www.atharebartar.com

رگتایم

نوشتهٔ ای.ال.دکتروف

ترجمهٔ
نجف دریابندری

www.atharebartar.com

رگتایم

نوشتهٔ ای. ال. دکتروف

ترجمهٔ نجف دریابندری

شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

www.atharebartar.com

این قطعه را تند بنوازید.
هرگز درست نیست که رگتایم را تند بنوازند.
ــ اسکات جاپلین

ای. ال. دکتروف
E. L. Doctorow
رگتایم
Ragtime
چاپ متن اصلی به‌انگلیسی، ردوم هاوس، ۱۹۷۵ م.
چاپ اول ترجمهٔ فارسی: اسفندماه ۱۳۶۱ هـ. ش. ــ تهران
چاپ دوم: مهرماه ۱۳۶۷ هـ. ش. ــ تهران
چاپ سوم: شهریورماه ۱۳۸۵ هـ. ش. ــ تهران
چاپ: چاپخانهٔ نیل
تعداد: ۵۵۰۰ نسخه
حق هر گونه چاپ و انتشار و تکثیر مخصوص
شرکت سهامی (خاص) انتشارات خوارزمی است.
شابک ۵-۰۷۳-۴۸۷-۹۶۴ ISBN 964-487-073-5

دکتروف، ادگار لارنس، ۱۹۳۱ ـ Doctorow, Edgarlarnce
رگتایم/ نوشتهٔ ای. ال. دکتروف؛ ترجمهٔ نعمت دریابندری. ــ تهران: خوارزمی، ۱۳۸۴.
۲۸۰ ص.
عنوان اصلی: *Ragtime.*
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

۱. داستانهای آمریکایی ــ قرن ۲۰ م. الف. دریابندری، نجف، ۱۳۰۸ ــ، مترجم. ب. عنوان.
PS ۳۵۵۹/ ر۳ک۸ ۸۱۳/۵۴
چاپ سوم: ۱۳۸۴ ISBN 964-487-073-5
کتابخانهٔ ملی ایران ۸۴-۱۹۷۱۵م

www.atharebartar.com

پیشگفتار مترجم

رگتایم یک رمان نو است؛ نه به‌معنایی که در جنبش فرانسوی «رمان نو» می‌بینیم ــ یعنی گرفتن یک نظرگاه ذهنی و حل‌شدن «من» یا «اگو»ی نویسندهٔ داستان در سراسر بافت داستان، و جست و جوی نظم در آشفتگی یا آشفتگی در نظم. صناعت (یا «تکنیک») این رمان از این جهت «نو» است که به‌مقتضیات موضوع خود پاسخ می‌دهد. روشن‌کردن این نکته گریز مختصری را لازم می‌آورد.

از اوایل این قرن، پس از انقلابی که در هنرهای تصویری و تجسمی روی‌داد؛ همیشه چنین احساس شده‌است که شیوه‌های کهن داستان‌نویسی برای بیان واقعیتهای تازه رسا نیست؛ زیراکه در این دوران هم دید بیرونی انسان از واقعیت دیگرگون شده‌است و هم شرایط اجتماعی پدیدآورندهٔ آن شیوه‌های کهن منسوخ یا محکوم‌شده. به‌علاوه، احساس هنرمند نوین این است که اثر هنری باید در حد خود تمام و برپا (یا «قائم بالذات») باشد؛ گزارش یا تصویرکردن امور واقعی کافی نیست. پدیدآمدن دوربین عکاسی و دستگاه ضبط صوت این نکته را بخوبی محسوس ساخته‌است، زیراکه هر دو امور واقعی را بهتر از انسان هنرمند «گزارش» یا «تصویر» می‌کنند، ولی فراوردهٔ آنها از مقولهٔ هنر نیست.

منظور از ضرورت «تمام» و «برپا»بودن اثر هنری، به‌هیچ روی این نیست که اثر هنری بی‌نیاز از رابطه با امور واقعی و بی‌نیاز از محتوای اجتماعی است؛ منظور این است که اثر هنری باید واقعیت را **بکاود** و از مواد و مصالح آن، واقعیت **تازه‌ای** بسازد. چنین ساخته‌ای ــ که فراوردهٔ آگاهی انسان، یا «سنتز» عین و ذهن است ــ به‌عنوان یک واقعیت تازه، به‌عنوان مرتبهٔ بالاتری از عینیت، «تمام» و «برپا» خواهدبود. به‌عبارت دیگر، واقعیت تازه شیوهٔ داستان‌نویسی تازه را ایجاب می‌کند، و شیوهٔ تازه به‌نوبت خود واقعیت تازه‌ای پدیدمی‌آورد.

اما ساختن این واقعیت تازه مستلزم آزمایش است؛ زیراکه حقیقت هنری نیز مانند حقیقت علمی فقط از راه **آزمایش** قابل اثبات است.

امروز، نزدیک به‌پایان قرن، هنوز «آزمایشگر»ترین رمان‌نویس قرن کسی جز جیمز جویس نیست. اما جویس بر آن بود که برای هر موضوعی، برای هر «ماده»ای، باید شیوهٔ خاص و مساعد آن را پدیدآورد. یعنی اقتضای موضوع و مادهٔ داستان باید صناعت نویسنده را معین کند. نه اینکه نویسنده اقتضای ذهن یا «من» خود را بر داستان حاکم سازد. این هستهٔ اصلی مدرنیسم جویس است، و فرق اصلی اوست با تقلیدکنندگان او. نمایندگان واقعی هنر

www.atharebartar.com

مدرن مدافع همین اصل بوده‌اند. لوکوربوزیه می‌گفت ضرورتهای عملی و درونی ساختمان باید تعیین‌کنندهٔ خطوط بیرونی آن باشد؛ پس می‌توان از خیر قرینه‌سازی گذشت. ناگفته پیداست که اجرای این اصل قریحهٔ فراوان می‌خواهد؛ که چیز نادری است. به‌همین دلیل است که این اصل در عمل غالباً وارونه تعبیر می‌شود و به‌ضد خود مبدل می‌گردد. همهٔ ما ساختمانهایی را سراغ داریم که برای پرهیز از قرینه‌سازی مخصوصاً کج و کوله ساخته‌شده‌اند. این است که مدرنیسم انحطاطی همیشه بر مدرنیسم انقلابی سایه می‌اندازد.

البته این امر دلایل دیگری هم دارد. یکی از آشکارترین دلایل انحطاط مدرنیسم این است که هنر «آزمایشی»، چون با معیارهای متداول راست درنمی‌آید، ناچار نمی‌تواند بر حمایت تودهٔ مردم ــ که واقعیت اجتماعی را تشکیل می‌دهند ــ متکی باشد؛ و چون از واقعیت اجتماعی بریده ناگزیر هدف اصلی خود را، که عبارت بوده‌است از جست و جوی شیوه‌های رساتر برای بیان واقعیت اجتماعی تازه، گم می‌کند. این تراژدی هنر مدرن است. از میان پیشاهنگان مدرنیسم کمتر کسی از این تراژدی برکنار مانده‌است. خود جویس از این لحاظ نمونهٔ گویایی است. جویس هرگز نتوانست با درآمد آثارش زندگی کند، و برای گذران خود ناچار بود از ثروتمندان «هنرپرور»ی مانند دختران راکفلر کمک بپذیرد. اگر فرض کنیم که نابغه‌ای مانند جویس می‌توانسته‌است در برابر کژاندیشی این نمونه‌های «انحطاط مجسم» ایستادگی کند، اینقدر هست که در این شرایط هنرمند از تأثیر تصحیح‌کننده و سلامت‌بخش رابطه با انسانیت عام، با «عقل سلیم»، محروم می‌ماند و رفته رفته «اکسانتریک» (یعنی «خل‌وضع») می‌شود؛ و کار به‌جایی می‌رسد که خل‌وضعی عاریتی ــ و نه حتی واقعی ــ شرط لازم هنر انگاشته‌می‌شود.

اما اینها دلیل بر انکار دستاوردهای هنر مدرن نمی‌شود. جویس آزمایشگر بزرگی است که آثارش هرگز به‌میان تودهٔ مردم راه نیافته‌است، چنانکه حتی روایتهای بسیار ساده‌شدهٔ نظریات آینشتاین و هایزنبرگ نیز جزو خواندنیهای معمولی مردم نیست؛ اما هیچ رمان‌نویسی که در برابر جریانهای ادبی قرن بیستم حساس بوده‌باشد از تأثیر جویس برکنار نمانده‌است. جریانهای انقلابی و جریانهای انحطاطی ادبیات مدرن هر دو از جویس سرچشمه گرفته‌است. اما آزمایشگری جویس به‌این معنی است که او خود را برای بیان هر موضوعی آماده نشان‌می‌دهد. به‌اصطلاح قدما در هر بابی تتبع می‌کند. «یولیسیز» نمایشگاه درخشانی است از انواع شیوه‌های ادبی، انواع «نثر»ها، انواع «سبک»ها. «جریان ذهن» ــ که ظاهراً تنها شیوه‌ای است که مدرنیسم منحط از جویس آموخته‌است ــ فقط یکی از «تتبعات» جویس است. اما همین شیوه نیز نزد خود جویس به‌هیچ وجه «ذهنی» نیست، بلکه یک «ابزار» یا «شگرد» کاملاً رئالیستی است برای کاوش محتوای ذهن آدمهای داستان، برای کاوش واقعیت. به‌نظر بسیاری از منتقدان ادبی توصیف شهر دوبلین در «یولیسیز» رئالیستی‌ترین توصیف شهر در سراسر ادبیات جهان است. منظورم این است که جویس، بر خلاف تعبیر

www.atharebartar.com

رایج، «درونگرا» نیست. «تجربهٔ درونی» خود را برای ما نقل نمی‌کند، بلکه از واقعیت بیرونی سخن می‌گوید. به‌این معنی، جویس، با همهٔ منازعاتی که در اردوگاه رئالیسم برانگیخته‌است، به‌سنت رئالیسم تعلق دارد. گیرم این سنت به‌دست جویس تکان سختی خورده و دیگرگون شده‌باشد. اما سنت رئالیسم با کار جویس قطع نمی‌شود، بلکه فراتر می‌رود ــ یا اگر ترجیح می‌دهید، می‌توان‌گفت که جویس سنت رئالیسم را «نفی دیالکتیکی» می‌کند.

منظور از واردشدن در این گونه «معقولات» روشن‌کردن این نکته است که اگر پاره‌ای از ذهنی‌ترین و تاریک‌ترین جریانهای ادبی قرن بیستم نسب خود را به‌جویس می‌رسانند، در عین حال پاره‌ای از زنده‌ترین و روشن‌ترین جریانها نیز ــ بویژه در امریکا ــ باز از جویس سرچشمه می‌گیرند. فاکنر و همینگوی و دوس‌پاسوس و تورنتون وایلدر همه شاگرد جویس محسوب می‌شوند؛ و پیروان آنها نیز به‌سنت جویس تعلق دارند. اما از این میان دوس‌پاسوس از لحاظ گرفتن و منتقل‌کردن شیوه‌های جویس، و بویژه از لحاظ دنبال‌کردن روحیهٔ آزمایشگری او، بیش از دیگران شایان توجه است.

دوس‌پاسوس در دوران مترقی خود، یعنی پیش از جنگ داخلی اسپانیا (زیرا پس از این جنگ مرتجع شد)، آزمایشگرترین نویسندهٔ امریکا بود. در رمانهای بزرگ او، یو اس‌ای و منطقهٔ کلمبیا و منهتن ترانسفر، قهرمان داستان فرد معینی نیست، بلکه خود جامعهٔ امریکاست. نویسنده در توصیف و زنده‌ساختن صحنه‌های اجتماعی همان قدر تلاش می‌کند که رمان‌نویسان دیگر به‌پروراندن سیرت قهرمانان خود می‌پردازند. آدمها، در برابر جامعه، در مرتبهٔ دوم قرارمی‌گیرند. نویسنده می‌خواهد تأثیر محیط اجتماعی، و بویژه محیط اقتصادی، را بر افراد نشان‌دهد. بنا بر این باید محیط را زنده و در حال حرکت ترسیم کند. تکه‌هایی از ترانه‌های روز، نطق‌های سیاسی، تیترهای روزنامه‌ها، بیوگرافی اشخاص واقعی و «تاریخی» ــ که زندگی‌شان با زندگی آدمهای داستان درآمیخته‌است ــ لای داستان بُر می‌خورد. دید «دوربینی» و «امپرسیونیستی»، و حتی «فیلم خبری»، همه مواد کار دوس‌پاسوس را تشکیل می‌دهند. این وارستگی از قید و بندهای متداول رمان‌نویسی، این خطرکردن، این آمادگی ــ یا دست‌کم این داوطلب‌شدن ــ برای طبع‌آزمایی در انواع شیوه‌ها، در یک کلام این «مدرنیسم»، درسی است که دوس‌پاسوس از جویس آموخته‌است. و جوهر این درس عبارت است از پاسخ‌دادن به‌مقتضیات موضوع کار.

چنانکه خواهیم‌دید نویسندهٔ رگتایم همهٔ صناعتهای دوس‌پاسوس را، گیرم به‌شکلی بسیار فشرده‌تر و پالوده‌تر، در رمان خود بکاربرده‌است. بنابرین باید گفت که دکتروف به‌واسطهٔ دوس‌پاسوس از جویس متأثر است. به‌عبارت دیگر، رگتایم ثمرهٔ شاخهٔ بارور، شاخهٔ مثبت، شاخهٔ رئالیستی سنت جویس است. مدرنیستهایی که در مرداب ذهنیت و فردیت خود دست و پا می‌زنند در حقیقت به‌شاخهٔ سترون این سنت چسبیده‌اند.

www.atharebartar.com

در هر حال، رگتایم یک اثر رئالیستی است. موضوع آن تجربهٔ درونی نیست، واقعیت بیرونی است، یک لحظهٔ تاریخی است؛ و نویسنده کوشیده‌است برای کاوش این لحظه و ساختن اثری «تمام» و «برپا» از مواد و مصالح آن ــ و نه فقط با گزارش و تصویرکردن آن ــ شیوه‌ای جویس‌وار، مساعد موضوع کار خود، پدیدبیاورد.

این شیوه ساده نیست، اما پاره‌ای از مشخصات آن را می‌توان وارسی کرد.

نخستین نکته‌ای که در ساختمان رگتایم بچشم‌می‌خورد این است که نویسنده از صناعت «رمانس»، در برابر «رمان»، بهره جسته‌است. رمانس در حقیقت شکل بدوی رمان است. فرق اساسی این دو در طرز نگریستن به‌واقعیت است. رمان گروهی از آدمها را در نظر می‌گیرد و جریان زندگی آنها را، چنانکه هست، یا فرض می‌شود که هست، دنبال می‌کند. آدمها با بغرنجیهای واقعی و انگیزه‌های گوناگون دیده‌می‌شوند. روابط آنها با طبیعت، با طبقهٔ اجتماعی‌شان، و با گذشتهٔ خودشان، قابل توضیح است. سرشت و سیرت (یا «کاراکتر») آدمها بیش از حوادث و سیر داستان اهمیت دارد. رمانس در وهلهٔ اول سرگذشتی را نقل می‌کند، و آدمهای آن فقط تا آن اندازه اهمیت دارند که بیان‌کننده یا پیش‌برندهٔ این سرگذشت باشند. در ادبیات فارسی ویس و رامین و سمک عیار و حتی امیرارسلان را می‌توان از مقولهٔ رمانس نامید. تریستان و ایزوت یک نمونه از رمانس اروپایی است. دون کیشوت رمانس تکامل‌یافته‌تری است که به‌رمان نزدیک می‌شود و آن را می‌توان نوعی حلقهٔ اتصال میان رمانس و رمان نامید.

البته منظور این نیست که رگتایم یک رمانس است. آزادی حرکت و سرعت جریان حوادث، سادگی و «سمبولیک»بودن آدمها در طرح کلی داستان، مقیدنماندن نویسنده به «باورکردنی»بودن رویدادها (هنرمند سی و دوساله‌ای که به‌شکل پیرمرد درمانده‌ای ظاهر می‌شود، شعبده‌باز تردستی که کارهای غیرممکن انجام می‌دهد)، اینها عناصر رمانسی (یا «رمانتیک») این رمان‌اند. یک شگرد بسیار ساده، یعنی بیرون‌آوردن گفت و گوها از داخل «گیومه» و ریختن آنها بدون «بسته‌بندی»، به‌صورت «فله»، در متن داستان، باز یک عنصر رمانسی است. (هر چند در این مورد شاید نتوان‌گفت «رمانتیک».)

نویسنده با دو دسته آدم کار می‌کند: آدمهای «تاریخی»، مانند پیرپون مورگان، سرمایه‌دار بزرگ؛ هنری فورد، سازندهٔ اتومبیل ارزان‌بها؛ هری هودینی، آکروبات و شعبده‌باز تردست؛ اما گلدمن، زن انقلابی و ناطق شورانگیز؛ هری‌کی‌تو، میلیونرزادهٔ معروف؛ ایولین نسبیت، مریلین مونروی زمان خود؛ رابرت پیری، کاشف قطب شمال؛ و آدمهای «تخیلی»، که نمایندگان توده‌های بی‌نام و نشان و «غیرتاریخی» هستند. این آدمها، که رگتایم از جریان زندگی آنها و برخورد و کش‌مکش اراده‌هایشان بوجودمی‌آید، همان سه عنصری هستند که بدنهٔ اصلی جامعهٔ امریکا را تشکیل می‌دهند: «امریکایی»ها، مهاجران، سیاه‌پوستان. هیچ کدام از «امریکایی»ها نام ندارند؛ اینها نمایندگان طبقهٔ متوسط جامعهٔ خود هستند و بی‌نامی آنها از بی‌چهرگی و بی‌هویتی و «فرد»نبودن افراد این طبقه حکایت می‌کند ــ حتی «برادر کوچکهٔ

www.atharebartar.com

مادر» که «فردی»ترین فرد «خانواده» است و سرانجام از دایرهٔ تنگ طبقهٔ خود بیرون می‌جهد، تا آخر بی‌نام باقی می‌ماند ــ «امریکایی»ها همه چهره‌های «سمبولیک» دارند. کولهاوس واکر، قهرمان سیاه‌پوست داستان، که چهرهٔ بسیار محکم و دل‌نشینی از او ترسیم شده‌است، و سارا دختر سیاه‌پوست، تنها افرادی هستند که نام دارند. شاید نویسنده می‌خواهدبگوید که در آن زمان هنوز تودهٔ سیاه‌پوستان از چرخ‌گوشت‌خردکنی بورژوازی امریکا نگذشته‌بودند؛ هنوز «افراد» با نام و هویت بودند.

زمان داستان همان زمانی است که هنر سینما دارد بوجودمی‌آید. بنابرین کیفیت سینمایی بیان نویسنده را باید «آگاهانه» تعبیرکرد. نویسنده مانند دوربین فیلمبرداری یک آدم را دنبال می‌کند تا به‌آدم دیگری می‌رسد و سپس بی او را می‌گیرد ــ شگردی که در کارهای ژان‌رنوار و کوروساوا دیده‌ایم؛ با کوتوله‌ها و عجیب‌الخلقه‌های مهمانی یک خانم میلیونر را نشان‌می‌دهد، و پس از گردش در تالاری که چهارصد نفر در آن روی مرمر والس می‌رقصند روی درشت‌نمای چهرهٔ کریه خانم میلیونر متوقف می‌شود ــ کاری که فوراً فلینی را بیادمی‌آورد.

همچنین زمان داستان زمان به‌ثمررسیدن انقلاب هنری اروپاست، دوران «پست امپرسیونیسم»، دوران دیگرگونی اساسی دید در هنرهای تصویری. و کیفیت امپرسیونیستی تصویرهای رگتایم کاملاً قابل تشخیص است. ترکیب‌بندی صحنه‌ها و فصلها حتی به‌نوعی «کولاژ» کم و بیش انتزاعی نزدیک می‌شود، بدون اینکه لحظه‌ای از معنی و محتوای اجتماعی خود دور بماند.

رگتایم یک داستان نیست، بلکه چند داستان به‌هم‌بافته است. به‌همین دلیل چند بار آغاز می‌شود و چند بار بپایان‌می‌رسد. «پدر» و خانواده‌اش، «تانه» و دخترش، کولهاوس و نامزدش، «برادر کوچکه» و عشقش، اما گلدمن و سر پرشورش، همه سرگذشت خاص خود را دارند. و لا به‌لای همهٔ اینها، هودینی، آکروبات و شعبده‌باز تردست، مانند پرنده‌ای که نوعی پیام سبک‌روحی و شوخی با خود می‌آورد و فضای عادی و معیارهای متداول «باورکردن» را به‌هم می‌زند، پرواز می‌کند.

این حالت سبک‌روحی در نثر رگتایم منعکس شده‌است. جمله‌ها کوتاه و توصیفها فوری و گذران است. نویسنده روی هیچ صحنه یا چهره‌ای «معطل» نمی‌ماند. دنیای گذشته و گم‌شدهٔ آغاز قرن را نه با راه‌انداختن سیل جزئیات و «معلومات» بلکه با گزینش سریع آنچه «مربوط» و «معنی‌دار» است، با ایجاد احساس آن دوره، زنده می‌کند. می‌توانگفت که نثر رگتایم ضربان موسیقی رگتایم را نشان‌می‌دهد، اما نه به‌این معنی که نویسنده خواسته‌باشد با کلمات ادای آهنگ رگتایم را دربیاورد ــ کاری که اگر هم ممکن باشد، به‌نظر من پاک بیهوده است. منظور این است که زبان در رگتایم به‌اقتضای وزن و آهنگ حوادث، مانند موسیقی رگتایم، سبک و پرحرکت است؛ و این غیر از تلاش یاوه و منحط واداشتن زبان به‌رقاصی است.

www.atharebartar.com

تعابیر اجتماعی و سیاسی رگتایم روشن است و نیازی به‌شکافتن ندارد. در یک کلام، می‌توان‌گفت که رگتایم چهرهٔ امریکا را، بویژه در دههٔ ۱۹۶۰ ــ دههٔ تجاوز و خونریزی و رسوایی را ــ به‌شکل افسانه‌ای در آن سوی دو جنگ جهانی، در «دوران زیبا»یی که مردم امریکا همیشه حسرتش را می‌خورند، ترسیم می‌کند. نویسنده در توصیف عناصر اجتماعی و سیاسی این داستان به‌قدری صریح سخن می‌گوید که گاه داستانش رنگ نوعی رئالیسم سوسیالیستی به‌خود می‌گیرد.

*

کلمهٔ رگتایم نام نوعی موسیقی است که از ترانه‌های بردگان سیاه‌پوست جنوب امریکا سرچشمه گرفته‌است و در آغاز قرن در امریکا بسیار رایج بود. «رگ» به‌معنای ژنده و پاره و گسیخته است، و «تایم» به‌معنای وزن و ضربان موسیقی. نویسنده نام رگتایم را به‌عنوان روح زمانه‌ای که توصیف می‌کند بر رمان خود گذاشته‌است، و نیز شاید می‌خواهد کیفیت پرضربان، گسسته و پیوسته، و دردآلود داستانی را که دربارهٔ آن زمان پرداخته‌است به‌ما گوشزد کند. در هر حال عنوانی است که متأسفانه ترجمه‌شدنی نیست.

*

ادگار لورنس دکتروف در سال ۱۹۳۱ در نیویورک متولد شده‌است. آثار او اینهاست: کتاب دانیال، خوش آمدید به‌هاردتایمز، سر و مر و گنده‌، و دریاچهٔ لون. کتاب اخیر بعد از رگتایم منتشر شده، ولی معروف‌ترین اثر او همچنان رگتایم است. کتاب دانیال از این جهت شایان توجه است که داستان زندگی جوانی است که پدر و مادرش به‌اتهام فاش‌کردن اسرار اتمی در امریکا اعدام شده‌اند ــ در واقع این رمان از زندگی و مرگ جولیوس و اتل روزنبرگ الهام می‌گیرد.

نام این نویسنده در امریکا «داکترو» تلفظ می‌شود، و هجای آخر آن مانند هجای آخر کلمهٔ «جلو» است. اما داکترو Doctorow ضبط آلمانی یا لهستانی نام اسلاوی دکتروف (یعنی «پزشک‌زاده») است، و نظایر آن را ما غالباً در فارسی با پسوند «اوف» ضبط کرده‌ایم، مانند گامو‌ف Gamow فیزیکدان و رستوف Rostow اقتصاددان. به‌این دلیل من نام نویسندهٔ رگتایم را «دکتروف» ضبط کردم. و به‌نظرم این تلفظ به‌مذاق فارسی نزدیک‌تر است. کسانی که این منطق را نمی‌پسندند می‌توانند این نام را «داکترو» یا «داکت‌رو» تلفظ کنند؛ تلفظ امریکایی همین است.

در ترجمهٔ کتاب به‌حکم ضرورت در دو مورد چند سطر حذف شده‌است. این موارد با نقطه‌چین مشخص است. مطالب حذف‌شده روی هم در حدود ده سطر است. حذف ناگزیر این چند سطر به‌روال داستان صدمه‌ای نمی‌زند، اما مترجم از این بابت متأسف است.

ن. د.

www.atharebartar.com

یک

www.atharebartar.com

www.atharebartar.com

۱

سال ۱۹۰۲، در نیوروشل نیویورك، پدر روی تاج سربالایی خیابان برادویو یك خانه ساخت. خانهٔ سه مرتبه‌ای بود از قلوه سنگ قهوه‌ای، با چند اتاق خواب و پنجره‌های شاه‌نشین و یك ایوان توری‌دار. پنجره‌ها سایبان راه راه داشت. خانواده در یك روز آفتابی اول تابستان به‌این خانهٔ بزرگ وارد شد و تا چند سال بعد از آن به‌نظر می‌آمد که ایام عمر همه به‌خوبی و خوشی خواهد گذشت. بیشتر درآمد پدر از ساختن پرچم و پارچهٔ شعارنویسی و سایر وسائل میهن‌پرستی، از جمله ترقه و فشفشهٔ آتش‌بازی، تأمین می‌شد. در اوایل دههٔ ۱۹۰۰ میهن‌پرستی جزو احساسات پر درآمد محسوب می‌شد. تئودور روزولت رئیس جمهوری بود. انبوه مردم به‌رسم روز برای رژه و کنسرت‌های عمومی و ماهی سرخ کرده و پیك‌نیك سیاسی و گردش دسته جمعی به بیرون شهر می‌رفتند، یا آن که برای تماشای نمایشنامه‌های کمدی و اپرا و رقص به‌تالارها می‌ریختند. انگار هیچ تفریحی نبود که انبوه مردم در آن شرکت نکنند. قطار و کشتی بخار و واگون بود که مردم را به این‌جا وآن‌جا می‌کشید. رسم این جور بود، و مردم این جور زندگی می‌کردند. زن‌ها چاق‌تر از مردها بودند. با چترهای آفتابی در مراسم حضور می‌یافتند. تابستان همه سفید می‌پوشیدند. راکت‌های تنیس یقور بود وطبق راکت‌ها بیضی شکل بود. غش‌کردن سکسی بسیار رایج بود. سیاه پوست وجود نداشت. مهاجر وجود نداشت. یك‌شنبه بعد از ظهر، بعد از ناهار پدر و مادر به‌اتاق خواب می‌رفتند و در اتاق را پشت سرشان

www.atharebartar.com

می‌بستند. پدربزرگ روی نیمکت اتاق نشیمن خواب‌اش می‌برد. پسر کوچولو که بلوز ملوانی تن‌اش بود توی ایوان توری‌دار می‌نشست و مگس می‌پراند. پایین سرازیری، برادر کوچکهٔ مادر سوار تراموا می‌شد و تا آخر خط می‌رفت. جوان تنها و سربه‌زیری بود با سبیل بور که می‌گفتند در پیدا کردن خودش دچار اشکال شده است. آخر خط یك زمین خالی بود، پر از علف‌های بلند مردابی. هوا لب شور بود. برادر کوچکهٔ مادر که لباس کتان سفید به‌تن و کلاه حصیری به سر داشت پاچه‌های شلوارش را بالا می‌زد و پا برهنه توی مرداب شور راه می‌رفت. مرغ‌های دریایی می‌ترسیدند و پرواز می‌کردند. این همان دوره‌ای از تاریخ ما بود که وینسلو هومر داشت تابلوهایش را می‌کشید. در ساحل شرقی هنوز مختصر نوری دیده می‌شد. هومر این نور را نقاشی می‌کرد. این نور به دریا هیأت سنگین و تهدیدکننده‌ای می‌داد، و روی صخره‌ها و پایاب‌های ساحل نیواینگلند برق می‌زد. کشتی‌ها بی‌دلیل غرق می‌شدند و نجات دهندگان دلاور به‌کمك آن‌ها می‌شتافتند. در برج‌های فانوس دریایی و در کلبه‌های ساحلی اتفاقات غریب می‌افتاد. در سراسر امریکا مرگ و سکس چندان فرقی با هم نداشتند. زنان فراری در سکرات لذت می‌مردند. روی خبرها سرپوش می‌گذاشتند و خانواده‌های پول‌دار به خبرنگارها رشوه می‌دادند که صدایش را درنیاورند. مردم خبرها را از لابه‌لای سطرهای روزنامه‌ها و مجله‌ها می‌خواندند. در شهر نیویورك روزنامه‌ها پر بود از عکس و تفصیلات کشته شدن معمار معروف استانفورد وایت به‌دست هری‌کی‌تو، فرزند خل‌وضع ثروت ذغال و راه‌آهن. هری شوهر ایولین نسبیت بود، و ایولین زن زیبای مشهوری بود که زمانی مترس استانفورد وایت بود. صحنهٔ تیراندازی باغ پشت بام ساختمان میدان مدیسون بود، در خیابان بیست و ششم، که ساختمان باشکوهی بود از آجر زرد و سفال اخرایی که خود وایت آن را به سبك معماری اشبیلیه طراحی کرده بود. آن‌شب، شب افتتاح نمایشی بود به‌نام «مادمازل شامپانی»، و وقتی که دستهٔ دخترها داشتند می‌خواندند و می‌رقصیدند فرزند خل‌وضع که آن شب

www.atharebartar.com

تابستانی کلاه حصیری و کت سیاه کلفت پوشیده بود تپانچه کشید و سه گلوله به‌سر معمار معروف خالی کرد. روی پشت‌بام. زن‌ها جیغ کشیدند. ایولین غش کرد. ایولین در پانزده سالگی از مدل‌های‌مشهور نقاشان بود. زیرپوش‌هایش سفید بود. شوهرش عادت داشت شلاق‌اش بزند. ایولین یك‌بار اتفاقاً با اما گلدمن، زن انقلابی، ملاقات کرد. گلدمن با زبان شلاق‌اش زد. گویا سیاه‌پوستان وجود داشتند. مهاجران وجود داشتند. و با آن که روزنامه‌ها اسم این تیراندازی را «جنایت قرن» گذاشته بودند، اما گلدمن می‌دانست که سال، سال ۱۹۰۶ است و نود و چهار سال دیگر وقت باقی است.

برادر کوچکهٔ مادر عاشق ایولین نسبیت بود. او جاروجنجال دور و بر ایولین را از نزدیك دنبال کرده بود و حالا پیش خودش حساب می‌کرد که مرگ عاشق ایولین، استانفورد وایت، و زندانی‌شدن شوهرش، هری‌کی‌تو، دلیل براین می‌شود که ایولین به عشق جوان مهربان و بی‌پولی از طبقهٔ متوسط محتاج باشد. مدام به‌فکر ایولین بود. دل‌اش برایش لك‌زده بود. به دیوار اتاق‌اش روزنامه‌ای سنجاق کرده بود که طرحی به‌قلم چارلز دانا گیبسون به‌نام «سؤال ابدی» در آن چاپ شده بود. این طرح نیم‌رخ ایولین را نشان می‌داد، با مقدار زیادی مو، که یك رشتهٔ کلفت‌اش رها شده و به شکل علامت سؤال درآمده بود. نگاه‌اش پایین بود و یك حلقه مو هم روی پیشانی‌اش سایه انداخته بود. بینی ظریف‌اش سربالا بود. دهن‌اش اندکی‌برجسته بود. گردن درازش مثل مرغی که به پرواز درآید خمیده بود. ایولین نسبیت باعث مرگ یك مرد و خانه خرابی یك مرد دیگر شده بود، و از این مقدمه برادر کوچکهٔ‌مادر نتیجه می‌گرفت که در زندگی هیچ چیزی ارزش خواستن و داشتن را ندارد، مگر فشار بازوهای لاغر این زن.

بخار کبود رنگی بعد از ظهر را فرا گرفته بود. آب مد توی جا پاهای او می‌ریخت. خم شد یك نمونهٔ فرد اعلای گوش ماهی پیدا کرد، از نوعی که نظیرش در غرب لانگ آیلند معمولا پیدا نمی شود. گوش ماهی لوله شده‌ای بود به رنگ صورتی و کهربایی و به

www.atharebartar.com

اندازهٔ یك انگشتانه؛ و در آن آفتاب یخارآلود، که قوزك پاهای جوان داشت شوره می‌زد، کاری که او کرد این بود که سرش را عقب داد و یك ذره آب شوری را که توی گوش ماهی بود سرکشید. مرغ‌های دریایی از بالای سرش پریدند و مثل بوق صدا کردند، و پشت سرش در آن سر مرداب که به‌خشکی وصل بود، پشت علف‌های بلند، زنگ دور دست تراموای خیابان شمال او را خبر کرد.

آن سر شهر، پسر کوچولو که لباس ملوانی تن‌اش بود ناگهان ناآرام شد و شروع کرد به‌اندازه گرفتن طول ایوان. با انگشتان پا روی کمان صندلی لق لقوی خیزرانی می‌زد. بچه به‌آن درجه از عقل و فهم کودکانه رسیده بود که بزرگ‌ترها انتظارش را ندارند و در نتیجه متوجه‌اش نمی‌شوند. هر روز روزنامه را می‌خواند، و فعلا مشغول دنبال کردن بحث بیس‌بال بازهای حرفه‌ای بود یا دانشمندی که مدعی بود خمیدگی مسیر توپ بیس‌بال از خطای باصره است. احساس می‌کرد اوضاع و احوال زندگی خانوادگی‌اش نمی‌گذارد این‌ور و آن‌ور برود و چیزهایی را که می‌خواهد ببیند. مثلا علاقهٔ زیادی به هنر و کسب و کار هری هودینی، استاد فرار، پیدا کرده بود. ولی او را به‌نمایش هودینی نبرده بودند. هودینی در اخبار نمایش‌های شهر همیشه در ردیف اول بود. تماشاچیان او مردمان فقیر بودند ــ حمال‌ها، طواف‌ها، پاسبان‌ها، بچه‌ها. زندگی‌اش عین یاوگی بود. تمام دنیا را زیرپا می‌گذاشت و می‌گفت او را به‌انواع وسائل ببندند، وآن وقت فرار می‌کرد. می‌بستندش به‌صندلی. فرار می‌کرد. به‌دست‌هایش دستبند و به‌پاهایش کند می‌زدند، لباس آستین بسته تن‌اش می‌کردند و توی گنجه می‌گذاشتند و در گنجه را قفل می‌کردند. فرار می‌کرد. از خزانهٔ بانك و بشکهٔ میخکوب و کیسهٔ پستی سردوخته فرار می‌کرد. از جعبهٔ پیانوی حلبی کاری شده و از یك توپ فوتبال عظیم و از دیگ بخار آهن سفید و از میز کشوی و از پوست کالباس فرار می‌کرد. فرارش عجیب بود، چون که آن چیزی را که او ازش فرار می‌کرد نه می‌شکست و نه قفل‌اش را باز می‌کرد. پرده را پس می‌زدند و هودینی صحیح و سالم کنار آن چیزی که می‌بایست او را درون خود در حبس

www.atharebartar.com

داشته باشد ایستاده بود. دست‌اش را برای جمعیت تکان می‌داد. از یك شیردان پر از آب که درش قفل شده بود فرار می‌کرد. از واگون تبعیدیان سیبریه فرار می‌کرد. از کند شکنجهٔ چینی فرار می‌کرد. از بازداشتگاه هامبورگ فرار می‌کرد. از کشتی زندانیان انگلیسی فرار می‌کرد. از زندان بستون فرار می‌کرد. او را به‌لاستیك اتوموبیل، به چرخ چاه‌آب، به‌توپ، می‌بستند. فرار می‌کرد. با دست بسته توی رودخانهٔ می‌سی‌سی‌پی، سن، مرسی، شیرجه می‌رفت، بعد بالا می‌آمد و دست تکان می‌داد. با لباس آستین بسته خودش را وارونه، از جرثقیل، از هواپیما، از بام ساختمان، آویزان می‌کرد. با لباس غواصی و با وزنهٔ زیاد و بدون لولهٔ هوا توی دریا می‌انداختندش. باز فرار می‌کرد. یك بار زنده به‌گورش کردند، نتوانست فرار کند و ناچار نجات‌اش دادند. با شتاب خاك را پس زدند و بیرون‌اش آوردند. نفس زنان گفت که خاك خیلی سنگین است. ناخن‌اش خون افتاد. از چشم‌هایش خاك می‌ریخت. رنگ از رویش پریده بود و نمی‌توانست سرپا بایستد. شاگردش بالا آورد. هودینی تلوتلو می‌خورد و اخ وتف می‌کرد. خون سرفه می‌کرد. تمیزش کردند و به هتل‌اش رساندندش. امروز، تقریبا پنجاه سال پس از مرگ هودینی، تماشاچی نمایش فرار از همیشه بیشتر است.

پسر کوچولو آن سر ایوان ایستاده بود و چشم‌اش را به یك مگس پر طاووسی دوخته بود که طوری روی توری راه می‌رفت که به‌نظر می‌آمد دارد از سربالایی خیابان شمال بالا می‌آید. مگس پرید و رفت. از خیابان شمال یك اتوموبیل بالا آمد. وقتی نزدیك‌تر شد، پسرك دید که یك «پوپ تولدو»ی چهل و پنج اسب سیاه‌رنگ است. پسرك به‌این سر ایوان دوید و بالای پلکان ایستاد. اتوموبیل از خانهٔ آن‌ها گذشت، صدای بلندی کرد و پیچید و به تیر تلفن خورد. پسرك توی خانه دوید و پدر و مادرش را صدا کرد. پدربزرگ تکانی خورد و بیدار شد. پسر به‌دو به‌ایوان برگشت. راننده ومسافر توی خیابان ایستاده بودند و به اتوموبیل نگاه می‌کردند. اتوموبیل چرخ‌های بزرگ و لاستیك‌های بادی داشت، با پره‌های چوبی که رنگ روغنی سیاه زده

www.atharebartar.com

بودند. چراغ‌هایش جلو رادیاتور نصب شده بود، و یك جفت چراغ برنجی هم روی گل‌گیرهایش بود. تودوزی دکمه‌دار داشت و چهار در بود. به‌نظر نمی‌رسید صدمه‌ای‌دیده باشد. راننده اونیفورم پیشخدمت‌ها تن‌اش بود. کاپوت ماشین را به‌بالا تا زد، و یك کلاف بخار سفید بالا رفت.

چند نفر از حیاط جلو خانه‌شان نگاه می‌کردند. اما پدر زنجیر جلیقه‌اش را مرتب کرد و به‌طرف پیاده‌رو رفت تا ببیند که چه‌کاری از دست‌اش ساخته است. صاحب ماشین هری هودینی، استاد معروف فرار بود. داشت امروز را در وسچستر گردش می‌کرد. به‌فکر خریدن زمین بود. او را توی خانه دعوت کردند تا رادیاتور ماشین سرد شود. هودینی با فروتنی و سادگی‌اش آن‌ها را متعجب کرد. به‌نظر پکر می‌آمد. شهرت او عدهٔ زیادی رقیب را وارد کسب نمایش کرده بود. در نتیجه او می‌بایست هر روز نقشهٔ فرارهای خطرناك‌تری بکشد. مرد کوتاه‌قد و چهار شانه‌ای بود، پیدا بود ورزشکار است، با دست‌های نیرومند. عضلات یال و کوپال‌اش از زیر لباس پشمی چروکیده ولی خوش دوخت‌اش که امروز بی‌موقع پوشیده بود دیده می‌شد. گرما سنج بالای سی را نشان می‌داد. هودینی موی سفت نافرمانی داشت که فرق‌اش از وسط باز شده بود، با چشم‌های آبی روشن که لحظه‌ای از حرکت نمی‌ایستاد. خیلی به‌پدر و مادر احترام گذاشت و با حجب دربارهٔ کارش حرف زد. این به‌نظر آن‌ها خوب آمد. پسر کوچولو به‌او خیره نگاه می‌کرد. مادر دستور شربت آب‌لیمو داده بود. شربت را به‌اتاق آوردند و هودینی با تشکر آن‌را نوشید. سایبان پنجره‌ها اتاق را خنك نگه می‌داشت. خود پنجره‌ها را هم بسته بودند تا گرما تو نیاید. هودینی می‌خواست یقه‌اش را باز کند. حس می‌کرد میان مبل‌های سنگین و چهارگوش و پرده‌ها و فرش‌های تیره و بالش‌های ابریشمی چینی و آباژورهای شیشهٔ سبز حبس شده است. یك نیمکت هم بود که پوست گورخر رویش بود. پدر که متوجه نگاه هودینی شد گفت که این گورخر را خودش درافریقا شکار کرده‌است. پدر کاشف آماتور بود و برای‌خودش اسم و آوازه‌ای داشت. رئیس سابق باشگاه کاشفان نیویورك بود و هر

www.atharebartar.com

سال به‌این باشگاه مبلغی می‌پرداخت. در حقیقت چند روز دیگر قرار بود با سومین گروه پیری به‌قطب شمال برود و پرچم باشگاه را با خودش ببرد. هودینی پرسید جداً با پیری به قطب تشریف می‌برین؟ پدر گفت اگر خدا بخواد. به‌صندلی‌اش تکیه زد و سیگار برگ‌اش را روشن کرد. هودینی به‌حرف افتاد. شروع کرد به قدم زدن. دربارهٔ سفرهایش در اروپا صحبت کرد. گفت اما قطب شمال! خیلی مطلبه. شما باید خیلی لایق باشید که انتخاب شده‌اید. چشم‌های آبی‌اش را به طرف مادر چرخاند. گفت تأمین مخارج زندگی هم کار آسانی نیست. آدم بی‌نمکی نبود. لبخند زد، و مادر، که زن موبور درشتی بود، نگاه‌اش را پایین انداخت. بعد هودینی چند دقیقه با اشیای دم دست‌اش برای پسرکوچولو شعبده‌بازی کرد. وقتی که خداحافظی کرد تمام خانواده تا دم در رفتند. هودینی از جاده‌ای که به‌طرف درخت افرای بزرگ می‌رفت سرازیر شد و از پله‌های سنگی که به‌خیابان می‌رسید پایین رفت. راننده منتظر بود، و اتوموبیل درست پارك شده بود. هودینی پهلوی راننده نشست و دست تکان داد. مردم از توی حیاط‌های‌شان نگاه می‌کردند. پسر کوچولو شعبده‌باز را تا خیابان بدرقه کرده بود و حالا جلو «پوپ تولدو» ایستاده بود و تصویر درشت شده و کج و معوج خودش را در برنج براق چراغ تماشا می‌کرد. پسرك به‌نظر هودینی قشنگ آمد: مثل مادرش بور، ولی کمی نرم و شل. روی در خم شد. گفت خدا حافظ پسرجان، و دست‌اش را دراز کرد. پسرك گفت دوك رو خبر دار کن. و دوید و رفت.

www.atharebartar.com

۲

از قضا آمدن ناگهانی هودینی عشق‌بازی مادر و پدر را به‌هم زده بود. مادر اشاره‌ای نکرد که کار را از سر بگیرند. به‌سراغ باغچه‌اش رفت. همین‌جور که روزها می‌گذشت و روز حرکت پدر نزدیک می‌شد، پدر منتظر اشارهٔ ساکت مادر بود تا سری به‌اتاق خواب او بزند. می دانست که اگر خودش پیش‌قدم بشود کار را خراب خواهد کرد. پدر مرد گنده‌ای بود و اشتهای تندی داشت، ولی می‌دانست کـه زن‌اش حاضر نیست آن رفتار ناموزونی را که باب طـبع او است در پیش بگیرد. در این ضمن تمام اهل خانه تهیهٔ سفر پدر را می‌دیدند. باید بارو‌بنه‌اش را می‌بست، ترتیب کار و کاسبی‌اش را در ایام غیبت‌اش می‌داد؛ هزار کار جزئی دیگر بود که باید به‌آن می‌رسیدند. مادر پشت دست‌اش را روی پیشانی گذاشت و یك رشته موی ولو شده را کنار زد. هیچ‌کدام از اعضای خانواده از خطرهایی که بر سر راه پدر بود غافل نبودند. اما هیچ‌کس از او نمی‌خواست که برای خاطر این خطرها از خیر سفر بگذرد. انگار زندگی زناشویی پدر و مادر از غیبت‌هـای طولانی پدر قوت می‌گرفت. شب پیش از حرکت پدر، سر سفرهٔ شام، آستین مادر یك قاشق را از روی میز انداخت. و مادر سرخ شد. وقتی که تمام اهل خانه به‌خواب رفته بودند، پدر در تاریکی به‌اتاق مادر رفت. چنان که درخور آن موقعیت بود قیافهٔ جدی و گـوش به‌زنگی داشت. مادر چشم‌هایش را بست و دست‌هایش را روی گـوش‌هایش گذاشت. عرق از چانهٔ پدر روی پستان‌های مادر چکید. مادر چندش‌اش شد. با خودش گفت ولی می‌دانم که این سال‌های خوش ماست. آینده

www.atharebartar.com

چیزی به غیر از مصیبت‌های بزرگ نیست.

صبح‌فردا همه به‌ایستگاه راه‌آهن نیوروشل رفتند تا پدر را بدرقه کنند. عده‌ای از کارمندهای شرکت هم آمده بودند، و معاون اول پدر نطق مختصری ایراد کرد. چند نفری دست زدند. قطار نیویورك وارد شد: پنج واگون سبز تیرهٔ یراق، که یك لوکوموتیو «بالدوین ۴ ـ ۴»، با چرخ‌های پره‌پره‌ای، آن‌ها را می‌کشید. پسرك نگاه می‌کرد و دید که روغن‌کار با روغن‌دان‌اش پیستون‌های برنجی را وارسی کرد. دستی روی شانه‌اش آمد، برگشت و پدرش را دید که با لبخند دست او را گرفت و فشرد. پدربزرگ می‌خواست چمدان‌ها را بردارد، نگذاشتند. پدر و برادر کوچکهٔ مادر با کمك باربر صندوق‌ها را بار زدند. پدر با جوان دست داد. حقوق‌اش را اضافه کرده بود و مقام‌اش را در شرکت بالا برده بود. پدرگفت مواظب کارها باش. جوان سر تکان داد. چشم‌های مادر برق زد. به‌نرمی شوهرش را بغل کرد. پدر گونهٔ او را بوسید. پدر که روی پاگرد انتهای آخرین‌واگون ایستاده‌بود کلاه‌اش را برداشت و همین‌طور که قطار از سر پیچ می‌گذشت دست تکان داد.

صبح فردا، هیأت قطبی پیری بعد از صبحانه و شامپانی لنگر برداشتند و کشتی کوچك قرص و قایم‌شان، «روزولت»، از اسکله عقب کشید و توی رودخانهٔ شرقی افتاد. قایق‌های آتش‌نشانی رشته‌های آب به‌آسمان فرستادند، که گرد می‌شد و در نور آفتاب صبح که روی شهر می‌تابید رنگ رنگین‌کمان می‌گرفت. کشتی‌های مسافری بوق‌های گنده‌شان را به‌صدا درآوردند. تا چندی نگذشت و کشتی به دریا نرسید، پدر باورش نشد که سفرش راست است. همین‌جور که پشت نردهٔ کشتی ایستاده بود آهنگ تغییرناپذیر و هول‌آور اقیانوس به‌مغز استخوان‌اش نفوذ می‌کرد. کمی بعد «روزولت» از کنار کشتی اقیانوس پیمایی گذشت که تا پشت نرده‌هایش انباشته از مهاجر بود. پدر سینهٔ کشتی پهن و زنگ‌زده را تماشا کرد که دریا را می‌شکافت. عرشه‌هایش از آدم غلغله بود. هزاران کلهٔ مرد با کلاه کپی. هزاران کلهٔ زن با چارقد. کشتی مندرسی بود که یك میلیون چشم سیاه از آن به‌آدم نگاه می‌کردند. پدر که معمولا آدم با اراده‌ای بود ناگهان ته‌دل‌اش سست