فرهنگ معاصر

فرهنگ داستان‌نویسان

شیوه‌های روایت تشریحی داستان‌نویسی

جمال میرصادقی

فرهنگ داستان‌نویسان

شیوه‌های روایت تشریحی داستان‌نویسی

جمال میرصادقی

فرهنگ معاصر
انتشارات

فهرست‌نویسی پیش از انتشار

سرشناسه: میرصادقی، جمال، ۱۳۱۲ـ
عنوان و نام پدیدآور: فرهنگ داستان نویسان: شیوه‌های روایت تشریحی داستان‌نویسی به ضمیمهٔ واژه‌نامهٔ اصطلاحات ادبیات داستانی... ./ جمال میرصادقی.
مشخصات نشر: تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۸.
مشخصات ظاهری: ۷۶۷ ص.
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
عنوان دیگر: شیوه‌های روایت تشریحی داستان‌نویسی به ضمیمهٔ واژه‌نامهٔ اصطلاحات ادبیات داستانی... .
موضوع: داستان‌نویسی
موضوع: Fiction – Authorship
موضوع: داستان‌نویسی – اصطلاح‌ها و تعبیرها
موضوع: Fiction – Authorship – Terminology
موضوع: داستان – واژه‌نامه‌ها
موضوع: Fiction – Dictionaries
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۸ ۴ف ۹م / PN ۳۳۵۵
رده‌بندی دیویی: ۸۰۸/۳
شماره کتابشناسی ملی: ۵۵۷۵۷۹۷

شابک: ۶ - ۱۵۸ - ۱۰۵ - ۶۰۰ - ۹۷۸ ISBN: 978-600-105-158-6

فرهنگ معاصر

تهران، خیابان طالقانی غربی، خیابان فریمان، شمارهٔ ۲۸، کدپستی: ۱۴۱۶۸۶۴۱۸۲
تلفن: ۵-۶۶۹۵۲۶۳۲ ؛ واحد فروش: ۶۶۹۷۳۳۵۲ ؛ فکس: ۶۶۴۱۷۰۱۸
E-mail: farhangmoaserpub@gmail.com **Website**: www.farhangmoaser.com

فرهنگ داستان‌نویسان
شیوه‌های روایت تشریحی داستان‌نویسی
جمال میرصادقی

حروف‌نگاری، صفحه‌آرایی و چاپ:
واحد کامپیوتر و چاپ فرهنگ معاصر

چاپ اول: **فرهنگ معاصر ۱۳۹۷** / تیراژ: **۱۰۰۰ نسخه**

کلیه حقوق این اثر متعلق به «مؤسسه فرهنگ معاصر» است و هر نوع استفاده بازرگانی از این فرهنگ اعم از زیراکس، بازنویسی، ضبط کامپیوتری و یا تکثیر به هر صورت دیگر، کلاً و جزئاً قابل تعقیب قانونی است.

فهرست

پیشگفتار ۱
شیوه ۷
روایت ۹
خصلت‌های روایت ۱۲
اختلاف شیوهٔ روایت داستان با گزارش و طرح ۱۴
۱. شیوهٔ آشنایی‌زدایی ۱۷
حقیقت نایافتنی ۲۲
۲. شیوهٔ اسطوره‌ای ۴۱
اقلیما ۴۶
۳. شیوهٔ بازگشت به گذشته ۵۱
پهلوان ۵۵
۴. شیوهٔ باستان‌گرایی ۶۳
سپید جامگان ۶۶
۵. شیوهٔ برجسته‌سازی ۶۹
درخت‌ها ۷۲
۶. شیوهٔ بینامتنی ۷۷
هیولا ۸۱
۷. شیوهٔ پروستی ۸۵
طرف خانهٔ سوان ۹۱
۸. شیوهٔ پیرنگ باز ۹۷
نام تو آبی است ۱۰۱
۹. شیوهٔ پیرنگ بسته ۱۱۱

شکسته ۱۱۵
۱۰. شیوهٔ پیرنگ روشنگر ۱۲۱
سرود رهایی ۱۲۴
۱۱. شیوهٔ پیرنگ موازی ۱۲۹
شب‌های تماشا و گل زرد ۱۳۲
۱۲. شیوهٔ تأثیرگذار ۱۵۱
لرزه ۱۵۴
۱۳. شیوهٔ تبلیغی ۱۵۹
نه آدمی، نه صدایی ۱۶۲
۱۴. شیوهٔ تقلید طنزآمیز ۱۶۹
قضیهٔ داستان باستانی یا رمان تاریخی ۱۷۳
۱۵. شیوهٔ تکه‌گذاری (کولاژ) ۱۷۷
افسونگر ۱۸۰
۱۶. شیوهٔ جویسی ۱۸۳
نمونه‌ای از بخش ۱۷ رمان یولیسیز ۱۸۸
۱۷. شیوهٔ حقیقی و مجازی ۱۹۳
یکی از این روزها ۱۹۶
پشه‌ها ۱۹۸
۱۸. شیوهٔ خُردگرایی ۲۰۵
شش وزیر ۲۰۹
سوختن ۲۰۹
۱۹. شیوهٔ خواننده‌وار، نویسنده‌وار ۲۱۳
مثل یک پرندهٔ غریب ۲۱۷
تپه‌هایی مثل فیل‌های سفید ۲۲۸
۲۰. شیوهٔ «چه» و «چگونه» روایت ۲۳۷
روشنان ۲۴۱
۲۱. شیوهٔ داستان برشی ۲۴۷
بچه‌ها ۲۵۱

۲۲. شیوهٔ داستان خطی و غیرخطی ۲۵۷
هراس ۲۶۱
آواز ۲۶۵
قطعه‌ای از رمان خشم و هیاهو ۲۶۸
تنها آنکه نشسته طرف راست ۲۷۱
۲۳. شیوهٔ خودگویی ۲۷۷
این اتاق نشیمن من است ۲۸۰
۲۴. شیوهٔ داستان در داستان ۲۸۷
پیر و غزال ۲۹۰
۲۵. شیوهٔ رمزی ۲۹۹
درخت طوبا ۳۰۳
۲۶. شیوهٔ داستان‌مقاله ۳۰۷
طاهری می‌گفت ۳۱۰
۲۷. شیوهٔ داستان‌نویس‌های «ساده‌نگر» و «اندیشمند» ۳۱۷
شناسنامهٔ پاره شده ۳۲۲
۲۸. شیوهٔ دام روایتی ۳۳۱
رتیل ۳۳۴
۲۹. شیوهٔ دوگانهٔ روایت ۳۴۵
دُرشتی ۳۵۲
۳۰. شیوهٔ راشومونی ۳۵۹
در بیشه ۳۶۲
دری رو به دیوار ۳۷۰
۳۱. شیوهٔ راوی‌های چندگانه ۳۸۵
شب‌چراغ ۳۸۸
۳۲. شیوهٔ روایتگری زمان ۴۰۱
پیراهن آبی ۴۰۵
۳۳. شیوهٔ ضدداستان ۴۱۳
نقل است... ۴۱۶

۳۴. شیوهٔ ضمنی ۴۱۹
زن کلاهش را از سر برداشت ۴۲۳
۳۵. شیوهٔ طنزآمیز ۴۲۷
در معنای افتادن ۴۳۲
۳۶. شیوهٔ غِنایی ۴۳۹
عشق ۴۴۳
۳۷. شیوهٔ فراخ‌منظر ـ نمایشی ۴۴۵
لحظهٔ اسیری ۴۵۱
سایه در سایه ۴۵۶
۳۸. شیوهٔ کلبی‌مسلکی (سنیک) ۴۶۱
شاعر بزرگ ۶۴۶
۳۹. شیوهٔ گروتسک ۴۶۹
خوراک جگر ۴۷۳
۴۰. شیوهٔ گوتیک ۴۷۵
جنازه ۴۷۸
۴۱. شیوهٔ نقیضه‌وار ۴۸۳
بوزینه‌ها و کرم شب‌تاب ۴۸۹
۴۲. شیوه‌های روایت در انواع بنیادی داستان: ۴۹۳
الف. شیوهٔ روایت داستان محیط ۴۹۷
آژیر دریا ۴۹۹
ب. شیوهٔ روایت داستان ایده ۵۰۹
راز غار آبی ۵۱۱
ج. شیوهٔ روایت داستان شخصیت ۵۱۶
راست‌قامت ۵۱۸
د. شیوهٔ روایت داستان حادثه ۵۲۳
صلیب آهنی ۵۲۴
ه. شیوهٔ روایت معنایی و هویتی ۵۲۷
رؤیای سبز ۵۲۹

۴۳. چند مورد از شیوه‌های روایت زاویه‌دیدی ۵۳۱
الف. روایت ذهنی ۵۳۵
کشاکش ۵۳۷
ب. روایت خودزندگی‌نامه‌ای ۵۴۴
جفت ۵۴۶
ج. روایت خاطره‌گونه ۵۵۳
پری آینه ۵۵۴
د. روایت نامه‌ای ۵۵۹
گفته بودی به هر حال ۵۶۱
ه. روایت یادداشت‌گونه ۵۶۴
فصلی از رمان بیگانه ۵۶۶
روایت عینی/ نمایشی ۵۷۷
باغ ۵۷۹
۴۴. شیوه‌های روایت داستان‌های خیالی ۵۸۵
داستان‌های مکتبی ۵۸۷
الف: رمانتیسم ۵۸۸
چراغ‌ها ۵۸۹
ب. رئالیسم ۵۹۱
شام غریبان ۵۹۳
ج. ناتورئالیسم ۵۹۹
مردی در پارک ۶۰۱
کوچه ۶۰۹
سمبولیسم ۶۱۶
موش ۶۱۸
ب: سوررئالیسم ۶۱۹
خیانتی ناگفتنی ۶۲۱
ج: امپرسیونیسم ۶۲۴
موج ۶۲۶

چ: اکسپرسیونیسم ۶۳۰
پشت ماه ۶۳۱
پست مدرنیسم ۶۳۳
یک، دو، سه ۶۳۶
ب: رئالیسم جادویی ۳۴۴
خوش‌سیماترین مرد غرق‌شدهٔ جهان ۶۴۸
فراداستان ۶۵۴
همزاد آینه ۶۵۶
۴۵. داستان‌های غیرمکتبی ۶۶۰
این سوی تل‌های شن ۶۶۲
مهاجرت ۶۶۹
۴۶. داستان‌های شگرف ۶۸۷
تیغزار ۶۸۰
۴۷. شیوه‌های روایت جنبش‌های نوظهور داستان‌نویسی ۶۸۵
شیوهٔ روایت رمان نو ۶۸۸
ساحل ۹۷۹
شیوهٔ چندآوایی سنتی و نو ۶۹۳
شهر فرنگ ۶۹۹
بالادرختی‌ها ۶۹۹
شیوهٔ داستان‌های بدون پیرنگ ۷۰۵
شب زمستان ۷۰۸

واژه‌نامهٔ اصطلاحات ادبیات داستانی ۷۱۱
واژه‌نامه فارسی - انگلیسی ۷۳۳
واژه‌نامه انگلیسی - فارسی ۷۴۷

پیشگفتار

تردیدی نیست که «روایت» یکی از بنیادی‌ترین و اساسی‌ترین عناصر داستان‌نویسی است. می‌خواهم بگویم می‌توان شناخت کامل و دست‌اولی از عناصر دیگر داستان داشت، اما اگر داستان‌نویس شناختی از «چه» و «چگونگی» شیوهٔ روایت آن‌ها نداشته باشد، به موفقیتی که می‌خواهد، دست نمی‌یابد. هرچقدر این شناخت بیشتر باشد، نویسنده در ارائهٔ عناصر داستان موفق‌تر است. امروز داستان‌نویسی حیطهٔ جنبه‌های رنگارنگ و متنوع فنی و تکنیکی است و به ضرس قاطع می‌توان گفت که نویسنده‌ای در کار خود بیشتر موفق خواهد شد که بتواند برای موضوع‌های گوناگون خود، در انواع (ژانر) داستان، شیوه‌های روایت مناسب و درخوری به کار ببرد و تسلط به نسبت کامل‌تر و مؤثرتری نسبت در شیوهٔ روایت موضوع داستان‌ها داشته باشد.

در انواع داستان، از دیرین‌ترین و کهن‌ترین آن‌ها، از قصه‌های کوتاه و بلند سنتی بگیریم تا داستان‌های کوتاه و رمان‌های امروزی، شیوهٔ روایت حرف اول و آخر را می‌زند.

در قصه‌ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و تکوین روحی شخصیت‌ها و آدم‌های داستان است و روایت بر محور ماجرا و حوادث خلق‌الساعه می‌گردد و رکن اساسی و بنیادی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. شخصیت‌ها بیشتر نمونهٔ کلی‌اند و خصلت‌های ایستایی دارند، از این‌رو، شیوهٔ روایتِ خصوصیت‌های آن‌ها، کلی و عام است و روان‌شناختی فردی و جزئیات عمل داستانی در آن‌ها راهی ندارند. برخلاف آن‌ها، داستان‌های کوتاه و رمان‌ها و ناولت‌های امروزی با ویژگی‌های روحی و عاطفی یکایک شخصیت‌ها و روایت جنبه‌های معنایی و ساختاری داستان سروکار دارند و در آن‌ها به جزئیات و ریزه‌کاری‌ها بسیار اهمیت می‌دهند و بدین نحو انواع آن‌ها را از هم متمایز و مشخص می‌کنند. در این کتاب اساساً تأکید بر شیوه‌های روایت انواع داستان‌های مدرن، داستان کوتاه، ناولت، رمان و شاخه‌هایشان است.

انسان در هر دوره به لحاظ شناخت و تصور و دریافتش از زندگی، نوعی از داستان (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان و ناولت) را آفریده و ادبیات تخیلی شفاهی و نوشتاری را به وجود آورده است. هرکدام از این انواع، تکنیک‌های بیانی و شیوه‌های

روایتی خود را داشته‌اند و همچون آینه‌های چندبُعدی تحولات ذهنی و روانی انسان را در طی قرن‌ها به نمایش گذاشته‌اند.

از این‌رو، با تحول ذهنی انسان و پیشرفت علم و دانش، تصویر او در این آینه‌ها نیز تغییر کرده و درنتیجه، تکنیک‌ها و شیوهٔ روایت‌های دیگری برای نشان دادن این تغییرات و تحولات به وجود آمده است. از این‌جاست که شیوه‌های روایت «بازگویی» و «بازنمایی» داستان‌نویسی، پابه‌پای این تحولات و تغییرات، خود نیز دگرگونی‌هایی پذیرفته و به‌موازات آن‌ها، همچنان تغییر می‌کند و شیوه‌های روایت تازه‌تر و تکنیکی‌تری برای ارائهٔ آن‌ها به وجود آمده و خواهد آمد.

البته، شیوه‌های روایت در داستان‌نویسی، در قلب هنر داستان‌نویسی قرار نمی‌گیرد، اما در جایی بسیار نزدیک به قلب آن است و می‌تواند به عناصر دیگر داستان تعالی و کمال بدهد. روایت، خونی است که به ایده و معنای داستان غذا می‌رساند و امکانات، درستی و صحت بیان حقیقی و مجازی، قوهٔ تخیل، گردآمدن تناوبی جمله‌ها، ضرب‌آهنگ پنهان و آشکار نثر و موسیقی آن را فراهم می‌آورد. درواقع، در حکم فرهنگی است برای داستان‌نویسان. از این نظر شیوهٔ روایت راه‌بردی بنیادی است برای نویسندگان تا از انواع گوناگون داستان شناخت پیدا کنند و در دستیابی به آن موفق شوند، زیرا همان‌طور که گفته شد، هر نوع داستان شیوهٔ روایت خاص خود را می‌طلبد و غفلت از این مهم، موجب ناکامی و شکست نویسنده می‌شود و قناسی و ناهماهنگی ساختاری داستان را به بار می‌آورد.

شیوه‌های روایت گسترهٔ وسیعی دارد و می‌توان گفت هر نوع داستان (داستان کوتاه، رمان، ناولت) روایت خاص خود را می‌خواهد تا بتواند تأثیر خود را بگذارد. مثلاً در داستان کوتاه ناب، شیوهٔ روایت به طریقی است که لحظه‌ها به‌هیچ‌وجه بی‌ثمر و عاطل نمی‌ماند، زیرا ساقط شدن زمان پیش از این اتفاق افتاده و در حینی که عمل داستانی جریان دارد، روایت زمان متحرک و قطع‌نشدنی است و آفرینندهٔ آنات وضعیت و موقعیت‌ها و موجب تکوین پیکره و ساختار انواع داستان است؛ یعنی در شیوهٔ روایت داستان کوتاه، توضیح‌ها و توصیف‌ها کمتر موردنظر است و به حداقل می‌رسد و روایت بیشتر به تحرک و عمل توجه دارد. در شیوهٔ روایت رمان چنین ضابطه‌ای کمتر رعایت می‌شود و در ناولت ویژگی خاصش که آن را از داستان کوتاه و رمان متمایز می‌کند، باید وجود داشته باشد.

گذشته از این، داستان به‌مقتضای دورهٔ خود، شیوه‌های روایت متفاوتی دارد که مناسبت‌ها و رابطه‌های خود را با زمان نشان می‌دهد.

رمان‌نویسان، به‌خصوص رمان‌نویسان دههٔ بیست آلمان و عده‌ای از رمان‌نویسان فعلی امریکا خیال می‌کنند خواننده موجود گرسنه‌ای است که هر آشغالی را می‌توان به

خوردش داد. اولِ داستان می‌نویسد «پنج‌شنبه» روزی بود که بهش تجاوز شده. بعد هم یک فصل تروتمیز و جذاب کارسازی می‌کنند با همه جور مخلفات و حواشی. خواننده هم می‌خواند و پیش می‌رود، می‌خواند و باز پیش می‌رود، شاید سیصد صفحه، شاید چهارصد صفحه، گاهی هم هشت‌صد صفحه را یک‌نفس می‌خواند.
در داستان کوتاه کار به این سادگی‌ها نیست. تو باید در هر کلمه‌ای که می‌نویسی، وسط معرکه باشی. هر فعلش باید صاف و روشن، قرص و محکم باشد.[۱]

انواع داستان کوتاه و رمان و ناولت نیز باید ویژگی روایت خود را داشته باشند. شیوهٔ روایت، در زاویه‌دیدهای گوناگون نیز متنوع است. من به چند مورد شاخص آن‌ها در این کتاب اشاره کرده‌ام و ویژگی‌های روایتی آن‌ها را برشمرده‌ام.

به‌طور کلی عناصر داستان از نظر فنی وابسته به شیوهٔ روایت هستند؛ مثلاً در «صدا»، که بعد بیشتر از آن صحبت می‌کنم، شیوهٔ روایت، نگرش و هویت و شخصیت نویسنده را به خواننده منتقل می‌کند و در «لحن» طرز برخورد نویسنده را نسبت به موضوع نشان می‌دهد. مثلاً در داستان‌هایی که روایتگر کودک است، شیوهٔ روایت باید کودکانه باشد و همچنین روایتگرهای دیگر نیز باید در روایت موضوع داستان، هویت شخصی، فرهنگی، تربیتی و جهان‌بینی خود را با شیوهٔ بیانی خاصشان نشان بدهند، جاهل مسلک یک‌جور صحبت کند و استاد دانشگاه یک‌جور. حتا در صورت مقتضی، پیشه‌وران می‌توانند لغات و اصطلاح‌های خاص خود به کار گیرند.

در «فضا و رنگ» روایت بر ویژگی مکانی و زمانی تأکید می‌کند. البته شیوه‌های روایت هرکدام با جنبه‌های معنایی و ساختاری نوع داستان بستگی تنگاتنگی دارند.

هر داستان‌نویسی دیدگاه و بینش خود را از «جهان واقع» در «جهان داستان»اش به شیوه‌ای متفاوت از نویسنده‌های دیگر روایت می‌کند. این تفاوت میان همهٔ عناصر داستان‌هایش تقسیم می‌شود و اساس و شیوهٔ بنیادی آثار او را تشکیل می‌دهد.

دست‌آخر، ویژگی سبک نویسنده نیز نوع شیوهٔ روایت او را در آثارش نشان می‌دهد. بعضی از نویسنده‌ها ساده‌نویسی را می‌پسندند و روایت را، شفاف با کمترین حاشیه ارائه می‌دهند و بعضی دیگر پیچیده و دشوارنویسی را ترجیح می‌دهند و به آرایشگری و پیرایشگری روایت می‌پردازند. از گروه اول می‌توان ارنست همینگوی را نام برد و از دستهٔ دوم جیمز جویس را. به این جمله از پیرمرد و دریانوشتهٔ همینگوی توجه کنید:

حالا سرش حقیقتاً درد می‌کرد. لحظه‌ای سرش را با دست مالید ولی تفاوتی احساس

---

۱. الیزابت جین‌وی: آیا داستان کوتاه ضروری است؟ ترجمهٔ اصغر رستگار، اصفهان، زنده رود، ۱۳۷۴، شماره ۱۳-۱۲، ص. ۱۱۰.

نکرد و دست از مالیدن برداشت.

این روایت را مقایسه کنید با نوع توصیفی و جزیی‌پردازانهٔ آن که نویسنده‌ای از گروه دیگر ممکن است نوشته باشد:

امواج درد، همه جای کله‌اش به تپش درآمد، پیش رفت و پس نشست و دوباره پیش رفت تا آن‌که او را به از کار انداختن هوشیاریش تهدید کرد. چند لحظهٔ کوتاه و بیهوده سرش را با حالتی نزدیک به نومیدی مالید، پوست سرش را با انگشت امیدوارش که می‌کوشید امواج درد را پس بزند، ماساژ داد، اما درد همچون گذشته بی‌امان بود. دستش را نومیدانه به پهلوی خودش انداخت.

روایت اول از نویسنده‌ای است که می‌گوید:

داستان‌نویسی سخن‌پردازی نیست بلکه ضبط کردن تجربهٔ انسانی است به ساده‌ترین و زلال‌ترین زبان ممکن.

نظیر روایت دوم را می‌توان در بسیاری از آثار ناتورالیست‌ها و رمان‌های پرحجم عامه‌پسند یافت. گذشته از این، ممکن است نویسنده‌ای همهٔ آثارش را به شیوهٔ روایت واحدی بنویسد یا برای هر داستانش شیوهٔ روایت جداگانه‌ای اختیار کند. در مورد اول می‌توان از هنری جیمز و ارنست همینگوی نام برد و در مورد دوم نویسنده‌هایی چون فاکنر و دکترو که با ویژگی‌های فنی کارشان، هر اثرشان شیوهٔ روایت جداگانه‌ای دارد. در میان نویسنده‌های ایرانی معاصر، ابراهیم گلستان و جلال آل‌احمد صاحب‌سبک هستند و داستان‌هایشان را با شیوهٔ روایت واحدی نوشته‌اند. نویسنده‌های نام‌آور دیگر داستان‌هایشان را بسته به نوع و اقتضای داستان با شیوهٔ روایت‌های متنوعی نوشته‌اند تا، گذشته از شیوهٔ نگارش، کیفیت تأثیرگذاری آن‌ها نیز محقق شود؛ خصوصیتی که از آن با عنوان «صدا» یاد می‌کنند.

«صدا» در اصطلاح نقد ادبی این مفهوم را می‌رساند که اثر ادبی، نگرش، هویت و شخصیت نویسندهٔ خود را به خواننده منتقل می‌کند، به عبارت دیگر، «صدا» واژه‌ای است که به صورتک نویسنده در روایت داستان دلالت دارد. این واژه در حقیقت نشان‌دهندهٔ درک و دریافتی است که شنونده‌ای از طریق شنیدن صدا از گوینده‌ای به دست می‌آورد، مثل این‌که صدای کسی را بشنویم و بتوانیم حدس بزنیم که او کیست و برخورد او نسبت به موضوعی که دارد تعریف می‌کند، چگونه است.

به نویسنده‌های جوان و کم‌تجربه اغلب توصیه می‌شود که در نوشته‌هایشان صدای خاص خودشان را بیشتر حفظ کنند.

از سال ۱۹۸۰، صدا به دو معنا به کار رفته است، به معنای سبک و شیوهٔ نگارش نویسنده، یعنی شیوهٔ متمایز نوشتن او، ترکیب لغات، ضرباهنگ و انتخاب واژگان که ویژگی سبک و شیوهٔ نوشتن نویسنده را به وجود می‌آورد؛ مثل شیوهٔ نگارش آل‌احمد و گلستان. در اولی شیوهٔ نگارش، ویژگی نثر محاوره یا گفتاری را دارد و در دومی، خصوصیت نثر نوشتاری یا ادبی را.

در معنای دوم، شیوهٔ روایت تأثیرگذاری را القاء می‌کند و به وجود می‌آورد. بعضی از منتقدان معاصر «صدا» را با «لحن» یکی می‌گیرند.

کتاب «فرهنگ داستان‌نویسان» حاصل تجربهٔ شصت‌سال عمر داستان‌نویسی من است و به گمانم در حکم نوعی «فرهنگ‌نامهٔ داستان‌نویسی» به شمار می‌آید. فکر نمی‌کنم هیچ داستان‌نویسی از آن بی‌نیاز باشد. به این معنا که اگر داستان‌نویس شیوهٔ روایت درست داستانش را از آغاز بداند، بی‌تردید نیمی از راه موفقیت خود را پیموده است چون با شناخت و آگاهی بیشتر داستانش را شروع کرده است.

برای هر شیوهٔ روایت نمونه‌ای از داستان‌های خودم و نویسنده‌های نام‌آور داده‌شده است. منبع داستان‌های نویسنده‌های دیگر را داده‌ام. داستان‌های خودم را از میان مجموعهٔ داستان‌های خودم انتخاب کرده‌ام و بی‌فایده دانستم که منبع‌های آن‌ها را ذکر کنم. خواننده فرصتی می‌یابد بی‌آنکه به همهٔ آثار من و دیگران رجوع کند، شناختی گرچه اندک نسبت به شیوهٔ کار ما پیدا کند و بسته به ذوق و سلیقهٔ خود، نویسنده و نوع داستان موردعلاقهٔ خود را برگزیند و با شناختی که از این راه به دست می‌آورد، لذتی که از خواندن داستان می‌برد را دوچندان کند.

در پایان بر ذمهٔ خود می‌دانم که از آقای کاوه فولادی‌نسب، دوست عزیز و صدیق و یگانه‌ام، برای بازخوانی دقیق و توصیه‌های خوبش و خانم نسرین اسدی عزیز برای حروفچینی پاکیزه و تزیین متن صمیمانه سپاسگزاری کنم.

جمال میرصادقی

تیر ماه ۱۳۹۶

شیوه

شیوه[1]، اصطلاحی است که در سال‌های ۱۹۳۰ در نقد ادبی متداول شد و دو مفهوم را در بردارد:

۱: نگرش و شیوهٔ برخورد نویسنده نسبت به چگونگی معنا، درونمایه، موضوع، عناصر دیگر داستان و نوع اثر خود.

۲: ویژگی‌های فنی و تکنیکی و اسلوبی که نویسنده در ارائهٔ ساختار اثر خود به کار می‌گیرد. به‌بیان‌دیگر، هر داستان، چه واقعی و چه خیالی راهبرد و ترفندی مخصوص به خود دارد که انواع شیوه‌های روایت را برای ارائهٔ ویژگی خود می‌طلبد. انواع داستان‌های پیشامدرن، مدرن و پسامدرن شیوه‌های روایت متنوعی برای عرضهٔ خود دارند و داستان‌های مکتبی نیز همین‌طور، هرکدام با ترفند جداگانه‌ای ارائه می‌شوند و شیوه‌های روایت متفاوتی دارند. بدون این شیوه‌های تکنیکی و راهبردی روایت، داستان‌ها نمی‌توانند کیفیت نوع خاص خود را با موفقیت به نمایش بگذارند و به کمال اثر تحقق بخشند.

اثری می‌تواند از سه خصوصیت لازم برای موفقیت و بزرگی هر نوشتهٔ خلاقه‌ای برخوردار باشد که شیوهٔ روایت خاص خودش را داشته باشد؛ سه خصوصیتی که از آن‌ها با عنوان «عمومیت»، «اعتبار» و «خُلقیت» نام می‌برند.

۱: عمومیت، به این معنا که اکثریت ایرانی‌های کتاب‌خوان اثر را خوانده باشند یا دست‌کم اسم آن را شنیده باشند؛ مثل رمان سووشون، که از شیوهٔ روایت مکتب واقع‌گرایی برخوردار است و چاپ‌های متعددی به خود دیده و هنوز هم مطرح است.

۲: اعتبار، یعنی علو ارزش ادبی آن در کل از نظر صاحب‌نظران مورد تأیید قرار گرفته باشد، مثل رمان بوفِ کور، که از شیوهٔ روایت مکتب سوررئالیستی بهره گرفته و در میان آثار داستانی جایگاه معتبری دارد، یا از نظر فرهنگی جنبه‌هایی از دوران تاریخی و فرهنگی ما را نشان بدهد، مثل همسایه‌ها.

---

1. Strategy

۳: خُلقیت، به این‌معنا که به پاره‌ای از جنبه‌های خاص ملی و هویتی ما پرداخته باشد، خواه بر افراط و تفریط‌ها و عیوب و ناشایستگی‌های اخلاقی و اجتماعی ما دست گذاشته باشد، مثل یکی بود و یکی نبود، و خواه از محسنات، صفات مثبت و آرمان‌گرایی ما ایرانی‌ها صحبت کرده باشد، مثل درازنای شب، که با شیوهٔ روایت واقع‌گرا، تقابل سنت و تجدد و گسست دو نسل و بازتاب آن‌ها را به نمایش گذاشته است.

گذشته از این سه خصوصیت، جاذبهٔ کلام نویسنده‌ها، وابسته به شکل متنوع و شیوهٔ ویژه‌ای است که صحنه‌های تازه را خلق می‌کند و مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

روایت

روایت[1] در لغت به معنای نقل کردن خبر یا حدیث یا سخن گفتن از کسی و چیزی یا داستان‌گویی آمده است و از این رو، «روایت داستانی» برخلاف «روایت غیرداستانی»، که بر امور کلی و قاعده‌پذیر و انتزاعی تمرکز می‌یابد، از امور جزیی و محتمل و ملموس صحبت می‌کند. در واقع، «روایت داستانی» در اصطلاح ادبی، نقل رشته‌ای از حادثه‌های واقعی و تاریخی و خیالی است، به شیوه‌ای که ارتباطی میان اجزای آن وجود داشته باشد، به تعریفی دیگر، روایت عبارت است از نقل چند حادثه و وضعیت و موقعیت که به لحاظ منطقی به هم ارتباط داشته باشند و در زمان اتفاق بیفتند و از طریق درونمایه‌ای ثابت، به صورت یک کل تشکل یابند. از این‌رو، اصطلاحی است عام که بر هر آنچه ویژگی نقلی داشته باشد، چه شعر (منظومه) و چه نثر (داستان)، اطلاق می‌شود و انواع ادبیات نمایشی (نمایش‌نامه و فیلمنامه) و ادبیات روایتی (ادبیات داستانی، منظومه و ادبیات ژورنالیستی) را دربرمی‌گیرد. کارکرد شیوه‌های روایت در کل به این معناست که جمله و عبارتی چگونه بیان می‌شود و چگونه ساخته می‌شود و شکل می‌گیرد و تحول می‌یابد.

دو شکل اساسی روایت، بازگویی و بازنمایی است؛ در بازگویی به توضیح و تشریح و توصیف، و در بازنمایی به اشکال نمایشی و عینی و تصویری پرداخته می‌شود.

«بازگویی» و «بازنمایی» مترادف‌های «نقل = گفتن» و «نشان دادن = نمایش» است. «نمایش» ارائهٔ حادثه‌ها و گفت‌وگوهاست که در آن مثل این است که راوی غایب است، مانند تئاتر که مخاطب نتیجهٔ خاص خود را از آنچه می‌بیند و می‌شنود می‌گیرد. «نقل» روایتی است که راوی آن را می‌پروراند و به‌جای نمایش تئاترگونهٔ حادثه‌ها و گفت‌وگوها، درباره‌شان حرف می‌زند و جروبحث و تجزیه‌وتحلیل می‌کند.

هنری جیمز (۱۸۴۳-۱۹۱۶)، داستان‌نویس امریکایی، معتقد بود داستان «نمایش، یک‌سر نمایش» است. نمایش را والاترین شیوهٔ روایت آرمانی می‌دانست که به ادبیات داستانی جان

---

1. Narration _ Narrative

می‌بخشد و می‌گفت هنر روایت داستانی فقط زمانی آغاز می‌شود که رمان‌نویس داستانش را موضوعی بداند که باید نشان داده شود؛ چندان‌که خود را باز گوید.

جیمز با چنین معیاری به رمان‌نویس‌هایی چون هنری فیلدینگ (۱۷۰۷-۱۷۵۴)، داستان‌نویس انگلیسی، ویلیام مِی‌کپیس تاکری (۱۸۱۱-۱۸۶۳)، داستان‌نویس انگلیسی، و چارلز دیکنز (۱۸۱۲-۱۸۷۰)، داستان‌نویس انگلیسی، حمله می‌کند زیرا در آثار این نویسنده‌ها راوی است که حرف می‌زند و توضیح می‌دهد:

> منتقدان بسیاری از گذشته تاکنون در مورد جنبه‌های گوناگون روایت به بررسی پرداخته‌اند، پس از ظهور عصر نو از زوایای جدیدی به روایت نگریسته شده است. دو شکل عمدهٔ روایت: «گفتن و نشان دادن» هستند. پس از نویسندگانی چون فلوبر و به‌ویژه هنری جیمز، عقیدهٔ غالب منتقدان این بود که اشکال «نمایشی» و «عینی» روایت بر «گفتن صرف» برتری دارند و حتا روش بازگویی وقایع، غیر هنرمندانه تلقی می‌شد. البته این دیدگاه به‌تدریج تعدیل یافت و منتقد نامداری همچون «وین بوث» اظهار داشته است که در قضاوت نباید به دام افراط‌وتفریط افتاد و هریک از این اشکال در جای مناسب خود ضروری هستند، حتا در ادبیات نو، به‌جز موارد معدود نمی‌توان شعر یا داستانی را یافت که کاملاً نمایشی و عینی باشد.[۱]

در بلاغت جدید، روایت یکی از انواع بیان به حساب می‌آید و از آن به‌عنوان بیان روایتی نام می‌برند. انواع دیگر بیان عبارت‌اند از: بیان توضیحی یا تشریحی و بیان توصیفی و بیان مباحثه‌ای. روایت چنین تعریف می‌شود:

> روایت نوعی از بیان است که با عمل، با سیر حادثه‌ها در زمان و با زندگی در حرکت و جنب‌وجوش سروکار داشته باشد، روایت به سؤال «چه اتفاق افتاد؟» جواب می‌دهد و داستان نقل می‌کند. روایت تصویر پر جنب‌وجوشی است که با شیوه‌های گوناگون، زندگی را در حال حرکت و رنگارنگی آن نشان می‌دهد و دگرگونگی آن را با شیوه‌های متنوع از لحظه‌ای به لحظهٔ دیگر به نمایش می‌گذارد. هدف از کاربرد شیوه‌های روایت، گوناگونی تکنیکی و ارائهٔ شالودهٔ خصلت بازگویی و نمایشی داستان است.

طبق این نظریه، هر نوع ادبی (ژانر) از گونه‌ای بیان، بیشتر استفاده می‌کند؛ اگر بخواهیم مطلبی را ادا کنیم و اطلاعاتی دربارهٔ شخصی و چیزی بدهیم، از شیوهٔ بیان توضیحی و

---

۱. دکتر بهرام مقدادی: فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران، فکر روز، ۱۳۸۷، ص. ۲۷۸-۲۷۷.

تشریحی بهره می‌گیریم. مثلاً می‌گوییم: «امروز هوا سرد کرده.»

اگر بخواهیم شخصی را متقاعد کنیم یا او را با برانگیختن احساسات و تغییر نظرش ترغیب به انجام کاری کنیم، به شیوهٔ بیان مباحثه‌ای متوسل می‌شویم. مثلاً می‌گوییم:«نه، دیروز سردتر از امروز بود.»

باید یکی، دیگری را متقاعد کند که «امروز سردتر است.» یا «دیروز سردتر بود.» یا «تو این هوای سرد نرو بیرون، سرما می‌خوری.» یا «مجبورم بروم.»

اگر بگوییم چیزی به نظر چگونه می‌آید و به چه شبیه است، از شیوهٔ بیان توصیفی استفاده کرده‌ایم. مثلاً می‌گوییم: «امروز هوا خیلی سرد کرده.» یا «پارسال همچی روزی بهار بود.»

سرانجام اگر بخواهیم بگوییم چه حادثه‌ای موجب سرد شدن هوا شده و بازتاب آن چه بوده، شیوهٔ بیان روایتی را به کار می‌بریم. مثلاً می‌گوییم: «کوه برف زده، می‌بینی که هوا یک‌دفعه سرد شد.» یا «هوای سرد همه‌چیز را منجمد کرده.»

البته اگر تصور کنیم که در داستان و دیگر انواع نوشته‌ها فقط از یک نوع شیوهٔ بیان استفاده می‌شود، اشتباه کرده‌ایم. هر نوع نوشته‌ای برای ارائهٔ ویژگی‌های خود از انواع گوناگون شیوه‌های بیان یاری می‌گیرد، اما بر ویژگی‌های خود متکی است و آنچه داستان را از انواع دیگر متمایز می‌کند، غلبهٔ شیوهٔ روایتی در آن است، به عبارت روشن‌تر ساختار داستان (شروع، میانه، پایان) بر ستون شیوهٔ روایتی گذاشته می‌شود، شیوهٔ روایتی سعی می‌کند گاه‌گاه از هنرهای دیگر مثل سینما و تلویزیون کمک بگیرد و حادثه‌ها را به‌طور محسوس و زنده نشان بدهد و درعین‌حال، ویژگی روایت خود را نیز حفظ کند و در ضمن، به‌طور محدود از انواع دیگر بیان نیز بهره ببرد.

خصلت‌های روایت

همان‌طور که گفته شد، روایت دارای دو خصلت اصلی است: گفتن و نشان دادن (محاکات). در هنر شاعری؛ بوطیقا ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ ق.م.) آمده خصلت اول، نقل متن است و خصلت دوم بازنمایی یا نمایش آن، به‌عبارت‌دیگر نقل، بازگویی واقعیت است و بازنمایی نشان دادن آن.

به نظر ارسطو کار هنرمند بازگویی و بازنمایی دقیق واقعیت‌ها همان‌گونه که دانشمند یا تاریخ‌نویس انجام می‌دهد، نیست، زیرا عامل تخیل در بازسازی واقعیت‌ها دخالت دارد. زندگی در آثار هنرمند، شاعر و نویسنده همان‌گونه بازتاب می‌یابد که اشیاء درآینه، یعنی آنچه آن‌ها عرضه می‌کنند، هم واقعی است و هم واقعی نیست. همان‌طور که پیش از این گفته شد، «بازگویی» و «بازنمایی» به مقتضای کارکرد داستان می‌آید.

منتقدان و پژوهشگران از سده‌های هجده و نوزده به بعد بر خصلت تصویری یا نمایشی روایت تأکید کرده‌اند و آن را از خصلت اول، برتر شمرده‌اند و بر این عقیده بوده‌اند که صرف نقل و گزارش واقعیت بهره‌ای از هنر ندارد و خصلت نمایشی و عینی اثر بُعد هنری به آن می‌دهد.

اما بعدها به این نتیجه رسیدند که در بازگویی هر متن، این دو خصلت را نمی‌توان کاملاً از هم جدا فرض کرد و هرکدام بر دیگری تأثیر می‌گذارد. در واقع، در هر نوع ادبی (ژانر) از گونه‌ای بیان، بیشتر استفاده می‌شود.

حتا در ادبیات نو، به‌جز در موارد معدود، نمی‌توان شعر یا داستانی را یافت که کاملاً نمایشی و عینی باشد. پرسی لوباک، پژوهشگر انگلیسی و صاحب کتاب فن داستان نیز با موشکافی در آثار نویسندگان گوناگون، از تولستوی گرفته تا هنری جیمز، بر این نظر صحه گذاشته است و با ظرافت نشان داده که چگونه نویسندهٔ ماهر با به‌کارگیری و تلفیق این دو شیوهٔ روایت از آفات هر یک می‌گریزد و اثری منسجم ارائه می‌دهد.

به‌عنوان‌مثال، هنری جیمز با استفاده از حضور راوی، ضمن حفظ اختصار و رعایت فاصلهٔ خود از داستان، توانسته است با حفظ اختیارات نویسندگی خود به‌خوبی گفتن و نشان دادن را با یکدیگر تلفیق کند.

منتقدان پساساختارگرا، به‌ویژه میخاییل باختین، به اقتضای ظهور روش‌های نوین داستان‌نویسی در مورد جنبه‌های ژرف‌تر روایت به کندوکاو پرداختند. باختین ادبیات داستانی را در یک تقسیم‌بندی کلی به سه دورهٔ کلاسیک، نو (مدرن) و پسانو یا پست‌مدرن تقسیم کرده است. مشخصهٔ دورهٔ نخست حفظ و انسجام و رابطهٔ علت و معلولی در متن است. دورهٔ مدرن شاهد ظهور پیچیدگی و درهم‌ریختگی کلام است و دورهٔ پسامدرن با نگرشی به آغاز پیدایش رمان، به معناباختگی نظر دارد. بر این اساس دو شکل کلی روایت، «نقل واقعیت» و «محاکات» نام گرفته‌اند. به‌این ترتیب، نمایشنامه عمدتاً از محاکات شکل گرفته است و حماسه، تلفیقی از هر دو روش را به کار می‌گیرد.

از نظر باختین سه گونه کلام ادبی قابل تشخیص هستند:

۱- گفتار مستقیم نویسنده که در واقع همان نقل واقعیت است.

۲- گفتار بازنمود شده، محاکات را شامل می‌شود.

۳- گفتار دو وجهی که خود شامل انواع گوناگون تقلید هَزل‌آلود، سبک‌پردازی، طنین، اسکاز یا شکل محاوره‌ای روایت و مکالمه است. به‌عنوان‌مثال در اولیس یولیسیز (یولیس) اثر جیمز جویس هر دو شکل روایت وجود دارد که البته محاکات وجه غالب را داراست. دیوید لاج در مقاله‌ای هر یک از این موارد را با تفصیل و ذکر مثال شرح داده است. ویلیام فاکنر نیز در شاهکار خود خشم و هیاهو با گونه‌ای از تک‌گویی، خاطره‌ها را به کار گرفته است و با بهره‌گیری از آن‌ها، واقعیت و محاکات را با مهارت درهم‌تنیده است.

به‌طورکلی، برخلاف مدرنیست‌ها که می‌کوشیدند با توسل به شیوه‌های گوناگون، حضور نویسنده را در اثر هرچه بیشتر پنهان کنند، آثار نویسندگان پسامدرن نشان‌دهندهٔ بازگشت دوبارهٔ نویسنده به صحنه و احیای شکل نقل روایت در داستان هستند. به تعبیر لاج، تفاوت بین دو نویسندهٔ شاخص این دو دوره، یعنی جویس و بکت، تفاوت بین سیلان ذهن (جریان سیال ذهن) و سیلان روایت است.

در شیوه‌های روایت داستان، از سه زاویه‌دید استفاده می‌شود:

زاویه‌دید اول‌شخص (مفرد - جمع): یا (من یا ما).

«من دیدم که چه اتفاقی افتاده.» یا «ما دیدیم که چه اتفاقی افتاده.»

زاویه‌دید دوم‌شخص (مفرد - جمع): یا (تو یا شما خطابی)

«تو دیدی که چه اتفاقی افتاده.» یا «شما دیدید که چه اتفاقی افتاده.»

زاویه‌دید سوم‌شخص (مفرد - جمع): یا (او یا آن‌ها)

«او دید که چه اتفاقی افتاده.» یا «آن‌ها دیدند که چه اتفاقی افتاده.»

اختلاف شیوهٔ روایت داستان با گزارش و طرح

شناسنامهٔ «داستان» از نظر ارائهٔ شیوهٔ روایت چیست و اختلاف آن با «گزارش»[1] و «طرح»[2] کدام است؟ ندانستن اختلاف این دو از هم موجب ناکامی در نوشتن داستان می‌شود. گرفتاری بعضی از نویسنده‌های جوان همین ناآگاهی از شیوهٔ روایت آن‌هاست. به تصور آن که داستان نوشته‌اند، «گزارش» و «طرح» ارائه داده‌اند.

اختلاف داستان با گزارش

هدف «گزارش» در شیوهٔ روایت آن، آگاهی دادن دربارهٔ چیزی است. بنابراین بر خلاف «داستان» هدف سرگرم کنندگی ندارد، بلکه تنها به اطلاعات دادن اکتفا می کند؛ مثل «گزارش هفتگی»، «گزارش سفر»، «گزارش کار» و... البته داستان هم اطلاعات می‌دهد اما این اطلاعات در مرحلهٔ دوم قرار دارد. داستان اول «سرگرم» می کند و بعد اطلاعات می‌دهد. گذشته از آن، اطلاعات‌رسانی داستان با کنه واقعیت و خصلت بشری سروکار دارد و انسان عدالت‌خواه و زیباپسند را یاری می‌دهد تا از زندگی بیشتر بهره بگیرد و بیشتر خود را متعالی کند؛ در حالی که اطلاعاتی که گزارش می‌دهد، به‌روز و ژورنالیستی است و بازیچهٔ مقتضیات و جریان‌های اجتماعی و سیاسی است و معمولاً در تعالی زندگی انسان نقش سازنده ندارد.

طبیعت گزارش، آشکار، قاطع و اغلب آماری است؛ طبیعت داستان، مبهم، عام و غیرآماری است. شیوهٔ روایتی که گزارش به کار می‌گیرد مستقیم و صریح است و شیوهٔ روایت داستان تلویحی و تصویری. در واقع گزارش شرح می‌دهد و داستان نقل می‌کند (نقل به معنای گفتن، نقل به معنای جابه‌جا شدن یا کردن).

اختلاف داستان با طرح

اختلاف اساسی «طرح» با «داستان» این است که طرح، روایت اوضاع‌واحوال است و

---

1. Report 2. Sketch

داستان، روایت وقوع حادثه‌ها و وضعیت و موقعیت‌ها. طرح تأکیدش بر چگونگی و کیفیت چیزی، مکانی، زمانی و شخصی است و حادثه، صحنه[1]، فضا و رنگ[2] یا شخصیتی را وصف می‌کند. داستان بر آنچه وقوع یافته یا وقوع خواهد یافت تأکید می‌کند و بر ویژگی‌های روان‌شناختی و جزئیات توجیهی تأکید می‌کند.

از این‌رو، طرح به طور مشخصی جنبهٔ توصیفی دارد و داستان رشتهٔ حوادث را روایت می‌کند. طرح غالباً گرد محور صحنهٔ مجرد یا شخصیت مجردی می‌گردد و مشخصات و خصوصیت‌های او را ترسیم و توصیف می‌کند اما داستان بر گِرد حادثه‌ها می‌گردد.

داستان روایت عملی است که از ویژگی‌های حرکتی برخوردار باشد، اما طرح، توصیف چگونگی است و خصوصیت ایستایی دارد. طرح فاقد پیرنگ گسترش‌یافته است؛ یعنی تحول حادثه، که لازمهٔ تحقق یافتن داستان است، در آن صورت نمی‌گیرد و در نتیجه از سه مرحلهٔ داستان تنها «آغاز» و «میانه» را دارد و پایان‌بندی ندارد.

---

1. Scene 2. Atmosphere

۱

شیوهٔ آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی[1] یعنی غریبه کردن مفاهیم آشنا و عادی‌شده تا بتوان به آن‌ها تازگی دوباره بخشید و از درک آن‌ها لذت بیشتری برد. این مفهوم را نخستین بار شکلوفسکی، که از بنیان‌گذاران برجستهٔ مکتب شکل‌گرایی است، به کار برد. او واژهٔ روسی «اوسترآنجا»[2] را برای آن به کار گرفت. به اعتقاد او، هنر برای این به وجود آمده است که درکی را که از زندگی داریم و بر اثر تجارب یکنواخت روزانه عادی شده، بار دیگر بر ما آشکار کند. از نظر او وظیفهٔ هنر پیچیده کردن موضوع‌هاست، که در نتیجهٔ آن رسیدن به درک هنر کندتر انجام می‌گیرد، اما لذتی که از این درک حاصل می‌شود، عمیق‌تر است. شکل‌گرایان می‌کوشند تا شیوه‌ها و تمهیداتی را که از طریق آن‌ها آثار ادبی این تأثیر را به وجود می‌آورند، کشف و معرفی کنند.

به نظر شکلوفسکی آشنایی‌زدایی در ادبیات در سه سطح عمل می‌کند: در سطح زبان، آشنایی‌زدایی زبان را دشوار می‌سازد و عامدانه آن را به‌صورت یک مانع درمی‌آورد؛ در این مورد مثلاً می‌توان از انباشت صداهای دشوار و نیز کاربرد وزن در شعر نام برد.
در سطح مفهوم، آشنایی‌زدایی با قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته‌شده و با نمایش دادن آن‌ها از چشم‌اندازی متفاوت، آن‌ها را به چالش می‌کشد؛ مثلاً لِو تولستوی در داستان شلنگ‌انداز غیرمنطقی بودن جهان بشری را از دید یک اسب نشان می‌دهد.
در سطح شکل‌های ادبی، آشنایی‌زدایی از قراردادهای ادبی با شیوهٔ شکستن معیارهای مسلط هنری و ارائهٔ معیارهای نو نیز از طریق ارتقاء ژانرهای ادبی فرعی همچون مضحکه و داستان پلیسی به سطح هنرهای زیبا صورت می‌گیرد.[3]

---

1. Defamiliazation 2. Osteranneja

۳. ایرنا ریما مکاریک: دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، ۱۳۹۴، ص ۱۳.

در داستان‌نویسی، نویسنده مواد خام داستان را از طریق به کار بردن شیوه‌های برهم زدن ترتیب توالی زمانی و تغییر شکل دادن و آشنایی‌زدایی کردن عناصر داستان، به پیرنگی ادبی تبدیل می‌کند.

آشنایی‌زدایی همچنین با شیوهٔ روایت و کاربرد خاص واژگان و ارائهٔ دیدگاه شخصیت‌ها، یعنی به‌کارگیری زاویه‌دیدهای متنوع و ابتکاری و انتخاب و تنظیم پیرنگ به دست می‌آید. داستان‌نویس با انتخاب لحظه‌هایی از وقایع داستان و بهره‌گیری از آن‌ها در پیرنگ، شیوهٔ روایت را برجسته می‌کند. مثلاً صادق هدایت با شیوهٔ سوررئالیستی و فضا و رنگِ[1] ابهام‌آمیز و پر راز و رمز رمان کوتاه بوفِ کور تمایز چشمگیری به آن داده است.

از نویسنده‌های ایرانی که در نوشتن داستان‌هایش، به‌خصوص به آشنایی‌زدایی نظر داشته است، بیژن نجدی است. در مجموعهٔ داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند آشنایی‌زدایی را در سطح مفهومی و شیوهٔ روایت در بیشتر داستان‌هایش به کار گرفته است. نمونه‌هایی از داستان کوتاه سپرده به زمین:

> جمعه پشت پنجره بود. با همان شباهت باورنکردنی‌اش به تمام جمعه‌های زمستانی. یکی از سیم‌های برق زیر سیاهی پرنده‌ها، شکم کرده بود. پرده ایستاده بود؛ و بخاری هیزمی با صدای گنجشک می‌سوخت.
> اتاق آن‌ها، بالکنی رو به تنها خیابان سنگ‌فرش دهکده داشت که صدای قطار هفته‌ای دو بار از آن بالا می‌آمد؛ از پنجره می‌گذشت و روی تکهٔ شکسته‌ای از گچ‌بری‌های سقف تمام می‌شد.
> ملیحه گفت:
> ــ نکنه بازهم یه جسد؟... حتماً بازهم یه جسد پیدا کردن. حتا اگر ملیحه نمی‌گفت (بازهم یه جسد...) آن‌ها صبحانه را با به خاطر آوردن یک روز چسبندهٔ تابستانی می‌خوردند و به خاطر انتخاب یک اسم با هم بگومگو می‌کردند. روزی که آفتاب از مرز خراسان گذشته، روی گنبد قابوسی کمی ایستاده و از آنجا به دهکده آمده بود تا صبحی شیری‌رنگ را روی طناب رخت ملیحه پهن کند... طاهر در رختخوابی پر از آفتاب یکشنبه با همان موسیقی هر روزهٔ صدای پای ملیحه از خواب بیدار شد. کم مانده بود که در چوبی با دست‌های ملیحه باز شود که شد. پیش از آن‌که ملیحه نان

---

1. Atmosphere

را روی سفره پهن کند، گفت:
ــ پاشو طاهر، پاشو.
طاهر گفت:
ــ چی شده؟
ملیحه گفت:
ــ یه مرده... همه دارن میرن تماشا، پاشو دیگه.[۱]

نظریهٔ فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی[۲] که برتولت برشت، نمایش‌نامه‌نویس معروف آلمانی، به‌کاربرده است، با آشنایی‌زدایی زمینه‌ای مشترک دارد و بر این نکته تأکید می‌کند که وقایع و نمایش آن‌ها در تئاتر باید به نحوی دگرگون شوند که تماشاگر تشویق شود تا با دید انتقادی به نمایش نگاه کند، نه این‌که وقایع نمایش‌نامه او را چنان به خود مجذوب کند که از داوری و تشخیص آنچه به نمایش درمی‌آورد، بازبماند.

جان کلام آن‌که آشنایی‌زدایی سَر آن دارد تا با پرده برداشتن از چهرهٔ ظاهری واقعیت، نگرشی تازه از دنیا در اختیارمان نهد، خواه این دنیا، جهان محسوسات خارج باشد، خواه جهان متن.[۳]

در داستان حقیقت نایافتنی نوشتهٔ سالوادور دو ماداریاگا، در بخش اول، آشنایی‌زدایی صورت گرفته است. وقایع از زاویه‌دید دانای کل محدود به ذهنیت سگی بازگو می‌شود و درکی را، که ما از موضوع داریم و بر اثر تکرار عادی شده، با آشنایی‌زدایی بار دیگر برایمان تازه می‌کند؛ همان‌طور که لِو تولستوی در داستان کوتاه شلنگ‌انداز روایتی تازه از وقایع را از دید اسبی نشان می‌دهد.

---

۱. بیژن نجدی: یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، تهران: مرکز، ۱۳۷۳، ص ۷ و ۸.

2. Aliemtation

۳. دکتر بهرام مقدادی: فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی...ص ۲۶.

حقیقت نایافتنی

۱. روایت سگ

خورشید از تابیدن خسته شده بود و سرش را روی تپه می‌گذاشت که بخوابد، تپه یواش‌یواش مثل بالشی زیر سنگینیِ سر خم می‌شد. سایه‌های آرام توی دره دراز می‌شدند و کنار رودخانه، نوک سر درخت تبریزی روی محراب آسمان تاریک مثل شمع می‌درخشید که رودخانه که از صبح تا عصر خودش را با نور شسته بود، محو شد. شب که آب‌های تیرهٔ خود را به روی دره پخش می‌کرد آن را پنهان می‌کرد. نه آواز مرغی به گوش می‌رسید و نه صدای به هم خوردن بال و پری. فقط شب‌کوری به‌زحمت پر می‌زد و از فضای بی‌حرکت و تیره، کج و راست می‌گذشت تا در جای همیشگی‌اش، زیر سقف طویله، لانه کند. چوپان بی‌شتاب به‌طرف خورشید رفت و دور شد؛ اما دو سگ او نزدیک طویله ماندند.

دورو[1] این سگ کهنه‌کار دهاتی، لباس زردش را مثل حیوانی که آن‌قدر به کارهای جدی مشغول است که دیگر فرصت به خود ور رفتن را ندارد به تن داشت؛ اما از پشم‌های سیاه پاردو[2] معلوم بود که این سگ تازه‌بالغ، روزگار بهتری را گذرانده. گشت عادی خود را به دور اسطبل زدند و روبه‌روی هم کنار در نشستند. ناگهان صدای انفجار سکوت شب را درهم شکست. پاردو از ترس به لرزه افتاد. دورو با نظری آرام سرتاپای او را ورانداز کرد.

ــ خجالت نمی‌کشی! به سن و سال تو ترسیدن. آن هم با این دندان‌هایی که تو داری.

پاردو که داشت می‌لرزید جوابی نداد.

ــ اگر فقط بلدی بلرزی پس وقتی سروکلهٔ گرگ از این‌طرف‌ها پیدا شود چه می‌کنیم؟

---

1. Douro 2. Pardo

پاردو با شنیدن کلمهٔ «گرگ» از جایش بلند شد. گوش‌هایش مثل برگ‌های کاکتوس سیخ شده بود. غرغرکنان گفت:

ــ دورو! معنی پارس دهنت را بفهم و بعد واق بزن. اگر سروکلهٔ گرگ پیدا شود می‌بینی که زود می‌آیم به معرکه! اما این چوب تق‌تقی‌هایی که آدم‌ها دارند، نه، واقعاً من که نمی‌توانم تحملشان کنم.

دورو که دماغش لای پاهایش بود جواب داد:

ــ پیداست چوب تق‌تقی! ما تو دهات اسمشان را «نی قاتل» گذاشتیم. حتماً نمی‌دانی که توشان خالیست. بهت بگویم که هر وقت دیدی آدمی یکی از آن‌ها را به‌طرف پوزه‌ات گرفته، بدان که دیگر به درد هیچی نمی‌خوری مگر به درد لاشخورها.

پاردو باکمال متانت گوش می‌داد.

ــ نی‌هایی که می‌کشتند! تابه‌حال یکیش را دیده‌ای که راست‌راستی بکشد؟ آره که آدم بکشد...

دورو که لجش گرفته بود یک‌هو گفت:

ــ خواهش می‌کنم حرف نزن. این‌که ممکن نیست. نی‌ها فقط حیوانات را می‌کشند.

پاردو لبخند شیطنت‌آمیزی زد.

ــ خوب؟ من در شهر زندگی می‌کردم. می‌خواهی بدانی مرا برای چه اینجا فرستادند؟

دورو هیچ علاقه‌ای نشان نداد.

ــ اصلاً هیچ شهر رفتی؟ نه! پس لازم است که برایت شرح دهم که خانه‌های آنجا مثل مال اینجا نیستند. آدم‌ها هم همین‌طور. خیلی متکبرند. می‌دانی چرا؟ چون می‌توانند ساعت‌های متوالی روی پاهای عقبشان بایستند.

دورو غرغر کرد:

ــ خوب بالاخره.

ــ آره، آن‌قدر از این سرپا ایستادنشان هم مغرورند که کاری می‌کنند عمل را از این هم مشکل‌تر کنند. کف اتاق‌هایشان را مثل پوست میوه لیز می‌کنند. اگر مواظب نباشی با چهار دست‌وپا هم لیز می‌خوری. هیچ‌وقت روز اولی را که به خانهٔ اربابم رسیدم فراموش نمی‌کنم. توله‌آدمی که می‌خواست با من بازی کند توپی برایم پرت کرد. دویدم توپ را بگیرم، زمین آن‌قدر صاف و لیز بود که تا ته اتاق سُر خوردم، دیوار منتظر بود و ضربه‌ای به سرم زد. واضح است که من از درد زوزه کشیدم. توله‌آدم

آن‌قدر ترسیده بود که به زمین خورد و دردش آمد. من کتک هم خوردم. این هم معنی عدالت آدم‌ها.

دورو غرغر کرد:

ــ دست از آدم‌ها بردار.

ــ من از شهری‌ها باهات حرف می‌زنم. هیچ می‌توانی تصور کنی که آن‌ها آن‌قدر دیوانه هستند که می‌گذارند غریبه‌ها وارد منزلشان بشوند و روی غذا و خوراکی‌شان بپرند و بخورند.

این دفعه دورو تعجبش را پنهان نکرد.

ــ می‌بینی که نفهمند. در خانه‌های عالی و زیبایی زندگی می‌کنند که با قفلی و کلونی که دارد، از مال ما خیلی بهتر بسته می‌شود. خیلی خوب، عوض این‌که غذایشان را بی‌سروصدا بخورند درست همان موقعی که بوی غذا از همیشه مطبوع‌تر است احمق‌ها در خانه را باز می‌کنند و انبوهی از مردم را وارد می‌کنند.

ــ باورکردنی نیست. هر دفعه که غذا می‌خورند همین کار را می‌کنند.

ــ نه، موقعی را انتخاب می‌کنند که غذا از همیشه بهتر و بیشتر است.

ــ شاید دلیلی برای این کار دارند.

ــ هیچ دلیلی ندارند. نفهمند و چیزحرام‌کن. همین. اگر بگویم بشقابشان را هیچ‌وقت لیس نمی‌زنند باور نمی‌کنی؟ آن‌وقت زن‌هایشان...

ــ زن‌هایشان؟

ــ چه چیزها از خودشان درنمی‌آورند! ببین، اینجا، بین چوپان‌ها هیچ زنی کاری نمی‌کند که خودش را به‌جای زن دیگری قالب بزند. زن‌های شهری همه وقتشان را صرف این می‌کنند.

دورو گفت:

ــ این حرف‌ها هیچ معنی ندارد.

ــ گوش بده. زنی که بویش را عوض می‌کند همان زن اولی نیست. قبول داری یا نه؟

ــ ولی بو را که نمی‌شود تغییر داد. باز پوست عوض کردن راحت‌تر است.

ــ واقعاً که شما در دهات هیچی نمی‌دانید. برای همین هم هست که محترم هستید.

دورو غرغر تهدیدآمیزی کرد.

ــ باور کن که زندگی شهری روح سگ اصیل را عذاب می‌دهد. دوباره بهت

می‌گویم، زن‌ها وسیلهٔ تغییر شکل دادن را کشف کرده‌اند: با مالیدن آب‌ها و گردهای معطری که قدرتی سحرآمیز دارند بوی تنشان را عوض می‌کنند. باید آن‌ها را بو کرده باشی تا بفهمی.

ــ با وجود این وقتی ما توی خاک می‌لولیم یا خودمان را در آب می‌اندازیم بویمان عوض نمی‌شود.

ــ حالا بگذار حرفم را بزنم. زن صاحب من که چون به من خوب غذا می‌داد و هیچ‌وقت هم برایم پارس نمی‌کرد خیلی دوستش داشتم، مُرد. آره و یک تولهٔ دوازده‌ساله هم از خودش باقی گذاشت. اوه خیلی کوچولو. آدم‌ها زود گنده نمی‌شوند.

ــ می‌دانم.

ــ آن‌وقت ارباب من با مادهٔ جدیدی که جوان‌تر از اولی بود روی‌هم ریخت. این‌یکی گَرد سفیدی در جعبهٔ کوچکی روی میز اتاقش گذاشته بود که همهٔ وقتش را به مالیدن آن به پوزه‌اش می‌گذرانید. با همین گرد بود که بوی تند و نافذی را جانشین بوی ملایم و مطبوع خودش می‌کرد. بویی که مثل بوی گل سرخ بود. اربابم این عطر زنش را حتماً خیلی دوست داشت، چون غالباً سرش را به سر زنش می‌چسباند و با تمام قدرت بو می‌کشید. همین‌که فرصت مناسبی برای این کار پیش آمد من هم خواستم از او تقلید کنم. پریدم روی زانوهای زن اربابم و دماغ و دهنش را بو کشیدم، اما فوری کتک خوردم. از این قضیه نتیجه گرفتم که اربابم بو کردن صورت زنش را به من غدغن کرده بود. این بود که از راه دیگری شروع کردم. یک روز که من در اتاق بودم به روی میز پریدم قوطی کوچک را انداختم و دماغم را در گرد کذایی فرو کردم. باور کن که بوی خیلی قویی می‌داد تا آنجا که می‌خواستم آن را بو کشیدم و نصفش را خوردم. در قوطی مثل گودال آب بود. دولا شدم. باور می‌کنی؟ سگ دیگری آن ته بود و نگاه می‌کرد. اگر دماغش صورتی نبود و سیاه بود خیال می‌کردم که خودم را می‌بینم. این سگ زاغ سیاه مرا چوب زده بود؟ ترسیدم که خودم را هم دیده باشد و شروع به پارس کردم؛ اما متوجه شدم که به پشت خوابیده؛ بنابراین آزاری نداشت. غرغر کردم. دندان‌هایم را نشان دادم، احمق فقط بلد بود ادای مرا درآورد. پریدم رویش گردنش را گاز بگیرم. در همین موقع لب‌های مرا گاز گرفت و ناپدید شد؛ اما آن گودال آب هم مثل این‌که از هم پاشیده شده بود. من ریزه‌هایش را دیدم.

ــ باید تعقیبش کرده باشی.

ــ در رفته بود.

دورو به فکر فرو رفته بود.

ــ شاید یک‌جور سگ نگهبانی بود که ارباب تو قوطی گذاشته تا نگذارد دیگران به قوطی دست بزنند.

ــ شاید، به هر صورت برای فهمیدن این مطلب کوششی نکردم. بی‌اعتنا از آنجا دور شدم؛ اما همین‌که وارد سالن شدم اربابم و زنش از جا پریدند و ریختند به سر من. از غضب دیوانه شده بودند. کی ممکن بود به آن‌ها خبر داده باشد؟

ــ آدم‌ها چیزهایی می‌دانند که ما نمی‌دانیم.

پاردو نگاه حقارت‌آمیزی به رفیقش کرد.

ــ چرا راه دور برویم؟ توضیح ساده‌تری بدهم: این دُم ماست که به ما خیانت می‌کند. می‌گویند بعضی از سگ‌ها می‌توانند از حرکت دمشان جلوگیری کنند، وقتی آدم‌ها را می‌دیدم به فکر این مسأله می‌افتادم. آدم‌ها احساساتشان را به‌خوبی مخفی می‌کنند. بیا، مثلاً زنگ می‌زنند. آدم غریبه است. این مسأله آن‌ها را پکر می‌کند. آدم غریبه وارد می‌شود. به او لبخند می‌زنند؛ اما اگر ما بودیم که نمی‌توانستیم آن‌هم با این دم.

ــ آره، ممکن است این‌طور باشد.

ــ اربابم و زنش مرا به اتاق آوردند. اربابم به‌سختی پوزهٔ مرا به آن آرد مالید وحشیانه کتکم زد. آن روز فهمیدم که آدم‌ها شنیدن بوهایی را که دوست دارند برای ما ممنوع کرده‌اند.

ــ ایراد دیگری به آن‌ها نداری؟

ــ صبر کن. سال‌ها گذشت. روزی توله‌آدم که از وقتی پدرش زن تازه گرفته بود از خانه بیرونش کرده بودند، برگشت. بلندتر از پدرش شده بود اما به چاقی و تنومندی او نبود. چشم‌هایش مثل چشم‌های مادرش مهربان بود. او هم هرگز پارس نمی‌کرد. راستی بهت بگویم که مردهایی که بویشان را عوض می‌کنند خیلی کمند.

ــ اصلاً این‌جور مردی وجود ندارد!

ــ باوجوداین من موجود نری را دیدم که می‌خواست خودش را به‌جای ماده‌ای جا بزند. آره یکی از آن‌ها در خانه بود. بلند و لاغر. پیراهن زنانه هم تنش بود؛ اما سر من کلاه نمی‌رفت. زن‌ها، رنگ‌های روشن مثل رنگ گل‌ها را دوست دارند، اما او همیشه پیراهنی به رنگ شب‌های بی‌ماه به تن می‌کرد و از این گذشته بوی مرد می‌داد: یک عالم

بوی بد و مزخرف. همه‌اش توی حیاط یا توی اتاقش راه می‌رفت و سرش توی یک بسته کاغذ بود گاه‌گاهی کاغذها را ورق می‌زد. مثل اینکه می‌خواست بوی آن‌ها را عوض کند.

ــ بلکه می‌خواست چیزی را نگاه کند؟

ــ خیال نمی‌کنم. به‌هرحال این کاغذها بوی بد می‌دادند. خوب، می‌فهمی؟ با این بو آدم بخواهد خودش را به‌جای زن جا بزند، آن‌هم به‌جای زن‌های شهر که آن‌قدر خوشبو هستند! توی خانه زن دیگری هم بود. چشم‌هایش مثل آسمان بود و موهایش مثل گندم. خیلی بچهٔ اربابم را دوست داشت و با او صحبت می‌کرد، البته فقط وقتی‌که مردی که لباس سیاه زنانه می‌پوشید اجازه می‌داد. مرد سیاه‌پوش هم زیاد خوشش نمی‌آمد که آن‌ها را باهم ببیند.

وقتی بچهٔ اربابم برگشت خوشحال بود اما بعداً غمگین شد و هرروز هم حالش بدتر می‌شد. چند وقت بعد با من هم دیگر نمی‌خواست بازی کند و ساعت‌ها وقتش را با سگ‌درخت می‌گذراند.

دورو که نمی‌توانست کنجکاوی خودش را پنهان کند و از این قضیه هم پکر شده بود پرسید:

ــ منظورت چه جور سگی است؟

ــ سگ‌درخت یعنی... چطور برایت تعریف کنم؟ سگ خیلی بزرگی را فرض کن که درازیش به درازی اسب باشد ولی پهنایش خیلی بیشتر از آن. با گوشت درخت هم درست‌شده باشد. روزی یکی از پاهایش را گرفتم مزهٔ درخت می‌داد.

ــ و لگد نینداخت؟

ــ نه. هیچ‌وقت حرکت نمی‌کرد. خیلی سیاه و براق است و فقط سه پا از گوشت درخت دارد و دو پای کوچولو هم جلو. یک‌دفعه خواستم یکی از آن‌ها را گاز بگیرم نزدیک بود دندانم بشکند. وقتی آدم‌ها هوس می‌کنند با سگ‌درخت بازی کنند جلو دهنش می‌نشینند و فک بالایی‌اش را بلند می‌کنند. حیوان غریبی است. خودش هیچ کاری نمی‌کند. دندان‌های زیادی دارد که بیشترشان سفیدند. دندان سیاه هم دارد. دندان سیاه‌ها کوچک‌تر از سفیدها و پشت آن‌ها هستند.

ــ چه سگ مسخره‌ای!

ــ عجیب‌تر از آن است که بتوانی فکرش را بکنی. اگر با مشت روی دندان‌هایت می‌زدند و پاهایت را لگد می‌کردند چه‌کار می‌کردی؟

ــ زوزه می‌کشیدم یا این‌که با فکم...

ــ خیلی خوب، او هم همین کار را می‌کند: زوزه می‌کشد.

ــ این هم یک اختراع.

ساعت‌های متوالی، این پسر، سگ‌درخت را شکنجه داد. من توی دلم می‌گفتم: «کاش این حیوان بیچاره دندان‌هایش کار می‌کرد...»

جوانک کاملاً مثل دیگران نبود. اولاً مثل این‌که پاهای عقبش زیاد قرص و محکم نبودند! وقتی هم که روی دندان‌های سگ‌درخت نمی‌زد همیشه توی اتاقش بود، هر وقت سر پا نبود، بلکه همیشه زانو می‌زد. عجیب‌تر از این، این‌که برای استراحت هم همیشه به یک‌گوشه اتاق می‌رفت. در آن گوشه مردی به دیوار آویزان بود که زخمی در پهلو داشت و بازوانش باز بود. نمی‌دانم چند دفعه سعی کردم بروم و آن مرد را از نزدیک ببینم، اما هیچ‌وقت موفق نشدم. جوانک بیچاره مدت درازی جلو این مردِ معلق می‌ماند. گاهی آن‌قدر خسته بود که سرش روی سینه می‌افتاد و آه می‌کشید. طوری که من به ناله می‌افتادم.

ــ یک روز بعدازظهر که او در این حالت بود، زن ارباب هم بی‌سروصدا وارد اتاق شد. چشم‌هایش را که از ترس دریده شده بود به‌طرف او گرداند. من از این‌که زن ضعیف کوچکی، مرد به این بزرگی را به وحشت بیندازد، مبهوت شده بودم. زن اربابم به او لبخند زد. بعد چند کلمه صحبت کرد و بازوانش را برای او باز کرد. جوانک تکان نخورد. یکهو زن اربابم نشست و مردک به پایش افتاد. دست‌هایش را گرفت و شروع به بوسیدن کرد. طوری به‌شدت ناله می‌کرد که دلم می‌خواست می‌توانستم با او ناله کنم. آن‌وقت از اتاق خارج شدم. نمی‌توانستم این منظره را تحمل‌کنم.

ــ چرا؟

ــ نمی‌دانم. هیچ‌وقت نتوانسته‌ام تحمل‌کنم که مردی را در بدبختی ببینم.

ــ خوب، پاردو من علتش را نمی‌دانم. وقتی مردها گریه می‌کنند ما خیال می‌کنیم که خیلی به ما نزدیک می‌شوند و این مطلب ما را می‌ترساند. اگر آن‌ها مافوق ما نبودند، چقدر ما تنها می‌شدیم.

ــ جوانک خیلی بدبختی بود و من زود فهمیدم که دارد چیزهایی را تحمل می‌کند که او را از بین خواهند برد. یک روز بعدازظهر او را تنها در اتاق زن اربابم دیدم که قوطی کوچک دستش بود. می‌دانی همان قوطی که آرد معطر داشت. محتاج به

گفتن نیست که من دیگر به‌طرفش نرفته بودم. راستی گودال آب دوباره پیدا شده بود. مردک قوطی را باز کرده بود و با نومیدی آن را بو می‌کرد. تا مرا دید باعجله درش را بست و رفت. هیچ‌وقت آن‌قدر از ندانستن زبان آدم‌ها ناراحت نشده بودم. چطوری او را از خطرهایی که تهدیدش می‌کردند خبردار کنم.

دورو حرفش را قطع کرد:

ــ ببینم، برای او که قضیه این‌طوری نبود.

ــ درهرحال همان‌طور که برایت می‌گویم خودش را به خطر انداخت. یک روز عصر عدهٔ زیادی خارجی خانه را پر کردند، وقت شام نزدیک بود که آمدند. آشپزباشی آن‌قدر غذا توی مطبخ جمع کرده بود که اهل محل باید از بویش جمع می‌شدند. موقع غذا، این قحطی‌زده‌ها به خانه هجوم آوردند. خیلی ساده می‌شد بیرونشان کرد اما ارباب‌ها همه را به خانه راه دادند. سر میز هنگامهٔ غریبی بود. همه با هم پارس می‌کردند. همین‌که غذاها بلعیده شد، خیلی از غذاها ماند. چرا این‌همه سروصدا می‌کردند؟ همهٔ اهل خانه و خارجی‌ها به اتاق بزرگی رفتند که بازی‌های عجیب‌وغریبی در آن درست کرده بودند.

جلو مردمی که به‌ردیف نشسته بودند، مرد عجیب‌وغریبی بلند شد و شروع کرد ادای ما را درآوردن، ادای ما سگ‌های بی‌آزار. سرش پشم‌هایی داشت به بلندی پشم سگ‌های شکاری و مرتب. با عصبانیت به‌طرف نشسته‌ها پارس می‌کرد. گاه‌گاهی به کاغذ سفیدی که در دستش بود نگاه می‌کرد و دوباره شروع به پارس می‌کرد. بعداً یکی از میان جمعیت، بی‌شک یکی ترسیده بود، دست‌هایش را به هم می‌زد که او را بترساند و نگذارد نزدیک شود. فوراً همه از او تقلید می‌کردند و مرد مو دراز سرش را خیلی پایین خم می‌کرد.

او هم می‌ترسید. من پیش خودم گفتم: «حالا که او ادای سگ‌ها را درمی‌آورد پس چرا روی چهار دست‌وپا نمی‌نشیند؟» سعی کردم که او را به این فکر بیندازم. روی دو پای عقبم بلند شدم و تعادلم را تا آنجا که می‌توانستم حفظ کردم. طبیعتاً جلو همه بودم؛ اما او اصلاً نفهمید و با وضع خشنی شروع به پارس کرد. من هم جوابش را دادم. صدایش را بلندتر کرد. من هم نمی‌خواستم از میدان دربروم. هرچه او بیشتر داد می‌زد من هم بیشتر داد می‌زدم. بالاخره ساکت شد. کاغذ سفیدش را تا کرد و در لباس‌هایش قایم کرد. نگاه‌های عصبانی به من انداخت. مردم داد زدند و اربابم بیرونم کرد.

پکر شدم و به اتاقی که سگ‌درخت بود رفتم. این از آن یکی کوچک‌تر بود. سگ‌درخت را طوری گذاشته بودند که سر و دندان‌هایش را نمی‌شد دید. مردی که پس از رفتنم، شدیدتر شروع به واق‌واق کرده بود بالاخره ساکت شد. صدای به هم خوردن دست‌ها شنیده شد. جوانک به‌طرف من آمد و جلو سگ‌درخت نشست. زن ارباب هم دنبالش می‌آمد. نزدیک او که رسید بی‌حرکت ایستاد. رنگش پریده بود. تکه پارچهٔ سفیدی را که در دست داشت تکان می‌داد. جوانک با بی‌رحمی تمام، فوری شروع کرد به خرد کردن دندان‌های سگ‌درخت. سگ‌درخت هم شروع به زوزه کشیدن کرد. بعداً پس از لحظه‌ای سکوت، زن اربابم شروع به تقلید مرغ‌های توی جنگل کرد. وقتی این کار را تمام کردند، مردم دست‌هایشان را به هم زدند. مثل این‌که می‌خواستند زن‌پرنده و سگ‌درخت را بترسانند.

ــ سر از کار آدم‌ها نمی‌شود درآورد.

ــ شاید. در هر حال زن ارباب فرار نکرد. دستش را روی شانهٔ جوانک گذاشت. جوانک با سکوت نگاهش می‌کرد. چشم‌هایش را به زیر انداخت و شروع به کوبیدن دندان‌های سگ‌درخت کرد. بعداً صدای زن اربابم شنیده شد. جوانک سرش را به‌طرف او بلند کرد. به هم نگاه کردند. آن‌وقت، دورو خوب گوش بده، بی‌آنکه به مردمی که هنوز دست‌هایشان را به هم می‌زدند توجه کنند زن اربابم به‌طرف جوانک خم شد و مدت درازی همدیگر را بو کشیدند. از دلهره‌ای که برای جوانک داشتم به خودم می‌لرزیدم. گوشه‌ای قایم شده بودم و مواظب مردم بودم فکر می‌کردم: «بدبخت! چه سرنوشتی در انتظار تو است، استشمام عطر ممنوع!» جوانک ناگهان روی پاهایش بلند شد، مثل مرده سفید شده بود به‌طرف باغ فرار کرد. من هم عقبش رفتم ولی قبل از این‌که به او برسم صدای چوب تق‌تقی از اتاق بغلی شنیده شد. اتاق کوچکی بود. زن ارباب اغلب آنجا زندگی می‌کرد. به‌شتاب به آنجا رفتم. اربابم را دیدم که با دستی جسد پسرش را نگاه داشته و با دست دیگر یک چوب تق‌تقی به‌اندازهٔ پاهای تو.

دورو پوزه‌اش را لای پایش مخفی کرد و نالهٔ نومیدانه‌ای کشید. شب تیره شده بود؛ اما سگ‌ها آمدن چوپان را حس کردند. پاردو که در میان خاطراتش غوطه می‌خورد، بی‌حرکت به‌جا ماند. دورو بلند شد، آهسته به اربابش نزدیک شد و سرش را به پیش‌بند چرمی که تا زیر زانوی چوپان را می‌پوشاند، مالید.

ــ چه خبره دورو؟ گرگ دیده‌ای!

۲. روایت دیگر

اتاق روشن و خنک را سه پنجره سوراخ کرده بود. روی دیواری که با آهک سفید کرده بودند، مجسمهٔ مسیح بازوانش را بازکرده بود.

رامیرز[1]، پدر روحانی روی صندلی سفتی که پشتی قائم و راست داشت نشسته بود. به نظر می‌رسید که به‌دقت به خواندن مشغول است، اما حواسش جای دیگری بود. لحظه‌به‌لحظه به در نگاه می‌کرد. بالاخره در باز شد.

ــ پدر روحانی وارد شوید. بالاخره قضیه به کجا کشید؟

مِندیتا[2]، پدر روحانی، پیشانی‌اش را که از عرق می‌درخشید، پاک کرد. اگرچه هوا آن‌قدرها گرم نبود، ولی او قیافهٔ آدمی را داشت که مدت‌ها نخوابیده است.

ــ بفرمایید بنشینید، تازه چه خبر؟

ــ قاضی از دفن جسد ممانعت کرد. اجازهٔ دفن می‌خواهد.

ــ وای و پدر دان لوئیس[3]؟

ــ تابه‌حال که آزاد است. قاضی مشکوک است، تازه هم از این‌که دوکی را به قتل پسرش متهم کنند، تردید دارند.

سکوتی برقرار شد و قیافهٔ هر دو، با ابروان درهم‌کشیده، مغموم می‌نمود. رامیرز گفت:

ــ پدر روحانی، اقرار کنید که در این مورد شما خوب موفق نشده‌اید.

ــ بله قبول دارم.

ــ در سراسر آن شب طولانی که بر بالین لوئیس بدبخت گذراندم مرتب از خود سؤال می‌کردم و شکنجه می‌دیدم. از ته دل از این فکر که علی‌رغم میل خود، مسبب وارد آمدن ضرری به تشکیلات خودمان شده‌ام، متأثرم.

ــ بالاخره خیلی عصبانی‌کننده است. خانوادهٔ روکالتا[4] یکی از نادرترین خانواده‌هایی هستند که به مقررات ما پابند مانده‌اند. از مرگ روئیز[5]، پدر روحانی، چیزی نگذشته بود که دوک از من خواهش کرد کسی را به‌جای او انتخاب کنم. من شما را از هر حیث شایستهٔ این مقام که یکی از مهم‌ترین مقاماتی است که برای ما در این کشور وجود دارد، می‌دانستم.

مِندیتا او را با نگاه تند و سیاهش برانداز کرد:

---

1. Ramirez 2. Mendieta 3. Don luis 4. Rocalta 5. Ruiz

ــ من خودم را از دیگران متکبرتر و خودخواه‌تر نمی‌دانم؛ اما محکومیت من قبل از شنیدن حرف‌هایم...

رامیرز دستش را با بی‌حوصلگی ولی باقدرت بلند کرد:

ــ خواهش می‌کنم که اعمال را با نیات مخلوط نکنیم. طبق معمول از اول قضیه شروع کنید، بعداً اگر لازم بود وقایع را تفسیر می‌کنم.

رامیرز از کشوی میزش دسته‌ای کاغذ و مداد درآورد و آن‌وقت مثل این‌که می‌خواهد بگوید «خوب، گوش می‌دهم» سرش را بلند کرد. مِندیتا آهی کشید و دوباره دستی به پیشانی‌اش کشید و چشمانش را بست و بالاخره چنین گفت:

ــ همه‌چیز با مرگ دوشس شروع شد. وقتی‌که من برای اجرای وظایف دینی وارد این خانه شدم، لوئیس چهارده‌ساله بود. تصویری از مادرش بود، همان پیشانی صاف، همان چشم‌های درشت، همان لب‌های قیطانی و همان دماغ باریک. پسر و مادر هر دو به موسیقی علاقهٔ فراوانی داشتند و بعدازظهرها را در کنار پیانو می‌گذراندند. لوئیس پیانوزن خوبی بود.

ــ در این اوقات دوک به شکار می‌رفت. شما او را می‌شناسید. هرچند از حماقت به دور است اما آدم باهوشی هم نیست. چند تا گرگ و اسب به او دادید، برایش کافی‌ست.

ــ باوجوداین زن و شوهر اختلافی نداشتند.

ــ آن مرحوم چنان مفتون شوهرش بود که چیز دیگری جز او نمی‌دید. خیال می‌کرد که وقتی شوهرش غمگین است با میل زیاد به یک سونات موتسارت یا بالاد شوبرت گوش می‌دهد. مردی کاملاً سالم است. چه جوری بگویم. این دختر انگلیسی که در خانهٔ آن‌ها است... او را با سفارش برادران یسوعی ما از انگلیس آورده بودند که به لوئیس درس انگلیسی بدهد. ظاهراً کاتولیک است.

ــ ظاهراً؟ مقصودتان چیست؟

ــ من نگفتم که از مخالفین کاتولیک‌هاست. این اغراق است ولی در هر حال تعجبی هم ندارد.

مِندیتا ناگهان ساکت شد و بعد دوباره شروع به صحبت کرد.

ــ وقتی دوشس در انتظار بچهٔ دومش بستری بود، تقریباً دیگر از بستر بیماری برنخاست، لوئیس گیج و غمگین شد. برای مادرش بسیار دلتنگی می‌کرد. بارها او را در پشت پیانو دیدم که دست‌های بی‌حرکتش را روی شستی‌ها گذاشته و به درختان

باغ چشم دوخته بود. از همان‌وقت برایش نگران بودم. دنبال فرصت مناسبی می‌گشتم که او را از زیر نفوذ دختر انگلیسی که به نظر من خطرناک بود، خارج کنم. این فرصت به دست آمد. به دوک گوشزد کردم که پسرش را به قسمت شبانه‌روزی مدرسه ما در دِاُستو[1] بفرستد. باکمال تعجب دیدم که دوک فوراً قبول کرد.

ــ کمی بعد دوشس سر زا رفت و بچهٔ مرده‌ای زایید. موهبت الهی با رحمت بی‌پایانش بر این قرارگرفته بود که رنج لوئیس با مهربانی دقیق کشیش‌های ما تقلیل یابد. اگر ایشان نبودند لوئیس این واقعه را تحمل نمی‌کرد؛ اما خداوند او را برای تحمل رنج‌های بزرگ‌تری انتخاب کرده بود.

ــ دوک زنش را دوست می‌داشت و احترامش می‌گذاشت. در مرگ او گریه‌ها کرد اما به‌زودی تسلی یافت و عادت‌های دیرینش را از سر گرفت و من زود متوجه شدم که اگر دخالت نکنم، دختر انگلیسی ممکن است دوشس دو روکالتا بشود، به هر قیمتی بود از این عمل باید جلوگیری شود.

رامیرز از روی رضایت پلک‌هایش را به هم زد.

ــ مجبور بودم که همه‌چیز را با روشنی ببینم. دوک سی‌ونه‌ساله و میس اوان بیست‌وپنج‌ساله بود و هر دو هم جوان و سالم. دوک آدم پرهیزکاری نبود ولی برای خودش بیش از آن احترام قائل می‌شد که کارهای ناشایسته‌ای را مرتکب شود. اوان هم آنجا بود و چه جور بگویم... هرروز ممکن بود افتضاحی روی دهد. من ناراحت بودم. آن‌قدر ناراحت بودم که سراغ برادر دوک، مارکی، رفتم. مارکی با وجود اختلاف سن نفوذی در دوک دارد. از سیر تا پیاز قضایا را برایش گفتم و به او فهماندم که ممکن است برادرشوهر دختر یک کشیش انگلیسی بشود.

ــ چطور؟

ــ بله پدر اوان کشیش بود؛ اما مارکی، شما او را به‌اندازهٔ من می‌شناسید می‌دانید که دنیا را چطور می‌بیند. برتر از همه‌چیز خانوادهٔ روکالتا و پست‌تر از زمین، بقیهٔ چیزها. اول نخواست حرف‌های مرا قبول کند و شروع به شوخی کرد. من خواستم ضربهٔ مؤثر و قطعی را وارد کنم گفتم: «آقای مارکی، شما برادرتان را نمی‌شناسید. اگر او کاری را با اوان کند حتماً با او ازدواج می‌کند. باید هرچه زودتر دخالت کرد.» ضربه مؤثر واقع

---

1. Deusto

شد. «چه می‌توان کرد؟» جواب دادم: «بی‌پرده بگویم، دوک مرد پرحرارتی است و تنها ماندن برای او مناسب نیست و بالاخره...» می‌خواستم بگویم سعادت ابدیش، اما جلو خودم را گرفتم. «...شرافت شما را لکه‌دار می‌کند. فقط یک‌راه‌حل وجود دارد؛ زن دادن دوک.» «زنی برای او در نظر گرفته‌اید؟» «آری، ترزا، خواهرزادهٔ مارکیز، ترزا!» «پدر روحانی مگر حواستان پرت است. او هنوز بیست سالش نشده درحالی‌که دوک در حدود چهل سال دارد.» «خوب به هم می‌آیند!» مارکی مدتی فکر کرد بعد از من پرسید: «خوب، چرا به فکر ترزا افتاده‌اید؟» من به وضع بدی دچار شده بودم ولی تصمیم داشتم که تا آخرین لحظه نقشه‌ام را فاش نکنم.

رامیرز سؤال کرد:

ــ راستی، چرا به فکر او افتاده بودید؟

ــ به چند دلیل: گناهانش را نزد من اقرار می‌کرد و از این‌جهت در نظر من بر دیگران برتری داشت و از طرف دیگر او را خوب می‌شناختم. دختری بسیار زیبا و پرشور بود. مارکی به نصایحم عمل کرد. از وحشتی که از میس اوان داشتم با برادرش صحبتی نکرد ولی او را برای گذراندن تعطیلات تابستانی به ییلاقی که در نزدیکی «سانتاندر» دارد دعوت کرد. ترزا هم آنجا بود. طبیعت آنچه را لازم بود انجام داد. آخر تابستان با هم ازدواج کردند.

مِندیتا برخاست و درحالی‌که دست‌هایش را به پشتش گذاشته بود، شروع به قدم زدن در اتاق کرد.

ــ رامیرز زنگ زد و دستور بیسکویت و شراب داد. رفیقش از خوردن شراب امتناع کرد. مِندیتا که در فکر فرو رفته بود با قدم‌های بلند در اتاق راه می‌رفت. رامیرز بی‌آنکه بی‌حوصلگی کند، چند دانه بیسکویت خورد و شرابش را جرعه‌جرعه نوشید، بعداً یادداشت‌هایی را که برداشته بود دوباره خواند و چندخطی به آخر آن اضافه کرد. مِندیتا آه عمیقی کشید، بر جای خود نشست و ادامه داد:

ــ زمستان بعد بی‌حادثه گذشت. اوایل ژوئیه، لوئیس از دِاُستو مراجعت کرد. بیشتر از پیش شبیه مادرش شده بود. در صورت او جذبه‌ای زنانه وجود داشت. این جذبه از مردی او هیچ نمی‌کاست. به بلندی پدرش بود اما لاغرتر از او بود. موسیقی‌دان کامل و پیانوزن ماهری شده بود. به‌موقع خودش آهنگ هم می‌ساخت. من تا ایستگاه راه‌آهن به استقبالش رفتم. پدر و زن‌پدرش در تالار طبقهٔ دوم انتظارش را می‌کشیدند.

خودم را کنار کشیدم تا او به تالار داخل شود. ترزا را دیدم که به لوئیس نگاه می‌کند. از تندی نگاهش یکه خوردم. به نظرم آمد که ترزا در این نگاه عمیق روحش را عرضه می‌کند. آن‌قدر نگران شدم که متوجه دیده‌بوسی پدر و فرزند نشدم. درست یادم می‌آید که لوئیس با کمال محبت با ترزا دیده‌بوسی کرد و با هم چند کلمه حرف‌های معمولی زدند. ترزا چشم از لوئیس برنمی‌داشت.

آن شب خوابم نبرد. مطمئن بودم که شاهد ایجاد عشقی ناگهانی بوده‌ام. وظیفهٔ من چه بود؟ گوشزد کردن مطلب به ترزا اثری نداشت. شاید فقط به هوس خطرناکی آگاه می‌شد. ساکت نشستن؟ بدبختی را به‌سوی ما جلب نمی‌کرد؛ خوشبختانه لوئیس چندان ملتفت احساسات او نبود و بالاخره این‌طور نتیجه گرفتم که عاقلانه‌ترین راه‌ها فعلاً این است که من فقط دقتم را دو برابر کنم و دم برنیاورم.

مدتی نگذشت که فهمیدم اشتباه کرده‌ام. همهٔ کارها به‌خوبی برگزار می‌شد. بعدها شبی که ترزا و لوئیس و پدرش و من مشغول بازی بریج بودیم، لوئیس که از بازی خیلی کسل بود از این‌که در بازی برنده شد استفاده کرد، از کنار میز بلند شد و به پشت پیانو رفت و شروع به نواختن یکی از بالادهای شوپن کرد. چند لحظه بعد ترزا هم حواسش پرت شد. دیگر دقتی به ورق‌ها نمی‌کرد. بالاخره حوصلهٔ دوک سر رفت و فریاد زد: «لوئیس ساکت شو. با این سروصدا که نمی‌شود بازی کرد!»

ولی لوئیس که کاملاً غرق در موسیقی بود، هیچی نمی‌شنید. دوک بلندتر فریاد کرد: «بس است!»

ترزا که دیگر نمی‌توانست آرام بنشیند، ورق‌هایش را روی میز ریخت و بلند شد. شوهرش پرسید: «کجا می‌روی؟» ترزا با لحن عصبانی جواب داد: «می‌روم که دور از فریادهای تو موسیقی او را گوش دهم.»

لوئیس همین‌طور می‌زد و ترزا هم به کنار او در تالار موسیقی رفته بود. خواستم دوک را خاطرجمع کنم. گفتم بچه‌بازی است، مهم نیست. با نگاه سرد همیشگیش مرا نگاه کرد. آن‌وقت سیگار برگی آتش کرد و از اتاق بیرون رفت. در میان راهرو رو به من کرد و گفت: «به ترزا بگویید که برای آن‌که بتوانم با خیال راحت بریج بازی کنم به انجمن رفتم.»

تنها ماندم و به صدای پیانو لوئیس گوش می‌دادم. آهنگ‌های شوپن را با حساسیت قابل‌ملاحظه‌ای می‌نواخت. واقعاً خیال می‌کنم اگر زنده می‌ماند موسیقی‌دان بزرگی می‌شد. پس از مدتی مثل رؤیا بلند شد و رفت بالا که بخوابد. بی‌آنکه نگاهی به ترزا

کند، از کنار او که در گوشه‌ای نشسته بود، گذشت. لحظه‌ای بعد ترزا که اشک در چشم‌هایش حلقه‌زده بود، به اتاقی که من بودم آمد.

«ترزا، زیاد نباید این چیزها را به دل گرفت. شوهرتان به انجمن رفته وقتی برگردد همه‌چیز را فراموش کرده است.»

مرا نگاه کرد. معلوم بود که گوش نداده است و ناگهان شروع به گریه کرد: «چقدر زیباست؟ خدایا چقدر زیباست! من اصلاً معنی موسیقی را نمی‌دانستم. زندگی عجیب است. این‌همه لذایذ بود و من از وجودشان خبر نداشتم!»

با احتیاط به او جواب دادم: «ترزا شما وظیفه‌ای دارید که باید انجام دهید. لوئیس هنرمند است و شوهرتان مرد عمل، شما بین این دو زندگی می‌کنید. اگر بخواهید از یکی از آن‌ها طرفداری کنید، جز بر حدت چیزها افزودن نتیجهٔ دیگری نخواهید گرفت. عمل امشب شما از احتیاط به دور بود. شما باید موجب یگانگی این دو مرد باشید.»

حرف‌های مرا به‌دقت گوش کرد و قول داد که به نصایح من عمل کند.

درست فهمیده بودم؟ مطمئن نیستم. شاید این وظیفهٔ میانجی‌گری که به او محول کردم، وسیلهٔ نزدیکی بیشتر او به لوئیس شد؛ یعنی کاری که تا آن‌وقت ترزا از انجام آن خودداری کرده بود. موسیقی وسیلهٔ ارتباط آن دو بود. ترزا صدای زیبایی داشت و لوئیس به او درس آواز می‌داد. به‌این‌ترتیب بعدازظهرهای طولانی را با هم می‌گذراندند. چه می‌شد کرد؟

در این موقع که با شک و تردید خود در زدوخورد بودم، میس اوان در قضیه دخالت کرد. یک روز، پس از چای عصر، لوئیس و ترزا مشغول موسیقی بودند و من و میس اوان در اتاق تنها بودیم. میس اوان از من خواهش کرد که چند قدمی با هم راه برویم. این دعوت ناگهانی برای من غیرمترقبه بود. قدم‌زنان با هم داخل باغ شدیم.

«پدر روحانی، در این خانه همه‌چیز رو به خرابی می‌رود و من هم کاری نمی‌توانم بکنم. ولی شما، شما شاید بتوانید کارها را اصلاح کنید. آن‌قدر می‌ترسم که نمی‌دانم از کجا شروع کنم.»

«ببینم ولی چرا از من می‌ترسید؟»

«از شما؟ شما اصلاً! ملتفت نیستید، مطلب خیلی مهم‌تر از این‌هاست. در هر لحظه من منتظر وقوع شوم‌ترین وقایعم. شما هیچ متوجه شده‌اید؟ بااین‌حال این مسأله به‌روشنی روز پیداست. دوشس دیوانه‌وار عاشق لوئیس است و لوئیس

نمی‌داند چه کند. خیلی بدبخت است.»

«بدبخت؟ از کجا می‌دانید که بدبخت است؟»

«چندین بار درحالی‌که مقابل مجسمهٔ مصلوب مسیح در اتاقش زانو زده بود او را غافلگیر کردم. غم و اندوه چهره‌اش را درهم ریخته بود. ساعت‌ها در این حالت می‌ماند و دعا می‌خواند و طلب مغفرت می‌کرد. اوه، چطور این مطلب را به شما بقبولانم؟ اگر ما دخالت نکنیم، حس می‌کنم که واقعهٔ تأثرانگیزی روی می‌دهد.»

ــ ما دور چمن‌ها می‌گشتیم. وقتی به خانه نزدیک می‌شدیم، صدای ترزا که نت‌های پیانو را تحت‌الشعاع قرار داده بود، به گوش می‌رسید. میس اوان که جرئتش در اثر سکوت من زیاد شده بود، همچنین حرف می‌زد:

«بفرمایید. دیروز عصر از راهرو رد می‌شدم که به اتاقم بروم. خیلی خوب، نزدیک در اتاق لوئیس که بودم صدای عجیبی شنیدم. صدای آدم نه... قلبم فشرده شد. ناگهان در باز شد و پاردو، بله پاردو که به‌سختی زوزه می‌کشید از اتاق خارج شد. بدون توقف نگاهی به درون اتاق انداختم. ترزا نشسته بود و لوئیس در مقابلش زانو زده بود و گریه‌کنان دست‌هایش را می‌بوسید.»

من همان‌طور خاموش بودم.

«بله پدر روحانی، چنین است. من به‌اندازهٔ کافی گفتم. حالا با شماست که عمل کنید. فقط شما هستید که می‌توانید از بدبختی ما جلوگیری کنید.»

من به اصرار گفتم: «ولی شما از چه آن‌قدر می‌ترسید؟»

قیافهٔ مبهوتی به خود گرفت. خواستم تسکینش دهم:

« ما عمل می‌کنیم. به شما قول می‌دهم. این کار به عهدهٔ من، ولی فقط بگویید که از چه آن‌قدر می‌ترسید؟»

بی‌حرکت ایستاد. تقریباً راه را به من سد کرده بود. گونه‌هایش که از سال پیش آن‌قدر رنگ‌پریده بود، باز گل انداخت. با صدای بلند گفت: «پس شما دوک را نمی‌شناسید؟ آن‌قدر تند و حسود است! اگر متوجه چیزی شود بدترین کارها از او سر می‌زند.» به‌آرامی جواب دادم: «مشیت الهی دست او را خواهد گرفت.» و آن‌وقت پدر روحانی، می‌دانید در پاسخ من چه گفت؟ «پس کمکی به مشیت الهی کنید.»

رامیرز که لبخند مبهمی به لب داشت، گفت:

ــ جواب چندان احمقانه‌ای هم نیست.

رامیرز دومرتبه به خواندن یادداشت‌هایش پرداخت.

ــ خوب می‌دانید که مکالمهٔ من با او جز ازدیاد اضطراب من نتیجهٔ دیگری نداشت. از لوئیس خواهش کردم که برای دیدن من به دفتر بیاید (دفتر من، در آخرین طبقهٔ عمارت و در دورافتاده‌ترین گوشه‌ها بود.) قصدم را به او گفتم: «دوست من، شما وقتتان را در اینجا تلف می‌کنید بی‌معطلی به پاریس بروید، در آنجا به‌صورت جدی‌تری می‌توانید اصول ترکیب آهنگ‌ها را بیاموزید.» حیرت‌زده مرا نگاه کرد: «فوراً، ولی...» «ولی چه؟»

«نمی‌دانم ترزا می‌گوید... می‌گوید... این فکر عالی است، پدرم... آن‌قدرها هم از پاسخ به چنین پیشنهادی راضی نیست مطمئن نیستم که موافقت کند. مرتب می‌گوید که اگر من نباشم در اینجا از غصه خواهد مرد.»

ترحم را به دور انداخته بودم.

«خیلی خوب، همین مطلب باید شما را مصمم کند، بهتر این است که او به‌تنهایی از غصه بمیرد تا هر دو شما در آتش جهنم بسوزید.»

حرکتی نکرد. موجودی حساس بود ولی بی‌غیرت نبود. رنگش پریده بود. مدتی مرا نگاه کرد بعداً شروع به قدم زدن در اتاق کرد. من خاموش بودم. ناگهان در برابرم ایستاد: «موافقم. به پاریس می‌روم، پدرم را راضی کنید.» «نه، این فکر باید از خودتان باشد.» دوباره فکر کرد. «بسیار خوب، من تا... یک هفتهٔ دیگر به پاریس می‌روم.» «چرا فوری حرکت نمی‌کنید؟» «باید مقدمات سفر را آماده کنم.» می‌دانستم که این مقدمات، ترزا نام داشت ولی قدرت این‌که بیش از این تأکید کنم نداشتم. فقط گفتم: «به من قول بدهید که تا موقع عزیمت مانند مرد شریفی زندگی کنید.»

بی‌تردید به من قول داد. آن شب به‌راحتی خوابیدم. خیال می‌کنم که همهٔ این وقایع یک قرن پیش روی داده و بااین‌حال پریروز بود. شاید خطای من این بود که از این گفت‌وگو چیزی به میس اوان نگفتم. آن روز، نه فردایش، خداوندا، دیروز بود! تمام خانه به حرکت درآمده بود. ترزا عده‌ای را به شام مهمان کرده بود و پس از صرف شام هم به‌اتفاق لوئیس کنسرت می‌داد. بله او باید آواز بخواند و لوئیس هم با پیانو همراهیش کند. چند قطعه از تصنیف‌ها را خود لوئیس ساخته بود. شام بسیار عالی بود. ترزا آرام به نظر می‌آمد و دوک مضطرب. ساعت کنسرت فرا رسید. لوئیس که

کم‌رو مغرور بود، بی‌شک برای این‌که جلوهٔ بیشتری نماید، از یکی از رفقایش پلائز[1] خواهش کرده بود...

ــ پلائز را که می‌شناسید؟

ــ همان شاعر.

ــ بله خودش است، مرد مو بلند. مجلس را با خواندن چند قطعه از اشعارش شروع کرد. نمی‌دانم موهای بلندش بود یا طرز خواندنش، همهٔ شعرهایش را با جیغ می‌خواند که سگ دوک، پاردو، بی‌جهت تحریک شد و برای این‌که به او جواب دهد شروع به واق‌واق کرد. جنگ واقعی بین سگ‌ها، چیزی که همهٔ ما را به‌جز پلائز به خنده انداخته بود. دوک مجبور شد که دخالت کند...

ــ خوب، پس او هم آنجا بود؟

فقط در اول مجلس، پس گردن پاردو را گرفت و بیرون انداخت. پس از این دیگر دوک را ندیدم. لوئیس تالار موسیقی را طوری درست کرده بود که وقتی پیانو می‌زد شنوندگان او را نمی‌دیدند و ترزا هم برای این‌که دیده شود باید خیلی دورتر از او بایستد. ترزا می‌ترسید؟ مجذوب لوئیس شده بود؟ به هر صورت او هم دیده نمی‌شد. تا مدتی همه‌چیز به‌خوبی گذشت. در پایان قسمت اول برنامه، با حرارت فراوان دست زدیم، اما نه لوئیس و نه ترزا برای تعظیم به حاضران به جلو نیامدند. ناگهان صدای افتادن یک صندلی و فریاد ترزا که می‌گفت «لوئیس» شنیده شد. سکوت برقرار شد و بعد صدای گلوله آمد. من در ته اتاق نشسته بودم. از میان مهمانان راهی برای خود باز کردم و باعجله به طرف اتاق ترزا رفتم که لوئیس پس از گذشت از مهتابی به آنجا رفته بود. پنج شش نفر دیگر هم قبل از من آنجا بودند. دوک جسد پسرش را با دست چپ گرفته بود و هفت‌تیری در دست راستش بود.[2]

---

1. Pelaez

۲. سالوادور دو ماداریاگا: حقیقت نایافتنی، ترجمهٔ ناصر پاکدامن، تهران، مجلهٔ سخن، دورهٔ هفتم، ۱۳۳۵.