

فن داستان نویسی

ترجمه محسن سلیمانی



٤



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



فن داستان نویسی

فن داستان نویسی

ترجمه
محسن سلیمانی



مؤسسه انتشارات امیرکبیر
تهران، ۱۳۷۰



فن داستان‌نویسی
ترجمه محسن سلیمانی
چاپ اول: ۱۳۷۰
چاپ و صحافی: چاپخانه سپهر، تهران
تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه
حق چاپ محفوظ است.

فهرست مطالب

مقدمه

۹

کلیات

- ۱۵ وصایای داستان‌نویسان معاصر (پیل استریکلند)
۳۷ بیست‌وسه اندرز به کسانی که وقت ندارند بنویسند (گرگ دوهرتی)
۵۱ داستان‌نویس در مواجهه با مزاحمتها و حواس‌پرتیها (لئونارد فلدر)
۶۳ کار نیکوکردن از پرکردن است؟ (جی پارینی)
۷۸ راه پرپیچ‌وخم تجربه (پل انگگل)
۱۰۰ داستان تا چه حد ساختگی است؟ (جورج ه. سیزرز، دارل شوایتسر)
۱۱۴ داستان‌نویس و انتخاب نوع داستان (اورسن اسکات کارد)
۱۲۴ روند رسیدن میوه داستان (لارنس بلاک)
۱۳۳ داستان‌نویسی برای کودکان (جن کار)
۱۴۳ ماهیت و هدف داستان (فلانری اوکانر)

مصاحبه با نویسندگان

- ۱۶۷ گفتگو با نادین گوردیمر (جنیکا هرویت)
۲۱۴ گفتگو با یودورا ولتی (لیندا کول)
۲۳۹ گفتگو با جان آهدایک (چارلز تامس ساموئلز)

یادداشت‌های نویسندگان

- ۲۷۱ فلور و مادام بوواری (فلور)
۳۱۵ میراث استاین بک (استاین بک)

۳۵۳ یادداشتهایی دربارهٔ رمان‌نویسی (الیزابت بوئن)

عناصر داستان

۳۷۹ تصویر در دامتان (والیس گریوز، ویلیام ج. لیری)

۳۸۵ راز گفتگوهای قوی (گری پرووست)

فهرست اعلام

۴۰۷ فهرست اشخاص

۴۱۵ فهرست جاها

۴۱۸ فهرست کتب، مقالات و نشریات

مقدمه

اینک سالهاست که در برخی از کشورها نویسندگی خلاق رشته‌ای دانشگاهی شده است و دانشگاهها علاوه بر اینکه به‌ترنوشتن را می‌آموزند، به نویسندگان مدرک دانشگاهی نیز می‌دهند. مثلاً اکنون در دانشگاهها و مؤسسات آموزش عالی امریکا بیش از سیصد برنامه آموزش نویسندگی خلاق (و از جمله داستان‌نویسی) وجود دارد. اما پیشترها یعنی قبل از اینکه نویسنده‌ها بخواهند سرکلاس و به دانشگاهها بروند معمولاً خود الف) به سراغ نوشته‌های اربابان قلم گذشته می‌رفتند و ب) با تمرین زیاد از روی همین نوشته‌ها آثاری می‌آفریدند و ج) در جلسات بحث و انتقاد که افراد صاحب تجربه نیز در آنها بودند، نوشته‌هایشان را در حضور جمع محک می‌زدند. رشته نویسندگی خلاق دانشگاهها نیز به گذشته پشت نکرده است. زیرا اساتید این رشته نیز سعی می‌کنند که همین شیوه‌ها را به بهترین شکل و از طریق دروس دانشگاهی به نویسندگان نوپا بیاموزند. فی‌المثل در تنها کلاس آموزش نویسندگی دانشگاه ایست انگلیا در انگلستان هر ساله از میان ۹۰ متقاضی داستان‌نویسی (که همه از دانشجویان بالقوه نویسنده‌اند) فقط ۱۰ نفر و آن هم برای یک دوره یک ساله انتخاب می‌شوند. معیار انتخاب آنها نیز ارائه داستان قابل قبول است. کلاس رسمی درس آنها هفته‌ای یک‌روز و بعد از ظهرهاست. و بقیه هفته را دانشجویان به مباحثه با یکدیگر می‌گذرانند و بعد داستانهایشان را در کلاس به شکل کارگاهی می‌خوانند و نقد و بررسی می‌کنند. پایان‌نامه انتهایی دوره آموزشی آنها هم یک داستان یا رمان است که در طول

این دوره نوشته‌اند.

چنین آموزشهایی باعث می‌شود تا هیچ نویسنده‌ای راه رفته را دوباره به غلط طی نکند. به علاوه بهانه‌ای است تا نویسندگان پیشکسوت تجارب خود را به سریعترین و راحت‌ترین شکل ممکن به نویسندگان نسل بعد منتقل کنند؛ و به این وسیله چیزهایی را که ممکن است برخی از نویسندگان سالها بیاموزند، در کوتاهترین مدت فراگیرند. و باز این کلاسها دستاوردهای دیگری نیز داشته است: اساتید را بر آن داشته تا آثار گذشته را بکاوند و یادداشتهای نویسندگان بزرگ را درباره داستان‌نویسی از لابلای آثارشان بیرون بیاورند و به شکل مدون منتشر کنند. و یا برای اینکه به علل موفقیت برخی از نویسندگان پی ببرند به سراغ آنها رفته، به گفتگو با ایشان بنشینند.

البته از این سخن نباید استنباط کرد که صرفاً باید نویسنده بود تا داستان‌نویسی را تعلیم داد. بسیاری از اساتید این رشته، با اینکه خود داستان‌نویس نیستند، بسیار دقیقتر و عمیقتر از نویسندگان، به تحقیق در فنون نویسندگی دست زده و با انتشار مقالاتی راهگشا، به راهنمایی نویسندگان تازه‌کار پرداخته‌اند. ولی با وجود اینکه هدف این رشته عمدتاً پرورش نویسندگان قوی پنجه‌بده است باید اعتراف کرد که محصول این رشته دانشگاهی در غرب، چندان پر بار نبوده است. بدین معنی که فقط تعداد اندکی از فارغ‌التحصیلان این رشته (مثل همه رشته‌های دانشگاهی) داستان‌نویسان موفقی از آب درآمده‌اند؛ و از میان این تعداد نیز تاکنون کمتر نویسنده صاحب‌نامی ظهور کرده است. اما هدف این رشته تنها پرورش نویسنده نبوده است. بسیاری از فارغ‌التحصیلان این رشته، منتقدان چیره‌دستی شده و به مطبوعات پیوسته‌اند و برخی نیز عمیقاً به داستان علاقه‌مند و بالاخره گروهی نیز در این رشته اساتید و محققان قابل‌توجه شده‌اند.

با این حال رشته نویسندگی خلاق تاکنون این سعادت را نداشته که به دانشگاههای ایران راه یابد. به همین دلیل هم داستان‌نویسان ما از گذشته نه‌چندان دور تاکنون، بی‌آنکه صنعت نویسندگی را از کسی بیاموزند، خود لنگ‌لنگان (الف) با مراجعه به آثار خارجی؛ (ب) داستانها و رمانهای ترجمه‌شده؛ (ج)

کتابهای فنی داستان‌نویسی به زبان فارسی — که تعدادشان بسیار اندک است —؛ ه) تمرین زیاد و و) احیاناً شرکت در محافل مختلف سعی کرده‌اند شیوه نویسنده‌گی را بیاموزند و به‌نمونه سازی آثار خارجی بپردازند. البته داستان نویسان سلف ما حتی از بعضی از این مواهب نیز محروم بودند. مثلاً در زمان هدایت و چوبک داستان و رسان چندانی به فارسی ترجمه نشده بود و داستان‌نویسان محفلی نداشتند تا امثال ایشان در آن شرکت کنند. از این رو آنها مستقیماً به آثار خارجی مراجعه و سعی می‌کردند خوشه‌ای از خرمن آنها بچینند و با خلایق خود درآمیزند.

به هر حال فقدان این رشته در ایران موجب شده تا داستان‌نویسان ما بیشتر غریزی و فطری بنویسند و در اغلب موارد نیز متأسفانه اشتباهات ابتدایی نویسندگان گذشته را مجدداً تکرار کنند. مثلاً این نویسنده هنوز نمی‌داند که دوره انشانویسی به سبک هوگو به سرآمده است و آن نویسنده هنوز نفهمیده که استفاده زیاد از تصاویر دیدنی و ارائه طبیعت بی‌جان به سبک بالزاک دیگر چنگی به دل نمی‌زند. و باز آن دیگری تصور می‌کند که تکرار عظمت‌های گذشته و خلق ربانی بسیار چاق و قرن نوزدهمی و پراز اسلوموشن (تصویر آهسته) ولی کم‌بنیه، افتخار بزرگی است. و این داستان‌نویس هنوز باورش نشده که قهرمان مرده است و آن یکی گمان کرده که اگر هذیان‌هایش را بدون رعایت دستور زبان فارسی به روی کاغذ بیاورد می‌شود داستانی نوگرا (مدرن) و... از طرف دیگر، بضاعت اندک منتقدان ما و بوی کهنگی نقدهایشان، بازگواهی بر این است که بسیاری از آنها هنوز آموزشهای درستی در این زمینه ندیده‌اند.

اما شاید هیچ کس نتواند به سؤال چگونه می‌توان داستان‌نویس موفق شد؟ پاسخ کاملی بدهد. زیرا همه کم و بیش با این حقیقت کنار آمده‌اند که نویسنده‌گی آموختنی نیست. ولی مایوس نشوید. اگر استعداد داستان‌نویسی در خود سراغ دارید، می‌توانید و باید فوت و فن بهتر نوشتن را نیز بیاموزید. اما یادتان باشد که معلم و

کتاب راهنما جز اینکه مجموعه‌ای از فنون قراردادی و غیر-قراردادی را همچون ابزاری در دستانتان بگذارند، کار دیگری نمی‌توانند بکنند. و نباید از آنها توقع داشت که به شما یاد بدهند که چه، چگونه و با کدام مواد خام اثر خود را بسازید. چه، معلم هر چقدر هم مجرب، صرفاً می‌تواند بهتر نوشتن را به شما بیاموزد و بس. به عبارت دیگر، میوه اگر خود عصاره‌ای نداشته باشد، هر چقدر هم آن را بفشارند، چیزی پس نخواهد داد.

بخش عمده مطالب کتاب حاضر، محصول کلاسهای نویسندگی خلاق دانشگاههای امریکا است و در آن، علاوه بر فن داستان‌نویسی از مسائل پیرامون نویسندگی نیز سخن به میان آمده است. و امیدوارم این کتاب بتواند داستان‌نویسانمان را در خلق آثار ماندنی‌تر و بهتر یاری دهد. ان شاء الله.

محسن سلیمانی

اسفند ۶۹

منابع

بارت، جان. آیا می‌توان نویسندگی خلاق را تعلیم داد؟ ترجمه اسدالله قرنی. کیهان فرهنگی، سال پنجم، شماره ۳، ص ۲۴. زیگلر، ایزابل. هنر نویسندگی خلاق. ترجمه خداداد موقر. تهران: نشر پانوس، زمستان ۶۸.

_____ . گزاشی از دشت نویسندگی خلاق در انگلیس. کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره ۱۰، ص ۶۳.

کلیات

وصایای داستان‌نویسان معاصر

گردآورنده: بیل استریکلند^۱

اشاره

بیشتر نویسندگانی که در این مقاله سخن گفته‌اند، تأکید داشتند که در عالم نویسندگی قاعده مسلم، لوح ده‌ماده‌ای، نظامنامه‌ای واحد یا قوانین غیرقابل نقضی از نوع قانون جاذبه زمین، وجود ندارد. در حقیقت هنگامی که از آنها سؤال کردیم: «رمز موفقیت شما در اصل چه بوده؟» نخستین واکنشی که بروز دادند، اضطراب و ناراحتی بود.

هم موفقترین نویسنده‌ها احساس نگرانی و عدم اطمینان می‌کنند هم ناموفقترین نویسنده‌ها. فی‌المثل کلایو بارکر^۲ می‌نویسد: «روزی که یقین کنم کاملاً موفق شده‌ام، احتمالاً دست از نویسندگی خواهم کشید و گاوچرانی خواهم کرد!» و یا باری لانگیر^۳ اقرار می‌کند که «وقتی هزاران طرفدارم و نیز نویسندگان تازه‌کار مرا نویسنده کاملاً موفق به حساب می‌آورند، از آنها بیزار می‌شوم و احساس می‌کنم مضحک‌ترین شیاد عالم هستم» البته برخی از نویسندگان نیز به کلمه رمز (موفقیت) اعتراض کردند؛ نه به قصد اینکه اصول کار نویسندگی خود

1. Bill Strickland

2. Clive Barker

3. Barry Longyear

را به عنوان اسرار هنری از چشم دیگران مخفی کنند، بلکه به نظر اکثر آنها نویسندگی رسوز جامع و مانعی ندارد.

اگرچه در ابتدا بسیاری از نویسندگان می گفتند که به این سؤال نمی توانند پاسخ درستی بدهند، اما کم کم همگی بدان جواب گفتند. و نکاتی را متذکر شدند و پندها و نصایحی را بر زبان آوردند که خودشان آرزو می کردند کاش در ابتدای کار نویسندگی شان، آنها را شنیده بودند. و با اندرزهای آنها رفته رفته رمزی واقعی نویسندگی کشف شد: در کار نویسندگی رمزی جهانشمول و جامع وجود ندارد. رمز موفقیت هر کس خاص خود اوست. ولی شاید یکی از این نصایح به کار شما بیاید.

میلتن لوماسک^۴: یادتان باشد که نویسندگی شیوه مشخصی ندارد.

هر چه هست شیوه شماست و بس.

آلفرد برنر^۵: هرگونه پیشداوری را کنار بگذارید و از هر چیزی سر درآورید. همه چیز را تجربه کنید. و البته بنویسید. همه چیز نویسندگی در نوشتن خلاصه می شود. اگر واقعاً دنبال نویسندگی باشید، حتماً موفق می شوید.

روزمیری دانیل^۶: هرگز خودت را با دیگران مقایسه نکن؛ مگر اینکه بخواهی چیزی از آنها یاد بگیری. سعی کن همیشه با خودت در رقابت باشی، تا همواره کارهایت در عالیتترین درجه قوت و قدرت باشد (من واژه عالی را روی تابلوی اعلانات اتاقم نصب کرده ام). اگر برای اینکه بتوانی آثاری عالی به وجود بیاوری، مجبوری زندگیت را با کار دیگر غیر از نویسندگی بگذرانی، فی الفور همین کار را بکن.

4. Milton Lomask

5. Alfred Brenner

6. Rosemary Daniell

فرانک بل نپ لانگ^۷: نویسندگان حرفه‌ای اغلب وسوسه می‌شوند تا هنگام نوشتن، برای رسیدن به منافع آنی مادی، از همه معیارهایی که خود وضع کرده‌اند، عدول کنند؛ که این کار در درازمدت بزرگترین حماقتی است که مرتکب می‌شوند. چون همواره دست و پای آنها را در رسیدن به هدفشان می‌بندد.

یادتان باشد که در کار نویسندگی جاده‌های زیادی به موفقیت منتهی می‌شود و به لحاظ روانی خوب نیست که نویسنده‌ای همیشه از شیوه کار خود تمجید، و روش کار دیگران را تقبیح کند.

ل. اسپرینگ دوکمپ^۸: نویسنده به استعدادی ذاتی و نیروی بدنی زیاد (برای همین باید برنامه پرهیز غذایی منظمی داشته باشد و ورزش کند) نیاز دارد و باید مثل فتر باشد تا بتواند پس از عجز یا یأسهای ویرانگر با جهشی سریع به وضع متعادل اولیه برگردد.

جکی کالینز^۹: باید زیاد نوشت. خیلها فقط حرف نوشتن را می‌زنند. اما رمز موفقیت در نوشتن است، نه در حرف زدن.

کرولین شوت^{۱۰}: اگر روی هر کتابی ده سال، آن هم روزی یازده ساعت و هفته‌ای هفت روز کار کنید، ممکن است موفق شوید. البته هر کتاب آزمون جدیدی است. اگر کتاب اول شما، کتاب موفقی بود، تضمینی وجود ندارد که کتاب بعدی شما هم حتماً موفقیتی کسب کند. اثر هنری به زبان ساده و روشن یعنی همین. در ضمن راه میان‌بری هم وجود ندارد.

گرگوری مک‌دونالد^{۱۱}: از وجب به وجب جسم، اندیشه، عاطفه و تجربیات استفاده کن. جرأت داشته باش.

7. Frank Belknaplong

8. L. Sprangue de Camp

9. Jackie Collins

10. Carolyn Chute

11. Gregory Mcdonald

فیلیس ویتنی^{۱۲}: فقط یک دلیل محکم برای نویسنده شدن وجود دارد: ناچاری. ما همه مان دوست داریم در زندگی موفق، ثروتمند و مشهور شویم، اما اگر اینها هدف شوند، به بیراهه رفته ایم. من از اول یعنی موقعی که بیست سی سالم بود، نمی خواستم شهرتی به هم بزنم یا موفقیتی کسب کنم. بلکه فقط می خواستم پول کافی دریاورم تا بتوانم در خانه بنشینم و بنویسم. و بالاخره طوری زندگیم را تنظیم کردم تا توانستم مثل نویسنده های حرفه ای صبحها، فقط داستان بنویسم. و البته در ساعات دیگر روز کارهای دیگری می کردم تا مخارج زندگیم را تأمین کنم (مثلاً بررسی کتاب می نوشتم، سخنرانی می کردم، دستنویسهای افراد مختلف را می خواندم، درس نویسندگی می دادم، مقاله می نوشتم و غیره). و در واقع سالها گذشت تا توانستم مثل امروز تمام وقتم را وقف داستان نویسی کنم.

ریچارد بیچ^{۱۳}: یک وقتی من در هتلی بودم که در اتاق مجاورش نویسنده مشهوری اقامت داشت. این آقای نویسنده هیچ وقت درباره نویسنده گی صحبت نمی کرد، اما هر شب صدای ماشین تحریرش را می شنیدم. چون تا ساعتها پس از نیمه شب کار می کرد. البته در آن موقع ساکنان دیگر هتل خواب بودند. و صدای آن ماشین تحریر هنوز هم دائماً به من گوشزد می کند که کار نویسنده، نوشتن است.

باری لانگیر: همین چند وقت پیش سه روز پراضطراب را پشت سر گذاشتم؛ چون سردبیری از یکی از نوشته های من خوشش نیامده بود. در آن موقع احساس می کردم آن نوشته سنگی است برگور نویسندگی من. می توانستم سلاحی بردارم و پر از گلوله کنم یا حرف آن سردبیر را رد کنم. یا نه، یک گوشه کز کنم و تا پنج سال فقط شستم را بمکم. اما

12. Phyllis Whitney

13. Richard Bach

این کار را نکردم. به جایش دوباره نوشتم. همه مشکلاتی که بر سر راه نویسندگی وجود دارد با یک چیز حل می‌شود: نوشتن. سد مقابل نویسنده با چه چیز درهم می‌شکند؟ با نوشتن. چگونه با اولین صفحه (سفید) پیش رویمان کنار بیاییم؟ با نوشتن. چگونه گفتگوهای را که می‌نویسیم طبیعی از کار درآوریم؟ با نوشتن.

کورت فون گوت^{۱۴}: علت موفقیت من این بود که فارغ التحصیل رشته ادبیات نبودم بلکه در دانشگاه، شیمی می‌خواندم و در ضمن نویسندگی هم می‌کردم. چیزهای خوبی هم می‌نوشتیم. اگر ادبیات می‌خواندم، استادم نگاهی به داستانهای کوتاه هم می‌انداخت و به خاطر استعدادم، از من تعریف و تمجید می‌کرد. و بعد یادم می‌داد که چگونه افرادی نظیر جویس و همینگوی، عناصر داستان کوتاه را به کار می‌گرفتند. یعنی در واقع مرا وامی‌داشت تا با بزرگترین نویسندگان دوران رقابت کنم و بعد فاتحه نویسندگی من خوانده می‌شد.

نویسندگی جسم را فرسوده می‌کند؛ چون نویسنده کار بدنی نمی‌کند. و طبعاً کسی دوست ندارد ساعتها بی‌حرکت یک‌جا بنشیند. روح را هم کسل می‌کند. چون نویسنده مجبور است برای نوشتن، از دیگران کناره‌گیری کند. در صورتی که کسی مایل نیست مدتی طولانی تنها باشد.

جو دیت گست^{۱۵}: نویسندگی برای من وسیله گذران زندگی است. در ضمن آنقدر سخت و عذاب‌دهنده است که دلیلی غیر از عشق و علاقه نمی‌توانم برای ادامه کارم بیاورم.

کم‌طاقت نباش، اگر می‌خواهی در کارت پیشرفت کنی، باید توانایی پذیرش انتقادها را داشته باشی. اما اگر مطمئنی که حق با

14. Kurt Vonnegut

15. Judith Guest

توست، انتقادها را رد کن و در دیدگاههای خودت ثابت قدم باش.

رابرت پینکرت^{۱۶}: من نقطه قوت کارم را می دانم: جملات محکم و پرمغز. اما البته درک این جور جملات برای دیگران مشکل است.

جان جیکس^{۱۷}: نویسنده ها نباید یک عامل بسیار مؤثر ولی غیرقابل کنترل را در موفقیت، دست کم بگیرند: شانس.

دان پوینتر^{۱۸}: آثار را خودت چاپ کن. هم پول بیشتری به دست می آوری و هم اگر نویسنده و ناشر کتابی باشی لذت بیشتری می ببری تا صرفاً نویسنده کتابی باشی. البته اول باید از هر جهت مطمئن شوی که مواد لازم برای چاپ کتابت، کاملاً مرغوب است تا بعد بتوانی برای چاپش سرمایه گذاری کنی.

لاری گروبل^{۱۹}: خودت را به یک منبع درآمد وابسته نکن. ناشرها ویراستارهایشان را و صاحبان مطبوعات سردبیرهایشان را زود عوض می کنند.

جوگورز^{۲۰}: بخوان، بنویس، دوباره نویسی کن. و این سه کار را تا سرحد انزجار ادامه بده. و بعد، باز هم کمی بیشتر.

لاری ل. کینگ^{۲۱}: هر بار، بیش از یک روز از چیزی راضی نباش.

پاتریک اسمیت^{۲۲}: من درباره قربانیان بی عدالتی و درباره طبیعت و زمین می نویسم. اولین رمانم به نام «دوخانه، خانه من است»^{۲۳} راجع به این قربانیان و تقلایشان برای زنده ماندن بود. بعد از آن بود که دریافتم من برای این نوع ادبیات ساخته شده ام. اگر این راه را ادامه نمی دادم، نویسنده موفق نمی شدم. اول بین می خواهی چه نوع داستانی بیافرینی، و بعد همان را جدی بگیر و ادامه بده. از موضوعات

16. Robert Pinckert

17. John Jakes

18. Dan Paynter

19. Larry Grobel

20. Joe Gores

21. Larry L. king

22. Patrick Smith

23. *The River Is Home*

بحث برانگیزی که برای ت دردسر ایجاد می کنند نترس. اگر می خواهی راجع به بی عدالتی بنویسی، دل دل نکن. اولین گام در محو بی عدالتی، نشان دادن آن است.

ویلیام ورتن^{۲۴}: بنویس تا دیگران لذت ببرند. بنویس تا در افکار دیگران سهمی باشی. بنویس تا در احساسات دیگران شریک باشی. مدیسن اسمارت بل^{۲۵}: تنها تعداد کمی از نویسندگان بدون داشتن استعداد کافی به درجات بالایی از موفقیت می رسند (اگرچه استثنای مهم و کافی برای نقض این قانون وجود داشته است). و هیچ نویسنده ای به جایی نمی رسد، مگر اینکه در مسیرش یک جو شانس هم وجود داشته باشد. اما تعداد اشخاص مستعد و خوش شانس، یش از نویسندگان موفق است. می خواهیم از حرفهایم این طور نتیجه بگیریم که تفاوت اساسی در یک چیز است: اشتیاق. نویسندگان زیادی را دیده ام که کارهای اولشان توأم با بدشانسی و کاملاً ناامید کننده بوده و حتی کمترین بارقه امیدی برای بهتر شدن کارشان دیده نمی شده. نویسندگانی که هم اکنون دریافته ام تنها با شگرد اشتیاق به جایی رسیده اند. اشتیاق همان منبعی است که پشتکار و سرسختی لازم را به همراه می آورد. این همان چیزی است که باعث می شود برخی سعی کنند تا به معنی واقعی کلمه، نویسنده بهتری باشند، نه اینکه فقط کارهایشان بهتر چاپ شود یا مشهورتر باشند.

کارلین کوئن^{۲۶}: به خودت، فن نویسندگی و خوانندگانت احترام

بگذار.

مارتا رندل^{۲۷}: همیشه، در همه چیز دقت کن. بدون دقت در

اعمال و رفتار اشخاص واقعی، زنده و غیرداستانی، نمی توانی اشخاص

24. William Wharton

25. Madison Smart Bell

26. Karleen Koen

27. Marta Randall

واقعی، زنده و داستانی خلق کنی. بین مردم چگونه راه می‌روند، حرف می‌زنند، آواز می‌خوانند، چیز می‌خورند، می‌رقصند، می‌خوابند، اخم می‌کنند، نیش‌زبان می‌زنند، هلهله و شادی می‌کنند و دعوا و گریه می‌کنند. بین چه می‌خواهند و برای به‌دست‌آوردنش، چه می‌کنند. در درون خودت هم دقیق شو. چون افکار، عواطف و انگیزه‌های گوناگون نویسنده کمک می‌کند تا بتواند افکار، عواطف و انگیزه‌های اشخاصش را به درستی تشریح کند.

هاورد نمروف^{۲۸}: همیشه می‌شود به تجربه‌ای دست‌زد، نمی‌شود؟

راجر زلانی^{۲۹}: سعی کن هر روز چیزی بنویسی.

رابرتا جلیس^{۳۰}: به‌نظرم مصنوع، واقعی‌تر از خود واقعیت است. منظورم این است که اشخاصی که اغلب راجع به‌شان چیز می‌نویسم، ملموس‌تر از افرادی هستند که هر روز می‌بینم‌شان یا با آنها صحبت می‌کنم. همیشه وقتی واقعی‌بودن اشخاص داستانهایم را تحسین می‌کردند، ناراحت و تا حدودی خشمگین می‌شدم، که مسخره به نظر می‌رسید؛ تا اینکه فهمیدم این ناراحتی از احساس گول‌خوردن ناشی می‌شود. یعنی احساس اینکه شخصیت، خلق نکرده‌ام، بلکه صرفاً شخصی واقعی یا دوستی صمیمی را تشریح کرده‌ام.

آندره دوبو^{۳۱}: تسلیم نشو. می‌شود خیلی راحت در عرض همان ده سال اول، نویسندگی را رها کرد. در این سالها برای دیگران مهم نیست که شما نویسنده‌اید یا نه. و وقتی کسی به‌نحوی به‌کار آدم اهمیت ندهد، به‌سختی می‌شود دست به‌قلم برد. اگر نویسی، اخراج نمی‌شوی. اما اگر بنویسی هم، اغلب پاداش نمی‌گیری ولی تسلیم نشو. مایکل کرایتن^{۳۲}: رمز موفقیت من، مثل رمز موفقیت دیگران

28. Howard Nemerov

29. Roger Zelazny

30. Roberta Gellis

31. Andre Dubus

32. Michael Crichton

است: دائم بنویس، منتظر الهام نباش. خود نوشتن، الهامبخش است. اگر موفق شدی، دائم بنویس. اگر ناکام هم ماندی، دائم بنویس. اگر سرشوقی، بنویس و اگر کسلی هم، باز بنویس.

نانسی پارکر^{۳۳}: نوشتن را قبل از خوردن صبحانه آغاز کن.
باب گرین^{۳۴}: نشین فکر کن که در آینده چه خواهی نوشت.
بنویس. همین حالا.

ایزابل هالند^{۳۵}: به خاطر اینکه به سد و مانعی برخوردی، دست از کار نکش. حتی اگر فقط اسمت را در صفحه‌ای که در دست داری می‌نویسی، آن صفحه را تمام کن. اگر تسلیم نشوی، آن سد و مانع را کنار خواهی زد. یادت باشد که نوشتن، نوعی عادت است، به اضافه هر چه که شما اسمش را می‌گذارید: نوعی شغل، سرگرمی، استعداد، نبوغ یا هنر.

جک بیکهام^{۳۶}: من می‌دانستم که استعداد و تجربیات دیگران بیشتر از من است. پس اگر در کارم ثابت قدم نبودم، محکوم به شکست بودم. بنابراین همیشه سراپا گوش بودم و سخت کار می‌کردم.

ایلن هوک برگ^{۳۷}: رمز موفقیت من ثبات قدم بود. اولین کتابم را همه ناشران مهم رد کردند. آن موقع هنوز نویسنده نشده بودم. همه از فکر کتابم خوششان آمده بود. اما یا فکر می‌کردند هزینه انتشار آن زیاد است یا به نویسنده بی‌تجربه و گمنامی مثل من اعتماد نداشتند. اما من بالاخره یکی از ناشران خرده‌پا و گمنام را قانع کردم که کتابم را چاپ کند و به این ترتیب به آنها ثابت کردم که اشتباه می‌کنند. آنها می‌گفتند که کتابم بیشتر از ده هزار نسخه فروش نمی‌کند، که رقم مناسبی برای کتاب اول یک نویسنده است؛ ولی فقط در یک جا

33. Nancy Parker

34. Bob Greene

35. Isabelle Holland

36. Jack Bickham

37. Ilene Hockberg

صدویست هزار نسخه از کتابم فروش رفت.

بنابراین هیچگاه اعتماد بنفس و استعدادت را از دست نده. زیرا کتابهای خوب و پرفروش اغلب رد می‌شود. باید آنقدر توانایی داشته باشی که اگر کتابت را رد کردند، بدون اعتنا به آن، دوباره کار نویسندگی را از سر بگیری.

تامس ف. مونتلیون^{۳۸}: باید واقعاً معتقد باشی که می‌توانی بنویسی. و آن قدر خوب، که هر چه می‌نویسی قابل چاپ است. به نظرم افراد خلاق باید صاحب اراده‌ای قوی باشند (بخصوص در ابتدای کارشان که دائم آثارشان را رد می‌کنند). من مطمئن بودم که توانایی لازم را دارم. با اینکه بیش از دویست تا از داستانهای کوتاها را رد کردند، حتی یک لحظه هم تردید نداشتم که سرانجام آثارم را چاپ خواهم کرد. مطمئن بودم. و بدون این اطمینان هرگز موفق نمی‌شدم.

ویلیام ف. نولان^{۳۹}: نوشتن باید مثل نفس کشیدن باشد. کسی قبلاً فکر نمی‌کند که باید نفس بکشد، بلکه خود به خود نفس می‌کشد. پس هر روز، حتی موقع تعطیلات، لااقل به اندازه دوساعت، بنویس.

جو دیوید بلامی^{۴۰}: من تصمیم گرفته بودم نویسنده شوم؛ و به خودم گفته بودم که چه موفق بشوم و چه شکست بخورم، باز هم سعی می‌کنم نویسنده شوم. یعنی تصمیم گرفته بودم حتی اگر نویسنده‌ای ناکام یا درجه دو (که معمولاً در پاورقی کتابهای تاریخ ادبیات از ایشان یاد می‌شود) هم می‌شوم، آرزویم را برآورده کنم.

چارلز ج. بل^{۴۱}: اگر می‌خواهی نویسنده شوی، تلاش کن بشوی. وگرنه چرا خودت را عذاب می‌دهی؟

38. Thomas F. Monteleone 39. William F. Nolan

40. Joe Davide Bellamy 41. Charles G. Bell

ریچارد ویلبر^{۴۲}: فقط به خاطر پول ننویس، بنویس تا دیگران لذت

ببرند.

تامس سولیوان^{۴۳}: من اولش می‌نوشتم تا ثروتمند شوم، که نشدم. بعدش می‌نوشتم تا مشهور شوم، که باز نشدم. ولی بعد فقط به خاطر اینکه به نویسندگی علاقه داشتم، می‌نوشتم. و در واقع پس از این بود که کم‌کم پولی به دست آوردم و توجه دیگران را به خود جلب کردم. لاری نیون^{۴۴}: اگر موقع نوشتن داستانی سرشوق نباشم، سعی می‌کنم تا بازگشت آن اشتیاق، کار دیگری بکنم.

جو دیوید بلامی: موفقیت امری نسبی است. به محض اینکه شما به قسمتی از آن دست یافتید، دیدتان درباره موفقیت بازتر می‌شود و به نظرتان می‌رسد که موفقیت واقعی هنوز هم، همچنان در دوردست‌هاست. من گاهی از خود می‌پرسم که اگر امروز یا فردا بمیرم، آیا از چیزهایی که تا کنون نوشته‌ام، راضی خواهم بود. و بعد می‌گویم که خوب، لااقل فلان و بهمان کار را کرده‌ام، اما نه، مطمئناً راضی نخواهم بود. هاورد گوردن^{۴۵}: توانایی گوش دادن به انتقادات را در خودت تقویت کن و اندرزهایی را که به نظرت درست می‌آید، با استعداد طبیعی‌ات بیامیز.

چارلز ادوارد پوگ^{۴۶}: اگر بایرداختن به کار دیگری غیر از نویسندگی، خوشبخت خواهی شد، محض رضای خدا، همان کار را انجام بده. لاری استروتر^{۴۷}: سعی کن نویسنده‌ای شایسته و بلندپرواز باشی. هرگز مرعوب و مضطرب نشو. و مهمتر از همه کاملاً آماده باش تا اگر شانس به تو روی آورد، بتوانی از آن استفاده کنی.

42. Richard Wilbur 43. Thomas Sullivan 44. Larry Niven
45. Howard Gordon 46. Charles Edward Pogue
47. Larry Strawther

فرانک دفرد^{۴۸}: هر وقت فکر کردی که نویسنده موفق هستی، بدان که نیستی.

ژاکلین بریسکین^{۴۹}: هر وقت که کار نوشتنم خوب پیش می‌رود، احساس موفقیت می‌کنم. اما این احساس فقط پنج دقیقه ادامه دارد. وقتی کتابم جزء فهرست پرفروش‌ترین کتابهای نشریات می‌آید، باز احساس موفقیت می‌کنم؛ که این هم فقط سه دقیقه به طول می‌انجامد.

آلفرد کورن^{۵۰}: سعی کن عادت کنی موز بنویسی.

جف گرین فیلد^{۵۱}: به خواننده‌ات احترام بگذار. عالیت‌ترین تغییر عبارت و ظرفیت‌ترین پرواز خیال از طریق زبان مجاز، در برابر فکر روشنی که به گونه‌ای واضح بیان شده باشد، پیش‌تری نمی‌ارزد.

آن مکافری^{۵۲}: برایم داستان بگو. سعی نکن با سبک یا واژه‌ها یا عبارات آراسته تحت تأثیرم قرار دهی. در درجه اول داستانی برایم بگو. کاترین برسلین^{۵۳}: داستان خوبی بگو. و بگذار وضع شخصیت‌هایت به لحاظ روحی و جسمی یا روحی با آنچه در ابتدای داستان بودند، فرق کند.

فیلیس ویتنی^{۵۴}: نحوه استفاده از ابزارهای نویسندگی را بیاموز. یاد بگیر چگونه از عامل انتظار در داستان استفاده کنی، خواننده را به داستان علاقه‌مند کنی و مشتاق نگهداری. برای شخصیت‌پردازی، نحوه شروع و تمام کردن داستان فنونی وجود دارد، ممکن است در بادی امر، استعداد کمی ما را پیش ببرد، ولی اکثر نویسندگان باید ابزارهای کارشان را بشناسند و نحوه استفاده از آنها را بیاموزند.

واکر پرسی^{۵۵}: اگر موفقیت رمان‌نویس، رمزی داشته باشد، وجود

48. Frank Deford

49. Jacqueline Briskin

50. Alfred Corn

51. Jeff Greenfield

52. Anne McCaffrey

53. Catherine Bresline

54. Phyllis Whitney

55. Walker Percy

این رمز به معنی داشتن ویژگی منحصر به فردی نیست، بلکه به معنی نداشتن ویژگی خاصی است. به نظر من در این روزها و در این دوران، نویسنده‌های جدی باید از پیش، مرده، خنثی، هیچ و صفر باشند. شرط نوشتن چیزی درخور، هیچ بودن است. و آن رمز، همین است. البته مردم این را نمی‌دانند. حتی منتقدان برجسته، به غلط گمان می‌کنند که تو چیزی هستی، وجودی داری... و این یا آن سنت ادبی، مهارت یا ذخیره نبوغی پیشرفته را ارائه می‌دهی. مردم نمی‌دانند که خوب نوشتن، فقط نتیجه مأیوس شدن، تسلیم و لاقیدی نویسنده است. در این موقع نویسنده به خودش می‌گوید: «همه چیز از دست رفت. بازی تمام شد. واقعاً عاجز شده‌ام. دیگر نمی‌خواهم حتی یک کلمه هم بنویسم. باید قبول کنم که کاملاً شکست خورده‌ام.» ولی مسأله این است که خدا خیلی رحیم است. دلش برای نویسنده می‌سوزد. نگاهی به پایین می‌اندازد و می‌گوید: «بنده‌ام بیچاره شده. بگذارم لااقل چند تاجمله خوب بنویسد.»

گی تالس^{۵۶}: به نظر من رمز موفقیت نویسندگان به اصطلاح موفق، تواضع است. بسیاری از نویسندگان موفقیت‌شان را خیلی جدی می‌گیرند؛ در نتیجه نوعی منیت روی کارهای آینده‌شان تأثیر می‌گذارد و بعد نهایتاً آثاری خلق می‌کنند که بوی خودخواهی می‌دهد و کم‌عمق است. جف گرین فیلد: صدای خاص خودت را پیدا کن. سعی نکن همینگوی^{۵۷}، اسکار وایلد^{۵۸} یا ویرجینیا ولف^{۵۹} باشی.

56. Gay Talese

۵۷. Ernest Hemingway روزنامه‌نگار، رمان و داستان کوتاه‌نویس آمریکایی (۱۸۹۹-۱۹۶۱).

۵۸. Oscar Wilde شاعر، نمایشنامه و داستان‌نویس ایرلندی (۱۸۵۴-۱۹۰۰).

۵۹. Virginia Woolf داستان‌نویس نوگرای انگلیسی (۱۸۸۲-۱۹۴۱).

تامس سولیوان: در خلأ تمرین صدا کن و وقتی صدایت کاملاً رسا شد، جایی که شنوندگانت عکس العمل نشان می دهند و صدایت فوری برمی گردد، بخوان.

جودیت گست: دائم یادداشت بردار. خود من بیشتر از آنکه نوشته باشم، مواد خام آثارم را گم کرده ام. برخلاف عقیده عامه مردم، همه چیز در ذهن آدم نمی ماند، بلکه در فضای بیرون ثبت می شود و دیگر به خاطر آدم نمی آید.

تام کلنسی^{۶۰}: قبل از اینکه گفتگوهای داستانت را بنویسی، با صدای بلند تکرارشان کن. و اگر به نظرت شبیه گفتگوهای مردم آمد، آنها را روی کاغذ بیاور.

جیمز گان^{۶۱}: هر کس آدمی منحصر بفرد است. سعی کن چیزی را بگویی که دیگران از گفتنش عاجزند. و بعد به مطلوبترین شکل بگو. فرانک دفرد: حد و حدودت را بشناس، ولی خودت را گول زن. رابرت فیلیپس^{۶۲}: مایوس نشو. یک بار یکی از ناشران، کتاب مرا رد کرده بود. چندی بعد همان کتاب را بدون اینکه تغییری در آن داده باشم، به همان ناشر دادم و چاپش کرد.

ارما بومبک^{۶۳}: کتاب اولت را فراموش کن. کتاب اول مرا حتی فامیلهایم نخریدند. ضمناً از وقتی که در مطبوعات خواندم که چهارتا بچه دارم (در حالی که فقط سه تا بچه کوچولو دارم) دیگر به مطبوعات اعتمادی ندارم. هیچ وقت فکر نکن نویسنده خیلی مهمی هستی یا موفقیت جلدی است.

ایسک آسیموف^{۶۴}: من طوری برنامه زندگی را تنظیم کردم تا بتوانم معاشم را از طریق تدریس و پژوهشهای علمی تأمین کنم. از

60. Tom Clancy

61. James Gunn

62. Robert Phillips

63. Erma Bombeck

64. Isaac Asimov

نوشتن لذت می‌برد و برایم مهم نبود که آثارم چاپ می‌شود یا نه؛ یا وقتی چاپ می‌شود آیا فروش می‌رود یا نه. وقتی حق التالیف یکی از کتابهایم که ۳/۵ برابر حقوق سالانه یک معلم است، به‌دستم رسید، تازه فکر کردم که این درآمد را از طریق نویسندگی به‌دست آوردم.

اگر از نوشتن لذت نمی‌بری، راههای دیگری برای امرار معاش هست. اگر زود مایوس می‌شوی، راههای دیگری هم برای گذران زندگی هست. اگر نمی‌خواهی تمام زندگیت را تقریباً در تنهایی بگذرانی، راههای دیگری هم برای امرار معاش هست.

لاری گروبل^{۶۵}: با اینکه زندگیم از طریق نویسندگی می‌گذرد، هنوز هم نوشته‌هایم رد می‌شود؛ اگرچه علل این رد کردنها فرق کرده. این روزها دیگر خیلی محترمانه نوشته‌هایم را رد می‌کنند. موقعی که چهارده سالم بود و نوشته‌هایم را مجله هادپر یا آتلانتیک رد می‌کرد، من ایمان داشتم آنها اشتباه می‌کنند. و هنوز هم براین عقیده‌ام. من معتقدم هیچ وقت حق با ناشر نیست. و همین مرا وامی‌دارد به کارم ادامه بدهم. مهم این است که شما از نوشته‌تان راضی باشید، همین. ژاکلین بریسکین^{۶۶}: وقتی اثرت را رد کردند، سعی کن نگذاری بیش از یک ساعت احساساتت جریحه‌دار بشود. بعدش دوباره برگرد سر قلم و کاغذ و ماشین تحریرت.

رون گولارت^{۶۷}: خودت را متقاعد کن که وقتی اثرت را رد می‌کنند معنایش این نیست که خودت را هم رد کرده‌اند (اگرچه برخی از سردبیرها از من و نوشته‌هایم، هر دو بیزارند). اگر یکی از داستانهایم را رد کنند، داستان دیگری می‌نویسم. اگر پیشنهاد نوشتن کتابی را به‌ام برگردانند، طرح دیگری به‌آنها می‌دهم. چون من همیشه طرحهای

65. Larry Grobel

66. Jacqueline Briskin

67. Ron Goulart

زیادی در دست دارم.

پاول اندرسن^{۶۸}: قبل از اینکه چیزی بنویسی، زیاد درباره‌اش فکر کن. پس از نوشتن نیز باز راجع به‌اش فکر کن و بازنویسی‌اش کن. سعی کن تا می‌توانی به هر طریق، مستقیم و غیرمستقیم، از هر چیزی سر در بیاوری. همیشه آماده یادگرفتن باش.

جوزف بروکاک^{۶۹}: وقتی از اصل و نسب استفاده می‌کنم، آثارم قوی از کار درمی‌آید. منظورم از اصل و نسب، فقط اجداد سرخپوستم نیستند، بلکه مقصودم حس مکان، تاریخچه زندگی آنها در کوهستانهای ادران‌دک، کار در اردوگاههای چوب‌بری و بالاخره گذران زندگی در جایی که هم طاقت‌فرسا و هم زیبا بود. اینها به‌اضافه خیره‌سری، زندگی در خانه‌ای که پدر بزرگم ساخته، کمک کرده تا نویسنده موفقی بشوم. ایلن هوک‌برگ: یا راجع به آنچه خوب می‌دانی بنویس یا اینکه تحقیق کن تا اطلاعات زیربنایی‌ات وسیعتر شود و اثر واقعی و باور-کردنی به‌نظر برسد.

نورمن اسپینراد^{۷۰}: سعی کن حرفه‌ایت را تکرار نکنی.

کاترین برسلین^{۷۱}: اگر مختصری از ویژگیهای ریز هر کدام از شخصیت‌های اصلی‌ات، به‌اضافه ده دوازده صفحه خلاصه زندگینامه آنها را پیش خودت داشته باشی، موقع نوشتن داستان کمکت می‌کند. چون باید حداقل ده بیست نکته زنده و ملموس راجع به‌اشخاص در ذهنت باشد، تا نکته‌ای را در داستان راجع به‌آنها آشکار کنی.

مری‌لو کارنی^{۷۲}: تقننی بنویس. من همه چیز نوشته‌ام؛ از شعر گرفته تا مقاله در روزنامه و داستانهای تخیلی و واقعی. چون اگر تا ابد فقط در یک زمینه بنویسی، تحلیل می‌روی. و بدتر از این، نوشته‌هایت

68. Poul Anderson

69. Joseph Bruchac

70. Norman Spinrad

71. Catherine Breslin

72. Marylou Carney

تازگی نخواهند داشت. به علاوه ممکن است زمینه کاری ای را که در آن بالاترین استعداد را داری، از کف بدهی.

کاترین برسلین: خبرهای مهم روزنامه را به داستانی خیالی تبدیل کن. هر روزنامه ای مواد خام لاقط یک داستان جذاب و پرفروش را در میان صفحات خود پنهان کرده است.

جف زاسلو^{۷۳}: من همیشه به مردم، تجربیاتشان، انگیزه ها و آنچه که دوست دارند، علاقه داشته ام. در همان ایام جوانی این نکته را فهمیدم که تقریباً هر کس داستانی برای گفتن دارد، و نویسنده خوب، شنونده خوبی برای داستانهای مردم است.

تام کلنسی: از آن نوع کتابهایی که دوست داری بخری و بخوانی، بنویس. اولین خواننده و بهترین منتقد آثار، خودت هستی؛ البته اگر صادق باشی.

جین ولف^{۷۴}: رمز موفقیت من در این است که با سرسختی تمام آثارم را براساس این فکر درست که بسیاری از خوانندگان از خودم نکته سنج تر و باهوش ترند، می نویسم. و همین موجب می شود که در هفته حداقل دوبار از بی دقتی و کم توجهی، اجتناب کنم. و به همین دلیل هم به خودم حق می دهم که حتی وقتی منتقدان اثرم را رد می کنند یا به آن می تازند، فکر کنم که اثر خوبی نوشته ام.

نیکي جوویانو^{۷۵} (شاعر): همان طور که برخی از کتب بازاری می گویند، در کار شعر سه هرگز وجود دارد:

هرگز شعری را به صرف اینکه به نظرت خوب می آید، ننویس.

هرگز از نوشتن چیزی از ترس عکس العمل مردم امتناع

73. Jeff Zaslow

74. Gene Wolfe

75. Nikki Giovanni

مکن.

و هرگز نگذار دیگران عرق ریزان روحت را ببینند.

ریچارد ویلبر: من نمی‌توانم سریع و راحت چیز بنویسم. بنابراین رمز موفقیت من باید صبرم باشد. این نکته بر من معلوم شده که طبع و استعداد نویسندگی من کند است و دیر از چیزی راضی می‌شوم. اما همین علاقه به اینکه ساعتها روی یک عبارت یا سطری از شعر فکر کنم، منجر به ارائه آثاری قابل قبول شده.

آلفرد کورن: از قرار معلوم برای من مشکل نیست که پا توی کفش دیگران، من جمله خوانندگانم بکنم. و وقتی خوانندگانم به‌ام می‌گویند که نکاتی که طرح کرده‌ام، مسأله آنها هم بوده، می‌فهمم که در کارم موفق بوده و فقط برای دل خودم ننوشته‌ام. و همین به‌من جرأت می‌دهد تا نوشته‌هایم را در سطح وسیعتری منتشر کنم.

هاورد نمروف: رمز موفقیت من داشتن همسری خوب و شغلی ثابت است. این را همسرم می‌گوید.

آنتونی هکت^{۷۶} (شاعر): اگر هم رموزی واقعی برای موفقیت در نویسندگی وجود داشته باشد، تعدادش بسیار کم است. شاید فقط به این دلیل که همه می‌توانند، همه چیز نوشته‌ها را واریسی کنند. از سوی دیگر، نویسندگی و شاعری قریحه‌ای ذاتی می‌خواهد که به همه اعطا نشده. برخی به‌طور مادرزاد نسبت به آهنگها کردند و برخی نسبت به رنگها کورند و باز، تعداد کسانی که سایه‌روشنها و ظرافتهای زبان را درک می‌کنند، زیاد نیستند.

مشخص کردن موفقیت، لااقل در مورد شعرکاری پردردسر است. میزان موفقیت یک رمان‌نویس را می‌شود از پرفروش بودن آثارش،

درآمد شش رقمی‌اش، تعداد خانه‌هایش و یا اینکه تا چه حد از روی آثارش فیلم یا سریال ساخته‌اند سنجید. ولی موفقیت یک شاعر بندرت معنایی غیر از برانگیختن احترام بی‌شائبه شاعران برتر دیگر، دارد. و اما تفکر و مطالعه زیادی لازم است تا بفهمیم چه کسی بهترین شاعر است.

برخی از بزرگترین شاعران، هرگز نفهمیدند شاعر موفق می‌هستند. امیلی دیکسن^{۷۷} در زمان حیاتش فقط هفت تا از شعرهایش را منتشر کرد. برامز^{۷۸} مشتاقانه می‌گفت که حاضر است تمام تصنیفهایش را بدهد تا بتواند یکی از آهنگهای اشتراوس^{۷۹} را بسازد. نویسندگان بسیار زیادی بودند که در زمان حیاتشان نتوانستند بفهمند که موفقند. آیا کافکا^{۸۰} موفق شد؟ آیا نویسندگانی که خودکشی کردند (همینگوی، برمان^{۸۱}، سکستن^{۸۲}، پلات^{۸۳}) موفق شدند؟

باب‌گرین: فکر می‌کنم به محض اینکه کسی به خودش بگوید که موفق شده، کارهایش افت می‌کند. بنابراین من به نظر خودم، همچون خبرنگار کم‌تجربه‌ای هستم که کم‌کم دارد سعی می‌کند سرفصل مقالات را بنویسد. من از شانزده سالگی تا کنون سخت کار کرده‌ام. ممکن است این حرف به نظر کلیشه‌ای بیاید، اما حقیقت دارد. شانس، تصادف و بقیه چیزها به‌جای خود درست، اما جالب این است که هر چقدر بیشتر تلاش کنی، خوش‌شانس‌تری.

۷۷. Emily Dickinson شاعر امریکایی (۱۸۳۰-۱۸۸۶).

۷۸. Johannes Brahms آهنگساز آلمانی (۱۸۳۳-۱۸۹۶).

۷۹. Oscar Strauss آهنگساز آلمانی الاصل فرانسوی (۱۸۷۰-۱۹۵۴).

۸۰. Franz Kafka شاعر و نویسنده اتریشی (۱۸۸۳-۱۹۲۴).

81. Berryman

82. Sexton

83. Plath

جان جیکس: اگر نویسنده تمرین نکند و دائم ننویسد و خودش را وقف نویسندگی نکند، هرگز استعداد نویسندگی‌اش رشد نمی‌کند و به بلوغ نمی‌رسد (مگر اینکه به‌طور اتفاقی نابغه مادرزاد باشد، که البته اکثر نویسندگان حرفه‌ای چنین نیستند). سعی کن همواره برای سه چیز مداومت کنی:

تمرین: تمرین تنها راهی است که از طریق آن می‌توانی مهارت در نویسندگی را رشد دهی. چون نویسندگی، شبیه ورزش گلف است. **ثبات قدم:** با ثبات قدم می‌توانی بر مواقعی که بد می‌نویسی، تلون مزاج بازار کتاب و تعویض دائم کارکنان شرکت‌های انتشاراتی فائق بیایی.

کار حرفه‌ای: اگر توانایی لازم را برای قضاوت منقدانه راجع به آثار و توان جرح و تعدیل آنها را نداشته باشی، نویسنده نیستی. **مالکام مکونل^{۸۴}:** داستان‌نویسی مثل اجرای حرفه‌ای یک نمایش است منتها اجرایی تک‌نفره. بازیگر حرفه‌ای از آن جهت که در فنش خبره است و وقت بیشتری برای تمرین می‌گذارد، با بازیگر تفنن‌کار (آماتور) فرق دارد. داستان‌نویس نیز به دلیل درک عمیقش از صحنه، عمل نمایشی، گفتگوها، نمای واقعی اشخاص و کنش و واکنش‌های استعاری همچون آوازخوانی است که با دانگ صدا (Pitch) آشناست یا شعبده‌بازی را می‌ماند که آکروبات بلد است. بازیگر حرفه‌ای تا صدها بار روی متن نمایشنامه تمرین نکند، پا به صحنه نمی‌گذارد. تمرین نویسنده نیز همان انضباط، ویراستاری اثر خود و بازنویسهای اوست.

جو دیوید بلای: در برابر بی‌نظمی در کار نویسندگی، بردبار باش. نویسندگی طی مرحله رسیدن به آگاهی، یقین و وضوح از میان بیشه‌های

بظاهر آشفته، مأیوس کننده و گیج کننده است. یاد بگیر که چگونه از آشفتگی کار حیرت زده و مأیوس نگردی؛ تا مبادا در اثر فشار کار فوری به راه‌حلهای سطحی و موقت متوسل شوی.

مارتا رندل: اول نوشته‌ات را به سرانجامی برسان، بعد در آن تجدید نظر کن. اگر مشغول نوشتن فصل سوم بودی و یکدفعه فهمیدی که باید برگردی و مثلاً در فصل اول ذکری از یک پیشخدمت به میان آوری، یادداشتی سردستی برای خودت بنویس و همان فصل سوم را ادامه بده. در غیر این صورت جز اینکه خود را به مخاطره بیندازی و بیست بار فصل اول را بازنویسی کنی، چیز دیگری به دست نخواهی آورد.

مالکام مکونل: تا کاملاً از نوشته‌ات راضی نشدی، نسخه نهایی آن را به چاپ نسپار. از کنار هیچ نکته‌ای به امید تصحیح ویراستار، سرسری نگذر. اگر می‌خواهی همچون حرفه‌ایها با تو برخورد کنند، مثل حرفه‌ایها بنویس.

جف گرین‌فیلد: چون من به فراست این نکته را دریافته‌ام که چقدر زیاد باید بدانم و چقدر کم می‌توانم بدانم، هر مطلبی که دستم بیاید و احساس کنم که باید راجع به آن چیزی بدانم، می‌خوانم. قدرت سریع خوانی و درک مقدار زیادی از مطالبی که می‌خوانم، خیلی به من کمک کرده.

سیلست.ن. دوبلسیس^{۸۵}: باید سعی کنی همواره ناظری تیزبین و خواننده‌ای نکته‌سنج باشی. وقتی احساس می‌کنی که نمی‌توانی خوب بنویسی، داستانهای ترسناک بخوان، زیرا تسلی بخش است (!) اما چیزی را که خودت از خواندنش لذت نمی‌بری، ننویس.

85. Geleste N. Blasis

آنتونی هکت: باید به برخی از آثار ادبی عشق بورزی تا بتوانی (با عشق و علاقه، نه اینکه موظف باشی) از آنها نکات عمیقی بیاموزی. و بعد باید شروع کنی و با دقت زیاد چیزی بسیار عالی بنویسی. و تنها پس از اینکه در آن زمینه خبره شدی، می توانی دیگر کاملاً بلند پرواز باشی. بلندپروازی و استعداد نویسندگیت را همیشه به گونه ای بایسته با بزرگترین نویسندگان گذشته و حال مقایسه کن، با آثارشان در ارتباط باش و برآنان ارج بگذار. نویسندگانی که فقط آثار معاصرانشان را (چه به قصد رقابت و چه برای چشم و همچشمی) می خوانند، پیشرفت چندانی نمی کنند.

ریچارد بیچ: از خودت بپرس رمز موفقیت چیست. پاسخ را بشنو و بدان عمل کن.

بسیار وسه اندر ز به کمائی که وقت ندارند بنویسند

گرگ دو هرتی

فکر می کنید بیشتر نویسندگان و از جمله ویراستارها از چه رنج می برند؟ از اینکه وقت کافی برای نوشتن ندارند.

برای حل این مشکل از نویسندگان دیروز و امروز کمک گرفتیم و نتیجه اش بیست وسه راهی شد که در زیر آورده ایم:

۱. صبحها زودتر از خواب بلند شوید. لطفاً غرغر نکنید، باور کنید که نویسنده ها بیش از هر چیز، این شگرد را توصیه می کنند. مثلاً پاول ایرتمان^۱ نویسنده سوئیسی کتاب پرفروش سقوط ۷۹، اضطراب ۲۸۹ به نویسندگان توصیه می کند که «سعی کنید ساعت پنج و نیم صبح از خواب بلند شوید و حداکثر ساعت شش و نیم پای ماشین تحریر باشید. وبعد اگر تا ساعت نه صبح کار کنید خواهید دید که کار زیادی انجام شده. ضمن اینکه در بهترین و پربارترین ساعات روز یعنی ساعاتی که ذهن کاملاً آماده و هوشیار است قلم زده اید.»

۲. پس از اینکه از سرکار به خانه آمدید بنویسید. البته همه نویسندگان نمی توانند این کار را بکنند. اما ممکن است همان طور که ویلیام ه. میلر^۳ نویسنده امریکایی و مؤلف بیش از بیست و چهار کتاب

1. Paul Erdman

2. *The Crash of 79, The panic of 89*

3. William H. Miller

در استفاده از این شیوه موفق بوده، این توصیه به‌حال شما نیز سودمند باشد. میلر می‌گوید:

«من معمولاً وقتی از سرکار به‌خانه می‌آیم کمی استراحت می‌کنم و بعد شروع می‌کنم به‌نوشتن؛ یعنی هر روز معمولاً از ساعت ۹ تا ۹ شب می‌نویسم. البته آخرهای هفته که تعطیل است، چند ساعتی بیشتر می‌نویسم.»

در ضمن میلر به کسانی که تمایل دارند با استفاده از این شیوه با او از در رقابت برآیند توصیه می‌کند که «همیشه یک قوری بزرگ قهوه هم برای خودتان درست کنید.»

۳. از هر فرصتی برای نوشتن استفاده کنید. حتی اگر مجبورید هر روز از ساعت نه صبح تا پنج بعدازظهر کار کنید، موقع ناهار یا هنگام استراحت و خوردن چای، دقایقی را هم به کار نوشتن اختصاص دهید.

مرحوم ویلیام کارلوس ویلیامز^۴ پزشک تمام‌وقت کودکان و نیز شاعری پرکار بود. فکر می‌کنید رمز موفقیتش چه بود؟ خود او در شرح احوالاتش می‌نویسد: «همیشه می‌شود ده، دوازده دقیقه وقت اضافی پیدا کرد. من توی دفترم ماشین تحریری هم داشتم. فقط باید کاغذی را که تویش گذاشته بودم کمی می‌کشیدم بالا و بعد شروع می‌کردم و به‌سرعت می‌نوشتم. وقتی مریضی می‌آمد تو و من وسط جمله بودم، ماشین تحریر متوقف می‌شد و من دوباره می‌شدم پزشک. و وقتی مریض بیرون می‌رفت، دوباره ماشین تحریر به کار می‌افتاد.»

۴. همیشه برنامه کاری مشخصی دم دست داشته باشید. برای نویسندگانی که وقتش کم است هیچ چیز بدتر از این نیست که هنگام گیرآوردن فرصت، عملاً طرح و برنامه‌ای برای نوشتن نداشته باشد.

۴. William Carlos Williams پزشک و نویسنده آمریکایی (۱۸۸۳-۱۹۶۳).

مثلاً می‌شود بین کارهای کلاسی از فرصت استفاده کرد و یادداشتهایی ادبی برای استفاده در آینده، نوشت یا در کتابخانه در مورد مسأله‌ای تحقیق کرد. به‌علاوه می‌توان برای کاستن از رنج پیش‌بردن برنامه کاری مفصل ولی شوق‌برانگیزی، از لحظات بیکاری حداکثر استفاده را کرد.

تاریخ‌نویس مشهور آرنولد ج. توین بی^۵ برای نوشتن فرصت کمی داشت. و شاید به همین دلیل در مقاله‌ای در مجله ساتردی دی وی یو (در ۱۹۶۹ میلادی) به نویسندگان توصیه می‌کند که «فرصتهایی را که به‌طور تصادفی به‌دست می‌آورید، تلف نکنید» خود توین بی از فرصتهای تصادفیش استفاده می‌کرد تا یادداشتهایی پیرامون طرحهای تاریخ‌نگاری‌اش بنویسد. گاهی حتی این یادداشتهای مربوط به طرحهایی می‌شد که تا بیست سال دیگر هم احتمال پیاده شدنشان نمی‌رفت.

۵. با این حال بهتر است سعی کنید همزمان، دو تا از طرحهایتان را پیش ببرید. البته از این بهتر آن است که هر دو برنامه کاری در مرحله‌ای واحد از مراحل نوشتن (برنامه‌ریزی، تحقیق، نگارش و حک و اصلاح) نباشند تا بشود برحسب حالات روحی از یکی به دیگری پرداخت.

آگاتا کریستی^۶ که پرکاریش اسرارآمیز می‌نمود، از این شیوه استفاده می‌کرد. کریستی در شرح احوالاتش می‌نویسد: «یکی از مشکلات ما نویسندگان این است که گاهی شوق و ذوقمان برای نوشتن کتابی فروکش می‌کند. در این جور مواقع آدم مجبور است کتاب را کنار بگذارد و به کاری دیگر مشغول شود... و چون من خوشم

۵. Arnold J. Toynbee تاریخدان انگلیسی (۱۸۸۹-۱۹۷۵).

۶. Agatha Christie داستان‌نویس انگلیسی (۱۸۹۱-۱۹۷۶).

نمی‌آمد بنشینم و توی فکر بروم، فکر کردم که اگر همزمان دو کتاب را دست بگیرم و به تناوب از یکی به دیگری بپردازم، همیشه سرحال و مشغول به کار خواهم بود.»

۶. همیشه کارتان همراهتان باشد. البته ممکن است شما نخواهید فی‌المثل در اتاق رختشویی چیزی بنویسید، اما می‌توانید در آنجا پیرامون مسأله‌ای کمی مطالعه، یا دست‌نوشته‌ای را ویراستاری کنید.

دن کارلینسکی^۷ که تاکنون بیش از بیست کتاب و نیز صدها مقاله در مجلات نوشته، از این روش استفاده می‌کرده. خود او در این باره می‌گوید: «من خیلی چیزها را توی ماشین می‌خوانم. و باز وقتی می‌روم بانک تا چکی را نقد کنم مجله‌ای هم با خودم می‌برم. وقتی هم که می‌روم تا سردبیری را ببینم همیشه بعضی از کارهایم هم همراهم هست؛ چون پشت در اتاق سردبیرها، خیلی باید منتظر ماند.»

۷. سعی کنید زمانی را که دست از نوشتن می‌کشید تا تجدید قوا کنید، به حداقل برسانید. چون معمولاً نویسنده‌ها از روبروشدن مجدد با صفحات سفید کاغذ متوحش می‌شوند یا بدشان می‌آید. به همین دلیل هم کمتر نویسنده موفقی را می‌توان یافت که راهی برای بیماری «تنفر یا ترس از صفحات سفید» پیدا نکرده باشد. در این جور مواقع معمولاً نویسنده‌ها خود را با تراشیدن چند مداد یا نوشتن نامه سرشوق نگه می‌دارند.

جان استاین بک^۸ با نوشتن یادداشتهای روزانه پیرامون نحوه شکل‌گیری رمان شرق عدن^۹ خود را سرذوق و شوق نگه می‌داشت.

7 Dan Carlsinsky

۸. John Steinbeck داستان‌نویس امریکایی (۱۹۰۲-۱۹۶۸).

9. *East of Eden*

وی این یادداشتها را در صفحات سمت چپ دفتر یادداشتش می‌نوشت و در سمت راست آن نیز پیش‌نویس رمان شرق عدن را می‌نگاشت. البته این یادداشتها بعدها خود کتاب مستقلی شد و با نام یادداشت‌های دوازده دمان شرق بیشت^{۱۰} پس از مرگ استاین‌بک و در ۱۹۶۹ منتشر شد.

۸. به هر طریقی که می‌توانید جلو سر و صدا یا عواملی را که موجب به هم زدن تمرکز ذهنیتان می‌شوند بگیرید. بعضی از نویسنده‌ها وانمود می‌کنند که اگر بمب هم زیر گوششان در کنند قادرند نوشته‌ای عالی و پاکیزه تحویل دهند. اما از آن طرف هم هستند کسانی که اگر شیر آب خانه‌شان کمی چکه کند حواسشان پرت می‌شود و دیگر نمی‌توانند بنویسند.

البته هر نویسنده‌ای خودش بهتر می‌داند که چه چیزهایی موجب حواس‌پرتیش می‌شود اما باید سعی کند به هر طریقی که می‌تواند عوامل مزاحم را از بین ببرد. مثلاً می‌تواند در اتاقش را قفل کند. پرده‌ها را بکشد و یا یواشکی باطریهای رادیوی بچه‌اش را درآورد.

سالها پیش ارنست همینگوی به خبرنگار روزنامه نیویورک تایمز گفته بود که بهترین آثارش را توی قایق نوشته است. چون در آنجا «چیزی مزاحم کار شما نمی‌شود و اگر نتوانید بنویسید عذر و بهانه‌ای ندارید.» بعدها همینگوی ضمن مصاحبه‌ای با مجله پاریس دی‌ویو فهرست عوامل اعصاب‌خردکن را مختصر و مفید برسی‌شمارد. وی می‌گوید: «تلفن و مراجعان همیشه مغل کارنوشتن هستند.»

۹. از خانواده خود نیز کمک بگیرید. بعضی از نویسندگان حرفه‌ای که سرشان شلوغ است حتی زنانشان را هم به عنوان دستیار

10. *Journal of a Novel*

خود به کار می‌گیرند، و از بچه‌هایشان نیز در امر تحقیقات استفاده می‌کنند. البته ممکن است افراد خانواده شما هریک برای خود کاری داشته باشند، اما اگر به وقت نوشتن رعایت حال شما را بکنند کمک بسیار بزرگی به شما کرده‌اند.

جودی مارکی^{۱۱} روزنامه‌نگار و طنزنویس امریکایی در این زمینه می‌نویسد: «من همیشه زن و بچه‌هایم را از خانه می‌فرستم بیرون. یعنی می‌فرستم بیرون مدرسه و سرکارهایشان. در قفل کردن در اتاق هم تبحر زیادی دارم. و بعد تنها چیزی که از خانواده‌ام می‌خواهم این است که به زندگی معیوب خودشان ادامه دهند تا من بتوانم برای نوشتن مصالح لازم را جمع‌آوری کنم.»

به علاوه مارکی به نویسندگان متأهل توصیه می‌کند که: «اگر بچه شما بستنی یا ساندویچ خواست، فوراً درخواستش را اجابت کنید!»
۱۰. تمرکز ذهنیتان را تقویت کنید. برای اینکه حواستان پرت نشود باید تمرکز ذهنیتان را تقویت کنید.

هنک نوور^{۱۲} برای انجام این کار از شگرد ساده‌ای استفاده می‌کند که بد نیست شما هم بدانید.

نوور دو شغل تمام وقت دارد. یعنی با وجود اینکه یکی از پرکارترین نویسندگان کشورش و نیز یکی از ویراستاران سه مجله هفتگی است، در عین حال رئیس دپارتمان رشته روزنامه‌نگاری دانشگاه بال استیت^{۱۳} در منسی^{۱۴} (ایالت ایندیانا^{۱۵}) نیز هست. خود او در این زمینه می‌نویسد: «من معمولاً ساعت جیبی‌ام را روی ساعتی که می‌خواهم به جایی تلفن بزنم یا اداره را ترک کنم و مثلاً به هواپیما برسم تنظیم می‌کنم و بعد با خیال راحت می‌نشینم و می‌نویسم. و چون

11. Judy Markey 12. Hank Nuwer

13. Ball State University

14. Muncie

15. Indiana

دیگر در این مورد دغدغه‌خاطری ندارم، ذهنم را فقط روی کارم متمرکز می‌کنم.»

۱۱. قبل از نوشتن، طرح رئوس مطالب را روی کاغذ بیاورید. البته ممکن است خیلی از نویسندگان از این کار خوششان نیاید؛ چون که آدم فکر می‌کند هنوز کلاس سوم است. اما اگر ایشان فقط یک‌بار چنین شیوه‌ای را بیازمایند، خواهند دید که چقدر در وقتشان صرفه‌جویی کرده‌اند. البته لازم نیست که هنگام طرح‌ریزی نکات عمده مطالب، از اعداد رومی هم حتماً استفاده کنید.

پیتر مایئر^{۱۶} که نقش اساسی طرح‌ریزی رئوس مطالب را برای نوشتن زندگینامه‌ی الیور نورث^{۱۷} آن‌هم در پنج هفته، تجربه کرده است (مایئر کتاب قبلیش را پس از دو سال به اتمام رسانده بود) در این باره می‌گوید: «همان روز اول رئوس کلی مطالب کتاب را خیلی سراسر و فصل‌به‌فصل روی کاغذ آوردم. و از آن روز به بعد دیگر لازم نبود دائم مطالب گذشته را مرور کنم. اما باید روزی بیست صفحه می‌نوشتیم و در هر مرحله از کار هم می‌دانستیم که چقدر جلو یا عقب هستیم. گاهی حتی تاریخ روزها هم یادم نمی‌آمد و فقط از روی طرح رئوس مطالب می‌فهمیدم که چند روز گذشته است.»

۱۲. برنامه‌کاری هر هفته‌تان را از قبل مشخص کنید. گفته‌ی قالبی مدیرهای قدیم که یادتان می‌آید: «اول برنامه‌ی اجرایی بعد اجرای برنامه.» البته این گفته چندان هم قالبی و کهنه نیست. و از خوش‌شانسی نویسندگان این‌که لازم نیست برنامه‌ی کاریشان حتماً مفصل و پیچیده باشد.

مارک استیونز^{۱۸} روزنامه‌نگار و نویسنده‌ی کتاب تازه‌ی «مهران دا:

16. Peter Meyer

17. Oliver North

18. Mark Stevens

واقعیت پشت پردهٔ مسوایی وال استریت^{۱۹} روش سادهٔ زیر را به نویسنده‌ها پیشنهاد می‌کند: «جمعه‌ها که می‌شود من یک صفحه کاغذ برمی‌دارم و یک جدول که ستونهای افقی‌اش به تعداد روزهای هفته است می‌کشم. هرروز را هم به صبح و بعدازظهر تقسیم می‌کنم. بعد نوبت هر خانهٔ جدول، کارهای روزانه‌ام را می‌نویسم. پس از آن دیگر مشکلی ندارم. چون همیشه حتی اگر کار دیگری هم داشته باشم سعی می‌کنم طبق برنامهٔ زمان‌بندی شده عمل کنم.»

۱۳. روش اجرایی مشخص خود را مطابق با وقتی که دارید تنظیم کنید. قبل از اینکه طبق برنامهٔ کاریتان، زود دست‌به‌کار نوشتن شوید، سعی کنید زمان لازم برای اجرای برنامهٔ خود را نیز از قبل پیش‌بینی کنید تا با روش کارتان در تضاد نباشد. مثلاً اگر برای نوشتن مقاله‌ای حتماً باید مصاحبه کنید تعداد مصاحبه‌ها و نحوه مصاحبه کردن را هم قبلاً مشخص کنید.

ویلیام هوفر^{۲۰} که خود نویسنده‌ای باتجربه و در ضمن حرفه‌ای است، در این زمینه می‌گوید: «ببینید که آیا مصاحبه باید حضوری باشد یا تلفنی. در مورد ضبط کردن یا نکردن مصاحبه هم باید پیشاپیش تصمیم بگیرید. خود من اولها همه چیز را ضبط می‌کردم. اما حالا فقط مصاحبه‌هایی را ضبط می‌کنم که تک‌تک کلمات و جملاتش برایم مهم باشد. یعنی اگر مثلاً برای نوشتن چند سطری از مقاله‌ام به مصاحبه احتیاج داشته باشم، هنگام مصاحبه فقط یادداشت برمی‌دارم. چون پیاده کردن نوار خیلی وقت‌گیر است.»

۱۴. لزومی ندارد موقع نوشتن، ترتیب طرح رؤس مطالب را دقیقاً رعایت کنید. باوجود اینکه طحریزی رؤس مطالب کار بسیار

19. *The Insiders: The Truth Behind the Scandal Rocking Wall Street*
20. William Hoffer

ارزشمندی است، لازم نیست هنگام نوشتن موبه‌مو از نظم و ترتیب آن پیروی کنید. بلکه بهتر است هربار اول آن قسمتی را بنویسید که آمادگی بیشتری دارید.

رمان‌نویس امریکایی جوزف هلر^{۲۱} ضمن مصاحبه‌ای که در ۱۹۷۶ انجام داده، درباره‌ی روش کار خود می‌گوید: «وقتی پشت ماشین تحریر می‌نشینم ممکن است دویست سیصد صفحه بنویسم که این دویست سیصد صفحه بعداً به‌گونه‌ای طبیعی در جاهای مناسب کتاب قرار خواهند گرفت... اما این مطالب نظم و ترتیب ندارند یعنی بخش‌بخش و پشت‌سرهم نیستند.»

۱۵. اگر موقع نوشتن، چیزی یادتان نیامد، جایش را خالی بگذارید و رد شوید تا بعداً در مورد آن مسأله تحقیق کرده، جاهای خالی را پر کنید. چون لزومی ندارد که در گرماگرم کار ویرای مسأله‌ای کوچک با عجله به کتابخانه بروید و دنبال چیزی بگردید. درواقع اگر این نکته را رعایت کنید، در وقتتان صرفه‌جویی بیشتری کرده‌اید.

مثلاً اگر من بتوانم پیشنهاد بالا را مزین به‌مثالی یا نقل‌قولی از نویسنده‌ای بکنم، فقط می‌نویسم: همان‌گونه که نویسنده مشهور... گفته است: «...» و رد می‌شوم تا بعداً برگردم و جاهایی را که خالی گذاشته‌ام پر کنم.

۱۶. موقع تعطیلات مسافرت کنید تا بتوانید در محیطی آرام بنویسید. البته همه نویسنده‌ها امکانات لازم را برای مسافرت ندارند، اما اگر بتوان برای نوشتن به‌جایی مسافرت کرد، بازدهی کار صدچندان می‌شود.

تام پیترز^{۲۲} یکی از نویسندگان کتاب *د جستجوی برتری*^{۲۳} که

21. Joseph Heller 22. Tom Peters
23. *In Search of Excellence*

در ضمن سخنران قابلی نیز هست، می‌گوید: «با وجود اینکه در تمام طول سال این طرف و آن طرف هستم، تقریباً یکی دو ماه از سال را به مسافرت جهت مطالعه و نوشتن اختصاص داده‌ام. مثلاً الان چهارسال است که دارم حداقل یک‌ماه از تابستان را به جایی می‌روم تا بتوانم بنویسم.

به علاوه بنابر آنچه پیترز می‌گوید وی در حدود ۷۵ درصد از پیش-نویس اولیه کتاب پر فروش خود یعنی موفقیت در هرج و مرج^{۲۴} را طی یکی از همین مسافرتها نوشته است.

۱۷. از تعیین مهلتها به نفع کار خود استفاده کنید. به نظر می‌رسد که تعیین مهلت — حال چه از سوی خود و چه از سوی سردیری بدنهاد — دشمن شماره یک نویسندگی باشد، اما برای تنوع هم که شده بدنیست که از این پس با تعیین مهلتها از در دوستی برآید.

رابرت ماسکوویتس^{۲۵} نویسنده باتجربه و حرفه‌ای و مؤلف کتاب چگونه کارد زندگی خود را نظم دهید^{۲۶} یک‌بار با کمک هشت زبان-سنج از همه کارهایش تایم گرفت و بعد فهمید که هرچه به پایان مهلت اتمام کارش نزدیکتر می‌شود، بهتر می‌نویسد.

ماسکوویتس می‌گوید: «در صورتی که موعد پایان کارم نزدیک باشد من هم سریعتر می‌نویسم، اما اگر سه‌ماه وقت داشته باشم، کارم کند پیش می‌رود. به همین دلیل هم من عمداً کارهایم را می‌گذارم تا در آخرین ساعات انجام بدهم.»

اما برای اینکه یک وقت نویسنده‌ها آن آخرین ساعات را هم از دست ندهند، ماسکوویتس به آنها توصیه می‌کند که: «حدس بزنید که کارتان چقدر طول می‌کشد و بعد درست معادل همان زمان مانده

24. *Thriving on Chaos*

25. Robert Moskowitz

26. *How to Organize Your Work and Your Life*

به پایان مهلت مقرر، کارتان را شروع کنید.»

۱۸. برای کار خود محدودیت زمانی معین کنید. اگر حتی موعد مقرر برای پایان کارتان مشخص نکرده‌اید، از قبل زمان لازم را برای انجام تک‌تک برنامه‌های خود پیش‌بینی کنید. این کار حتی ممکن است به بهتر شدن نوشته شما بینجامد.

جیمز تربر^{۲۷} نیز هنگامی که همسرش به او گوشزد کرد که تلاشی برای نوشتن چیزی برای مجله نیویورکر در حکم وقت تلف کردن است، از همین شگرد استفاده کرد. تربر در خاطراتش که تحت عنوان سالیانی در کنار داس^{۲۸} منتشر شده، می‌نویسد: «یک شب با ناراحتی ساعت شماطه دار را طوری تنظیم کردم که چهل و پنج دقیقه بعد زنگ بزند و بعد قطعه‌ای درباره مرد کوتاه‌قدی که مدام دور دری گردان چرخ می‌خورد و توجه پلیس و مردم را به خود جلب می‌کند تا دنیا بر قدرت تحمل زیادش گواهی بدهد و به شهرت و ثروتی دست بیابد نوشتم. و بعد پس از بیست بار تمرین، برای اولین بار به جای رد شدن مطلبم از طرف مجله، چکی نصیبم شد!».

۱۹. مقداری را که باید بنویسید از قبل مشخص کنید... اما اگر نتوانستید هر بار مثلاً به اندازه ژرژ سیمون^{۲۹}—رمان پلیسی نویسنده مشهور—که دقیقه‌ای نود و دو کلمه و روزی هشتاد صفحه می‌نوشت بنویسید، شرمگین نشوید.

جان استاین‌بک که البته به اندازه سیمون بلندپرواز نبود، در یادداشت‌های روزانه خود پیرامون رمان شرق عدن با افتخار از یکی از روزهای پربار خود یاد می‌کند و می‌نویسد: «دیروز بیش از سه هزار

۲۷. James Thurber نویسنده آمریکایی (۱۸۹۴-۱۹۶۱).

28. *The Years With Ross*

۲۹. Georges Simenon داستان نویسنده بلژیکی (۱۸۹۹-۱۹۰۳).

کلمه نوشتیم.»

و باز ممکن است نویسندگان دیگر به روزی پانصد کلمه یا حتی یک صفحه نوشته خوب قانع باشند، ولی در هر حال باید مقداری را که باید بنویسند از قبل مشخص و سپس به عهد خود وفا کنند.

۲۰... و بعد بر مبنای آن پیش بروید. برای ایجاد انگیزه‌ای قوی در خود، تعداد کلمات یا میزان صفحاتی را که هر بار می‌نویسید، ثبت کنید.

اروینگ والاس^{۳۰} که در میان نویسندگان پرکار نمونه است، در کتابش تحت عنوان همان نویسی^{۳۱} ضمن تشریح اهمیت ثبت میزان کار هر روز در جدولی مخصوص، می‌نویسد: «چون من نویسنده‌ای حرفه‌ای بودم و در استخدام جایی هم نبودم و در ضمن کسی هم مهلتی برای اتمام کارم تعیین نکرده بود، باید کاملاً روی پای خودم می‌ایستادم. بنابراین مجبور بودم قوانین انضباطی سختی برای خودم تعیین کنم تا در صورت عدم رعایت آنها احساس جرم کنم. در حقیقت نمودار میزان کلمات و صفحات نوشته‌شده، که روی دیوار نصب می‌شود برای من در حکم قانونی انضباطی است و اعداد ثبت‌شده بر روی آن دائم مرا سرزنش یا تشویق می‌کنند».

۲۱. کسی را مأمور پیگیری کارهایتان کنید. حتماً خواهید گفت که این توصیه مناسب حال مدیران شرکتهایی است، که اسربران و کارمندان زیادی در اختیار دارند، ولی نویسنده چگونه می‌تواند کسی را مأمور پیگیری کارهایش کند؟

اما لابد اگر بدانید که خیلیها دوست دارند به نویسنده‌ها کمک کنند تعجب خواهید کرد. فقط کافی است که شما بخواهید. مثلاً اگر قصد دارید برای مجله‌ای مقاله‌ای بنویسید، از سردیر آن مجله

30. Irving Wallace

31. *The Writing of One Novel*

بخواهید که اگر برایش امکان دارد کلیه اطلاعاتی را که به کارنوشتن مقاله شما می‌آید و در بایگانی مجله موجود است برای شما بفرستد. و یا اگر می‌خواهید با شخص مشهوری مصاحبه کنید از مشاور فرهنگی او یا مسئول ستاد تبلیغاتیش بخواهید که مقالات یا نوشته‌هایی را که او اخیراً نوشته یا راجع به او نوشته‌اند؛ جهت تحقیق برایتان بفرستد.

یکی از نویسندگان حرفه‌ای به نام کشلین هوکینز^{۳۲} هم از افراد دم‌دست کمک می‌گیرد و هم از افراد دوردست. هوکینز می‌گوید: «به بچه همسایه‌مان یکی دو دلار می‌دهم تا برود و از نوشته‌هایم زیراکس بگیرد. در ضمن نماینده زرننگ و کاردانی هم در نیویورک دارم که خیلی از کارهایم را برایم انجام می‌دهد. به همین دلیل هم هست که من فقط به کاری که در آن تبحر دارم یعنی نویسندگی می‌پردازم. یک بار مقاله‌ای نوشته بودم که دوازده سیزده مجله و روزنامه ردش کردند، ولی سرانجام یکی از مجلات حاضر شد آن را بخرد و چاپش کند. البته من در آن موقع داشتم چیز دیگری می‌نوشتیم و نماینده‌ام دنبال فروش آن مقاله بود.»

۲۲. از نیروی ناخودآگاه خود استفاده کنید. می‌دانید چرا بعضی از نویسندگان در زیر دوش حمام یا نیمه‌شب و هنگام خواب فکرپردازی به ذهنشان می‌رسد یا به کشش چیزی نائل می‌شوند؟ چون در این مواقع نیروی ناخودآگاه انسانها همچنان مشغول کار و فعالیت است و گاهی ابراز وجود می‌کند. اما لازم نیست دست روی دست بگذارید و منتظر ناخودآگاه بشوید. مثل سردبیری جدی از نیروی ناخودآگاهتان، کار بخواهید.

از آنجا که احتمال دارد این نکته به نظر شبیه مزخرفات عصر جدید بیاید بد نیست برای ذکر مثالی کمی به عقب برگردیم. در ۱۹۳۷

32. Kathleen Hawkins

نویسنده خود ساخته ناپولی ئن هیل^{۳۳} کتابی نوشت ولی هرچه سعی کرد نتوانست اسمی برایش پیدا کند. ناشرش یک روز به او مهلت داد تا عنوان مناسبی برای کتابش بیابد.

همان شب و قبل از خواب به طور جدی و بلند بلند با ناخود آگاهش صحبت کرد و گفت: «اسم این کتاب به اندازه یک میلیون دلار برایم ارزش دارد و باید همین امشب پیدایش کنم؛ فهمیدی؟» ساعت دو بعد از نیمه شب، ناگهان از خواب پرید و کورمال کورمال ماشین تحریرش را پیدا و عنوان کتابش را ماشین کرد. بعدها کتاب او که با عنوان بیندیشید و ثروتمند شوید^{۳۴} منتشر شد، بیش از بیست میلیون نسخه فروش کرد و حتی هنوز هم همچنان چاپ می شود و فروش می رود. البته لازم نیست شما هم مثل هیل با ناخود آگاهتان بلند بلند صحبت کنید بلکه می توانید چیزی را برایش نجوا کنید یا یادداشتی دوستانه برایش بنویسید و بعد ببینید حاصل کار چیست.

۲۳. و بالاخره برای صرفه جویی در وقت از دستاوردهای صنایع جدید نیز بهره بگیرید. البته منظور صرفاً وسایل صنعتی پیشرفته مثل پست تصویری (جهت فرستادن مقالات و غیره) نیست، بلکه حتی استفاده از یک مداد تراش برقی یا دستگاه فتوکپی هم نوعی صرفه جویی در وقت است.

داستان نویسی در مواجهه با مزاحمتها و حواس پرتیها

لئونارد فلدر

یکی از رمان نویسان به نام جولی، عزمش را جزم کرده بود تا در سال جدید دست از تعلل بردارد و بالاخره کتابش را تمام کند. اما صبح چند روز پیش که چشمه خلاقیتش به گونه‌ای شگفت‌انگیز در حال جوشیدن بود، مادرش به او تلفن زد و خواست در رابطه با کاری خیلی ضروری که نمی‌توانست صبر کند، نظرش را بپرسد.

چند ساعت بعد جولی هنوز هم از تلفن مادرش خشمگین و از دست خودش به خاطر برداشتن گوشی عصبانی بود. به قول او «چیزی بدتر از این نیست که آدم غرق تصویر کردن داستانی که سرانجام کم-کم دارد در ذهنش شکل می‌گیرد، باشد و ناگهان چیزی حواسش را پرت کند. در این موقع همه چیز از ذهن آدم می‌پرد. خون آدم به جوش می‌آید. و بدتر از همه، تمام روز را با حالتی مأیوس می‌گذرانند. چون آن تصاویر دیگر به ذهن نمی‌آید.»

چه افراد موقع نوشتن حواس شما را پرت کنند (تلفن یا مراجعان) و چه وسایل و اشیاء پیرامونتان (صدای ماشین تحریر خراب یا شیری که چکه و اعصابتان را خرد می‌کند) یا نگرانیهای درونی (قار و قور شکم یا کاری که قرار بوده برای یکی از اعضای خانواده‌تان انجام دهید) راههای خلاقه‌ای برای غلبه بر آنها وجود دارد.

از قبل برای مزاحمتها و حواس پرتیها چاره‌ای بیندیشید. به‌جای اینکه منتظر شوید تا موقع نوشتن قطار فکرتان از خط خارج شود و بعد از بدبختی خود شکوه کنید، از همین حالا با اقداماتی، مانع این کار شوید:

۱. صبحها زود از خواب بلند شوید، یعنی موقعی که هیچ‌کس بیدار نیست تا مزاحمتان شود. به‌گفته‌ی شاعر و رمان‌نویس می‌سارتن^۱، «باید صبح زود از خواب برخاست؛ قبل از اینکه ذهن شلوغ پلوغ شود. موقعی که درهای ضمیر ناخودآگاه هنوز باز است و شما اولین کسی هستید که بیدار شده‌اید. زمان خلاقیت من هم درست همین موقع است.»

لاری مکمرتی^۲ نویسنده‌ی رمانهای کبوتر قنیا^۳ و زمزمه‌ی محبت^۴ با این نظر موافق است. او می‌گوید: «آخرین باری که کسی موقع نوشتن مزاحمم شد، ۱۹۶۴ یعنی هنگامی بود که پسرهایم دو سالشان بود. اما الان دیگر تنها زندگی می‌کنم و صبح زود (یعنی موقعی که هیچ‌کس بیدار نشده تا مزاحمم بشود) و خیلی موز می‌نویسم.

گیل‌گادوین^۵ نویسنده‌ی رمانهای یک مادر و دو دختر^۶ و خانواده‌ی جنوبی^۷ نیز می‌گوید: «من صبح زود یعنی تقریباً ساعت ۵/۶، شروع به کار می‌کنم. چون مردم اکثراً قبل از ساعت ۹ به کسی تلفن نمی‌زنند.»

۲. به‌جای اینکه منتظر شوید تا دیگران عصبانیتان کنند قبلاً از همه بخواهید که موقع نوشتن مزاحمتان نشوند. اغلب کسانی که

1. May Sarton

2. Larry Mcmurty

3. Lonesome Dove

4. Terms of Endearment

5. Gail Godwin

6. A Mother and Two Doughters

7. A Southern Family

با ما زندگی یا کار می‌کنند، آن‌طور که باید و شاید متوجه نیستند که چقدر برای نویسنده‌ها مهم است که موقع نوشتن کسی مزاحشان نشود. شاید بهتر باشد صادقانه با ایشان صحبت کنید تا نسبت به کار شما حساستر شوند. برایشان توضیح دهید که وقت نوشتن شما تا چه حد ظریف و حساس است و آنها چه باید بکنند تا حواس شما پرت نشود.

یکی از نویسندگان به نام باربارا ایرن رایک^۸ یک‌بار به نویسنده این مقاله می‌گفت که هر وقت موقع نوشتن، اعضای خانواده‌اش به سراغ او می‌آیند، او فقط به آنها می‌گوید «مزاحم نشوید و آنها هم گوش می‌کنند.»

گاهی وقتها لازم است که معنی حواس‌پرتی را بتفصیل برای اطرافیانمان تشریح کنیم. مثلاً خود من معمولاً در خانه چیز می‌نویسم و همسرم لیندا نیز خانه‌دار است. به همین دلیل هم بعضی وقتها مجبورم از اتاق نشیمن رد شوم و کتابی بردارم یا جرعه‌ای بنوشم. لیندا هم اولها طبعاً فکر می‌کرد که من کاری ندارم و می‌تواند با من صحبت کند. اما من برایش توضیح دادم که باوجود اینکه دارم در آپارتمان راه می‌روم و برای خودم آب می‌ریزم یا به قفسه کتابهایم نگاه می‌کنم، در حال غریبال کردن افکار توی ذهنم نیز هستم.

این بود که من و همسرم باهم توافق کردیم که هنگامی که غرق در افکار خودمان هستیم، هیچ‌کدام مزاحم دیگری نشویم. و بعد به این نتیجه رسیدیم که بهتر است همیشه فکر کنیم که دیگری درگیر افکار خودش است و نباید مزاحمش شد، مگر اینکه یکیمان صریحاً به دیگری بگوییم که «الان دیگر بیکارم. اگر می‌خواهی می‌توانیم باهم حرف بزنیم.»

توافقاتی صریح و روشنی شبیه این مانع بحث و جدلها و سوء-

8. Barbara Ehrenreich

تفاهمهای بعدی می‌شود. اگر شما به هم‌اتاقی یا عزیزانتان نگوید که نباید مواقع خاصی مزاحمتان شوند، لابد توقع دارید آنها همیشه حدس بزنند که شما در چه فکری هستید؛ که البته این کار شما منصفانه نیست.

۳۰. بر سر راه مزاحمتها و حواس‌پرتیها موانعی مادی بگذارید. وسایل ارزان‌قیمت زیادی هست که کار نویسندگی را سهلتر می‌کند. مثلاً گیل‌گادوین می‌گوید: «من با کار گذاشتن دستگاه جوابگوی تلفن، از حواس‌پرتی موقع نوشتن راحت شده‌ام.» دستگاه جوابگوی تلفن، پیامها را برای مواقعی که بتوانید به آنها پاسخ دهید، ضبط می‌کند و مانع مزاحمت تلفنهای بی‌موقع می‌شود.

علاوه بر دستگاه جوابگوی تلفن شیوه‌های بسیار پیشرفته دیگری نیز برای تضمین اوقات فراغت و نوشتن شما وجود دارد. اگر هم‌اتاقی شما دوست دارد مواقعی که شما در سکوت کامل، در حال نوشتن هستید به موسیقی گوش کند، یک روگوشی (هدفون) به ایشان بدهید. در ضمن گوشیهای (Earphones) بسیار عالی‌ای نیز برای گوش دادن به صدای تلویزیون وجود دارد و می‌توانید نوع ارزان آن را از یکی از مغازه‌های اطراف محل زندگیتان بخرید.

امروزه حتی بهترین وسایل ضد صدای شناخته شده برای بشر مثل توگوشیهای عایق صدا (Earplugs) نیز برای استفاده در دسترس ماست. روش ساده ولی بسیار مؤثر دیگر برای تضمین اوقات نوشتن را رمان‌نویسی به نام شرلی کنران^۹ پیشنهاد کرده است. خانم کنران می‌گوید: «من درها را قفل می‌کنم و دوشاخهٔ تلفن را هم از پریز درمی‌آورم.» نویسنده‌های دیگر روی در اتاقشان نوشته‌هایی نصب می‌کنند که گاهی مؤدبانه است مثل «لطفاً مزاحم نشوید»، و گاه

9. Shirley Conran

بی ادبانه مثل «نابغه‌ای در حال آفرینش است» یا «کسانی که سروصدا راه بیندازند، تنبیه خواهند شد.»

۴. قبل از اینکه شروع به نوشتن کنید، عوامل بالقوه حواس-پرتی را از بین ببرید. خیلی از چیزهایی که افکار ما را به هم می‌زنند از قبل قابل پیش‌بینی هستند. مثلاً پیش از نوشتن، لوازم التحریر مورد نیازتان را فراهم کنید. اگر با دست می‌نویسید، مداد، پاک‌کن، قلم و کاغذ مناسب کارتتان را تهیه کنید تا مجبور نشوید در گرماگرم نوشتن، دست از کار بکشید. بعضی از نویسندگان هربار پس از نوشتن، مداد-هایشان را می‌تراشند و وسایل لازم دیگر را برای روز بعدشان آماده می‌کنند. کار بسیار خوب دیگر، خریدن نوار اضافی و (نوار) پاک‌کن اضافی ماشین تحریر است.

برخی از نویسندگان معترفند که هنگام نوشتن گرسنه‌شان می‌شود. مثلاً باربارا ایرن‌رایک می‌گوید: «هنوز هم موقع نوشتن، گرسنگی حواسم را پرت می‌کند. البته واقعاً نمی‌دانم چطور می‌شود موقع نوشتن چیز خورد.»

همیشه قبل از نوشتن، ساندویچ یا غذایی سبک بخورید. البته پرخوری خواب‌آور است، اما غذایی مغذی، یک فنجان چای و کمی سوپ یا آب نمی‌گذارد شکمتان به قاروقور بیفتد. بعضی از نویسندگان نیز یک کتری قهوه‌جوش یا یک یخچال کوچک در اتاق کارشان می‌گذارند و یا همیشه چندتا ساندویچ و یک مقدار میوه دم‌دستشان است.

نحوه مواجهه با عوامل نابهنگام حواس‌پرتی

علی‌رغم تمام سعی و کوشش و اقدامات پیشگیرنده شما، گاهی

مسائلی ناخواسته در جایی باعث حواس پرتی شما می شود؛ که در اینجا ما به نحوه رویارویی شما با این عوامل (البته بی آنکه فشار بیش از حدی بر شما وارد بیاید) پرداخته ایم:

۱. مواجهه با عوامل حواس پرتی را به عقب و زمان مناسبتری بیندازید. اگر هنگام نوشتن اشتباهاً به تلفنی جواب دادید یا مراجعه کننده ای را به حضور پذیرفتید، ببینید که آیا می توانید این ملاقات یا جوابگویی را به پس از نوشتن موکول کنید. مثلاً در این موقع می توان گفت: «می شود بعد از ساعت ۵، پس از اینکه کارم را انجام دادم، با هم صحبت کنیم.» یا حتی می شود تا زمان فراغت، کار را به کس دیگری محول کرد و گفت: «بهتر نیست با فلانی و بهمانی تماس بگیرید؟ با این حال باز هم اگر لازم شد، من تا سه ساعت دیگر در خدمتتان هستم.»

خیلی از نویسنده ها اوقاتی را به نوشتن و وقتی را نیز به انجام کارها و امور جزئی زندگی روزانه اختصاص می دهند. مثلاً اگر صبحها موقع نوشتن و زمانی متبرک برای شماست کارهای دیگران را بعد از ظهرها انجام دهید یا اگر معمولاً هنگامی که بچه هایتان خوابند یعنی ساعت ۹ یا ۱۰ شب می نویسید، سعی کنید کارهای دیگران را قبل از اینکه آنها بخوابند، انجام دهید.

۲. در مواقعی که حواستان پرت می شود کج خلقی نکنید. البته احتمالاً از برخی از شیوه های ظریف و ماهرانه ای که دیگران به کار می بندند تا حواستان را موقع نوشتن پرت کنند تعجب خواهید کرد. ولی اگر در این مواقع خوش خلق نباشید، جرم آنها در نظرتان بیش از حد بزرگ خواهد شد.

مثلاً وقتی شریک عزیز زندگی شما یا یکی از بچه هایتان با گفتن

«بخشید، نمی‌دانستم که حواستان پرت می‌شود» مزاحم کار شما می‌شوند، بهتر است شما هم متقابلاً لبخند بزنید. افراد بی‌تقصیر یا کسانی را که از فرط علاقه، به شما اجازه می‌دهند در خلوتی دور از آنها به نوشتن بپردازید، تنبیه نکنید. به شیوه‌های عجیب و غریب ابراز محبت آنها ارج بنهید. با این حال مطمئن باشید که آنها هم می‌دانند چه کرده‌اند و دیگر کار غلط خود را تکرار نخواهند کرد. البته معنی خوش خلقی هم این نیست که بگذارید دیگران هرکاری که خواستند بکنند.

بسیاری از نویسندگان یاد گرفته‌اند که چگونه با سروصدای اطرافشان کنار بیایند. مثلاً کلایو کاسلر^{۱۰} مدعی است که خانه‌شان همیشه آن قدر شلوغ است که «آن پسرک هلندی که انگشتش را جلوی سوراخ سد گذاشته بود بهتر از من می‌تواند با اوضاع مقابله کند. من در خانه چیز می‌نویسم و بیست و چهار ساعت کنار زن و بچه‌هایم هستم و حواسم دائماً پرت می‌شود. اگرچه با تمرکز عجیبی که دارم به خوابی از عهده‌کارم برمی‌آیم. به علاوه تلفنهای ویراستار، نماینده و حسابدارم دائم مثل سیل، به سمت خانه ما سرازیر است. با این حال مجبورم به نحوی کارم را انجام بدهم.»

استیون برمینگام^{۱۱} نیز می‌گوید: «من نویسندگی را موقعی شروع کردم که در یکی از ادارات آگهی‌کنار می‌کردم و در طول روز مجبور بودم دائم به تلفن و کارگران همکارم جواب بدهم و به جلسات مختلف بروم. اما الان دیگر به این نوع وقفه‌ها عادت کرده‌ام و به هیچ وجه در دسری برای کار نویسندگیم ایجاد نمی‌کنند.»

و باز اخیراً یکی از دانشجویانم در کلاس نویسندگی خلاق من در لوس آنجلس می‌گفت «راستش من برای اینکه بتوانم خوب

10. Clive Cussler

11. Stephen Birmingham

بنویسم، باید اطرافم کمی شلوغ و سروصدا باشد. اگر تنها باشم و سکوت کامل برقرار باشد، مضطرب و درمانده می‌شوم. اما اگر بچه‌ها در اتاق بغلی مشغول بازی باشند یا صدای چکش کارگرهایی که دارند در خانه‌ام کار می‌کنند، بیاید، باعلاقه و اشتیاق بیشتری می‌نویسم.»

خود من نیز عادت کرده‌ام که وقتی تلفن اتاقم زنگ می‌زند یا زمین‌لرزه‌ای! اثاثیه اتاقم را می‌لرزاند، یا کسی در خانه را می‌زند، آهسته بخندم. و بیشتر به این خاطر می‌خندم که به نظرم می‌رسد که این سروصداها همیشه درست وقتی بلند می‌شود که من در اوج کارم هستم. این است که اگر عکس‌العمل تندی نشان ندهم و نوشتن را از سر بگیرم، راحت‌ترم.

۳. سعی کنید زیاد تحت تأثیر اتفاقات و عواملی که ذهنتان را منحرف می‌کند، قرار نگیرید، فی‌الوقت کارتان را از سر بگیرید. گاهی از اوقات رمز موفقیت در مواجهه با عوامل حواس‌پرتی این است که عوض اینکه عزا بگیریم و وقتمان را تلف کنیم، ببینیم که چطور می‌شود دوباره آهنگ یکنواخت نوشتن را از سر گرفت. مثلاً اگر ناگهان بچه‌تان شروع کرد به گریه کردن، احتمالاً شما به سرعت می‌روید ببینید که لازم است کاری بکنید یا نه؛ اما وقتی دیدید لازم نیست، فوری به سر کارتان برگردید. چون دیگر لزومی ندارد عصبانی شوید و وقت خودتان را با فکر کردن درباره این اتفاق تلف کنید.

اما چگونه می‌شود وقتی حواسمان پرت و فکرمان منحرف شده و به سطح آب آمده‌ایم، دوباره غرق در کار نوشتن شویم؟

در این مورد نویسندگان مختلف از شیوه‌های متفاوتی استفاده می‌کنند. برخی مدتی قدم می‌زنند یا آن قدر به آسمان خیره می‌شوند تا دوباره از نگرانیهای دنیوی و روزمره کنده شوند و دوباره به همان خیالات

خلاق بازگردند. بعضیها هم با نگاه کردن به عکس، طراحی تصویر یا صحنه‌ای که دارند چیزی درباره‌اش می‌نویسند، دوباره پا به درون همان حال و هوا و وضعیتی که تجسم کرده بودند می‌گذارند. نویسندگانی هم هستند که با استراحت، فکر کردن و یا مختصر چرتی دوباره سر ذوق و شوق می‌آیند.

شیوه همیشه مؤثر من در این مواقع، ظرف شستن است. علی‌رغم اینکه ممکن است این حرف احمقانه به نظر برسد، اما باید بگویم که آب‌گرم به من آرامش می‌بخشد و شستن ظروف عامل محرکی است برای از سرگیری کار نوشتنم. حتی اگر این کار کمکی به نوشتن شما نکند، مطمئناً به آسپن‌خانه شما سروسامانی خواهد داد!

بعضی از نویسندگان نیز احساس می‌کنند که غرق‌شدن در کار نوشتن مستلزم خلاصی از مکانی اعصاب‌خردکن و قلم‌زدن در محیطی آرام است. مثلاً خانم شرلی کنران ضمن نقل اینکه چگونه توانسته علی‌رغم تلاش فراوان شوهر عزیزش برای منحرف کردن ذهن او، رمان خود را به پایان ببرد، می‌گوید: «در این جور مواقع معمولاً عزیزانتان به دلیل اینکه تمام هوش و حواس شما متوجه آنها نیست، از شما دلگیر می‌شوند. به همین جهت هم من اغلب دو هفته قبل از تمام کردن رمانهایم، به هتل یا خانه دوستی می‌روم.» اما باز شوهرش دست از محک‌زدن علاقه او نسبت به خودش و بچه‌ها، برنمی‌دارد: «یک‌بار شوهرم به خانه دوستم تلفن کرد و گفت که دوتا پسرهایم دارند به قصد کشت همدیگر را می‌زنند. حتی صدای جیغ و فریاد آنها از پشت گوشی می‌آمد. و من با عجله به خانه رفتم تا ببینم آرامش برقرار شده یا نه. و در آنجا شوهرم به گرمی از من استقبال کرد و بچه‌هایم داشتند بازی می‌کردند. چند دقیقه بعد مجدداً به خانه دوستم

برگشتم و بقیه رمان را هم نوشتم.»

۴. هرکدام از عوامل حواس پرتی امکانی در اختیار شما می‌گذارد تا بتوانید از روبروشدن مجدد با آن اجتناب کنید. به جای اینکه هربار از دست کسی که حواستان را پرت کرده، عصبانی شوید، هر عامل مخل کار را فرصتی برای مقابله‌ای خلاقتر و غلبه بر آن عامل در آینده بدانید. هربار که تلفن زنگ می‌زند یا ماشین تحریرتان از کار می‌افتد و یا بوی غذای خوشمزه‌ای ذهنتان را از نوشتن منحرف می‌کند، نوع آن عامل مزاحم را یادداشت کنید تا بتوانید بعداً برای مواجهه شدن با آن، چاره‌ای بیندیشید.

هرگاه یکی از اعضای خانواده یا حتی هم‌اتاقیتان به دلیل کاری فوری، شما را از نوشتن بازداشت، می‌توانید به ایشان بگویید: «این بار این کار را برایت انجام می‌دهم، اما قول بدهید که دفعه دیگر موقع نوشتن وقت مرا نگیرید.» یا اگر شوهر عزیزتان فکر کردند که شما باید هر چیزی را که دلشان خواست برایشان حاضر و آماده کنید، می‌توانید به ایشان بگویید: «می‌دانم زود می‌آیی خانه تا شام بخوری، ولی من نمی‌توانم کارم را قطع کنم. اما برایت توی یخچال یک چیزی گذاشتم که بخوری.»

وضعیت خودتان را در هفته‌ها، ماه‌ها و سالهای قبل مرور کنید. ببینید که هنگام نوشتن چه عوامل و مسائلی باعث حواس پرتی و وقفه در کار شما شده است و برای اجتناب از مواجهه با آنها چه باید بکنید؟ به علاوه در حال حاضر و برای حصول اطمینان از عدم وقوع مجدد آنها، چه می‌توانید بکنید؟ و باز ببینید که نویسندگان یا افراد منضبط دیگر در این موارد چه چاره‌ای اندیشیده‌اند؟

به جای اینکه احساس کنید مظلوم واقع شده‌اید یا دیگران را

به خاطر ایجاد وقفه در کارتان سرزنش کنید، مسئولیت این وجه حساس از خلاقیت فردی را نیز خود به عهده بگیرید. هرچه زودتر، ماهرانه تر و مؤثرتر بتوانید از مواجهه با عوامل حواس پرتی اجتناب کنید؛ با آنها کنار بیایید یا مقابله کنید، موفقتر و پرکارتر خواهید بود.

گفتا ز که نایم^{۱۲}...

اغلب باعث و بانی بدترین حواس پرتی خود ما هستیم. مثلاً اگر نمی‌خواهید میز شلوغ و پیلو غ یا سروصدا های اطرافتان باعث حواس-پرتی شما شود، باید پشت میزی خلوت و نظیف و در محیطی ساکت‌تر بنشینید و بنویسید.

بسیاری از نویسندگان گفته‌اند هنگامی که می‌خواهند همزمان روی چند طرح کار کنند یا وقتی که به جای تمام کردن چیزی که در حال نوشتنش هستند، دائم با هر فکر و ایده جدیدی به وجد می‌آیند، حواسشان پرت می‌شود. یکی از همین نویسنده‌هایی که دچار حواس-پرتی مزمن است، اقرار می‌کرد که: «من همیشه خیلی زود از چیزی که دارم می‌نویسم، خسته و دلزده می‌شوم. به همین دلیل هم دائم به چیزهای تازه‌تری که هنوز قوام لازم را نگرفته و قرار نشده بنویسمشان، فکر می‌کنم. انگار دوست دارم بگذارم ذهنم پیوسته در نقاط امن با تعهدات و برنامه‌های کاری بی‌نهایت زیاد پرسه بزند. و انگار از تمام کردن نوشته‌هایی که همه توقع دارند بنویسم، تا مرا در بوته نقد بگذارند، می‌ترسم.»

اگر شما هم عادت کرده‌اید که کار معمولتان را به دلیل لذتی که از غوطه‌خوردن در دریا های کشف‌ناشده عایدتان می‌شود، متوقف

۱۲. عنوان از مترجم است.

کنید، برای ترک این عادت، از شیوه‌های زیر استفاده کنید:

۱. وقتی قرار است کار الف را تمام کنید ولی درضمن ناگهان فکر ب یا ت نیز به ذهنتان رسید، چند دقیقه‌ای کارتان را متوقف کنید و طرح‌های ب یا ت را به صورت خلاصه یادداشت کرده، در پوشه‌ای بگذارید تا بعداً به آنها مراجعه کنید. سعی نکنید فکر جدید را به صورت تفصیلی و مشروح روی کاغذ بیاورید، بلکه فقط پیش خودتان قرار بگذارید که در آینده، یعنی پس از اتمام طرح الف، پر و بال بیشتری به آن بدهید.

۲. با دوستی، مشاور یا نویسنده دیگری راجع به ترسی که از تمام کردن اثر الف دارید، صحبت کنید. به جای اینکه بگذارید نگرانی و اضطراب ذهن شما را به خود مشغول و حواستان را پرت کند، از طریق بحث با شنونده‌ای که مشوق شماست، بر ترسهایتان فائق آید و کاری را که در دست دارید به اتمام برسانید.

۳. سعی کنید به نحوی به خود القاء کنید که کاری که در دست دارید به همان اندازه شوق برانگیز است که طرح نویی که به ذهنتان آمده. دوباره شوق و ذوقی را که قبل از شروع این طرح داشتید به یاد آورید. فوایدی را که پس از اتمام این طرح عاید شما و دیگران می‌شود، پیش خود مجسم کنید. به جای اینکه فکر کنید مرغ همسایه غاز است (=چمن طرح‌های دیگر سبزتر است) به اهمیت، گیرایی و جذابیت طرحی که در دست دارید، فکر کنید.

کار نیکو کردن از پر کردن است؟

جی پارینی

چند شب پیش با سقلمه‌ای همسرم را از خواب بیدار کردم. پرسید: «چیه؟» چیزی که می‌خواستم بپرسم در آن وضعیت کمی عجیب بود، اگرچه از نظر خودم ضرورتی فوری داشت. گفتم: «عزیزم، به نظر تو من نویسنده پرکاری هستم؟» اما همسرم جوابی داد که تکرارش در اینجا ضرورت چندانی ندارد.

فکر می‌کنم من هم مثل خیلی از نویسندگان نگران میزان کارم هستم. در واقع صحبت نویسندگان همه‌جا همین است. البته من هم مثل بقیه نویسندگان قلباً و واقعاً به این نکته واقفم که هرگز نباید کمیت را با کیفیت عوضی گرفت. و باز همواره چیدی‌آک تیچبورن^۱ (یکی از شاعران عصر الیزابت) را به خاطر می‌آورم که فقط یک شعر سروده و با همان یک شعر هم جاودانه شده است. منظورم شعر مشهور او به نام مرثیه‌ای برای خود^۲ است که در برج لندن و شب قبل از اعدام به خاطر خیانت، سروده است. بنابراین من ترجیح می‌دهم همان یک شعر را سروده باشم تا اکثر دواوین شعرای دیگر را. اما این نگرانی منطقی بردار نیست.

و طبیعی است که این موضوع مشغله و حتی دغدغه ذهنی

1. Chidioc Tichborne

2. *Elegy For Himself*

نویسنده‌ها باشد. حتی کفاشها هم تعداد کفشهایی که در مدت زمان معینی تولید می‌کنند (و همین‌طور البته کیفیت آنها) برایشان بسیار مهم و حیاتی است. ادبیات آخرین صنعت بزرگ روستایی است. و هر شعر یا رمان نمونه‌ای از یک نوع محصول دست‌ساز است که در خانه تولید می‌شود. حتی فرهنگ لغت کامپیوتری (Word Processor) هم نمی‌تواند تغییری در این وضعیت بوجود بیاورد. و از آنجا که محاسبه کیفی بسیار مشکلتر از محاسبه کمی است، آیا اگر نویسنده‌ای خواست دائم بر تعداد کلمات، صفحات و کتابهایی که می‌نویسد بینزاید جای تعجب دارد؟ وقتی اهل قلم دور هم جمع می‌شوند، صحبتها کم کم به موضوع تعداد آثار نویسنده‌ها کشیده می‌شود. مثلاً از هم می‌پرسند که چگونه افرادی نظیر جویس کرول اوتس^۳ (که نامش مترادف با پرکاری است) استیون کینگ^۴، آنتونی برجس^۵، یا در بین منتقدان ادبی - هارولد بلوم^۶، این همه می‌نویسند؟ (در دانشگاهها نقل است که روزی یکی از فارغ التحصیلها برای کاری به خانه آقای بلوم در شهر نیویورک^۷ تلفن می‌زند. خانم بلوم گوشی را برمی‌دارد و می‌گوید: «متأسفم، ایشان دارند کتاب می‌نویسند.» و دانشجوی فارغ التحصیل می‌گوید: «عیب ندارد، صبر می‌کنم تا کتابشان تمام شود!»).

البته نویسندگان بزرگ قرن نوزدهم معیارهایی برای سنجش پرکاری وضع کرده‌اند؛ طوری که من هر وقت به آنها، یعنی به غولهایی چون اسکات^۸، دیکنز^۹ و بالزاک^{۱۰} (که خودشان را با عذابی الم

3. Jog Carol Oates 4. Stephen King

5. Anthony Burgess 6. Harold Bloom 7. New Haven

۸. Walter Scott شاعر، رمان‌نویس، مورخ و زندگینامه‌نویس اسکاتلندی (۱۷۷۱-۱۸۳۲).

۹. Charles Dickens رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۲-۱۸۷۰).

۱۰. Honoré de Balzac رمان‌نویس فرانسوی (۱۷۹۹-۱۸۵۰).

ساعتها، به سیزی می بستند و با ضرب آهنگ طبیعی خلایق در می افتادند) فکر می کنم، غصه دار می شوم. و شگفت آور اینکه با وجود آن همه نوشتن، آثاری عالی خلق کرده اند.

والتر اسکات یعنی همان افسونگر شمال^{۱۱}، اولین نویسنده بریتانیایی بود که پرکاری برایش مسأله شد. داماد او جان جیسن لاکهارت^{۱۲} که زندگینامه اسکات را نیز نوشته است، می نویسد که «قلمش یک لحظه آرام نداشت.» آثار او شامل مجموعه تصنیفهای اسکاتلند در چهار جلد، ویراستاری و چاپ آثار درآیدن^{۱۳} و سوفیت^{۱۴}، دیوان قطور اشعار، ۲۷ رمان عظیم، تعداد زیادی قصه های کوتاه، زندگینامه ۹ جلدی ناپلئون^{۱۵} و بالاخره مجموعه دوازده جلدی نامه ها و یادداشت های روزانه اش که سر به پیش از ۷۰۰ صفحه چاپی می زند. اسکات عمدتاً به دلیل اینکه بخشی از هزینه شرکت نشری را تأمین می کرد، با چنین سرعت دیوانه واری می نوشت. (شرکت چاپ و نشری که موجب ورشکستگی اش شد.) به علاوه او با تمام توان تلاش می کرد تا خانه اش را (به نام ایتسفرد^{۱۶}) بسازد. این هیولای مسخره قرون وسطایی که در ساحل رودخانه توید^{۱۷} قرار داشت، هر سال گنده تر و تعداد برجهایش زیادتر می شد و به اسکناسهای درشت و نقد بیشتری احتیاج داشت. (من عکس این خانه را برای هشدار به خودم، روی دیوار اتاق کارم نصب کرده ام.)

۱۱. the Wizard of the North مقصود از شمال، شمال انگلستان (اسکاتلند) است.

۱۲. John Gibson Lockhart رمان و زندگینامه نویسنده اسکاتلندی (۱۷۹۴-۱۸۵۴).

۱۳. John Dryden شاعر انگلیسی (۱۶۳۱-۱۷۰۰).

۱۴. Jonathan Swift طنزنویس انگلیسی (۱۶۶۷-۱۷۴۵).

15. Napoleon

16. Abbotsford

17. Tweed

اتاق کار اشرافی اسکات درست در وسط این قصر قرار داشت و در آن میز تحریری عظیم الجثه بود، که دو لایه داشت. چون این نویسنده پُرشور، همیشه همزمان لاقل روی دو اثر متفاوت کار می کرد و میز دولایه امکانی بود تا بتواند این دو کار را کاملاً از هم جدا کند. ادگار جانسن^{۱۸} که زندگینامه جدید اسکات را نوشته است، می نویسد: «مردم از همه آثارش شدیداً استقبال می کردند. اسکات ساعت پنج صبح در ابِتسُفرد، از خواب بیدار می شد و تا ظهر می نوشت و بقیه ساعات روز را با کارهایی می گذراند که احتیاج به فعالیت های بدنی داشت. وی از درد معده رنج می برد و نگران قرضهایش بود، اما ذهنش لبریز از انواع و اقسام طرح های داستانی بود که باید به نحوی به روی کاغذ می آمد. در واقع او قهرمانی در پشت میز تحریر و دلاورمردی همچون داب دوی^{۱۹} و آیوانهو^{۲۰} بود.» شاعر اسکاتلندی ایاین کریچتن اسمیت^{۲۱}، اخیراً به نمایشگاهی از دستنوشته های اسکات رفته و برپایه این تجربه شعر گیرایی سروده و به نظر من انگشت روی جان کلام گذاشته است:

با گشتن در میان این بی رحم
کهکشان دستنوشته ها و یادداشتها
از این همه کار فرسوده شدم.
از چه علایقی گذشته تا توانسته این قدر بنویسد.

به نظر من تولید انبوه همیشه توأم با درد و رنج و نشانه اضطراب است. نویسنده را مریض می کند ولی در ضمن شفا هم می دهد. این نکته را می توان به روشنی در زندگی اونوره دو بالزاک که بین سالهای ۱۸۲۲ تا ۱۸۴۸ میلادی سیلی از آثارش را روانه اجتماع کرد، (و

18. Edgar Johnson

19. Rob Roy

20. Ivanhoe

21. Iain Crichton Smith

مثلاً فقط در ۱۸۴۲ هشت کتاب منتشر کرد!) دید. وی که مردی چاق، زشت‌رو و غرق در احساس حقارت اجتماعی بود، ردای راهبان را به تن، و ساعتی پس از نیمه شب شروع به نوشتن می‌کرد و گاه تا بعدازظهر روز بعد، یکسره می‌نوشت. بالزاک خود درنامه‌ای به یکی از دوستانش، زندگی روزانه‌اش را چنین وصف می‌کند:

«باید بگویم که در کارم بیش از حد غرق شده‌ام. زندگی از اساس به هم ریخته. هر روز مثل مرغها ساعت شش یا هفت غروب به رختخواب می‌روم، ساعت یک صبح از خواب بیدار می‌شوم و تا ساعت هشت صبح کار می‌کنم. ساعت هشت دوباره یک ساعت ونیم می‌خوابم و بعد بلند می‌شوم و صبحانه مختصری می‌خورم و یک فنجان قهوه می‌نوشم و باز یک‌بند کار می‌کنم تا ساعت چهار بعدازظهر. بعد از کسانی که به دیدنم آمده‌اند پذیرایی می‌کنم و به حمام یا از خانه بیرون می‌روم. و باز بعد از شام، دوباره می‌خوابم. اگر نخواهم زیر بار تعهداتم له و نابود شوم، مجبورم ماهها به همین ترتیب، بی‌وقفه کار کنم. عایدی‌ام کم‌کم دارد زیاد می‌شود، اما قرضهایم کم نشده و همان‌طور ثابت مانده است. مطمئنم که می‌توانم ثروت زیادی به‌چنگ بیاورم اما مجبورم تا سه سال دیگر به همین ترتیب کار کنم و قلم‌بزنم». البته این اطمینان بالزاک، خوش‌بینی عجیب و غم‌انگیز او را می‌رساند.

بالزاک برای تحریک بیشتر خود، قهوه آن هم قهوه‌ای که به طریق ترکی درست می‌کرد، زیاد می‌خورد؛ یعنی در ابتدا قهوه را در آب سرد می‌ریخت و هم می‌زد و بعد آن را گرم می‌کرد؛ اما بعدها رفته‌رفته از مقدار آب کم و جوشانده بسیار غلیظی درست می‌کرد که بی‌شباهت به‌خمیر یا در واقع جوهر قهوه نبود. و این قهوه وقتی وارد

معدۀ خالیش می‌شد، اثر شگفت‌انگیزی بجای می‌گذاشت و موجب می‌شد که فکرهای مختلف (به قول خود بالزاک) مثل «هنگاهای ارتشی بزرگ سیل آسا به میدان نبرد سرازیر شوند و جنگ مغلوبه شود. در این هنگام خاطرات پرچمها را به اهتزاز در می‌آورند: سواره نظام کم‌ساز و برگ تشبیه باشکوه زیاد چهار نعل پیش می‌تازد و توپخانه منطق با کلیۀ ادوات و مهمات پیش می‌رود و تشعشعات ذوق و خلاقیت دائماً مثل تیراندازان ماهر در میدان ظاهر می‌شوند.» و بالزاک به این شکل غیرطبیعی و با این حال آشفته توانست کایسای جامع و عظیم کمدی انسانی^{۲۲} را بنیان نهد: مجموعه‌ای چند جلدی از اوراد و ادعیه فرانسویان که در ضمن گلچینی از احساسات و وضعیتهای انسانی نیز هست. به نظر من دیکنز نمونه کاملی از نویسندگان پرکار بود و نقاط مشترک زیادی با بالزاک نویسنده همعصرش، داشت. وی نویسنده‌ای از قشر پایینی طبقه متوسط بود و تخیلش به سرعت تحریک می‌شد. طبیعتی ناآرام داشت و توانایی کاری‌اش خارج از قدرت آدمها بود. دیکنز در برابر طرحهای کاری جدید، مقاومت نمی‌کرد و چون رمانهایش بسیار پرفروش بود، ناشرها برای امضای قرارداد با او سر و دست می‌شکستند. وی گاهی همزمان روی دو یا سه رمان کار می‌کرد تا به شکل جزوه‌های دنباله‌دار چاپ شود؛ ضمن اینکه سردبیری نشریه‌ای را هم برعهده داشت و خانواده پرجمعیتی را نیز اداره می‌کرد. فعالیت ذهنی و کاری‌اش به حدی بود که شبها مدتی طولانی قدم می‌زد تا اعصابش آرام شود.

دیکنز رمانهای اولیه‌اش را در مجموع راحت‌تر از رمانهای دیگرش نوشت، اما او تقریباً همیشه با سرعت زیادی می‌نوشت و غرق در جذبۀ خلاقیت زنده و پرتب و تاب می‌گشت که از ذهن خلاقش

سرازمی‌شد. هنری برنت^{۲۳} ضمن یکی از دیدارهایش با دیکنز، تصویر ییادماندنی او را در هنگام کار، برای آیندگان ثبت کرده است.

برنت می‌نویسد: «یک شب در خانه‌ای در خیابان داوتی^{۲۴} من و همسر و خانم دیکنز جلوی آتش «بخاری دیواری» نشسته بودیم و در آن جای گرم و نرم، گپ می‌زدیم. در همین موقع ناگهان دیکنز به‌دلیلی وارد اتاق شد و گفت: «چی، شما اینجا هستید؟ پس من بروم کارهایم را بیاورم.» دیکنز آن ماه داشت رمان اولیود توپست^{۲۵} را برای نشر بنتلی^{۲۶} می‌نوشت. چند دقیقه بعد با دستنویس‌هایش برگشت و در حالی که با خوشرویی صحبت می‌کرد، میز کوچکی را با خود به‌گوشه اتاق برد، پشت آن نشست و شروع به نوشتن کرد. ما به خواهش او به حرفهای صد من یک غازبان ادامه دادیم و او گاهگاهی (در حالی که پر قلمش به‌سرعت به‌این طرف و آن طرف می‌رفت) در بین صحبتها، تکه بامزه‌ای می‌پراند. نگاه زیرجلکی به کار ذهن و عضلات (و یا فعالیت هماهنگ ذهن و عضلات هنگام روی کاغذ آوردن مطالب جدید) و ابروانش، که بالا و پایین می‌رفت و حالت دهانش که بر طبق عادتی که داشت، با زبان به‌لبان بسته‌اش فشار می‌آورد، خیلی لذتبخش بود.»

اما دیکنز هر چه بیشتر پا به‌سن می‌گذاشت، سریع‌نویسی برایش مشکلتر می‌شد. او در جایی به‌عذاب روحی‌اش موقع نوشتن دودیت کوچک^{۲۷} (در دهه چهل سالگی از عمرش) اشاره می‌کند و می‌نویسد: «با قدم‌زدن در اتاق برای پیدا کردن گمشده‌ای، نشستن، بلندشدن، به‌هم‌زدن آتش، نگاه کردن از پنجره به بیرون، کندن موها، قلم به‌دست گرفتن و چیز ننوشتن، چیزی نوشتن و بعد پاره کردن، بیرون رفتن و

23. Henry Burnett

24. Doughty

25. *Oliver Twist*

26. Richard Bentley

27. *Little Dorrit*

برگشتن به اتاق، شده‌ام غول ترسناک خانه و موجودی وحشت‌انگیز برای خودم.» و از آن پس نیز یعنی موقع نوشتن رمانهای خانه قانون- زده^{۲۸}، ایام مشقت^{۲۹} و دوست مشترک^{۳۰} تا رمان ناتمام (ازادوبین دود^{۳۱})، دیکنز همچنان پرکار بود و دست از تولید انبوه برنداشت. دیکنز همواره درگیر کابوس افلاس و ورشکستگی (که به خاطر آن پدرش را به زندان بدهکاران بردند) بود؛ گویی می‌خواست مطمئن شود که چنین اتفاقی برای خودش نمی‌افتد. او هم تا حدود زیادی مثل اسکات و بالزاک کم‌کم مجبور شد علائم ظاهری موفقیت را نظیر گذر هیل- پلیس^{۳۲} که خانه باشکوهی در کنت^{۳۳} بود و او اغلب آن را در کودکی می‌ستود، به دست آورد. گذشته از اینها، بالزاک ذاتاً پرکار بود و فشار تخیل او به هزاران نوع شکلی که در داستانهایش ظاهر شده، نیاز داشت.

اما آنتونی ترالپ^{۳۴} برخلاف نویسندگان مذکور، آدم آرامتر و احتمالاً شادکام‌تری بود و من همیشه با اشتیاق در زندگی‌اش غور می‌کنم. ترالپ با اینکه فقط روزی سه ساعت می‌نوشت، اما در پرکاری دست کمی از بالزاک و دیکنز نداشت. از ۶۰ رمانی که نوشته، چند تایی را مثل دنس پیمادستان^{۳۵}، برجهای بادچستر^{۳۶}، و کشیش بخش فریملی^{۳۷} باید احتمالاً جزو شاهکارهایش به حساب آورد؛ که گواهی بر ثمرات نظم و انضباط در کار است. اما ترالپ با رایحه نبوغ بالزاک، اسکات و دیکنز بیگانه بود. ترالپ در شرح حال^{۳۸} (۱۸۸۳) بسیار صمیمانه و جذابش، با تشریح شیوه کارش، برای همیشه تکلیفش را

28. *Bleak House*

29. *Hard Times*

30. *Our Mutual Friend*

31. *Mystery of Edwin Drood*

32. *Gads Hill Place*

33. *Kent*

۳۴. Anthony Trollope رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۵-۱۸۸۲).

35. *The Warden*

36. *Barchester Towers*

37. *Framely Parsonage*

38. *Autobiography*

با منتقدان یکسره کرده است. او در مورد مشی میانه روی خود می نویسد: «همه نویسندگانی که به کار ادبی مشغولند با من همعقیده اند که با روزی سه ساعت نوشتن، می توان به بالاترین حد تولید هنری دست یافت. روش کار من چنین بوده و هم اکنون نیز چنین است. گرچه، اخیراً با خودم بیشتر مدارا می کنم؛ یعنی ساعتی جلویم می گذارم و توقعم از خودم این است که هر ربع ساعت، ۲۵ کلمه بنویسم».

هر روز ساعت پنج صبح، خدمتکاری ترالپ را از خواب بیدار می کرد و یک فنجان قهوه داغ (و بعداً چایی) برایش می آورد. البته این سحرخیزی در خانه ای روستایی در انگلستان، آن هم در نیمه های زمستان صورت جذابی نداشت؛ علی الخصوص در دوره ای که هنوز خبری از لامپ و دستگاه حرارت مرکزی نبود. اما ترالپ شور و حال چنین کاری را داشت. وی ساعت پنج و نیم صبح پشت میزش می نشست، نوشته های روز قبلش را مجدداً می خواند و نیم ساعتی را با اصلاحات جزئی در آنها، می گذراند. ساعت شش، سرعت قلمش را طبق معمول، روی ساعتی هزار کلمه تنظیم می کرد. و همیشه در ساعت هشت و نیم، ۲۵۰۰ کلمه آن روزش را که با معیارهای امروزی می شود ۱۰ صفحه ۱۰ سطری (یک خط درمیان) تایپی، نوشته بود. پس از آن لباس می پوشید و بعد از خوردن صبحانه ای مقوی، به سرکارش در اداره پست می رفت. (ترالپ جزو مقامات عالیرتبه آن اداره بود). البته دو روزی از هفته را به جای رفتن سرکار، با اسب سواری یا شکار روباه می گذراند. شبها را نیز با خانواده اش یا در باشگاه سر می کرد. ترالپ تقریباً تا آخر عمر طولانی اش در این روال زندگی، تغییری نداد.

البته نویسندگان امریکایی این دوره مثل مارک توین، جیمز

کوپر^{۳۹} و هنری جیمز^{۴۰} نیز به لحاظ پرکاری، افراد بی‌دست و پایی نبودند، با این حال صفت مشخصه آنها پرکاری نیست. مثلاً هنری جیمز بسیار پرکار بود. آثار چاپ نیویورک او به ۲۳ جلد می‌رسد که در واقع تقلید آگاهانه از معیاری است که بالزاک وضع کرده است. اما او پرکاری را جزو افتخاراتش نمی‌دانست.

به هر حال روش حرفه‌ای و توأم با آرامش ترالپ در نویسندگی، هنوز هم شیوه مطلوب و ناگفته نویسندگان معاصر انگلیسی همچون گراهام گرین^{۴۱}، آنتونی برجس، ایریس مرداک^{۴۲} و ا.ن. ویلسن^{۴۳} — که پرکاری را امتیازی به حساب می‌آورند — است. تا آنجا که حتی خانم مرداک ضمن مصاحبه‌ای، ا.م. فورستر^{۴۴} را به خاطر کم‌کاری‌اش سرزنش می‌کند و می‌گوید: «همه‌اش شش رمان؟ بجنید آقای فورستر! شما خیلی بهتر از اینها می‌توانید بنویسید.» خود او از زمان چاپ اولین رمانش تا کنون، بدون وقفه، سالی یک رمان منتشر کرده است. و وقتی از او می‌پرسند که «وقتی طبعتان خشک می‌شود، چه می‌کنید؟» جواب می‌دهد: «همچنان به نوشتن ادامه می‌دهم».

و باز هر وقت به ا.ن. ویلسن فکر می‌کنم، عصبی می‌شوم. او از من یکی، دو سال جوانتر است، اما من در نوشتن به گرد پای او هم نمی‌رسم (نپرسید که چرا اصلاً باید برسم؟) آقای ویلسن که متولد ۱۹۰۵ میلادی است تا کنون ۱۱ رمان، زندگینامه اسکات، میلتن^{۴۵}،

۳۹. James Cooper رمان‌نویس امریکایی (۱۷۸۹-۱۸۵۱).

۴۰. Henry James رمان‌نویس امریکایی (۱۸۴۳-۱۹۱۶).

۴۱. Graham Greene نویسنده انگلیسی (۱۹۰۴).

42. Iris Murdoch 43. A.N. Wilson

۴۴. E.M. Forster رمان‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۷۹-۱۹۷۰).

۴۵. John Milton شاعر انگلیسی (۱۶۰۸-۱۶۷۴).

بلاک^{۴۶}، تولستوی^{۴۷} و اخیراً نیز ک.م.س. لوپس^{۴۸} (که به جرأت می‌توانم بگویم که خود رمان جدیدی است) را نوشته است. ویلسن که قبلاً دبیر سرویس کتاب اسپکتاتور^{۴۹} بوده، تاکنون بررسی کتابها و مقالات زیادی در نشریات مهم انگلیسی نوشته است. و از این بدتر اینکه، خوب هم می‌نویسد! او معتقد است که: «نویسندگی شغلی تمام وقت است. چون ذهن را به‌طور دائم اشغال می‌کند. گاهی آدم صبح که از خواب بلند می‌شود، می‌بیند که حتی توی خواب هم داشته به یکی از مشکلات کتابش فکر می‌کرده. مثلاً صبحها قبل از حالت هوشیاری و حتی قبل از چشم باز کردن، نویسنده می‌فهمد که عیب اصلی فلان فصلی که دیروز سعی می‌کرده با زور تمام کند، چه بوده. یا شاید من این‌طور هستم. من تا وقتی که نوشته‌ام را ماشین نکرده و به ناشر نسپرد، عمیقاً و دائم درباره‌اش فکر می‌کنم. به همین دلیل هم نمی‌شود به این سؤال که نوشتن هر کتاب و بخصوص هر رمان چقدر طول می‌کشد، جواب داد. چون گاهی نویسنده باید سالها به مضمون خاصی فکر کند تا ناگهان به بار بنشیند. گاهی، بعضیها که شنیده‌اند به روی کاغذ آوردن داستانی، چند هفته‌ای بیشتر طول نکشیده، می‌گویند: نوشتن یک کتاب وقت زیادی نمی‌برد. در جواب باید گفت: نه، وقت زیادی نمی‌برد. فقط گاهی ۲۷ سال طول می‌کشد».

اما از آن طرف نیز نویسندگان معاصر امریکایی مثل سول بلو^{۵۰}،

۴۶. Marie Belloc رمان نویسی انگلیسی (۱۸۶۸-۱۹۴۷).

۴۷. Lev Tolstoy رمان نویسی بزرگ روسی (۱۸۶۹-۱۹۴۵).

48. C.S. Lewis

49. *The Spectator*

۵۰. Saul Bellow نویسنده امریکایی (۱۹۱۵).

مری مکارتی^{۵۱}، ویلیام استیرن^{۵۲}، نورمن میلر^{۵۳} و تامیس پینچن^{۵۴} اغلب مدتی طولانی را به سکوت برگزاری می‌کنند و بعد ناگهان انبوهی از آثار جدیدشان را به چاپ می‌رسانند که البته در اطرافشان هم خوب تبلیغ می‌شود. تعدادی دیگر از بهترین نویسندگان امریکایی همچون ج. د. سالینجر^{۵۵}، رالف الیسن^{۵۶}، گریس پیلی^{۵۷} و هارولد برادکی^{۵۸} نیز شیوه کارشان به گونه‌ای است که انگار با یک دست، کف می‌زنند و سکوتشان، پربار به نظر می‌آید و باز به نظر می‌رسد نویسندگانی چون جویس کرول اوتس، گورویدال^{۵۹} و جان آپدیک^{۶۰} بیشتر راه و روش انگلیسیها را دنبال می‌کنند تا نویسندگان امریکایی را. اوتس می‌گوید: «سنت ادبی انگلیس حکم می‌کند که نویسندگان آنجا زیاد بنویسند و یکی از کارهایشان نیز نوشتن نقد و بررسی کتاب باشد. به نظر من نویسنده‌ها وظیفه دارند که درباره مسائل فرهنگی جامعه‌شان نظر بدهند و آثار نویسندگان دیگر را بخوانند. نمی‌دانم چرا اکثر نویسنده‌های ما [امریکاییها] خوششان نمی‌آید نقد و بررسی کتاب بنویسند.» اوتس درباره شیوه کارش می‌گوید: «قبل از اینکه رمانی بنویسم و اغلب ضمن مسافرتها یک عالم یادداشت تهیه می‌کنم. یادداشتهایم را پشت پاکت نامه، در حاشیه مجلات یا روی بروشور تئاتر می‌نویسم. به علاوه همیشه، صبحها قبل از اینکه دنبال رمانی را که در دست دارم، بنویسم، برای گرم کردن خودم، اول یک داستان کوتاه می‌نویسم یا شعری می‌سرایم».

51. Mary Mc Carthy 52. William Styron

۵۳. Norman Mailer نویسنده امریکایی (۱۹۲۳).

54. Thomas Pynchon

۵۵. J.D. Salinger نویسنده امریکایی (۱۹۱۹).

۵۶. Ralph Ellison نویسنده سیاهپوست امریکایی (۱۹۱۴).

57. Grace Paley

58. Harold Brodkey

59. Gore Vidal

۶۰. John Updike نویسنده امریکایی (۱۹۳۲).

اما افسوس که پرکاری اوتس، برایش گران تمام شده است. به همین دلیل هم مری گوردن^{۶۱} اخیراً در مقاله‌ای در نشریهٔ پردی کتاب نیویورک تایمز^{۶۲} (دوم مارس ۱۹۸۹) نوشت: «ما کرول اوتس را به خاطر جنایت پرکاری، مجازات می‌کنیم. ما در برابر این شیوهٔ کار او یعنی سالی یک یا حتی دو رمان، طوری از خود واکنش نشان می‌دهیم که انگار او این کار را صرفاً به این خاطر می‌کند تا نویسندگان دیگر بد جلوه‌کنند؛ عیناً مثل دانش‌آموزی که نه تنها وضعیت آب و هوایی جزایر هاوایی بلکه مدلی از آتشفشانهای آن دیار را نیز به عنوان تکلیف جغرافی تهیه کرده، به کلاس می‌آورد». صرف نظر از این سؤال پیش‌پا افتاده که آیا نویسنده می‌تواند زیاد و در ضمن خیلی خوب بنویسد، نکتهٔ دیگر در مورد خانم اوتس این است که او زن است. آیا خوانندگان مذکر با دیدن آثار نویسندهٔ مؤنث بسیار پرکار، رم می‌کنند؟ اما من به گورویdal و جان آیدایک عشق می‌ورزم و شیفتهٔ پر-کاریشان هستم. هر دوی آنها همان قدر پرکارند که جویس کرول-اوتس؛ اگرچه منتقدان بندرت به این جنبه از کارشان پرداخته‌اند. داستانها و رمانهای آیدایک که به‌طور متناوب منتشر می‌شود، به لحاظ مضمون و بافت زیر چتر واحدی قرار می‌گیرند و شبیه یکدیگرند. این نوع پرکاری قابل درک است. اما هرگز نمی‌توان نوع کارهای بعدی گورویdal را بیش‌بینی کرد، و از این بدتر اینکه آثارش پرفروش است! ویدال کار رمان‌نویسی را در نوزده سالگی و با اثری دربارهٔ جنگ به نام تندباد^{۶۳} شروع کرد و از آن هنگام تا کنون در همهٔ زمینه‌ها از رمان تاریخی گرفته (جولیان،^{۶۴} بر^{۶۵} و لینکن^{۶۶}) تا طنز (مایرا برکینریدج^{۶۷}

61. Mary Gordon

62. *The New York Times Book Review*

63. *Williwaw*

64. *Julian*

65. *Burr*

66. *Lincoln*

67. *Myra Breckinridge*

و دلولت^{۶۸}) قلم زده و تا این تاریخ ۲۱ رمان منتشر کرده است. علاوه بر این او آثار بسیار مشهور و عامه پسندی نیز درباره برودوی (دیداد از سیاده‌ای کوچک^{۶۹} و بهترین انسان^{۷۰}) و در زمینه سینما (بن‌هود^{۷۱} و ناگهان، تابستان قبل^{۷۲}) نوشته است. ویدال طی دهه ۵۰ تقریباً صد نمایشنامه تلویزیونی نوشت. البته در همینجا لازم است ذکر می‌کنیم از شش جلد مقالاتش به میان بیاورم که به نظر اکثر منتقدان جزو بهترین کارهای اوست. ویدال هنگامی که در شهر رولو^{۷۳} ایتالیا بود در تماسی تلفنی به راقم این سطور می‌گفت: «با این حال منتقدان طوری هر کدام از کتابهایم را نقد می‌کنند که انگار آن کتاب اولین کارم است.» به علاوه گورویدال همیشه موقع صحبت به جای ایالات متحد آمریکا می‌گوید ایالات متحد آلمنی^{۷۴} (کم حافظه).

گرچه غیرمنصفانه می‌نماید، اما تولید انبوه داستان نویسانی چون ایزیک آسیموف^{۷۵}، استیون کینگ، دانیل استیل^{۷۶} و لوئیس لموق^{۷۷} (که طبق فرمول خاصی کتابهایشان را می‌نویسند) چندان دور از انتظار نیست. (مثلاً استیون کینگ در یکی از مصاحبه‌های اخیرش، در جواب به این سؤال که رمز پرکاری شما چیست؟ می‌گوید: «چیز بخصوصی نیست. من یادداشت بر نمی‌دارم. حتی نکات عمده اثرم را هم روی کاغذ نمی‌آورم. هیچ کدام از این کارها را نمی‌کنم. فقط قلم را برمی‌دارم و به کوب پیش می‌روم.») ولی نویسندگان واقعی سری دوزی نمی‌کنند. نویسندگی توأم با رنج و عذاب است (ممکن است بپرسید آیا خودت هم عذاب می‌کشی؟ گاهی وقتها بله. اما انگار میزان عذابی

-
- | | | |
|-------------------|-----------------------------|--------------------|
| 68. Duluth | 69. Visit to a Small Planet | 70. The Best Man |
| 71. Ben Hur | 72. Suddenly, Last Summer | 73. Ravello |
| 74. Amnesia | 75. Isaac Asimov | 76. Danielle Steel |
| 77. Louis L'Amour | | |

که نویسنده می‌کشد ربطی به کیفیت اثرش ندارد).
ظاهراً نویسندگان جدی و پرکاری که در زمینه‌های مختلف قلم می‌زنند، ضرر می‌کنند. فی‌المثل منتقدان فرصت نمی‌کنند تک‌تک آثارشان را بررسی کنند. به‌علاوه آثار آنها جداگانه یعنی جدا از آثار قبلیشان نقد می‌شود؛ ضمن اینکه شیوه کارشان هم تن به‌دسته‌بندی نمی‌دهد. و باز پرنویسی، نثر نویسنده را خراب می‌کند. مثلاً شاید بهتر باشد آنتونی برجس کمتر بنویسد. چرا که در بسیاری از رمانهایش نوعی آشفتگی و بدساختی دیده می‌شود که باید به‌حساب سریع‌نویسی او گذاشت. اگرچه تقریباً در آثار همه نویسندگان پرکار از بالزاک گرفته تا کرول‌اوتس و گوریدال بخشهای سست و ملال‌آوری نیز هست، چنان‌که حتی گاهی بهتر است از خیرکل اثر بگذریم. مع‌هذا اگر به‌نویسنده‌ای بگوییم کمتر بنویس، مثل این است که به‌پرنده بگوییم پرواز نکن. به‌همین جهت هم گوریدال با آن لحن مغرورانه و مطمئنش گفته است: «بله، من زیاد می‌نویسم چون نویسنده‌ام؛ کارم این است.»

راه پریپیچ و خم تجربه

پل انگل

نوشتن مثل عشق ورزیدن است. وقتی می‌بینیم که این غریزه پاک و بی‌آلایش (البته اگر پاک و بی‌آلایش باشد) تا کجا ما را با خود می‌برد، شگفت‌زده می‌شویم. به علاوه آموختن نکاتی درباره این اشکال غنایی بیانی یعنی نویسندگی و عشق ورزیدن موجب نیل آن به کمال خواهد شد.

اما آیا می‌توان نویسندگی را تعلیم داد؟ آیا می‌توان کاری فراتر از نصیحت بامعنی فلویر^۱ درباره نحوه رفتار با نویسندگان مبتدی (پیشانیشان را ببوس و با لگدی روانه‌شان کن) انجام داد؟

استاندال^۲ با ذکر این نکته که وقتی نویسنده به زنی ویژگی‌هایی می‌بخشد که در او نیست فکری را متبلور می‌کند؛ تصویری ارائه می‌دهد که بعینه روند تبدیل چیزهای کدر و ملال‌آور به چیزهایی شفاف و درخشان به وسیله کلمات را نشان می‌دهد. استاندال می‌گوید که اگر شاخه سیاه و زشت درختی را یک شب در معادن نمک سالزبرگ^۳

۱. Flaubert رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۲۱-۱۸۸۰).

۲. Stendhal نویسنده فرانسوی (۱۷۸۳-۱۸۴۳).

۳. Salzburg ناحیه‌ای در اتریش.

بگذاریم، روی آن را بلورهای نمک خواهد گرفت و روز بعد آن شاخه درخت در زیر نور آفتاب برق خواهد زد.

مثال بلورهای نمک برشاخه درخت، به گونه ای حکیمانه و جذاب کاری را که نویسنده با ماده عجیب و مرموز یا به اصطلاح مصالحش می کند، به تصویر درمی آورد.

نکته بسیار مهم درباره نویسنده گی این است که اولاً چیزی به نام مصالح نویسنده گی به خودی خود و جدا از نوع نگرش نویسنده به آن، نحوه احساس آن و شکل اندام وار و بیانی در قالب کلمات دادن بدان، وجود ندارد. از نظر نویسنده، شکل بخشی از محتواست، ضمن اینکه بر روی آن اثر می گذارد و صورتی واقعی به آن می دهد. خیلها صحنه های نمایشی و موخش جنگ را تجربه می کنند، اما کمتر کسی می تواند همچون امیلی دیکنسن^۴ کمرو، در اتاقی در طبقه دوم خانه ای در شهر امهرست^۵ مواد و مصالح لازم را برای نوشتن از دل آن بیرون بکشد و این قدر لطیف به مرگ و مردی که (به گمان زندگینامه نویسانش) خوب نمی شناخت و احتمال می داد که دیگر هرگز نبیند، بیندیشد.

هنری جیمز^۶ می نویسد تجربه «حساسیتی شدید و نوعی تار عنکبوت بسیار بزرگ از لطیف ترین نخهای ابریشم و در ناخود آگاه آدمی معلق است و ذرات هوا را به میان رشته هایش می کشد. تجربه همان کیفیت حسی فضای ذهن است.» و این سخن بسیار قاطعی است، چرا که می گوید اهمیت اتفاقات جهان بیرون مطلق نیست بلکه تغییراتی که ذهن نیرومند هنرمند به هنگام کشف وقایع، در آنها می دهد و آنها را منظم می کند، مهم است. جیمز سپس در مورد خلاقیت می گوید: «وقتی

4. Emily Dickinson

۵. Amherst شهری در ایالت ماساچوست امریکا.

6. Henry James

قوهٔ تخیل ذهن، نیرومند باشد، ظریف‌ترین نکات زندگی را دریافت و ارتعاشات هوا را بدل به مکاشفات مختلف می‌کند.»

پس وقتی صحبت از تجربه به میان می‌آید منظور این نیست که نویسنده باید ماجراهای گوناگونی را پشت سر گذاشته باشد. به همین دلیل هم جیمز در پاسخ به منتقدی که نوشته بود غیرممکن است که نویسنده بتواند بدون اینکه خود ماجراها و حوادث گوناگونی را تجربه کرده باشد رمان بنویسد، نوشت: «چرا فقط ماجراهای گوناگون؟ چرا نمی‌نویسید بدون اینکه ازدواج، تجرد، زایمان، بیماری وبا ... را تجربه کرده باشد؟»

داستان می‌تواند دربارهٔ هر چیزی باشد. البته داستان ثبت حوادثی که برای اشخاص رخ می‌دهد نیست، بلکه ثبت واکنش آنها در برابر حوادث است. چون داستان به شخصیت می‌پردازد و شخصیت است که حوادث را رقم می‌زند و حوادث نیز شخصیت را ترسیم می‌کند. مثلاً نوشتن دربارهٔ مردی که بر روی رینگ مشت‌زنی یا در حال دست و پنجه نرم کردن با گاوی خشمگین است همان‌قدر احساس برانگیز و مناسب است که لرزش خفیف دست یک زن.

البته همه یک‌جور تجربه نمی‌کنند، بلکه تجربه‌ها نیز برطبق قدرت ادراک افرادی که با آن مواجه می‌شوند، فرق می‌کند. در جنگ جهانی دوم دانشگاه ایالت اوهایو^۷ ضمن آزمایشی ثابت کرد که داوطلبان نیروی هوایی معمولاً از بیست درصد از قوهٔ بینایی خود استفاده می‌کنند، حال آنکه بالابردن قوهٔ مشاهده و ادراک برای خلبانان جنگ اهمیت حیاتی دارد. زیرا باید در آن سرعت زیاد هواپیماهایشان در آسمان، فی‌الفور شکل و هویت هر چیز را تشخیص بدهند.

کسانی هم که می‌خواهند نویسنده شوند باید حساسیت قوه ادراکشان را نسبت به زندگی بشر تقویت کنند. در این مورد نیز جیمز سخن نغزی گفته است. وی ضمن تأیید این نکته که نویسندگان جوان باید آثارشان را براساس تجربیات خودشان بنویسند، می‌گوید که ولی قبل از این، باید یاد بگیرند که چطور بیشترین و والاترین تجربیات ممکن را به وسیله خود آگاهشان جذب کنند. سپس به نویسندگان جوان توصیه می‌کند که «سعی کنید چیزی از چشمتان دور نماند!»

جیمز برای اینکه منظورش را دقیقتر تشریح کند، به عنوان مثال از رمان‌نویس زن انگلیسی یاد می‌کند که همه او را به دلیل اینکه دست به کاوشی عمیق در زندگی پروتستانهای جوان فرانسه زده بود ستایش کرده بودند. وقتی از این زن پرسیده بودند که چگونه به این همه اطلاعات وسیع درباره پروتستانها دست یافته است، پاسخ داده بود که او فقط یک بار پروتستانها را دیده و حتی با آنها حرف هم نزده است. در واقع معلوم شد که وی روزی از پله‌های ساختمانی در پاریس بالا می‌رفته و هنگامی که از کنار آپارتمانی که درش باز بوده، می‌گذشته، دیده که در آن، افراد خانواده‌ی مردی روحانی در اتاقی و انگار پس از خوردن شام، دور میزی نشسته‌اند.

جیمز می‌نویسد: «همان یک نگاه که فقط یک لحظه طول کشید، بدل به یک تصویر شد. اما آن لحظه خود یک تجربه بود. و زن برداشتی مستقیم و شخصی از این تجربه کرد و اثر خاص خود را آفرید. او با جوانها و مذهب پروتستان آشنا بود. در ضمن می‌دانست فرانسوی بودن یعنی چه. بنابراین تمام این فکرها را درآمیخت و بدل به تصویری ملموس، و واقعیتی را خلق کرد. ولی مهمتر از همه او از نعمت ادراکی

قوی برخوردار بود چنان که از کمترین امکان، بیشترین بهره را می‌گرفت و منبع اصلی توانایی هنرمند نیز به جای مقام و جایگاه اجتماعی، در همین است.»

هر روز صدها هزار فرانسوی از خیابانی در پاریس می‌گذرند ولی هنگامی که سر نبش خیابان، پیچیدند، آنجا را به کلی فراموش می‌کنند. اما وقتی تولوز لوترک^۸ از آن خیابان می‌گذرد، با چشمان تیزبینش به همه چیز می‌نگرد و به کمک حافظه هنرمندانه‌اش نه نوع آجرها، بلکه آن منظره را به خاطر می‌سپرد. و به این ترتیب تخیل نه تنها به مواد خاصی که در ذهن انباشته می‌شود، شکل می‌دهد، بلکه روی خود «عمل تجربه» هم کار می‌کند. نویسنده هم مثل خلبان باید همه چیز را سریعتر و دقیقتر از افراد عادی ببیند.

جیمز با استفاده از مهارت‌های عملی خودش در داستان‌نویسی به شرح نحوه استفاده نویسنده از تجربیاتش می‌پردازد و می‌نویسد: «قدرت حدس زدن نادیده‌ها از طریق دیده‌ها، توانایی کشف اشارات ضمنی، قدرت قضاوت درباره کل یک چیز از طریق یکی از اجزای آن، داشتن وضعیتی که بتوان زندگی را در مجموع و به‌طور کامل احساس کرد طوری که بتوان به راحتی هر کدام از زوایای خاص آن را شناخت، مجموعه استعداد‌های ذاتی‌ای است که تجربه را به وجود می‌آورد. این توانایی‌ها ممکن است در شهر یا روستا یا در هر یک از مراحل مختلف آموزش و پرورش فرد به‌منصب ظهور برسد. پس اگر تجربه متشکل از مجموع برداشته‌است، می‌توان گفت که مجموعه برداشتها و تأثیرگیرها، تجربه است.»

و این سخن حکیمانه پایان بخش همه سخنها در مورد نویسندگی است. نویسنده اگر یک اینچ [تقریباً دوونیم سانتیمتر] جا داشته باشد،

۸. Henri Marie de Toulouse Lautrec نقاش فرانسوی (۱۸۶۴-۱۹۰۱).

یک ال^۹ [تقریباً ۱۲ سانتیمتر] پیش می‌رود. یادتان باشد که ال ۵۵ برابر اینچ است. پس اگر میزان اوجگیری نویسنده‌ها این است، باید قوه بینایی آنها در زندگی، ۵۵ برابر افراد عادی باشد. نتیجه بالابردن ادراک به این میزان به‌خصوص وقتی پای کسی چون نویسنده چهره یک زن^{۱۰} (که در آن به‌روابط مرد و زنی می‌پردازد) در میان باشد، بسیار شگفت‌انگیز است.

اما ممکن است برخی بگویند که نویسندگی هم مثل همه هنرها کاری است برپایه کشف و شهود، و دخالت تعقل و تفکر در آن، حالت طبیعی و گیرای آن را از بین می‌برد، اما این سخن از اساس غلط است. چرا که ارزش نویسندگی را تا حد سخنان بی‌معنی بچه‌ای که به‌شکل و محتوای حرفه‌ای که می‌زند توجه ندارد، پایین می‌آورد. در واقع در این حالت نویسندگی شبیه به‌اعترافات راحت بیمار روی تخت روانپزشک که با خوردن داروی سدیم‌امیتال^{۱۱} خجالتش از بین می‌رود، است. به‌همین دلیل هم به‌نظر طرفداران این روش بد نیست که برای برطرف کردن موانع خلاقیت نویسنده، به‌او نیز داروی محرکه نظیر این دارو بدهیم. در این صورت نویسنده هم می‌تواند با فراغت خاطر بنشیند و صرفاً به‌زمزمه‌های ناخودآگاهش گوش کند. و پیداست که خلاق‌ترین حالت نویسنده هم همان حالت هذیان‌گویی اوست.

البته امکان دارد که برخی بتوانند تصادفاً و خود به‌خود آثار خیلی خوبی خلق کنند. مثلاً وقتی من دره‌ند بودم به‌کسانی برخوردم که می‌توانستند تخلیشان را تحریک و تهییج بکنند. با این حال شاهکارهای خوش‌ساخت ادبی هنگامی که خرد و اشراق با هم بده و بستان می‌کنند و یکدیگر را در آغوش می‌گیرند، پا به‌عرصه وجود

9. Ell

10. *Portrait of a Lady*

11. Sodium Amytal

می‌گذارند. چرا که تفکر به اثر شکل می‌دهد و احساس یا اشراق برداشتهای بلاواسطه، خاطرات انباشته‌شده در حافظه و عبارات طبیعی و عمیق را در اختیار اثر قرار می‌دهد.

اگر بگوییم نویسندگی حاصل کشف و شهود است، آن را محدود به جنبه کوچکی از زندگی و در نتیجه تحقیر کرده‌ایم. به همین دلیل هم عکس این گفته صحیح است. منبع اصلی اثر نویسنده، کل زندگی اوست. همه حواس او من جمله حس چشایی و لاسه‌اش، وضع سوخت و ساز بدن، فشارخون، وضع دستگاه گوارش، دمای بدن، خاطرات گذشته (که احتمالاً نه تنها شامل خاطرات دوران کودکی بلکه گذشته نژاد نویسنده نیز می‌شود)، سرزندگی و هوشیاری ذهن، مطالعات قبلی، نگاه ژرف‌کاو وی نسبت به زندگی اشخاص، تمایلات جنسی و گوش او که برای شنیدن اصوات زبان تیز است، هر یک به نحوی در پدید آمدن اثرش سهیمند.

پس نه تنها قدرت ادراک نویسنده باید بیش از افراد عادی باشد و بتواند تجربیاتش را به شکلی قابل استفاده و آماده به ذهن بسپرد، بلکه باید به گونه‌ای شگفت‌انگیز خود را بشناسد. اگر او با مواد خام کارش آشنا نباشد نمی‌تواند از آن استفاده کند؛ غیر از البته از چاه عمیق و همیشه جوشان ناخودآگاه. نویسنده بدون خودشناسی فقط می‌تواند رؤیا ببافد، ولی نمی‌تواند هنر خلق کند، به قول دکتر لارنس س. کوئی^{۱۲} بدون خودشناسی «مواد خامی ادبی و حاصل کار دستگاه عصبی بدن، خواهیم داشت نه ادبیاتی پخته. نویسندگان این ادبیات افرادی بالغ نیستند بلکه کودکانی مسن و مجهز به کلماتند.»

منظورم از خودشناسی، بیان خویشتن نیست. اگر چه هر اثری نشانه، لحن و امیال نویسنده را در خود دارد، اما تلاش نویسنده

12. Dr. Lawrence S. Kubie

این نیست که خود را در قالب کلمات بیان کند؛ بلکه می‌خواهد اثری هنری بیافریند. و اغلب هرچه کمتر خود را در کار دخالت دهد یا بیان کند، بهتر است. شخصیت‌نویسنده باید در درون تصاویر یا اشخاص کتابش حل شود. نویسنده خود واقعیت را عرضه نمی‌کند بلکه واکنشش را در برابر واقعیتی که تجربه کرده، ارائه می‌دهد.

با این حال من نویسنده هم مهم است. در درون فرد خلاق، دائماً بین آگاهی وی از واقعیات پیرامونش، فشارهای ناخودآگاه و خاطرات، و تمایل او برای کنترل و شکل والا دادن به آنها، کشمکش وجود دارد.^{۱۳} اصطلاحات ما برای تشریح این وضعیت ظریف هنوز خام است، اما خلاقیت هنری یکی از پیچیده‌ترین فعالیت‌های انسانی است و شامل ویژگی‌های حیوانی و نیز انسانی می‌شود. من نویسنده باید به کشش‌های قوی‌اش شکل بدهد. در واقع در همین مرحله است که می‌توان چیزی درباره نویسنده‌گی آموخت. زیرا در این مرحله حوادث خصوصی و فردی شکلی عام پیدا می‌کنند. و در همین جاست که نویسنده‌گی تبدیل به هنر و نه صرفاً گزارشی از یک تجربه، می‌شود. البته گزارش خلاق هم خود، هنر است.

من نویسنده، منحصر به فرد است. اگر هزار نفر به یک چیز نگاه کنند، هزار چیز مختلف می‌بینند. خیلی‌ها در ۱۸۲۷ از ماجرای پرونده جوانی به نام آنتوان برته^{۱۴} که در دادگاه جنایی گرنوبل^{۱۵} مطرح شد، مطلع

۱۳. این بحث تقریباً اشاره به روانکاوی فروید و تقسیم شخصیت آدمی به نفس (احتیاجات غریزی) من برتر (موازن اخلاقی و واقعیات محیط) و من (که رابط بین احتیاجات نفسانی و حقایق محیط است و سعی می‌کند بین این دو سازشی مسالمت‌آمیز برقرار کند) دارد.

14. Antoine Berthet

۱۵. Grenoble از شهرهای جنوب شرقی فرانسه.

شدند. وی هنگامی که به اتهام قتل محاکمه می‌شد، بنابه اعتراف خودش ضمن نامه‌ای به دادستان، مجرم شناخته شد. وی در نامه‌اش نوشت: «امیدوارم فردا محکوم و پس فردا اعدام شوم. خیلی وقت است که من از زندگی بیزار شده‌ام و شما با این محاکمات طولانیتان، بر تنفر من چیزی نمی‌افزایید. نگذارید بیش از این هوای این جامعه فاسد را استشمام کنم.» این واقعه در حوزه ایزر^{۱۶} فرانسه رخ داد. در آن موقع در این ناحیه، نویسنده نه چندان مشهوری به نام استاندال زندگی می‌کرد. نام اصلی او هانری ییل^{۱۷} بود. استاندال نیز همراه با ارتش ناپلئون در جنگهای ایتالیا، آلمان، فرانسه و روسیه شرکت کرده بود. او هم که در آن دوره همان قدر مفید بود که هر شهروند فرانسوی می‌توانست در آن سالهای سیاه بازگشت رژیم مطلقه سلطنت (که همه ویژگیهای یک رژیم مبتدل و غیراصیل پادشاهی را داشت) باشد، به تنهایی رمانی براساس زندگی رقت‌انگیز آنتوان برته نوشت. چرا؟ از چه نظر رمان سرخ و سیاه^{۱۸} استاندال اثری ادبی است و نه صرفاً گزارشی از قتل زنی توسط فاسقش؟

آنتوان برته پسر آهنگر یک روستای کوچک بود. کشیش ناحیه به دلیل آنکه وی پسر باهوشی بود، تعلیمش داد و وقتی که نوزده سال داشت، کاری به عنوان معلم سرخانه خانواده کارخانه‌داری به نام میشو^{۱۹}، برایش پیدا کرد. اما برته با همسر آقای میشو روابط نامشروع برقرار و بعدها نیز آقای میشو او را اخراج کرد. برته سعی کرد درس طلبگی بخواند و کشیش شود، اما نتوانست. این بود که دوباره معلم سرخانه و باز به دلیل اینکه سعی کرده بود با دختر خانواده روابط نامشروع برقرار کند، از کارش اخراج شد. یأس و سرخوردگی برته باعث شد که

16. Isère

17. Henry Beyle

18. *The Red and the Black*

19. Michoud

فکر کند خانم میشو مسئول بدبختیهای اوست. به همین دلیل هم یک روز یکشنبه در کلیسای دهکده و هنگامی که خانم میشو در مراسم آیین عشای ربانی سرش را به حالت تعظیم خم کرده بود، از پشت به طرفش شلیک و سعی کرد خود را نیز بکشد. اما هیچ کدام نمردند. ولی در طول محاکمات برته که سرش باندپیچی شده بود، طلب عفو نکرد، بلکه تقاضا کرد او را اعدام کنند.

ولی علی‌رغم اینکه مردم دهکده نیز از چیزهایی که استاندال در مورد این ماجرا، مکان و زنان و مردانی که در آن نقش داشتند می‌دانست، مطلع بودند، این واقعه اندوهناک را وسیله شایعه‌سازی قرار دادند، اما استاندال آن را تبدیل به یک رمان کرد. امروزه پس از گذشت یک قرن و پشت سر گذاشتن سالهای بیداری از اوهام، دیگر برای ما تقریباً مسلم شده است که استاندال تصویر جوانی خودش را در برته که تقلا می‌کرد پا به جهانی رؤیایی‌تر و باشکوه‌تر از جهانی که در آن متولد شده بود بگذارد، می‌دید. اما برته به دلیلی غم‌انگیز و کنایی عذاب می‌کشید: همان هوش سرشاری که دستیابی به چنین جهانی را برایش ممکن می‌ساخت، چون این جهان کاملاً او را پذیرا نمی‌شد، به شدت خشمگینش می‌کرد. شدت و قدرت این تلخی ناشی از ذهن تیز و عواطف عمیق او بود که نهایتاً منجر به تلاش نافرجام و خشونت‌آمیز سوءقصد و خودکشی شد.

بسیاری از فرانسویان در ۱۸۴۷ گزارش این سلسله حوادث دردناک را خواندند ولی تنها استاندال بود که با استفاده از آن اثری برجسته خلق کرد. تخیل خلاق و چشمان تیزبین استاندال این داستان را تجربه کرد و با استفاده از گزارشهای روزنامه‌نگاران، به اثرش شکل داد. آنچه اهمیت داشت گزارش دلتنگ‌کننده یک جنایت در یکی از

نواحی فرانسه نبود، بلکه قوهٔ تخیل شفاهی نویسندهٔ بسیار مستعدی بود که با خواندن این حوادث، به فعل تبدیل شد. استاندارد به صحنه‌های اصلی این رویداد به نحوی پرداخت که به زندگی خودش مربوط می‌شد و این داستان پراضطراب انسانی را در قالب اثری ریخت که بیش از نقش آفرینان مرد و زنش عمر کرد.

مواد خام اثر نویسنده احتمالاً حاصل آن بخش از مشاهدات اوست که وی (شاید بدون آنکه خودش بداند) به شکل بریده‌ای از تصویری، وضعیت مستخره‌ای و یا منظره‌ای از زندگی‌اش به خاطر می‌آورد. تجربیات بسیاری از مردم و نیز واکنشهای حسی آنها در برابر این تجربیات تقریباً شبیه تجربیات و واکنشهای عاطفی نویسندگان است. اما قدرت قلم نویسندگان آنها را قادر می‌کند تا این احساسات را در قالبی بریزند که احساس برانگیز است. چه بسیار پسرانی که در اطراف گلخانه‌ها بازی کرده‌اند اما چندان از آنان در آن ایام نوجوانی و جوانی احساساتشان را دربارهٔ این مکان به شکل شعری قوی ارائه داده‌اند؟ هیچ‌یک غیر از تئودور روتکه^{۲۰} (متوفی ۱۹۶۳). دلیل این مدعا هم یادداشت‌های اوست.

روتکه می‌پرسد که چه اهمیتی دارد که او در درون و اطراف گلخانه‌ای زیبا و مدرسه‌ای تفرّآور بزرگ شده و در کارخانهٔ ترشی‌سازی کار کرده و گاه با آرامش و گاهی به گونه‌ای احمقانه و خشن زندگی کرده و تقریباً در نظر مردم کشورش و رهگذران اصلاً به حساب نمی‌آمده است، ولی از ته دل آرزو داشته تا به نحوی توجه آنها را به خود جلب کند؟

و بعد می‌نویسد: «به نظر می‌رسد این جزئیات زندگی من و

20. Theodore Roethke

چیزهای دیگر شبیه به آن معمولی و پیش پا افتاده باشد چون من سعی کرده‌ام برخی از مشاهدات و نیز اندیشه‌های معنوی‌ای را که در طول زندگی مرسوم و گاه آشفته‌ام درک کرده‌ام، به‌عریان‌ترین و صمیمانه‌ترین شکل و به‌گونه‌ای سمبلیک به‌شعر درآورم. سعی کرده‌ام حس ناپاکی را از زندگی بزدایم و آن را بدل به اشعاری کوتاه، سنتی و تا حدودی رک و صریح، و بعدها به اشعاری بلند که اوزانش را از حرکت ذهن گرفته است، بکنم. سعی کرده‌ام تاریخیچه روحیات شخصیت همه مردان مضطرب و گرفتار مشغله ذهنی را دنبال کنم و آن را تبدیل به نظمی حقیقی و نه دلبخواهی، کنم که طیفهای مختلف احساسی من جمله طنز را پذیرا می‌شود.

سپس اشعار زیر را می‌سراید که:

قلب من با جهان می‌زند

من میرا هستم

مردی که آواز خواندن را آموخته است.

اگرچه ممکن است این سخنان معنی‌اش این باشد که همه شاعران از چنین خودآگاهی خاصی برخوردار نیستند، اما در ضمن گواه دیگری است بر اینکه هنرمند به‌خودشناسی که به‌منزله نیرو و منبع خلاقیت است، نیازی وافر دارد. روتکه نیز می‌دانست که در آن اشعار پراحساس و اغلب دردناکش به دنبال چیست. و این آگاهی، نه تنها مانع آزادی تخیلش نمی‌شد بلکه به اشعارش غنای خاصی می‌بخشید. با اینکه عجیب به نظر می‌رسد، اما ذهن سرد می‌تواند بیانگر احساسات گرم باشد.

حال سؤال این است که وقتی نویسنده تجربه‌ای را احساس کرد و خود را تیز شناخت (البته بدون اینکه در مورد ضعفهایش دچار توهم شود یا تواناییهای عادی‌اش را بزرگ جلوه دهد) چه چیز دیگری

می‌تواند بیاموزد؟ به بیان دیگر چه کند تا بهتر بنویسد (البته بافرض اینکه در دام این اعتقاد که «نویسندگی حاصل فوران خودبه‌خود درون است» نیفتاده باشد).

نویسنده می‌تواند درباره عاداتهای نویسندگان بزرگ تحقیق کند. نویسندگان کارهای منحصربه‌فردی کرده‌اند. شاعر آلمانی شیلر^{۲۱} عادت کرده بود که در جامیزی‌اش سیب گندیده‌ای نگه دارد؛ چون بوی سیب گندیده کمکش می‌کرد تا بنویسد. ناخداهای کشتیهایی که از رودخانه روان می‌گذشتند می‌دیدند که چراغ اتاق کار فلور همیشه شبها تا دیروقت روشن است. فلور خودش را در این اتاق حبس و به‌طور کامل تماسش را با جهان خارج قطع می‌کرد تا هر هفته به‌دو صفحه از اثر منشورش شکلی کامل و پاکیزه و آن‌طور که دلش می‌خواست بدهد. اما چرا نویسنده تا این حد نگران کارش است! در این مورد قدیمیها سخن نغزی گفته‌اند مبنی بر اینکه اگر پزشک در کارش موفق نشود، می‌تواند مریضش را از صفحه روزگار محو کند. و فرانک رایت^{۲۲} گفته است که معمار در صورت عدم توفیق، لااقل می‌تواند صاحبکارش را وادارد تا درخت مو بکارد. اما نویسنده، وقتی اثرش چاپ شد، دیگر کاری از دستش برنمی‌آید. متن اثر او با حروف سیاه بر روی صفحه نقش بسته و اشتباهات و زشتیهای کارش را تا ابد حفظ خواهد کرد. البته استثنای نادری هم وجود دارد، مثل ویلیام باتلر ییتس^{۲۳} که به‌هنگام پیری که نقدهای منتقدان بر ذهن غنایی و پراحساسش گران آمده بود، به‌سراغ اشعار ایام جوانیش رفت و بسیاری از شعرهای احساساتی سبک و مبهم خود را از آثارش حذف کرد.

۲۱. Johann Schiller شاعر و نماینده نویسنده آلمانی (۱۷۵۹-۱۸۰۵).

۲۲. Frank Lloyd Wright معمار آمریکایی (۱۸۶۹-۱۹۵۹).

۲۳. William Butler Yeats شاعر ایرلندی (۱۸۶۵-۱۹۳۹).

/ ویلیام فاکنر^{۲۴} همیشه محتاط هم گفته است که ابزار کار نویسندۀ ورق کاغذ، توتون، خوراک و نوشیدنی است. البته خطرناکترین آنها توتون و نوشیدنی نیست، بلکه کاغذ است. وحشت‌انگیزترین تصویر، تصویر ترسناک صفحات سفید و چشم به‌راه کاغذ است. تأثیر قوی ورق کاغذ را سرنوشت نویسندۀ ای ژاپنی که پس از موفقیت‌های بی‌شمار، مدت درازی طبعش خشک شده و دیگر نتوانسته بود چیزی بنویسد به‌اثبات رساند. این نویسندۀ یک‌روز پاییزی غیبش زد. اما بهار سال بعد که برفها آب شد، جسدش را در ارتفاعات بالای کوهستان یافتند و یادداشتی (که کس دیگری غیر از نویسندۀ درد کشیده نمی‌توانست نوشته باشد) به‌ژاکتش الصاق شده بود. وی در این یادداشت نوشته بود: «من به‌دلیل اینکه دیگر تحمل دیدن صفحۀ سفید کاغذ را نداشتم، دست به‌این کار زدم.»

همۀ نویسندگانی که درباره‌ی فن نویسندگی‌شان به اظهارنظر پرداخته‌اند متفق‌القولند که کار هنری واقعاً کار است. و فی‌الواقع هم آیا می‌شود آمیختن اندیشه و احساس آن هم با کلماتی لغزنده، توأم با چیز دیگری غیر از رنج و زحمت باشد؟ فلور اولین رمان در حقیقت نوین یعنی مادام بودا^{۲۵} را با همان دقت و تأملی که راهب قرون وسطایی دعای خداوند^{۲۶} را بر سر سوزنی حک می‌کرد نوشت. البته این رمان‌نویس فرانسوی می‌توانست (چنان‌که از رمانهای اولیه‌اش و نامه‌های پرنشاطش برمی‌آید) این رمان را نیز خیلی روان و به‌سرعت بنویسد اما او تا جمله‌ای را به‌بهترین و زیباترین شکل نمی‌نوشت،

۲۴. William Faulkner داستان‌نویس امریکایی (۱۸۹۷-۱۹۶۲).

25. *Madame Bovary*

۲۶. Lords Prayer دعایی که عیسی (ع) به‌شاگردانش تعلیم داده: انجیل متی باب ۶ آیات ۹ الی ۱۳.

دست از آن برنمی‌داشت. فلور برای اینکه منظره‌ای را دقیق توصیف کند تمام روز را در ایوانی می‌نشست و با شیشه‌های رنگی مختلف به زمین، جاده‌ها و درختان نگاه می‌کرد تا ببیند شکل آنها در هر ساعت چه تغییری می‌کند و یادداشت‌هایی بردارد.

به‌علاوه هیچ نویسنده‌ای تاکنون به لحاظ عاطفی بیش از فلور تحت تأثیر نوشته‌هایش قرار نگرفته است. وی هنگامی که صحنه سم-خوردن اما بوواری^{۲۷} را می‌نوشت، چنان تحت تأثیر قرار گرفته بود که حتی می‌توانست مزه سم ارسنیک را روی زبانش حس کند، طوری که یکباره احساس کرد به‌شدت مسموم شده است و شامی را که خورده بود بالا آورد. با این وجود با تسلطی دیوانه‌وار به طراحی روی این صحنه پرداخت تا سرانجام آن را به‌تمام رساند. و به این ترتیب بار دیگر استعداد شگرف نویسنده‌ای با تأملی پراحساس، قطعه‌ای جاودان خلق کرده بود.

فلور ابتدا فکر اصلی یک بند (پاراگراف) را احتمالاً همراه با چند تصویر (که در واقع برای او مخاطره‌آمیز بود چون ذهن درخشان در تصویرسازی داشت چنان که خودش نوشته است که استعاره‌ها دائم مثل پشه‌های موزی مرا می‌خورند و کلی وقتم گرفته می‌شود تا آنها را ازین ببرم) به‌روی کاغذ می‌آورد. سپس پیش‌نویس اولیه آن بند را می‌نوشت و با صدای بلند می‌خواند تا آهنگ و معنای کلمات را حس کند (در حقیقت مطمئن‌ترین راه پی‌بردن به سستی عبارت، پوسیدگی صفات، کهنگی تصاویر، بی‌روحی آهنگ و تصنعی بودن کلام این است که متن نوشته‌تان را با صدای بلند بخوانید). و بعد بارها و بارها مثل صنعتگری ماهر که دائم چوب ماهون یا افرا را پرداخت می‌کند

27. Emma Bovary

تا هرچه بیشتر بدرخشد و جلوه کند، نوشته‌اش را بازنویسی می‌کرد. و هر کلمه را که جاندار نبود کنار می‌گذاشت تا آن بند خالص، مستحکم و پرسعنی شود. فلورنسه نسخه نهایی مادام بوواری را در ۱۷۸۸ صفحه نوشت، اما این نسخه حاصل بازنویسی مکرر او بود. وی گاهی ۱۵ یا ۲۰ صفحه از دست‌نوشته‌اش را تبدیل به چهار صفحه می‌کرد. و وقتی می‌گفت یک هفته روی دو صفحه از نوشته‌ام کار کردم، منظورش این بود که چندین صفحه را به دو صفحه بی‌عیب و نقص تقلیل داده است.

شاید فلورنسه تنها نویسنده تاریخ ادبیات باشد که ضمن نامه‌ای به شاعری توصیه کرده است: «باید با خونسردی بیشتری بنویسی. باید دائم مواظب آن نوع حالت التهابی که الهام می‌نامندش بود. حالتی که عمدتاً از احساسی عصبی ناشی می‌شود تا از قوای عضلانی... پیشانیم دارد از التهاب می‌سوزد و جملات به‌سرم هجوم می‌آورد... به‌جای یک فکر، شش فکر در سرم است و در جایی که صرفاً به‌زمینه و معارفه‌ای ساده احتیاج دارم، دائم تشبیه و استعاره به کار می‌برم. می‌توانم تا فردا ظهر یک ضرب و بدون احساس خستگی بنویسم.» گرچه خود او می‌توانست احساسات پرشورش را تابع چنین اندرز صریح، موجز و حکیمانه کند، اما یک عمر طول می‌کشید تا اغلب نویسندگان نیز این نکات را بیاموزند. می‌گفت: «همه‌چیز را باید با خونسردی و در حالت تعادل انجام داد.» و یک‌بار وقتی کلمه تشنج را می‌نوشت، آن‌قدر حالش دگرگون شد که با صدای بلند نعره کشید و دردی را که اما بوواری تحمل می‌کرد با تمام وجودش حس کرد چنان که ترسید مبادا خودش هم دچار تشنج شود.

آیا فرانسویها بیش از دیگران قادرند میان گرمی و سردی وجودشان،

یا اشتیاق و تأملشان تعادل ایجاد کنند و بیانی یکدست، پرشورو حساب شده ارائه دهند؟ شاعر نوگرا پل والری^{۲۸} نیز می نویسد که «شعرگویی، باید به منزله به تعطیلات رفتن ذهن باشد. و بعد با خونسردی می گوید که وقتی من می نویسم مثل یک جراح عمل می کنم؛ یعنی دستانم را ضد عفونی می کنم و جایی را که قرار است عمل جراحی شود، آماده می کنم... به لحاظ زبانی راه خودم را هموار می کنم.»

نویسندگان انگلیسی اگرچه هم و غم شان را کمتر صرف به کمال رساندن اثرشان می کنند، اما دست به کارهای عملی تری می زنند. مثلاً، رمان نویس انگلیسی جویس کری^{۲۹} درباره روال کارش می گوید: «معمولاً ده سال قبل از نوشتن اثری، ابتدا طرحی از یک شخصیت و چند سطری توصیف در ذهنم شکل می گیرد. و بعد حادثه ای یا چند شخصیت مکمل هم به آن شخصیت اضافه می شود و بعد احتمالاً به آن علاقه مند می شوم و عزمم را جزم می کنم تا آن را به شکل یک رمان درآورم. بعد طرح نقشه ای را می ریزم. ممکن است حتی به ترتیب انتها، میانه و شروع داستان را هم بنویسم. منظورم از این ترتیب، این است که از همان اول تصمیم می گیرم که داستان چگونه باید تمام شود که این نکته همان قدر در رمان مهم است که در نمایشنامه. و بعد از خودم می پرسم که نقطه عطفی که پرداختش در رمان از همه مشکلتر است کجاست؟ سپس احتمالاً یکی از بخشهای دشوار کتاب را برای اینکه ببینم رمان قابلیت زیست و بسط را دارد می نویسم... احتمال دارد در همین جا کار را متوقف کنم. اما اگر احساس کنم کار شدنی است، طرحی برای شروع داستان می ریزم و رمان را تا آخر می نویسم.»

۲۸. Paul Valéry شاعر فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۴۵).

۲۹. Joyce Cary

پیدا است که روال کار جوینس کری یعنی طرحریزی شروع داستان پس از نوشتن تکه‌هایی از قسمتهای مختلف رمان، آن‌هم بدون رعایت نظم و ترتیب، تا حد زیادی با تصویر قدیمی الهام در تضاد است. و این دلیل بر آن است که نویسنده در شروع کار هنوز بخشهای زیادی از شعر، نمایشنامه یا داستانش را به صورت قالبی، در ذهن ندارد، بلکه می‌خواهد از طریق نوشتن کشف کند که واقعاً چه چیزی می‌خواهد بگوید. و اغلب نیز، تا آخرین صفحه اثرش را بازنویسی نهایی نکند، نمی‌داند که در ابتدا می‌خواسته چه بکند.

بعید است کسی بتواند صرفاً با دیدن اجرایی دلتنگ‌کننده از نمایشنامه مرغ نودوزی^{۳۰} چخوف^{۳۱}، روحیه پر نشاط و دوست‌داشتنی او را مجسم کند. وی درباره جنبش نوین انحطاط^{۳۲} می‌نویسد: «آنها تعداد زیادی جوان قوی و تندرست هستند، فقط باید چندماهی محکوم به اعمال شاقه شوند! این جنبش جدید هنری سراپا مزخرف است... در هنر، تازگی در ذوق و قریحه است و بس.» چخوف همیشه در فواصل کارهای پزشکی‌اش سوژه‌های جدیدی را برای نوشتن داستان، یادداشت می‌کرد. (می‌گفت: «پزشکی زن شرعی و ادبیات محبوبه من است. هر وقت از دست یکی خسته می‌شوم، به سراغ دیگری می‌روم.») مثلاً در یکی از دفترچه‌های یادداشتش بیش از صد سوژه داستانی نوشته بود که برخی از آنها بسیار بامزه است؛ مثل این یکی: «یک پیمانکار صرفه‌جوی ساختمان از بس پول خرج تعمیر ساختمانها کرده بود، ذله شده بود. به همین دلیل هم استثنائاً با زن از هر جهت سالمی ازدواج کرد تا دیگر پولی بابت تعمیر او خرج نکند!»

30. *The Sea Gull*

۳۱. Anton Chekhov داستان و نمایشنامه‌نویس روسی (۱۸۶۰-۱۹۰۴).

32. *De Cadent*

به نظر چیخوف نویسنده باید مثل شیمیدان به عینیات و واقعیات توجه کند، و هیچ چیز را مثل ما در زندگی عادیما، به طور ذهنی بررسی نکند. او هم مثل فلور معتقد بود که وقتی نویسنده قلم به دست گرفت، باید خونسرد و مثل یخ باشد. کسانی که داستانهای کوتاه چیخوف را می خوانند وقتی می بینند که یادداشتهای اولیه دوتا از لطیف ترین داستانهای اوتا چه حد ساده بوده است، تعجب می کنند: «درشکه چی ای که به تازگی بچه اش مرده، مجبور است مثل همیشه کار کند. اما سعی دارد غم و غصه اش را با مسافران درشکه اش در میان بگذارد، ولی می بیند همه آنها بی تفاوتند.» داستان دیگر او که به همین اندازه مشهور است، در ابتدا فقط در سه جمله کوتاه نوشته شده است: «چند افسر در حین انجام مانور، به خانه ای که چند زن هم در آن هستند، دعوت می شوند. یکی از زنهای یکی از افسران خجالتی و کم حرف را در تاریکی می بوسد. اما آن افسر هرچه دنبال آن زن می گردد، او را پیدا نمی کند.» اینها تجربه هایی ساده و واقعی است، اما داستانهایی که با استفاده از آنها نوشته شده، عالی و ماورای واقعیت است.

چیخوف بیچاره در حالی طبابت می کرد که ریه های خودش در اثر مرض مهلک سل رفته رفته فاسد می شد. و وقتی در آلمان مرد، تابوتش را در کالسکه حمل اثاثیه که رویش نوشته شده بود صدف خوراکی گذاشتند و به مسکو حمل کردند. با این وجود او هیچ وقت نمی گذاشت دلسوزیش به حال خود حتی به قدر ذره ای، مانع خدمت کاملش به ادبیات شود. می گفت: «تجربه به من آموخته که نویسنده باید پس از نوشتن داستان، اول و آخر آن را حذف کند. چون ما نویسنده ها بیشتر در اول و آخر داستان دروغ می گوئیم... نویسنده باید همیشه نصف اول داستانش را پاره کند و دور بریزد. جدی می گوئیم. نویسنده های جوان ابتدا شروع

می‌کنند و داستان‌شان را جا می‌اندازند. در حالی که خواننده باید بتواند نه با خواندن توضیحات نویسنده، بلکه برعکس از طریق گفتگوها، اعمال شخصیت‌ها و شیوه داستان‌گویی او بفهمد داستان راجع به چیست. نویسنده باید هرچه را که ربطی به داستان‌ش ندارد، بی‌رحمانه کنار بگذارد. و اگر در فصل اول می‌گوید تفنگی به دیوار آویزان است، باید مطمئن باشد که آن تفنگ بعدها در جایی از داستان‌ش به کار می‌آید.»

چخوف فرق بین واقعیت صریح روزمره و واقعیت هنری آمیخته به خیال را عمیقاً حس می‌کرد. مثلاً هنگامی که در ۱۸۹۸ برای دیدن تمرین نمایش مرغ نودوزی به سالن تئاتر هنری مسکو رفته بود، یکی از بازیگران به او گفت که از پشت صحنه هم صدای قورقور قورباغه‌ها و پرپر ملخ‌ها و پارس سگ‌ها پخش خواهد شد. چخوف پرسید: «چرا؟» و بازیگر گفت: «برای اینکه کار واقعی می‌شود.» و چخوف گفت: «ولی تئاتر واقعیت نیست، هنر است. اگر روی چهره‌ای که نقاشی شده، دماغی واقعی بگذارید، دماغ واقعی از کار درمی‌آید، ولی تصویر خراب می‌شود. شما از داستان استفاده نمی‌کنید تا وجود خدا را ثابت کنید، بلکه نشان می‌دهید که آدم‌ها چطور زندگی می‌کنند و چگونه درباره خدا بحث می‌کنند.»

تولستوی^{۳۳} نیز گفته است که آن‌کا‌دینا^{۳۴} یعنی آن رمان عظیم، داستان ساده زنی شوهردار است که عاشق افسری می‌شود. در حقیقت نویسنده حرفه‌ای مجبور است مواد خام اثرش را از طریق تنزل دادن آن تا حد هسته اصلی‌ش، تحت کنترل درآورد. به هر حال این تعریف حاصل قدرت عظیم و شگفت‌انگیز تجربه است. شاید هیچ کس تخیلی‌تر از ویرجینیا ولف^{۳۵} ماهیت مرموز و در عین حال واقعی وجود آدمی را

33. Tolstoy

34. Anna Karenina

35. Virginia Woolf

بیان نکرده باشد. وی می‌گوید: «زندگی هاله‌ای نورانی و پوشش نیمه-شفافی است که از آغاز ما را در میان می‌گیرد».

وی با جملات بیشتری تعریف دقیقتری از ماهیت این پوشش ارائه می‌دهد: «برای یک لحظه ذهن عادی یک نفر را در یک روز عادی بررسی کنید. ذهن هر روزه هزاران نوع ادراک یعنی تأثرهای پیش‌پاافتاده، شگفت‌انگیز، ناپایدار یا چیزهایی را که با تیزی فولاد بر صفحه ذهن حک می‌شوند، تجربه می‌کند. و اینها از هر طرف مثل باران پیوسته و بی‌حد و حصر ذرات، فرو می‌بارند و به دلیل اینکه در قالب زندگی روزدوشنبه یا سه‌شنبه می‌ریزند، لحن (Accent) اثر با لحن آثار گذشته تفاوت پیدا می‌کند. بنابراین اگر نویسنده به جای برده‌بودن، انسانی آزاد باشد و اگر چیزی را که انتخاب می‌کند و نه آنچه را که باید، بنویسد، و اگر بتواند اثرش را برپایه احساسات شخصی‌اش و نه بر اساس قراردادهای مرسوم بنا کند، دیگر طرح، کمدی، تراژدی، عشق و فاجعه اثراوشبیه به سبک متعارف نخواهد بود». نویسنده باید این خروپفهای ساده را که ما بدان کلمات می‌گوییم با چنان مهارتی به کارگیرد تا شکل و حسی به وجود آید که خواننده‌ای که نمی‌تواند حتی نوع لحن نویسنده را درک کند، تحت تأثیر قرار گیرد. و این کار به هیچ وجه به سادگی بلند کردن آجر در تمام طول روز یا خرد کردن سنگ نیست. شاهد این مدعا فلور است: «سرم به دوران افتاده و گلویم می‌سوزد. پس از صد هزار جور تعقیب و تقلا و تفحص و جستجو و کورسال رفتن و غریدن، بالاخره یک جمله نوشتم. جمله خوبی شده...» بله فقط یک جمله!

هیچ کس بهتر از پرشورترین و بدنام‌ترین شاعران یعنی بودلر^{۳۶}

۳۶. Charles Baudelaire شاعر فرانسوی (۱۸۲۱-۱۸۶۷).

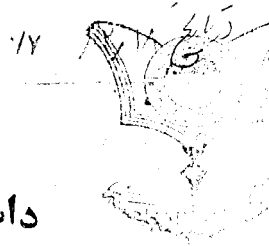
با عذاب و ضرورت این انضباط سخت شخصی آشنا نبود. وی در دیوان اشعارش به نام گل‌های بدی^{۳۷} می‌نویسد که زیبایی سرد و شومی وجود داشته است. اما این زیبایی چگونه به وجود آمده است؟ این اولین بیت‌نیک^{۳۸} [نوعی هیپی] با برادران آینده‌اش نه به دلیل اینکه زندگی مبتذل طبقه متوسط را تحقیر می‌کرد، و نه حتی به دلیل اینکه علناً و عمداً کارهای غیراخلاقی می‌کرد تا آن نوع زندگی را رد کند، بلکه به دلیل شیوه متفاوتش در پرداختن به هنر فرق داشت. وی با اینکه خیلی دوست داشت اثرش را هر چه زودتر منتشر و به مادر، ناپدری مخوفش ژنرال اوپیک^{۳۹} و دوستانش ثابت کند که شاعری واقعی است، ناشرش را ماه‌ها به دلیل اینکه می‌خواست چند سطری از اشعارش را حک و اصلاح کند و به کمال برساند، در انتظار نگه داشت.

در واقع بسیاری از نویسندگان در ابتدا اثری عالی می‌آفرینند ولی با حک و اصلاح آن را به شاهکار تبدیل می‌کنند. و این نکته در مورد نمایشنامه، داستان، رمان، شعر، مقاله و هر قالبی که نویسنده برمی‌گزیند تا به کلمات شکل دهد و دیگران را تحت تأثیر قرار دهد، صادق است.

37. *Flowers of Evil*

38. Beatnik

39. General Aupick



داستان تا چه حد ساختگی است؟

جورج ه. سیزرز
دادل شوایتسر

داستانی که شما می‌نویسید باید راست باشد؛ یا لااقل تا حدودی راست باشد. البته راست بودن درجات مختلفی دارد. ولی به هر حال داستان باید در نظر آدمی راست و مطابق با واقعیتهای اساسی زندگی باشد. اگر داستان دربردارنده احساس واقعی عشق، تنهایی، نشاط، عزت و سربلندی، یأس، ترس و غیره نباشد، دروغی است در بدترین شکل آن؛ و طبیعتاً به هیچ وجه قانع کننده نیست. در ضمن این مسأله ربطی به میزان واقعی بودن زمان و مکان داستان و یا مایه کار آن ندارد.

البته اگر از جنبه‌ای دیگر به قضیه نگاه کنیم، داستان دروغ است. دروغ بزرگ یا حقیقت ساده این است که بگوییم داستان، داستان است و نه وقایعنامه و گزارش. حتی در تاریخی‌ترین نمایشها اشخاص خیالی نیز وجود دارند. اما از آن طرف همه انواع داستانهای خیالی، دروغ است. زیرا همان‌طور که نویسندگانشان می‌دانند حوادث این نوع داستانها غیرممکن و یا حداقل در حال حاضر غیرممکن است اتفاق بیفتند.

بنابراین داستان‌نویسها دروغگو هستند؛ پس باید زبده‌ترین دروغگوها باشند. و اما راههایی برای تقویت مهارت در دروغگویی به

هنگام نوشتن داستان:

این گفته قدیمی را همیشه به خاطر بسپارید: کسی که کمتر دروغ می‌گوید بهتر دروغ می‌گوید. چرا که خوانندگان هر اثر از ابتدا نقطه ثقل داستان یا در واقع دروغ اصلی آن را پذیرفته‌اند و اگرچه باز هم آماده‌اند تا دروغهای بیشتری را باور کنند، اما انباشتن دروغها و چیزهای غیرواقعی روی هم کل داستان را مشکوک جلوه خواهد داد. و اما نکته دیگری که باز با مسأله قبلی ارتباطی تنگاتنگ دارد این است:

سعی کنید با جمع‌آوری واقعیات، دروغ خود را درست و معتبر جلوه دهید. به بیان دیگر آنقدر حقایق درست تاریخی، علمی و یا صرفاً حسی جمع‌آوری کنید تا نقطه شروع کارتان توجه کسی را به خود جلب نکند. و یا در صورتی هم که خوانندگان نکته‌بین در آنها دقت کردند شما با نشان دادن اینکه می‌دانید در حال نوشتن چه هستید، اعتمادشان را جلب کرده‌اید و بدین طریق آنها به شما اجازه انجام چنین کاری را خواهند داد.

در حقیقت از طریق بیان واقعیات درست تاریخی، علمی و حسی در داستان نویسنده تصویری قانع‌کننده از زمان و مکان و به وقت ضرورت جهانی کامل— که صحنه وقوع حوادث داستان یا رمان است— ارائه خواهد داد. رمانی که حوادثش در روم و صد سال پس از میلاد مسیح (ع) اتفاق می‌افتد باید رومی واقعی و زنده را که اشخاص داستان در آن به گونه‌ای طبیعی به فعالیت می‌پردازند تصویر کند.

حتماً توجه دارید که مردم آن زمان هیچ وقت نمی‌گفتند صد سال پس از میلاد مسیح. چون تاریخ میلادی هفتصد سال پس از میلاد مسیح (ع) ابداع شد. مردم در آن زمان مثلاً می‌گفتند هشتصد و پنجاه و

سومین سال به وجود آمدن شهر روم؛ و یا به احتمال زیاد می گفتند سومین سال سلطنت امپراتور تراژان^۱ [مارکوس ترایانوس]. حال منظورمان چیست؟ می خواهیم بگوییم که اشخاص داستان هیچ وقت به چیزی که برایشان اهمیت ندارد— مثل تاریخ تولد رهبر آیینی گمنام— اشاره نمی کنند. در هر حال با رعایت این نکات در داستان است که شما تصویری قانع کننده، دقیق و زنده از زمان و مکان روم آن روز به دست خواهید داد.

در داستان هیچ نکته ریزی نباید بی اهمیت تلقی شود. چون اگر مهم نباشد، طبیعتاً زائد است، که البته این موضوع دیگری است. و باز اگر نکته ای که شما در داستان می آورید مهم باشد وظیفه شماست که اطلاعاتتان در آن مورد دقیق و صحیح باشد.

یکی از دلایلی که آثار برخی از نویسندگان هرگز چاپ نمی شود این است که می گویند: «هیچ کس به این نکته جزئی توجه نخواهد کرد» و یا «این نکته ارزش ندارد که آدم خودش را به زحمت بیندازد». البته احتمالاً بسیاری هنگام خواندن رمان شما درباره روم باستان متوجه نخواهند شد که شما فرق بین اتاق میانی رومیان با ایوان ستون دار ایشان را نمی دانید (و به خودتان زحمت فهمیدن آن را هم نداده اید)، اما کسانی هم هستند که این نکته را دریابند و شما از این نظر بازنده اید. مطمئناً این گروه از خوانندگان دیگر به شما و داستانان اعتماد نخواهند کرد و داستان شما را قانع کننده نخواهند یافت. به علاوه بلافاصله به این نتیجه خواهند رسید که حتی واقعیاتی از داستان هم که در حوزه تجربیاتشان نیست، غلط است. و باز وقتی که شما در داستانان ردای رومی بر قامت ملکه روم می پوشانید و یا می نویسید که شمشیرهای

۱. Trajan امپراتور روم (۵۳-۱۱۷).

آنان از فولاد ضدزنگ ساخته شده بود یا می‌گویند کوه وسوویاس^۲ در امتداد رودخانه پو^۳ قرار دارد و اعلام می‌کنید که نرون^۴ پسر تعمیدی کلئوپاترا^۵ بود (و به خودتان هم می‌گویند مهم نیست، کسی نمی‌فهمد) حتی بیش از پیش ضرر کرده‌اید.

نویسندگان باید از این نظر به حقایق و واقعیات ارج نهند که اصولاً دانستن واقعیات و شریک شدن در اطلاعات دیگران خود به خود امری لذتبخش است. در ثانی واقعیت از آنچنان قوت و قدرتی برخوردار است که به راحتی می‌توان آن را بجا آورد و مشکل می‌شود. جعلش کرد. به همین دلیل هم بهترین رمانهای راجع به جنگ راکسانی نوشته‌اند که خود نبرد را تجربه کرده‌اند. زیرا برای مشاهده جنگ راه دیگری جز حضور در آن نیست.

دروغهای واضح را قرص و محکم و زود ارائه و سپس داستان را گسترش دهید. هرچه دروغ بزرگتر باشد باید آن را زودتر و با جسارت بیشتری در متن داستان آورد. نقطه اصلی حرکت شما باید در شروع داستان و از طریق بیان واقعیتها باشد. در این هنگام واقعیتها را بلافاصله طرح و سپس مطمئن باشید که ناباوری خواننده را به حالت تعلیق درآورده و او را در حالت شک و انتظار نگه داشته‌اید. این قانون در تمام داستانها ساری و جاری است. در واقع خواننده و نویسنده به طور ضمنی توافق کرده‌اند که به خود بگویند فرض می‌کنیم که... تا داستان جالبی را درباره آن بازگو کنیم.

به همین جهت هم هست که مثلاً شما می‌توانید در آغاز داستان خود بگویید که جنوبیها در جنگ داخلی امریکا پیروز شدند! (و اساساً

2. Mount Vesuvius

3. Po River

۴. Nero امپراتور روم (۶۸-۳۷).

۵. Cleopatra نام ملکه‌ها و شاهزاده‌های مصری.

امروزه یکی از شاخه‌های فرعی و مهم داستانهای علمی به نوشتن این-گونه داستانهای واژگونه تاریخی می‌پردازد). یعنی حتی خواننده تا این حد به شما اجازه دروغگویی را می‌دهد اما به شرط اینکه شما به نحوی قانع‌کننده این واقعیت خیالی را ارائه دهید. مثلاً بهتر است بدانید که در این جنگ ژنرال هوکر^۶ با کدام طرف بود. و نیز آیا سری‌لند^۷ اتحادیه بود یا یک ائتلاف و یا اصلاً هیچ‌کدام. آیا بین سالهای ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۵ سلاحها تک‌تیرزن بود یا ششلول.

به عنوان نمونه فیلم جنگ ستارگان^۸ را در نظر بگیرید. وقتی سفینه ملنی‌یم فالکن^۹ از سیاره‌ای لم‌یزرع می‌گریزد، خلبان سفینه را با سرعتی بیش از سرعت نور به راه می‌اندازد. اما در حال حاضر همه می‌دانیم که طبق قوانین فیزیک سرعتی بیش از سرعت نور برای یک جسم تقریباً جزو محالات است. با این وجود برای اینکه طرح داستان جنگ ستارگان و نیز اغلب داستانهای علمی که در اعماق فضا اتفاق می‌افتد پیش برود حتماً باید فرض کنیم که راهی برای پیمودن فضا با سرعتی بیش از سرعت نور وجود دارد. در جهان داستان جنگ ستارگان، سرعت بیش از سرعت نور برای یک سفینه امری ممکن است. بنابراین گذشته از فواصل طولانی بین ستارگان در مدتی کمتر از عمر معمولی یک انسان مسأله‌ای عادی است و طبعاً تنها نکته و دغدغه‌خاطری که در صحنه این داستان خاص باقی می‌ماند این است که آیا این نوع سفینه با سرعت ماوراء سرعت نور، قادر است در بدترین شرایط به حرکت دربیاید یا نه.

اشتباه داستانهای قدیمی و سترن در این بود که درست در لحظه حساس گره‌گشایی آنها، معلوم می‌شد که سلاح قهرمان داستان هشت-

6. General Hooker

7. Maryland

8. Star Wars

9. Millennium Falcon

تیر است. احمقانه است، نه؟ به جای این کار شما در همان صفحه اول داستان قهرمان خود را به این سلاح عجیب و غریب مجهز کنید! حتی اگر می‌خواهید که دو تیر آخر او خواننده را غافلگیر کند باید خیلی زودتر از سلاح هشت تیر ذکری به میان آورید. و بعد توجه خواننده را به چیز دیگری جلب کنید. این کار منصفانه است اما حذف و ندادن اطلاعات ضروری بی‌انصافی است. چون شما هم لابد مثل همه نویسنده‌ها انتظار دارید که خواننده در آخر داستان — یعنی هنگام غافلگیر شدن — بگوید: «بله، طبیعی است» و نگوید: «داری دروغ می‌گویی!».

پیرامون دروغهایی که می‌گویید تحقیق کنید و ببینید که آیا می‌توانید آنها را بر مبنای واقعیت استوار کنید. و این دومین موردی است که باید در اطرافش دست به تحقیق بزنید. مثلاً با کمی تحقیق در مورد همان سلاح هشت تیر در کتابخانه یا از طریق صحبتی خودمانی با کسی که سلاح جمع می‌کند می‌توانید به راحتی بفهمید که اصولاً در داستانهای جدید دیگر نیازی به آوردن سلاحهای خیالی نیست؛ زیرا قهرمان داستان می‌تواند رولور-۲۲ را که توپیش جای هشت فشنگ دارد با خود حمل کند و یا همان‌طور که در مجلات معتبر آمده از سلاح کالیبر ۴۵ اتوماتیکی استفاده کند که هشت فشنگ به آن می‌خورد. اما هر دو مورد مستلزم این است که زیر پین سلاح ماشه باشد؛ که این خود شرایط ذاتاً خطرناکی را به وجود می‌آورد. اما این نکته در ضمن شخصیت قهرمان داستان را بیشتر آشکار می‌کند. مثلاً مشخص می‌کند که آیا او آدم آگاهی است و آیا آماده است تا دست به کاری خطرناک بزند یا صرفاً آدم ابلهی است که می‌خواهد با سلاح خودزنی کند. و اما اینکه کدام سلاح باید در داستان بیاید بستگی به هدف و نوع استفاده‌ای که از سلاح در داستان می‌شود دارد. در هر صورت شما

می‌توانید دقیقاً به جزئیات نوع اسلحه‌ای که در دست قهرمان داستان است اشاره کنید. یان فلمینگ^{۱۰} و لسلی چارتریس^{۱۱} در استفاده از جزئیات دقیق و واقعی به منظور قبولاندن کارهای باورنکردنی اشخاصی چون جیمزباند^{۱۲} و سیمون تمپلر^{۱۳} به خوانندگان بسیار متبحر بودند.

در چارچوب دروغهایی که می‌گویید ثابت‌قدم باشید. یعنی ابتدا دروغی نگوئید و بعداً با طرح دروغی دیگر، دروغ اولی را از اعتبار بیندازید یا به تناقض‌گویی بيفتید. مثلاً در جهان داستان فیلم جنگ ستارگان فرض بر این قرار گرفته که برای طی کردن فواصل بین ستارگان حتماً باید از سفینه‌ای که ماوراء سرعت نور حرکت می‌کند استفاده کرد. اما بعداً دوباره این نکته طرح می‌شود که فضاپیماهای کوچک یعنی جنگنده‌هایی که آدمهای خوب و جنگنده‌هایی که آدمهای بد از آنها استفاده می‌کنند سرعتی ماوراء سرعت نور ندارد! با این وجود لی‌یوک اسکای‌واکر^{۱۴} قادر است که به‌نحوی جنگنده خود را بین منظومه‌های آسمانی به‌گردش درآورد. در حالی که در همه جای این جهان (شاید به‌استثنای مجموعه ستارگان کروی که تشعشع متمرکزشان هر سیاره‌ای را گداخته خواهد کرد) هر کدام از منظومه‌ها سالهای نوری زیادی با هم فاصله دارند. و طبیعتاً در این حالت ستارگان از هم بسیار دورند. هر سال نوری هم تقریباً معادل ۵/۸ تریلیون مایل است، که در این صورت لی‌یوک در این سفر به‌عمری بیش از عمر یک انسان معمولی نیاز خواهد داشت. خواننده این دروغ را که در جهان جنگ ستارگان فضاپیماها قادرند با سرعتی بیش از سرعت نور حرکت کنند می‌پذیرد، ولی در ضمن این حقیقت نیز همچنان به‌قوت خود باقی

۱۰. Ian Fleming نویسنده اسکاتلندی (۱۹۰۶).

۱۱. Leslie Charteris داستان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۷).

12. James Bond

13. Simon Templar

14. Luke Skywalker

است که منظومه‌ها آن قدر از هم دورند که به هیچ طریق دیگری غیر از استفاده از این نوع فضاپیماها نمی‌توان مابینشان سفر کرد؛ چرا که در غیر این صورت چنین سفری دهها سال و یا حتی قرن‌ها به طول خواهد کشید.

حقایق و وقایع داستانی را با ظرافت تمام در داستان به هم پیامیزید. در ضمن از لفاظی و فضل‌فروشی نیز پرهیزید. داستان باید برای شما از هرچیز دیگری مهمتر باشد. برخی از نویسندگان نمی‌توانند در داستان خود سخنرانی‌های حال چه به صورت مستقیم و چه از طریق آوردن گفتگو، نکنند. مثلاً در داستان‌شان اشخاص درباره آنچه می‌دانند و البته به نفع خواننده، باهم صحبت می‌کنند که در اصطلاح ویراستاری به این کار می‌گوئیم سخنرانی ابلهانه. نویسندگان معمولاً با آوردن سخنرانی‌های مستقیم یا گفتگوهای که شرحش رفت قصد دارند تاریخچه جهان را تا هنگام وقوع داستان توضیح دهند. فی‌المثل می‌نویسند: «سوریها»^{۱۵} در اوایل قرن بیست و یکم به زمین رسیدند و در ابتدا حضورشان را گرامی داشتند ولی بعد نفوذ مصیبت‌بارشان آشکار گشت. در اواسط دهه ۲۰۶۰ جنگی علنی آغاز و بشریت دچار خسران شد و به زیرزمین رانده شد. سه نسل بعد آیین انسان نجاتبخش یعنی ژوزف ک.^{۱۶} ظهور کرد. قهرمان نوه پیامبر افسانه‌ای و مورد احترام مردم زمانش بود.» نویسنده رمان تاریخی ممکن است مصرانه سعی کند تا همه معلومات خود را مثلاً درباره قرن اول به رخ دیگران بکشد؛ حال چه این معلومات ربطی به داستان داشته باشد چه نداشته باشد. اما رمان پایان‌نامه فوق‌لیسانس نیست. به همین جهت لزومی ندارد آن را پر از اطلاعات فاضل‌مآبانه کنیم. داستان‌نویس نمی‌خواهد خواننده را قانع

15. Sirians

16. Joseph Q.

کند که معلوماتش وسیع است بلکه تلاش می‌کند با خلق‌نمایی باور-نکردنی، داستانش را بسط دهد.

بنابراین شما به‌عنوان داستان‌نویس و محقق وظیفه دارید که نخست خوب با مواد و مصالح کارتان آشنا شوید و بعد، یعنی پس از این تحقیق مفصل درباره موضوع کارتان، یاد بگیرید که چگونه برخی از نکات را حذف کنید. مثلاً شما تاریخچه زندگی قهرمان داستانتان را می‌دانید: می‌دانید که چگونه با سلاح هشت‌تیر آشنا شده، چند سالش است، کجایی است و پس از تمام‌شدن ماجراییی که درگیرش است، می‌خواهد چکار کند. اما اغلب این اطلاعات ربطی به داستان شما ندارد و بنابراین باید از داستانتان حذف شود. البته جای پای این اطلاعات به‌عنوان پس‌زمینه مستقل داستان که در حقیقت مفصلتر از خود داستان است باقی می‌ماند. در واقع اطلاعات شما باید بیش از آنچه که به‌روی کاغذ می‌آورد باشد. به‌همین دلیل هم هست که دست شما در انتخاب و ذکر جزئیاتی که فکر می‌کنید واقعاً به آنها احتیاج دارید، باز است.

بعد از این مرحله به‌نوشتن داستان ادامه دهید. این نکات را ه.ج. ولز^{۱۷} هشتاد سال پیش گفته است. جورج لوکاس^{۱۸} و استیون-اسپیلبرگ^{۱۹} نیز دقیقاً همین کار را انجام می‌دادند. یعنی اندیشه‌ها و توهماتشان را پیش خودشان نگه می‌داشتند و فقط داستان را بازگو می‌کردند. البته آنها با امکانات عالی و زرق و برق‌داری که گروه جلوه‌های ویژه و مهمتر از آن بی‌واسطه و عینی‌بودن فیلم در اختیارشان می‌گذاشت می‌توانستند از دام چیزهایی که نویسندگان نمی‌توانند در داستان خود از آنها اجتناب کنند، بگریزند. مع‌هذا قانون همان قانون

۱۷. H.G. Wells. رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۶۶-۱۹۴۶).

18. George Lucas

19. Steven Spielberg

است. به جای اینکه در وسط صحنه به خواننده بگویید: «یک لحظه صبر کن» [تا برایت سخنرانی کنم]، با نشان دادن همه چیز به او، داستان خود را ارزشمند کنید.

زیرا هدف شما داستان‌گویی است و نه به رخ کشیدن معلومات. اما در عین حال نباید خواننده به این نتیجه برسد که اطلاعات شما کمتر از اوست.

در ضمن شما مثل همه دروغگوها باید از محدودیتهای کارتان آگاه باشید. سخن دیوید جرولد^{۲۰} را همیشه آویزه گوشتان کنید که «نیمی از زیرکی، دانستن چیزهایی است که نمی‌دانیم.» هیچ وقت در پی دادن اطلاعاتی که راجع به صحتشان مطمئن نیستید نباشید. اگر راجع به چیزی مطمئن نیستید و در ضمن نمی‌دانید که به چه اطلاعاتی نیاز دارید از وارد شدن در آن موضوع پرهیزید. به علاوه سعی کنید راجع به صحت اطلاعاتی که زیربنای داستان شما را تشکیل می‌دهد اطمینان کامل کسب کنید.

لازم نیست که راجع به هر چیز همه چیز را بدانید، بلکه فقط کافی است که این طور وانمود کنید. نوع طرح و اشخاص داستان‌تان را مطابق با معلوماتتان انتخاب کنید و از رفتن طرف چیزهایی که نمی‌دانید پرهیزید. مثلاً اگر در رمانی که می‌خواهید راجع به روم باستان بنویسید می‌توانید اطلاعات وسیع و جامعی راجع به دربار روم کسب کنید ولی نمی‌توانید راجع به زندگانی روستاییان اسپانیولی در همان زمان تحقیق بکنید، شاید بهتر باشد که قهرمان داستان‌تان به آن منطقه خاص پا نگذارد.

از طرف دیگر هیچ وقت فکر نکنید که در مواردی که واقعاً لازم نیست واقعیت بازگو شود، باید واقعیت را بگویید. مثلاً هنگام نوشتن

20. David Gerrold

همان داستان‌گذاری دربارهٔ روم باستان، می‌توانید با دقت چیزهایی را حذف کنید. طوری که با غمض عین از کنار این نکته که آیا اشخاص داستان به زبان لاتین یا یونانی صحبت می‌کنند، بگذرید. (البته در آن زمان تحصیل کرده‌ها به هر دو زبان تکلم می‌کردند. ولی زبان نظامیها لاتین بود. در اواخر امپراتوری روم، زبان یونانی در غرب از رونق افتاد. درست همان‌طور که زبان لاتین در شرق افول کرد.) اگر حقایق جزئی ربطی به داستان شما ندارد، آنها را کنار بگذارید. گول دروغهای نویسندگان دیگر را نخورید و به آنچه «همه می‌دانند» اعتماد نکنید. اگر برایتان مقدور است هنگام تحقیق به منابع اصلی و معتبر رجوع کنید. مثلاً هنگام نوشتن رمان دربارهٔ روم از کتابهای افرادی چون تاسیتوس^{۲۱}، سویتونیوس^{۲۲} و کاسیوس دایو^{۲۳} اطلاعات لازم را جمع‌آوری کنید و سپس به آثار سنگین فضلا دربارهٔ زندگی روزانه، مذهب، صنعت و نظام ارتش و چیزهایی نظیر این رجوع کنید. هرگز به‌شئیده‌های خود مثلاً آنچه که دوست شما که زمانی در اطراف موضوع مطالعاتی داشته، به‌خاطر می‌آورد، یا رمانهای نویسندگان دیگر دربارهٔ آن موضوع اعتماد نکنید. ممکن است شما سری به تحقیقات سست دیگران بزنید و از آنها استفاده کنید و مسأله‌ای هم پیش نیاید، اما از طرف دیگر شما با این کار موجب خواهید شد که تلقیها و حرفهای قالبی‌ای که سالها پیش باید کنار گذاشته می‌شد همچنان به حیات خود ادامه دهد.

مخصوصاً وقتی که دارید داستان می‌نویسید لزومی ندارد که قوانین حاکم بر فیلمنامه‌نویسی را رعایت کنید. فی‌المثل شهابها و

۲۱. Cornelius Tacitus سخنور، مورخ و سیاست‌پیشه رومی (۹۵-۱۱۷).

۲۲. Gaius Suetonius زندگینامه‌نویس و مورخ رومی.

۲۳. Cassius Dio مورخ و سیاست‌پیشه رومی (۱۵۵-؟-۲۳).

سفینه‌ها هنگام حرکت در خلا^{۲۴} صدای هومانند ایجاد نمی‌کنند. و داج‌سیتی^{۲۵} که در ایالت کانزاس^{۲۶} واقع شده به هیچ وجه شبیه صحرایی که اغلب در فیلمهای وسترن نشانمان می‌دهند نیست. ممکن است که شما هنگام فیلمنامه‌نویسی مجبور باشید ویژگیهای منحصر بفرد سینما را در نظر بگیرید و مثلاً به خود بگویید که آوردن سفینه‌ای آرام و بی‌حرکت در فیلمنامه و طبعاً بر روی پرده بزرگ سینما بسیار خسته کننده است. و باز مثلاً هنگام نوشتن فیلمنامه بودجه‌ای را هم که صرف بازسازی صحنه‌های فیلمبرداری می‌شود مثل اینکه خرج فیلمبرداری در مزارع واقع در کانزاس بیشتر از خرج فیلمبرداری در صحرای آریزونا است در نظر بگیرید. اما هنگام نوشتن داستان دیگر هیچ بهانه‌ای برای عدم توجه به واقعیات را نمی‌توان پذیرفت.

به آنچه که در داستان ابداع می‌کنید صورتی واقعی بدهید، طوری که خواننده نتواند به فوریت و سهولت پی به دروغه‌ایتان ببرد. بدین معنی که دروغها را با جزئیات بیارایید و جزئیات را طوری دقیق و مطابق با واقعیات شرح دهید که خواننده ابداعات شما در داستان را به عنوان چیزی واقعی بپذیرد. در ضمن وجود اشخاص عمیق و پیچیده را خواننده راحت‌تر از حضور اشخاص تک‌بعدی در داستان قبول می‌کند. در نظر خوانندگان اعتبار شهری خیالی با ناحیه‌ای ناشناخته و حومه‌ای که به طور مفصل شرح داده شده و نواحی مختلفش نامهای عجیب و غریب دارد بیشتر از همه شهرهایی است که به طور مبهم وصف می‌شوند. به همین دلیل هم باید از آوردن هرگونه عناصر قالبی در داستان خود اجتناب کنید. چون این عناصر نه تنها دست اول و نو نیستند بلکه خواننده به عنوان چیزهایی ساختگی و غیر واقعی به آنها خواهد نگریست.

24. Dodge City

25. Kansas

رعایت این نکته بخصوص در مورد اشخاص داستان بسیار مهم است. اگر شخصیت‌های داستان شما باورکردنی نباشند هیچ الهام و تخیل بدیع و تحقیق عالمانه‌ای قادر نخواهد بود داستان شما را نجات دهد. چون اشخاص داستان هم مثل دیگر عناصر داستان حاصل ترکیب شیوه‌های شرح حال نویسی، گزارش نویسی و دروغ‌گویی هستند؛ اما شخصیت‌ها باید واقعی‌تر و قابل قبول‌تر از بقیه عناصر داستان به نظر آیند.

عمق حقیقت

مسلمانان حقایقی وجود دارند که بسیار عمیق‌تر از واقعیات صرف هستند. رفتار و گفتار شخصیت‌ها باید واقعی باشد. به همین جهت هم شما باید ضمن تحقیق به صحبت‌های مردم نیز دقیقاً گوش کنید و نحوه و لحن صحبت کردن آنها را به خاطر بسپارید. ممکن است شما نتوانید مستقیماً در اطراف زندگی و رفتار یک فرمانده سفینه فضایی تحقیق کنید اما مسلماً تحقیق در مورد زندگی یک خلبان هواپیما یا ناخدای یک یدک کش محلی به کارتان خواهد آمد. پس از این مرحله است که متوجه تفاوت یا شباهت فرمانده‌های خیالی و داستانی مثل جیمز ت. کرک^{۲۶} یا هوریشیو هورن بلوئر^{۲۷} با نمونه‌های واقعی این نوع فرمانده‌ها خواهید شد.

سعی کنید تحقیقاتتان براساس یک منبع نباشد. احتمالاً ناخدای یک یدک کش محلی بسیاری از ویژگی‌های شخصیت یک دریادار روسی را ندارد. به همین جهت می‌توانید از منابع متفاوت و در صورت امکان از خاطرات یک دریادار روسی و بسیاری از یادداشتهای دست اول در مورد زندگی دریانوردان کشورهای گوناگون در قرون مختلف

26. James T. Kirk

27. Horatio Hornblower

استفاده کنید. و بعد با جمع‌بندی همه اینها قادر خواهید بود به نکاتی کلی دست یابید که به هر وضعیتی بخورد.

به علاوه بد نیست که کتابهای دیگری را هم که نویسندگان دوران و سرزمینهای دیگر یا نویسندگانی با فرهنگهای دیگر از تاریخ هرودوت گرفته تا خاطراتی که سربازان و ملاحان ژاپنی در جنگ جهانی دوم نوشته‌اند بخوانید. البته بسیاری از این نوشته‌ها عجیب و غریب است، اما خیلی از آنها نیز ملموس و باورکردنی است. در واقع این عناصر ملموس جنبه عام و جهانی دارد. از طریق همین تحقیقات شما می‌توانید حقایق ویژه‌ای (یعنی همان بخش عجیب و غریب نوشته‌ها) را که قبلاً برایتان ناشناخته بود بیرون بکشید. در ضمن ببینید که چگونه افراد عادی عجایب و غرایب را به گونه‌ای مناسب با آن بخش ملموس خاطراتشان پیوند زده‌اند. این نکته قطعاً به شما در به وجود آوردن صحنه‌ای پراحساس و زنده در داستان کمک خواهد کرد.

و بعد هر چه صحنه داستان شما زنده‌تر باشد خوانندگان و طبیعتاً سردبیران بیشتری حاضرند دروغهایی را که بر صحنه برده‌اید بپذیرند.

داستان‌نویسی و انتخاب نوع داستان

اورسن اسکات کارد

وقتی داستانی می‌نویسید، در حقیقت قرار و مداری ضمنی با خواننده می‌گذارید؛ یعنی با همان چند بند یا صفحه اول داستان، به طور ضمنی به خواننده می‌گویید که نوع داستان‌تان چیست و خواننده هم طبیعتاً می‌فهمد که چه توقعی باید از داستان شما داشته باشد و در سرتاسر قصه، دنبال چه نوع ساختمانی باشد.

و اما چند نوع داستان داریم؟ قبل از هر چیز لازم است تقسیم‌بندی‌هایی را که تاکنون از داستان خوانده‌اید، فراموش کنید. چون ما در این مقاله نمی‌خواهیم درباره انواع داستانهای ادبی دانشگاهی، علمی، وسترن، پلیسی، مهیج، تاریخی و غیره صحبت کنیم. بلکه می‌خواهیم به چهار عنصر بنیادی که در همه داستانها وجود دارد منتها شدت و ضعف آنها فرق می‌کند، بپردازیم. نوع تعادلی که باید در هر داستان بین این عناصر برقرار باشد مشخص می‌کند که شخصیت‌پردازی داستان چگونه باید یا ممکن است یا می‌تواند باشد.

و آن چهار عنصر عبارت است از محیط، خبر، شخصیت و حادثه.

محیط جهان پیرامون شخصیت یعنی مناظر، فضای داخل خانه، محیط فرهنگی که شخصیت را پرورده و شخصیت در قبال آن واکنش نشان می‌دهد و دیگر چیزهای اطراف وی، از هوا گرفته تا قوانین

راهنمایی و رانندگی است.

خبر همان اطلاعاتی است که قرار است خواننده کشف کند یا پس از خواندن داستان از آنها مطلع می‌شود.

شخصیت ماهیت یک یا چند نفر از افراد داستان است و شامل اعمال و علل کارهایی است که انجام می‌دهند. شخصیت معمولاً برداشتی کلی درباره ماهیت انسان را نیز ارائه می‌دهد یا ما را به سمت چنین برداشتی سوق می‌دهد.

حوادث داستان نیز کلیه اتفاقات و علل پشت‌سر آنهاست.

این عناصر معمولاً وجوه مشترک زیادی باهم دارند. مثلاً شخصیت الف بخشی از محیط پیرامون شخصیت ب را نیز تشکیل می‌دهد. و یا احتمال دارد عنصر خبر در یک داستان، شامل اطلاعاتی درباره ماهیت یک شخصیت نیز باشد. یا شاید منظور از کشف خبر در یک داستان افشای برخی از جنبه‌های یک محیط، حادثه‌ای که درست فهمیده نشده یا نادیده انگاشته شده و یا ماهیت یک شخصیت باشد. حوادث داستان را معمولاً یا محیط به وجود می‌آورد یا شخصیتها می‌آفرینند. و باز خبری که خواننده در داستان کشف می‌کند، ممکن است همان حادثه قصه باشد.

این عناصر با درجات متفاوتی در همه داستانها حضور دارند و هر عنصر، ساختمان ضمنی خود را به وجود می‌آورد. بدین معنی که اگر حضور یکی از عناصر در داستانی قویتر باشد ساختمان خاص آن نیز شکل کلی داستان را مشخص می‌کند.

مثلاً اگر شما داستانان را با قتل آغاز کنید و بیشتر به شخصیتهایی بپردازید که به دلیلی در پی کشف عامل، علت و نحوه انجام جنایت هستند، خواننده طبعاً توقع دارد که تا داستان به این سؤالات پاسخی درخور نداده، ادامه داشته باشد. درواقع او توقع داستانی خبری را از

شما دارد.

اما اگر داستان را با زندگی همسر مرد قربانی جنایت شروع کنید و به تأثیر ناگهانی و طاقت‌فرسای بیوگی در فروپاشی الگوی زندگی یک فرد پردازید، خواننده نیز به حق، توقع دارد داستانی را که در آن ساختمان شخصیت اصل است بخواند و زندگی زن بیوه‌ای را از آغاز تا هنگامی که جایگاهی مقبول و نوین در زندگی اجتماعی می‌یابد، دنبال کند.

البته انتخاب یک‌نوع ساختمان مانع استفاده از ساختمان عنصری دیگر نیست. مثلاً اگر در همان داستان جنایی‌اول، به تلاش بیوه مقتول در یافتن نقش اجتماعی جدید نیز پرداختید، خواننده این داستان خطی را هم به عنوان طرحی فرعی با اشتیاق دنبال خواهد کرد و اگر علاوه بر حل معمای داستان، آن را نیز به سرانجامی رساندید، لذت بیشتری از داستان خواهد برد. اما اگر شما رمان را با معمای قتل شروع و با عشق سوزان بیوه مقتول و ازدواج مجدد وی (و بدون اینکه آن معما را حل کنید) به پایان بردید، خواننده حس می‌کند که گول خورده. البته شاید شما برای تأثیرگذاری بیشتر این کار را کرده باشید، اما خواننده به حق احساس می‌کند که رودست خورده است.

ولی از طرف دیگر، اگر شما در ابتدای داستان دوم که درباره زنی بیوه و تلاش وی برای دستیابی به نقش جدیدی در زندگی اجتماعی است، معمایی را نیز به عنوان طرحی فرعی، در مسیر اصلی داستانتان آوردید، علی‌رغم اینکه خوانندگانتان توقع دارند که این معما را نیز به نحوی حل کنید، اما اوج داستان را حل این معما نمی‌دانند. ولی اگر داستان را با کشف این معما تمام کردید و بیوه مقتول را در همان حالت متغیر و متلون باقی گذاشتید، به حق عصبانی خواهند شد.

خوانندگان به طور معمول توقع دارند که وقتی عامل اصلی بحران

در ساختمان داستانی ازین می‌رود، داستان نیز تمام شود. اگر داستانی از ابتدا عمدتاً خبری باشد، خوانندگان انتظار دارند که هنگامی که آن خبر کشف می‌شود، نقشه داستان نیز برملا شود. و باز در یک داستان محیط، خوانندگان همه داستانهای خطی [درون یک رمان را] به هر تعداد و از هر نوع که باشد، مشتاقانه دنبال خواهند کرد و به پایان رسیدن هریک از آنها را بنا به ضرورت، در اینجا و آنجا رمان، خواهند پذیرفت و برای اینکه چیزهای بیشتری درباره محیط داستان بدانند، به خواندن آن ادامه خواهند داد. از سوی دیگر، خوانندگان هنگامی احساس می‌کنند که داستان شخصیتی که در موقعیت طاقت‌فرسایی قرار گرفته، تمام شده، که شخصیت از شرایط زندگیش کاملاً راضی یا بالاخره تسلیم آن وضعیت شود. به همین ترتیب داستانی هم که با پرداختن به دنیایی نامتعادل آغاز می‌شود، وقتی تمام می‌شود که جهان آن داستان به وضعیتی متعادل برگردد، یا نظمی دوباره بگیرد؛ یا عدم تعادل آن به نحوی توجیه شود؛ یا نابسامانیهایش درمان شود؛ و یا به دلیل اینکه امیدی به سروسامان گرفتن آن نمی‌رفته، به کلی نابود شود.

چنین وضعیتی مثل این است که شما داستانی را با رها کردن سنگی از نوک قله‌ای آغاز کنید. اینکه قبل از تمام شدن داستان چه اتفاقاتی خواهد افتاد، اهمیت چندانی ندارد؛ بلکه خوانندگان هنگامی از داستان راضی خواهند شد که سنگ، سرانجام جایی فرود بیاید. در حقیقت شما از همان اول با خواننده قرار می‌گذارید که آنچه را که شروع کرده‌اید، تمام کنید. البته خوانندگان حاشیه‌روها را تا حدودی تحمل خواهند کرد، اما تقریباً هیچگاه حاشیه‌روی جای آن قول و قرار اولیه را نخواهد گرفت.

به علاوه شما در تمام طول داستان با خواننده قرار می‌گذارید که

به آنچه که در نظرتان مهمتر است بیشتر پردازید. من هنوز هم یکی از فیلمهای جاده‌ای^۱ باب هوپ^۲ — فکر می‌کنم جاده مراکش^۳ — را که در بچگی دیدم، فراموش نکرده‌ام. در این فیلم کارگردان، دائم داستان فیلم را قطع می‌کرد تا شخصیت بامزه فیلم یعنی جری کلونا^۴ را با آن سبیل‌های از بناگوش دررفته و درحالی که دسته‌ای سواره‌نظام را برای نجات قهرمانان فیلم به جایی می‌برد، نشان دهد. اما ماجرای فیلم بدون رسیدن سواره‌نظامها به سر بزن‌گاه، خاتمه می‌یافت و کارگردان برای آخرین بار به جری کلونا کات می‌کرد؛ و جری هم اسبش را نگه می‌داشت، به دوربین نگاه می‌کرد و انگار می‌گفت: «چیز مهمی نبود، فقط کمی مهیج بود، نه؟»؛ که البته خیلی مضحک بود، و عمدتاً به این دلیل که وقتی شما در داستانی به شخصیت، حادثه، مسأله یا صحنه‌ای می‌پردازید، مخاطباتان توقع دارند که این عنصر به نحوی بر خط اصلی داستان شما تأثیر بگذارد.

داستانان را در ذهن یا با نوشتن نکات عمده آن و یا با نوشتن آن به صورت چرکنویس، تحلیل و بررسی کنید. ببینید چه چیز داستان برایتان جالبتر است و می‌خواهید هم و غم‌تان را بیشتر مصروف آن کنید. آیا قصد دارید پیوسته در نکات و جزئیات محیط تجسس و تعمق کنید؟ یا شیفته تشریح جزئیات و کشف یک معمای جنایی هستید؟ یا می‌خواهید دائم شخصیتی را بکاوید؟ و یا بیشتر به حوادث واقعی اهمیت می‌دهید؟ به هر حال داستان شما هنگامی عمیقاً بر خواننده تأثیر خواهد گذاشت که ساختمان آن را مطابق با نوع عنصر عمده در آن برگزینید.

اگر به داستان معماوار پلیسی علاقه دارید، ساختمان داستان

-
- | | |
|------------------------|------------------|
| 1. Road Movies | 2. Bob Hope |
| 3. The Road To Morocco | 4. Jerry Colonna |

خبری را به عنوان الگو برگزینید؛ و داستان‌تان را با سؤال یا معما آغاز و بعد هم و غم اصلی خود را صرف پاسخ دادن به آن کنید. اما اگر به محیط داستان‌تان بیشتر اهمیت می‌دهید، از همان ابتدا با وارد کردن شخصیت‌تان به دنیایی نو (مثلاً در داستان آلیس در سرزمین عجایب چقدر طول می‌کشد تا آلیس از سوراخ لانه خرگوش به پایین سر بخورد یا در رؤیا از آینه بگذرد و پا به سرزمین عجایب بگذارد؟) یا با متمرکز کردن داستان روی جزئیات یک مکان یا مسائل فرهنگی یک محیط، خواننده را از تصمیم خود آگاه کنید و سپس بخش اعظم داستان خود را به کشف نکات عجیب و غریب محیط اختصاص دهید. ولی اگر به شخصیت‌پردازی بهای بیشتری می‌دهید، داستان را با بلا تکلیفی شخصیت شروع کنید و بعد بیشتر به تغییر شخصیت پردازید. و باز اگر برای حادثه‌پردازی در داستان اهمیت بیشتری قائل هستید، داستان را از موقعی شروع کنید که شخصیت‌ها با نابسامانی‌های محیط خود درگیر شده‌اند و هم و غم خود را صرف دوباره سروسامان دادن به دنیای آن داستان کنید.

اگر وجه غالب داستان شما، ساختمان و اصول فنی یکی از چهار عنصری که برشمردیم بود، می‌توانید از اصول و ساختمانهای دیگر نیز برای پیچیده‌تر کردن داستان یا به عنوان طرح‌های فرعی استفاده کنید اما این اصول و ساختمانهای فرعی باید همواره تابع ساختمان اصلی داستان شما باشند. مثلاً در رمان سالاد حلقه‌های جادو^۵ داستان حادثه‌های زیادی در دل رمان محیطی فراگیر جای گرفته است (داستان آرا-گورن^۶: پادشاه بی‌تاج و تختی که به قصد گرفتن تخت سلطنتش می‌آید؛ داستان دنتر^۷: پیشکاری که به قدرت می‌رسد اما توانایی حکومت

5. *The Lord of the Rings*

6. Aragorn 7. Denethor

ندارد و امنیت کشور پادشاهی و جان پسرانش را به خطر می‌اندازد) تا اینکه سرانجام گاندالف^۸ موفق می‌شود مانع او شود؛ داستان فرودو^۹ سام وایز^{۱۰} و گلوم^{۱۱}: سه حاملان حلقه جادو و راههای پریپیچ و خم و تودرتویی که طی می‌کنند تا به شکاف ابدیت برسند و با انداختن حلقه جادو در آن، پلیدی و قدرت ویرانگر سارون^{۱۲} را نابود کنند.

با این وجود هنگامی که همه داستانهای خطی تمام می‌شود، خواننده از اینکه می‌بیند رمان هنوز ادامه دارد، دلزده و رنجیده‌خاطر نمی‌شود. در اینجا تالکین^{۱۳} داستان خطی کاملاً جدیدی یعنی داستان گذشتن از شایر^{۱۴} را شروع می‌کند که البته با داستانهای دیگر ارتباط دارد اما تا وقتی که هایتها^{۱۵} به موطن خویش بازنگشته‌اند تقریباً به این ارتباط اشاره‌ای نمی‌شود.

اما حتی در اینجا هم قصه به پایان نمی‌رسد. تالکین باز هم لازم می‌بیند که نشان دهد چگونه فرودو و اجنه‌ای که دیگر نمی‌توانستند در زمین میانی^{۱۶} زندگی و یا حداقل شکوه و جلال گذشته‌شان را حفظ کنند با کشتی به طرف غرب رفتند. اما آیا این، پاسخ پرسشی است که در ابتدای رمان مطرح شده بود؟ نه. حتی تالکین نمی‌خواهد بدین ترتیب شخصیتش را از بلا تکلیفی درآورد؛ چرا که فرودو در ابتدای داستان از وضعیتش کاملاً راضی بود. و باز وجود اجنه و فرودو در زمین میانی، و در ابتدای داستان نابسامانی ایجاد نکرده بود تا لازم باشد جهان خاص داستان دوباره سروسامانی بگیرد.

پس با این حساب چرا ما هنوز رمان سالار حلقه‌های جادو را

8. Gandalf 9. Frodo 10. Samwise

11. Gollum 12. Sauron

۱۳. John Ronald Tolkien نویسنده خیالپرداز انگلیسی (۱۸۹۲-۱۹۷۳).

14. Scouring of the Shire 15. Hobbits 16. Middle Earth

می‌خوانیم؟ چون این رمان، رمان محیط است. نویسنده از همان ابتدا مشخص می‌کند که می‌خواهد بخش اعظم توانش را صرف کاوش در دنیای زمین میانی و به‌طور مفصل جشن تولدها، زندگی روستاییان و رسم و رسوم مردم را برایمان تشریح کند. وی ما را با تام بامبدیل^{۱۷} آشنا می‌کند که تقریباً نقشی در داستان ندارد اما در نظام اسطوره‌ای زمین میانی، جایگاهی اساسی و ویژه دارد. و بازدمی را با انتها^{۱۸} می‌گذرانیم، از نقب‌های مرایا^{۱۹} می‌گذریم، با سوارکاران روآن^{۲۰} آشنا و با مرده افسانه‌ای همسفر می‌شویم. تالکین ضمن اینکه با آمیختن تمام این مکانها و مردم، داستانی جذاب را پی می‌ریزد، گاهگاهی نیز شخصیت‌هایی اشتیاق‌برانگیز خلق می‌کند، ولی ما صرفاً به‌خاطر یکی از این داستانهای خطی یا اشخاص، به خواندن داستان ادامه نمی‌دهیم. مهمترین عنصر این داستان از نظر تالکین همان دنیای خاص آن است. و خوانندگان نیز کم‌کم شیفته همین دنیا، یعنی زمین میانی می‌شوند. بنابراین تصادفی نیست اگر می‌بینیم که داستان فقط هنگامی که دنیای زمین میانی به کلی نابود می‌شود، به پایان می‌رسد؛ ما به‌عصر جدیدی پا می‌گذاریم و محیطی که در آن کاوش می‌کردیم، پشت سرمان بسته می‌شود.

در رمان سالاد حلقه‌های جادو هر چهار نوع اصلی داستان وجود دارد، اما در این رمان ساختمان داستان محیط بر ساختمان سه‌نوع دیگر داستان تفوق دارد. بنابراین مسخره است اگر بخواهیم از این رمان به‌خاطر نداشتن انسجام و وحدت طرح انتقاد کنیم. و باز اگر بخواهیم از شخصیت‌های قالبی این رمان که تنها نژادشان مشخص است یا شخصیت‌هایی که صرفاً از اعمال و علل کارهایشان مطلع می‌شویم انتقاد

17. Tom Bombadil

18. Ents

19. Mines of Moria

20. Riders of Rohan

کنیم، کار نادرستی کرده‌ایم. درواقع شاید باید تالکین را به خاطر خلق داستانهای خطی مقبول و بعضی از شخصیت‌های ملموس تحسین هم بکنیم، زیرا هرچه باشد رمان او اساساً دربارهٔ چیز دیگری است.

من به خاطر اینکه امروزه بر شخصیت‌پردازی در داستان زیاد تأکید می‌شود، عمداً به‌طور مشروح دربارهٔ ساختمان داستانهای مختلف بحث کردم. به‌هرحال برای اینکه خوب شخصیت‌پردازی کنیم باید شخصیت‌پردازی ما متناسب با نوع ساختمان داستانمان باشد.

در حقیقت داستان شخصیت در ابتدای قرن بیستم شهرت و اعتبارش را بازیافت؛ و آن هم به‌این دلیل بود که داستان‌نویسان نوگرا و بسیار برجسته و قوی‌پنجه‌ای شروع به نوشتن داستان شخصیت کردند و کم‌کم نقادان و استادان داستان‌نویسی گمان کردند که تنها الگوی کامل داستان‌نویسی، داستان شخصیت است و بس. البته این قضاوت ممکن است با سلیقهٔ بسیاری جور دربیاید؛ بدین معنی که ممکن است ایشان فقط از داستانهای شخصیت لذت ببرند. اما چنین سخنی به‌لحاظ داستان‌نویسی صحیح نیست؛ چرا که انواع دیگر داستان نیز تاریخچه‌ای طولانی پشت‌سر دارند.

با این حال حضور قدرتمند و نافذ داستانهای شخصیت نویسندگانی را که پیرو سنت‌های دیگر داستان‌نویسی بودند وادار کرد تا در آثارشان توجه بیشتری به شخصیت‌پردازی بکنند. حتی اگر داستان، داستان محیط، حادثه یا خبری هم باشد، باز بسیاری از خوانندگان انتظار دارند داستان‌نویس شخصیت‌های عمیق‌تری ارائه دهد. مثلاً با اینکه داستان نمی‌خواهد تغییر و تحول شخصیتی را به‌نمایش بگذارد، باز خوانندگان می‌خواهند شخصیت‌ها را بیشتر بشناسند. حتی در مواردی هم که چنین توقعی ندارند حاضرند شخصیت‌پردازی زیاد را که درواقع نوعی حاشیه‌روی است نادیده بگیرند و به‌نویسنده اجازه دهند وقت

بیشتری را صرف شخصیت‌هایش کند. به هر حال فعلاً شیوه مرسوم این است و نویسنده‌ها نباید از این نکته غافل شوند.

اما اگر فکر کنیم که تنها حسن همه داستان‌ها به شخصیت‌پردازی مفصل و عمیق آنهاست، به خطا رفته‌ایم. نخست باید ببینید که هدف‌تان از نوشتن داستان چیست. اگر به داستان معما یا خبری علاقه دارید، احتمالاً باید بیش از هر چیز به عنصر معما در داستان بپردازید و طبیعتاً خوانندگان داستان شما هم کسانی خواهند بود که به این عنصر اهمیت بیشتری می‌دهند. البته اگر کمی هم به عنصر شخصیت‌پردازی در داستان‌تان توجه کنید احتمالاً خوانندگان‌تان بیشتر خواهند شد و مخاطباتان لذت بیشتری از داستان شما خواهند برد. اما اگر به گونه‌ای ناخوش‌آیند و به قصد اینکه نویسنده خوبی به حساب بیایید، از شخصیت‌پردازی در داستان‌تان استفاده کردید، احتمالاً شخصیت‌هایتان سطحی و بی‌خاصیت از کار درخواهند آمد؛ و به جای اینکه خوانندگان بیشتری جذب کنید، آنها را دفع خواهید کرد. ولی اگر در چنین داستانی به عمق انگیزه‌ها یا گذشته پردرد و رنج شخصیت‌ها توجهی نکنید، مطمئناً خوانندگان‌تان هم توجهی نخواهند کرد.

بنابراین اگر به طور آگاهانه تصمیم گرفتید در داستان خاصی بهای کمتری به شخصیت‌پردازی بدهید، چنین کاری لزوماً به این معنا نیست که داستان بدی نوشته‌اید یا نتوانسته‌اید داستان خوبی بنویسید. به بیان دیگر، اگر در داستان شما شخصیت‌پردازی نقش کمتری داشت، معنایش این نیست که شما نمی‌توانید شخصیت‌پردازی کنید. داشتن درک صحیح و درست از شخصیت‌پردازی مستلزم این است که بدانید چه مواقعی باید هم و غم خود را مصروف شخصیت‌پردازی کنید، و چه مواقعی نباید زیاد به اشخاص بپردازید.

روند رسیدن میوه داستان

لارنس بلاک

اورسن ولز^۱ با لحنی که احتمالاً ما آن را بحق، رسا می‌دانیم گفته است که «ما قبل از رسیدن میوه، آن را نمی‌فروشیم.» ولز قطعاً می‌خواسته این نکته را برساند که چنین کاری نشانگر نهایت درستکاری، رعایت اصول اخلاقی و حتی تا حدودی ایثار میوه‌فروش است. زیرا وی به‌خاطر ذائقه مصرف‌کننده، از فروش فوری میوه‌هایش صرف‌نظر می‌کند. اگر آقای ولز اینجا بود، من احتمالاً این شعرویلیام بلیک^۲ را برایش نقل می‌کردم که:

اگر لحظه‌ای را قبل از رسیدنش شکار کنی

مطمئناً اشک ندامت را از چهره‌ات پاک خواهی کرد.

نکته مهم این است که عقل سلیم حکم می‌کند که به‌خاطر منافع شخصی و از ترس اینکه خیلیها نخرند، میوه را قبل از رسیدنش نچینیم و نفروشیم. روند رسیدن میوه داستان، مسأله‌ای بسیار اساسی است و کوتاه کردن این مرحله، فاجعه‌آفرین است.

به‌نظر من، این نکته همان‌طور که در مورد میوه صادق است، در مورد داستان نیز صادق می‌کند. همان‌گونه که لازم است میوه روی

۱. Orson Welles تهیه‌کننده فیلم و بازیگر آمریکایی (۱۹۱۵).

۲. William Blake شاعر انگلیسی (۱۷۵۷-۱۸۲۷).

درخت بماند تا برسد، داستان نیز باید در ذهن نویسنده خوب برسد. داستان باید در مرحله‌ای که هنوز به صورت فکر است یعنی قبل از نوشتن حتی یک کلمه بر روی کاغذ، مدتها در ذهن نویسنده پرورانده شود.

من اولش این نکته را نمی‌دانستم. وقتی شروع به کار نویسندگی کردم، معمولاً به محض اینکه فکر داستانی به ذهنم می‌رسید یا حتی قبل از آن، فوری پشت ماشین تحریر می‌نشستم و آن را می‌نوشتیم. اما چند سال قبل که داشتم یکسری از داستانهای دوران اوایل کار نویسندگی را مرور می‌کردم تا گلچینی از میان آنها انتخاب کنم، بعد از خواندن چند تا از آنها فهمیدم که فکرهای داستانی من در آن موقع، فرصتی برای رسیدن نداشته‌اند. چون رقیق بودند. به نظر می‌رسید که اغلب از جرعه کال فکری، فوری داستانی سرهم کرده‌ام. وقتی تعداد بیشتری از آنها را مرور کردم، دیدم انگار گاهی حتی بدون اینکه فکری داستانی در کار باشد، شروع به نوشتن کرده‌ام. پشت ماشین تحریر نشسته‌ام و صحنه‌ای داستانی را وصف کرده و گذاشته‌ام تا خودبه‌خود طرح داستانی شکل بگیرد، که البته گاهی این کار مفید و نتیجه تقریباً داستانی قابل چاپ بوده. اما اغلب می‌شد نحوه تکوین داستانها را از روی همان اثر نهایی حدس زد؛ اثری که زود نوشته شده، شکل نگرفته و آن‌چنان که باید، کار فنی رویش انجام نشده است. چیه ریچل^۳، انگار کمی آشفته‌ای؟

«استاد من ماندم که آیا اصلاً شما باید این چیزها را طرح کنید

یا نه؟»

چی را؟ اینکه قبول دارم در سالهای گذشته اغلب داستانهای

نارس و ناقصی می‌نوشتیم؟

3. Rachel

«نه استاد. این چیزها را که همه می‌دانیم. اما انگار منظور شما این است که همیشه بهتر است نوشتن داستان را به بعد موکول کنیم. ولی من فکر می‌کنم این رهنمود برای کسانی که اغلب مشکلشان کندکاری است، خیلی خطرناک است.»

ریچل، کندکاری مشکل نیست، بلکه علامت یک‌جور بیماری است. وقتی شما سرما خورده‌اید، مشکل شما بینی‌گرفتگی نیست. مشکل ویروس سرماخوردگی است.

بسیاری از نویسندگان اغلب در نوشتن تعلل می‌کنند و ما هم فکر می‌کنیم که مشکلشان کندکاری است، اما در حقیقت مشکل اصلی آنها تردید، اضطراب، ترس یا جدال درونی است، که منجر به کندکاری می‌شود.

اگر شما بگذارید فکر داستانی به ثمر بنشیند، این دیگر اسمش کندکاری نیست، یا اگر هم هست کندکاری خلاق است. به هر حال همین ماه قبل، من باز این مسأله را به دلیل اینکه درگیر نوشتن یکی دو داستان کوتاه بودم، تجربه کردم.

چند ماه قبل فکر داستانی راجع به مرد سالمندی که هرشب در کنار خرسی عروسی می‌خوابد به ذهنم رسید. نمی‌دانستم با این فکر چه کنم. شاید بهتر بود تبدیل به داستانی کوتاه بشود. بعد، از دید اینکه شاید بشود با آن رمانی نوشت بررسیش کردم. و بعد به نظر رسید که همان تصمیم اولم درست بوده و بهتر است با آن داستان کوتاهی بنویسم.

اما هنوز نمی‌شد به این فکر گفت داستان یا حتی طرح یک داستان. در واقع بیشتر نطفه یک فکر بود، منتها فکری خوب که امکان رشد و نمو و تبدیل آن به چیزی عالی و داستانی متفاوت و موفق، می‌رفت. خوشبختانه ما آن موقع در سفر بودیم، و گرنه شاید سعی می‌کردم

همان موقع و همانجا این داستان را بنویسم. البته فکر هم نمی‌کنم داستان خوبی از کار درمی‌آید. در هر حال به جای این کار، فقط کمی درباره‌اش فکر و بعد به کلی فراموشش کردم.

بعضیها این مرحله یعنی مرحله آخر کار را مرحله‌ای زائد و خطرناک می‌دانند. من می‌توانستم یادداشتی برای خودم بنویسم؛ کاری که گاهی می‌کنم و اغلب به دیگران هم توصیه می‌کنم انجام بدهند. اما اخیراً پی بردم که دیگر بندرت فکرهای داستانی را یادداشت می‌کنم، چرا که انگار مطمئنم فکرهای بدردبخور در گوشه تاریکی از ذهنم خواهند ماند و بقیه همان بهتر که فراموش شوند. البته به هیچ وجه مطمئن نیستم که این کار درست است، اما گویا روش کار من این‌جوری بوده.

به هر حال من آن فکر داستانی را کاملاً فراموش نکردم و گاهی مثلاً هنگام دیدن جسم خشک‌شده حیوانات و حتی بعضی وقتها بدون اینکه تحت تأثیر محرک بیرونی مشخصی قرار بگیرم، آن را به خاطر می‌آوردم. در این مواقع، پس از اینکه این فکر به خاطر می‌آمد، می‌پذیرفتم که فکری ناب است و باید روزی یک کاریش بکنم. اما همراه این فکر، عناصر دیگر طرح داستان ظاهر نمی‌شد. و آن فکر علی‌رغم همه جلوه‌های ظهورش، همچنان به همان شکل ناقص، در ذهنم باقی ماند.

و بعد ماه مه به سدونا^۴ در ایالت آریزونا رفتم تا یک ماهی را روی یک رمان کار کنم. اما چند روز که گذشت، فهمیدم که هنوز آمادگی نوشتن این رمان را ندارم. و بعد در ذهن سمساری ماندم، به جستجو پرداختم و آن فکر مرد و خرس عروسکی، دوباره خودی نشان داد.

4. Sedona

این بار زیاد در باره‌اش فکر کردم. و بعد ناگهان کم‌کم طرح داستانی به گونه‌ای اسرارآمیز شکل گرفت. در آن موقع هنوز واقعاً نمی‌دانستم که داستان دارد دقیقاً به کجا می‌رود، اما می‌دانستم که شخصیت اصلی کیست و چه مسائلی باعث شده تا او در کنار خرسی عروسکی بخوابد و این کار چه تأثیری بر زندگیش دارد.

روز بعد پشت ماشین تحریر نشستم تا داستان را بنویسم. و بعد در عرض یک هفته، داستان را نوشتم. اما مطمئنم که اگر زودتر از این شروع به کار کردن روی داستان می‌کردم، باید تلاش خیلی خیلی بیشتری می‌کردم تا به همین داستان برسم. نمی‌خواهم بگویم که در این مدت کاری کردم. چون در حقیقت در تمام این مدت هیچ کاری برای این داستان نکردم، یا لااقل به‌طور آگاهانه کاری برای آن نکردم. بلکه صرفاً گذاشتم تا میوه آن فکر، خوب برسد. بدین معنی که به‌ضمیر ناخودآگاه ذهنم فرصتی دادم تا روی داستان کار کند. و بعد وقتی آماده شدم داستان را بنویسم، چیزی برای نوشتن در دست، داشتم.

از دو داستانی که در سدونا نوشتم یکی همین دوزی خرسی عروسکی خواهی داشت^۵ بود. اما از قرار معلوم انگار داستان دیگر یعنی میعاد با جلاد^۶، یک رمان بود. اما این داستان به مرحله دیگری از روند رسیدن داستان اشاره دارد که فکر می‌کنم این هم بنوبه خود آموزنده باشد.

اوایل ماه آوریل، یک شب در قطار بی‌خوابی به سرم زد. بی آنکه عجله‌ای در تکرار آن تجربه قبلی داشته باشم، چیزهای خوبی درباره این داستان [میعاد با جلاد] به ذهنم رسید، یعنی همان‌طور که آنجا دراز کشیده بودم و غلت می‌زدم، طرح یک رمان پلیسی به ذهنم آمد؛

5. *Some Days You get the Bear*

6. *A Date With the Butcher*

آن هم مثل بعضی وقتها، به شکل سیلی از صحنه ها و شخصیت های کاملاً زنده. طوری که احساس کردم که اگر در همان لحظه در اتاقی، پشت ماشین تحریر بودم و یک دسته ورق سفید هم جلویم بود، می توانستم به سرعت کتاب کاملی بنویسم.

البته من اغلب و بخصوص وقتی که فکر داستانی در خواب یا مواقع بی خوابی، به ذهنم می رسد، چنین احساسی دارم. گرچه مطمئناً در این مرحله هنوز خبری از آن حس منتقدانه که — احتمالاً برای جوشش خلاقیت ضروری است — نیست، بنابراین آدم به غلط تصور می کند که فکرش یا همه چیز بیش از آنچه واقعاً هست، کامل است یا رشد و نمو کرده، درحالی که هنوز نقایص و اشکالاتی وجود دارد. در این مورد هم در واقع من طرح داستانی خوبی در اختیار داشتم و این طرح خوب رشد کرده بود، اما وقتی نشستم تا آن را بنویسم، فهمیدم که در حقیقت هنوز آمادگی نوشتن آن را ندارم. چرا که هنوز آن طور که باید و شاید، اشخاص داستان را خوب نمی شناختم. و رمان به طرح خطی فرعی و قوی دیگری نیاز داشت و گرنه بسیار رقیق از کار در می آمد. البته وقتی که سی صفحه از داستان را نوشتم این نکته را فهمیدم. گوا اینکه احتمالاً می توانستم با عزمی جزم به کارم ادامه دهم و کتاب را به پایان ببرم؛ و کتاب هم یحتمل قابل قبول از کار در می آمد؛ چنان که حتی قادر بودم آن را به چاپ برسانم. اما کتابی که در نظرم مجسم کرده بودم خیلی بهتر از آنچه که در آن مرحله می توانستم بنویسم، بود و می دانستم که تنها راه رسیدن به آن رمان مطلوب، این است که بگذارم میوه داستان خوب برسد.

بنابراین تصمیم گرفتم برای اینکه روند رسیدن داستان را تقویت کنم، فوری آن فکر را به نحوی به شکل داستانی کوتاه، روی کاغذ بیاورم. به همین دلیل با نوشتن آن طرح اصلی خطی به شکل داستانی

کوتاه و موجز — که البته کمی بلند شده بود و حدوداً نه هزار کلمه می‌شد — توانستم فکر اولیه آن داستان را به میزان زیادی تقویت کنم. و حالا درباره اشخاص، ضرباهنگ، حال و هوا، شکل کلی، لحن و سبک کار داستان چیزهای بیشتری می‌دانم تا موقعی که آن را ننوشته بودم. درواقع هنگامی که آن را به شکل داستانی کوتاه نوشتم، برنامه ای در اختیار ضمیر ناخودآگاهم گذاشتم تا در ماههای آینده آن را خوب ورز بدهد. شاید در پاییز آینده توانستم رمان را به صورت نهایی آن بنویسم. امیدوارم در آن موقع آمادگی لازم را برای نوشتنش داشته باشم.

گاهی نیز همین روند رسیدن شامل حال طرحهای داستانی ای می‌شود که به نظر می‌رسد فراموش شده‌اند. همان‌طور که بارها گفته‌ام رمانهای زیادی را پس از نوشتن بیست، پنجاه، صد یا حتی دویست صفحه از آنها، به دلیل اینکه قابلیت رشد و بسط لازم را نداشته‌اند، کنار گذاشته‌ام. چون هریک از آنها به‌موانعی برخوردند که اشکالشان یا از سوی من یا اساساً از خود کتاب بود. بنابراین عملاً نمی‌شد آنها را نوشت. البته بعضی وقتها من این کودک عزیزی را که مرده به دنیا آمده بود، به امید آنکه به نحوی نجاتش بدهم پیش خودم نگه می‌داشتم. اما اغلب آنها را دور می‌ریختم.

و بعد، چند سال که می‌گذشت می‌فهمیدم که آنچه را که فکر می‌کردم در حال فاسد شدن و از بین رفتن است، در واقع در حال «رسیدن» بوده است. مثلاً سال ۱۹۷۷ تقریباً دویست صفحه از رمانی را نوشته بودم، اما چهار سال بعد عناصر آن کوشش نافرجام، بالاخره شکل کتابی به نام هشت میلیون ده برای مردن^۶ را به خود گرفت. اجزای اصلی کتاب میعاد با جلاد نیز ریشه در رمان پلیسی ای داشت که در ۱۹۸۳ چهل

صفحه‌اش را نوشته و کنار گذاشته بودم.

البته این اتفاق، امری عادی است؛ به همین دلیل هم بسیاری از نویسندگان همه یادداشتهایشان را نگه می‌دارند. اما من به روی دیگر این سکه علاقه دارم؛ یعنی احساس می‌کنم چیزی که ارزش حفظ کردن دارد نوشته‌هایی که بر روی کاغذ می‌آید (و در ابتدا هم به سرانجامی نمی‌رسد) نیست، بلکه ریشه‌هایی از طرح داستان است که در ناخودآگاه ذهن باقی می‌ماند. چون به تجربه دریافته‌ام که قبل از نوشتن داستانی با استفاده از مطالب جدیدی که به ذهنم می‌رسد، هرگز دست‌نوشته‌های کال گذشته را راجع به آن داستان نمی‌خوانم. مثلاً وقتی رمان هشت میلیون داه برای مردن را می‌نوشتم، دست‌نوشته‌های قبلی راجع به آن، توی کشوی میزم بود. اما حتی یک‌بار هم نشد که آنها را در بیاورم و نگاهی به‌شان بیندازم.

فکر کنم بشود از این حرفها، درسی گرفت. کسی می‌تواند بگوید؟ بگو ریچل.

«قبل از اینکه داستانی را منتشر کنیم، باید بگذاریم خوب

برسد.»

مطمئن نیستم که در مجموع از این بیان راضی باشم ریچل. و اما تو آرنولد؟

«هیچ وقت چیزی را که می‌توانی در زمان نامشخصی در آینده

بنویسی، فردای آن روز ننویس.»

آه، اما در اینجا یک مسأله دیگر هم وجود دارد. چون من فقط یک قسمت از شعر بلیک را برایتان نقل کردم. ولی کامل این رباعی، چنین است:

اگر لحظه‌ای را قبل از رسیدنش شکار کنی

مطمئناً اشک ندامت را از چهره‌ات پاک خواهی کرد؛

اما اگر لحظه رسیده‌ای را از کف بدهی
هیچ‌گاه اشک حسرت را از چهره‌ات پاک نخواهی کرد.
البته شگرد کار در همان تشخیص به‌موقع لحظه رسیدن است.
میوه‌های متفاوت در زمانهای مختلفی می‌رسند. رمان اخیرم یعنی قدم-
زدن اتفاقی^۸ را ده روز پس از اینکه فکرش در ذهنم جرقه زد، توانستم
بنویسم. در این موقع تعلل در نوشتن حماقت است. اما از سوی دیگر،
جزء اصلی رمان قدم‌زدن اتفاقی ریشه در رمانی داشت که چهار سال
قبل می‌خواستم بنویسم، ولی پس از نوشتن صد و چهل صفحه، آن را
کنار گذاشته بودم. فکر می‌کنم پاسخ آن سؤالم این باشد که هیچ‌گاه
وقت نویسنده تلف نمی‌شود: نه آن موقعی که می‌نویسد و نه آن موقعی
که نمی‌نویسد و نه حتی موقعی که چیزهایی می‌نویسد که در جایی
قابل استفاده نیست. اینها هر کدام بخشی از آن روند رسیدن میوه یا
ماهیت روندی است که هنوز هم همچنان اسرارآمیز باقی مانده است.

داستان‌نویسی برای کودکان

جن کار

صبح چندروز پیش، باز پاکتی پستی به‌دستم رسید و طبق معمول از همان مطالب خرواری بود. توی پاکت دوتا داستان خرگوشها، و به‌شکل گفتگو بود: یکی از آنها قصه‌ای آموزشی درباره اهمیت مسواک‌زدن و عنوان دستنویس بعدی داداش کوچولوی تازه من بود. به کاغذهای روی میز نظم و ترتیبی دادم. قهوه‌ام را مزه‌مزه کنان خوردم و برای اظهار همدردی با ویراستار اتاق بغلی، به‌آن اتاق رفتم و از همکارم پرسیدم: «چه خبر؟»

گفت: «هیچی. فقط یک نگاه به‌این داستان بکن. یک نویسنده تازه کار نوشته. و هجیبه که خوب است.»

البته من هم با خواندن آن شگفت‌زده شدم. هردوی ما ویراستار یک انتشاراتی بزرگ ادبیات کودکان هستیم؛ و هرروز دست‌نوشته‌های زیاد یا به‌اصطلاح کوهی از مطالب به‌دستمان می‌رسد. اما نویسندگان مصمم و تازه‌کار آنها — که خود داوطلبانه نوشته‌هایشان را برای ما می‌فرستند — مثل نویسنده دست‌نوشته‌ای که در ابتدای مقاله ذکرش رفت اغلب اشتباهاتی را در کارشان تکرار می‌کنند.

یادتان باشد که نوشتن از هر نوعی که باشد، خود یک فن است؛ و این نکته درمورد ادبیات کودکان شیرین و دوست‌داشتنی نیز صادق

است. اکنون که دوباره به روزهایی که به حرفه ویراستاری مشغول بوده‌ام، فکر می‌کنم، می‌بینم که نویسندگانی را که احساس کرده‌ام، کارشان قابل اعتناست، نوشتن را جدی گرفته‌اند و سعی کرده‌اند فن نویسندگی را بیاموزند. البته نمی‌دانم برای آموختن این فن، از چه شیوه‌هایی استفاده کرده‌اند و مثلاً آیا دائم کتابهای مصورکودکان [کتابهای همراه با نقاشی یا طراحی] را می‌خوانند و یا در این زمینه دوره دیده‌اند و تحصیل کرده‌اند. یا نه، اما تأثیر چیزهایی را که آموخته‌اند، در کارشان می‌بینم.

به هر حال، مطمئناً شیوه‌هایی را که در زیر به آنها اشاره کرده‌ام نیز نتیجه خواهند داد:

۱. دربارهٔ مایهٔ اصلی داستان‌تان خوب فکر کنید. وقتی داستانی به ذهنتان می‌رسد، نوشتنش ضرری ندارد. چون بالاخره تمرین تازه‌ای است. اما صادقانه در مایهٔ اصلی داستان‌تان غور کنید؛ یعنی در مرحله‌ای که فکرتان دارد خوب پخته می‌شود، از خودتان بپرسید که: — آیا گروه سنی مشخصی از این داستان خوششان می‌آید؟ بچه‌ها معمولاً به برخی از مضامین راجع به خانواده، دوستی، حیوانات، غولها و غیره خیلی علاقه دارند، اما در ضمن آنها تودهٔ بزرگ و بی-شکل هم نیستند. مثلاً بچه‌های هشت‌ساله دوست دارند داستانهایی را که راجع به بچه‌های همسنشان نوشته می‌شود بخوانند و از کتابهایی که به نظرشان بچگانه می‌رسد بدشان می‌آید.

— آیا موضوع داستان برای همه جذاب است؟ داستانهایی که نوشته می‌شود معمولاً راجع به اتفاقاتی است که برای خود نویسنده‌ها رخ داده و بر زندگی‌شان تأثیر گذاشته است. اما اگر این واقعه عام و قابل انطباق بر زندگی خانواده‌های دیگر نیست، سعی نکنید به زور شکلی عام به آن بدهید. مثلاً ممکن است خانهٔ بزرگ شما در مسیر

شاهراهی واقع شود و شما مجبور شوید به خانه کوچکتری نقل مکان کنید. این واقعه مطمئناً در روحیه و رفتار بچه سه ساله شما تأثیر می‌گذارد و او از هر داستانی که شما در این ارتباط می‌نویسید، استقبال می‌کند، اما این ماده خام، برای نوشتن داستانی مصور مناسب نیست؛ چون مایه بسته و غیرقابل بسطی است.

— آیا داستان شما، مشابه داستانهای قدیمی نیست؟ بعضی از فکرهای داستانی (مثل مضامینی درباره به دنیا آمدن بچه جدیدی در خانواده، دوست داشتن همدیگر، مردن حیوانی دست‌آموز و غیره) از فرط نوشتن، نخ نما شده است. با مروری بر کتابهای قبلی کودکان، از خود بپرسید که آیا این فکر داستانی به دلیل دم‌دست بودن، به راحتی به ذهنم نرسیده؟ اما اگر قرار است داستان شما به راه همواری برود، نگاهتان را کمی عمیقتر کنید. یعنی اگر قصد تقلب دارید و می‌خواهید داستانی قدیمی را تکرار کنید، لطفی در حق خود و خواننده کنید و نگاه تازه‌ای به آن بیندازید.

۲. اول از همه به شخصیتهای داستانان فکر کنید. نویسندگان برجسته — که بچه‌ها عاشق داستانهایشان هستند و هیچ وقت نوشته‌هایشان را از یاد نمی‌برند — شخصیتهایی زنده و واقعی خلق می‌کنند. اما از آن طرف، نویسنده‌ای هم هست که می‌نویسد: «سوزی دختر کوچولو و نازی بود. همیشه شاد و لبخندی روی لبش بود؛» که با این کار در حقیقت نویسنده چیزی درباره شخصیتش به ما نمی‌گوید. آیا به این طریق می‌شود شخصیتی را شناخت؟ چطور؟ چون این شخصیت، شخصیتی قالبی و مقوایی است. نویسنده‌های تازه کار معمولاً به جای اینکه طرز رفتار و کارهای شخصیتی را تصویر کنند، آنها را با صفات خشک و خالی توصیف می‌کنند. اگر قرار است ما را با سوزی آشنا کنید به ما بگویید که سوزی چه می‌کند. مثلاً آیا سوزی برای اینکه فرمان

خواهرش را نبرد، توی اتاق قايم می‌شود؟ یا آیا سوزی موقعی که از مدرسه به‌خانه می‌آید، با سگهای ولگرد اطراف خانه‌شان بازی می‌کند؟ آیا سوزی غذاهایی را که رنگشان قرمز است نمی‌خورد؟ و غیره.

شخصیتهایتان را کاملاً زیر نظر بگیرید و خوب با آنها آشنا شوید. در این صورت خواهید دید که شخصیتهای جالب، رفتار و کردار خاصی دارند و همینها، داستان شما را زنده می‌کند.

۴. سعی کنید داستانی قابل قبول بنویسید. در داستانهای کودکان نیز از همه قواعد داستان‌نویسی استفاده می‌شود. اولاً داستان خوب کل واحد و یکپارچه‌ای است و در آن نوعی درگیری وجود دارد که منجر به بحران — هرچند جزئی — می‌شود. همه عناصر داستان وجودشان در آن داستان ضروری است و در خدمت هدف اصلی داستان است. و داستان مقدمه، تنه و مؤخره (ابتداء، میانه و پایان) دارد.

اما چگونه می‌شود چنین داستانی را نوشت؟ یک راه حل ساده این است که شخصیتان را در نظر بگیرید و از خود بپرسید که:

— شخصیت من چه می‌خواهد؟

— چه مانعی سر راه اوست؟

— و برای برطرف کردن آن دقیقاً چه کارهایی انجام می‌دهد؟

مثلاً فرض کنید شخصیت شما خرسی به نام فازی است. فازی در

ابتدای داستان چشمش به یک کندوی پر از عسل می‌افتد. اما مشکل (مانع) این است که این کندو خیلی بالاست و دست او به آن نمی‌رسد. فازی می‌رود و یک صندلی می‌آورد. اما فایده‌ای ندارد. می‌رود و نردبانی می‌آورد. نردبان کوتاه است. ضمناً زنبورهای عسل (مانع دوم) از کندویشان بیرون می‌آیند و دماغ او را نیش می‌زنند. فازی به‌خانه می‌رود تا مجهزتر بیاید. و وقتی دوباره برمی‌گردد چوب بلند پا، به

پایش بسته و صورتکی (ماسک) هم به صورتش زده. چرا صورتک؟ فازی می‌گوید: «چون می‌خواهم زنبورهای عسل را بترسانم.» اما آیا فازی می‌تواند کندوی پر از عسل را به‌چنگ آورد؟ گره‌گشایی و پایان-بندی داستان را دیگر به‌عهده شما می‌گذارم.

۴. جزئیات داستان را با دقت انتخاب کنید. جزئیات داستان را واقعی و ملموس می‌کند و باید مثل شخصیتها، خاص باشد. ماشین اسباب‌بازی‌ای را که تامی به‌عنوان هدیه روز تولدش گرفته دقیقاً برای خواننده توصیف کنید. آیا جیب قرمز متالیک او چرخ لاستیکی و قالباق و تجهیزات دیگر هم دارد؟ البته باید مواظب میزان اطلاعاتی که به‌خواننده می‌دهید باشید. اگر هر چیزی را جزء به‌جزء برای خواننده تشریح کنید، جلوی حرکت داستان را می‌گیرید. فقط جزئیات مهم را انتخاب کنید و به‌آن جنبه خاص بدهید.

۵. اول از همه شکل و اندازه کارتان را مشخص کنید. قبل از اینکه داستانتان را بنویسید یا موقعی که داستانتان در حال شکل‌گیری است، شکل و طول آن را تعیین کنید. آیا می‌خواهید داستانی مصور بنویسید؟ داستانی برای نوآموزان؟ یا داستانی ساده با فصول متعدد؟ شکل و اندازه کارتان مشخص خواهد کرد که چقدر باید بنویسید. تورقی در کتابهای کودکانی که دارید بکنید. تعداد صفحات همه کتابهای مصور یک اندازه و کلاً ۳۲ یا ۴۸ صفحه است. منتها میزان نوشته‌های هر صفحه کم است. تعداد صفحات کتابهای نوآموزان نیز معمولاً ۴۸ یا ۶۴ صفحه است. اما طبیعتاً میزان صفحات کتابهایی که فصول متعدد دارند بیشتر است گرچه خود فصلها اغلب کوتاه‌اند. ویراستاری که دست‌نوشته داستانی پلیسی به‌دستش می‌رسد (مثلاً داستانی در ۴ صفحه بزرگ دست‌نویس) که نه شتر است و نه مرغ، یعنی جزو هیچ کدام از دسته‌بندیهای داستان کودکان قرار نمی‌گیرد، مهر برگشت

روی پاکت زده، آن را پس می‌فرستد. چون خیلی مانده تا این داستان به لحاظ شکلی کامل بشود. وقتی داستانی می‌نویسید خود به مواد و مصالحی که در اختیار دارید بیندیشید و ببینید که آیا شکل و اندازه اثر شما متناسب با مایه داستانان هست یا نه؟ با این کار می‌توانید داستانان را از پیش صفحه‌بندی کنید (به این معنی که کل داستان را به اجزای کوچکتری تقسیم کنید چنان که مثلاً بدانید در هر صفحه چه اتفاقی می‌افتد) و دقیقاً روانی و ضرباهنگ آن را از نظر بگذرانید.

۶. داستان بنویسید، شعر نگویند. بعضیها شعری می‌سرایند و بعد پیش خود می‌گویند: «داستانم این نبود، ولی خوب چیزهایی را که گفتم موزون و مقفاست. به همین دلیل هم فکر نمی‌کنم اشکالی داشته باشد.»

نویسندگان ادبیات کودک کان‌اغلب وسوسه می‌شوند تا داستانشان را به نظم درآورند. اما باید در برابر این وسوسه قوی مقاومت کرد. معمولاً تعداد کمی از داستان‌نویسان ادبیات کودک طبع قوی شاعرانه دارند. به علاوه سرودن داستانی منظوم، بسیار مشکل‌تر از نوشتن داستانی مثنوی است. چون وقتی بخواهید داستانی را موزون و مقفا بیان کنید، کارتان دو برابر می‌شود؛ یعنی نه تنها باید داستان خوبی بنویسید، بلکه در ضمن باید وزن و قافیه را هم رعایت کنید. اما نویسندگانی تازه کار و حتی نویسندگان خیلی خوب، اغلب یکی از این دو را فدای دیگری می‌کنند. یعنی یا داستانشان به خاطر رعایت وزن و قافیه تغییر مسیر می‌دهد یا مجبور می‌شوند برای اینکه نکته‌ای را در داستان بگنجانند، قواعد وزن و قافیه را زیر پا بگذارند. یادتان باشد که نوشتن داستانی خود، به قدر کافی دشوار هست، اما اگر باز هم قانع نشده‌اید قدری عملی فکر کنید. امروزه دیگر کمتر کسی داستان کودکانه منظوم می‌نویسد. ناشران نیز داستانهای منظوم کمتری چاپ می‌کنند.

به هر حال با وجود اینکه بچه‌ها عاشق داستانهای منظوم هستند، بهتر است فقط گهگاه و به طور اتفاقی داستانهایی منظوم بنویسید. در ضمن نگذارید وزن و قافیه سرنوشت داستان را رقم بزنند یا آن را ضعیف کند.

۷. تصویری فکر کنید. کتاب داستانهای مصور در ادبیات کودکان، کل یکپارچه‌ای هستند. در این کتابها تصویر و نوشته با هم ترکیب می‌شوند تا مفاهیمی را بیان کنند. و این بدان معناست که بخشی از داستان‌گویی به عهده تصاویر گذاشته می‌شود و لازم نیست که نوشته‌ها همه چیز را صریحاً و به طور مستقیم شرح دهند.

نویسندگانی که برای اولین بار کتاب مصور (کتابی همراه با طرح یا نقاشی) می‌نویسند، دلشان می‌خواهد داستانشان خود کفا باشد. حال آنکه باید سعی کنند تصویری فکر کنند. و باز باید ببینند که آیا داستانشان به درد مصور کردن می‌خورد یا نه؟ آیا تصاویر هر صفحه یا هر دو صفحه (روبروی هم) به قدر کافی با هم فرق دارند و نقاش یا طراح می‌تواند با استفاده از آنها چند تصویر متفاوت بکشد. مثلاً اگر داستانان سرمیز شام‌رخ می‌دهد و اتفاقات داستان صرفاً در گفتگوهای رو در روی شخصیتها خلاصه می‌شود، دیگر چیزی برای خواننده نمی‌ماند تا به آن نگاه کند. چرا که تعداد تصاویر این داستان کافی نیست. وقتی در همه صفحات داستان شما دائماً فقط شخصیتها با هم صحبت می‌کنند یا آدمها یک‌ریز فقط احساساتشان را تشریح می‌کنند، داستان شما در حالت سکون و ایستایی است و این سکون دست نقاش یا طراح را برای مصور کردن داستان شما می‌بندد.

بد نیست که به برخی از داستانهایی که در آنها تصویر و نوشته مکمل یکدیگرند نیز نگاهی بیندازید. به عنوان مثال می‌توانید داستان

قدیمی و جا افتاده سرزمین موجودات وحشی^۱ نوشته موریس سندک^۲ را از این نظر بررسی کنید. ساختمان این داستان اقتضا می‌کند که داستان از درون یک خانه شروع شود، اما تصاویر اتاق خانه به سرعت در دل جنگلی محو می‌شود و ماکس (شخصیت اصلی داستان) در صفحات بعدی جست و خیزکنان از میان سرزمین موجودات وحشی می‌گذرد؛ و این سفر خیالی ماکس، امکان بصری غنی‌ای در اختیار طراح یا نقاش برای تصویرسازی می‌گذارد.

البته لزومی ندارد شما هم به خیالپردازی روی بیاورید. فی‌المثل در داستان کلاسیک دیگر به نام زغال‌اخته برای سل^۳ نوشته رابرت مک‌کلاسی^۴، سل و مادرش کوهی را دور می‌زنند و نقاط مختلف و متنوع کوه، کار تصویرپردازی کتاب را آسان می‌کند. و باز داستان سبکتر و جدیدتر با نام دوشیزه نلسن گم‌شده^۵ نوشته هاری آلارت^۶ و جیمز مارشال^۷، در کلاس درس می‌گذرد اما زمانی که یکی از شخصیت‌های داستان — که به وضوح با نلسن سر ناسازگاری دارد — چند صفحه‌ای داستان را به بیرون از کلاس منتقل می‌کند، در داستان تنوع بصری و تصویری به وجود می‌آید.

وقتی می‌خواهید داستانی بنویسید که همراه با نقاشی یا طراحی است، ببینید چگونه باید داستان را تصویری بیان کنید. به کتابهای مصور دیگر نگاه کنید و ببینید که آنها از چه شگردهایی استفاده کرده‌اند. حتی داستانهای آرام هم نیاز به حرکت دارند. اما کتابهای همراه با تصویر نوعاً پرتحرک هستند و از پرسه زدن و گشتن خیلی خوششان می‌آید!

-
- | | |
|-------------------------------------|---------------------|
| 1. <i>Where the Wild Things Are</i> | 2. Maurice Sendak |
| 3. <i>Blueberries For Sal</i> | 4. Robert McCloskey |
| 5. <i>Miss Nelson Is Missing</i> | 6. Harry Allard |
| 7. James Marshall | |

۸. موقع نوشتن داستان کودکان، فکری سرزنده و بازیگوش داشته باشید، نه آبکی و احساساتی. لازم نیست کتابهای کودکان—در واقع نباید—رقیق و احساساتی باشد. ننویسید: «هایی خرگوش کوچک خیلی خیلی شاد و باهوشی بود.» این جور نوشتن بچه‌ها را جذب نمی‌کند و در حقیقت نوعی بی‌احترامی به هوش آنهاست. حساسیتهای ادبی بچه‌ها با حساسیتهای بزرگترها فرق می‌کند. آنها بیشتر از خیالپردازی نوشته‌های تخیلی، سرزنده و سرگرم‌کننده خوششان می‌آید. در ادبیات هم مثل زندگی، نمی‌شود از شکر به جای غذا استفاده کرد. پس موقع نوشتن داستانهای کودکان مثل بچه‌ها فکر کنید اما بچگانه فکر نکنید.

۹. بهتر است آموزش را به عهده آموزگاران بگذارید. صادقانه بگویید که آیا خود شما دوست دارید داستانی درباره اهمیت مسواک زدن بخوانید؟ آیا دوست دارید داستانی، به این ترتیب تمام شود: «بله این طوری بود که رزی ارزش و اهمیت سبزیهای برگدار را فهمید و از آن به بعد هر روز اسفناج می‌خورد!» کوچکترها هم مثل ما از سخنرانی خوششان نمی‌آید. اگر داستانهای آموزشی می‌نویسید دست نگه دارید! این کار تحقیر تخیل خود و خوانندگان است. البته بچه‌ها هم با خواندن، چیزهایی می‌آموزند اما به نحوی ظریفتر از آنچه شما تصور کرده‌اید. بچه‌ها یاد گرفته‌اند که به داستان و زبان عشق بورزند. و خلاصه یاد گرفته‌اند که عاشق خواندن باشند. و این بدان معنی است که نوشته شما باید شاداب و سرزنده باشد. حتی اگر می‌خواهید معلم باشید، نقشی وسیعتر به عهده بگیرید، یعنی غنی‌ترین و عمیق‌ترین مطالب ممکن را به روی کاغذ بیاورید. آهنگ و وزن زبان را به کار بگیرید. بازیهای زبانی و آوایی—مثلاً با تکرار حرف مصوت کلمات کنار هم (= همصدایی، تجانس صوتی assonance) یا تکرار حرف غیرمصوت اول کلمات کنار هم (= هم حروفی alliteration)

—بکنید. کار آموزگار هم همین است. اما کار خواننده، خواندن صرف و لذت بردن است.

۱۰. داستان خود را تکمیل کنید. بچه‌ها وقتی در آخر داستان دوباره به چیزی برمی‌خورند که قبلاً در اول داستان با آن آشنا شده بودند (مثل یک وضعیت یا عبارت) احساس رضایت می‌کنند. در واقع حس می‌کنند چیزی را تمام کرده‌اند. بنابراین بگذارید احساس کنند که دارند داستان می‌خوانند و به آخر آن رسیده‌اند.

تکمله‌ای بر این مقاله

کتابهای کودکان و داستانهای ساده، وسایل مهمی هستند که کودکان را برای نخستین بار با دنیای کتاب آشنا می‌کنند. آیا شما واقعاً شیفته داستان هستید؟ پس دست به قلم ببرید و داستان بنویسید. آیا عاشق زبان هستید؟ پس هنگام نوشتن بازیهای زبانی را فراموش نکنید.

ماهیت و هدف داستان

فلانری اوکانر

درباره اوکانر

فلانری اوکانر^۱ در ۱۹۲۵ به دنیا آمد و به سال ۱۹۶۴ در اثر بیماری سل جلدی درگذشت. اوکانر اولین داستان‌ش را در بیست و یک سالگی منتشر کرد. یکی از استادان او یعنی استاد کارگاه نویسندگی دانشگاه آیووا^۲، پل انگگل^۳ در همان ایام درباره او نوشت: «اراده‌ای قوی برای نویسنده شدن داشت. هیچ چیز حتی حساسیت زیادش در قبال آثار خودش هم جلودارش نبود. درنگ می‌کرد، اصلاح می‌کرد و دوباره می‌نوشت...» از اوکانر علاوه بر چندین رمان و داستان کوتاه، سخنرانیهای زیادی نیز باقی مانده است، که سخنرانی زیر نیز از آن جمله است.

گفته‌اند که وی با سریع نویسی میانه‌ای نداشت. به همین دلیل هم در نامه‌ای به پل انگگل درباره اینکه چرا نوشتن رمان شهودش^۴ پنج سال به طول انجامید، می‌نویسد: «علی‌رغم اینکه احتمالاً دلتان می‌خواهد که من سریعتر از این بنویسم، هیچ کس بهتر از شما نمی‌داند که من تا چه حد به این شیوه از کار کردن محتاجم. من دائماً می‌نویسم. اما نمی‌توانم سریع بنویسم. هیچ کس نمی‌تواند مرا متقاعد کند که نباید تا این حد کارم را بازنویسی کنم.»

1. Flannery O' Connor 2. Iowa University

۳. Paul Engle شاعر و نویسنده آمریکایی (۱۹۰۸ -).

۴. *Wise Blood* شهود، فلانری اوکانر، ترجمه آذر عالی‌پور، نشر نو، ۱۳۶۷.

به من گفته اند که عنوان این سخنرانیها «چگونه نویسنده می نویسد؟» است؛ و قرار بر این است که هر هفته شما با نویسنده جدیدی که درباره این موضوع بحثهایی عالمانه می کند، مواجه شوید. تنها تشبیهی که در ارتباط با این سخنرانیها به ذهنم می رسد این است که گویی می خواهند باغ وحشی را به اینجا بیاورند و هر بار یک حیوان؛ و گمان می کنم که مثلاً حرفهای زرافه با حرفهای میمون در هفته بعد فرق داشته باشد.

وقتی فکر می کردم که امشب باید چه بگویم، مشکلم این بود که چطور این عنوان «چگونه نویسنده می نویسد؟» را تفسیر کنم. اولاً چیزی به نام نویسنده نداریم؛ و اگر هنوز به این نکته پی نبرده اید، باید در پایان این سلسله سخنرانیها، بدان برسید. در واقع می توانید کاملاً مطمئن باشید که این نکته را حتماً خواهید آموخت.

اما همه در مورد نویسندگان و نحوه کار آنها کنجکاوند و وقتی نویسنده ای درباره این موضوع صحبت می کند، قبل از اینکه حتی بتواند تصمیم بگیرد که راجع به چه می خواهد صحبت کند، نخست باید بسیاری از سوء برداشتها و اغتشاشهای ذهنی را بزدايد. البته من آنقدر هم که ظاهراً نشان می دهد، معصوم نیستم و خوب می دانم که از میان کسانی که ظاهراً به نویسندگی علاقه نشان می دهند تنها تعداد کمی به خوب نوشتن هم علاقه دارند. اکثر افراد مایلند چیزی چاپ و موفقیت عظیمی کسب کنند. در واقع اکثراً دوست دارند نویسنده شوند ولی به نویسندگی علاقه ای ندارند. دوست دارند نامشان را بر بالای نوشته چاپ شده ای ببینند و نوع نوشته هم برایشان فرق نمی کند. و بعد انگار احساس می کنند که برای توفیق در کارشان لازم است چیزهایی هم راجع به عادات نویسندگی، بازار نشر و نحوه انتخاب موضوعهای عامه پسند بدانند.

اگر شما هم به این جور چیزها علاقه دارید، حرفهای من سود چندانی به حالتان نخواهد داشت. به نظر من عاداتهای نویسندگان معلول عقل سلیم یا فقدان آن و اوضاع و احوال خاص آنان است و بندرت عاداتهای دو نویسنده، یکی است. نویسندگان جدی علاقه ای به عادات نویسنده ها ندارند بلکه به قول مریتن^۵ «عادت هنری» آنان را بر سر شوق می آورد. و بعد مریتن می گوید که منظورش از عادت، نوعی ویژگی و خصلت برجسته روحی است و همان طور که دانشمندان خوی علمی دارند، هنرمندان نیز خوی هنری دارند.

شاید بهتر باشد همین جا بحثم را قطع کنم و توضیح بدهم که منظورم از کلمه هنر چیست. مردم معمولاً با شنیدن واژه هنر، به دلیل اینکه کمی باشکوه است، زود رم می کنند! اما منظور من از هنر نوشتن چیزی است که به خودی خود ارزشمند است و غایتش خودش است. اساس هنر چه از نظر اسلوب (Mode) و چه به لحاظ مواد خام، حقیقت است. کسی که در اثرش به دنبال هنر است، با تخیلش دنبال حقیقت می گردد. سینت تامس هم می گوید که هنرمند دغدغه کمال چیزی را که خلق می کند دارد. اساس این چند کلمه ای هم که من می خواهم راجع به داستان نویسی بگویم، همین است.

پس می بینید که به این ترتیب خیلی از چیزها از بحث ما حذف می شود. مثلاً این بحث کاری با انگیزه نویسنده ندارد، مگر اینکه انگیزه او جایگاه خاص خودش را در اثر پیدا کند. و باز کاری به خواننده و بازار کتاب نداریم. به علاوه بحث ما خود به خود آن منازعه ملال آور را بین کسانی که می گویند می نویسیم تا حرف دلمان را بزنیم

۵. Jacques Maritian فیلسوف فرانسوی (۱۸۸۲-۱۹۷۳).

و آنها که احتمالاً می‌گویند می‌نویسیم تا کیف بغلمان را پر از پول کنیم، نیز کنار می‌گذارد.

اما من هروقت به این مسأله فکر می‌کنم یاد هنری جیمز می‌افتم. هیچ نویسنده‌ای بیش از او به دنبال دلار و از او با وجدان‌تر نبود. به نظر من این قضیه زمانی اتفاق می‌افتد که پاداش مادی‌ای که به نوشته‌های بد می‌دهند بسیار بیشتر از پاداشی باشد که به نوشته‌های خوب می‌دهند. گاهی اوقات اگر شما یاد بگیرید که چگونه مزخرف بنویسید، می‌توانید پول هنگفتی به جیب بزنید. اما درست نیست که بگوییم اگر خوب بنویسید، نوشته‌تان اصلاً چاپ نمی‌شود. اما از آن طرف هم می‌توان گفت که اگر شما بخواهید خوب بنویسید و در ضمن خوب زندگی کنید، بهتر است کاری کنید که ارثی به شما برسد یا با یک سهامدار یا زن ثروتمندی که تایپ کردن بلد باشد، ازدواج کنید! در هر حال، چه بخواهید پولی از راه نوشتن به دست آورید و چه بخواهید صرفاً حرف دلتان را بزنید یا از حقوق مدنی افراد دفاع کنید یا لج مادر-بزرگتان را درآورید به خودتان و تحلیلگران مربوط است، اما هدف ما در این بحث، خوبی خود اثر ادبی است.

در ضمن نوع ادبی مورد بحث ما ادبیات داستانی است، چون من تنها درباره این شاخه از ادبیات است که چیزی می‌دانم. من به هر قصه‌ای (Fiction) هر اندازه که باشد چه رمان و چه کوتاه‌تر از آن، می‌گویم داستان؛ و داستان از نظر من نوشته‌ای است که در آن اشخاص خاصی و حوادثی متقابلاً برهم تأثیر می‌گذارند تا روایتی معنی‌دار را شکل دهند. ضمناً من به این نکته نیز پی برده‌ام که اکثر مردم می‌دانند داستان چیست، منتها تا وقتی که نخواهند داستانی

بنویسند. چون بعد می‌بینند که به‌جای داستان، پیش‌طرحی (Sketch) آمیخته به‌مقاله یا مقاله‌ای آمیخته به‌پیش‌طرح یا خاطره‌ای اخلاقی یا سرمقاله‌ای که شخصیتی هم در آن نقش دارد و یا آثار دوره‌ی دیگری نوشته‌اند. و وقتی فهمیدند که داستان نوشته‌اند درصدد علاج بر می‌آیند و سعی می‌کنند چیزهایی را که خود بدان فن داستان کوتاه نویسی یا فن رمان نویسی می‌گویند یاد بگیرند. به‌نظر بسیاری فن چیز دقیق و لایتغیری است، قاعده‌ای است که باید بر مصالح کار تحمیل کرد. اما در داستانهای عالی فن چیزی اندام‌وار و زنده است و از درون مواد خام اثر می‌شکند؛ که در این صورت هر داستان در هر سطحی، فن خاص خود را می‌طلبد.

اما باید در سطحی اساسی‌تر از این به داستانها فکر کنیم. به‌همین دلیل هم من می‌خواهم راجع به یکی از ویژگیهای آنها که به‌گمانم کوچکترین مخرج مشترکشان و واقعیتی ملموس است، و چند ویژگی دیگر که از این خصیصه ناشی می‌شود، صحبت کنم. ما در این مورد با خواننده و احساسهای بنیادی آدمی سر و کار خواهیم داشت؛ چرا که ماهیت داستان تا حدود زیادی از طریق ماهیت دستگاه ادراک کننده وجود ما سنجیده می‌شود. انسان از طریق حواس خود شروع به کسب معلومات می‌کند و داستان‌نویس نیز کارش از همان جایی که ما شروع به ادراک می‌کنیم، آغاز می‌شود. او حواس ما را مجذوب خود می‌کند؛ بنابراین او نمی‌تواند با چیزهای ذهنی، این کار را بکند. اما مردم اندیشه‌های ذهنیشان را خیلی راحت‌تر از توصیف و بازآفرینی چیزهایی که بعینه می‌بینند، بیان می‌کنند. با وجود اینکه جهان داستان پر از چیزهای مادی است، داستان‌نویسان مبتدی علاقه‌ای به بازآفرینی آنها ندارند؛ بلکه عمدتاً به احساسها و اندیشه‌های بی‌گشت و پوست

می‌پردازند. چرا که دوست دارند جزو مصلحان باشند و اگر دست به قلم می‌برند، به دلیل این نیست که مجذوب داستان‌شان شده‌اند، بلکه دلمشغولی اصلیشان اسکلت اندیشه‌های ذهنی است. آنها مشکلات را می‌دانند اما مردم را نمی‌شناسند. از مسائل و مباحث آگاهند اما با تار و پود وجود آشنا نیستند. از سوابق افراد و هر آنچه که صبغه اجتماعی دارد، مطلعند اما با جزئیات ملموس زندگی که به رمز و راز حیات ما صورتی واقعی می‌بخشد آشنا نیستند.

پیروان مانی معتقد بودند روح از جسم جداست و مادیات پلید است. آنها در طلب روح پاک بودند و سعی می‌کردند مستقیماً و بدون تمسک به مادیات به بی‌کرانگی دست یابند. این عقاید خیلی شبیه اعتقادات نوگراهاست. اما به کارگیری این روش در داستان‌نویسی به دلیل اینکه داستان با عواطف سر و کار دارد اگر نگوئیم غیرممکن، بسیار مشکل است چرا که داستان‌نویسی هنری تقریباً تجسمی است. یکی از معمولترین و غم‌انگیزترین مناظر، منظر نویسنده بسیار حساسی است که شمع قوی روانکاوای دارد ولی سعی می‌کند صرفاً با استفاده از این ویژگی‌ها داستان بنویسد. این است که جملات احساس-برانگیز یا پرمعنا را یکی پس از دیگری به روی کاغذ می‌آورد، اما حاصل کارش بسیار ملال‌آور است. حقیقت این است که مواد خام داستان، بسیار پیش‌پا افتاده است. داستان راجع به چیزهایی انسانی است و انسان هم از خاک است. پس اگر عارتان می‌آید خاکی شوید، بهتر است اصلاً داستان ننویسید. چون داستان‌نویسی حرفه پرزرق و برقی نیست.

و بعد وقتی داستان‌نویس بالاخره می‌خواهد فکری را که در سر دارد بنویسد، کم‌کم پی می‌برد که داستان‌نویسی کار پرزحمتی است. یکی از زنان نویسنده مورد علاقه من، در نامه‌ای که برایم فرستاده،

نوشته که از فلور^۶ یاد گرفته که می‌شود با سه تاضرب قلم جاندار و پراحساس، تصویری واقعی از یک شیء به دست داد. به نظر او این، به‌خاطر این است که ما پنج حس داریم و اگر نویسنده‌ای فاقد هر یک از این حواس باشد، بدا به حال او؛ ولی اگر همزمان از بیش از دو تا از این حواس محروم باشد، دیگر تقریباً حضور ندارد.

همه جملات رمان مادام بوواری^۸ شگفت‌انگیز است، اما همیشه جملاتی چند از یکی از صفحات آن مرا به‌طور اخص به تأمل و تحسین وامی‌دارد. فلور با اشاره به مواقعی که «اما» در حضور شارل پیانو می‌نوازد، می‌نویسد:

«زن با اعتماد به نفس فراوان پیانو می‌نواخت و بدون وقفه بر دکه‌های سرتاسر آن انگشت می‌گذاشت. بر اثر هنرنمایی او این ساز کهنه چنان به صدا در می‌آمد و آهنگ دلنوازی از آن شنیده می‌شد که هرگاه پنجره باز بود صدای آن از آن سوی دهکده شنیده می‌شد و غالب اوقات منشی دادگاه که با سر برهنه و دمپایی از خیابان می‌گذشت، با همان پرونده‌های زیر بغلش، می‌ایستاد تا به صدای آن گوش کند»^۹.

هرچه بیشتر به این نوع جملات نگاه کنید، بیشتر چیز یاد می‌گیرید. در یک طرف این جملات اما را می‌بینیم و آلت جامد موسیقی او یعنی پیانو را که «آهنگ دلنوازی از آن شنیده می‌شود»؛ و در آن طرف آن، در آن سوی روستا، هیکل ملموس منشی و دمپایی‌ای را که به پا کرده است. شاید فکر کنیم با توجه به اتفاقاتی که در جاهای دیگر رمان برای اما می‌افتد آهنگ دلنواز پیانو و دمپاییهای منشی دادگاه و پرونده‌هایی که در دست دارد چندان مهم نیست، اما فلور مجبور است

7. Flaubert 8. *Madame Bovary*

۹. مادام بوواری، گوستاو فلور، ترجمه مشفق همدانی، امیرکبیر، ۱۳۵۰.

ابتدا روستایی باورکردنی خلق کند، بعد اما را در آن قرار دهد. یادمان نرود که از نظر داستان‌نویسها پرداختن به افکار والا و احساسات مهیج ضرورت کمتری دارد تا پرداختن به دمپایی منشیان دادگاه.

گرچه ممکن است برخی هم به محض آموختن این نکته از آن سوءاستفاده کنند. به همین دلیل هم حد نهایی این نکته در داستان‌نویسی طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) محض است. در یک اثر طبیعت‌گرایانه به معنی اخص، جزئیات به دلیل اینکه جزو طبیعت زندگی هستند در داستان می‌آیند و نه به دلیل اینکه جزئی از طبیعت اثر هستند. می‌توان هنگام نوشتن اثری هنری، کاملاً واقعگرا بود و در ضمن از شیوه طبیعت‌گرایان هم پیروی نکرد. اثر هنری دست به‌گزینش می‌زند، و حقیقت هنر بسته به حقیقت آن جوهره‌ای است که ایجاد حرکت می‌کند. جزئیات رمان بیشتر و کم تأثیرتر از جزئیات داستان کوتاه است. به علاوه روش کار داستان کوتاه‌نویس باید قدرتمندتر از شیوه کار رمان‌نویس باشد. چرا که نویسنده داستان کوتاه مجبور است چیزهای زیادی را در فضای کمتری جای دهد. بنابراین جزئیات داستان کوتاه از وزن و اهمیت خاصی برخوردار است. در داستان خوب، مفهوم داستان در برخی از جزئیات متبلور می‌شود که در این صورت این جزئیات نقشی نمادین پیدا می‌کنند.

کلمه نماد نیز مثل کلمه هنر، بسیاری را رم می‌دهد! گویی بسیاری از مردم فکر می‌کنند که نماد چیز مرموزی است که نویسنده به‌طور دلبخواهی و برای مرعوب کردن خوانندگان عادی در جایی از داستان می‌گنجاند. در حقیقت در نظر آنها، نماد سری ادبی مثل اسرار فراماسونرهاست که فقط اهل سر از آن مطلعند. چرا که تصور می‌کنند استفاده از نماد یکی از راههای بیان چیزی است که در واقع گفته نمی‌شود. بنابراین اگر هم گهگاه مجبور شوند اثر مشهور نمادینی را

بخوانند، طوری آن را مطالعه می‌کنند که انگار می‌خواهند مسأله‌ای ریاضی را حل و فی‌المثل X را پیدا کنند. و بعد وقتی X فرضی را پیدا کردند و یا فکر کردند که پیدا کرده‌اند، از سر رضایت، نفس راحتی می‌کشند و گمان می‌کنند که داستان را فهمیده‌اند. اما در حقیقت، بسیاری از دانشجویان روند ادراک چیزی را با ادراک آن چیز عوضی می‌گیرند.

به نظر من داستان‌نویس از نمادها نیز مثل چیزهای دیگر به‌طور طبیعی در داستان‌ش استفاده می‌کند. و می‌توان گفت که نمادها جزئیاتی هستند که علاوه بر اینکه در سطح ظاهر داستان، وجودشان ضروری است در عمق نیز همچنان که در سطح، نقش ویژه‌ای ایفا می‌کنند و از هر جهت معنا و مفهوم داستان را بسط می‌دهند.

به نظر من همیشه موقع خواندن داستان باید دید که چه اتفاقی می‌افتد، اما در رمانهای خوب اتفاقات بیش از آن است که به چشم می‌آید و بیشتر از آن است که بتوان فوری حس کرد. با دیدن حوادث، ذهن ما، ما را به اعماق داستان می‌برد و به سمت نکاتی هدایت می‌کند که به‌طور طبیعی از نمادها برمی‌آید. منظور منتقد‌ها هم که می‌گویند رمان سطوح گوناگونی دارد همین است. هر چه نمادها واقعی‌تر باشند، خواننده را بیشتر به عمق اثر می‌برند و معانی بیشتری را آشکار می‌کنند. از رمان خودم یعنی *شهود* مثال بزنم: ماشین به رنگ موش صحرائی قهرمان داستان، سکوی خطابه، تابوت و در ضمن به نظر خودش، وسیله رهایی اوست. اما البته او به غلط فکر می‌کند که ماشین وسیله فرار اوست. و در واقع تا وقتی که گشت پلیس ماشینش را مضمحل نکرده، از آن محصنه نجات پیدا نمی‌کند. بنابراین ماشین او نماد مرگی در درون حیات است، همچنان که عدم بصیرت او نماد حیاتی در درون

مرگ. و همین مفاهیم رمان را پرمعنی می‌کند. البته ممکن است خواننده پی به این معانی نبرد، مع‌هذا این مفاهیم تأثیر خودشان را بر او می‌گذارند. در حقیقت رمان‌نویسان نوگرا به این طریق مضامینشان را در دل داستان می‌کارند و از چشمها پنهان می‌کنند.

رمان‌نویس برای اینکه بتواند معنا و مفهوم داستان را بسط دهد، باید به‌یمنش عرفانی (Anagogical) مجهز باشد یا آن را در خود پرورش دهد. و این یمش عبارت است از توانایی دیدن سطوح مختلف واقعیت در یک تصویر (Image) یا یک وضعیت. مفسران انجیل در قرون وسطی از ظاهر متون مقدس سه‌جور معنای متفاوت استنباط می‌کردند: اگر نکته‌ای بر نکته‌ای دیگر دلالت می‌کرد، معنا، معنای تمثیلی و اگر از واجبات سخن می‌رفت، معنا، معنای اخلاقی بود. ولی هرگاه متن به‌حیات الهی و مشارکت ما در آن می‌پرداخت، معنایی عرفانی در میان بود. اگرچه این شیوه، مختص تفسیر متون انجیل بود، اما به‌نظر من می‌توان به‌همه آفرینش نیز به‌همین شیوه پرداخت و همه طبیعت را نیز که امکانات بی‌شماری در خود دارد به‌همین ترتیب تفسیر کرد. به‌نظر من اگر داستان‌نویسها بخواهند داستانهایشان در ادبیات ماندگار باشد باید تا می‌توانند افق دیدشان را نسبت به‌زندگی انسانها وسیعتر کنند. ممکن است این حرف متناقض نما باشد ولی هرچه افق دید نویسنده وسیعتر و پیچیده‌تر باشد، راحت‌تر می‌تواند یمشهایش را به‌صورتی موجز در داستان بیاورد.

مردم عادت کرده‌اند از نویسنده‌ها بپرسند: «مضمون داستان چیست؟» و توقع دارند نویسنده هم در جواب مثلاً بگوید: «مضمون داستان من فشار اقتصادی ماشینیسیم برگردۀ طبقۀ متوسط است» و از این خزعبلات؛ و معمولاً هم با شنیدن این‌جور جوابها، خوشحال می‌شوند و فکر می‌کنند که دیگر لازم نیست داستان را بخوانند.

برخی نیز تصور می‌کنند که به محض خواندن داستانی، فی الفور در معانی به‌رویشان باز می‌شود. در صورتی که از نظر داستان‌نویسها معنا و مفهوم داستان یعنی کل همان داستان؛ چرا که داستان بازگویی تجربه‌هاست نه اندیشه‌های ذهنی.

پس بالتبع دومین ویژگی مشترک داستانها این است که نویسنده باید داستان را به نحوی ارائه دهد که خواننده حس کند داستان دارد کم‌کم در برابرش نمایان می‌شود. این حرف به معنای این نیست که خواننده باید خودش را با شخصیت داستان، یکی بگیرد یا برای او دل بسوزاند، و غیره. بلکه معنی‌اش این است که نویسنده باید داستان را عمدتاً نشان دهد نه اینکه گزارش کند. به بیان دیگر، با وجود وجود اینکه داستان هنری روایتی است، تا حدود زیادی وابسته به عنصر نمایش است.

البته آن‌قدر که نمایشنامه قالبی از ادبیات نمایشی است، داستان نیست. اما اگر شما اطلاعاتی راجع به تاریخچهٔ رمان داشته باشید، می‌دانید که رمان به عنوان یک قالب هنری به سمت وحدتی نمایشی سیر کرده است.

رمان امروز یک فرق اساسی با رمان قرن هجدهم دارد و آن هم حذف «من» نویسنده از رمان است. مثلاً فیلدینگ^{۱۰} در همه‌جای اثرش حضور دارد و دائم می‌خواهد خواننده را متوجه این یا آن نکته کند؛ و از او می‌خواهد که به بعضی چیزها بیشتر دقت کند. به علاوه دائم سعی دارد این یا آن حادثه را خوب حل‌جی کند تا مبادا نکته‌ای از نظر خواننده پوشیده بماند. رمان‌نویسان دورهٔ ویکتوریا [قرن نوزدهم] هم رمانهایشان را به همین شکل می‌نوشتند. یعنی دائم وسط رمانشان

۱۰. Henry Fielding رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۷۵۴-۱۷۰۷).

می‌پریدند، چیزی را توضیح می‌دادند یا به‌روانکاوی شخصیت‌هایشان می‌پرداختند. اما نویسندگان زمان هنری جیمز کم شروع به بازگویی داستان‌هایشان به شیوه‌ای متفاوت کردند؛ یعنی خودشان به پشت صحنه رفتند و ظاهری بی‌تفاوت به خود گرفتند و داستان‌هایشان را صرفاً از طریق دید یا ذهن شخصیت‌هایشان بازگو کردند. اما در زمان جیمز جویس^{۱۱} نویسنده‌ها خودشان را کاملاً از آثارشان حذف کردند و کاری کردند تا خواننده، تنها، در میان افکار کرب و متشتت اشخاص دست و پا بزند. در این هنگام خواننده بیکباره و بدون هیچ توضیحی خود را در وسط جهان می‌یابد.

اما نویسنده، این جهان را به نحوی خلق می‌کند و شخصیت و جزئیات را با آن می‌آمیزد که خواننده بتواند به معنای عمیق رمان دست یابد. اما نمی‌توان پس از پی بردن به معنا و مفهوم داستان، آن را از داستان جدا کرد و به جای خود داستان، معنی و مفهوم آن را مطالعه کرد. به قول مرحوم جان پیل بیشاپ^{۱۲} «نمی‌توان نقاشی سزان^{۱۳} را در یک جمله بیان کرد و گفت که سزان چند سیب و یک رومی‌زی کشیده است». نویسنده حرف‌هایش را دستچین می‌کند و اگر در کارش متبحر باشد، هر کلمه، حادثه و هر کدام از جزئیات اثرش را به دلیل خاصی انتخاب می‌کند و به دلیل، وقایعش را برحسب توالی زمان و به دنبال هم می‌چیند. اما او همه چیز را به نحوی تصویر می‌کند که احتمالاً نمی‌شود به طریق دیگری در رمان آورد.

قالب‌های هنری تا وقتی که به غایت کمال‌شان نرسیده‌اند، یا تا وقتی که با عنصر جدیدی پیوند برقرار نکرده و قالب جدیدی به وجود

۱۱. James Joyce نویسنده نوگرای ایرلندی (۱۸۸۲-۱۹۴۱).

۱۲. John Peal Bishop نویسنده آمریکایی (۱۸۹۲-۱۹۴۴).

۱۳. Paul Cézanne نقاش فرانسوی (۱۸۳۹-۱۹۰۶).

نیاورده‌اند، یا تا وقتی که متحجر نشده‌اند، دائماً متحول می‌شوند. اما صرف‌نظر از اینکه داستان در گذشته به‌چه شکل بوده و در آینده به چه شکلی در خواهد آمد، در حال حاضر باید کل نمایشی جامعی باشد. و معنی این حرف این است که مفهوم داستان باید در خود داستان باشد. و باز به این معنی است که هر جمله احساساتی، پرهیز-کارانه و اخلاقی انتزاعی در داستان، بیانی است که به داستان ضمیمه شده است. یعنی داستان‌نویس نباید با اضافه کردن جمله‌ای پرمعنا به ابتدا یا وسط یا انتهای حوادث نارسای نمایشی داستان، داستان خود را کامل کند. و باز به این معناست که وقتی شما داستان می‌نویسید، می‌خواهید از طریق اشخاص و حوادث حرف بزنید، نه درباره اشخاص و حوادث. به همین دلیل هم، احساس اخلاقی نویسنده باید با حس نمایشی وی کاملاً درآمیزد.

می‌گویند وقتی که دست‌نوشته‌ای به دست هنری جیمز می‌رسید و او از آن خوشش نمی‌آمد، با یک جمله، دست‌نوشته را به نویسنده‌اش باز می‌گرداند. می‌نوشت: «موضوع خوبی انتخاب کرده‌ای و به شیوه‌ای مستقیم به آن پرداخته‌ای». البته معمولاً نویسنده، با شنیدن این اظهار نظر شاد می‌شد، در صورتی که این بدترین جمله‌ای است که جیمز می‌توانست بگوید. چون او بهتر از هر کس دیگری می‌دانست که شیوه مستقیم، جوابگوی پیچیدگی موضوع خوب نیست. ممکن است دیگر چیز تازه‌ای برای گفتن نداشته باشد، اما همیشه شیوه تازه‌ای برای گفتن هست. و چون در هنر شیوه بیان نیز جزئی از محتوای سخن است، هر اثر هنری، اثری منحصر به فرد و محتاج نگاه تازه‌ای است.

البته درست نیست که بگوییم نمی‌توان در داستان چنین و چنان کرد. نه، هر کاری می‌شود کرد مشروط بر اینکه نتیجه کار موفقیت‌آمیز باشد. اما هیچ کس تاکنون نتوانسته است با شیوه غلط به جایی برسد.

به نظر من با وجود اینکه رمان‌نویسی و داستان‌نویسی هر دو مستلزم داشتن استعدادی قوی در داستان‌نویسی است ولی طبع داستان کوتاه‌نویسی تا حدودی با طبع رمان‌نویسی فرق دارد. من دوستی دارم که هم داستان کوتاه می‌نویسد و هم رمان. او می‌گوید که وقتی رمانش را کنار می‌گذارد تا چند تا داستان کوتاه بنویسد، احساس می‌کند که انگار می‌خواهد از جنگلی تاریک بیرون بیاید و با چندتا گرگ مواجه شود. رمان شکلی مبسوط‌تر و بازتر دارد و باب طبع کسانی است که دوست دارند با درنگ بیشتری پیش بروند. به علاوه رمان به فعالیت ذهنی بیشتری نیاز دارد. اما رمان برای کسانی که می‌خواهند زود از عذاب داستان راحت شوند، جز بار خاطر و درد و رنج چیز دیگری نیست. به هر حال صرف نظر از نوع قالبی که برای داستان انتخاب می‌کنید، یادتان باشد که دارید داستان می‌نویسید و در داستان باید اتفاقی رخ دهد. ادراک شما داستان نیست و اگر استعداد داستان‌گویی نداشته باشید، حساسیت بالای شما هم نمی‌تواند شما را داستان‌نویس کند.

اما داستان‌نویس باید حتماً کمی کندفهم باشد تا بتواند داستان بنویسد. یعنی باید در همه چیز خیره شود و هیچ چیز را سریعاً درک نکند. هر چه شما بیشتر به شیئی بنگرید، چیزهای بیشتری از جهان را در آن می‌بینید. یادمان باشد که داستان‌نویسان جدی کاری به این ندارند که صحنه خاص آنها تا چه حد محدود است، بلکه همیشه راجع به کل جهان می‌نویسند. از نظر آنها بمبی که در هیروشیما انداخته می‌شود، خواه ناخواه بر زندگی مردم کنار رودخانه اوکانی^{۱۴} نیز اثر می‌گذارد.

۱۴. Oconee رودخانه‌ای در ایالت جورجیای امریکای شمالی.

برخی دائم غر می‌زنند و می‌گویند که رمان‌نویسان نوگرا امیدی به آینده ندارند و تصویری ناخوشایند از جهان ارائه می‌دهند. تنها جوابی که می‌شود به این اشکال داد این است که بگوییم اگر کسی امید نداشته باشد، رمان نمی‌نویسد. رمان‌نویسی تجربه‌ای هولناک است؛ چرا که هنگام نوشتن آن موی بر اندام آدم راست می‌شود و دندانها، قفل. من همیشه از دست کسانی که تلویحاً می‌گویند داستان‌نویسی راهی برای فرار از واقعیات است خیلی عصبانی می‌شوم.

داستان‌نویسی یعنی شیرجه رفتن توی واقعیات و به‌هراس انداختن نظامها. اگر رمان‌نویس چشم امید به پول ندارد، حتماً به امید رستگاری است که همچنان می‌نویسد؛ وگرنه از این آزمایش سخت، سربلند بیرون نمی‌آید.

آدم ناامید نه تنها رمان نمی‌نویسد بلکه در حقیقت، رمان هم نمی‌خواند. و به دلیل زبونی نمی‌تواند هیچ چیز را عمیقاً بررسی کند. آدم مایوس چیزی را تجربه نمی‌کند در صورتی که رمان‌نویسی نوعی تجربه است. آن خانمی که فقط کتابهایی را که در پیشرفت ذهنی‌اش نقش داشته‌اند، می‌خواند آدمی عافیت‌جو و مایوس است. درحقیقت او هیچ وقت نخواهد فهمید که آیا به لحاظ ذهنی پیشرفت کرده یا نه. اما اگر اشتباهاً رمان بزرگی را بخواند، آن وقت پی می‌برد که انگار دارد در درونش غوغایی برپا می‌شود.

بسیاری تصور می‌کنند که در رمانهای نوین (Modern) چیزی اتفاق نمی‌افتد و اصلاً قرار نیست اتفاقی بیفتد. یعنی فکر می‌کنند این هم خود سبکی است؛ نوشتن داستانی که در آن اتفاقی رخ نمی‌دهد. حال آنکه به نظر من در داستانهای نوین اتفاقات بیشتری (گرچه ظاهراً غیرمهیج) رخ می‌دهد تا در داستانهای گذشته. داستان غبار تابستان^{۱۰}

خانم کرولاین گوردن^{۱۶} در این مورد مثال خوبی است. این داستان یکی از مجموعه داستانهای کتاب جنگل جنوب^{۱۷} است که به نظر من ارزش خوانده شدن را دارد.

داستان غبار قابستان به چهار بخش تقسیم شده است و در ابتدا به نظر می‌رسد که این بخشها هیچ ارتباطی با هم ندارند و داستان فاقد روایتی به هم پیوسته است. وقتی شروع به خواندن داستان می‌کنیم، انگار در یک قدمی تابلویی امپرسیونیستی ایستاده‌ایم؛ و سپس کم‌کم از تابلو دور می‌شویم تا اینکه تابلو درکانون دیدمان قرار می‌گیرد. وقتی در فاصله مناسب از تابلو ایستادیم، ناگهان جهانی پرتکاپو را که نویسنده خلق کرده، می‌بینیم. و درمی‌یابیم که نویسنده با استفاده از شیوه دست کم‌گیری (Understatement) داستانی کامل برایمان گفته است. منتها بیش از آن که مستقیماً به خود داستان بپردازد، وقایع پیرامون داستان را تصویر کرده است.

ممکن است بگویید که این داستان به نوشتنش نمی‌ارزد، چون باید خواننده‌اش بسیار باهوش باشد و ذهن پیچیده‌ای داشته باشد. اما به گمان من بیش از هر چیز دیگر همین سفسطه غلط است که نگذاشته مردم این نوع داستانها را نیز درک کنند. اما داستان غبار قابستان بدون اینکه نویسنده در آن حتی به قدر سرسوزنی از شیوه طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) پیروی کرده باشد، به لحاظ شکلی به زندگی واقعی شبیه‌تر است تا داستانهایی که سلسله حوادثی دنباله‌دار را روایت می‌کنند. لازم نیست که افراد حتماً مغزی متفکر داشته باشند تا بتوانند داستانهای خوب را درک کنند بلکه هر کس که بخواهد رمز و راز

16. Caroline Gordon

17. *The Forest of the South*

آنها را که به دلیل آمیختگی با واقعیت، و واقعیت آنها را که به دلیل آمیختگی با رمز و راز، عمق پیدا کرده، حس کند می‌تواند این گونه داستانها را نیز درک کند. داستان هم باید ساده باشد و هم عمیق. از نظر بسیاری از نقدهای عامه‌پسند، داستان باید دربارهٔ آدمهای عادی باشد و زندگی عادی و معمولی و روزمره را تصویر کند. به علاوه داستان-نویس باید داستانش به اصطلاح برشی از زندگی باشد. ولی اگر زندگی معمولی ارضایمان می‌کرد، آفرینش ادبی معنی نداشت.

کانررد^{۱۸} می‌گوید: هدف داستان‌نویس این است که تا می‌تواند نسبت به جهان مرئی امین باشد. و این هدف گرچه بسیار والا به نظر می‌رسد، در واقع بسیار متواضعانه است. منظور کانررد این است که وی همیشه از محدودیتهایی که واقعیت تحمیل می‌کند، استقبال کند. اما از نظر او مرزهای واقعیت به آنچه می‌بینیم، ختم نمی‌شود. بلکه وی به دلیل اینکه جهان مرئی به دنیایی نامرئی اشاره دارد، مایل است نسبت به جهان مرئی امین باشد. کانررد در توضیح اهدافش در مقام یک رمان‌نویس، می‌نویسد:

«پاسخ هنرمندی که وجدان پاکی دارد به افراد بسیار معقولی که در طلب سودی آنی و به خصوص آنهایی که به دنبال تهذیب اخلاقی، تسلاهی روحی و سرگرمی هستند و کسانی که می‌خواهند به سرعت ترقی کنند، تشویق شوند، بترسند، به هول و هراس بیفتند و افسون شوند، این است: وظیفه‌ای را که من سعی می‌کنم با قدرت کلمات مکتوب به انجام برسانم این است که کاری کنم شما بشنوید، احساس کنید و نیز این است که قبل از هر چیز کاری کنم که شما ببینید؛ همین و بس، و این خود همه چیز است. و اگر در این کار موفق شوم، شما مطابق با استحقاقتان به آن تشویق، تسلا، هراس، افسون و چیزهای دیگر که در طلبش هستید، و به علاوه شاید بارقه‌ای از حقیقت که فراموش کرده‌اید طلب کنید، دست خواهید یافت.»

۱۸. Joseph Conrad رمان‌نویس لهستانی الاصل انگلیسی (۱۸۵۷-۱۹۲۴).

ممکن است از مجموع حرفهای من این طور استنباط کنید که من به این دلیل می نویسم که می خواهم آنچه را که می بینم به خواننده هم نشان بدهم و داستان نویسی کاری صرفاً تبلیغی است. اما بگذارید در این مورد بیشتر توضیح بدهم.

بهار سال قبل که من داشتم اینجا سخنرانی می کردم، دختر خانمی از من پرسید: «خانم اوکانر، شما چرا می نویسید؟» و من گفتم: «چون استعداد این کار را دارم.» ولی بلافاصله بعد از آن حس کردم که جوی از نارضایتی شدید بر محیط حاکم شده است. یعنی احساس کردم که اکثر افراد آن جمع جواب مرا جوابی پرمغز نمی دانند. اما این تنها پاسخی بود که من می توانستم به آن سؤال بدهم. البته از من نپرسیدند که چرا به این نحو می نویسی، بلکه پرسیدند که چرا اصلاً می نویسی؟ و این سؤال تنها یک جواب دارد و بس.

هیچ دلیلی نمی توان برای نوشتن داستان، برای مصارف جامعه آورد، مگر اینکه کسی بگوید به دلیل اینکه استعداد داستان نویسی دارم می نویسم.

هر استعدادی مسئولیت آور است، اما خود استعداد یک رمز است. موهبتی است رایگان و کاملاً بی دلیل که ممکن است نحوه استفاده از آن برای همیشه از چشم ما مخفی بماند. معمولاً برای اینکه هنرمند به طور کامل از استعدادش استفاده کند باید محرومیت هایی را تحمل کند. استعداد یکی از محاسن عقل عملی است و استفاده از این حسن، محتاج ریاضت، و مستلزم طرد تنگ نظری های نفس است. نویسنده باید از چشم دیگران و سختگیر همچون دیگران، درباره خودش قضاوت کند. هنر نباید فدای من نویسنده شود بلکه نویسنده باید من خود را به نفع عینیات و نیز اثرش کاملاً فراموش کند.

به نظر من خودستایی، راه استفاده آزادانه از استعداد را می‌بندد. چه این غرور، غرور یک نظریه‌پرداز یا اصلاح‌طلب و چه خودستایی ساده‌اندیشه‌کسانی باشد که فکرمی‌کنند معیار حقیقت، صداقت آنهاست. اگر نوشته‌های بدیهه‌نویسان^{۱۹} سانفرانسیسکو را بخوانید ممکن است فکر کنید که نخستین چیزی که برای هنرمند شدن لازم است، این است که خود را از قید و بند عقل آزاد کند؛ و هر چه از ذهن تراوش کند، ارزشمند است. به اعتقاد آنها احساسات افراد اگر آزادانه بیان شود، ارزش شنیدن را دارد. چون بیانی است فارغ از هر قید و بند، و نیز چون احساسات است.

سینت تامس^{۲۰} می‌گوید که هنر «عقلی است که در کار ساختن نقش دارد». و این تعریفی بی‌روح ولی زیبا از هنر است. اما امروزه این تعریف به دلیل اینکه عقل جایگاه واقعی‌اش را در میان ما از دست داده، تعریف مشهوری نیست. وقتی زیبایی و طبیعت از هم جدا شدند، تخیل و خرد نیز هر یک به راهی رفتند. در حالی که خرد وسیله‌ای برای دستیابی به هنر است. هنرمند از خرد خود استفاده می‌کند تا علت منطقی چیزهایی را که می‌بیند کشف کند. از نظر او لازمه منطقی بودن، کشف روح سازنده یک شیء، یک وضعیت و یک تسلسل است. و این کار راحت و ساده‌ای نیست. چنین کاری یعنی نقب‌زدن به بی‌نهایت؛ و لازمه‌اش بی‌پروایی و احترام صادقانه به حقیقت است.

از این صحبت‌ها می‌توان این‌طور نتیجه گرفت که در این عالم فن خاصی که بتوان با کشف یا به کارگیری آن نویسنده شد، وجود ندارد. در کلاسهای آموزش نویسندگی نیز نباید چگونه نوشتن را به شما بیاموزند، بلکه باید شما را با محدودیتها و امکانات کلمات و نحوه توجه خاص به آنها آشنا کنند. نویسنده صرف نظر از سابقه یا مهارتش؛

19. Vocal Writers 20. St. Thomas

یک چیز را هیچ وقت فراموش نمی کند و آن این است که راه و رسم نویسندگی را باید به تدریج و به طور مداوم آموخت. به محض اینکه نویسنده ای احساس کرد نویسندگی را یاد گرفته، یا به دنبال چیست یا شیوه بیان چیزهایی را که می داند آموخته، یا حتی بدتر از این، احساس کرد که یاد گرفته چگونه چیزی نگوید، کارش تمام است. قلمرو منبع اثر نویسنده خوب، بسیار وسیعتر از آن است که در حیطه خود آگاهش بگنجد. و اثر او، وی را بیش از دیگران، به تعجب و ا می دارد.

نمی دانم استاد نداشتن بدتر است یا استاد بد داشتن. به هر حال، به نظر من کار استاد بیشتر سلبی است. استاد نمی تواند کسی را با استعداد کند، اما می تواند کاری کند تا استعداد افراد با ذوق هرز نرود. ما می توانیم بیاموزیم که چگونه ننویسیم. اما راه و رسم این کار مستقیماً به خود نویسندگی مربوط نمی شود بلکه در ارتباط با کل زندگی معنوی افراد است. اگر احساسات تصنعی را از ذهن بزداییم و خود-محوری را کنار بگذاریم، لافل موانع نویسندگی را از پیش پایمان برداشته ایم. اگر ساده اندیش نباشید، حتی اگر نتوانید خوب هم بنویسید، باز لافل کیفیت اثرتان نازل نخواهد بود. استاد نویسندگی باید علفهای هرز نویسندگی را وچین کند؛ و هدف کل دانشکده شما باید همین باشد. در کار نویسندگی می توان از همه علوم استفاده کرد: منطق، ریاضیات، الهیات، و به خصوص طراحی؛ در واقع هرچه که به شما کمک کند تا مشاهده کنید و شما را وادارد تا ببینید. نویسنده نباید از خیرم شدن به چیزهای مختلف، شرمسار شود. به علاوه چیزی نیست که نیاز به دقت و توجه نداشته باشد.

این روزها برخی خیلی جزع و فزع می کنند و می گویند که نویسنده ها به جای اینکه به درون جامعه بروند و اطلاعاتی دست اول

از نحوه زندگی مردم به دست آورند، به زندگی مجلل دانشگاهی روی آورده‌اند. اما حقیقت این است که هر کس که دوران کودکی را پشت سر گذاشته باشد، آن قدر تجربه کسب کرده است که تا آخر عمرش کافی باشد. اگر نویسنده نتواند با تجربیات کم چیزی خلق کند، احتمالاً با تجربیات فراوان نیز نخواهد توانست. نویسنده نباید در تجربیات غرق شود بلکه باید در آنها تأمل کند.

این روزها من هرجا می‌روم می‌پرسند که آیا دانشگاهها طبع نویسنده‌ها را خشک نمی‌کند؟ به نظر من نه آنقدر که باید! وگرنه اساتید خوب می‌توانستند جلو بسیاری از این آثار به اصطلاح پرفروش را بگیرند. بسیاری از آدمهای بی‌عرضه که بار احساسات شاعرانه را بر دوش می‌کشند یا از حساسیتهای زیاد رنج می‌برند، عشق نویسنده شدن را در سر می‌پرورانند.

این روزها در کلاسهای نویسندگی به کسانی برمی‌خوریم که که توجهی به مسائل نویسندگی ندارند چون که فکر می‌کنند به دلیل تجربیاتی که دارند قبل از آمدن به کلاس هم نویسنده بودند. و مسلماً اگر این نویسندگان ذاتاً بلد باشند یا با استفاده از آموزشهایی که می‌بینند، یاد بگیرند که چطور آنقدر که باید، بد بنویسند، می‌توانند پول زیادی به جیب بزنند. از یک نظر هم حیف است که این فرصت از آنان دریغ شود! اما به نظر من اگر دانشکده، آموزشگاه بازرگانی نباشد و در برابر حقیقت احساس مسئولیت کند، باید کاری کند که کم طبع چنین نویسندگانی خشک شود!

اما اگر فرض را بر این بگذاریم که فارغ التحصیلان رشته نویسندگی، ذوق و استعداد کی دارند، سؤال این است که اساتید چه چیزی را باید در کلاسهای نویسندگی به دانشجویان بیاموزند؟ به نظر من کار اساتید باید عمدتاً سلبی باشد یعنی باید بیشتر بگویند: «این

جور نوشتن تأثیرگذار نیست چون...» یا «آن جور نوشتن، تأثیرگذار نیست، چون...». و این چون خیلی مهم است. استاد نویسندگی باید به شما کمک کند تا ماهیت وسیله کارتان را بشناسید، و در مطالعاتتان هم شما را راهنمایی کند. من کلاسهای را که در آنها دانشجویان نوشته‌های همدیگر را نقد می‌کنند، قبول ندارم. این جور نقادیه‌ها معمولاً ناشی از جهل، غرض‌ورزی یا تملق است. و این نقادان، کورانی هستند عصا کش کوران دیگر. حتی ممکن است کارشان به نتایج خطرناکی هم منجر شود. و باز استادی که سعی می‌کند دانشجویانش را وادارد تا به شیوه خاصی بنویسند نیز کار بسیار خطرناکی می‌کند. خوشبختانه بیشتر اساتیدی که من می‌شناسم آن قدر تنبل هستند که این کار را نکنند. اما پرهیزید از اساتید پرجنب و جوش!

در این بیست سال اخیر، دانشگاه‌ها آن قدر در اهمیت رشته نویسندگی خلاق غلو کرده‌اند که آدم احساس می‌کند هر ابلهی با سر سوزن ذوقی، از این رشته فارغ التحصیل شود می‌تواند داستان قابل قبولی بنویسد. در واقع این روزها آن قدر تعداد نویسنده‌هایی که داستانهای قابل قبول و شایسته می‌نویسند زیاد شده که داستان کوتاه به عنوان یک قالب هنری، در خطر نابودی قرار گرفته است. البته باید شایستگی لازم را هم کسب کرد، اما این شایستگی نیز خود باعث نابودی است. ما علاوه بر صلاحیت، نیازمند بینشی صحیح هستیم و این چیزی نیست که بتوان در کلاسهای نویسندگی آموخت.

مباحثه با نویسندگان

گفتگو با نادین گوردیمر

جنیکا هرویت

درباره گوردیمر

خانم نادین گوردیمر در ۱۹۲۳ در شهر اسپرینگز^۱ (شهر کوچکی در نزدیکی ژوهانسبرگ^۲) افریقای جنوبی به دنیا آمد. پدرش از مهاجران لیتوانی^۳ (شوروی) و ساعت ساز و مادرش اصلاً، انگلیسی بود. وی دوران کودکی اش را در بخش آرام و سفیدپوست نشین افریقای جنوبی گذراند، اما دلمشغولی اصلی او در رمانهایش نظام نژادپرستی در این کشور است.

گوردیمر نوشتن را از نه سالگی شروع کرد و شش سال بعد اولین داستانش را از طریق یکی از مجلات هفتگی ژوهانسبرگ به نام خود^۴ منتشر کرد. وی اگرچه به علت بیماری نتوانست مدت زیادی در مدرسه تحصیل کند، ولی با کمک معلم سرخانه تحصیلاتش را ادامه داد و یک سال نیز به دانشگاه ویتواترزراوند^۵ ژوهانسبرگ رفت. گوردیمر اولین مجموعه داستانهای کوتاهش دود^۶ را در ۱۹۴۹ منتشر کرد و کمی پس از آن (۱۹۵۲ میلادی) مجموعه داستان دیگری از او به نام صدای خفیف مادر^۷ نیز در امریکا چاپ و منتشر شد. وی اولین رمانش را در ۱۹۵۳ نوشت ولی شهرت عالمگیرش عمدتاً مدیون رمان دختر برگر^۸ (۱۹۸۰) اوست. هشتمین رمان

-
- | | | | |
|----------------------------------|----------------------|--------------|----------|
| 1. Springs | 2. Johannesburg | 3. Lithuania | 4. Forum |
| 5. Witwatersrand | 6. Face to Face | | |
| 7. The Soft Voice of the Serpent | 8. Burger's daughter | | |

گوردیمر مردم جولای^۹ (۱۹۸۱) نیز چندی پس از چاپ هفتمین مجموعه داستان‌ش آغوش سرباز^{۱۰} (۱۹۸۰) منتشر شد. گوردیمر تاکنون برنده جوایز مختلف ادبی از جمله جایزه ادبی و.ه. اسمیت^{۱۱}، جایزه جمیزتیت^{۱۲}، جایزه بوکر^{۱۳}، و گروان اگل دور^{۱۴} (جایزه بزرگ عتاب‌طلایی) فرانسه شده است. به علاوه دانشگاه لوان^{۱۵} بلژیک نیز در ۱۹۸۰ دکترای افتخاری ادبیات را به وی اعطا کرد. گفتگوی زیر با گوردیمر در پاییز ۱۹۷۹ و بهار ۱۹۸۰ میلادی انجام شده است.

□ آیا شما هم از آن دست نویسنده‌هایی هستید که دائم به‌شان عناوین افتخار می‌دهند؟

گوردیمر: اگر در افریقای جنوبی بخواهند به من عنوانی افتخاری بدهند، قبول نمی‌کنم. اما عنوان افتخاری دانشگاه لوان بلژیک را در ۱۹۸۱ پذیرفتم؛ که بعداً معلوم شد عنوانی بسیار استثنایی بوده است. چون این عنوان را علاوه بر من به عالیجناب اسکار رومرو^{۱۶} هم که دو هفته بعد در ال‌سالوادور ترور شد، دادند. در آنجا عالیجناب رومرو سخترانی پرشوری ایراد کرد. مردی بسیار دوست داشتنی بود. دانشجویان، هشت دقیقه‌ای ایستاده، برایش کف زدند. و دو هفته بعد کف کلیسا دراز کشیده بود. چون مرده بود.

□ چه مدت به دانشگاه رفتید؟

گوردیمر: یک سال. و طی این مدت برای اولین بار با سیاهان

9. *July's People* 10. *Soldier's Embrace*

11. W.H. Smith Literary Award

12. James Tait Black Memorial Prize

13. The Booker Prize

14. Grand Aigle d'or 15. Leuven

16. Monsignor Oscar Romero

حشر و نشر پیدا کردم. در واقع کم و بیش در همین موقع شروع به کسب آگاهیهای سیاسی کردم. آن وقتها حسن میهمانی رفتن با والدینم این بود که وقتی آنها داشتند با میزبان گفتگو می کردند، من خانه میزبان را می گشتم تا ببینم [در میان کتابهایش] چیزی برای خواندن پیدا می شود یا نه. و کتابهای خیلی از نویسندگان از هنری میلر^{۱۷} گرفته تا آپتن سینکلر^{۱۸} را هم به همین ترتیب کشف کردم. در حقیقت اول بار رمان جنگلی^{۱۹} آپتن سینکلر مرا وا داشت تا به سیاست هم فکر کنم. پس از خواندن این رمان، با خود گفتم: خدای من، اینهایی را که در کارخانه کسرو گوشت سازی استثمار می کنند، و کلاً این مردی که به آمریکا می آیند و زبان انگلیسی نمی دانند و مجبور می شوند در کارگاههای غیربهداشتی و با مزد کم جان بکنند و کار کنند، شبیه سیاهان خود ما هستند. من آنها را با پدرم قیاس نمی کردم. چون پدرم آن موقع سرمایه دار بود؛ بلکه آنها را با سیاهان مقایسه می کردم. و باز چیزی که به نظرم متناقض نما می آمد، این بود که افریقای جنوبی کشور خود سیاهان بود، اما طوری آنها را به کار می گرفتند که انگار آنها مهاجرانی هستند که برای کار در معادن به این کشور آمده اند. من این شباهت را می دیدم. در این موقع بود که کم کم به موضع در برابر سیاهان فکر کردم. گرچه آن موقع چیزهای زیادی نمی دانستم. آخر دوازده سیزده سالم بیشتر نبود و زندگی خاصی داشتم. یعنی در میان کتابها زندگی می کردم. اما شاید قبل از اینکه آمادگی لازم را کسب کنم، به این چیزها فکر می کردم. وقتی به دانشگاه رفتم در اثر نشست و برخاست با نقاشها و نویسنده ها فهمیدم که سیاهان هم مثل ما هستند و با ما

۱۷. Henry Miller نویسنده آمریکایی (۱۸۹۱).

۱۸. Upton Sinclair نویسنده و سیاستمدار آمریکایی (۱۸۷۸-۱۹۶۸).

برابرند. در آنجا به‌طور کلی و فارغ از مسائل نژادی با کسانی آشنا شدم که در دنیای افکار و اندیشه‌ها — یعنی دنیایی که من عاشقش بودم — سیر می‌کردند.

در شهری که من زندگی می‌کردم از این نوع غذاهای فکری خبری نبود. و من همیشه وقتی به‌نحوه زندگی طاقنفرسای مردم شهرم فکر می‌کردم گیج می‌شدم؛ چون انسان باید در دنیای اندیشه‌ها زندگی کند. این بعد از روان آدمی بسیار مهم است. البته این بعد در روان همه هست، ولی آنها نمی‌دانستند چگونه باید آن را ابراز کنند. در شهر، صحبت‌ها خیلی پیش پا افتاده بود. زنها با هم راجع به کارهای خانه و شیطنت بچه‌ها صحبت می‌کردند و مردها راجع به بازی گلف، مسابقات اسبدوانی یا سرگرمیهای دیگرشان. اما هیچ کس راجع به، یا حتی پیرامون مسائل عمده زندگی مثل مرگ و حیات صحبت نمی‌کرد. و باز کسی راجع به مسائل کلی وجود بحث نمی‌کرد. و من هم طبیعتاً از طریق کتابها با این مسائل آشنا شدم و خودم به تنهایی راجع به آنها فکر می‌کردم. در واقع این افکار مثل روابط عاشقانه والدینم، مکتوم بود؛ یعنی تا این حد برایم محرمانه بود. چون که احساس می‌کردم کسی نیست تا راجع به این چیزها با او حرف بزنم، واقعاً هیچ کس. ولی بعد از آن، یعنی وقتی به دانشگاه رفتم، زندگی‌م تغییر کرد. بعد از جنگ جهانی بود که وجودگرایی (اگزیستانسیالیسم) از اروپا به آنجا رسیده و گرایشهای چپ و جبهه ملی سیاهپوستان، طرفداران بسیاری پیدا کرد. البته آن موقع فعالیت‌های حزب کمونیست و دیگر گرایشهای چپ ممنوع نشده بود. بنابراین در بین گروههای چپ انواع و اقسام بحثهای مارکسیستی رواج داشت. اما من تا آن موقع چیزی راجع به این حوزه فکری و این جور عقاید نشنیده بودم، بلکه صرفاً چیزهایی

درباره‌شان خوانده بودم. در آنجا خیلیها با سیاهان مراوده داشتند؛ بنابراین من هم از طریق نویسندehا، نقاشها و بازیگرها با سیاهپوستها محشور شدم.

□ بعد از دانشگاه چه کردید؟ آیا وارد فعالیتهای سیاسی شدید؟

گوردیمر: نه، می‌دانید که من آن موقع سرگرم نوشتن بودم. خیلی زیاد هم می‌نوشتم. هم و غم شده بود نوشتن. در واقع به سیاست هم علاقه‌ای نداشتم. و حالا که به گذشته فکر می‌کنم می‌بینم که موضعم در زندگی به عنوان سفیدپوست برتر، و در برابر سیاهپوستها، موضعی انسان‌گرایانه (اومانستی) و فردگرایانه بوده است. چرا که احساس می‌کردم که صرفاً باید در رفتارهایم، مانع رنگ‌پوست را نادیده بگیرم و به آن اعتنایی نکنم. به عبارت دیگر موضعم در برابر سیاهپوستان، کاری به قدرکفایت بود. البته تا مدتها بعد نمی‌دانستم که این موضوعی تا حدی بی‌معنی است.

□ آیا آن موقع تنها زندگی می‌کردید؟

گوردیمر: نه. از این نظر وضعم کاملاً برعکس بود. البته باید به نوع وابستگی که من در سن حساس ده سالگی به خانواده‌ام داشتم هم توجه کنید. مثلاً وقتی بچه‌های دیگر به جاهایی شبیه اردوهای تابستانی امروز ما می‌رفتند می‌گفتند که: «نادین نمی‌تواند به اردو بیاید. قلبش درد می‌کند. اگر بچه‌ها بخواهند به گردش بروند، او نمی‌تواند برود. نادین باید پیش مادرش بماند.» یک همچین بچه‌ای به خصوص در سن پانزده، شانزده سالگی، اخلاق و رفتارش فاسد، و تبدیل به

دلفک و اسباب تفریح بزرگترها می‌شود. چون مطبوع طبع بزرگترهاست و به‌جای اینکه با همسن و سالهایش بجوشد، با شوهر این و آن اختلاط می‌کند و در نتیجه اخلاق آدم فاسد می‌شود. ضمن اینکه من مقلد ماهری بودم (شاید تازه داشتم برای ضبط گفتگوها، گوشی شنوا پیدا می‌کردم) به‌همین دلیل هم ادای این و آن را در می‌آوردم؛ یعنی در محافلی که بزرگترها جمع می‌شدند، یک کم جمع‌تر می‌نشستند و آن وقت نادین خرامان‌خرامان به‌این طرف و آن طرف می‌رفت و با بی‌رحمی تمام ادای کسانی را که آنها می‌شناختند در می‌آورد. اگرچه هیچ کس به‌فکرش نمی‌رسید که به‌محض اینکه بررسی‌گردد، من ادای او را هم به‌نوبه‌خود در می‌آورم.

در هر حال، موقعی که به‌دانشگاه می‌رفتم هنوز پیش والدینم زندگی می‌کردم و معمولاً هم با قطار به‌ژوهانسبورگ می‌رفتم. بعدش خواهرم ازدواج کرد و به‌ژوهانسبورگ رفت تا در آنجا زندگی کند. و آن وقت مواقعی که من نمی‌خواستم به‌خانه‌ خودمان برگردم، به‌خانه‌ خواهرم می‌رفتم و از اینکه پایگاهی هم در آنجا داشتم خیلی لذت می‌بردم. اما نمی‌دانم چرا آن موقع جرأت نداشتم والدینم و شهر معدنی زادگاهم یعنی اسپرینگز را ترک کنم. در ضمن می‌دانید که من آن وقتها واقعاً پول زیادی از راه نوشتن به‌دست نمی‌آوردم تا بتوانم با آن زندگی کنم. من آن موقع کاری می‌کردم که بچه‌های امروزی نمی‌کنند یعنی با پدرم زندگی می‌کردم. از طرف دیگر، احتیاجاتم هم بسیار بسیار محدود بود؛ یعنی هیچ وقت به‌سرم نمی‌زد که من هم ماشین می‌خواهم (اگرچه این روزها بچه‌ها همه بالاخره یک ابوقراضه‌ای دارند) و خلاصه خواب این چیزها را هم نمی‌دیدم. فقط دوست داشتم کتاب بخرم و آن قدر هم از اینجا و آنجا حق‌التحریر می‌گرفتم که

بتوانم بخرم. ضمن اینکه از کتابخانه هم زیاد استفاده می کردم. اگر چه باز این روزها کسی به کتابخانه نمی رود. مثلاً وقتی از نویسنده جوانی می پرسم: «فلان یا بهمان کتاب را خواندی؟» می گوید: «نه. آخر می دانید کتابها خیلی گران است.» و من می گویم: «عجب! اما کتابخانه مرکزی که خیلی عالی است. ترا خدا به کتابخانه هم سری بزنید. چون اگر چیزی نخوانید، چیزی هم نمی توانید بنویسید.»

□ شاید انزوای دوران کودکی و اوقات فراغتی که برای کتاب خواندن داشتید، کمکتان کرده تا نویسنده شوید. گرچه احتمالاً خیلی دلتنگ و افسرده بودید.

گوردیمر: بله. شاید من در هر صورت نویسنده می شدم. من قبل از اینکه مریض شوم یک چیزهایی می نوشتم. البته آن موقع یعنی موقعی که یازده سالم بود، دوست داشتم روزنامه نگار بشوم. می دانید چرا؟ بعد از خواندن داستان خبر دست اول^{۲۰} اولین ووا^{۲۱}. هر کس این داستان را می خواند دوست داشت روزنامه نگار بشود. من از این داستان خیلی خوشم آمد. البته قبل از این هم کتاب زیاد می خواندم، اما بدون اینکه قوه تمیز داشته باشم. یعنی می رفتم کتابخانه و گشتی در آن می زدم و هر کتاب مرا به کتاب بعدی هدایت می کرد. بهترین شیوه کتاب خواندن هم به نظرم همین است. چند روز پیش یکی از دانشجویان آکسفورد که دارد پایان نامه اش را راجع به آثار من می نویسد برای دیدن من به ژوهانسبورگ آمده بود. و من کاری کردم که تا آن موقع سابقه نداشت. به اش گفتم: «این جعبه پر از دستنوشته های من

20. *Scoop*

۲۱. Evelyn Waugh نویسنده انگلیسی (۱۹۰۳-۱۹۶۶).

است. هر جور که دلت می‌خواهد از آنها استفاده کن.» چون خیلی ازش خوشم آمده بود. جوان باهوش و بانشاطی بود. و بعد ناگهان یک دفتر تمرین بچه‌ها (که در واقع فهرست کتابهایی بود که من در دوازده سالگی، طی شش ماه خوانده و در آن، درباره هر کدام بررسیهای مختصری نوشته بودم) از درون جعبه درآورد. مثلاً من در این دفتر نقد و بررسی مختصری دربارهٔ رمان بر باد دفته^{۲۲} نوشته بودم. و بعد می‌دانید زیرش چه بود؟ بررسی کتاب وقایع دوازده^{۲۳} پیپس^{۲۴}. البته من آن موقع کتابهای کودکان هم می‌خواندم یا در واقع می‌بلعیدمشان. اگر چه کتاب کودکان و غیر کودکان — مثل رمان بر باد دفته یا وقایع دوازده پیپس — برایم فرقی نداشت.

□ آیا قبل از چاپ اولین کتابتان، داستانهایتان را در مجله نیویورکر^{۲۵} چاپ می‌کردید؟

گوردیمر: نه. اولین مجموعه داستانم در افریقای جنوبی و در ۱۹۴۹ منتشر شد. و بعد از آن — یعنی احتمالاً موقعی که بیست و شش سالم بود — یکی از داستانهایم در نیویورکر و چندین داستانم در نشریات ادواری دیگر نظیر *دیرچینیا کواکترلی دی دی یو*^{۲۶} و *یل دی دی یو*^{۲۷} چاپ شد. (چون نویسندگان جوان دهه پنجاه معمولاً آثارشان را برای این نشریات می‌فرستادند.) بعد از آن نیز اولین مجموعه داستانهای کوتاها هم در خارج، چاپ و منتشر شد.

□ فکرمی‌کنید سیاست و جدال دائمی‌ای که در افریقای

22. *Gone With the Wind* 23. *Diary*

۲۴. Samuel Pepys وقایع نویسنده و از صاحب منصبان نیروی دریایی انگلیس (۱۶۳۳-۱۷۰۳).

25. *New Yorker* 26. *Virginia Quarterly Review* 27. *Yale Review*

جنوبی هست، چه نقشی در رشد شما به عنوان نویسنده داشته است؟

گوردیمر: خوب. از قرار معلوم نقش مهمی داشته است. اما من به هر حال نویسنده می شدم. چون من حتی قبل از اینکه سیاست روی خود آگاهم تأثیر بگذارد، می نوشتم. من به ندرت از سیاست به شکل ارشادی اش استفاده می کنم. بحث و جدلهایی هم که در رمان دختر بزرگ و یکی دو تا رمان دیگر می بینید، خیلی جزئی هستند و تازه به دلایل عدیده و بنابر ضرورت، در داستان آمده اند. سیاست عملاً همان تأثیری را روی نوشته های من گذاشته که روی مردم. به نظر من شرایط حاد سیاسی افریقای جنوبی، شخصیت و زندگی مردم را دگرگون می کند. و من هم با این مردم سر و کار دارم و چون سیاست، مردم کشورم را شکل و آنها را تغییر می دهد، مواد خام آثار من هم عمیقاً تحت تأثیر مسائل سیاسی قرار گرفته است.

□ اما آیا به نظر شما، این مزیتی است برای نویسنده؟

گوردیمر: در حقیقت نه. زندگی ظاهراً بی شکل است. اما وقتی به این یا آن شیوه در آن نقب بزنید یا اینکه... سخن قصار گوته^{۲۸} که یادتان هست: «دست را عمیقاً در زندگی فرو کن، موضوعت چیزی است و تو چیزی هستی که به کف می آوری.» به نظر من کار نویسنده هم همین است.

□ آیا اگر شما در کشوری که اختناق سیاسی در آن حاکم نبود، زندگی می کردید، نویسنده ای عمدتاً ذهنگرا

۲۸. Johann Goethe شاعر آلمانی (۱۷۴۹-۱۸۳۲).

نمی‌شدید؟

گوردیمر: شاید. مثلاً فرض کنید اگر بزرگترین داستان کوتاه‌نویس آمریکا یعنی یودورا ولتی^{۲۹} (که من شیفته آثارش هستم) در کشور من زندگی می‌کرد، احتمالاً استعداد شگفت‌انگیزش بیش از اینها شکوفا می‌شد. یعنی آثار بیشتری خلق می‌کرد و احتمالاً به موضوعات عامتری می‌پرداخت. اگرچه در این مورد هم تا حدود زیادی مرددم. چون همین آثارش هم شگفت‌انگیز است. اما واقعیت این است که او زیاد نوشته است و به نظر من سعی نکرده استعداد رمان‌نویسی‌اش را به کمال برساند. به علاوه، شرایط اجتماعی مجبورش نکرده به چیز متفاوتی پردازد. فکر هم نمی‌کنم که این صرفاً مربوط به طبع او باشد. چون کارهای اولیه من نیز به لحاظ کیفی شبیه کارهای اوست. من از این کلمه احساساتی که درباره آثارم می‌گفتند، متنفر بودم. در ضمن دائم مرا با کاترین منسفیلد^{۳۰} مقایسه می‌کردند. من آدمی ذاتاً سیاسی نیستم و به دلایل مختلف، علاقه‌ای هم به سیاست و آدم‌های سیاسی ندارم (اگرچه اشخاص فعال سیاسی را تحسین می‌کنم). آدم در کار سیاسی خیلی به خودش دروغ می‌گوید؛ نوعی خودگول‌زنی در سیاست هست... آدم نمی‌تواند [در ذهن، شخصیت] مبارز سیاسی خوبی بسازد، مگر اینکه دملهای چرکین [شخصیتش] را نبیند.

□ آیا انتقادهایی که از رمانهای یودورا ولتی کردید، بر رمانهای ویرجینیا ولف^{۳۱} هم وارد است؟

۲۹. Eudora Welty نویسنده آمریکایی (۱۹۰۹).

۳۰. Katherine Mansfield نویسنده انگلیسی (۱۸۸۸-۱۹۲۳).

31. Virginia Woolf

گوردیمر: نه، چون ویرجینیا ولف به راه دیگری رفته. منظورم این است که او همه وجودش را وقف آن پوشش شفاف کرد که باب طبعش می دانست. برای بازآفرینی تجربیات، دو راه داریم و باید بینیم راجع به چه می خواهیم بنویسیم. نویسندگی یعنی معنی کردن زندگی. گاهی آدم یک عمر قلم می زند ولی احتمالاً فقط جزء کوچکی از زندگی را معنی می کند. ویرجینیا ولف کارش در این زمینه بی نظیر بود. او پیچیدگی روابط انسانی را، و به گونه ای موجز، گیجی و اضطراب آدمها را تصویر می کرد. اما نمی شود رمان دختر بزرگ را با حساسیتی شبیه حساسیت ولف نوشت. بلکه باید دنبال شیوه دیگری گشت. آدم همیشه سعی می کند راه دیگری پیدا کند. من نوشتن به هر دو شیوه را دوست دارم. اما من وقتی که تازه شروع کرده بودم، به نوشتن، به شیوه پوشش شفاف ولف، علاقه زیادی داشتم.

□ یعنی وقتی نویسندگی را شروع کردید، عمیقاً تحت تأثیر ولف بودید؟

گوردیمر: به گمانم در نیمه راه نویسندگی ام بودم؛ یعنی پنج سالی بود که می نوشتم. البته احتمال دارد تأثیر ولف روی نویسندگان جوان مخرب باشد. طوری که آنها به راحتی به ورطه بازی با وزن و آهنگ کلام بیفتند و اثرشان خالی از محتوا شود. این سخن علاوه بر ولف در مورد نویسندگان کاملاً از یکدیگر متمایز دیگری مثل همینگوی^{۳۲} و دس پاسس^{۳۳} نیز صادق است. این است که نویسنده باید خیلی مواظب باشد، یا لا اقل من که در ابتدا حساسیت خیلی بالا ولی استعداد روایت

32. Hemingway

۳۳. John Dos Passos نویسنده امریکایی (۱۸۹۶-۱۹۷۰).

پردازی‌ام ضعیف بود، خیلی مراقب بودم. این مسأله در رمانهای اولیه‌ام مشهود است. چنان‌که آنها پهلوی به‌پهلوی قطعه‌های زیبای ادبی می‌زنند. اما موقع نوشتن رمان دنیای مرده بود و دازی^{۳۴} که در ۱۹۶۶ منتشر شد، سعی کردم روایت پردازی‌ام را بیشتر تقویت کنم. و از آن به بعد سعی‌ام این بود که حساسیتم را کم نکنم بلکه آن را به نحو موفقیت‌آمیزی با استعداد روایت پردازی‌ام ترکیب کنم (منظورم از حساسیت بالا، تیزبینی در درک ظرایف رفتار و کردار آدمهاست و نه حساسیت نسبت به توصیف؛ چرا که هرچه نویسنده پخته‌تر بشود، توصیف‌هایش هم کامل‌تر می‌شود). چون نوع موضوعات پیرامونم، موضوعاتی که مرا به خود جذب می‌کرد و انگیزه‌ای می‌شد تا بنویسم، به استعداد روایت پردازی قوی‌ای احتیاج داشت.

□ آیا وضعیت سیاسی افریقای جنوبی، انگیزه خاصی برای کار نویسندگی شما نبود؟

گوردیمر: نه، مثلاً رمان دختر بزرگ ظاهراً رمانی دربارهٔ کمونیستهای سفیدپوست افریقای جنوبی است. اما از نظر من این رمان چیز دیگری است؛ یعنی رمانی است دربارهٔ تعهد. تعهد یک چیز صرفاً سیاسی نیست؛ بلکه بخشی از کل یک مسأله هستی‌شناختی زندگی است. من واقعاً احساس می‌کنم که کار نویسنده معنی کردن زندگی است؛ جستجو برای یافتن رگه‌هایی از نظم و منطق در بی‌نظمی، سترونی و هرزگی عجیب و حیرت‌انگیز زندگی. همه هنرمندها سعی دارند زندگی را معنی کنند. بنابراین پیداست که اگر من نویسنده آمریکایی یا انگلیسی بودم، باز مضامین خاص خودم را پیدا می‌کردم. این مضامین در اطراف شماسست،

مشروط بر اینکه بدانید کجا باید دنبالشان بگردید و انگیزه‌ای درونی شما را به فعالیت وا دارد.

□ فکر می‌کنید فرق ادبیات داستانی کشورهای نسبتاً آزاد با ادبیات کشورهای که وضعیت سیاسی آنها طوری است که مردمشان باید تا حدودی آگاهی سیاسی داشته باشند چیست؟

گوردیمر: از نظر من همه چیز بستگی به کیفیت نوشته دارد. به نظر من این یعنی همه چیز. من نوشته‌های غیر سیاسی و کاملاً ذهنی را هم درک می‌کنم و از آنها لذت می‌برم. اگر شما نویسنده باشید می‌دانید که چگونه رمز و راز مرگ را از طریق مرگ یک قناری بیان کنید. و این یک نوع زورآزمایی است. اما البته اگر مضامین شما والا باشد، از جهتی شانس آورده‌اید. نویسندگان قرن نوزدهم روسیه از این نظر خوش‌شانس بودند. اما آیا اگر آنها دست به این زورآزمایی نمی‌زدند، به‌چنین جایگاه شگفت‌انگیزی دست می‌یافتند؟ به‌علاوه آنها با محدودیتها و تضییقاتی که ما در افریقای جنوبی با آنها مواجهیم (مثل ممیزی و غیره) نیز مواجه بودند. گرچه ظاهراً تأثیر اینها بر کار نویسندگی مثبت بوده است. بنابراین به‌نظر من این مسأله به‌خیلی چیزها بستگی دارد. اما از جهتی ممکن است تأثیرش مضر باشد. نویسندگان سیاهپوست افریقای جنوبی (اگرچه اعتراف به‌این نکته برایشان سخت است، ولی می‌دانند که) مجبورند کاملاً از چارچوب ذهنی موردپسند سیاهان پیروی کنند. شعر، داستان یا رمان آنها باید خط خاصی (مثل مشی خاص یک حزب. البته منظورم حزب سیاسی خاصی نیست، ولی خطی شبیه مشی یک حزب به‌معنی دقیق کلمه) را دنبال کند. مثلاً شخصیت

سیاهپوست داستان آنها باید حتماً انسانی والا باشد. و باز به هیچ وجه نمی‌توانند وجود شخصیت سفیدپوستی را که انسان واقعی است قبول کنند. البته درک این مسأله خیلی آسان است. نویسندگان جوان سیاهپوست به این شکل خودآگاهیشان را به‌معرض نمایش می‌گذارند. چرا که می‌خواهند هویتشان را حس کنند. می‌خواهند شعری بسرایند و صرفاً از سیاهان تجلیل و چیزهای دیگر را تقبیح کنند. اگرچه اغلب هم با تعبیرات، صور خیال خام و قالبی از سیاهان تجلیل می‌کنند. چرا که هنر در مبارزه آنها صرفاً یک سلاح تبلیغاتی است و نویسندگی هم اساساً در خدمت همین هدف است. اما نویسندگان واقعی قربانی این مسأله می‌شوند، چون به‌محض اینکه پایشان را از یکی دو مشی قاطع و معین داستان‌نویسی آن طرف‌تر بگذارند، همه به‌چشم...

□ خائن به‌آنها نگاه می‌کنند. آیا تعداد نویسندگان سیاهپوست

افریقای جنوبی زیاد است؟

گوردیمر: بله، خیلی زیاد است. در ضمن روابط نویسندگان سفیدپوست با نویسندگان سیاهپوست هم نسبتاً خوب است. ادبیات جزو معدود حوزه‌هایی است که سیاهپوستها و سفیدپوستهای دست‌اندرکار در آن، احساس نوعی وحدت هدف می‌کنند. ما همه درگیر مسأله سمیزی هستیم. و اکثر نویسندگان سفیدپوست خود را موظف می‌دانند که تا آنجا که می‌توانند از نویسندگان سیاهپوست دفاع و به‌آنها کمک کنند و به‌کار آنها اعتلا ببخشند.

□ گویا رمان دختر برگر شما سه هفته بعد از انتشار

توقیف شد؟

گوردیمر: بله، و تا چند ماه بعد همچنان توقیف بود. اما بعد از

توقیف درآمد. و من هم طبعاً خوشحال شدم. البته نه صرفاً به خاطر خردم، بلکه چون کار من بدعتی بود به نفع نویسندگان دیگر. آخر من علناً یکی از قوانین را نقض کرده بودم. در این کتاب من سندی واقعی را که دانش آموزها در قیام سووتو در ۱۹۷۶ پخش کرده بودند و انتشارش قدغن بود، به همان ترتیب و با همان املاهای غلط و غلطهای دستوری آورده بودم؛ که سند واقعاً مهمی بود. چون همان طور که روزا در رمان تصریح می کند جوانها به دلیل اینکه احساس می کردند سطح آموزشی مدارسشان پایین است، قیام کردند. و وقتی شما آن جزوه مختصر و گیرا را بخوانید، منظور جوانان سیاهپوست را می فهمید. چون سواد این جوانهای شانزده، هفده ساله ای را که موقع دانشگاه رفتنشان است به خوبی نشان می دهد. و این نمونه ای از نقض علنی یک قانون بود. و چون کتاب از توقیف درآمد، دیگر ممیزها به سختی می توانستند کتابهای دیگر را به دلیل این جور تخلفها، توقیف کنند.

□ به چه دلیل انتشار کتاب آزاد شد؟

گوردیمر: اگر من در خارج از کشورم نویسنده سرشناسی نبودم، و اگر محافل ادبی خارجی به طور اتفاقی از رمانم به عنوان کتابی سنگین و درخور اعتنایی جدی، استقبال نمی کردند — که طبعاً موجب شد ممیزها احساس حماقت کنند — کتاب هرگز از توقیف در نمی آمد. بلکه، وضع ما این جوری است.

□ آیا از توقیف درآمدن کتابها در افریقای جنوبی امری

عادی است؟

گوردیمر: به این سرعت نه، عادی نیست. مثلاً یکی از دو کتاب قبلی ام به نام دنیای بیگانگان^{۳۰}، دوازده سال توقیف بود و دیگری یعنی رمان دنیای مرده بود و ازی ده سال. و اکثر کتابها هم بعد از یک همچنین مدتی، تقریباً منسوخ می‌شوند.

□ دولت به چه نحو کتابها را توقیف می‌کند؟

گوردیمر: اولاً اگر کتابی از خارج وارد شود، مقامات دولتی آن را ضبط می‌کنند. به عبارت دیگر همان کاری را با آن می‌کنند که با اجناس وارداتی دیگر در بندر می‌کنند. بعد آن را تحویل گمرک می‌دهند و مأمور گمرک هم کتاب را به اداره می‌فرستد. البته مأمور گمرک فهرستی از نویسندگان مظنون هم در اختیار دارد. مثلاً نام من جزو فهرست نویسندگان مظنون افریقای جنوبی است چون آنها نوع موضوعهایی را که من برای آثارم انتخاب کرده‌ام، می‌دانند. علاوه بر این، قبلاً سه تا از کتابهایم هم توقیف شده است. و باز نام جمیز بالدوین^{۳۱} هم در آن فهرست هست. چون خیلی از کتابهایم قبلاً توقیف شده است. بنابراین توقیف یک کتاب، احتمالاً توقیف کتابهای دیگر نویسنده را نیز به دنبال دارد. یا بعد از اینکه نسخه‌های کتابی به‌طور عادی توزیع شد، یک کسی، یک خاله‌زنکی یا یکی از آن فضولهای کهنه کار، کتاب را از کتابفروشی می‌خرد و با آن سر لج می‌افتد. بعد شکایتی علیه آن می‌نویسد و همراه با کتاب، به اداره می‌فرستد. صرف درخواست یک نفر کافی است تا گروهی کتاب را بخواند و ببیند آیا اعتراض وارد است یا نه. اما تا وقتی که میزها کتاب را نخوانده‌اند،

35. *A World of Strangers*

۳۶. James Baldwin نویسنده آمریکایی (۱۹۲۴).

کتاب توقیف است و معنی‌اش این است که با وجود اینکه نسخه‌های آن در کتابفروشیها هست، فروشنده‌ها حق ندارند آنها را بفروشند. بلکه باید آنها را از قفسه‌ها جمع‌آوری کنند و کنار بگذارند. البته گاهی وقتها فروش آن کتاب آزاد می‌شود. مثلاً این بلا سر دوتا از رمانهای خود من به نام مهمان شریف^{۳۷} و محافظ^{۳۸} آمد. رمان محافظ به گمانم ده هفته‌ای توقیف بود که بسیار ظالمانه است. چون ده هفته اول بسیار مهم است و سرنوشت یک کتاب را از نظر فروش رقم می‌زند. و بعد رئیس اداره ممیزی توزیع کتاب را آزاد کرد. به هر حال اعضای یک گروه اداره ممیزی (اداره ممیزی از گروههای مختلفی تشکیل شده و هر گروه معمولاً متشکل از سه نفر است) کتاب را می‌خوانند و هر کدام به‌طور جداگانه گزارشی درباره کتاب می‌نویسند. و اگر در این مورد که کتاب باید توقیف شود یا توزیعش بلامانع است متفق‌القول باشند، حکم بدون چون و چرا اجرا می‌شود. ولی اگر در مورد کتاب به توافق نرسند، بالاچار فرد چهارسی هم به جمعشان اضافه می‌شود و در صورتی که رأی بدهند که کتاب نامطلوب است، کتاب توقیف می‌شود. البته این را به نویسنده‌اش نمی‌گویند. بلکه این حکم در مجله هفتگی دولتی درج می‌شود و عمر کتاب به سر می‌آید.

□ بعدش چه می‌شود؟ آیا مردم همان کاری را با آن می‌کنند که با رمان اولیس کردند. یعنی همه جا را دیوانه‌وار زیر پا می‌گذارند تا کتاب را گیر بیاورند و با شنیدن صدای پای پلیس قایم می‌شوند؟

گوردیمر: بله، مردم از این کارها می‌کنند. اما در افریقای جنوبی

37. *A Guest of Honour*

38. *The Conservationist*

معمولاً فروش و توزیع کتاب قدغن می‌شود، اما داشتنش جرم نیست. بنابراین اگر کسی کتابی را قبلاً خریده باشد، می‌تواند پیش خودش نگه دارد. اما نباید آن را به‌من یا رهگذری به امانت بدهد یا بفروشد.

□ نباید آن را به کسی امانت بدهد؟

گوردیمر: نه. البته این قانون خیلی مسخره است. چون همه دائم کتابهای توقیفی‌شان را به هم امانت می‌دهند. اما مثلاً وقتی به خارج می‌روند، می‌ترسند این جور کتابها را بخرند یا برای کسی بفروشند. یعنی از این نظر بیش از حد ترسو هستند. و باز دوست ندارند کتابی را قاچاقی از گمرک رد کنند.

□ بنابراین قاچاق این جور کتابها رواج چندانی ندارد؟

گوردیمر: البته بعضیها از این کارها می‌کنند، اما بعضیها هم نمی‌کنند. اما بعضی از ما به این کار افتخار می‌کنیم.

□ به قاچاق کتاب؟

گوردیمر: مسلم است. چون یک جور مخالفت عادلانه با حکومت است. اما متأسفانه وقتی کتابی توقیف می‌شود، دیگر به سختی گیر می‌آید.

□ و باز برمی‌گردیم به اینکه جوامع استبدادی نویسندگان بهتری را در خود پرورش می‌دهند...

گوردیمر: راستش نمی‌دانم. ولی فکرمی‌کنم مثلاً مردم کشورهای امریکای لاتین مدتهاست که دارند انواع و اقسام اشکال اختناق را تجربه می‌کنند. طوری که دیگر استبداد برایشان یک چیز عادی شده.

اما باید توجه داشت که همه آنها راجع به یک چیز می‌نویسند. یعنی مضامینشان مثل مضامین نویسندگان افریقایی، فقط راجع به یک دلمشغولی است و بس. مثلاً مضمون نویسندگان برجسته امریکای لاتین، سخنی پیرامون زمامداران مستبد و فاسد است. با این وجود و علی‌رغم وحدت مضمون، به نظر من ادبیات داستانی امریکای لاتین پر-احساس‌ترین ادبیات امروز جهان است.

□ منظورتان کدامیک از رمان‌نویسهاست؟

گوردیمر: در درجه اول گارسیمارکز^{۳۹}. و باز شاید نیازی به ذکر نام بورخس نباشد. بورخس تنها وارث زنده فرانتس کافکا^{۴۰} است. آخو کارپنتیه^{۴۱} نیز نویسنده بسیار برجسته‌ای بود. اقلیم‌زمین^{۴۲} او رمانی جالب و بسیار عالی است؛ شاهکار است. کارلوس فوئنتس^{۴۳} هم نویسنده بزرگی است؛ و ماریو وارگاس یوسا^{۴۴} و مانول پیگ^{۴۵}. البته این اسامی فی‌البداهه بر زبانم جاری شد و گرنه نویسندگان دیگری هم هستند. اما مضمون و دلمشغولی همه آنها یک چیز است: زمامدار مستبد و فاسد. همه راجع به همین می‌نویسند و دغدغه ذهنی همه‌شان همین است.

□ به گمان من فرهنگ کشورهای استبدادی مثل فرهنگ افریقایی جنوبی امکانی است برای به وجود آمدن قهرمان. و

39. Garcia Marquez 40. Franz Kafka

۴۱. Alejo Carpentier موسیقی‌شناس و رمان‌نویس کوبایی (۱۹۰۴).

42. *The Kingdom of the Earth*

۴۳. Carlos Fuentes داستان‌نویس مکزیکی (۱۹۲۹).

۴۴. Mario Vargasllosa رمان‌نویس پرویی (۱۹۳۶).

45. Manuel Puig

به همین دلیل هم شما از وجود قهرمانهای مختلف به عنوان عامل درگیری در برخی از رمانهایتان مثل مهمان شریف و دختر برگزیده استفاده کرده اید.

گوردیمر: می دانید، یک چیز مرا به تحیر وامی دارد. من به آمریکا می آیم، به انگلستان یا فرانسه می روم اما هیچ کس در مخاطره و حالت بلا تکلیفی نیست. البته مردم می ترسند که مبادا سرطان بگیرند یا در عشق شکست بخورند یا شغلشان را ازدست بدهند یا دچار مخاطره بشوند. اما اینها یا چیزهایی است که از قدرت شما خارج است، مثل مرگ یا بمب اتمی، یا چیزهایی هستند که شما توان مقابله با آنها را دارید و دنیا به آخر نرسیده. مثلاً می توانید جای دیگری شاغل شوید یا به همان وضع آرام و آسوده خودتان یا چیزی شبیه آن ادامه دهید. اما فقط در کشور من است که مردم داوطلبانه همه چیزشان و همه زندگی شخصیشان را به خطر می اندازند. مثلاً عشق و عاشقی اکثر ما را کاملاً در خود غرق می کند، طوری که وقتی عاشق می شویم، هیچ چیز دیگری برایمان مهم نیست. خود من به این وضع دچار شدم مثلاً گاهی وقتها که عاشق کسی شده ام، آن کس جای همه کارهایم را گرفته و نسبت به همه چیز بی علاقه شده ام. طوری که حتی دیگر برایم مهم نبوده که کتابم منتشر می شود یا نه و اصلاً فراموش کرده ام که کتابم کی منتشر می شود و دیگر نگران استقبال یا عدم استقبال مردم از آن هم نبوده ام. چون همه فکر و ذکرم مردی بود که عاشقش بودم. اما من کسانی را می شناسم که به آرمانی سیاسی متعهدند و هرگز نمی گذارند این جور ملاحظات و تمایلات آنها را از هدفشان منحرف کند.

□ فکر می کنید تا چه حد عشق رومانتیک را در

خانواده‌ای نظیر خانواده روزا که همه‌شور و شوقشان سیاست است، به نمایش گذاشته‌اید؟

گوردیمر: من خودم علاقه زیادی به این مسأله داشتم. و تا حدودی هم سعی کردم روابط بین روزا و خانواده‌اش را که عاشق او هستند و از او استفاده‌های خاص می‌کنند، اما در ضمن احساس می‌کنند که این روابط به نفع آنها یا متقابل نیست بلکه هدف سیاسی آنها چنین کاری را می‌طلبد، عمیقاً بررسی کنم.

□ اما ما فقط به طور گذرا و به اجمال شاهد روابط عاشقانه برگر و همسرش هستیم. یا درحقیقت بندرت شاهد روابط آنها یا اساساً حضور مادر روزا در داستان هستیم.

گوردیمر: یکی از دلایل شیفتگی من نسبت به این جور افراد هم همین است. باوجود اینکه می‌شود آنها را خوب شناخت، با این حال آنها حتی در روابط بسیار صمیمیشان با یکدیگر هم باز شدیداً مخفی-کاری می‌کنند. البته این یکی از اصول انضباطی لازم اجرای آنهاست. من دوستی بسیار صمیمی دارم (البته باید اضافه کنم که وی الگوی هیچ کدام از شخصیتهای این رمانم نیست) اما هرچه بیشتر به طور اشراقی این جور افراد را بیشتر می‌شناسم یا چیزهای جدیدی درباره‌شان کشف می‌کنم، بیشتر شیفته او می‌شوم. این زن سالهاست که صمیمی-ترین دوست من است — و الان در تبعید است — و ما روزها و شبهای زیادی را به گفتگو باهم گذرانده‌ایم. او از معدود افرادی است که من حاضرم در صورت لزوم جانم را هم به خطر بیندازم. اما باوجود اینکه معمولاً دوستان صمیمی خیلی از رازهایشان را ضمن

صحبت‌هایشان باهم فاش می‌کنند، هنوز هم من خیلی از اسرار او را نمی‌دانم. و این هم به‌خاطر همان تعهد سیاسی اوست که من نمی‌توانم چیزی از او بپرسم و او هم البته نخواهد گفت. به‌نظر من این‌جور افراد احتمالاً این مسأله را به‌روابط خانوادگی‌شان هم تعمیم می‌دهند. یکی از اصول انضباطی اینها این است که آدم هرچه بیشتر بداند، برای آشناییش خطرناک‌تر است. مثلاً اگر من و شما عضو یک جنبش زیر-زمینی باشیم، هرچقدر اطلاعات من راجع به‌شما کمتر باشد، بهتر است.

□ درمورد نویسندگان موردعلاقه‌تان در امریکای لاتین صحبت کردیم. دیگر به‌چه نویسنده‌هایی علاقه دارید؟

گوردیمر: بسیاری از رمان‌نویسها می‌گویند که آثار رمان‌نویسان دیگر یعنی نویسندگان معاصر را نمی‌خوانند، که اگر صحت داشته باشد مایهٔ بسی تأسف است؛ چرا که می‌توانید حدس بزنید که اگر شما در قرن نوزدهم زندگی می‌کردید و آثار نویسندگانی را که ما امروزه با اشتیاق به‌آنها رجوع می‌کنیم، نمی‌خواندید یا حتی اگر در قرن بیستم زندگی می‌کردید و آثار لارنس^{۴۶}، همینگوی، ویرجینیایولف و غیره را نمی‌خواندید، [چه وضعی پیش می‌آمد]. من در اوقات مختلف زندگی‌ام (کلمه دوست داشتن مناسب نیست بلکه) به‌لحاظ روانشناسی متکی بر آثار نویسندگان مختلف بوده‌ام. برخی تأثیری دائمی بر زندگی‌ام گذاشته‌اند و برخی موقت. اگرچه نام بعضی از آنها را فراموش کرده‌ام و عدم ذکر نامشان هم بی‌انصافی است. من در ابتدای کارم داستان کوتاه می‌نوشتم. البته هنوز هم می‌نویسم. من داستانهای کوتاه زیادی نوشته‌ام و عاشق نوشتن و خواندن داستان کوتاه هستم. داستان کوتا

۴۶. D.H. Lawrence رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۸۵-۱۹۳۰).

نویسهای جنوب امریکا تأثیر زیادی روی من گذاشته‌اند. مثلاً یودورا ولتی خیلی روی من تأثیر گذاشته. سالها بعد وقتی که در شهر جکسن با او ملاقات کردم، دیدم نحوه زندگی من و او خیلی شبیه هم است (موقع ملاقات من و او مرد سیاهپوستی داشت چمنهای باغچه خانه‌اش را کوتاه می‌کرد). ضمن اینکه بین ما نوعی تفاهم وجود داشت. البته این مسأله نظر مرا در اینکه او داستان کوتاه‌نویسی بزرگ است عوض نکرد. آثار کاترین آن پورتر^{۴۷} هم بر کار من تأثیر گذاشته. و صد البته فاکنر^{۴۸}. و باز می‌بینید که دارم دروغ می‌گویم. چون مطمئنم که وقتی ما داشتیم تمرین پنج‌انگشتی داستان کوتاه‌نویسی می‌کردیم، همینک وی بر کار همه نویسندگانی که در اواخر دهه چهل شروع به داستان‌نویسی کرده بودند، من جمله من، تأثیر گذاشته بود. پروست^{۴۹} هم تأثیر زیادی بر زندگی من یعنی نه تنها بر کار نویسندگی بلکه بر نوع نگرش من نسبت به زندگی، گذاشته است و آنقدر عمیق، که مرا به وحشت می‌اندازد. و بعدها کامو^{۵۰} که تأثیرش بر من خیلی قوی بود؛ و توماس مان^{۵۱} که اینک بیش‌ازپیش تحسینش می‌کنم؛ و ا.م. فورستر^{۵۲} به خصوص وقتی دختر جوانی بودم، یعنی بیست‌ساله بودم، فورستر در نظرم نویسنده خیلی مهمی بود. و هنوز هم فکر می‌کنم گزندی به هند^{۵۳} او رمان شگفت‌انگیزی است و با تدریس آن در دانشگاهها هم نخواهد مرد.

□ از چه نظر همینگوی روی کار شما تأثیر گذاشته بود؟

-
۴۷. Katherine Anne Porter داستان‌نویس امریکایی (۱۸۹۰-).
 48. Faulkner
 ۴۹. Marcel Proust رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۲۲).
 ۵۰. Albert Camus رمان و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۹۱۳-۱۹۶۰).
 ۵۱. Thomas Mann نویسنده آلمانی (۱۸۷۵-۱۹۵۵).
 52. E.M. Forster 53. *Passage to India*

گوردیمر: از طریق داستانهای کوتاهش: آن اختصار و نیز شیوه گفتگونویسی‌اش. اگرچه الان فکر می‌کنم که نقص بزرگ داستانهای کوتاه همینگوی این است که زبان خاص او در همه‌جای اثرش حضور دارد. مثلاً شخصیت‌های او خودشان، طبق الگوهای ذهنی خودشان، حرف نمی‌زنند، بلکه مثل همینگوی حرف می‌زنند. تأثیر دیگر همینگوی بر من استفاده از عبارات زن گفت، مرد گفت او در داستان است. البته الان مدتهاست که دیگر این جور اشاره‌ها را از رمانهایم حذف کرده‌ام. گو اینکه بعضی‌ها گله می‌کنند که با حذف آنها دیگر به‌سختی می‌شود سر از رمانهایم درآورد. اما برای من مهم نیست. چون دیگر واقعاً نمی‌توانم این مرد گفت، زن گفت‌ها را تحمل کنم. با این حال اگر نتوانم از طریق لحن و تنوع عبارات افراد، برای خواننده مشخص کنم که هربار کی دارد صحبت می‌کند، خوب طبیعتاً ناکام مانده‌ام و کاری‌اش هم نمی‌شود کرد.

□ که این مسلماً خواننده را مجبور می‌کند تا با تمرکز ذهنی بیشتر رمان‌هایتان را بخواند.

گوردیمر: بله.

□ اما خط‌تیره‌های^{۵۴} شما بسیار گیرا و جذاب است.

۵۴. در انگلیسی هنگامی که بخواهند در انتها یا وسط جمله، جمله یا عبارت معترضه‌ای را که شامل اطلاعات اضافی، تعبیری جدید یا افکار دیگر است به‌نحوی زنده و نمایشی در نوشته بیاورند، از علامت خط تیره (—) استفاده می‌کنند:

دوران مدرسه شادترین دوران عمر ماست. یا این طوری می‌گویند.
دوران مدرسه — آن‌جور که می‌گویند — از شادترین دوران عمر ماست.

گوردیمر: البته این شیوه کار خیلی قدیمی است و اول بار استرن^{۵۵} در رمان *تریسترآم شاندی*^{۵۶} از آن استفاده کرد.

□ این فن که شما از آن استفاده کرده‌اید و می‌گویید همان شیوه کار استرن است، کدام فن است؟

گوردیمر: منظورم نوعی تک‌گویی درونی است که از زاویه دید های مختلف روایت می‌شود. گاهی مهرینگ^{۵۷} در رمان *محافظ همه چیز* را می‌بیند و افکار درونی‌اش را بیان می‌کند و گاهی داستان از زاویه دید بیرونی و کاملاً بی‌طرفانه روایت می‌شود.

□ این شیوه از روایت داستان بیشتر با معیارهای فن روایت پردازی مطابقت دارد تا شیوه روایت رمان دختر برگر.

گوردیمر: نه، نه. می‌دانید که در رمان «محافظ»، هم از تک‌گویی درونی استفاده شده است و هم از یک راوی واقعی. یعنی همه‌اش مهرینگ حرف نمی‌زند. اما حدفاصل بین زمانی که او حرف می‌زند و زمانی که او حرف نمی‌زند بسیار مبهم است. اما به نظر من چه از بیرون به شخصیت اصلی نگاه کنیم و چه از درون، در هر حال او حضور دارد و اینها بیانگر یک هویت است.

□ گفتید که ساختمان رمان دختر برگر (یعنی اینکه روزا دائم دارد با کسی صحبت می‌کند) را براساس این فکر پی‌ریزی کردید که وقتی هم کسی دارد چیزی می‌نویسد، دائم مخاطبی در ذهنش هست.

۵۵. Laurence Sterne رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۱۳-۱۷۶۸).

56. *Trisram Shandy* 57. *Mehring*

گوردیمر: آه، نه، نه موقعی که می‌نویسد. بلکه همیشه در زندگی [کسی مخاطب آدم است]. من معتقدم که وقتی آدم در زندگی تنهاست و دارد فکر می‌کند، باز هم مخاطب افکارش فرد خاصی است.

□ اما نه موقعی که می‌نویسد؟

گوردیمر: نه چون وقتی دارد می‌نویسد، دیگر خودش نیست. بلکه خودش را در قالب افراد دیگری می‌ریزد. اما آدم در زندگی و گاهی حتی موقع اداره کردن زندگی تصور می‌کند که فرد خاصی دارد اعمال و رفتارش را می‌بیند و به همین دلیل هم گاهی از دیگران احتراز می‌کند.

□ آثار فاکنر چه تأثیری روی شما گذاشته است؟ مثلاً آیا بین ساختمان رمان دختر برگر شما و من محضراً^{۵۸} فاکنر شباهتی وجود ندارد؟

گوردیمر: نه، به هیچ وجه. فکر نمی‌کنم در این مورد تحت تأثیر کارهای او قرار گرفته باشم. نویسنده عمدتاً موقعی تحت تأثیر آثار دیگران قرار می‌گیرد که اولاً تازه کار و ثانیاً جوان باشد ولی پس از این مرحله چیزهایی را که لازم ندارد، کنار می‌گذارد و با رنج و زحمت زیاد سبک خاص خودش را به وجود می‌آورد.

□ اما بین شیوه روایت پردازی شما در رمان دختر برگر و برخی از رمانهای فاکنر به دلیل اینکه هردو به نسبی بودن حقیقت می‌پردازند شباهتهایی وجود دارد.

58. As I Lay Dying

گوردیمر: بله. خوب البته این شیوه از روایت‌پردازی حاکی از نسبی بودن حقیقت است. درواقع من می‌خواهم ارتباط بین سبک (Style) و زاویه دید را برسانم. از یک نظر سبک همان زاویه دید است و زاویه دید همان سبک است.

□ صحیح. پس دلیل اینکه شما سعی می‌کنید ساختمان روایت‌پردازی‌تان را به شیوه خودتان پی‌ریزی کنید همین است؟

گوردیمر: و پروست هم به همین دلیل می‌گوید سبک یعنی یکی شدن نویسنده و موقعیت. کمال مطلوب هم همین است، یعنی نویسنده باید بگذارد موقعیت داستان سبک را برایش تعیین کند.

□ بنابراین شما داستان زندگی مردم آفریقای جنوبی را از زاویه دید و با سبک خاصی که خودتان انتخاب می‌کنید بازگو می‌کنید.

گوردیمر: بله. من زاویه دید داستانم را مطابق با نوع زندگی شخص خاص و افراد پیرامونش (مثلاً در رمان دختر برگر) به اضافه نگرشم به زندگی انتخاب می‌کنم.

□ کانرکروز اوبراین^{۵۹} در نقدی که در نشریه بررسی کتاب نیویورک^{۶۰} بر رمان دختر برگر شما زده است می‌گوید که شما در پی‌ریزی ساختمان رمانتان از هنری فریبده استفاده کرده‌اید. چرا که ساختمان رمانتان به نحوی است

59. Conor Cruis O'Brien

60. *The New York Review of Books*

که انگار هیچ اتفاقی در آن نمی افتد، اما در حقیقت تغییر و تحولات زیادی در رمان رخ می دهد. می خواستم بدانم شما جوابی هم دارید که به این نقد بدهید؟

گوردیهر: باز هم می گویم که من در ابتدا تصویری عینی از ساختمان رمانم ندارم. درواقع این یک چیز اندام وار، غریزی و ناخود-آگاه است و نمی توانم بگویم چگونه به آن می رسم. اگرچه باید بگویم که من هر رمانی را که بخوام بنویسم بعد از مدتها، تازه می فهمم که چه کار می خواهم بکنم و بعد دو دل و گیج و متوحش می شوم. چون قبل از اینکه چیزی بنویسم نمی دانم که چگونه آن را خواهم نوشت و دائم می ترسم که مبادا از عهده نوشتنش برنایم. مثلاً در موقع نوشتن رمان سیاسی مهمان شریف من به افرادی واقعی که با شخصیت رمانم ارتباط داشته باشند و مهمتر از آن، روی زندگی او تأثیر بگذارند، احتیاج داشتم. بنابراین موقع نوشتن آن از روایت پردازی سنتی استفاده کردم. به همین دلیل هم وقتی که می خواستم صحنه مهمانی بزرگ اعضای کنگره را تقریباً به شکل یک نمایشنامه از کار درآورم، با مشکلی مواجه نشدم. و بعد از آن، وقتی داشتم رمان محافظ را می نوشتم تصمیم گرفتم که [به این توقع که] نویسنده باید توضیح بدهد اعتنایی نکنم. و بعد فکر کردم که اگر خواننده نتواند این خلا را با تخیل خودش پر کند و اگر تلمیحا او را گیج کند، خیلی بد می شود. اما روایت پردازی باید رمان را از طریق آنچه که در ذهن و در دوران شخصیتها می گذرد و همان طور که آنها فکر می کنند مسائل واقعاً هست، پیش ببرد. به هر حال امکان داشت خواننده گاهی خلا را با تخیلش پر کند و گاهی هم نتواند. و اگر گاهگاهی داستان گیجش می کرد خیلی بد می شد. به عبارت دیگر، رمان پر از اشاره های خصوصی بین

افراد بود. البته استفاده از چنین سبک روایی خطرکردنی عظیم بود، اما اگر موفق می‌شدم به کمال مطلوبم دست یافته بودم و صدالبته در صورت عدم توفیق، خواننده گیج و عصبانی می‌شد. گرچه خود من به عنوان خواننده، برایم مهم نیست که گیج شوم. شاید چون استنباطهای مختلفی می‌شود از نوشته کرد، نویسنده خودش نتایج ضمنی مسائل کتابش را نمی‌داند. و من به عنوان خواننده از این کار [استنباطهای مختلف] لذت می‌برم. و این یکی از جنبه‌های مهیج کتاب خواندن است: یعنی وقتی که ذهن دائم در تکاپوست و آدم برداشت خودش را می‌کند. این بود که در این مورد به عنوان نویسنده شیوه‌های ستی روایت‌پردازی را کنار گذاشتم.

□ شما که قبل از نوشتن، ساختمان‌رمانتان را آگاهانه و دقیقاً مشخص نمی‌کنید؟

گوردیمر: نه. مثلاً قبل از نوشتن رمان دختر بزرگ، احتمالاً فقط چیزهایی را به طور پراکنده در چهار، پنج صفحه یادداشت کردم. اما این جملات نصفه نیمه و گفتگوهای پراکنده و مختصر برای من خیلی مهم است. چون به منزله هسته اصلی یک اثر است. و هر بار برای اینکه بدانم مرحله بعدی رمانم چیست، فقط باید یک نگاه به آنها بیندازم.

□ معمولاً هم به همین نحو رمانهایتان را می‌نویسید؟

گوردیمر: بله. وقتی شروع به نوشتن چیزی می‌کنم روال طبیعی و ساختار کارم همین است.

□ چه مدت طول می‌کشد تا آماده شوید و شروع به نوشتن کنید؟

گوردیمر: گفتش خیلی مشکل است. مثلاً وقتی به زمان قبل از نوشتن رمان دختر برگزیده فکر می‌کنم می‌بینم که من سالها شیفته شخصی مثل روزا بودم. انگار راز زندگی کسی در میان بود و من دورش چرخ می‌زدم و کم‌کم به آن نزدیک و نزدیکتر می‌شدم. شاید مضامین دیگری نیز پیش رویم ظاهر می‌شد ولی به جای جذب، مرا پس می‌زدند. به گمان من آدم در مواقع مختلف زندگی، آمادگی انجام کارهای متفاوتی را دارد. به علاوه در کشوری که همه چیزها در حال تغییر و تحول است، لاجرم زندگی در اطراف نویسنده هم دگرگون می‌شود. به همین جهت هم شاید من دیگر الان علاقه‌ای به نوشتن کتابی که ده سال پیش نوشتم نداشته باشم و برعکس.

□ بنابراین احساس می‌کنید که نوشتن رمان برای شما بیش از آنکه انتخابی آگاهانه باشد، پدیده‌ای غیرقابل اجتناب است.

گوردیمر: فکر نمی‌کنم هیچ نویسنده‌ای بتواند بگوید چرا این یا آن مضمون را انتخاب کرده و چگونه مضمونی روی او تأثیر گذاشته است. ممکن است مضمونی مدت‌ها دم‌دست نویسنده باشد و بعد در زندگی‌اش وضع خاصی پیش بیاید و تخلیش آماده بشود و بتواند به آن بپردازد.

□ می‌خواستم سؤالی در مورد رمان محافظ که دلمشغولی شما در آن تقریباً مرگ است بکنم. شما بخشهایی از رمان را دائم به شکل بعضی از شعائر مذهبی پرداخت می‌کنید. مثلاً مردی که در ذهن افراد مختلف در جای‌جای کتاب از گورش بیرون می‌پرد و مراسم ذبح بز به تقاص جراحت

سلیمان...

گوردیمر: در رمان محافظ مضمونی رستاخیزی و همچنین مضمونی سیاسی وجود دارد. در انتهای کتاب نیز پیامی به‌طور سربسته آورده شده؛ منظوم شعار بزرگترین جنبش آزادیبخش غیرقانونی افریقای جنوبی یعنی همان شعار رزمی همه‌گیر و کلمه افریقایی Mayibuye به معنی افریقا برگرد است. بنابر این می‌بینید که در اینجا اندیشه رستاخیز به‌طور کامل هست. و باز اگر به آخر رمان محافظ نگاه کنید، خواهید دید که این اندیشه مجدداً در قالب کلمات نوینی بیان شده است. گو اینکه این گفته عملاً وقتی که آن مرد گمنام را دوباره دفن می‌کنند؛ بیان می‌شود: علی‌رغم اینکه او بچه ندارد و ناشناس است همه بچه‌های مردم دور او را گرفته‌اند. به عبارت دیگر، آینده با اوست. مردم اطراف او، خواهر و برادران خونی او نیستند. اما عملاً برادران و خواهران او هستند. و اکنون آنها او را با مراسم خاصی در زمین خودش به خاک می‌سپرند. او مالک این زمین شده است، که اشاره به این نکته دارد که چیزی که کاشته شده، دوباره رشد خواهد کرد.

□ اما این مضمون در یکی از داستانهای کوتاها تن
به نام شق و جب زمین میهن^{۶۱} هم تکرار شده است.

گوردیمر: بله، اما برعکس این تکرار شده؛ یعنی من داستان شق و جب... را چند سال قبل از رمان محافظ نوشتم. اما عجیب اینکه من آن وقتها آن را براساس یک اتفاق واقعی نوشتم.

□ آیا شما مفتون مرگید؟

61. *Six Feet Of the Country*

گوردیمر: نه به طور آگاهانه، ولی آن موقع... چگونه یک آدم فکور می تواند مسحور مرگ نباشد؟ مگر نه آنکه مرگ یکی از اسرار زندگی است؟ اگر سؤال کنید که «بعد از مرگ چه می شود؟ و چرا می میریم؟» مثل این است که پرسید: «چرا زندگی می کنیم؟» و اگر کسی به مذهبی معتقد نباشد [نمی تواند به این سؤالات پاسخ بدهد]... بدون تبیین مذهبی فقط باید به شیوه استدلال کوهنوردان اورست متوسل شد که می گویند «من صعود می کنم چون قله آنجاست. و من زندگی می کنم چون زندگی موهبت زندگی است.» ولی این جواب نیست، نوعی طفره رفتن است. یا اینکه آدم بگوید: «هدف من از زندگی بروی این کره خاکی، ساختن زندگی بهتر است.» البته پیشرفت، زندگی را امن تر و لذت بخش تر و به طور کلی کاملتر می کند. اما با این توجیه، مرگ مانعی است بر سر راه آن، نه؟ و بعد تنها اصل متعالی می تواند این باشد که شما می خواهید کاری کنید تا نسلهای آینده بشر از نعمت زندگی بهتری برخوردار شوند. اما ما نمی توانیم این حقیقت را نادیده بگیریم که حیات یک امر نوبتی است؛ اول نوبت شما و سپس نوبت من است و بعد کس دیگری آن را ادامه می دهد. اما انسان هیچ گاه نمی تواند با این حقیقت کنار بیاید. من از نحوه برخورد خودم و دیگران با مرگ گیج و مشوش می شوم. مثلاً اگر کسی در جوانی بمیرد، خیلی وحشتناک است. تراژدی است. احساس می کنیم ضایعه ای رخ داده و فرمان متوجه انواع و اقسام آینده های درخشان او می شود. اما اگر کسی به سن پیری برسد، باز وحشت از فرسودگی و زوال در میان است. گفتنش خیلی وحشتناک است ولی بخصوص وقتی که آدم می بیند که افراد بسیار مسن عقلشان زائل و بدنشان فرسوده و نحیف شده، آرزوی مرگ می کنند، شما هم دلتان می خواهد آنها بمیرند؛ که این

هم به همان میزان وحشتناک است. پس آیا می‌توان حقیقت مرگ را به‌طور مطلق نپذیرفت؟ چون ما می‌گوییم اگر کسی در جوانی بمیرد وحشتناک است و اگر بیش از حد نیز عمر کند باز وحشتناک است.

□ آن‌طور که من دقت کردم دیدم که برخی از عناصر حسی مثل بوییدنیها، بافتها، جنسیت و وظایف الاعضا نقشی کلیدی در آثار شما دارند. اما شما چیزی دربارهٔ مردم به اصطلاح شیک و طبقه مرفه افریقای جنوبی که طبعاً در محیطی زیبا زندگی می‌کنند نمی‌نویسید. در حقیقت من دیدم که تقریباً همهٔ زنان سفیدپوست «برگزیده داستانها»ی شما از طبقهٔ متوسط هستند و به لحاظ جسمی و روحی اصلاً جذاب نیستند. آیا می‌خواهید به این وسیله طرز تلقی تان را نسبت به مستعمره‌چیهای سفیدپوست بیان کنید؟

گوردیمر: من راجع به آدمها این‌جوری قضاوت نمی‌کنم. چون خودم هم بالاخره یکی از این سفیدپوستهای مستعمره‌نشین و از تبار همان مستعمره‌چیه‌ها هستم. اما شاید من آنها را از طریق شخصیت خودم خیلی خوب می‌شناسم. ولی من نقایص و عیوب کسانی را که تا حدی سبکسر و سطحی هستند یا گاهگاهی بی‌رحم؛ یا اعتماد به نفس ندارند، بر ملا نمی‌کنم. چون به نظر من ضعفهای انسانی در وجود همه هست. ضمن اینکه شخصیت‌های سیاهپوست من نیز فرشته نیستند. همهٔ نقش‌های افراد جامعهٔ ما مثل نقش‌های افراد بسیاری از جوامع دیگر است. اگرچه در جامعهٔ ما نقش‌ها بیشتر به چشم می‌آیند. اما گاهی نقشی به آدم تحمیل می‌شود. در واقع آدم ناغافل، نقشی را عهده‌دار می‌شود.

مثل نقش توأمان رقص و آواز در وارپته است. آدمها و شخصیت‌های من یکدفعه می‌بینند که دارند نقشی حاضر و آماده و ازقبل برنامه‌ریزی شده را ایفا می‌کنند. البته در جامعه‌ای که من در آن زندگی می‌کنم، زنان سفیدپوست خاصی هم هستند که... خوب بهترین چیزی که می‌توانم درباره‌شان بگویم این است که باید آنها را به‌خاطر جهلشان که باعث شده خود را به این شکل درآورند بخشید. من در اینجا یعنی در امریکا هم به این‌جور زنها برمی‌خورم. مثلاً وقتی آدم در اینجا به‌یک‌بار از فروشگاه‌های بزرگ می‌رود، زنان میانسال ثروتمند، بسیار شیک‌پوش و باقیافه‌ای ناراضی و غمگین را می‌بیند که از صبح تا ظهر آنجا نشسته‌اند تا ده، دوازده جفت کفش را به‌پایشان امتحان کنند و تصمیم‌گیری در این مورد برایشان عذابی الیم است. چون دائم به‌خودشان می‌گویند: «انگار پاشنه‌اش یک‌کم کوتاه است، شاید... دوجفت بخرم یا یک جفت؟» بعد شما از اینکه چندقدم آن‌طرفتر مردم را می‌بینید که دارند در اینجا، در همین نیویورک، با چه فقر و فلاکتی زندگی می‌کنند، وحشت می‌کنید. اما چرا کسی از زن امریکایی دقیقاً همان‌طور که بر زن افریقایی جنوبی خرده می‌گیرد، انتقاد نمی‌کند؟ به‌نظر من تفاوت آنها در این است که زن ثروتمند امریکایی نمایانگر اختلاف طبقاتی و بی‌عدالتی است، حال آنکه بی‌عدالتی در افریقایی جنوبی ناشی از اختلاف طبقاتی و نیز تعصب نژادی است.

□ راجع به اشخاص شیک افریقایی جنوبی چه؛ چیزی درمورد آنها نوشته‌اید؟

گوردیمر: در یکی از رمانهای اولیه‌ام به نام دنیای بیگانگان به‌وضوح آنها را تصویر کرده‌ام؛ اما پس از آن بندرت. و بعد هم

شخصیت‌سهرینگ در زمان محافظ. اما باور کنید که اینها جزو جالبترین شخصیت‌های افریقای جنوبی نیستند. اگرچه خودشان خیال می‌کنند هستند.

□ آیا اغلب عمداً از ذکر واضح جزئیات ظاهری و جسمی اشخاص در آثارشان پرهیز می‌کنید؟ چون خواننده کاملاً به ذهنیات اشخاص اصلی داستان پی می‌برد، اما واقعاً نمی‌داند شکل و قیافه آنها چطوری است.

گوردیمر: به نظر من توصیف جزئیات جسمی اشخاص را باید به حداقل رساند. البته استثناهایی هم وجود دارد. مثلاً آیزیک بشویس سینگر^{۶۲} اکثر داستانهایش را با توصیف کامل ظواهر جسمی افراد بازگو می‌کند. البته اگر این توصیفها را دقیقاً بررسی کنید، خواهید دید که چقدر عالی است. او از دماغ کج تا ریش سرخ اشخاص را تصویر می‌کند. گرچه خود من ترجیح می‌دهم که به تدریج و خردخرد و گاهگاهی که توصیف، عناصر دیگر داستان را پیش می‌برد از توصیف جسمانی اشخاص استفاده کنم. مثلاً نویسنده می‌تواند چشمان شخصیتش را وقتی که شخصیت دیگری در آنها خیره شده، توصیف کند که در این صورت این توصیف یکی از ویژگیهای آن لحظه خاص روایت داستان خواهد بود، و طبیعی است. و سپس ممکن است بعداً در صحنه دیگر شخصی که چشمانش را توصیف کرده‌اید در حالت بحران روحی باشد و با زدن پنجه پایش به زمین یا جویدن گوشه ناخنش، وضع روحی‌اش را نشان بدهد؛ که در این صورت اگر بخواهید چیز خاصی راجع به دستهای او بگویید، جایش همین جاست. من دارم طوری

۶۲. Issac Bashevis Singer نویسنده لهستانی الاصل امریکایی (۱۹۰۴).

اینها را می‌گویم که انگار نویسنده باید با برنامه‌ریزی قبلی پیش برود؛ اما نه. نویسنده موقع خودش به این چیزها می‌رسد.

□ شما در مقدمه برگزیده داستانهایتان^{۶۳} نوشته‌اید که: «زن بودن من به هیچ عنوان موجب انزوای من نشده است. در حقیقت صرفاً به خاطر زن بودنم می‌توانستم (موقعی که داشتم بزرگ می‌شدم) با زندگی اجتماعی شهرم به نحوی بدیع ارتباط برقرار کنم. یا حداقل در دوران بلوغ، کششهای جنسی من نیز مثل بقیه بود... بدین ترتیب من نیز می‌توانستم در میان دیگران به راحتی با جسمم و (به تنهایی) با روحم زندگی کنم.» و در جای دیگر این مقدمه می‌نویسید: «طرح زن نویسنده و روشنفکر به عنوان موجودی خاص و منزوی سؤال برانگیز است. چرا که وقتی پای استعداد درمیان باشد، همه نویسنده‌ها جنسیتی دو-گانه [، زنانه و مردانه] دارند.» اما در مورد طی مراحل برای نویسنده یا در واقع دوجنسی شدن چه؟ آیا این کار برای زنان توأم با تلاش و تقلای زیاد نیست؟

گوردیمر: من میل ندارم تجربه شخصی خودم را تعمیم بدهم. چون ارائه تجربه‌ام به عنوان قاعده‌ای که در مورد همه زن‌ها صادق است، فقط خودبینی مرا می‌رساند و بس. اما باید بگویم که زن بودنم مرا به هیچ وجه عذاب نمی‌داد. مثلاً برای من غیرقابل تصور بود که به‌سردی که زن‌ها را موجود زنده به حساب نمی‌آورد علاقه‌مند شوم. هیچ وقت هم چنین چیزی پیش نیامد. من و این جور افراد دائم درحال

جنگیم. مردان زندگی من همیشه کسانی بوده‌اند که مرا با خود برابر می‌دانستند. و اصلاً مسأله‌ای به نام مبارزه برای کسب این امتیاز برایم مطرح نبود. من نیز مثل زنهای دیگر زندگی کرده‌ام. به عبارت دیگر دوبار ازدواج کرده‌ام و بچه‌هایی بزرگ کرده‌ام و کارهایی کرده‌ام که معمولاً زن‌ها می‌کنند. یعنی من از این کارها اجتناب یا فرار نکرده‌ام. ممکن است فکر کنید که حتماً آرزویش را داشته‌ام، ولی هیچ وقت هم چنین آرزویی نداشته و ندارم. اما همان‌طور که گفتم من تجربه خودم را تعمیم نمی‌دهم. چون در اطراف خودم زنان با ذوق و آگاهی را می‌بینم که مثل من تقلاً می‌کنند اما چون اجازه می‌دهند مرد‌ها استثمارشان کنند، من از دستشان خیلی عصبانی هستم. به نظر من جامعه از وضع روحی زنانی که دست از پیشرفت و ترقی برمی‌دارند به دلیل اینکه مرد‌ها برایشان مهم‌ترند سوءاستفاده می‌کند. اما نظر من راجع به نهضت زنان... من همیشه از اینکه می‌بینم دستمزد و شرایط کاری زنان با مرد‌ها برابر نیست عصبانی و رنجیده‌خاطر می‌شوم. در کشور من (من از امریکا خبر ندارم) به محض اینکه زنی که مثلاً شغلش معلمی است ازدواج کند، حقوقش کم می‌شود چون فکر می‌کنند تضمینی برای کارش در آینده وجود ندارد: ممکن است بچه‌دار شود و وقفه در کارش بیفتد. و اگر باز در آینده سرکارش برگردد، مجدداً رتبه حقوقی‌اش پایین است، چون متأهل است. و این به نظر من چندش‌آور است. البته من این را جزئی از مسأله کلی حقوق بشر و گروه‌های ناراضی جوامع مختلف می‌دانم.

□ و مطمئناً این جنبه مسأله باید در چشم‌انداز کسی که در

افریقای جنوبی زندگی می‌کند وضوح بیشتری داشته باشد.

گوردیمر: زنان سیاهپوست افریقای جنوبی هم مثل مردان

سیاهپوست با محدودیتهای فراوانی (ظلم نژادپرستی) مواجهند به همین دلیل هم مشکل نهضت زنان افریقای جنوبی از اساس چیز دیگری است. اگر نهضت کسب برابری زنان جزئی از مبارزه کلی سیاهان برای کسب آزادی و جزئی از مبارزه سیاهان و سفیدپوستان علیه ظلم نژاد-پرستی نباشد در افریقای جنوبی به هیچ وجه جایی ندارد. ولی تا جایی که به نویسندگی مربوط است باید بگویم (و بالاچار تجربه خودم را تعمیم بدهم) که در نویسندگی جنسیت اصلاً مطرح نیست بلکه مهم کیفیت اثر است. و اصلاً نمی‌دانم چرا باید زن یا مرد بودن اثری عالی برای ناشر مهم باشد. یا مثلاً فکر کند که با کتاب بد زنی می‌تواند ثروتی به هم بزند... البته کتابهای بد در افریقای جنوبی زیاد است.

□ و باز شما در مقدمه برگزیده داستانهایتان نوشته اید:
که «من به این نکته واقفم که نویسنده هر روز در زندگی‌اش به نوعی تنهایی احتیاج دارد یا در پی نوعی یگانگی است». خود شما چگونه می‌توانید این لحظات تنهایی را در خانواده‌تان به وجود بیاورید یا تنها باشید؟
و اصولاً کجا می‌نویسید؟

گوردیمر: البته بچه‌های من حالا دیگر بزرگ شده‌اند و این کار برایم راحت‌تر شده. اما موقعی که بچه‌هایم کوچک بودند به نظرم تا حدودی با بی‌رحمی کاری می‌کردم که تنها باشم. به عقیده من نویسنده‌ها و هنرمندها افراد بی‌رحمی هستند و یا در حقیقت باید باشند. اگرچه این کار در نظر دیگران خوش آیند نیست. اما نمی‌دانم که غیر از این چه می‌شود کرد. چون نویسنده جای خلوتی در این دنیا ندارد. البته خانواده من این مسأله را درک و مراعات حال مرا می‌کند.

حتی وقتی بچه‌هایم خیلی کوچک بودند می‌دانستند که باید مواقعی که من دارم می‌نویسم مرا تنها بگذارند. و وقتی از مدرسه به‌خانه می‌آمدند و می‌دیدند در اتاق من بسته است وارد اتاق نمی‌شدند و صدای رادیو را بلند نمی‌کردند. البته دیگران از کارهای من ایراد می‌گیرند ولی بچه‌های خودم از دستم ناراحت نیستند. چون من حتی الان هم هرروز، مدتی را با آنها می‌گذرانم. چیز دیگری که باز من فدای نویسندگی‌ام کرده‌ام (که البته از نظر خودم فدا نکرده‌ام) زندگی اجتماعی‌ام است. من هرچقدر پیرتر می‌شوم علاقه‌ام به زندگی اجتماعی کمتر می‌شود. وقتی جوان بودم چندسالی، خیلی دوست داشتم به مهمانی‌های مختلف بروم و حتی تمام شب را بیرون از خانه بگذرانم. اما عاقبت، کفه ضرر روز بعد و خستگی آن مهمانی‌ها که نمی‌گذاشت بنویسم از لذت آن بیشتر شد. و بعد هرچه می‌گذشت بیشتر منزوی می‌شدم. چون نویسنده صرفاً به اوقاتی که می‌نویسد نیاز ندارد بلکه باید وقت داشته باشد فکر کند و همه چیز را در ذهن پیوراند. و از این نظر هیچ چیز زیانش بیشتر از زیان جامعه نیست. هیچ چیز بیشتر از مردم نویسنده را فرسوده نمی‌کند.

□ به نظر شما مناسبترین شرایط برای نوشتن، چه شرایطی است؟

موردیمر: نویسندگی نه به‌جای خاصی احتیاج دارد و نه به‌میز بزرگ و عالی و اتاق دربسته. یک موقعی من زن مطلقه جوانی بودم که با بچه‌ای کوچک در آپارتمان کوچکی که دیوارهای نازکی داشت زندگی می‌کردم. در آنجا صدای رادیوی همسایه‌ها مرا کلافه می‌کرد. البته هنوز هم یک همچین صدایی مرا عذاب می‌دهد. گو اینکه من

حساسیتی نسبت به صدای حرف زدن مردم ندارم. اما نسبت به صدای ورور یکسره رادیو یا تلویزیون که از در می آید تو، چرا. اما الان در خانه ای در حومه شهر زندگی می کنم و اتاق کوچکی دارم که در آن می نویسم. درضمن در خانه من، دری است که مستقیماً به باغی باز می شود — چه نعمتی — که می توانم بدون اینکه کسی مزاحمم بشود یا اصلاً بدانند کجا هستم، از آن راه به باغ بروم یا از آن خارج شوم. و باز قبل از شروع کار، دوشاخه تلفن را بیرون می کشم تا کارم تمام شود و دوباره آن را به پرز بزنم. چون اگر کسی واقعاً با آدم کار داشته باشد، یک وقت دیگر زنگ می زند. بله کار من واقعاً به همین سادگی است.

□ هر روز معمولاً چند ساعت می نویسید و آیا هر روز می نویسید؟

گوردیمر: وقتی دارم روی رمانی کار می کنم هر روز می نویسم و معمولاً چهار ساعت یکسره کار می کنم. و بعد دیگر خسته می شوم و طبعم خشک می شود و به کار دیگری مشغول می شوم. بعضی از نویسندگان تصور می کنند که نباید به کارهای عادی زندگی بپردازند؛ اما من نمی توانم این مسأله را درک کنم. چون به نظرم این کار لازم است. آدم نباید ارتباطش را با این کارها قطع کند. تنهایی نویسنده نیز خیلی وحشتناک است و گاهی او را تا سرحد جنون پیش می برد. چون آدم یک روز تمام مخفی می شود و از همه می برد. انجام کارهایی عادی مثل بردن لباسها به خشکشویی یا سمپاشی گیاهانی که شته زده اند کار درست و خوبی است. آدم به اصطلاح، به خودش می آید. برمی گردد به دنیا. موقعی که دوتا از رمانهای اخیرم را می نوشتم عادت

کرده بودم که همیشه نیم‌ساعتی قبل از خواب نوشته‌های آن روزم را از اول تا آخر بخوانم. و بعد البته وسوسه می‌شدم که در آن موقع شب، سروسامانی به آنها بدهم و بیش از حد غرق در جزئیات می‌شدم. ولی احساس می‌کردم دارم کار خوبی می‌کنم. اما اگر آن روز را با دوستانم سرمی‌کردم یا جایی می‌رفتم، نمی‌توانستم این کار را بکنم. در حقیقت وقتی دارم چیزی می‌نویسم تقریباً معتکف می‌شوم.

□ بهترین وقت نوشتن کی است؟

گوردیمر: من صبحها می‌نویسم و برای من بهترین وقت نوشتن صبحهاست.

□ چند مدت طول می‌کشد تا یک رمان بنویسید؟

گوردیمر: بستگی دارد. کوتاه‌ترینش هجده‌ماه است. اما مثلاً چهارسال طول کشید تا رمان دختر بوگو را بنویسم.

□ چهارسال به‌طور مداوم؟

گوردیمر: نه ضمن آن یکی دوتا چیز دیگر، چیزهای کوتاه هم نوشتم. گاهی وقتی که دارم رمانی می‌نویسم به سد و مانعی برمی‌خورم. این است که رمان را کنار می‌گذارم و یک داستان کوتاه می‌نویسم؛ که انگار بعدش راه برایم هموار می‌شود. گاهی اوقات هم وقتی دارم رمانی می‌نویسم سوژه‌های داستان کوتاه به ذهنم می‌رسد که همان موقع می‌نویسم و می‌گذارم کنار. اما افسوس که هرچه پیرتر می‌شوم، سوژه‌های کمتری به ذهنم می‌رسد. در صورتی که قبلاً با سیلی از سوژه‌ها مواجه می‌شدم. و از این بابت خیلی ناراحتم. چون من داستان کوتاه را

خیلی دوست دارم.

□ آن موانع چی؟ آیا مشکلی برای شما ایجاد نمی‌کنند.

گوردیمر: نه. گرچه همان‌طور که می‌بینید دارم با ترس و لرز و تردید این را می‌گویم؛ چون همیشه آدم احساس می‌کند که وضعیتی ناجور در پس ذهنش در کمین نشسته است.

□ و نوشتن داستان کوتاه، به شما آرامش می‌دهد؟

گوردیمر: بله و گاهی هم داستانی واقعی که در آن ذکری هم از سفری به میان می‌آید می‌نویسم. این کار برای من نوعی تمدد اعصاب است. مثلاً موقع نوشتن رمان دختر برگو یکی دوتا از این جور مطالب هم نوشتم.

□ آیا عاداتهای جزئی‌تر دیگری ندارید؛ مثلاً دائم دست از کار بکشید تا چای و چیزهای دیگر بنوشید؟

گوردیمر: نه، نه. اگرچه ضمن کار با چیزهای دیگر، نه مانع... بلکه با مشکل پرداختن از یک صحنه به صحنه دیگر مواجه می‌شوم؛ به خصوص وقتی یک صحنه را می‌نویسم و خوب از کار درمی‌آید. مثلاً وقتی فصل مربوط به براندت و رمیولن^{۶۴} یعنی همان فرد ملی‌گرا در رمان دختر برگو را تمام کردم دیدم برخلاف انتظار فصل خوبی از کار درآمده. این فصل را همان‌طور که در کتاب هست نوشتم و خوب از کار درآمد. قبل از آن می‌ترسیدم آن را بنویسم. می‌ترسیدم نتوانم لحن و چیزهای دیگر آن را درست از کار دریاورم. و بعد با اینکه می‌دانستم کجا دارم

می‌روم، دیگر نمی‌توانستم از آن حال و هوا دریایم و به چیز دیگری مشغول شوم. بنابراین احتمالاً چند روز وحشتناک را در پیش رو داشتم. چون وقتی ذوق و حالی دست می‌دهد، دیگر کار را رها نمی‌کنم تا به کار دیگری پردازم. بلکه تمام مدتی را که معمولاً می‌نویسم، همان‌طور یکسره جلو کاغذ می‌نشینم و بعد، خوب موفق می‌شوم.

□ آیا عادت خاصی ندارید که شما را از اتاق خواب یا اتاق نشیمن به اتاق کار بکشانند تا پل‌ی بین مواقع نوشتن و مواقع استراحت بزنید؟

گوردیمر: نه. در ضمن این مزیتی است برای نویسنده که هروقت دلش خواست بنویسد. و صبحها نوشتن هم مزیتی است. چون نویسنده وقتی از خواب بلند می‌شود، به‌طور ناخودآگاه می‌داند که می‌خواهد بنویسد و فقط ظاهر یا به اصطلاح بخشی از وجود شما مجبور است به کارهای جزئی مثل صحبت کردن سر میز صبحانه پردازد. البته من با کسی زندگی می‌کنم که این مساله را درک می‌کند. منظورم شوهرم است. یعنی خیلی وقت است که این مساله را درک کرده. و می‌داند که نباید سر میز صبحانه از من بپرسد که «با فلان و بهمان کار چه بکنیم؟» یا «این نامه را می‌خوانی؟» چون ناراحت و عصبانی می‌شوم. یعنی دوست ندارم کسی آن موقع کاری را از من بخواهد. و میل ندارم به‌خواربارفروشی تلفن بزنم و چیزی را سفارش بدهم. فقط می‌خواهم مرا به حال خود بگذارند تا صبحانه‌ام را بخورم. البته ایدآل این است که بروم بیرون و در آن اطراف کمی قدم بزنم که طبیعتاً وقتی آدم باغی داشته باشد می‌تواند این کار را بکند. اگرچه اغلب فکر می‌کنم که حتی این هم ممکن است یک‌جور طفره‌رفتن از کار نویسندگی

باشد. چون احتمال این که آدم علفی ببیند و بایستد و آن را واری
کند و بعد چنتا مورچه ببیند و از خودش پرسد که کجا دارند
می روند، زیاد است. بنابراین بهترین کار این است که آدم به اتاقتش
برود، در را ببندد و بنشیند به نوشتن.

□ آیا کارهایتان را زیاد حک و اصلاح می کنید؟

موردیمر: هرچه می گذرد نوشته هایم را کمتر حک و اصلاح
می کنم. اما قبلاً به این کار عادت کرده بودم. مثلاً وقتی جوان بودم،
عادت داشتم سه برابر بیشتر از آنچه که خواننده نهایتاً می خواند بنویسم
و اگر داستانی می نوشتم، طولش سه برابر طول داستان نهایی بود. اما
آن موقع اوایل کار نویسندگی ام بود. ضمن اینکه داستان کوتاه قواعد
انضباطی شگفت انگیزی علیه اطناب دارد. طوری که نویسنده عادت
می کند زواید را از کارش حذف کند.

□ به نظر شما آیا منتقدها افراد مفیدی هستند؟

موردیمر: بله، اما یادتان باشد که منتقد همیشه بعد از حادثه
پیدایش می شود، نه؟ چون قبلاً اثری نوشته شده. و نویسنده وقتی با
آنها موافق است که آنها هم به همان نتیجه او برسند. به عبارت دیگر
اگر نقاد به چیزی که من با تمام وجود می دانم که درست است و حد
اکثر کوشش را کرده ام و آن را خوب از کار درآورده ام، ایراد بگیرد،
من تحت تأثیر اینکه این نکته مطابق میل یک نفر نیست، قرار نمی گیرم
اما اگر در مورد شخصی یا چیزی که نوشته ام دودل باشم و منتقدی
نیز بر این شک و دودلی صحنه بگذارد، آن وقت است که شکم به یقین
تبدیل می شود و با کمال میل به نقد منتقد احترام می گذارم.

□ نویسنده‌ها اغلب می‌گویند که نقدها را نمی‌خوانند چون حتی اگر از ده نقد، نه تا عالی و یکی بد باشد، همان یکی تأثیرش مخرب است.

گوردیمر: البته این مسأله تا حدود زیادی بستگی به منتقد دارد. مثلاً من قبلاً کتابهایم را حتی به صورت دستنویس، می‌دهم یکی دونفر که منتقد هم نیستند بخوانند و وقتی دارند می‌خوانند همه‌اش مضطربم و مسلماً منتقدانی هم هستند که اگر بگویند «این رمان، رمان مزخرفی است»، رنجیده‌خاطر می‌شوم.

□ اما لابد تا حالا هیچین اتفاقی نیفتاده.

گوردیمر: تا حالا نه. مثلاً از بین پنجاه، شصت نقدی که بر رمان «دختر برگو» زدند، فقط دوتایشان نقدهای بدی بودند.

□ گفتید که نویسنده‌ها دوجنسی هستند. آیا می‌توانید از روی آثار نویسنده‌ها، نویسندگان مرد را از نویسندگان زن، مثلاً آثار ولف را از آثار همینگوی تشخیص بدهید؟

گوردیمر: همینگوی حد نهایی مرد بودن است و نوشته‌هایش نمونه بارزی است از غروری مردانه، نه؟ اما هنری جیمز می‌توانست زن باشد. ا.م. فورستر هم. و جورج الیوت [نویسنده زن انگلیسی] هم می‌توانست مرد باشد. من قبلاً در این مورد که بین مغز زنها و مردها تفاوتی نیست مصر بودم، اما الان دیگر آنقدر مصر نیستیم. شاید به خاطر اینکه زنها کلاً موضعشان نسبت به خودشان تغییر کرده. فکر نمی‌کنم چیزی باشد که نویسندگان زن ندانند. اما شاید آنها یک هوا بهتر می‌توانند به برخی از جنبه‌های زندگی بپردازند. همان‌طوری که

مثلاً من نمی‌دانم که آیا نویسندگان زن هرچقدر هم برجسته، می‌توانستند صحنه‌شگفت‌انگیز جنگ را در جنگ و صلح بنویسند یا نه. به هر حال من کلاً فکر نمی‌کنم آنقدر که واقعی بودن نویسنده مهم است جنسیتش — حتی به قدر سرسوزنی — اهمیت داشته باشد. البته تصور می‌کنم چیزی با عنوان آثار زنان و نوشته‌های زنانه وجود داشته باشد، کما اینکه نویسنده زن و شاعره هم داریم. و از آن طرف نویسندگان مردی نظیر همینگوی نیز هستند که مردوارگی مفرط جزو لاینفک آثارشان است. اما این نکته در مورد بسیاری از نویسندگان مذکر مورد علاقه من اهمیت چندانی ندارد. و باز به نظر نمی‌رسد چیزی باشد که آنها ندانند. مثلاً یک نگاه به تک‌گویی مولی بلوم⁶⁵ [در اولیس جیمز جویس] بیندازید. به نظر من همین دلیلی کافی است بر اینکه نویسندگان مرد و زن هر دو توان درک و بیان درونیات یکدیگر را دارند. هیچ نویسنده زنی تاکنون نتوانسته بهتر از او درباره زن‌ها بنویسد. و خدا می‌داند جویس این چیزها را از کجا می‌دانسته؛ که البته مهم هم نیست. وقتی من خانمی جوان، دختری جوان بودم، داستانی درباره مردی که یک‌پایش را از دست داده بود نوشتم. این مرد نمی‌توانسته این را، این واقعیت را بپذیرد. تا اینکه وقتی برای استراحت در باغ نشسته بوده، ملخی را می‌بیند که پایش کنده شده و دارد تقلا می‌کند، چون فکر می‌کند که پایش هنوز سر جایش است. نمی‌دانم این داستان را چطور نوشتم اما فکر می‌کنم به نحوی خودم را جای او گذاشتم.

□ آیا کار جدیدی یا چیزی هست که آرزو داشته باشید در آینده در زمینه نویسندگی انجام بدهید؟

65. Molly Bloom

گوردیمر: همیشه آرزو داشته‌ام که راه درست پرداختن به موضوعات مختلف را پیدا کنم. به نظر خودم، این مشکل واقعی من و برای من نوعی زورآزمایی در کار نویسندگی است. به نظر من در کار نویسندگی موفقیت کامل وجود ندارد. نمی‌شود گفت که من احساس موفقیت می‌کنم چون موفق شده‌ام در فلان کتاب هرچه می‌خواستم بیان کنم، بگویم. و همین احساس موفقیت در کتاب بعدی هم با من هست؛ چون مسائل کتاب بعدی چیز دیگری است. و بنابراین تا من نحوه نوشتن کتاب را کشف نکنم، نمی‌توانم آن را بنویسم.

□ به عبارت دیگر، تا جواب را پیدا نکنید، نمی‌دانید سؤال چیست.

گوردیمر: بله. و می‌خواهم چیزی بگویم که احساس کلی‌ام را راجع به اینکه رمان یا هر داستانی چگونه باید باشد، بیان کند. و این یکی از گفته‌های کافکا است. کافکا می‌گوید: «رمان باید مثل تبر باشد و دریای یخ زده درونمان را بشکند.»

گفتگو با یودورا ولتی

لیندا کول

در باره ولتی

یودورا ولتی^۱ در ۱۹۰۹ میلادی به دنیا آمده و تقریباً تمام عمر خود را در شهر جکسن^۲ در ایالت میسیسیپی^۳ امریکای شمالی گذرانده است. وی در همین ایالت به دانشگاه رفت و پس از دریافت مدرک کارشناسی، به طور جدی به کار نویسندگی پرداخت.

با وجود اینکه ولتی در زمینه داستان کوتاه نویسی خوش درخشیده، چند رمانی نیز منتشر کرده است: داماد دزد^۴ (۱۹۴۲ میلادی)، عروس دلتا^۵ (۱۹۴۶)، قلب سلیم^۶ (۱۹۵۴)، نبردهای مغلوب^۷ (۱۹۷۰) و دختر مرد خوش بین^۸ (۱۹۷۲). اما به عقیده منتقدان بهترین رمان او قلب سلیم است.

ولتی اولین داستان کوتاهش را با نام مرگ فروشنده سیار^۹ در ۱۹۳۶ در یکی از فصلنامه های گمنام چاپ و پس از آن به ترتیب مجموعه داستانهای پرده سبز^{۱۰}، تود عریضی^{۱۱}، میبهای طلایی^{۱۲}، و عروس-اینیسفالن^{۱۳} را منتشر کرد.

صحنه اکثر داستانهای ولتی جنوب امریکا و موضوع عمده آثارش،

- | | | |
|----------------------------|----------------------------------|----------------|
| 1. Eudora Welty | 2. Jackson | 3. Mississippi |
| 4. The Robber Bridegroom | 5. Delta Wedding | |
| 6. The Ponder Heart | 7. Losing Battles | |
| 8. The Optimist's Daughter | 9. Death of a Traveling Salesman | |
| 10. A Curtain of Green | 11. The Wide Net | |
| 12. The Golden Apples | 13. The Bride of Innisfallen | |

تنهایی انسان است.

□ جایی نوشته بودید که هنوز هم باید رمانهای خانوادگی
نظیر رمانهای جین اوستن^{۱۴} را تحمل کنیم. آیا احساس
می‌کنید که بین شما و اوستن از نظر روحی سنخیتی وجود
دارد؟

ولتی: تحمل کنیم؟ فکر می‌کنم بله. من عمیقاً شیفته و ستایشگر
آثار او هستم. اما من آثار او یا کسی را به‌خاطر سنخیت روحی نمی-
خوانم. نوشته مورد اشاره شما، مطلبی سفارشی بود که برای چاپ در
کتاب زندگینامه‌های کوتاه^{۱۵} نوشتم. این کتاب گلچینی بود به‌ویز استاری
لوئیس کرونین برگر^{۱۶}. او پیشنهاد کرد که درباره‌ی چخوف^{۱۷} یا جین اوستن
چیزی بنویسم و به‌جرات می‌توانم بگویم که با چخوف احساس سنخیت
و قرابت روحی بیشتری می‌کنم. اما روسی بلد نبودم و فکر می‌کنم
کسانی که چیزی راجع به او نوشته‌اند حتماً روسی بلد بودند. چخوف
از ماست. آثار او درباره‌ی دنیای امروز است و قرابت زیادی با ذهن ما
و زندگی جنوبیها [جنوب امریکا.م] دارد. البته این نکته اخیر را
استارک یانگ^{۱۸} سالها پیش گفته است.

□ به‌چه دلیل آثار چخوف با زندگی امروز جنوبیها سنخیت
دارد؟

۱۴. Jane Austen رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۷۵-۱۸۱۷).

15. *Brief Lives*

16. Louis Kronenberger

17. Chekhov

۱۸. Stark Young روزنامه‌نگار، مقاله‌نویس و نمایشنامه‌نویس آمریکایی

(۱۸۸۱-۱۹۶۳).

ولتی: او عاشق یکتایی در جمع، یعنی فردیت بود. او هویت خانوادگی را مسلم فرض می‌کرد و درگیری دائم نوع خاصی از زندگی با تقدیر را خوب درک می‌کرد. به‌علاوه به‌نظر من طنز روسی او شبیه طنز جنوبی‌هاست؛ طنزی که عمدتاً از شخصیت ناشی می‌شود. مثلاً در دایمی‌وانیا^{۱۹} یا باغ آلبالو^{۲۰} می‌بینید که چطور افراد دائم جمع می‌شوند و هی حرف می‌زنند و حرف می‌زنند، ولی در واقع هیچ کس به حرفهای دیگری گوش نمی‌دهد. اما عشق و تفاهمی کامل و شناخت و پذیرش ویژگیهای فردی و تحمل همدیگر بر صحنه‌های آنها حاکم است و گفتگوهایشان سرشار از لذت نمایی است. مثلاً در نمایشنامه مه خواهران^{۲۱} می‌بینیم که چگونه آنها هنگامی که آتش‌سوزی همچنان ادامه دارد، از سر خستگی صحبت می‌کنند؛ و ورشینین^{۲۲} می‌گوید: «هیجان غریبی را در فضا حس می‌کنم». وبعد می‌خندد و آواز می‌خواند و از آینده حرف می‌زند. این نوع واکنش در برابر جهان و حوادث که ناشی از عمق وجود شخصیت‌هاست، به‌نظرم خیلی جنوبی می‌آید. در هر صورت، با خواندن آثار چخوف نشاط خاصی به‌ام دست می‌داد که کم‌کم این ارتباط، بر خلق و خویم تأثیر گذاشت.

□ آیا به آثار ویرجینیا ولف^{۲۳} هم رجوع می‌کنید؟

ولتی: بله. او فتح باب کرد. وقتی به سوی فانوس دریایی^{۲۴} او را خواندم، به‌خودم گفتم: «خدای من! این دیگر چیست؟ آنقدر هیجان زده شده بودم که نمی‌توانستم بخوابم یا غذا بخورم. تا حالا هم چندین بار آن را خوانده‌ام. اگرچه این روزها اغلب به یادداشت‌های روزانه‌اش

19. *Uncle vanya* 20. *The Cherry Orchard*

21. *The Three Sisters* 22. *Vershinin* 23. *Virginia Woolf*

24. *To the Lighthous*

رجوع می‌کنم. آدم هر وقت این یادداشتها را می‌خواند، به‌نظرش غم‌انگیز می‌آید، با این حال با خواندن چیزهای شگفت‌انگیزی که او دربارهٔ اثرش و نحوهٔ نوشتنش می‌گوید، غرق لذت می‌شود؛ که تأثیرش قویتر از دلسوزی خواننده برای اوست.

□ آیا شما برای دوستانتان می‌نویسید؟

ولتی: موقع نوشتن فقط نفس نوشتن برایم مهم است و به‌خاطر لذت نوشتن، می‌نویسم نه برای دوستانم یا حتی خودم. چون می‌دانم که به‌مجرد اینکه دست از نوشتن بردارم و از خودم بپرسم که فلانی و بهمانی چه فکر می‌کنند یا اگر غریبه‌ای این را بخواند چه می‌شود، کاملاً فلج می‌شوم. البته من به‌نظر دوستانم خیلی اهمیت می‌دهم و در حقیقت، موقعی کاملاً احساس آسودگی خاطر می‌کنم که آنها اثر نهایی مرا خوانده باشند. اما موقع نوشتن باید چیزی را که در ذهن دارم بنویسم و دستورات ذهنم را انجام بدهم.

نوشتن تا حدود زیادی، امری درونی است تا آنجا که احتمال دارد نویسنده بعداً موقع خواندن نمونه‌های چاپی اثرش، جا بخورد. مثلاً وقتی نمونه‌های چاپی رمان عروسی دلنا به‌دستم رسید، فکر کردم بخشی از آن، نوشتهٔ من نیست. مثلاً یک گفتگوی یک صفحه‌ای بود که به‌نظرم هرگز آن را ندیده بودم. این بود که نامه‌ای به‌ویراستارم جان وودبرن^{۲۵} نوشتم و گفتم که موقع حروف‌چینی در نوشتهٔ من دست برده‌اند. او مرد مهربانی بود. حتی تعجب هم نکرد. شاید این مسأله برای همهٔ نویسندگان پیش می‌آید. او به‌من تلفن کرد و از پشت تلفن، دست‌نوشته‌ام را برایم خواند که مو به‌مو و کلمه به‌کلمه با نمونه‌های

25. John Woodburn

چاپی مطابقت می‌کرد. گرچه الآن دیگر با خواندن نمونه‌های چاپی اثرم جا نمی‌خورم اما هنوز هم لحظاتی به‌طرز عجیبی، احساس می‌کنم به جای نویسنده، خواننده هستم و ناگهان مثل عموم مردم، کلمات را با خونسردی از نظر می‌گذرانم و بعد احساس می‌کنم که خودم را به‌نحو ناجوری عریان کرده‌ام و انگار که در برابر نور آفتاب برنزه شده‌ام.

□ آیا قبل از صفحه‌بندی نمونه‌های چاپی، در آنها دست هم می‌برید؟

ولتی: من کلمات را تصحیح می‌کنم یا تغییر می‌دهم، اما صحنه‌ها را دوباره نمی‌نویسم و تغییرات عمده نیز در آنها نمی‌دهم. چون احساس می‌کنم که کسی دارد از بالای شانهم مرا نگاه می‌کند. به هر صورت، لازم است که آدم به لحظه‌ای که بالاخره مطمئن شده که هر چه در توان داشته انجام داده و حداکثر کوشش را کرده است، اعتماد کند. و وقتی سرانجام نوشته چاپ شد، آدم راحت می‌شود چون دیگر مجبور نیست حتی به آن نگاه کند. و دیگر آنقدر دیر شده که نمی‌شود غصه نقایص اثر را خورد. اما در این هنگام باید درسهایی را که موقع نوشتن رمانی آموخته‌ام، موقع نوشتن رمان بعدی به کار بیندم.

□ آیا رمان‌نویس‌های مغلوب نشانگر نوعی انصراف از شیوه نوشتن داستانهای قبلیتان نیست؟

ولتی: موقع نوشتن این رمان می‌خواستم ببینم که آیا می‌توانم دست به تجربه جدیدی بزنم، یعنی آیا می‌توانم هر فکر و احساسی را تبدیل به حادثه و گفتگو— که گفته شکل دیگری از حادثه است — بکنم و کل زندگی را از طریق اداها و حرکات گویا و کامل ارائه بدهم یا

نه. چون احساس می‌کردم که شخصیت‌هایم قبلاً زیاد در نوشته‌هایم درونشان را تشریح کرده‌اند. به همین دلیل سعی‌ام بر این بود که بینم آیا می‌توانم بدون تشریح ذهن و احساسات اشخاص، همه چیز را نشان بدهم و خلق کنم. این شیوه مسلماً در نوشتن کم‌دی — که من خیلی دوست دارم بهترین کم‌دیها را بنویسم — به کار می‌آید. و الان به نظر می‌رسد که این کار احتمالاً مرحله گذار از داستان‌نویسی به نمایشنامه‌نویسی است.

□ آیا قبل از اینکه آن را بنویسید، می‌دانستید چه چیزی می‌خواهید روی کاغذ بیاورید؟

ولتی: بله، همه چیز در ذهنم بود. اما هر چه جلوتر می‌رفتم حوادث زیادتر می‌شد. مثلاً قبل از نوشتن فکر می‌کردم که همه حوادث رمان در یک روز و یک شب اتفاق می‌افتد، ولی بعد پوشه‌ای که رویش نوشته بودم صبح روز بعد پر از نوشته شد. قبلاً پیش‌بینی نمی‌کردم که از دل داستانهای رمان، داستانهای دیگری زاده بشود و یکی از لذت‌های رمان‌نویسی هم همین است. فکر می‌کردم رمان مختصری بشود، اما طول آن سه چهار برابر آثار معمولی‌ام شد. در ابتدا به هیچ وجه نمی‌شد طول رمان را حدس زد، چون قبل از اینکه تعداد اوراق بسیار زیاد لای گیره کاغذ را بفرستم برای چاپ، آنها را نشمرده بودم. به علاوه باید حداقل نصفی از مطالب را حذف می‌کردم.

□ آیا چیز جدیدی هم درباره گفتگو نویسی یاد گرفتید؟

ولتی: فکر می‌کنم بله. در ابتدای کار اگر شما گوشی شنوا داشته باشید — که فکر می‌کنم خودم داشته باشم — گفتگو نویسی آسانترین

کار در این دنیا است. اما وقتی داستان جلو می‌رود سخت‌ترین کار، گفتگونویسی است. چون وظایف زیادی بر دوش گفتگوست. مثلاً گاهی باید من صحبتی را می‌نوشتیم که همزمان سه، چهار یا پنج کار را با هم انجام می‌داد: باید گفته شخص را، همچنین آنچه را که او فکر کرده گفته، آنچه او از دیگران مخفی کرده، استنباط و سوء برداشتهای دیگران از حرفهای او و غیره را فقط از طریق همین صحبت فاش می‌کردم ضمن اینکه گفته او باید به شکلی موجز بیانگر جوهره شخصیت و کلیت نگرش خاص او، می‌بود. نمی‌خواهم بگویم درکارم موفق شده‌ام. بلکه گمان می‌کنم این توضیحات روشن می‌کند که چرا من از گفتگو نویسی لذتی وافر می‌برم. و حتی گاهی، وقتی گفتگوها را می‌نوشتیم به همان نحوه که می‌گویند و وودهاوس^{۲۶} می‌خندیده، با صدای بلند می‌خندیدم. من چیزهایی را که شخصیت‌هایم احتمال دارد بگویند در نظر می‌گیرم و حتی اگر نتوانم از آنها استفاده کنم صحنه را به‌طور کامل می‌نویسم و شخصیت‌ها را در نمایش خصوصی‌ام، به حال خود می‌گذارم.

□ این گفتگوها از کجا به ذهن نویسنده می‌رسد؟

ولتی: از آگاهی و از حافظه او که نحوه گفتن همه چیز در آن هست. به محض اینکه شما برخی از عبارات و جملات را بشنوید، دیگر هرگز فراموشتان نمی‌شود. مثل انداختن دلو به چاه است که همیشه وقتی بالا می‌آید، پر از آب است. البته شما خودتان نمی‌دانید در خاطرتان مانده، اما یادتان است و اگر الآن برای پیدا کردن کلمه مناسب به حافظه‌تان گوش کنید، آن را می‌شنوید. موقع نوشتن داستان انگار همه چیز به کار آدم می‌آید: گفته‌ای را که در اتوبوس شهری از طریق

۲۶. P.G. Wodehouse رمان وطن‌نویس انگلیسی (۱۹۷۵-۱۸۸۱).

استراق سمع شنیده‌اید دقیقاً همان چیزی است که موقع نوشتن صفحه‌ای از داستان، شخصیتتان می‌گوید. و آدم به هر جا قدم می‌گذارد، به تکه‌ای از داستانش برمی‌خورد. به نظرم آدم اگر موجش را تنظیم کند چیزهای لازم را در اثر خاصیت مغناطیسی جذب می‌کند؛ البته اگر فرض کنیم گوشه‌های آدم نوعی آهن رباست. مثلاً من شنیدم که کسی داشت می‌گفت «چی، هیچ وقت گوشت بز نخوردی؟» و دیگری جواب داد: «بز؟ نه بابا، می‌خواهی بگویی در این مهمانی با گوشت بز از دیگران پذیرایی کردی؟ اما کسی به من نگفت گوشت بز است. من فکر کردم...» و غیره. و بعد نوبت دستور آشپزی رسید و صحبت‌های آنها با این جمله — که البته دقیقاً خاطرم نیست — تمام شد: «تو خیلی کارها می‌توانی با سرکه بکنی‌ها؟» خوب، من مدت‌های مدید به همه این چیزها می‌خندیدم و دربارشان فکر و از آنها استفاده می‌کردم.

□ آیا شما زیاد استراق سمع می‌کنید؟

ولتی: الان دیگر به اندازه قبل یواشکی به حرفهای خصوصی دیگران گوش نمی‌دهم که البته دوست داشتم گوش بدهم. چون دیگر به خوبی قبل نمی‌شنوم یا در واقع هر جا می‌روم سر و صداها را دیگر خیلی زیاد است. اما حرفهای خیلی جالب هم شنیده‌ام. خوب، در جنوب [اسریکا] همه یک‌ریز حرف می‌زنند و حکایاتشان را نقل می‌کنند و برایشان مهم نیست که دیگران استراق سمع کنند و فکر هم نمی‌کنم که با مدد گرفتن از آنها، کار ناپسندی کرده باشم. من با استفاده از آنها بر مشکلات کارم فائق می‌آمدم.

□ به نظر شما، علت قوت و استحکام گفتگوهایتان وجود همین سنت نقل شفاهی نیست؟

ولتی: به نظر من علت لذت بردن مردم از داستانی که نقل می‌شود همین است. و من از این گنجینه به عنوان شیوه و ابزار کار استفاده می‌کنم. و این کار درست و سوجهی است: مردم ما به همین نحو صحبت می‌کنند. آنها به این نحو یاد می‌گیرند و یاد می‌دهند و فکر می‌کنند و لذت می‌برند. جنویها حس روایت تقدیر آدمی را به ارث برده‌اند. این نکته ممکن است در رمان نبردهای مغلوب آشکار شده یا نشده باشد. تجدید دیدار دوستان [در جنوب] یعنی یادآوری گذشته برای هم. افراد گذشته را به خاطر می‌آورند و برای همدیگر نقل می‌کنند که کی کسانی به دنیا آمده‌اند و چه اتفاقاتی برایشان افتاده و اینها چه تأثیری بر بچه‌های آنها گذاشته‌اند و چگونه آنها مرده‌اند. در آنجا همیشه کسی هست که کل زندگی یک نفر را جزء به جزء به خاطر بیاورد. و به نظر من این خیلی جالب است. و من خوشحالم که از این سنت، چیزی آموخته‌ام. ممکن است شما در نیویورک دوستانی بسیار عالی و باب طبع‌تان داشته باشید اما اگر علاوه بر مواردی جزئی، که زندگی شما با زندگی آنها تلاقی می‌کند چیزی راجع به آنها بدانید، جای تعجب دارد. شما نمی‌توانید آن حس روایت پیوسته و خطی را به چنگ بیاورید و هیچ وقت قرص کامل دایره را نمی‌بینید. اما در جنوب که مردم حتی الآن هم آنقدر این طرف و آن طرف نمی‌روند و اصلاً بندرت حتی یک‌بار جایی می‌روند، همیشه الگوی کامل زندگی در دسترس است.

□ نظرتان راجع به زندگینامه خودتان چیست؟

ولتی: من هر وقت به زندگینامه‌ام فکر می‌کنم خجل و دلسرد می‌شوم. چون از نظر من اثر نویسنده همه چیز اوست. همه احساسات و قوت و قدرت کل زندگی نویسنده باید در داستانش نمود پیدا کند.

اما او باید سعی کند اثری ملموس به روی کاغذ بیاورد. و دیگران باید به جای شرح زندگی او، اثرش را بخوانند و این نکته را درک کنند که الان دیگر اثری موجود است و به دست کسی خلق شده است. اثر را باید به خاطر خود اثر خواند حتی خیلی مهم نیست که کی آن را نوشته است. خوب البته مهم است. من برای اثبات حرفم دارم اغراق می کنم زندگی خصوصی نویسنده باید خصوصی بماند. از این نظر هم فکر نمی کنم زندگینامه من برای کسی جالب باشد. من از زندگینامه ام محافظت می کنم و در این مورد هم خیلی حساسم. البته دیگران خیلی تقلا کردند تا چیزهایی درباره زندگی ام بدانند. به نظرم بهتر است همه چیز را، همه نامه هایم را بسوزانم. گوا اینکه من دفتر یادداشت های روزانه و خاطرات ندارم.

□ چرا وقایع رمانهای نبردهای مغلوب و عروسی دلتا در سالهای گذشته یعنی در دهه های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ اتفاق می افتد؟

ولتی: این سالها را به دلیل صحنه پردازی و محدود کردن زمان داستان، انتخاب کردم. اینها هردو، داستانهای خانوادگی هستند و من می خواستم حوادث بیرونی غیرقابل کنترل، مانعی سر راه داستان ایجاد کنند. یادم می آید که موقع نوشتن عروسی دلتا کاملاً تحقیق کردم تا سالی را پیدا کنم که در آن اتفاق بسیار ناگواری مثل آمدن سیل، آتش سوزی و درگرفتن جنگ در آن ناحیه رخ نداده و باعث نشده باشد مردم آنجا را ترک کنند. و با کمک سالنامه پیدا کردم. اما پرداختن به این سال برای من یک کم مشکل بود. چون من در آن ایام دختر کوچکی بودم. به همین دلیل هم بخشی از داستان را از دید دختر

کوچکی نقل کرده‌ام. موقع نوشتن رمان نبردهای مغلوب می‌خواستم درباره خانواده‌ای که هیچ چیز ندارند یعنی درباره صحنه‌ای خالی بنویسم. بنابراین پرمشقت‌ترین ایام را که مردم از حداقل امکانات برخوردار بودند و خالیت‌ترین صحنه را داشتیم — یعنی همان دوره رکود اقتصادی را — انتخاب کردم.

□ آیا ترجیح می‌دهید راجع به صحنه‌های خالی بنویسید؟

ولتی: در این مورد برای اینکه انبوهی از مردم در صحنه باشند این کار را کردم. من کارم را با شخصیت و موقعیت شروع می‌کنم و شیوه فنی کارم در موقع نوشتن اثر، از دل این دو بیرون می‌آید. البته هر داستان شیوه فنی متفاوتی دارد. من در رمان نبردهای مغلوب می‌خواستم راجع به مردمی بنویسم که آه در بساط ندارند، با این حال مایه شخصیت و موقعیت خاصشان به گونه‌ای است که می‌توانند در زندگی هر کاری که بخواهند بکنند.

□ آیا موقع نوشتن عروسی دلتا با زندگی کشاورزی آشنا بودید؟

ولتی: نه، اما دوستانی داشتم که اهل آنجا بودند. من برحسب عادت داستانهای آنها را می‌شنیدم و برای گردش به آنجا می‌رفتم. دلتا ناحیه‌ای غنی است و مناظر بسیار گیرایی دارد اما زمینهایش کاملاً صاف است. طوری که پس از چند روز از اینکه می‌دیدم پیش چشمانم فقط و فقط افق است، داشتم دیوانه می‌شدم. برخی از شنیدنیها و دیدنیهایم و برخی از حکایات و مشلهای خانوادگی را که یادم نیست کدام حقیقت دارد و کدام جعلی است عیناً در این رمان آورده‌ام.

□ اصلیت والدین شما جنوبی نبود. آیا این نکته در نگرش طنزآمیز شما موثر بوده است؟

ولتی: این ممکن است باعث نوعی تعادل در کار من شده باشد. اما عوامل دیگر از این مهمتر بوده‌اند. پدر پدرم در جنوب اوهایو^{۲۷} مزرعه داشت و پدر مادرم در ویرجینیای غربی^{۲۸} وکیل و کشاورز بود. نسب والدین مادرم به خانواده‌های ویرجینیایی که اکثراً معلم و واعظ بودند می‌رسید. با وجود اینکه هیچ کدام از آنها داستان‌نویس نبودند، برخی روزنامه‌نگار بودند یا وقایع روزانه می‌نوشتند. اما احساس می‌کنم که تأثیر خانواده‌ام بر من ناشی از این حقیقت مهم بود که همه آنها به مطالعه عشق می‌ورزیدند و با کتاب بزرگ می‌شدند. اما صرف‌نظر از اینکه والدینم اهل کجا بودند، افراد با شخصیتی بودند و من هر کجا که به دنیا می‌آمدم به هر حال فرزند آنها بودم. من جنوبی هستم، اما به عنوان نویسنده، فکر می‌کنم که اهمیت زمینه خانوادگی عمدتاً در این است که ببینیم این زمینه تا چه حد به شما نحوه بررسی پیرامونتان و به وضوح دیدن همه چیز را تعلیم و تاچه حد تخیل شما را پرورش می‌دهد.

□ داستان‌های ۱۸ کجاست^{۲۹} شما راجع به ترورمدگار اورز^{۳۰} است و باید تنها داستان شما باشد که به اتفاق بحث انگیز روز پرداخته‌است.

ولتی: بله، مطمئناً همین‌طور است. این داستان از دل چیز دیگری که من مشغول کار روی آن بودم در آمد. آن موقع من از مطالبی که راجع به جنوب می‌نوشتند ناراحت بودم. چون اکثر نویسندگان آنها،

27. Ohio 28. Virginia 29. *Where Is the Voice Coming From?*
30. Medgar Evers

ساکن مناطق دیگر کشور بودند و نوشته هایشان به نظر من اکثر تصنعی می آمد. البته نیت این نویسندگان کاملاً خیر بود، اما داستانهایشان کلیاتی بود از دور برای تصویر کردن یک سری کلیات. با وقوع این جنایت، ناگهان به نظر من رسید که از ذهنیات قاتل آگاهم؛ چون تمام عمر در محل قتل زندگی کرده بودم. ذهن او آمیزه عجیبی از احساس ترس و اجبار بود. سعی کردم که با استفاده از درون جنوبی ام داستان را بنویسم. به همین دلیل هم با جرأت تمام آن را از زبان اول شخص نوشتم. البته عنوان داستان زیاد خوب نیست. دوست داشتم عنوان بهتری برایش پیدا می کردم. موقعی - یعنی شبی - که داشتم آن را می نوشتم هیچ کس نمی دانست قاتل کیست و منظورم از عنوان داستان این بود که راوی هر که باشد من نویسنده به اقتضای موقعیتم، می دانم که قاتل چه گفته و چرا.

□ آیا حوادث واقعی، موقع نوشتن موانعی برایتان ایجاد نمی کنند؟

وقتی: خوب اگر نویسنده بخواهد چیزی راجع به اتفاقی واقعی بنویسد، نمی تواند آن طور که به حادثه ای تخیلی شکل می دهد، به آن بپردازد. موقع نوشتن داستان «صد...» من می خواستم راجع به حادثه ای واقعی آن هم درست هنگامی که رخ داده بود، بنویسم. بنابراین مثل کارآگاهی واقعی سعی می کردم بفهمم قاتل کیست. منظورم اسم قاتل نیست بلکه ماهیت اوست. در واقع داستان کوتاه نویسی چنین حقی ندارد، یا دارد؟ به هر حال، وقتی حقیقت ماجرا کشف شد، من به گمانم تقریباً ذهنیات قاتل را با دقت تشریح کرده بودم. اما در ارزیابی پس زمینه اجتماعی شخصی که دستگیر شده بود، کمی به خطا رفته بودم. به قول

دوستی: «توفکرمی کردی قاتل اسنوپس^{۳۱} است، ولی کامپسن^{۳۲} بود».

□ آیا بین داستانهایی که اوایل کارتان می‌نوشتید (نظیر مجموعهٔ پردهٔ سبز و تود عریض که در آنها بیشتر به چیزهای عجیب و غریب و دلهره‌آور می‌پرداختید تا در داستانهای عروسی اینیس‌فالن) تفاوتی نمی‌بینید؟

ولتی: در حقیقت این داستانها آنقدر که از نظر نحوهٔ گوناگون پرداخت به خمیرمایه، باهم متفاوت‌اند به لحاظ مایهٔ داستانی باهم فرق ندارند. مطمئناً من در داستانهای اولیه‌ام به‌قول شما به شگرد غرابت، احتیاج داشتم. یعنی امیدوار بودم که با توصیف خصوصیات جسمی، شخصیتها را از هم متمایز و از این طریق درون آنها را تصویر کنم. آن موقع به‌نظم مستقیم‌ترین شیوه، همین شیوه بود. اگر چه این نکات بعدها به‌ذهن رسید. یعنی گمان نمی‌کنم که تا این حد آگاهانه دست به‌چنین کاری می‌زدم و نمی‌دانستم که این شیوه، ساده‌ترین شیوهٔ کار است. اما با خلق شخصیتی کر و لال راحت‌تر می‌شود تنهایی او را نشان داد تا با محتاطانه رسوخ کردن در ذهن او. اما دلیل دیگر اینکه آن پسر داستان عشق نخستین^{۳۳} کر است، این بود که یکی دیگر از شخصیتها یعنی آرن‌بر^{۳۴} شخصیتی واقعی بود. و من نمی‌توانستم آن‌طور که گفتگوهای شخصیتی تخیلی را می‌نویسم، گفتگوهای شخصیتی واقعی را بنویسم. بنابراین گذاشتمش جلو پسر بچه‌کری که می‌توانست حرفهای او را به‌شیوهٔ خودش و البته متناسب با داستان، گزارش و تفسیر کند، حرف بزند. نویسنده‌ها به‌طور غریزی تمایل دارند احساسهای

31. Snopes

32. Compson

33. First love

۳۴. Aaron Burr افسر انقلابی و از رهبران سیاسی امریکا (۱۷۵۶-۱۸۳۶).

تند و حالتهای شدید عاطفی را تبدیل به تصویر بصری (مثلاً موی سرخ، البته اگر نتوانند تصویر دیگری بدهند) کنند. اما این کار لزومی ندارد. چون من مطمئنم که الان می‌توانم راجع به همان مسائل درونی بنویسم بدون اینکه متوسل به این جور شگردهای ساده شوم. اما این شگردها (که استفاده از نماد هم یکی از آنهاست) باید اندام‌وار باشد و از درون داستان بجوشد و این نکته‌ای است که من بر آن تأکید دارم.

□ آیا صحبت‌هایتان ناظر بر دیگر داستانهای اولیه‌تان نظیر

لی‌لی‌دو و سه بانو^{۳۵} و مرد منگ^{۳۶} هم هست؟

ولتی: خوب من موقع نوشتن داستانهای اولیه‌ام، خیلی سریعتر از این می‌نوشتم و به فکر نمی‌رسید که می‌توانم آنها را به شکل دیگری هم بنویسم و شاید بار دوم، بهتر بنویسم. این داستانها نشانگر ضعفهای یک آدم عجول است. من هیچ وقت داستانهایم را بازنویسی نمی‌کردم بلکه فقط آنها را می‌نوشتم. طرحهای این داستانها ضعیف است چون نمی‌دانستم که باید نگران طرح داستانهایم هم باشم. و باز در داستانهای به شکل گفتگو، گفتگوهایم دقیقاً به همان صورتی که خودشان پیش می‌رفتند، به وجود می‌آمدند. و قبل از اینکه داستانهایم را در اجتماعات به طور علنی بخوانم، ضعف واقعی آنها را درک نمی‌کردم. اما گوشهایم آن را برایم آشکار کردند. گوا اینکه اگر قبلاً می‌دانستم، می‌توانستم به راحتی آنها را قویتر کنم. گاهی برای خواندن و برای اینکه بینم گفتگوها با صورت اولیه‌شان چه فرقی می‌کنند، به آنها سر و سامانی می‌دادم؛ یعنی جزئیاتی را حذف یا پس و پیش می‌کردم.

□ آیا برای پایان‌بندی داستانها با مشکلی مواجه

35. *Lily Daw and the Three Ladies*

36. *Petrified Man*

نمی‌شوید؟

ولتی: نه، تا حالا مواجه نشده‌ام. اما هنوز هم اگر قبلاً ندانم داستان چگونه تمام می‌شود، ممکن است اشتباه بکنم. در واقع بخشی از طرح‌ریزی داستان در این است که بدانیم دقیقاً کی باید داستانی را تمام کنیم. راهنمای من گوشه‌ایم است گو اینکه ممکن است مرا فریب بدهند. موقعی که می‌خوانم، اتفاقات روی کاغذ را می‌شنوم. نمی‌دانم صدا، صدای کیست، اما صدایی برایم می‌خواند. و وقتی هم که داستانهای خودم را می‌نویسم، باز این صدا را می‌شنوم. من ذهنی بینا دارم و هر چه را که می‌نویسم می‌بینم. اما باز مجبورم کلماتی را که می‌نویسم بشنوم. آه، شاید به نظر احمقانه بیاید. البته این شنیدن، با گوش دادن به گفتگوها به هنگام گفتگو نویسی، یکی نیست. گوش دادن به گفتگو هم خود نوعی دیگر و خاصی از شنیدن است.

□ داستانهای اولیه‌تان راجع به پاریس است.

ولتی: البته یادآوری‌اش ارزش چندانی ندارد. من آن موقع سال اول دانشکده بودم و شانزده سالم بود. آخر می‌دانید، من راجع به جهانی بزرگ می‌نوشتیم، اما فقط شهر جکسن در می‌سی‌سی‌پی را می‌شناختم. اما بخشی از آن کار من ناشی از طبع اسرارآمیز دیدن مردم و مکانهاست که اسری معقول و مادام‌العمر است. اما راجع به پاریس. یادم می‌آید داستانی را با این جمله شروع کردم: «موسیوبول^{۳۷}، خنجر ظریفی را در پهلوی چپ مادمازل فرو کرد و به فوریت از او دور شد.» این را نقل کردم تا نشان‌تان بدهم که تا چه حد بد می‌نوشتیم. دوست دارم فکر کنم که آن موقع خودم را جدی نمی‌گرفتم، اما می‌گرفتم.

37. Boule

□ رمانهای شما در مقایسه با داستانهای کوتاه‌تان، شادترند و ساختمانی بازتر و آزادتر دارند و مزیت دیگرشان این است که آشتی‌جویانه‌اند و نهایتاً حس مشارکت را برمی‌انگیزند.

ولتی: من طبع و مزاجی مثبت دارم و در داستان در پی گره‌گشایی هستم. البته فکر نمی‌کنم که مسائل زندگی اغلب به شکلی کامل، قابل حل باشند. اما دلم می‌خواهد که داستان‌نویس حس کند که می‌تواند با تجربه‌ای مواجه بشود و آن را در کار هنری حل کند، ولو به‌طور ناقص و اجمالی، و برای اینکه شکلی هنری به آن بدهد و آن را به تجسم دریاورد و بیوراند و به‌زبانی داستانی بیان کند. و نویسنده در رمان از بخت و اقبال بیشتری برای دست‌یافتن به این مسأله برخوردار است. اما داستان کوتاه منحصر به یک حال و هواست (Mood) و همه چیز داستان متناسب با آن است. شخصتیه‌ها، صحنه، زمان و حوادث همگی تابع حال و هوای داستان است. و در داستان کوتاه بیشتر می‌توانید به چیزهای آنی و گذرا بپردازید (و بیشتر به اشاره بسنده کنید) تا در رمان. شاید در داستان کوتاه مسائل کمتر حل می‌شود و بیشتر به همه چیز اشاره می‌شود.

□ پس داستان کوتاه را گذاشته‌اید برای چیزهای گذرا و رمان را برای گره‌گشایی و حل مسائل؟

ولتی: من فقط پس از به‌وجود آمدن اثر، می‌توانم این چیزها را بگویم. مثلاً اگر می‌دانستم که قرار است نبردهای مغلوب، رمانی طولانی از کار در بیاید، نمی‌دانم که آیا اصلاً شروعش می‌کردم یا نه. من داستان کوتاه‌نویسی هستم که با مشقت و تصادفاً، رمان می‌نویسم.

و همان‌طور که می‌دانید همه چیز اثر من، از درون خود اثر بیرون می‌آید. و به‌نظر می‌رسد شکلش را از فکری که از همان اول کامل است می‌گیرد. حس می‌کنم شکل مثل ظرفی است که نویسنده چیزی در آن می‌ریزد و آن را پر می‌کند. شکل از ابتدا و به‌طور کامل، در ذهن من هست اما نمی‌دانم تا کجا می‌توانم گشت بزنم و بعد باز، برگردم. انعطاف و آزادی برایم بسیار هیجان‌انگیز است ولی هنوز به‌آنها عادت نکرده‌ام و به‌سختی می‌شود آنها را به‌دست آورد. اما هیچ‌کس نمی‌توانست بیش از من از درس‌هایی که آموخته، سود ببرد. و تجربه کردن، نه‌ایستی ندارد، دارد؟ بنابراین همیشه امیدوارم دفعه بعد موفق شوم.

□ آیا فکر نمی‌کنید که منتقدان درباره شما به‌عنوان نویسنده داستانهای محلی بیش از حد اغراق کرده‌اند؟ البته آنها این نکته را از خود مقالات شما درباره این موضوع، در آورده‌اند.

ولتی: برای من مهم نیست که به‌من بگویند نویسنده داستانهای محلی. تعیین جایگاه نویسندگان و داوری، کار منتقدان است. اما نقاد حق ندارد بگوید که نویسنده باید راجع به چه بنویسد. نویسنده به تنهایی، مسئولیت این کار را برعهده دارد. من خودم را نویسنده‌ای می‌دانم که راجع به انسانها می‌نویسد و مثل همه، اتفاقاً در جایی زندگی می‌کند. بنابراین من راجع به چیزی که می‌شناسم می‌نویسم و این نکته در مورد هر نویسنده‌ای که جایی زندگی می‌کند صادق است. و باز برحسب اتفاق من به‌منطقه خاصی که در آن زندگی می‌کنم عشق می‌ورزم. و اگر این نکته در آثارم مشخص است، برایم مهم نیست.

□ آیا مکان برای شما منبع الهام است؟

ولتی: نه فقط منبع الهام، که منبع معلومات من است. چیزهای مهم را مکان به من می گوید و مرا هدایت می کند و در خطی مستقیم پیش می برد. چرا که مکان توضیح دهنده و محدود کننده کارهای من است. به من کمک می کند تا بشناسم، بجا بیاورم و توضیح بدهم. همه کارهای لازم را مکان برایم انجام می دهد. مرا حفظ می کند. چرا که نمی شود داستانی نوشت که در نا کجا آباد اتفاق می افتد. یا در هر صورت، من نمی توانم بنویسم. من نمی توانم چیزی انتزاعی بنویسم. من به چیزهای انتزاعی علاقه ای ندارم.

□ نقش مکان در داستان جایی برای تو نیست عزیزم^{۳۸} چیست؟

ولتی: مکان در این داستان بیشترین نقش را دارد. در حقیقت مکان، داستان را نوشته. البته من فقط یک بار آن صحنه (خود دلتای رودخانه می سی سی پی که پایین نیواورلئان^{۳۹} است و از آنجا باد به سمت خلیج می وزد) را دیدم؛ که رویم تأثیر گذاشت. داستان را همین مکان شروع کرد و آن را به وجود آورد و در واقع داستان، همان مکان بود. یا حداقل و به هر حال مکان عنصری اساسی است. زمان و مکان چار-چوبی هستند که همه داستانها براساس آنها شکل می گیرند. به نظر من صداقت داستان نویس از همین جا یعنی وفاداری نسبت به واقعیتهایی به نام زمان و مکان شروع می شود. و در هر صورت از اینجاست که تخیل می تواند او را با خود به هر جایی ببرد. احساس من این است که حتی می توان نسبت به برداشت از مکان هم صادق بود. ممکن است تأثیر مکان جدیدی که نویسنده فقط یک آن، آن را می بیند به همان

38. *No Place For You, My Love*

39. *New Orleans*

قوت و قدرت مکانی باشد که نویسنده در آن بزرگ شده و با تمام وجود با آن آشناست و بدون اینکه فکر کند می‌داند چگونه است. و من راجع به مکانهایی نوشته‌ام که یا کاملاً می‌شناختم یا اصلاً نمی‌شناختم. اما از روی حدس و گمان یا با شناخت محدود نمی‌نویسم. چون این جور نوشته‌ها استحکام لازم را ندارند.

□ وداستان موسیقی اسپانیولی^{۴۰} در سافرانسیسکو اتفاق می‌افتد.

ولتی: این داستان را با استفاده از همان برداشت از مکان نوشتم من فقط سه، چهار ماه در سافرانسیسکو بودم، یعنی فقط یک آن، آنجا را دیدم. و آن داستان تماماً واکنش و شیفتگی مرا نسبت به یک مکان، آن هم در نظر اول، نشان می‌دهد، البته از دید یک آدم غریبه نوشته شده و این تنها شیوه نوشتن درباره مکانی غریب است. اما از طرف دیگر، من نمی‌توانستم داستانی را که مکانش نیویورک است، به دلیل اینکه بارها به آنجا رفتم، بنویسم. چون هم آنجا را می‌شناختم و هم نمی‌شناختم. در واقع آنجا برای من سرزمینی در حد فاصل بین آشنایی و غرابت است.

□ آیا بین دوشیزه اکهارت^{۴۱} در مجموعه داستان سیبهای طلایی تان و جولیا مورتیمر^{۴۲} در رمان نبردهای مغلوب به دلیل اینکه هر دو معلم مدرسه و نمایندگان تمدن و شهرنشینی و در نتیجه بیگانه هستند، شباهتی نمی‌بینید؟

ولتی: نمی‌شود لزوماً گفت. در نتیجه؛ اگرچه شخصیتهای من

40. *Music From Spain*

41. Miss Eckhart

42. Julia Mortimer

واقعاً بیگانه هستند. تصویری کنم آنها شبیه هم هستند. گرچه معلمهایی مثل آنها (که خودشان را وقف عموم می کنند اما در نبردهایشان — البته نه همیشه — شکست می خورند) در جنوب و شاید همه جا هستند. من به دبیرستانی در شهر جکسن می رفتم که آنهایی که آنجا درس می خواندند هنوز هم مدیرش، دوشیزه لورنا دالینگ^{۴۳} را به خاطر می آورند و درباره اش صحبت می کنند. البته منظورم این نیست که شخصیت من براساس شخصیت دوشیزه دالینگ طرحریزی شده، اما من از طریق شخصیت او توانستم شخصیت معلمان بزرگ را بشناسم. مادرم هم معلم بزرگی بود. اما تمام دوران تدریس او مقارن با زمانی بود که من داشتم بزرگ می شدم. گو اینکه او داستانهای زیادی را در مورد کارش برایم نقل می کرد.

□ به نظر من گروه دیگری از شخصیتها در آثارتان نیز براساس الگویی واحد شکل گرفته اند؛ مثل ورجی رینی^{۴۴} در مجموعه سیبهای طلایی که شخصی فردگرا و بیگانه با جمع و از این نظر شبیه رابی رید^{۴۵} در رمان عروسی دلتا و گلوریا شورت^{۴۶} در رمان نبردهای مغلوب است.

ولتی: حالا که به آثار گذشته ام رجوع می کنم، آن الگو را می بینم. عجیب است. موقعی که دارم می نویسم، هیچ وقت متوجه نمی شوم که تا حدود زیاد یا کمی، دارم چیزهایی را تکرار می کنم؛ بلکه بعداً می فهمم. اخیراً به محض اینکه رمان نبردهای مغلوب را به پایان بردم، می خواستند نمایشنامه ای را براساس رمان قلب سلیم من، در شهر جکسن به روی صحنه ببرند. در آن موقع این رمان جدید

43. Miss Lorena Duling

44. Virgie Rainey

45. Robbie Reid

46. Gloria Short

(نبردهای مغلوب) هنوز برایم تازگی داشت، حال آنکه سالها بود که دیگر به رمان قلب سلیم فکر نکرده بودم. اما وقتی به جلسه تمرین نمایش رفتم، دائم به تکه‌ها و جزئیاتی که پیش از آن گمان می‌کردم برای نخستین بار در رمان نبردهای مغلوب ابداع کرده‌ام، برمی‌خوردم و فهمیدم که آنها قبلاً به صورتی دیگر در رمان قلب سلیم آمده‌اند. و این آدم را دلسرد می‌کند، اما واقعیت دارد. ذهن من به این نحو عمل می‌کند. با این حال این چیزها هر بار به عنوان نکاتی تازه به ذهنم می‌رسد.

□ آیا بیرون از خانه خودتان هم می‌نویسید؟

ولتی: من به این نتیجه رسیده‌ام که تقریباً هر جا که بخواهم می‌توانم بنویسم. اما بیشتر دوست دارم در خانه خودم بنویسم چون با سحرخیزی من بیشتر جور در می‌آید. ضمن اینکه خانه تنها جایی است که آدم می‌تواند از مزاحمتها در امان بماند و با خود عهد کند که سر ساعت شروع به کار می‌کند. شیوه مطلوب من در داستان کوتاه نویسی این است که پیش‌نویس داستان را به طور کامل در یک نشست بنویسم و بعد تا هر وقت طول بکشد آن را حک و اصلاح کنم، و باز صورت نهایی اثر را تماماً در یک جلسه بنویسم تا سرانجام کل داستان بیانگر تلاشی مداوم و طولانی باشد. همه جا نمی‌شود به این شیوه نوشت اما به احتمال زیاد در خانه می‌شود.

□ آیا با ماشین تحریر می‌نویسید؟

ولتی: بله و خیلی هم سودمند است. چون احساس می‌کنم به این نحو دارم اثری ملموس خلق می‌کنم. صفحه ماشین شده را بهتر

می‌توانم اصلاح کنم. و بعد با قیچی و سنجاق اثر را حک و اصلاح می‌کنم. بریدن و به هم چسباندن مطالب کند پیش می‌رود، اما از آن گزیری هم نیست. با سنجاق می‌شود هرچیزی را به هر جا که آدم بخواهد بچسباند و در واقع به همین دلیل هم من به این کار یعنی گذاشتن هر چیزی در بهترین و مناسبترین جا و افشای اطلاعات و مسائل در بهترین موقع، عشق می‌ورزم. من اغلب چیزهایی را، چیزهای جزئی و — یک نکته یا یک کلمه — اما مهم را، از اول داستان برمی‌دارم و به آخر آن منتقل می‌کنم. من احتمالاً ذهنی معکوس دارم و همه چیز را وارونه انجام می‌دهم. وضعفم را هم به همین ترتیب می‌فهمم.

□ آیا مطالبتان را زیاد بازنویسی می‌کنید؟

ولتی: بله، خیلی زیاد. البته به بعضی چیزها مثل هسته اصلی داستان، اصلاً دست نمی‌زنم؛ یعنی می‌دانم که نباید به چیزی که درست است دست زد. برای من سخت‌ترین کار، کشاندن افراد به اتاقها و خارج کردن آنها از آنجا یعنی پرداختن به حرکت افراد در داستان است. توصیف کار ساده‌ای مثل لباس پوشیدن برای من تقریباً غیرممکن است مگر پس از چند بار تمرین. باید هنگام توصیف این جور اعمال یا کارها سریع و دقیق و در ضمن تا آنجا که ممکن است با آرامش خاطر و پاکیزه نوشت تا یک وقت توی ذوق نزنند. و این برای من نوعی زورآزمایی است. به خصوص وقتی که می‌خواهم کاری مثل خیاطی را که خودم خوب بلد نیستم توصیف کنم. برای همین هم در رمان نبردهای مغلوب نوشتم که عمه لکسی^{۴۷} خیاط بدی است تا مجبور نباشم کار خیاطی را به طور دقیق، توصیف کنم. اما ساده‌ترین چیز در نوشتن، توصیف احساسات

47. Aunt Lexie

است.

□ با این حال مشکلترین چیز احتمالاً دستیابی به مکنونات یا رازهای قلبی و عواطف نامحسوس آدمهاست.

ولتی: نویسنده کارش را با همین چیزها شروع می کند و نمی تواند بدون آگاهی از آنها، داستانش را آغاز کند. در واقع همین آگاهی باعث می شود که او داستان را بنویسد، و همین آگاهی شخصیت را به وجود می آورد و طرح داستان را پی می ریزد. چون او با استفاده از درون افراد، داستان را می نویسد. نویسنده نمی تواند داستانش را با نحوه نگاه، صحبت و رفتار شخصیتها شروع کند و بعد، با احساسات شخصیتهايش آشنا شود. او باید قبل از اینکه شخصیتهايش پا روی صحنه بگذارند دقیقاً بداند که در دل و ذهن آنها چه می گذرد. او باید همه چیز را بداند، اما همه چیز را نگوید یا بیش از حد نگوید؛ بلکه هرچیز را در موقع مناسب خودش بگوید. علاوه بر این، در رمان و داستان کوتاه باید به دو شیوه متفاوت، به شخصیتی واحد پرداخت. نویسنده در داستان کوتاه به درون شخصیتش رسوخ نمی کند تا او را رشد و بسط بدهد. چرا که شخصیت او رشید و بالغ به دنیا آمده است و در داستان حضور پیدا کرده تا نقشش را ایفا کند. او تابع نقشش است و هویتی خارج از آن ندارد، اما در رمان ممکن است داشته باشد. به همین دلیل هم احتمال دارد در رمان نویسنده مجبور شود بگذارد شخصیتش رشد و نمو کند و یا ممکن است او را کاملاً کنترل کند و هرچیزی را که راجع به او می داند نگوید یا اینکه بگذارد کاملاً جولان دهد و جا یا حتی عرصه وسیعی را برای قهرمان شدن در اختیارش بگذارد.

□ می شود به طور ملموس راجع به زیان‌تان و مثلاً نحوه استفاده

از استعاره صحبت کنید؟

ولتی: نمی‌دانم چه بگویم چون من فقط به‌خود نوشتن، آن هم فقط در چارچوب داستان فکر می‌کنم. و وقتی راجع به چیزی که به شکلی روایی- و نه تحلیلی- نوشته‌ام فکر می‌کنم، هرچه می‌گویم مصنوعی از آب درمی‌آید. و این مرا به‌یاد یکی از دوستان هنرمند ارمنی‌ام می‌اندازد، که می‌گفت همه خوابهایش در یک جا اتفاق می‌افتد. به این معنی که وقتی به‌رخت‌خواب می‌رود، فکر می‌کند که سوار سورتمه‌ای شده که دارد از تپه‌ای شیب‌دار پایین می‌رود. پای تپه یک شهر کوچک است و وقتی او به پای تپه می‌رسد خوابش می‌برد و درست در همان نقطه، خواب می‌بیند که دارد اتفاقاتی برای رخ می‌دهد. البته او نمی‌داند چرا و چگونه. و مثال پیش پا افتاده و در عین حال جالب دیگر اتفاقی است که برای و.س. فیلدز^{۴۸} افتاد. فیلدز تحلیلی راجع به نحوه شعبده‌بازی خودش خواند و بعد دیگر تا شش سال نتوانست شعبده‌بازی کند. چون قبلاً نمی‌دانست چطور شعبده‌بازی می‌کند، بلکه صرفاً توپهایی را بالای سر انداخت و به شعبده‌بازی می‌پرداخت.

۴۸. W.C. Fields شعبده‌باز آمریکایی^{۴۹} (۱۸۸۰-۱۹۴۶).

گفتگو با جان آپدایک

چارلز تامس ساموئلز

در باره آپدایک

جان آپدایک^۱ شاعر و داستان‌نویس آمریکایی در ۱۹۳۲ در شهر شیلینگتن^۲ پنسیلوانیا به دنیا آمد و در ۱۹۵۴ از دانشگاه هاروارد^۳ فارغ التحصیل شد. و سپس بعد از گذراندن یک دوره یک ساله در یکی از مدارس هنرهای زیبای انگلستان، به آمریکا بازگشت و دو سالی عضو هیأت تحریریه مجله نیویورکر^۴ شد. بسیاری از داستانها و اشعار وی نیز به تدریج در همین مجله چاپ شده است. مجموعه داستانهای او عبارت است از: همان در^۵ (۱۹۵۹)، داستانهای اولینجر^۶ (۱۹۶۴)، مدرسه موسیقی^۷ (۱۹۶۶)، موزه‌ها و دنیا^۸ (۱۹۷۲). برخی از رمانهای وی نیز از این قرار است: بازار نوانخانه^۹ (۱۹۵۹)، داییت، بدو^{۱۰} (۱۹۶۰)، سانتود^{۱۱} (۱۹۶۳)، از مزده^{۱۲} (۱۹۶۵)، زوجها^{۱۳} (۱۹۶۸) و ماه یکشنبه‌ها^{۱۴} (۱۹۷۵) اما در میان رمانهای او، سه رمان بازار نوانخانه (داستانی بلند درباره شورش سالخوردگان یک نوانخانه علیه مدیر آن) داییت، بدو (رمانی طولانی درباره جوان متزلزل و خامی که هنوز مشتاق آن افسون و تشویقهای دورانی است که در دبیرستان قهرمان ورزش بوده است و به همین دلیل زن و بچه‌اش را ترك می‌کند) و سانتود

-
1. John Updike 2. Shillington 3. Harvard 4. The New Yorker
5. Thesame Door 6. Olinger Stories 7. The Music School
8. Museums and Women 9. The Poorhouse Fair 10. Rabbit, Run
11. The Centaur 12. Of the Farm 13. Couples 14. Amonth of Sundays

(رومانی درباره زندگی جوان و پدرش: معلم علوم دبیرستان، که به ترتیب نمایانگر دو شخصیت اساطیری یونان یعنی پرومته و کایرون^{۱۵}: معلم قهرمانان یونانی، هستند) از بقیه مشهورتر است. آپدایک یکی از نویسندگان سبک گرا و زبان آثارش فاخر و پیچیده است و گاه پهلویه پهلوی تکلف می زند.

□ به نظر می رسد شما از جامعه ادبی گریزانید. چرا؟
آپدایک: نه گریزان نیستم، هستم؟ برای همین اینجا هستم و دارم با شما صحبت می کنم. اما در ۱۹۷۵ که از نیویورک رفتم، از اینکه کارگزاران عقب افتاده ادبی حال و آینده را که نقشی در اجتماع ندارند ترك كردم، تأسف نخوردم. به نظرم دنیای ادبی نیویورک جامعه ای کم مایه و فضول است. همینک وی آن را به یک بطری پر از کرم کدو که سعی دارند از همدیگر تغذیه کنند تشبیه کرده است. وقتی من می نویسم در ذهنم و مخاطبم نیویورک نیست بلکه جای مبهمی نزدیک شرق کانزاس است. به کتابها البته بدون در نظر گرفتن جلدهایشان، که سالها بعد روی قفسه کتابخانه است فکر می کنم که پسر جوان روستایی آنها را می یابد و کتابها با او سخن می گویند. نقد و بررسیها و قفسه های کتابخانه برنتانو^{۱۶} موانعی هستند که باید از روی آنها پرید و کتابها را در قفسه گذاشت. به هر حال در ۱۹۵۷ من مایه های پنسیلوانیایی برای گفتن، زیاد داشتم و ایپسویچ^{۱۷} جایی بود که می توانستم آنها را بنویسم و به خوبی در آن زندگی و بچه هایم را بزرگ کنم و دوستانی شخصی و نه در ارتباط با کار نویسندگی ام، داشته باشم.

15. Chiron

16. Brentano

۱۷. Ipswich شهری در شمال شرقی ایالت ماساچوست امریکا.

□ آیا وقتی همسایه های کنونی شما در ایپسویچ و همسایه های
قبلتان در شیلینگتن گمان می کنند که شما در داستانهایتان
از وجود آنها استفاده کرده اید، مضطرب می شوند؟

آپدایک: باید بگویم نه. من مطمئنم که مردم عموماً و مسلماً
فرق بین زندگی و داستان را می فهمند. من در شیلینگتن خیلی از شهر
دور بودم و خیلی بیشتر از آنچه به نظر می رسد شخصیتها را تغییر داده
یا از استفاده از آنها پرهیز کرده ام، مثلاً تعداد افرادی که در داستانهای
اولینجو از وجودشان استفاده کرده ام آنقدر کم است که بعید است برنجند.
راجع به ایپسویچ هم زیاد ننوشته ام. در زوجها نمایی از ناحیه مردایی
آنجا آمده؛ اما خود زوجها، جوانانی هستند که در همه جای شرق
[امریکا] کم و بیش به آنها برمی خوریم. و شهر با وجود اینکه در وهله
اول با دیدن کتاب کمی متوحش شد، اما فکر می کنم با خواندن آن
قوت قلبی دوباره پیدا کرد. یک هفته پس از چاپ کتاب یعنی همان
موقعی که روزنامه های بوستون عکس کتاب را چاپ می کردند و درباره
آن با سبکی ساده چیز می نوشتند و برایش هورا می کشیدند و بعد از آن
جیغ شوم و از سرخشم دایانا تریلینگ^{۱۸} در نشریه آتلانتیک، کسانی
مثل مأمور پمپ بنزین و زن عجیب و غریبی توی زمین بازی گلف
جلویم را گرفتند و تسلایم دادند و چیزهایی در تعریف از کتابم گفتند.
دفتر کار من در پایین شهر و در بالای یک رستوران است و اکثراً همه،
صبحها که قدم زنان به سرکارم می روم مرا می بینند و فکر می کنم که
اهالی ایپسویچ وقتی می بینند که من از راه این کار طاقتفرسا و بی سود
امرار معاش می کنم دلشان به حال من می سوزد. به علاوه من در امور
اجتماعی شهر نیز شرکت می کنم. اما این دو شهری که من برحسب

18. Diana Trilling

اتفاق دوران کوچکی و بزرگی‌ام را در آنها گذرانده‌ام در ذهنم یکی نیستند. تفاوت بین اولینجر و تارباکس^{۱۹} بیشتر شبیه تفاوت بین دوران کودکی و بزرگسالی است تا فرق بین دو مکان جغرافیایی. و این دو، نشانگر دو مرحله از سیر و سلوک‌اند تا دو نقطه از نقشه.

□ درباره والدینتان چه می‌گویید؟ گویا در داستانهایتان اغلب از شخصیت آنها استفاده می‌کنید. آیا واکنش آنها در برابر آثار اولیه‌تان روی آثار بعدیتان تأثیر گذاشته است؟

آپدایک: والدین مرا نباید دقیقاً به‌جای یکی از پدرها یا مادرهای داستانهایم گرفت. اما در ضمن برایم مهم نیست که بپذیرم شخصیت جورج کالدول^{۲۰} ترکیبی از ادا و حرکات زنده و حالت‌های ویژه وسلی^{۲۱} آپدایک است. یک بار بعد از اینکه مانتود منتشر شد و من داشتم به پلوویل^{۲۲} برمی‌گشتم، دانش‌آموزان مدرسه روز یکشنبه‌های پدرم مرا به‌خاطر تصویر خشنی که از او ارائه داده‌ام سرزنش می‌کردند و پدرم با آن قداست خاصش وساطت می‌کرد و می‌گفت: «نه حق با اوست. بچه‌ام مرا درست تصویر کرده.» و مادرم نوع متفاوتی از قدیسان و خواننده‌ای دلخواه، و مادری کاملاً باب‌طبع نویسنده‌هاست. هر دوی آنها تا حدودی برعکس افراد طبقه متوسط، میل و رغبت زیادی نسبت به حقیقت تلخ و نشاط‌انگیز دارند. و پس از آنکه به‌زندگی دوران کودکی‌ام رنگی دادند و بدان گرما بخشیدند و هنگام بزرگسالی بدون اینکه در کارم دخالت کنند، گذاشتند به‌راه خودم بروم. موضوع کارم زخمهای کهنه بود و در چاپ تلقیهایی از دید یک بچه، زیادی دستم

19. Tarbox

20. George Caldwell

21. Wesley

22. Plowville

را باز گذاشته‌ام؛ اما آنها بیش از هر چیز مشوقم بوده‌اند. من بدون هراس از طرد شدن از طرف آنها، قلم زده‌ام.

□ داستان اکثر آثار شما در مکانی واحد یعنی اولینجر می‌گذرد. به همین دلیل هم برای همه خیلی جالب بود که می‌دیدند شما در مقدمه داستانهای اولینجر با چنین دنیایی وداع می‌گویید. با این حال سال بعد شما کتاب از مزده را منتشر کردید. فکر می‌کنید علت اینکه به طرف چنین مایه‌هایی کشیده می‌شوید چیست؟

آپدایک: اما از مزده راجع به فایرتاون^{۲۳} است. آنها فقط از فروشگاه بزرگ اولینجر دیدن می‌کنند. علت کششی که من نسبت به جنوب‌شرقی پنسیلوانیا دارم این است که می‌دانم حوادث در آنجا چطور اتفاق می‌افتد یا حداقل چطور اتفاق می‌افتاد. وقتی شما ذاتاً با امکانات اساسی یک مکان آشنا باشید، می‌توانید به راحتی آنجا را در ذهنتان مجسم کنید.

□ منظور من این نبود. منظورم این نبود که چرا مشخصاً راجع به اولینجر می‌نویسید. بلکه می‌خواستم بپرسم که چرا این همه راجع به شخصیت‌هایی می‌نویسید که همه گمان می‌کنند افراد خانواده و دوران جوانی خودتان هستند. مثلاً بسیاری از منتقدان روی شباهتهای رمان از مزده و سائتود دست گذاشته‌اند و یا به نظر می‌رسد داستانهای انگشتانه مادربزرگم^{۲۴} و پرواز^{۲۵} اشکال اولیه رمان از مزده شماست.

23. Firetown

24. My Grandmoth's Thimble

25. Flight

آپدایک: گمان می‌کنم این مساله اجتناب‌ناپذیر بوده است. انگار من به دوران جوانی‌ام علاقه‌مندم. ازیک نظرمی‌شود گفت والدین من هر دو بازیگران برجسته‌ای بودند که به جوانی من شکلی نمایی می‌دادند و وقتی من پا به بزرگسالی گذاشتم کوله‌باری از مطالب نیمه شکل گرفته داشتم. بله، درست است. نخی از درون، برخی از داستانهای مرا به هم مربوط می‌کند و این نخ به نظرم شرح احوال شخصی من است. به این معنی که اگرچه نام فامیل شخصیت از مزده همان نام فامیل شخصیت داستان سانتود نیست، اما مکان جغرافیایی آنها با هم فرق زیادی ندارد و اسم شخصیت در هر دو مورد جورج است. و باز از مزده تا حدودی، نگاهی به جهان سانتود منتها پس از مرگ واقعی سانتور است. در ضمن باید این نکته را تکرار کنم که من نمی‌خواستم کالدول در سانتود بمیرد. او زندگی‌اش مرگبار است، به خاطر اینکه به سرکارش برمی‌گردد و پناهگاه پسرش است. اما وقتی جوی رابینسن^{۲۶} سی و پنج سالش بشود، پدرش مرده. به علاوه، چیز غریبی از دایننگ-هودس دیود^{۲۷} در دایت، بدو، دوباره به شکل آلتن در سانتود ظاهر می‌شود. می‌شود گفت دایننگ-هودس تا حدودی بین دو کتاب پل می‌زند و آنها را به هم ربط می‌دهد. من در دوران کودکی‌ام عادت داشتم چیزهای مختلفی مثل نان برشته‌کن، توپ بیس‌بال، انواع و اقسام گلها و جاکتایی را روی یک صفحه کاغذ بکشم و بعد با خطی آنها را به هم وصل کنم، اما هر داستان واقعاً برای من شروع تازه‌ای است و این ارتباطهای جزئی مثل تکرار اسمی یا مثلاً این شیوه که بیت هانما^{۲۸} در اثر بی‌خواهی به یاد دوران دبیرستان که جان نورد هوم^{۲۹} و دیوید کرن^{۳۰} و آلن داوا^{۳۱} هم در آن بودند می‌افتد، نوعی انسجام غیرمستقیم و پیوسته

26. Joey Robinson 27. *Running Horse River* 28. Piet Hanema
29. John Nordholm 30. David Kern 31. Allen Dow

را می‌رساند. ضمن اینکه وقتی من اسمی را ابداع می‌کنم، احساس می‌کنم کاملاً پشت آن صورتک مخفی شده‌ام و چیزهایی را که به یاد می‌آورم یا در ذهنم مجسم می‌کنم غیرقابل تمیز از یکدیگرند. فکر می‌کنم من تعهدی در برابر خاطرات گذشته ندارم. باید آنچه را که من خلق می‌کنم و به‌روی کاغذ می‌آورم فارغ از واقعیتهای گذشته باشد؛ که در مورد من این جور است. منظورم را که می‌فهمید.

□ تا حدودی.

آپدایک: به عبارت دیگر، من هرگونه ارتباط اساسی بین نوشته‌ها و زندگی‌ام را رد می‌کنم. به نظر من این تعلق خاطر اگرچه طبیعی است اما از جمله علایق نامناسب و بیمارگون است (چرا که بسیاری از علایق ناسالم، طبیعی است). اما اثر نویسنده و کلمات روی کاغذ باید جدای از طرز زندگی او باشد. ما پشت میزمان می‌نشینیم و صرفاً وسیله‌ای می‌شویم برای درآوردن و کنار گذاشتن پوشش‌هایمان. اما در این سه رمان و مجموعه داستان پره‌ای کبوتر^{۳۲} سوای آن ارتباطهای جزئی و تا حدودی آزاردهنده، تصویر اصلی پرواز یا فرار یا خسران و نحوه گریختن‌ها از گذشته و احساس گناه هست، که من سعی کردم در داستانی با تصویری سه‌بعدی و عنوانی طولانی: مرد مقدس بوستون، انگشتانه مادربزرگم و جزیره بادخیز^{۳۳} که ضمن آن راوی بدل به فردی پولینزی^{۳۴} می‌شود و آن فضا را ترك می‌کند بیان کنم. یعنی این احساس را که گاهی و در برخی جاها ما از افراد انگار به‌طور

32. *Pigeon Feathers*

33. *The Blessed Man of Boston, My Grandmother's Thimble and Fanning Island*

34. *Polynesian*

ارادی جدا و در نتیجه گناهی مرتکب و به آنها (مرده‌ها و فراموش-
 شده‌ها) مدیون می‌شویم یا حداقل احساس می‌کنیم باید نسبت به آنها
 ادای احترام کنیم. برداشت من از ضربه روحی یا پیام اولینجر این
 است که این داستانها به دردی سرکوفته و ایثار زیادی که زندگی متمدن
 طبقه متوسطه به آن نیاز دارد می‌پردازد. پدر هر چه می‌خواهد اسمش
 باشد، آزادی فعالیتهايش را فدا می‌کند و مادر نیز به نحوی دیگر
 — غنای جنسی‌اش را — ایثار می‌کند. آنها همه با هم مرتبط‌اند. و وقتی
 من مجدداً به آنها رجوع و در آنها دقت می‌کنم (و می‌دانید که چقدر
 این داستانها برایم عزیزند و اگر قرار باشد که یکی از کتابهایم را به
 کسی اهدا کنم مجموعه داستانهای اولینجر را خواهم داد) به‌طور
 اخص به آن لحظه‌ای در داستان پرواز که پسر تمایل به فرار دارد و از
 مواجهه با مولی بینگامن^{۳۵} نیروی تازه‌ای گرفته است و احساس مردی
 — هرچند نه به‌طور کامل — می‌کند مادرش را می‌بیند که خوابیده و
 غرق در خبرهای خاص خودش از دور دست و جاز نئو اورلئان است و
 صدای لرزان پدر بزرگ از بالای پله‌ها شنیده می‌شود که آواز می‌خواند:
 سرزمین شادی در دور دست‌هاست. بله این جوری بود یا هست. در
 زندگی من هیچ چیز تا این حد سرکوفته و در ضمن بیانگر قدرت، ارزش
 و غم لاعلاج زندگی روزمره‌ام نبوده است.

در حقیقت فکر نمی‌کنم من تنها نویسنده‌ای باشم که تجربیات
 هیجده سال اول زندگی برایش مهم است. فکر می‌کنم همینگوی به
 حق، به داستانهای میشیگان^{۳۶} خیلی علاقه داشت. یا نگاه کنید به توین
 یا جویس. اتفاقاتی که پس از بیست‌سالگی در زندگی ما نویسنده‌ها
 رخ می‌دهد زیر سلطه خودآگاهی ماست چون شغل ما نویسندگی است.

35. Molly Bingham

36. Michigan

زندگی نویسنده به دو بخش تقسیم می‌شود: به محض اینکه شغل کسی نویسنده می‌شود، قدرت کسب تجربه‌اش هم کم می‌شود. نویسنده‌ای او نوعی حفاظ یا وسیلهٔ اختفاست. شیوه‌ای است که با آن دردهای تلخ را فوری شیرین می‌کند. حال آنکه وقتی کسی جوان است آنقدر ناتوان است که چاره‌ای جز مشاهده و احساس ندارد.

□ عکس‌العمل همسران خانم آپدایک، در برابر آثار شما چیست؟ مجلهٔ تایم به نقل از شما نوشته بود که تا حالا هرگز رمانهای شما به طور کامل راضیشان نکرده.

آپدایک: مری خواننده‌ای بی‌نهایت حساس است و اکثراً هم نظریاتش صحیح است. و اگر هم من گاهی علی‌الخصوص در رمان-نویسی، بدون موهبت نظریات قاطع او به کارم ادامه می‌دهم به خاطر این است که کسی در من هست - یک آدم شوخ طبع، متعصب و گستاخ- که باید بگذارم حرفش را بزند. من معمولاً تا اثری را تمام نکنم یا در آن گیر نکنم به او نشان نمی‌دهم. و هیچ وقت هم نظریات او را نادیده نمی‌گیرم. او داستانهای مرا ماهرانه پیش می‌برد.

□ موقع بررسی نامه‌هایی به پدر فلای^{۳۷} نوشته جیمز ایجی^{۳۸} از حرفه‌ای بودن نویسنده‌ای دفاع کرده بودید. با این حال آیا از اینکه مجبورید برای امرار معاش بنویسید؟ ناراحت نیستید؟

آپدایک: نه، من همیشه می‌خواستم برای امرار معاش بنویسم

37. *Letters to Father Flye*

۳۸. James Agee نمایشنامه‌نویس، نقاد و داستان‌نویس امریکایی (۱۹۰۹-۱۹۵۵).

و طراحی کنم. تدریس که یکی دیگر از راههای معمول امرار معاش است در نظر من واقعاً تهی کننده و تباه کننده است. من روی هم رفته تاکنون توانسته‌ام با اشکال مورد احترام ادبی - شعر، داستان کوتاه و رمان - زندگی‌ام را تأمین کنم و آن مقدار هم که کار روزنامه‌نگاری کرده‌ام برایم مفید بود. حتی اگر مجبور می‌شدم برای مواد گندزدا هم آگهی یا مطالب روی پرچسبهای شیشه‌های سوس را می‌نوشتم. هیچ - وقت اعجاز تبدیل اشارات به افکار، و افکار به کلمات، و کلمات به حروف سربی و چاپ و مرکب جذابیتش را برای من از دست نمی‌دهد. من علاقه زیادی به جنبه‌های فنی نشر کتاب از نوع حروف گرفته تا چسب صحافی دارم.

□ شما زیاد نقد ادبی می‌نویسید. چرا؟

آپدایک: من موقعی نقد می‌نویسم که اولاً نویسنده‌ای مثل اسپارک^{۳۹} یا بورخس^{۴۰} مرا بر سر شوق بیاورد و من بخواهم این خبر خوش را اعلام کنم. ثانیاً موقعی که بخواهم مقاله‌ای درباره عشقی رمانتیک یا الهیات بارت^{۴۱} بنویسم. و ثالثاً موقعی که از چیزی مثلاً ادبیات داستانی نوگرای فرانسوی بی‌خبر باشم و بخواهم با نوشتن نقد خودم را مجبور کنم تا در آن مورد مطالبی بخوانم و چیزی یاد بگیرم.

□ آیا نقد نویسی به کار داستان نویسی شما کمکی هم می‌کند؟

آپدایک: فکر می‌کنم نقد نویسی برای نویسنده از این جهت

39. Spark

۴۰. J. Borges، شاعر، نویسنده و منتقد آرژانتینی (۱۸۹۹ -)

۴۱. Karl Bart، حکیم سوئیسی و اصلاحگر الهیات (۱۸۸۶-۱۹۶۸).

که از نقد بی‌پرده خودش حیرت‌زده می‌شود و پی می‌برد چقدر فن نقدنویسی سرکش است و چقدر خلاصه کردن طرح داستان و طرح آزادانه واکنش حسی صادقانه ناقد در برابر اثر سخت است، مفید باشد. اما نقدنویسی نباید به صورت عادت در بیاید. چون کم‌کم نویسنده را ملا نقطی می‌کند و او را ترغیب می‌کند که فکر کند داستان کاری جمعی و یکی از انواع چیزهای فنی، و تخیل یک فعالیت عقلانی و اجتماعی است، که همه این تصورات مخرب است.

□ می‌خواهم اگر اجازه بدهید چند سؤالی هم راجع به عادات نوشتن بکنم. برنامه کاری شما چیست؟

آپدایک: من صبحها می‌نویسم. موقع کار هم برای تنوع شعر می‌گویم که خیلی مفید است. اگر سرگرم نوشتن چیز مفصلی باشم حتی روزهایی هم که آسمان گرفته به کارم ادامه می‌دهم. اما به تعداد رمانهایی که منتشر کرده‌ام، رمانهای نیمه کاره یا دور ریخته دارم. برخی از داستانهای کوتاه مثل مأمود نجات‌غریق^{۴۲} و انگشتان ماددیزگم، تکه‌هایی از رمانها بوده که از خطر نابودی نجات یافته و شکل جدیدی به خود گرفته است. اکثر اینها همان بار اول به راحتی تبدیل به داستان کوتاه می‌شدند. اما اگر داستان نجوشد و در نوشتنش گیر کنم، ترجیح می‌دهم دست از کار بکشم و گشتی بزنم. نوشتن داستان باید توأم با لذتی غیر قابل کنترل و فی‌البداهه باشد، مثل آواز خواندن، تک‌تک یا چیزی شبیه آن. من سعی می‌کنم بلافاصله داستان را در سراسیمگی شک و انتظار یا کنجکاوی به حرکت در آورم و در آخر داستان یا رمان، با هموار کردن این سراسیمگی داستان را به مقصدش برسانم.

□ آیا وقتی دست از کار روزانه‌تان می‌کشید، می‌توانید در بقیه آن روز، نوشتن را فراموش کنید، یا بعد از ظهرها هم دائم به نوشتن فکر می‌کنید؟

آپدایک: خوب، فکر می‌کنم ذهن نیمه‌هشیار دائم از نوشته ایراد می‌گیرد و گاهگاهی شکل درست یک جمله یا تصویر آزاددهنده به ذهن نویسنده می‌رسد و او آن را یادداشت می‌کند. اگر موقع نوشتن گیرکنم، سعی می‌کنم قبل از اینکه دوباره بشینم و بنویسم مجدداً طبعم روان بشود. چون موقعی که اطراف آدم مردم، صدای موسیقی و هوا باشد، ذهن فعالتر از موقعی است که آدم در یک اتاق و در حالت ترس از فضای سربسته، پشت ماشین تحریر نشسته است. البته نمی‌شود تمام نوشته‌ها به خاطر سپرد. این است که وقتی پشت میز می‌نشینید تازه می‌فهمید که راه حلی را که موقع بی‌خوابی به ذهنتان رسیده با نوشته جور در نمی‌آید. به نظرم هیچ‌گاه ذهن من نویسنده در حالت ناخودآگاهی نسبت به کاری که در دست‌دارم نیست. برخی از مکانهای عمومی مثل کلیسا و ماشینها بسیار الهام‌بخش‌اند. مثلاً من طرح زوجها را تقریباً به‌طور کامل در کلیسا ریختم.

□ یکی از چیزهایی که من همیشه فکر می‌کنم برای نویسنده‌های مشهور ایجاد مشکل می‌کند این است که علاقه‌مندان غیرحرفه‌ای نویسندگی، دائم دست‌نوشته‌هایشان را برای آنها می‌فرستند. آیا شما هم با همچنین مشکلی مواجه هستید، و اگر هستید با آن چه می‌کنید؟

آپدایک: بیشتر مایلم نبینم دست‌نوشته‌ها را. یادم می‌آید وقتی

که خود من به نویسندگی علاقه داشتم هیچ وقت این کار را نمی کردم. و تصور می کنم خود نویسنده ها هم سخت کار کرده اند تا نوشته هایشان قابل چاپ شده است و باز تصور می کنم تنها راهش هم همین است. وقتی می بینم نویسنده جوانی نامه جذابی برایم می نویسد و پیشنهاد می کند که یک دوره مقدمات نویسندگی تدریس کنم یک کم گیج می شوم. من فقط چیزهایی را می خوانم که بتوانم با آنها بار نویسندگی خودم را ببندم.

□ برگردیم به ساختود می خواستم بپرسم که اگر این عقیده من، که این رمان به لحاظ شکلی فاقد ویژگی خاصی است درست باشد، چرا شما این رمان را به بقیه رمانهایتان ترجیح می دهید؟

آپدایک: خوب تا آنجا که یادم مانده به نظرم این کتاب شادترین و راست ترین کتاب من است. من کتاب را برمی دارم و چند صفحه از آن را — مثلاً صفحاتی که در آن کالدول مصرانه تملق و لگردی را با لباسهای بیدزده که در حقیقت دیونیزوس^{۴۳} الهه است، می گوید — می خوانم و بی اختیار می خندم.

[] چه شد که تصمیم گرفتید از نوعی اسطوره موازی استفاده کنید؟

آپدایک: اول بار تحت تأثیر اسطوره کیرون که بدل اسطوره هرکول^{۴۴} و اسمش به گونه عجیبی به اسم مسیح^{۴۵} شبیه است قرار گرفتم.

۴۳. Dionysius خدای تاکستان، شراب و جذبه عارفانه.

۴۴. Hercules قهرمان معروف آثار کلاسیک.

45. Christ

کتاب از همان آغاز تلاشی بود جهت تبلیغ این اسطوره. اساطیر در این کتاب به چند طریق عمل می‌کنند: از طریق پیوند با تأثیر قوی نوستالژی (حسرت گذشته) پطرس^{۴۶}، نمایشی کردن حس محرومیت و مرموز پیرامون کالدول، تقابل کمال مطلوب با سطح کسل‌کننده واقعیت، بهانه شدن آن برای گفتن چند لطیفه و بیان جدی حس: مردمی که ما می‌بینیم همه صورتک‌هایی بیش نیستند و همه، چیزی اسطوره مانند یا الگوهای اصلی یا آرزوهای ذهنیمان را مخفی می‌کنند. به نظر از پیش مقدر بوده که ما بعضی از زن‌ها را بیشتر از بقیه دوست بداریم.

□ اما چرا آثار بیشتری به این شیوه ننوشتید؟

آپدایک: اما من جای دیگر هم از شیوه اسطوره‌ای استفاده کرده‌ام. مثلاً از داستان کوتاهم دربارهٔ ترستان و ایزوت^{۴۷} که بگذریم، داستان قدیس اصطفی^{۴۸} در رمان باژاد نوانخانه و داستان پیتر دایت^{۴۹} در رمان دایت، بدو مستتر است. البته گاهی این کار نیمه‌خودآگاه بوده؛ مثلاً اخیراً فهمیدم که بروئر^{۵۰} نام همان گلدانی است که مگرگر^{۵۱} روی پیترایت می‌اندازد. و در زوجها پیت نه تنها هانما/مادینه روان/زندگی است بلکه لوط^{۵۲} است که همسرش را جا می‌گذارد و با دو دختر باکره‌اش به سدوم^{۵۳} می‌گریزد.

□ بله، البته داستان ترستان شبیه سافود است، اما حتی

۴۶. از حواریون حضرت مسیح (ع).

۴۷. *Tristan and Iseult* داستانی حماسی از گتفرید استراسبورگی (درج

۱۲۱۰ م) در باب عشق ترستان به ایزوت زیارو.

۴۸. St. Stephen از مدافعان سرسخت و نخستین شهید مسیحیت (۳۶ م).

49. Peter Rabbit 50. Brewer 51. Mc Gregor 52. Lot
53. Sodom

اگر هم مایه‌های اساطیری و مذهبی در رمانهای دیگرتان مستتر باشد، وجودشان مثل حضورشان در سانتور بارز نیست. بنابراین بگذارید سؤالم را این‌طور مطرح کنم که چرا از اساطیری موازی به‌شکلی آشکارتر در رمانهای دیگرتان استفاده نکرده‌اید؟

آپدایک: آه، فکر می‌کنم که این اساطیر موازی اساساً نباید هم آشکار باشند. کتابها هم باید مثل آدمها برای خودشان اسراری داشته باشند. اینها به‌منزله نوعی تحریر ناخودآگاه یا پاداشی به‌خوانندگان حساس در کتاب آمده است. و گمان هم نمی‌کنم وظیفه داستان‌نویس قرن بیستمی صرفاً نقل داستانهای قدیمی باشد. من همیشه از خودم می‌پرسیدم که منظور الیوت^{۵۴} از نوشتن آن مقاله‌های مشهور درباره اولیس^{۵۵} چه بوده؟ آیا منظور او این بوده که ما آنقدر تهی از نیروی روانی یا مذهبی و باستانی هستیم که کارچندانی غیر از نقل داستانهای قدیمی از دستان بر نمی‌آید؟ یا منظورش این بوده که آثار کلاسیک قبلاً به‌حوادث انسانی، عشق، مرگ، سرگردانی و برخی نزاعها که به پیروزی و برخی که به شکست انجامیده، شکلی روایی داده است؟ به هر حال دقیقاً نمی‌دانم منظور الیوت چه بوده، اما این را می‌دانم که مسلماً در همه ما کششی نسبت به داستانهای قدیمی وجود دارد. نسل من نسلی است که با انجیل بزرگ نشده است و ظاهراً داستانهای یونانی بین عموم سکه رایجتری است. و از لحاظ مالی آفرینش آثار نوین را بیشتر از داستانهای عبری تأمین کرده است. (اگرچه باید حتماً گاهگاهی نقل درخشان کی‌یر که گور^{۵۶} را از داستان ابراهیم و اسحاق در تری و

۵۴. T.S. Eliote شاعر و نقاد انگلیسی (۱۸۸۸-۱۹۶۵).

55. Ulysses

۵۶. Kierkegaard فیلسوف و نویسنده دانمارکی (۱۸۱۳-۱۸۵۵).

لرژ^{۵۷} خواند). مثلاً فروید اسم بسیاری از حالت‌های ذهنی را از همین داستانها گرفته است.

من بسیاری از قصه‌های حماسی قدیمی را مثل بیادولف^{۵۸} و مینوژن^{۵۹} خوانده و سعی کرده‌ام به داستان در ابتدایی‌ترین شکل خود دست یابم و بفهمم که داستان چیست و چرا مردم از شنیدن آن لذت می‌برند؟ آیا داستان نوعی تاریخ با هیأت مبدل است؟ یا بیشتر به‌نظم وسیله‌ای برای راحت شدن از اضطرابها یا منتقل کردن آنها به یک قصه جعلی و پالودن روان از طریق تزکیه (Catharsis) است. در هر حال فکر می‌کنم لازم است ما به سرچشمه‌های روایت متوسل شویم. شاید تلمیحه‌های جزئی و پوشیده آثارم نشانگر اعتراف به این نکته است. خیلی بامزه است که شما به‌طور ناخود آگاه کاری را انجام دهید. مثلاً من می‌دانستم که پیت همان لوط است و پیت وفا کسی^{۶۰} به‌نوعی، تریستان و ایزوت هستند، اما نمی‌دانستم پیت، دون‌خوان^{۶۱} هم هست. اما چند روز پیش نامه مفصل و جالبی از شخصی به نام وزلیان^{۶۲} به‌دستم رسید که رمانم را براساس افسانه دون‌خوان تشریح، و قیاسهای زیاد و روشنگری را تبیین کرده بود. به‌نظر او دون‌خوان به‌لحاظ تاریخی درست موقعی که ورق برمی‌گردد، در کشورهای امپریالیست ظهور می‌کند: دون‌خوان کلاسیک هم در اسپانیا موقعی که اسپانیا هلند را از دست داده بود ظهور کرد و فعالیت پیت به‌نحوی مقارن با شکست ما در ویتنام است. همه اینها برایم تازگی داشت اما به‌محض اینکه شنیدم به‌نظم درست آمد. باید نامه را دوباره بخوانم.

57. *Fear and Trembling* 58. *Beowulf* 59. *Mabinogion* 60. Foxy

۶۱. Don Juan یادون ژوان شخصیت مشهور زن‌پسند قرن چهاردهم اسپانیا که قهرمان بسیاری از داستانها و نمایشنامه‌های غربی است.

62. Wesleyan

و این بر من معلوم کرد که رمانم یک نوع هماهنگی و تناسب با الگوهای اصلی ذهن خودآگاه غربی دارد. و خوشحالم که آن را می‌پذیرم.

□ عقیده‌تان درباره‌ی خشونت چیست؟ بسیاری از منتقدان گله می‌کنند که جای خشونت در آثار شما خالی است و این جای ایراد دارد چون خشونت در این جهان وجود دارد. با این حساب چرا خشونت در آثار شما این قدر کم است؟

آپدایک: در زندگی خود من هم خشونت کم بوده. مثلاً من تاکنون در هیچ جنگی شرکت نکرده‌ام و به تماشای چندتا مسابقه مشت‌زنی بیشتر نرفته‌ام. فکر هم نمی‌کنم که آدمی که زندگی آرامی داشته باید موقع نوشتن داستان تظاهر به خشونت کند. مثلاً اعمال خونین آثار نابکوف^{۶۳} بیشتر به‌نظم ادبی می‌آید تا زنده. آدمکش‌های میوریل اسپارک مثل ترورهایی است که همه ما در ذهنمان انجام می‌دهیم. خشونت‌های زرق و برق‌دار اخیر آثار میلر^{۶۴} هم درست مثل گریه‌های لرزلی فیلدرز برای چیزهای بیشتر است. من دلم برای شخصیت‌هایم می‌سوزد و همین مانع می‌شود تا از آنها استفاده‌ای خشونت‌آمیز کنم. به‌طور کلی قاره‌ی امریکای شمالی در قرن حاضر از فاجعه دور مانده است و باز دیده‌ام زندگی افراد مرگ واقعی را به تأخیر انداخته است. همه رمانهای من با مرگ کاذب یا ناقص تمام می‌شود. اما اگر احیاناً به همین زودیها آتش‌سوزی مهیبی رخ بدهد و من هم زنده بمانم، مطمئنم تواناییهای بیانی‌ام زیادتر می‌شود. در ضمن اجازه بدهید ما که دستی

۶۳. Nabokov نویسنده روسی‌الصل امریکایی (۱۸۹۹-۱۹۷۷).

۶۴. N.Mailer نویسنده امریکایی (۱۹۲۳ م.).

در مطبوعات داریم به خاطر اوهام مد روز، از این امتیاز استفاده بد نکنیم.

□ اما من مطمئنم که یک چیز داستانهای شما همه را تحت تأثیر قرار می دهد و آن اطلاعات دقیق آنهاست. مثلاً اطلاعاتی را که درباره فتوستنز جمع آوری کرده اید تا کن وایتمن^{۶۵} درباره اش صحبت کند و یا صحبت هایی که پیت درباره مرمت بنا می کند آیا تحقیقی جدی درباره این مسائل کرده اید یا با تکیه بر اطلاعاتی که قبلاً داشتید، اینها را نوشته اید؟

آپدایک: عرض کنم تقریباً هر دو. و خوشحالم که می بینم قانع کننده است. چون مطمئن نبودم این طور باشد. آدمی که در تمام طول زندگی اش با شیمی حیاتی (بیوشیمی) یا ساختمان سازی سر و کار داشته، ذهنش شکل خاصی به خود گرفته. وقتی از متخصصها سؤالهای تقریباً زیرکانه ای می کردم فکر می کنم برایشان خیلی مشکل بود که ظرایف دقیق ذهنیشان را برایم بیان کنند. بازسازی ذهن کسانی که بیست سال با رشته خاصی سر و کار داشته اند در ذهن خودم، برایم بسیار مشکل بود. با این حال به نظرم آدم باید تلاش خودش را بکند. داستان معاصر در بیان فعالیتهای مختلف جهان غیر از البته جهان دانشگاهی، سست و کم مایه است. من علی الخصوص در این رمان سعی کردم شخصیت هایم حرفه خاصی داشته باشند. نمایشنامه های شاو^{۶۶} پر از تیپهای شغلی مختلف است. به نظرم ادراک شاو از روند اقتصادی جامعه به او کمک می کرد که به رمز و راز دودکش پاک کن یا وزیر بودن افراد علاقه مند بشود و خودش را در این مسأله غرق کند و

65. Ken Whitman

۶۶. B. Shaw. رمان و نمایشنامه نویسی انگلیسی (۱۸۵۶-۱۹۵۰).

بتواند به‌خوبی آن را به‌نمایش بگذارد. حداقل درخواست خواننده از کتاب این است که اطلاعاتش دقیق باشد، همان‌طور که دوست دارد از لحاظ چاپی چشم‌نواز و بی‌غلط باشد. اصول اولیه نویسنده‌گی حکم می‌کند که حداقل سعی کنیم به کمک تخیل، جزئیات فنی را درست مثل احساسها و گفتگوها، دقیق بیان کنیم.

□ شما به‌جز در زمینه نمایشنامه‌نویسی، در زمینه همه اشکال ادبی آثاری منتشر کرده‌اید. چرا تاکنون نمایشنامه ننوشته‌اید؟

آپدایک: خود من چندان رغبتی به رفتن به‌تئاتر ندارم. همیشه به‌نظرم می‌آید که یک پرده راکش داده و طولانی کرده‌اند و اغلب صدای بازیگران را نمی‌شنوم. یادم می‌آید آخرین باری که به دیدن نمایش رفتم نمایشی بود به نام تعادل ظریف^{۶۷}. من کنار دیوار نشسته بودم و در آن طرف دیوار کامیونها دائم دنده عوض می‌کردند و به همین دلیل هم بیشتر گفتگوها را نشنیدم. من نمی‌توانم از کنار اعمال تصنعی آدمهای گریم‌کرده‌ای که روی یک سکو ایستاده‌اند و چیزهایی را که ماهها تمرین کرده‌اند به هم می‌گویند، بگذرم. به‌علاوه فکر می‌کنم تئاتر ریگ روانی است که پول و آدمها را می‌بلعد. نویسنده متبحری مثل هارولد برادکی^{۶۸} پنج سال از وقتش را صرف نمایشنامه‌ای کرد که هرگز اجرا نشد. از دوران توین و جیمز تا فاکنر و بلو، تاریخ رمان‌نویسان نمایشنامه‌نویس، تاریخی غم‌انگیز است. توانایی رمان‌نویسی که نمایشنامه می‌نویسد معادل توانایی دوندۀ دوی استقامتی است که باله می‌رقصد. نمایشنامه، باله لفظی است و اگر خیلی خوب

67. *Delicat, Balance*

68. Harold Brodkey

اجرا نشود بسیار ملال‌آور است. در نمایشنامه فقط بخشی از نظریه تقلید ارسطو به‌منصبه ظهور می‌رسد ولی در رمان همه آن. شکسپیر و شاونیز تا حدودی نمایشنامه‌هایشان را برای تمرین و اجرای بازیگرانی می‌نوشتند که می‌شناختند. در واقع بدون ویل کمپ، فالستافی^{۶۹} وجود ندارد. و بدون این آشنایی زندگی اقبال چندانی برای ورود به نمایشنامه ندارد.

□ اما اگر اشتباه نکنم یک بار گفته بودید که می‌خواهید فیلمنامه بنویسید و به‌نظرم دابیت، بدو به‌طور اخص رمانی کاملاً سینمایی است. آیا هنوز هم قصد دارید بنویسید؟

آپدایک: در ابتدا زیر عنوان دابیت، بدو نوشته بودم: یک فیلم. و غرضم از به‌کارگیری زمان حال تقریباً استفاده از همان شیوه روایت سینمایی بود. آن چند پسر هم که در شروع داستان دارند بسکتبال بازی می‌کنند برای اینکه تیتراژ روی آنها بیاید، تصویری بیان شده‌اند. البته منظورم این نیست که واقعاً می‌خواستم چیزی برای سینما بنویسم. بلکه می‌خواستم فیلم بسازم. اما به‌جای رفتن به‌هالیوود توانستم از طریق نوشتن کتاب، به‌این هدف نزدیک شوم.

□ به‌نظر شما آیا رمان نویس می‌تواند چیزی از سینما یاد بگیرد؟

آپدایک: در این مورد مطمئن نیستم. فکر می‌کنم که ما در عصری چشم‌گرا زندگی می‌کنیم و ما اصحاب کلمه دائم با سینما و

۶۹. Falstaff مشهورترین شخصیت کمیک شکسپیر که در نمایشنامه‌های همسران شاد و بیرر و هنری چهارم ایفای نقش می‌کند.

هنرهای تجسمی سر و کار داریم. من در نقدی راجع به رب گریه^{۷۰} و نظریاتش چیزهایی درباره حسادتمان نوشته‌ام. اما اجمالاً ما حسودیم چون هنرهای تجسمی قلوب آدمهای جذاب: اغنیا و جوانان را تسخیر کرده است.

□ آیا احتمال دارد وقتی رمان‌نویس این وضع نامطلوب را حس کرد بالاجبار در صدد برآید تا به آن فوریت و جامعیت تصویر دست پیدا کند؟ آیا تا به حال خودتان این را حس کرده‌اید؟

آپدایک: آه، بله. مانسبت به موفقیت و عمق جاذبه اثرمان حریصیم. فیلم سینمایی نیازی ندارد تا تلاش زیادی کند. (تصویر) در حقیقت در ما ریخته می‌شود و مثل وقتی که در لیوانی شیر می‌ریزند، ما را پر می‌کند. در صورتی که برای تبدیل یک دسته علائم مکانیکی روی صفحه، به تصاویر متحرک و زنده نیروی زیادی باید صرف کرد. بنابر این بله، قدرت سینما، قدرت عظیم سینما و آن شیوه تبدیل یک سبک مغز به یک نابغه، ما را مسحور و هیپنوتیزم می‌کند. اما نمی‌دانم که سعی در تقلید از این فوریت و تحرک تصاویر در سینما، چقدر به هنر رمان‌نویسی ربط دارد. به نظر من سرچشمه رمان دو چیز است: گزارشهای تاریخی و نامه‌ها. نامه‌های شخصی: رمان مکاتبه‌ای یعنی همان رمانهای ریچاردسن^{۷۱} که امروزه صرفاً به عنوان آثاری که حد اعلای هنرنمایی ریچاردسن را می‌رساند دوباره رواج پیدا کرده، این ویژگی فوریت سینما را دارد و اتفاقاً دارند همزمان روی صفحاتش رخ می‌دهند.

۷۰. A. Robbe - G Rillet. رمان‌نویس فرانسوی (۱۹۲۲م).

۷۱. S. Richardson. رمان‌نویس انگلیسی (۱۶۸۹-۱۷۶۱).

اما این جریان در رمان معاصر در اقلیت است. ما اسیر رمان به عنوان تاریخ و گزارش از وقایعی که یک بار اتفاق افتاده، هستیم. اما شاید گزارش وقایع گذشته حتی بدون اینکه نویسنده در آن حاکم، وراج، رازگو و فضل فروش باشد رسم تقریباً منسوخ است. بدین معنی که به من هم مثل همه نویسندگانی که به یکی از شیوه ها می نویسند، گفته اند که چقدر این شیوه که نویسنده — مثل دیکنز — از بالای سر شخصیت هایش با خواننده ارتباط برقرار می کند کهنه و مزخرف است. با این حال فکر می کنم نویسندگانی که اقتدار گذشته را از دست داده اند و دیگر احساس نمی کنند خدای ثانوی ناطق و پرحرف هستند و باید تمام جهان رمان را اشغال کنند. الان زمان گذشته، در داستان شیوه بی روحی شده که الزامی هم نمی آورد: خدایی که ناخن هایش را می گیرد. شاید ما داریم در هر دو جهان شکست می خوریم.

دو جها از برخی از جهات رمانی به سبک قدیم است. به نظرم سی صفحه آخر کتاب — همان جمع بندی و مشخص کردن سرنوشت آدمها — به طرز عجیبی رضایت بخش و مطبوع می آمد. وقتی از یک شخصیت به شخصیت دیگر می پرداختم احساس می کردم دارم پرواز می کنم و فضا را در می نوردم. در داییت، بدو دوست داشتم به شیوه زمان حال بنویسم. در این شیوه نویسنده می تواند بین ذهنها، افکار، اشیاء و حوادث به راحتی عجیبی که در شیوه زمان گذشته ممکن نیست در تردد باشد. البته مطمئن نیستم آنقدر که اینها برای نویسنده روشن است برای خواننده هم باشد. اما زمان حال نوعی شعر است و نویسنده می تواند با آن نوعی موسیقی بنوازد. نمی دانم چرا دیگر رمان کاملی به این شیوه ننوشتیم. من به طور آزمایشی رمان را به این شیوه نوشتم، اما در یکی از صفحات که عمیقاً در بحر کتاب فرو رفته بودم این شیوه به نظرم بسیار

طبیعی و متناسب آمد؛ تا آنجا که وقتی سانتور را می‌نوشتیم این شیوه ذهنم را به خود مشغول کرده بود و سرانجام یک فصل را به‌طور کامل به این شیوه نوشتیم.

□ شما با حسرت گفتید که نویسندگان تمایلی ندارند تا از بالای سر شخصیت‌هایشان با خواننده ارتباط برقرار کنند. اما من می‌خواستم عقیده‌تان را درباره موفقیت برخی از نویسندگان که به گمانم هنوز هم مستقیماً با خواننده‌هایشان ارتباط برقرار می‌کنند بدانم. مثلاً بلو؟

آپدایک: در آثار بلو پروفیسور کی یا پروفیسور کوتاه ای هست که بالا سر شخصیت‌هایش پرواز می‌کند. ولی مطمئن نیستم این بلو و این صدا همان صدای مورد علاقه من است. اما او تقریباً همیشه آنجا هست و بعد از جمله‌ها علامت تعجب می‌گذارد و جملاتی می‌پراند و از ما می‌خواهد تا در تصمیم‌گیریهای اخلاقی رمان شرکت کنیم. این شخص — که تصور می‌کنم نویسنده است — همتش را مصروف پایانه‌های ملایم آثار بلو می‌کند. البته وسط‌های آثارش از لحاظ جزئیات، جذابیت و عشق به زندگی بسیار غنی است. مثلاً در هند من شاه بادن^{۷۲} او یادش می‌آید که چطور روی شکم زن حامله‌اش مرهم مالیده تا علائم کشیدگی روی پوستش را برطرف کند. و این پروفیسور جدی جامعه‌شناس که به نحوی سعی می‌کند بهتر از ما باشد، پایان داستانها را سرهم‌بندی می‌کند، البته نه دقیقاً با پایانی خوش، بلکه با پایانی که راه را نشان می‌دهد. بله او تمایل به چنین چیزی دارد: یعنی به شیوه‌ای که بلو می‌تواند شخصیت‌های فرعی‌اش را احضار کند و افتان و خیزان

72. Henderson the Rainking

در طول پاراگراف پیش برود.

اما راجع به مسأله کلی حضور نویسنده: حضور نویسنده در آثارش اگر به حد شهرت برسد ملال آور است. سالینجر در آثار اخیرش و در اکثر آثار میلر نویسنده در قالب یک حسابگر یا کسی که عده‌ای از جوانان نشسته‌اند و به حرفهایش گوش می‌کنند در داستان ظاهر می‌شود. من این نوع تغییر هویت را در برابر کسی چون چخوف مفید نمی‌دانم. اگر چه نامرئی بودن نویسنده هم یک ژست است. شاید وضعیت درست همان حالت شاعرانه هومر است که حضورش چندان اهمیتی ندارد؛ یعنی وجودش در کنار شاه وجودی غیر لازم است.

□ چه نویسندگانی بر شما تأثیر گذاشته‌اند: سالینجر؟
نابکوف؟

آپدایک: من از داستانهای کوتاه سالینجر چیزهای زیادی آموختم. او روایت کوتاه را از داستانهای کوتاه برش زندگی‌گونه با آن ظاهر غلطاندازش در دهه سی و چهل جدا کرد و مثل بسیاری از هنرمندان ابداع گر جای تازه‌ای برای بی‌شکلی و زندگی — همان‌طور که هست — باز کرد. منظورم داستانی مثل قبل از جنگ با اسکیموها^{۷۳} است نه به‌ازمی^{۷۴} که داستانی به‌شدت احساساتی است. من نابکوف را تحسین می‌کنم، اما رقابت من با او فقط در این مورد است که او تمام وجودش را وقف نوشتن کتابهایی می‌کند که درهم و برهم نیست و می‌شود دوباره آنها را خواند. به‌نظر من الگوهای زیبایی‌شناسانه، جدولهای شطرنجی و رنگ آمیزیهای استتاری او در لپیدوپترا^{۷۵} خاص خود اوست.

73. *Just Before the War With the Eskimo*

74. *For Esmè* 75. *Lepidoptera*

□ هنری گرین^{۷۶} چه؟

آپدایک: ویژگی گرین در لحن، اثر حقیقت و پرداختن به هیچ چیز ولی همه چیز را دانستن، است و من اگر بتوانم دوست دارم به این ویژگیهای او دست بیابم. شفافیت چشم و گوش او در میان نویسندگان کنونی بی نظیر است. اما افسوس که او دهسالی از نوشتن سر باز زد و به گمانم در این مدت نهایت وفاداری اش را به خود زندگی نشان داد. تصور می کنم آثار هنری خوب باید ما را مجدداً به سوی واقعیت برگردانند.

□ عقیده تان درباره کرواس^{۷۷} چیست؟

آپدایک: یک موقعی شیوه کسانی مثل کرواس که به سرعت با تله تایپ (ماشین تحریر از راه دور) می نویسند یک کم مرا مضطرب می کرد. اما الان با نظر بهتری به آن نگاه می کنم. اساساً به دلایلی می توان درباره این فکر تناسب و دقت در نویسندگی، شک کرد. شاید در بی ترتیب نویسی چیزی باشد که در دقیق نویسی نیست. در واقع خود من هم زیاد دقیق نمی نویسم. و اگر روی غلتک بیفتم نسبتاً سریع می نویسم و زیاد هم در نوشته ام دست نمی برم. هیچ وقت هم از قبل رئوس مطالب را نمی نویسم یا کل بندها (پاراگرافها) را حذف نمی کنم و خودم را زیاد عذاب نمی دهم. اگر کار پیش برود که بخت یارم بوده و اگر پیش نرود، سرانجام دست از کار می کشم و خلاص.

□ فکر می کنید در بی ترتیب نویسی چه چیزی هست که در دقیق نویسی نیست؟

76. Henry Green

77. Kerouac

آپدایک: کل این مسأله برمی‌گردد به این که بفهمیم زبان چیست؟ تا حالا یعنی تا این عصر سواد همگانی زبان، زبان گفتار بوده. سرعت گفتار کمترین کنندی را دارد. اگر کلمات را همان‌طور که با قلم، کنده کاری می‌کنند به کار ببرید این خطر هست که نوشته‌تان ویژگی، آهنگ و نشاط زبان گفتار را نداشته باشد. مثلاً مارک توین در عبارتی وقتی برخورد کلک را با پل توصیف می‌کند، می‌گوید کلک خرد شد و مثل قوطی کبریتی که آذرخش آن را به آتش کشیده باشد، پخش و پلا شد. کلمه زیبای پخش و پلا (Scatteration) فقط به ذهن یک آدم پرحرف می‌رسد یعنی کسی که بین مردم حراف بزرگ شده باشد و خودش هم عاشق حرف‌زدن باشد. البته من می‌دانم که گاهی این منبع و این مخزن زبان گفتار، خشک است. یک باریک رومانیایی به من می‌گفت که امریکاییها دائم داستان می‌گویند. اما مطمئن نیستم که این گفته هنوز هم صحت داشته باشد. چون الآن ما درست در همان جایی که روزگاری داستان می‌گفتیم جلو تلویزیون می‌نشینیم و فیلم تماشا می‌کنیم. حتی تردید دارم که نسل جوان ما عرضه شایعه سازی هم داشته باشد. اما اگر نویسنده داستانی برای گفتن داشته باشد احتمالاً باید بتواند به همان سرعتی که حرف می‌زند، آن را ماشین کند. ما باید در جهان ارگانیك و نه غیر ارگانیك، دنبال استعاره بگردیم. همان‌طور که جهان ارگانیك متناوباً گاهی در حالت آرامش و گاهی به سرعت مشغول فعالیت و ورزش است، روال کار یک نویسنده هم به نظرم به‌طور ارگانیك متغیر است. اما نویسنده چه کند و چه سریع حلقه فیلم را کش بدهد، در هر صورت باید خودش یک نوع ترتیب درونی را حس کند.

□ شما در مقاله دریا همهجا آبی است^{۷۸} منکر این شده‌اید که هدف اصلی داستان شخصیت‌پردازی و روانشناسی است. فکر می‌کنید چه چیزی در داستان مهمتر است؟

آپدایک: من سال پیش دریا همهجا آبی است را نوشتم و منظورم این بود که عیناً مثل وقتی که در کلوچه کشمش هم هست، اگرچه روانشناسی هم جزئی از داستان روایی است اما داستان نباید عمدتاً بسته‌ای برای روانکاوی باشد. و این خمیرمایه است که اشتباهی داستانگو را برای حرکت، تعلیق و گره‌گشایی داستان سیر می‌کند. آن‌طور که من تجربه کرده‌ام افتخار نویسنده به خرد تصادفی‌اش نیست بلکه به توانایی‌اش در به حرکت در آوردن انبوهی از تصاویر سامان یافته و حیات بخشیدن از طریق داستان، به زندگی است. ولی بی‌شک داستان یک نوع شیوه تجسس نیز هست. ما آن را می‌خوانیم تا از پنجره دید بزنیم یا به غیبت پشت سر کسی گوش کنیم و بفهمیم دیگران چه می‌کنند. باید از هر نوع روانکاوی‌ای استقبال کرد، اما هیچ‌خردی نمی‌تواند جای شم حادثه‌پردازی و الگویابی را بگیرد. و نمی‌تواند جانشین میل وحشی‌ای بشود که روح دیگری را از طریق صدای خود، بنده می‌کند.

□ با توجه به این مسأله و گرایشی که به عدم التزام به واقعیت مشخص دارید فکر نمی‌کنید بیشتر رمان‌نویس موج نویی هستید؟

آپدایک: بازاد نوانخانه رانیز به عنوان ضد رمان نوشتم. توضیحات

ناتالی ساروت^{۷۹} دربارهٔ مقولهٔ رمان‌نو برایم بسیار مفید بود. من شیفته ظاهر خونسرد برخی از رمانهای فرانسوی هستم و می‌خواهم مثل آنها در دموکراسی روایت به‌حضور بی‌جان و صرفاً جسمانی رأی بدهم. گو اینکه اساساً من اشیاء را به‌خاطر اینکه لال و گنگی‌شان ذهنیت ما را مسخره می‌کنند توصیف نمی‌کنم بلکه به‌این خاطر که ظاهراً صورتکهای خدا هستند وصفشان می‌کنم. و باید اضافه‌کنم که در داستان، کارکرد یک تصویرسازی مهمتر از کارکرد تصویرهای تکراری است. مثلاً خلق شخص جهانی و زمختی مثل تارزان از برخی جهات مهمتر از خلق رمانهای هنری جیمزگونه است.

□ در مقام یک متخصص فن داستان‌نویسی، فکر می‌کنید تا چه حد برخلاف رسوم متعارف عمل کرده‌اید؟

آپدایک: تا آنجا که لازم بوده. نویسنده روی کاغذ سفید آزادی مطلق دارد. پس باید از آن استفاده کند. اما من از همان ابتدا در ابداع کردن و ناخودآگاه نوشتن محتاط بودم. سعی کرده‌ام چیزی را به‌ادراکم از زندگی مبهم و چندلایه، تحمیل نکنم و با اینکه در ذهنم به‌نوعی معامله فکر می‌کرده‌ام، ادراکم را مجبور به‌جوش دادن معامله بین خوانندهٔ دلخواه و خودم نکرده‌ام. برخی از مضامین کارم هم چیزهایی مثل سببیت‌خانوادگی طبقه‌متوسط، معماهای حیوان متفکر: مرگ و مسائل جنسی، خوشیها و پاداشهای غیرمنتظره و ایثار حیات اجتماعی، فساد به‌عنوان نوعی تکامل و... بوده. ضمن اینکه سعی کرده‌ام در شکل روایت به‌عینیت دست بیابم. اثر من تأملات است نه خطابه. کتابهای من مواعظ و امریه‌های جنگ عقاید نیست بلکه اشیایی

۷۹. Nathalie Sarraute رمان و نمایشنامه‌نویس و نقاد فرانسوی (۱۹۰۲ م.).

با شکل و شمایل گوناگون و رمز و رازی از چیزهای موجود است. وقتی بچه بودم نخستین فکری که درباره هنر می کردم این بود که هنرمند چیزی را در این جهان خلق می کند که قبلاً وجود نداشته است و البته این کار را بدون نابود کردن چیز دیگری انجام می دهد. هنوز هم فکر می کنم جادوی اصلی و اساس لذت هنر در همین است.

یادداشت‌های نویسنده گان

فلور و مادام بوواری

مقدمه

فلور به سال ۱۸۲۱ در روان فرانسه به دنیا آمد و در ۱۸۸۰ مرد. پدرش جراح بود و از فضل پدر، در خانواده‌ای مرفه پرورش یافت. پس از پایان تحصیلات متوسطه به پاریس رفت تا در رشته حقوق تحصیل کند، اما حوصله نکرد و تحصیلاتش را نیمه تمام گذاشت. در ۱۸۴۴ دچار بیماری صرع شد و از آن پس تا پایان عمر، گوشه عزلت گزید و خود را به طور کامل وقف ادبیات و نویسندگی کرد. پس از فوت پدر و خواهرش نیز همچون پدری دلسوز از خواهر زاده‌اش مراقبت کرد و حتی بعدها پس از ورشکستگی شوهر او، تمام ثروت خود را در اختیار آنان گذاشت. از این رو در اواخر عمر زندگی‌اش تقریباً با تنگدستی می‌گذشت. از فلور پنج رمان (دوسوه سن آنتوان، مادام بوواری، تربیت عاطفی، سالامبو و بوواد و پگوشه) و چند داستان بلند و کوتاه دیگر به یادگار مانده است.

فلور رمان مادام بوواری را با الهام از زندگی واقعی فردی به نام دلامار که در قصبه‌ای نزدیک روان طبابت می‌کرد نوشت. دلامار پس از مرگ همسر اولش، با دختر زیبایی ازدواج کرده ولی آن دختر پس از چندی به دلیل روابط نامشروعش با دیگران و قرضه‌های زیادی که بالا آورده بود، سم خورده و خودکشی کرده بود. مادام بوواری نیز — که نوشتنش تقریباً پنج سال به طول انجامید — داستان زنی خیالپرست و رمانتیک را به تصویر می‌کشد که سرانجام در مشقت واقعیات زندگی له می‌شود.

گفته‌اند که فلور قلاباً رمانتیک بود، اما رئالیسم وجودش نهایتاً موفق شد شخصیت رمانتیک و عاصیش را پس زند و یا در واقع سرکوب کند. احتمالاً به همین دلیل هم اعلام کرده بود: «مادام-بوواری یعنی من!» وی سعی می‌کرد رمانهایش بر واقعیات متکی باشد. در توصیف محیط و اشخاص نیز روشی غیرشخصی، عینی و بی‌طرفانه‌ای را دنبال می‌کرد. می‌گفت: «هنرمند باید طوری مسائلش را بیان کند که نسل‌های بعد فکر کنند چنین کسی اصلاً نبوده.» پیرامون چیزهایی که می‌خواست بنویسد زیاد تحقیق می‌کرد. چرا که معتقد بود «رمان باید همان روش علم را برای خود برگزیند.» به همین جهت هم تا آنجا که می‌توانست کتاب‌های مربوط به موضوع آثارش را جمع‌آوری می‌کرد و می‌خواند و یادداشت برمی‌داشت. به قول آناتول فرانس «شبان‌روز در میان توده آشفته‌ای از مدارك دست و پا می‌زد.» به مشاهده بیشتر عقیده داشت تا الهام. می‌گفت: «الهام که در همه هنرها زیان‌بخش است، در هنر رمان نویسی زیانش دو برابر است. زیرا نویسنده را از کوشش صبورانه و جانکاه برای گردآوری مواد لازم اثرش، یعنی مشاهده باز می‌دارد.» اگرچه به عکسبرداری صرف از واقعیات هم معتقد نبود. به مویاسان گفته بود: «آنچه را که انسان می‌خواهد بیان کند، باید مدتی دراز و با دقت فراوان نگاه کند تا بتواند جنبه‌ای از آن را بیابد که پیش از آن به وسیله کسی گفته نشده است. زیرا در هر چیزی جنبه‌ای بیان نشده وجود دارد... به این ترتیب است که کار انسان بدیع و اصیل می‌شود.» جزئیات داستان‌هایش و زاویه دیدی را که انتخاب می‌کرد دقیق و عینی بود. به علاوه سعی می‌کرد خودش را از داستان‌هایش حذف کند، زیرا نمی‌خواست بین خواننده و داستان قرار گیرد یا چیزی را تفسیر کند. به نظر او «وجود هنرمند در اثرش، باید چون وجود خداوند در آفرینش همه جا حس شود، اما به چشم نیاید.» و همه اینها موجب شد که امیل زولا بعدها ادعا کند که او یکی از استادان ناتورالیسم است و مادام بوواری نیز در شمار کتب مقدس رئالیستها درآید. اگرچه خود او از این القاب زیاد خوشش نمی‌آمد.

فلور معمولاً هر روز ساعت ده صبح از خواب برمی‌خاست. ابتدا نامه‌های رسیده و روزنامه‌ها را می‌خواند. ساعت یازده صبح ناهار

می خورد و تا یک بعد از ظهر قدم می زد یا کتاب می خواند. و بعد از ساعت یک بعد از ظهر تا ساعت هفت شب می نوشت. ساعت هفت شب شام می خورد و کمی در باغ قدم می زد و دوباره تا دیروقت مشغول نوشتن می شد. «قبل از نوشتن طرح خامی از اثرش تهیه می کرد و بعد آن را می نوشت. به مطالب با لطافت شاخ و برگ می داد و آنها را «حک و اصلاح می کرد تا به نوشته ای که می خواست دست یابد. و تازه مجدداً بعد از نوشتن، آنها را با صدای بلند می خواند»* تا مطمئن شود گوشنواز است. به سبک اهمیت زیاد می داد. به همین دلیل هم بسیار کند می نوشت و روزهای متمادی را روی یک صفحه از نوشته هایش کار می کرد. مثلاً در جایی می نویسد: تمامی ساعات دوشنبه و سه شنبه، صرف جستجوی دو سطر شد.» و باز سعی وافر داشت تا کلمه درست را در جای صحیح آن به کار ببرد. در انتخاب جزئیات، کلمات و جملات نیز بسیار سختگیر بود و به ایجاز می نوشت. به علاوه هر چه را می نوشت با صدای بلند می خواند، طوری که اغلب در جریان کار صدایش می گرفت.

شاید ذکر برخی از شیوه های داستان نویسی فلور خالی از لطف نباشد:

- «فلور اغلب اشخاصش را در حین حرکت و کاری که انجام می دهند به خواننده معرفی می کرد.»*
- سعی می کرد جزئیات کسل کننده زندگی را با تقطیعیهای دائم و ایجاد تنوع موضوعی، برای خوانندگان قابل تحمل کند.
- گاهی اشخاص داستانهایش برای اینکه احساسات یا حالت های ذهنی خود را بیان کنند، جملاتی بی معنی بر زبان می آورند که گویاتر از هر سخنی است.
- به جای اینکه مثل رمان نویسان دیگر برای تغییر موضوعاتش، فصول رمان خود را پی در پی عوض کند، در هر فصل به نرمی و ظرافت از یک موضوع به موضوع دیگر می پرداخت.
- گاهی نیز از روش مقابله استفاده می کرد، بدین معنی که دو یا چند گفتگوی متفاوت یا دنباله اندیشه را در یک جا و موازی هم می آورد و آنها را درهم می تنید.

آنچه خواهید خواند، نامه‌هایی است که فلور به هنگام خلق رمان مادام بوادری به لوئیز کوله (شبه شاعری که خودش جذابتر از اشعارش بود) نوشته است و در آنها برخی از لحظات شورانگیز ولی پررنج آفرینش این اثر به یادمانی را به روشنی وصف کرده است.

کرواسه، ۲۶ ژوئیه ۱۸۵۱

بخوان ولی در رؤیا نباش. غرق در مطالعات دور و دراز شو. هیچ کاری دائمش خوب نیست الا سرسختانه کار کردن. چرا که مثل تریاک به روح رخوت و آرامش می‌دهد.

کرواسه، سپتامبر ۱۸۵۱

از دیشب شروع به نوشتن رمانم کردم. از همین الان می‌توانم مشکلات وحشتناک سبک را در کارم پیش‌بینی کنم. سبک، چیز پیش پا افتاده و ساده‌ای نیست. می‌ترسم یک‌پل دوکوک^۱ دیگر یا نوعی بالزاک^۲ شاتوبریان^۳ گونه بشوم.

کرواسه، ۱۲ یا ۱۴ ژانویه ۱۸۵۲

بسیار نگران و عمیقاً مأیوسم. بوواری ملعون من، دارد عذابم

۱. Paul de Kock رمان و نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۷۹۴-۱۸۷۱). وی

به‌جهت تصاویر زنده‌ای که از زندگی طبقهٔ بوژوا ارائه می‌داد، مشهور است.

۲. Honoré de Balzac رمان‌نویس واقع‌گرای فرانسوی (۱۷۹۹-۱۸۵۰). مشهورترین رمان وی باگودو است.

۳. François Chateaubriand نویسندهٔ رمانتیک و سیاستمدار فرانسوی (۱۷۶۸-

۱۸۴۸) وی علاوه بر داستان، زندگینامه، مقاله، سفرنامه، نقد می‌نوشت و شعر

نیز می‌سرود.

می دهد و دیوانه ام می کند. یکشنبه قبل، بویه^۴ از یکی از شخصیتها و نیز نکات عمدهٔ رمانم ایراد گرفت. اما کاری نمی توانم بکنم. البته او یک چیزهایی را راست می گوید اما حس می کنم عکس حرفهای او هم صحیح است. آه، خسته و مأیوسم! تو به من می گویی استاد، اما چه استاد بدبختی هستم من!

ولی نه، امکان دارد که زحمت کافی روی کل کار نکشیده باشم. چون تمایز قائل شدن بین اندیشه و سبک نوعی سفسطه است. همه چیز بسته به ادراک حسی است. دیگر بدتر! می خواهم تا آنجا که می توانم کارم را سریعتر ادامه بدهم تا تصویر کاملی از رمان دستم بیاید. بعضی وقتها این چیزها باعث می شود آرزو کنم کاش مرده بودم. آه، کسی نمی تواند بگوید که من عذاب هنر را نچشیده ام!

کرواسه، جمعه شب، ۱۶ ژانویه ۱۸۵۲

اگر بخواهم خیلی واضح برایت بگویم در من دو آدم کاملاً متفاوت وجود دارد: یکی از آنها شیفته و والۀ غلبه گویی، تغزل، پرواز عقاب گونه، عبارات گیرا و نکات والای اندیشه هاست؛ و دیگری عاشق کاوش عمیق در حقایق و تحلیل آنها تا سرحد توان است؛ و دوست دارد به حقایق پیش پا افتاده همان قدر محترمانه بپردازد که به حقایق بزرگ؛ و سعی می کند کاری کند که شما، آنچه را که خلق می کند با گوشت و پوستان حس کنید. در ضمن این آدم دوست دارد بخندد؛ و از ابعاد حیوانی انسان لذت می برد.

چیزی که به نظرم زیباست و دوست دارم بنویسم کتابی دربارهٔ

۴. Louis Bouilhet شاعری درجه سه و نماینده نویسنده فرانسوی (۱۸۲۲-۱۸۶۹).

وی از دوستان نزدیک فلوبر بود.

هیچی است. کتابی که قائم به چیزی خارج از خودش نباشد و تنها با نیروی سبک، وحدت کلیش را حفظ کند. درست مثل زمین که در خلأ معلق است و برای حفظ وضعش وابسته به چیزی خارج از خودش نیست. کتابی که (البته اگر امکان چنین چیزی باشد) تقریباً موضوعی ندارد یا لااقل موضوعش نامرئی است. عالترین آثار آنهایی هستند که کمترین مایه را داشته باشند. در این صورت کلامی که به ذهن می‌آید، دقیقتر است، و زبان با موضوع هماهنگ‌تر و عجیب‌تر، و نتیجه عالتر است. فکر می‌کنم حرکت آینده هنر به این سمت باشد. من تحولات هنر را از آغاز تا امروز دنبال کرده و دیده‌ام که از دوران راهروهای معابد مصریان تا دوران اطاقهای بلند و نوک‌تیز گوتیک، و از اشعار بیست‌هزار مصرع‌ی هندوها تا جوشش افکار و احساسات بایرن^۵، هنر رفته‌رفته رشد کرده و اثیرتر شده. هرچه شکل استادانه‌تر می‌شود، اثر رقیق‌تر می‌شود و از ادعیه، قواعد و مقیاسها دور می‌شود. حماسه به نفع رمان، و نظم به نفع نثر کنار گذاشته می‌شود. دیگر خبری از محافظه‌کاری نیست و هنرمند اشکال هنری را آزادانه و به دلخواه خود انتخاب می‌کند. این رهایی از قید موضوع و مایه کار (Matter) را می‌توان در همه‌جا دید: دولتهائیز تحولی‌شبییه این را پیش گرفته‌اند و از استبدادهای فردی شرقی، به اجتماع‌گراییهای آینده روی آورده‌اند. به همین دلیل است که موضوع والا یا پیش‌پا افتاده نداریم. باید این قاعده کلی را براساس هنر ناب بنا نهاد که چیزی به نام موضوع وجود ندارد. شیوه نگرش کامل به اشیاء تنها از طریق سبک است و بس.

۵. George Gordon Byron شاعر رمانتیک انگلیسی (۱۷۸۸-۱۸۲۴).

کرواسه، شنبه شب، ۱ فوریه ۱۸۵۲

هفته بدی بود. کار پیش نمی‌رفت. به‌جایی رسیده بودم که نمی‌دانستم چه بنویسم. کار همه‌اش لطایف و ظرایف بود و من کاملاً در جهل بودم. خیلی مشکل است که آدم بخواهد چیزهایی را که هنوز در فکرش مبهم است، با کلمات تشریح کند. نکات عمده رانوشتم کاغذهای زیادی را خط‌خطی کردم. دست‌وپایی زدم و با دست‌پاچگی و ناشیگری کارهایی کردم. شاید دوباره راهم را پیدا کنم. آه، این سبک چه چیز پست‌فطرتی است. فکر نکنم بدانی دارم چه نوع کتابی می‌نویسم. من کتابهای دیگرم [تربیت عاطفی^۶ و دسوسه سن آنتوان^۷] را با شلختگی می‌نوشتم، اما در این یکی سعی می‌کنم کارم بی‌عیب و نقص باشد و به‌لحاظ هندسی خط مستقیمی را دنبال کنم. نه تغزلی در کار است و نه تفسیری. شخصیت نویسنده غایب است. و حاصل کار مطلب غم‌انگیزی خواهد شد. اتفاقات بسیار نکبت‌بار و شرم‌آوری رخ خواهد داد. به‌نظر بویه که ساعت سه یکشنبه قبل یعنی درست قبل از نامه‌ام به‌تو، از راه رسید، لحن داستان درست انتخاب شده. و امیدوار است کتاب خوبی از کار درآید. به‌لطف خدا! اما چنان که پیداست وقت بسیار زیادی می‌برد. و مطمئناً تا اوایل زمستان آینده تمام نمی‌شود. هر هفته بیشتر از پنج، شش صفحه نمی‌نویسم.

کرواسه، ۸ فوریه، ۱۸۵۲

پس تو با خواندن دسوسه سن آنتوان واقعاً به‌وجد آمدی. این شد یک چیزی! اگرچه با همه حرف‌های راجع به این رمان، موافق نیستم، اما دوستانم نخواستند آنچه را که در این کتاب است، ببینند. قضاوت‌هایشان سطحی بود. نمی‌گویم غیرمنصفانه، نه، اما سطحی بود.

6. *L' Education Sentimentale*

7. *Tentation de Saint Antoine*

ولی الان در دنیای کاملاً متفاوتی هستم؛ دنیایی از نگرشهای دقیق به عادی‌ترین جزئیات زندگی. مشغول کاوش در زوایای مرطوب و نرم روح آدمی هستم. و این با ظریف‌گوییهای اساطیری و الهی رمان و سوسن آنتوان خیلی فرق دارد. و چون موضوع فرق می‌کند، من هم طبعاً دارم به شیوه کاملاً متفاوتی آن را می‌نویسم. مثلاً نباید هیچ‌جا احساسات و عقاید را بیان کنم.

رمان من آنتوان از لحاظ اندیشه (که در حقیقت من اهمیت چندانی به آن نمی‌دهم) از این کتاب والاتر است، اما شاید رمان جدیدم [مادام بودای]، عجیب‌تر و گیراتر (بدون اینکه ظاهراً این‌طور به نظر برسد) باشد.

کرواسه، ساعت یک صبح دوشنبه، ۳ مارس ۱۸۵۲
همین چندی پیش برای به‌ترنوشتن رمانم، مجدداً بسیاری از کتابهای کودکان را خواندم. و امشب پس از سرور آن‌همه، از کتابچه‌های اشعار مصور گرفته تا قصه‌های مربوط به کشتی‌شکستگی در دریا و دزدهای دریایی، کمی گیج و سنگم. به نقوشی برخوردم که در هفت، هشت سالگی رنگ‌آمیزی کرده و تا آن‌موقع ندیده بودم. در این نقاشیها، صخره‌ها را با رنگ آبی و درختان را با رنگ سبز نقاشی کرده بودم. با دیدن بعضی از آنها (مثلاً صحنه‌ای که مردم با درماندگی و ناامیدی روی تکه یخهای شناور ایستاده‌اند) ترس و وحشتی را که در بچگی احساس کرده بودم، دوباره تجربه کردم. دوست دارم چیزی، آن را از سرم بیرون کند. می‌ترسم بروم بخوابم. یکی از نقاشیها مربوط به داستان ملوانان هلندی است که در دریایی محصور از یخ، گیر افتاده و خرسها به‌چادر آنها حمله کرده‌اند (این تصویر مرا بیدار نگه می‌داشت)؛ و دیگری مربوط به دزدان دریایی چین است که در حال

به یغما بردن مجسمه‌های طلایی یکی از معابد هستند. سفرها و خاطرات
 کودکی من، از یکدیگر رنگ می‌گیرند، می‌آمیزند، به گونه‌ای خیرم
 کننده جلوچشمانم چرخ می‌خورند و به شکلی مارپیچ بالا می‌روند...
 دو روز است که دارم سعی می‌کنم اوقاتم را با رؤیاهای دختران
 جوان بگذرانم. و به همین دلیل در اقیانوس کف‌آلود کتابها، دریانوردی
 می‌کنم و درباره قصرها و شاعران بزمی با آن کلاهای پردار مخملی،
 چیزهایی می‌خوانم. یادم بینداز راجع به این موضوع با تو صحبت کنم.
 چون که تو می‌توانی جزئیات دقیقی را که در این مورد لازم دارم،
 به من بگویی.

کرواسه، ساعت یک صبح شنبه، ۲۰ - ۲۱ مارس ۱۸۵۲
 تمام ارزش کتاب من (البته اگر ارزشی داشته باشد) در این
 خواهد بود که من می‌دانم چگونه مستقیماً روی مویی پیمش بروم و
 تعادل را در بالا و بین دو ورطه تغزل و ابتذال حفظ کنم (که سعی
 می‌کنم این را با نوعی روایت تحلیلی بیامیزم). اما وقتی به اینکه
 حاصل کار چه می‌تواند باشد فکر می‌کنم، گیج می‌شوم. ولی بعد وقتی
 فکر می‌کنم که این همه زیبایی به من تفویض شده، آن قدر ترس برم
 می‌دارد که دچار گرفتگی عضلات می‌شوم؛ و می‌خواهم زود از جا
 برخیزم و بروم جایی مخفی شوم. پانزده سال است که دارم مثل قاطر
 کار می‌کنم. تمام زندگیم را با نوعی یکدندگی دیوانه‌وار گذرانده‌ام
 و احساسات دیگر را در قفسی گذاشته و درش را قفل کرده‌ام و فقط
 گاهی، آن هم محض تنوع سراغشان رفته‌ام. می‌شود کتابی که
 برایش زحمت می‌کشم خوب از کار دریاید؟ می‌شود خداکاری کند
 که کلام کفرآمیز بوفون^۸ [نبوغ همانا شکیبایی طولانی است]^۹ راست

۸. Georges Buffon زیست‌شناس معروف فرانسوی (۱۷۰۷-۱۷۸۸).

۹. Legènie est une Longue Patience

دریاید؟ در این صورت مطمئناً من جزو اولین مصداقها خواهم بود.

کرواسه، ۳۰:۱۲ صبح شنبه، ۲۷ مارس ۱۸۵۲
امشب اولین پیش‌نویس مطالب راجع به رؤیاهای دختر جوان را به‌طور سردستی نوشتم و تمام کردم. دو هفته دیگر در دریاهای آبی قایقرانی خواهم کرد و بعد به‌مجلس رقصی خواهم رفت. بعد از آن نیز زمستانی بارانی را پشت‌سر خواهم گذاشت. پس از آن قضیه را با حامله شدن آن زن [مادام بوواری] به‌پایان خواهم برد و در حدود یک‌سوم رمانم تمام خواهد شد.

کرواسه، شنبه شب ۲۴ آوریل ۱۸۵۲
اگر زودتر از این به‌نامۀ غم‌انگیز و ظاهراً دلسردکننده تو جواب نداده‌ام، دلیلش این است که گرم کار بودم. پریروز ساعت پنج صبح به‌رختخواب رفتم و دیروز ساعت سه از دوشنبۀ قبل تا حالا همه کارهایم را کنار گذاشته‌ام و تمام هفته را غیر از اینکه سر مادام بوواری عرق بریزم، کار دیگری نکرده‌ام. از اینکه کار این قدر کندپیش می‌رود، ناراحتم. الان به‌مجلس رقص رسیده‌ام، که دوشنبه آن را می‌نویسم و امیدوارم بهتر از این جلو بروم. از آخرین ملاقاتمان به این طرف، همه‌اش بیست‌وپنج صفحه نوشته‌ام (بیست‌وپنج صفحه در شش هفته). کار دشواری بود. فردا نوشته‌هایم را برای بویه می‌خوانم. و اما از خودم بگویم. بارها آنها را مرور و بازنویسی کرده‌ام، تغییرشان داده و پرداختشان کرده‌ام. طوری که الان اصلاً نمی‌توانم از آنها سر دریاورم. اما فکر می‌کنم آنها از آزمایش سربلند بیرون خواهند آمد. گفته‌ای دلسرد شده‌ای. اما اگر بدانی چه نوشته‌ام! گاهی وقتها نمی‌دانم چرا دستهایم از خستگی از بدنم جدا نمی‌شود بیفتد، و چرا

مغزم ذوب نمی‌شود. این روزها زندگی سختی را می‌گذرانم. از همه لذت‌های ظاهری محروم شده‌ام و فقط نوعی شوق و ذوق دائم، سرپایم نگه داشته و گاهی مرا به‌خاطر عجز و ناتوانیم به‌گریه می‌اندازد؛ که البته هیچ‌گاه این حالت در من فروکش نمی‌کند. من به‌کارم عشق می‌ورزم، عشقی جنون‌آمیز و انحرافی؛ مثل مرتاضی که شیفته جامه مویی و خشنی است که شکمش را خارش می‌دهد. گاهی اوقات وقتی که خالی هستم، کلمات بر زبانم نمی‌آیند. و وقتی می‌بینم یک صفحه را خط‌خطی کرده‌ام، بدون اینکه یک‌جمله نوشته باشم، خودم را روی تخت می‌اندازم و با حالتی گسیج و منگ دراز می‌کشم؛ انگار که در باطلاق ناامیدی فرو رفته‌ام. در این موقع از خودم بیزار می‌شوم و به‌خاطر غرور دیوانه‌وارم که موجب می‌شود پس از عملی نشدن افکار واهی، به‌نفس نفس بیفتم، خودم را سرزنش می‌کنم. اما یک‌ربع بعد همه چیز عوض می‌شود. قلبم از شادی و وجد به‌تپش درمی‌آید. چهار-شنبه قبل مجبور شدم بلند شوم و دست‌الم را پیدا کنم. چون سیل اشک از چشمانم جاری شده بود. تحت‌تأثیر نوشته خودم قرار گرفته بودم. شکل دادن به‌عواطف، بیان آنها و احساس رضایت در اثر پیدا کردن عبارات دقیق، همه و همه موجب می‌شد تا دلچسب‌ترین لذتها را تجربه کنم. یا لاقلاً معتقدم در این عواطف تمام آن عناصر وجود دارد، چون به‌هر حال چیزی است که عمدتاً به اعصاب و روان مربوط می‌شود. در اینجا حتی نوع والاتری از این عواطف، عواطفی که فاقد عناصر حسی است، وجود دارد. این احساسها به‌لحاظ زیبایی اخلاقی، از تقوا و پرهیزکاری بالاتر است چون مستقل از عامل شخصی و برداشتهای انسانی است. گاهگاهی (در لحظات عالی اشراق) و در اثر تب و تاب احساسی پرشور، ذهنم جرقه‌هایی زده که مرا از نوک سر

تا پا به هیجان آورده است. و این حالت ذهنی والاتر از خود زندگی است. حالتی است که شهوت در پیش آن اصلاً به حساب نمی‌آید و حتی خوشبختی هم بی‌ارزش است. اگر چیزهای پیرامون ما دائم در کار فرو کردن ما در لجنزار نبودند و کمک می‌کردند تا روح ما سالم باقی بماند، کی می‌گوید ما قادر نبودیم برای اعتلای زیبایی کاری کنیم که رواقیون برای اخلاقیات کردند؟ هنر یونان، هنر نبود. نشانگر اوضاع طبیعی و خصوصیات یک نژاد، گروهی از مردم و یک کشور بود. حتی شکل و شمایل کوههای یونان نیز با جاهای دیگر فرق می‌کند. کوههای آنجا از سنگ مرمر است و این سنگ مرمر در دسترس مجسمه سازان بوده.

زمان زیبایی دیگر به سر آمده. بشر ممکن است به سوی آن باز گردد اما سودی به حال زیبایی ندارد. هرچه هنر بیشتر متحول شود، علمی تر می‌شود، همان‌طور که علم روز به روز هنری تر می‌شود. با وجود اینکه در مراحل اولیه، این دو از هم جدا شدند، اما وقتی در نقطه اوج خود به هم رسیدند، دوباره یکی می‌شوند. امروزه پیش‌بینی چگونگی نور خیره کننده آثاری که در آینده شکوفا خواهد شد، فوق قدرت تصور بشریت است. ضمن اینکه ما در دالانی تاریک هستیم و کورمال-کورمال پیش می‌رویم. روی زمین لیز می‌خوریم و دستگیره‌ای نداریم. ما فاقد پایه و اساس هستیم. ادبای روشنفکری هستیم که فقط صفحات کاغذ را سیاه می‌کنیم. فایده اینها چیست؟ آیا وراجیه‌ایمان به کاری خواهد آمد؟ بین جماعت مردم و ما رابطه‌ای وجود ندارد. وای بر مردم و به خصوص وای بر ما! اما از آنجا که هر چیزی دلیلی دارد و از آنجا که قوه وهم و خیال یک فرد در نظر من همان قدر معتبر است که امیال یک میلیون انسان و هردو هم ممکن است از یک منزلت

برخوردار باشند، ما باید (بدون توجه به مادیات و نوع بشر که وجود ما را انکار می کنند) به خاطر کاری که استعداد ذاتیش را داریم زندگی کنیم و به برج عاج خودمان برویم و بارؤیاهایمان در آنجا سکنی گزینیم. گاهی به شدت احساس یأس و تهی بودن می کنم و لحظاتی که از روی سادگی احساس رضایت می کنم، شک و تردید دائم به من طعنه می زند. اما من همه اینها را با هیچ چیز معاوضه نمی کنم. چون ضمیرم به من می گوید که دارم وظیفه ام را انجام می دهم و از سرنوشت مقدم پیروی می کنم. بدین معنی که دارم کار شایسته ای انجام می دهم و حق با من است.

کرواسه، سه شنبه، ۶ ژوئیه ۱۸۵۲

موسه^{۱۰} هیچ وقت شعر را از احساسات و آن هم بیان کامل آن، جدا نمی کرد. به نظر او موسیقی برای ساز و آواز، نقاشی برای کشیدن چهره و شعر برای تسلای قلوب است. اما اگر شما خورشید را توی شلوارتان بگذارید فقط شلوارتان می سوزد، و خورشید را خیس می کنید. برای او هم همین اتفاق افتاده است. از نظر او شعر یعنی سلسله اعصاب و خاصیت جذب و ربایش. و در واقع شعر کمتر سرکش و آشفته است. اگر اعصاب حساس تنها شرط شاعر شدن بود، آن وقت من از شکسپیر و هومر بالاتر بودم. زیرا در نظر من آنها آدمهای خیلی عصبی نبودند. چنین اغتشاش ذهنی کفر است. من می دانم دارم راجع به چه حرف می زنم. همیشه می توانستم بفهمم مردمی که پشت درهای بسته و در سی قدمی من پچ پچ می کنند چه می گویند. می شد امعا و احشای مرا دید که چگونه در زیر پوستم می لرزند. گاهی فقط در یک ثانیه،

۱. Alfred de Musset شاعر، رمان نویس و نمایشنامه نویس فرانسوی (۱۸۱۰-۱۸۵۷).

می‌توانستم یک‌میلیون فکر، صورتهای خیال‌وتداعی معانیهای گوناگون را که به یکباره در ذهنم مثل نمایشهای بزرگ آتش‌بازی منفجر می‌شدند، تجربه کنم. اما همه اینها باوجود اینکه کاملاً به‌عواطف و احساسات مربوط می‌شود، صرفاً حرفهایی مناسب سالنهای پذیرایی است.

شعر به‌هیچ‌عنوان نشانگر ضعف و نقصان ذهن نیست، درحالی که این‌گونه حساسیتهای عصبی هست. حساسیت بیش‌از اندازه، یک ضعف است. بگذار برایت توضیح بدهم: اگر ذهن من قویتر از این که هست بود، به‌خاطر تحصیل حقوق مریض و خسته نمی‌شدم. بلکه به جای آنکه تحلیل بروم، آن‌شرایط را تبدیل به احسن می‌کردم. بدبختی من به‌جای اینکه خودش را به‌مغز من محدود کند، بر بقیه بدن من تأثیر گذاشت و حالا همیشه حالت تشنج به‌ام دست می‌دهد. و این یک انحراف بود: مثل بچه‌ها که موسیقی به‌جسمشان صدمه می‌زند. آنها استعداد شگرفی دارند. آهنگها را با یک‌بار شنیدن، حفظ می‌شوند. و وقتی پیانو می‌نوازند، بیش‌از حد هیجان‌زده می‌شوند. قلبشان تندتر می‌زند، لاغر می‌شوند، رنگشان می‌پرد و مریض می‌شوند. مثل سگها، اعصاب لطیفشان با شنیدن آهنگ، به‌درد می‌آید. و مسلماً اینها موتسارت^{۱۱}‌های آینده نیستند. چون استعداد ذاتی آنها در جای غلطی به‌کار انداخته شده: تصویری خیالی وارد پوست و گوشتشان شده و آنجا بدون اینکه حاصلی بدهد مانده و بدنشان را به‌نابودی کشانده. در نتیجه حاصل کار نه نبوغ است و نه سلامتی.

در مورد هنر هم همین‌طور است. شعر زاده احساس تند و قوی نیست. هنر هرچه شخصی‌تر باشد، ضعیف‌تر است. خود من همیشه در این مورد به‌خطا رفته‌ام. چون همیشه خودم را غرق در کارم کرده‌ام.

۱۱. Wolfgang Amadeus Mozart موسیق‌دان و آهنگساز اتریشی. (۱۷۵۶-۱۷۹۱) عروسی فیکاردو فی‌لکس سحرآمیز جزو معروفترین اپراهای اوست.

مثلاً به جای سن آنتوان، من نقش او را در رمانم ایفا کردم. و به جای خواننده، من وسوسه می‌شدم. هرچه کمتر چیزی را حس کنید، بهتر و کاملتر می‌توانید آن را (آن چنان که هست، همان طور که همیشه هست، خود آن چیز، ماهیتش و جدا از زوائد زودگذر) بیان کنید. ولی باید توانایی احساس آن را داشته باشید. و این توانایی همان چیزی است که ما به آن نبوغ می‌گوییم: توانایی مشاهده، و اینکه بتوانید دائم الگوتان را پیش چشمتان بیاورید.

به همین علت هم من از زبان به اصطلاح شاعرانه بیزارم. وقتی کلامی در کار نیست، یک اشاره هم کفایت می‌کند. فوران احساسات زنده، تغزل و توصیفات، همه و همه در سبک تجلی می‌کند. به کار بردن آنها در جای دیگر هنر و حتی خود احساس را به ابتذال می‌کشد.

کرواسه، چهار صبح پنجشنبه، ۲۲ ژوئیه ۱۸۵۲

الان دارم قسمت کامل بخش اول رمان مادام بودادی را رو- نویسی و تصحیح می‌کنم. چشمانم دارد می‌سوزد. کاشکی می‌توانستم تمام این ۱۵۸ صفحه را با یک نگاه بخوانم و تمام جزئیاتش را با یک لحظه فکر کردن، درک کنم. یکشنبه بعد کل مطالب را برای بویه می‌خوانم و یکی دو روز بعد هم تو را می‌بینم. این نثر عجب چیز مزخرفی است: پرداختشان هیچ وقت تمامی ندارد. دائم باید آرایششان را تجدید کرد. با این حال فکر می‌کنم می‌توان استحکام نظم را بدان داد. یک جمله منشور خوب مثل سطر خوبی از یک شعر است. و از آنجا که موزون و گیراست، هیچ کدام از کلماتش را نمی‌توان عوض کرد. لا اقل امیدوارم نثرم این طور باشد. (اما راجع به یک چیز مطمئنم. هیچ- کس نثرش در ذهنش کاملتر از من نبوده، اما موقع نوشتن، خدایا چقدر من ضعیفم، چقدر ضعیفم!) ظاهراً تحلیلهای روانی و روایت

نمایشی سریع، واضح و فشرده داستان نیز برای من غیرممکن نیست. این کار تاکنون نشده است و چیز زیبایی است. آیا در این مورد تا حدودی موفق بوده‌ام؟ نمی‌دانم. درحال حاضر نمی‌توانم درباره اثرم، نظر قاطعی بدهم.

کرواسه، یک صبح دوشنبه، ۲۷ ژوئیه ۱۸۵۲

بله، ارتباط بین نوشته و شخصیت نویسنده چیز عجیبی است. آیا کسی هست که بیش از من به آثار هنری عهد باستان [یونان و روم] عشق بورزد و با آنها سروکار داشته و تلاش کرده باشد تا آنها را درک کند؟ با این حال در این کتابم من تا حد ممکن از آثار قدما دور شده‌ام. اگر کسی بخواهد از طریق ظاهر من قضاوت کند، فکر می‌کند من نویسنده حماسه، نمایش و راوی بی‌رحم حقایق هستم. حال آنکه در واقع من فقط هنگام تحلیل یا اگر بشود گفت حلاجی، احساس راحتی می‌کنم. من ذاتاً عاشق چیزهای مبهم و مه‌آلود هستم. فقطشکیبایی و مطالعه، چربیهای انباشته شده در عضلاتم را آب کرده است. کتابهایی را که خیلی آرزو دارم بنویسم، دقیقاً همانهایی است که کمترین وقت را رویشان می‌گذارم. و رمان مادام بوداری از این نظر، استثنائاً حد اعلای هنرنمایی من است (نکته‌ای که فقط من می‌دانم). موضوع، شخصیتها، تأثیرها و دیگر چیزهای آن همه برایم بدیع و متفاوت‌اند. همین نکته هم باید قدم بزرگ بعدی را برایم ممکن کند. موقع نوشتن این رمان، مثل کسی هستم که گویهای سنگینی به انگشتانش بسته شده، دارد پیانو می‌نوازد. اما وقتی که بر اصول فنی کارم تسلط یافته‌ام و چیزی نوشتم که مطابق با سلیقه‌ام بود و دریافتم که می‌توانم در انظار عموم بنوازم، شاید نتیجه خوب از کار درآید. در هر صورت فکر می‌کنم دارم کار درستی انجام می‌دهم. آدم کارها را

نه برای خودش، بلکه برای دیگران انجام می‌دهد. هنر ربطی به شخصیت هنرمند ندارد. بدا به حال هنرمند اگر از رنگ قرمز، سبز یا زرد خوشش نیاید: همه رنگها زیباست و وظیفه او به کارگیری آنهاست. مجموعه شعر گوتیه [منیها و نگینها]^{۱۲} را خوانده‌ام. تأسف‌آور است! البته گاهی در اینجا و آنجا چند بند خوبی هست، اما حتی یک شعر خوب هم در آن یافت نمی‌شود. تصنعی مصنوعی است. هرچه در توان داشته، به کار گرفته... کارش ضعیف است. آه چقدر این مردان بزرگ پیرند! آنها یاوه‌سرایی می‌کنند و به خاطر وضعیتی که دارند فقط باید خودشان را ملامت کنند.

کرواسه، یازده شب یکشنبه، ۱۹ سپتامبر ۱۸۵۲
چه عذابهایی که از دست رمان مادام بودادی نمی‌کشم! تازه دارم کمی راه پیش رویم را می‌بینم. هیچ وقت در زندگیم چیز تابدین حد مشکلی ننوشته‌ام. الان دارم گفتگوهای عادی را می‌نویسم. مجبورم همزمان در یک گفتگو، پنج شش شخصیتی را که صحبت می‌کنند، اشخاصی را که در گفتگو صحبت از آنها به میان می‌آید، صحنه، کل شهرک، ظاهر اشخاص و اشیاء را به گونه‌ای زنده توصیف کنم. و تازه ضمن همه اینها مرد و زنی را نشان بدهم که کم کم (به دلیل سلاقی مشترک) دارند عاشق هم می‌شوند. کاش جا داشتم. اما باید به همه چیز خیلی سریع، منتها بدون اینکه خشک و بی‌روح از کار دریایید بپردازم؛ و همه چیز را بدون طول و تفصیل، ولی دقیقاً تشریح کنم. به علاوه مجبورم خیلی از جزئیات را که در اینجا جالبتر است،

۱۲. Théophile Gautier شاعر، رمان‌نویس و روزنامه‌نگار فرانسوی (۱۸۱۱-۱۸۷۲). *Emaux et Camées* (منیها و نگینها) یکی از مهمترین آثار اوست.

پیش خودم نگه دارم تا بعداً در جایی از آنها استفاده کنم. می‌خواهم همه چیز را سریع روی کاغذ بیاورم و بعد چند دور به‌طور بسیار جدی آنها را مرور کنم. شاید با این تجدیدنظرهای متوالی، توانستم انسجام لازم را به آن بدهم. اما مانع بزرگ کارم زبان است. اشخاص داستانم افرادی عادی هستند، اما باید به‌سبک ادبی باهم حرف بزنند. و این زبان پاکیزه و مرتب، آن حالت زنده و تصویری بودن صحبتها را به میزان زیادی، ازین می‌برد.

کرواسه، جمعه‌شب - ساعت دو صبح شنبه، ۱ و ۲ اکتبر ۱۸۵۲
چند روز پیش فهمیدم پسر جوانی را که از دوران مدرسه می‌شناختم، به‌سن یون^{۱۳} (تیمارستان روآن^{۱۴}) برده‌اند. یک‌سال پیش دیوان اشعار ابلهانه او را خوانده بودم و تحت‌تأثیر ایمان، صداقت و عاطفه قوی مقدمه کتابش قرار گرفته بودم. می‌گویند که او هم مثل من در روستا زندگی می‌کرده و در انزوا به‌سر می‌برده و تا سرحد توان کار می‌کرده است. بورژواها خیلی تحقیرش می‌کردند. دائم به‌او تهمت می‌زدند و فحشش می‌دادند. او هم از همان آزمایش سخت و معمولی که نوانگ ناشناخته را عذاب می‌دهد، رنج می‌برد؛ تا اینکه بالاخره دیوانه شد. و هم‌اکنون دائم پرت و پلا می‌گوید و فریاد می‌زند و با دوش آب سرد، آرامش می‌کنند. چه کسی می‌تواند با اطمینان به‌من بگوید که من به‌راه او نمی‌روم؟ و اصلاً حفاصل بین الهام و دیوانگی، و حالت جذبه و بلاهت چیست؟ آیا برای هنرمند بودن نباید لزوماً نوع دیدمان به هر چیز با دیگران فرق بکند؟ هنر به‌هیچ وجه حاصل بازی خرد نیست. هوای خاصی است که ما تنفس می‌کنیم. اما اگر هنرمند در جستجوی هوای بسیار مطبوع قدم به‌زیر

13. Saint- Yon

14. Rouen

زمین گود و مخفی هنر گذاشت، کسی چه می‌داند، شاید بخار بدبو و مهلکی را تنفس کند. و اصلاً خود این رمان جالبی است. داستان مردی که عقل سلیم دارد (احتمالاً دوست جوان من هم عاقل است) اما به تیمارستان می‌برندش و دکترهای ابله می‌خواهند معالجه‌اش کنند.

کرواسه، دوشنبه شب، ۲۲ نوامبر ۱۸۵۲

می‌خواهم کلبه عموقت^{۱۵} را به انگلیسی بخوانم. البته قبول دارم که در مخالفت با آن تعصب می‌ورزم. ارزش هنری به تنهایی آن نوع موفقیت را توجیه نمی‌کند. هر نویسنده‌ای می‌تواند با ترکیب استعدادش در نمایشی کردن، توانایش در صحبت به زبان روزمره، استفاده از احساسات آن ایام و علائق زمانه‌اش، قدم بسیار بلندی بردارد. می‌دانی همه ساله کدام کتابها پرفروش هستند؟ فوبلا^{۱۶} عشقهای شوالیه فوبلا^{۱۷}: بخشی از رمان سه قسمتی ماجراهای شوالیه فوبلا^{۱۸}، نوشته ژ.ب. لووه دو کووره^{۱۹} [عشق زناشویی^{۲۰}] [تصویر عشق و زناشویی^{۲۱}] نوشته دکتر نیکولا ونت^{۲۲}]، دو محصول مزخرف ادبی! اگر تاسیت^{۲۳} دوباره به دنیا باز می‌گشت، کمتر می‌توانست به خوبی مسیو تییر^{۲۴}

۱۵. Uncle Tom's Cabin رمانی به قلم هریت بیچراستو (Harriet Beecher Stowe) نویسنده رمانتیک امریکایی (۱۸۱۱-۱۸۹۶).

16. Faublas 17. *Amours du Chevalier Faublas*

18. *Les Adventure du Chevalier Faublas*

۱۹. J.B. Louvet de Couvray نویسنده فرانسوی (۱۷۶۰-۱۷۹۷).

20. *L'Amour Conjugal*

21. *Tableau de L'amour Conjugal* 22. Dr. Nicolas Venette

۲۳. Cornelius Tacitus خطیب، سیاستمدار و تاریخ نویس رومی (۱۱۷-۵۵ قبل از میلاد).

۲۴. Louis Adolphe Thiers سیاستمدار و تاریخ نویس فرانسوی (۱۷۹۷-۱۸۷۷).

مردم را بفریبد. جامعه به مجسمه‌های یادبود احترام می‌گذارد، اما عشق چندانی نسبت به آنها احساس نمی‌کند؛ بلکه آنها را صرفاً به رسم معمول ستایش می‌کند. بورژوازی (که امروزه شامل همه بشریت من جمله مردم می‌شود) به همین نحو به آثار کلاسیک و نیز مذهب می‌پردازد: می‌داند که این آثار وجود دارد — و اگر وجود نمی‌داشت افسوس می‌خورد — و پی برده است که آنها به درد چیزهای مبهمی می‌خورد، ولی از آنها استفاده نمی‌کند و احساس می‌کند بسیار ملال‌آور است.

مجموعه یاد ۲۵ [اثر استاندال^{۲۶}] را از کتابخانه عمومی قرض گرفته‌ام و به دقت خواهم خواند. با سرخ و سیاه^{۲۷} [نوشته استاندال] کاملاً آشنا هستم. بد نوشته شده بود. اهداف و اشخاص نامفهوم بود. البته خوب می‌دانم که سلیقه مردم با عقیده من یکی نیست. البته آنها سلیقه عجیب و غریبی دارند: برای خودشان قدیسان عزیز می‌دارند که کسی نمی‌شناسد. این شیوه را دوست ما سنت بو^{۲۸} پایه گذاشت. مردم از فرط تحسین در برابر مجمع صاحبان ذوق و افراد مستعدی که تنها مزیتشان مبهم‌گویی است، مدهوش می‌شوند. و اما راجع به بیل^{۲۹} [استاندال]. پس از خواندن سرخ و سیاه نتوانستم علت علاقه پرشور بالزاک را به این نویسنده بفهمم. من و بویه هر هفته یکشنبه‌ها آثار رابله^{۳۰} و دن

25. *Chartreuse de Parme*

۲۶. Marie Henri Beyle رمان‌نویس معروف فرانسوی، مشهور به استاندال (۱۷۸۳-۱۸۴۲).

27. *Le Rouge et le Noir*

۲۸. Charles Augustin Saint Beuve ادیب و نقاد فرانسوی (۱۸۰۴-۱۸۶۱).

۲۹. Beyle نام اصلی استاندال.

۳۰. François Rabelais طنزنویس و پزشک مشهور فرانسوی (۱۴۹۴-۱۵۵۳).

کیشوت^{۳۱} [نوشته سروانتس^{۳۲}] را می‌خوانیم و هیچ وقت هم خسته نمی‌شویم. چه آثار مبهوت کننده‌ای! درست مثل اهرام، هرچه آدم راجع به آنها بیشتر فکر می‌کند، در نظرش بزرگتر می‌شوند و سرانجام آدم تقریباً هراسان می‌شود! نکته شگفت‌انگیز در مورد دن کیشوت فقدان هنر در آن و آمیزش دائم وهم و واقعیت است که موجب شده کتاب تا این حد بامزه و شاعرانه بشود. و چقدر آثار دیگر در کنار آن محقرند. و چقدر آدم احساس کوچکی می‌کند. آه‌خدا، چقدر آدم احساس کوچکی می‌کند.

الان من خیلی خوب یعنی خیلی باجرات کار می‌کنم. اما مشکل می‌توان چیزی را که آدم هرگز تجربه نکرده، آن‌طور که باید و شاید، بیان کرد. نویسنده باید زیاد دقت و بسیار فکر کند تا مبادا به راه افراط برود، اگرچه باید همواره به اندازه کافی پیش برود. رشد و نمو روانی شخصیت‌های مرا حسابی به زحمت انداخته. و همه چیز این رمان هم بسته به آن است. چون از نظر من افکار همان قدر جذاب است که اعمال و حوادث؛ اما لازمه این حالت آن است که مثل آبشار، یکی از دل دیگری درآید و خواننده را از میان ضربان جمله‌ها وجوشش استعاره‌ها به پیش ببرد.

کرواسه، یک صبح شنبه، ۱۱ دسامبر، ۱۸۵۲
دیروز اصلاً نتوانستم کار کنم. هروقت حرکت می‌کردم، مغزم (دقیقاً) در جمجمه شروع به تپیدن می‌کرد. و بعد ساعت یازده مجبور شدم به رختخواب بروم. تب داشتم و احساس می‌کردم دارم از پا می‌افتم. سه هفته بود که داشتم از غصه دق می‌کردم. برای تشریح

31. *Don Quixote*

۳۲. Miguel de Cervantes رمان‌نویس مشهور اسپانیولی (۱۵۴۷-۱۶۱۶).

واضح احساساتم، باید به اندازه یک کتاب چیز بنویسم. از اینکه باعث تولد کسی شده‌ام، هول برم داشته. به خاطر اینکه پدر شده‌ام، خودم را لعنت می‌کنم. من یک پسر دارم؛ آه، نه، نه! کاش می‌مردم و این حیات پر از رنج و بدنامی را به کسی منتقل نمی‌کردم.

در ضمن یک فکر خرافی دیگر نیز در سر دارم. فردا سی و یک ساله می‌شوم. سی امین سال کشته زندگی را پشت سر گذاشته‌ام. سالی که هرکس جایگاهش معلوم می‌شود. و سنی که هرکس در آن به آینده‌اش شکل می‌دهد؛ سروسامانی می‌گیرد؛ ازدواج و شغلی انتخاب می‌کند. در این سن به ندرت از بورژوا شدن امتناع می‌ورزند. و پدر- شدن موجب می‌شود که من در چنبره این نوع زندگی مرسوم، محبوس بشوم.

و الان من دوباره دارم نفس می‌کشم. امروز هوا خوب است و خورشید برفراز رودخانه می‌درخشد و یک کشتی که بادبانهایش را باز کرده، دارد از آنجا عبور می‌کند. پنجره اتاقم باز است و بخاری دیواری روشن است. بدرود!

کرواسه، سه صبح شنبه، ۱۵ ژانویه ۱۸۵۳

اوایل این هفته وضع ناجور بود، اما از پنج شنبه به این طرف کارها بهتر پیش می‌رود. هنوز تا وقفه و استراحتی دیگر شش الی هشت صفحه مانده که باید بنویسم. بعدش می‌آیم ببینمت. فکر کنم دو هفته‌ای طول بکشد. بویه هم احتمالاً با من می‌آید. علت اینکه کمتر به تو نامه می‌نویسد این است که چیزی برای گفتن، یا وقت ندارد. می‌دانی که بیچاره مجبور است هر روز هشت ساعت درس بدهد.

هفته پیش، در عرض پنج روز، فقط یک صفحه نوشتم و به خاطر همان یک صفحه تمام کارهای دیگرم (زبان یونانی و انگلیسی) را

کنار گذاشتم. درواقع خودم را کاملاً وقف آن کردم. عنصر تفریحی رمانم مرا نگران کرده. این جنبه از رمانم ضعیف است. عمل داستانی [حوادث] به قدر کافی در آن نیست. اگرچه معتقدم افکار نیز همان اعمال داستانی است. ولی این را هم می دانم که به سختی می شود خواننده را با تشریح افکار و اندیشه ها بر سر شوق نگه داشت. با این حال، این مشکل از طریق سبک حل می شود. و الان در پنجاه صفحه پشت سرهم کتابم حتی یک حادثه هم وجود ندارد. تصویر پیوسته ای از زندگی بورژوازی و عشقی منفعل است؛ عشقی را که به دلیل محبوبانه و عمیق بودن، بسیار مشکل می شود تشریح کرد. اما دریغ از نداشتن درونی سرکش. چون این شخصیت من طبعی متین و آرام دارد. در قسمت اول رمان هم چیزی شبیه به این وجود داشت: شوهر تقریباً همان قدر به همسرش عشق می ورزد که به معشوق. در یک محیط واحد، دو چیزی که نه بد و نه خوب اند هست و باید آنها را ازهم متمایز کنم. و فکر می کنم که اگر آن را خوب از کار دریاورم، موفقیت بزرگی کسب کرده ام. چون مثل نقاشی کردن با رنگی واحد و بدون استفاده از تضادهاست که کار ساده ای نیست. اما ترسم از این است که این همه ظرایف خواننده را خسته کند و حرکت بیشتری از رمان بطلبد. اما نویسنده باید به اندیشه هایش وفادار بماند. اگر سعی کنم به نحوی در آن حوادثی بگنجانم مجبورم از قاعده و قانونی تبعیت کنم و همه چیز را خراب کنم. هنرمند باید با صدای خودش آواز بخواند و صدای من هیچ گاه نمایشی یا دلنشین نخواهد شد. وانگهی من مطمئنم که همه چیز بسته به سبک یا در واقع شکل ارائه اثر است...

کرواسه، یکشنبه شب - یک و نیم صبح، ۲۷-۲۸ فوریه ۱۸۵۳
باید با خونسردی نوشت. و دائم مواظب آن نوع حالت التهابی

که الهام می‌نامندش بود. حالتی که عمدتاً از احساسی عصبی ناشی می‌شود تا از قوای عضلانی. مثلاً من الان روی دانگ صدای زیر کوك شده‌ام: پیشانیم دارد از التهاب می‌سوزد و جملات به‌سرم هجوم می‌آورد. دو ساعت بود که می‌خواستم نامه‌ای به‌تو بنویسم و نمی‌توانستم حتی برای یک لحظه دست از کار بکشم. به‌جای یک فکر، شش فکر در سرم بود. و در جایی که صرفاً به‌زمینه و معارفه‌ای (Exposition) ساده احتیاج داشتم، دائم تشبیه و استعاره به‌کار می‌بردم. می‌توانم تا فردا ظهر یک ضرب و بدون احساس خستگی بنویسم. من این بالماسکه‌های [مجالس رقص با نقاب] تخیل را خوب می‌شناسم. سرانجام خسته و کوفته و مأیوس از آنها بیرون می‌آیی، درحالی که فقط چیزهای دروغین دیده‌ای و مزخرفات به‌هم بافته‌ای. همه‌چیز باید با خونسردی و در حالت تعادل انجام شود.

کرواسه، ساعت چهار صبح روز عید پاک، ۲۷ مارس ۱۸۵۳
و اما راجع به‌خودم باید بگویم که هر چه بیشتر به‌مشکلات نوشتن پی می‌برم، جسورتر می‌شوم. و همین نمی‌گذارد فضل‌فروشی کنم. در غیر این صورت بی‌شک تا حد یک ملائقطی سقوط می‌کردم. آن‌قدر طرح و نقشه برای نوشتن دارم که تا آخر عمر مرا به‌خود مشغول خواهد کرد. و اگرچه گاهگاهی، برای لحظاتی احساس تلخی می‌کنم و از خشم به‌فغان می‌آیم (و درواقع ناتوانی و ضعفم را به‌این شدت و حدت احساس می‌کنم) اما لحظات دیگری هم هست که ندرتاً می‌توانم از وجد و سرور روی پا بند شوم. و در این حالت چیزی عمیق و پراز لذت از درونم می‌جهد و بیرون می‌ریزد؛ شبیه انزال روح. و بعد قند توی دلم آب می‌شود و از افکارم سرمست می‌شوم؛ گویی از درونم رایحه‌ بخور گرم و معطری به‌نرمی نوازشم می‌دهد. البته هرگز به‌راه افراط

نخواهم رفت. به حد و حدودم واقفم. اما دیگران به هدفی که من برای خودم مشخص کرده‌ام، دست خواهند یافت. و از طریق من، فردی خوش استعدادتر، باقریحه‌ای فطری‌تر از من، بر راه درست قرار خواهد گرفت. شاید کار کسی که می‌خواهد به نثر، وزن شعر را بدهد (اما البته اگر همچنان به‌طور مشخص نثر بودن آن را حفظ کند) و درباره زندگی عادی به شکلی که تاریخ یا حماسه را می‌نویسند، بنویسد (و باز بدون تحریف موضوع کارش) احمقانه به نظر برسد. من اغلب در این مورد کنجکاو بوده‌ام. اما از طرف دیگر شاید این تجربه‌ای بزرگ و بسیار بدیع باشد. می‌دانم نقطه نا کامیم کجاست. (آه، کاش پانزده سالم بود!) مهم نیست. بخشی از اعتباری که دیگران برایم قائل اند، به خاطر سر-سختی‌ام است. و بعد هم، کی می‌داند؟ شاید یک روز توانستم مایه و آهنگ اصلی و خوبی کشف کنم، آهنگی که کاملاً به صدایم بخورد و نه زیاد زیر باشد و نه زیاد بم. در این صورت من باشکوه و جلال و اغلب با شادی زندگی خواهم کرد.

راهنمای من گفته برویر^{۳۳} است. او می‌گوید: «نویسنده خوب، بر این باور است که معقول می‌نویسد»^{۳۴}. و این چیزی است که من می‌خواهم: معقول بنویسم. و خود این هم خیلی است. با این حال، آدم از یک چیز پریشان و افسرده می‌شود. و آن دیدن مردان بزرگی است که به سادگی و با خارج شدن از قلمرو هنر، به تأثیری شگرف دست می‌یابند. و آیا بدتر از این هم هست که آدم سعی کند رابله، سروانتس،

۳۳. Jean de La Bruyère نویسنده و استاد اخلاق فرانسوی (۱۶۴۶-۱۶۹۶).

۳۴. اصل جمله برویر این است: ذهن معمولی فکر می‌کند به طرزی الهی می‌نویسد، ذهن خوب فکر می‌کند معقول می‌نویسد:

Un esprit Médiocre Croit écrire divinement, Un bon esprit Croit écrire Raisonnablement.

مولیر^{۳۵} و هوگو^{۳۶} را با هم ترکیب کند؟ اما چه تأثیر سریع و شگفت-انگیزی و چه قدرتی در هر کلمه نهفته است. و ما باید برای ساختن اهرامان انبوهی از سنگریزه‌ها را روی هم بچینیم. اگرچه آنها اهرامشان را که صدها برابر بزرگتر از هرم ماست، تنها با یک تخته-سنگ بزرگ می‌سازند. اما تلاش در تقلید از اسلوب کار آن نوابغ مصیبت‌بار است. بزرگی آنها به دلیل آن است که اسلوبی نداشتند.

کرواسه، چهارونیم صبح پنجشنبه، ۳۱ مارس ۱۸۵۳
تاکنون هیچ کار عظیمی بدون تعصب صورت نگرفته است؛ و تعصب همان مذهب است. و فیلسوفان قرن هجدهم که اولی راتقیح می‌کردند در واقع دومی را مضمحل کردند. تعصب ایمان، اساس ایمان و ایمان فعال است. ایمانی که معجزه می‌کند. مذهب ادراکی نسبی است... و به‌طور خلاصه، یک فکر است. و آن دیگری [تعصب] نوعی احساس است. آنچه در روی زمین تغییر کرده، باورهای جزئی، داستانهای ویشنو^{۳۷}، اهورامزدا^{۳۸}، ژوپتر^{۳۹} و عیسی مسیح است. اما آنچه هیچ‌گاه تغییر نکرده طلسم، فصول مقدس، نذورات و غیره، و مسلک برهمنها، دراویش و رهبانهاست. کوتاه سخن آنکه، ایمان و نیاز به

۳۵. Jean Baptiste Poquelin مشهور به مولیر، بازیگر و نمایشنامه‌نویس مشهور فرانسوی (۱۶۷۳-۱۶۲۲) از میان نمایشنامه‌های وی خسیس و قادتوف از همه مشهورتر است.

۳۶. Victor Marie Hugo شاعر و رمان‌نویس رمانتیک فرانسوی (۱۸۰۲-۱۸۸۲). از میان آثار معروف او می‌توان از رمانهای پینوایان و فتودا^{۴۰} پادیس نام برد.
۳۷. Vishnu از خدایان هندوان که به اعتقاد ایشان نگه‌دارنده و حافظ جهان است.
۳۸. Ormuzd خدای بزرگ ایرانیان باستان و زرتشتیان که به اعتقاد آنها خالق زمین، آسمان، موجودات، و منبع خیر است که سرانجام بر اهریمن (منبع شر) پیروز خواهد شد.

۳۹. Jupiter (معادل ژئوس یونانی) خدای خدایان یونانیان و رومیان باستان.

قرارگرفتن تحت حمایت نیروی ایمان، برتر از زندگی است.

در هنر نیز محرک خلاق ذاتاً به تعصب آمیخته است. شعر صرفاً یکی از راههای ادراک اشیای بیرونی است؛ حس مخصوصی است که همه چیز را بی آنکه تغییر دهد، می پالاید و دیگرگون می کند. حال اگر جهان را تنها از دریچه این عدسی بنگرید، جهان به رنگ همان عدسی درخواهد آمد و بنابراین کلماتی که شما با آنها احساسات را بیان می کنید ناگزیر به حقایق مرتبط می شوند که آن را ایجاد می کنند. و برای اینکه کاری را به نحو احسن انجام دهید، باید آن چیز با ساختمان وجود شما هماهنگ باشد. دستان، چشمان و سرگیامه شناس نباید با دستان، چشمان و سرستاره شناس یکی باشد. گیاه شناس ستارگان را فقط باید در ارتباط با گیاهان بررسی کند. ترکیب این سرشت ذاتی و پرورش آن منجر به یقین در به کارگیری قلم، شیوه فردی، سلیقه و جوشش درونی، و در یک کلام اشراق می شود. بارها از مردم شنیدم که به پدرم می گفتند که او بدون اینکه بداند چگونه یا چرا، مرضها را تشخیص می دهد. همان احساسی که او را وامی داشت تا به طور غریزی راه علاج را بیابد، باید ما را نیز قادر کند تا کلمه درست را کشف کنیم. هیچ کس بدین مهارت دست نمی یابد الا اینکه اولاً ذاتاً به اینجا رسیده باشد و ثانیاً مدتی طولانی و با سرسختی به ممارست در آن پردازد.

مردان زمان لویی چهاردهم ما را شگفت زده می کنند؛ با این حال آنها نوابغ بزرگی نبودند. با خواندن آثارشان مسلماً آن هیبتی را که با خواندن آثار هومر، رابله، و بالاتر از همه شکسپیر در اینها می یابیم؛ و احساس می کنیم که ابر انسان بودند، در آنها نمی یابیم. چه کارگران با وجدانی! آه که چقدر تقلا کرده اند تا کلمات و جملات

دقیقی برای بیان افکارشان بیابند! چه رنج و زحمتی و چه پالایش نستوهی! چقدر آنها باهم مشورت می‌کردند! زبان لاتین را چه عالی می‌دانستند! و چه با تأنی باید آثارشان را خواند. به‌همین دلیل هم ما افکارشان را تمام و کمال درمی‌یابیم؛ و شکل اثرشان کامل است و تا آنجا که جا داشته از محتوا پر شده. در این عرصه، دیگر درجه و رتبه وجود ندارد. ارزش هر اثر کاملی با دیگری برابر است. عمر آثار لافونتن به‌درازی عمر آثار دانته^{۴۰} و عمر آثار بووالوا^{۴۱} به‌درازی عمر آثار بوسوئه^{۴۲} و حتی هوگو خواهد بود.

کرواسه، شب و نیمه‌شب چهارشنبه، ۶ آوریل ۱۸۵۳
 علت اینکه تا این حد کند پیش می‌روم این است که هیچ چیز کتاب از خصوصیات خودم مایه نمی‌گیرد. هیچ گاه تا این حد کم از شخصیت خودم مایه نگذاشته بودم. شاید بعداً توانستم همه چیز را بهتر بنویسم (امیدوارم). تصور این که می‌توانم چیزی را دقیق‌تر بنویسم و پرداخت کنم، برایم مشکل است. همه چیز با تأنی انجام می‌شود. اگر ناکام ماندم، لااقل به تجربه خوبی دست زده‌ام. آنچه به نظر من طبیعی است، دیگران غیرطبیعی می‌دانند. مثلاً من در قلمرو عجایب، اوهام، مابعدالطبیعه و اسطوره احساس راحتی می‌کنم. رمان من آنتوان حتی یک‌چهارم این فشار روحی را که مادام بوادی بر من وارد می‌آورد، دربر نداشت. من آنتوان وسیله‌ای برای بروز احساساتم بود؛ و من با لذت آن را می‌نوشتم. هجده‌ماهی را که صرف نوشتن پانصد صفحه آن کردم،

۴۰. Alighieri Dante شاعر و حماسه سرای ایتالیایی (۱۲۶۵-۱۳۲۱).
 مشهورترین اثر وی کمدی الهی است.

۴۱. Nicolas Boileau نقاد و شاعر فرانسوی (۱۶۳۹-۱۷۱۱).

۴۲. Jacques Bossuet خطیب فرانسوی (۱۶۲۷-۱۷۰۴).

از لذتبخش‌ترین دوران زندگیم بود. اما حالا مدتی است که من مجبورم دائم در جلد کسانی باشم که ازشان متنفرم. شش ماه است که مبتلا به عشق افلاطونی هستم. درست در همین لحظه صدای ناقوسهای کلیسا به صدا درآمد. دارد مرا دچار خلسه و جذبه‌ای روحانی می‌کند. دوست دارم بلند شوم و برای اعتراف به کلیسا بروم.

کرواسه، شب‌شب و یک صبح، ۲۵ و ۲۶ ژوئن ۱۸۵۳
بالاخره بخش اول قسمت دوم کتابم را تمام کردم. الان به جایی رسیده‌ام که باید قبل از دیدارمان درمانت^{۴۳} می‌رسیدم. و می‌بینی که چقدر عقبم. باید یک هفته دیگر برای بازخوانی و رونویسی آن وقت بگذارم، و از فردا صبح به مدت یک هفته تمام نوشته‌هایم را برای بویه قی‌کنم. اگر اثرم درست از کار درآید، نگرانی بزرگ ذهنیم برطرف شده و به موفقیت مهمی دست یافته‌ام. مطمئن باش، چون قبل از این دست و دلم به نوشتن نمی‌رفت. اما فکر می‌کنم این رمان هنوز یک نقص بزرگ دارد: یعنی بین اجزای مختلفش تناسب وجود ندارد. همه این ۲۶۰ صفحه‌ای که نوشته‌ام فقط زمینه‌سازی برای حوادث است: تقریباً نوعی معرفی پوشیده اشخاص (البته قبول دارم که بعضی از آنها بیش از بقیه رشد و نمو کرده‌اند)، مناظر و مکانهاست. اختتامیه داستان که تشریح مرگ و تشییع جنازه بوواری و نیز عزاداری شوهر بانوی عزیز رمانم است، حداقل سر به ۶ صفحه خواهد زد. این است که برای حوادث اصلی حداکثر ۱۲۰ الی ۱۶۰ صفحه جا باقی می‌ماند. آیا این یک نقص واقعی نیست؟ اما چیزی که مرا دلگرم می‌کند (گرچه نه به طور کامل) این است که رمان بیشتر یک زندگینامه است تا یک داستان کاملاً مبسوط. این رمان در اصل نمایشی نیست و اگر عنصر

۴۳. Mantes ناحیه‌ای در شمال فرانسه.

نمایشی، خوب در لحن کلی رمان حل بشود، احتمالاً خوانندگان متوجه
رشد نامتناسب قسمتهای مختلف رمان نخواهند شد. اما آیا خود
زندگی تا حدودی شبیه این نیست؟... احساسات ما مثل آتشفشان
است که دائم غلغل ولی فقط گاهگاهی فوران می کند.

کرواسه، یک صبح جمعه شب، ۱۵ ژوئیه ۱۸۵۳
اگر چیزهای زشت را هرگز نخوانیم. نبینیم و به آنها عشق نورزیم،
و اگر از همان ابتدا فرشته محافظی کی قلمهایمان، نگذارد آلوده شویم
و اگر هرگز احمقها را نشناسیم و روزنامه نخوانیم، پس چه هنرمندانی
هستیم؟ و یونانیها این گونه بودند... اما شکل کلاسیک متناسب با
نیازهای ما نیست. و صدای ما برای خواندن چنین آوازهای ساده ای
ساخته نشده. بگذار ما هم اگر بتوانیم، مثل آنها اما به گونه ای متفاوت،
خودمان را وقف هنر کنیم. از زمان هومر^{۴۴} تا کنون، ذهن بشر متحول
شده است... به جای آنکه بر رونویسی از اسلوب کار قدما اصرار بورزیم،
باید تلاش کنیم تا اسلوبهای تازه ای ابداع کنیم. به نظر من لوکنت-
دولیل^{۴۵} این چیزها را نمی داند. او قوه درک زندگی جدید را ندارد.
قلب ندارد. منظورم احساسات شخصی یا حتی انسانی نیست. نه، منظورم
قلب تقریباً به معنی پزشکی کلمه است. مرکب او رنگ باخته و روح
شاعرانه اش از فقدان هوای تازه در عذاب است. در رگهای اسب اصیل
و سبک اصیل خون به وفور جاری است. می شود ضربان نبض را در
زیر پوست و نیز کلمات دید، زندگی! زندگی! و تنها چیز مهم همین
است. به همین دلیل هم من تا این حد به تغزل عشق می ورزم. و به

۴۴. Homer شاعر حماسه سرای یونان که بین قرن ۱۳ تا ۹ قبل از میلاد می زیسته
است. ایلید و اوڈیسه از آثار حماسی منسوب به اوست.

۴۵. Charles Marie Leconte de Lisle شاعر فرانسوی (۱۸۱۸-۱۸۹۴).

نظرم طبیعی‌ترین شکل شعر است: شعر درعریان‌ترین و آزادترین شکل خود. راز تمام قدرت یک اثر هنری در همین است. و این ویژگی اساسی، این *Motus animi Continuus* (ارتعاش، تحرك دائم ذهن: تعریف سیسرو از سخنوری) به‌اثر ایجاز، وضوح، شکل، نیرو، وزن و تنوع می‌بخشد. نقادی، به‌هوش و ذکاوت زیادی احتیاج ندارد. می‌توان میزان برتری یک کتاب را با بررسی قدرت نیروی محرکه آن و نیز مدت زمانی که طول می‌کشد تا دوباره به‌حال عادی بازگردیم، مشخص کرد. و بعد باید تلاش بیش از حد استادان بزرگ را دید. آنها هر فکری را تا آخرین حدش تعقیب می‌کردند. در جایی از *نمایشنامه آقای پورسویناک*^{۴۶} مولیر، مسأله این است که می‌خواهند مردی را تنقیه کنند و بعد همه گروه بازیگران تئاتر، تنقیه به‌دست، از میان راهروی بین صندلیهای تئاترمی‌گذرند. مجسمه‌های میکل‌آنژ^{۴۷} به‌جای عضله در بدنشان طناب ضخیم دارند. در صحنه‌های عیاشی و می‌گساری روبنز^{۴۸} مردان روی زمین ادا می‌کنند. و به‌چیزهای مختلف آثار شکسپیر^{۴۹} فکر کن و غیر و غیره. و بعد به‌متأخرترین نماینده این خانواده یعنی هوگوی پیر فکر کن. و چقدر نتردام^{۵۰} [گوژپشت نتردام یا نتردام پادیس نوشته هوگو] زیباست. اخیراً دوباره سه فصل آن، من- جمله فصل غارت کلیسا توسط ولگردان را خواندم. از آن نوع کارهای

46. *Monsieur de Pourceaugnac*

۴۷. Michelangelo Buonarroti نقاش، مجسمه‌ساز، معمار و شاعر ایتالیایی (۱۴۷۵-۱۵۶۴).

۴۸. Peter Paul Rubens نقاش فلاندرزی (۱۵۷۷-۱۶۴۰).

۴۹. William Shakespeare شاعر و نمایشنامه‌نویس مشهور انگلیسی (۱۵۶۴-۱۶۱۶). از نمایشنامه‌های مشهور وی می‌توان مکبث، هملت، لیرشاه و اتللو را نام برد.

50. *Notre Dame de Paris*

قوی و گیراست. به نظر من بزرگترین مشخصه نبوغ و فوق هر چیز، نیروی محرکه است. به همین دلیل هم آدمهای باهوش و ماهر در هنر بیش از هر چیز تنفر مرا برمی انگیزند و خونم را به جوش می آورند. اینها به هیچ وجه شبیه آدمهای بدسلیقه که در واقع سلیقه خوششان به خطا رفته، نیستند. چون برای بدسلیقه بودن، باید احساسی شاعرانه داشت. حال آنکه باهوشی برعکس، با شعر اصیل و واقعی دمساز نیست. چه کسی از ولتر^۱ باهوشتر و چه کسی در شاعری از او پایینتر است؟ در فرانسه عزیز ما عامه مردم فقط شعر پوشیده و پنهان را قبول دارند. و اگر شعر عربانی به آنها ارائه دهید، اعتراض می کنند. باید مثل اسبهای عباس پاشا با آنها رفتار کرد که روی کوفته گوشتهای مقوی آرد می پاشید و به اسبهایش می خوراند. و هنر هم همین است؛ یعنی اینکه بدانیم چطور بیوشانیم! اما نگران نباش. اگر چنین آردی را بخواهی به شیرها بدهی، از بیست قدمی هم بویش را تشخیص می دهند و جست زنان روی آن می پرند.

این هفته وضعم عالی است. تا حالا هشت صفحه نوشته ام. و به نظرم تقریباً بیشتر آنها به همین شکل باقی خواهند ماند. همین امشب نکات عمده کل آن صحنه بزرگ نمایشگاه کشاورزی را نوشتم. چیز عظیمی خواهد شد: حداقل سی صفحه، و ضمن این جشن روستایی شهری و جزئیات دیگرش (و همه اشخاص فرعی که نقشهایی در آن ایفا خواهند کرد) بین بانو و نجیب زاده ای گفتگوهای مداومی رد و بدل خواهد شد و آن نجیب زاده سعی خواهد کرد به هر ترتیب این بانو را اغوا کند. به علاوه، جایی در اواسط آن مشاور فرمانداری سخنرانی رسمی ای ایراد خواهد کرد و در خاتمه آن (که قبلاً آن را نوشته ام)

۵۱. François Marie Voltaire نویسنده فرانسوی (۱۶۹۴-۱۷۷۸).

داروساز برای روزنامه مقاله‌ای خواهد نوشت و با سبک جالب فلسفی، شاعرانه و پرتحرکی آن جشن را برای همه تشریح خواهد کرد. پس می‌بینی که کار ساده‌ای نیست. البته از بابت جزئیات دقیق محیط و شگردهای مؤثر دیگرم، خیالم راحت است. اما می‌ترسم آن را به اختصار برگزار کنم. به خصوص از این جهت که این جور چیزها نباید ناقص از کار درآید. وقتی از این کار فارغ بشوم، به صحنه عشاق در جنگل پاییزی و اسبان‌شان که در کنار آنها برگهای درختان را می‌خورند، می‌رسم. و بعد فکر کنم یک قایقرانی کاملی خواهیم داشت و حداقل از گرداب کریبدس^۲ می‌گذریم. هرچند هنوز باید راجع به سیلا^۳ بحث و بررسی کنم.

تروویل^۴ چهار صبح یکشنبه، ۱۴ اوت ۱۸۵۳

پریروز در جنگلهای توك^۵ جایی بسیار دل‌انگیز در کنار چشمه‌ای، به چندتا ته سیگار برگ و ته مانده‌های کلوچه گوشتی برخوردم. حتماً مردم در آنجا مشغول گردش و تفریح بوده‌اند. یازده سال پیش یک چنین صحنه‌ای را در داستان بلند نوامبر^۶ توصیف کرده‌ام. البته آن صحنه تماماً خیالی بود، اما چند روز پیش صورتی واقعی به خودگرفت. مطمئن باش که هر چه هنرمند می‌آفریند، واقعیت دارد. شعر همان قدر دقیق است که هندسه، و استقراء همان قدر درست است که قیاس. وانگهی، بعد از اینکه هنرمند به جایی رسید، دیگر راجع به مسائل روحی و عاطفی اشتباه نمی‌کند. بی‌شک در همین لحظه بوواری بیچاره من دارد در بیست‌تا از روستاهای فرانسه عذاب می‌کشد و اشک می‌ریزد.

۵۲. Charybdis گردابی در جنوب ایتالیا.

۵۳. Scylla ناحیه‌ای در جنوب ایتالیا.

۵۴. Trouville بندری در شمال غربی فرانسه.

تروویل، ساعت یازده جمعه شب، ۲۶ اوت ۱۸۵۳

وقتی برگردم چه کارها که برای خودم دست و پا نکرده‌ام! این سفر و استراحت من هم، وقت تلف کردن نبوده. احساس می‌کنم دوباره جانی گرفته‌ام. دو سال است که به ندرت رایحه‌ی هوای تازه‌ای را استشمام کرده‌ام و به آن احتیاج داشتم. با دیدن دریا، چمنزارها و درختان نیروی تازه‌ای گرفته‌ام. ما نویسنده‌ها همیشه غرق در هنریم و با طبیعت فقط از راه تخیل ارتباط برقرار می‌کنیم. اما خوب است گاهی هم با ماه و خورشید مواجه شویم. وقتی که با حواس پرتی به درختان خیره شده‌ایم، شیرۀ آنها در قلبمان جاری می‌شود. همان‌طور که گوشت گوسفندانی که در میان آویشن‌ها می‌چرند، بسیار خوشمزه است، اگر ذهن ما نیز از غنای طبیعت سیراب شود، تیزتر و نافذتر خواهد شد.

در این مدتی که اینجا بودم، خودم را ارزیابی کردم و سرانجام پس از چهار هفته بیکاری، به این نتیجه رسیدم که تا ابد با هرچه شخصی، خصوصی و مربوط به خودم است خداحافظی کنم. از نوشتن خاطراتم صرف‌نظر کردم به چیزهای مربوط به خودم علاقه‌ای ندارم. اگرچه ممکن است دلبستگی‌های جوانی در چشم‌انداز خاطرات زیبا باشد، ولی در نظرم دیگر موضوعاتی جذاب نیستند؛ علی‌رغم اینکه می‌دانم که احتمالاً چقدر به کار سبکی سلیس می‌آیند. بگذار همه آن چیزها بمیرند و دیگر هرگز زنده نشوند. به چه کاری می‌آیند؟ آدمی جز کک، هیچ نیست. شادیهایمان نیز همچون غمهایمان باید مثل بخار از آثارمان تصعید شود. قطرات شبنم را که با دمای خورشید شکل ابر به خود گرفته‌اند، نمی‌توان تشخیص داد. پس آه ای بارانهای زمینی، ای اشکهای روزهای گذشته، تبخیر شوید و به شاخ و برگهای زینتی عظیمی بدل شوید و در آسمان بدرخشید!

به نظر من والاترین و مشکلتترین دستاورد هنر خندانان، گریانان، به هوس انداختن و بر سر خشم آوردن دیگران نیست، بلکه ارائه همان کاری است که طبیعت انجام می‌دهد، یعنی وجودمان را سرشار از شگفتن می‌کند. در واقع ویژگی اصلی زیباترین آثار هنری همین است. در ظاهر آرام و متین، اما غیرقابل ادراک‌اند. آنها به شیوه‌های مختلف بر ما تأثیر می‌گذارند. همچون صخره استوار، و چون اقیانوس طوفانی، پوشیده از برگ، سبز، نجواکنان مثل جنگل، و چون صحرا محزون و همچون آسمان آییند. هومر، رابله، میکل‌آنژ، شکسپیر، گوته^{۵۷} همگی والا، بی‌انتهای لایتناهی و چندبعدیند. و ما از روزنه کوچکی به مغاک می‌نگریم که اعماق تاریکش ما را مدهوش می‌کند. با این حال، در فراز این همه، آرامش شگفت‌انگیز بال و پر می‌زند. و این همچون درخشش نور و لبخند خورشید است. آرام است، آرام، و نیرومند. آفرینش شخصیتی چون فیگارو^{۵۸} در برابر خلق شخصیتی مثل سانچوپانزا^{۵۹} چقدر حقیرانه است. چقدر خوب می‌شود سانچوپانزا را مجسم کرد که بر خورش سوار است و پیاز می‌خورد و اسب را کشان کشان پیش می‌برد و در همین حال گرم گفتگو با اربابش است. و به‌رغم اینکه در هیچ جای کتاب نویسنده جاده‌های اسپانیا را توصیف نکرده است، چقدر جاده‌های آنجا برایمان زنده است. اما فیگارو کجاست؟ در تئاتر کمدی فرانسه و ادبیات سالن پذیرایی.

۵۷. Johann Wolfgang Von Goethe شاعر رمانتیک آلمانی (۱۷۴۹-۱۸۳۲).

۵۸. Figaro شخصیت اصلی چند نمایشنامه کمدی پی‌یر بومارشه (Pierre Beaumarchais) Augustin Caronde نمایشنامه‌نویس فرانسوی (۱۷۳۲-۱۷۹۹).

۵۹. Sancho Panza شخصیت ساده دل همراه دن کیشوت، در رمان دن کیشوت نوشته سروانتس.

کرواسه، دوازده و نیم صبح چهارشنبه، سمپتامبر ۱۸۵۳
امروز خوب کار کردم. یک هفته دیگر به واسطه صحنه نمایشگاه
کشاورزی که از همین الان کم دارم به وضوح آن را می بینم، می رسم.
و در اینجا صدای ماغ کشیدنهای درهم و برهم احشام و پیچ پیچ مردم
و مهتر از همه گفتگوهای عشاق با هم، شنیده می شود. و فکر می کنم
خوب از کار درآید.

اینجا زمستان دارد از راه می رسد. برگ درختان دارند زرد
می شوند. و تا حالا خیلی از آنها ریخته اند. و من مثل ماههای دسامبر،
بخاری دیواری را روشن می کنم، پرده ها را می کشم و زیر نورچراغ
می نویسم. راستی چرا من اوایل پاییز را بیشتر از اوایل بهار دوست
دارم؟ البته مسلماً مدتهاست که دیگر طبع من مرحله عشق و علاقه
به اشعار بی رمق برگریزان و مناظر مه آلود و مهتابی را پشت سر گذاشته
است. اما رنگ طلایی مرا مسحور می کند. همه جا غم انگیز و آغشته
به عطری مست کننده است. مرا دائم به یاد شکارگاههای وسیع دوران
فئودالیسم و زندگی در قصرها، صدای گوزنهای کنار رودخانه، و وزش
باد در جنگل و شعله هایی که در بخاری دیواری پت و پهن قد می کشند،
می اندازد.

کرواسه، جمعه شب و دو صبح، ۲۳ دسامبر ۱۸۵۳
امشب خسته و کوفته ام. گویی سرم را لای گیره آهنگری گذاشته
و فشرده اند. از ساعت دو بعد از ظهر دیروز تا حالا (غیر از بیست و پنج
دقیقه که شام خوردم) داشتم یک ضرب مادام بوواری را می نوشتم.
دارم عرق می ریزم و گلویم گرفته. و این یکی از استثنای ترین روزهای
زندگیم بود که از ابتدا تا انتهایش در اوهام گذشت. مثلاً ساعت شش
عصر دیروز وقتی داشتم کلمه تشنج را می نوشتم، آنقدر حالم خراب

شد و با صدای بلند نعره کشیدم و دردی را که بوواری عزیزم تحمل می کرد حس کردم، که ترسیدم خودم دچار تشنج بشوم. این بود که از پشت میزم بلند شدم و برای اینکه خودم را آرام کنم، پنجره را باز کردم. سرم به دوارن افتاده بود. و الان زانوهایم، پشتم و سرم خیلی درد می کند. احساس رخوت و خماری می کنم. نمی دانم که آیا نوشته هایم خوب از کار در می آید یا نه. دارم کمی عجله می کنم، چون می خواهم موقعی که بویه به دیدنم می آید، یک بخش کامل از رمان را نشانم بدهم. مطمئنم که رمانم در هفته گذشته با سرعت نشاط انگیزی پیش رفته است. و احتمالاً به همین ترتیب بز به راهش ادامه خواهد داد. چون من از حرکت حلزون وار همیشگیم خسته شده ام. اما از آن ضربه تکان دهنده هوشیاری و سرخوردگی ای که از دیدن صفحات پاکنویس شده به ام دست می دهد، می ترسم. اما مهم نیست. چه بد بنویسم و چه خوب، نوشتن و نیز اینکه دیگر خودت نباشی و در کل جهانی که آفریده ای حرکت کنی، لذتبخش است. مثلاً امروز در قالب یک زن و مرد، عاشق و معشوق، سوار بر اسب در بعدازظهری پاییزی و در زیر برگ زرد درختان در جنگلی پیش رفتم. به علاوه احساس می کردم اسبم، برگم، بادم، حرفهای مردم و حتی خورشید سرخ رنگی هستم که از درخشش چشمان سرشار از عشق عشاق نیم بازمانده. آیا این نخوت است یا پرهیزگاری؟ آیا طغیان ابلهانه خودپسندی مبالغه آمیزی است یا در واقع اشراق ذاتی، مبهم و شکوهمند مذهبی. اما وقتی به لذت شگفت انگیزی که می برم فکر می کنم، وسوسه می شوم که خدا را شکر کنم. خدا را سپاس که تاجر پنبه، بازیگر، بذله گو و غیره نشدم. بگذار همچون حماسه سرایان باستان برای آپولو^{۶۰} آواز بخوانیم

۶۰. Apollo خدای روشنائی، هنر و پیشگویی در اساطیر یونان باستان.

و هوای خنک کوه پarnاس^{۶۱} را عمیقاً تنفس کنیم. بگذار سه تارهایمان را بنوازیم و سنجهایمان را بزنیم و همچون دراویش در سماع ابدی افکار و اشکال، به رقص و پایکوبی درآییم.

کرواسه، دوشنبه شب و یک صبح، ۲ ژانویه ۱۸۵۴
بویه آن صحنه عاشقانه مرا پسندید. اما قبل از آن، هشت خطش را تغییر دادم که سه روز از وقتم را گرفت. با وجود اینکه هیچ کلمه‌ای در آن زائد نیست، باید یک بار دیگر آن را بازنویسی کنم؛ چون ضرباهنگش کند است. به علاوه نوعی مستقیم‌گویی است که باید بازبانی غیرمستقیم بیان شود. ضمن اینکه مجال گفتن هرآنچه را که باید بگویم ندارم. همه چیز آن باید تند و تیز و عادی باشد، چون در مجموع نباید چیزی بیش از حد توجه برانگیز شود. و بعد باید سه چهار بار دیگر حک و اصلاحهایی جزئی بکنم که یک هفته کامل دیگر وقتم را خواهد گرفت. و چقدر من کندم! اما مهم نیست. دارم پیش می‌روم. قدم بزرگی برداشته‌ام و از درون احساس سبکی و راحتی می‌کنم که نیروی تازه‌ای به من می‌بخشد. هر چند امشب از شدت کار، واقعاً عرق کردم. برای آدم خیلی مشکل است که چیزی را که قبلاً نوشته و یا خوب نوشته کنار بگذارد و چیز دیگری جای آن بنویسد؛ و تازه همه آثار وصله و پینه کردنها را هم بپوشاند...

کرواسه، ۱۳ ژانویه ۱۸۵۴
و اما راجع به اینکه کی مادام بوادی را تمام خواهیم کرد باید بگویم که تا حالا بارها زمانی را برای تمام شدن آن تعیین کرده‌ام،

۶۱. Parnassus کوهی در یونان که در اساطیر یونان به خدایان و آپولو اختصاص داشت.

اما اغلب مجبور شده‌ام آنها را تغییر بدهم. و حالا نه تنها از صحبت درباره آن خودداری می‌کنم بلکه نمی‌خواهم حتی راجع به آن فکر کنم. فقط می‌توانم به خدا توکل کنم. چون از توان من خارج است. مادام‌بوواری وقتی تمام می‌شود که تمام شود اگر چه من از خستگی و بیماری بمیرم. همان‌طور که اگر خشمم نبود نمی‌توانستم نوشتن را ادامه بدهم و تا حالا مرده بودم.

کرواسه، جمعه‌شب و نیمه‌شب، ۷ آوریل ۱۸۵۴

همین الان چیزهایی را که از سال جدید یا در واقع از نیمه فوریه تا حالا نوشته بودم پاک‌نویس کردم. چون وقتی از پاریس برگشتم، هرچه در ماه‌ژانویه نوشته بودم، سوزاندم. روی هم سیزده صفحه می‌شود، نه کمتر و نه بیشتر. سیزده صفحه در عرض هفت هفته. با این حال پاکیزه، مرتب و درک‌آمیزترین شکلی است که می‌توانستم بنویسم. فقط دوسه کلمه تکرار شده که باید عوضشان کنم. به علاوه دو عبارت دیگر که تغییرشان داده‌ام اما هنوز خیلی شبیه هم هستند. بالاخره چیز کاملی می‌شود. نقل و انتقال خواننده هم خیلی مشکل بود: خواننده باید به تدریج و به گونه‌ای نامحسوس از تحلیلهای روانی به حوادث برسد. الان دارم کم‌کم بخش حوادث و نمایشی رمان را شروع می‌کنم. با یکی دوبار تلاش جانانه دیگر پایان کار ظاهر خواهد شد. و امیدوارم تا ماه ژوویه یا اوت از عهده گره‌گشایی رمان نیز بریایم. و چه تقلایی کرده‌ام! خدای من، چه تقلایی! چه جان‌کندنی! و چه یاسی! تمام عصر دیروزم را با تعمقی دیوانه‌وار بر سر جرح و تعدیها گذراندم. الان دارم درباره نظریه پاکوتاهی مطالعه می‌کنم. در عرض سه ساعت یک جلد کتاب کامل را درباره این موضوع جالب بلعیدم و یادداشت برداشتم. رساله‌ای عالی بود، البته به‌طور اتفاقی! چرا من جوان نیستم؟

چه کارها که باید بکنم! هنرمند برای اینکه بنویسد باید همه چیز بداند. ما جماعت نویسندگان متوسط خیلی جاهلیم. اگر ما تا این حد از نظر قدرت فکری ضعیف نبودیم، در چه عرصه‌های غنی فکری که نمی‌توانستیم گام بزنیم، و چه تشبیهات عمیقی که به کار ببریم. کتابهایی که منبعی برای کل ادبیات بوده، مثل آثار هومر و رابله، خلاصه‌ای از کل دانش زمان خود را دربر می‌گرفته است. آنها، آن اقران، همه چیز می‌دانستند و ما هیچ چیز نمی‌دانیم. در کتاب بوطیقای^{۶۲} رونسار^{۶۳} رهنمود عجیبی وجود دارد: او به شاعران توصیه می‌کند که در هنر و صنعت مهارت کسب کنند، مثلاً با آهنگرها، طلاسازها و قفل‌سازها حشر و نشر داشته باشند تا از این طریق گنجینه استعارات خود را غنی‌تر سازند. و در واقع نیز از این راه می‌توان به‌زبانی غنی و متنوع دست یافت. جملات کتاب باید مثل برگهای درختان جنگل بلرزند و با وجود شباهت، باهم فرق داشته باشند.

کرواسه، شنبه شب و ساعت یک صبح، ۲۲ آوریل ۱۸۵۴
کارم دارد پیش می‌رود. چند روز پیش سر یک سخنرانی مذهبی کلی در دس رکشیدم. به نظر خودم، چیزی که نوشتم کاملاً کفرآمیز است. و چقدر شکل آن در زمانهای مختلف متفاوت است. و اگر من صد سال پیش به دنیا می‌آمدم، چه صنایع بدیعی که در آن به کار نمی‌برد. اما من به جای آن صرفاً و تقریباً عین آنچه را که باید اتفاق می‌افتاد شرح داده‌ام. ویژگی برجسته قرن ما، حس تاریخی است. به همین دلیل هم باید خودمان را به شرح واقعیات، آن هم همه واقعیات و کنه واقعیات محدود کنیم. هیچ کس درباره من آنچه را که درباره تو در خبرنامه

62. *Poetics*

۶۳. Pierre de Ronsard شاعر فرانسوی (۱۵۲۴-۱۵۸۵).

والامر تبه کتابفروشی نوول گفته‌اند، مبنی بر اینکه «همه نوشته‌هایش به این هدف متعالی می‌پردازد» (که در واقع کمال مطلوب طرفداران آینده بهتر است) نخواهد گفت. نه، ما باید صرفاً به خاطر خود آواز، آواز بخوانیم. چرا اقیانوس هیچ‌گاه آرام نیست؟ هدف طبیعت چیست؟ باری به نظرم هدف بشریت هم دقیقاً همان است، اشیاء وجود دارند چون وجود دارند. کاری هم نمی‌شود کرد جانم. مادائیم در یک مدار می‌چرخیم و یک سنگ را می‌غلتانیم. آیا مردم در زمان پریکلز^{۶۴} آزادتر و باهوش‌تر از زمان ناپلئون سوم نبودند؟ بر چه اساسی می‌گویید که من دارم از درک برخی از احساساتی که تجربه نمی‌کنم عاجز می‌شوم؟ اولاً یادت باشد که من آنها را تجربه می‌کنم. قلب من «انسانی» است و اگر نمی‌خواهم «خودم» بچه داشته باشم، به این خاطر است که احساس می‌کنم که اگر بچه‌ای داشته باشم، قلبم بیش از حد گرفتار محبت پدری خواهد شد. من به خواهرزاده کوچکم عشق می‌ورزم، طوری که انگار دختر خود من است. و علاقه پرشور من به او کافی است تا ثابت کند آنچه می‌گویم فقط حرف خشک و خالی نیست. اما ترجیح می‌دهم زنده‌زنده پوستم را بکنند تا از این مسأله در نوشته‌هایم استفاده کنم. من نمی‌خواهم هنر را به منزله لوله زهکشی احساسات، نوعی لگن ادرار، بدل کمی ظریفتر غیبت و حرفهای خصوصی بدانم. نه، نه. شعر ناب، فضولات دل نیست. یک روز مردم بسیاری از آثار ادبی معاصر را به خاطر احساساتی بودنشان، بیچگانه و کمی احمقانه قلمداد خواهند کرد. این آثار احساساتی؛ در همه چیز احساساتی هستند. اشکشان دم مشکشان است! هیچ‌گاه مردم تا این حد دل‌نازک نبوده‌اند. باید به زبانمان خون تزریق کنیم نه خلط و چرک. وقتی می‌گویم خون، منظورم

۶۴. Pericles زمامدار آتنی (تاریخ وفات ۴۲۹ قبل از میلاد).

خون قلب است. زبان باید بتپد، بزند و به هیجان بیاورد. باید درختان را نیز اسیر عشق کنیم و کاری کنیم که سنگها نیز از هیجان بلرزند. می‌توان داستان یک برگ علف را طوری نوشت که بیانگر عشقی بیکران باشد. همیشه افسانه دو کبوتر مرا بیش از همه اشعار لامارتین^{۶۵} تحت تأثیر خود قرار داده است. و همه‌اش به‌خاطر مایه کار است. اما اگر لافونتن^{۶۶} استعداد عاشق‌پیشگی‌اش را صرف تشریح احساسات شخصیش می‌کرد، آیا باز هم می‌توانست دوستی دو پرندۀ را نشان دهد؟ بگذار در برابر به‌هدر رفتن طلاهایمان، حالتی دفاعی بگیریم.

چقدر همه شما پارسیها در مشهور شدن و اجاره دادن خانه‌ای که هنوز سقفش را نزده‌اید، عجله دارید؟ کجایند آن پیروان تعالیم هوراس^{۶۷}، که می‌گفت اثرتان را قبل از نشان دادن به دیگران، نه سال مخفی کنید؟

۶۵. Alphonse Marie Louis de Pratde Lamartine شاعر فرانسوی (۱۷۹۰-۱۸۶۹).

۶۶. Jean de La Fontaine افسانه‌نویس فرانسوی (۱۶۲۱-۱۶۹۵).

۶۷. Quintus Horatius Flaccus (Horace) غزلسرا و هجاگر رومی قبل از میلاد (۶۵-۸).

کتابشناسی مقدمه «فلویر و مادام بوواری»

فارسی

- ایدل، لداون. قصه دواشناختی نو. ترجمه ناهید سرمد. تهران: شباویز، ۱۳۶۷.
پریستلی، جی. بی. سیری در ادبیات غرب. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.
سلیمانی، محسن. دمان چیست؟. تهران: برگ، ۱۳۶۶.
* موام، سامرست. در باره دمان و داستان کوتاه. ترجمه کاوه دهگان. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر ۱۳۶۴.
نابوکوف، ولادیمیر. درسهایی در ادبیات. ترجمه پرویز داریوش. تهران: علم، ۱۳۶۷.

انگلیسی

- Brawn, Calvins. et al. *The Reader's Companion to World Literature*.
2nd Ed New York: The New American Library, Inc. 1973.
Reid, Joyce M.H., ed. *The Concise Oxford Dictionary of French Literature*. London: Oxford University Press, 1976.

میراث استاین بک

مقدمه

جان استاین بک در ۱۹۰۲ میلادی در ایالت کالیفرنای امریکای شمالی به دنیا آمد. والدینش ایرلندی و آلمانی بودند. دوران تحصیلات ابتدایی و متوسطه خود را در ایالت کالیفرنیا گذراند و در ۱۹۱۹ به دانشگاه استنفرد^۱ رفت تا در آنجا به تحصیل در رشته ادبیات انگلیسی پردازد، اما به دلیل مشکلات مادی، تحصیلاتش را نیمه تمام گذاشت. در ۱۹۲۵ در کشتی حمل احشام، کاری گرفت. و با آن به نیویورک سیتی^۲ رفت تا نوشته هایش را به چاپ برساند، اما چون نتوانست، خبرنگار شد. وی بعدها به کالیفرنیا بازگشت و برای گذران زندگی به کارهایی نظیر میوه چینی، نقشه برداری، شب پایی و کار در آزمایشگاه پرداخت. بیست و هشت سال داشت که ازدواج کرد و اولین اثرش را در ۱۹۳۲ به چاپ رساند. و طی دودهمه بعد، شانزده اثر بلند داستانی منتشر کرد که هر یک به لحاظ شکل و محتوا با دیگری متفاوت بود. آثار مهم او در این دوره از این قرار است: *تورتیلا فلت*^۳ (۱۹۳۵)، *دو نبرد مشکوک*^۴ (۱۹۳۶)، *موشها و آدمها*^۵ (۱۹۳۷)، *کره اسب کهر*^۶ (۱۹۳۷)، *مجموعه داستان*، *دو دواز*^۷ (۱۹۳۸)، *مجموعه داستان*، *خوشه های خشم*^۸ (۱۹۳۹)، *داسته کنسرو سازان*^۹ (۱۹۴۵)، *مروارید*^{۱۰} (۱۹۴۷)، و *شرق بهشت*^{۱۱}

- | | | |
|----------------------|------------------------|------------------|
| 1. Stanford | 2. New York City | 3. Tortilla Flat |
| 4. In Dubious Battle | 5. of Mice and Men | 6. The Red Pony |
| 7. The Long Valley | 8. The Grapes of Wrath | 9. Cannery Row |
| 10. The Pearl | 11. East of Eden | |

(۱۹۵۲)؛ که این رمان اخیر در ضمن مفصلترین رمان اوست. استاین بک در سالهای جنگ جهانی دوم، یعنی هنگامی که رمان-نویس مشهوری بود، به عنوان خبرنگار به ایتالیا و بعدها روسیه رفت.

از ۱۹۵۲ به بعد آفتاب نویسندگی استاین بک رو به افول گذاشت چرا که در این دوره به جای خلق آثاری گیرا، داستانهای احساساتی فلسفی و مقاله گونه می نوشت آثار این سالها عبارتند از: پنجشنبه خوش^{۱۲} (۱۹۵۴)، یک زمانی جنگ بود^{۱۳} (۱۹۵۸)، زمستان فادضایی ما^{۱۴} (۱۹۶۱)، که به خاطر آن در ۱۹۶۲ برنده جایزه نوبل ادبی شد، و سفرهای من و چادلی^{۱۵} (۱۹۶۲)، استاین بک در ۱۹۶۸ یعنی در شصت و شش سالگی چشم از جهان فرو بست.

دستمایه اغلب آثار استاین بک زندگی و محیط مردم کالیفرنیاست. مثلاً رمان دد نبردی مشکوک، داستان اعتصاب میوهچینهای باغهای کالیفرنیا و موشها و آدمها، داستان دو زحمتکش سرگردان کالیفرنایی را بازگو می کند. رمان خوشه های خشم او (مهمترین اثرش، که تأثیر قوی اجتماعی آن همسنگ تأثیر گسترده رمان کلبه عمو قاق^{۱۶} بود) نیز شرح واقع گرایانه مهاجرت خانواده کشاورزی از ناحیه داست بول در ایالت اوکلاهما که دچار خشکی و قحطسالی شده، به سرزمین موعودشان کالیفرنیاست، اما در آنجا نیز برخلاف انتظارشان، درسی یابند که فقط رنج و بدبختی و استثمار در کمین آنها نشسته است.

نوشته های زیر، که گلچینی از یادداشت های استاین بک در حاشیه رمانهای شرق بهشت و خوشه های خشم و نیز نامه های اوست، بیانگر برخی از نظریات وی درباره هنر داستان نویسی است. و نکته آخر اینکه آقای ناتانیل بنچلی^{۱۷} دوست صمیمی استاین بک، هنگام تنظیم این نوشته ها، به جای رعایت تقدم و تأخر تاریخی، آنها را تحت عناوین و موضوعاتی چند دسته بندی کرده است.

12. Sweet Thursday 13. Once There Was a war

14. The Winter of Our Discontent 15. Travels With Charley

16. Uncle Tom's Cabin 17. Nathaniel Benchley

درباره نحوه شروع به کار

معمولاً وقتی آدم برای چاپ چیز می نویسد درست مثل کسی که می خواهند از او عکس بگیرند، حالت خشک و رسمی به خودش می گیرد. ساده ترین راه برای فائق آمدن بر این حالت، آن است که مثل من، نوشته ات را برای کسی بنویسی. طوری که انگار می خواهی برایش نامه بنویسی. استفاده از این شیوه ترس بی موردی را که ناشی از مخاطبان انبوه ولی بی چهره است از بین می برد. ضمن اینکه احساس عدم خود-آگاهی نسبت به کارت و نیز آزادی خواهی کرد^{۱۸}.

حالا بگذار از تجربیات سودمندی که من در مواجهه با چهارصد برگ کاغذ سفید (اوراق وحشتناکی که باید پر می کردم) داشته ام برایت بگویم. می دانم که در واقع کسی نمی خواهد از تجربیات دیگران استفاده کند و شاید به همین علت هم هست که دارم آنها را این طور سخاوتمندانه در اختیارت می گذارم. به هر حال مجبور بودم به جای روانی شدن، کارهای زیر را انجام بدهم:

۱. این فکر را که می خواهی بالاخره نوشته ات را تمام کنی از سرت بیرون کن. کاری به چهارصد صفحه نداشته باش و فقط روزی یک صفحه بنویس، در این صورت وقتی که نوشته ات تمام شود، حتماً تعجب خواهی کرد.

۲. آزادانه و با سرعت تمام بنویس و همه چیز را روی کاغذ بیاور. تا نوشته ات تمام نشده، آن را حک و اصلاح یا بازنویسی نکن. همیشه بازنویسی در گرماگرم کار، بهانه ای است برای ننوشتن. به علاوه این کار مانع سیلان و تداوم ضرباهنگ نوشته که در واقع نتیجه نوعی هماهنگی ناخودآگاه نویسنده با مصالح کارش است، می شود.

۱۸. بریده از نامه ای به پاسکال کوئیسی (Pascal Covici) ۱۲ آوریل ۱۹۵۶.

۳. اصلاً به مخاطبان عامت فکر نکن. چون اولاً این مخاطبان بی‌نام و نشان، کاری خواهند کرد که از وحشت قالب تهی کنید و ثانیاً آنها مثل تماشاگران تئاتر حاضر و ناظر بر کار شما نیستند. در حقیقت موقع نوشتن مخاطب شما یک نفر است. مثلاً من پی برده‌ام که گاهی حتی خوب است که فرد مشخصی فی‌المثل کسی را که می‌شناسیم یا حتی آدمی خیالی را در ذهن مجسم کنیم و اثرمان را برای او بنویسیم. ۴. اگر صحنه یا بخشی از نوشته‌ات اذیت می‌کند، اما فکر می‌کنی که هنوز به آن احتیاج داری، آن را همان‌طور به حال خود بگذار و به نوشتن ادامه بده. مطمئناً وقتی اثر را به‌طور کامل نوشتی، می‌توانی باز سر وقت آن بیایی. در این صورت خواهی دید که علت اینکه آن صحنه یا بخشی برایت مشکل ایجاد کرده، این است که اصلاً نباید در آنجا می‌آمده.

۵. مبدا به صحنه‌ای از داستان بیش از حد یعنی بیشتر از بقیه داستان، بها بدهی. و تازه معمولاً بعدها خواهی فهمید که آن صحنه را درست تصویر نکرده‌ای.

۶. موقع نوشتن گفتگوها، آنچه را که می‌نویسی، با صدای بلند ادا کن چون فقط از این طریق می‌شود فهمید که گفتگوها شبیه حرفهای مردم هست یا نه.^{۱۹}

درباره شانس

می‌دانی که من روی کف دستم و درست زیر انگشت کوچکم یک خال قهوه‌ای سوخته دارم. و باز یک خال تقریباً شبیه این هم روی پای چپم هست. یک بار یک چینی، خال کف دستم را دید و هیجان‌زده

۱۹. بریده از نامه‌ای به رابرت والسطن (Robert Wallsten) فوریه ۱۹۶۲.

شد. و وقتی به او گفتم که یک خال هم روی پای چپم هست، به وجود آمد. گفت کف بینهای چینی خال کف دست را نشانگر حداعلای خوش- شانس می دانند و خال پای توحی این خوش شانس را مضاعف کرده. این خالها چیزی نیست جز ازدیاد ماده سیاه رنگ در جایی از نسوج بدنم که از روز تولد هم با من بوده. در واقع به اینها می گویند خال مادرزادی. و اما علت اینکه ذکر از آنها به میان آوردم: از یک سال ونیم پیش به این طرف، خالهایم دارند رفته رفته سیاه تر می شوند. و در صورتی که اعتقادی به خالهایم داشته باشم معنیش این است که روز به روز دارم خوش شانس ترمی شوم. من الان همسری مثل ایلین^{۲۰} دارم و چه شانس بهتر از این. ولی شاید علت اینکه خالها دارند روز به روز سیاه تر می شوند این است که قرار است رمان دیگری بنویسم، که این هم خودش کلی خوش شانس است.

درباره عادات نوشتن

مارک توین^{۲۱} در رختخواب می نوشت و بزرگترین شاعر ما هم [احتمالاً^{۲۲} رابرت لوین استیونس^{۲۲}]. اما نمی دانم میزان دفعاتی که در بستر می نوشتند، چقدر بوده، و آیا مثلاً دوبار توی رختخواب می نوشتند تا داستان شان شکل بگیرد یا بیشتر؟ از این چیزها پیش می آید. و باز دوست دارم بدانم که آنها چه چیزهایی را توی رختخواب می نوشتند و چه چیزهایی را پشت میز. موقع نوشتن، همه اینها باعث آرامش خاطر می شود. به گمانم اگر بدن در حالت آرامش باشد، آدم به راحتی تمرکز

20. Elaine

۲۱. Marktwain نویسنده آمریکایی (۱۸۳۵-۱۹۱۰).

۲۲. Robert Louis Stevenson رمان و مقاله نویس و شاعر اسکاتلندی (۱۸۵۰-۱۸۹۴).

حواس پیدا می کند.

می دانی که من همیشه موقع نوشتن پیپ می کشیدم، یا لااقل قبلاً عادت داشتم بکشم و الآن دوباره همین روش را پیش گرفته ام، عجیب است. به محض اینکه پیپ کم کم به آدم مزه کند، سیگار بی مزه می شود. و الان هر روز کمتر از روز پیش سیگار می کشم. شاید هم برای مدتی به کلی ترکش کنم. و این خیلی خوب است. حتی همین تغییر کوچک هم باعث شده که سرفه های کهنه و مداوم قطع بشود. چند ماهی را بدون سرفه گذراندن، واقعاً آرامش بخش است.

بخش اعظم اوقات فراغتم را با کندن کاریهای بی معنی روی تکه چوبهای ماهون می گذراندم؛ اما انگار ضمن این کار فکر هم می کردم. مثل منگها می نشینم و می گویم دارم فکر می کنم.

دوباره سیاهیهای روی میزم را پاک کرده و به آن برق انداخته ام و یک جوهر خشک کن سبزرنگ هم رویش کشیده ام. اما هیچ وقت از سطح روی میز تحریرم راضی نبوده ام.

همیشه باید ازدو نوع مداد مشکی کالکیولتر^{۲۳} که علامتش را ازفیلمهای کمپانی فاکس^{۲۴} دزدیده و مدادهای بسیار مشکی مانگول^{۲۵} که نوکش زود نمی شکند و خیلی بهتر از مدادهای فاکس است یکی را انتخاب کنم. می خواهم شش یا شاید چهار دوجین مداد مانگول بیشتر بگیرم و در جعبه مدادهایم بگذارم.

امروز روز وقت تلف کردن است. یک روز، تمام وقت کاری کنم و روز بعد یعنی امروز، سرمست از پیروزی وقت گذرانی می کنم. چیزی که احمقانه است این است که هر کاری بکنم، هر روز فقط همان تعداد کلمات همیشگی را می توانم بنویسم. امروز صبح داشتم مداد را محکم

23. Calculator

24. Fox Films

25. Mongol

توی مشتم فشار می‌دادم و این چیز خوبی نیست معنیش این است که آرامش روحی ندارم. حال آنکه می‌خواهم موقع نوشتن این رمان تا آنجا که ممکن است آرامش روحی داشته باشم. شاید یک دلیل دیگر وقت‌گذرانی من هم همین باشد. می‌خواهم آرامش بر وجودم مستولی بشود، طوری که احساس سبکی کنم؛ مثل احساسی که از نرمی و سبکی لباس کشمیریها به آدم دست می‌دهد.

امروز، روز کار خوبی بوده و عیب و ایرادی نداشته است. مدتی طولانی پشت‌میز نشسته‌ام. در بیرون، آفتاب می‌درخشد و داغ است. غنچه‌ها پف کرده و به حد ترکیدن رسیده‌اند فکر کنم خوب شد نویسنده شدم. لابد خیلی تنبلم و کار دیگری ازم بر نمی‌آید.

به‌خاطر اینکه هر روز ساعتها، مدادی توی دستم هست، انگشت وسطی دست راستم پینه بسته. خیلی ورم کرده و خوب هم نمی‌شود. گاهی زبر است و گاهی مثل امروز، عین شیشه براق. عجیب است. گاهی چقدر آدم نسبت به چیزهای جزئی حساس می‌شود. مداد باید گرد باشد. مداد شش ضلعی، یک روزه انگشتانم را می‌برد. می‌دانی که من هر روز باید شش ساعت مداد توی دستم باشد. ممکن است عجیب باشد ولی حقیقت دارد. در واقع من حیوانی شرطی با دستی شرطی هستم. امروز واقعاً دارم وقت‌گذرانی می‌کنم. چون چیزی را که می‌خواهم بنویسم توی چنگم است. می‌گویند که خیلی از نویسنده‌ها راجع به کتابهایشان زیاد حرف می‌زنند و به‌همین دلیل هم آنها را نمی‌نویسند. فکر کنم من هم از این نظر خیلی قابل سرزنش‌م. من راجع به کارهایم واقعاً زیاد حرف می‌زنم، آن هم با هر گوش شنوایی. اگر حرفهایم را محدود به خلاقیت می‌کردم و دهان گنده‌ام را می‌بستم، شاید بیشتر می‌نوشتم.

امروز انگشت پینه بسته‌ام خیلی درد می‌کند. شاید باید باسنباده

صافش کنم. دارد بیش از حد ورم می‌کند.
حقیقت مضحک این است که من می‌توانم هر چقدر که بخواهم
کار کنم اما در برابر اغتشاش ذهنی طاقتم خیلی کم است.

درباره الهام

از طریق یکی از همین شایعات جالب شنیدم که طبع نویسندگی
خشک شده. من با این حالت خوب آشنا هستم. آدم فکر می‌کند که
دیگر هیچ وقت طبعش به حالت اول بر نمی‌گردد، ولی برمی‌گردد.
یک روز صبح، می‌بینی دوباره برگشته.

باب اندرسن^{۲۶} [نمایشنامه‌نویس] هم یک سال پیش همین
مشکل را داشت و از من خواست کمکش کنم. به‌اش گفتم شعر بگوید؛
البته نه برای چاپ و نه حتی برای بازبینی. بلکه برای دور ریختن. چون
شعر نقش ریاضیات را در نویسندگی دارد و خویشاوند نزدیک موسیقی
است؛ و ضمناً بهترین درمان هم هست چون گاهی مشکلات را از بین
می‌برد.

باری، او چنین کرد. شش ماه شعر گفت. و بعد سه تا نامه خوشحال-
کننده برایم فرستاد و گفت راه حل مؤثر واقع شده. آری، شعر گفتن
صرف (البته نه به قصد اینکه کسی بخواند) خود راز بزرگ و ارزشمندی
است. این پیشنهاد در صورتی به کارت می‌آید که طبعت برای مدتی
طولانی خشک شده و مستأصلت کرده باشد. و بعد حتماً یک روز از
دستش خلاص می‌شوی، و من شده‌ام. و الآن کلمات برای اینکه بر-
قلمم جاری شوند با هم می‌جنگند^{۲۷}.

26. Bob Anderson

۲۷. بریده از نامه‌ای به راهرت والسطن، ۱۹ فوریه ۱۹۶۰.

درباره شعر

بعضی از اتفاقات مثل عاشق شدن، بدبختیهای ملی و ماه مه^{۲۸} آدم را تحت فشار قرار می‌دهند و اگر این فشار زیاد باشد، ناگزیر چیزی به شکل شعر از آدم بیرون می‌آید. من در زندگیم بندرت عاشق یا با مصیبتی ملی مواجه شده‌ام و هیچ وقت هم تسلیم ماه مه نشده‌ام. اولین تحفه ادیبم انتقادات خصمانه‌ای به بار آورد، اگرچه در آن زمان به نظر کار بسیار شایسته‌ای می‌آمد. شعر به شکل شعر نو (Free Verse) بود و چیزی شبیه این:

گرتی^{۲۹} عاشق تام است و
تام عاشق گرتی

و این تنها زائیده ذهن خلاق من است که نظرها را به خود جلب کرده است و همین جلب نظر باعث شده که از چاپ اشعار بعدیم صرف نظر کنم^{۳۰}.

درباره داستان کوتاه

اگرچه به نظر می‌آید که قرن‌ها از وقتی که در کلاس داستان نویسی شما در استنفرد شرکت می‌کردم گذشته، تجربیات آن دوران خوب به خاطر مانده. آن روزها با چشمانی باز و ذهنی تیز آماده بودم تا راز و رمز نوشتن داستانهای کوتاه خوب و حتی عالی را بquam. اما شما خیلی زود این توهم را باطل کردید. گفتید تنها راه نوشتن داستان کوتاه خوب، نوشتن داستان کوتاه خوب است. و تنها پس از نوشتن داستان می‌توان آن را جداگانه نقد و ارزیابی کرد. و باز

28. May 29. Gertie

۳۰. بریده از نامه‌ای به استاد ویلیام کرات (William H. Carruth) اوایل دهه ۱۹۲۰.

گفتید داستان کوتاه مشکلترین قالب ادبی است و دلیلش هم این است که تعداد داستانهای کوتاه موفق جهان بسیار کم است. اما در ضمن قاعده‌ی اساسی‌ای به‌ما آموختید که ساده ولی مردافکن بود. گفتید داستانی گیراست که چیزی را از نویسنده به‌خواننده منتقل کند و معیار سنجش ما هم همان قدرت تأثیرگذاری آن است. غیر از این دیگر قانون و قاعده‌ای وجود ندارد، داستان می‌تواند راجع به هر چیزی باشد و هر فن و ابزاری را به‌کار بگیرد، مشروط بر اینکه گیرا باشد.

به‌اعتقاد شما یکی از اجزای این قاعده نویسنده را ملزم می‌کند که بداند چه می‌خواهد بگوید و راجع به‌چه حرف بزند. و به‌عنوان تمرین باید سعی کنیم شاخ و برگهای داستان را بزنیم و آن را در یک جمله بنویسیم؛ چون فقط از این طریق می‌شود داستان را خوب درک کرد و آن را تا سه، شش یا ده‌هزار کلمه بسط و گسترش داد.

باری. گفتید فرمول جادویی و رموز داستان‌نویسی همین است. و ما را فقط با همین سخنان، بر جاده خلوت و دل‌تنگ‌کننده نویسنده‌گی گذاشتید. و ما باید داستانهای بد را کنار می‌گذاشتیم. من توقع داشتم که بگویید به‌اوج کمال و شکوفایی دست یافته‌ام اما نمره‌هایی که شما به کارهایم می‌دادید، فوری مرا سرخورده و مأیوس می‌کرد. احساس می‌کردم کارهایم را غیرمنصفانه نقد می‌کنید، با وجود این سردی‌ران و ویراستاران با قضاوتهایی که سالهای بعد [در مورد کارهایم] کردند، جانب شما را گرفتند نه جانب مرا.

و این غیرمنصفانه می‌نمود. من می‌توانستم با استفاده از تعلیمات شما، داستانهای خوب را انتخاب کنم و بخوانم و حتی بفهمم که چگونه آنها را نوشته‌اند. اما چرا خودم نمی‌توانستم داستان خوبی بنویسم؟ باری، نمی‌توانستم. چون شاید امکان ندارد دوتا داستان خوب شبیه

هم باشد. سالهای بعد من داستانهای زیادی نوشتم اما هنوز نمی‌دانم چطور داستان بنویسم. فقط دست به قلم می‌برم و شانس را امتحان می‌کنم.

اگر هم در عالم داستان‌نویسی قاعدهٔ سحرآمیزی در کار باشد، که من مطمئنم هست، کسی نمی‌تواند آن را به صورت دستورالعمل درآورد و در اختیار دیگران بگذارد. به نظر می‌رسد که آن قاعده همان تمایل شدید نویسنده در انتقال احساسات و الایش به خواننده باشد. اگر نویسنده چنین دغدغه‌ای داشته باشد گاهی — و البته نه همیشه — شیوهٔ مناسب این انتقال حس را نیز پیدامی‌کند.

پس از نوشتن داستان، قضاوت در مورد آن خیلی مشکل نیست. اما هنوز هم پس از سالها وقتی می‌خواهم داستانی بنویسم، زهره ترک می‌شوم. و حتی باید بگویم که نویسنده‌ای که موقع نوشتن داستان هراسان نیست خوشبختانه خبر از شکوه و جلال دور دست و دست-نیافتنی ابزارش ندارد.

نمی‌دانم یادتان هست که آخرین اندرزی که به من دادید چه بود یا نه؟ آن موقع دههٔ وفور ثروت و پرهیجانی بود و من تازه می‌خواستم پا به جهان بگذارم و تلاش کنم تا نویسنده بشوم.

و شما به من گفتید: «خیلی طول می‌کشد تا نویسنده بشوی و توپولی نداری. شاید بهتر باشد بروی اروپا.»

گفتم: «چرا؟»

گفتید: «چون در اروپا فقر نشانهٔ بدشانسی است. ولی در آمریکا فقر، ننگ است. و من نمی‌دانم که می‌توانی خفت فقیربودن را تحمل کنی یا نه؟».

و بعد خیلی طول کشید تا آن پریشان‌حالی و افسردگی بر سرمان نازل شد. و بعد همه فقیر شدند و دیگر فقر، ننگ و عار نبود. بنابراین

دیگر هیچ وقت نخواهم فهمید که آیا می‌توانم ننگ فقر را تحمل کنم یا نه. اما مطمئناً شما یک چیز را راست می‌گفتید. خیلی طول کشید؛ خیلی خیلی طول کشید [تا من نویسنده شوم]؛ که البته هنوز هم ادامه دارد و نوشتن هنوز هم برایم آسانتر نشده. و شما این را نیز به من گفته بودید^{۳۱}.

درباره نویسندگی برای کسب معاش

فکر کنم دستنوشته توی بسته [رمان قتل در شب بد^{۳۲}] خودش به قدر کافی گویا باشد. الآن مدتی است که ناراحتم و دلیلش هم این است که مقروضم و این قرض دارد بیچاره‌ام می‌کند. پیداست که مردم دوست ندارند کتابهای مرا بخرند. بنابراین برای اینکه پول در بیاورم باید چیزی بنویسم که آنها می‌خواهند. به عبارت دیگر، برای مدتی هم که شده باید کمال هنری را فدای سلامت فردی کنم. می‌خواهم وقتی از خواندن این دستنوشته حالت به هم خورد این نکته یادت باشد و بدانی که خود من بیشتر از تو حالم به هم می‌خورد.

کانرد^{۳۳} می‌گوید دو جور کتاب، خوب فروش می‌کنند: یکی آثار خیلی خوب و دیگر آثار خیلی بد. و آن طور که از کارهای اخیرم بر می‌آید، بر من مسلم شده که هنوز قادر به نوشتن آثار خیلی خوب نیستم. البته مسلماً در آینده خواهم نوشت اما در حال حاضر نمی‌توانم. با این حال جا دارد ببینم که آیا می‌توانم چیزهای خیلی بد بنویسم یا نه. اما توضیح کوتاهی راجع به این دستنوشته: کل این رمان را من

۳۱. بریده از نامه‌ای به ادیت میریلیز (Edith Mirrielees) ۸ مارس ۱۹۶۲.

32. *Murder At Full Moon* 33. Joseph Conrad

در نه روز نوشته‌ام و شصت‌دو، سه هزار کلمه‌ای می‌شود. دوهفته هم طول کشید تا تاییش کردم. تا آنجا که بلد بودم انواع و اقسام حقه‌های بی‌اهمیت را در آن گنجاندم و سعی کردم با دادن لحن تا حدودی مضحک به آن، داستان را سرپا نگه دارم. اما هیچ کس غیر از من و همسر و بستگانم نمی‌داند که من این را نوشته‌ام و هیچ کس غیر از تو نیز نخواهد فهمید. اما دلیلی نمی‌بینم که مردم برای اثری با اسم مستعار احترام قائل نشوند و از آن استقبال نکنند. اسم مستعاری که من برای خودم انتخاب کرده‌ام پیت‌ریم^{۳۴} است.

داستان، داستان بسیار قرص و محکمی است و فکر می‌کنم حوادث دلهره‌آور و معماوار به قدر کافی در آن هست. جزئیات مضحک نیز که بیشتر به این خاطر در داستان گنجانده شده که هر وقت من پشت ماشین تحریر می‌نشینم دل‌پیچه نگیرم، ممکن است برای همه نیز آشکار باشد.

درباره طول اثر

اغلب می‌گویند که کتابهای قطور مهمتر و معتبرتر از کتابهای نازک است. البته استثناهایی هم وجود دارد ولی این حرف تقریباً همیشه درست است. من سعی کردم تبیینی منطقی برای این اعتقاد پیدا کنم و بالاخره به نظریه‌ای دست یافتم؛ بدین معنی که ذهن انسان به خصوص الآن مشوش و منگ و زخم خورده از هزار نوع مالیات است به همین دلیل هم نگران قیمت گوشت است. و همه اینها هم معمولاً با هم جمع و باعث می‌شوند که مردم با زنهایشان دعوا کنند؛ چون این ساده‌ترین راه برای آرامتر شدن درون ناآرام آدم‌هاست. در

34. Peter Pym

این صورت تلقی ما از کتاب باید به عنوان گوه‌ای باشد که قرار است با زور در زندگی شخصی افراد فرو برود. کتاب نازک از این طرف که برود، زودی از آن طرف درمی‌آید. و امکان دارد ذهن را باز کند و قبل از اینکه بیرون بیاید، تارهای عصبی را مرتعش کند و نسج را بشکافد. اما از طرف دیگر کتاب قطور به تدریج در زندگی شخصی آدم‌ها نفوذ می‌کند و برای مدتی هم که شده در آنجا درنگ می‌کند؛ یعنی به جای شکاف دادن و خارج شدن، به ذهن فرصت می‌دهد تا ترتیب جدیدی اتخاذ کند و خودش را با کتاب وفق بدهد. بگذار این قیاس را کمی بسط بدهیم. وقتی گوه به سرعت خارج می‌شود، گرایشهای ذهنی دوباره فی الفور، ذهن را درست مثل قبل، ترمیم می‌کنند. اما در مورد کتاب قطور، این ترمیم احتمالاً به گوه محدود می‌شود طوری که وقتی سرانجام گوه خارج می‌شود و کتاب به زمین گذاشته می‌شود، ذهن دیگر نمی‌تواند عیناً وضعیت قبلی را به خودش بگیرد. این نظریه من احتمالاً مهمتر بودن کتابهای طویل را تبیین می‌کند. تأثیر قوی کتابهای قطور ناشی از این است که ما مدت طولانی‌تری را با آنها می‌گذرانیم. و اگر این حرف درست باشد، تأثیر کتاب قطور (حتی اگر چندان هم خوب نباشد) بسیار بیشتر از داستان کوتاه عالی است.

درباره شخصیت‌پردازی

کالبدشکافی اشخاص و نگاه کردن به درون آنها کار مشکلی است. حتی آدم هنگام افشای اسرار خصوصی اشخاص هم تا حدودی مأخوذ به نوعی بی‌میلی بجا می‌شود. اما نویسندگان و کارآگاهان نمی‌توانند بگذارند اسرار خصوصی زیاد از حد سر بسته بماند. در این رمان [شرق بهشت] درون خیلی از آدم‌ها را برملا کرده‌ام تا آنجا که بعضی از آنها

دارند از دستم کمی عصبانی می‌شوند. اما چاره‌ای ندارم. فکر نکنم هیچ اثر هنری‌ای به قدر رمانهای طویل، به تمرکز احتیاج داشته باشد. گاهی شخصیت انسانها به نظرم مثل جنگل متعفن و تاریکی می‌آید که پر از هیولا و دیو است و عین تونلهای جزیره کانی^{۳۵} که همه چیز در آن می‌جهد و جیغ می‌کشد، آنقدر خطرناک است که جرأت ندارم در آن قدم بگذارم. اغلب مرا متهم می‌کنند که اشخاص داستانهای معمولی نیستند.

وقتی اشخاص داستانهایم را به حال خود رها کنم، و آنها را در انتظار بگذارم، وضع خیلی مسخره‌ای به وجود می‌آید. اگر آنها مرا با قلدری به راهی بکشانند و کاری که خودشان می‌پسندند، انجام بدهند من با قلم از آنها پذیرایی می‌کنم. اما تا من مدادم را برندارم آنها نمی‌توانند از جایشان جنب بخورند. چون منجمدند و همان‌طور روی یک پایشان، یخ زده‌اند و همان لبخندی را بر لب دارند که دیروز، وقتی دست از کار می‌کشیدم داشتند.

درباره هدف نویسنده‌گی

فن یا هنر نویسنده‌گی تلاش خامی برای یافتن نمادها و به منظور بیان چیزی است که در کلام نمی‌گنجد. و نویسنده در تنهایی مطلق سعی می‌کند چیزی را توضیح بدهد که غیر قابل توضیح است. و گاهی اگر بخت با او یار، و موقع مناسب باشد، می‌تواند قطره‌ای از آنچه را که می‌خواهد بیان کند، بنویسد. و اگر او بداند که این کار شدنی نیست، دیگر به هیچ وجه نویسنده نیست. نویسنده خوب همیشه خودش را وقف ناممکنها می‌کند. نویسنده‌هایی هم هستند که خودشان

35. Coney Island

را به همان افق دیدشان محدود می‌کنند و سطح فکرشان را مثل کسی که نشانه‌گیری تفنگش را پایین می‌آورد تنزل می‌دهند و وقتی از دستیابی به ناممکنها مأیوس می‌شوند، نویسندگی را کنار می‌گذارند. اما از خوش‌شانسی یا بدشانسی، این اتفاق برای من نیفتاد. من هم دائم همین جور کورکورانه تلاش و تقلا می‌کنم و نفس نفس می‌زنم. و همیشه امیدوارم که قطره‌ای از آنچه را که می‌خواهم بیان کنم، بنویسم. و این اشتیاق شدید من، از خود سرسختی نشان می‌دهد.

نویسندگی حتی در بهترین شکلش، شغل مزخرفی است. اصلاً تصویر کردن زندگی کمی مسخره است. و مسخره‌تر از این، آن است که نویسنده مجبور است برای تصویر کردن زندگی، مدتی از محدوده زندگی خارج شود. و سوم اینکه مجبور است برای اینکه زندگی عادی دیگران را به نحوی زنده کند، طرز زندگی خودش را تحریف کند. و تازه وقتی تمام این کارهای چرند را انجام داد، ممکن است حاصل کارش تصویری محو باشد. آه، چه کار دشوار و چرندی! کوهی درد می‌کشد، می‌نالد، زور می‌زند ولی موش بسیار کوچکی می‌زاید. و احمقانه‌تر از همه این است که نویسنده برای اینکه چیزی بنویسد، باید باورش بشود که کار او مهمترین کار در دنیاست. حتی وقتی که می‌داند این طور نیست، باز هم نباید دست از این توهم بردارد. اما اگر چنین نکند، اثرش ارزش و اعتباری را که ممکن است کسب کند، به دست نخواهد آورد.

همه اینها مقدمه ترس و تردیدهایی است که نویسنده را در چنبره خود گرفته است و او را در حین انجام کارهای چرندش به این فکر می‌اندازد که دیوانه است، چون تنهاست. و الا اگر کارش با ارزش است، چرا تعداد نویسنده‌ها زیاد نیست؟ و از این قبیل سؤالات. حرفه نویسندگی به نظر مأیوس‌کننده، عبث و مضحک می‌آید. اشخاص فهیم

با درستی و صداقت تمام زندگی می کنند. سعی می کنند خوب باشند (البته مهم نیست که نیستند) و به عقایدی دل می بندند که اطمینانبخش و مایه آرامش است و چیزهایی را که چنین نیست کنار می گذارند. و هیچ گاه درد جانکاه ناکامی آنها را عذاب نمی دهد؛ چون دست به کاری نمی زنند تا شکست بخورند. و اینها خیلی زیرکتر از احمقهایی هستند که خودشان را با این مهملات خرد و نابود می کنند.

الآن در نویسندگی رسم براین است که شخصیتها شکست بخورند و نابود شوند. البته من قبول ندارم که همه نابود می شوند و می توانم ده، دوازده شخصیت را نام ببرم که نابود نشدند و حتی الآن دنیا دارد از قبل آنها زندگی می کند. البته قانونی که در مورد جنگ هست در مورد زندگی معنوی بشر نیز صدق می کند: آنهايي که شکست می خورند فراموش می شوند و تنها پیروزمندها زندگی را از سر می گیرند. نویسندگان امروز (به اضافه حتی من) همیشه درصددند تا نابودی روح آدمی را جشن بگیرند و خداوند نیز می داند که در اغلب موارد نیز شخصیت آدمی نابود می شود. اما خوشبختانه گاهی هم این طور نیست. البته می توانم چنین حرفی را سرفرصت بزنم. اما حتماً عصبیهای جنوب و آن نویسندگان بی احساس مرا به ریشخند خواهند گرفت، اما به اعتقاد من کسی از نویسندگان و اندیشمندان بزرگی چون افلاطون^{۳۶}، لائوتسه^{۳۷}، بودا^{۳۸}، پولس رسول و دیگر پیامبران بزرگ بنی اسرائیل به خاطر نفی و انکار چیزی، تجلیل نمی کند. البته نویسنده احتیاج به تجلیل ندارد، اما من در ورای این قلم زدن از روی میل و علاقه، هدفی را نیز می بینم. وظیفه نویسنده تهییج و اعتلای افکار و برانگیختن اشتیاق است. اگر

۳۶. Plato فیلسوف یونانی (۴۲۷-۳۴۷ ق.م.).

۳۷. Lao-tze فیلسوف چینی (۵۳۱-۶۰۴ ق.م.).

۳۸. Buddha فیلسوف هندی (۵۶۳-۴۸۳ ق.م.).

کلمات سهمی در زندگی نسل در حال پیشرفت و فرهنگ نیمه پیشرفته ما داشته باشند، این است که آثار بزرگ همیشه تکیه گاهی بوده است برای تکیه دادن، مادری برای مشاوری، خردی برای جایگزینی با حماقت کورکورانه، نیرویی برای جبران ضعف و شجاعتی برای رفع بزدلی بیمارگونه. حال نمی دانم چگونه این تلقی منفی و مایوس کننده وانمود می کند ادبیات است. درست است که ما ضعیف و مریض و زشت و عصبی هستیم، اما اگر فقط این طوری بودیم، هزاران سال پیش از صفحه روزگار محو شده بودیم و بقایای تنها نشانه ما بر روی زمین فکهای فسیل شده و چندتا دندان بود که در لایه های آهکی زمین باقی مانده بود.

خیلی بد است که این مسأله بیشتر از اینها برایمان مضحک نیست. چون بالاخره یک کتاب، یک کتاب است و نه می تواند دنیا را بسازد و نه خراب کند. اما به همان نسبتی که مهم نیست، مهم می شود و این به نظر من نکته ای اساسی است. آن سوسکی که توی کودهاست باید مطمئن باشد که کارش ضروری است و بازیکن گلف اگر مطمئن نباشد که زدن تویی کوچک، مهمترین کار در این عالم است، هرگز بازیکن خوبی نمی شود. به همین دلیل هم من باید به این که انتشار این کتاب واقعه نسبتاً نادری است معتقد باشم و در ضمن کمی نیز در این مورد بذله گویی کنم. چاره ای هم ندارم. داستان باید پیش برود و پیش برود. مثل ماشین است. کوکش می کنند تا کارهایی را انجام بدهد و تا وقتی کوکش تمام شود تللیک تللیک می کند. به محض اینکه رمانی را تمام می کنم، از فکرش بیرون می آیم. و هرچقدر هم پول و شهرت ببار بیاورد، دیگر احساس من نسبت به آن کتاب عوض نمی شود. وقتی آخرین کلمه رمانی را می نویسم، آن کتاب دیگر واقعاً در نظرم می میرد. البته اولش کمی غمگین می شوم ولی بعد می روم به سراغ کتابی تازه،

که برایم زنده است. ردیف کتابهای توی قفسه به نظرم مثل اجساد مومیایی شده هستند. نه آن کتابها زنده هستند و نه کتابهای من. و دیگر غم آنها را نمی خورم چون به کلی فراموششان کرده ام، آن هم به معنای دقیق کلمه.

درباره فن نویسندگی

دیگر وقتش رسیده کتاب را دست بگیرم. به قدر کافی وقت تلف کرده ام. ولی کار خوبی است. البته هنوز نمی دانم طول رمان چقدر می شود و این به خیلی چیزها بستگی دارد. اما فکر می کنم تا حدودی مشخص است، چند ساعت کار می برد. دیگر باید این راه طولانی و پرپیچ و خم و گیج کننده را به سرانجامی برسانم. واقعاً می ترسم پس از یک کار به کار دیگری پردازم. و باید حتی فراموش کنم که می خواهم نوشته خوب از کار درآید. این چیزها فقط مال مرحله برنامه ریزی است وقتی کار شروع شد، هیچ هدفی نباید داشت غیر از نوشتن اثر. در این موقع همه چیز در حالت آرامش است. و همه چیز آرام است. هر چیزی که می خواستم بنویسم، همین است و چیز خوبی هم هست. نوع نگرش و احساس هم خیلی مهم است و چون باید برای مدتی طولانی تداوم داشته باشد، تقریباً باید تبدیل به روش زندگی و شیوه تفکر بشود. تا اینکه یک وقت کسی نگوید به جایی نرسیدم چون فکر روشنی نداشتم. این آخرین پرش از روی سکوی شیرجه و آخرین نگاه به استخر است. و دیگر وقت شیرجه رفتن رسیده. واقعاً وقتش رسیده.

همیشه ترس از نوشتن اولین سطر، عذاب می دهد. شگفت آور است. وحشت، سحروجادو، ادعیه و خجلت وجود آدم را دربر می گیرد. انگار که کلمات نه تنها محو نمی شوند بلکه مثل رنگ توی آب پخش می شوند و همه چیز دور و برشان را رنگی می کنند. نویسندگی حرفه

عجیب و مرموزی است. از وقتی که ابداع شده تا امروز، تقریباً ترقی نکرده. کتاب اموات^{۳۹} به همان قوت و قدرت و کمال آثار قرن بیستم و حتی از اکثر آنها بهتر است. ولی علی‌رغم فقدان این مزیت دائم، الآن صدها هزار نفر هستند که وضعیت مرا دارند و با حالتی ملتهب التماس می‌کنند تا از درد و عذاب کلمات، نجات پیدا کنند.

خیلی وقت پیش بود که فهمیدم نمی‌توانی با استفاده از شروع نوشته‌ات بگویی چطوری می‌خواهی آن را تمام کنی. اما من به عنوان نمونه نگاهی به این صفحه انداختم. به نوشته‌های بالای صفحه نگاه کن. همه کج و کوله و نامنظم است و جابجای هر سطر پر از خط‌خوردگی و کلمات محتاطانه است و با دستی لرزان و عصبی نوشته شده، ولی درست نیم ساعت بعد، مطلب کاملاً پاکیزه و بسیار بهتر شده است.

در اینجا بهتر است به کار امروز بپردازم. کار پراز چیزهای عجیب و پنهان و مرموز است. چیزهایی که مثل داستانهای تجربی‌ای که سالها پیش نوشتم، از عمق ناخودآگاه برخاسته است. داستانهای گذشته من تمرینی بود برای نوشتن این کتاب، و من از تمام درسهایی که هنگام نوشتن آثار دیگرم آموختم در اینجا استفاده می‌کنم.

همیشه فکر می‌کنم که کتابی را که در دست دارم احتمالاً آخرین کتابی است که می‌نویسم. منظورم این نیست که تا لحظه مرگ می‌خواهم رمان بنویسم، بلکه می‌خواهم بگویم که طوری رمانم را می‌نویسم که انگار آخرین اثر من است. و به‌طور ضمنی معتقدم که همه نویسندگان باید این‌طور بنویسند.

می‌خواهم در حین کار همه لجامها در چنگم باشد و در ضمن طوری جلوه بدهم که انگار همه چیز کتاب اتفاقی است. البته کار مشکلی است ولی باید انجامش داد. و باز باید کم‌کم خواننده

39. the Book of the Dead

را وارد داستان کنم طوری که نفهمد چه اتفاقی می‌خواهد رخ بدهد و یکدفعه گیر بیفتد. علت اینکه می‌خواهم اتفاقی—و حتی تقریباً سبک—به نظر بیاید، همین است. این مثل کار کسی می‌ماند که تله‌ای برای روباه بگذارد و با ادا و اصول، طوری وانمود کند که انگار روباه یا تله‌ای درده نیست.

وجود من به سه شخصیت تقسیم می‌شود. و خودم می‌دانم که هر کدامشان چگونه‌اند: یکی اهل تفکر و دیگری منتقد است و سومی سعی می‌کند بین این دو ارتباط برقرار کند. معمولاً باید بین آنها جنگ و جدال باشد. اما کار هفتگی من حاصل تلاش آنهاست. و تلاش آنها در ذهنم به شکل گفتگو جریان دارد. و این تجربه عجیبی است. چنین وضعی احتمالاً یکی از علائم جنون است اما فکر نمی‌کنم به عنوان تکنیکی کاری و مؤثر، به هیچ وجه بد باشد.

گویی در واقع احساس می‌کنم عصارهٔ خلاقیت می‌خواهد با فشار از روزه‌ای بیرون بزند. و امیدوارم چیزی زیبا و ناب ظاهر شود. حتی اگر هم می‌دانستم که چیزی از این کتاب به دست نمی‌آید، باز هم آن را می‌نوشتیم. به گمانم اندامهای مختلف برای نشان دادن اشتیاق خلاقشان یعنی شکوفایی—حال چه با صدا و چه با ادا—باید شیوه‌های مختلفی را اختیار کنند. در این صورت، انسانها نیز برای این کار باید روشهای متفاوتی داشته باشند: برخی باید بخندند، برخی بسازند و بعضی نابود کنند و آری، بعضیها نیز حتی باید به گونه‌ای خلاق خود را نابود کنند. و البته این نکته قابل توضیح نیست. و آن اشتیاق در من دوراه برای بروز دارد: یکی عشق به زن و دیگری عشق به کاغذ و مداد (و اکثراً هر دو) یا خودنویس است. و خیلی جالب است که آدم فکر کند این مداد و کاغذ و کلمات پیچ واپیچ چیست. اینها صرفاً ماشهٔ آن اشتیاق، فریاد وجدآمیز زیبایی و شکوفه ناب و خوش خلاقیت

هستند. ولی کلمات اغلب مطابق با احساسات نیست مگر گاهی اوقات که قوت و قدرتی دارد. به این ترتیب است که آدمی سرشار از شور و شوقی شکوفا، با قوت و قدرت درباره تصویر غم انگیز (مرگ زیبایی و یا نابودی شهری دوست داشتنی) می نویسد و فقط تأثیرگذاری آن می تواند والایی و زیبایی احساسش را نشان بدهد.

نطفه اثرم بسته نمی شود. مثل تخم مرغ خامی است که کف آشپزخانه پخش شده و نمی شود کاریش کرد. دارد دیوانه ام می کند. دیگر واقعاً می خواهم سعی کنم آن را بنویسم، اما می ترسم همین سعی و کوشش به حیات اثرم خاتمه بدهد. نمی دانم منشأ این بلا کجاست ولی می دانم چیز جدیدی نیست.

ما در تاریکی و بدون اینکه واقعاً بدانیم داریم چه می کنیم، زحمت زیادی می کشیم. البته فکر می کنم من بیشتر از اغلب نویسنده ها بدانم دارم چه می کنم، اما این هم باز زیاد نیست.

فکر می کنم می ترسم کتابی را که در دست دارم تمام کنم، یعنی می ترسم که با تمام کردن کتاب، خودم هم تمام کنم!

گاهی یک دفعه، به گونه ای عجیب، احساس دلنگی می کنم. فکر می کنم می ترسم. و این احساس (یعنی وحشت از عدم وفای به عهدی که در ابتدای کار با خود بسته بودم تا انجام دهم) همیشه وقتی که که به انتهای کتابی می رسم به سراغم می آید. البته چنین احساسی مثل نفس کشیدن، طبیعی است.

لختی دیگر کتاب را خواهم نوشت و دیگر به من تعلق نخواهد داشت. در واقع کتاب به دست دیگران خواهد افتاد و آنها صاحبش خواهند شد و طوری از من جدا خواهد شد که انگار هیچ گاه پاره ای از وجود من نبوده است. و من از آن موقع می ترسم. چون دیگر نمی شود آن را برگرداند. مثل این است که شما با صدای بلند بادوستی که

توی اتوبوس در حال حرکت است، خداحافظی کنید اما قام قام موتور ماشین نگذارد صدایتان به گوش کسی برسد.

درباره رقابت

می دانی که من ذاتاً اهل رقابت نیستم. رقابت از خیلی از جهات آدم را فلج می کند. من قمار، بازی نمی کنم چون کاری بی معنی است. البته یک موقعی به ورزش پرتاب نیزه روی آورده بودم، اما برایم مهم نبود که نیزه را چند متر آن طرفتر پرتاب می کنم. مدتی هم مشت زن شریری بودم اما نه به قصد برنده شدن. مجبور بودم مسابقه بدهم و از شرش راحت شوم. و اگر دیگران مرا به زور در رینگ مشت زنی نمی انداختند، اصلاً طرفش نمی رفتم و آن تک و توك مسابقه های مشت زنی را هم از سر ناچاری انجام دادم. در نتیجه هیچ وقت از خود نپرسیده ام نویسنده ها جایگاهشان کجاست تا آنها را باهم مقایسه کنم. اصلاً نمی فهمم این چیزها چیست. نوشتن برای من یک کار کاملاً شخصی است. و وقتی محصول ادبی تولید شد، آن اثر دیگر کاملاً از من جدا می شود و من دیگر احساس نمی کنم به من تعلق دارد. این است که نقد برایم معنی ندارد. یعنی دیگر برای ما آموزش و تأدیب خیلی دیر شده^{۴۰}.

درباره چاپ و نشر

با وجود اینکه گاهی احساس کرده ام که آتشی فروزان در دست دارم و صفحاتی درخشان خلق کرده ام، اما هیچ وقت حس خاسی، جهل و عجز دست از سرم برنداشته.

۴۰. بریده از نامه ای به جان اهارا (John O Hara) ۸ ژوئن ۱۹۴۹.

کتاب هم مثل انسان است: ممکن است باهوش یا خنگ، شجاع یا ترسو و زیبا یا زشت باشد. هر فکر شکوفایی، صفحه پستی همچون سگ خیس و گر و بی‌نژادی نیز در انتظارش است و هر پرواز پرشکوهی، تلنگری بر بالها و سقوطی، تا یادآوری کند که با نزدیکی زیاد به خورشید دیگر موم نمی‌تواند پرها را همچنان سفت به هم بچسباند.

خوب کتاب نوشته می‌شود و دیگر فایده‌ای ندارد. نویسنده دلش می‌خواهد داد بزند: «برش گردانید. بگذارید بازنویسش کنم یا بهتر از آن، بسوزانمش. کتاب مرا در آن وضع بد و ناجور به حال خود رهایش نکنید.»

اما پت^{۴۱}، خودت بهتر از همه می‌دانی که کتاب مستقیماً از دست نویسنده به خواننده نمی‌رسد، بلکه ابتدا به دست کله‌گنده‌هایی نظیر ویراستارها، ناشران، نقادان، ویراستارهای مطالب دستنویس (Copyreaders) و قسمت فروش می‌رسد. له و جرح و مثله می‌شود. و نویسنده زخم خورده مجبور است از آن دفاع کند.

ویراستار می‌گوید: «کتابت توازن ندارد. توقع خواننده یک چیز است، کتابی که تو نوشتی چیز دیگر است. در واقع تو دوتا کتاب نوشتی و به هم ضمیمه‌شان کردی. خواننده داستان را درک نمی‌کند.»

نویسنده می‌گوید: «نه، آقا. دوتایشان خوب به هم جفت شده‌اند. من راجع به یک خانواده نوشته‌ام و بعد همان حوادث را به عنوان بله، نقطه مقابل، وقفه‌ای آرامبخش یا تضادی در رنگ و ضرباهنگ کار، روی یک خانواده دیگر پیاده کرده‌ام.»

ویراستار می‌گوید: «اما این را خواننده نمی‌فهمد. آن به قول تو نقطه مقابل، حرکت داستان را کند می‌کند.»

نویسنده می‌گوید: «باید هم‌کند شود وگرنه چطوری می‌فهمید کی تند می‌شود؟»

ویراستار می‌گوید: «تو داستان را متوقف کردی و رفتی توی بحثهایی که خدا می‌داند چیست.»

نویسنده می‌گوید: «بله، رفتم. نمی‌دانم چرا. اما دوست داشتم این بحثها را بکنم. شاید هم اشتباه کرده باشم.»

قسمت فروش می‌گوید: «کتابت خیلی طولانی است. هزینه‌ها سنگین است. مجبوریم قیمت کتاب را بزنیم پنج دلار. اما مردم حاضر نیستند بابتش پنج دلار بدهند. کتاب را نمی‌خرند.»

نویسنده می‌گوید: «اما داستان قبلیم کوتاه بود و شما گفتید که مردم کتابهای نازک را نمی‌خرند.»

مصحح می‌گوید: «تاریخها را درست ذکر نکردی. دستور زبان را رعایت نکردی. در صفحه فلان و بهمان، یکی از شخصیت‌هایت برای پیدا کردن سرعت کشتیهای بخار به سالنامه جهانی (World Almanac) نگاه می‌کند، در صورتی که این اطلاعات در سالنامه جهانی نیست. من بررسی کردم. و باز اسم سال نو چینیه‌ها را اشتباه نوشتی. شخصیت‌هایت هم ثابت قدم نیستند. مثلاً تو لایزا همیلتن^{۴۲} را یک‌جور وصف کردی، و بعد وادارش کردی طور دیگری رفتار کند.

ویراستار می‌گوید: «شخصیت کتی^{۴۳} را خیلی سیاه از کار درآورده‌ای خواننده وجود چنین شخصیتی را باور نمی‌کند. سام همیلتن هم خیلی سفید شده. خواننده وجود او را هم باور نمی‌کند هیچ ایرلندی‌ای این طوری صحبت نمی‌کند.»

نویسنده می‌گوید: «ولی پدر بزرگ من این جوری صحبت می‌کرد.»

ویراستار می‌گوید: «اما کی باورش می‌شود؟»

42. Liza Hamilton 43. Cathy

ویراستار دیگری می‌گوید: «هیچ بچه‌ای این جووری صحبت نمی‌کند.»

نویسنده (که از کوره در رفته، از یأس پناه می‌برد به این جور حرفها): «اوووه، بابا این کتاب‌سن است. بچه‌های داستان‌سن، هر جووری که سن دلم بخواهد صحبت می‌کنند. کتاب‌سن راجع به نیکی و بدی است. با این کار، احتمالاً مضمون کتابم کامل می‌شود. حالا چاپش می‌کنید یا نه؟»

ویراستارها می‌گویند: «باید ببینیم می‌توانیم درستش کنیم یا نه. کار زیادی نمی‌برد. ببینم مگر تو نمی‌خواهی کتابت بهتر بشود؟ مثلاً آخر داستان‌ت را خواننده نمی‌فهمد.»

نویسنده می‌گوید: «شما می‌فهمید؟»

ویراستار می‌گوید: «بله، اما خواننده نمی‌فهمد.»

مصحح می‌گوید: «خدای‌سن، تو چطوری وجه وصفی را همین جووری و غلط، در بعضی از جملات به کار بردی؟ یک نگاه به فلان و بهمان صفحه کتابت بکن.»

بله‌پت. و بعد ختم غائله. اولش فکر می‌کردی با جعبه‌ای از افتخارات رفتی آنجا ولی بعد احساس می‌کنی که بایک بغل اشغال متعفن آنجا ایستادی.

و از همین جلسه است که شخصیت نوظهوری به وجود می‌آید که به آن خواننده می‌گویند. یعنی کسی که:

— آنقدر خنگ است که اگر فکری در سر داشته باشی نمی‌توانی

به‌اش اعتماد کنی.

— آنقدر زیرک است که کوچکترین اشتباهت را هم می‌فهمد.

— کتابهای نازک را نمی‌خرد.

— کتابهای قطور را نمی‌خرد.

— تا حدودی سبک مغز، تا حدودی نابغه و تا حدودی غول
بی شاخ و دم است.
— و تازه اصلاً معلوم نیست بتواند بخواند^{۴۴}.

درباره عناوین

من هیچ وقت نتوانسته‌ام [برای داستانهایم] اسامی خوبی انتخاب کنم. اصلاً به اسم‌گذاری اهمیت لازم را نمی‌دهم. مثلاً می‌خواهم اسم آن [رمان شرق بهشت] را دره‌ای به سمت دریا بگذارم که نقل قولی است که از جایی گرفته نشده و دو کلمه والا و اشاره به جهتی در آن هست. نظرت راجع به آن چیست؟ البته دیگر نمی‌خواهم راجع به آن فکر کنم.

درباره منتقدان

امروز صبح یک نگاه به ساتردی دی‌وی‌یو^{۴۵} انداختم و چندتا از نقد و بررسیهای راجع به کتابهای تازه منتشر شده — البته نه کتابهای خودم — را خواندم و طبق معمول هول مرا گرفت. بررسی‌کننده یا بهتر بگویم منتقد که مثل ماهی چسبیده با تغذیه و نیابتاً حظ بردن از اثر دیگران، به حیات خودش ادامه می‌دهد، باید با حرفهای دلسردکننده، اثر نویسندگان را (که وسیله کسب معاشش است) تحت نظم و قاعده‌ای درآورد. البته حرف من این نیست که نویسندگان نباید تابع هیچ نظم و قانونی باشند، اما امیدوارم کسانی که می‌خواهند نویسنده شوند، آن چنان هم به لحاظ روحی و جسمی، شبیه الگویی واحد نباشند.
من همیشه نوشته‌هایم را ابتدا با سگهایم می‌زنم؛ مثلاً

۴۴. بریده از نامه‌ای به پاسکال کوپسی، ۱۹۵۲.

45. *Saturday Review*

با اینجمل^{۴۶} که می‌نشینند و به مطالبی که برایش می‌خوانم گوش می‌دهد، طوری که احساس می‌کنم همه چیز را می‌فهمد. اما همیشه احساس می‌کنم چارلی [سگ دیگر استاین بک] با سوءظن به کلمات گوش می‌کند. سالها پیش وقتی سگ سرخ و پشمالویم دستنویس رمان موشها و آدمهای مرا جوید، گفتم که سگها مطمئناً منتقدان ادبی برجسته‌ای هستند.

زمان تنها منتقد غیر جاه‌طلب است.
اگر به منتقد رو بدهی، آستر هم می‌خواهد^{۴۷}.

درباره تمدد اعصاب

عیب بزرگ من لااقل از نظر خودم، این است که نمی‌توانم استراحت کنم. اصلاً یادم نمی‌آید در طول زندگی استراحت کرده باشم. حتی توی خواب هم گوش به‌زنگ و بی‌تابم و با مختصر صدایی یا تغییر وضعیتی از خواب می‌پریم. و این چیز خوبی نیست. خوب است که آدم استراحت داشته باشد. فکر می‌کنم این حالت را از پدرم ارث بردم. یادم هست چقدر بی‌قرار بود. اگرچه اغلب حرف نمی‌زد، اما گاهی وقتها خانه را روی سرش می‌گذاشت. عجیب ساکت بود. گمانم چون اولاً حرف زیادی برای گفتن نداشت و بعد هم کسی نبود که به حرفهایش گوش بدهد. البته او به‌جای عمیق بودن، فقط قوی بود. در برابر زیرکی دیگران، گیج می‌شد و جالب اینکه به‌هیچ‌وجه حاضر نبود به موسیقی گوش کند. چون موسیقی برایش بی‌معنی بود. کارهایش اغلب برایم سؤال‌انگیز بود. موقعی که سعی می‌کردم نویسنده شوم، او از من

46. Angel

۴۷. اصل مثل: اگر به منتقد یک وجب جا بدهی، یک نمایشنامه می‌نویسد.

پشتیبانی، حمایت و مرا راهنمایی می‌کرد، نه مادرم. مادرم البته با ناامیدی، از من می‌خواست که آدم شریفی مثلاً بانکدار بشوم. البته او هم بدش نمی‌آمد من نویسنده موفقی مثل تارکینگتن^{۴۸} بشوم، اما مطمئن بود که نمی‌توانم. اما پدرم می‌خواست که خودم باشم. آیا این عجیب نیست؟ او هرکسی را که خطی را پیش می‌گرفت و با عزمی جزم دنبالش می‌رفت، تحسین می‌کرد. فکر کنم چون با مشغول شدن به کارهای جزئی و رفتن زیربار مسئولیت و پول درآوردن برای خانواده، به بخت خود لگدزده بود. لازمه اینکه آدم کسی بشود جسارت است که او نداشت، و نیز خودخواهی است که او نمی‌توانست آن را به خودش بقبولاند. در ضمن بی‌اندازه نسبت به خودش مایوس بود. و باز فکر می‌کنم که او از قصد بسیار گستاخانه من برای نویسنده شدن علی‌رغم میل مادرم و مشکلات فراوان خوشش می‌آمد. به هر حال او مشوق من بود. اما مادرم همیشه فکر می‌کرد که من سرانجام از این هدف دست برمی‌دارم و به سر عقل می‌آیم.

درباره وجود یک نویسنده بین افراد خانواده

البته این خبر غم‌انگیزی است، اما فکر نمی‌کنم بتوانی کاریش بکنی. من یادم هست موقعی که والدینم مطمئن شدند که من نویسنده‌ام — که شاید هم باشم — وحشت برشان داشت. چون آنها هم مثل شما بناگزی پیش‌بینی می‌کردند که در آینده، زندگی با همچین پسر مزخرف، بدخلق، خودرأی، اخمو، دعوایی، بی‌منطق، عصبی، غیر-مسئول و سر به هوا طاقتفرسا خواهد بود. چون وفادار نیست و کمتر

۴۸. Booth T. Tarkington رمان‌نویس آمریکایی که در ۱۹۱۸ برنده جایزه

پولیتسر شد.

دلسوز است و به والدینش اعتنایی نمی‌کند. طوری که آدم می‌خواهد بکشدش. من مطمئنم که پدر و مادر من هم اغلب به فکر می‌افتادند زهری بخوردم بدهند و مرا بکشند. نه او از دست شما آسایش خواهد داشت و نه شما از دست او. او حتی شایستگی لازم را برای کسب موفقیت ندارد و یا اگر دارد، دائم نق می‌زند، طوری که انگار نویسنده‌ای ناکام است. چون یکی از ویژگی‌های این حرفه این است که همیشه وقتی آدم احساس کند نویسنده خوبی است، در کارش شکست می‌خورد. و با کمال تأسف باید بگویم که دنیس [مرفی^{۴۹}] فقط یک نویسنده ساده نیست بلکه نویسنده خیلی خوبی است.

امیدوارم شما و مری^{۵۰} همدردی مرا با خودتان بپذیرید اما در ضمن باید به شما متذکر بشوم که چاره‌ای هم ندارید. از این به بعد هم وظیفه شما به عنوان پدر این است که او را از زندان درآورید، نگذارید از گرسنگی بمیرد و با ناامیدی کارهایش را که ظاهراً غیرعقلانی است، نظاره کنید. و تازه بهترین پاداش شما در قبال این همه، بی‌اعتنایی است و بدترینش فحش و بدنامی است. توقع نداشته باش درکش کنی، چون او خودش هم خودش را درک نمی‌کند. و تو را به خدا، با این معیارهای معمولی ما برای فضیلت، رذالت و ضعف و درماندگی درباره‌اش قضاوت نکن. هرکس ارزشی دارد، اما به سختی می‌شود به ارزش یک نویسنده — و البته نویسنده واقعی — پی برد و تقریباً نمی‌توان آن طور که باید، از او قدردانی کرد. توصیه من به شما این است که کاری به کارش نداشته باشید، در برابر ضربات انعطاف داشته باشید و مراقب خودتان باشید. اما اگر فکر کشتن او به سرتان زده، بهتر است زودتر دست به کار شوید و گرنه دیگر خیلی دیر می‌شود. چون که او دیگر

۴۹. Dennis Murphy ۱۸۶۹-۱۹۶۴

50. Marie

نمی‌تواند روی آسایش را ببیند و شما هم خیلی کم خواهید دید. در ضمن می‌توانید منکر هرگونه رابطه خویشاوندی با او شوید. مرفی^۱ زیاد است.

درباره جوایز

به نظرم چندتا کار حتماً باید بشود اگر چه خود من به عنوان رمان‌نویس نمی‌توانم یا نباید انجامشان بدهم. اول اینکه باید چیزی راجع به شیفتگی و مشغله ذهنی مسخره‌ای که معاصران بزرگ من یعنی فاکنر^۲ و همینگوی^۳ با آن جاودانگی‌شان ایجاد کرده‌اند، نوشت. تو گویی آنها برای حک‌شدن نامشان بر روی سنگ قبر سرو دست می‌شکنند. دومین چیزی که تو می‌توانی راجع به آن بنویسی و من نمی‌توانم، نوشتن راجع به جایزه نوبل است. اگر نوبل را به من بدهند، زهره ترک می‌شوم. چون این جایزه اصلاً برایم اشتیاق‌برانگیز نیست. البته من نمی‌توانم این را بگویم چون هنوز این جایزه را به من نداده‌اند. ولی به نظر می‌رسد که برندگان جایزه نوبل دیگر به هیچ وجه نمی‌توانند اثر خوبی یا جسورانه‌ای خلق کنند. انگار این جایزه بازنشسته‌شان می‌کند. نمی‌دانم علتش چیست. آیا دلیلش این است که به هر حال عمر نویسندگی‌شان به سر آمده است، یا اینکه چون سعی می‌کنند مطابق با معیارهای جایزه نوبل رفتار کنند، یا اینکه چون شجاعتشان را از دست می‌دهند، یا علت چیز دیگری است. به هر حال این خطر بزرگی است که اکثراً نمی‌توانند بر آن فائق بیایند. شاید به خاطر اینکه جایزه نوبل نویسندگانش را با وقار و محترم می‌کند و نویسنده نمی‌تواند آدم

۵۱. بریده از نامه‌ای به جان مرفی، ۲۱ فوریه ۱۹۵۷.

52. William Faulkner

53. Ernest Hemingway

محترمی باشد. این نکته در مورد همه عناوین و جوایز افتخاری نیز صادق است. هرچه تعداد عناوین و جوایز نویسنده بیشتر بشود، متقابلاً خلایقش کمتر می‌شود. شاید من هم از ترس همین، عناوین دکترای افتخاری را که دانشگاه‌هایم به افراد اعطای کنند نپذیرفته‌ام. و باز شاید به همین دلیل علی‌رغم اینکه به عنوان عضو آکادمی^{۵۴} انتخاب شدم، هیچ وقت دور و بر آن نفرتم و پول جایزه پولیتر را نگرفتم.^{۵۵}

درباره همینگوی

اولین بار روزنامه دلی میل^{۵۶} لندن خبر مرگ همینگوی را تلفنی، به من داد و خواست بداند که نظرم راجع به مرگش چیست. من که شخصاً از شنیدنش وحشت کردم، اگرچه عکس‌العملهایی از این دست چندان هم دور از انتظار نیست. همینگوی فقط یک مضمون داشت، فقط یک مضمون. مردی که پنجه در پنجه قوای جهان که سرنوشتش می‌نامند، می‌افکند و با شجاعت تمام با آنها روبرو می‌شد. مسلماً همه حق دارند زندگیشان را تغییر بدهند، اما هیچ کدام از قهرمانان همینگوی از چنین امکانی برخوردار نیستند. به نظر من نکته غم‌انگیز این است که او از اتفاق ناگوار بیشتر نفرت داشت تا از خودکشی. آدم بسیار مغروری بود. برایش اصلاً مهم نبود که موقع تمیز کردن تفنگ، اتفاق ناگواری رخ بدهد و همه چیز را خراب کند. تقریباً غیرممکن است کسی بتواند بدون برنامه قبلی، تیر تفنگ دولول را توی سرش

54. Academy

۵۵. بریده از نامه‌ای به پاسکال کوپسی، ۱۹۵۶. شش سال پس از این نامه، خود استاین بک برنده جایزه نوبل شد.

56. Daily Mail

خالی کند. این جور حوادث اکثراً موقعی منجر به مرگ می شود که تفنگی به زمین می افتد و معمولاً تیر به شکم کسی می خورد. ضمن اینکه آدم با تجربه ای مثل همینگوی هیچ وقت موقع تمیز کردن تفنگ، سلاحش را پر نمی کند؛ یا در واقع نمی شود در خانه شکارچی تفنگ پر پیدا کرد. مثلاً در جاتفنگی خود من چند تا تفنگ شکاری هست اما فشنگ آنها در قفسه پایین است. تفنگ را باید موقع استفاده تمیز کرد و برای تمیز کردن باید اول فشنگهایش را درآورد. خود همینگوی آدمهای بی دست و پا را تحقیر می کرد؛ و این جور اتفاقها فقط برای آدمهای بی دست و پا رخ می دهد. از سوی دیگر، با توجه به چیزهایی که راجع به او خوانده ام، گویا شخصیتش در یکی دو سال آخر عمرش، دستخوش تغییراتی شده بود. مسلماً آخرین تابستانی را که در اسپانیا گذراند و گزارشهای مربوط به آن که در مجله لایف^{۵۷} چاپ شد، با رویه دیرینه او نمی خواند. شاید همان طور که پل دو کرایف^{۵۸} می گفت، چند بار هم سکنه مغزی کرده باشد. و همین نکته می تواند آن تغییر شخصیتش را تبیین کند.

ولی صرف نظر از همه اینها، او بیش از هر کس دیگری بر عالم نویسندگی تأثیر گذاشته است. همینگوی هیچ نشانی از شوخ-طبعی نداشت. و این، زندگی عجیبی است. همیشه سعی می کرد چیزی را اثبات کند. و آدم طبعاً همیشه سعی دارد چیزی را که ازش مطمئن نیست ثابت کند. محبوب همه منتقدان بود. چون هیچ وقت سبک، مضمون و حتی داستانش را عوض نمی کرد. در فکر کردن و احساس کردن هم دست به تجربه های جدیدی نمی زد. یک کم مثل کاپا^{۵۹} بود؛

57. *Life*

۵۸. Paul de Kruif میکروب شناس و نویسنده آمریکایی (۱۹۷۱-۱۸۹).

۵۹. Robert Capa عکاس مشهور مجله لایف.

تصویر مطلوبی از خود خلق و بعد سعی کرد مثل آن زندگی کند. از مرگش متأثر شدم. اگرچه هرگز نتوانستم خوب او را بشناسم. فقط یکی دو بار دیدمش و او هر بار با من دوستانه و با ملاحظت رفتار می کرد. هرچند که می گویند به طور خصوصی کارهای مرا تحقیر می کرد. او به نویسندگان زنده به چشم معاصرانش نگاه نمی کرد، بلکه آنها را مخالفان خودش قلمداد می کرد. جاودانه شدن برایش خیلی مهم بود، طوری که گویی در این مورد تردید داشت؛ ولی بی شک جاودانه شد.

یک چیز او برایم خیلی جالب بود. چند سالی از رمان قطوری که داشت می نوشت، و بعد از کتابهای مختلفی که نوشته و کنار گذاشته بود تا بعداً منتشر کند، حرف می زد. اما من که باورم نمی شود چنین کتابهایی اصلاً وجود داشته باشد. و اگر روزی معلوم بشود که هست تعجب خواهم کرد. چون نویسنده ها قبل از هر چیز میل دارند نوشته شان را به کسی بدهند تا بخواند. البته شاید من اشتباه می کنم و همینگوی در این مورد استثناست. اما بجاست که من در اینجا برای روزنامه دیلی اکسپرس^{۶۰} دو سطر شعری که سروده بهترین نویسنده ماست بیاورم. و آن دو سطر از این قرار است:

او کسی بود، او را همان طور که بود بپذیر

اما مثل او را دیگر نخواهم دید

و چون به او بابا می گفتند، این اشعار به طور مضاعف، وصف الحال

اوست^{۶۱}.

درباره شهرت

اینجا جای خیلی خوبی است، چون به هر طرف که نگاه کنی،

60. Daily Express

۶۱. بریده از نامه ای به پاسکال کویسی، ۱ جولای ۱۹۶۱.

منظره‌ای است؛ و همه ویرانه. طوری که آدم نمی‌تواند بفهمد کی یا چرا آنها را ساخته است. با دیدن آنها بلندپروازی به نظر کمی مسخره می‌آید. من کتابهای زیادی نوشته‌ام و بعضی از آنها هم خیلی خوب است یا چیزهای خوبی در آنها هست. و آدم خوشش می‌آید از او سؤال کنند از اینکه یک وجب زمین خدا^{۶۲} یا دداع با^{۶۳}سلحه را نوشتید چه احساسی دارید؟^{۶۴}

برخی از این مطبوعات خرده‌پا، دستنویسهایم را می‌خواهند و وقتی برایشان می‌نویسم که ندارم، سؤال می‌کنند که آیا می‌توانند نامه‌ای را که در آن نوشته‌ام دستنویسی ندارم، چاپ کنند؟^{۶۵}!

یادداشت‌هایی در حاشیه رمان خوشه‌های خشم

هیچ کس مثل من از ضعفهایم آگاه نیست. گاهی به نظر می‌رسد می‌توانم چیزی را خوب از کار در بیاورم، اما وقتی آن را می‌نویسم، چیز متوسطی از آب درمی‌آید. متأسفانه رمان کمی ملال‌آور شده. ضعفهایم دارند یکی پس از دیگری رو می‌شوند. رمانم تعریفی ندارد. خیلی ناراحتم. کار را خراب کردم. در تمام طول زندگیم، کارم همیشه همین بوده.

جوانها می‌خواهند حرف بزنند، نویسنده شوند. اما من چه می‌توانم به آنها بگویم؟ من که خودم هنوز نویسنده نشده‌ام. اما از یک چیز مطمئنم. رمانم، همان‌طور که به آن امید بسته بودم، رمان

۶۲. *God's Little Acre* نوشته ارسکین کالدول (Erskine Caldwell) نویسنده آمریکایی (۱۹۰۳-۱۹۸۸).

۶۳. *Farewell to Arms* نوشته ارنست همینگ‌وی.

۶۴. بریده از نامه‌ای به الیا کازان (Elia Kazan) ۲۲ نوامبر ۱۹۶۱.

۶۵. بریده از نامه‌ای به الیزابت اوتیس (Elizabeth Otis) جولای ۱۹۳۹.

بزرگی نشده. اثری معمولی است. و بدیش این است که دیگر نمی‌توانم بهتر از این بنویسم. مردد و بدبختم. خیلی تنبلم؛ خیلی خیلی تنبلم. پس آن نظم و انضباط کاریم چه شد؟ آیا دیگر تسلط کاریم را از دست داده‌ام. تنبلی بر وجودم مسلط شده. همیشه در رنج و زحمت بوده‌ام، اما هیچ وقت به آن عادت نکرده‌ام.

ساعت یازده صبح، ۷ جولای ۱۹۳۸

امروز پنج‌شنبه است. و به طرز عجیبی دارم با رمان کلنجار می‌روم. فکرکنم کم‌کم دارد در آن تحولی رخ می‌دهد، چون هر لحظه بیشتر به کار علاقه‌مند می‌شوم. چند لحظه‌ای حالت ناامیدی به‌ام دست داده بود، و با وجود اینکه هنوز هم در اثر آن حالت مضطربم، اما فکرکنم حالم دارد بهتر می‌شود. به‌گمانم امروز برای من، روز امتحان یک تجربه است. به‌قول کارول^{۶۶} باید از جزئیات استقبال کرد. بگذار در صورت لزوم، این رمان لا‌مصب سر به سیصد هزار کلمه بزند. این زندگی من است، چرا باید زندگی‌م را تمام کنم؟ دوباره اعتماد به‌نفسم را به‌دست آورده‌ام. می‌توانم حسش کنم. توقف کار روحیه‌ام را خراب می‌کند. امروز فصل دیگری از این رمان طویل را تمام می‌کنم؛ منظورم یک صفحه از یک فصل است. می‌خواهم تمام جزئیات کارم را در این دفترچه بیاورم. این بار یادداشتهای روزانه این رمان، واقعاً به کارم آمده و چیز خوبی است. امروز جان د. باری^{۶۷} پیغام فرستاد که می‌خواهد جزوه‌ام [شجاعان^{۶۸}] را چاپ کند و انجمن معلمها هم تقاضای یک سخنرانی داشتند و می‌خواستند بدانند که بهترین ویراستار کیست؛ و همه هم از طریق نامه. ترجمه سوئدی [رمان تودتلا فلت]

66. Carol 67. John D. Barry

68. *Their Blood is Strong*

امروز به دستم رسید. و ترجمه نروژی این کتاب هم در راه است. مجموعه ترجمه‌های کتابم دارد کامل می‌شود. خیلی خوب است که آدم این چیزها را داشته باشد. و امروز بالاخره بعد از چند روز که از تعطیلی چهارم جولای می‌گذرد، احساس آرامش می‌کنم. اماروهای قبل انگار به جای استراحت، قوایم تحلیل می‌رفت. نوشتن برای من حکم استراحت را دارد. الآن دیگر وقت کار است. باید کار کنم. امروز سر ذوقم. شرح کارم را بعداً می‌نویسم. این یادداشت را همینجا به پایان می‌برم. احساس می‌کنم کار امروز خوب می‌شود. فکر کنم بهتر از قبل باشد، و کار راحت‌تر و روان‌تر پیش برود.

درباره هیبت کلمات

داستان نویس مجبور است موقع نوشتن داستان کاملترین اطلاعات و عمیق‌ترین احساسش را به کار بگیرد. نظم کلمات مکتوب، نویسنده‌های خرفت و دغلباز را مجازات می‌کند. نویسنده در زندگیش به کلمات احترام می‌گذارد و در ضمن از آنها می‌ترسد. چون کلمات هم ظالمند و هم مهربان و می‌توانند همان جلوروی نویسنده، معنی خودشان را عوض کنند. آنها مثل کره توی یخچال بوهای مختلفی به خود می‌گیرند. البته نویسنده‌هایی که صداقت ندارند فقط تا مدتی به نوشتن ادامه می‌دهند، ولی نه تا مدت مدیدی.

نویسنده که در تنهایی به سر می‌برد سعی می‌کند، همچون ستارگان دور دست، با فرستادن علائم با دیگران ارتباط برقرار کند. او چیزی نمی‌گوید، درس یا دستور هم نمی‌دهد. بلکه سعی دارد تا بنای ارتباطی معنایی، احساسی یا بینشی را پی بریزد. ما حیواناتی افسرده و تنها هستیم و در تمام طول زندگیمان تلاش می‌کنیم تا کمتر تنها

باشیم. یکی از شیوه‌های دیرینه ما برای درآمدن از تنهایی، داستان‌گویی و ضمن آن درخواست از شنونده برای گفتن یا احساس کردن چیزی بوده است.

بله راهش این است یا حداقل من احساس می‌کنم راهش این است. و آن وقت دیگر شما آن قدر که فکر می‌کردید تنها نیستید. البته نویسنده زندگی را در قالب نظم جدیدی می‌ریزد، فواصل زمانی را کم و حوادث را غلیظ‌تر می‌کند و مقدمه و تنه و مؤخره‌ای برای داستان‌ش جفت و جور می‌کند. زندگی هم [مثل نمایش] پرده‌های خودش را دارد. مثلاً پرده‌های روز، صبح و ظهر و شب است و پرده‌های زندگی انسان تولد و کمال و مرگ است و این پرده‌ها بالا می‌رود و پایین می‌آید؛ اما داستان پیش می‌رود و تمامی ندارد. وقتی نویسنده داستان را تمام می‌کند، غمگین می‌شود و برایش مثل مرگ خفیف است. و وقتی آخرین کلمه را روی کاغذ می‌آورد دیگر کار تمام است. اما در واقع تمام نیست. داستان پیش می‌رود و نویسنده جا می‌ماند، چون داستان هیچ وقت تمام نمی‌شود.

یادداشت‌هایی در بارهٔ رمان‌نویسی

الیزابت بوئن

دربارهٔ نویسنده

الیزابت بوئن^۱ رمان و داستان کوتاه‌نویس در ۱۸۹۹ میلادی در ایرلند زاده شد و به سال ۱۹۷۳ درگذشت. از میان رمان‌های وی می‌توان از آخرین سپتامبر^۲، به سوی شمال^۳، خانهٔ پاریس^۴، مردن-دل^۵، گرمای دوز^۶ و دنیای عشق^۷؛ و از میان مجموعه داستان‌های کوتاهش، از پرش گربه^۸، مواجهه‌ها^۹، عاشق پلید^{۱۰} و گل‌های دز^{۱۱} نظاره کن! یاد کرد. به عقیده برخی از منتقدان بهترین رمان او مردن دل و ضعیف‌ترین آنها گرمای دوز است.

آثار بوئن برداشت‌گرایانه است، اما عینیت و استحکامی دارد که خواننده بیش از آنکه زندگی را در رؤیا ببیند، احساس می‌کند آن را از فاصله‌ای دور و دراز، به‌خاطر می‌آورد. وی از دوستان ولف بود و در آثارش از ولف تأثیر زیادی پذیرفته است. با وجود اینکه آثار بوئن تا حدودی رنگ خود او را دارد، اما متأسفانه به‌دلیل ارتباط عاطفی زیادش با نویسندگان کمتر کسی آثارش را نقد و بررسی کرده‌است. و باز نکته دیگر در مورد وی این است که او به‌دلیل اینکه به طبقهٔ مرفه و ثروتمند جامعه‌اش تعلق داشت، در جاهایی از آثارش

1. Elizabeth Bowen
2. *The Last September*
3. *To the North*
4. *The House in Paris*
5. *The Death of the Heart*
6. *The Heat of the Day*
7. *A World of Love*
8. *The Cat Jumps*
9. *Encounters*
10. *Demon Lover*
11. *Look at All Those Roses*

که به طبقات فرودست جامعه پرداخته، چندان موفق نبوده است. یادداشتهای زیر به قول خود بوئن «تأملات یک نویسنده درباره فن داستان نویسی» و البته با تکیه بر نظریات فورستر و لایبک^{۱۲} در این زمینه، است.

طرح، عنصری اساسی است، بسیار اساسی

به نظر می رسد استفاده از طرح دلبخواهی باشد؛ اما این طور نیست. رمان نویس مجبور می شود از طرحی خاص استفاده کند. با [نامطلوب بودن] و حذف انتخابهای دیگر، تنها طرح است که باقی می ماند. به عبارت دیگر، رمان نویس بیکباره می بیند که امکان ندارد چیزی را که می خواهد بگوید به نحو دیگری بیان کند.

او به زور به طرف طرح خاصش کشیده می شود. با چه؟ با چیزی که می خواهد بگوید. این چیزی که می خواهد بگوید، چیست؟ انبوهی از مصالحی که نویسنده گرد آورده است: برداشتهای دریافتی، احساسات برخاسته از تجربیات، نتایج تغییر شکل یافته مشاهدات عادی و چیزهای دیگر؛ ایکس. این مواد، چیزهایی فرعی هستند؛ یعنی نسبت به آن بخش از زندگی نویسنده که ربطی به نویسندگی ندارد چیز اضافه ای است. و در مقایسه با مبلمان همیشگی اتاقها، مثل چمدانی است که بین دوتا مسافرت، موقتاً در راهرو گذاشته است. و اگرچه قرار است آن را جای دیگر بگذارند، اما تا مقصد معلوم نشود، نمی شود آن را جابجا کرد. و طرح همان مقصد است.

طرح زبان است. حوادث زبان است و زبان حوادث.

طرح، داستان است. و باز به همان مفهوم کود کانه اش، داستان است؛ یعنی دروغ است: چون چیزی را که اتفاق نیفتاده، می گوید

۱۲. Percy Lubbock منتقد و مقاله نویس انگلیسی (۱۸۷۹-۱۹۶۵).

اتفاق افتاده است. بنابراین برای اعتبار بخشیدن به آن دروغ اصلی، باید حقیقتی غیرمتناقض، در برداشته باشد.

داستان حوادثی دارد؛ حوادث رو به پایانی که نه تنها خواننده نتواند آن را پیش‌بینی کند، بلکه موقع رسیدن به آن، حس کند که از ابتدا غیرقابل اجتناب بوده است.

چه کسانی حوادث را به وجود می‌آورند؟ شخصیتها. حوادث با در نظر گرفتن چه و به‌خاطر چه؟ به‌خاطر آنچه که قرار است داستان-نویس بگوید.

پس عقیده‌ای که می‌گوید وظیفه حوادث ارائه شخصیتهاست چه می‌شود؟ این عقیده اشتباه است. شخصیتها در داستان حضور دارند تا حوادث را به وجود بیاورند. شخصیت را خلق می‌کنند و، باید او را صرفاً به‌نحوی خلق کنند تا افعالش (یا نقش کمکی‌اش در حوادث رمان) واقعی به‌نظر برسد.

درباره عقیده‌ای که می‌گوید طرح باید بدیع، پیچیده و درواقع آنقدر بدیع و استادانه باشد که کاملاً ما را مجذوب به‌خود کند چه می‌توان گفت؟ اگر حتی بیش از این بود چه؟ در این صورت تنش یا معمایی منجر به‌تنش، در داستان هست که به‌کارگیری آن برای تأکید خوب است، اما تنش به‌خاطر تنش بد است.

طرح باید رمان را به‌سمت هدفش پیش ببرد. کدام هدف؟ بیان حقیقتی شاعرانه به‌شیوه‌ای غیرشاعرانه.

آیا همه حقایق شاعرانه قبلاً گفته نشده است؟ جوهره حقیقت شاعرانه این است که بیان هیچ حقیقت شاعرانه‌ای، پایان ندارد.

طرح یاداستان به‌خودی خود، شاعرانه نیست؛ یا در واقع بهترین آنها فقط ضد شعر نیست. بنابراین به‌هیچ وجه نمی‌تواند از ضرورت شعری استفاده کند. باید - حداقل از موقعی که این حقیقت جزئی و این تنها

راه ممکن بر همگان آشکار شده— همه چیز طرح یا داستان مبتنی بر دلیل باشد. باید همیشه یک پای رمان نویس تکیه گاهش باشد؛ مهم نیست که پای دیگر او به چه کاری مشغول است. (نکته مهم: از نحوه داستانگویی برای کودکان و داستانهای پلیسی و علی الخصوص داستانهای منسجم پلیسی، خیلی چیزها می توان آموخت).

این گفته فلور که «باید خواننده را مجذوب کرد» تأکیدی بر نحوه داستانگویی است. [انگار داستان نویس می گوید] می خواهم داستانی را پیش چشمتان ظاهر کنم که مثل دستمال ابریشمی ای که شعبده باز از زیر ساعتش در می آورد، مجذوب کننده است.

حرکت طرح داستان نباید متوقف شود. سرعت واقعی این حرکت باید ثابت باشد. تغییر سرعتهای ظاهری در داستان، خوب و ضروری است، اما این تغییر سرعتها نباید واقعی باشد. ایجاد تغییرات ظاهری بخشی از وظیفه چشم بندی رمان است. برای ایجاد چنین تغییراتی در سرعت حرکت طرح، می توان دریافت داستان تغییراتی داد. اما چرا تغییر سرعتهای ظاهری در حرکت داستان ضروری است؟ (الف) برای تأکید و (ب) برای عدم مقاومت خواننده (که دائماً در معرض تغییر حالت های روحی است) در برابر داستان. اما چرا یکنواخت بودن سرعت واقعی داستان و متغیر نبودن آن ضروری است؟ برای یکدستی درونی خود داستان. کمال این یکدستی مساوی است با کمال تسلط نویسنده بر داستان. یکنواختی سرعت باید از کشیدگی یکنواخت داستان غیر قابل تفکیک باشد. کشیدگی نخی را که از دو طرف می کشند، در سرتاسر و در جای جای طول آن، یکی است.

شخصیتها

پس آیا شخصیتها را باید بر طبق قاعده معینی ساخت؛ قاعده ای

که طرح از قبل آن را مشخص می‌کند؟ آیا باید طوری آنها را تصویر کرد و اجزایشان را پی‌ریخت و سوار کرد و آنها را به بازی گرفت تا به بهترین وجه به کار طرح بیایند؟

نه. مسئله این نیست که چنین حرفی صحیح یا غلط است. بلکه این کار غیرممکن است. کسی نمی‌تواند شخصیتها را بسازد. فقط عروسکهای خیمه‌شب‌بازی را می‌سازند. حوادث ضروری طرح، رفتار ماهرانه عروسکها نیست. از منظر طرح، حادثه بدون شخصیت، اصلاً حادثه نیست. غیرقابل تقسیم بودن و اجتناب‌ناپذیری اعمال بازیگر است که حوادث را واقعی می‌نمایاند. بدون اینها، قدرت و دلیلی پشت حوادث نیست و حوادث بی‌قدرت و بی‌دلیل نیز موجب ازهم پاشیدن طرح می‌شود. اصطلاح خلق شخصیت (یا اشخاص) اصطلاحی گمراه‌کننده است. شخصیتها قبلاً به وجود آمده‌اند. رمان‌نویس آنها را کشف می‌کند. آنها کم‌کم خودشان را در برابر ادراک رمان‌نویس، افشا می‌کنند: همان‌طور که همسفرهایی که در کوپه تقریباً تاریک قطار رو بروی هم نشسته‌اند چنین می‌کنند.

ادراک رمان‌نویس از شخصیتها عملاً موقع نوشتن رمان شکل می‌گیرد. رمان‌نویس تا حدودی همان وضعیت خواننده را دارد، اما او باید همیشه تقریباً زودتر از خواننده [اشخاص را] ادراک کند.

مطلوبترین شیوه ارائه شخصیتها به کارگیری همین ادراک است. شخصیتها قبلاً در چه چیزی وجود دارند؟ در انبوهی از مصالحتی که رمان‌نویس قبل از نوشتن رمان گرد آورده است.

(نکته مهم: یک سؤال بی‌جواب از یک مخالف: «آیا شما شخصیتهای رمانتان را خلق می‌کنید یا از زندگی واقعی می‌گیرید؟» واضح است که هیچ کدام. متأسفانه تصور شخص مخالف از زندگی واقعی و زندگی رمان‌نویس دو چیز مجزا از هم است).

پس چگونه رمان‌نویس شخصیتی را که قبلاً وجود داشته (با منبع درونی اعمالش و تضادهای آن) وامی‌دارد تا نقشی از پیش طراحی شده را ایفا کند؟ در ارتباط با شخصیت یا شخصیت‌های دیگر. و به محض اینکه اینها مد نظر قرار گرفت، طرح باید فی الفور بسیار دقیق و دلبخواهی به نظر برسد.

درباره این نظر (در ارتباط با طرح) که «شخصیت را خلق می‌کنند تا احتمالاً فقط حوادث مورد نیاز داستان را تأمین کند» چه می‌توان گفت؟ قبل از هر چیز کلمه خلق [شخصیت] را کنار بگذارید. بهتر است بگوییم رمان‌نویس از طریق نشانه‌هایی شخصیتی را که توانایی خاصی در دست زدن به عملی آن‌هم به شیوه مشخصی، دارد بازشناسی، و این شیوه مشخص نیاز طرح داستان را برآورده می‌کند. بله، شخصیت به خاطر ایجاد و پیشبرد حوادث طرح، در داستان حضور دارد. اما این شخصیت در بیرون از حوادث طرح نیز وجود دارد. اگر شخصیت در بیرون از حوادث (لزوماً محدود) داستان وجود نداشته باشد، خود حوادث نیز اعتباری نخواهند داشت.

حوادث یعنی ساده کردن (در جهت هدف داستان) پیچیدگی. هر حادثه‌ای از میان تعداد نامشخصی از حوادث احتمالی کنار گذاشته شده، انتخاب شده است. و حضور ملموس همین تعداد نامشخص است که حوادث داستان را جذاب می‌کند. بنابراین باید هنگامی که یکی از شخصیتها دست به عملی می‌زند، نقش و کشش این تعداد حوادث احتمالی حس شود. و همین که خواننده ببیند شخصیت توانایی دست زدن به اعمال دیگری را نیز دارد، آن شخصیت در نظرش اعتبار پیدا می‌کند.

اجمالاً اینکه کارهای شخصیت باید قبل از آنکه به وسیله رمان‌نویس تصویر شود، غیرقابل پیش‌بینی، و وقتی تصویر شد اجتناب-

ناپذیر باشد. در نیمه اول رمان باید ناتوانی خواننده در پیش‌بینی حوادث گیراتر و در نیمه دوم باید اجتناب‌ناپذیری آنها بارزتر باشد. (گو اینکه استثنای بسیار مهم در این مورد شاهکارهای رمان-نویسی است. در جنگ و صلح^{۱۳} تولستوی^{۱۴}، تربیت عاطفی فلور و در جستجوی زمان از دست رفته^{۱۵} پروست^{۱۶} عدم امکان پیش‌بینی حوادث بر کل رمانها سایه انداخته است).

اهمیت شخصیتها در رمان (که قبلاً به وسیله طرح مشخص شده است) عرصه عمل یا انتخابهای آنها را معین می‌کند. رمان‌نویس باید فضای روانی شخصیتها را (تا حد سهمیه‌بندی) مشخص کند. و طبق معمول وسیعترین عرصه را در اختیار قهرمان مرد، قهرمان زن و شخصیت پلید (در صورتی که در رمان باشد) بگذارد. و حق هم این است که برای توصیف انتخابهای مختلف آنها، چنین سهمی از زمان و مکان در اختیارشان قرار گیرد. هرچه جای شخصیتها در سلسله مراتب اشخاص — بر اساس میزان اهمیتشان در طرح داستان — پایینتر باشد، تعداد انتخابهایشان نیز کمتر است. و شخصیتی را که ا.م. فورستر، ساده می‌نامد اساساً امکانی برای انتخاب ندارد.

رمان ایدآل رمانی است که در آن شخصیتهای ساده نباشند. شخصیتها باید مادی، یعنی واقعیتهای ملموس و مادی باشند. خوانندگان نباید صرفاً شخصیتها را ببینند، بلکه باید آنها را حس کنند. قدرت رمان‌نویس برای ارائه شخصیتها به شکل واقعیتهایی مادی، احتمالاً بستگی به میزان و جوهره حساسیت رمان‌نویس نسبت به مسائل مادی دارد. اما چرا اغلب در این مورد رمان‌نویسان انگلیسی در مقایسه با رمان‌نویسهای فرانسوی یا روسی ضعیف‌ترند؟

13. *War and Peace* 14. Tolstoy

15. *La Recherche du Temps Perdu* 16. Proust

به‌خاطر توصیف صریح. چرا این کار غلط است؟ چون این توصیف ایستاست. شخصیت مادی افراد در حوادث شکل می‌گیرد و این دو را نمی‌توان ازهم جدا کرد. تصاویر باید در حرکت باشند. چشمها، دستها، قد و قامت و غیره اشخاص را باید هنگام نمایش نشان داد. واکنش در برابر شخصیت مادی افراد نیز جزو حوادث است. عشق و روابط عاطفی نیز هرچه بیشتر کاربرد این قاعده کلی را نشان می‌دهد.

(به‌عنوان نمونه کانراد^{۱۷} در استفاده از شخصیت مادی و غیر عشقی افراد دستی قوی داشت).

باید مادی کردن شخصیت افراد برای رمان‌نویس فوریت داشته باشد. رمان‌نویس می‌تواند از شخصیتی که هنوز بدل به واقعیتی مادی نشده نیز استفاده کند؛ اما نمی‌تواند برای مدتی طولانی به این کار ادامه دهد. چون این کار باعث وقفه در طرح داستان می‌شود.

وقتی رمان‌نویس در فصلی از رمانش شخصیت‌هایش را بدل به واقعیتهایی مادی کرد، احتمالاً باید فصول قبلی را بازنویسی کند. چون از منظر طرح، این شخصیتها اعتباری نخواهند داشت.

به‌علاوه، نکته اساسی دیگر این است که از نظر خواننده مادی کردن شخصیت افراد باید از همان ابتدا شروع شود. می‌گوییم شروع شود، چون شاید از نظر خواننده این کار تدریجی است.

آیا به‌خاطر همین ناکامی یا تمایل به ناکامی در زمینه ارائه شخصیت‌های مادی است که رمان‌نویسان انگلیسی تا این حد به اظهار همدردی عاطفی با شخصیت‌هایشان می‌پردازند؟

رمان برای کنار گذاشتن این نوع همدردی، باید حداقل یک شخصیت جذاب داشته باشد. شخصیتی که بتواند خواننده را طوری که

انگار در حضور معشوق خویش است، بر سر شوق آورد. این یکی از قوانین تجارت نیست، بلکه یکی از قواعد ضروری و اولیه کشش داستان است. و این شخصیت باید با خواننده همان کاری را بکند که با رمان-نویس انجام داده است: ادراکات، برداشتهای حسی و تمایلات آنها را به طرف خود جذب کند. اما متأسفانه گاهی شخصیت، نویسنده را مجذوب خود می کند اما نمی تواند خواننده را نیز شیفته خود کند.

رمان سوخت می خواهد و طرح برای حرکت، متکی بر سوخت درویش است.

شخصیتها به لحاظ جسمی تقریباً همیشه رونوشتی یا رونوشتی ترکیبی از زندگی هستند. رمان نویس برای یافتن خصایل، اداها و غیره شخصیتها حافظه اش را می کاود یا با استفاده از حافظه اش آنها را باهم ترکیب می کند. یا ممکن است از تصویری، عکسی یا عکس فیلمی استفاده کند. خصوصیتهای جسمی را نمی توان ابداع کرد. (ویژگیهای جسمی ساختگی از نشانه های رمانهای سطح پایین است.) پروست (در جلد آخر رمانش) چیزهایی درباره ترکیب ویژگیهای شخصیتها گفته است. هرچقدر هم که رمان نویس از خصوصیات شخصیتی خاص در زندگی واقعی، استفاده کند، باز هم هیچ شخصیت واقعی همه ویژگیهای (جسمی) لازم را برای شخصیت رمان ندارد. در واقع هیچ شخصیتی حد لازم جسمی شخصیت رمان را ندارد.

عظمت شخصیتها میزان عظمت بینش ناخودآگاه رمان نویس را می رساند. و حقیقت آنها بسته به میزان بهره او از حقیقت شاعرانه است. و باز میزان واقعی بودن آنها نشانگر حد تمرکز رمان نویس است.

صحنه از مشتقات طرح است، و طرح را واقعی می‌کند

هیچ اتفاقی در نا کجا آباد رخ نمی‌دهد. محل اتفاق رنگ و جلایی به حادثه و اغلب تاحدی بدان شکل می‌دهد. طرح از قبل، حوادث را مشخص می‌کند و رمان‌نویس باید صحنه یا صحنه‌ها را به گونه‌ای پیدا یا انتخاب کند که قدرتی مطلوب به حوادث بدهد.

صحنه مادی نیز معمولاً مثل خصلتهای مادی اشخاص، رونوشتی یا رونوشتی ترکیبی از صحنه‌های واقعی است. صحنه‌هایی که در خاطرمان مانده نیز با وجود اینکه در وهله اول هیچ ارتباط منطقی باهم ندارند، با یکدیگر ترکیب می‌شوند و باز منبع این صحنه‌ها عکسها، تصویرها، عکسهای سینمایی و نیز رؤیاهاست.

مطمئناً رمان‌نویس خواهد دید که تقریباً همه مکانهایی را که از زندگی واقعی گرفته است مثل خانه، شهر، اتاق، پارک، منظره و غیره برای اینکه با اهداف طرح جفت‌وجور شود، نیاز به تغییراتی دارد. یادهای گذشته‌های دور که قبلاً به وسیله تخیل تغییراتی در آنها داده شده، بیشتر به درد صحنه‌های رمان می‌خورند. مکانهای ناآشنا یا مکانهایی که رمان‌نویس یک‌بار دیده بیشتر از مکانهای آشنایی که اغلب می‌بیند به کارش می‌آید.

استفاده از صحنه تماماً ساختگی، عیناً مثل استفاده از خصوصیات جسمی ساختگی شخصیتها، کاری ناپسند است.

صحنه‌پردازی بیش از شخصیت‌پردازی در حیطه توانایی خود-آگاه رمان‌نویس است. صحنه بیش از اجزای دیگر رمان، رمان‌نویس را از قدرت خویش آگاه می‌کند.

و این ممکن است خطرناک باشد. رمان‌نویس ضعیف همیشه

برای جبران مافات، در فکر صحنه‌پردازی است. (ایجاز جین اوستن^{۱۸} در نقاشی صحنه‌ها و خودداری از آن در جاهایی که احتمال صحنه‌پردازی می‌رود، خود دلیل بر مهارت او در رمان‌نویسی است).

هنگامی وجود صحنه در رمان رواست که ببینیم یا حداقل احساس کنیم که تأثیری در حوادث یا شخصیت‌پردازی رمان دارد؛ و در واقع زمانی که کاربردی نمایشی داشته باشد.

اما جایی که هدف استفاده‌ای نمایشی از صحنه نیست، صحنه صرفاً نقش‌کننده را دارد. چنین صحنه‌ای سکون بارسنگین را دارد و آوردن آن در نمایش، نقشی در حرکت طرح نخواهد داشت. (توفان، دریا، عبور ماشین یا قطار، صحنه نیستند بلکه حادثه‌اند).

واضح است که توصیف مستقیم و مفصل شخصیت‌ها همان‌قدر بی‌روح است که صحنه‌ها. صحنه را باید دقیقاً به‌خاطر آورد. چرا که ارتباط جزئیات آن با داستان ضروری است. نباید در ارائه صحنه‌های مادی (مثل آنچه که در مورد ارائه شخصیت‌های مادی گفتیم) قصور ورزید. صحنه‌پردازی نیز تابع همان قانون شخصیت‌پردازی است: برای رمان-نویس آنی ولی برای خواننده تدریجی است.

رمان‌نویس با صحنه‌پردازی، تخیل بصری خواننده را هدایت یا سعی می‌کند هدایت کند و باید این نکته را به‌خاطر بسپارد که خاطره‌های خواننده با خاطره‌های او یکی نیست یا حداقل به‌حد او نیست.

گفتگو باید ۱) طرح را پیش ببرد ۲) شخصیت‌پردازی کند
گفتگو به هیچ وجه نباید وسیله بیان عقاید باشد. استفاده از عقاید

۱۸. Jane Austen رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۷۵-۱۸۱۷).

در گفتگو هنگامی رواست که کلید شناخت شخصیت گوینده باشد. گفتگونویسی نیاز به هنری بیش از هنر نوشتن عناصر دیگر رمان دارد؛ هنر به مفهوم شیمادی و تحریفی که خود، خودش را توجیه می‌کند. چرا؟ چون گفتگو باید در عین اینکه واقعی به نظر می‌آید، واقعی نباشد. اما واقع‌گرایی ناب، طوری که انگار گفتگوها برداشتی از روی یادداشتهای یک تندنویس از گفتگوهای روزمره در زندگی واقعی است، مضمحل‌کننده است. چه چیزی را؟ آن گمان را که این رمان است. در زندگی واقعی همه چیز رقیق است حال آنکه در رمان همه چیز به صورت چکیده و فشرده است.

ویژگیهای واقع‌گرایانه‌ای که رمان‌نویس باید در گفتگونویسی تقلید یا جعل کند چیست؟ کیفیت خود به خودی: طبیعی یا همین‌طوری به حرفهایی رسیدن؛ کیفیت ابهام: گوینده خود مطمئن نباشد که منظورش چیست و کیفیت خفگی (مثل خفگی موتور ماشین): گفتن بیش از آنچه که بیان می‌شود. و باز حالت نامربوطی، تلمیحی، متلونی: مسیری غیرقابل پیشگویی را طی کردن و حالت پژواکی.

اما گفتگو در پشت این نقاب ویژگیهای جعلی- واقعی، واقعاً چه باید باشد و چه کاری را انجام دهد؟ باید هدفدار، عمدی و ربطدار باشد. باید وضعیت داستان را به‌گونه‌ای واضح و روشن به نمایش بگذارد، شخصیت‌پردازی کند و طرح داستان را پیش ببرد.

شخصیتها به هنگام گفتگو، باهم مواجه می‌شوند. مواجهه آنها نیز به‌خودی‌خود یک موقعیت است و هریک از این موقعیتها در طول رمان منحصر به فرد است. اما باید در هر کدام از این مواجهه‌ها چیزی نسبت به مواجهه [گفتگوی] قبلی تغییر کرده یا پیش رفته باشد. گفتگو بازتاب اتفاقی است که رخ داده است. ضمن اینکه به‌خودی‌خود یک اتفاق است که بنوبه خود، بازتاب و اثری برجای می‌گذارد.

گفتگو بهترین وسیله نشان دادن روابط بین اشخاص است. در واقع روابط بین اشخاص را به گونه‌ای واضح و روشن به نمایش می‌گذارد و در شکل ایدآلش باید آن‌چنان قوی و مؤثر باشد که دیگر نیازی به تحلیل و تبیین این روابط نباشد.

شخصیتهای رمان می‌توانند با استفاده از گفتگو (که قدرتمندترین و عینی‌ترین عمل متقابل اشخاص است) کمتر به اعمال جسمانی (ستیز، قتل و روابط متقابل عاطفی) دست زنند. چرا که گفتگو نمایانگر اعمال متقابل اشخاص است.

علاوه بر این گفتگو وسیله‌ای برای روانکاوی مادی اشخاص و توصیفی موجز از ویژگیهای روحی شخصیت است. هر جمله گفتگو باید شخصیت گوینده را توصیف کند. رمان‌نویس باید قبلاً نقش اصطلاحات و سرعت و شکل بیان هر جمله را در تأمین این هدف توصیفی خود در نظر بگیرد.

اولین چیز زندگی واقعی را که لازم است رمان‌نویس یادداشت کند، گفتگوست. رمان‌نویس باید حرفها یا نحوه بیان هرچیز هرکس را که نشانگر طبقه، سن، سطح فکر، اندیشه‌های مورد قبول، سرشت، قدرت خیالپردازی، طبع جنسی، حس دیگرآزاری یا تیزهوشی (تصادفاً به حقیقت کلی یا شاعرانه دست یافتن) اشخاص است، جمع‌آوری کند. (نکته مهم: پروست جزو نویسندگانی است که نیمه خودآگاه، از حرفها یادداشت برمی‌داشت و از آنها استفاده می‌کرد).

با وجود اینکه رمان‌نویس می‌تواند با در نظر گرفتن هر شخصیتی همه ویژگیهای بالا را از طبقه گرفته تا تیزهوشی او مستقیماً برای خواننده بیان کند، اما این وظیفه گفتگوست که این حقایق یا ویژگیها را در نمایش، نشان دهد.

هر جمله گفتگو یا باید دربردارنده الف) افکار شخصیت باشد و

یا شخصیت ضمن آن ب) غیرعامدانه خودش را افشا کند. هر گفتگو باید به منزله یک اتفاق باشد. می شود وجود گفتگو را به دلیل تصویری بودنش توجیه کرد، اما باید دقیقاً مواظب این نوع کاربرد فرعی گفتگو بود و در آن چند و چون کرد. ممکن است نویسنده در استفاده تصویری از گفتگو راه افراط را پیش بگیرد، که در این صورت گفتگو هم مثل توصیف مستقیم، ایستاست و همچون باری سنگین مانع از حرکت طرح داستان می شود. گفتگوهای صرفاً بامزه را نیز باید کنار گذاشت. و باز از شیفته و واله اصطلاحات بودن هم باید دست کشید. گفتگوها باید کارکردی عملی در طرح داستان داشته باشند و این نخستین چیزی است که رمان نویس باید در نظر بگیرد. از آن طرف نیز، هنگامی که گفتگوها کاربردی عملی نداشته باشند، باید از داستان حذف شوند.

این کاربرد چیست؟ کاربردی پل مانند. گفتگو پل باریکی است که گاهگاهی همه سنگینی رمان را از روی خود عبور می دهد. اما دو نکته را نباید از نظر دور داشت: الف) پل برای هموار کردن راه پیشرفت است و ب) باید برای تحمل این وزنه سنگین، به قدر کافی محکم باشد. هربار ناکامی در گفتگونویسی، خود نقصی است در تداوم و ادراک رمان.

شخصیتها باید در مجموع اغلب کم حرف باشند تا حراف. و باید آنچه را که می خواهند (به دلیل اهمیت بیشترش در طرح داستان) بگویند، بیشتر واضح و گیرا باشد تا حرفهایی تصادفی.

زاویه دید

مسئله زاویه دید در رمان از دو جنبه بحث برانگیز است.

در حقیقت زاویه دید دو جنبه دارد: الف) بصری و ب) اخلاقی.

الف) زاویه دید بصری: در این مورد بحثهای زیادی شده، علی‌الخصوص به‌نظم هنری جیمز زیاد بحث کرده است. اما بالاخره دوربین چشمی را کجا باید گذاشت؟ (۱) روی سینه یا ابروی یکی از شخصیتها؟ البته استفاده از این شیوه کار را ساده و یکدست می‌کند ولی محدودیتهای من راوی را (چه آشکارا از شیوه اول شخص استفاده شود و چه نشود) بر رمان تحمیل می‌کند. به‌علاوه این شیوه با توجه به چیزهایی که چنین شخصیت خاصی نمی‌داند یا نمی‌تواند بداند، رمان‌نویس را مجبور به استفاده از عباراتی طولانی و خسته‌کننده که پر از تصورات، افکار و حدسهاست می‌کند. چرا که در این شیوه، موقع نوشتن درباره شخصیتی غیر از من راوی مشخص (یا اصطلاحی)، به‌جای به کار بردن عباراتی مثل او احساس کرد یا او دید دائم باید بنویسد به‌نظر می‌رسید که احساس می‌کند یا انگار می‌دید که ... (۲) روی سینه یا ابروی شخصیتهای متوالی؟ این شیوه بهتر است. اما لازمه استفاده از آن تقسیم بسیار دقیق و حساب شده شخصیتها به دو گروه مشاهده‌کنندگان و مشاهده‌شوندگان است. اگر برخی از شخصیتها صرفاً از بیرون دیده شوند، اهمیت و جذابیتشان بیشتر خواهد شد و وجهه‌ای رمانتیک‌تر، مرغبارتر و بدشگون‌تر پیدا خواهند کرد. در حقیقت اگر ویژگیهای اساسی شخصیتی در طرح داستان اینهاست، نباید او را در دسته مشاهده‌کنندگان قرار داد. (۳) روی سینه یا ابروی داستانگوی (رمان‌نویس) دانای کل؟ و این، با وجود اینکه ساده به‌نظر می‌آید، در عمل بهترین شیوه است. در این شیوه رمان‌نویس باید حق داشته باشد که هرگاه اراده کرد به‌درون شخصیتهاش رسوخ کند و باید یادها، احساسها و سیر افکار آنها در اختیار او باشد یا در صورت لزوم از آنها استفاده‌ای مناسب کند. این مناسبت بسته به چیست؟ بسته به نیاز طرح. باوجود

این، رمان‌نویس نباید از نکته‌ای که در بالا گفتیم (بدین معنی که برای ایجاد تأثیر لازم باید برخی از شخصیتها را فقط از بیرون دید) چشم‌پوشد. درون برخی از شخصیتها باید، حتی علی‌رغم استفاده از دید دانای کل رمان‌نویس، همچنان سر بسته بماند.

برای رمان‌نویس مطالعه در سینما به دلیل استفاده از دوربین واقعی در آن، بسیار دلنشین است. در فیلمهای خوب، حرکت دوربین، زاویه و فاصله آن از موضوع کار، همه و همه در جهت دست‌یافتن به یک چیز یعنی نمایش فکر کارگردان به بهترین وجه ممکن و احاطه بر موضوع کار در کاملترین شکل خود، است. و باز استفاده از هر حقه‌ای [تروکاژ] مادامی که چیزی بر فیلم بیفزاید، قابل توجیه است. در فیلم هم مثل رمان، طرح بر همه چیز حاکم است. و رابطه رمان‌نویس با رمان نیز همان رابطه کارگردان با فیلم است. و مسلماً رفتن به سینما و دیدن فیلم قدرت و اقتدار رمان‌نویس را به میزان زیادی تقویت می‌کند و به نظر من این کار بسیار مفید است.

(ب) زاویه دید اخلاقی، اغلب به معنای پیش‌فرضهای اجتماعی، سیاسی، جنسی، ملی، زیبایی‌شناختی و غیره است. همه این پیش‌فرضها ممکن است در عمقهای مختلف وجود رمان‌نویس ته‌نشین شده باشند، اما نباید غیرملموس باشند و ماهیت آنها بیش از هر چیز دیگر میزان همدلی یا انزجار خوانندگانی معین را نسبت به رمانی خاص، مشخص خواهد کرد.

پیش‌فرض چیز بدی است. چرا که رمان را منحصر به دسته خاصی از خوانندگان می‌کند. به علاوه باعث خواهد شد تا رمان بر این گروه تأثیری بد بگذارد. (بانویی که از کتابدار می‌خواهد تا به او رمان جالبی برای مطالعه در خانه بدهد، در واقع رمانی می‌خواهد که پیش-فرض‌هایش با پیش‌فرضهای او یکی باشد.) همچنین موجب می‌شود تا

رمان در نظر خوانندگان خارج از این گروه، بی اعتبار شود. شاید علت منزلت روزافزون داستانهای پلیسی بوی گند و رو به تزاید بسیاری از این پیش فرضها در رمانها باشد: رمان پلیسی با یک پیش فرض واحد و مورد قبول همه سروکار دارد و آن این است که خشونت، عملی ضد اجتماعی است و عامل آن به دلیل اخلال در جامعه باید تحت تعقیب قرار گیرد.

نویسندگان بزرگ رمانشان را بدون استفاده از پیش فرضها می نویسند. آنها فارغ از ملیت، طبقه و جنس خود می نویسند. رمان نویسی که بخواهد حقیقت شاعرانه را بیان کند، باید منتها آرزویش همین باشد.

آیا این نکته بدان معنی است که او نباید زاویه دید یا دیدگاهی اخلاقی داشته باشد؟ مسلماً نه. او بدون اینها قادر نیست (الف) در عقیده محکم و ضروری رمانش پابرجا باشد و (ب) تصویر روشنی از شخصیتهايش ارائه دهد، زیرا برای اینکه اصولاً بتواند از بیرون شخصیتهايش را نظاره کند باید الزاماً آنها را در پرتو اصلی اخلاقی ببیند.

این عقیده محکم باید از کجا ناشی شود؟ و منبع آن پرتو اخلاقی که باید بر شخصیتها بتابد کجاست؟

این عقیده محکم ناشی از اطمینان به درستی حقیقتی است که رمان ارائه می دهد. در واقع آن پرتو اخلاقی، منبعی اخلاقی ندارد. اما به نسبت قدرت چیزی که افشا می کند، اخلاقی (یا به لحاظ اخلاقی قدرتمند) است. افشای چه چیز؟ افشای حسن یا قبح اعمال شخصیت. حسن اعمال شخصیت در چیست؟ حقیقتی که در این اعمال نهفته است. حقیقت بر طبق چه معیاری و نسبت به چه چیزی؟ حقیقت مطابق با معیار و نسبت به حقیقت ذاتی و شاعرانه ای که رمان بیان می کند.

وجود و عمل حقیقت شاعرانه، انگیزه (یا نیروی محرك) اخلاق در رمان است.

جهت عمل حقیقت شاعرانه داستان، زاویه دید اخلاقی رمان را پدید می‌آورد یا در واقع همان زاویه دید اخلاقی رمان است. و اگر رمان‌نویس بخواهد در دیدگاه حقیقت شاعرانه‌اش پابرجا باشد، چاره‌ای جز داشتن زاویه دید اخلاقی نخواهد داشت.

اعمال یا خط مستمر اعمال شخصیت هنگامی بد (به لحاظ اخلاقی) است که در جهت مخالفت، نفی یا مقابله با عمل حقیقت شاعرانه داستان باشد. در واقع آمادگی شخصیت در دست‌زدن به این اعمال، بدی او را مشخص می‌کند. اعمال خوب یا خوبی اعمال شخصیت با تمایل به، حرکت وی یا انجام کاری گویا در جهت یا با مشارکت وی در انجام عمل حقیقت شاعرانه داستان مشخص می‌شود.

اگر رمان‌نویس بخواهد زاویه دید اخلاقی‌اش را با الف) تصدیق حقیقت شاعرانه، یا الزاماً ب) بیان حقیقت از طریق نشان دادن حقیقت عمل مشخص کند، باید کارش غیرشخصی باشد و جا بیفتد. به علاوه فارغ از پیش‌فرضهای ملی، اجتماعی، جنسی و غیره باشد.

نکته مهم: طنز در برابر پیش‌فرضها در موضع ضعف است. تقریباً همه آثار طنزآمیز انگلیسی بیانگر پیش‌فرضهای اجتماعی (که گاهی نیز با پیش‌فرضهای سیاسی پشتیبانی می‌شود) است. (مضامین نمونه‌های افراطی آنها عبارتند از: طبقه پایین یا مستخدمها مضحک و عجیب‌اند یا اشراف و نوکرانشان احمق‌اند. چنین آثاری پیش‌فرضهای ملی را هنگام پرداختن به خارجیها به نمایش می‌گذارند).

پیشرفت داستان

گفتیم که طرح داستان باید پیش برود و سرعت پیشرفت باطنی یا درونی آن باید ثابت باشد. چگونه می‌توان به این هدف دست یافت؟ (۱) بدیهی است که اولاً با توالی و تسلسل حوادث یا اتفاقات باید به‌خاطر داشت که هرچه در داستان می‌آید یعنی هر تصویر، حرف، افکار و احساسات درونی شخصیتها یک حادثه یا اتفاق است. و اینها متوالیاً از یکدیگر ناشی و زاده می‌شوند اما باید الف) واضح و ب) لاینقطع باشند.

(۲) نمی‌توان همه حوادث را شرح داد یا بیان کرد. با این حال باید کاری کرد که خواننده احساس کند آنچه که تشریح یا بیان نشده نیز اتفاق افتاده است. چگونه؟ با تصویرکردن اتفاقات یا حوادث بعدی که تنها منشأ آنها حادثه‌ای است که عملاً در داستان ذکر شده از آن به‌میان نیامده است. سه‌شنبه به‌دلیل اینکه پس از دوشنبه می‌آید، سه‌شنبه است. باید سه‌شنبه را به‌نحوی به‌نمایش گذاشت که مشخص شود که از دوشنبه ناگفته، مشتق شده است.

(۳) زمان را باید به‌خاطر تأثیر بیشتر کار تحریف کرد. اما این آگاهی نویسنده از سرشت احساسی، دلبخواهی و ذهنی تحریف زمان، باید برای خواننده هم آشکار باشد. اما از آن سو نیز خواننده باید در برابر این دست‌بردن در زمان — و در حقیقت برای افزایش قدرت تأثیر آن از راه تقابل — صدای تک‌تک یکنواخت و بی‌احساس زمان را نیز بشنود. به‌هرحال، گذشت زمان و فواصل آن باید یکی از عوامل طرح باشد. تمرکز بر روی حوادث یا فاصله‌گذاری زمانی یکنواخت یا غیر یکنواخت بین حوادث، بسیار مهم است.

جمله ده سال گذشت یا عبارت روز بعد هر کدام، یک حادثه

هستند.

۴) شخصیتها اغلب به جلورفتن طرح کمک می کنند. چگونه؟ با پرداختن از یک حادثه به حادثه‌ای دیگر. با نشان دادن تأثیر (تغییر احساسی یا جسمی) حوادث و گذشت زمان. کاهش تعداد راههای انتخابی شخصیت نیز نشانگر پیشرفت طرح است. چون چنین وضعیتی در نتیجه جلورفتن طرح پیش می آید. و در انتهای رمان تعداد راههایی که شخصیت می تواند انتخاب کند (برخلاف ابتدای رمان که زیاد است) تقریباً به صفر می رسد.

در رمان هر حادثه‌ای برای شخصیتی یا به واسطه شخصیتی اتفاق می افتد. و در آخر رمان کار شخصیت مثل کرم ابریشمی که پیله اش را می تند، به اتمام می رسد. حوادث از یک نظر با تحلیل کامل نیروی شخصیت، کامل می شود. هر شخصیت در طول رمان تواناییهای بالقوه اش را به کار می اندازد و این باید حس شود.

۵) تازگی صحنه نیز طرح را جلو می برد یا به پیشرفت آن کمک می کند. و معمولاً صحنه هنگامی تازه و گیراست که با صحنه قبلی فرق داشته باشد. صحنه اگر جدید نباشد، دشمن شماره یک پیشرفت طرح است. البته تغییر مدام صحنه در رمان اجباری نیست. در واقع بسیاری از رمان نویسها عمداً و با محدود کردن صحنه شان به طور کامل به یک جا، دست به انتخابی شایسته می زنند. پس چگونه صحنه آنها همچنان تازگی خود را حفظ می کند؟ با تغییر مدام نحوه ارائه صحنه. اما چه چیز صحنه آنها تغییر می کند؟ سال، ساعات روز، تغییرات ناشی از تأثیر حوادث (مثلاً اگر صحنه آنها خانه است، خوشبخت یا بدبخت شدن خانواده، رفتن، آمدن یا مرگ کسی) و حالتهای روحی شخصیت. وقتی نویسنده صحنه‌ای را برای اولین بار به نمایش می گذارد تازگی دارد. ولی پس از آن تازگی باید در نحوه ارائه صحنه باشد. با ارائه گوناگون و تازه صحنه‌ای واحد، می توان کاری کرد که صحنه رفته رفته

پخته‌تر و کامل‌تر تصویر شود و عملاً طرح داستان پیش برود. وسایل ثابت صحنه وقتی در تقابل با شخصیتها تصویر شود، می‌تواند در جهت پیشرفت طرح (در نظر شخصیتها) به خوبی به کار آید. عدم تغییر جذاب و گیرا، وسیله خوبی است تا هر تغییری برجسته شود. لازم نیست به‌طور همزمان در صحنه و شخصیت تغییر رخ دهد، بلکه می‌توان شخصیت ثابت را در تقابل با صحنه متغیر یا شخصیت متغیر را در تقابل با صحنه ثابت نشان داد. چون هریک از تغییرات دوگانه همزمان (در صحنه و شخصیت) اثر تغییر دیگر را خنثی و طرح را از پیشرفت بازمی‌دارد.

ارتباط

مسئله ارتباط یکی از دردهای رمان‌نویس است. همان‌طور که قبلاً گفتیم الگوی این نوع ارتباط، داستان خوش-ساخت پلیسی است: چیزی در آن نیست که نکته‌ای را بیان نکند. اما داستان پلیسی به دلیل اینکه جان کلام آن صرفاً یک واقعیت است، ساده است یا این‌طور به نظر می‌آید. داستان پلیسی به حقیقتی عینی می‌پردازد و رمان به حقیقتی انتزاعی.

در داستانهای پلیسی، سؤال ارتباط با چی؟ را می‌توان با کمک هوش پاسخ گفت، اما هنگام پاسخ گفتن به همین سؤال در رمان باید پیوسته و در هر متن، به کشف و شهود متوسل شد. البته ممکن است در بررسی بعدی هوش بتواند چیزی کشف کند، اما نمی‌تواند سهو و خطاهای کشف و شهود را تصحیح کند.

در یادداشتهای درباره طرح، شخصیت، صحنه و گفتگو فهمیدیم که همه در نهایت باید با هم مرتبط باشند. و باز می‌بینیم که همه ارتباطها نسبت به ارتباطشان با طرح، جنبه فرعی دارند. به عبارت دیگر

طرح باید با خودش در ارتباط باشد. در حقیقت، شخصیت، صحنه و گفتگو را از این نظر که آیا کم-کی به پیشرفت طرح می‌کنند و با آن ارتباطی دارند یا نه، بررسی می‌کنند. و این هر سه برای اینکه کاملاً در خدمت طرح باشند، باید کاملاً با آن ارتباط داشته باشند. اگر چیز بی‌ربطی در شخصیت‌پردازی، صحنه یا گفتگو باشد، آن را ضعیف می‌کند و طبعاً ارتباطش با طرح دچار نقصان می‌شود؛ که معنی‌اش این است که تا حدودی موجب از هم گسیختگی طرح می‌شود.

امید اصلی رمان‌نویس به این است که هر شخصیت همچون آهن‌ربا باشد. به عبارت دیگر بتواند اجزایش را به خود جذب کند. و طبعاً رمان‌نویس مخالفتی با میل طبیعی و زنده شخصیت به سوار کردن اجزای خود، کامل کردن و ساختن خود به نحوی که فقط خودش باشد، ندارد.

شخصیت آهن‌رباگونه هنگامی قابل قبول است که اجزایش بی‌ارتباط با خودش نباشد. اما مشکل وقتی پیدا می‌شود که رمان‌نویس دریابد که اجزای مربوط به شخصیت، ربطی به طرح ندارد؛ که در این هنگام رمان‌نویس چاره‌ای جز قضاوت ندارد. احتمال دارد حق با شخصیت باشد و یا شاید برداشت رمان‌نویس درباره عدم ارتباط اجزای شخصیت با طرح اشتباه باشد.

و باز احتمالاً و در حقیقت مسلماً، نیمی از ارتباط یا عدم ارتباط گفتگو، بستگی به شخصیت دارد. شخصیت صرفاً و در واقع تنها اصطلاح، سرعت بیان و واژگان مناسب با گویش خاص خود را جذب می‌کند. هنگامی که گفتگو توصیفی است، باید شخصیت را در جذب گفتگوها به طرف خود، آزاد گذاشت.

اما موقعی که گفتگو بیانگر اتفاقی است یعنی بخشی از حوادث و وسیله‌ای برای جلو بردن طرح است، مسئله ارتباط نیم دیگر گفتگو

(باطرح) را باید در نظر گرفت. در این جور مواقع، ممکن است شخصیت و طرح به دلیل اینکه هر یک گفتگوها را به سمت خود می کشند با هم تضاد پیدا کنند. و باز در اینجا نیز رمان نویس چاره ای جز قضاوت ندارد. و شاید اغلب برای ایجاد سازش مطلوب بین این دو است که بازنویسی مکرر گفتگوها ضروری است.

اما ارتباط صحنه، مسئله مشخص تری است. اصولاً رمان نویس باید شیفتگی اش را نسبت به قوه بینایی اش تحت کنترل در آورد. تصویری که کمک کار نیست، نباید قاعده داستان شود. کمک کار چه؟ کمک کار حال و هوای اکنون داستان، حال و هوایی که نمایشگر یا بازتاب حوادث است. قاعده اصلی و خوب آن است که هر چیزی (مثل صندلی، درخت، آینه، کوه یا مستکا) که در رمان ذکری از آن به میان می آید، باید از وسایل ضروری صحنه برای رخ دادن اتفاق داستان باشد. به علاوه باید به خاطر داشت که چیزهای زیادی در یک صحنه خوش پرداخت هست که عملاً همه آنها برای رخ دادن اتفاق داستان، ضروری نیستند، اما به دلیل نقش توصیفی و توضیحی ای که دارند، وجودشان لازم است. مثلاً در نمایشنامه به دلیل عدم حضور راوی لازم است برای مشخص کردن طبقه، روانشناسی عمومی شخصیتها و زمان اتفاقها از اشیای دیدنی استفاده کنند. در رمان نیز استفاده توصیفی (و توضیحی) از اشیاء کاری بسیار عالی و در واقع جانشین صدای راوی است.

بنابر این، صحنه هنگامی ربطدار است که به حال حوادث سودمند باشد یا توان توضیح آنچه را که تصویر می شود داشته باشد. شکی نیست که صحنه پردازی مفصل برخی از نویسندگان (همچون بالزاک و گاهی آرنولد بنت)^{۱۹} مؤثر و گیراست. در این مواقع معمولاً

۱۹. Arnold Bennett رمان نویس انگلیسی (۱۸۶۷-۱۹۳۱).

نویسندگان قصد دارند با ارائه جزئیات دقیق و فراوان، ستمگری صحنه مادی یا اقتدار ذاتی آن را برسانند. اما به طور کلی اکثر رمان نویسه‌ها در عمل درمی‌یابند که تعداد اشیایی که برای اهداف توضیحی آنها واقعاً ضرورت دارد خیلی کم است

عدم ارتباط در هر قسمت رمان مثل لکه و یا ترمز می‌ماند و نشانگر ضعف رمان است. به علاوه مفهوم رمان را رقیق می‌کند، حال آنکه ارتباط به مفهوم رمان وضوح می‌بخشد.

هدف رمان نویسان و اصولاً هر نویسنده‌ای این است که مفهوم رمانش را به دقیق‌ترین و ظریف‌ترین شیوه ممکن پرداخت کند. اما تأسف بار آن است که نویسنده نداند که چه می‌خواهد بگوید؛ یعنی چیزی برای پرداخت نداشته باشد.

رمان نویس هنگامی که به طور مبهم امیدوار می‌شود که بالاخره برخی از اجزای بی‌ربط به نحوی به رمان ربط پیدا خواهند کرد، چیزهای بی‌ربط زیادی به اثرش راه خواهد یافت.

بسیاری از چیزهای بی‌ربط (که می‌توان به آنها چرکنویس گفت) به اولین پیش نویس فصول اولیه اکثر رمانها راه پیدا می‌کنند. اما برای نویسنده ارتباطها، هنگام پیش بردن رمان و درجایی از آن، واضحتر خواهد شد. و بعد فصولی را که چرکنویس کرده، از نو باز-نویسی خواهد کرد.

نقص چشمگیر اکثر رمانهایی که نویسندگان جوان یا تازه کار می‌نویسند و برای نقد و بررسی به دیگران می‌دهند، عدم ارتباط (ناشی از شیفتگی نسبت به چیزی یا دودلی) است. مطمئناً بهترین و شاید تنها کمکی که می‌شود به چنین نویسندگانی کرد این است که آنها را متوجه ضرورت ارتباط اجزای رمان کنیم.

عناصر داستان

تصویر در داستان

والیس گریوز
ویلیام ج. لیری

همه ما گاهی چنان مجذوب داستانی می‌شویم که فراموش می‌کنیم کجا هستیم و اصلاً متوجه اتفاقاتی که در اطرافمان رخ می‌دهد نمی‌شویم. به نظر شما اینکه داستانگو می‌تواند شما را چنان شیفته الگویی از علائم سیاه‌رنگی کند که بر روی صفحه‌ای از کاغذ نقش بسته، تا دیگر اصلاً جهان واقعی را احساس نکنید، شگفت‌انگیز نیست؟ چرا که شما در این حالت در جهانی دیگر با دیدنیها، صداها، بوها، چشیدنیها و لمس کردنیهای خاص خود غرق می‌شوید و با کمال میل حس ناباوری خود را در درون احساسهای جهان داستان به حالت تعلیق در می‌آورید؛ و اجازه می‌دهید که این احساسها موقتاً جای واقعیت مادی را بگیرند.

نویسندگان برای انجام این کار جادویی، چنان زنده دیدنیها، صداها، بوها، چشیدنیها و کلاً چیزهای قابل حس داستان را وصف می‌کنند که جهان داستان از جهان پیرامون ما واقعی‌تر می‌شود. به عبارت دیگر، چشمان نویسنده به نیابت از طرف ما چیزهایی را که ممکن است ما ندیده باشیم یا گمان نمی‌کردیم وجود داشته باشند، می‌بیند و گوشهایش صداهایی را که معنی خاصی دارند می‌شنود و گاهی می‌تواند چنان ما را متوحش یا شیفته کند که مو بر تنمان سیخ شود، و دهانمان

را آب بیندازد یا کاری کند تا چیزهایی را که در اتاق هست بو کنیم. توصیفهایی که حواس ما را فعال می کنند تصویر می نامیم و تصاویر اغلب محکی برای سنجش قوت داستان است.

تصاویر جزئیاتی هستند که حواس ما را برمی انگیزند و با این کار اغلب نوع نگرش نویسنده را افشا می کنند. ساده ترین راه برای پی بردن به اینکه آیا در داستانی از تصویر استفاده شده یا نه، این است که زیر همه جزئیات یا توصیفهایی را که یکی از پنج حس بینایی، شنوایی، لامسه، بویایی یا چشایی ما را به خود جذب می کنند، خط بکشیم. با انجام این کار، خیلی زود متوجه خواهید شد که تصاویر دیدنی از بقیه تصاویر بیشتر است. زیرا جهان داستان نیز مثل جهان واقعی عمدتاً بصری است. چرا که اگر خواننده نتواند ببیند چه اتفاقاتی می افتد، جهان داستان دچار تزلزل می شود. حتی جهان رؤیا و جهان تفکر و خیال نیز به نور تصاویر روشن است.

بنابراین احتمالاً هنگامی شما تصاویر بصری داستان را دقیق تر تجزیه و تحلیل خواهید کرد که فقط آن دسته از تصاویر دیدنی ای را که به طور اخص به رنگها، تاریکی و روشنایی یا شکل و اندازه چیزهای مختلف می پردازند یادداشت کنید یا زیرشان خط بکشید. و به این ترتیب شما نیز با محدود کردن کارتان دقیقاً همان کاری را می کنید که بسیاری از نویسندگان هنگامی که سعی دارند داستانشان را از طریق حواس پنجگانه به طور زنده به نمایش بگذارند، می کنند: آنها نیز آگاهانه و با کوشش بسیار حسهای پنجگانه را با داستان می آمیزند. اما چون تصاویر بصری بیش از تصاویر دیگر است، نویسنده اغلب توجه خاص خود را معطوف به تصاویری که خوشایند چهار حس دیگر (بویایی، چشایی، لامسه و شنوایی) است، می کند؛ و در مورد تصاویر دیدنی نیز به طور اخص به الگوهای از رنگها، روشنی و تاریکی یا شکل اشیاء

می‌پردازند.

مثلاً ادگار آلن پو^۱ در داستان «قصی مرگ سرخ»^۲ از الگویی بصری که تکیه‌اش بر رنگهایی نظیر سرخ و سیاه است، استفاده کرده است. اما ممکن است شما داستانهای دیگری را نیز از پو به خاطر بیاورید که در آنها عمداً و به‌دلیلی خاص، اشکال مدور مثل گردباد و گرداب نقش مهمی ایفا می‌کنند.^۳

1. Edgar Allan Poe 2. *The Masque of the Red Death*

۳. در مثالهای زیر که از داستانهای مختلفی نقل شده، نمونه‌هایی از تصاویر گوناگون آمده است:

تصویر بینایی

حشمت‌خان رفت و دخترک نقشهای قالیچه‌اش را شروع کرد. با نخهای آبی، پایین قالیچه، برکه‌ای بافت: آبی‌آبی. و با نخهای سفید، سفید لک‌لکی بافت که کنار برکه ایستاده بود. اطراف برکه را با نخهای سبز، پر از گل و سبزه و درخت کرد. روی درختها، لابلای شاخه‌ها و بالای برکه، نقش پرنده‌های دیگر را بافت. با نخهای سبز و یشمی و نیلی، سبزه‌ها و پرستوها را بافت. با نخهای قره‌ای و سفید، درناها را؛ با نخهای خرمایی و نخودی، چکاوک را؛ با نخهای بیدمشکی سهره‌ها را؛ با نخهای سبز و زرد، سرخ قاصد را؛ با نخهای سبزه‌سبز، طوطی را؛ با نخهای رنگ‌به‌رنگ: سبز و زرد و آبی و سفید و سرری، طاووس را؛ و با نخهایی به‌رنگ همه پرنده‌ها، سیمرغ را بافت.
(سفر به شهر سلیمان: فریدون عموزاده خلیلی)

تصویر لامسه

اسب درشکه‌ای توی جوی پهنی افتاده بود و قلم دست و کاسه زانویش خرد شده بود. آشکارا دیده می‌شد که استخوان قلم یک دستش از زیر پوست حنایش جابه‌جا شده و از آن خون آمده بود. کاسه زانوی دست دیگرش به کلی از بند جدا شده بود و فقط به‌چند رگ و ریشه که تا آخرین مرحله وفاداری‌شان را به‌جسم او از دست نداده بودند، گیر بود. سم یک دستش — آن که از قلم شکسته بود — به‌طرف خارج برگشته بود و نعل براق ساییده‌ای

←

تصویر ممکن است صرفاً توصیفی واقعی از چیزی باشد و یا به زبان مجاز [و با صورتهای خیال] چیزی را وصف کند. بدین معنی که چیزی را توصیف کند که عیناً در صحنه داستان نیست. ولی در هرحال، تصاویر چه واقعی باشند و چه مجازی، به یک اندازه حواس ما را متأثر

→

که به سه دانه میخ گیر کرده بود، روی آن دیده می شد.
(عدل: صادق چوپک)

تصویر شنوایی

و او از خودش صدا درآورد. صدایی که در آن ترس و التماس مبهمی موج می زد. گرگ در حالی که رو به من ایستاده بود، به سمت او سر برگرداند و جواب او را با زوزه ای کشیده و مبهم پاسخ گفت. به او گفتم: «ادامه بده، باید کاملاً روبه تو برگردد.» و او از خودش صدا درآورد: «آایای...» و گرگ حاج و واج به من و او نگاه خیره خود را داده، پس گرفت... و او از خود صدای بزه درآورد. «بع... بع... بع...» کارد را فشردم و آن را با دستم بالا بردم که صدای او به هوا رفت: «واق. واق. واق...»
(از سرقس: محسن مخملباف)

تصویر بویایی

مشغول چیدن پاکتها بودم که بوی عطر سیگاری داخل انبار پخش شد و بعد صدای آهسته ای که... بی اهمیت به او مشغول کار شدم. بوی کرم و ادکلنی که زده بود به مشام خورد. انگار تازه از حمام آمده بود. بوی تازه کرم نیوا می داد...
بوی چرك بدنش حالم را به هم زد. پیراهن چیت قرمز رنگش، سیاه شده بود.
(چرا یکی شاهزاده می شود: اکبر خلیلی)

تصویر چشایی

ما هم انارهای دبشی را که دوسه هفته پیش، خانواده اش برایش آوردند، کار گرفتیم و آب لمبو کردیم و مثل خمره ای بربل گذاشتیم و نوشیدیم.
(بچه تهران: علی مؤذنی)

می‌کنند.^۴

پس از یادداشت تصاویر داستان (کلمات و عباراتی که یکی از حس‌های شنوایی، لامسه، بویایی، چشایی یا بینایی — به‌خصوص تصاویر مربوط به‌رنگها، روشنایی و تاریکی و اشکال — ما را مجذوب خود می‌کنند) باید از خود بپرسیم: نویسنده با این تصاویر در پی ایجاد چه تأثیر خاصی بوده است؟ آیا اوسعی داشته تصویری دقیق از یک تجربه را به‌ما القا کند؟ یا احتمالاً می‌خواسته عقیده خاصی و بینشی را در لفافه داستان (یعنی همان نکته مهم داستان که اکثراً آن را مضمون می‌نامند) بیان کند؟ پس از یادداشت تصاویر و طرح این سؤالها نیز اغلب متوجه می‌شویم که مجموعه‌ای از تصاویر حول محور رنگی، شکلی یا صدایی جمع می‌شوند و این مجموعه، اندیشه مهم یا تجربه افشا شده داستان را که در واقع محور اصلی داستان است، به شدت تقویت می‌کنند. در حقیقت اگر تصاویر داستان بر چیزی تأثیر نگذارند یا چیزی بر روی آنها تأثیر نگذارد، سودی به‌حال داستان نخواهند داشت. بنابراین باید ببینیم که این تصاویر چه ارتباطی با اندیشه غالب یا تجربه اصلی داستان دارند.

۴. در داستان عمدتاً از تصاویر حقیقی یا واقعی و در شعر (و نیز در داستانهای شاعرانه) بیشتر از تصاویر مجازی (تشبیه، استعاره و غیره) استفاده می‌شود. به عنوان مثال، تصویری که در عبارات زیر آمده، مجازی هستند:

ابرها قلمبه‌قلمبه و گرد روی هم افتاده بودند و شکل... شکل بستیهایی روی بستنی‌قیفی بودند... پدرم قیافه خاصی داشت... هر وقت صورتش را می‌دیدم، انگار نان فطیر جلو چشمهایم ظاهر می‌شد. حتی رنگهای زرد و قرمز نان فطیر هم به شکلی روی صورت پدرم کنار هم نشسته بود. پایین این نان فطیر را ریش کوتاهی پوشانده بود... همان‌طور که ایستاده بودم جلو پنجره، یک‌چشمی نگاه کردم به‌ماه... گرسنه‌ام بود. به‌نظم رسید که دارم به یک ریف خربزه شیرین و آبدار نگاه می‌کنم.

(وقتی که ماه دینی از خربزه خیال بود: نقی سلیمانی)

به علاوه باید از خود بپرسیم که چرا راوی یا شخصیت خاصی، از میان هزاران چیزی که دائماً با آنها مواجه می‌شود صرفاً جزئیات خاصی را می‌بیند یا صداها یا مشخصی را می‌شنود؟ ما خود نیز مایلیم که آنچه را که می‌خواهیم ببینیم، ببینیم. علاوه بر این شاهدان عینی هیچ گاه یک واقعه را به یک نحو شرح نمی‌دهند. و باز توجه شخصیت به چیزی، چیزی را نیز در مورد منش وی افشا خواهد کرد. و در همین جاست که نوع خاصی از ایجاز هنری به کار می‌آید: تصاویر نه تنها نکته‌ای را در مورد شیء یا شخصی که می‌بینیم بیان می‌کنند، بلکه نکته‌ای را نیز دربارهٔ بینندهٔ آن افشا می‌کنند. خلاصه کلام آنکه تصاویر نوع تلقی ما را از اشخاص داستان به شدت تشدید می‌کنند.

قضایای ارزشی نیز گاهی با تصاویر اشتباه گرفته می‌شوند؛ اما تفاوت بین این دو باید کاملاً در خاطرمان بماند. به عبارت دیگر نباید قضایای همچون «دختر واقعاً زیبایی بود» را (که در واقع تصویری از دختر به دست نمی‌دهد بلکه صرفاً نکته‌ای را در مورد بیننده بیان می‌کند) با تصاویری که به وضوح اطلاعات خاص ذخیره شده در حواس ما را افشا می‌کنند، یکی گرفت: «نور چراغ روبروی در خانه‌مان روی انحنای گردن سفیدش و آبشار موهایش که روی گردنش ریخته بود و دستش که روی نرده بود، افتاده بود.» همچنین نباید تصاویر را با احساسات که ناشی از واکنش فرد در برابر وضعیتهای گوناگون است یکی گرفت. اگرچه عبارات اخیری که از زبان راوی داستان عربی^۵ جیمز جویس^۶ نقل کردیم بیانگر تصاویری چند بود، اما هنگامی که او برای اولین بار می‌خواهد با خواهر منگن^۷ حرف بزند، احساساتش را بدون تصویر بیان می‌کند: «آنقدر گیج شده بودم که نمی‌دانستم چه بگویم».

5. *Araby* 6. James Joyce 7. *Mangan*

راز گفتگوهای قوی درسهایی درباره گفتگونویسی

گری پرووست

در جلسه بحثی، به یکی از دانشجویانم: گفتم «جک، تو چطور
امرار معاش می کنی؟»
گفت: «جایی پیشخدمتی می کنم استاد.»
گفتم: «خوبه.»

در آن جلسه سی نفر دانشجوی دیگر هم حضور داشتند و به
صحبتهای ما گوش می کردند، ولی همگی از حرفهای ما خسته شده
بودند.

دوباره گفتم: «جک، تو چطور امرار معاش می کنی؟»
و او دوباره گفت: «جایی پیشخدمتی می کنم.»
گفتم: «پیشخدمتی؟ فکر نمی کنی امرار معاش از این راه کمی
احمقانه باشد؟»

گفت: «آه، نه، نه. من کار پیشخدمتی را دوست دارم.»
گفتم: «دوست داری؟ یعنی تو جداً دوست داری برای یک
مشت آدم ابلهی که نمی داند چطور پخت و پز کنند، دائم همبرگر
بیری این طرف و آن طرف؟»

حالا دیگر همه دانشجویان با اشتیاق به صحبتهای ما گوش
می کردند و می خواستند بدانند که جک چه جوابی می دهد و من چه

خواهم گفت. به بیان دیگر، این بار صحبت‌های ما برایشان مهم شده بود و من توانسته بودم از بی تفاوتی درشان بیاورم.

البته من همیشه در جلسات بحث و گفتگو با دانشجویانم، از این جور گفتگوها استفاده می‌کنم، و غرضم هم این است که اشتباهات مرسوم داستان‌نویسها و نویسندگان داستانهای واقعی^۱ را در امر گفتگو-نویسی به ایشان گوشزد کنم. در طی یک سالی که به کار خواندن و نقد دستنوشته‌های دانشجویان اشتغال داشته‌ام، بارها باشش اشتباه مشخص ایشان در زمینه گفتگو نویسی مواجه شده‌ام. گفتگویی که در ابتدا آمد، کوششی بود جهت تبیین ششمین اشتباه رایج در امر گفتگو-نویسی. ولی قبل از ادامه آن، می‌خواهم ابتدا درباره پنج مورد دیگر بحث کنم.

۱. اشاره مستقیم به اشخاص

آخرین باری که از گفتگویی نظیر گفتگوی زیر استفاده کردید، کی بود؟

«سلام رندی^۲، چطوری؟»

«ای، بد نیستم گیل^۳. انگار سگ جدیدی خریدی؟»

«آره رندی، از نژاد اسپنی یله^۴.»

«سگ قشنگیه، گیل.»

احتمالاً شما هیچ وقت به این نحو با کسی صحبت نکرده‌اید چون ما موقع صحبت به ندرت نام اشخاص را می‌بریم. گوا اینکه این کار معمولاً محبت و صمیمیت را می‌رساند. و باز وقتی والدین عصبانی هستند، اغلب

1. Non- Fiction

2. Randy

3. Gail

4. Spaniel

به اشتباه، نامهای مختلفی را در صحبت‌هایشان تکرار می‌کنند. مثلاً^۵ می‌گویند:

«جمی^۶، مرفی^۶، زود باش از توی آن آشغالها بیا بیرون!»

اینها همه درست. اما در زندگی واقعی، مامعمولاً در صحبت‌هایمان نام اشخاص را ذکر نمی‌کنیم. بنابراین در گفتگوهایی که می‌نویسید، از نام اشخاص خیلی کم استفاده کنید. با این وجود، نویسندگان تازم کار دائم نام مخاطبان را، در گفتگوهای داستان خود می‌آورند. این کار خام‌دستی و تازه‌کاری نویسنده را می‌رساند و گفتگوها را مصنوعی می‌کند.

آیا احساس نکردید که اشاره‌های مستقیم به هویت اشخاص در حرف‌هایی که بین گیل و رندی رد و بدل شد، خام و مثل وصله‌ای نجسب است؟ گفتگو مثل جریان آب نهر است و کلماتی مثل رندی و گیل قلوه‌سنگهایی هستند سر راه عبور آب نهر. حالا اگر یک بار دیگر به گفتگوی بین گیل و رندی رجوع کنید، و گفتگو را بدون نام اشخاص بخوانید، خواهید دید که جریان گفتگو تا چه حد نرم و روان پیش می‌رود.

اشاره مستقیم به اشخاص عادت بدی است ولی شما به راحتی می‌توانید آن را ترک کنید. بنابراین اگر هنگام مرور نوشته‌تان، دیدید که شخصی [موقع گفتگو] ده بار نام مخاطب خود را ذکر کرده، بهتر است دست کم هشت تای آنها را درز بگیرید. بعد یک بار دیگر گفتگو را بدون آن دو مورد باقی‌مانده، بخوانید، احتمالاً حتی به آن دو مورد هم نیازی نخواهید داشت.

شما احتمالاً به این دلیل نام اشخاص را دائم در گفتگو نویسی- هایتان تکرار می‌کنید که می‌ترسید مبدا خواننده سر از هویت دو طرف

5. Jamey 6. Murphy

گفتگو در نیاورد. اما نگران نباشید. خواننده شما، از طریق نشانه‌های دیگر، این نکته را خواهد فهمید. مثلاً عوض شدن پاراگرافها، به معنی این است که کس دیگری دارد صحبت می‌کند. به علاوه معمولاً قبل از شروع گفتگوها می‌نویسید: زن گفت، مرد گفت و غیره؛ که این نیز گوینده را تا حدود زیادی مشخص می‌کند. و باز طرز صحبت اشخاص، مشخص می‌کند که چه کسی مشغول صحبت است. و بالاخره محتوای صحبت، به خواننده خواهد فهماند که گوینده کیست. مثلاً اگر بدانیم که گیل صاحب سگ است، وقتی رندی می‌گوید «سگ نکبت و وحشیت کم مانده بود پایم را از بدنم جدا کند و به دندان بکشد. من هم ادعای خسارت می‌کنم تا آن وقت مجبور شوی تا یک شاهی آخرت، پول غرامت بدهی»، فوری خواهیم فهمید که مخاطب رندی، گیل است. تنها هنگامی مجازید که از خطاب مستقیم و هویت اشخاص [در گفتگونیسی] استفاده کنید، که از قبل آن سودی عاید نوشته‌تان شود. فی‌المثل از طریق آن بتوانید به نحوی شخصیت‌پردازی، یا به نکته‌ای در داستان خود اشاره کنید، کلمه گیل در جمله «گیل، می‌بینم که سگ جدیدی خریدی؟» چیزی را نمی‌رساند. ولی در جملات دوست عزیز، می‌بینم که سگ جدیدی خریدی. و «خوب، جناب، که سگ جدیدی خریدی؟»، کلمات دوست عزیز و جناب نوع احساس گوینده را نسبت به مخاطب خود و یا لحن صحبت او را برای خواننده مشخص خواهد کرد.

۲. شرح و توصیف گفتگو

نویسنده‌ها اغلب پیش از نوشتن گفتگوهای داستان خود، از یک‌جور عدم اطمینان رنج می‌برند؛ یعنی مطمئن نیستند که خواننده

یعنی، نکات ظریف و مفاهیم ضمنی گفتگوها را بفهمد. بنابراین سعی می‌کنند مشکل را از طریق شرح و توصیف گفتگوها حل کنند. بدین معنی که جناب نویسنده ابتدا توضیح می‌دهند که طرز صحبت شخصیت چگونه است و بعد شخصیت شروع می‌کند به صحبت کردن. نویسنده‌ها معمولاً برای شرح و توصیف گفتگو—که از اساس غلط است—از افعال یا قیود استفاده می‌کنند. مثلاً افعال را به این شیوه در گفتگوها به کار می‌گیرند:

اعلام کرد که: «من از تو نمی‌ترسم.»

جوئل^۷ دندان غروچه کرد: «چکار می‌خواهی بکنی، می‌خواهی مرا با صدات بترسانی.»

داد زدم: «شاید!»

جوئل سرزنش کرد: «یا شاید می‌خواهی با ضربات کاراته، حسابم را بررسی؟»

که در این مورد احتیاجی به استفاده از افعال مختلف (مانند اعلام کرد، دندان غروچه کرد، سرزنش کرد و...) نبوده است. چنین کاری علاوه بر اینکه مسخره است، حواس خواننده را نیز پرت می‌کند. زیرا وقتی ما شخصیت داستان را می‌شناسیم و می‌دانیم که در چه موقعیتی است، طبعاً نیازی به توضیح نویسنده و ایضاً پریدن ایشان به وسط جریان گفتگو نیست.

شیوه دیگر نویسنده‌ها برای ارتکاب چنین اشتباهی، استفاده از قیود است:

به‌تندی گفتم: «من از تو نمی‌ترسم.»

7. Joel

جوئل طعنه‌زنان گفت: «چکار می‌خواهی بکنی، می‌خواهی مرا
 با صدات بترسانی؟»
 به آهستگی گفتم: «شاید.»
 مسخره‌کنان گفت: «یا شاید می‌خواهی با ضربات کاراته، حسابم
 را بررسی؟»

که در این مورد گمان نویسنده آن است که با به کار بردن
 کلماتی نظیر طعنه‌زنان، مسخره‌کنان و غیره، گفتگوهایش را بهتر کرده
 است؛ در حالی که با توضیحات و دخالت‌های بیجایش، تأثیر آنها را از
 بین برده و حالتی تصنعی به آنها داده است. در حقیقت گفتگوی بالا را
 من از کتاب ذلت بوداده^۸ (رسانی که من و همسرم بالاتفاق برای
 نوجوانان نوشتیم) نقل کردم. با این تفاوت که ما در آنجا از هیچ
 نوع قید یا فعلی برای توصیف و تشریح گفتگوها استفاده نکردیم، و
 تنها فعلی که قبل از گفتگوها به کار بردیم، فعل گفت بود؛ که کلمه
 بسیار رایجی است و به راحتی درک و هضم می‌شود و جریان گفتگو
 به نرسمی و بدون آنکه نشانی از پریدن نویسنده به وسط گفتگوها باشد،
 پیش می‌رود.

به این جهت توصیه‌ام به نویسنده‌ها آن است که در موقع نوشتن
 گفتگو، فقط به فعل گفت، اکتفا کنند و یا اصلاً فعلی به کار نبرند و
 خیلی کم یعنی به وقت ضرورت، از قیود برای توضیح و تشریح گفتگوها
 استفاده کنند. یادتان باشد که نود درصد از گفتگوهایی که می‌نویسید
 باید خودشان لحن خاص خود را القاء کنند و دیگر نیازی به توضیحات
 شما نباشد. ضمناً خواننده شما هم آدم گیج و منگی نیست. اگر شما
 قبلاً شخصیتتان را خوب به او معرفی کرده و او را کاملاً در جریان

قضیه یا وضعیتی که برای آن شخصیت پیش آمده گذاشته باشید، ایشان بدون توضیحات شما هم می‌توانند لحن و ظرافتهای دیگر گفتگوها را دریابند.

پس در واقع قسمت اعظم کار شما بسته به شخصیت‌پردازی‌هایی است که در قسمتهای دیگر داستان انجام داده‌اید. اما یک راه برای توفیق در امر القای لحن گفتگوها به خواننده، استفاده از همان شیوه‌ای است که بازیگران حرفه‌ای در هنگام تمرین نقش خود به کار می‌گیرند. یعنی از خود می‌پرسند: «چه انگیزه‌ای مرا به گفتن این حرفها و می‌دارد؟ هنگام صحبت باید چه احساسی داشته باشم؟» برخی از نویسندگان بدون اینکه درباره احساسات شخصیتها به هنگام صحبت، فکر کنند، تند تند گفته‌های آنان را بر روی کاغذ می‌آورند. حال آنکه باید موقع نوشتن گفتگو، در جلد اشخاص رفت و از خود پرسید که: «آیا او عصبانی است؟ می‌ترسد؟ آیا او از حرفهایی که همین الان زده شد، رنجیده یا از آنها خوشش آمده؟ آیا می‌خواهد خودش را باهوش نشان دهد یا اینکه به کسی گوشه و کنایه بزند؟ آیا قصد دارد مخاطبش را بخنداند یا متأثر کند؟ غرض او از این صحبت چیست؟». اگر شما بتوانید همان چیزی را که شخصیتتان حس می‌کند، حس کنید، احتمالاً خواننده شما نیز از گفتگو، همان نکاتی را برداشت خواهد کرد که شما می‌کنید.

۳. گفتگوهای سنگین و بی‌روح

گفتگوهای سنگین و بی‌روح زمانی پا به عرصه وجود می‌گذارند که نویسنده گفتگوهایش را انباشته از اطلاعات گوناگون می‌کند، حال آنکه چنین گفتگوهایی هیچ وقت در صحنه‌های عادی و روزمره

مجالى براى ظهور نمى يابند. مثلاً⁹ نويسنده در ضمن نقل گفتگويى، مى نويسد:

تونى گفت: «سام»⁹ من و تو ده هزار دلار دزدديديم. اين پول را از شركت ولنتاين¹⁰ كَش رفتيم. اما جوويس¹¹ پنجم ژوئن به دفترها رسيدگى مى كند و موضوع را مى فهمد. برادر تو وكيل و شوهرخواهر ولنتاين است. مى گوييم قضيه را به او بگوييم.»

«نه، ما نمى توانيم به كسى بگوييم. وضع كار تو هنوز هم به خاطر زدن آن يارو، پارسال، توى سالن هتل رين بو»¹² معلوم نيست. تازه اگر بفهمند كه من از سر كار قبليم، ده هزار چوب كَش رفتم، فكر مى كنى چقدر احتمال دارد بگذارند همچنان صندوقدار استادىوم را كينگام¹³ باشم.»

واضح است كه غرض از اين گفتگو، تبادل اطلاعات بين اشخاص، نيست؛ بلكه نويسنده مى خواهد از اين طريق اطلاعاتى را به خواننده منتقل كند. اما خواننده مثل كسى كه دست شعبده باز را از پيش خوانده با شنيدن اين گفتگو عصبانى مى شود.

گفتگو بايد مفيد و مختصر و با ربط باشد. به عبارت ديگر، نبايد آنقدر جزئيات و اطلاعات به خورد گفتگو داد تا ثقل هاضمه بگيرد. براى اينكه مشكل گفتگوهاى سنگين و بى روح را حل كنيم، دو راه در پيش رو داريم. يكى اينكه اطلاعات داستانى را پيچش ندهيم، بلكه از متن گفتگو خارج کرده و به شكل مستقيم و سر راست در اختيار خواننده بگذاريم. مثلاً بنويسيم:

برادر سام، وكيل و شوهر خواهر ولنتاين بود.

9. Sam 10. Valentine 11. Jervis 12. Rainbow
13. Rockingham

تونی گفت: «مجبوریم قضیه را به برادرت بگوییم. او تنها کسی است که می تواند کمکمان کند.»

که در این صورت، خواننده اذیت نمی شود؛ چون این گفتگو، ضمناً آنچه را هم که تونی فکر می کند، می رساند. یعنی ما می پذیریم که تونی علاوه بر آنچه گفته، داشته درباره اینکه برادر سام، وکیل و شوهرخواهر ولنتاین است هم فکر می کرده، ولی در گفتگوی قبلی، خواننده گفته های تونی را باور نمی کند. چون او چیزهایی را به سام می گوید که خود سام می داند.

راه دیگر تصحیح گفتگوی سنگین و بی روح (از نوع قبلی) آن است که گفتگو را به شکل سراسر است و مستقیم ننویسیم، بلکه قضیه را کمی پیچش بدهیم و راه دورتری را پیماییم؛ که در این صورت گفتگوها خود به خود، کش خواهند آمد.

البته شما به شرطی می توانید از طریق گفتگو، اطلاعات داستانی را به راحتی به خواننده منتقل کنید که خواننده آنچه را که شخصیت شما می گوید، باور کند. مثلاً می توانید گفتگو را— مانند آنچه در زیر آمده— با توجه به این نکته قابل پذیرش که «معمولاً گوینده هنگامی که می خواهد به سؤالی پاسخ دهد، یا روی چیزی تأکید کند، اطلاعات معلوم را هم تکرار می کند» بنویسید:

«ده هزار دلار سام، ده هزار دلار دزدیدیم. به همین جهت فکر نکنم وقتی شرکت ولنتاین موضوع را کشف کند، به راحتی از کنارش بگذرد.»

«چطوری می توانند موضوع را بفهمند؟»

«جرویس پنجم ژوئن به دفاتر شرکت رسیدگی می کند و موضوع

را کشف می‌کند. بنابراین مجبوریم قضیه را به برادرت بگوییم.»
 «برادر من مثلاً چه غلطی می‌تواند بکند؟»
 «برادرت وکیل است، مگر نه؟ وانگهی شوهرخواهر ولتاین
 است. پس فقط او می‌تواند ما را از این مخمصه نجات بدهد.»
 «نه نمی‌توانیم قضیه را به کسی بگوییم.»
 «چرا نمی‌توانیم؟»
 «خودت می‌دانی که هنوز وضع کاریت به‌خاطر آن دعوایی که
 توی هتل رین بوکردی، معلوم نیست.»
 «اما من آن یارو را نزدّم. دروغ گفتند.»
 «چه فرق می‌کند. دادگاه می‌گوید زدی. تازه وضع من از تو هم
 بدتر است. فکر می‌کنی وقتی مدیر استادیوم را کینگام بفهمد که یکی
 از صندوقدارهایش ده هزار دلار از محل کار قبلیش کش رفته، هیجان-
 زده می‌شود؟»

پس اگر گوینده اطلاعاتی را که شنونده می‌داند، تکرار می‌کند،
 باید دلیلی برای این کار داشته باشد. در این مثال تونی مجبور است
 سام را قانع کند که به برادرش موضوع را بگوید، و سام می‌خواهد تونی
 را قانع کند که قضیه را مسکوت بگذارند. بنابراین هر دوی آنها نه به
 خاطر مخاطب یا خواننده، بلکه به‌خاطر خودشان، مجبورند که اطلاعاتی
 را تکرار کنند. گفتگوها زمانی سنگین و بی‌روح می‌شود که گوینده
 اطلاعات معلومی را که مجبور نیست دوباره بگوید، تکرار کند. مثلاً
 اگر در گفتگوی قبلی، سام می‌گفت: «چه فرق می‌کند. دادگاه می‌گوید
 زدی. تازه وضع من از تو هم بدتر است. فکر می‌کنی وقتی رئیس من
 در استادیوم را کینگام واقع در سیلم^{۱۴}، یعنی آقای جان بگلی^{۱۵} بفهمد که

14. Salem 15. Bagley

یکی از صندوقدارهایش با تو، از محل کار قبلیش یعنی شرکت ولنتاین در ماه ژوئن، ده هزار دلارکش رفته، هیجان زده می شود؟» آنگاه گفتگو تبدیل به گفتگوی ثقیل و بی روح می شد.

بنابراین برای شکار و حذف گفتگوهای سنگین و بی روح از نوشته هایتان، به هر گفتگوی که رسیدید، نخست از خود سؤال کنید: «آیا مخاطب گوینده، از این اطلاعات مطلع است؟»، و اگر پاسخ مثبت است، از خود بپرسید که «آیا گوینده مجبور است—به هر دلیلی—اطلاعات داستانی را که مخاطبش «می داند، تکرار کند؟» و اگر جواب منفی است، گفتگو را حذف کنید و یا طوری آن را بازنویسی کنید که تکرار اطلاعات در آن، به نحوی به کار خود گوینده بیاید؛ یعنی گوینده مجبور باشد اطلاعات معلوم را تکرار کند.

۲. گفتگوی زائد

گفتگو کارهای مشخصی را می تواند انجام دهد: می تواند داستان را پیش ببرد، شخصیت پردازی کند و یا اطلاعاتی را در اختیار خواننده بگذارد. ولی هیچ گاه نباید از گفتگو برای پرکردن صفحات داستان، استفاده کرد یا به جای استفاده از شیوه های ساده ایجاد ارتباط میان دو قسمت از داستان، از طریق گفتگو، صحنه های جدیدی را به داستان افزود. به علاوه، در جاهایی که روایت ساده می تواند سریعتر و مؤثرتر داستان را بازگو کند، نباید از گفتگو استفاده کرد.

یکی از رایجترین نوع گفتگوهای زائد، صحبت هایی است که به هنگام معارفه، بین اشخاص رد و بدل می شود.

انجی^{۱۶} گفت: «بورلی^{۱۷}، بد نیست با آقای ویلیام وارنر^{۱۸} آشنا بشوی.»

16. Angie 17. Beverly 18. William Warner

من دستم را دراز کردم و با آقای وارنر دست دادم.
 وارنر در حالی که لبخند می‌زد، گفت: «سلام بوری».
 انجی دوباره گفت: «ایشان هم خانم دیانا فراست»^{۱۹}، منشی آقای
 وارنر هستند، دیانا، ایشان آقای بوری کنتی^{۲۰}، هستند.»
 گفتم: «سلام خانم دیانا.»
 خانم دیانا گفت: «سلام، از آشناییتان خوشبختم».

بعضی از رمان‌نویسها هر وقت می‌خواهند شخصیتی را به شخصیت
 دیگر معرفی کنند، از این جور گفتگوهای زائد و ملال‌آور استفاده می‌کنند.
 در صورتی که در مثال بالا نویسنده می‌توانست به جای آوردن گفتگو،
 فقط بنویسد:

«آنجی مرا به آقای وارنر و منشی‌ش، دیانا فراست، معرفی کرد»
 و بعد داستان را ادامه بدهد.

به علاوه اگر خودتان بهتر از شخصیت‌هایتان می‌توانید چیزهایی
 را بازگو کنید، نباید آن حرفها را در دهان اشخاص داستان‌تان بگذارید.
 بدنیست به عنوان نمونه از کتاب خودم *دردی مهلک*^{۲۱} مثالی بزنم.
 در این کتاب که روایتگر داستانی واقعی است، من می‌توانستم موقع
 ورود «آن کپوتی»^{۲۲} به ساختمان دادگستری از گفتگوی زیر استفاده کنم:

آن رو به پت^{۲۳} کرد و گفت: «ساختمان دادگستری چقدر ترسناک
 است، مگر نه؟ عین غول عظیم‌الجثه‌ای از جنس سنگ خارا است که
 دهان باز کرده و می‌خواهد مرا بلعد.»
 پت گفت: «درست است. اما توی این وضعیت، آدم از همه چیز

19. Deanna Frost

20. Conti

21. *Fatal Dosage*

22. Anne Capute

23. Pat

می‌ترسد.»

آن گفت: «بله، حتی از تو. انگار داری می‌روی جایزه بگیری. با آن کت و شلوار و جلیتقه و کیفیت. تو هم یکی از آنها هستی دیگر، مگر نه؟»

«آن، فکر می‌کنی توی این کیف چیه، اسرار بمب اتم؟»

در واقع من می‌توانستم داستان را با گفتگوهای قابل قبول- دیگری نظیر این گفتگو، همین‌طور ادامه بدهم. اما این با هدفم مغایر بود. چون می‌خواستم حس تنهایی آن، و بیگانه بودنش را حتی با وکیلش نشان بدهم. به همین دلیل می‌دانستم که روایت و توصیف خودم، بسیار مؤثرتر و بهتر از حرفهای شخصیت‌هایم است. بنابراین گفتگو زائد بود. این بود که صحنه مذکور را به شکل زیر نوشتم:

همین‌طور که آن پشت سر پت، توی راهی در محوطه حیاط دادگستری و در آن روز آفتابی، پیش می‌رفت، رعشه‌ای تمام وجودش را فرا گرفت. احساس کرد که ساختمان دادگستری غولی از سنگ خارا است و منتظر است تا او را ببلعد. نمای ساختمان دادگستری ترسناک بود. اما آن فکر کرد که همه چیز ترسناک شده. حتی پت که در جلوییش تند و تیز گام برمی‌داشت. گویی پت می‌رفت تا جایزه‌ای را تصاحب کند. کت و شلوار و جلیتقه‌ای گرانقیمت به تن کرده بود و کیفی در دست داشت. انگار پت هم یکی از آنها بود و همین او را می‌ترساند. کیف پت او را یاد مردی می‌انداخت که همیشه به همراه رئیس‌جمهور، این طرف و آن طرف می‌رفت و دسته کیفش را با دستبند به میچ دستش می‌بست. انگار پت داشت اسرار بمب اتم را با کیفش حمل می‌کرد. آن از خود پرسید که بالاخره چه کسی در این جنگ پیروز خواهد شد.

بنابراین هنگامی که:

— جمله ساده‌ای مثل «جوزف مرا به والدینش معرفی کرد» بهتر از آوردن گفتگو است؛

— استفاده از شیوه‌های دیگر داستان‌گویی، مؤثرتر از آن است؛

— درون شخصیت از طریق آن، به گونه‌ای عمیق‌تر افشا نمی‌شود؛

— و به امر جلو رفتن داستان نیز کمکی نمی‌شود؛

— و بالاخره گفتگو، توأم با درگیری نیست (در بند ۶ توضیح خواهیم داد)؛

حذف آن از جمله واجبات است.

۵. تکرار اطلاعات از طریق گفتگو

وقتی من تازه گزارشگر روزنامه شده بودم، عادت من این بود که مطلبی بنویسم، و بعد همان مطلب را از طریق نقل گفته‌های اشخاص، دوباره تکرار کنم. مثلاً می‌نوشتیم:

شهردار، فرگوسن^{۲۴}، دیشب اعلام کرد که از تعهدات شورای شهر مبنی بر ایجاد تفریحگاهی جدید حمایت نخواهد کرد.

شهردار، فرگوسن، دیشب در جلسه شورای شهر گفت: «تصمیم گرفته‌ام که از تعهدات شورا برای ساختن تفریحگاه جدید حمایت نکنم».

البته همان‌طور که می‌دانید، در روزنامه ستونی پول می‌دهند، بنابراین شاید این حشو و زوائد در آنجا مرا به‌نوایی می‌رساند، حال آنکه آوردن این گونه گفتگوهای زائد، نوشته شما را بینوا خواهد کرد.

در اینجا بهتر است مثال دیگری هم از روی دستنوشته‌های دانشجویانم، بزنم:

هالی^{۲۵} منشی یک شرکت بود. اما کارش را رها کرد تا خودش شرکت جدیدی به نام کالروئر^{۲۶} بنا کند. کارش هم این بود که لباسها و پیراهنهای معمولی را می‌گرفت و با کمک قلم رنگپاش و استعداد سرشارش، آنها را تبدیل به آثاری هنری و لباسهایی زیبا می‌کرد.

ولی چند صفحه بعد نویسنده دوباره اطلاعاتی را که قبلاً داده ضمن گفتگویی، تکرار می‌کند:

هالی گفت: «کارم منشیگری بود، ولی ولش کردم و حالا شرکت جدیدی تأسیس کردم. اسمش را گذاشتم کالروئر.»
پل پرسید: «کار شرکتت چیه؟»
«هیچی، لباسها و پیراهنهای معمولی را می‌گیرم و با قلم رنگپاش رویشان نقاشی می‌کنم.»

پیداست که یکی از این دو قسمت [روایت یا گفتگو] اضافی است و باید حذف شود. حتماً خواهید پرسید کدامیک؟ بستگی دارد. اگر می‌خواهید اطلاعاتی را به خواننده منتقل کنید یا زمینه‌ای برای وقایع بعدی داستان‌تان بچینید، جملات توصیفی (به شکل روایت مستقیم) به بهترین وجه این کار را انجام خواهد داد. اما اگر می‌خواهید نوعی درگیری بین اشخاص، وخامت اوضاع، چیزی را که از طریق گفتگو و روابط متقابل بسط خواهد یافت و یا اشخاص را به نمایش بگذارید، بهتر است از گفتگو استفاده کنید. البته گفتگو توانایی انجام هر دو کار

25. Holly 26. Colorwear

را دارد ولی جای بیشتری اشغال می کند و طبعاً اگر شما کلمات بیشتری بکار برید، باید وقت بیشتری صرف نوشته تان بکنید. اما به خاطر داشته باشید که گفتگویی که کارش صرفاً تکرار اطلاعات گذشته باشد، هیچ خاصیتی ندارد.

۶. گفتگوی بدون درگیری

گفتگوهای بین من و جک در ابتدای همین مقاله، یادتان هست؟ گفتگوی اول ما ملال آور بود، چون توأم با درگیری نبود. یعنی من از جک پرسیدم چطور اسرار معاش می کند و او گفت جایی پیشخدمتی می کند و باز من گفتم خوبه. در این گفتگو، سؤالی نبود که بی پاسخ مانده باشد و لازم نبود که جک چیز دیگری بگوید. به عبارت دیگر حاصل گفتگوی ما، به درگیری بین ما و کش آمدن گفتگو، دامن نمی زد. اما در گفتگوی دوم، من شغل او را مسخره کردم و او مجبور شد از خودش دفاع کند. و من دوباره مجبور شدم که حرف قبلیم را به کرسی بنشانم. بعدش حتماً او از من انتقاد می کرد و من مجبور می شدم به او توهین کنم. پس از این، احتمالاً اوضاع وخیم تر می شد و ما با مشت و لگد به جان یکدیگر می افتادیم. به این می گوئیم درگیری. در این جور مواقع خواننده از خود می پرسد: او چه خواهد گفت؟ مخاطبش چه جوابی خواهد داد؟ آیا آنها همدیگر را کتک خواهند زد؟ درگیری خواننده را کنجکاو و ذهن او را لبریز از سؤالات گوناگون می کند. طوری که مجبور می شود برای یافتن پاسخ پرسشهایش، همچنان به خواندن ادامه دهد.

گفتگوهایی که می نویسید باید توأم با درگیری باشد. البته منظورم این نیست که دو طرف گفتگو حتماً باید در آستانه گلاویز شدن

باشند. اتفاقاً ممکن است آن دو، حتی به یکدیگر علاقه‌مند باشند، اما در این صورت یکی از آنها باید دیگری را وادار به اعتراف به عشق و علاقه‌اش کند. حتی ممکن است دو نفر که در حال شکستن قفل گاوصندوقی هستند نیز با هم درگیری لفظی داشته باشند. پس دو طرف گفتگو می‌توانند از هر دری سخن بگویند، اما عنصر درگیری باید حتماً در صحنه گفتگوی آنها حضور داشته باشد تا خواننده همچنان مشتاق و کنج‌کاو بماند.

بسیاری از داستان‌نویسان، گفتگوهایی می‌نویسند که فقط جنبه اطلاعاتی دارد، ولی عنصر درگیری در آنها غایب است. مثلاً نویسنده‌ای از گفتگو به این شکل استفاده کرده است:

الن^{۲۷} در را باز کرد و مادرش را در آستانه در دید. گفت: «خوشحالم که آمدی. داشتم نگران می‌شدم».
مارج^{۲۸} آمد تو و کیفهایش را کف‌ها انداخت. گفت: «توی ترافیک جاده کنکتیکت^{۲۹} گیر کرده بودم. امروز آنجا خیلی شلوغ بود».
«جایی نگه داشتی تا چیزی بخوری؟»
«آره دم برگرکینگ^{۳۰} ماشین را نگه داشتم، یک چیز خوردم. چی به‌اش می‌گویند؟»
«واپر^{۳۱}. به‌اش می‌گویند واپر.»

همان‌گونه که دیدید، این گفتگو منطقی و قابل قبول است؛ اما خواننده را سر شوق نمی‌آورد و او را مجذوب نمی‌کند. علتش هم این است که سؤال برانگیز نیست. به بیان دیگر، او را نگران نمی‌کند.

27. Ellen 28. Marge 29. Connecticut

30. Burger King 31. Whopper

ضمن اینکه هیچ‌گاه کسی با خواندن آن، از خود نخواهد پرسید: «بعد چه اتفاقی خواهد افتاد؟»؛ ولی می‌توان به‌نحوی از انحاء، عنصر درگیری را در آن وارد کرد. مثلاً می‌توان به‌شیوه زیر درگیری را مستقیماً در متن گفتگو گنجانند:

الِن در بازکرد و مادرش را در آستانه دردید. گفت: «آه، بالاخره آمدی. داشتم نگران می‌شدم. کاش لااقل تلفن می‌کردی؟»

«تلفن؟ چطوری می‌توانستم توی جاده کنکیتکت، وسط آن ترافیک، تلفن کنم؟ محشر کبرا بود امروز!»

«خیلی خوب، اما لابد آنقدر فکرت سرجایش بوده که جایی بایستی یک چیزی بخوری. خودت که وضع قند خونت را می‌دانی؟»

«خوردم. خوردم.»

«کجا مامان؟ کجا خوردی؟»

«دم برگر کینگ ماشین را نگه داشتم و یکی از آن، اسمش چیه؟»

«واپر مامان، به‌اش می‌گویند واپر. از این نوع غذا، فقط مک.»

دونالد دارد.»

«باشد. همان که تو می‌گویی. آره. واپر خوردم.»

در این مثال بین اشخاص درگیری وجود دارد و این درگیری در گفتگوهایشان منعکس شده است. با این وجود لازم نیست همه‌جا بازتاب درگیری در کلمات گفتگو باشد. در مثال بعدی، من گفتگو را به همان شکل اولیه آن آورده‌ام، اما اشتیاق خواننده را با افزودن چند سطر توصیفی بین گفتگوها، که به‌نوعی وخامت اوضاع و گونه‌ای از درگیری درونی را می‌رساند، تیزتر کرده‌ام. به‌علاوه منبع درگیری را نیز عوض کرده‌ام. چرا که می‌خواهم نشان دهم که دو طرف گفتگو نباید همیشه لزوماً در حالت تقابل و ضدیت با یکدیگر باشند:

الن در را باز کرد و مادرش را در آستانه در دید. گفت:
«خوشحالم که آمدی. داشتم نگران می شدم.»
مارج آمد تو و کیفهایش را کف هال انداخت. و بعد طوری که
انگار نمی توانست بدون پیشخوان سرپا بایستد، جلوی پیشخوان
ایستاد و نفس عمیقی کشید. برای اولین بار پیر و شکسته می نمود.
چشمانش کم سوشده بود. ضربان قلب الن تندتر شد.
مارج نفسش را چند لحظه ای حبس کرد. بعد نفسی تازه کرد
و گفت: «توی ترافیک جاده کنکتیکت گیر کرده بودم. امروز آنجا خیلی
شلوغ بود.»

«جایی نگه داشتی تا چیزی بخوری؟»
«آره، دم برگر کینگ ماشین را نگه داشتم و یک چیز خوردم.
چی به اش می گویند؟»
الن تندی گفت: «واپر. به اش می گویند واپر.» بعد فکر کرد
دیگر امشب حتماً غذایی سالم و مقوی برای مادرش خواهد پخت و
بعد دوباره همه چیز سر و سامان خواهد گرفت.

بنابر این درگیری همان نیرویی است که در جنب گفتگو، فعال
است؛ و در واقع عاملی است که باعث اشتیاق، نگرانی یا کنجکاوی
خواننده می شود؛ و او را وامی دارد که حتی وقتی هم که خود گفتگو،
ناظر بر صحبت هایی عادی و بدون درگیری است (مانند مثال اخیر). به
خواندن ادامه دهد. اما یادتان باشد که اگر خواننده هنگام خواندن
گفتگو، علاقه ای به دانستن اتفاق بعدی نداشته باشد، جایی از گفتگوی
شما می لنگد.

قانون دقیقی در دست نیست که نشان دهد چه مواقعی باید از
گفتگو استفاده کرد و چه مواقعی نکرد؛ اما قاعده کلی و خوبی که

می‌توان در این مورد به کار بست، این است که از خود سؤال کنیم که اگر بر فرض، آدم غریبه‌ای کنار شخصیت‌هایمان بود، سعی می‌کرد یواشکی و با علاقه به صحبت‌های آنها گوش کند؟ اگر پاسخ منفی است، نباید از گفتگو استفاده کرد و اگر مثبت است، استفاده از آن ضروری است.

فہرست اعلام

فهرست اشخاص

- آستینسن، رابرت لوئیس ۳۱۹
اسکات، والتر ۶۶-۶۴، ۷۰، ۷۲
اسکات کارد، اورسن ۱۱۴
اسکای واکر، لی یوک ۱۰۶
اسمارت پل، مدیسن ۲۱
اسمیت، پاتریک ۲۰
اشتراوس، اسکار ۳۳
افلاطون ۳۳۱
اکهارت ۲۳۳
الیسن، رالف ۷۴
الیوت، تی.اس. ۲۵۳
الیوت، جورج ۲۱۱
اندرسن، باب ۳۲۲
اندرسن، پاول ۳۰
انگگل، پل ۷۸، ۱۴۳
اوبراین، کانر کروز ۱۹۳
اوتس، جویس کرول ۶۴، ۷۴، ۷۵
۷۷
اوتیس، الیزابت ۳۴۹
اورز، مدگار ۲۲۵
اوستن، جین ۲۱۵، ۳۶۳
اوکانر، فلانری ۱۴۳، ۱۶۰
- آ
آپدایک، جان ۷۴، ۷۵، ۲۶۶-۲۳۹
آپدایک، وسلی ۲۴۲
آسیموف، ایسک (ایزیک) ۲۸، ۷۶
آلارت، هاری ۱۴۰
- الف
ارسطو ۲۵۸
اسپارک، میوریل ۲۴۸، ۲۵۵
اسپیلبرگ، استیون ۱۰۸
اسپینراد، نورمن ۳۰
استاندال ۷۸، ۸۸-۸۶، ۲۹۱
استاین بک، جان ۴۰، ۴۱، ۴۷، ۳۱۵
۳۱۶، ۳۴۲، ۳۴۶
استراسبورگی، گتفرید ۲۵۲
استرن، لورنس ۱۹۱
استروتر، لاری ۲۵
استریکلند، بیل ۱۵
استو، هریت بیچر ۲۹۰
استیرن، ویلیام ۷۴
استیل، دانیل ۷۶
استیوتر، مارک ۴۳

اھارا، جان ۳۳۷
ايچي، جيمنز ۲۴۷
ايدل، لھاون ۳۱۳
ايرتمان، پاول ۳۷
ايرن رايڪ، باربارا ۵۳، ۵۵
ايزوت ۲۵۲، ۲۵۴
ايلين ۳۱۹

ب

بارت، جان ۱۲
بارت، کارل ۲۴۸
بارڪر، ڪلايو ۱۵
باري، جان د. ۳۵۰
بالدوين، جيمنز ۱۸۲
بالزاڪ، اونوره دو ۱۱، ۶۴، ۶۸-۶۶،
۷، ۷۲، ۲۷۵، ۲۹۱
باسبديل، تام ۱۲۱
بايرون، جورج گوردون ۲۷۷
برادڪي، هارولد ۷۴، ۲۵۷
براسز، يوهان ۳۳
برته، آنتوان ۸۷-۸۵
برجس، آنتوني ۶۴، ۷۲، ۷۷
برسليين، ڪاترين ۲۶، ۳۰، ۳۱
برمان ۳۳
برسينگام، استيون ۵۷
برنت، هنري ۶۹
برنز، آلفرد ۱۶
بروڪاڪ، جوزف ۳۰
بروير، ژان دولا ۲۹۶
بريسڪين، ژاڪلين ۲۶، ۲۹
بگلي، جان ۳۹۴

بل، چارلز ج. ۲۴
بلارڪ، لارنس ۱۲۴
بلاڪ، سري ۷۳
بلاني، جوديويد ۲۴، ۲۵، ۳۴
بل نپ لانگ، فرانڪ ۱۷
بلو، سول ۷۳، ۲۵۷، ۲۶۱
بلوم، موليٰ ۲۱۲
بلوم، هارولد ۶۴
بليڪ، ويليام ۱۲۴
بنت، آرنولد ۳۷۵
بنتلي، ريچارد ۶۹
بنچلي، ناتالي يل ۳۱۶
بودا ۳۳۱
بودلر، شارل ۹۸
بورخس، خورخه لوييس ۱۸۵، ۲۴۸
بوسوئنه، ژاڪ ۲۹۹
بوفون، جورج ۲۸۰
بومارشه، پي یر ۳۰۶
بومبڪ، ارما ۲۸
بووالو، نيكولاس ۲۹۹
بوئن، اليزابت ۳۵۳
بويه، لوئيس ۲۷۶، ۲۷۸
بيچ، ريچارد ۱۸، ۳۶
بيشاپ، جان پيل ۱۵۴
بيكهام، جڪ ۲۳
بييل، هانري—استاندا

پ

پارڪر، نانسي ۲۳
پاريني، جي ۶۳

پا کولین، ژان باپتیست ← مولیر
 پرسی، واکر ۲۶
 پروست، مارسل ۱۸۹، ۱۹۳، ۳۵۹
 ۳۶۵
 پرووست، گری ۳۸۵
 پرستلی، جی. بی. ۳۱۳
 پریکلز ۳۱۲
 پطرس ۲۵۲
 پلات ۳۳
 پو، ادگار آلن ۳۸۱
 پورتر، کاترین آن ۱۸۹
 پوگ، چارلزادوارد ۲۵
 پوینتر، دان ۲۰
 پیپس، ساموئل ۱۷۴
 پیترز، تام ۴۵، ۴۶
 پیگ، مانوئل ۱۸۵
 پیلی، گریس ۷۴
 پینچن، تامیس ۷۴
 پینکرت، رابرت ۲۰

ت

تارکینگتن، بوٹ. ۳۴۳
 تاسیتوس (تاسیت)، کورنلیوس ۱۱۰، ۲۹۰
 تالس، گئی ۲۷
 تالکین، جان رونالد ۱۲۰-۱۲۲
 تامس، سینت ۱۴۵، ۱۶۱
 تراژان ۱۰۲
 ترالپ، آنتونی ۷۰، ۷۱
 ترایانوس، مارکوس ← تراژان

تربز، جیمز ۴۷
 تریلینگ، دایانا ۲۴۱
 تولستوی، لو ۷۳، ۹۷، ۳۵۹
 توین بی، آرنولد ج. ۳۹
 توین، مارک ۲۴۶، ۷۱، ۲۵۷، ۲۶۴
 ۳۱۹
 تیچپورن، چیدی آک ۶۳

ج

جانسن، ادگار ۶۶
 جرولد، دیوید ۱۰۹
 جلیس، رابرتا ۲۲
 جوویانو، نیکی ۳۱
 جویس، جیمز ۱۵۴، ۲۱۲، ۲۴۶
 ۳۸۴
 جیکس، جان ۲۰، ۳۴
 جیمز باند ۱۰۶
 جیمز، هنری ۷۲، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۱۴۶
 ۱۵۵، ۲۱۱، ۲۵۷

چ

چارتریس، لسلی ۱۰۶
 چخوف، آنتوان ۹۷-۹۵، ۲۱۵، ۲۶۲
 چوبک، صادق ۱۱، ۳۸۲

خ

خلیلی، اکبر ۳۸۲

د

داریوش، پرویز ۳۱۴
 دالینگ، لورنا ۲۳۴

ز

زاسلو، جف ۳۱
زلانزی، راجر ۲۲
زیگلر، ایزابل ۱۲

ژ

ژنرال اوپیک ۹۹
ژنرال هوکر ۱۰۴

س

سارتن، می ۵۲
ساروت، ناتالی ۲۶۶
سالینجر، ج. د. ۷۴، ۲۶۲
ساموئلز، چارلز تاسس ۲۳۹
سرمد، ناهید ۳۱۳
سروانتس، یگوئل دو ۲۹۲، ۲۹۶
۳۰۶

سزان، پل ۱۵۴
سکستن ۳۳
سلیمانی، محسن ۱۲، ۳۱۳
سلیمانی، نقی ۳۸۳
سنت بو، چارلز آگوستین ۲۹۱
سندک، موريس ۱۴۰
سوتیونیوس، گیوس ۱۱۰
سولیوان، تاسس ۲۵، ۲۸
سويفت، جان تان ۶۵
سيزرز، جورج ۱۰۰
سیمتون، ژرژ ۴۷
سینکلر، آپتن ۱۶۹
سینگر، آیزیک بشویس ۲۰۱

دانت، آلکھیری ۲۹۹

دانیل، روزری ۱۶

داو، آلن ۲۴۴

دایو، کاسیوس ۱۱۰

درایدن، جان ۶۵

دس پاسس، جان ۱۷۷

دفرد، فرانک ۲۶، ۲۸

دن کیشوت ۳۰۶

دوبلسیس، سیلستن ۳۵

دوبو، آندره ۲۲

دوکمپ، ل. اسپریگ ۱۷

دون خوان ۲۵۴

دوهرتی، گرگ ۳۷

دهگان، کاوه ۳۱۳

دیکنز، چارلز ۶۴، ۷۰-۶۸، ۲۶۰

دیکسن، امیلی ۳۳، ۷۹

ر

رابله، فرانسوا ۲۹۱، ۲۹۶، ۲۹۸

۳۰۶، ۳۱۱

رایت، پیتر ۲۵۲

رابینسن، جوی ۲۴۴

رایت، فرانک لوید ۹۰

ربگریه، آلن ۲۵۹

رندل، مارتا ۲۱، ۳۵

روبنز، پیتر پل ۳۰۲

روتکه، تئودور ۸۸، ۸۹

رومرو، اسکار ۱۶۸

رونسار، پی یردو ۳۱۱

ریچاردسن، اس ۲۵۹

رینی، ورجی ۲۳۴

ش

شاتوبریان، فرانسوا ۲۷۵

شاو ۲۵۸، ۲۵۶

شکسپیر، ویلیام ۲۵۸، ۲۸۴، ۲۹۸

۳.۰۲، ۳.۰۶

شوایتسر، دارل ۱.۰.۰

شوت، کرولین ۱۷

شورت، گلوریا ۲۳۴

شیلر، یوهان ۹۰

ع

عالی پور، آذر ۱۴۳

عباس پاشا ۳.۳

عموزاده خلیلی، فریدون ۳۸۱

عیسی (ع) ۹۱، ۲۹۷

ف

فاکتر، ویلیام ۹۱، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۵۷

۳۴۵

فلدر، لئونارد ۵۱

فلمینگ، یان ۱.۰۶

فلوبر، گوستاو ۷۸، ۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۶

۹۸، ۱۴۹، ۲۷۴ - ۲۷۱، ۲۷۶

۳۱۳، ۳۵۶، ۳۵۹

فورستر، ا. م. ۷۲، ۱۸۹، ۲۱۱، ۳۵۴

۳۵۹

فولان، ویلیام ف. ۲۴

فون گوت، کورت ۱۹

فوئنتس، کارلوس ۱۸۵

فیلدرز، لزی ۲۵۵

فیلدرز، و. س. ۲۳۸

فیلیپس، رابرت ۲۸

فیلیدینگ، هنری ۱۵۳

ق

قرنینی، اسدالله ۱۲

ک

کاپا، رابرت ۳۴۷

کار، جن ۱۳۳

کارپنتیه، آلفو ۱۸۵

کارلینسکی، دن ۴۰

کارنی، مری لو ۳۰

کازان، الیا ۳۴۹

کاسلر، کلایو ۵۷

کافکا، فرانتس ۳۳، ۱۸۵، ۲۱۳

کالدول، ارسکین ۳۴۹، ۳۵۰

کالدول، جورج ۲۴۲

کالینز، جکی ۱۷

کاسو، آلبر ۱۸۹

کانرد، جوزف ۱۵۹، ۳۲۶، ۳۶۰

کرات، ویلیام اچ. ۳۲۳

کرایتن، مایکل ۲۲

کرایف، پل دو ۳۴۷

کرک، جیمز ت. ۱۱۲

کرن، دیوید ۲۴۴

کرواس ۲۶۳

کرونن برگر، لوئیس ۲۱۵

کری، جویس ۹۴، ۹۵

کریچتن اسمیت، ایاین ۶۶

کریستی، آگاتا ۳۹

کلنسی، تام ۲۸، ۳۱

گوردن، مری ۷۵
گوردن، هاورد ۲۵
گوردیمر، نادین ۱۶۷-۲۱۳
گورز، جو ۲۰
گولارت، رون ۲۹

ل

لاپک، پرسى ۳۵۴
لارنس، دی. اچ. ۱۸۸
لافونتن، ژان دو ۲۹۹، ۳۱۳
لاکهارت، جان جیپسن ۶۵
لامارتین، آلفونس ماریه لوئیس دوپات
۳۱۳
لانگير، باری ۱۵، ۱۸
لائوتسه ۳۳۱
لموق، لوئیس ۷۶
لوترک، تولوز ۸۲
لوط ۲۵۲، ۲۵۴
لوکاس، جورج ۱۰۸
لوباسک، سیلتن ۱۶
لويس، س. اس. ۷۳
لوئی چهاردهم ۲۹۸
لیری، ویلیام ج. ۳۷۹
لیل، شارل ماری لوکنت دو ۳۰۱

م

مارشال، جیمز ۱۴۰
مارکز، گارسیا ۱۸۵
مارکی، جودی ۴۲
ماسکویشس، رابرت ۴۶
مان، توماس ۱۸۹

کلونا، جری ۱۱۸
کلثوپاترا ۱۰۳
کنران، شرلی ۵۴، ۵۹
کوبی، لارنس س. ۸۴
کوپر، جیمز ۷۲
کورن، آلفرد ۲۶، ۳۲
کوک، پل دو ۲۷۵
کول، لیندا ۲۱۴
کوله، لوئیز ۲۷۴
کوره، ژ. ب. لوه دو ۲۹
کویسی، پاسکال ۳۱۷، ۳۴۱، ۳۴۶
۳۴۸
کوئن، کارلین ۲۱
کینگ، استیون ۶۴، ۷۶
کینگ، لاری ل. ۲۰
کی یر که گور ۲۵۳

گ

گادوین، گیل ۵۲، ۵۴
گان، جیمز ۲۸
گروبل، لاری ۲۰، ۲۹
گرین، باب ۲۳، ۳۳
گرین فیلد، جف ۲۶، ۲۷، ۳۵
گرین، گراهام ۷۲
گرین، هنری ۲۶۳
گریوز، والیس ۳۷۹
گست، جودیت ۱۹، ۲۸
گوته، یوهان ولفگانگ فون ۱۷۵، ۳۰۶
گوتیک ۲۷۷
گوتیه، تئوفیل ۲۸۸
گوردن، کرولاین ۱۵۸

مانی ۱۴۸

مایٹر، پیتھر ۴۳

مخملباف، محسن ۳۸۲

مرداک، آیریس ۷۲

سرفی، جان ۳۴۵

سرفی، دنیس ۳۴۴

سرتین، ژاک ۱۴۵

سیح (ع) ۱.۱، ۲۵۱، ۲۵۲

مکارتی، مری ۷۴

مکافری، آن ۲۶

مکدونالڈ، گرگوری ۱۷

مکلاسکی، رابرٹ ۱۴۰

مکمرتی، لاری ۵۲

مکونل، مالکام ۳۴، ۳۵

منسفیلڈ، کاترین ۱۷۶

موام، سامرست ۳۱۳

موتسارٹ، ولفگانگ آدامز ۲۸۵

مؤذنی، علی ۳۸۲

سورٹیم، جولیا ۲۳۳

موسہ، آلفرڈو ۲۸۴

موقر، خداداد ۱۲

مولیر ۲۹۷، ۳۰۲

مونٹلٹون، تامس ف. ۲۴

مہرینگ، ادیت ۱۹۱، ۲۰۱

میریلیز، ادیت ۳۲۶

میکل آنژ ۳۰۲، ۳۰۶

میلتن، جان ۷۲

میلر، نورمن ۷۴، ۲۵۵، ۲۶۲

میلر، ویلیام ۳۷، ۳۸

میلر، هنری ۱۶۹

ن

نابکوف (نابوکوف)، ولادیمیر ۲۵۵

۲۶۲، ۳۱۴

ناپلٹون ۸۶

ناپلٹون سوم ۳۱۲

نرون ۱.۳

نمروف، ہاورد ۲۲، ۳۲

نورٹ، الیور ۴۳

نوردھوم، جان ۲۴۴

نور، ہنک ۴۲

نیون، لاری ۲۵

و

وارگاس یوسا، ماریو ۱۸۵

وارنر، ویلیام ۳۹۵، ۳۹۶

والری، پل ۹۴

والس، اروننگ ۴۸

والستن، رابرٹ ۳۱۸، ۳۲۲

وایٹمن، کن ۲۵۶

وایلد، اسکار ۲۷

ورتن، ویلیام ۲۱

ورشینین ۲۱۶

ورمیولن، براندت ۲۰۸

وزلیان ۲۵۴

ولتر، فرانسوا مری ۳۰۳

ولتی، یودورا ۱۷۶، ۱۸۹، ۲۳۸-۲۱۴

ولز، اوسن ۱۲۴

ولز، ہ. ج. ۱۰۸

ولف، جین ۳۱

ولف، ویرجینیا ۲۷، ۹۷، ۱۷۶، ۱۷۷

۱۸۸، ۲۱۶، ۳۵۳

همينگوي، ارزست ۲۷، ۳۳، ۴۱،
۱۷۷، ۱۹۰-۱۸۸، ۲۱۱، ۲۱۲،
۲۴۰، ۲۴۶، ۳۴۹-۳۴۵.

هوپ، باب ۱۱۸
هوراس (کوئینتوس هوراتيوس
فلاکوس) ۳۱۳
هورن بلوئر، هوريشيو ۱۱۲
هوفر، ويليام ۴۴
هوڪ برگ، ايلن ۲۳، ۳۰
هوڪينز، کثلين ۴۹
هوگو، ويكتورسري ۱۱، ۲۹۷، ۲۹۹،
۳۰۲

هومر ۲۶۲، ۲۸۴، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۰۶،
۳۱۱

هيل، ناپولي ئن ۵۰

ی

يانگ، استارک ۲۱۵
يونسي، ابراهيم ۳۱۳
ييتس، ويليام باتلر ۹۰

ونت، نيكولا ۲۹۰

ووه، الين ۱۷۳

وودبرن، جان ۲۱۷

وودهاوس، پ. ج. ۲۲۰

ويتني، فيليس ۱۸، ۲۶

ويدال، گور ۷۷-۷۴

ويكتوريا ۱۵۳

ويلبر، ريچارد ۲۵، ۳۲

ويلسن، ا. ن. ۷۲، ۷۳

ويليامز، ويليام کارلوس ۳۸

ه

هالند، ايزابل ۲۳

هانما، پيت ۲۴۴، ۲۵۲

هدايت، صادق ۱۱

هرويت، جنیکا ۱۶۷

هکت، آنتوني ۳۲، ۳۶

هلمر، جوزف ۴۵

همداني، مشفق ۱۴۹

هميلتن، سام ۳۳۹

هميلتن، ليزا ۳۳۹

فهرست جاها

امريکا ۹، ۱۲، ۷۹، ۱۰۳، ۱۶۷،
 ۱۸۶، ۱۸۹، ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۱۴،
 ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۴۱-۲۳۹، ۳۲۵
 امريکاي شمالي ۱۵۶، ۲۱۴، ۲۵۵،
 ۳۱۵
 امريکاي لاتين ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۸
 امهرست ۷۹
 انگلستان (انگليس) ۹، ۶۵، ۷۱،
 ۱۷۴، ۱۸۶، ۲۳۹
 اوکانی (رودخانه...) ۱۵۶
 اوکلاهوما (ايالت...) ۳۱۶
 اوهايو ۲۲۵
 ايالت اوهايو (دانشگاه...) ۸۰
 ايسويچ ۲۴۰، ۲۴۱
 ايتاليا ۸۶، ۳۰۴، ۳۱۶
 ايران ۱۱
 ايرلند ۳۵۳
 ايزر ۸۶
 ايست انگليا (دانشگاه...) ۹
 اينديانا (ايالت...) ۴۲

آ

آريزونا (ايالت...) ۱۲۷
 آريزونا (صحراي...) ۱۱۱
 آکسفورد (دانشگاه...) ۱۷۳
 آلمان ۸۶، ۹۶
 آينوا (دانشگاه...) ۱۴۳

الف

ايتسفر ۶۵، ۶۶
 اتریش ۷۸
 اروپا ۱۷۰
 اسپانيا ۲۵۴، ۳۴۷
 اسپرينگر ۱۶۷، ۱۷۲
 استانفرد (دانشگاه...) ۳۱۵
 افريقا ۱۹۷
 اسكاتلند ۶۵
 افريقاي جنوبي ۱۶۹-۱۶۷، ۱۷۴،
 ۱۷۵، ۱۸۳-۱۷۸، ۱۸۵، ۱۹۳،
 ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳،
 ۲۰۴
 ال سالوادور ۱۶۸

ب

بال استیت (دانشگاه...) ۴۲

برگر کینگ ۴.۳ - ۴.۱

برنتانو ۲۴۰

بلژیک ۱۶۸

بوستون ۲۴۱

پ

پارناس (کوه...) ۳۰۹

پاریس ۸۱، ۸۲، ۲۲۹، ۲۷۱

پلوویل ۲۴۲

پنسیلوانیا ۲۴۳، ۲۳۹

پو (رودخانه...) ۱۰۳

ت

تروویل ۳۰۴، ۳۰۵

توک ۳۰۴

توید (رودخانه...) ۶۵

تهران ۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴

ج

جکسن ۱۸۹، ۲۱۴، ۲۲۹، ۲۳۴

جورجیا (ایالت...) ۱۵۶

چ

چین ۲۷۹

د

داج سیتی ۱۱۱

داوتی (خیابان...) ۶۹

ر

راکینگام (استادیوم...) ۳۹۲، ۳۹۴

روآن ۲۷۱، ۲۸۹

روسیه (شوروی) ۸۶، ۱۶۷، ۱۷۹

۳۱۶

رولو ۷۶

روم ۱۰۳ - ۱۰۱، ۱۰۹، ۲۸۷

روم باستان - روم

رین بو (هتل...) ۳۹۲، ۳۹۴

ژ

ژوهانسبرگ (ژوهانسبورگ) ۱۶۷،

۱۷۲، ۱۷۳

س

سالزبرگ ۷۸

سانفرانسیسکو ۱۶۱، ۲۳۳

سدوم ۲۵۲

سدونا ۱۲۷، ۱۲۸

سن یون (تیمارستان...) ۲۸۹

سیلا ۳۰۴

سیلم ۳۹۴

ش

شیلینگتن ۲۳۹، ۲۴۱

ف

فرانسه ۸۱، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۱۸۶

۳۰۴، ۳۰۰، ۲۷۱

ک

کالروئر (شرکت...) ۳۹۹

کالیفرنیا (ایالت...) ۳۱۵، ۳۱۶

ن

نیواورلٹان ۲۳۲، ۲۴۶
نیوہیون ۶۴
نیویورک ۷۲، ۲۰۰، ۲۲۲، ۲۳۳
۲۴۰
نیویورک سیتی ۳۱۵

و

وسوویاس (کوه...) ۱۰۳
ولتاین (شرکت...) ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۵
ویتنام ۲۵۴
ویتواترزانڈ (دانشگاه...) ۱۶۷
ویرجینیای غربی ۲۲۵

ه

هاروارد (دانشگاه...) ۲۳۹
ہالیوود ۲۵۸
ہلند ۲۵۴
ہیروشیما ۱۵۶

ی

یونان ۲۴۰، ۲۸۳، ۲۸۷، ۳۰۱، ۳۰۹
یونان باستان ۳۰۸

کانزاس ۱۱۱، ۲۴۰

کانی (جزیرہ...) ۳۲۹

کرواسہ ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۱-۲۷۸

۲۸۴، ۲۹۰-۲۸۶، ۲۹۵-۲۹۲

۲۹۷، ۳۰۱-۲۹۹، ۳۰۷، ۳۰۹-۳۰۱

۳۱۱

کنت ۷۰

کنکٹیکٹ (جاذہ...) ۴۰۳-۴۰۱

گ

گرنوبل ۸۵

ل

لوان (دانشگاه...) ۱۶۸

لوس آنجلس ۵۷

لیتوانی ۱۶۷

م

ماساچوست (ایالت...) ۷۹، ۲۴۰

مسکو ۹۶، ۹۷

منسی ۴۲

میسیسیپی (ایالت...) ۲۱۴، ۲۲۹

میسیسیپی (رودخانہ...) ۲۳۲

میشیگان ۲۴۶

فهرست کتب، مقالات و نشریات

انگشتانه مادر بزرگم ۲۴۳، ۲۴۹
اودیسه ۳۰۱
اولیس ۱۸۳، ۲۱۲
اولیورتویست ۶۹
ایام مشقت ۷۰
ایلیاد ۳۰۱

ب

باباگوریو ۲۷۵
بازار نوانخانه ۲۳۹، ۲۵۲، ۲۶۵
باغ آلبالو ۲۱۶
بچه تهران ۳۸۲
بر ۷۵
بربادرفته ۱۷۴
برجهای بارچستر ۷۰
بررسی کتاب نیویورک ۱۹۳
بررسی کتاب نیویورک تایمز ۷۵
برگزیده داستانها ۲۰۲
بن هور ۷۶
بوطیقا ۳۱۱
بووار و پگوشه ۲۷۱

ت

آتلانتیک (مجله...) ۲۹، ۲۴۱
آخرین سپتامبر ۳۵۳
آراگون ۱۱۹
آغوش سرباز ۱۶۸
آقای پورسونیاک ۳۰۲
آلیس در سرزمین عجایب ۱۱۹
آناکارینا ۹۷
آیا می توان نویسنده گی خلاق را تعلیم داد؟ ۱۲
آیوانهو ۶۶

الف

ابراهیم واسحاق ۲۵۳
اتللو ۳۰۲
از سرترس ۳۸۲
از مزرعه ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۴۴
اسپکتیتر ۷۳
افسانه دو کیوتر ۳۱۳
اقلیم زمین ۱۸۵
انجیل ۱۵۲، ۲۵۳
انجیل متی ۹۱

جایی برای تونیست عزیزم ۲۳۲
جستجوی زمان ازدست رفته ۳۵۹
جنگ ستارگان ۱.۴، ۱.۶
جنگل ۱۶۹
جنگل جنوب ۱۵۸
جنگ و صلح ۲۱۲، ۳۵۹

چ

چرا یکی شاهزاده می شود؟ ۳۸۲
چگونه کار و زندگی خود را نظم دهید؟
۴۶
چهره یک زن ۸۳

خ

خانواده جنوبی ۵۲
خانه پاریس ۳۵۳
خانه قانون زده ۷۰
خبر دست اول ۱۷۳
خسیس ۲۹۷
خوشه های خشم ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۴۹

د

داروی مهلک ۳۹۶
داستانهای اولینجر ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۳
۲۴۶
داماد دزد ۲۱۴
دایی وایا ۲۱۶
دختر برگر ۱۶۷، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۰
۱۸۶، ۱۹۳ - ۱۹۵، ۱۹۶
۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۱
دختر مرد خوش بین ۲۱۴
درباره رمان و داستان کوتاه ۳۱۳

به از می ۲۶۲

بهترین انسان ۷۶

به سوی شمال ۳۵۳

به سوی فانوس دریایی ۲۱۶

بیانولف ۲۵۴

بیندیشید و ثروتمند شوید . ۵

بینوایان ۲۹۷

پ

پاریس ریویو (مجله...) ۴۱
پرده سبز ۲۱۴، ۲۲۷
پرش گربه ۳۵۳
پرواز ۲۴۳، ۲۴۶
پرهای کبوتر ۲۴۵
پنجشنبه خوش ۳۱۶

ت

تارتوف ۲۹۷
تاریخ هرودوت ۱۱۳
تایم (مجله...) ۲۴۷
تربیت عاطفی ۲۷۱، ۲۷۸
ترس ولرز ۲۵۴
تریستان و ایزوت ۲۵۲
تریسترام شانندی ۱۹۱
تصویر عشق و زناشویی ۲۹۰
تعادل ظریف ۲۵۷
تندباد ۷۵
تورتیلا فلت ۳۱۵، ۳۵۰
تور عریض ۲۱۴، ۲۲۷

ج

جاده مراکش ۱۱۸

در جستجوی برتری ۴۵

درسهایی در ادبیات ۳۱۴

دره دراز ۳۱۵

دریا همه جا آبی است ۲۶۵

دعای خداوند ۹۱

دلوت ۷۶

دنتر ۱۱۹

دن کیشوت ۲۹۲، ۳۰۶

دنیای بیگانگان ۱۸۲، ۲۰۰

دنیای عشق ۳۵۳

دنیای مرده بورژوازی ۱۷۸، ۱۸۲

دوریت کوچک ۶۹

دوست مشترک ما ۷۰

دوشیزه نلسن گم شده ۱۴۰

دیدار از سیاره‌ای کوچک ۷۶

دیلی اکسپرس ۳۴۸

دیلی میل ۳۴۶

ذ

ذرت بوداده ۳۹۰

ر

راب روی ۶۶

رایت، بدو ۲۳۹، ۲۴۴، ۲۵۲، ۲۵۸

۲۶۰

راز ادوین درود ۷۰

راسته کنسروسازان ۳۱۵

رانینگ هورس ریور ۲۴۴

رقص مرگ سرخ ۳۸۱

رمان چیست؟ ۳۱۳

رمان‌نویسی ۴۸

رودخانه، خانه من است ۲۰

رودرو ۱۶۷

روزی خرسی عروسی خواهی داشت

۱۲۸

رئیس بیمارستان ۷۰

ز

زغال اخته برای سل ۱۴۰

زمزمه محبت ۵۲

زمستان نارضایتی ما ۳۱۶

زندگینامه اسکات ۶۵

زندگینامه‌های کوتاه ۲۱۵

زوجها ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۶۰

س

ساتردی ریویو (مجله...) ۳۹، ۳۴۱

سالار حلقه‌های جادو ۱۲۱-۱۱۹

سالامبو ۲۷۱

سالیانی در کنار راس ۴۷

سانتور ۲۳۹، ۲۴۴، ۲۴۲، ۲۵۳-۲۵۱

۲۶۱

سرخ و سیاه ۸۶، ۲۹۱

سرزمین موجودات وحشی ۱۴۰

سفر به شهر سلیمان ۳۸۱

سفرهای من و چارلی ۳۱۶

سقوط ۷۹، اضطراب ۸۹ ۳۷

سه خواهران ۲۱۶

سیبهای طلایی ۲۱۴، ۲۲۳، ۲۳۴

سیری در ادبیات غرب ۳۱۳

ش

شجاعان ۳۵۰

شرح حال ۷۰

شرق بهشت ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۲۸، ۳۴۱

شرق عدن . ۴۰، ۴۱، ۴۷

شش وجب زمین میهن ۱۹۷

شهود ۱۴۳، ۱۵۱

ص

صدا از کجاست؟ ۲۲۵، ۲۲۶

صدای خفیف مار ۱۶۷

صومعه پارس ۲۹۱

ع

عاشق پلید ۳۵۳

عدل ۳۸۲

عروس اینیسفالن ۲۱۴، ۲۲۷

عروسی دلنا ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۲۳، ۲۲۴

۲۳۴

عروسی فیگارو ۲۸۵

عشق نخستین ۲۲۷

عشقهای شوالیه فوبلا ۲۹۰

غ

غبار تابستان ۱۵۷، ۱۵۸

ف

فورم (مجله...) ۱۶۷

ق

قبل از جنگ با اسکیموها ۲۶۲

قتل در شب بدر ۳۲۶

قدم زدن اتفاقی ۱۳۲

قدیس اصطفی ۲۵۲

قصه روانشناختی نو ۳۱۳

قلب سلیم ۲۱۴، ۲۳۴، ۲۳۵

ک

کبوتر تنها ۵۲

کتاب اموات ۳۳۴

کره اسب کهر ۳۱۵

کشیش بخش فریملی . ۷۰

کلبه عموتام . ۲۹۰، ۳۱۶

کمدی الهی ۲۹۹

کمدی انسانی ۶۸

کیهان فرهنگی ۱۲

گ

گذری به هند ۱۸۹

گذشتن از شایر . ۱۲۰

گرمای روز ۳۵۳

گزارشی از رشته نویسندگی خلاق در

انگلیس ۱۲

گلهای بدی ۹۹

گلهای رز را نظاره کن ۳۵۳

ل

لایف (مجله...) ۳۴۷

لپیدوپترا ۲۶۲

لیرشاه ۳۰۲

لی لی دو و سه بانو ۲۲۸

لینکن ۷۵

م

ماجرای شوالیه فوبلا . ۲۹۰

مادام بوواری ۹۱، ۹۳، ۱۴۹، ۲۷۱

۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۹، ۲۸۸ - ۲۸۶

۲۹۹، ۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۳

مأمور نجات غریق ۲۴۹

ماه یکشنبه ها ۳۳۹

مایرا برکینریچ ۷۵

مبینوژن ۲۵۴

محافظ ۱۸۳، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۶

۱۹۷، ۲۰۱

محرمان راز: واقعیت پرده رسوایی وال

استریت ۴۳

مدرسه موسیقی ۲۳۹

مرثیه ای برای خود ۶۳

مردم جولای ۱۶۸

مرد مقدس بوستون: انگشتانه مادر بزرگم

و جزیره بادخیز ۲۴۵

مرد منگ ۲۲۸

مردن دل ۳۵۳

مرغ نوروزی ۹۵، ۹۷

مرگ فروشنده سیار ۲۱۴

مروارید ۳۱۵

مکبث ۳۰۲

من محتضر ۱۹۲

مواجهه ها ۳۵۳

موزه ها و زنها ۲۳۹

موشها و آدمها ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۴۲

موقیت در هرج و مرج ۴۶

مهمان شریف ۱۸۳، ۱۸۶، ۱۹۴

میعاد با جلد ۱۲۸، ۱۳۰

میناها و نگینها ۲۸۸

ن

ناپلئون ۶۵

ناگهان، تابستان قبل ۷۶

نامه هایی به پدر فلای ۲۴۷

نبردهای مغلوب ۲۱۴، ۲۱۸، ۲۲۲-

۲۲۴، ۲۳۰، ۲۳۶ - ۲۳۳

نبردی مشکوک ۳۱۵، ۳۱۶

نتردام پاریس (گوژپشت نتردام) ۲۹۷،

۳۰۲

نوامبر ۳۰۴

نی لبک سحرآمیز ۲۸۵

نیویورک تایمز (روزنامه...) ۴۱

نیویورکر (مجله...) ۴۷، ۱۷۴، ۲۳۹

و

وداع با اسلحه ۳۴۹

وسوسه سن آنتوان ۲۷۱، ۲۷۸، ۲۷۹

۲۹۹

وقایع روزانه ۱۷۴

وقتی که ماه ریفی از خریزه خیال بود ۳۸۳

ویرجینیا کوارترلی ری وی یو ۱۷۴

ه

هارپر (مجله...) - آتلانتیک (مجله...)

هشت میلیون راه برای مردن ۱۳۰،

۱۳۱

همان در ۲۳۹

همسران شاد ونیزر ۲۵۸

هملت ۳۰۲

هندرسن شاه باران ۲۶۱

هنر نویسندگی خلاق ۱۲

هنری چهارم ۲۵۸

ی

یادداشت های روزانه مردمان شرق بهشت

۴۱

یک زمانی جنگ بود ۳۱۶

یک مادر و دو دختر ۵۲

یک وجب زمین خدا ۳۴۹

ییل ری وی یو ۱۷۴

۱-۷۰۱۵۹



بها : ۲۰۰۰ ریال