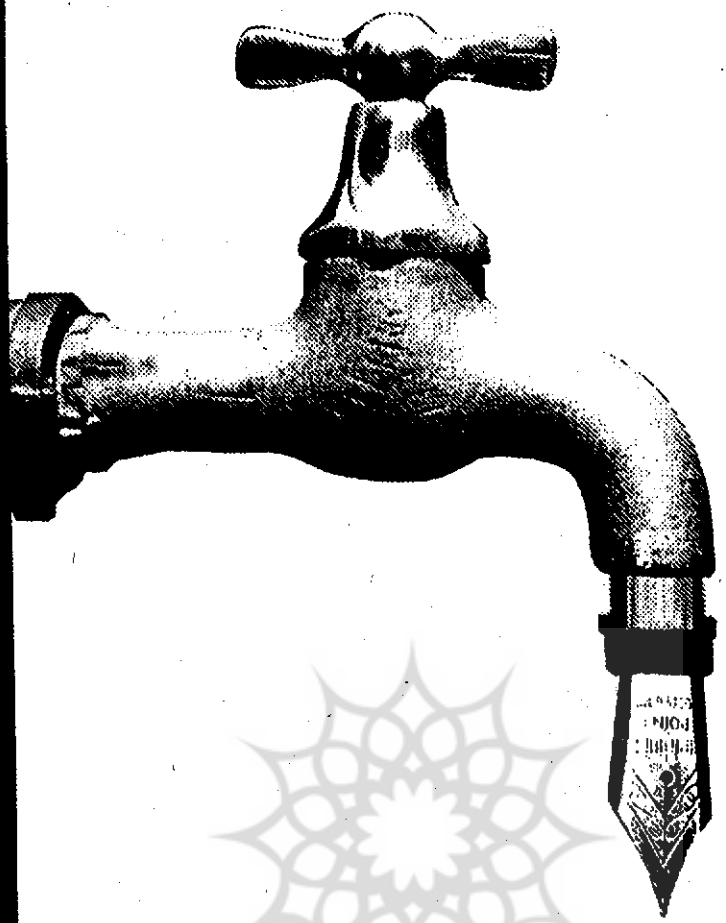


سیاحت در سیاحت نویسندگی

نویسنده ها مرخصی استحقاقی ندارند

پانزده اصل طلایی برای موفقیت در نویسندگی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشست دوم

○ **تمرین نویسنده**

اگر نویسنده تمرین نکند و دائم ننویسد و خودش را وقف نویسندگی نکند، هرگز استعداد نویسندگی اش رشد نمی کند و به بلوغ نمی رسد.

○ **سختکوش بودن نویسنده**

غصه زیاد خوردن، نویسنده را موجودی ملال آور می کند. بهتر است نویسنده ای سختکوش باشیم تا ملال آور.

○ **فرمول رمان نویس شدن**

آیا اساساً فرمول و قاعده ای وجود دارد تا با به کار بستن آن رمان نویس خوبی شد؟

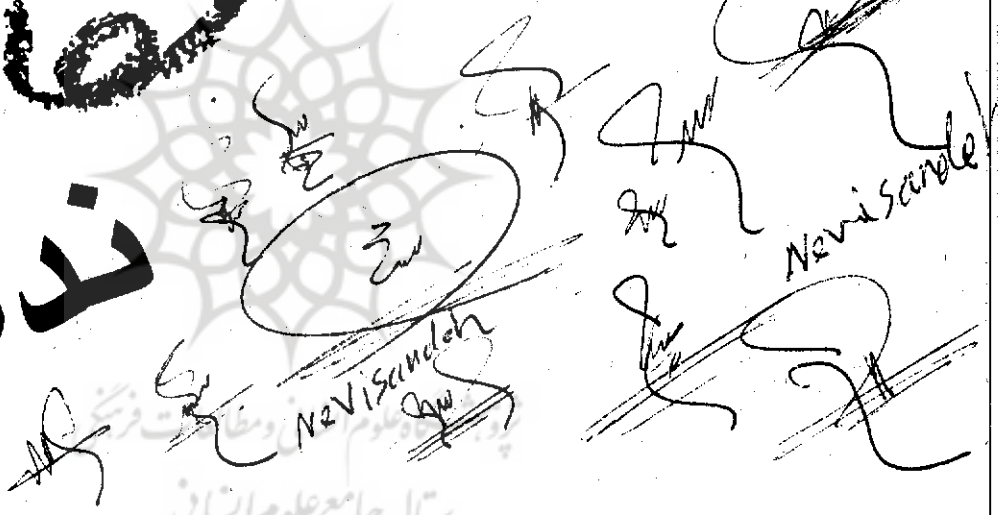
نود و نه درصد ذوق و استعداد، نود و نه درصد انضباط و نود و نه درصد کار و کوشش. رمان نویس هیچ وقت نباید از کارش راضی باشد. اگر آدم فقط در حد توانش خوب باشد که هنری نکرده. همیشه هدفت بالاتر و والاتر از آنچه می دانی در توانت هست، باشد. جوش نزن تا فقط از نویسندگان معاصر یا گذشته ات بهتر باشی، سعی کن از خودت بهتر باشی.

○ **کشف جنبه های ناشناخته در هر چیز**

یکی از قصه نویسان مشهور می گوید: «به آنچه انسان می خواهد[در قصه] بیان کند، باید مدتی دراز، و بدقت فراوان نگاه کند؛ تا بتواند جنبه ای از آن پیدا کند که پیش از آن هیچ کسی نگفته است. در هر چیزی، جنبهٔ بیان نشده ای وجود دارد؛ زیرا ما عادت کرده ایم از چشمانمان فقط با خاطرهٔ آنچه پیش از ما دربارهٔ شیء مورد نظرمان اندیشیده شده، استفاده کنیم. کوچکترین چیزها هم جنبهٔ ناشناخته ای دارند. آن را پیدا کنیم [...] به این ترتیب است که کار انسان، بدیع و اصیل می شود».

نویسنده‌ها حرفی برای گفتن ندارند

به کوشش: حسین حداد
گردآورندگان: مهدی کاموس، ناهید سلمانی، نرگس آبیار و مهین قاسمی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

○ دشواری کار قصّه نویس

قصه نویسی ـ به مفهوم واقعی کلمه ـ کاری بس دشوار و فرساینده است. آن قدر پرمشقت، که وقتی قصه نویس از خلق داستانش فارغ می شود و قلم بر زمین می گذارد، کوفتگی بانوئی را دارد که از زایش جنینی که در رحم داشته، فارغ شده است، حتی اگر موضوع براحتی به دست آمده و نویسنده هم، آن احاطهٔ لازم را بر زمینه مورد نگارش خود داشته باشد. حتی اگر این موضوعها از میان مسائل روزمره ای باشد که اکثریت نزدیک به همهٔ ما، در طول زندگی مان با آن روبه رو هستیم. حال اگر قرار باشد قصه نویس، مسائل نادر و استثنائی زندگی را ـ که به طور هراس آوری ابعادشان گسترده، ژرف، معنوی و ماوراء دنیایی است ـ موضوع کار خود قرار دهد، این اشکال و زحمت، به همان نسبت، بزرگ و وحشتناک می شود. نوشتن از حسادت، جرص، غضب، شهوت و فقر و مانند آنها، با شرط درست و اصولی مطرح کردن مسأله کاری دشوار، ارزشمند و در خور تقدیر و گاه حتی قابل ستایش است، اما همهٔ اینها مسائل ملموسی است که اکثر ما، به نوعی آن را تجربه کرده ایم، یا بسادگی برایمان قابل تجربه است، پس دست یافتنی است و کلاً در چنین موضوعهائی برای قسمت اول کار، نویسنده مجبور به تحمل زحمتهای زیاد نیست، از آن پس هم کافی است از قدرت تخیل و تحلیل کافی، احساسات قوی و قلمی توانا برخوردار باشد تا تأثرات خویش را از آن موضوع خاص، روی کاغذ بیاورد.

اگر قضیه قدری فرق کند، یعنی نویسنده تصمیم بگیرد مثلاً یک فرد تاریخی را که نقطه عطفی در زندگی بشر است موضوع کارش قرار دهد، علاوه بر دارا بودن شرایط گفته شده، مجبور

است به مطالعه ای گسترده و عمیق در ابعاد مختلف مسألهٔ مورد نظر دست بزند، و شناختی همه جانبه از اوضاع و شرایط خاص تاریخی، اجتماعی و فرهنگی زمان وقوع داستان کسب کند. برای گردآوری این اطلاعات، ناگزیر است به کتابخانه های مختلف سر بزند، یادداشت بردارد، فکر کند، اطلاعات گردآمده را ـ که به صورت دانه های یک تسبیح از هم گسیخته است ـ نظم بدهد و بر سر یک رشته درآورد، آنها را تجزیه و تحلیل کند و ... می بینیم که نسبت به حالت قبل، کار، بارها دشوارتر شده است. این دشواری اضافه، نیاز به شرایط و ویژگیهایی تازه در نگارنده دارد که اگر او فاقد آنها باشد، حتی در صورت ماهر بودن در قصه نویسی، کارش غیراصولی، غیر علمی و در نتیجه کم اثر، و حتی در مواردی بی اثر یا مضر می شود. با همهٔ اینها، دستیابی به این مرحله نیز ممکن است: بضاعت فکری می خواهد و کوشش و ممارست و حوصله و پشتکار.

گاه کار از مرز دو مرحلهٔ قبل فراتر می رود و شرایط لازم برای «قلم به دست»، بسیار دشوارتر و پیچیده تر می شود. در این مرحله نویسنده ممکن است براستی شرایط لازم هنری و فنی و تکنیکی کار را در حدی قابل پذیرش داشته باشد: ذهنی فعال، تحلیلگر، نکته سنج و فراگیر؛ و حوصله و پشتکار و علم لازم را در هم دارا باشد، اما باز کمبودش بلنگد، زیرا از این پس، قلمرو اقلیمی آغاز می شود که «نامحرمان» را اجازهٔ ورود به آن نیست.

○ **زندگی و داستان**

به یک مفهوم، زندگی نسبت به داستان بسیار شگفت انگیز است. ما در زندگی روزمره تصادف را براحتی می پذیریم و این تصادفها را بخت و اقبال یا شانس و سرنوشت می نامیم. اما در داستان، نمی توان به این راحتی، تصادف یا بخت و اقبال را پذیرفت. ما انتظار داریم حرکت نویسنده از گره به گره گشائی، باعث رشد و تجلی شخصیتها و موقعیت داستان گردد. انتظار داریم گره گشائی داستان از منطقی قوی برخوردار باشد. استفاده از تصادف در داستان، در واقع نوعی طفره و گریز است چون آسانترین راه است و خواننده احساس می کند که رودست خورده است.

○ **لذت خواندن داستان**

... در این میان، لذتی نیز وجود دارد که از عمیق بودن معنای داستان نشأت می گیرد. این لذتی است که همراه خواننده می ماند. داستانی که به خاطر «عمق معنا» باعث لذت شورانگیزی ذهن می شود، کار دیگری نیز انجام می دهد: به خواننده، فهم یا دیدگاهی می دهد که همراه او باقی مانده، می تواند در موقعیتهای دیگر زندگی مورد استفاده قرار بگیرد. به سخن دیگر، این گونه داستانها از عمیقترین واقعیت برخوردارند.

○ **بهترین خوانندهٔ اثر شما**

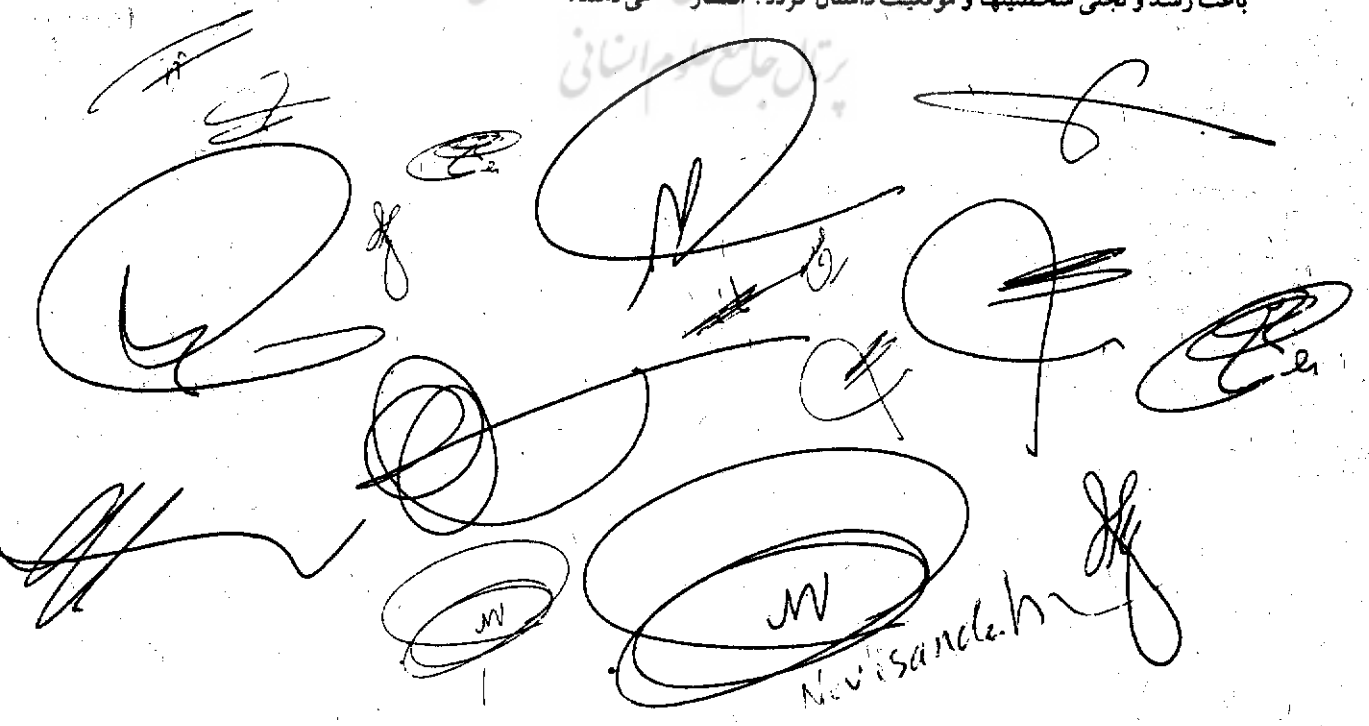
اولین خواننده و بهترینِ منتقد آثارت، خودت هستی؛ البته اگر صادق باشی.

○ **حق نویسنده! حق خواننده!**

بعضی نویسنده ها خودشان را آزاد می دانند که هرچه می خواهند، بنویسند؛ اما همین آزادی را برای خواننده قائل نیستند که هرچه را که می خواهد، بپسندد.

○ **غنای داستان**

یکی از معیارهای داستان کوتاه خوب، این است که داستان، پنجره ای در برابر دیدگان ما بگشاید تا ما بتوانیم از آن طریق، قسمتی از واقعیت زندگی را واقعتر و واقع بینانه تر ببینیم. اندکی دربارهٔ معنای این جمله فکر کنید! آیا به نظر نمی رسد که تنها راه برای یادگیری دربارهٔ زندگی، مشاهدهٔ آگاهانهٔ اتفاقاتی است که برای ما و اطرافیان ما روی می دهد؟ این همان کاری است که گزارش نویسان و داستان نویسان (از طریق کتابها، روزنامه ها، مجلات، رادیو و تلویزیون) انجام می دهند.



داستان کوتاه خوب

غنای داستان، ظرفیتی است که داستان خوب را از داستان متوسط یا بد متمایز می کند. داستان کوتاه خوب از ساختار استادانه ای برخوردار است. منتقدین و نویسندگان، اغلب داستان کوتاه برجسته را معجزه ای کوچک تشبیه می کنند، چون در فضائی محدود و کوچک، کار بزرگی انجام می گیرد.

عنصر باورپذیری

می گویند قصه باید طوری تعریف شود که خواننده یا شنونده آن را باور کند. باورپذیری قصه به عوامل مختلفی بستگی دارد... یکی از عواملی که در این زمینه نقش بسزائی ایفا می کند، «زمینه چینی و ارائهٔ بموقع اطلاعات» در قصه است. بعضی وقتها با خواندن قصه ای و به پایان رساندن آن، حس می کنیم کاری که شخصیت اصلی در لحظات پایانی انجام داده، یا حادثه ای که روی داده، کمی غیرقابل قبول است یا منطقی نیست یا لااقل امکان وقوعش کم است. در این مواقع حس می کنیم از قصه حظ کامل نبرده ایم و انتظارمان به نتیجهٔ راضی کننده ای منجر نشده است. اگر هوشیاری، نکته سنجی و احاطهٔ نویسنده بر وقایع قصه و حرکات و سکنات شخصیتها نباشد، در خیلی از قصه ها چنین حالتی پیش می آید. اما معمولاً نویسندگان حرفه ای با استفاده از تجربیات خود در قصه نویسی و نیز نگاه نقادانه به اثر خود، از بروز چنین اشکالاتی در کارشان جلوگیری می کنند. گاهی قرار دادن یک جمله در دهان شخصیت اصلی یا شخصیتهای دیگر، یک مشکل بزرگ و منطقی را از بین می برد و به باورپذیری قصه کمک می کند. گاهی هم کار با یک جمله و دو جمله پیش نمی رود.

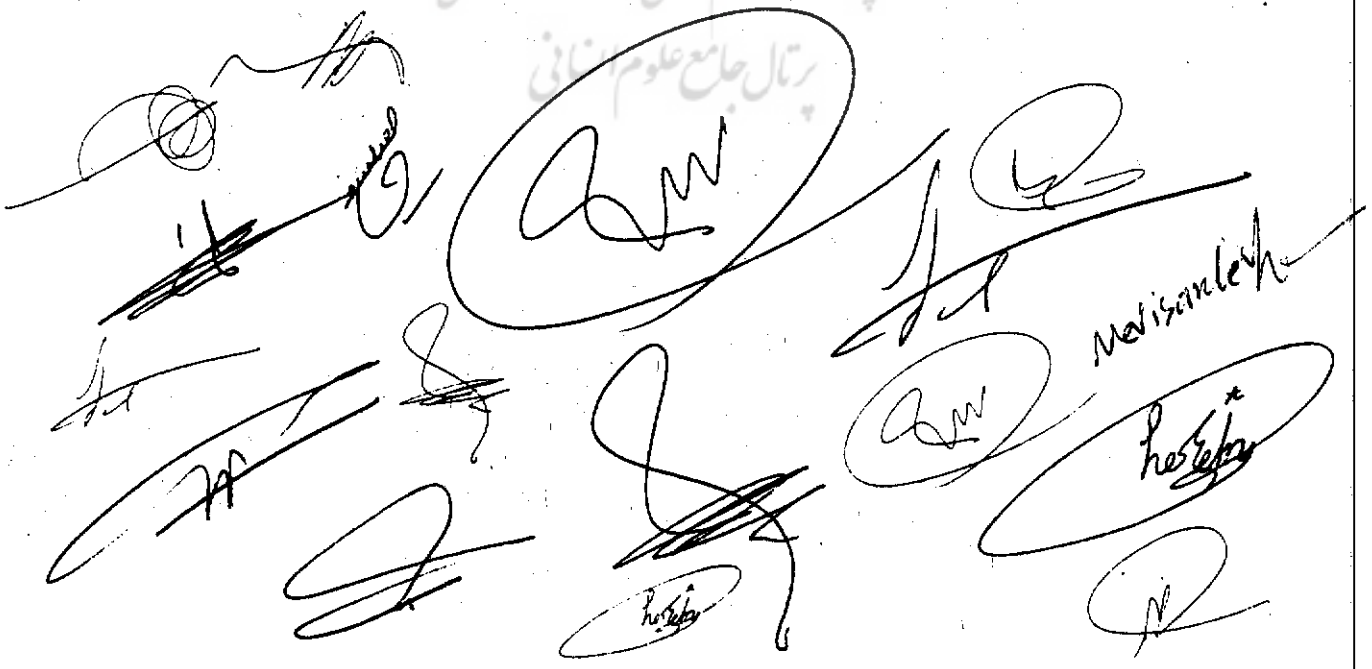
حقیقت مانندی داستان

حقیقت مانندی باید در تار و پود داستان و در نفس حوادثی که در داستان اتفاق می افتد، نهفته باشد. چه بسا چنین حوادثی در جهان خارج اتفاق نیفتاده بل که نویسنده آنها را خلق کرده باشد.

درگیر کردن خواننده با قصه

یکی از دلائل موفقیت بعضی از قصه ها در بین خوانندگان، این است که آنها بعد از خواندن بخشی از این قصه ها، ناخودآگاه با وقایع و شخصیتهای آنها درگیر می شوند و برای سرنوشت آدمهای قصه، احساس مسئولیت می کنند. درگیر کردن خواننده و علاقه مند کردن او به سرنوشت شخصیتها، وقتی میسّر می شود که نویسنده با استفادهٔ آگاهانه از زمینه های ذهنی و علاقه ها و عواطف و احساسات خواننده، موجب شود که او خود را در موقعیت شخصیت قصه حس کند. یعنی کاری کند که خواننده با شخصیت مورد نظرش احساس همزاد «پنداری» کند. این احساس، زمانی در خواننده به وجود خواهد آمد که او کاملاً از انگیزه های شخصیتهای درگیر در قصه آگاه شود و به کمک نویسنده و به تشخیص خود، با یکی از آنها بیشتر احساس نزدیکی کند. خواننده ای که به این ترتیب با قصه درگیر شود، بعد از پایان آن، بیشترین حد تأثیر ممکن را از قصه گرفته است. زیرا طی وقوع حوادث قصه و در نقطه های عطف زندگی شخصیتهای آن، موقعیتی فراتر از یک ناظر بی طرف داشته است. او ـ اگر خوب با قصه درگیر شده باشد ـ یکی از شخصیتهای قصه بوده، با آنها به تجربه ای مشترک دست یافته است. گفتیم احساس همذات پنداری با یکی از طرفهای درگیر در قصه، هم به تشخیص خواننده صورت می گیرد و هم به کمک نویسنده. آنچه در انتخاب خواننده بسیار مؤثر است، عقاید و علاقه ها و عواطف اوست. او باتوجه به دلمشغولیهایش انتخاب می کند که طرفدار کدام یک از طرفهای درگیر باشد. نقشی که نویسنده می تواند داشته باشد، این است که با اشاره ها و راهنماییهایی که در قصه می گذارد، خواننده را به طرف شخصیتی که خودش می خواهد، متمایل کند. او بخشی از این کار را با تشریح انگیزه های آدمها و موقعیت خاصی که در آن قرار گرفته اند، انجام می دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



○ **لزوم داشتن هدفهای پرمعنا برای داستان نویس**

فکر می کنم برای همهٔ کسانی که می نویسند، این طور باشد: ابتدا که شروع می کنی، هیچ هدفی نداری جز این که بنویسی و خوب هم بنویسی، اما بعدها که خوب می نویسی و توفیق نسبی در نوشتن به دست می آید و به سطحی از شایستگی می رسی، می بینی چیزی کم است، و آن: معنادار بودن نوشتن است. فکر می کنم هر نویسنده ای به هدفهای پرمعنا نیاز دارد. نوشتن بدون آرزوها و جهتی به سوی آینده، نویسنده را در نوشتن دچار مشکل می کند. خلاصه آن که امروز، من هم برای رشد و تعالی خودم و هم برای به کمال رساندن دیگران می نویسم هرچند شروع کارم مانند خیلی افراد تصادفی بوده است، اما امروز نوشتن را انتخاب کرده ام.

○ **نوشتن داستان برای کودکان**

نویسنده کودک و نوجوان، باید دنیا را از دریچهٔ چشم آنها ببیند، او باید اندیشه ها و احساسات کودک و نوجوان را به زبان خودشان بیان کند تا بتواند ارتباط مؤثری با او برقرار کند.

○ **در ۲۵ سالگی یا ۵۰ سالگی**

اگر آدم در بیست و پنج سالگی که هنوز مدت زیادی زندگی نکرده است، بخواهد مضمونی را بپروراند و به رشته تحریر درآورد، نمی تواند. اما بعدها این کار بی هیچ زحمتی میسّر می شود. من در پنجاه سالگی متوجه شده ام که شخصیتها و تصاویر متعددی در برابرم صف کشیده اند که باید به کمک کلمات به آنها جان بخشید. ای کاش می توانستم همهٔ آنها را زنده کنم اما برای این کار وقت کافی ندارم.

○ **جنبهٔ حیرت انگیز بودن نویسندگی**

وقتی که مطلب را روی کاغذ می آورم، دیگر تقریباً تصحیح شده است. یعنی هیچ بخش یا صحنه ای نیست که از قلم افتاده باشد. در واقع می دانم که قضیه از چه قرار است و آن را کم و بیش تنظیم کرده ام، اما در عین حال جنبهٔ حیرت انگیز بودن نویسندگی را فدا کرده ام. هرکس رمان می نویسد، می داند که درگیر مسألهٔ پروست (PROUST) است یعنی در عین حال که به نحوی می داند چه می خواهد بنویسد، از آنچه از قلمش می تراود، متحیر می شود.

○ **کشف کردن و نوشتن**

من صرفاً وقایع نگارم. من به کشف کردن و نوشتن دربارهٔ کشفیاتم عشق می ورزم.

○ **سرچشمهٔ داستانها**

برای نویسنده سخت است که بگوید داستانش در چه لحظه ای شروع شده است. بسیاری اوقات، نویسنده وقتی که دست به قلم می برد، متوجه می شود داستان را سالها در ذهن خود داشته است. بسیاری از داستانها، قبل از این که با چیده شدن کلمات روی کاغذ شکل بگیرند، در ذهن نویسندگان شکل گرفته اند، اغلب، ریشهٔ داستانها گسترده بوده، در خاطرات بسیار دور نویسنده جای دارند.

○ **طرح اولیه و وفاداری و عدم وفاداری نویسنده به آن**

همین که نوشتن رمانی را شروع می کنم، یک فکر کلی در سر دارم که داستان به کجا خواهد انجامید. چند خط سیر، یعنی ترتیب توالی کنشها، در ذهنم جولان می دهد. مثلاً فلان شخصیت در این جا شروع و در این جا نقش خود را ختم می کند. من این اطلاعات دربارهٔ شخصیتها و یک طرح کلی از داستان را درنظر دارم اما هرگز به این طرح کلی و نقشه وفادار نمی مانم. به طرح کلی نیاز دارم اما می دانم که آن را هزار جور تغییر می دهم. لذتی که از نوشتن رمان می برم، کشف امکانات داستان است. می دانم که هستهٔ اصلی داستان فقط نقطهٔ شروعی است برای چیزی که مرا به راهی نامنتظر سوق خواهد داد و ازهمین لذت می برم. وقتی کتابی می نویسم از همین خوشم می آید که چیزی را کشف می کنم که مرا در جهتی می راند که هنگام شروع انتظارش را نداشتم. وقتی از بازنویسی خسته و مانده می شوم، می بینم کتابی را به سرانجام رسانده ام و هیچ راهی ندارم جز آن که به کار ادامه بدهم. گاهی از من می پرسند که آیا پس از چند سال کتاب خودم را می خوانم. نه هرگز. بعضی وقتها که می خواهم به مترجمی کمک کنم، صحنه ای از کتاب را می خوانم اما هرگز دوست ندارم همهٔ کتاب را بار دیگر بخوانم، چون همیشه این احساس به من دست می دهد که می توانستم کار را بهتر انجام دهم.

○ **فاصله گرفتن از سوژه**

اگر تجربه خیلی نزدیک باشد، چیزی مانعم می شود. هرگز نتوانسته ام داستان اتفاقی را که تازه برایم رخ داده بنویسم. اگر نزدیکی یک واقعیت، تأثیر قانع کننده ای بر تخیلم بگذارد، نیاز به فاصله دارم: فاصلهٔ زمانی و مکانی.

○ **حرف آخر دربارهٔ اثر**

نویسنده حرف آخر را دربارهٔ نوشته اش نمی زند.

○ **راستگوئی و یا دروغگوئی داستان پرداز**

وقتی رمان می نویسید متعهد نیستید که راستگو و دقیق باشید، تنها تعهدی که به گردن دارید این است که داستانتان قانع کننده باشد. نویسنده اغلب ناگزیر است واقعیت را تحریف و دگرگون کند، و مطلبی بگوید که راست نیست ـ این تنها راه قانع کننده بودن داستان است.

○ **برتری داستان نویس بر محقق**

برای نویسنده، برعکس انسان شناس یا مورخ، دروغ به اندازهٔ راست اهمیت دارد، هردو به یک اندازه مفیدند. مهم ساختکار آنهاست. این برتری نویسندهٔ داستان بر محقق است.

○ **ویژگی نویسنده**

افقهای هنری نویسنده هرقدر گسترده تر باشد، بررسی وی نیز از زمان خود ژرفتر خواهد بود و ارتباطش با آینده نزدیکتر.

○ **زمان و انتقاد**

زمان، داوری سختگیر و خردمند است.

○ **اقتصاد کلام در داستان**

بورخس در حد وسواس ایجاز را رعایت می کند، هرگز کلمه یا تکه ای اطلاعات زائد را نمی پذیرد، و اگر چه فشاری بر

دوش ذوق و ابتکار خواننده باشد، گاه جزئیات را ناگفته می گذارد. این اقتصاد کلام برخی را به یاد همینگوی می اندازد که نویسنده ای هوشیار و سختگیر بود. اما تفاوت بین او و بورخس از زمین تا آسمان است.

○ **اختصار در رمان**

اختصار در رمان همیشه به معنای حذف جملات اضافی نیست، بل که به معنای عدم تحمیل نوشته های زائد (استفادهٔ بیش از حد از جزئیات، درونگریهای بی ربط و مانند اینها) به خواننده نیز هست.

○ **ایجاز در داستان**

سعی کن عادت کنی موجز بنویسی.

○ **موجز نویسی**

گزیده گوئی و گزیده نویسی از شاخصترین خصائص قصه های قدیم است. گفتار حکیمانه همواره در قالب عباراتی محدود بیان شده است.

○ **نقد سالم**

نقد سالم و سازنده در ضمن آن که می تواند نقاط ضعف و قوّت آثار ادبی را آشکار سازد، ارزش واقعی این آثار را نیز معلوم می کند. بدیهی است که فقدان چنین نقدی موجب رکود در آفرینش آثار هنری می شود و عدم ارزیابیها و داوریهای درست و سنجیده، در نهایت، سبب تنزّل هنری و ادبی می گردد.

○ **ریشه های یک اثر**

در حقیقت، هیچ اثر ادبی ای از زیر بته بیرون نمی آید. هر اثری اجدادی دارد و شناسنامه ای. خونی که در رگ و پی هر اثر جاری است نشان از فضائلی موروثی دارد. با این حال، هیچ اثر ادبی ای صرفاً در محدودهٔ تاریخی اثر باقی نمی ماند، بل که نیازمند فضای حیات بخش ادبیاتی زنده است. به عبارت دیگر هر اثر ادبی یک استثناست: محدود و منحصر به فرد و در عین حال جهان شمول. مثل هر آدمی که هم بی همتاست و هم یکی از اعضای خانواده ای، هم «خود» ش است و هم حاصل انباشت فضائل و خصائص همهٔ خویشانی که از گذشته های دور می آیند. یادآوری کنم که زمان حال کمابیش همیشه انباشت لحظاتی از گذشته به حساب می آید. به دنبال همین طرز تفکر می توان گفت که عملاً هر اثر ادبی حاصل گفت و گوی نویسندهٔ اثر است با آثار ادبی گذشته. هر مکتب ادبی از برخوردی خلاق با مکاتب دیگر شکل می گیرد ولی طبعاً شکل خاص و منحصر به فردی نیز دارد. اضافه کنم که درست به همین دلیل دنباله روی کورکورانه از مکاتب ادبی دور یا نزدیک را بی فایده می دانم؛ چه خودی چه وارداتی، چه قدیم، چه جدید. امکان ندارد بتوانیم مکتبی را قرض بگیریم و از آن خود کنیم، مگر این که در وهلهٔ اول «خود» مستحکمی داشته باشیم و در وهلهٔ دوم شناخت کاملی از «غیر». تنها در این صورت است که از داد و ستد «خود» با «غیر» مکتبی به بار می آید.

○ **نزدیکی قصّه با زندگی**

قصه اگر خود زندگی نباشد، برداشتی از زندگی است. همین برداشت هم زمانی زیبا و اثرگذار است که تا حد ممکن به زندگی نزدیک باشد. در این صورت است که بعد از خواندن قصه ای با این ویژگی، به آن علاقه پیدا می کنیم، حال این سوال پیش می آید که نویسنده چگونه می تواند قصه اش را به زندگی نزدیک کند؟ جواب بسیار ساده است: با به یادآوردن حوادث اثرگذار و حسهای ماندگار. البته این به توانائی نویسنده بستگی دارد.

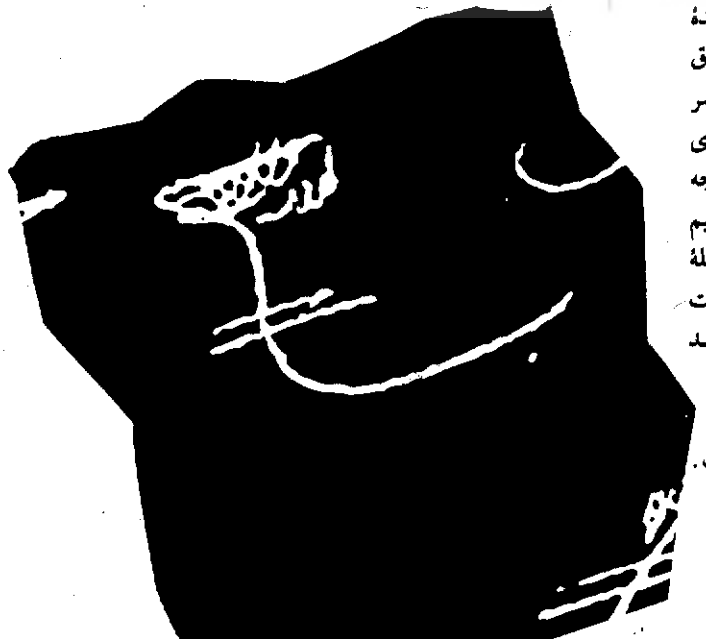
○ **جست و جو؛ هنر اصلی نویسندگی اصلی**

یکی از جمله هائی که برای نویسندگان جوان و نوپا آشناست، این است: «در قصهٔ شما حرف تازه ای نبود». این جمله را بسیاری از نویسندگان از منتقدان، ناشران یا سردبیران مجله ها شنیده اند و به احتمال قوی، نویسندگان جوان آینده هم خواهند شنید. صد البته برای گوینده، بیان این جمله بسیار ساده است ولی شنونده ـ اگر مراقب خودش نباشد ـ یا به طور کلی از نوشتن دست بشوید یا این که برای پیدا کردن حرف تازه در دریائی از افکار عجیب و غریب غوطه ور خواهد شد. شاید نویسندهٔ جوان تصور کند برای پیدا کردن حرف تازه باید با آدمهای عجیب و غریب روبه رو شود و صفحه های کتابهای فلسفه و روان شناسی و جامعه شناسی را مو به مو بخواند. البته مطالعهٔ کتابهای گوناگون رشتهٔ علوم انسانی بسیار سودمند است، ولی حرف را باید جائی و به گونه ای دیگر یافت. برای این «یافتن» باید جست و جو کرد. آن هم نه در عناصر عجیب و غریب، بل که در خود زندگی. زندگی، با همهٔ آنچه که تابه حال از آن آموخته ایم هنوز ناگفته های بسیار دارد.

هنر نویسندگان این است که از همهٔ عناصر پیش پا افتاده بهره می گیرند و عناصر مرده را (البته در نظر ما) به موجوداتی زنده و پویا تبدیل می کنند.

○ **رابطهٔ بین نویسنده و تاثیر موضوع داستان**

شاید دیگر اهل فن هم به این نکته اشاره کرده باشند که یکی از شرطهای مهم برای جذاب و مؤثر از کار درآمدن اثر هنری آن است که هنرمند پدید آورندهٔ آن، خود ـ پیشتر یا در زمان پدید آوردن آن اثر ـ بشدت تحت تأثیر موضوع و عناصر به کار رفته در اثرش باشد. به بیان دیگر: شرط رسیدن به این مرتبه آن است که



هنرمند تا خود بشدت تحت تأثیر موضوعی قرار نگیرد، درصدد خلق اثری دربارهٔ آن برنیاید. زیرا «ذات نایافته از هستی بخش، کی تواند که شود هستی بخش؟!»

○ **سرگردانی شخصیتها!**

داستان، جایگاهی نیست که شخصیتها در آن جا سرگردان بمانند. داستان خوب باید شخصیت پردازی مناسبی داشته باشد.

○ **انسجام عناصر داستانی**

عناصر داستان باید برای ایجاد صحنه های مؤثر به طور مناسب و جا افتاده، در کنار هم چیده شوند.

○ **دو ویژگی نویسنده**

سخن تنها آن زمان که از دل برآید بر دل نشیند. هرگاه هنرمندی در نگاه به موضوعی خود را صاحب این دو ویژگی دید، آن وقت است که می تواند به فکر خلق اثری هنری در آن باره بیفتد. از آن به بعد هم دیگر مرحله های فنی کار است. یعنی ریختن طرحی مناسب برای آن اثر و شروع به کار، و ساختن و باز ساختن و اصلاح و ...

○ **تشابه داستان با اتومبیل**

داستان کوتاه مانند اتومبیلی است با بنزین کافی برای رسیدن به مقصدی خاص. نباید این اتومبیل از مسیر خود منحرف شود یا گردش اشتباهی، سرعت زیاد و حرکتی اضافی داشته باشد یا این که از بیراهه حرکت کند.

○ **دخالت «من» نویسنده در وقایع داستان**

گاه اتفاق می افتد که «من» نویسنده مکرراً در داستانش دخالت می کند و خود را به عنوان نویسنده ای که خالق قهرمانان داستان است، و سرنوشت آنها را به دست دارد، مطرح می نماید. زمانی آنها را رها می سازد تا مستقلاً عمل کنند، سپس ناگهان متوقفشان می سازد و رشتهٔ سخن را به دست می گیرد. حضور چنین ضمیری باعث می شود که خواننده نتواند حقیقت داستان و موجودیت واقعی شخصیتها را بپذیرد، این طرز عمل باعث پیدایش فاصله ای است میان راوی و داستان نقل شده، گوئی راوی مکرراً به خواننده اشاره می کند که خود معتقد به وجود حقیقی شخصیتها نیست و آنها را باور ندارد، با این حال خواننده چگونه می تواند این شخصیتها را به عنوان انسانهای واقعی بپذیرد و سرنوشتشان را با اشتیاق دنبال کند؟

ناتالی ساروت، یکی از نویسندگان و منتقدان رمان نو ـ در این باره می نویسد: «یک همبستگی دو جانبه، یعنی ایمان نویسنده و خواننده، به وجود شخصیتهای داستان است که این شخصیتها را چنان استوار نگه می دارد و محکم نشان می دهد که می توانند بار تمام روایت را بر دوش حمل کنند. وقتی شخصیتها از این همبستگی محروم باشند تزلزل پیدا می کنند و از پا می افتند».

بنابراین، عالم بودن بر کل قضایا که می تواند باعث شود خواننده وقایع و حوادث داستان را باور کند، به دلیل دخالتها و ملاحظات نویسنده، نتیجهٔ عکس می دهد و رمان، دیگر نمی تواند حاوی حقیقتی انسانی باشد.

تمرکز در شروع نوشتن

هنگامی که شروع به نوشتن می کنی، یکباره احساس خواهی کرد کارهای زیادی وجود دارند که انجامشان نداده ای، باید شخصی را ملاقات می کردی، به سلمانی نرفته ای، به دفتر سردبیری سر نزده ای و مانند این کارها. ولی نباید اینها را جدی بگیری. اگر برایت مقدور باشد، باید هر روز و در وقتی معین کارت را شروع کنی. اگر میل و رغبتی به نوشتن در خود احساس نمی کنی، دستنوشته هایت را بررسی کن. برای خود یا دیگران نامه هائی بنویس و به یاد داشته باش که هر نامه ای با پاسخی همراه باشد. خودت را چنان عادت بده که اگر هر روز برایت بارقهٔ الهامی رخ نداد، حداقل همان زمان که احتمال می دهی به تو الهامی شود، در اتاقت منتظر بمانی. هر روز تکرار کن، بهتر است خودت را عادت بدهی که این الهامها در هنگام صبح پیش آید، تا فکر باز و آماده ای داشته باشی.

○ **خواندن دستنوشته های نویسندگان غیر حرفه ای**

س: یکی از چیزهائی که من همیشه فکر می کنم برای نویسنده های مشهور ایجاد مشکل می کند، این است که علاقه مندان غیر حرفه ای نویسندگی، دائم دستنوشته هایشان را برای آنها می فرستند. آیا شما هم با چنین مشکلی مواجهید؟ با آن چه می کنید؟

ج: بیشتر مایلم دستنوشته ها را ببینم. یادم می آید وقتی که خود من به نویسندگی علاقه داشتم هیچ وقت چنین کاری نمی کردم و تصور می کنم خود نویسنده ها هم سخت کار کرده اند تا نوشته هایشان قابل چاپ شده است. باز تصور می کنم که تنها راهش هم همین است. وقتی می بینم نویسندهٔ جوانی نامهٔ خوبی برایم می نویسد و پیشنهاد می کند که یک دورهٔ مقدمات نویسندگی تدریس کنم کمی گیج می شوم. من فقط چیزهائی را می خوانم که بتوانم با آنها بار نویسندگی خود را ببندم.

○ **رسوب زندگی در ذهن نویسنده**

زندگی باید در نویسنده رسوب کند و از لایه های مختلف بگذرد و بعد خودش تبدیل بشود به یک مخزن مواد و مصالح کار، و از یک نقطه راه به بیرون پیدا کند. چون شخصاً با این آهنگ و ریتم کار می کنم از این رو معتقد نیستم که نویسنده می تواند روزمره نویس باشد.

○ **بازنویسی در هفتاد شت!**

«جای خالی سلوچ» را چندبار بازنویسی کردید؟

«جای خالی سلوچ» را یک بار نوشتم و یک بار پاکنویس کردم و در مجموع هفتاد شب وقتم را برای آن گذاشتم. در «کلیدر» شب هائی بود که به طور طبیعی یک فصلش را می نوشتم در برخی قسمتهایش دست بردم، و برخی قسمتهایش لازم نبود دست ببرم.

من اثر ادبی ای را که پدید می آورم نه به عنوان یک موجود زنده، به عنوان یک مجموعه زنده می بینم. بعضی وقتها، اثر لگام نمی دهد و بعضی وقتها هم خیلی خوب پرواز می کند.

بازنویسی، تجاوز به حریم نوشته اولیه نیست

نویسنده نباید فکر کند نوشته اش آن قدر با ارزش است که اگر در شکل اولیه آن دست ببرند به حریم او تجاوز کرده اند. نوشته را باید بازنویسی کرد. نوشته نیز همچون کالای تجاری و مورد نیاز مردم است و باید آن را به بهترین وجه بسته بندی و عرضه کرد. فقط نویسندگان غیرحرفه ای فکر می کنند دستنویس اولیه شان شاهکار بی بدیل نثر و ساختن از هر نظر کامل است. مطالب زائد نوشته تان را حذف و بقیهٔ نوشته را بازنویسی کنید.

مراقبت نویسنده در هنگام بازنویسی

هنگام بازنویسی، مواظب تکرار صحنه ها باشید. تکرار صحنه نشانگر سهل انگاری نویسنده در به کارگیری قوهٔ نوآوری خود و بی اطلاعی وی از زمان زندگی شخصیتهاست. برای اجتناب از تکرار صحنه پردازی، فهرستی از صحنه هائی را که قبلاً از آنها استفاده کرده اید بنویسید و ببینید چند وقت به چند وقت از آنها استفاده کرده اید.

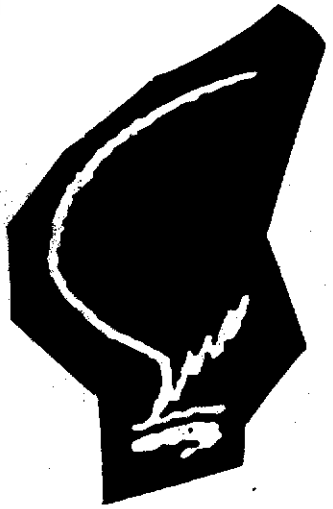
بازنویسی کاملاً بی رحمانه و بی طرفانه

نویسنده در ابتدا کاملاً بی رحمانه و بی طرفانه شروع به حک و اصلاح متن داستانش می کند. چون در ابتدا ـ اگرچه با اکراه ـ دوست دارد داستانش را حک و اصلاح کند امّا وقتی به ارزیابی نکات اصلاحی ادامه می دهد، کم کم به جرح و تعدیل آن بی میل، و بعد ملاحظه کار می شود.

ادعای گراهام گرین درخصوص بازنویسی

گراهام گرین نیز تا حد وسواس، نوشته هایش را پالایش می داد. وی می گوید: نسخهٔ اول را آن قدر تصحیح می کنم که خودم هم نمی توانم از آن سردربیاورم. بعد در ضبط صوت ضبطش می کنم و برای منشی ام می فرستم تا آن را ماشین کند، بعد نسخهٔ ماشین شده را دوباره تصحیح می کنم. تا جایی که مجبور می شوم دوباره در ضبط صوت ضبطش کنم. گاهی این کار اقلاً چهار بار تکرار می کنم. بین نسخه های دست نویس و نسخهٔ ماشین شدهٔ نهائی، پنج شش دست نوشته برایم می ماند که آن قدر تصحیح و باز تصحیح شده اند که مفهوم نیستند.

دی. اچ. لارنس و بازنویسی



دی. اچ. لارنس نیز از جمله داستان نویسانی بود که زحمت زیادی در نوشتن و بازنویسی و اصلاح نوشته هایش می کشید.

همینگوی و بازنویسی

همینگوی خود سختگیرترین ناقد آثار خویش بود. یک بار گفته بود که «پیرمرد و دریا» را بیش از چاپ دویست بار خوانده است.

بازنویسی: رمز تبدیل داستان به شاهکار

بسیاری از نویسندگان در ابتدا اثری عالی می آفرینند ولی با حک و اصلاح آن را به شاهکار تبدیل می کنند. این گفته دربارهٔ نمایشنامه، رمان، شعر، مقاله و هر قالبی که نویسنده برمی گزیند تا نه کلمات شکل دهد و دیگران را تحت تأثیر قرار دهد، صادق است.

بازنویسی تا حد انزجار!

بخوان، بنویس، دوباره نویسی کن! این سه کار را تا حد انزجار ادامه بده. و بعد، باز هم کمی بیشتر.

بازنویسی «خشم و هیاهو»

فاکنر «خشم و هیاهو» را پنج بار جداگانه نوشت.

رمز پخته شدن کار

چند بار نوشته هایتان را بازنویسی می کنید؟

چندین بار. گاه نصف شب از خواب بلند می شوم و عبارات و جملاتم را زیر و رو می کنم. تا نوشته ام به دست ناشر برسد، آن قدر می خوانم و آن قدر این ور و آن ورش می کنم ـ اصطلاحاً ـ خوب به هم بیاید و به قول معروف پخته شود. وقتی هم که چاپ شد، خودم را از دستش خلاص می کنم. یعنی به آن فکر نمی کنم، چون آن را مثل بچه ای می دانم که بزرگش کرده ام، تربیتش کرده ام و خوب مشت و مالش داده ام و صاف و سالم تحویل جامعه داده ام و حال جامعه است که باید دربارهٔ دست پخت من قضاوت کند.

اولین روایت هر رمان

اولین روایت هر رمان همیشه آشفته است، به این معنا که امکانات داستان به طرزی متناقض بسط می یابد. هر صحنه را دو ـ سه بار از نظرگاهها و چشم اندازهای مختلف می نویسم. گاه مسیرهای متضاد ماجرا را بسط می دهم، بی آن که بکوشم این تناقضها را حل کنم، یا حتی نامهای شخصیتها یا مکانها را که صحنه ها و حکایات در آن رخ می دهند، تغییر دهم. بنابراین، نوعی خمیر مایه یا دُرد است که نوشتن آن را برایم خیلی درد بار است. اما می دانم که وقتی این خمیر مایه کامل شد و شکل گرفت دیگر آشفته نخواهم نوشت، چون همهٔ امکانات در آن نهفته است، و احساس ناامنی برطرف خواهد شد، و نوشتن بدل به کاری لذتبخش و تجربه ای هیجان انگیز خواهد شد. همهٔ اینها را در رمان اولم با مبارزه علیه خودم کشف کردم. وقتی این پیش نویس، این خمیر مایه را داشتم، این احساس به من دست داد که آفرینش یعنی چه. به همین دلیل است که می گویم آنچه لذتبخش است نوشتن خود رمان نیست، بل که ویرایش و

اصلاح آن است.

البته نویسندگان دیگر رفتار متعارفی با کار دارند. مثلاً *خولیوکورتاسار* زیاد بازنویسی نمی کرد. خیلی تعجب کردم وقتی فهمیدم که فقط یک روایت از «لی لی بازی» نوشته است. اولین روایت همان روایت نهائی بود. *کورتاسار* هر روز صبح که شروع به نوشتن می کرد، نمی دانست در رمانش چه اتفاقی خواهد افتاد، تمام کتاب را به همین طرز خودجوش نوشت؛ کاری که برای من غیرقابل تصور است.

○ آیا داستان می تواند تمام شود؟

آیا داستان می تواند تمام شود یا نه؟ و ما همان قدر از راه حلی که به داستان پایان می بخشد نگرانیم که از راه حل دیگری که به داستان امکان می دهد هرگز تمام نشود؟

من این کتاب را برای این نوشته ام که بگویم داستان هرگز تمامی ندارد و وظیفهٔ ما این است که راوی آن باشیم و به نوبهٔ خود آن را نقل کنیم. این در واقع همهٔ تاریخ ادبیات است. به عنوان مثال، «شهرزاد» داستان یک دختر راوی است که از دیگران می خواهد همراه او راوی داستانهای متعدد باشند تا به او امکان تخیل بدهند که بتواند یک روز دیگر هم زندگی کند و به دست خلیفه کشته نشود.

○ عادت *تولستوی* در نوشتن

تولستوی عادت داشت نوشته های خود را هنگام صبح بنویسد. او از کودکی، برحسب تربیت اشرافی خود به سحرخیزی عادت کرده بود و با آرامش و نظم خاصی، پشت میز کارش قرار می گرفت و به نوشتن یادداشتهای روزانه می پرداخت. البته این نظم و دقت، دیری نپائید؛ چرا که جذبه های نوشتن با آرامش و یکنواختی سازگار نیست.

هنگامی که *تولستوی* در سال ۱۸۵۴ قفقاز را به مقصد «پاسنایا پولیانا» ترک می کرد، در بین راه تصمیم گرفت «یادداشتهای افسر توپخانه» را بنویسد، ولی حتی یک سطر آن را نیز نتوانست بنویسد. *تولستوی* راه دشوار و پر از سوز و سرما و برف را با سورتمه پیمود و در تمام راه اندیشهٔ نوشتن لحظه ای دست از سرش برنداشت.

○ تاثیر شیوهٔ نگارش داستان در خواننده

بهترین داستان نویس، نویسنده ای است که شیوهٔ نگارش او، هرچه باشد، خواننده را از همان نخستین سطور از بند خود دور سازد؛ تحلیل و تفسیر و مقارنه و مقایسه را از او بگیرد و به جای آن، دنیای خاص خویش را در اندیشهٔ او بریزد، و آنچه را می خواهد بگوید، به هر زبان که می تواند، بگوید، نه به زبانی که کوششی در پیروی از شیوه ها و تعبیرات و ترکیبات شناخته شدهٔ فصحاست.

○ جذابیت داستان

داستان باید ما را مجذوب کند. در این شکی نیست ولی این جاذبه باید حقیقی باشد و این قاعده ای کلی است. هر صفحهٔ داستان باید طوری نوشته شده باشد که ما از مطالعهٔ مجدد آن خسته نشویم و در این مطالعهٔ دوباره، زیبائیهای تازه ای کشف کنیم.

«شما هر وقت آغاز «پرگوریو» یا پایان «سرخ و سیاه» یا هر فصل «مادام بوواری» یا هرباز که «دن کیشوت» را می خوانید، آنچه را که من می گویم باور می کنید. من به زبان خوب، زبان پاك و روشن، زبان زنده و توانگر، اعتقاد دارم همچنان که به زبان آهنگین عشق می ورزم. گرچه داستان نویس رئالیست از الفاظ شاعرانه پرهیز دارد و جز به واقعیت حقیقی نمی پردازد، ولی برای روشنگری و جلب خاطر خواننده و حفظ آن، ناچار است از آرامش موسیقی استفاده کند و آهنگ الفاظ را که بر حواس ما و روان ما تأثیری بسزا دارد، به کار گیرد».

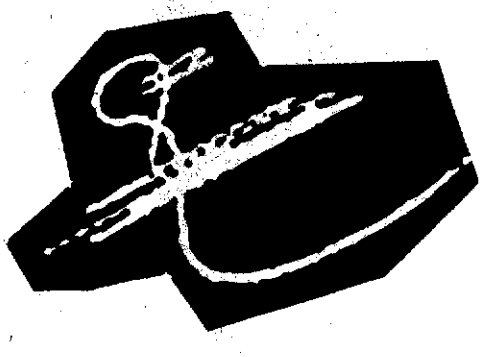
○ رنج نویسنده

داستایوفسکی برای نوشتن آخرین فصل نوول خود به قصد افشای انگیزه های جنایت *راسکولنیکف* رنج عظیمی برد. این دو البته غیرقابل تفکیکند.

○ واکنش خوانندهٔ بی تجربه و با تجربه در برابر داستان

خوانندهٔ بی تجربه از آنجا که داستان را فقط برای آگاهی از طرح می خواند توجه خود را بیشتر معطوف به پیچیدگی طرح و برخوردهای خشونت آمیز فیزیکی می کند. او از یک سو درصدد کشف و شناسائی دسیسه ها، هویتهای ناشناس و مرموز، اسناد محرمانه و دهلیزهای تو در تو است و از سوی دیگر خواهان نبردها و درگیری دریایی و زمینی، مأموریتهای ویژه و مسافرتهای خطرناکی است که نَفَس را در سینه حبس و او را برجا میخکوب می کند، البته عیبی ندارد که گاه برخی از داستانهای برجسته با هیجان و حادثه همراه باشند، به شرط آن که نویسنده، در ورای هیجان حرفی برای گفتن داشته باشد. در حالی که خوانندهٔ باتجربه داستان را به قصد آشنائی با رفتارها، کنشها، درونمایه و مفاهیم پیچیده می خواند، او می کوشد از پوستهٔ داستان بگذرد، نقبی عمیق حفر کند و به مکنونات درونی شخصیتهای داستان دست یابد. ایجاد و برقراری رابطهٔ حسی و فراحسی با داستان از جمله مواردی است که خوانندهٔ باتجربه و حساس از آن بهره خواهد برد.

○ طرح داستان از نگاه خوانندهٔ بی تجربه و باتجربه



مهمترین انگیزهٔ پی گیری داستان در افراد عامی و سطحی تنها پاسخگوئی به حس کنجکاوی است. به همین دلیل طرح داستان تنها مورد توجه منتقدان ادبی و معدود افراد باهوش و ریزبین است. هر فرد باهوش در هنگام مطالعهٔ داستان باید تمام حوادث را به خاطر بسپارد تا بتواند زنجیره ای از قوانین منطقی به وجود آورد و به اهداف و جانمایهٔ ذهنی نویسنده پی ببرد و طرح کامل داستان را در ذهن تصوّر کند. در هرحال، وجود مباحث اسرارآمیز در طرح لازم و ضروری است و تنها از طریق به کارگیری حافظه و هوش می توان به آنها پی برد. فرایند ذهن در درك مباحث اسرارآمیز آن گونه است که قسمتی از ذهن همچنان پیش می رود و مطالب جدید را استنباط می کند و قسمتی دیگر به تجزیه و تحلیل، مقایسه و بررسی مطالب اندوخته شده می پردازد.

○ **شکار طرح**

هنری جیمز همیشه طرح داستانهای خود را از لابه لای کلام دیگران می یافت.

○ **مخفی کردن اطلاعات**

داستان خوب همچون خوردن شامی دلچسب است. در داستان برجسته شخصیتها هریک در جای خود قرار دارند و می توانند با خواننده رابطه منطقی و احساسی برقرار سازند، به گونه ای که با دوباره خواندن اثر باز خواننده از آن لذت ببرد. در برخی داستانها متأسفانه حالت تعلیق به شکل کاذب و با مخفی کردن بعضی اطلاعات اساسی و بنیادین ایجاد می شود. گول زدن خواننده و مخفی کردن اطلاعاتی که حق خواننده است بر پیکرهٔ داستان لطمه می زند و برخلاف تصور نویسنده حالت تعلیق را بدرستی در ذهن خواننده ایجاد نمی کند.

○ **شخصیتها و دخالت نویسنده**

گاه شخصیتهای داستانی در پایان کار از کنترل نویسنده خارج می شوند، چنان که در داستان، آنها دیگر عمل نمی کنند بل که این نویسنده است که خود را در اثر دخالت داده، رد پای خود را کنار شخصیتها به جا گذاشته است. این نقیصه نیز به دلیل نداشتن طرحی منسجم و دقیق است؛ چرا که نویسنده از ابتدای داستان طرحی مبهم و گنگ را در ذهن پرورانده و تنها به یک ایده کلی نظر داشته است؛ در صورتی که اگر قبل از شروع کار، به شخصیت پردازی، طرح حوادث، حالت تعلیق و پایان کار می اندیشد بی شک اثری خوب از خود باقی می گذاشت.

○ **تغییر زاویه دید**

کافکا زاویه دید رمان «قصر» خود را پس از نگارش اولین دست نویس به کلی تغییر داد و از اول شخص مفرد به سوم شخص مبدل ساخت.

○ **رعایت سه اصل مهم در داستان نویسی**

بر هر نویسنده ای واجب است قبل از شروع کار به سه اصل مهم زیر دقت کند:

الف. هدف و موضوع اصلی داستان

ب. تکنیک و شیوهٔ نگارش اثر

پ. قدرت انعطاف و تشخیص بموقع در جهت تغییر شیوه و تکنیک در شرایط خاص

○ **صدای جامعه**

نویسنده از راه کتابهایش می تواند صدای جامعه باشد؛ می تواند اوضاع زندگی را تغییر دهد.

○ **وضعیت نویسنده در هنگام نوشتن**

○ س: آیا می توانید مانند رابرت فرست هنگام مسافرت با قطار روی کف کفشتان بنویسید؟ در هواپیما چه طور؟

ج: گاهی اوقات مطلب مشکلی ناگهان جا می افتد ـ مثلاً یک توالی کلمات ـ در آن زمان روی یک تکه کاغذ، روی برگ یادداشت هتل یا در اتومبیل می نویسم.

○ س: عمل فیزیکی نوشتن برای شما به چه صورت است؟

ج: با مداد می نویسم.

○ س: فکر می کنید هرگز از کامپیوتر استفاده کنید؟

ج: از کامپیوتر هم استفاده می کنم، ولی بسیار دیرتر، یعنی زمانی که همه چیز به هم مرتبط شده. آن موقع مطلب را با کامپیوتر تایپ می کنم و بعد شروع می کنم به ویراستاری اما دستنوشتهٔ اولیه را فقط با مداد می نویسم. یک بار سعی کردم از ضبط صوت استفاده کنم، اما به دلایلی نشد.

○ س: یعنی عملاً داستان را به ضبط صوت دیکته می کردید؟

ج: فقط بخشهائی از آن را، مثلاً مواقعی که چند جمله در ذهنم جا می افتد، زمانی که در «انتشارات هاوس» کار می کردم و هر روز مقداری از وقتم صرف رفت و آمد می شد، به فکرم رسید که از ضبط صوت استفاده کنم. نتیجه کار خیلی بد بود. من به آنچه نوشته نشده، اعتماد ندارم. با این که در بازنویسیهای مکرر بسیار تلاش می کنم که جای پای نویسنده را پاك کنم و ترکیبی از زبان شعرگونه ـ محاوره ای به وجود بیاورم، به چیزی که به فکرم برسد و بر زبان بیاورم و فوراً بر کاغذ منتقل کنم، اعتماد ندارم.

○ **ارزش کتابها**

ارزش بسیاری از کتابهای گران قدر و برجستهٔ دنیا، زمانی مورد تردید بوده است. در نظر یک نویسنده جوان، شاید هیچ چیز دردناکتر از این نباشد که ناشری، تقاضای چاپ کتابش را نپذیرد و آن را به بهانه ای رد کند. نیز چیزی شیرینتر از آن لحظه نیست که نویسنده ای شاهد رد نظریهٔ خطاآمیز ناشری باشد، شاهد آن لحظه که قضاوت تاریخ یا اقبال خوانندگان از کتاب، ناشری را از کردهٔ خود پشیمان کند. نویسندگان جوان که به اصالت کار خود اعتماد و اطمینان دارند، هرگز با جواب نفی یکی دو سه ناشر، دلسرد نمی شوند و از میدان به در نمی روند. در طول تاریخ، نمونه های فراوانی داشته ایم که ناشرانی در پاسخ به درخواست نویسندگانی برای چاپ کتاب خود، پاسخهای ردیهٔ تندی نوشته اند اما این نویسندگان نه تنها مأیوس نشده اند بل که کار خود را همچنان دنبال کرده اند و به سراغ ناشران دیگری ـ حتی در شهرها و کشورهای دیگر ـ

رفته اند و سرانجام کتاب خود را به چاپ رسانده اند.

مطالعهٔ نامه های ردیهٔ ناشرانی را که بعدها احتمالاً به خطای خود پی برده اند، می توان عبرت آموز دانست. در این جا متن نامه های ردیهٔ چند ناشر را به چند نویسنده می خوانیم. برخی از این نامه ها را، ویراستارها و باقی را خود ناشران نوشته اند:

* «محراب» *ویلیام فاکنر* ـ ۱۹۳۱

«... خدای بزرگ، این را که نمی شود چاپ کرد. هردومان را به زندان می اندازند».

* «مادام بواری» از *گوستاو فلوبر* ـ ۱۸۵۶

«... رمان خود را زیر انبوهی از جزئیات و ریاکاریها مدفون کرده اید که گرچه خوب توصیف شده اند، زائد و غیر ضروری اند».

* «جینجرمن» *ج. پی. دان لوی* ـ ۱۹۵۵

«چاپ کتاب «جینجیرمن» در این کشور، کار عملی و عاقلانه ای نیست. از مطالب کتاب باید آن قدر حذف کنیم که داستان را تقریباً ضایع می کند و حتی دوباره نویسی بخشهائی از کتاب هم مشکل گشا نخواهد بود ... گمان نمی کنم در اوضاع و احوال کنونی، ناشر دیگری پیدا شود که حاضر به چاپ این کتاب باشد».

* «روزهای روشن» *جان دوس پاسوس* ـ ۱۹۵۸

«... از این که مطالبی یاوه و بدیهی دربارهٔ مسائل جنسی و اعمال طبیعی آدمها برای چاپ و انتشار فرستاده اید، بسیار از شما گله مندم».

* «خاطرات روزانهٔ *آن فرانک*»

«به گمان من، این کتاب احساس و ادراك بخصوص ندارد که بتوان کتاب را از سطح یک «کنجکاوی» معمولی فراتر برد».

* «اولیس» *جیمز جویس* ـ ۱۹۲۲

«... ما با علاقهٔ زیاد، فصلهائی از رمان آقای جویس را خواندیم و کاش می توانستیم چاپش کنیم. اما حجم کتاب در حال حاضر برای ما مشکل لاینحلی آفریده است. کسی را نیافتم که به ما کمک کند و با این روالی که ما در چاپ کتاب در پیش گرفته ایم، دست کم دو سالی طول می کشد تا از چاپ درآید... به خدمتکاران خود سپرده ام تا دستنوشته را برایتان پس بفرستند».

* «هنر آشپزی فرانسوی» *جولیا چایلد، سیمون بک و لوئیز برتول* ـ ۱۹۶۱

«آنچه به گمان ما، این روزها فروش خوبی دارد... شاید چاپ کتابهای کوچکی باشد که هریک نحوهٔ پخت یک غذای بخصوص را بیاموزد... همچنین معتقدیم که این کتابها باید مختصر و ساده باشند. در کتاب شما مطالب استادانه و به تفصیل نوشته شده و هرچند مطمئنم کتابی مفید و کارآمد خواهد بود، باید در دسترس همگان قرار گیرد: مادران، پرستارها، رانندگان، و نیز پیش خدمتها. کتاب شما، کتاب آشپزی بزرگ و گرانبهائی است انباشته از اطلاعات گوناگون که از توانائیهای یک زن خانه دار آمریکائی برتر و والاتر است. این زن آمریکائی می تواند بسادگی یکی از دستورالعملها را از مجله ای قیچی کند و برای خود نگه دارد اما از دیدن مطالب یکجای این کتاب وحشت خواهد کرد».

* «کان تیکی» *تور هیردال* ـ ۱۹۵۲

«درست است که موضوع سفرهای دریائی آدمهای روی یک کلک، جذابیتهائی خاص خود دارد اما شرح این سفر دریائی در بیشتر بخشهای کتاب، طولانی، ملال آور و خسته کننده است».

* «اطلاعات بی عنوان» *رودیارد کیپلینگ* ـ ۱۸۸۹

«آقای کیپلینگ، متأسفم. شما اصلاً بلد نیستید به زبان انگلیسی بنویسید».

* «فاسق لیدی چترلی» *دی. اچ. لارنس* ـ ۱۹۲۸

«به خیر و صلاح خود شماست که این کتاب را چاپ نکنید».

* «قانون زندگی» *جک لندن* ـ ۱۹۰۰

«نفرت انگیز و ملال آور است».

* «مردها موبورها را ترجیح می دهند» *آنیتا لوز* ـ ۱۹۲۵

«خانم جوان، شما اولین نویسندهٔ آمریکائی هستید که موضوع سکس را به شوخی و مسخره گرفته اید».

* «طبل حلبی» *گونتر گراس* ـ ۱۹۶۱

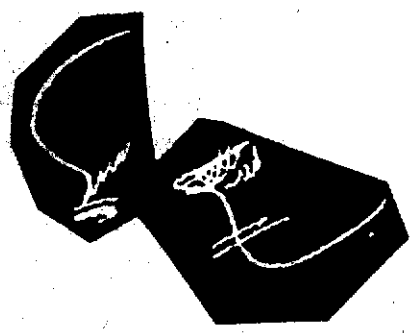
«این کتاب را هیچ گاه نمی توان ترجمه کرد».

«موبی دیک» *هرمان ملویل* ـ ۱۸۵۱

«با کمال تأسف به اطلاع می رسانیم که ما همگی مخالف چاپ کتاب شما هستیم زیرا گمان می کنیم که برای بازار کتاب کودکان و نوجوانان (در انگلستان) به هیچ وجه مناسب نیست: بسیار طولانی است، نامتداول و قدیمی مسلک است و به عقیدهٔ ما در خور و برازندهٔ استقبالی نیست که ظاهراً از آن به عمل خواهد آمد».

«لولیتا» *ولادیمیر نابوکف* ـ ۱۹۵۵

«این کتاب را باید برای یک روانکاو نقل کرد، یا احتمالاً نقل شده است و حالا با جزئیات دقیق به صورت رمانی درآمده که در بعضی قسمتها نثری عالی دارد اما سخت تهوع آور است



حتی برای یکی از پیروان پر و پا قرص فروید ؛ برای مردم که نفرت انگیز خواهد بود. فروشی نخواهد داشت و به شهرت فزاینده شما لطمه ای شدید خواهد زد... از همه نظر، هرزه نگاری سخیفی است... همهٔ کتاب، گذر نامحققی است میان واقعیت زشت و مهیب و فانتزی نامحتمل. گاهی به شکل رؤیائی روانی و خشن درمی آید و طرح کلی داستان را به هم می ریزد، بویژه در بخشهای تعقیب و تعاقب... در نهایت به صورت اثری خود آزارنده و هولناك درآمده است. من بسیار حیرت می کنم و مضطرب می شوم که نویسنده ای چه طور حاضر شده این کتاب را چاپ کند. برای چاپ این کتاب در حال حاضر هیچ دلیل و انگیزه ای وجود ندارد. توصیه می کنم آن را تا هزاران سال دیگر زیر تخته سنگی مدفون کنید».

* «برگهای علف» والت ویتمن ـ ۱۸۵۵

«نابخردانه است که خودمان را درگیر چاپ این کتاب کنیم».

○ **فرق بین داستان و رمان**

فرق بین داستان و رمان فقط در اندازهٔ آنها نیست، بل که این دو، از نظر میزان پیچیدگی محتوا و تعداد گره های داستانی نیز باهم فرق دارند. داستان کوتاه واقعی را نمی توان تبدیل به رمان کرد، امّا فکر داستان کوتاه را می توان پرورش داد و تبدیل به فکر یک رمان کرد. داستان کوتاه به یک حادثهٔ اصلی و چند حادثهٔ فرعی می پردازد امّا رمان حوادث اصلی وو فرعی زیادی دارد و هرچه طرح رمان جلوتر می رود این حوادث، بیشتر باهم ترکیب می شوند و... بالاخره داستان کوتاه چند شخصیت بیشتر ندارد، امّا رمان معمولاً شخصیتهای زیادی دارد.

○ **طرح کهنه و نویسندهٔ خوب**

نویسندهٔ چیره دست، می تواند طرحی کهنه و پیش پا افتاده را به جامه ای نو بیاراید و نکات و مضامینی نو با آن درآمیزد و بالاخره از نظر گاهی تازه بر آن بنگرد. اما این کار به مهارت و استادی نیاز دارد.

○ **یک نکتهٔ دقیق در داستان**

در داستان هیچ نکتهٔ 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 وظیفهٔ شماست که اطلاعاتتان در آن مورد دقیق و صحیح باشد.

موانع نوشتن

بعضی از نویسنده ها وانمود می کنند که اگر بمب هم زیر گوششان در کنند، قادرند نوشته ای عالی و پاکیزه تحویل دهند، اما از آن طرف هم هستند کسانی که اگر شیر آب خانهٔ شان کمی چکه کند، حواسشان پرت می شود و دیگر نمی توانند بنویسند.

○ **پشتوانهٔ اثر**

نویسندگان معمولاً ساعتها دربارهٔ لباسها، مصنوعات، غذاها، سلاحها و امکانات ثابت خانه های رمان تاریخیشان تحقیق می کنند. اما استفاده از همهٔ این تحقیقها صرفاً به این دلیل که اطلاعات لازم در اختیارشان است، کار درستی نیست. نویسندگان ماهر باید ایثار کردن را بیاموزند.

○ **تجربه، مشاهده و تخیل و نقش آن در آفرینش داستان**

نوشته های شما تا چه حد مبتنی بر تجربه های شخصی تان است؟

فاکنر: نمی توانم بگویم. هیچ وقت ننشستم محاسبه کنم، چون حدش مهم نیست. نویسنده به سه چیز احتیاج دارد: تجربه، مشاهده و تخیل. دوتا از اینها و گاهی یکی از اینها، می تواند کسری بقیه را جبران کند. داستانهائی که من می نویسم همیشه با یک اندیشه، خاطره یا تصویر ذهنی شروع می شود. در واقع، قصه نوشتن هم چیزی جز خوب پروراندن و درست استفاده کردن همینها نیست. یعنی توضیح و تشریح این که چرا آن وضعیت پیش آمد و یا چه چیز باعث شد که آن اتفاق همچنان ادامه بیابد. هر نویسنده ای سعی می کند که اشخاصی ملموس و باور کردنی خلق کند و بعد آنها را در اوضاع و شرایطی قابل قبول قرار بدهد، به نحوی که بر خواننده اثر بگذارد یا در حقیقت تا آن جا که در توان نویسنده هست، بیشترین اثر را بگذارد. بدیهی است یکی از ابزارهائی که او باید از آن استفاده کند، محیطی است که وی آن را می شناسد.

○ **یک موضوع و چند داستان**

با استفاده از یک موضوع می توان داستانهای متفاوتی نوشت.

○ **داستان ناقص**

داستان ناقص مثل خمیازهٔ ناقص است. آدم از این که نفسش درست بالا نمی آید، کلافه می شود، و داستان ناقص، خمیازهٔ ناقصی است که خواننده را کلافه می کند. این، امری طبیعی است زیرا انسان کمالگر است و نقص را نمی پسندد و در مقابل آن جبهه می گیرد.

○ **ترسیم صحنه های حوادث در داستان**

نویسنده باید صحنه های حوادث را به نحوی بنویسد که خواننده احساس کند رفتار شخصیتها رفتاری مطابق با زندگی واقعی است اما همهٔ اتفاقات صحنهٔ دعوا، تعقیب و گریز، شکار، و جنگ را نمی توان در داستان آورد. در غیر این صورت، صحنه زیر بار سنگین خودش، کُند پیش می رود و فرو می ریزد. نویسنده فقط جزئیاتی را انتخاب می کند و در داستان می آورد که حادثه را تصویر و خواننده را در پر کردن جاهای خالی حادثه راهنمائی کند. با این کار، خواننده احساس می کند که حادثه کاملاً واقعی است.

○ **پایان داستان**

پایان داستان دشوارترین جنبهٔ این رمان [«خاله خولیا و نمایشنامه نویس»] بود. سخت کار کردم، خیلی سخت. آخرین پاراگراف هر فصل «پدر و کاماچو» را بارها با روایتهای مختلف نوشتم و در نهایت، فکر کردم این قسمتی از رمان است که از آن بیشتر راضی ام، یا اصلاً راضی نیستم. طرزی که نمایشنامه های کم مایه در رمان پایان می یابد. شاید مهمترین دستاورد من در نوشتن این کتاب باشد.