دریچه

# راه و رسم نویسنده شدن

## نامه هایی به یک نویسنده جوان
## از زبان ماریو بارگاس یوسا (۸)

Mario Vargas Llosa
Cartas Un Joven Novelista

نوشتهٔ ماریو بارگاس یوسا
ترجمهٔ مجید مهتدی حقیقی

دوست مکاتبه‌یی من:

مجبورم در بخش سوم ولی نهایی نامه هشتم خودم را به سبک و سیاق نویسندگی و صاحب سبک شدن، اختصاص بدهم تا باشد که بحث مزبور خوب جمع و جور بشود و در جمع‌بندی به تو یک اندیشهٔ قابل قبول و مطلوب بدهد.

در داستان هنگامی که به نکته‌یی مشخص و معین و خاص نزدیک می‌شویم و قصد باز کردن نقاط ابهام و زوایای تاریک سوژه را داریم، می‌بینیم در بطن همین نکته خاص و حتی کوچک و معمولی بسیاری واریانت‌ها یا متغیرها نهفته که هر نویسنده بسته به نوع اندیشه‌اش، می‌تواند پس از انتخاب نقطه نظری خاص به شرح ماوقع یا بخش مرتبط با آن سوژه در آن مقطع خاص زمانی و مکانی بپردازد و یا حتی گزینش‌اش به یک یک طیف پر از نوآوری و ابتکار عمل در عرصهٔ قصه‌نویسی دامن بزند که تا به حال و تا به آن روز هیچ احدی از اهل کتابت و حکایت به آن دست نیازیده باشد. این شدنی است و خیلی هم خوب است. او می‌تواند با ابداع و آزادی عمل و اندیشه جوری بنویسد که هیچ‌کس تا آن لحظه آن‌گونه ننوشته یا نتوانسته بنویسد. یادت هست شروع قصهٔ بلند دون‌کیشوت اثر بدیع‌الزمان ادب اسپانیا، میگل سروانتس را؟... حتی یادت هست او بود که یکی از خارق‌العاده‌ترین و بدعت‌گذارترین افتتاحیه‌ها را در المپیک قصه‌نویسی، پایه نهاد. آن‌جا که می‌نویسد: «در نقطه‌یی از خطه لامانچا که مایل نیستم حتی نامش را به خاطر آورم، مردی بود... فلان و بهمان» و القصه... منظورم از این اشاره به نوع شروع مشخص سروانتس در آن قصه این بود که به تو عرض کنم بی‌شک ملاحظه خواهی کرد که راوی قصه خود را در مقام و هیأت اول شخص مفرد قرار داده و از جایگاه وی یعنی با ذکر این که: من دارم قصه را تعریف می‌کنم، قصه را تعریف می‌کند و لذا در تمام طول قصه مؤلف روایت و قصه‌گو، «من» است که راوی داستان است. پس به نوعی او یک راوی پرسوناژ است یعنی قصه‌گویی است که خود در حیطه و گستره حکایت حضوری فعال و زنده و پویا دارد و فضای حضور و حرکت این راوی همان پهنهٔ داستان است. اما در همین حال و احوال و به زودی درمی‌یابیم که اگرچه راوی گاه و بی‌گاه خود از ارتفاع قصر «من» با اشراف به کل ماجرا به بازگویی حوادث می‌پردازد اما گاه نیز چنان اشرافی بر سرزمین حوادث داستان خویش دارد که او را نوعی راوی مطلق و خدای‌گان قصه‌اش می‌یابی و فی‌الواقع از کاخ شاهی به عرصهٔ نوردگاه شخصیت‌های قصه که درون داستان پرتوان وی رعایایی بیش نیستند، به داستان‌سرایی همت می‌گمارد. یعنی خواننده‌گاه وی را برخاک زمین و در بین عوامل و عناصر قصه می‌بیند و گاه این ابرمرد را چون رب‌النوعی بسیار پر توان در ورای قصه و در تارک آسمان سرزمین داستان رویت‌اش می‌کند، یعنی حس می‌کند و می‌پندارد که راوی از جایگاه او قصه را ساخته و پرداخته می‌کند. و تا خواننده می‌آید و عادت می‌کند که این راوی یک پردازشگر در ورای سرزمین پهنهٔ قصهٔ است به ناگاه مثل عقاب بر سر شخصیت‌ها خراب می‌شود که انگار مدت‌هاست در بین ایشان و بر روی زمین وجود داشته و ما او را نمی‌دیدیم و این افت‌وخیز چنان با ظرافت و نرمی صورت می‌گیرد که خواننده که محو لحظات پرستش داستان است اصلاً متوجه غیبت «من» و حضور او و یا حَضَر او و سفر «من» نمی‌شود. یعنی راوی استادانه خواننده را در صفحهٔ شطرنج قصه‌اش چنان مات قصه می‌کند که یک لحظه متوجه می‌شود که به انتهای صفحهٔ بازی یا همان عرصهٔ حوادث داستان رسیده و شاه کلید قصه به قفل قلبش در تخیل قصه‌خوانی وی خوب چفت شده است. گاه این نقل و انتقالات و جابه‌جایی بین فواصل قصه‌گو از جایگاه سوم شخص به قلم اول شخص و برعکس توجیه‌پذیر نیست و این جاست که خواننده حیران و سردرگم می‌ماند که: با محمل کدام‌یک به سرانجام‌های قصه سفر کند یعنی می‌ماند که کدام ترن را سوار شود. به شمال داستان برود یا به

جنوب قصه بازگردد و اصلاً بماند یا باز به‌پوید؟ این‌جاست که عنصر وادارکننده قصه دیگر عنصری ضعیف جلوه می‌کند. گاه خواننده حتی می‌فهمد که قصه‌گو قصد بازی دارد ولی در این بازی او یعنی خواننده قصه و بینندهٔ صفحه دخیل نیست، پس حسی پذیرا به ادامه جریان قصه در خود نمی‌بیند، لذا وا می‌دهد. یعنی کتاب نیمه تمام به گوشه‌یی پرت می‌شود. این جابه‌جایی و ترقص شخصیت پردازشگر را در قصه موبی‌دیک و در ابتدای داستان که راوی بلافاصله می‌گوید: «مرا ایشمایل خطابم کن. به من می‌گویند اِسماعیل...» می‌بینیم. قشنگ است نه؟ یعنی بسیار بدیع و پرهیجان شروع می‌شود. درست در اولین فراز خواننده خود رایکهو سینهٔ سینه و رودررو یک راوی ـ شخصیت یا یک راوی تیز و چابک می‌بیند. یعنی ملویل با سه کلمهٔ انگلیسی تحت عنوان کال می ایشمایل Call me Ishmael تکلیف خود و خواننده را تا حد بسیار زیادی معین می‌کند. ملویل با این نوع افتتاحیه خواننده را مجذوب و کنجکاوش می‌کند و تا به انتها می‌ماند که این ایشمایل کیست؟ اصلاً وجود خارجی دارد یا یک راوی تخیلی و نامرئی است. حتی اطمینان هم ندارد اصلاً اسم طرف ایشمایل است یا خیر چون او خواسته این گونه معرفی‌اش کند و یا آیا این چنین است! یعنی او ایشمایل است؟! این گونه شخصیت در طول قصه بسیار مبهم و سنگین جلوه می‌کند یعنی اگر مهم‌ترین هم نباشد بسیار معمایی و پررمز و راز می‌نماید. گرچه مهم‌ترین شخصیت قصه همانا کاپیتان اهب است. ولی حضور پرفتوت و سلطه نامرئی راوی و عینیت‌های سنگین وی که خواننده اصلاً باور ندارد، آن‌قدر متین و اسرارآمیز جلوه می‌کند که به همان ابهت و عظمت نهنگ سفید تمامی آب‌ها تصورش می‌کنی. گرچه این راوی تنها یک شاهد عینی است بر کل ماجرا ولی خواننده وی را بیشتر از یک شاهد قبولش دارد اصلاً عاقدش می‌شمارد در عقد کتابخوانی بین راوی قصه و خواننده یا بهتر بگویم رابط نویسنده و خواننده. این نوع نویسنده خود هم بازگوکننده است و هم عامل اجرای عقد و جاری شدن پیوند قصه‌خوانی و قصه‌نویسی بین آن‌که می‌نویسد و آن‌که می‌خواندش، خواننده قسمت اعظم حوادث داستان را به عینه می‌خواند ولی بخش عمده را هم حدس می‌زند که خوانده بی‌آن‌که اصلاً لغتی خوانده باشد ولی پیوند قصه با ذهن و تخیل باورپذیر خواننده قصه بسیار عمیق برقرار است... اما در همین قصه این پیوند را تا فصل نهایی خوب و متین و منعقد می‌یابیم چراکه در اپیزود فینال یا بخش پایانی قصه، آن‌جا که نهنگ غول‌پیکر متوجه کاپیتان می‌شود و تمام قایق و ملوان‌هایش را به‌رأی العین مشاهده می‌کند، نتیجه‌گیری غایی و پایان معقول و منطقی قصه به زعم خوانندهٔ عام و متعارف این گونه است که خواننده توقع دارد ایشمایل هم مثل دیگر همراهان ماجرا و همسفران شود اما اگر این‌گونه می‌شد آن‌وقت دیگر امروز چه کسی داشت در همین حضور در پهنهٔ داستان ضمناً قصه را هم برای ما بر می‌شمرد؟ یعنی این استدلال نمی‌توانست شدنی و قابل قبول باشد. این‌جاست که ملویل برای آن‌که قصه‌اش به قصه‌یی بدیع و شاهکار یا تخیلی عظیم در عرصهٔ قصه‌نویسی بدل شود به طور معجزه‌آسا در کالبد ایشمایل می‌دمد و او را مجسم و زنده‌اش می‌سازد. این‌جاست که قصه‌نویس نه در خلال قصه بلکه در انتهای حکایت خود به عنوان یک تذکار چیزی می‌نویسد که خواننده در می‌یابد. که: ایشمایل قصه را نمی‌گفته اصلاً! در اواخر قصه پرش و جهش قصه‌گو از یک شخصیت حاضر و مستقر در بین شخصیت‌های دیگر، به شخصیتی غایب و ماورایی تبدیل می‌شود که خواننده او را بسیار برتر از تمامی عناصر قصه برمی‌شمارد‌ش. یعنی ناگزیر است تا بتواند توجیهی منطقی داشته باشد برای این‌که بگوید، ایشمایل هم فقط قسمتی از دیگر قسمت‌های قصه بود.

فکر می‌کنم باقی قضایا را خودت بهتر می‌توانی در تخیل تحلیل‌گرت، بچینی و پازل این بحث را تکمیل کنی... به عبارتی خواننده به خوبی در بخش پایانی در می‌یابد که جهش‌ها و پرش‌ها و جابه‌جایی‌های راوی از میان قصه به ورای داستان در طول ماجرا به کرات اتفاق می‌افتد و این که شاید او متوجه نمی‌شده و الا هرگز قصه‌نویس و ایشمایل یکی نبودند، گرچه تا خطوط انتهایی هر خواننده‌یی آن‌ها را شخصیتی واحد می‌دانست. این‌جاست که نتیجه می‌گیریم الزام نیست همیشه یک قصه را یک عامل بازگو نماید... می‌شود که دو یا حتی سه نفر آن را برشمارند، وحی مُنزل نیست که حتماً یک قصه‌گو، قصه را بگوید. پرنقش و نگارتر از این، نمونهٔ بسیار پررنگ‌آمیزی فالکنر است در داستان «در خلال لحظاتی که دارم از کف می‌روم» یا «ضمن آن‌که بنده را رو به قبله می‌خوابانند». و ضمن آن قصه، داستان سفر خانوادهٔ بوندرین را در پهنهٔ سرزمین تخیلی و وهم‌انگیز جنوب برای خواننده نقل می‌کند، خانواده‌یی که می‌رود مادر خانواده را کفن و دفن کند، چراکه به وصیت خود، یعنی خانم آدی بوندرین می‌بایست چنین می‌کردند و جسد مادر را در دل خاک زادگاهش مدفون سازند باز شاهد برخی فصول و لحظاتِ این جابه‌جایی قصه‌نویسانه هستیم. قصه نشانه‌ها و شاخص‌هایی انجیلی ولی بس حساس دارد یعنی خواننده می‌داند، استخوان‌های مادر هم در منطقهٔ جنوب پوکیده است ولی شخصیت‌های قصه عمدتاً اعضای خانواده و پرسوناژ قصه ـ مدام شاهد حضور منور ولی تاحدی خرافه‌گونهٔ مادر مثل خیلی از بازی‌های قصه‌پردازانه فالکنر، پیش از این و پس از این قصه، هستند. به یاد داری اگر خوانده باشی قصه را، چه کسی قصه را در بیشتر محافل و مواقع تعریف می‌کرد؟! خیلی‌ها راوی بودند یعنی تقریباً تمامی اعضای خانوادهٔ بوندرین قصه را از چشم و اندیشهٔ خودبازگو می‌کردند. و داستان بر هیأت وجدان تک‌تک اعضای فامیل سربه سر گشت تا به پایان رسید.

ولی به هر حال راوی از نوع راوی ـ پرسوناژ ولو متعدد بود. و پرسوناژها خود در حین زندگی واقعی در بستر تخیل باورپذیر قصه ولی در عین حال راوی هم بودند. قصه‌گو در یک هیأت یکدست حضور دارد ولی مدام سینه به سینه و دهان به دهان جابه‌جا و بازگو می‌شود. به شیوهٔ موبی‌دیک و دون‌کیشوت نیست یعنی از دنیای پیرامون به جهان ماوراء سفر نمی‌کند ولی مدام از یک پیکر به کالبدی دیگر و از یک هیأت به هیأتی دیگر در می‌آید. اگر قبول کنیم که جهش‌ها و پرش‌های قصه‌نویس و قصه‌گو و شخصیت‌های خود قصه به خوبی برای ما خواننده‌ها، موجه جلوه‌گر شده‌اند پس به واقع پذیرفته‌ایم که این جهش‌ها و جابه‌جایی‌ها را اصلاً ندیده‌ایم و متوجه حرکت فیزیکی‌شان نبوده‌ایم و این یعنی توجیه معقول جابه‌جایی و پذیرش و باور ما خوانندگان اثر نسبت به معقولیت و وجهه درست قصه.

قصه تا وقتی قصه می‌ماند که تو در عین این که می‌دانی قصه می‌خوانی، اما قصه‌پرداز و قصه‌گوی را مثل دسته‌های مبل‌ات یا فرشی که زیر پایت داری و رویش لمیده‌یی و کتابت را می‌خوانی نتوانی لمس کنی چون اگر بتوانی فیزیک او را در دنیای اطرافت ببینی از حس و حال و حال و هوای قصه در می‌آیی و در حین این که اتوی ذغالی روی تاقچه اتاقت را می‌بینی او را هم می‌بینی و این یعنی کشک، یعنی این که نویسندهٔ بیچاره زور زده قصه‌اش را چفت‌وبست درست و محکمی بزند ولی باز نشتی را تو می‌بینی یعنی به زور لباس باورپذیری بر تن قصه کرده ولی کلیهٔ این پوشش‌ها یا تنگ و چسبان است و پیکرهٔ قصه را عریان می‌شود دید و یا گل و گشاد است و بر تن شخصیت‌های قصه گریه می‌کند و این چیزی است که خوانندهٔ ملویل و سروانتس در موبی دیک و دون‌کیشوت نمی‌بیند که هیچ، حس هم نمی‌کند. در شاهکار فلوبر مادام بواری هم چنین ریخت و پاش ظاهری را ما نمی‌بینیم و درب خانهٔ قصه باز و صاحبش ـ همان‌نواز ولی دریغ از یک ناخوش آواز. این یعنی عظمت کاخ‌گونه شاهنشهان قصه‌پردازی عالم ادبیات. جابه‌جایی راویان قصه‌های بواری و کیشوت و دیک آنقدر ظریف و لطیف است که تو انگار درون کشتی قصه‌نویس بر روی آب‌های قصه در اتاقک تخیلات یا عرشهٔ تصورت نوازش نسیم قصه را به خوبی برچهرهٔ خود حس می‌کنی و توفندگی بحران‌زایی لحظات پرماجرا را نیز در میلیون‌ها خروار خروار امواج خروشان زیر پا و پیشروی در منظر خیال می‌بینی...

باز برمی‌گردیم به نمونهٔ مادام بواری که جامع الشرایط است در بین انواع داستان و اطوار نویسندگی. در این قصه ما با یک نوع سکون خاص و بسیار ویژه روبه‌روییم. ابتدای قصه را به یاد داری؟ جمله‌یی که می‌گفت: وقتی معلم وارد کلاس شد، ما هم در

محل کلاس حاضر نشسته بودیم. یک دانش‌آموز جدید با لباس خاص پلوخوری و مجالس و کلیسا و محافل رسمی و اجتماعی وارد شد. یک نفر هم همراهش بود در حالی که یک میز و صندلی سرهم محصلی را حمل می‌کرد. در این قصه به نظر تو چه کسی راوی داستان است؟ چه کسی گوینده عبارت ما است، مایی که در کلاس نشسته بودیم. ما هرگز او را نخواهیم شناخت فقط می‌دانیم راوی خود یک شخصیت قصه هم هست و فضا و مکان قصه‌اش همانی است که شخصیت قصه در حال رفتار و زندگی است و به واقع خود شخصیت قصه در حال سپری کردن لحظاتی است که راوی دارد روندش را در بیان قصه گویانه خویش به زنجیرهٔ کلام در می‌آورد، تازه راوی هم خودش است و هم شخصیتی فردی است و در عین حال شخصیتی قصه‌یی در قالب و کالبد جمع هم هست و بواری هم جزیی از این کلیت است. من یک روز قصه‌یی نوشتم به نام تولدها. یا لوس کاچوروس و شخصیت راوی من در حقیقت یک راوی - پرسوناژ جمعی بود. گروهی از دوستان و بچه‌های یک محله که شخصیت محوری قصهٔ من بود، قصهٔ پیچولیتا کوته‌یار، که هم یک فرد دانش‌آموز و هم نمونه‌یی از یک جمع بچه مدرسه‌یی با یک حال و هوا بود.

طرح این بخش از قصه برای من چندین صفحه از قصه‌ام را گرفت، یعنی هفت هشت صفحه نوشتم و گفتم تا جا بیندازم که بابا این بچه مدرسه‌یی یک بچه‌مدرسه‌یی است از نوع بسیار عام یعنی می‌تواند هر کس باشد در عین حالی که خودش هم می‌بایست می‌بود. او در لحظاتی قصه را از نگاه خود می‌گوید، گاه منِ مؤلف قصه را از قول باقی بچه‌ها می‌گویم به‌ناگاه قصه‌گوی من که خود یک شخصیت محوری قصه هم هست در کالبد یک راوی مطلق ظاهر می‌شود، به عبارتی از نظر خواننده محو می‌شود تا به راحتی دیده نشود وگرنه مطلق نیست، این ضرورت قصهٔ من بود.

فلوبر که در نامه‌هایش نوعی فرضیه یا تئوری‌های خاصی را در خصوص ژانر داستانی مطرح و تجربه نموده یکی از شاخص‌ترین مؤلفین و نقش‌آفرینان پنهان بودن راوی در قصه است. به عبارتی معتقد بود بهتر است راوی را هیچ‌کس نبیند و وی در تخیل مطلق خواننده جای بگیرد و خواننده به کلی فراموش کند که آن‌چه می‌خواند توسط شخصی دیگر دارد بازگو می‌شود. یعنی نپندارد که کسی دارد برایش قصه می‌گوید بلکه آن‌قدر محوِ محورهای بنیادی قصه بشود که خود را در بین ازدحام قصه حس کند و تصور کند آن‌چه دارد می‌خواند در واقع چیزی است که دارد روی می‌دهد یعنی می‌بیند یعنی از نزدیک شاهد است و از بیرون فقط ناظر و مستمع نیست. بنابراین برای آن‌که راوی از پهنهٔ قصه محو باشد و به هیچ‌وجه مشاهده و مکاشفه نشود باید برخی فنون را آفرید. اولین تکنیک این گونه قصه‌گویی خاصیت یا مشخصهٔ خنثی بودن بی‌طرفی قصه‌گو است. یعنی قصه‌گو نباید به هیچ‌وجه اظهار نظر کند فقط باید بازگو کند و از تفسیر و جهت‌گیری یا طرح مواضع و عقاید شخصی و هیأت خویش به شدت و مطلقاً بپرهیزد و قضاوت که ابداً... به محض آن‌که راوی حرفی بزند و موضعی بگیرد و تعبیری را مطرح سازد خواننده به ناگاه متوجه وجود یک عنصر یا عامل بیگانه در فضای قصه می‌شود و تخیل‌اش به کلی در هم می‌ریزد و ماهیت تجسم و خیالبافی زیبا و قصه گونهٔ خواننده را نابود می‌کند.

تئوری فلوبر در باب ذهنی بودن راوی توسط خیلی از داستان‌نویسان امروز جهان به جدیت پیگیری شد. و قصه‌نویس مدرن شد. پدیدیی از نوع و نسل داستان‌نویسان بینابینِ رومانتیک و کلاسیک و این یعنی مرز تکنیکی و یک شاخص.

البته این‌ها هیچ‌یک به این معنا نیست که چون راوی به کلی در بین روابط و رویدادهای قصه ناپیداست و یا از وی کم‌تر نشان می‌توان یافت و یا برعکس، خیلی هم آشکار است و در معرض دید قرار دارد، پس رمان‌های کلاسیک و نوول‌های مدرن دچار نقص و عیب‌اند و فاقد نیروی به باوررسانی خوانندهٔ خوداند. به هیچ‌وجه این چنین نیست. فقط وقتی مثلاً قصه‌یی از ویکتورهوگو و ولتر دوفو یا تکری را می‌خوانیم، لازم است تا به خود به عنوان یک خواننده صرف گوشزد کنیم که باید خود را با یک صحنه دیدنی و یک مجموعه حوادث بسیار تماشایی و به مراتب مفایر از آن‌چه یک رمان مدرن به ما القا می‌نماید روبه‌رو خواهیم بود. و این تفاوت را به ویژه بایستی در انواع کنش‌ها و واکنش‌های راوی مطلق بیابیم. این فاکتور قصه‌گو یا عامل روایت قصه از ورای تمامی پیکره قصه غالباً دیده می‌شود و مطرح است، به هر حال اگر دیده هم نشود و حتی گاهی برای این‌که حضور تلویحی خویش را بمرخ خواننده بکشد گاه دست به خودنمایی‌هایی هم می‌زند و باعث می‌شود تا به وجودش و نه الزاماً حضورش، به راحتی پی ببریم. و آیا این همان واقعیت ملموس و محسوسی نیست که مای خوانندگان کتب ادبی در اثر بینوایان مشاهده‌اش می‌کنیم؟ و به راستی از شاهکارهای ادبیات داستانی قرن خود بود، داستانی در حدّ یک آفرینش ادبی با تمام زیر و بم‌های معضلات اجتماعی زمان خود. ویکتورهوگو برای نوشتن و تکمیل اثر خویش می‌گوید که بسی رنج برده و به عبارتی دقیقاً سی‌سال طول کشیده تا پس از بازنویسی چندین دستنویس و سیاهه نهایتاً بینوایانش شده بینوایان اثر ویکتورهوگو. اثر حاضر بهترین مصداق حضور جاه‌طلبانه و نمایش آشکار راوی خویش است. یک راوی مطلق که خدای‌گونه بر تمامی اثر ردپایش را می‌بینیم. شخصیت‌های مختلف قصه را بی‌شک تو به خوبی می‌شناسی. تمام آدم‌های یک قصه درست و درمان را با چفت و بست‌های محکم و چهارچوب توجیهی معقول و مستدل به خوبی می‌توان در جای جای قصه‌اش دید و شناخت یعنی آنقدر راوی حضور دارد که خواننده بیشتر از همهٔ پرسوناژهای قصهٔ بلند بینوایان، با عالیجناب نویسنده روبروست. البته در تمامی لحظات هم نمی‌شود وی را دید و بازشناخت. اما هرازگاهی بنابه موقعیت طرح و روند قصه پیدایی‌اش می‌شود و چرخ‌دستی قصه، راکه می‌رود در گل حوادث فروبماند. به پیش می‌راند و هر فشاری که او می‌آورد برابر است با انتشار کلی حوادث و به راحتی خود را در قالب سوم شخص، اول شخص و برعکس به رخ خواننده می‌کشد و اظهار وجود می‌کند. گاه فلسفه و گاه ادبیات می‌تراود گاه تاریخ می‌شکافد و گاه از حیات جاویدان ورقی عرضه می‌دارد. گاه با شمعدان در کوله‌پشتی و به هنگام سرقت فریبایش را نوعی اجبار و ضرورت توجیه می‌کند و گاه با ترازوی عدالت من خواننده را به گونه‌یی مرعوب کلمات می‌کند که قاضی و دادستان را از جلاد قسی و شقی‌تر می‌یابم‌اش. هم موعظه می‌کند و هم در حاشیهٔ ذهن و وجدان مان، تلنگری‌به دریچه قلب و روحمان وارد می‌سازد. هم اظهار عقاید اخلاقی و فلسفی می‌کند که در برابر دیدگان معمولی‌مان، عمق راستی و نادرستی خود را به داوری می‌نشینیم. آیا قادریم مثل او از آن‌همه ارتفاع سرزمین قصه‌نویسی بر صحنه حوادث قصه‌یی عالی بیافرینیم، خدای‌گونه امر و نهی کنیم و بندگان قصه خود را یکی به عقوبت و یکی به طلعت خراش و یادش دهیم.

می‌دانم گاه تحلیل و توجیه تمام این پیکره فنی دشوار است ولی چاره چیست، پرسیده‌یی و من در مقام پاسخگو ناچار و ناگزیر از روشنگری‌ام، به این امید که مفهوم باشم و معلوم.

خلاصه کلام مکتوبام این‌که هر داستان‌نویس برای نوشتن یک قصه که در ذهن دارد، ناچار است به خلق یک نماینده که مستقیم یا غیرمستقیم به روایت قصه بپردازد و بدان که گزینش شخصیت راوی‌ات یعنی این‌که وی از اول شخص بسراید و یا در دوم شخص به مخاطبت بگیرد و یا در صیغهٔ ثالث به طرح بافت قصه بنشیند، به رایگان برایش تحصیل نمی‌شود. بسته بر نوع مکان قصه، فضا و نوع بازشناسی شخصیت‌ها هم تغییر می‌یابد.

مثلاً اگر راوی یک شخصیت قصه هم هست، بنابر این نمی‌تواند معقولاً و منطقاً همه چیز قصه را از پیش بداند و برعکس اگر مطلق راوی است پس بر تمام زوایا احاطه دارد. پس اگر در نوع اول اضافه بگوید، جداً پرت گفته و اگر در نوع دوم کم بگوید و ناقص بسراید، عمیقاً خبط کرده و خواننده این نقض را به هیچ‌عنوان از جلو چشمش دور نمی‌انگارد.

نویسنده باید آن‌قدر خوب دروغ‌های قصه را راست جلوه دهد که خواننده به راحتی بپذیرد و آن‌قدر باید مسلط هر واقعیتی را کتمان کند که خواننده هم در جانبداری از وی بگوید، لااقل در دل خودش که بله همین طوره که می‌که...! نویسنده

مخیّر و آزاد است به یافتن و گزینش یک شکل مطلوب و منظور نظر خویش برای روایت قصه. اما نباید در این راه طولانی که همانا پیمودن جاده‌های صدهزار کیلومتری داستان است، دچار خستگی و دلزدگی بشود. یعنی اگر خودش نکشد وای به حال خواننده که اصلاً نخواهد کشید. هوگو و فلوبر با آفرینش‌های ادبی خویش به راستی قصه آن عاشق کوه‌ستیز ادبیات را به یاد می‌آورند. خستگی‌ناپذیر و پی‌گیر. بگذریم از برخی راوی ـ شخصیت‌ها که بنابر موقعیت و به فراخور قصه. از تنوع حضور و مانور متنوع و مفرح‌تر تا یک راوی مطلق برخوردارند و تو این تنفس سلامت شخصیت‌های قصه‌های مورد مثال را طی بخش سبک و سیاق نویسندگی مشاهده و حس کرده‌یی. ولی تقریباً دشوار است و تا حدی محال است پذیرش و باور این که قصه‌یی، دارای یک راوی باشد. غالب قصه‌ها دارای چند راوی از انواع متنوع قصه‌گوها بهره‌مند بوده‌اند. قصهٔ سلسیتنایا «درحین آن‌که مرا روبه قبله خوابانیده‌اند» برخوردار از هر نوع راوی است هم مطلق و هم راوی ـ شخصیت و مثل قصه‌های سروانتس، فلوبر و ملویل حال اگر بیشتر دقیق بشویم و ذره‌بین به دست بگیریم و به تماشای تعدادی از این ادبیات به حوصله دل بدهیم درخواهیم یافت که مثل همین کتاب یا مجموعه نامه‌های من که تو به عنوان یک راوی صِرف مرا و راوی قصه کتاب را در نظر داری، گاه ناگزیرم از قالب یک راوی محض در آیم و در عبارات کوتاه هر چند از شخصیتی دیگر با تو حرف بزنم. یعنی هر جا دیالوگی پیش‌رو داریم ناخودآگاه راوی مطلق از کالبد یک شخصیت دراماتیک سخنی گفته و این یعنی تنوع در روایت.

حال با یک مثال روشن و بدیهی برایت قضیه را بهتر می‌شکافم. فرض کن در نوولی، یک پدرو با یک ماریا (Pedro & Maria) حرف می‌زند و می‌گوید:

ـ دوستت دارم، ماریا!

و دخترک هم می‌گوید:

ـ من هم دوستت دارم، پدرو!

به عبارتی راوی مطلق هر چند برای لحظاتی بسیار کوتاه اما از قالب محض روایتی خویش به در آمده و از دهان و کلام عشاق قصه‌اش سخن می‌راند که مثلاً چه و چه. در این شرایط بهتر آن است که این یکی دو فراز هم از قول وی و به کلام و روایت راوی مطلق بیان شوند یعنی بگوید و بنویسد که:

«پدرو رو به دختر کرد و گفت که دوستش دارد و ماریا هم در پاسخ به وی اظهار عشق نمود... همین و بس. به نظر، نکته ظریف و کم اهمیتی حتی می‌آید ولی همین ظرافت و دقت نظر را اگر به کاربندی یقین، که به غنای هنری اثرت افزوده‌یی.

و یک نکته واپسین این که: درست که نویسنده در انتخاب راوی خویش آزاد و مخیّر است ولی یک سویه و یک جانبه و یک بعدی نمی‌تواند به چنین گزینشی هرچند آزادانه دست یازد. در بستر قصه نقطه‌نظراتی هست که نویسنده ناگزیر از عایت‌شان می‌باشد. ظرافت‌هایی در قصه هست یعنی باید باشد که نویسنده اگر نادیده‌شان بگیرد یا باقی قصه را مستغرق می‌کند و یا در اقیانوس وسیع و حجیم قصه به قعر فرو می‌روند و نابود می‌شوند.

آقا، حسابی خسته‌ات کردم. از سبک و سیاق نویسندگی دیگر حرفی ندارم بزنم. فعلاً خدایت نگهدار تا بعد ببینم چه پیش می‌آید. ◇


## ۸۰۰ تومان تخفیف ویژه برای دوازده مجلد

۱. هزینهٔ اشتراک یک‌ساله ۴۰۰۰ تومان

۲. حساب جاری شمارهٔ ۲۷۱۵۶ -۱۰۱۹، نشریهٔ گلستانه، بانک تجارت، شعبهٔ نوبنیاد، کد شعبه ۱۰۱۹

۳. ارسال اصل فیش بانکی به همراه فرم اشتراک به صندوق پستی گلستانه، ۳۷۱۵ - ۱۹۳۹۵

۴. برای آمریکا، استرالیا و شرق دور ۷۵۰۰ تومان و اروپا ۴۸۰۰ تومان به مبلغ اشتراک اضافه می‌شود

۵. تلفن‌های امور مشترکین: ۳۵۱۸۳۰، ۳۵۱۶۵۵، ۳۶۰۰۳۱، ۳۶۰۱۸۳ دورنگار: ۳۶۷۸۹۰

۶. اشتراک سالانه گلستانه بر مبنای ۱۲ مجلد - صرف‌نظر از ماه‌های انتشار - محاسبه می‌شود

در صورت تمایل به دریافت شماره‌های پیشین و یا دورهٔ صحافی شده سال اول گلستانه، شمارهٔ مورد نظر را با علامت × مشخص و جمع هزینه موارد درخواستی را محاسبه و به حساب بانکی فوق واریز کنید.

☐ دوره صحافی شده سال اول ۶۰۰۰ تومان

نام..... نام خانوادگی:.....

نشانی:.....

کدپستی:..... تلفن:.....

| شماره | ۱۴/۱۵ | ۱۳ | ۱۲ | ۱۱ | ۱۰ | ۹ | ۸ | ۷ | ۵/۶ | ۳/۴ | ۲ | ۱ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| قیمت | ۴۵۰ | ۴۵۰ | ۴۵۰ | ۴۵۰ | ۴۵۰ | ۴۵۰ | ۴۵۰ | ۴۵۰ | ۴۵۰ | ۵۰۰ | ۳۰۰ | ۳۰۰ |

| قیمت هر جلد | فروردین/اسفند | بهمن | دی | آذر | آبان | مهر | شهریور | مرداد | تیر | خرداد | اردیبهشت | سال |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ۴۰۰ | | | | | ۲۲ | ۲۱ | ۲۰ | ۱۹ | ۱۷/۱۸ | | ۱۶ | ۱۳۷۹ |
| | | | | | | | | | | | | ۱۳۸۰ |
| | | | | | | | | | | | | ۱۳۸۱ |
| | | | | | | | | | | | | ۱۳۸۲ |
| | | | | | | | | | | | | ۱۳۸۳ |