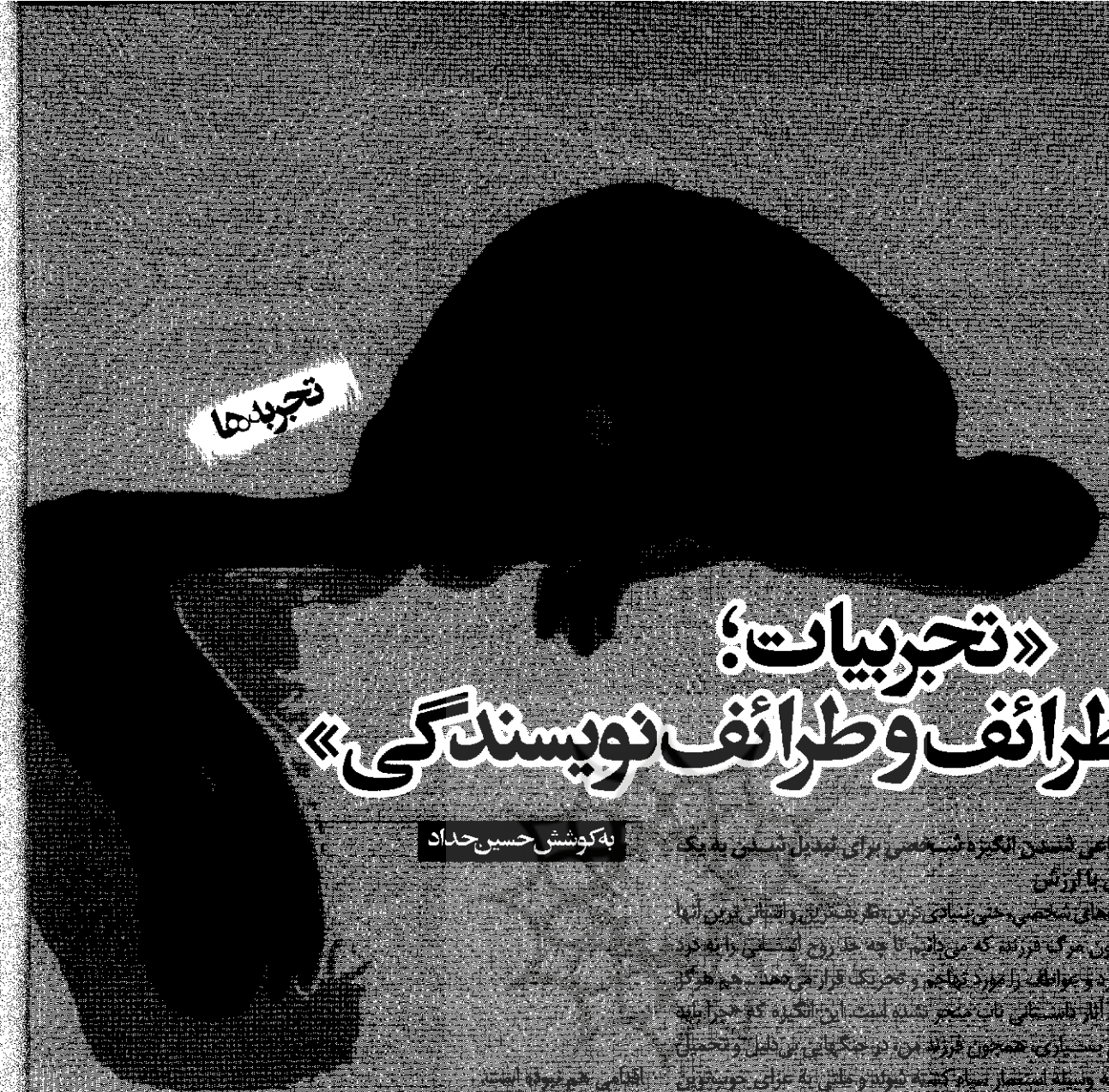
تجربه‌ها



«تجربیات؛ ظرائف و طرائف نویسندگی»

به کوشش حسین حداد

اجتماعی شدن انگیزه شخصی برای تبدیل شدن به یک داستان با ارزش

انگیزه‌های شخصی و حتی بنیادی در نگارش و انتشار نوشته‌ها همچون مرگ فرزند که می‌دانیم تا چه حد روح نویسنده را به درد می‌آورد و عواطف را مورد تهاجم و تحریک قرار می‌دهد، هیچ‌گاه به خلق آثار داستانی تاب منجر نشده است. این انگیزه که «چرا باید فرزندان بسیاری همچون فرزند من در جنگ‌هایی بی‌دلیل و تحمیلی نسبت به وسیله استعمار سیاه کشته شوند و حتی به عوای خونین‌ترین گناهانی که پروده اسیده شده‌اند؟» یعنی اجتماعی شدن یک انگیزه شخصی، در قالب نه به تمامی و در تمام‌ابعاد آنچه دارای ارزش‌ها و امکانات اثرپذیری نیروبخشی است که می‌تواند به خلق موثرترین داستان‌های شد نجاور و ضدانتظار تبدیل شود اما اندوه شخصی و سوگ شخصی چی؟

روایاتی که عوام اما درباره‌ای گوناگون شنیده‌اند که مثلاً در شنبه فلان رابه خاطر اثری عظیم و عاشقانه هدایت کرد و فلان را به نوشتن چندین قصه تاب‌رو مانند گار واداشت. اما متفاوتی است تا لاف واقعیت عینی و بازیده نبوده است. حتی اگر

اگر قهرمانی بلم بزرگ‌ترین نویسندگان سهیت بنده جهان فرانسه اروپا و آمریکا گونه فرض کنیم که جمیع این سه‌اروپایی هم‌طراز ربا آسیب و دچار به عادتم در آثار قهرمانسته نام‌داستایوسکی، بالزاک، تولستوی، دیکنز و شکسپیر را به‌اروپا و جهان ادامه دهیم ادعا لم یعنی. همچون صدها نوع‌خواهد بحث‌انگیز برسیم اشاره بکند فاکنر، سارتر، کامو، بورخس، مارکز، جویس و ... را در فهرست خود بیاوریم. حتی یکی از آنها با انگیزه‌ها، عوامل استعداد و پرداخت‌های واقعی اثری را خلق نکرده است و نمی‌اندیشه چنین

نمایلات جنسی گیرا - که غالباً آن را «عشق» می‌نامند - نهایت ناصری که در نویسندگان بزرگ داشته، هر آنی حد بوده که اثری از آثار خود را به محبوب خویش تقدیم کنند - آن هم به صورت «به آن بانو» یا «به آنکه هرگز از یادش نخواهم برد».

اینکه بگوییم همه نویسندگان بزرگ عالم در باب انگیزه‌های خود سراحت دروغ می‌گویند و غلاف واقعیات را بیان می‌کنند و «برادران کارامازوف»، محصول نهایی تلاشی پزشکی نیست به یاوری یک آناتومی است که در یکصد روز پاییزی دل از روی رونده است و «جنگ و صلح» نتیجه مشاهده‌ای پیمان تولستوی با یک افسر روستایی است و «خشم و هیجان» آینده اولین عشق روس روان و «صد سال تنهایی» و «خزان پدر سالار» محصول تمایل شدید مارکز به زندگی در پاریس و دور کنار مهرویان پاریسی و «بوکنر» نتیجه سیلی خوردن کامو از یک عرب الجزایری و خرمالاتی از این دست. نه! ما می‌توانیم حقایق روح ما و فرودستی بیش ما را برملا کند به یاری انگیزه‌های متعالی، انسانی، عام اجتماعی، سیاسی و نیازهای این نویسندگان را تغییر دهد و به درد انگیزه‌های هنری متعالی و عمیق‌تر و ضرورتهای خلق تبدیل کند.

پشتکار و سخت‌کوشی نویسنده

چک بیکهام: «من می‌دانستم که استعداد و تجربیات دیگران بیشتر از من است. پس اگر در کارم ثبات قدم نداشتم، محکوم به شکست بودم. بنابراین همیشه سراپا گوش بودم و سخت کار می‌کردم.»[۴]

هفده سال در دریا

جوزف کنراد مدت هفده سال را یکسره در دریا گذارند و در طول این مدت، تجربیات و معلومات بسیاری به دست آورد و از همانها نیز به عنوان ابزارها و مصالح کار نویسندگی و فلسفه خود سود جست.[۵]

آموختن فن داستانی‌نویسی

آموختن فن داستان‌نویسی از طریق مطالعه کتاب یا شرکت در کلاسها و کارگاههای داستان‌نویسی، و ورزیدگی در این فن، از طریق تمرین و تمرین و تمرین، کاری است آگاهانه و تدریجی و طبق برنامه و نظام آموزشی، ولی ورزیدگی و دانشی که بدین طریق حاصل می‌شود، به مرور در وجود نویسنده جذب می‌گردند و بی‌آنکه احتمالاً پس از چندی به فراموشخانه ذهن و گنجینه مهارت او سپرده می‌شوند و ظاهراً از یاد می‌روند، نیروی مؤثر و توانبخش آنها باقی می‌ماند و به هنگام آفرینش داستان، کارسازی خود را بروز می‌دهد. درست مثل دستور زبان، که ما در مدرسه می‌آموزیم و سپس، دوران مدرسه را که پشت سر گذاشتیم، ظاهراً قواعد آن را فراموش می‌کنیم. ولی در عمل، آنها را به کار می‌بندیم، و درست به کار می‌بندیم.

این بدیهیات را ذکر کردم تا اشاره کنم به وسواس فن‌زدگی یا اشتیاق فن‌نمایی نویسنده تازه‌کاری که فن داستان را می‌آموزد. بعید نیست به جای جذب آن ـ احتمالاً فراموش کردن تعاریف و طبقه‌بندی عناصر آن ـ دچار این وسواس گردد، که دقت کند ببیند آیا داستانش دقیقاً طبق تعاریف و قواعد فن، نوشته شده است یا نه.

یا اشتیاق پیدا کند که فن‌شناسی خود را به هر قیمتی که هست در داستانش نشان بدهد و به رخ دیگران بکشد.

یادم می‌آید زمانی که دوران کودکی را پشت سر گذاشته بودم و تازه پایم به امجدیه آن زمان باز شده بود، معروف بود ـ یعنی تماشاچیان مخالف تیم شاهین به طعنه می‌گفتند ـ که بازیکنان این تیم وقتی می‌خواهند به دروازه تیم حریف شوت کنند، ابتدا کتاب قواعد بازی فوتبال را باز می‌کنند، آن را ورق می‌زنند تا به بخش مربوط به شوتهای بطوی دروازه تیم حریف برسند، قاعده را می‌خوانند و آن وقت، درست همان‌طور که در کتاب نوشته شده است شوت می‌زنند. بازیکنان تیم شاهین ـ که من از طرفداران پرشور آنان بودم ـ البته، کتابزده بازی نمی‌کردند. تیم شاهین اولین تیم فوتبالی ـ در ایران ـ بود که روشی علمی در تمرین و بازی فوتبال پیش گرفت. این بود که تکنیک بازیکنان و تاکتیک کلی تیم، در ابتدا کمی به چشم تماشاچیان ناآشنا می‌نمود و بهانه به دست مخالفان داده بود که مضمونهایی را ـ از آن قبیل که تعریف کردم ـ کوک کنند. ولی هر تیم فوتبالی که حقیقتاً کتابزده بازی کند، به همان وسواس غم‌انگیزی مبتلا می‌گردد که نویسندهٔ فن‌زده دچار می‌شود. بازیکنان فوتبال، اکنون، علاوه بر دانشهای دیگر، علم عالیشناسی انسان را می‌آموزند تا دقیقاً بدانند که به هنگام اجرای هر حرکت و تکنیک، کدام عضله‌ها، چه انقباض و انبساطی پیدا می‌کنند و چه نقشی به عهده می‌گیرند، و مرتباً تمرین انفرادی می‌کنند تا یکایک عضله‌های خود را آماده سازند که به هنگام اجرای هر حرکت و تکنیک، نقش خود را به بهترین و توانائرین وجهی ایفا نمایند. همچنین، قواعد کاربردها، محاسن، و محدودیتهای تاکتیکهای گوناگون را می‌آموزند و مرتباً به اتفاق همبازیان خود تمرین دسته جمعی می‌کنند تا از حداکثر محاسن آن تاکتیکها بهره گیرند و تا جایی که ممکن است از محدودیتهای آن فراتر بروند. ولی به هنگام بازی، در آن لحظه‌های هیجان‌انگیزی که شور بازی سراپای وجود آنان را فرا گرفته است، نه به یاد تکنیکها هستند، نه عضله‌ها، نه انقباض و انبساط آنها، نه نقش آنها؛ و نه به یاد تاکتیکها هستند، نه قواعد آنها، نه کاربردهای آنها، نه محاسن آنها، نه محدودیتهای آنها، بلکه روح و جسم فن آموخته و فن آزموده، خود به خود به جاترین و کاراترین تکنیکها و تاکتیکها را انتخاب و به بهترین وجهی اجرا می‌کنند. البته گاهی نیز خطایی مرتکب می‌شوند ـ که چاره‌ای نیست چون هر انسانی جایزالخطاست.

داستان‌نویس نیز باید درست مثل بازیکن فوتبال عمل کند. فن را خوب بیاموزد و بکوشد مهارتهای لازم را خوب کسب کند بی‌آنکه به وسواس فن‌زدگی یا اشتیاق فن‌نمایی دچار شود. در این صورت، به یقین، دانش و ورزیدگی فنی جذب وجودش خواهد شد و در سراسر فرایند آفرینش داستان، خود به خود کارسازی خواهد کرد تا قدرت تخیل و ابداع او هر آنچه را که در آستین دارد به شایسته‌ترین وجهی رو کند.

اصول اعتقادی تولستوی درباره هنر

تولستوی معتقد بود بزرگترین خطری که احتمال دارد هنر را تهدید کند از دست دادن رابطه با مسایل بزرگ زندگی است. او در مقدمه خود بر ترجمه روسی آثار موپاسان، اصول این نگرش هنری را نسبت به واقعیت بیان می‌دارد:

«این اصول عبارتند از: اول، نگرش صحیح نویسنده، به عبارت دیگر، نگرش اخلاقی نویسنده نسبت به موضوع کار خود؛ دوم، وضوح بیان یا زیبایی صوری ـ که این هر دو یک چیز است؛ و سوم، صمیمیت یا، به عبارت دیگر، عشق راستین یا نفرت راستین از آنچه هنرمند ارایه می‌دهد.»[۶]

روند خلاقانه نوشتن

نوشتن یک روند است. مرحله‌ای مداوم، متغیر و ارگانیک، از پیشرفت و توسعه است. حرفه و مهارتی است که گاهی به سطح هنر ارتقا می‌یابد. مراحل معینی وجود دارد که نویسنده، آنها را در حین پرورش فکر و اندیشه‌ی خویش، از سر می‌گذراند. روند خلاقهٔ نوشتن در هر نوع نگارش یکی است. فقط شکل کار فرق می‌کند.[۷]

تجربه نویسنده

من واقعاً سعی می‌کنم آن چیزهایی را که خودم حس کرده‌ام یا تجربه کرده‌ام یا دقیقاً دیده‌ام، به آنها بپردازم. و گرنه، بافتن و ساختن و پرداختن بی‌پشتوانه، ارزش چندانی ندارد، مثل ظروف ملامین و چینی است. هر دو ظرف هستند و قابل استفاده ولی اصالت با چینی است.[۸]

مفهوم نوشتن از نظر آرنولد بنت

آرنولد بنت درباره مفهوم نوشتن، در خاطرات خود می‌نویسد:

رمان‌نویس باید استعداد درک خام بی‌تزویر و ناآگاهانه از واقعیت یا درکی همچون دیوانگان و مانند کودکان که هر لحظه برای خود سناریو می‌بافند و با فراموش کردن گذشته حال را تیره می‌کنند صیقل و جلا دهد.»

دروغ در داستان

نوشتن رمان اکثرا نوشتن دروغ است.

تو شروع می‌کنی به گفتن داستانی غیر واقعی و می‌کوشی آن را باور کردنی از آب در بیاوری، حتی برای خودت که طبعا جزییاتی را ایجاب می‌کند. هر دروغ خوبی چنین است.

دروغی به دروغ دیگر منجر می‌شود، تار عنکبوت در هم پیچیده‌ای که می‌تنی به خودی خود حوادثی را می‌آفریند. این در صورتی است که روند نوشتن بر وفق مراد باشد. من می‌دانم وضع، وقتی بر وفق مراد است که واژه‌ها در ذهنم از هم پیشی می‌گیرند. حتی اگر کار را کنار بگذارم تا فنجانی قهوه درست کنم، شخصیتها در ذهنم به گفت‌وگو ادامه می‌دهند یا صدای بی‌جنسیت و فضای خودم، راوی داستان را می‌شنوم که به دور داستان می‌چرخد. آنچه که می‌آید، یک بار می‌آید، یا باید تسلیم آن بشوم یا از خورش قهوه صرف نظر کنم. اخیرا بیشتر قهوه را انتخاب می‌کنم. ضمنا متوجه شده‌ام که تعداد موضوعهایی که به معز خطور می‌کند در شمار بی‌نهایت است و همیشه تعداد بیشتری ظاهر می‌شوند. پیش‌ترها می‌ترسیدم ذخیرهٔ محدودی برای یک عمر داشته باشم.

البته من دارم درباره بخش آسان قصیه حرف می‌زنم. بخش میانی، وقتی که می‌دانم در کدام جهت حرکت می‌کنم. دشوارترین قسمت اول کار است. هر روز باید از اول شروع کنم.

معمولا ساعت ۶ تا ۶/۵ از خواب بیدار می‌شوم که خانه را تمیز کنم. صبحانه بچه‌ها را بدهم و غذای روز خودمان را پیش از وقت آماده کنم تا به محض رفتن بچه‌ها به مدرسه، بتوانم سر کار بنشینم. اما وقتی آنها رفتند، متوجه می‌شوم خاصرم هر کار دیگری را انجام بدهم جز رفتن به اتاق کار. در اتاق، به قدری بلند و تیره است که هم‌چون هیولایی ناگهان نمودار می‌شود. کل اتاق، به دلیل قفسه‌های چوبی کتاب، بوی دکان نجاری می‌دهد. معمولا بوی خوشایندی است. اما صبحها حال مرا به هم می‌زند. باید طوری وارد بشوم که گویی تصادفی است، یا در حالی که ذهنم متوجه چیز دیگری است و گرنه هرگز جرئت نمی‌کنم داخل شوم. برای نوشتن از نیمکت چوبی سختی می‌نشینم، از خودکاری که توکش بیرون و تو می‌رود استفاده می‌کنم، که معمولا چند دوجین مغز آن را ذخیره دارم. مبادا کارخانه بارگر ورشکست بشود و من مستأصل بمانم!

اینها آداب و رسوم پیش پا افتاده‌ای هستند که نویسنده‌ها را عصبی جلوه می‌دهند. من با ماشین تحریر نمی‌نویسم، چون در آن صورت، صدای شخصیتها را نمی‌شنوم. و به علاوه، اغلب بر این باورم که همه چیز از طریق دست راستم جاری می‌شود. اگر از تروز بگیرم چه؟ این دومین هراس بزرگ زندگی من است. اولین آن، هراس از کوری است، چون دیکن واژه‌ها روی کاغذ بسیار اهمیت دارد.

همچنین، فقط می‌توانم در یک اتاق کار کنم ـ اتاق حدی کوچک بسفد چهارگوشی است، و بیشتر نقاشیهای روی دیوار هم در ارتباط با انزوا هستند: خانه‌های بی‌سکنه، دادگاههای خالی، پیرمردهای شق و رق، که به فضا خیره شده‌اند از دور شدن از اینجا متنفرم، از جا به جا کردن اسباب و اثاثیه اتاق هم متنفرم. با این که نوشتن را در ساعت غیر معمولی آغاز کنم، تمام این طلسمهای جادویی برای این است که مرا راه بیندازد.

با وجود این، هر روز صبح، نیم ساعت اول وقتم صرف این می‌شود که کلیک کلیک، توک خودکارم را بیرون و تو کنم. هدف این کار چیست؟ به نظرم می‌رسد که واقعا کاری بیشتر از آنچه در سه سالگی می‌کردم انجام نمی‌دهم. برای خودم قصه می‌گفتم تا شبیها به خواب بروم. یا این تفاوت که حالا روزها هم قصه می‌گویم. این قصه‌ها زندگی مرا فرا گرفته‌اند. احتمالا خیلی ناسالم است.

ولی بعد فکرم معطوف چیزی می‌شود ـ عابری که سالها پیش دیده بودم، با یک موقعیت ظریف خانوادگی که با بی‌توجهی درباره‌اش فکر کرده‌ام.

از دوران نوجوانی تاکنون، در هیچ یک از نوشته‌هایم از یک شخصیت زنده استفاده نکرده‌ام. اما بسیاری از شخصیتهایی که در ذهنم متولد شده‌اند در حالی بوده است که شخصیتی واقعی را مشاهده می‌کردم. «شبیه آن زن بودن چه طور است؟ دختر آن مرد بودن چه؟ چه طوری می‌شود اگر...»

من می‌نویسم، چون دلم می‌خواهد بیش از یک زندگی داشته باشم. روی انتخابی وسیع‌تر مضرم. حرص و آز است به همین منوال و سادگی وقتی شخصیتهایم به سیرک می‌بیوندند، من هم به آنها ملحق می‌شوم تا وجودی که زندگی زناشویی موفقی دارم، زمان زیادی صرف زندگی با شوهرهای غیر قابل تحمل می‌کنم.

آن گاه که ذهن تو در مسیر درست بیفتد، عمل نوشتن، دشواری چندانی ندارد. آنچه مشکل است، مواقعی است که شخصیتهای تو

به سادگی از تو قرمان نمی‌برند. از هیچ نویسنده دیگری هم راه حل ساده‌تری نشنیده‌ام. این آدمهای کوچولوی کاغذی از کجا چنین قدرتی یافته‌اند. مثلاً من حادثه‌ای را برایشان در نظر گرفته‌ام. یک جدایی، یک عروسی، با یک پایان خوش. با سرخوشی در جهت این حادثه می‌نویسم. ولی وقتی به آن می‌رسم، همه چیز متوقف می‌شود. دیگر نمی‌توانم ادامه بدهم.

شخصیتها اجازه نمی‌دهند باید بگذارم که طرح داستان مسیر آنها را در پیش بگیرد. وقتی چنین می‌کنم، همه چیز سر جای خودش قرار می‌گیرد.

پس جای شگفتی نیست که اغلب، وقتی شبها در اتاق کارم نشسته‌ام، احساس می‌کنم پر از جمعیت است. وقتی عمل نوشتن از نتیجه کار اهمیت پیدا می‌کند حکایتی است بی‌تردید. نتایج از اهمیت کمتری برخوردارند. یک کتاب لاغر و کوچولو، بعد از صرف آن همه وقت، و در صفحه اول جمله‌ای می‌بینم که دلم می‌خواست حذف می‌شد. کل ماجرا حالا چقدر دور به نظر می‌رسد. دارم روی کتاب دیگری کار می‌کنم. اما این کتاب در واقع نوعی محافظت است. وقتی درگیر داستان کاملا تازه‌ای هستم، قادرم به نقدهای بد و خوب بی‌تفاوت باشم. در واقع وقتی نقدها را می‌خوانم، گویی درباره فرد دیگری است. با کنجکاوی آنها را می‌خوانم تا ببینم آیا به من می‌گویند درباره چه نوشته‌ام. تا کنون حتی یک نقد ندیده‌ام که این سؤال را پاسخ بدهد. اعتراف می‌کنم که توقع بیش از حدی است.»[۱۰]

بافت اجتماعی داستان

پشت سر قصهٔ کوتاه، یک بافت اجتماعی وسیع قرار می‌گیرد و یک تفکر جهانی. ادبیات ما هنوز ادبیاتی بومی و محلی‌بسته و در نتیجه محدود، وقتی می‌گوییم تفکر، مقصودم این نیست که ادم با سواد می‌تواند نویسنده خوبی شود. اما عکس آن مطرح است، یعنی نویسنده بی‌سواد، هر قدر هم که تخیلی قوی داشته باشد، نمی‌تواند نویسنده خوبی بشود.

ما از طریق رسانه‌ها هر احتمله با تمام دنیا در ارتباط هستیم؛ دیگر نمی‌توانیم در گوشه انزوا بنشینیم و به گذشته و شعر و عرفان خودمان تکیه کنیم.»[۱۱]

دو حقیقت برای نویسنده

«ناتالی ساروت» که یکی از هنرمندان زن در داستان‌نویسی معاصر فرانسه است، در شمارهٔ بیستم سپتامبر ۱۹۶۳ روزنامه لوموند تحت عنوان «داستان‌نویسی، یک واقعیت ناشناس را جست‌وجو می‌کند» چنین می‌نویسد:

«به نظر من، برای نویسنده دو گونه حقیقت وجود دارد: یکی حقیقتی که در آن زیست می‌کند و همه آن را می‌بینند و از نگاه نخست، درک آن آسان است. حقیقتی که وقتی در برابر کسی قرار گرفت، قابل رویت است و حقیقت شناخته شده‌ای است که در زمینه کار روزنامه‌نگار قرار دارد و مربوط به تحقیقات روزنامه‌نگاری و اسناد و مدارک متعلق به آن است و این در زمینه کار داستان‌نویس نیست که هنرش آفرینندگی است.

«واقعیت» در برابر نویسنده چیزی است که شناخته نشده است و هنوز پوشیده است و از این رو نمی‌توان آن را در قالبهای به کار برده شده و معروف سابق بیان کرد. این گونه «واقعیت» شیوه و شکلهای تازه را در تغییر می‌طلبد.»[۱۲]

داستان کوتاه از نظر سامرست موام

سامرست موام در تعریف داستان کوتاه گفته است: «داستان کوتاه، نوعی داستان است که دارای تأثیر واحدی است و می‌توان آن را در یک ردیف قرارداد و خواند ... .»

موام، همچنین می‌گوید: «داستان کوتاه را می‌توان در یک نشست خواند.»

این همان چیزی است که داستان کوتاه را از داستان بلند (رمان و نوول) متفاوت می‌کند. رمان ممکن است بیش از یک میلیون کلمه ـ نظیر «جنگ و صلح» اثر تولستوی ـ یا کمتر، مثلا چهل هزار کلمه ـ نظیر «توفان» اثر کنراد ـ شکل گرفته باشد. با این حال، خواندن داستانی حتی چهل هزار کلمه‌ای در یک نشست، بسیار طاقت‌فرسا به نظر می‌آید. در مجلات ادبی امروز، داستانهای کوتاهی با میانگین پنج هزار کلمه چاپ می‌شوند.

آقای موام گفته است: «داستان کوتاه دارای تأثیر واحدی است.» منظور او این است که هر صحنه، هر کاراکتر، هر قسمت از فضا و مکان داستان، چنان نوشته می‌شود که به خواننده، حس واحدی را القا می‌کند. این از جمله خصوصیاتی است که داستان کوتاه را به یک اثر هنری تبدیل می‌کند. البته خلق یک حس واحد در داستان کوتاه، نسبت به رمان آسان‌تر است.

رمان، چنان گسترده و دارای عناصر مختلف است که برای خلق حس واحد در آن، کوشش نمی‌شود تفاوت بین داستان کوتاه و رمان، همانند تفاوت بین خانه و شهر است. رمان، همانند شهر، شامل اشخاص متعددی است که کارهای مختلفی انجام می‌دهند و داستان کوتاه، همانند خانه، متشکل از گروه کوچکی از اشخاص است که به خاطر هدفی خاص، گرد هم آمده‌اند.[۱۳]

تنها راه برای رسیدن نویسنده به نقل از همینگوی

جان گاردنر، در کتاب ارزشمند «هنر داستانی‌نویسی»اش به نقل از همینگوی، اضافه می‌کند: «بد نیست بدانید که همینگوی نزد دو تن از معلمان برجسته روزگار خود، یعنی شروود اندرسن و گرترود استاین، به طور آزاد تلمذ کرده بود.»

کمرو ترین شاگردان هم نوشته‌های خود را نزد کسی می‌برند و با ترس و لرز می‌خوانند.

زیرا برخلاف دفتر یادداشتهای روزانه، شعر و داستانی که فقط مؤلفش از آن باخبر باشد، وجود خارجی ندارد.[۱۴]

دقت برای طنزپرداز

رمان‌نویس، فراغت بیشتری دارد اما در نقش طنزپرداز، او هم باید دقت کند. باید سخت کار کند. طنز همواره مستلزم قدرت و ایجاز در نکته‌پردازی است.[۱۵]

شکل‌گیری رمان به روایت گراهام گرین

رمان چگونه در وجودتان شکل می‌گیرد؟

گراهام گرین: «در آغاز اندیشه مشخصی ندارم. به تدریج همه چیز

روایاتی که عوام درباره این گونه مسائل ساخته‌اند که شکست در عشق، فلان را به خلق اثری عظیم و عاشقانه هدایت کرد و فلان را به نوشتن چندین قصه ناب و ماندگار واداشت، تماما سخنانی است خلاف واقعیت مبتذل و زاییده تصورات حقیراندیشان.

روشن و سرانجام انکار می‌شود. این امر در رمان از دامن کوتاه روشن‌تر است. زیرا در داستان کوتاه می‌دانیم چگونه آغاز کنیم و منتظر حالت غافل‌گیری می‌مانیم. در رمان، شخصیت پیش از آنکه انتظار داریم اهمیت می‌یابد و حادثه، حکایا، تبدیل به شخصیت و سرنوشتی دوباره آن به‌تصور می‌شود. به همین خاطر راحت‌تر می‌گذارد شخصیت داستان خود حرکت کند.[۵]

یادگیری داستان‌نویسی و دود چراغ خوردن

کاملا اشتباه است که کسی فکر کند تنها با خواندن مقالاتی درباره داستان (فن قصه‌نویسی) می‌تواند قصه‌نویس شود. فراتر از این، هنگامی کسانی که آموزش قصه‌نویسی را از مسائلی نظری (تئوری) یادگیری داستان آغاز می‌کنند نیز در اشتباهند. به عکس، برای رسیدن به سطح مطلوب در نوشتن قصه باید از خواندن خود قصه شروع کرد.

نباید تصور کرد که ما می‌توانیم قصه بخوانیم، قصه‌هایی که از این نظر خوانده‌ایم و از نظر ادبی قوی هستند به نسبت حجم کتاب، از روی دیگر کتاب گرفته یا مثلا هفتاد یکی دو تا. نه، هر حال، باید این قدر داستان بخوانید که از نظر اشباع شوید، به‌طوری که در پاسخ به این پرسش که هیچ داستانی دیگر نمی‌خوانید، بگویید که ما این گرایش را نداشته باشید. مگر آن که شما آن را خوانده باشید. در عوض، ما می‌توانیم از خواندن قصه‌های ضعیف و بد، دوری کنیم. زیرا ما همچنان که خودمان مکرر و مدام عناصر داستانی را در داستان‌های خوب می‌بینیم، عناصر داستانی ضعیف را نیز می‌بینیم و ضعف‌های آن را حس می‌کنیم. این حس، فکر و ذوق هنری ما را به انحراف و بیماری و ضعف می‌کشاند.[۶]

آموزش در هر رشته‌ای نیز نیازمند برنامه‌ریزی، وقت گذاشتن، به قول قدیمی‌ها «دود چراغ خوردن» و شب‌زنده‌داری‌ها و گذشتن از بسیاری از تفریح‌ها و مشغولیت‌های افراد عادی است. اگر چه برای کسی که عینا علاقه‌مند به کاری باشد خود همان کار به تدریج به صورت یکی از بهترین مشغولیت‌ها و تفریح‌ها در می‌آید. می‌دانیم که ممکن است برای بسیاری صحبت از تحمل و رنج و مشقت و این قبیل مسائل در هنر، اگر نه توهین، دست‌کم بیمعنا باشد.

زیرا تصوری که اینها از هنر دارند چیزی در حال و هوای بازی و تفریح و ورزش و کار دلی و عاطفی و احساسی و تخیل و الهام‌گیری و از این قبیل موضوعی است و این مقایسه به عناصر بیرونی که ما به آنها اشاره کردیم، نمی‌خوانند. اما واقعیت این است که در هر رشته هنری هم پیچیدگی‌ها و هم زیبایی‌هایی وجود دارد که در کنار هم قرار بگیرند یک اثر عمیق، دلنشین، کامل، هماهنگ و قابل دوام را می‌سازند.[۷]

پیام نهایی نویسنده نوشته

ادم هر چه بیشتر در اعماق روح خود فرو رود، هر چه بیشتر حرفت که بهترین اندیشه‌های خود را در قالب سخن در آورد، به همان اندازه بیشتر از مشخصه‌های خود را در آن خواهد یافت. هر اثری که ادم از خود بیافریند، در حکم آینه‌ای است که چهره او را منعکس می‌کند. هر چند که ادم بخواهد از آن بگریزد و دست همین جنبه ایجاب‌انگیز اثر است که تبدیل آن به راستی هنرمندانه و ماندگار می‌کند. این است که چنین اثری را اصیل می‌نامیم. ورنه، چنین اثری راست هم مانند بسیاری دیگر کلمات آن به حق، بیانگر احساسات ادم هم باشد. در این صورت نیز اثر به راستی هنرمندانه و ماندگار نیست.[۸]

مرگ رمان

ناتالی گینزبورگ در مورد مرگ رمان می‌گوید «ما رمان به خاطر اینکه ما دیگر دوست نداریم نداریم. مرده است یا اینکه آن واقعا مرده است و نمی‌دانیم؟»

در اطراف ما نشانه‌هایی است که زمان به زودی از بین می‌رود و این عادت، در حالی که از رمان‌های ناپسند و عناصر مرده مسموم است همچنان بر قوی‌ترین سبک به درون ما نفوذ یافته است. نتیجه دیگری هم هست که می‌تواند نویسنده‌ای برهانده به سوی زمان باشد و آن اینکه رمان به گونه‌ای است که در حالی که نباید گریخت یا خود را

تسلی داد، بلکه باید محکوم و استوار در میان واقعیت میخکوب ایستاد. ما از احساس گناه در برابر واقعیت به ستوه آمده‌ایم و این احساس موجب می‌شود از رمان به مثابه چیزی که می‌تواند ما را از واقعیت دور کند بهراسیم. همچنین برخی از ما که این طور فکر نمی‌کنند بر عقیده مشابهی تکیه دارند. آن را تحمیل می‌کنند و از آن رنج می‌برند. چون یک ایده به آرامی سرایت می‌کند و جامعه انسانی حاضر، به طور عجیبی عامل این سرایتها است. ایده‌های راست و دروغ پخش می‌شوند و مثل ابرها در بالای سر ما در هم می‌آمیزند، در حالی که با اوهام و خیالات کلی مخلوط می‌شوند. برای همین، دیگر نمی‌توانیم راست را از دروغ تشخیص بدهیم.[۱۹]

نابودی رمان

قرنها باید بگذرد تا نوع رمان به تدریج از بین برود. برای مدتی رمانها چیزی غیر از فریادی شکسته و بریده نخواهند بود. سپس مدتی سکوت حاکم خواهد شد. مردم درباره رمانهایی که نوشته نشده و داستانهای زیرزمینی و مخفی که در اعماق زمین منتشر خواهد شد به گرافه‌گویی خواهند پرداخت. آنها برای ارضاء عطش نهایی خود جانشینهایی ایجاد خواهند کرد، همان طور که فرص و بیسکویت ترکیبات، جانشین آب و نان خواهند بود. برای رمانها هم جانشینهایی وجود خواهد داشت. زیرا انسانها در یافتن جانشین برای چیزهایی که از فقدان آن رنج می‌برند، فریحه‌ای ذاتی دارند، و تنها به این ترتیب خواهد گذشت. سپس یک روز رمان، بسان پرنده‌ای افسانه‌ای، از دیگر از خاکستر خود متولد می‌شود. زیرا رمان از آن چیزهایی است که در آن واحد هم غیر ضروری و هم لازمند، کاملاً غیر ضروری چون فاقد هر گونه هدف و دلیل وجودی قابل رؤیت است، و از یک سو در زندگی، مثل آب و نان شب واجب است، و از چیزهایی است در دنیا، که همیشه به مرگ تهدید می‌شوند و با وجود این همواره جاویدند.[۲۰]

رمان به نظر میلان کوندرا

به نظر میلان کوندرا: «رمان هستی را می‌کاود و به واقعیت را» بنابراین «دنیای کافکایی اگر چه به هیچ واقعیت شناخته شده‌ای شبیه نیست، اما امکان نهایی و واقعیت نیافتهٔ دنیای بشری را بیان می کند؛ امکانی را که در پس جهان واقعی ما نمایان است و آینده ما را پیشاپیش اعلام می‌کند.»[۲۱]

میلان کوندرا معتقد است که رمان ماهیتاً در جست‌وجوی کشف معمای «من» است، نه آنکه درصدد کشف این معما بر آید. تا رمان با این پرسش که «من» چیست و چه وضعی در جهان دارد آغاز می‌شود. او به خوبی بر این معنا واقف است که این پرسش، صورتی ما بعدالطبیعی یا فلسفی و حتی روانشناختی ندارد. هر چند رمان‌نویسی، یا فلسفه نسبتی دارد، اما اساساً رمان، این پرسش را از آن منظر که فلسفه یا روان‌شناسی طرح می‌کنند، در میان نمی‌گذارد و برای رسیدن به جواب نیز راه دیگری را طی می‌کند.[۲۲]

هدف داستان کوتاه

«هدف داستان کوتاه همواره بر تأثیر یکپارچه و واحد استوار است.»[۲۳]

ادگار آلن‌پو و داستانهای هراس‌آمیز

گرایش ادگار آلن‌پو به نوشتن داستانهای هراس‌آمیز و شگفت‌انگیز، که به کابوسهای روحانی شبیه بود و کمتر وقوع در عالم واقع داشت، نیز ناشی از تجربیات زندگی تلخ و تاریک و وحشتناک او بود و شکی نیست که تجربه، بخش مهمی از جهان‌بینی هر فرد را تشکیل می‌دهد. فقر و بیکاری و ناسازگاریهای طبیعت و مصیبتهای گوناگون و زندگی پر هول و هراس و دهشت‌آفرین، دستمایه اغلب داستانهای شگفت‌انگیز آلن‌پو است و او تا حدی، چیزهایی را بازگو می‌کند که به تجربه دریافته و به آنها باورمند گشته است. اما البته، با مبالغه بیشتر و با تأکید فراوان بر خشونت و رازآمیز بودن آنها.[۲۴]

مرکزیت در آثار ادبی به نقل از لئون تولستوی

لئون تولستوی نیز می‌گوید: «... در هر اثر ادبی، مهم‌ترین مسئله، وجود مرکزیت است. در هر اثر باید نقطه‌ای باشد تا تمام نورها و پرتوهای رنگارنگ بتوانند از آن خارج شوند. به راستی نمی‌توان این مرکزیت را به کلمات توصیف کرد...»[۲۵]

قضاوت نویسنده

هر نویسنده‌ای بر اساس جهان‌بینی و زاویه دیدی که نسبت به تحولات اجتماعی دارد، قضاوت می‌کند و نسبت به عقاید و باورهای خودش پافشاری می‌کند و حتی جان می‌بازد.

نویسندگان در این مورد آزاد هستند و حقشان محفوظ است، اما جامعه و تاریخ و آیندگان هم حق قضاوت و داوری دارند. آنها هم درباره نویسنده حکم خواهند داد.[۲۶]

داستانهای بورخس

صفحات داستانهای بورخس، آکنده از جاقو، جنایت و صحنه‌های شکنجه است. اما با حس طریف طنز و با خردورزی خونسردانه تنرش که هیچ گاه به دام احساسات‌گرایی یا عواطف صرف نمی‌غلتد، از بی‌رحمی فاصله می‌گیرد. این موضوع، کیفیت تندیس‌آسایی به هراس جسمی می‌دهد و سرشت اثری هنری را به آن می‌بخشد که در جهانی غیر واقعی قرار گرفته است.[۲۷]

حل چند مشکل قبل از نوشتن به وسیله نویسنده

فورستر می‌گوید: «به نظر من، رمان‌نویس باید همواره قبل از نوشتن، چند مشکل را پیش خود حل کند. یکی اینکه بعد چه اتفاقی خواهد افتاد؟ و دیگر اینکه حادثه عمده‌اش چیست؟ البته ممکن است در حین کار، در حادثه عمدهٔ داستانش تغییراتی هم بدهد، که در واقع هم به احتمال قوی این کار را می‌کند و یا در واقع بهتر است این کار را بکند، زیرا در این صورت اجزاء داستانش کاملا با هم مرتبط خواهند شد.»

وی در پاسخ به اینکه آیا باید تمام مراحل مهم طرح داستان عیناً در تصور اولیه نمایان شود یا نه می‌گوید: «مسلما نه همه مراحل و نکات، ولی باید یک چیز وجود داشته باشد یعنی نقطه ثقل یا هدف عمده‌ای باشد تا رمان‌نویس به طرف آن برود ...»[۲۸]

بیان تجربه در رمان

وقت من در زندگی صرف آن می‌شود که تجربیاتم را به صورت رمان در بیاورم. البته همه تجربیات من در زندگی به نوشته در نمی‌آید. اما به نظر من هر موقعیتی قابلیت نوشتن دارد. در رمانهایم غالباً صحنه‌هایی

را از پشت صحنهٔ جهانی که در تحول آن شرکت داریم توصیف می‌کنیم.[۲۰]

آینده داستان

رزاچاسل: «آینده داستان، آینده زندگی است. داستانی که بتواند موارد و مسایل زندگی روز را در برگیرد موفق خواهد بود. آینده داستان، آیندهٔ دسترسی به تمام موارد زندگی است. در اصل اگر با روند زندگی پیشرفت کنیم، داستان با ما رشد خواهد کرد.»[۲۱]

مفسران مستقل واقعیت اجتماعی عصر خود

یک جامعه‌شناس حق دارد که مثلاً ووِ تولستوی، و زولا را مفسران مستقل واقعیت اجتماعی عصر خود به حساب آورد حتی اگر شخصیتهای آنها در دنیای واقعی «درگیر» باشند، آن گونه که در نقش خود درگیرند، و با زبان داستان، که متفاوت با زبان واقعیت تاریخی است صحبت کنند. این دو زبان، هنوز هم یک رمز دارند. برای مثال، کشمکش طبقاتی و کثرت تضادهای موجود میان رؤیاهای فرد و جبرگرایی حاکم بر جامعه را تفهیم می‌کنند.[۲۲]

داستان‌نویس و دانشمند

ارنست کاسیرر می‌گوید: «همان گونه که دانشمند، کاشف قوانین و حقایق این جهان است، هنرمند کاشف صورتهای «فرمهای» جهان است. نویسنده داستان کاشف است، چه برشی از زندگی یا رفتار انسان ارایه کند، چه بینشی از شرایط زندگی ارائه دهد و چه شناختی عمیق از موقعیت آدمی در جهان به ما ببخشد.[۲۳]

مرگ نویسنده

گفتیم که رولان بارت با نوشتن مقاله معروفش «مرگ نویسنده» این نظریه سنتی را، که نویسنده مبدأ اصلی متن، منبع اصلی معنای متن و تنها منبع موثق تفسیر آن است، مردود اعلام کرد. برای رولان بارت، نویسنده چون چهارراهی است که گذرگاهش زبان است و خواننده آزادی کامل دارد که از هر جهت که بخواهد وارد متن اثرش شود. برای او هیچ راهی درست‌تر از راه دیگر نیست و خواننده آزاد است که فرایند دلالتی متن را بدون توجه به مدلول، باز و بسته کند. بدون اینکه توجهی به «نیت» یا «منظور» نویسنده داشته باشد.

منتقد دیگری به نام دمان (Deman) به ما می‌گوید که خواندن متن، یعنی «غلط» خواندن آن و با در کنایش به نام کورن و پیشتر می‌رسند که چرا همه منتقدان (لوی چ. بلانشو، بوله) هر آنچه می‌گویند با «هدف»، «نیت» و «منظور» اصل نشانی مغایرت دارد. دمان اضافه می‌کند که بعضی از این «غلط خوانیها»، «درست» و برخی دیگر «نادرست» است. در بطن همه این حرفها، این نکته قابل مشاهده است. متن ادبی در آن واحد، اقتدار و سندیت درونمایه خود را اثبات و نفی می‌کند. اثر ادبی، که زمانی مظهر جاودانگی نویسنده‌اش بود، حالا نقش قاتل خالقش را ایفا می‌کند و در «بازی» نوشتن نقش مرده را به او داده‌اند. چنانکه در وضعیت نویسندگانی چون فلوبر، پروست و کافکا قابل مشاهده است. در نظریه ادبی جدید، نویسنده آگاهانه نمی‌تواند اثرش را در اختیار خود داشته باشد. تاویل یک متن هم هرگز نمی‌تواند معنای نهایی و کامل آن متن باشد. دریدا بر این باور است که معنای یک متن، همیشه دقیقا در برابر مفسر آن گشوده است. هیاتند قالی بی‌انتهایی که لبهٔ پایانی‌اش را هرگز آشکار نمی‌کند. دیگر نویسنده به عنوان تنها منبع معنا در نظر گرفته نمی‌شود و ساختارزدایی در مرگ نویسنده شریک جرم می‌شود.

پی‌نوشتها

۱. ساختار و بنای داستانی (۱) لوازم نویسندگی، نادر ابراهیمی، تهران، حوزه هنری، اول ۱۳۶۹، ص ۵۱ الی ۵۳.

۲. وصایای داستان‌نویسان معاصر، بیل استرِیکلند، محسن سلیمانی، کیهان، ۷ اردیبهشت ۶۸، ص ۱۶.

۳. ساختار و بنای ادبیات داستانی (۱) لوازم نویسندگی، نادر ابراهیمی، تهران، حوزه هنری، اول ۱۳۶۹، ص ۳۲۵.

۴. داستان نام‌بسته ابزارها و عناصر ناصر ایرانی، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، اول ۱۳۶۴، ص ۲۱۳ ـ ۲۱۲ ـ ۵۱۲.

۵. پژوهشی در رئالیسم اروپایی، گئورگ لوکاچ، اکبر افسری، تهران، علمی و فرهنگی، اول ۱۳۷۲، ص ۲۴۰.

۶. راهنمای فیلمنامه‌نویس، سیدفیلد، عباس اکبری، تهران، نشر بنا، چاپ اول ۱۳۷۸، ص ۷ ـ ۸.

۷. سوره نوجوان، ش ۵۵ و ۵۶، مهر ماه ۷۲، با نویسندگان قصه‌های روستایی.

۸. سوره (ویژه ادبیات داستانی)، چگونه رمان بخوانیم، ایوان ه. لاس، ترجمه ...، ص ۵۵.

۹. آدینه ۲۸، آبان ۶۸، ص ۳۷ و ۳۸، «چرا و چگونه می‌نویسیم»، نوشته آن تایلر، نویسنده مشهور آمریکایی و همسر تقی مدرسی، ترجمه.

۱۰. آدینه ۵۷ و ۵۸، اردیبهشت ۷۰، ص ۵۲، «ما همیشه خارج از تاریخ بوده‌ایم»، گفت‌وگوی آینه روحانی با گلی ترقی.

۱۱. نویسندگان پیش گام، علی‌اکبر کسمایی، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۴۳، ص ۸۹.

۱۲. یادداشت‌های درباره داستان کوتاه، ویلیام شرام، رفیع غفارزادگان، سوره نوجوانان، ش ۷۰، ۶۹، خرداد ۷۴.

۱۳. کیهان فرهنگی، سال پنجم، ش ۴، خرداد ۶۷، جان بارت، ترجمه اسدالله فرشی.

۱۴. طنز آثور، ولاد سمیه‌پور، تهران، مرکز ۱۷۸، ص ۱۲.

۱۵. من از تبار تهمتن، دورغ و شیمبان دیو هشتم (گفت‌وگو با گراهام گرین)، ۲، ۲، همشهری، ۲۹ دی ۱۳۷۲، ص ۱۰.

۱۶. الفبای قصه‌نویسی، ص ۲۵.

۱۷. الفبای قصه‌نویسی، ص ۲۷.

۱۸. زمان به روایت رمان‌نویسان، میریام آلوت، علی‌محمد حق‌شناس، تهران، نشر مرکز، اول ۱۳۶۸، ص ۲۱۳.

۱۹. رمان، به سوی مرگ یا جاودانگی؟ (درباره «صد سال تنهایی» گابریل مارکز)، ناتالیا گینزبورگ، هاله لاهیجی، اطلاعات، ۱۱ تیر ۷۱، ص ۶.

۲۰. رمان، به سوی مرگ یا جاودانگی؟ (درباره «صد سال تنهایی» گابریل مارکز)، ناتالیا گینزبورگ، هاله لاهیجی، اطلاعات، ۱۱ تیر ۷۱، ص ۶.

۲۱. ماهنامه ادبیات داستانی ۴، رمان و انقلاب اسلامی، سید مرتضی آوینی، سال اول، بهمن ۱۳۷۱، ص ۱۸ ـ ۱۹.

۲۲. ماهنامه ادبیات داستانی ۴، رمان و انقلاب اسلامی، سید مرتضی آوینی، سال اول، بهمن ۱۳۷۱، ص ۱۸.

۲۳. رشد رود ۱۴، زمستان ۷۳، ص ۲، نوشتن داستان کوتاه، ت. عباسی.

۲۴. ادبیات معاصر ۱۴ و ۱۳، خرداد و تیر ۷۶، ص ۲۸، در ساختار داستان ۲، دکتر قهرمان شیری.

۲۵. ساختار و عناصر داستان، کامران پارسی‌نژاد، تهران، حوزه هنری، ۷۸، ص ۹۰.

۲۶. مصاحبه با امیرحسین فردی، «چه‌پولی به نام نویسندگی»، سوره نوجوان، ش ۵۰، نیمه دوم تیر ۷۲.

۲۷. واقعیت نویسنده ماریو بارگاس یوسا، مهدی غبرائی، تهران، مرکز ۷۷، ص ۳۲.

۲۸. فصلنامه ادبیات داستانی ۳۷، شیوه‌های کاربردی داستان‌نویسی، کامران پارسی‌نژاد، نقل ششم ـ داستان ۱۳۷۷، ص ۴۲.

۲۹. شباب ۱۶ و ۱۵، مرداد ۷۴، ص ۲۴، «رمان‌نویسی فرانسوی در عصری جهانی»، گفت‌وگویی اختصاصی رامین جهانبگلو با فیلیپ سوئرز.

۳۰. گفت‌وگو با رزاچاسل، نجمه بشیری، کیهان فرهنگی، سال دوازدهم، ش ۱۲۱، خرداد و تیر ۷۴.

۳۱. ادبیات داستانی رمان و واقعیت اجتماعی، میشل زرافا، لسترین پرویز، کتاب‌فروشی فروغی، اول ۱۳۶۸، ص ۵۴ ـ ۵۵.

۳۲. داستان و نقد داستان، احمد گلشیری، اصفهان، حق نشر، سپاهان، اول ۱۳۶۸، ص ۱۹.

۳۳. ادبیات معاصر ۴، مرداد ۷۵، ص ۸، یوف کور، نگاهی دیگر، بهرام مقداری.