انتشارات سازمان جوانان توده ایر

گفتگوئی با

احسان طبری

در باره

داستان
و
داستان‌نگاری

گفتگویی از

احسان طبری

دربارهٔ داستان و داستان نگاری

□ انتشارات سازمان جوانان توده ایران
□ احسان طبری
□ درباره داستان و داستان‌نگاری
□ چاپ اول آذرماه ۱۳۵۹
□ حق‌چاپ ونشر برای انتشارات سازمان جوانان توده ایران محفوظ است
□ بها: ۲۵ ریال

■ **رفیق احسان‌طبری، چندی‌پیش در جلسه‌ای با شرکت‌گروهی ازقصه‌نویسان جوان شرکت کرد وپیرامون «داستان وداستان نگاری» سخن گفت.**

آنچه در زیر می‌خوانید متن تندنویسی شدهٔ این سخنرانی است که برای استفاده همه ادب دوستان وبویژه قصه‌نویسان جوان میهن‌مان منتشر می‌کنیم.

مایلم پیرامون شش مطلب با شما صحبت کنم:

اول درباره اینکه اصولاً قصه‌نویسی را چطور تقسیم‌بندی کنیم.

دوم اینکه داستان‌نویسی چه مقامی در ادبیات دارد ومقام ادبیات در مجموعه هنرها چیست.

سوم نظری‌به‌داستان‌نویسی منثور ومنظوم در ایران، به‌شکل کلاسیك آن.

چهارم، نظری به شکل معاصر آن در دورهٔ اخیر، درصد سال اخیر.

پنجم، راجع به‌تکنیك داستان‌نویسی.

ششم، توصیه‌هایی که‌می‌توانم برای داستان‌نویسی، به‌دوستان‌عزیزمان بکنم.

این است شش‌نکته‌ای که درباره‌اش سخن می‌گویم. اکنون‌می‌پردازم

به نکتهٔ اول که تقسیم‌بندی داستان‌نویسی است:

تقسیم‌بندی داستان‌نویسی

داستان‌نویسی را می‌توان از لحاظ طول داستان تقسیم‌بندی کرد، که به‌این‌ترتیب سه‌شکل به‌دست می‌آید: اول «رمان» (که داستان‌طولانی‌است)، دوم «داستان» وسوم قصه‌های کوتاه‌ترکه معمولا به‌آن «نوول» می‌گویند.

اما اگربخواهم ازلحاظ اینکه هدف‌آن متوجه چه نسلی‌هست، تقسیم بندی‌کنیم، داستان‌ها بازهم به‌سه گروه تقسیم می‌شود: داستان‌هایی‌که‌برای سالمندان نوشته می‌شود؛ داستان‌های جوانان؛ و داستان‌های کودکان، این وضع هم طبیعتاً «ژانر» خودش را ایجاد می‌کند، یعنی کسی که داستان برای‌سالمندان می‌نویسد، معمولا نمی‌تواند برای‌کودکان داستانی‌بنویسد،یا برعکس، مگر اینکه دارای استعداد ویژه‌ای باشد.

داستان را ازلحاظ موضوع نیز می‌توان تقسیم و موضوع‌های مهم را می‌شودجداکرد: داستان‌هایی‌که به‌امور خانوادگی وعشقی می‌پردازد وکوشش می‌کندکه‌دریك‌گروه‌کوچك مسایل‌روانی‌را مطرح‌کند. دراین داستان‌هاتم‌های روانی وغنایی با همدیگرمخلوط هستند و در ادبیات مغرب زمین، در ادبیات بورژوایی‌خیلی‌مرسوم‌است، چون‌درادبیات‌بورژوایی‌ازدواج‌وشغل، مهم‌ترین مسئله زندگی است. گوئی مسئلهٔ دیگری از این مهم‌تر نیست! تمام این داستان‌ها شرح این است‌که مردی است، زنی است، عاشق‌هم می‌شوند و آخرش به ازدواج منجر می‌شود یا نمی‌شود، زن و شوهری هستندکه باهم تا می‌کنند یا نمی‌کنندوتحلیل روانی این نوع مسائل است.

موضوع دوم اجتماعی و انقلابی است که بیشتر به‌وسیلهٔ جنبش‌های انقلابی مرسوم‌شد. نوشتن این‌نوع داستان‌های اجتماعی از جنبش‌دمکراتیك بورژوایی شروع شد، مثل رمان بزرگ «اسپارتاکوس» اثر نویسندهٔ‌ایتالیایی جووانی و امثال آن.

نوع سوم‌داستان‌های پلیسی وجنایی است. باصطلاح رمان‌های‌پلیسی که به‌وسیله آنگلوساکسون‌ها اختراع شد. کنان‌دیل نویسنده‌ای کـه سری «شرلوك‌هلمز» را نوشت یکی از بنیان‌گزاران این سبك است.

شکل سوم رمان‌های علمی خیالی است که در انگلستان به‌آن می‌گویند ساینس فیکشن، تکنیک معینی دارد و در دوره‌های اخیر رواج پیدا کرده.

شکل دیگر رمان‌های تاریخی است. که دربارهٔ حوادث و دوره‌های معینی از تاریخ می‌نویسند، مانند رمانهای هوگو، فلوبر و الکسی تولستوی و غیره.

شکل دیگر رمان‌های ماجرایی است، جنگ و تعقیب و بزن بکوب و اینهاست و جنبهٔ حماسی دارد مانند رمانهای الکساندر دوما.

شکل دیگر داستان‌های وحشتناک و غریب هست. در انگلیسی به آن «هارور» می‌گویند. این را هم آنگلوساکسون‌ها درست کردند. اولین بار «ادگار آلن پو» در آمریکا شروع به‌نوشتن چنین رمان‌هایی کرد و اکنون خیلی مرسوم است و از روی آن فیلم‌هائی تهیه می‌شود مانند فیلم‌های هیچکاک.

شکل دیگر رمان‌های سمبلیک و فلسفی است که سعی می‌کنند با استفاده از میتولوژی با اشکالی و سمبل‌هایی که خودشان ایجاد می‌کنند، مطالب را بیان کنند. رمان‌های فلسفی رؤیا مانند است مانند چیزهایی که کافکا، سارتر، کامو و دیگران نوشته‌اند یا مانند رمانهای آناتول فرانس.

شکل دیگر رمان‌هایی است که گروه‌های معینی را یا مختصات معینی را بررسی می‌کند. مثلا رمان راجع به‌درویش‌ها بنویسد یا راجع به‌بازاریها بنویسد، یا راجع به گروه معینی از دهاتی‌ها بنویسد. یک گروه معینی یک تیپ جالب مثلا کردها، بلوچ‌ها، و به‌این ترتیب رمان تقریباً نوعی بررسی جامعه شناسانه روی همین گروه‌هاست که به‌شکل قصه یا رمان نوشته شده است.

پس می‌بینید که ممکن است از لحاظ موضوع اشکال فوق‌العاده متنوعی پیدا بکنید. حالا اگر رمان را از لحاظ طولش و از لحاظ نقشش و از لحاظ موضوعش در همدیگر ضرب کنید می‌بینید که چه اشکال گونه گونی می‌تواند ایجاد شود.

بعداز این سخن، می‌توانیم تقسیم بندی دیگری از لحاظ شکل ارائه کردن و یا عرضه داشت داستان انجام دهیم: شکل رمان می‌تواند به نثر باشد (منثور) و یا به نظم باشد (منظوم). در ایران رمان‌های منظوم خیلی زیاد مرسوم بود، مثل خمسهٔ نظامی، ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی، داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی. در ادب اروپا هم رمان منظوم مرسوم شده، مثلا یوگنی آنه گین

پوشکین که یك رمان منظوم است یا زندانی شیلون اثر لردبایرون.

رمان ازنقطه‌نظر شکل می‌تواند رئالیستی‌باشد یعنی واقعیت راآنطور که هست بیان بکند. یا اینکه‌سوررئالیستی باشد، یعنی واقعیت را به‌شکلی که خود هنرمند خواسته، بیان‌کند نه به‌شکلی که در واقع هست یعنی به واقعیت بی‌اعتنا باشد و «واقعیت» را به‌دلخواه خود تصویر کند.

رمان می‌تواند رمانتیك باشد یعنی جنبه‌های احساسی‌وعاطفی متضاد را طرح‌کند. در اینجا جنگ یـزدان و اهریمن می‌تـواند خیلی روشن بیان شود. قهرمانانی‌خیلی‌خوب باشند، عده‌ای خیلی‌بدباشند. حوادث فوق‌العاده پرهیجان اتفاق بیفتد. نه درآن حدودی‌کـه در زندگی واقعی است، چون در زندگی واقعی خوب وبدمطلق نداریم. حوادث هم همیشه چندان‌هیجان انگیزنیست. اشخاصی‌که خوب هستندناچارمعایبی هم دارند واشخاصی‌که بد هستند دارای‌محاسنی‌هم‌هستند. سیرحوادث‌هم‌درزندگی‌واقعی‌معمولاآنطوری نیست‌که خواننده دلش می‌خواهد حتماً به آنجا برسد، داستان در واقعیت ممکن‌است به‌شکل ملایم‌ختم‌شود، اما درنزدرمانتیك‌ها نه. درنزدرمانتیك‌ها سیر حوادث، تیپ‌ها، قهرمان‌ها، وقایعی کـه رخ می‌دهد بسیار هیجان‌انگیز است و روی عواطف انسان تأکیدفراوان داردبرای‌آنکه مطلب را برجسته کند و اعصاب را تحت‌تأثیر قرار دهد.

یك شکل‌دیگر قصه‌نویسی، به‌شکل نمایشنامه‌نویسی یا دراماتورژی است. البته ما آن را به‌حساب نگذاشتیم و قصه‌نویسان حاضر در این‌مکان را جزء نمایشنامه‌نویس‌ها حساب نکردیم وشیوهٔ دراماتورژی را شیوهٔ جدا گرفتیم. درام شامل‌نمایش نامه‌نویسی ونیوش نامه نویسی است. نیوش‌نامه نویسی‌آن است‌که‌برای رادیوها نوشته می‌شود وفقط بایدباگوش شنید. (در فارسی نمی‌دانم‌چطور ترجمه‌کرده‌اند، من‌نیوش‌نامه ترجمه‌کردم. ازنیوشیدن به‌معنای شنیدن، آلمان‌ها به‌آن می‌گویند «هورشپیل»).

این بود نکتهٔ اولی‌که می‌خواستم دربـارهٔ تقسیم‌بندی قصه بگویم. پس می‌بینید کـه قصه، مثل همهٔ چیز در جهان، دارای تنوع خیلی عجیبی است. کمتر اتفاق می‌افتد کـه یکی بتواند در همهٔ اشکال قصه از خودش استعداد نشان بدهد، یا حداقل استعداد درجه اول نشان بدهد. یکی از

توصیه‌هایی که می‌شود کرد این است که نوع قصه را در جهت روحیه خودتان انتخاب کنید. ممکن است مثلا فرض کنید دلتان بخواهد رمان‌های تاریخی یا پلیسی - جنایی بنویسید یا اجتماعی - انقلابی بنویسید، یا روانی - عشقی بنویسید یا ماجرایی بنویسید، یا وحشتناك بنویسید، یا سمبلیك و نمادگرایانه بنویسید، یا فرض کنید رمان بزرگ یا قصه متوسط بنویسید یا قصه کوتاه بنویسید، یا برای جوانان بنویسید یا برای کودکان بنویسید. به هر جهت هرکسی باید نیم‌رخ (پروفیل) خودش را در کار پیدا کند. می‌گویند که این نویسنده‌ای است دارای نیم‌رخ، یعنی اینکه پیدا کرده که چه‌کاره است و این کار خودش را هم خیلی خوب بلد است استاد است، خودش را بین ژانرهای مختلفه گیج نگه نداشته که استعدادش در یکی به درستی بروز نکند.

مقام داستان نویسی در مجموعهٔ هنرها

نکتهٔ دوم راجع به‌مقام داستان نویسی در مجموعهٔ هنر است‌برای اینکار به‌تقسیم‌بندی هنر به پردازیم:

تقسیم‌بندی‌که ما مارکسیست‌ها قبول داریم - این است‌که هنر را به هنر زمانی، هنر مکانی و هنر مختلط تقسیم می‌کنیم.

هنر زمانی هنری است‌که اجرای‌آن هنراشغال زمان می‌کند نه‌مکان، مثل موسیقی، مثلا برای آنکه یك قطعه موسیقی نواخته بشود، یا آوازی خوانده بشود یا یك‌سمفونی باسویتی‌نواخته بشود در هرحال‌ازآغازتا پایان زمان‌اشغال‌می‌کند. هنرادبی‌مانیزهنرزمانی‌است، یعنی‌زمان‌را اشغال می‌کند.

هنر مکانی آنهایی هستندکه مکان را اشغال می‌کنند مانند نقاشی که باید جا بگیرد در داخل یك چهارچوب، در داخل یك مکان. مثل معماری که تماماً درمکان جا می‌گیرد. مثل پیکرتراشی‌که تماماً درمکان‌جامی‌گیرد. اینها زمانی نیستند، آنا شما آنرامی‌بینید، اول وآخر دارد. شما یك تابلوی نقاشی راآنا می‌بینید. اما یك شعر را باید بشنوید. صبرکنید تا آن شاعر یا خواننده بخواند، شاید نیم‌ساعت طول بکشد. ولی نقاشی در جلوی‌شماست و در چهارچوب مکانی قرار دارد.

بعضی هنرهاهستندکه مختلط‌اند، هم مکانی‌اند، هم زمانی مثل‌تئاتر.

که هم طول می‌کشد طی زمان و هم مکان را اشغال‌می‌کند و یا مثل‌سینما. به‌این ترتیب اینها را می‌گوئیم هنر مختلط، مثل پانتومیم (اجرای بدون صدای نکته‌ها وقصه‌ها)، مثل‌رقص، به‌نوبهٔ‌خودش. بدین‌سان‌باله، پانتومیم، سینما، تئاتر، مختلط‌اند. ادبیات و موسیقی زمانی است. نقاشی، پیکرتراشی ومعماری مکانی است.

هنر را از یك لحاظ دیگر هم تقسیم می‌کنند: سمعی و بصری. هنری که بایدشنید وهنری‌که باید دید. ادبیات، شعر جزوهنر سمعی است. درست است‌که با خط نوشته می‌شوند ولی‌به هرجهت سمعی است، به هرجهت‌باید شنیده شود، از راه گوش می‌تواند تأثیر خودش را برما به‌گذارد. اما قسمت‌های دیگر هنرهایی‌که‌گفتیم از معماری‌گرفته تا نقاشی همه می‌شود بصری. البته تئاتروسینما سمعی وبصری‌است‌و هنر مختلط ازآب در می‌آید در اینجا نیز مختلط بودن تکرار می‌شود.

یك پایهٔ دیگر تقسیم هنر، تقسیم آن به تبیینی و تصویری است. مثلا هنرهای نقاشی و حجاری و پیکرتراشی تصویری‌اند چون به هر جهت تصویری را ارائه می‌کنند، و هنر ادبی و موسیقی می‌شود تبیینی، یعنی‌بیان یك احساس است (تبیینی از بیان می‌آید)، برخی هنرهاهم مختلط هستند، مثلا هنر تئاتر و سینما مختلط است، هم تبیینی است هم تصویری، هم‌سمعی است هم بصری، هم زمانی است وهم‌مکانی. این تقسیم‌بندهایی است‌که ما می‌توانیم از هنر به‌دست بدهیم، و هرکدام در جای خود درست است.

درمیان مجموعه خانوادهٔ هنرها، ادبیات سرورهنرها محسوب‌می‌شود. به‌خاطر اینکه‌اجرایی که‌درگسترهٔ‌ادبیات‌انجام‌گرفته، وسیع‌ترین‌اجرا درتاریخ بشر است. وامکاناتی راکه‌ادبیات برای بیان ریزه‌کاری‌های احساس‌بشری، زندگی بشری، وقایع تاریخی، وقایع حیاتی دوران‌های معین وغیره دارد، تقریباًهیچ‌کدام ازرشته‌های دیگر ندارند. زبان بقیه نسبت به‌آن الکن‌است. نقاشی نسبتاً زبان رساتری دارد ولی بازهم قابل مقایسه نیست. زبان حجاری محدود است، زبان معماری محدود است. تئاتر از لحاظ این که درام است، در حقیقت جزو ادبیات‌است‌سینما و تئاتر وامثال این‌ها ازادبیات خیلی فیض می‌گیرند، به همین جهت زبان رساتری پیدا می‌کنند. بخصوص

که تئاتر وسینما وغیره علاوه براین که از ادبیات فیض می‌گیرند، ازنقاشی و از موسیقی و از دیگر چیزها فیض می‌گیرند. به‌همین جهت زبان‌خودشان را توسعه می‌دهند. ولی اگر تنها هنر غیر مختلط را در نظر بگیریم ادبیات دارای قوی‌ترین افزار بیان است.

به‌همین جهت است که قصه‌نویس‌ها وداستان‌نویس‌های جهان درسده‌های اخیرمانندشکسپیر، گوته، تولستوی، هوگو، بالزاك، دیکنز، زولا، برشت، الکساندردوما، تورگنف، رومن‌رولان، شولوخف، همینگوی و... همهٔ‌این‌ها اشخاص برجسته‌ای هستندکه‌درتاریخ کشورشان به‌آن‌ها افتخارمی‌کنند. جهان به‌آنها افتخارمی‌کند ودر ردیف شخصیت‌های جامعهٔ‌خود محسوب‌می‌شوند.

هنوز درکنار این اسامی بزرگ، ما از آسیای خودمان، از ترکیه، از عربستان، از ایران، نمی‌توانیم افرادی راکه در ردیف این نام‌ها باشند ذکرکنیم. ولی خوب، اشخاصی مثل «نـاظم حکمت» از ترکیه یـا «صادق هدایت» از ایران، توانسته‌اند ـ در دوره اخیر ـ تا حدودی از کادروطنی خودشان خارج بشوند و وارد فرهنگ جهانی بشوند. البته در دورهٔ ادبیات کلاسیك ایران، ما اسامی زیادی داریم که وارد فرهنگ جهانی می‌شود. مثل فردوسی، خیام، سعدی، مولـوی، حافظ. تعدادشان زیاد است اقلاده دوازده‌نام می‌توان گفت که در فـرهنگ جهانی جا دارد (البته از ادبیات قرون وسطی). ولی در قرون جدید، موقعی که بورژوازی شروع به کار کرد، در فرهنگ‌معاصر، فرهنگ صد وپنجاه سال اخیر ما هنوز به‌پای‌فرهنگ جهانی نرسیده‌ایم، در حالی کـه در فرهنگ قرون وسطایی جزو پیشتازان بوده‌ایم، در ردیف فرهنگ جهانی، حتی گاه بالاتر از فرهنگ جهانی، یعنی ایران موقعی بود کـه مرکز رجال درجه اول فـرهنگی بود. موقعی که ابن‌سینا اینجا می‌نوشت یا خیام در ریاضی یا زکریای رازی در طب وشیمی کار می‌کـردند یـا فردوسی حماسه می‌سرود، نظیرشان در هیچ جای دنیا نبود. یعنی مرکز دانش جهانی و هنر جهانی ایران بود. ولی حالا از اینکه مرکز دانش وهنر جهانی‌محسوب بشویم‌خیلی‌دوریم. در این موردمسئولیت سنگینی برعهدهٔ خانوادهٔ قاجار و خانوادهٔ پهلوی است. آنها به‌عنوان‌عمال استعمار نقش‌تر مزکنندهٔ بزرگی بازی کردند. والا ملت ایران همان‌ملت

ابن‌سینا و سعدی و حافظ است. بنظر من ملت بسیار با استعدادی است. دارای تجربیات بزرگی است. سرزمینش وسیع است. سنت‌هایی که درداخل وجود دارد زیاد است. و قاعدتاً باید به‌فرهنگ جهانی برسد به‌نظر من حتماً هم خواهد رسید. به شرطی که این ترمزها از سر راه برداشته بشوند.

نظری به حکایت نویسی کلاسیك در ایران

به‌موضوع سوم نظری بیندازیم: به‌حکایت نویسی کلاسیك درایران. حکایت نویسی کلاسیك در ایران دارای سابقهٔ طولانی است. قبل از اسلام، در زبان پهلوی، داستان‌هایی‌نوشته شده بود که تقریباً مقدارزیادی از آن داستان‌ها هنوز باقی است. به‌وسیلهٔ فردوسی و اسدی ترجمه شده، به‌وسیلهٔ فخرالدین اسعد گرگانی (ویس ورامین) ترجمه شده، درخمسهٔ نظامی منعکس شده. البته قصه‌هایی که از قبل از اسلام مانده اکنون به زبان فارسی دری است. متن پهلوی غالباً نمانده، فقط چند تا متن به‌زبان‌پهلوی است. آن زبان پهلوی هم مال بعد از اسلام است. کتاب‌های پهلوی که‌ما امروز در دست داریم غالباً در زمان مامون و هارون نوشته شده. در آن زمان آزادی‌هایی داده شد و یك نوع تسامح بوجود آمد. کم کم برخی مؤبدان توانستند مقداری از کتاب‌های پهلوی را نسخه‌برداری و منتشر کنند. در زمان اموی‌ها که دیکتاتوری خیلی شدید حکم فرما بود، اجازه چنین‌کاری نبود. این کار را زندقه حساب می‌کردند. ولی بعداً نسبتاً آزاد شد، البته برای مدتی‌نسبتاً کوتاه. لذا بسیاری ازکارهای‌پهلوی که باقی‌ماندم بودبه‌برکت‌آن‌دوران‌کوتاه‌آسان‌گیری‌است، که‌اکنون دردست‌ماست. وزراء بعضی‌از عباسیان هم‌مثل‌هارون ومامون ایرانی‌مآب بودند وتمدن ایرانی را پذیرفته‌بودند. خانوادهٔ برمکیان‌وخانوادهٔ نوبختی‌ها(ازخانواده‌های‌ایرانی) در داخل عباسیان نفوذ کرده بودند، و طبیعتاً به فرهنگ کشور خودشان علاقه داشتند. بعدها سلسله‌های ایرانی طاهریان و سامانیان وصفاریان، بنوبهٔ خود به‌پخش فرهنگ ایرانی‌علاقه داشتند. این‌یك دوران آزاداندیشی، یك دوران تسامح هست‌که درایران‌پیدا شده. از این‌دوران یك‌مقدار اثر به‌فارسی دری (زیرا فارسی‌دری به‌عنوان زبان‌رسمی‌خودش‌را تثبیت‌کرده بود) باقی‌مانده،

یک‌مقدار اثراز عربی به‌فارسی‌دری برای‌اولین بارترجمه شده‌است. درحقیقت گوشه‌ای ازملیت ما دراین‌دوران‌متبلورمی‌شود. بطورکلی چنددوره است که ملیت‌مادرآن‌شکل‌می گیرد. یکی به برکت‌خاندان‌های‌نوبختی و برمکی وصفاری وسامانی‌وآل‌بویه‌است. یکی‌دردورهٔ صفویان‌است که‌یک‌باردیگرمامذهب‌تشیع را می‌پذیریم و حکومت متمرکز درست‌می‌کنیم و به‌صورت یک ملت‌به‌میدان می‌آئیم. دوره بعد هم در زمان قاجاریه و پهلوی است البته زیرسایهٔ سنگین استعمار. ولی به‌هرجهت‌اینجا هم‌قوام‌ملی‌راه خودرا طی‌می‌کند، تا اینکه‌ما به صورت این‌ایرانیانی‌که امروز هستیم درمی‌آئیم. اگر هرکدام از این حوادث اتفاق نمی‌افتاد ممکن بود ما بعنوان قوم‌مستقل درتاریخ محو بشویم. مثلا اگر آن‌مقاومت‌های اولیه، که خیلی زیاد اهمیت دارد، انجام نمی‌گرفت ما می‌توانستیم دراعراب مستحیل بشویم‌مثل‌بقیهٔ کشورهای عربی، محوبشویم وچندان اثری بعنوان قوم‌مستقل ایرانی از ما باقی نماند. همه اینها حاشیه بودکه ربطی به‌بحث اصلی ندارد.

به‌هر جهت، مقدار زیادی داستان از دوران قبل از اسلام، از دوران ساسانیان بوده، هم به‌نثر و هم به‌نظم. بعد از اسلام آنها را نگاه‌داشتند و غالباً ترجمه کردند.

قصه‌های کلاسیک ما بزرگ و کوچک است. خیلی از آنها حکایت نویسی‌های کوچک است که تعدادشان زیاد است. مثلا عطار در نوشته هایش صدها قصه کوچک منظوم آورده. خیال‌می کنم که هزارها قصه در ادبیات ما منعکس شده. قصه‌های کوچک به نام‌حکایت یا به‌نام مقامه، مثل آن چیزهایی که سعدی درگلستان آورده، این حکایت‌ها گاه بسیار ژرف و فوق‌العاده شیرین هستند، مثلا مثل مال‌سعدی‌یامثل برخی حکایات ومقامات ابوسعید ابوالخیرکه نوه‌اش محمد منورتنظیم‌کرده یا برخی‌نوشته‌های شمس تبریزی که خیلی زیبا وعمیق نوشته شده. یا قصه‌های تاریخی بیهقی که فوق‌العاده زیبا هم نوشته شده‌اند. اگر این‌ها یک موقعی جدا بشود کار سودمندی‌است. به‌هرحال‌می‌شودآنهارابه‌شیوه‌ای جدیدتنظیم کرد. «آرانژمان» یا تنظیم‌کردن یعنی‌این‌که شما چطور متون تصحیح و تلخیص ونقطه‌گذاری کنید، کجا سرسطر بروید، چطور مطالب را از همدیگر تفکیک کنید. قدمای

ما با وجود قریحه در تنظیم قصه‌ها شلختگی دارند. قصه را قشنگ نوشته‌اند، زبان زیباست، موضوع زیباست، ولی با شلختگی تنظیم شده است. آنها را می‌شود به‌شیوه جدید تنظیم‌کرد. در چاپ تازه‌ای‌که از مقامات شمس تبریزی شده آرانژمان خوب وعالمانه‌ای به‌کار رفته است.

صرف نظر از این قصه‌های کوچك، اعم از تاریخی و غیر تاریخی، قصه‌های بزرگ هم خیلی زیاد نوشته شده که بعضی از آن‌ها به اصطلاح عامیانه است، یعنی برای نقالی درمیان مردم تهیه شده. درآن موقع‌مرسوم بوده‌که مردم دورهم جمع می‌شدند، نقال می‌آمده وسط و نقل می‌گفته و کاتبانی می‌نوشتند که آنها را «دفترخوان» می‌نامیدند. درطول این نقالی‌ها تعدادی قصه‌های درجه اول ساخته شده، مثل سمك عیارکه چهار جلدش‌را خانلری به‌چاپ رسانده. مثل داراب نامه که دو جلدش را ذبیح‌الله صفا به چاپ رسانده، کار خیلی خوبی است‌که انجام گرفته. مثل چهل طوطی‌است که شمس آل‌احمد آن را چاپ‌کرده، اسکندرنامه است که آن هم به چاپ رسیده. مثل رموز حمزه است ومثل حسین‌کرد شبستری‌که در زمان صفویه نوشته‌شده. امیر ارسلان است‌که در زمان قاجاریه‌نوشته شده. امیرارسلان را نقیب‌الملك قصه‌گوی شخصی ناصرالدین شاه نوشته. قصه‌ای است که خودش به‌هم دیگربافته. بعضی از این قصه‌ها خوشبختانه چاپ شده. محمد جعفر محجوب به امیرارسلان پرداخته یا دکتر خانلری به‌قصهٔ سمك عیار پرداخته، ذبیح‌الله‌صفا به‌داراب‌نامه‌پرداخته، البته‌مصححان نامبرده یك‌مقدار به این قصه‌ها ور رفته‌اند ولی برای «آرانژمان» این قصه‌ها یعنی برای تنظیم یا سامان‌گری، به‌معنای معاصر هنوز بایستی روی آنها کار بشود. در این قصه‌ها «پاساژها» یعنی گذرگاه‌های بسیار زیبائی وجود دارد که اگر استخراج شود به خودی خود یك قصهٔ کامل و زیبایی است، وحجم آن حدود صد صفحه یا صد و پنجاه صفحه می‌شود. در صورتی که خود قصه مجموعاً می‌تواند در هزار صفحه باشد و مطالب تکراری خیلی زیاد داشته باشد. از توی آن می‌شود چهار تا قصه کامل که خیلی خوش برداشت، خوش برش وبا سرو ته است، انتخاب کرد و آنها را بطور جداگانه چاپ کرد امید است روزی برخی از شما به این‌کار توفیق یابید.

علاوه براین‌قصه‌ها (مثل‌سمك عیار، چهل‌طوطی، داراب‌نامه وغیره) که در حقیقت عامیانه هستند یعنی نویسندگانش، آدم‌هایی ادیب نبودند، به‌همین جهت هم گاهی اوقات کلمات را غلط به‌کار می‌برند (مثلا درسمك عیار، درجایی به‌نقب می‌گوید نقم، «نقمی‌زد») ولی زبان کهن است فوق‌العاده شیرین‌وتصاویرهنری‌خیلی‌زیباست وبعضی‌جاهاواقعاً عجیب، شاعرانه و عالی است. اما قصه‌های دیگری هست که ادیبانه و غالباً به‌شعر تنظیم شده. مثل شاهنامه که اساطیر حماسی ما را منعکس می‌کند. مثل خمسهٔ نظامی، خمسهٔ امیرخسروی دهلوی، سبعهٔ جامی. اینها غالباً از قبل از اسلام باقی مانده، وبیشتر قصه‌های عشقی است. مثل سلامان وابسال و بختیارنامه که قصه‌های عشقی‌است. همچنین‌ضمناً روحیات اشرافی ودرباری درآن هست. شیرین وخسرو یك قصهٔ عشقی است و آداب مملکت‌داری هم در آن هست ونسج داستانی نسبتاً بغرنجی دارد. یوسف و زلیخا داستانی است‌که از عرب‌ها گرفته‌اند. لیلی‌ومجنون است‌که ما از عرب‌ها گرفته‌ایم. ویس ورامین است که مال خودمان و قصهٔ کهنسالی است‌که شاید به‌دورهٔ اشکانیان برمی‌گردد.

این‌نظرکوتاهی به‌داستان‌کلاسیك درایران، ازقصه‌های‌کوچك، حکایت کوچك تا قصه‌های بزرگ. امیدوارم که شما با انرژی جوشانی که دارید، در کنار مبارزهٔ اجتماعی که می‌کنید موفق بشوید که کارهایی دربارهٔ این‌قصه‌ها انجام بدهید. حالا به‌چه نحوی، نمی‌دانم. به‌نثر نوشتن‌برخی از این‌حکایات نیزکه در مواردی شده است، کار سودمندی است.

قصه‌نویسی معاصر ایران

حالا به‌قصهٔ معاصر درایران بپردازیم. درحقیقت قصه‌نویسی به‌معنای امروزیش از زمان قاجاریه شروع شد، حادثه‌ای‌که خیلی زیاد درآغاز این کار مؤثر بود ترجمهٔ بسیار استادانهٔ کتاب حاجی‌بابا است. جیمز موریر نویسندهٔ کتاب از اعضاء سفارت انگلستان در تهران بود. این آدم قریحهٔ نویسندگی قوی‌ای داشت. دوتا نویسنده درآن موقع ـ در زمان‌فتحعلیشاه ـ به‌ایران آمده بودند، یکی «گریبایدف» شاعر ونویسندهٔ معروف روس‌بود،

یکی جیمز موریر نویسندهٔ معروف انگلیسی.

اینها هر دو در سفارت کار می‌کردند. «روحانی نمایان» با تحریک انگلیس‌ها مردم را علیه گریبایدف شوراندند و این شاعر گرانمایه را که در ادبیات روس مقام فوق‌العاده والایی دارد، درتهران کشتند.

اتفاقاً موقعی که نعش او را با کالسکه‌ای از طریق جاده‌های پرپیچ و خم قفقاز به‌روسیه برمی‌گرداندند، پوشکین را که دوست‌او بود ازپطروگراد به‌قفقاز تبعید می‌کردند. پوشکین در جایی بین‌راه ایستاده بود وجاده وکوهسار را تماشا می‌کرد. یك‌مرتبه دیدکالسکه‌ای از دور می‌آید وتابوتی باخود می‌برد. یوشکین به کالسکه‌چی گفت: «چی‌حمل‌می‌کنی؟» گفت: «نعش، نعش!» گفت «نعش کیه؟» گفت: «گریبایدف»! برای پوشکین لحظهٔ بسیار غم‌انگیزی‌بود. یك‌مرتبه تکان خورد، گفت: «چطورشد». گفت: «درتهران او را مردم کشتند، مردم ریختند کشتند». این مردم نبودند، این تحریك عمال انگلستان بود.

باری جیمز موریر وقتی به‌ایران آمد، کتاب حاجی‌بابا را نوشت. ظاهراً میرزا حبیب اصفهانی این کتاب را به‌فارسی ترجمه کرده. بعضی‌ها می‌گویند شیخ‌احمد روحی. من هم چون‌قلباً به‌شیخ‌احمد روحی سمپاتی دارم می‌خواهم‌که مترجم شیخ‌احمد روحی کرمانی باشد. ولی ظاهراً مثل اینکه اینطور نیست. اولین کسی‌که اثبات کرد که مترجم میرزاحبیب اصفهانی است، نه شیخ‌احمد روحی، آقای «محیط طباطبایی» است. او گویا دلایل خیلی‌زیادی هم دارد که دیگر نمی‌شودآن را نپذیرفت!

به‌هرحال اگر شما تاکنون این ترجمه را نخوانده‌اید حتماً و حتماً بخوانید. این‌اثر در واقع یك تکان بزرگ درایران ایجاد کرد. هم ازجهت افشای رژیم استبدادی و نظام قرون وسطایی آن‌موقع، و هم ازاین‌جهت‌که جنبش ادبی در ایران ایجاد کرد و نثر فارسی را در جادهٔ نوینی انداخت. البته چون جامعه، جامعهٔ قرون وسطایی بود اینجور چیزها ثمرات خود را خیلی‌دیر می‌داد. درحقیقت همهٔ حوادث تاریخی ثمراتشان را دیر می‌دهند. این انقلاب ما هم‌ثمرهٔ خودش را ممکن است مثلاً بیست سال دیگر بدهد.

به هرجهت ایرانی‌ها درخط قصه نویسی افتادند. مثل اینکه اولین

قصه‌ای که نوشتند «شمس و طغرا» بود که تقریباً چیزی بین قصه‌نویسی‌های امیرارسلانی و قصه‌های نوع جدید است. بعد بتدریج شروع کردند به تهیه قصه‌های تازه‌تر، چیزهایی در زمینه دراماتورژی تهیه کردند. اولین قصه زندگی کورش‌کبیر یا «سیروس» است که موسی نثری نوشته. او البته ازکتاب گزنفون اقتباسی کرد. گزنفون کتابی نوشته به‌نام «کوروپدیا» یعنی تربیت کورش. داستان زیبایی است، درحقیقت موسی‌نثری آن نوشته را به‌شکل داستان بسط داده است. همچنین نویسندهٔ دیگری به‌نام نوروزعلی مقدم‌درام قشنگی به‌نام «جعفرخان از فرنگ‌آمده» نوشت و درام‌نویسی‌ایران شروع شد. باید گفت که قبل از او هم ملکم‌خان درام‌نویسی راشروع کرده بود. به‌این‌ترتیب داستان‌نویسی درایران شروع می‌شود. از میان داستان‌نویسان می‌توان صنعتی‌زاده را نام برد. چند کتاب نوشته که «انتقام‌جویان مزدك» یکی از آنها است. لطفعلی ترقی را می‌شود نام برد، با قصهٔ کوچکی به‌اسم «جن‌درحمام سنگلج». عباس خلیلی را می‌توان نام برد، او خیلی‌زیاد قصه نوشت، ولی قصه‌هایش احساساتی، رمانتیك و کودکانه است. کتاب معروفش هم «روزگار سیاه» است.

رمان‌های خلیلی از نوع رمان‌های متعلق به ادبیات «فاحشه‌خانه» است: همیشه دختر معصومی به‌وسیلهٔ پسر متقلبی گول می‌خورد و بعد کارش به‌فحشا می‌کشد، بدبخت می‌شود وآن نویسندهٔ خوش‌قلب این دختر بدبخت را در فاحشه‌خانه در روزگار تیره‌روزیش می‌بیند. این‌همان سوژه‌ای است که مثلاً به‌وسیلهٔ عباس‌خلیلی‌تکرار می‌شود. اگرکتاب «دام‌اوکامه‌لیا» نوشتهٔ الکساندر دوما (پسر) را خوانده باشید همین سوژه است. منتهی‌آن رمان خیلی‌عالی و در سطح خیلی بالاست و مال خلیلی خیلی احساسی و مبتذل است.

محمد مسعود را می‌شود نام‌برد که مقدار زیادی داستان نوشت. در «تلاش معاش» او به‌موقع خودش خیلی گل‌کرد و سوژه بزرگ‌روز بود. «جهانگیر جلیلی» را می‌شود نام برد (که ج. ج. آسیایی امضاء می‌کرد) کتابی دارد به‌نام «من هم گریه‌کردم» آن هم تقریباً یك تیپ رمان فاحشه‌خانه است که دراینجا مشخصات آن‌را بیان کرده‌ایم.

سپس «جمال‌زاده» را می‌شود نام برد که داستان‌های زیادی نوشته و صادق هدایت را که در میان این‌ها درخشید. او قصهٔ بلند کمتر نوشت، بیشتر قصه‌های کوتاه (نوول) نوشت. ولی خوب قصه‌بلندی‌هم مثل حاجی‌آقا وقصه‌های دیگر هم‌نوشته، مثل «بوف‌کور» که‌تا اندازه‌ای سوررئالیستی است. همینطور «محمدحجازی» رامی‌شود نام برد که رمان‌های زیادی‌نوشته. مهم‌ترین رمانش، رمان دوجلدی «زیبا» است که چون درحقیقت گام‌گذاری درجادهٔ رمان بزرگ بود، در ادبیات ما اهمیت دارد. علی دشتی را می‌شود نام برد که رمان‌های زیادی را نوشته ازجمله رمان مهمش «فتنه» است. علی‌دشتی سوژه‌اش بیشتر دلپسند سالن‌های بورژوایی واشرافی بود.

دوران محمدرضاشاهی راکه شما بهتر از من‌می‌شناسید، دراین‌دوران افراد متعددی پیدا شدند، درمیان آنها از استعدادهای خوبی‌که می‌شودنام برد، محمود دولت‌آبادی است‌که رمان‌هائی چون «کلیدر» و «جای خالی سلوچ» را نوشته است. احمد اعطاء است‌که «احمد محمود» امضاء می‌کند و «همسایه‌ها» را نوشته است. جمال میرصادقی است‌که «درازنای شب» را نوشته، همچنین محمدعلی افغانی است‌که جندتا رمان نوشته، یکی «شوهر آهوخانم»ودیگری«شادکامان درهٔقره‌سو» است. «سووشون»ازسیمین‌دانشور است‌که جزو رمان‌های خوب محسوب می‌شود. «شکرتلخ» اثر جعفرشهری است‌که گویا نویسندهٔ آن آدم ادیبی نیست ولی کتابش موفقیت‌آمیز است. بعد «دایی‌جان ناپلئون» را جزء کارهای طنزآمیز می‌شود نام برد که ر. پ. آشنا نوشته (اسمش ایرج پزشکزاد است). یك‌عده‌دراماتورگ هم‌پیدا شدند مثل غلامحسین ساعدی و دیگران‌که خود شما بهتر می‌دانید...

باید گفت که ما انتظار داشتیم که‌تکامل‌نوول نویسی و رمان‌نویسی و دراماتورژی درایران قوی‌تر ازاینهاانجام‌بگیرد. ولی خوب‌نگرفته، باید گفت ترمزی که خانوادهٔ پهلوی ایجاد کرده به‌هرجهت تاثیرات خویش را دراین‌زمینه هم باقی گذاشته...

تکنیك داستان‌نویسی

مطلب پنجمی‌که می‌خواستم بگویم، دربارهٔ تکنیك است. درتکنیك

یك قصه و یك رمان چند نکته را باید ازهم‌دیگر جدا کنیم:

۱- زبان

۲- ترکیب

۳- عمل در داخل قصه

۴- چهره در داخل قصه

۵- پرداخت یادتای در داخل‌قصه.

۶- فلسفه و وظیفه‌ای که قصه در مقابل خودش می‌گذارد (فلسفه، به‌این معنی که مثلاً فلسفهٔ این کار چیست، نه به معنای علم فلسفه) یا وظیفه‌ای که قصه از لحاظ اجتماعی و ادبی درمقابل خودش گذاشته‌است. ما دربارهٔ هرکدام اینها کمابیش صحبت می‌کنیم.

الف: زبان قصه

در یك قصه دو زبان وجود دارد، یکی زبان متن قصه است که روایت‌گر ـ نویسنده ـ آن را بیان می‌کند. یکی‌زبان محاوره و گفتگوهای قهرمانان قصه.

زبان روایت‌گر، استیل و سبك او را تعیین می‌کند.

زبان‌های به‌کلی مختلفی وجود دارد. بعضی‌ها در سبك فصیحی‌که تحت‌تاثیر زبان‌ادبی قدیمی ماست می‌نویسند، بعضی‌ها سبك دیگری دارند. سبك جدیدی در دورهٔ اخیر مرسوم شده. اگر نگاه‌کنید سبك تازه‌ای‌که از دوره جلال‌آل‌احمد ودیگران مرسوم شد با سبك‌نوین‌کلاسیك ونثرکلاسیك‌ـ که اواخر زمان‌رضاشاه‌مرسوم شد (وخودمن هم‌جزو این‌نثوکلاسیك‌هاهستم) تفاوت دارد. یعنی تشبیهاتی که انتخاب می‌کند، کلماتی که برمی‌گزیند، زیاد شبیه سبك کلاسیك و نئوکلاسیك ما نیست. جستجوی تعابیر تازه انجام‌می‌گیرد، که‌گاهی موفقیت‌آمیز و رسا است، گاهی‌اوقات هم می‌تواند موفقیت‌آمیز نباشد، بیان را بغرنج‌کند وزبان مرغ و خروسی ازآب‌دربیاید!

عده‌ای از انقلاب کنونی ایران خیلی متشکرند و می‌گویند ما را از این زبان «مرغ و خروسی» که توی روزنامه‌های ایران مرسوم شده بود و و اصلاً نمیشد فهمید، نجات‌داد! باز دوبارهٔ زبان «مثل‌بچهٔ آدم» قابل فهم

شده! البته من معتقد به‌این‌نوع تعبیرها نیستم. معتقدم که باید چنین‌تقسیم بندی‌کنیم: زبان کلاسیك (زبان ادبیات ایران) زبان نثو کلاسیك (زبانی که از زمان ناصرالدین‌شاه پیدا شد، از زمان ملکم‌خان ادامه پیدا کرد و رسید به‌اشخاصی‌مثل ما). زبان معاصر ادبی ما (که عدهٔ کثیری از نویسندگان باآن می‌نویسند و گاهی‌اوقات هم گیرا وخیلی رساست). اصطلاحات ویژه‌ای به‌کارمی‌برندمثلاً سبك خودمحمود دولت‌آبادی بااصطلاحات ولایات‌یابالهجهٔ عامیانه ویا با زبانی که گاه از اروپایی ترجمه شده، باانواع اصطلاحاتی که تکنیك وتمدن معاصر آن‌را به‌وجود آورده. دراین زبان تعابیرخاصی‌جستجو وبه‌این‌ترتیب درآن تغییرکیفی پیدا شد.

زبان روایت‌گر یا نویسنده می‌تواند یکی از این سه‌نوع باشد. البته توی هرکدام از این زبان‌ها استیل یا سبك‌های گوناگونی‌هست: مثلاً بین سبك جلال‌آل‌احمد بامحمود دولت‌آبادی نمی‌شود یکسانی قائل شد. این‌یك جور است و آن‌جور دیگر، درحالی که هردو اینها را می‌شود جزء سبك معاصرگذاشت، جزء زبان معاصر دانست.

اما در زبان‌محاوره، یعنی زبانی که به‌وسیله‌آن گفتگوها بیان‌می‌شود. قانون بدون تردید این است‌که زبان محاوره زبان اندیویدوالیزه (فردیت یافته) باشد، یعنی درآن ویژگی گوینده حفظ شود. مثلاً اگر درویش‌صحبت می‌کند، درویش‌واگرقهوه‌چی‌صحبت می‌کندقهوه‌چی‌یاحاج‌آقا، حاج‌آقا وعضو اداره، عضو اداره، وکیل‌عدلیه، وکیل عدلیه: دانشجو، دانشجو، است که صحبت می‌کند، بسته به‌اینکه دهقان کجایی باشد، کرد، بلوچ و غیره، هر کدام بایستی مشخصات روانی خود، مشخصات بیانی خود را در زبان محاوره حفظ کنند.

گورکی با اینکه زبان روایت‌گر شکسته بسته باشد بطورقطع‌مخالف است. او می‌گوید، روایت‌گر باید گرامر زبان را تمام‌عیار حفظ کند. زیرا او معلم زبان است، مثل سعدی برای آیندگان می‌نویسد. با «می‌کنه» و «می‌ره» و بااین‌ها کار درست نمی‌شود! او نباید به‌هیچ‌قیمتی، شکستگی و بستگی زبان محاوره را در زبان روایت‌گر راه دهد.

اما درآنچه مربوط به‌زبان‌محاوره است. خوب‌طبیعتاً شما می‌خواهید

آن‌را اندیوید والیزه کنید. تهرانی مطلب را طوری بیان می‌کند. شما نمی‌توانید از زبان تهرانی یك چیزی را بیان کنید که خیلی قلمبه سلمبه و مانند زبان «بیهقی» باشد. لذا شما می‌توانیدآن را با زبان شکسته بسته بیان کنید. منتهی دراین شکسته‌بستگی نباید زیاد شورش‌را درآورد. طوری که صادق چوبك گاه می‌گوید. «گاسم»، «گاسم» را هیچ‌کس در ایران نمی‌گوید. آن‌موقع هم که صادق چوبك این‌را مرسوم کرد، هیچ‌کس نمی‌گفت، اصطلاح «گاس» اینطور باشد «گاس» آنطور باشد، تازه خیلی بطور نادر درتهران مرسوم‌شده بود. آن‌هم ازکلمهٔ «گاه» می‌آید، «گاس» اینطورباشد، یعنی شاید اینطورباشد. آن‌وقت «گاسم» خودش یك لهجهٔ نادر در«گاس» بود، که‌خود «گاس»هم‌یك‌لهجهٔ نادری توی‌زبان محاوره‌ای تهران محسوب می‌شد. ولی این‌ها گوئی لج کرده بودند؛ یا نوشتن مثلاً «مث» به‌جای «مثل این‌که»، و از این نوع شیوه‌ها. به‌نظر من حتی در زبان محاوره هم نبایدً از این‌شیوه‌ها روا داشت. بازهم‌توصیه گورکی است که درزبان‌محاوره هم که می‌خواهیم آنرا اندیویدوالیزه کنیم، گرامر را بشکنیم، به‌گرامر زبان محاوره نزدیك کنیم، حد نگه‌داریم. آن‌اندازه‌ای که لازم است. کار را به‌جایی نرسانیم که فقط برای یك تهرانی ناب قابل‌فهم باشد ولی برای خراسانی قابل‌فهم نباشد. پس‌درمورد زبان محاوره باید دو نکته رامراعات کنیم: از یك‌طرف باید حتماً اندیویدوالیزه کنیم. اندیویدوالیزه کردن یعنی خاص آن‌گوینده معین‌کردن. ولی از طرف دیگر باید دراین‌کار اندازه‌نگه‌داریم. برای این‌که تا آنجا که امکان‌دارد به زبان ادبی نزدیك‌تر باشد، خیلی دقیق باشیم که ازنظر گرامری، نقطه‌گذاری املاء، انشاء، آغاز، انجام درست‌باشد. این‌سیستم‌که دائماً چندتانقطه می‌گذارند و مثل‌دیوانه‌ها گسسته‌چیز بنویسند ومعلوم‌نباشد سروته قضیهٔ چیست و مثل‌اینکه‌کسی در حالت خواب دارد حرف می‌زند، را باید دور ریخت.

زبان باید رسا و شیوا و طوری باشد که خواننده بتوانند از آن استفاده کند. در چارچوب روح ویژهٔ‌آن زبان باشد.

نویسنده نباید اینقدر خودخواه باشد که فکر کند آنچه من خودم با شعور درون خودم احساس کردم، به‌هر شکلی که باشد روی کاغذ بیاورم

و مهم نیست آن‌طرف می‌فهمد یا چشمش کور نفهمد. نویسنده باید همیشه فکر خواننده را هم بکند. پیش خود بگوید که خواننده متوسط باید بتواند از نوشتهٔ من هم بهره‌بردارد. فکر نسل دیگر را هم بکند، فکر تاریخ را هم بکند. خودش را همیشه درآستانهٔ جامعه و درآستانهٔ تاریخ احساس کند. انسانی مسئول باشد نه‌خودخواه.

ب ـ ترکیب داستان

ترکیب یك داستان خواه کوچك خواه بزرگ، خواه رمان‌خواه‌نوول از جایی آغاز می‌شود، به‌جایی ختم می‌شود و سیری در این وسط دارد. نویسنده باید فوق‌العاده دقت بکند که آغاز داستان به‌نحوی باشد که‌بتواند خواننده را جلب کند و او را به‌داخل گردباد داستان بکشد. بعضی‌ها (بخصوص‌درقرن هفدهم تانوزدهم در اروپا خیلی‌زیادمرسوم شده‌بود) به‌این مسئله بی‌توجهی می‌کردند. شمارا بطور خسته‌کننده‌ای درصد صفحه، صدو پنجاه‌صفحه می‌کشاندندبدون‌این که‌به‌شماچیز زیادی بدهند. البته‌آنها گاه آدم‌های ماهری بودند. یعنی درعرض‌این صدوپنجاه صفحه‌مهره‌های خودشان‌را با شکل‌ولوخیلی‌خسته‌کننده و با طول وتفصیل، می‌چینند. وقتی مهره‌ها را چیدندیك‌دفعه‌شمارا توی گردباد داستان‌می‌برند وتاثیرات خیلی قوی‌می‌توانند واردکنند. یك‌چنین‌اسلوبی وجوددارد، ولی‌به‌نظر من‌ترجیح دارد ـ البته به نویسنده‌بستگی‌دارد ـ که داستان بتواندآغاز گیرائی‌داشته‌باشد. یعنی‌بتواندازهمان‌شروع جذابیت‌داشته باشد، فضاایجادکند. مثل‌یك‌خانهٔ‌قشنگ، وقتی در را باز می‌کنید احساس‌کنید وارد یك خانهٔ زیبائی‌شده‌اید، خانه‌ای که‌مهمان را جذب می‌کند، نه‌این‌که مهمان از سوراخ‌سمبهٔ زیادی عبور کند تا برسد به‌یك‌اطاق منقش و زیبا. به‌پایان‌داستان‌هم خیلی‌باید توجه‌کرد. پایان‌داستان خیلی‌قوی است، ضربهٔ نهایی داستان است، درموسیقی به‌آن‌کودا می‌گویند. در ادبیات هم می‌شود این اصطلاح را به‌کار برد. پایان همیشه اهمیت‌خیلی زیادی دارد. پایان باید طوری باشدکه بتواند اثر خود را تا دیری بر روح خواننده باقی بگذارد. به‌ساخت پایان توجه داشته باشید. بین‌آغاز و پایان هم‌سیر داستان قرار دارد. سیر داستان‌را هم باید به‌شکل دلپذیری درآورد.

است. فقط به‌خاطر آن‌که رفته، تحقیق کرده و پرونده تنظیم کرده. او که درخاطرش نمی‌ماندکه مثلا «عثمان‌آقا»، یك تاجر ترك که درایران زندگی می‌کند چه تیپ آدمی می‌تواند باشد، و چه جور ممکن است مسایل خودش را حل کند. چه‌اندازه می‌تواند شجاع باشد والی آخر. او توانست این‌ها را بنویسد برای این‌که تحقیق کرده بود. به سیستم پرونده تنظیم کردن و و تحقیق کردن مثل‌اینکه ما ایرانی‌ها زیاد توجه نمی‌کنیم. دیمی وبراساس احساسات وغرایز خود دست به‌کار می‌شویم. «بی‌مایه فطیر است»

معماری داستان اشکال مختلفی دارد. می‌گویندالکساندر دوما (پدر) برای تمام قهرمان‌های خودش آدمك درست می‌کرد و شهرهای مختلف را علامت‌گذاری می‌کرد. بعد این‌آدمك‌ها را می‌کشید اینجا، می‌برد آنجا، یعنی برای خودش تصور فضایی ایجاد می‌کرد. دقیقاً می‌دانست‌کی کجاست روز را اشتباه نمی‌کرد، فصل رااشتباه نمی‌کرد. قهرمان از یادش نمی‌رفت. هرکجا که لازم بود قهرمان را به‌میدان می‌کشید. به این‌ترتیب آرشی‌تك‌تونیك دشوار رمان یا قصه را تنظیم می‌کرد.

دشواری‌کار اینجاست‌که داستان‌نویسی درحقیقت‌نوعی «دروغ‌گوئی» است ولی‌بایدسعی‌کرد بهرجهت‌یك دروغ‌راست‌نما را تحویل‌داد. شاعردرباره شعر می‌گوید:

«در شعر مپیچ و در فن او
چون اکذب‌اوست احسن‌او»

یعنی هرچقدر دروغ‌تر همانقدر قشنگ‌تر! به‌قول‌معروف دروغگو هم کم‌حافظه است! فراموش می‌کند که اصلا قضیه از چه‌قرار بوده. این خیلی زیاد اتفاق افتاده. اگر شما رمان‌ها و قصه‌ها را بررسی کنید می‌بینید که نویسنده چیزهایی را فراموش کرده. شما می‌توانید درآن تناقض در زمان پیدا کنید، یاتناقض در حادثه پیدا کنید. و این چیزنقصی‌برای یك‌اثراست. واقعیت همه جایش با یکدیگر می‌خواند. شما باید عین آن واقعیت را منتها به‌شکل تخیلی ایجادکنید. به‌این‌جهت نه‌فقط باید پرونده داشته‌باشید، بلکه بهتر است‌که مثلا خلاصهٔ داستان خودتان را بنویسید. از اول تا آخر داستانتان را معین‌کنید... کجا می‌خواهید شروع کنید، چه‌مسیری داستانتان

خواهد داشت. بعد به‌تدریج می‌شود به‌آن‌نوشته ور رفت وآن‌را گام به‌گام بسط داد. وقتی‌که مینیاتور داستان درمقابل‌شماباشد، شما سرتاسر داستانتان را زیرکنترل دارید، می‌دانیدکه‌کجا به‌کجاست. اگرمینیاتور داستان زیرنظر شما نباشد ، اگر دنبال سیر خودبخودی وکشش‌داستان جلو بروید وهرروز بنویسید، ممکن‌است دچار اشکال بشوید ودرتناقض ومخمصه گیرکنید. البته این قواعدکه من گفتم حکم‌قطعی نیست ولی مقصد آنست‌که باید بااسلوب کارکرد.

ج- عمل در داخل قصه

سیر داستان ممکن است به‌دو شکل باشد گاهی اوقات مسیر داستان عادی است، رئالیستی است وگاهی اوقات هم مسیر غریب و غیرمترقب پیدا می‌کند. من با این موافق هستم‌که نویسنده امرهای غیر مترقب را در مسیر داستان، درمسیر عمل واردکند و صحنه‌های جذاب به وجود آورد و بخصوص باخواننده نوعی «لج‌بازی کند». چون‌خواننده مرتباً سعی می‌کند حدس بزندکه نویسنده چکار خواهدکرد. که مثلا سرنوشت این‌خانم چطور می‌شود، آن آقا چطور می‌شود، آن بچه چطور می‌شود، این موضوع به‌کجا خواهدانجامید. شمالج کنیدبروید برخلاف‌آن‌مسیری‌که اوفکرمی‌کند. هرچقدر داستان غیرمترقب‌ترباشد (که‌زندگی خودچنین‌است) برای‌خواننده جالب‌تر است. برای‌این‌که اورا تکان می‌دهد؛ وبعد جذب می‌شودکه دوباره ادامه بدهد. به‌این‌ترتیب‌آن حالت‌خستگی وکسالت‌ازبین‌می‌رود. می‌بیندکه یك‌چیز تازه‌ای شروع شد وکشیده می‌شود. به‌این‌ترتیب هر چقدرکه عمل‌داستانی- که در مسیر داستان انجام می‌گیرد - فاجعه آمیزتر، پر فراز و نشیب‌تر، غیرمترقب‌تر باشد، به همان‌اندازه داستان را جذاب‌تر می‌کند. سیر خسته کننده قابل پیش‌بینی درداستان خودتان نگذارید که هرکسی بخواند بگوید: آه! من می‌دانم، الان‌اینطور می‌شود، آن‌طورمی‌شود. چون خواننده‌اصرار زیادی دارد که مسئله‌را حدس بزند. معنای این سخن این نیست‌که ازجادهٔ واقع‌گویی خارج‌شوید، صحبت بر سر فوت و فن‌کار است و همه این فوت فن‌ها باید با مراعات دقیق واقع‌گرائی انجام گیرد و دیوانه‌سری نباشد.

برشت حرف خیلی خوبی دارد. می‌گوید هنر، ونقش‌های مختلف‌آن، بسیار خوب، کاملاً صحیح‌است. ولی‌هنر به‌هر جهت یك جنبه تفریحی هم دارد. کسی‌که پول می‌دهد و به تئاترمی‌آید می‌خواهد هم‌بیاموزد و باو خوش‌هم بگذرد. این‌کسی‌که یك رمان می‌خرد، می‌خواهد بخواند، می‌خواهد هم چیزی‌یاد بگیرد وهم باخواندن‌آن‌لحظاتی مطبوع وخوش بگذراند. خلاصه، جنبهٔ تفریحی هنررا فراموش‌نکنید. بیائید بگوییدنه‌حتماً اوباید تابع‌مختصات ادبی من‌باشد و مهم نیست‌که من او را کسل ویا خسته کردم. نه، درفکر این باشیدکه آن کسی‌که این‌کتاب را خریده دلش می‌خواهد تفریح معنوی هم کرده باشد. سعی‌کنید هرچه بیشتر برجذابیت وگیرایی داستان خودتان اضافه کنید، این مسئله ساخت .یا آرشی‌تك تونیك، یعنی معماری داستان، اهمیت خیلی زیاد دارد. من فکر می‌کنم که اسلوب‌های مختلفه‌ای برای معماری داستان هست.

یك اسلوب عبارتست ازتشکیل پرونده قبلی برای داستان. هرداستانی که بخواهید بنویسید، مسائل ویژه‌ای به‌مغز شما می‌آید. مثلاً می‌خواهید راجع به‌فلان مبارزه، فلان اعتصاب یا فلان انقلاب یا فلان حادثه‌ای که‌در یك مدرسه یاکارخانه اتفاق افتاده چیزی بنویسید. اول پروندهٔ این‌کار را تنظیم کنید یعنی دربارهٔ آن کارخانه یا آن مدرسه یا بچه‌های آن مدرسه‌یا کارگران‌آن‌کارخانه، تا می‌توانید تحقیق‌کنید. به‌وسیلهٔ‌نوار، به‌وسیلهٔ‌سئوال کردن ـ تست ـ پرونده تنظیم‌کنید تا با واقعیت سروکار داشته باشید، هر چقدر شما آدم باهوش ونگرندهٔ خوبی‌باشید و درجامعه زندگی کرده‌باشید، وقتی بروید به دنبال تحقیق، می‌بینید تحقیق چیزهایی به شما می‌دهد که نمی‌دانستید. هنرهم عیناًمانند علم است وباید درآن‌کار تحقیقی انجام‌بگیرد. به‌همین‌جهت به‌تنظیم پرونده‌های کار اهمیت بدهید. خود همین جیمزموریر حتی آن‌موقعی‌که اصلا مرسوم نبود، مجبور شد پرونده تشکیل‌بدهد وعلت این‌که‌کتابش فوق‌العاده ازنظرتیپ‌های‌انسانی رنگین است وروانها را خیلی خوب شناخته همین است. یك فرد انگیسی، حکیم باشی و آخوند و دزد و نسق‌چی و شاه و فراش و زن ایرانی، تیپ‌های مختلفهٔ زن ایرانی، تیپ‌های مختلفهٔ تاجر ایرانی، ترکمن و غیره و غیره را عجیب خوب شناخته.

د ـ چهره در داخل قصه

به‌آن‌قیافه‌هایی‌که در داستان‌رسم می‌کنید می‌گویند چهره، یا «تیپ». چهره می‌تواند مثبت باشد، می‌تواند منفی باشد، می‌تواند مثبت و منفی باشد. قصه‌ها حتماً به‌چهرهٔ منفی احتیاج دارند. ادبیات امروزی معاصر اروپایی کمی معتقد به بی‌چهرگی است. معتقد است که باید قهرمان ـ زدایی کرد، می‌گوید شخص‌خاصی را عرضه‌نکنید. این نتیجه روحیه‌خاص نویسندگان بورژوازی است‌که در حقیقت روحیه‌شان‌یأس‌آمیز و ازروزگار کفری‌است و از جهت آموزندگی هنر بدشان می‌آید. هنر باید آموزنده و بسیج‌گر باشد.

روحیه ما نویسندگان انقلابی نمی‌تواند چنین باشد. ما به‌چهرهٔ‌مثبت اعتقاد داریم، چون چهرهٔ مثبت سرمشق‌است. تأثیر سرمشق در تربیت‌نسل جوان فوق‌العاده زیاد است. مثلاً همین سرمشق‌هایی که آستروفسکی در «فولاد چگونه آبدیده شد» یاچرنیشفسکی در «چه باید کرد»، یا گورکی یا شولوخوف در رمان‌های مختلف خود ایجادکرده‌اند، این چهره‌ها بعداً مثل آدم واقعی درکنار قهرمانان واقعی قرار می‌گیرند ونقش خودش را بازی می‌کنند. با این‌که تنهادرعالم‌فانتزی‌بوده‌اند ولی چهره‌ها نیرومند می‌شوند. مثل رستم خودمان. رستم داستانی ما در این جامعه زندگی‌کرد و مردم را تربیت کرد و عدهٔ زیادی را به‌شجاعت وادار کرد. درصورتی که همانطور که فردوسی می‌گوید:

«که رستم یلی بود در سیستان
منش کرده‌ام رستم داستان»

تازه معلوم نیست همین یلی‌هم در سیستان اصلا بوده یا نبوده.

مقصود این‌که قهرمان‌های خیلی ازرمان‌ها، اصلادرمیان مردم‌زندگی می‌کنند. مثلالیلی ومجنون، خیلی‌از مردم‌اصلانمی‌دانندلیلی ومجنون، شیرین وفرهادیارستم وسهراب اصلا واقعی بوده‌اند یا نبوده‌اند، واما این‌شخصیت‌ها بعنوان قهرمانان تاریخی، عیناً مثل قهرمانان تاریخی درمیان مردم زندگی می‌کنند. پس چهره و از آن‌جمله چهرهٔ مثبت اهمیت زیادی دارد. ما باید کوشش‌کنیم‌که چهره‌های مثبت ومنفی وچهره‌های فوق برجسته ـ قهرمان ـ

به‌وجود بیاوریم. البته چهره‌های سایه‌مانند هم‌که نقش خیلی خاصی ندارند ومی‌آیند ومی‌روند به‌ناچار در داستان هست. در اصطلاحات تئاتری این‌را «کومپارس»یا «استاتیست» می‌گویند. می‌گویندکومپارس یعنی «سیاهی‌لشکر» یا چهره‌های «سایه‌آسا».

هـ ـ «پرداخت» یا جزیی‌پردازی

پرداخت هنری یك قصه، خواه بزرگ خواه کوچك، عبارت است از توصیف لباس، طبیعت، ژست، می‌میك و مشخصات روانی. پرداخت هنری یك قصه خیلی اهمیت دارد. شما یك تکه دیوار را توصیف می‌کنید، یك پیراهن یا یك شلوار را توصیف می‌کنید، صدسال دیگر اهمیت سندی دارد. رژیستور، فیلمبردار، نقاش و... استفاده می‌کند. می‌گویندفلان‌نویسنده‌در فلان موقع مثلاً صندلی اتاق فلان آقای اعیان را اینطور توصیف‌کرده، از کنار این مسئله نباید رد شد. پرداخت هنری را به صورت ژست و می‌میك و اثاث‌ولباس، طبیعت و مشخصات روانی‌حتماً باید خوب انجام داد، البته پرگویی نبایدکرد. مثلا نویسندگان قرن نوزدهم خیلی پرگویی می‌کردند. برای توصیف یك خانه یا اثاثیه درصفحات عدیده شما را نگه می‌دارند. از این لحاظ‌گاه فصل فروشی می‌کردند. البته اطلاعات خودشان را هم‌نشان می‌دادند. مثلا نشان می‌دادندکه چندجور چوب و چه شیوه‌های نجاری را می‌دانند، چه اصطلاحات نجاری را می‌توانند بکار ببرند، البته اگر شماهم بتوانیدمثل‌یك نجار توصیف‌کنید که یك میز چه‌جوردرست شده‌جالب‌است. بخصوص اگر آن میز اهمیت خاصی در رمان شما داشته باشد. به‌این‌جهت به‌پرداخت‌های‌هنری در داخل‌قصه‌ها اهمیت بدهید. البته قصهٔ کوچك برای پرداخت هنری جای زیادی ندارد.

و ـ فلسفهٔ قصه

درقصه دوجور فلسفه بیان می‌شود. یکی «گریز»هایی است که در عربی «استطراد» می‌گویند ـ و خود نویسنده می‌زند. یك موقعی‌گریزها خیلی احساساتی بود. با خط درشت و برجسته چاپ می‌کردند. این‌کار هیچ خوب نیست، بد است. مثلااین‌جمله «آه! ببینیدکه اجتماع و روزگارچقدر

ظالم است!» نه این کارهارا اصلا نباید کرد. ولی اگر می‌توانید گریزهای فوق‌العاده ظریف فلسفی ـ هنری ـ اگر می‌بینید عمیق است ـ بزنید و در یک‌جمله یا دوجملهٔ یک دفعه خواننده را روشن کنید مانعی ندارد. چون خواننده ممکن است خودش متوجه نشود. به شرطی گریزی معمولی و پیش‌پا افتاده که هر خواننده‌ای متوجه آن است، نباشد. چیزی بگوئید که خواننده متوجه آن نیست. به این‌ترتیب مانعی ندارد. می‌شود گریز زد. به‌آن می‌گویند «تعبیرات مؤلف». مؤلف می‌تواند توصیف مسئله را بیان کند به‌شرطی‌که زیاد پرگویی نکند و سخن نغز بگوید و بجا و درحدضرور بگوید.

بیشتر مرسوم است که‌می‌گویندباید چنان نشان داد ـ خواه درتئاتر، خواه در نویسندگی ـ که خود خواننده یا بیننده بفهمد. لازم نیست ما به عنوان نویسنده‌نتیجه‌گیری‌بکنیم. می‌گویند بایستی‌سهم خواننده راگذاشت که نتیجه‌گیری سهم او باشد. او نتیجه بگیرد. به‌یک نکته باید توجه‌داشت و آن اینکه هر خواننده‌ای قدرت نتیجه‌گیری ندارد غالباً اتفاق می‌افتد که خواننده‌ها قصه‌هارا به‌عنوان یک‌چیزمشغول‌کننده می‌خوانند ومتوجه نیستند که نویسنده در این امر مشغول‌کننده خواسته است سرنوشت یک انسان یا انسان‌هایی رابیان‌کند. به‌همین جهت باید کمی‌به‌خواننده کمک‌کرد. منتهی به شکل هنری‌که نسج داستانی را بهم بزند.

۶ ـ چند توصیه به نویسندگان جوان

قریحه و شور

اولین شرط نویسنده شدن، عبارت است از اینکه انسان «قریحه» داشته باشد. به این‌کار عشق داشته باشد. هرکسی می‌تواند استعداد خودش را امتحان کند، هیچ مانعی ندارد، حتی می‌تواند کمی لج‌باز باشد واستعداد خودش را یک‌سال دوسال امتحان‌کند، آن‌هم هیچ مانعی ندارد. ولی‌بعد از این‌که دیدید بعد از یکی ـ دوسال هم انتقاد کنندگان بی‌طرف شما برای قصه‌هایتان ارزش خاصی قائل نیستند، مثلا گفتند «ای! بدک نیست، ولی خوب، چیز خاصی هم‌نیست» یااینکه: «نسبتاً خوب است» باادب وانسانیت

گفتند، دست بردارید رفقا، فایده‌ای ندارد. کسی که برای نویسندگی و رشته‌های نویسندگی قریحه دارد، نوشته‌اش ازهمان اول خوب از آب در می‌آید. از همان اول هم که آدم خیلی خامی هست، نوشته‌اش جالب در می‌آید، بخصوص اگر یکی دوسال هم تمرین کند. حتماً خیلی جالب‌ازآب درمی‌آید، نظر را جلب می‌کند و وقتی آن نقاد ـ نقادی‌که استادی داشته باشد ـ بتواند اظهارنظر کند وبگوید«بله شما نویسنده‌هستید، شمامی‌توانید نویسنده باشید وبه‌نویسندگی ادامه بدهید»، درآن صورت باید حتماً ادامه بدهید.

پس به‌استعداد و قریحه اولیه خودتان، به‌عشقی‌که به‌این‌کار دارید، خیلی‌زیاد اهمیت بدهید. بعضی‌ها هستندکه‌عشق دارند ولی قریحه ندارند. خیلی‌ها هستند که عشق عجیبی دارند و تمام عمرشان می‌نویسند ولی همه عمر بی‌استعداد باقی‌می‌مانند. بعضی‌ها قریحه خیلی قوی‌ای‌دارند، اما عشق ندارند، تنبل‌اند.

من خیلی اشخاص را، درطول زندگی دیدم که چیزی بسیار عالی نوشته بودند ولی هرچه تشویقشان کردم، که بروید دنبال این‌کار، شما می‌توانید یك نویسندهٔ خوب از آب دربیائید، ولی نرفتند. بی‌نهایت تنبل! چنین‌کسانی هستند، قریحه دارند ولی‌شورندارند. برخی‌شور وهرکاری‌عجیب وغریبی دارند، هر روز یك‌کتاب بیرون می‌دهند، ولی مزخرف!چنین‌کسانی هم هستند.

و ای‌کاش کسانی را ما پیدا بکنیم که هم «قریحه» داشته باشند و هم «شور» و انرژی‌کار وخلاقیت وجستجو.

تمرین فراوان

مسئلهٔ دیگر تمرین فراوان است.اصلا تمام رشته‌های‌هنر، ازتارزدن، نقاشی کردن گرفته تا نویسندگی تمرین زیادی لازم دارد. بعضی‌ها خیال می‌کنند نویسندگی کارساده‌ای است. اما برعکس، تمرین‌لازم است تابتوانید برکلمات مسلط شوید، بر حوادث مسلط شوید، خودتان را کشف کنید، روح خودتان را از قوه به‌فعل درآورید. انسان گنج بزرگی در روح دارد

که از آن آغاز خودش را نشان نمی‌دهد. گنجی است که وقتی دفعه اول چنگ بزنید، خرمهره و سفال و از این چیزهاست بتدریج می‌رسید به‌عقیق، تا آخرش برسید به‌الماس. و این فقط با کاویدن و با جستجو کردن در درون خود، با خود را نپسندیدن، انجام می‌گیرد. انسان بایدجلو برود وخودش راکشف کند. خودش را اکتیولیزه کند یعنی از حالت بالقوه به‌حالت بالفعل دربیاورد. خودش را باصیقل دادن ازحالت کدر به‌حالت درخشش و جلاء واقعی دربیاورد.

به‌این ترتیب، باید نسبت به‌خود خیلی سخت‌گیر بود و خیلی کوشا. باید تمرین فراوان کرد. بوآلو می‌گوید: «نترسید، بارها پاره‌کنید و بریزید دور!» خیلی‌وقت‌ها هم فکر می‌کنید چیز خیلی خوبی نوشته‌اید، ولی اگر بریزید دور بهتر است. باید تکرار کنید و تکرارکنید تااینکه واقعاً بتوانید خودتان را اکتیولیزه کنید.

مطالعهٔ زیاد

نکتهٔ دیگری که می‌شود گفت این‌است که کتاب زیاد بخوانید. رفقای عزیز باید بطور وحشتناك کتاب زیاد خواند.

یك موقعی بود که ما در دوران جوانی حتماً می‌بایستی فرانسه را خیلی خوب می‌دانستیم، انگلیسی را خیلی خوب می‌دانستیم تا می‌توانستیم رمان بخوانیم. هرکتاب کلاسیکی که می‌خواستید بخوانید، هرکتابی‌که از اروپایی‌ها می‌خواستید بخوانید، می‌بایست زبان بدانید. درفارسی نبود. اما خوشبختانه حالا هست. یعنی تقریباً همه چیز ترجمه شده، هر چیزی که بخواهید، شمابه‌راحتی می‌توانیدبه‌زبان‌فارسی آن‌را بخوانید. البته بایدگفت که‌برخی ترجمه‌های فارسی زیاد نقص دارد کاستی‌هایش خیلی زیاد است از لحاظ استیل، از لحاظ این‌که خوب روح آن مطلب را درك نکرده‌اند، یا اشتباهات بزرگی مرتکب شده‌اند ولی کاچی بهتر از هیچی است. به‌هرجهت این‌کتاب‌ها هست. از ایلیاد ـ و ادیسهٔ هومر تابرسد به‌مثلا فرض‌کنید رمان‌های دیکنز و زولا و هوگو، تا رمان‌های مدرن همینگوی و استاین بك و دیگران به‌فارسی‌اش هست، می‌توانید بگیرید و بخوانید. و باید زیاد کتاب

بخوانید اقلاباید صدها وصدها کتاب خوانده باشید تا اینکه بشویدنویسنده. وکتاب را هم‌آنطور نباید بخوانیدکه کتاب‌خوان معمولی، کتاب رامی‌خواند برای مشغول شدن. شماکتاب را می‌خوانید برای این‌که تکنیك یادبگیرید. کتاب معلم‌است. مثلا دیکنز معلم شماست، شما کتاب او را بلند می‌کنیدکه که ببینید چه‌جوری شروع کرد، چه زمانی به‌کار برد، چه‌طور به دیالوگ آمد. حادثه را چه‌طور توصیف کرد، یعنی دائماً متوجه‌اید، دائماً متوجه‌اید که این آقای معلم که اسمش هست هوگو، که اسمش هست زولا، این کار را چه‌جوری انجام داد. ازش تکنیك یاد بگیرید. باید به‌این ترتیب کتاب خواند و نه سرسری وبدون‌توجه و ژرف‌کاوی.

تجربهٔ حیاتی

علاوه برکتاب تجربهٔ حیاتی لازم‌است. تجربهٔ حیاتی حتماً باید دریك نویسنده گرد بیاید... نویسندگان جوان‌که باوجود تجربهٔ کم‌چیزهای‌خیلی درخشان و خوب نوشته‌اند، درتاریخ خیلی زیادند. من نمی‌توانم بگویم نویسندهٔ جوانی‌که تجربهٔ کمتر دارد، نویسندهٔ خوبی‌نمی‌شود. نه، می‌تواند بشود. ولی تجربهٔ حیاتی هم لازم است. یعنی لازم است که افق دیدزیادی داشته باشد، شهرها را دیده‌باشد، آدمها را دیده‌باشد، طبقات را دیده‌باشد، نشست و برخاست کرده باشد، معاشرت کرده باشد، به‌سر خودش بلا آمده باشد، به‌او ازپشت خنجر زده باشند، به عشقش خیانت کرده باشند، دلش سوخته باشد، اشك ریخته باشد، شب تا صبح نخوابیده باشد، عصبانی‌شده باشد، دیوانگی کرده باشد، اشتباه‌کرده باشد. تمام این چیزها باید به‌سرش آمده باشد. اگر چنین باشد، وقتی می‌خواهد مسئله‌ای را توصیف کند، برایش زندهٔ است ورمان‌نویس در واقع بادنیایی واقعی سروکار دارد. همه چیز را باید دقیقاً لمس کند. تازه باید آنقدر از دنیا بداند که بتواند برای دیگری حکایت کند نه تا حدودی که برای خودش در زندگی خصوصی می‌داند. برای دیگران در کادر خصوصی حکایت‌نمی‌کند، برای دیگری در کادر تاریخ حکایت می‌کند. این سند را درکادر تاریخ باقی می‌گذارد لذا باید روایتش روایت خبره باشد، روایت کارشناسانه باشد. و برای این‌کار

باید تجربهٔ حیاتی داشته باشد.

نگرش

دیگر این‌که باید نگرش داشته باشد. نگرش برای تمام هنرمندان‌لازم است. برای نقاش‌ها، موسیقی‌دان‌ها وبه‌خصوص برای نویسنده‌ها. نویسنده باید همهٔ نهانی‌ها را ببیند، آخر بعضی‌ها نمی‌بینند. مثلا چه‌لباسی تن فلان رفیق بود، سبیلش‌را چطور آرایش کرده بود، موی‌سرش‌را چه‌جوری‌آرایش کرده بود. کجای دکمهٔ لباسش را نینداخته بود، چه‌طور نشسته بود، یا ننشسته بود. چه ژستی می‌آمد یانمی‌آمد. بعضی‌ها نمی‌بینند، نگاه‌نمی‌کنند. ازاین اتاق‌بیرون می‌آیند ومی‌گویند یك‌عده‌آنجا نشسته بودند. ولی‌نگرنده باید دقیقاً ببیند. یعنی کاملا توی نخ همه کس باشد، البته بی‌آنکه نشان بدهد، بی‌ادبی نبایدکرد! هر فردی ژست تیپیك دارد. مثل مثلا ژست‌تیپیك این‌دوستمان این است‌که سیبیلش را نوازش می‌کند. ژست‌های تیپیك رابابد در ذهنمان عکس‌برداری کنیم. برای این‌که لازم‌داریم. چون وقتی بگوئید فلانی «این‌کار رامی‌کرد» و ژست‌های خاص او را بیان کنید، یك دفعه آن تیپ برای خواننده زنده می‌شود. و وقتی که شما دقت نکرده باشید، با ذهن و تخیل خودتان نمی‌توانید ژست‌ها را پیدا کنید. هرچقدرهم فکرکنید چه ژستی‌برای اوقائل‌بشوم، روح‌پید انمی‌کند. درصورتی‌که اگر در زندگی عادی دقت کنید می‌بینید چه ژست‌های عجیب و گوناگونی وجود دارد، ژست‌هایی‌که به هیچ‌وجه درتخیل خودتان نمی‌توانستند آن را پیدا کنید. لذا نگرنده بودن اساسی است. نه‌تنها نگرنده ژست، بلکه نگرنده همه‌چیز، لباس، اثاث، طبیعت، گفتار، کردار وغیره.

نقادی

مسئلهٔدیگر برای اثر هنری، نقادی است. دونقادی لازم‌است: نقادی خودتان و نقادی دیگران. نقادی خودتان باید قبل ازنقادی دیگران‌انجام بگیرد. به‌خودتان وحشتناك سخت‌گیر باشید. برای اینکه سخت‌گیر باشید این‌طور عمل‌کنید: حتماً نوشتهٔ خودتان را بگذارید چند روزی‌بماند. برای اینکه پس‌از«فاصله‌گیری» آن‌را بخوانید چون شما تقریباً نسبت به‌مثلا یك

هفته قبل آدم دیگری هستند. آن‌را همیشه هم خیلی با غیظ بخوانید. بگوئید چه‌چیز مزخرفی نوشته‌ام! نه اینکه بگوئید چه‌به! عجب من عالی نوشته‌ام. نوشته‌تان را بگذارید جلو و نسبت به‌آن وحشتناك سخت‌گیر و ایرادگیر باشید. هم از لحاظ استیل نوشتن، هم از لحاظ چهره‌پردازی، هم از لحاظ پرداخت جزئیات، از هرلحاظ، و بطورکلی درتمام مواردی که من امروز عرض کردم، در تمام نکات شدیداً سخت‌گیرباشید وکوشش‌کنید اثر را بهتر و بهتر و بهترکنید. اگر دیدیدکه حتی بعد از اینکه مثلا ده دفعه هم بهتر کردید، چیز خوبی از آب درنیامد، مچاله‌اش کنید و بریزید دور! نسبت به خودتان به‌کلی بی رحم باشید.

بعد ازآن‌که به‌مرحله‌ای رسیدیدکه خودتان، خودتان را پسندیدید و و فکرکردید، خوب، دیگر مثل اینکه‌کاری‌که من انجام دادم، بدنیست،آن وقت آن را درمعرض انتقاد دیگران قرار دهید و خودتان را آماده کنید! یك‌کمی باید پوست کلفت بود. انتقاد باید با فاکت و فوق‌العاده با دقت انجام بگیرد. البته معمولا در ایران انتقادها، با فاکت انجام نمی‌گیرد. نویسندگان و هنرمندان همه‌شان دارای احساسات ظریفی هستند. به‌این‌ها تاخت و تازکردن، حرف‌های تند وتیزگفتن و متلك‌گفتن روا نیست، آن‌ها را خردمی‌کند. مثل گل‌پژمرده می‌شوند. نبایداین‌کار راکرد. بایدفوق‌العاده با انسانیت و با مروت برادرانه یا خواهرانه با آنهـا صحبت کرد. ولی شما خودتان را برای این‌کار حاضر نکنید. شما خودتان را برای این‌حاضر کنیدکه آدم خیلی بد لجی با شما به شکل خیلی خشنی رفتار کند. نسبت‌به شما بی‌عدالتی کند. فرض‌کنید ازصدتا کلمه‌ای که در انتقادبه‌شما می‌گوید، فقط ده‌تایش درست باشد، نودتاش مزخرف‌باشد. اما شمابا خونسردی گوش بدهید. سعی‌کنید از همان حرف‌های‌درست ولی‌اندك هم استفاده‌کنید...

ازنقادی چندنفربگویم، مثلاهدایت‌جداً عادتش‌این بودکه‌هرنوشته‌ای را به‌ما، یك‌سری از دوستانش‌نشان می‌داد، می‌داد که درحاشیه‌اش نظریات خودمان را بنویسیم. خیلی از این‌نظریات را مورد توجه قرار می‌داد در صورتی که خودش دید، سطح پرداخت و مهارت هنریش از ماها همه‌بالاتر بود وآن چیزی‌که از اول به‌ما تحویل می‌داد چیز خیلی‌خوبی بود. (البته

خودش نسبت به خودش خیلی سخت گیری داشت). البته ما چیز کمی می‌توانستیم به او بگوئیم ولی با این وجود از نظر ما هفت هشت نفر که در اطرافش بودیم او می گذراند.

به‌هرحال، نباید هیچ‌پروایی داشت، بعدً از این‌که اثر از نظر اشخاص دیگر گذشت، این کالای معنوی و محصول خلاقیت هنری شما می‌تواند به بازار، تاریخ و جامعه عرضه شود.

انتشارات سازمان جوانان توده ایران