هنر نویسندگی خلاق

نوشته ایزابل زیگلر
ترجمه خداداد موقر

هنر نویسندگی خلاّق

نوشته ایزابل زیگلر

ترجمهٔ خداداد مُوّقر

هنر نویسندگی خلاّق
نویسنده: ایزابل زیگلر
مترجم: خداداد موقّر
حروفچینی: شرکت گیتی خودکار حروفچینی رضا ۸۹۰۸۷۷
لیتوگرافی: امیر
چاپ و صحافی: کُلینی
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
نوبت و تاریخ چاپ: اول زمستان ۱۳۶۸
انتشارات پانوس: خیابان شهید دکتر بهشتی. بین اندیشه و سهروردی ساختمان ۷۷ طبقه دوم ۸۵۰۴۴۶

درباره این کتاب

کتابی که در دست دارید، راهنمای فشرده‌ای است در زمینهٔ نویسندگی خلاّق» و اگر چه روی سخن آن در مرحله اول با جوانانی است که اشتیاق دارند روزی نویسنده شوند، معهذا مطالب آن به گونه‌ایست که حتی برای نویسندگان پرتجربه نیز می‌تواند سودمند باشد. این کتاب، خاصه با ضمائم آن، کتاب مرجعی است که علیرغم حجم کوچک آن از مطالب اساسی در زمینهٔ نویسندگی خلاّق برای مقاصد گوناگون سخن می‌گوید و در حقیقت کتابی است که باید کنار دست هر نویسنده‌ای باشد.

درباره نویسنده این کتاب

خانم ایزابل زیگلر دارای تجربیات فراوانی در زمینه نویسندگی است. در سمتهای سردبیر روزنامه، نویسنده و سردبیر در وزارت جنگ، عضو سندیکای مقاله‌نویسان، نویسنده تلویزیونی، و معلم نویسندگی خلاّق در کالج شهر لوس آنجلس اشتغال داشته است. آثار بچاپ رسیده او داستانی بنام «نه روز بدر سرا»، تعدادی داستانهای کوتاه و مقالات متعدد برای مجله «مک کلز» و «لیدیز هوم جرنال» و دیگر نشریات را شامل می‌گردد.

تقدیم به دکتر حبیب چینی عزیزم، که بدون تشویق و کمکهای او این کتاب بصورت کنونی بدست خواننده نمی‌رسید.

خداداد موقر

فهرست

عنوان	صفحه
مقدمه مترجم	۷
فصل اول ــ نویسنده خلاق	۹
فصل دوم ــ رشته‌ها و زمینه‌های سازندگی: تخیّلی و مستند	۱۶
فصل سوم ــ زمینه‌های داستانهای تخیّلی	۳۹
فصل چهارم ــ تشریح داستان کوتاه	٤۷
فصل پنجم ــ داستان و داستان فشرده	۵٤
فصل ششم ــ داستان تخیّلی ــ علمی و رویائی	٦۲
فصل هفتم ــ شکلهای دراماتیک	٦۸
فصل هشتم ــ انسان در نوشته‌های تخیّلی	۸۵
فصل نهم ــ ساختار و طرح‌بندی	۹۳
فصل دهم ــ لحن	۱۰۹
فصل یازدهم ــ سبک	۱۱۵
فصل دوازدهم ــ نوشته‌های غیرتخیّلی ــ مقالات و منشآت برای مجله‌ها	۱۲۳
فصل سیزدهم ــ نوشته‌های بلند مستند	۱۳۳
فصل چهاردهم ــ زحمت و رنج بازخوانی	۱٤۰
ضمیمه شماره یک ــ تهیه و ارائه نسخهٔ اصلی	۱٤۷
ضمیمه شماره دو ــ گل رزی برای امیلی ــ نوشته ویلیام فاکنر	۱۵۳
ضمیمه شماره سه ــ اسب چوبی برنده ــ نوشته دی. اچ. لارنس	۱٦۸
ضمیمه شماره چهار ــ سلمانی ــ نوشته رینگ لاردنر	۱۹۰
ضمیمه شماره پنج ــ فرهنگ لغات ادبی	۲۰٦
ضمیمه شماره شش ــ کتابشناسی	۲۲۲

مقدمه مترجم

کتابی که در دست دارید، اثری است در زمینهٔ «هنر نویسندگی خلاّق» و اگرچه روی سخن آن در مرحله اول با جوانانی است که اشتیاق دارند روزی نویسنده شوند، معهذا مطالب آن به گونه‌ایست که حتی برای نویسندگان پرتجربه نیز می‌تواند سودمند باشد. این کتاب، خاصه با ضمائم آن، کتاب مرجعی است که علیرغم حجم کوچک آن از مطالب اساسی در زمینهٔ نویسندگی خلاّق برای مقاصد گوناگون سخن می‌گوید و در حقیقت کتابی است که باید کنار دست هر نویسنده‌ای باشد.

اعتقاد مترجم اینست که از این کتاب می‌توان بعنوان یک کتاب کمک درسی برای دانش آموزان و دانشجویان استفاده کرد و آن را در دوره‌های روزنامه‌نگاری و رادیو و تلویزیون حتی بصورت یک کتاب درسی بکار برد. بدیهی است همانطور که نویسنده در متن کتاب تذکر داده است، این کتاب ــ و در واقع هیچ کتابی ــ قادر نیست از یک فرد، یک نویسنده بسازد، اما می‌تواند راهنمائی کند که چگونه نویسندگان بهتر بنویسند و از قدرت خداداد ذهن خویش بهتر استفاده کنند و آثاری با ارزش یا با ارزشتر به جامعه عرضه دارند.

در ترجمه این کتاب، آنچنانکه خصلت کتاب ایجاب می‌کند، سعی شده است نثری روان و دور از تکلف بکار رود و در عین حال کوشش بکار رفته است تا آنجا که مُخّل فصاحت ترجمه نباشد و رعایت اصول ترجمه اجازه دهد، اصالت متن حفظ شود. در عین حال لازم به تذکر است که مترجم برخی اصطلاحات و نیز قسمتهای مختصری از متن، از جمله ضمیمه‌ای بنام «بازار کار» را که خاص بازار آمریکا نوشته **شده بود و برای خواننده ایرانی فاقد** استفاده بنظر می‌رسید، **حذف کرده است. درمقابل، تمام داستان کوتاه «گل رُزی برای امیلی»** نوشتهٔ ویلیام فاکنر را، که نویسنده کتاب در سراسر این اثر به آن اشاراتی تحلیلی دارد و به نکات جالبی در آن تذکر می‌دهد، ترجمه **کرده و بعنوان** ضمیمه شماره

دو در خاتمه کتاب آورده است. ضمیمه شماره سه و **چهاربنامهای** «اسب چوبی برنده» نوشته دی. اچ. **لارنس و «سلمانی» نوشتهٔ رینگ لاردنر** نیز که در متن کتاب به آنها اشاره شده، ترجمه و اضافه گردیده است.

مترجم به هیچوجه معتقد نیست که کاری بدون عیب ارائه داده است ــ اگرچه تمام سعی خود را بکار برده و چنین آرزوئی داشته است ــ از اینرو پیشاپیش از خوانندگانی که اشتباهات و غلطهای احتمالی کتاب را تذکر دهند صمیمانه سپاسگزاری می‌کند. طبعاً راهنمائیهای بجا و ارزنده آنها در اصلاح چاپهای بعدی کتاب و دیگر کارهای مترجم سودمند خواهد بود.

خداداد موقر

فصل اول

نویسنده خلاّق

مردم **به دوجهت** اقدام به نوشتن می‌کنند: برای اینکه نوشته آنها توسط دیگران خوانده شود و برای اینکه از این راه درآمدی حاصل کنند. مطلبی که نویسنده به تحریر می‌آورد بستگی به هدف او دارد: برای سرگرمی خواننده، تعلیم و آموزش، نفوذ و تحت تأثیر قرار دادن و غیره. نحوه نوشتن او بستگی به شخصیت، خصوصیات اخلاقی و روحی، پشتکار و قریحه او دارد. **طرز نگارش** یک نویسنده بیانگر خصوصیات خود اوست و او را می‌شناساند.

نویسنده‌ای که ادعا می‌کند فقط برای خود و برای دلش می‌نویسد در **واقع چیزی** جز این عایدش نمی‌شود: نهایتاً خود را ارضاء می‌کند. او «یک نویسنده تفننی» است که هرگز حرفه‌ای نخواهد شد. نیاز او به نوشتن ممکن است جنبه درمانی و تسکینی داشته باشد. در این صورت آنگاه که عقده‌ها و دردها و محرومیتهای خود را روی کاغذ آورد، می‌تواند نویسندگی را کنار گذارد و پی کاری بهتر و حرفه‌ای مناسبتر برای خود برود. بعضی از نویسندگان که مدعی هستند فقط برای دل خود می‌نویسند در حقیقت راست نمی‌گویند و در واقع بدین نحو خود را در برابر شکستهای احتمالی حفظ می‌کنند. چنین نویسندگانی،

آنگاه که داستان یا نمایشنامه خود را به پایان رسانند، بفکر آن می‌افتند که حاصل کار خود را به چاپ برسانند و بگذارند تا دیگران آن را بخوانند.

آنچه را نویسنده بنگارش می‌آورد و نحوه نوشتن او، عواملی است که باعث می‌شود اثر نویسنده بچاپ **برسد یا نرسد** و اگر بچاپ برسد توسط چه کسی؟ هر نویسنده **تازه کار این رؤیا** را در سر دارد که روزی ناشری پیدا شود و نبوغ او را کشف کند، راه را به او نشان دهد و او را بسوی هدفش، هدف اصلی اش یعنی «چاپ **نوشته اش**»، **بکشاند**. در گذشته گاه این چنین اتفاق می افتاد ــ اگر چه این موارد بسیار نادرتر از آن بود که بعضی نویسندگان امروزه باور دارند ــ ولی در عصر حاضر سردبیران و ناشران امکان آنرا ندارند که در انتظار رشد و بنوغ فکری و حرفه ای یک هنرمند بمانند. مایل هستند که نبوغ را پرورش دهند و در رشد آن سهمی داشته باشند، اما هزینه های سنگین نشر و چاپ، سود کم، رقابت با دیگر رسانه های گروهی و تغییر پذیری و غیرقابل پیش بینی بودن سلیقه **خوانندگان، ایجاب** می‌کند که آنها بدنبال نویسنده ای باشند که نوشته اش امروز قابل نشر باشد، نویسنده ای که می‌داند چه بنویسد و می‌داند چگونه آنرا بنگارش آورد. به جهت این نیاز است که در زمان حاضر روزبروز برتعداد کلاسهای نویسندگی خلاق در کالج ها و دانشگاه ها افزوده می‌شود و تعداد باشگاهها، کنفرانس ها، سازمانها و تشکیلات محلی در این زمینه روزانه روبه افزایش است. این کتاب که نتیجه سالهای دراز تجربه اندوزی نویسنده در زمینه اداره کردن و رهبری این چنین کلاسها در کالج هاست، به این منظور به نگارش آمده که کمکی در برآوردن این نیاز کرده باشد. در اینجا از اصطلاح «اداره کردن» و یا «رهبری کلاس» استفاده کرده ام زیرا که نویسندگی خلاق قابل تدریس و تعلیم نیست، فقط می‌توان آنرا فرا گرفت. معلم نمی‌تواند به کسی یاد دهد که چگونه بنویسد بلکه صرفاً قادر است که به او نشان دهد که چگونه بهتر بنویسد. معلم می‌تواند هدایت کند، رهبری نماید، راه را نشان دهد، می‌تواند از تلف شدن وقت نویسنده جلوگیری کند و گاه سالها از وقت او را صرفه جوئی نماید، سالها او را بجلو براند، و این کار را از طریق توجه دادن به «میان برها» **انجام** دهد و از

طریق حل مشکلات فنیِ نویسنده ــ مشکلاتی که می‌تواند وقت و نیروی بسیار نویسنده را به هدر دهد ــ می‌تواند به نویسنده کمک کند تا برآن مشکلات و سدهای عاطفی و احساسی که او را از نوشتن بازمی‌دارد، غلبه کند. حتی می‌تواند جرقه‌ای را سبب شود و آتشی در وجود نویسنده به‌پا کند. لیکن آن آتش در وجود معلم نیست، **باید** در وجود نویسنده نهفته باشد.

هر مطلبی که نوشته می‌شود، اگر تقلیدی نباشد، دارای خلاقیت است. یک نامه دارای خلاقیت است. یک شعار **تبلیغاتی** نوعی خلاقیت است. هر آنچه از ذهن انسانی بگذرد و توسط ذهن تغییری بخود یابد نوعی خلاقیت در آن بکار رفته است. تفاوت میان نویسندگان در کیفیت، هدف و تأثیر مورد نظر آنها است. فرق میان هَملِت[1] و یک قسمت از سریال تلویزیونی «دود تفنگ»[2] فرقی کیفی است در سبک این دو نوشته، فرق میان هدفهای دراماتیک آنها، و فرق در تأثیر آنها در خواننده و یا تماشاکننده. هر نویسنده بحق می‌تواند چنین فرض کند که **خلاق است ولی باید محل خود را در عرصه خلاّقیت بخوبی تشخیص و تمیز دهد، باید از قدرتها و قریحه‌های خود و نیز محدودیتها و کمبودهایش آگاه باشد.**

سؤالاتی که نویسنده تازه کار باید از خود بکند

شخصی که در گذشته تجربه زیادی در فن نویسندگی نداشته و یا بکلی فاقد هرگونه تجربه است **باید** چند سؤال از خود بکند:

۱ ــ در میدان وسیع نویسندگی جای من کجاست و بکجا تعلق دارم؟ میراث فرهنگی من چیست و تجربه‌های من کدام است؟ آیا من یک سنت گرا هستم یا بت‌شکن؟ آیا من از گذشته‌ها پیروی خواهم کرد و یا یک نوآور هستم؟

۲ ــ استعدادهای خاص من چیست؟ آیا قریحه من در زمینه تخیل قوی‌تر است و یا در مستندات و واقعیّت گرائی؟ آیا درک خوبی از تئاتر دارم؟ آیا می‌توانم شاعر بشوم؟

1- Hamlet 2- Gunsmoke

۳ ــ درباره بازار کار نویسندگی چه می‌دانم؟ برای کدام نشریات می‌خواهم و یا می‌توانم مطلب بنویسم؟ اگر سبکی سطحی دارم و دیدی نه چندان عمیق، بازهم می‌خواهم مطالبی در زمینه بررسی های سنگین ادبی بنویسم؟ اگر بنظرم داستانهای مجله های بانوان مهمل و خنده‌آور است بازهم سعی می‌کنم برای این چنین نشریات مطلب تهیه کنم؟ آیا می‌خواهم برای نشریاتی که هرگز آنها را نخوانده‌ام مطلب بنویسم؟

خصوصیات نویسندگان

نویسنده **باید درباره** بسیاری مسائل و موارد فکر کند، تعمق کند و کنجکاو شود، از خود پرسش کند و حتی به تخیل بپردازد:

۱ ــ لازم نیست که نویسنده مردم را دوست داشته باشد ولی **باید برای** او مردم بسیار جالب باشند.

۲ ــ **باید** میل شدیدی داشته باشد که آنچه را که خود می‌بیند بدیگران هم نشان دهد، آنها را وادار کند که آنچه را می‌بیند ببینند و آنچه را می‌شنود، بشنوند.

۳ ــ **باید دربرابر** شرائط و اوضاع انسانها حساس باشد و برانگیخته شود تا احساس خود را نسبت به این مسأله ابراز دارد.

٤ ــ **باید** نسبت به کلمات عشق ورزد تا جائیکه فرازها، جمله‌ها و آهنگ آنها جزئی از وجودش را تشکیل دهد.

۵ ــ **باید** فردی باشد که نسبت به امر نویسندگی خود شدیداً متعهد باشد و احساس مسئولیت کند.

٦ ــ **باید** امروز صبح، بار دیگر متولد شود و نیز فردا صبح دوباره متولد شود و همچنین روز بعد از آن. باید بتواند به چهره‌های آشنا چنان بنگرد که گوئی هرگز آنها را ندیده است. باید اتومبیل خود را بسوی هر مقصد که می‌راند با این احساس هدایت **کند** که برای **باراول به** آن سو در سفر است. **باید** دختر خانم پشت دستگاه حساب فروشگاه را چنان ببیند که گویا او نیز امروز صبح

بدنیا آمده است.

۷ ــ نویسنده باید بداند که نوشتن، درحقیقت، بازنوشتن است و باید بتواند براحتی از نوشته های خود ببرد، رابطه خود را با آنها قطع کند و آنها را دور بریزد بدون آنکه بلرزد. اگر نوشته یا شعر را طفل ضمیر می‌خوانند، او باید بتواند طفل خود را اگر از کمال زیبائی، رعنائی، بلاغت و فصاحت برخوردار نباشد، قطعه قطعه کند بدون آنکه خم به ابرو بیاورد.

۸ ــ اگر فاقد توجه خاص به جزئیات است **باید آنرا** بدست آورد. فرق بین داستان یا مقاله موفق و **ناموفق توجه و دقت در جزئیات است.**

۹ ــ نویسنده باید بداند که نویسندگی کاری است روزمره و تکراری نه حاصل الهامات گاه به گاه. باید هر روز وقت معینی را صرف آن کند که به گوشه ای بنشیند و به نوشتن بپردازد. داشتن یک دفتر وقایع روزانه یک روش خوب برای نشستن و نوشتن است. نویسنده تازه کار حق آنرا ندارد که کار و مشغله خود را بهانه ای برای تنبلی و عدم پشتکار جلوه دهد.

۱۰ ــ نویسنده باید بداند که فقط تعداد معدودی از نویسندگان از راه نویسندگی امرار معاش می‌کنند. تعداد نویسندگان حرفه ای تمام وقت نسبت به دارندگان **مشاغل دیگر بسیار کم است.**

۱۱ ــ نهایتاً نویسنده **باید** اعتراف کند که هیچ بهانه و عذری موجه نیست و اگر او مشغول به نوشتن نیست صرفاً بخاطر آنست که نمی‌خواهد بنویسد. مردم بسیاری هستند که در شرائط بسیار متفاوت و با وجود کمبودها و مشکلات فراوان و متعدد همواره بکار نویسندگی **می‌پردازند.**

۱۲ ــ گاه به گاه پیش می‌آید که نویسنده تأملی می‌کند و با درد و حسرت بخود می‌گوید که همه چیز قبلاً نوشته شده است، همه قصه ها قبلاً گفته شده است. در چنین وضعی نویسنده باید بیاد بیاورد که داستان رومئو ژولیت[1] قبلاً توسط یک داستان‌نویس ایتالیائی نگاشته شده بود ولی بعد از او شکسپیر[2] **آنرا** زیباتر بیان کرد و اینکه همان قصه را بعدها بصورت «گل روز ایرلندی

1- *Romeo and Juliet* 2- *Shakespeare*

ایبی»[1] و اخیراً بشکل «داستان سمت غربی» یا «داستان وست ساید»[2] دوباره به تحریر آورده‌اند.

۱۳ ــ نویسنده باید یاد بگیرید که از نامه هائیکه در زمینه قبول نشدن نوشته هایش برای چاپ، بدست او می‌رسد، برای چرک‌نویسی استفاده کند نه آنکه آنها را بعنوان سند «پایان یافتن جهان» تلقی کند. باید شکست را بپذیرد و مأیوس نشود. از بسیاری از این شکست‌ها می‌توان با شناخت صحیح و بررسی درست بازار کار، جلوگیری کرد. بدیهی است که نویسنده نباید بعلت عدم آگاهی، نوشته خود را برای نشریه‌ای بفرستد که چند سال پیش تعطیل شده است!

۱٤ ــ نویسنده **باید** بیاموزد که با تنهائی چگونه می‌توان کنار آمد زیرا که کار نویسندگی کار تنهائی است. راهی است که فرد **باید به تنهائی بپیماید.**

مشکلات نویسندگان

هدف اصلی این کتاب بررسی مشکلات نویسندگان است. مشکلاتی که مشترک است و اکثر نویسندگان با آنها روبرو هستند. بدیهی است هرگز دو نویسنده مثل یکدیگر نمی‌نویسند. در یک گروه بیست نفری، نویسندگی در بیست شکل و سطح متفاوت خواهد بود. با این حال در بعضی موارد همه آنها مشکلات مشابهی خواهند داشت که باید با **آنها** روبرو شوند و آنها را حل کنند: از چه زاویه‌ای **باید** به ماجرا نگریست؟ گفته هائی که آورده شده است چه اشکالاتی دارد؟ چرا شخصیت مورد نظر درست از آب درنیامده؟ آیا سعی دارم که از مطلب مناسب برای یک داستان کوتاه، داستان بلندی بنویسم؟ آیا این بازگشت به حوادث **قبل**[3]، **بجاست؟**

هدف این کتاب

این کتاب چنان طراحی شده و به تحریر درآمده است که به شما کمک کند تا بتوانید با مشکلات خود، مشکلاتی که بطور روزمره بعنوان یک نویسنده با

1- *Abie's Irish Rose* 2- *West Side Story* 3- *Flashback*

آنها برخورد خواهید کرد، کنار بیائید. مطالب بسیاری را دربر دارد که در عمل بکار می‌آید: اطلاعات در موارد فنی، اصطلاحات ادبی، طرز تهیه نسخه نهائی و غیره. این کتاب درباره مسائل نظری و تئوری نویسندگی بحث نمی‌کند بلکه یک کتاب دستورالعمل و راهنماست که پاسخ سؤالات: چه کسی؟ چگونه؟ چرا؟ کی؟ کجا؟ را می‌دهد.

فصل دوم

رشته‌ها و زمینه‌های نویسندگی:

تخیلی و مستند

هنر نویسندگی، زمینه‌های بسیارمتعدد و مختلفی را به نویسنده تازه‌کار عرضه می‌دارد: تخیلی و غیرتخیلی، فیلم‌نامه و یا نمایشنامه، مقاله **وزندگی‌نامه و غیره. ازآنجا که تعداد کمی ازنویسندگان درپیش ازیک** رشته موفق هستند، نویسنده تازه‌کار بهتر است در بدو امر سعی کند دریابد در چه رشته یا زمینه‌ای قریحه بیشتری دارد و بدین‌ترتیب از هدر دادن بسیاری از وقت و عمر خود جلوگیری کند. آیا قریحه بیشتری در نوشته‌های تخیلی دارد یا در نویسندگی مستند و واقع‌گرا؟ از این طریق از ابتدای کار برای خود روشن خواهد ساخت که در کدام زمینه مایل است فعالیتش را متمرکز سازد. بهرحال صرف‌نظر از اینکه در چه رشته‌ای نویسنده تصمیم به تلاش دارد ــ که طبعاً تلاشی بس سخت در انتظار اوست ــ حدود پیشرفت و موفقیت او صرفاً به قریحه و استعداد و میزان سعی او بستگی خواهد داشت.

نویسنده تخیلی

کلمهٔ *Fiction* در زبان انگلیسی، کلمه‌ای است قدیمی و ریشه فعل آن به مفهوم «ساختن» یا «شکل دادن» و حتی در مواردی «وانمود کردن» یا «نقش بازی کردن» است. برخلاف نویسنده غیرتخیلی یا واقع گرا[1] که صرفاً وقایع، اطلاعات، گزارشات و **حقایق** را در کنار هم قرار می‌دهد، البته آنطوری که خود آنها را می‌بیند، نویسنده داستان یا نمایشنامه یا داستان کوتاه، خلق می‌کند، شکل می‌دهد و مجسم می‌کند، و با آنچه که می‌سازد به حقیقتی می‌رسد و یا اینکه خواننده را قادر می‌سازد تا به حقیقتی دست یابد.

داستان نویس

نویسنده داستان روشهای مختلفی را می‌تواند دنبال کند و انتخاب او بستگی به نوع قریحه اش دارد. می‌تواند داستان را از نوع کوتاه و فشرده براساس تسلسل حوادث یا باصطلاح «عمودی»[2] بنویسد با جنبه های سمبلیک و روانشناسی **ویا** می‌تواند داستانی با «نظاره وسیع»[3] یا «افقی»[4] بنگارد، داستانی به وسعت افق که نسلها را دربر گیرد و ماجراهای عظیمی چون جنگ را بازگو کند. می‌تواند داستان تاریخی بنویسد، زندگی نامه شخصی خود را، داستانهای تخیلی فضائی و یا داستانهای اسرارآمیز، ماجراجویانه، و یا حتی داستانهائی از **کابوی های** غرب، که هر روز بصورت کتابهای جیبی تعداد فراوانی از آنها در دسترس عموم قرار می‌گیرد، به تحریر آورد. امروزه «داستان

1- Nonfiction Writer *2- Vertical* *Panoramic or Horizontal*

٤ ــ داستان را هنگامی افقی می‌گوئیم که وقایع در عرض هم روی می‌دهد بعبارت دیگر در یک محل یا محلهای گوناگون **اتفاق می افتدونویسند** گاه‌به گاه توجه خاصی به یکی از آنها معطوف می‌دارد تا سرانجام این حوادث ظاهراً **جد** ازیکدیگر، دریک نقطه بهم می‌رسد و داستان وارد مرحله پایانی می‌شود. «بینوایان» «ویکتور هوگو» و «بابا گوریو» اثر «بالزاک» نمونه های ←

ادبی »[1] داستانی است کوتاه، فشرده، با سبکی مقتصدانه که غالباً از دید یک فرد بازگو می‌شود. نویسنده با نرمی و سرعت خواننده را در جوّی دراماتیک قرار می‌دهد و به همان نرمی و سرعت او را به نتیجه می‌کشاند. از نقطه نظر ساخت و ترکیب این چنین داستان را از نوع عمودی می‌خوانند که در برابر داستانهای افقی قرار می‌گیرد. شیوهٔ افقی وسعت فراوان دارد. آرام‌تر و کندتر است، عجله ای در کار نیست. **داستانهای «غریبه »**[2] **«آلبرکامو»**[3] **و «دوی خرگوش »**[4] «جان آپدایک »[5] از نوع عمودی است. **شخصیت اصلی** هر یک از این دو داستان در وضعی دراماتیک قرار می‌گیرد و بدون اغماض و هرگونه رحمی به پایان یا نتیجه ماجرا **کشیده** می‌شود. **«غریبه »مرتکب قتلی میشود که بطور معمول کسی را بجرم آن اعدام** نمی‌کنند، **اومحکوم می‌شود، آنهم** تا حدودی بدلائلی احمقانه که هیچ گونه ارتباط مستقیمی با خود قتل ندارد (برای مثال او در مراسم تدفین مادرش گریه نکرده است)، با این حال، محکومیت او غیرقابل اجتناب است. داستان دیگر از نوع «عمودی» داستان «خداوندگار مگس ها»[6] نوشته «ویلیام گلدینگ »[7] است. ماجرای دراماتیک داستان، وضعیت عده‌ای پسر بچه است که خود را در جزیره‌ای متروک و دور از انسانهای دیگر می یابند. «گلدینگ» داستان خود را خیلی سریع بیان می‌کند. پسر بچه ها که در حقیقت سمبل تمدن هستند اسیر انگیزه ها و عکس العمل های وحشیانه درون خود می‌شوند.

داستان امروزی در برابر تمام داستانهای گذشته: رمانتیک، رئالیست، **پیکارسک**[8] **واعتراضات** به جامعه، انقلابی و عصیان گراست. شخصیت های اول

برجسته از اینگونه داستان‌نویسی محسوب می‌شود. بعکس در داستان «عمودی» داستان با تسلسل زمانی حادثه ای بعد از حادثه دیگر روی می‌دهد. معمولاً داستانهای کوتاه و نیز پاره ای از خاطره ها و سفرنامه ها بشکل «عمودی» تنظیم می‌شود.

1- Literary Novel

2- «The Stranger» («L'Etranger») *3- Albert Camus* *4- «Rabbit Run»*

5- John Updike *6- «Lord of the Flies»* *7- William Golding*

وابسته به نثرنویسی و **سبک** داستان‌نگاری ادبیات جدید اسپانیا که قهرمان رمان یا داستان شخصی اوباش است.

8- Picaresque

داستان امروزی قهرمان نیستند بلکه «غیر قهرمان»[1] و حتی «ضد قهرمان»[2] **هائی** هستند که بشکل انسانهای عادی و یا حتی کمتر از انسانهای عادی نشان داده می‌شوند. مثلاً آنگاه که بصورت و در قالب اگزیستانسیالیست‌ها نشان داده می‌شوند، هیچ مسئولیتی درباره کسی یا چیزی ورای خودشان ندارند. آنها باری بهرجهت پیش می‌روند. شخصیتهای مقابل شخصیتهای اول، در چنین داستانهائی، غالباً قدرتهای اجتماعی خاصی هستند که دیگر مورد قبول شخصیت اصلی نیستند. لیکن اعتراض واقعی در حقیقت اعتراضی اجتماعی نیست بلکه اعتراضی انفرادی و از سوی یک شخص است. نویسنده داستان امروزی تأکید براشیاء بدون حیات می‌کند که در واقع بالا تر از سمبل است: اشیاء تقریباً حالت شخصیت‌ها را می‌یابند. در غریبه آنچه که مهم است خورشید و دریا، چاقو، هفت‌تیر، **تابوت مادرو** حتی پیچهائی که در ساختمان تابوت بکار رفته **است** می‌باشد. قدرت خورشید است که در شروع داستان شخصیت اصلی را بسوی **جنایت** می‌راند و باعث می‌شود که تیرهای متعددی بطرف مقتول رها کند.

توجه به اشیاء برای نویسندگان پیرو مکتب اگزیستانسیالیزم فرانسه حالتی وسواس گونه ببار آورده است تا بدانجا که در روش نگارش آنها گرایشی در جهت «غیرزنده» ساختن و «تبدیل به شئی کردن» شخصیت‌ها **راه‌یافته است.** بدین ترتیب که به شخصیتها نام داده نمی‌شود و رفتار آنها را از طریق ارتباطشان با اشیاء نشان می‌دهند: اشیائی چون صندلی، میز و دیوار. گرایش دیگر در جهت از میان برداشتن طرح کلی داستان است. به ادعای این نویسندگان از آنجا که هرگز اتفاقی برای کسی نمی‌افتد، پس برای شخصیتهای داستانها هم هرگز اتفاقی نمی‌افتد. بعلاوه، در حقیقت آنچه انسانها انجام می‌دهند صرفاً نشستن دور هم و خیره شدن به انگشتان شست خودشان است و یا در اطراف می‌گردند و ساقهای خود را به میزها می‌زنند. چنین است که افراد در داستانهای تخیلی رفتار **می‌کنند.** نتیجه این نوشته‌ها غالباً نوعی نویسندگی خاص است که فقط توسط افراد داخل گروه خاص یا «خودی‌ها» خوانده **می‌شود.** انهائی که همچون دیگر

1- Non - heroes *2- Anti - heroes*

اعضاء گروه فکر می‌کنند و آنچه را که بنظرشان مردم عادی از درک آن عاجزند، درک می‌کنند!

می‌توان چنین برداشت کرد که آن دسته از نویسندگان امروزی که نوشته‌های گذشتگان را پذیرا نیستند در حال گذر از یک مرحله تحولی هستند. یکی از عکس‌العملهای **ممکن** در برابر زندگی در این کائنات که اندازه و قدرتش **بی نهایت است، می‌تواند این باشد که احساس حقارت کنیم. با اینحال** باید اینرا بپذیریم که روزی واقعیت، این عظمت و قدرت فوق تصور، پذیرفته خواهد **شد، نویسندگان** جوان موفق خواهند شد برمحدودیتهای خودشان فائق آیند و حائلها را بشکنند و داستانهائی بسرایند که در شأن این عصر حیرت انگیز باشد. این مبارزه‌ای است که نویسندگان دهه آخر قرن بیستم با آن روبرو خواهند بود، نویسندگانی که امروز در حال فراگیری فن نویسندگی هستند. در زمان حال[1] علیرغم وجود تلویزیون ــ عموم مردم تأکید برخواندن دارند. بعضی توجه خود را معطوف به نوشته‌های غیرتخیلی و مستند کرده‌اند، گروهی به داستانهای وسیع (گسترده) یا داستانهای افقی که هنوز پابرجاست، **وفاداریاقی** مانده‌اند. وقایع داستان افقی در زمانی طولانی‌تر اتفاق **می افتد وفضای بیشتری را می‌پوشاند.** شخصیتهای بیشتری را دربر دارد و حدود طرح کلی آن وسیعتر است. **موضوع اصلی داستان افقی می‌تواند هر امری باشد: اعتراضی اجتماعی،** سکس، رشد اقتصادی، جنگ، **سیاست. ولی** شخصیت اصلی داستان بزرگتر است، یعنی بزرگتر از واقعیت است: یا بهتر است یا بدتر، یا قویتر یا **ضعیفتر.** **شخصیتهای اصلی داستانهای افقی همیشه چنین بوده‌اند، حتی از زمان بوولف[2]، سید[3]، رولاند[4] و موسی[5]. شخصیت اصلی می‌تواند یک هنرمند باشد، و یا بکس‌بازی سیاه‌پوست، و یا یک تاجر، ولی هر که باشد فردی برجسته است، و بالأخره بر قدرتهائی که عظیمتر از خود او هستند و بر ضد او بپاخاسته اندفائق خواهد آمد و یا مغلوب آنها خواهد شد.**

۱ــ اگرچه زمانی از نوشتن این جملات می‌گذرد، اما مطالب آن همچنان صادق است.

2- *Beowulf* 3- *The Cid* 4- *Roland* 5- *Moses*

در حال حاضر داستان افقی در ایالات متحده توسط جیمز بلدوین[۱]، **جیمز** میچنر[۲]، جیمز جونز[۳]، **نورمن** میلر[۴]، و جان اهارا[۵] و تعدادی نویسنده دیگر نوشته می‌شود.

داستانهای تاریخی ساختی افقی دارد زیرا که دوره آن‌ها غالباً برشی مهم و طولانی از تاریخ را شامل می‌شود، **مانند جنگی** کامل، یا باستعمار درآوردن سرزمینی وسیع. شخصیتهای درگیر در داستان تاریخی غالباً بزرگتر از واقعیت هستند، بزرگتر از **مردان دیگر: چه** از نظر جثه، چه روحیه، شجاعت **و یا شقاوت،** خوش طینتی یا بدذاتی. بعنوان نمونه‌هائی از این چنین داستانها می‌توان: «نقاب آپولو»[۶]، «**شاه باید بمیرد**»[۷] نوشته مری رنولت[۸]، «جهان کافی نیست»[۹] نوشته زوه الدنبرگ[۱۰] و «راکسی»[۱۱] نوشته سیسیلیا هالند[۱۲] را نام برد.

زندگی **نامه**[۱۳] و یا زندگی نامه شخصی[۱۴] ممکن است داستانهائی افقی و یا عمودی باشد و این بستگی به زمان و حدود طرحی دارد که نویسنده برای کتاب خود انتخاب می‌کند. اگر داستان، کل یک زندگی را دربر بگیرد احتمالاً وسعت پیدا می‌کند و شامل شخصیتهای متعددی می‌گردد و چنانچه فقط چند روز یا هفته مهم از زندگی شخصیت اصلی داستان را دربر بگیرد بشکل داستان عمودی درمی‌آید.

داستانهای تخیلی علمی که بسرعت برمیزان اهمیت آنها در صحنه داستان‌نویسی افزوده می‌شود، نیز ممکن است ساخت افقی و یا عمودی داشته باشد. داستانهای هیجان انگیز، اسرارآمیز، ماجراجویانه، و **کابوی** اصولاً ساخت افقی دارد. همانطور که غالب کتابهای جیبی که تقریباً همیشه از سکس و خشونت **گفتگومیکند** نیز ساختی افقی دارد. نویسندگان همواره آن سبک را که مورد علاقه‌شان است دنبال می‌کنند: «رومانتیزم»، «رئالیزم»، «ناتورالیزم»،

1- James Baldwin
2- James Michener
3- James Jones
4- Norman Mailer
5- John O'Hara
6- «The Mask of Apollo»
7- «The King Must Die»
8- Mary Renault
9- «The World Is Not Enough»
10- Zoé Oldenbourg
11- «Rakossi»
12- Cecilia Holland
13- Biography
14- Autobiography

«اکسپرسیونیزم»، «امپرسیونیزم»، «سمبولیزم» و غیره. از نقطه نظر موضوع و **ساختار**، داستان‌نویس آزاد و مختار است **وهیچ** شکل داستانی (یا حتی نداشتن شکل و فرم داستان) برای او مانعی شمرده نمی‌شود.

نویسنده داستان کوتاه

نویسنده داستان کوتاه **باید** هرچه زودتر، در شروع کار خود، برای خویش مشخص کند که چه نوع داستان کوتاهی را می‌خواهد بنویسد و یا در کدام نوع استعداد و قریحه دارد. **باید** علائق و سلیقه‌های خود را بررسی کند. اگر داستانهای عامه پسند را می‌خواند و به این نوع داستان معتقد است می‌تواند از این گونه داستان کوتاه بنویسد، مشروط برآنکه قریحه اینگونه نویسندگی را داشته باشد و عشق و اراده فراگیری فنی کار هم در او باشد. اگر علاقه‌اش بیشتر در جهت داستانهای کوتاه نشریات ادبی است، **باید** استعدادهای خود را در این زمینه پرورش دهد. اگر از هیچ‌یک از این دو ارضاء نمی‌شود و از خود فکر و نظریات خاص دارد می‌تواند در نشریات کوچک «تجربه‌ای»[1] احتمالاً بازاری برای کار خود پیدا کند. گهگاه نویسنده تازه کار به فکر آن می‌افتد که چند داستان عامه **پسند**[2] **ویا ظریف**[3] **بنویسد**، آنها را بفروش برساند، پولی به جیب بزند و آنگاه به کار نویسندگی «جدی» بپردازد. کار چنین نویسنده‌ای الزاماً به شکست منجر می‌شود زیرا به احتمال زیاد هیچ مجله‌ای داستانهای او را نخواهد خرید، و نهایتاً او انبوهی از نسخه‌های اصلی داستانهای خود را که کاغذ آنها به زردی می‌گراید جمع‌آوری می‌کند، و بالأخره ناچار خواهد شد روزی با یأس و ناامیدی لذت عظیم نویسندگی را **کنار گذارد**. او نویسندگی داستانهای عامه‌پسند را با نویسندگی بد و غیرصادقانه اشتباه گرفته است.

در حقیقت، مجلات و نشریات را **به سادگی** نمی‌توان گروه‌بندی کرد. برای ساده ساختن موضوع ناشران مجلات از سه کلمه «عامه‌پسند»،

1- Experimental *2- Pulp* *3- Slick*

«ظریف»[1] و«پرمحتوی»[2] استفاده می‌کنند تا تصوری از نوع داستانی را که مورد استفاده ایشان قرار می‌گیرد بدست دهند. مجلات نوع عامه پسند ــ از نوع اعترافات جنایتکاران، داستانهای پلیسی و یا عشقی ــ براحتی قابل تمیز است ولی مجلات «ظریف» و «پرمحتوی» غالباً درهم ادغام می‌شود. مجله ای از نوع ظریف مانند *Red Book* یا *Saturday Evening Post* غالباً از داستانهای پرمحتوی و در سطح بسیار بالا استفاده می‌کند و مجله ای از نوع و سطح بالا گاه داستانهای ظریف بچاپ می‌رساند.

امروزه گرایش مجلات ظریف در جهت سبکها و کیفیتها و طرحهای خوب از نظر مسئله و درگیری مطرح شده در داستان است. اکنون دیگر داستانهای قراردادی با پایانی همواره خوش تقریباً بکلی متروک است. البته این بدان معنی نیست که داستانهای **پرمحتوی آنچنان** که مجلات ادبی به آن می‌نگرند به کلی بازار داستانهای ظریف را از بین برده باشد. آنچه در گذشته مورد پذیرش نبوده، اکنون هم نیست و هنوز هم تعداد و تنوع موضوعات چندان زیاد نیست و محدود به مسائلی چون ارتباطات خانوادگی، عشق، پیروزی صفات نیکو و غیره است، همانگونه که همیشه بوده است. داستانهای **ظریف** را می‌توان عامه پسند و داستانهای **پرمحتوی** را ادبی نامید. **مجله های مک کالز**[3] و **لیدیزهوم جورنال**[4] **دو نمونه از مجلات عامه پسند خانوادگی است، و** مجله پلی بوی[5] **نیمه بازاری و هار پرز بازار**[6] **و تعدادی از یاد نشریات** نقد و بررسی دانشگاهی، که هر روز برتعداد آنها افزوده می‌شود، مجلات ادبی محسوب می‌گردد. **مجله آنته**[7] **یک نمونه از مجله تجربی، از ردیف «نوآوری» است.**

داستان عامه پسند معمولاً بطور دقیقی طراحی شده است با یک درگیری و تضاد روشن که خوب شکل یافته و بالأخره منتهی به یک «نقطه اوج»[8] می‌گردد. انواع تمهیدات و تکنیکها بکار می‌رود تا هیجان ماجرا در سطح بالائی حفظ شود. اگرچه پایانهائی از نوع داستانهای او هنری[9] دیگر کهنه شده است.

1- *Slick* 2- *Quality*
3- *Mc Call's* 4- *Ladies' Home Journal* 5- *Playboy*
6- *Harper's Bazar* 7- *Ante* 8- *Climax* 9- *O' Henry*

داستان ادبی می‌تواند طرحی داشته و یا نداشته باشد. می‌تواند صرفاً با **حرکتی** آرام رو به اوج ماجرا باشد. اوجی که چندان از بقیه ماجرا بالا تر و عظیمتر نیست. تضاد و درگیری داستان با پیچیدگی و ظرافت بیشتری عرضه می‌شود و مشکل اصلی ماجرا ممکن است **لاینحل باقی بماند.**

شخصیتهای یک داستان عامه پسند **معمولا** شخصیتهائی مشخص و کلیشه ای هستند و به این دلیل بنظر واقعی می‌آیند که ما با این شخصیتهای کلیشه ای بارها و بارها روبرو شده ایم.

نویسنده ادبی سروکارش با مشکلات درونی مردم واقعی در شرائط حاد و فشار زیاد است. خواننده خود را با این چنین شخصیت ها تطبیق می‌دهد که البته این تطبیق در سطحی ناخودآگاه یا محرمانه است. قهرمان یک داستان بازاری یا عامه پسند می‌تواند یک منشی «تیپیک» باشد، یک کلیشه ـ ولی در داستان ادبی ممکن است که قهرمان داستان یک منشی باشد، اما سروکار نویسنده با جنبه های **خاصی** است که او را از سایر منشی ها جدا می‌کند، با جنبه های فردی که او را بی مانند و بی همتا می‌سازد. (این بی مانندی و بی همتائی همیشه بمعنی ستایش نیست بلکه بمعنی داشتن صفت و روحیه خاص است که دیگران **عین آنرا ندارند**).

داستان بازاری یا عامه پسند باید خوب نوشته شود. سبک آن باید روشن و روان باشد و جریان ماجرا از مرحله ای به مرحله دیگر بوضوح و سادگی صورت گیرد. گفته ها باید برنده و با هدف باشد. تجسمات و تشریح صحنه ها می‌تواند زیرکانه باشد ولی نمی‌بایست تلاش چندانی را از خواننده انتظار داشت. در اکثر **این داستانها یکنواختی و تشابه پیدا می‌شود. سبک نویسنده ادبی روان و از تمام سبکهای دیگر قابل تمیز است.**

ویلیام **فاکنر**[1] سبکی خاص خود و مشخص **دارد و** همچنین کاترین **منسفیلد**[2]. **برای** نویسنده ادبی صحنه پردازی و **تجسم**، «سمبولیزم» و لحن بسیار مهم است.

1- *William Faulkner* 2- *Katherine Mansfield*

موضوعات کلی داستانها، بطور مشخص نوشته های ادبی را از بازاری متمایز می‌سازد. نوشته بازاری یا عامه پسند **باید** طوری باشد که هیچ گروه از خواننده را از خود نرنجاند و از خود فراری نسازد. خوانندگان بدلائل مختلف **ممکن است رنجیده شوند. گروهی بعلت اشاره به مسائل سیاسی یا حقوق** بشر[1]، **گروهی، ازانتقاد نسبت به برخی** تشکیلات (کلیسا، حرفه پزشکی، خانواده) **بعضی بخاطر درج مسائل** نژادی، انحرافات جنسی، گناهی چون زنا که بدون مکافات بماند و غیره. کسانیرا که درمجلات تبلیغات خود را بچاپ می‌رسانند نباید رنجیده خاطر ساخت (زیرا که مجله ممر درآمد اصلی را از دست می‌دهد و محکوم به تعطیل می‌شود.) مثلاً در داستانهای بازاری شما هرگز در مورد خلبان هواپیمائی که مست کرده است، نمی‌خوانید، درصورتیکه ممکن است در صفحه سوم روزنامه چنین ماجرائی که حقیقتاً اتفاق افتاده نقل شده باشد. ولی موضوعات داستانهای ادبی محدودیت ندارد. نویسنده ادبی با صراحت اظهار می‌دارد که دوران کودکی همیشه دوران مقدس و خوشی نیست بلکه غالباً کابوسی سخت **است**. اظهار می‌دارد: بلی این حقیقت است که والدین گاهی بچه های خود را کتک می‌زنند و کسی هم کاری با آنها ندارد، که بدی ممکن است پیروز شود، که همجنس گرائی در واقع در جامعه وجود دارد، که یک زناکار ممکن است هرگز دلش به نور حقیقت روشن نشود و زشتی کار خود را نبیند، و اینکه برخلاف گفته همگان هر فلز زرد درخشان حقیقتاً طلاست یا بهتر بگوئیم صورت زیبا همان سیرت زیباست.

نمایشنامه نویس

آنکس که **زمینه وقریحه** نمایشنامه نویسی دارد خود بخوبی تشخیص می‌دهد که به تئاتر حقیقتاً عشق می ورزد و بدون وقفه در پی آن است. نمایشنامه نمی‌خواند بلکه برای دیدن آنها به تئاتر می‌رود. می‌داند که در عرصه تئاتر چه می‌گذرد و درباره هنر پیشه های زن و مرد تئاتر کنجکاو **است**. به موفقیت ها و

1- *Civil Rights*

عدم موفقیت‌ها در تئاتر توجه و علاقه دارد و پیشرفتهای روی صحنه و امور کارگردانی را سخت دنبال می‌کند. نویسنده جوانی که هرگز تئاتر زنده‌ای را مشاهده نکرده ولی فکر می‌کند که مایل است نمایشنامه‌نویس شود مانند داستان‌نویسی است که برای مجله‌ای مطلب بنویسد که مدتی است تعطیل شده است.

نمایشنامه‌نویسی که امکاناتی در او نهفته است کسی است که برداشتی صحیح از کل تئاتر، یا تئاتر بطورکلی داشته باشد. ممکن است کلماتی را که به تحریر آورده او را تحت تأثیر شدید قرار دهد ولی از اینکه کلمات فقط قسمتی کوچک از کل برنامه را تشکیل می‌دهد غافل نمی‌شود. ممکن است از اینکه نوشته‌هایش را کوتاه کنند یا تغییراتی در آنها صورت دهند خون بگرید ولی چون می‌داند این کار بخاطر مصلحتی یا بجهت هنر پیشه خاصی صورت می‌گیرد، آنرا تحمل می‌کند. متوجه و آگاه است که کلمات، بازی، صحنه‌پردازی، کارگردانی، تهیه و بالأخره **تماشاگر**، همه باهم تئاتر را تشکیل می‌دهند. نمایش پیش از آن که به صحنه آورده شود و دیده و شنیده شود نمایش نیست.

علاوه بر تناسب کلمات انتخابی، نمایشنامه نویس موفق گوش خوبی برای گفت و شنیدها دارد. باید بداند و یا یاد بگیرد که تفاوت میان گفت و شنیدهای معمولی و گفت و شنید[1] در تئاتر چیست. درکی خوب از مسائل دراماتیکی دارد و احساسی برای گام نهادن در تئاتر. وقتی در مورد شخصیتهای خود فکر می‌کند می‌تواند صدای آنها را بشنود و حرکات آنها را در عرض سن ببیند. چشم او به تیزی گوش اوست. (و تخیل او تیزتر از هر دو).

نویسنده‌ای که فکر می‌کند می‌تواند نمایشنامه‌نویس شود، می‌تواند مانند داستان‌نویس و داستان کوتاه‌نویس، خود را از طریق جریان اخبار روزمره آزمایش کند. به چنین نویسنده‌ای پیشنهاد می‌شود که هفت مطلب خبری را که جنبه‌های دراماتیک یا کمیک داشته باشد انتخاب کند و تصمیم بگیرد که در مورد آنها چگونه می‌توان عمل کرد. آیا می‌تواند صدای شخصیتهای ماجرا را بشنود

1- Dialogue

که در حال صحبت و آمد و رفت روی صحنه تئاتر یا فیلمبرداری هستند؟ چه میزان درام در هر یک از ماجراها نهفته است؟ آیا ماجرای خبری برای یک نمایشنامه دو ساعته مایه دارد و یا اینکه بهتر است آنرا به یک نمایشنامه یک پرده‌ای نیم ساعته محدود ساخت؟ آیا آنقدر وسعت مکانی و تحرک در آن هست که برای پرده سینما مناسبتر باشد؟ نمایشنامه‌نویس امروزی نیاز فراوان به شهامت و صبر و بردباری دارد. نمایشنامه، بشکل جدی درام، در حال تحول است. نمایشهای موردی، پرخرج ومحدود است و سلیقه تماشاچیان و عموم غیرقابل پیش‌بینی است. ظرف بیست سال گذشته تعداد نمایش های جدی که در برادوی[1] بروی صحنه آمده است دقیقاً به نصف کاهش یافته است در صورتیکه تعداد برنامه های صحنه‌ای موزیکال در ظرف همان مدت دو برابر شده است. بنابراین روشن است که نمایش‌نویسان قدیمی مانند ویلیام اینج[2]، سیدنی کینگزلی[3]، المرایس[4]، لیلیان هلمان[5]، رابرت آندرسون[6] مطالب امروزه پسند چندانی ندارند و نیز روشن است که که تئاتر پوچ گرا برای اکثریت تماشاگران غیرقابل قبول است. گروه های متعددی از علاقه‌مندان به هنر تئاتر براین عقیده هستند که نمایشنامه‌نویسان جوان می‌بایست مورد تشویق قرار گیرند و به آنها کمک شود تا بتوان تئاتر آینده را بوجود آورد. برای مثال، این گروه ها در آمریکا شامل کمیته دراماتیک نو[7]، بنیاد گاگنهایم[8]، بنیاد فورد[9]، بنیاد راکلفر[10]، و بنیاد جان گلدن[11] می‌شود.

عدم توانائی درازمدت برادوی در تهیه و ارائه تعداد کافی نمایشنامه برای تئاتر دوستان منجر به تئاتر خارج از برادوی شد که آنهم رو به نقصان بوده است. خارج از نیویورک (درآمریکا) دوستداران تئاتر به دیدن نمایشنامه های کوچک

1- Broadway
2- William Inge
3- Sidney Kingsley
4- Elmer Rice
5- Lillian Hellman
6- Robert Anderson
7- The New Dramatists Committee
8- The Guggenheim Foundation
9- The Ford Foundation
10- The Rockefeller Foundation
11- John Golden Fund

که توسط کالج ها، دانشگاه ها و غیره ترتیب داده می‌شود می‌روند. در این چنین تماشاخانه هاست که نمایشنامه **نویس جوان باید راه خود را پیدا کند.**

نویسنده فیلمنامه های سینمائی و تلویزیونی

نویسندگانی که علاقمند به نوشتن فیلمنامه های بلند سینمائی و یا فیلمنامه های تلویزیونی هستند باید محدودیتها و سدهائی را که در راهشان قرار دارد خوب مورد توجه و بررسی قرار دهند و اگر با تمام مشکلات دلسرد نشوند باحتمال زیاد به موفقیت خواهند رسید. مسلماً بازار خوبی در انتظار آنهاست. قبل از هر چیز نویسنده‌ای که در زمینه های فوق فعالیت می‌کند نیاز به یک کارگزار یا آژانس دارد. تقریباً ۹۹٪ فیلمهای سینمائی و تلویزیونی توسط کارگزاران ادبی و آنها که در جستجوی استعداد و قریحه هستند اداره می‌شود. متأسفانه بدست آوردن کارگزاری که مایل باشد با یک نویسنده تازه کار همکاری کند مشکل است ولی غیرممکن نیست. کارگزاری که فعال و زرنگ باشد هرگز از پذیرفتن فیلمنامه ای قابل **فروش، شانه خالی نمی‌کند.**

در صنعت فیلمسازی، فیلمساز سه راه دارد که می‌تواند از بین آنها راه خود را انتخاب کند: فیلم مستند، فیلم هنری، فیلم بازاری عظیم (از نوع **کلوپاترا)، که این یک راهی است که فیلمسازان در رقابت با تلویزیون** پیش گرفته اند. فیلم مستند غیرتخیلی است. فیلم هنری معادل داستان تخیلی با کیفیت بالاست و فیلمهای رنگارنگ و عظیم، بازاری یا **عامه پسند است.**

نویسنده فیلمنامه می‌تواند اثر خود را به دو صورت ارائه نماید: از طریق سناریوی کامل، و یا بوسیله راهنمای کلی داستان فیلم (به فصل ۷ در مورد فیلمنامه ها و فیلمنامه های تلویزیونی مراجعه شود). **ازنظر تعدد موضوع و مطلب،** فیلم سینمائی مانند داستان یا نمایشنامه از نوع برادوی، بسیار گسترده و غنی است. هم چنین از نظر انتخاب لحن و نحوه بیان دست نویسنده یا سازنده باز است. از طرف دیگر از نظر **ساختار محدود** است. همانطور که بعدها خواهیم دید، **نویسنده صرفاً از طریق دوربین فیلمبرداری محدود می‌شود و تنها**

محدودیتش هم همان است.

نویسنده تلویزیونی همچون نویسنده داستان کوتاه عامه پسند با محدودیت‌های متعددی روبروست گرچه نیاز به فیلمنامه‌های تلویزیونی پایان‌ناپذیر است. بزرگترین مشکلات در سر راه این نویسندگان طرح‌بندی و ابتکار است. برای نویسنده‌ای که می‌خواهد از استودیو دور باشد فیلم مستند، چه از نوع سرگرم کننده، چه آموزشی، چه آمیزه‌ای از هر دو، راحت‌ترین راه موفقیت در تلویزیون است.

نویسنده تلویزیونی در درامهای جدی چندان امید به موفقیت ندارد مگر اینکه دید دراماتیک کاملاً جدید و تازه داشته باشد که بکلی عاری از ممنوعیت‌ها و تحریمهای تهیه کنندگان، کارگردانان، توزیع کنندگان، تبلیغ کنندگان و دیگر عوامل و کارکنان در این صنعت باشد.

در زمینه درام نویسنده ممکن است در خلق سریال جدیدی به موفقیت برسد، سریالی که بشکل یک سناریوی کلی راهنما، یا سناریوی راهنما برای چهار یا پنج داستان پی درپی باشد. امکان دیگری برای موفقیت، نوشتن سناریو یک قسمت از یک سریال است.

مانند نویسندگان در رشته‌های دیگر نویسنده نمایشنامه تلویزیونی باید بداند که در رشته او چه می‌گذرد و چه خبر است. باید پسندها و سبکهای روز را دنبال و مطالعه کند. اگر تصمیم به نوشتن/سناریوی جدیدی دارد باید اطمینان حاصل کند که موضوع قبلاً مورد استفاده قرار نگرفته و یا خلاف سبک دلخواه و پسند روز نباشد.

اگر می‌خواهد سناریوئی برای یک قسمت از سریالی که در جریان است بنویسد باید اطمینان حاصل کند که در فصل بعدی، سریال مورد نظر خارج از برنامه‌ها نخواهد بود. طرز فکر نویسنده و وضع روحی او نیز مهم است. اگر کمتر اتفاق می‌افتد که او برنامه‌ای تلویزیونی ببیند و علاقه چندانی به تلویزیون ندارد بهتر است وقت و استعداد خود را در راه نوشتن برای تلویزیون هدر ندهد. باید بیاد داشت که نویسنده فیلمنامه در درجه اول برای عموم نمی‌نویسد بلکه برای

تهیه کنندگانی می‌نویسد که فکر می‌کنند، و کاملاً هم صادقانه باور دارند، که می‌دانند عامه مردم چه می‌خواهند.

نویسنده غیرتخیلی

حقیقت و واقعیّت درنیمه دوم قرن بیستم خیلی جالبتر و هیجان انگیزتر از تخیل است. لذا تقاضا برای مطالب غیرتخیلی، مستند، روزبروز بیشتر می‌شود در صورتیکه بازار نوشته های تخیلی رو به نقصان است. (تنها رشته رو به گسترش در باب تخیلات داستانهای تخیلی علمی است).

عجب آنکه مایه اصلی داستانهای غیرتخیلی تغییر نیافته است. شاید در حقیقت از روز اول که انسان قلم سنگی خود را بدست گرفت و علائمی را حکاکی کرد تا دنیای اطراف خود را تشریح کند همواره مایه های اصلی داستانهای غیرتخیلی یکسان مانده است. پیشتاز تمام این موضوعات و مایه ها موضوع بقاء است. مردم علاقمند هستند که درباره بقاء مطلب بخوانند حال خواه بقاء یک انسان مطرح باشد خواه بقاء یک موش یا حتی یک کرم. دومین موضوع مورد علاقه خوانندگان، بقول ویلیام فاکنر، توانائی انسان نه تنها در بقاء بلکه در تفوق و موفقیت است. موضوع دیگر که همیشه طرفدار فراوان داشته است اینست که چگونه می‌توان برتری یافت و موفق بود و در همان حال خوشبخت هم بود. چگونه باشیم و چگونه انجام دهیم، همیشه موضوعات مورد علاقه مردم، ومتضمن موفقیت یک کتاب بوده است: چگونه زیبا باشیم، خوشحال باشیم، دوست داشتنی باشیم، سلامت، قوی، موفق باشیم: از نظر اجتماعی، از نظر جنسی، حرفه ای، روحی، و چگونه فلان کار را انجام دهیم، از سفر به سیاره دیگر گرفته تا چگونگی تقسیم یک نقشه کوچک.

موضوع جالب دیگری که می‌توان نام برد کشف اسرارهاست، یعنی رفتن به پشت پرده و مشاهده اینکه دیگران چگونه زندگی می‌کنند، موفقیت بدست می‌آورند و می‌میرند. همچنین دنیای خارج از دنیای خود انسان همیشه برای او جالب و مورد توجه بوده است: دریائی که او را احاطه کرده، جنگل ها، کوه ها،

رودخانه ها، دریاچه ها، و موجوداتی که در این «دنیاهای» دیگر بحیات خود ادامه می‌دهند. بدین جهت است که تعداد کتابهائی که در زمینه علوم طبیعی نوشته می‌شود بسیار زیاد است و فیلمهای مستند تلویزیونی فراوانی برای مردم معمولی ساخته می‌شود و روزبه‌روز هم تعداد آنها بیشتر می‌شود. «در پس تپه بعدی» نیز مایه جالبی برای پرورش در کتاب و فیلم است. لذا کتابها، مقالات و نمایشهای تلویزیونی درباره سفر فراوان یافت می‌شود.

یکی از عوامل اصلی در موفق شدن یک اثر غیر تخیلی آگاهی و توجه به جریاناتی است که در آن زمینه خاص صورت می‌گیرد: داشتن درک و حسی خوب از مسیر سبکها و مسیر سلیقه ها، توانائی اینکه بین مسیر واقعی سبک و سلیقه و پسندها و هوسهای زود گذر تفاوت گذاشته شود و داشتن حس و برداشتی بجا ازآینده است. برای مثال درهرسال انتخاباتی ریاست جمهوری آمریکا مردم هر چه درباره رؤسای جمهور گذشته اعم از مرده یا زنده در دسترسشان قرار گیرد، می‌خوانند، درباره همسران آنها، سرگرمیهای آنها و غیره. بعد از انتخابات موضوع کاملاً جاذبه خود را از دست می‌دهد مگر در موارد خاصی چون مورد سوءقصد و قتل رئیس جمهور جان اف کندی[1]. نویسنده غیرتخیلی مـی‌بـاید این چنین پیش‌بینیهای لازم را در نظر داشته باشد یعنی اگر گرایش بنوشتن مطالب «فصلی» چون مورد مذکور دارد، باید پیش از «فصل» آمادگی لازم را داشته باشد. نویسنده‌ای که مقاله‌ای را در مورد مراسم کریسمس در ماه نوامبر یا دسامبر به مجله‌ای می‌فرستد بدون شک نامه‌ای دریافت خواهد کرد که گویای عدم پذیرش مقاله مربوط بوده است؛ هر قدر هم مقاله خوب و خواندنی باشد. اگر مقاله را در ماه جون فرستاده بود زمانی که سردبیر طرح مجله کریسمس خود را پایه گذاری می‌کرد احتمالاً براحتی مقاله را فروخته بود. (درباره نحوه تهیه و ارائه نسخه اصلی به ضمیمه ۱ مراجعه شود).

نویسنده غیرتخیلی یا مستند، برای نوشتن کتاب‌ها، مقالات ادبی، مطالب مورد پسند عامه و یا برای مجلات، بـاید نشریات غیر تخیلی مختلف

1- John F. Kennedy

را در حدود یکسال بررسی و مطالعه کند و سپس از خود سئوال کند که در کجای صحنه قرار دارد و در این زمینه چه می‌تواند عرضه کند.

بررسی صحیح او را متوجه خواهد ساخت که در صدر فهرست نوشته های غیرتخیلی زندگی نامه های شخصی و زندگی نامه بطور کلی است. زندگی نامه های مردان بزرگ یا مردانی که موقتاً به اهمیت خاصی در زمینه های مختلف بشری رسیده باشند. مثلاً ظرف یک هفته ممکن است در نشریات با چنین موضوعاتی برخورد کرد: پانچوویلا[1]، چرچیل[2]، لیندن جانسون[3]، پاپ[4]، ملکهٔ ویکتوریا[5]. کمی پائین‌تر در همان فهرست با نوع **مطالبی برخورد می‌کنیم** که درباره مردمی است که شهرت آنها به همان اندازه وسیع است ولی عمر کمتری دارد مانند ستارگان تئاتر و سینما، هنرمندان، اعضاء جزء خانواده های سلطنتی، خائنین، جاسوسان و غیره. ممکن است این نوع **مطالب شامل** زندگینامه دوک ویندزور[6] هم بشود. چهره های تاریخی هرگز جاذبه خود را از دست نمی‌دهند و آبراهام لینکلن[7] به عنوان موضوع برای کتابها، مقالات، نمایشها، نمایشهای تلویزیونی، اشارات سیاسی و حتی شعارهای تبلیغاتی، بینظیر است. جنگ ها و جنبه های **مختلف مسائل** جنسی، همیشه موضوعاتی مورد علاقه همگان بوده است. **در زمینه علوم طبیعی کتابهای «احساس حیرت»، «بهار آرام»، «انتهای دریاها» و «دریای اطراف ما» جاذبه عظیمی را برای همگان داشته و بسیار مورد توجه عموم بوده است.**

نویسنده غیرتخیلی با نام **نویسندگان** معروف در مجلات ادبی و نیز نویسندگان معروف در مجلات عامه پسند برخورد خواهد کرد **و در نوع دوم** مجلات گاه با نامهای ناآشنا نیز روبرو می‌شود.

برای نویسنده غیرتخیلی تازه کار، شروع کردن با مقالات و مطالب برای مجله ها آغاز واقع بینانه ای است و اگر بازار خود را قبلاً مطالعه کند بمیزان قابل ملاحظه ای از اتلاف وقت و فشارهای عصبی می‌کاهد (درباره نویسندگی برای

1- *Pancho Villa* 2- *Churchill* 3- *Lyndon Johnson*
4- *The Pope* 5- *Queen Victoria*
6- *Duke of Windsor* 7- *Abraham Lincoln*

مجلات به فصل ۱۲ مراجعه شود). چنین نویسنده‌ای بزودی متوجه خواهد شد که موضوعاتی از قبیل داروهای طبی، مواد مخدر، تغذیه، زیبائی وعلوم، توسط نویسندگان دائمی مجلات و یا توسط کارشناسان و متخصصان نوشته می‌شود. همچنین ملاحظه خواهد کرد که بازاری و مکانی برای قطعه های کوچک «فکری» و مقالات این چنینی که بسیار مورد علاقه نویسندگان است در مجلات نیست. از طرف دیگر درمی‌یابد که بازار عظیمی برای موضوعات اساسی و علمی که توسط «مقامات» یا متخصصان نوشته می‌شود وجود دارد.

نویسنده باید خوش‌فکر و دارای قدرت تخیل و تجسم قوی باشد تا آنجا که درک کند دورتادور او را موضوعات و فکرهای مناسب برای تنظیم مقالات و مطالب باب مجلات گرفته است. همچنین باید توجه داشته باشد که مطلبی که برای مجله نوشته می‌شود با مقاله روزنامه فرق دارد و گاه باید برای تهیه آن ماه‌ها کارهای تحقیقی و بررسی صورت گیرد. همچون نویسنده تخیلی، نویسنده مطالبی از این دست، می‌تواند مایه اصلی مطالب خود را در گزارشات روزنامه‌ای یافت کند و درست مثل نویسنده تخیلی او نیز نباید به یافتن مطالب در روزنامه اکتفا کند با این تفاوت که نویسنده تخیلی در اتاق خود می‌ماند و طرح داستانی خود را در ذهن پرورش می‌دهد در صورتیکه نویسنده مقاله یا نویسنده مطالب مستند باید به کتابخانه برود، به مراکز اطلاعاتی دیگر مراجعه کند، تحقیقات انجام دهد و مطلب جمع‌آوری نماید.

بررسی مطالب موردپسند مجلات، ظرف دوره‌ای یکساله نشان خواهد داد که چگونه مجلات تغییر می‌کند و چگونه نیاز آنها و برخورد آنها با موضوعات نیز تغییر شکل می‌دهد. مثلاً یک مطلب که در مورد سفر به نقطه‌ای از جهان است باید همچون داستان یا انشاء دارای یک مایه اصلی، یک موضوع باشد. مجلات مختلف موضوعات را از نقطه نظرهای مختلفی می‌بینند. مجله تعطیلات[1] مطالب پیچیده و ظریف می پسندد، در صورتیکه مجله کلوب اتومبیل که بازار خوبی برای مقالات سفری است تأکید برجنبه های عملی سفر دارد:

1- Holiday

طول سفر، هزینه هتل‌ها و غیره. نویسندگان هر کدام اقلاً یک شخصیت فراموش نشدنی را در ذهن خود دارند ولی قبل از تشریح این چنین شخصیتی نویسنده باید روش تشریح و ترسیم خود را مناسب برای مجله خاصی که در نظر دارد، مشخص کند.

نویسنده غیرتخیلی همچنانکه در کتابخانه نشسته است و مطالب مجلات را مطالعه می‌کند، خواهد آموخت، و با سرور فراوان یاد خواهد گرفت، که هیچ موضوعی در دنیا وجود ندارد که مکرر مورد توجه و علاقه مجلات نباشد: مشاغل عجیب و غیرقابل پیش‌بینی، آنها که توانسته‌اند برغیر ممکن غلبه کنند، مشکلات زناشوئی و دوران نامزدی، مشکلات پرورش کودک، فرزند خوانده‌ها، محیط خانواده، مشکلات مردان و زنان مجرد، ناپدری‌ها، مطلقه‌ها، انسان در برابر اجتماع، در برابر کوه‌ها، کویرها، و دریاها، زن در برابر زن و در برابر مرد، تفریحات و سرگرمیهائی که تبدیل به حرفه وکاراصلی شده است وغیره. درکتابخانه نویسنده می‌آموزد که هیچ مجله ای برای همه کس همه چیزنمی شود. با مطالعه مجلات او متوجه می‌شود که چه نوع مطالبی را سردبیران برای خوانندگان خود می پسندند. لذا، نیازی نخواهد داشت که وقت فراوانی را در فرستادن مقالات نامناسب به مجلات به هدردهدو مثلاً مقاله‌ای را که برای مجله اسکوایر[1] یا پلی بوی[2] مناسب است برای یک مجله خانوادگی بفرستد.

مقایسه نوشته های تخیلی و غیرتخیلی

مایه اصلی مطالب تخیلی و غیرتخیلی هر دو، غالباً از روزنامه‌ها، مجلات خبری، تلویزیونی و ارتباطات جمعی دیگر سرچشمه می‌گیرد. ولی در آن حالت بشکل «خام» است. برخورد نویسنده با اخباری که در چنین رسانه های گروهی مطرح می‌شود معمولاً تعیین کننده تخیلی یا غیرتخیلی بودن مطلب است.

هفت مطلب خبری جاری را که به نظر شما مایه داستانی دارد انتخاب کنید. خواهید دید آنطورکه در روزنامه‌ها مطرح شده است جنبه داستانی در

1- Esquire *2- Playboy*

کارشان نیست بلکه صرفاً وقایع و وضعیتهای خاصی است. **گزارش می‌شود که چه کسی، چه چیز، چه وقت، کجا** و شاید هم **چرا؟** شخصیت پردازی در کار نیست، **تمرکز** دید، خمیر مایه، زاویه نگرش، استفاده از زمان برای بالا نگاه داشتن هیجان و دادن جزئیات برای خلق روح مکانی و زمانی، در بین نیست.

فرض کنیم یکی از موضوعاتی که شما انتخاب کرده‌اید این خبر است: دختر جوانی که کتاب آشپزی برای یک مؤسسه خیریه محلی می‌فروشد با حیله و اغوا به داخل منزلی کشانده می‌شود. مردی او را به این حیله به داخل آن خانه **می‌کشاند:** به او اطمینان می‌دهد عموی او یکی از کتابها را خواهد خرید. در داخل خانه به او حمله می‌شود و توسط هفت جوان موتور سوار رذل مورد تجاوز قرار می‌گیرد. پدر او که پلیس است در هنگام احضار اراذل از خود بیخود می‌شود و جوانی را که متهم به جرم بسیار کوچکی است و هیچ ارتباطی **با ماجرای** دختر و دستی در آن جنایت نداشته بقتل می‌رساند.

اینست مایه خامی که برای تهیه داستان تخیلی و غیرتخیلی، هر دو، می‌تواند بکار گرفته شود و داستانهائی بطول های مختلف از آن ساخته شود. لیکن در شرائط فعلی فقط شرح وضعیت یا **اتفاقی می‌باشد. نویسنده داستان کوتاه باید** تصمیم بگیرد که براساس آن چگونه داستانی می‌خواهد بسازد. ماجرای دختر را یا پدر یا یکی از اراذل و شاید هم حتی مادر دختر را؟ **باید** به شخصیت پردازی مشغول شود، به درگیری اصلی ماجرا، زمان یا زمانهای مورد نظر صحنه حادثه، مشکلات و پیچیدگی های بعدی، بحرانها و غیره. و بالاخره **باید** پایانی برای داستان خود در نظر بگیرد. وقتی که کار خود را به پایان رساند ممکن است **داستانش ربط** بسیار کمی با مواد خام اولیه داشته باشد و یا حتی اصولاً هیچ ربط یا شباهتی با آنها نداشته باشد.

نویسنده غیرتخیلی اینهمه را مشکل خواهد یافت شاید هم حتی مسائل برای او غیرممکن بنماید. او کاری با امکانات داستانی ماجرا ندارد و شاید حتی هیچ‌یک از هفت موضوعی که برای خود انتخاب کرده است مایه داستانی را کلاً نداشته باشد. او توجه به حقائق و جنبه های اجتماعی و سیاسی ماجرا دارد جنبه هائی از قبیل بی بند و باری **جوانی، خشونت پلیس، مصرف موادمخدر و غیره.**

در یک گروه بیست نفری اگر ده نفر از آنان برآن شوند که از این ماجرا داستان تهیه کنند، تمام ده داستان باهم متفاوت خواهد بود. یکی از آنها ممکن است داستانی بازاری یا عامه‌پسند[1] برای یک مجله حوادث واقعی پلیسی یا مجله اعترافات حقیقی بنویسد، از قبیل «من نوجوانی اوباش بودم». دیگری **ممکن است مطلبی از نوع ظریف[2] بنویسد که در نهایت بخوبی برای همه** شخصیتها به پایان برسد و برای این منظور ماجراهای عشقی را اضافه کند. احیاناً در چنین داستانی دختر مورد تجاوز قرار نخواهد گرفت و پدر یا مادر یا حتی یکی از جوانان او را نجات خواهد داد. نویسنده دیگری داستانی پرمحتوی خواهد نوشت و در آن جنبه‌های روانی و روحی خاصی از جریان را مورد بررسی و تأکید قرار خواهد داد. شاید در داستان خود نشان دهد که چگونه در اثر یک ماجرای بی معنی تمامی یک خانواده به نابودی کشیده می‌شوند. ماجرا، جدید نیست. ماجراهای جدید بسیار اندک است. موفقیت نویسنده در آن خواهد بود که داستان را نو جلوه دهد، نو، تازه و مجذوب کننده. بعضی نویسندگان ممکن است که در ماجرای مذکور امکانات یک داستان و یا یک نمایشنامه سه پرده‌ای و یا یک نمایش تلویزیونی یکساعته ببینند. دیگری ممکن است راهی بیابد که ماجرا به یک سریال تلویزیونی تبدیل شود.

ده نویسنده دیگر برآن می‌شوند که مطالب غیرتخیلی یا مستند بنویسند، مقاله‌ای برای یک مجله یا حتی کتابی درباره بی بند و باری جوانان، زندگی خانوادگی، کلوبهای موتورسواری، خشونت پلیس و غیره. مسأله آنها پیدا کردن دیدی جدید از یکی از این موضوعات خواهد بود. نویسنده‌ای که در دفاع از یک داستان با ساختاری بد، می‌گوید: «ولی این همانطوری است که او (شخصیت موردنظر) بوده است، و این همانطوری است که ماجرا اتفاق افتاد»، باید مطالب غیرتخیلی بنویسد، نه تخیلی. او به شخصیت پدربزرگ خود دو دستی می‌چسبد زیرا پیرمرد در واقع چنین بوده است. برای او نشان دادن پیرمرد به هر شکل دیگر خیانت بحساب می‌آید.

1- Pulp 2- Slick

اما نویسنده تخیلی می‌داند که نیازی نیست که شخصیت داستان او واقعی باشد یا آنچنان که واقعاً هست یا بوده است نشان داده شود بلکه باید حقیقی و واقعی بنظر آید. نویسنده تخیلی می‌داند که ماجراها کمتر آنچنان اتفاق می‌افتد که در داستانها با ارتباط کامل می‌آید، یعنی بصورت داستانی واحد و همبسته. بلکه واقعیت چیزی نیست جز یک سری اتفاقات. لذا شخصیتها و اتفاقات را هر طور که بخواهد عوض می‌کند، می پیچاند، کش می‌دهد تا داستانش را بگوید. بدون شک در زندگی هر انسان داستانی نهفته است فقط لازم است که زندگی او را به داستانی ربط دهند و تبدیل سازند، نه اینکه داستان را براساس زندگی او بسازند.

نویسنده تخیلی و نویسنده غیرتخیلی خیلی چیزها را مشترک دارند. هر دو باید دارای احساس دراماتیک و دارای آگاهی از ساختارهای داستانی باشند. مقاله مجله هم بایدمانند داستان بسوی نقطه اوجی حرکت کند و تأثیر واحدی داشته باشد. هر دو نویسنده در زمینه و مایه خاصی عمل می‌کنند. هر یک از دو نویسنده سبک خاص خود را پرورش داده است یا در حال پرورش آنست.

زمینه داستانی یک اثر غیر تخیلی احتمالاً با زمینه داستان تخیلی متفاوت است. نویسنده غیرتخیلی نیاز به تحصیلات رسمی (کلاسیک) بیشتری دارد و یا باید تجربه های پرزحمتی در تحقیقات توشه راهش باشد. باید بداند که برای کسب اطلاعات اساسی بکجا مراجعه کند. باید احترام صادقانه‌ای برای حقائق و وقایع داشته باشد: چیزی که برای یک نویسنده تخیلی لازم نیست، زیرا این یک، صرفاً سروکارش با حقیقی نشان دادن است. اگر نویسنده غیرتخیلی بخواهد در مورد مردم زنده مطلب بنویسد باید هنر ظریف حساس و مشکل مصاحبه را بیاموزد. باید عشق عمیق به جزئیات داشته باشد. باید با قدرت و مرجعیت مطلب بنویسد: در حقیقت مرجع باشد، و بطور کلی جزء متخصصین بشمار آید.

نویسنده مطالب غیرتخیلی برنویسنده تخیلی دارای امتیازاتی است. گرایشی که امروزه در مجلات و کتاب ها بچشم می‌آید حرکت از نوشته های

تخیلی بسوی نوشته های غیرتخیلی است. ناشران مجلات در عصر حاضر مقاله را برداستان ترجیح می‌دهند و ناشران کتاب ها تمایل بیشتری به قمار کردن روی نوشته های غیرتخیلی دارند تا نوشته های تخیلی. **نوشته های غیرتخیلی**، از آنجا که متکی به زمان‌سنجی است مدت طولانی تری در بازار باقی می‌ماند. ثابت شده است که **کتابهائی که جنبه های الهامی داشته باشد یا کتابهای راهنما از نوع دستورالعمل انجام کار از هر نوشته دیگری در بازار فروش دوام بیشتری دارد.** کتاب انجیل در صدر فهرست قرار دارد و بعد از آن کتاب پیامبر[1] است. کتابهای دیگری که مدتهای دراز در فهرست پرفروش‌ترین کتابها باقیمانده است شامل کتابهائی درباره مسائل ازدواج، سکس، کار و کسب، موفقیتهای اجتماعی، مجموعه های شعری، تک جلدی های شعری چون رباعیات عمر خیام می‌باشد. جالب توجه است که کتاب رابینسون کروزو[2] که داستانی از نوع دستورالعمل است (یعنی چگونه فلان کار را می‌توان انجام داد)، و کلبه عموتوم[3] که یک قطعه پرشور از مسائل اجتماعی است، جزء اولین ده کتاب همیشه پرفروش تاریخ است. نویسنده مطالب تخیلی هم امتیازاتی دارد. او از نعمت خلاقیت بهره‌مند و مسرور است. تخیلات او نامحدود است و او می‌تواند صرف‌نظر از آنکه موضوع نوشته اش چه باشد خواننده را درگیر سازد.

1- «*The Prophet*» 2- «*Robinson Crusoe*» 3- «*Uncle Tom's Cabin*»

فصل سوم

زمینه‌های داستانهای تخیلی

«گاه انسان نیاز دارد که موضوعی را فراموش کند ولی برای یک نویسنده بهتر است بخاطر بیاورد و بخاطر داشته باشد. لازم است که با هدف زندگی کند. یعنی هم زندگی کند و هم بیاد داشته باشد که زندگی کرده است».

با این کلمات ویلیام سارویان[1] به ما می‌فهماند که نویسندگان درباره چه موضوعی باید بنویسند: درباره آنچه که بیاد دارند و آنچه تجربه و درک کرده‌اند.

درک و یادآوری

داستان همه‌جا یافت می‌شود و هر نویسنده برای خود راه خاصی برای جستجو و یافتن موضوع داستانهایش دارد. بعضی نویسندگان مانند همینگوی[2] برای یافتن موضوع داستانهای خود به سفرهای دور می‌رفتند: بعضی دیگر، مثل یودرا ولتی[3] صرفاً داستانهای خود را در یک شهر کوچک که در آن همیشه ماندگار بوده‌اند می‌یافتند. بعضی نویسندگان ریشه درخاک دارند و

1- William Saroyan 2- Hemingway 3- Eudora Welty

گروهی دیگر در گردش اند. عده‌ای نیاز به تمام جهان دارند، عده‌ای دیگر می‌توانند ده دوازده داستان را در محدوده بین دو خیابان کشف کنند. کاترین آن **پرتر**[1] گروه‌های نویسندگان را دوست نداشت، اما نویسندگانی هم هستند که در جمع موفق‌ترند. ولی نویسنده هرجا و در هر حالی که باشد بجرأت می‌توان گفت که در حال عکس العمل نشان دادن است، بیاد می‌آورد و عکس العمل خود را بروز می‌دهد.

عده‌ای از **منتقدان،قاطعانه** ابراز می‌دارند که نویسنده‌ای که می‌ترسد از آنکه مطلبی برای نوشتن نداشته باشد، بهتر است که نویسندگی را رها کند و پی کار دیگری برود. اینگونه اظهارنظرهای کلی باعث حذف بسیاری از افراد با قریحه و با استعدادی می‌شود که دچار خجالت و کمروئی هستند و فکر می‌کنند که همه داستانها قبلاً گفته شده است. **البته** عین حقیقت است اما نویسنده صرفاً از ادراکات خود و از آنچه بخاطر می‌آورد متأثر است و داستان را از زبان و دید خود بازگو می‌کند.

گاهی اوقات من به نویسندگان تازه کار مطلب زیر را بعنوان یک تمرین **میدهم**: وضعیت زیر را بصورت یک زمینه یا یک مایه داستانی کامل درآورید:

زن و شوهر جوانی که درآمد متوسطی دارند و ساکن واشنگتن هستند به یک مهمانی دعوت می‌شوند. در این مهمانی آنها با افراد مهم و جالب متعددی آشنا خواهند شد. زن احساس می‌کند که این نقطه عطفی در جهت بهبود در زندگی محقر اجتماعی آنهاست. مشکل اوّلیه او آنست که چگونه با لباسهای محدودش بتواند ظاهری **آراسته برای خود ترتیب دهد.**

بعضی از شاگردان بکلی موضوع دیگری را برای تمرین خود انتخاب می‌کنند. زیرا که در این زمینه چیزی که در آنها حسی را برانگیزد نمی‌یابند و خاطره‌ای برایشان تداعی نمی‌شود. بعضی دیگر در خود احساسی می‌یابند و طرح کلی داستانی را بنا می‌کنند. یکی دو نفرشان هم ممکن است داستان کاملی بنویسند. هیچکدام **ازاین داستانها** با هم شباهتی ندارد زیرا که

1- Katherine Anne Porter

شخصیتها، صحنه ها، لحن، احساس، همه و همه از خاطرات و ادراکات شخصی و خصوصی هر یک از نویسندگان منشاء می‌گیرد و البته هیچکدام از داستانها با داستانی که مپاسان[1] براساس درک و خاطره خود، بنام «گردن‌بند»،[2] خلق نموده شباهتی نخواهد داشت.

مطلب داستان از درک و حس سر چشمه می‌گیرد یعنی از دیدن، شنیدن، بوئیدن، چشیدن، لمس کردن، که همگی در خاطرات شخص انباشته و ذخیره شده است تا هر موقع لازم شد توسط تخیلات و تجسمات استخراج شود و باهم آمیخته و ترکیب گردد تا شکلی جدید بیافرینند. کاترین آن پرتر، اهمیت درک و حس را برای نویسنده در صحبتهائی که درباره مایه اصلی داستان «شراب نیمروز»[1] بیان داشته نشان می‌دهد. خاطراتش تا دوره طفولیت و سن ۳ سالگی بازمی‌گردد و از آن دوره شخصیتها و وقایع و اشیاء و احساساتی را فرا می‌خواند، آنها را باهم در می‌آمیزد و با خاطرات بعدی پیوند می‌دهد و بدین نحو داستانی بسیار زیبا می‌آفریند.

درک و حس البته بطور معمول و با مرور زمان محو و کم‌رنگ می‌شود ولی نویسنده نمی‌تواند چنین چیزی را اجازه دهد (همانگونه که نقاش نمی‌تواند اجازه دهد که رنگهایش خشک و سخت شود) زیرا که اصل دارائی نویسنده اینست. شاید هم اساساً نویسنده فردی جز این نباشد ــ فردی که درک و حس او تیره و کم‌رنگ نشده است.

واضح است که بچه ها درک می‌کنند. طفل کوچک دائماً در حال تلاش است تا ببیند، بشنود، لمس کند. بدین دلیل است که خاطرات حسی افراد در دوران اولیه زندگی بهتر بیاد می‌ماند تا آنچه که سال گذشته تجربه کرده‌اند. بیاد آوردن مزه و بو و لمس برفهای دوره کودکی آسان است، حال آنکه زمستان گذشته را نمی‌توان خوب بیاد آورد.

حس ها و درک ها با گذشت زمان زیر فشار صداها و صحنه ها محو و کم‌رنگ می‌شوند ولی نویسنده ناچار است که کودک باقی بماند. باید

1- Maupassant (Guy de Maupassant) 2-«The Necklace» 1- «Noon Wine»

ببیند و بشنود. هر بار گوئی برای بار اول است که می‌بیند و درک می‌کند و اگر درک او کم رنگ شده باید تیزو پررنگش کند.

الدس هاکسلی[1] در مورد دی اچ لارنس[2] و توانائی او در نگریستن و دیدن جهان از زاویه ای نوین، چنین می‌نویسد:

«او به اشیاء چنان می‌نگریست که گوئی با چشمان مردی می‌نگرد که در مرز باریکی میان مرگ و زندگی بوده است و از آنجا که از تاریکی بازگشته است برای او جهان بی نهایت زیبا و اسرارانگیز جلوه می‌نماید. برای لارنس وجود داشتن یا حیات صرفاً یک نقاهت بی وقفه بود. گوئی که هر روز زندگی، او از یک بیماری کشنده رهائی می‌یافت. آنچه که چشمهای در حال نقاهت او می‌دید، با گفته هائی روان و خودمانی بیان می‌شد. گردش و قدم‌زدن با او از (خلال نوشته ها و داستانهایش) در خارج از شهر تفرجی بود اعجاب انگیز، غنی و پرمعنی در صحنه هائی که در عین حال هم زمینه و هم شخصیتهای اول داستانهای او را در برمی‌گرفت». [3]

برای نویسنده توقف کردن و گوش دادن به صداهائی که او همیشه عادی فرض کرده و یا حتی سعی به نشنیدن وحذف کردن آنها نموده است وسپس به کلمه درآوردن این صداها تمرین خوبی است: صداها در شاهراههای پررفت و آمد با صداهای دیگر متفاوت است و نیز برای دو نویسنده یکسان نیست. نویسنده «الف» صدای امواج اقیانوس را گونه ای دیگر می‌شنود تا نویسنده «ب». صداهای برخورد امواج با ساحل و سروصدای شاهراه در نیمه شب با همان صداها هنگام صبح تفاوت دارد. هردرخت صدای خاص خود را دارد و نیز هر باران. نویسنده از خود می‌پرسد: چگونه می‌توان این صداها را با کلمات بیان و تشریح کرد؟ هیاهوی سرما و آوای گرما چیست؟

راستی، سرما یا گرما چه شکلی دارد؟ برای نویسنده واجب است که دنیای اطراف خود را ببیند و برای استفاده‌های بعدی ضبط کند. اگر او با قصد و

1- *Aldous Huxley* 2- *D H Lawrence*

در کتاب هنر دیدن

3- *Aldous Huxley - The Art of Seeing (New York: Harper & Row, 1942)*

تعمق به درختی بنگرد، مثلاً یک درخت اکالیپتوس، درخت جاکاراندا[1]، نخل، توس یا افرا، درباره آن نکاتی را متوجه خواهد شد که پیش از آن حدسش را هم نزده بوده. درخت، تصاویر، تجسمات و شکلهائی به او القاء خواهد کرد. **خاطرات دیگری را بیادش خواهد آورد. راستی، ابر واقعاً چه شکلی است؟ یک سنگ چگونه است؟ اگر نویسنده بساحلی چنان نظر افکند که گوئی اولین‌بار است ساحلی را می‌بیند، موجهائی خواهد دید و ترکیباتی از آنها، که هرگز پیش از آن متوجه آنها نشده بود. اگر نیمساعتی را صرف تماشای شکوفه‌های «گل ساعت»[2] کند خواهد توانست که دو صفحه کامل مطلب در وصف آن بنویسد.**

همانطور که نویسنده ادراک و احساس خود را تیزتر و آگاه‌تر می‌سازد، متوجه اهمیت حس‌های بویائی و لامسه خود نیز خواهد شد. متوجه خواهد شد که حس بویائی او تحت حملات دائمی به نابودی می‌گراید و بوهائی را به‌یاد دارد و در ذهن او زنده‌تر است که به کودکی او بازمی‌گردد نه به دیروز یا حتی امروز صبح. **خواهد یافت که، گرچه حس لامسه خود را از دست نداده یا در آن** کاستی ایجاد نشده است، لیکن او درباره استفاده از آن بی‌توجه و غافل بوده و آنچه را که از راه لامسه درک کرده فراموش کرده است. انگشتان او **باید** یک بار دیگر حس ناشی از لمس هر شئی را بیاموزد: تفاوت لمس آب شور و آب شیرین، پوسته درخت و سنگ، خاک و مواد **دیگر.**

نویسنده در حساستر ساختن و آگاهی بیشتر بخشیدن به ادراکات خود هیجان بی پایانی خواهد **یافت: چه** در بازار گل و **میوه**، چه در سالن دادگاه، در آسانسور، کافه رستوران، گوشه یک **خیابان**، ایستگاه اتوبوس، در پلاژی پر ازدحام یا پلاژی دور افتاده و آرام یا قله یک کوه.

1- Jacaranda

درختی بومی است در آمریکا که دارای چوب سخت است و از آن مبل و صندلی می‌سازند.

2- Passion - flower

انتخاب موضوع

هر مطلب که بعنوان موضوع انتخاب شود ناچار تا حدودی ناشی از **زندگی خود نویسنده**[1] **است وگروهی از نویسندگان در خود سرچشمه سرشاری از** مطالب مناسب برای نوشته‌های تخیلی می‌یابند. گروهی دیگر ممکن است الهامی برای یک داستان کامل یا یکی دو داستان کوتاه در خود بیابند. جان چیور[2] می‌گفت که قادر به نوشتن درباره خود نبوده و ادراکات و برداشتهای او کلاً از افراد دیگر بوده است. دیر یا زود تقریباً از ضمیر هر یک از نویسندگان داستانی بوجود خواهد آمد که پیام اصلی آن زمان پایان یافتن دوره **معصومیت خوداوست،** روزی که دوران کودکی او به پایان رسید و قدم به دوره بلوغ و مردی گذاشت و یا اینکه به این دوره جهید و یا او را به این مرحله **راندند. در این باره نوشته ها،** البته با **تفاوتهائی، بسیار یافت می‌شود،** تفاوتهائی در حد شخصیت پردازی، سبک و طرح کلی. کاترین **منسفیلد**[3] در کتاب «گاردن پارتی» خود این مطلب را چنان آرام و ظریف می‌سازد که تقریباً شکل داستانی خود را **ازدست می‌دهد.** داستان درباره اولین قدم یک دختر جوان به سرزمین زن و زن شدن اوست یعنی نخستین گام و ماجرای او به دنیای ورای دنیای شیرین **کودکی، واولین** آشنائی او با مسأله مرگ است.

نویسنده‌ای که می‌خواهد پایان معصومیت خود را بعنوان موضوع و مطلب داستانی قرار دهد و آنرا چنان بنویسد **که گویا هرگز پیش از آن نوشته نشده است،** باید **اول در خود** مطالعه و بررسی کند و خود را بشناسد، احساسات خود را درباره خودش بفهمد و خود را شناسائی کند، روشن سازد که دقیقاً کیست. چگونه فردی است؟ بنظر خود چه شکلی است؟ بنظر آنان که دوستش دارند چطور؟ و آنانکه از او متنفرند؟ شکل او و صدای او برای خالقش چگونه است؟ خصوصیات و خلقیات خاص او کدامند؟ آنچه که او و شخصیت او را از دیگران متمایز می‌سازد و آن نیروهائی که او را بحرکت درمی‌آورد چیست؟

1- Autobiographical 2- John Cheever 3- Katherine Mansfield

در خلال مدتی که نویسنده ضمیر خود را بررسی می‌کند ممکن است متوجه شود که پایان دوره معصومیت او برایش جاذبه‌ای بعنوان یک داستان ندارد بلکه دوره دیگری از زندگی اوست که بوضوح جنبه درام دارد. در گذشته مکرراً گفته شده است که در زندگی هرانسان لااقل یک داستان یا درام یافت می‌شود و من (نگارنده) نیز قویاً به این مسأله معتقدم. در زندگی هر شخص واقعاً نقطه عطفی وجود دارد، یک روز یا یک هفته یا یک ماه که باعث تغییری در زندگی او شده است و اهمیت داشته و این خود مطلب داستانی است که وسعت و حدود آن و ارزش و اهمیت آن به برندگی و کیفیت و جاذبه اتفاق مهمی که روی داده است بستگی دارد و نیز بستگی به شخصی دارد که اتفاق برای او اهمیت داشته است. شخصیت اصلی کتاب «برای ازمه،با عشق و آلودگی»[1] نوشته جی دی سلینجر[2]، درجه‌داری است در جنگ جهانی دوم،ولی دوره مهم برای او طی کل آن سالها،مدت‌زمان دوستی او با دو کودک است و اهمیت این دوره بعلت اثری است که بر بقیه عمر درجه‌دار می‌گذارد.

برای داستان «نه روزِ پدر سِرا»[3] نوشته خود من، روزهائی را که از نظر من مهمترین و چشمگیرترین ایام در زندگی این مرد بود انتخاب کردم، مردی که هر روز زندگی اش مهم و چشمگیر است. این نه روز است که ایمان این مرد و همراهانش را به مرحله آزمون گذاشت وباعث شد که اسپانیائی ها در کالیفرنیا باقی بمانند و روسها را از سرازیر شدن و اسکان گرفتن در جنوب رودخانه «روس»[4] در شمال کالیفرنیا منصرف کرد و در حقیقت مسیر تاریخ امریکا را در غرب تعیین نمود. این چند روز از تمام سالهائی که پدر سِرا صرف ایجاد هیئت های مذهبی نمود و به هدفها و موفقیت های دیگر نائل شد، مهمتر است.

لحظات حساس و اتفاقات دراماتیک، از این قبیل به روشنی در زندگی انسانهای مهم تاریخ یافت می‌شود. درام یهودا[5] در لحظه خیانت اوست و درام عیسی مسیح در به صلیب کشیدنش می‌باشد. کمتر اتفاق می افتد که مرگ

1- «For Esmé - With Love & Squalor» 2- J D Salinger

3- «The Nine Days of Father Serra» 4- The Russian River 5- Judas

یک انسان بزرگترین درام زندگی او باشد. مرگ لینکلن یک درام بود اما داستانها و یا داستانهای «کوتاه» نمایشنامه ها و شعرهائی که درباره او سروده شده است آنقدر با مرگ او سروکار ندارد تا با لحظات حساس زندگی اش. زمانی که مردی بسیار زود می‌میرد (مثلاً رئیس جمهور روزولت[1] و رئیس جمهور کندی)[2] مرگ آنها دارای اثری دراماتیک است و می‌توان آنها را از لحظات حساس شمرد و یا در جائی که مرگ تنها اتفاق دراماتیک در زندگی یک انسان باشد ــ برای مثال در زندگی یک خانواده در داستان «مردان خوب را مشکل می‌توان یافت»[3]. امّا لحظه با اهمیت در زندگی هم هست. لحظه مهم زندگی ناپلئون[4] جنگ واترلو[5] بود. در مورد رئیس جمهور ترومن[6] می‌توان گفت که لحظه دراماتیک زندگی او لحظه تصمیم گیری در بکار بردن بمب اتمی علیه ژاپنی ها بود. مهمترین لحظه زندگی رئیس جمهور آیزنهاور[7] قطعاً لحظه ای بود که او به مقام ریاست جمهوری دست یافت.

ممکن است که نویسنده زمان حساس و مهم زندگی خود را نبیند ولی چنین زمانی را در دیگران متوجه شود، در مورد پدرش، مادرش، دوستش یا حتی غریبه ها. ولی پس از آن که عناصر داستان خود را انتخاب کرد، بهبود بخشید، تنظیم کرد، احتمالاً ماجرا دیگر قابل تشخیص نخواهد بود، لیکن پیام دراماتیک مهم و چشمگیر را رسانده است.

1- *Roosevelt* 2- *Kennedy*

3- «*A Good Man Is Hard to Find*» 4- *Napoleon*

5- *Battle of Waterloo* 6- *Truman* 7- *Eisenhower*

فصل چهارم

تشریح داستان کوتاه

۴۷

داستان کوتاه همانند هر نوشته دیگری، از داستانهای جیمز جویس[1] گرفته تا یک آگهی یک خطی، از جائی شروع می‌شود، بجائی می‌رود و در جائی بپایان می‌رسد. ممکن است در نهایت به یک بن‌بست برسد ولی بهرصورت بجائی رفته است.

نویسنده داستان کوتاه طبعاً دارای هدفی است. هدف او حرکت دادن یک شخصیت یا شخصیتهائی از یک جا به جائی دیگر است. ممکن است سفری صعب باشد، ولی شخصیت اصلی ماجرا و خواننده می‌دانند و حس خواهند کرد که سفری را طی کرده‌اند، و اینکه برای هر دو اتفاقی افتاده که برآنها اثری گذاشته است.

نویسنده بایستی مسیر کلی داستان را بروشنی بداند، و بداند که داستان در چه جهتی در حرکت است و در کجا به پایان خواهد رسید. البته نویسنده بخود اجازه خواهد داد که در راه، پیچ و خمهائی را هم دنبال کند و با اتفاقات غیرقابل پیش‌بینی، آزادی عمل لازم را به داستان بدهد مشروط برآنکه بالأخره قدم آهسته، یا بدو و یا با حرکت شیرجه به مسیر اولیه و مقصد نهائی بازگردد.

1- James Joyce

الهام داستان

داستان کوتاه را می‌توان از هرجا الهام گرفت. این بستگی به سلیقه و گرایش های فردی نویسنده دارد. بعضی نویسندگان با شخصیت خاصی شروع می‌کنند: گروهی دیگر از واقعه های خاص یا طرحی کلی [1] آغاز می‌کنند. دسته ای از نویسندگان هم هستند که داستان کوتاه را از مطلبی که آنها را جذب کرده است شروع می‌کنند و پرورش و بسط می‌دهند. مثلاً می‌توان چنین پنداشت که ویلیام فاکنر [2] داستان «گل رزی برای امیلی» [3] را از یک شخصیت الهام گرفته نه از یک واقعه یا یک زمینه داستانی. خانم فلنری اکانر [4] احتمالاً خمیر مایه داستان «مردان خوب را مشکل می‌توان یافت» از شخصیت مادربزرگ خود گرفته و یا شاید هم از واقعه ای که احتمالاً در روزنامه ای خوانده است. شاید دی اچ لارنس داستان «اسب چوبی برنده» [5] خود را از پیام آن یعنی ارزیابی و درک ارزشها آغاز کرده است. نویسنده بمحض اینکه داستان خود را آغاز کرد باید پایان آنرا طرح ریزی کند. نویسندگانی که مدعی هستند می‌نشینند و می‌نویسند بدون اینکه بدانند بکجا کشیده می‌شوند، غالباً در انتها خود را روبرو با داستانی می‌یابند که به هیچجا نرسیده است و بخصوص به نشریه ای راه نیافته است. **هر چه که وارد صحنه داستان می‌شود باید داستان را نهایتاً به پایان بکشاند ولی نه بشکلی که پایان آن قابل پیش بینی باشد.**

صحنه

در محدوده باریک داستان کوتاه نویسنده باید از آغاز کار عظیمی را انجام دهد.

باید کجا و چه وقت، یا «صحنه» داستان را مشخص سازد. صحنه، خودبخود، معنی چندانی ندارد ولی چون قسمتی از جو داستان و القاء شخصیتها و بسط و پرورش طرح را تشکیل می‌دهد حائز اهمیت بسیار است. گرایش

1- *Plot* 2- *William Faulkner* 3- «*A Rose for Emily*»

4- *Flannery O'Connor* 5- «*The Rocking Horse Winner*»

نویسندگان تازه کار در این جهت است که تشریح مکان را از اصل داستان جدا سازند، روش و ترفندی که در ادبیات آرام و آسوده قرن ۱۹ رواج داشت. امروز صحنه می‌باید قسمتی ناگسستنی از داستان را تشکیل دهد، قسمتی که فقط آنگاه ارزشمند است که اثری روی شخصیتها و یا لحن داستان بگذارد. ضمناً صحنه را می‌توان بطور غیرمستقیم نیز بیان داشت، برای مثال، صحنه در داستان «مردان خوب را مشکل می‌توان یافت» صرفاً از طریق گفت و شنید (دیالوگ) القاء می‌شود.

فاکنر در داستان «گل رزی برای امیلی» خانه‌ای را که در آن قسمت اعظم داستان رخ می‌دهد، از زبان قصه گو تشریح می‌کند. تشریح مستقیم و روشن و با جزئیات کامل بیان می‌شود زیرا که خانه مذکور به همان نسبت دارای اهمیت است که شخصیتهای داستان. در سه فراز اول، ضحنه مشخص و ساخته می‌شود: شرح خانه نشان می‌دهد که خانه مذکور در سالهای هفتاد و در قسمت اعیان‌نشین جنوبی شهر که اکنون محله‌ای مفلوک است ساخته شده است، بدین‌ترتیب زمان نیز مشخص می‌شود. داستان از زمان حال شروع می‌شود، ولی همین سرفراز اولیه می‌رساند که ماجرا به سال ۱۸۹٤ باز می‌گردد. کلماتی که در سه فراز نخستین استفاده شده است نیز لحن یا جو داستان را آشکار می‌کند: مرده، مراسم تدفین، پوسیدگی، قبرستان، قبرها و غیره.

شخصیتها

در شروع داستان شخصیتها باید معرفی شوند یا نامشان ذکر شود و یا وجودشان تفهیم گردد. فاکنر شخصیت اصلی و شخصیت مقابل و یک شخصیت کوچک دیگر را در این جمله خود معرفی می‌کند:

> «وقتی که خانم امیلی گریرسون[1] مرد، تمام مردم شهر ما به مراسم تدفین او رفتند. مردان از روی علاقه‌ای توأم با احترام که برای بنای یادبودی عظیم و سرنگون شده حس می‌کردند، و زنان اکثراً از روی کنجکاوی برای دیدن

1- *Emily Grierson*

داخل خانه‌اش که جز یک خدمتکار مرد، که ضمناً باغبان و آشپز هم بود، ظرف ده سال گذشته کسی دیگر درون آنرا ندیده بود».

وقتی که به انتهای فراز سوم می‌رسیم تمام شخصیتهای داستان بجز یک نفر از آنها وارد صحنه شده‌اند و خصوصیات هر یک نشان داده شده است.

بعضی از نویسندگان شخصیتهای خود را از نظر جسمی و ظاهری تشریح نمی‌کنند زیرا که این نوع شرح و بسط برای داستان آنها لازم نیست اما فاکنر ظاهر و شکل و شمایل خانم امیلی را از زبان گوینده داستان در مقاطع مختلف زمانی ترسیم می‌کند زیرا که قسمتی ناگسستنی از داستان اوست. **فاکنر** وضع ظاهری خانم امیلی را در آغاز قرن جاری **چنین وصف می‌کند:**

«... زنی کوتاه اندام و فربه که لباسی سیاه‌رنگ پوشیده بود، با زنجیر باریک طلائی که به کمر او می‌رسید و در کمربند او ناپدید می‌شد، به عصائی از چوب آبنوس با دسته‌ای از طلای از جلا افتاده تکیه زده بود. چون استخوان بندیش کوچک و ظریف بود چاق و فربه بنظر می‌رسید در حالیکه در جثه‌ای با استخوان‌بندی معمولی ممکن بود فقط اندکی فربه بنظر برسد. بنظر باد کرده می‌آمد، مانند جسدی که مدتها در آب ساکن فرو رفته باشد، و رنگِ پریدهٔ چنین جسدی را داشت. چشمهایش، که در شیارهای چربی دار صورت او گم شده بود شبیه به دو قطعه ذغال‌سنگ بود که در چانه‌ای خمیر فرو رفته باشد....»

کمی بعد **خانم امیلی** را در جوانی توصیف می‌کند و آنگاه که زنی میانسال بود و هنگامی که مرد ــ همه این شرح و بسط ها برای پرورش داستان او لازم است. **شخصیت های دیگر** بصورت انسانهای واقعی ظاهر می‌شوند ولی رفتار و خصوصیات و مشخصات آنها تا آنجا شرح داده می‌شود که مربوط به شخصیت اول می‌شود.

ساختار داستان

در آغاز داستان نویسنده می **باید به موضوع اصلی و گره** یا درگیری ماجرا اشاره‌ای کند، یا لااقل آن را بشکلی برساند. بایستی هدف اساسی داستان را بیان کند و بگوید که داستان درباره چیست. **اولین فراز در داستان فاکنر چنین**

می‌رساند که موضوع اصلی، ماجرای «غریبه»ای[1] است که فدای شرایط زمانی و مکانی خود می‌شود، و اثر سنتهای جنوبی (جنوب ایالات متحده) روی فردی که برای آن سنتها دیر بدنیا آمده است. شروع داستان به درگیری بین اهالی شهر و خانم امیلی، بین دو نیرو که دو طرف مقابل، مظهر آنها هستند، اشاره می‌کند. «محلی ها»[2] اهالی شهرند و پدرش، حتی معشوق ینکی[3] او که لااقل در شهر عملی انجام میداد. عنصر دیگری که باید دربدو امر مشخص شود «زاویه نگرش»[4] است. در داستان فاکنر «زاویه نگرش» غیرمعمول است. او داستان را از دید اول شخص جمع بیان می‌کند. «وقتی که خانم امیلی گریرسن مرد تمام مردم شهر ما به مراسم تدفین او رفتند.» ما، اهالی شهر، داستان را از دید خودمان تعریف می‌کنیم. این زاویه نگرش کارآمد بسیار دارد، زیرا که به گوینده داستان آزادی عمل آنرا می‌دهد تا در زمان به جلو و عقب حرکت کند و خانم امیلی را از دید کل جمع عرضه کند. از طرفی دیگر از این نظر او را محدود می‌سازد که نمی‌تواند وارد ذهن هیچکس جز خود شود. از آغاز داستان هم بروشنی مشهود است که نقطه تمرکز (نقطه دید) خانم امیلی است.

مسأله اولیه یا آنی داستان مسأله ای کوچک است که «شرائط حال» را به هم می‌زند و یا از آنها انتظار تغییر دارد. اولین مسأله داستان فاکنر تلاش ناموفق بزرگان شهر در دریافت عوارض و مالیاتهای ملکی از خانم امیلی است. این نیز قسمتی از شروع داستان است.

بدین ترتیب پیش از آنکه داستان تحرک واقعی خود را بدست آورد، نویسنده بیان داشته که داستان درباره چه کسی و چیست، در کجا و در چه زمانی واقع می‌شود. و لااقل این نکته را رسانیده است که درگیری اساسی ماجرا در چیست، و لحن و جورا مشخص ساخته و مسأله اولیه را مطرح نموده است. در بیشتر داستانهائی که طرح خاصی را دنبال می‌کند، راه همچنانکه ادامه می‌یابد، اوج می‌گیرد و از یک نقطه عطف[6] به نقطه عطف دیگر می‌کشد تا بالأخره به نقطه

1- *Outsider* 2- *Insiders*

3- *Yankee* اصطلاحی که اهالی جنوبی اهالی شمالی ایالات متحده را به آن میخوانند.

4- *Point of view* 5- *Crisis*

نهائی(اوج[1])می‌رسد و از آنجا ممکن است کمی سقوط کند. در برخی دیگر از داستانها، راه ممکن است مسیر مسطحی را دنبال کند و در پایان کمی اوج بگیرد و گاهی هم بکلی اوج در کار نیست.

«گل رزی برای امیلی» داستانی است دارای طرح گرچه ساخت آن پنهان است. حرکت از مسأله اول شروع می‌شود و به اولین نقطه عطف داستان می‌کشد در صورتیکه این نقطه عطف ۳۰ سال قبل اتفاق افتاده است: «بدین ترتیب او همگی شان را بکلی شکست داد، همانگونه که سی سال پیش از آن، آنها را دربارهٔ بوشکست داده بود. این واقعه دو سال پس از مرگ پدرش و کمی پس از آنکه محبوبش او را ترک کرده بود، اتفاق افتاد».

حرکت، زمینه را برای اولین نقطه عطف آماده می‌سازد و آن مرگ پدر امیلی است و دومین نقطه عطف، ماجرای عشق ناموفق و مأیوسانه اوبامردیانکی است که به کارساختمانی مشغول بوده است. داستان صعود خود را دنبال می‌کند تا آنجا که خانم امیلی مرگ موش می‌خرد و معشوق او ناپدید می‌شود. در اینجا داستان به سراشیب کشیده می‌شود، ولی باز هم در آخرین سطر به نقطه اوج دیگری که بسیار تکان دهنده است می‌رسد.

فاکنر هیجان را در سرتاسر داستان حفظ می‌کند با اینکه خواننده دانسته هائی دارد که «نقال داستان» فاقد آنهاست و آن اینکه خانم امیلی معشوق خود را مسموم کرده و جسد او را طی تمام این سالها در خانه خود نگاه داشته است. خواننده نقطه اوج نهائی را انتظار ندارد ولی آمادگی پذیرش آنرا یافته است.

در تشریح و تحلیل این داستان جنبه مشخصه کیفی آن را می‌توان در نحوه استفاده فاکنر از زمان دانست. با آنکه بطورکلی داستان کوتاه در حداقل مدت زمان، فرضاً ساعتی یا روزی یا حداکثر یک هفته صورت می‌گیرد این داستان بیشتر عمر یک زن را دربر می‌گیرد ــ از زمان جوانی تا سالخوردگی. از آن گذشته نویسنده زمان را به ترتیب تقدم و تأخر در نظر نمی‌گیرد. او مقاطعی از زمان را در

1- *Climax*

زندگی این زن انتخاب می‌کند، مقاطعی که زندگی او را با ربط منطقی بازسازی می‌کند.

در پایان داستان، خواننده اثر خاصی را که هر داستان موفق باید القاء کند، حس خواهد کرد. اثری خاص و شاید هم الهامی یا پیامی که تمرکز دید قوی، توأم با شخصیتهائی باورکردنی، زاویه نگرش ثابت و استوار، تعادل در تمامی اجزاء داستان، و از همه مهمتر وجود «هاله» یا «روح» در فضای حاکم، ایجاد می‌کنند. آن نیروی مشخصه خاصی که اثر را کاری از نویسنده بخصوص می سازد و به خواننده اجازه می دهد که بگوید فقط فاکنر می توانست این داستان را بنویسد.

فصل پنجم

داستان و داستان فشرده

از نقطه نظر ساختار، **داستان**[1] و داستان **کوتاه**[2] **وجوه** اشتراک بسیاری دارد. هر دو نیازمند به زاویه نگرش پیوسته و یکدست هستند، نقطه تمرکز دید روشن و مشخص لازم دارند و جهت حرکت بسوی هدف خاصی را **می باید** دنبال کنند. به مسأله یا درگیری، نقاط عطف و نقطه اوج و گونه‌ای حل و فصل نیاز دارند. هر دو البته احتیاج به موضوع دارند.

داستان (بلند)

فرق واضح و مشخصی که بین داستان و داستان کوتاه وجود دارد در طول آنهاست، ولی نویسنده تازه کار **باید** توجه داشته باشد که «طول» داستان در تعداد لغات آن نیست بلکه در **حدود فکری آنست.** بعضی افکار و نظرات برای داستان کوتاه مناسب است ولی پاسخگوی داستان طولانی نیست و اگر بصورت چنین داستانی نوشته شود کتابی نازک و پر از الفاظ و بازیهای لغوی بی معنی خواهد بود. خمیر مایه داستانی «مردان خوب را مشکل می‌توان یافت» نوشته اکانر بزحمت می‌توانست تبدیل به داستان طولانی شود و خمیرمایه داستانی

1- Novel *2- Short Story*

کتاب «شب لطیف»[1] بهیچ‌وجه در یک داستان کوتاه نمی‌گنجید. نخستین سؤالی که داستان نویس تازه کار می باید از خود بپرسد این است که آیا من اندیشه و نظری مناسب برای یک داستان طولانی دارم؟

اساسی ترین تفاوتها میان داستان و داستان کوتاه تأثیرگذاری آنست. در داستان کوتاه نویسنده در پی یک **اثر خاص**[2] و قوی است در صورتیکه داستان‌نویس دنبال یک اثر **جامع**[3] است. برای دست‌یابی به **اثرخاص**،نویسندهٔ داستان کوتاه فردی را در درگیری با فردی دیگر یا با خود یا با پدیده‌ای، قرار می‌دهد. داستان‌نویس برای رسیدن به اثری جامع فرد را در برابر زندگی یا قسمتی از زندگی قرار می‌دهد. در کتاب «مردان خوب را مشکل می‌توان یافت» مادر بزرگ درگیر با خود است و با طبیعت و ذات خود. شخصیت اصلی «شب لطیف» از نقطه نظر ارتباط او با تمام **دنیایش** نشان داده می‌شود.

زمانیکه نویسنده به این نتیجه برسد که موضوع و مایه داستانش در محدوده داستان بلند قرار دارد، آنگاه می‌تواند خود را از نظر شکل و ساختار آزاد فرض کند. اکنون آنچه مهم است، احساس، حرکت و جریان است. نویسنده می‌تواند از روش بازگشت به گذشته[4] یا روش جریان خودآگاه ذهنی[5] استفاده کند ولی نمی‌باید اجازه دهد که داستانش حالت سکون پیدا کند. می‌توان آهسته به پیش رود، ولی باید به پیش رود.

ساختار

زاویه نگرش باید پیوستگی و یکدستی داشته باشد ولی این بدان معنی نیست که زاویه نگرش را نمی‌توان تغییر داد. مثلاً فاکنر داستان «هیاهو و خشم»[6] خود را به چهار بخش تقسیم کرده است که هر کدام از این چهار بخش را از زاویه نگرش فردی دیگر تعریف می‌کند لیکن در محدوده هر بخش زاویه نگرش از هماهنگی و پیوستگی برخوردار است. گروهی از نویسندگان برای

1- «Tender Is the Night» 2- Single effect 3- Comprehensive unified effect

4- Flashback 5- Stream-of-consciousness 6- «The Sound & the Fury»

تمام داستان خود یک زاویه نگرش را در نظر دارند و بعضی دیگر از روش فاکنر پیروی می‌کنند. گاه نویسنده‌ای شیوه خود را چنین قرار می‌دهد که از بخشی به بخش دیگر زاویه نگرش را از این یک به آن یک و از آن به این تغییر دهد. در داستانهای طولانی، نویسندگان غالباً از زاویه نگرش «عالِم به کلّ»[1] می‌نگرند. این زاویه نگرش به آنها امکان آنرا می‌دهد که براحتی به ذهن هر کدام از شخصیت ها که مایل باشند وارد شوند.

فیتز جرالد[2] برای داستان «شب لطیف» از روش نویسنده **عالم به کل** پیروی کرد ولی نقطه تمرکز خود را تغییر می‌داد. تمرکز دید، یا دوربین[3] در قسمت نخست کتاب، روی رُزماری[4] است که دختری ۱۸ ساله و هنر پیشه هالیود است. در قسمت دوم که طولانی تر است تمرکز روی شخصیت ریچارد دایور[5] و همسرش می‌باشد و رزماری که گهگاهی وارد صحنه می‌شود. اثر جامع در پایان نابودی ریچارد دایور است در حالیکه رُزماری تقریباً فراموش شده است. نویسنده باید با دقت تمرکز خود را کنترل کند و سعی کند که بخاطر گرایش خاصی به یک شخصیت کوچک از مسیر منحرف نشود. تمرکز در «هیاهو و خشم»، با اینکه چهار دید در کار است، روی یک فرد است: کَندی[6]. حتی در داستانی بطول و وسعت «بر باد رفته»[7] و با این تعداد شخصیت ها تمرکز مرتباً به شخصیت اصلی ماجرا باز می‌گردد.

موضوع یک داستان طولانی، که باید از بدو آن بطریقی رسانده یا تفهیم شود، غالباً کلی تر و جامع تر از موضوع داستان کوتاه است و الزاماً به یک موضوع محدود نمی‌شود. موضوع اساسی بیشتر داستانها سروکار با کمبودها و نقصان هائی دارد که باعث می‌شود انسان نتواند با زندگی، آنچنانکه با آن روبرو و درگیر می‌شود، کنار آید. موضوع چگونگی مقاومت انسان، علیرغم این نقصانها، در برابر مشکلاتی است که زندگی در سرراهش قرار می‌دهد. البته در این موضوعات اساسی تنوع فراوان می‌توان بوجود آورد.

1- *Omniscient* 2- *Fitzgerald* ۳ــ در حقیقت توجه دوربین: مترجم.

4- *Rosemary* 5- *Richard Diver* 6- *Candy* 7- «*Gone With the Wind*»

موضوع کلی «شب لطیف» متلاشی شدن و نابودی یک مرد در اثر نقص غیرقابل ترمیمی است که در شخصیت او وجود دارد. داستان درباره یک روان پزشک بسیار با استعداد است که عاشق یکی از مریضهای خود می‌شود و در اثر تشویق اقوام دختر با او ازدواج می‌کند. نابودی تدریجی او در نتیجه زندگی راحت و مرفه و پر از آسودگی و لذتی است که زندگی با یک زن ثروتمند بهمراه می‌آورد.

داستان می‌تواند چند درگیری را شامل شود، حال آنکه بطور معمول در داستان کوتاه یک درگیری در بین است. درگیریهای اصلی داستان فیتز جرالد درگیری دایور با خودش و درگیری او با همسرش می‌باشد ولی بجز این دو، درگیریهای دیگری هم در کار است، بین دکتر ریچارد و رُزماری، هنر پیشه هالیودی، بین دکتر و چند شخصیت کوچک دیگر و بین این شخصیت های کوچک.

در داستان بلند زمان را می‌توان بطرزی آزاد و بی‌قید مورد بهره‌برداری قرار داد که در داستان کوتاه ممکن نیست. داستان ممکن است چند نسل را دربر گیرد و یا در داستانی از نوع «اولیس»[1] نوشته «جیمز جویس»[2] زمان می‌تواند فقط یک روز طول بکشد. مدت زمان «شب لطیف» تمام دوران بزرگسالی دکتر دایور است.

فیتز جرالد زمان را به ترتیب تقدم و تأخر بکار نمی‌برد بلکه بصورت بازگشتهائی به گذشته عمل می‌کند که داستان او را بصورتی منطقی از نقطه عطفی به نقطه عطفی دیگر، سرهم کرده و بازسازی می‌کند. این داستان در دوره‌ای مهم در زندگی دکتر دایور شروع می‌شود. درست قبل از آنکه نابودی او ظاهر شود. یک‌سوم اوّل کتاب در چنین برهه زمانی می‌گذرد. مرحله دوم کتاب از ۲۶ سالگی دکتر **دایور** در سال ۱۹۱۷ شروع می‌شود. در آن زمان او فارغ‌التحصیل با نبوغی است و مهمتر از آن بحساب می‌آید که به جنگ فرستاده شود و در زوریخ بکار مشغول است. در این قسمت کتاب ماجرای عشقی او با

1- «*Ulysses*»

2- *James Joyce*

نیکُل[1] یکی از بیمارانش، سپس ازدواج آنها، تولد بچه های آنها، و زندگی مشترک آنها تا آنجا که به صفحه اول کتاب بازمی‌گردیم تشریح می‌شود، پس از آن داستان به ترتیب گذشت زمان پیش می‌رود، دایور از همسرش شکست خورده و شکست خود را می پذیرد (نقطه اوج داستان) چند سال بعد دایور را می‌بینیم که به آمریکا بازگشته و چند تلاش ناموفق در تأسیس **مطب برای خود می‌کند.**

برای نویسنده تازه کار لازم است به این نکته توجه کند که اگر فیتز جرالد داستان را به ترتیب تقدم و تأخر بیان کرده بود، نقطه عطف ماجرا نمی‌توانست، همواره از آغاز تا نقطه اوج، با شدت مداوم افزایش یابد. با استفاده از بازگشتی طولانی به گذشته، او موفق شده که نقاط عطف را به ترتیب شدت آنها عرضه کند: نخست، عشق دایور نسبت به رُزماری که چندان مهم بنظر نمی‌رسد، دوم، آگاهی از اینکه نیکُل دیوانه است، سوم، تصمیم دایور ــ برخلاف صلاحدید خودش ــ براینکه با زنی دیوانه که در کودکی توسط پدر خود فریب خورده ازدواج کند، چهارم، اتفاقات که یکی پس از دیگری منجر به از دست رفتن کلینیک او می‌شود و بالأخره پذیرفتن این واقعیت که او زن و بچه های خود را از دست داده است.

تفاوت دیگری که بین داستان کوتاه و داستان بلند وجود دارد در شروع آنهاست: در داستان بلند عناصر مهم داستان با آرامی و تفنن معرفی و عرضه می‌شود. در داستان کوتاه تمام این عناصر را باید در یکی دو فراز اول آورد و یا القا کرد در صورتیکه در داستان (بلند) نویسنده ممکن است این کار را ظرف یکی دو فصل انجام دهد. شش هزار کلمه آغازی «شب لطیف»، **(آنچه بطور** معمول یک فصل را تشکیل **می‌دهد)**، زاویه نگرش را عرضه می‌دارد که زاویه نگرش «عالِم به کلّ» است، صحنه را شرح می‌دهد که ریویرای **فرانسه است**[2] **و** شخصیت ها را معرفی می‌کند: رُزماری و مادرش، خودی های دیگر (اکثر شخصیت های کوچک) روی پلاژ که در رأس آنها ریچارد دایور و همسرش قرار دارند، **موضوع را بیان می‌کند که زندگی فردی ثروتمند و ناز پرورده است که خود**

1- *Nicole* 2- *French Reviera*

را تبعید دلبخواهی کرده است. مسأله اولیه یعنی عاشق شدن رُزماری به دایور، و بالأخره یک عنصر یا عامل هیجان یعنی احساس ناخوشایند شک در اینکه دایور با ظاهر مطلوب و کامل خود اشکالی اساسی دارد را بیان می‌کند.

آری، نگرش و تحلیل در ساختارِ داستانی که توسط دیگری نوشته شده است آسان است. مهم آنست که بتوانیم ساختار نوشته خود را درست پیاده کنیم.

طرح کلی

یکی از راههای تحریر داستان روی کاغذ آوردن طراحی و استخوان‌بندی کامل آن است با جزئیات مفصلی درباره شخصیتهای مهم آن. از این استخوان‌بندی نویسنده اگر نتواند همه فصول آنرا مشخص کند لااقل می‌تواند **طرح کلی کتاب و یا لااقل چهار یا پنج فصل آنرا تنظیم کند. در این تنظیم، رئوس مطالب و طرح کلی و مایه اصلی داستان بدست می‌آید. سپس طرح فصلهای کامل را می‌توان بتحریر آورد. مهم آنکه استخوان‌بندی داستان و طرح کلی فصول نباید خشک و انعطاف‌ناپذیر باشد زیرا که ممکن است نویسنده، پس از آنکه چند فصلی از کتاب خود را تحریر نمود بدین نتیجه برسد که آنطور که شخصیت‌ها پرورش یافته و شکل گرفته‌اند ایجاب می‌کند که بطور کلی مسیر دیگری را در داستان دنبال کند. در اینجا طرح اولیه نباید آزادی عمل را از نویسنده سلب کند گرچه مقصد نهائی را باید همواره در مدنظر داشت.**

با نوشتن داستان بصورت صحنه‌ها و نشان دادن پیشرفت داستان و اینکه چه اتفاقی می‌افتد و برای چه کسی، و کیست که سخن می‌گوید، نویسنده از اتلاف وقت، رنج و ملال فراوان جلوگیری خواهد کرد. بدین‌ترتیب از ایجاد آن نوع نوشته که بیشتر جنبه توضیح و تشریح دارد، جلوگیری می‌شود ــ نوعی که برای هر داستان خطرناک و مهلک است. شخصیت‌های داستان باید کارها و اعمالی را انجام دهند. نویسنده صرفاً تعریف می‌کند که چه می‌کنند و بدین‌شکل داستان خود را عرضه می‌دارد. توضیح درباره انگیزه آنچه شخصیتها می‌کنند در کار نیست.

نویسنده تازه کار نباید بنشیند و بدون مقدمه شروع به نوشتن کند با امید اینکه «مسیر داستان خود را به جائی می‌کشاند» و یا اینکه «شخصیت ها خودشان داستان را برایش خواهند نوشت». شخصیت ها چنین کاری نخواهند کرد. بنابراین مجبور است که از دو اشتباه بزرگ یا بهتر بگویم دو گناه پرهیز کند: «عدم انعطاف» و «ابهام».

داستان فشرده

داستان فشرده از نظر ساختار نه یک **«داستان بلند» کوتاه** است و نه یک **«داستان کوتاهِ» بلند**. بیشتر دارای مشخصهٔ **اثری واحد هست** که متعلق به داستان کوتاه است، تا **اثر جامع** که در محدوده داستان بلند قرار دارد ولی محدوده زمانی آن، آنچنان تنگ و باریک نیست و به نسبت داستان کوتاه دارای زمینه برای در برگیری تعداد بیشتر شخصیت هاست.

نمونه های موفقی از داستان فشرده داستان «خرس»[1] فاکنر و «پیرمرد و دریا»[2] اثر همینگوی و «مزرعه حیوانات»[3] نوشته اُرول[4]، «فنا پذیری»[5] نوشته کاترین آن **پُرتر**[6] می‌باشد که **آخرین آنها** با سه داستان «اسب رنگ پریده»[7]، «اسب سوار رنگ پریده»[8] و «شراب نیم روز»[9] **ازهمان نویسنده همراه وهمیاراست.**

موضوع اصلی داستان «فنا پذیری» سنتها و جوانی است: تأثیر خاص در پایان داستان بوسیله کلماتی **که میراندا**[10] با خود می‌گوید ظاهر می‌شود:

> «او ذهن خود را در برابر یادآوری با سماجت قفل و بست کرد. نه یادآوری گذشته ها بلکه افسانهٔ گذشته ها و از جمله: خاطرات دیگران از گذشته ها که او همیشه با دیده حیرت به آنها نظر افکنده بود... من قول و قراری نمی‌خواهم، دیگر امید واهی نمی‌خواهم. بخود گفت: دیگر نمی‌توانم در دنیای آنها زندگی کنم.... بگذار قصه های خود را برای یکدیگر بازگو کنند. بگذار توضیح دهند که چگونه ماجراها روی داد. من اهمیت

1- «The Bear» 2- «The Old Man and the Sea» 3- «Animal Farm»
4- George Orwell 5- «Old Mortality» 6- Katherine Anne Porter
7- «Pale Horse» 8- «Pale Rider» 9- «Noon Wine» 10- Miranda

نمی‌دهم. به آرامی به خود اطمینان داد: لااقل من حقیقت را درباره اتفاقاتی که برای خودم می‌افتد می‌دانم. در امید و نادانی به خود چنین وعده داد.»

زاویه نگرش در «فنا پذیری» از آن دو دختر است بنام های ماریا[1] و میراندا اگر چه نهایتاً محدود به میراندا می‌شود. تمرکز اکثراً روی عمه ایمی است، زنی نهایتاً زیبا که داستان و شخصیتش تدریجاً توسط شخصیت های دیگر برای میراندا روشن می‌شود. گاهی تمرکز روی عمو گابریل[3] است که شخصیت مقابل عمه ایمی است. در داستان هیچ چیز نیست مگر آنچه که به میراندا کمک کند تا شخصیت عمه ایمی و عمو گابریل را بهتر بشناسد. لذا تأثیر خاص کلی داستان، تندو برنده است. داستان عمه ایمی بدون ربط به شخصیت میراندا هیچ معنائی نمی‌توانست داشته باشد.

خانم پُرتر داستان خود را به ترتیب زمانی مقدم و مؤخر بازگو کرده است که در سه برهه زمانی شرح داده می‌شود: سالهای ۱۸۸۵ الی ۱۹۰۲ و ۱۹۰۴ و ۱۹۲۰ که به ترتیب زمانهای ۱ ــ آشنائی میراندا که در حال رشد است با عمه ایمی، ۲ــ فرار میراندا با معشوقش و ۳ــ بازگشت او برای مراسم تدفین عمو گابریل و تصمیم او که بار دیگر فرار کند (نقطه اوج داستان) و این بار هم، از خانه و هم از شوهر، در واقع از هر چه او را از یافته ها و کشفیات شخصی اش منع می‌کند، فرار می‌کند.

1- Maria 2- Aunt Amy 3- Uncle Gabriel

فصل ششم
داستان تخیلی علمی ورویائی

پیشرفت سریع انسان درفضا وبسوی دنیاهای دیگرنیروی بیشتری به داستانهای علمی داده است و از آن رشته های ادبی ساخته که بسرعت رو به گسترش است.

اساساً دو نوع داستان تخیلی وجود دارد: تخیلی علمی که براساس امکانات علمی پایه گذاری شده و علمی رویائی که در آن نویسنده هر طور که مایل است و براساس غیرممکن ها و بعیدهای علمی می‌نویسد. تنها شرط اینست که اثر از نظر دراماتیک باور کردنی باشد. کتاب «۱۹۸٤» جرج ارول یک نمونه بارز از نوع اول است. «یادداشت هائی از مارس»[1] نوشته ری برادبری[2] از نوع دوم است. بدیهی است که هر دو نوع را می‌توان درهم آمیخت.

نویسنده می‌باید نخست با مجموعه داستانهای کوتاه تخیلی علمی و داستانها و مجلات مخصوص موضوعات تخیلی علمی و علمی رؤیائی (که در ایالات متحده تعداد آنها به ٤٠ ــ ٥٠ می‌رسد) آشنائی پیدا کند. در این مسیر متوجه خواهد شد که بیشترین تقاضا برای داستانهای کوتاهی است که در

1- «The Martian Chronicles» 2- Ray Bradbury

رده‌بندی داستانهای بازاری و عامه پسند قرار نگیرد. نویسنده‌ای که علاقمند به داستانهای تخیلی علمی است و در این زمینه اطلاعات و تجربیاتی دارد و همچنین به فن نویسندگی مسلط است بازار پایان ناپذیری را در فیلم های سینمائی، فیلم های تلویزیونی، داستانهای کوتاه و داستانهای بلند خواهد یافت.

مطالب مناسب برای تخیلات علمی شامل: ۱ــ فضا، ۲ــ سیاحت و اکتشاف در دنیاهای دیگر، ۳ــ برخورد با نمونه های جدیدی از حیات، ٤ــ سفر به آینده یا گذشته و بالاخره ۵ــ تغییراتی که علم در انسانها بوجود می‌آورد می‌باشد. (تغییراتی که گاه سازنده و گاه مخرب است). البته در این موضوعات اصلی صدها تنوع و تغییرات را می‌توان پیاده کرد.

تاریخ داستانهای تخیلی علمی و تخیلی رؤیائی در ادبیات به گذشته دوری می‌رسد، به زمانهائیکه از این موضوع ها برای رسائیدن پیامها و نظریات مربوط به مسائل اجتماعی استفاده می‌شده است. مثلاً حیواناتی که در نوشته های «اساپ»[1] (در یونان قدیم) متکلم بوده اند، و بنابراین اساس داستان بر چیزی پایه گذاری شده بود که غیرممکن بنظر می‌رسید. داستانهای واقعی علمی به مرور و همگام با پیشرفت علم توسعه یافت و برمبنای اینکه «می‌توانست روزی اتفاق افتد» استوار بود.

ژول ورن[2] و اچ جی ولز[3] پدران داستانهای علمی واقع گرا هستند و بسیاری از آنچه که این دو نویسنده به تحریر آوردند نه فقط می‌توانست اتفاق افتد بلکه در حقیقت اتفاق افتاده است. پیشرفت نیروی هسته ای و مسائل مربوط به آن زمینه جدید و بسیار وسیعی را برای نویسندگان عرضه داشت و پایان جنگ جهانی دوم آغاز و شکوفائی تعداد زیادی مجلات خاص داستانهای علمی و رؤیائی را بهمراه داشت. امروز بسیاری از مجلات عمومی (یعنی شامل مطالب مختلف و متنوع برای عموم خوانندگان) داستانهای علمی و رویائی را ــ اگر بطرز مطلوب و ماهرانه ای نوشته شده باشد ــ براحتی می پذیرند.

برای نویسنده تخیلی علمی واجب است بخاطر داشته باشد که موضوع

1- Aesop 2- Jules Verne 3- H G Wells

نوشته های او **نباید** باعث شود که از سنتهای ادبی منحرف شود. اثر جامع و کلی داستان باید پیاده شود. شخصیت ها را باید همانگونه کامل و واقعی پرورش و جلوه داد که در داستانهای تخیلی **دیگر**. نمایشنامه ها و داستانهای بلند لازم است طرح کلی و ساختاری معقول و منطقی داشته باشد. لحن و جو **داستان و سبک** نیز به همان درجه و به همان گونه که در مطالب تخیلی دیگر مهم است حائز اهمیت است. درگیری ها و مسائل **باید** از آغاز، گویا و روشن باشد و عنصر هیجان **باید** داستان را تا به آخر همراهی کند. مهمترین عامل ادبی که نویسنده تخیلی ــ علمی **باید همواره** در نظر داشته باشد خود موضوع اصلی است. عدم توجه کافی به موضوع اصلی باعث شده است که بیشتر نوشته های تخیلی علمی در رده **بازاری قرار** گیرد. متأسفانه اکثر مشاهده می‌شود که در این داستانها حادثه ای را پس از حادثه ای تعریف می‌کنند بدون اینکه بشکلی خواننده را درگیر موضوع اصلی داستان کنند، موضوعی که بداستان پیام و ارزش بدهد: یعنی چیزی بالا تر از صرفاً شوک و احساس[1].

داستان تخیلی علمی

سی اس **لویس**[2] تا سال ۱۹۶۳ در رشته ادبیات قرون وسطی در دانشگاه کمبریج سمت استادی داشت. در زمینه مذهب و مذهب‌شناسی نیز کتاب می‌نوشت و در عین حال نویسنده مطالب تخیلی علمی هم بود و بخاطر این نوع کار، بسیار هم مورد احترام قرار گرفت. هر نویسنده تخیلی علمی که کار خود را جدی تلقی کند **باید** نوشته های مهم **لویس** رادراین زمینه که «خارج از سیاره **ساکت**»[3]، «**پرلاندرا**»[4] و «**نیروی نفرت انگیز**»[5] نام دارد **بخواند زیرا نمونه های بارزی از کتاب های تخیلی علمی است که بشکل کتاب کامل نوشته شده و از کیفیت بالائی برخوردار است.**

موضوع اصلی کتاب «پرلاندرا» هوس اس که بهمان خوبی ماجرای

1- *Sensation and shock* 2- *C S Lewis*

3- «*Out of the Silent Planet*» 4- «*Perelandra*» 5- «*That Hideous Strength*»

حضرت آدم یا فاوست نوشته گوته، پرورش یافته است گرچه ماجرا در سیاره ونوس (زهره) صورت می‌گیرد و **کسانیکه دچار هوس می‌شوند هم ملکه** و هم ملکه مادر این **سیاره‌اند. درگیری** و نزاع بین خوب و بد از آغاز داستان مشخص می‌شود. بدی، در شخصیت فیزیک‌دان انگلیسی بنام دکتر **وستن**[1] ظاهر می‌شود و خوبی در شخصیت مرد زبان‌شناسی بنام **رمسن**[2] **است** که برای روح ملکه، همانطور که **مفیستفیلس**[3] **و فرشتگان برای** نجات روح فاوست جنگیدند، می‌جنگد. اینها عناصریست که به داستان عمق می‌دهد و به خواننده چیزی بسیار بیشتر از صرفاً یک افسانه فضائی ارائه می‌دهد، گرچه افسانه فضائی خودبخود هم جالب است.

دو فصل اول کتاب از زاویه نگرش شخص اول بیان می‌شود زیرا که نقل کننده ماجراست که **باید رمسن را** به ونوس بفرستد. این دو فصل مسأله فوری و ابتدائی داستان را عرضه می‌دارد، موقعیت را مشخص می‌کند و شخصیت اول ماجرا یعنی **رمسن را معرفی** می‌نماید. همچنین پاره‌ای از اطلاعات علمی را که خواننده به آنها نیاز دارد در اختیار او قرار **می‌دهد. سپس حرکت رمسن** و سفر او را به ونوس و پس از آن بازگشتش را به زمین که یک سال و نیم بعد از آن صورت می‌گیرد، شرح می‌دهد. مابقی کتاب از زاویه نگرش «نویسنده عالم به کل» شرح داده می‌شود در حالیکه تمرکز دید **بر رمسن، دکتر وستن** و ملکه قرار گرفته. لحن **حاکمانه و موثق و سبک گرچه کمی رنگارنگ، ولی روشن و عاقلانه** است.

از لحاظ ساختار داستان بلند طرحی را دنبال می‌کند که هزاران سال است خوانندگان را درگیر خود ساخته: به قهرمان داستان پیشنهاد «ماجرائی بزرگ» می‌شود و پیشنهاد و مبارزه را می پذیرد و قدم به ورای مرز دنیای عادی و **به** سرزمین ماجراها می‌گذارد. چند اژدهای نخستین را از سر راه برمی‌دارد و براه خود ادامه می‌دهد. هرگونه مانعی که در سرراهش پیدا شود از بین می‌برد تا به آنچه می‌جوید برسد. با «ملکه» که مظهر عشق، زیبائی و حقیقت است آشنا

1- Dr Weston *2- Ramson* *3- Mephistopheles*

می‌شود و سپس با «دشمن» روبرو می‌گردد. همانگونه که در تمام افسانه‌ها آمده است، قهرمان و دشمن او در قدرت، برابری دارند و پایان ماجرا الزاماً قابل پیش‌بینی نیست. قهرمان بالأخره برحریف خود غلبه می‌کند سپس تغییر شکل می‌دهد یا به نحوی استخلاص می‌یابد، و از مرز میان دو دنیا می‌گذرد و به دنیای عادی بازمی‌گردد. این ساختار کلی به قدمت جستجوی موسی برای **سرزمین موعود** است و هیچ دلیل و نشانی هم در دست نیست که عموم خوانندگان مایل باشند این ساختار کلی را از دست بدهند و به فراموشی بسپارند.

علاوه بردنبال کردن و پیاده کردن ساختاری همیشگی و معمول، لویس **شخصیتهائی** را عرضه می‌دارد که خوانندگان می‌توانند خودشان را با آنها تطبیق و نسبت دهند. با **اینکه رمسن بزرگتر** از زندگی و واقعیات است و علم و عقل و شجاعت فوق معمول دارد، در عین حال مردی است و چون مردان دیگر عمل می‌کند. دکتر وستن که در بدی فوق‌العاده است معهذا حتی بعنوان یک دشمن بازهم انسان است. حتی ملکه پرلاندرا نیز زنی باور کردنی و دوست داشتنی است.

این دو عامل اصلی، یعنی موضوع **داستان و شخصیتهای** باور کردنی و سمپاتیک عناصری **هستند که غالباً** در نوشته‌های تخیلی علمی وجود ندارد و شاید عدم وجود همین عناصر باشد که موجب شده است تا خوانندگان و طرفداران نوشته‌های تخیلی علمی محدود بمانند.

داستان کوتاه تخیلی ــ علمی

یکی از رؤیاگرایان برجسته در نوشته‌های کوتاه تخیلی علمی ری بردبری[1] می‌باشد. کیفیت کار این نویسنده ناشی از **موضوعات** داستانهایش است که غالباً عجیب و غیرمعمول است، و نیز تا حدودی ناشی از شخصیتهای داستانهایش می‌باشد. شخصیتهائی که می‌توانند براحتی **من یا شما** و یا خود ری بردبری باشند.

1- Ray Bradbury

بردبری برای داستانهایش موضوعات وحشت‌آور توأم با نوعی احترام، **و تعجب، و موضوعاتی پیرامون مرگ انتخاب می‌کند، درباره عشق و تنهائی و** انتقام و گناه می‌**نویسد، همراه بازمینه** یا پشت پرده‌ای از دنیاهای فانتزی و رؤیائی. زمانی که خواننده غیرممکن های بردبری را بپذیرد براحتی و طیب خاطر «بعیدها» و «باورکردنیهای» دنبال آنها را خواهد پذیرفت.

موفقیت ری بردبری در عرصه نویسندگی بطورکلی، مدیون مهارت اوست. زیرا او فن نویسندگی تخیلی را بخوبی فراگرفته و در آن استاد شده است و بخوبی آگاه است که رؤیا (فانتزی) به تنهائی داستان را نمی‌تواند موفق سازد. مطالعه وبررسی آخرین مجموعه داستانهای کوتاه این نویسنده بنام «ماشین آلات مسرت»[1] برای نویسندگان تازه کاری که به این زمینه نویسندگی بخصوص علاقمندند، بسیار سودمند خواهد بود.

1- «*The Machineries of Joy*»

فصل هفتم

شکلهای دراماتیک

شکل دراماتیک که هم دیدن و هم شنیدن را بکار می‌گیرد و نیاز به واسطه دارد (هنر پیشه‌ها و کارگردانان) تا آنها را تفسیر و عرضه کند پیچیده‌ترین و مشکل‌ترین نوع نویسندگی است. از نظر ساختار نیز دچار بیشترین محدودیتهاست. علیرغم تجربه‌هائی که دراماتیستها در نحوه بکارگیری زمان بکار بسته‌اند، نمایش‌نویسهای موفق، حتی آنها که پیرو تئاتر پوچگرا[1] هستند از ترتیب مقدم و مؤخر زمانی پیروی می‌کنند و اکثراً ساختار نقطه عطف به نقطه اوج را بکار می‌برند. (نمونه‌ای از استثنائات از این قاعده استفاده بازگشت **به گذشته توسط آرتور میلر**[2] در نمایشنامه‌های «**مرگ فروشنده**»[3] و «**پس از پائیز**»[4] می‌باشد.) از نظر ساختار کلی، بین «مردی برای تمام فصلها»[5] نوشته رابرت بلت[6] و نمایشنامه‌های کلاسیک فرق چندانی نیست.

درفیلمهای امروزی، **اگر چه فیلم دچار محدودیتهای کمتری** نسبت به تئاتر است، بازهم از حرکت بجلو (ترتیب مقدم و مؤخر زمانی) و ساختارهای فشرده استفاده می‌شود و این تا حدودی بدلیل اتکاء صنعت سینما برتولیدات تئاتری برای موفق‌ترین فیلمها بوده است. فیلم تلویزیونی که الزاماً طبق طرح و برنامه خاصی **ساخته می‌شود** تابع خشکترین ساختار در شکلهای مختلف دراماتیک است.

1- *Theater of the Absurd*

2- *Arthur Miller*

3- «*Death of a Salesman*»

4- «*After the Fall*»

5- «*A Man for All Seasons*»

6- *Robert Bolt*

نمایشنامه

در نمایشنامه، طول یا مدت زمان اجرای نمایشنامه عاملی بسیار مهم است. در دورانهائی که زمان کندتر می‌گذشت و وقت و فراغت بیشتر بود. تماشاچیان حاضر بودند پنج ساعت را هم صرف تماشای یک نمایشنامه از یوجین اُونیل[1] کنند. اما امروزه یک نمایشنامه باید فوق‌العاده باشد تا بتواند تماشاچیان را برای مدت قابل توجهی بیشتر از دو ساعت نگهدارد و جلبشان کند. نمایشنامه‌نویس زمان حاضر باید نمایشنامه‌های کامل (با طول کامل) خود را برای مدت دو ساعت یا کمی بیشتر برنامه‌ریزی کند یا آنها را بصورت دو یا سه پرده‌ای که بتوان در ظرف همین مدت نشان داد در نظر بگیرد.

نمایشنامه‌نویس باید در بدو امر تصمیم بگیرد که آیا مایه نمایشنامه‌ای که او در نظر دارد بنویسد امکان تبدیل به یک نمایشنامه کامل را دارد یا اینکه باید آنرا بصورت نمایشنامه‌ای یک پرده‌ای محدود ساخت. نمایشنامه کامل را از نظر داستانی و اثر کلی و جامع آن، می‌توان به داستان (بلند) ربط و تطبیق داد و نمایشنامه تک پرده‌ای را با داستان کوتاه مقایسه کرد. شخصیت اول نمایشنامه کامل درگیر با زندگی و دنیای خود است و اثر نهائی، جامع و کلی و دارای وحدت و یگانگی است. در نمایشنامه تک پرده‌ای درگیری بیشتر شخصی و فردی می‌باشد و اثر نهائی یک اثر منفرد ولی قوی و میخکوب کننده است. شخصیت اول نمایشنامه «منظره از روی پل»[2] نوشته آرتر میلر با تمامی دنیای خود، برای بقا و معرفی خودش نبرد می‌کند. شخصیت اول نمایشنامه تک پرده‌ای «داستان باغ وحش»[3] نوشته ادوارد البی[4] طی برخوردی با حریف خود تلاش می‌کند که هویت خود را دریابد. فقط خود اوست که درگیر است.

نمایشنامه کامل

زمانی که نمایشنامه‌نویس اطمینان حاصل کند که موضوع مورد نظرش

1- *Eugene O'Neill*
2- «*A View from the Bridge*»
3- «*The Zoo Story*»
4- *Edward Albee*

مایه کافی برای یک نمایشنامه کامل دارد، باید مطالب را با تقسیم‌بندی های اساسی آن یا پرده ها سازمان دهد، و مشخص سازد که هر پرده شامل چه قسمتهائی می‌شود. تعداد پرده ها از قبل تعیین شده نیست ولی امروزه گرایش به نمایشنامه های فشرده دو پرده‌ای است که روی صحنه‌ای با تأکید نمادگرا یا اکسپرسیونیستی[1] اجرا می‌شود. البته تعداد پرده ها به محتوای نمایش بستگی خواهد داشت. نمایشنامهٔ «چه کسی از ویرجینیا ولف می‌ترسد؟»[2] نوشته آلبی در سه پرده جا می‌افتد و این قسمت‌بندی آنقدر مهم است که نویسنده به هر یک از آنها نامی داده است بدین ترتیب: «تفریح و بازی»، «والپرگیزناخت»[3] و «جن گیری». «منظره‌ای از روی پل» که داستانی درباره جنایت و مکافات است بطور طبیعی به دو پرده تقسیم می‌شود جنایت در پرده اول و مکافات در پرده دوم. نمایشنامهٔ نوشتهٔ آلبی یک صحنه رئالیستی دارد و نمایشنامه میلر یک صحنه نمادگرائی (اکسپرسیونیستی). نویسنده باید در پرده اول تلاش فراوان کند و مطالب بسیاری را عرضه بدارد تا تماشاگران برای دیدن پرده دوم هم به سالن بازگردند.

مسأله دراماتیک. نویسنده باید اول **موضوع دراماتیک** خود را مشخص سازد. همین مسأله است که تماشاگران را جلب و مجذوب می‌کند. با اینکه نازلترین مرتبه نمایشنامه است، ولی بدون آن درامی وجود نخواهد داشت. مسأله دراماتیک ویرجینیا وُلف که در چند دقیقه اول نمایشنامه مشهود می‌شود چنین است: در مبارزه‌ای که بین دو جنس مخالف (زن و مرد) درگیریان است کدام یک پیروز خواهد شد؟ تماشاگر نمایشنامه «داستان باغ وحش» فوراً سؤال می‌کند: خدای من، این مرد را چه می‌شود، مشکلش چیست؟ و در نمایشنامه «منظره‌ای از روی پل»، خیلی پیش از آنکه موضوع اصلی روشن شود تماشاگر می پرسد آیا ادی کاربون[4] می‌تواند با ماجرای عشقیِ زناآلوده‌اش عاقبت خیری داشته باشد؟ مسأله دراماتیک، هیجان را تا آخرین پرده می‌کشاند و تماشاگران را درگیر می‌سازد، البته در صورتی که قرار باشد تماشاگر درگیر شود.

1- *Expressionist*
2- «*Who is Afraid of Virginia Woolf?*»
3- *Walpurgisnacht*
4- *Eddie Carbone*

ساختار: پرده نخست بمرور تمام شخصیت‌ها را معرفی می‌کند، موضوع اصلی[1] مورد نظر را ارائه می‌دهد، درگیری کلی را می‌رسانند و درگیری فوری را مطرح می‌سازد و بالأخره پرده آنگاه فرود می‌آید که درگیری غیرقابل حلی بین دو حریف هستا باقیمانده است. در پرده دوم و یا پرده‌های دوم و سوم شدت هیجان ماجرا با حرکت از یک نقطه عطف به نقطه عطف دیگری، افزایش می‌یابد تا نهایتاً به نقطه اوج و حل مسأله برسد. هر عنصر در تمام پرده‌ها باید به اثر قوی و جامع نهائی کمک کند.

آنگاه که نمایشنامه‌نویس اتفاقات اصلی دو یا سه پرده نمایش خود را معین ساخت، صحنه‌ها را قسمت‌بندی می‌کند ــ نه بصورت دلبخواهی و من درآری صحنه ۱، و صحنه ۲، بلکه بصورت تغییر و تحولی دائمی و نامرئی در صحنه، که هر بار که شخصیتی به صحنه وارد یا از آن خارج می‌شود، سیر تکاملی نمایشنامه را به پیش می‌برد.

نمایشنامه‌نویس با برخوردی بصری با نمایش خود الزاماً درمی‌یابد که باید از سخنرانی‌های طولانی بکاهد و از توضیحات و تفهیمات اضافی، حالت سکونی که ناشی از کمبود تحرک روی صحنه است، مبادله جملات و تعارفات و سخنان تند یا حرکات بی معنی، پرهیز کند.

قسمتی از نمایشنامه تحرک و عمل است. تحرک شامل طرح کلی، بده بستانها یا فعالیتهای نمایشی صحنه و ورودها و خروجها می‌شود. هیچیک از این سه عنصر نمی‌تواند قائم به ذات و بصورت هدف باشد ــ همه آنها باید به موضوع اصلی و به شخصیت پردازی (یا عمل آوردن شخصیتها) و به اثر کلی نمایشنامه کمک کند.

گفت و شنید یا دیالوگ: در تمام مدتی که نمایشنامه‌نویس اثر خود را تماشا می‌کند، باید به آن گوش بدهد و از خود بپرسد: زمانیکه دیگران این گفته‌ها را ادا کنند به گوش تماشاگران چگونه خواهد آمد؟

نمایشنامه‌نویس می‌داند که گفت و شنید مایه اصلی نمایشنامه اوست.

1- *Thesis* = پیام ــ فرضیه ــ رسالت

گفت و شنید کلماتی است که به زبان آورده می‌شود و مانند محاوره و اختلاط بگوش می‌آید ــ و تماشاگر احساس می‌کند که صحبتهای مشابهی را قبلاً از زبان مردم شنیده است. در حقیقت تفاوت بزرگی بین محاوره و گفت وشنیدتئاتری وجود دارد. محاوره، در زندگی واقعی، حقیر، نارسا، و ناتمام است و پر از مطالب اضافی و تکراری و غالباً نامربوط می‌باشد ولی گفت و شنید در نمایشنامه باید معنی دار و باهدف باشد. هر کلمه گفت و شنید باید در پیشبرد داستان نمایشنامه بطریقی کمک کند.

گفت و شنید در رساندن پیام و پرورش شخصیت ها بسیار مهم است. در نمایشنامه «منظره‌ای از روی پل» چند سطر اول اشاره به نقصی کلی در شخصیت ادی کاربون است.

گفت و شنید خط داستانی را بجلو می‌کشاند. گفت و شنیدهای کاملاً طبیعی بین ادی، کاترین[1] و بتریس[2] در صحنه اول نمایشنامه به بیننده القاء می‌کنند که خویشان ایتالیائی بتریس توانسته اند بطور غیرقانونی وارد ایالات متحده شوند و توسط کاربون ها حمایت خواهند شد.

گفت و شنید به تماشاگر اطلاعات فراوانی می‌دهد. اطلاعات درباره اتفاقاتی که به اندازه کافی برای روی صحنه آوردن دراماتیک نیست. مثلاً، کاترین، قصد دارد مدرسه را رها کند و شغلی برای خود بیابد. ادی بخشم می‌آید، نمی‌خواهد که کاترین وارد دنیا شود و از تحت حمایتش بیرون آید. تمام ماجرای مدرسه و شغل با تمام مسائل جنبی آن و اثرات آنها روی شخصیت ها در گفت و شنیدهائی فشرده، جالب و طبیعی، بیان می‌شود.

لحن و جو یک نمایش توسط گفت و شنید و صحنه پردازی معین و موضوع اصلی یا تم یا تز با گفت و شنید و حرکت بیان می‌شود.

داستان‌نویس ممکن است اجازه دهد یکی از شخصیت هایش در محاوره ها به پیچ و خم و بیراهه رود ــ سخنرانی کند و به فضل فروشی بپردازد ولی نمایشنامه‌نویس باید خیلی بیش از اینها سخت گیر باشد و گفت و شنیدها را

1- Catherine 2- Beatrice

فشرده و مربوط نگهدارد. درک خوب از گفت و شنید برای نمایشنامه نویس اهمیت بسیار دارد و حتی قبل از شروع به نوشتن یک نمایشنامه، نویسنده باید به این معنی تسلط یافته باشد.

نمایشنامه تک‌پرده‌ای

شکل و ساختار نمایش تک پرده‌ای باید شدیداً تحت کنترل باشد و نقطه اوج آن خیلی زود در آغاز نمایشنامه ظاهر شود. در نمایشنامه «داستان باغ وحش» داستان فقط چهل دقیقه قبل از وقوع قتل جری[1] توسط پیتر[2] که حریف و طرف مقابل جری است، شروع می‌شود. پیتر از حادثه قتل بشدت می‌هراسد و تکان می‌خورد. تماشاگران نیز چنین حالی پیدا می‌کنند، ولی آنها حادثه را اجتناب ناپذیر و باور کردنی تلقی می‌کنند و آنرا می پذیرند. در نمایشنامه تک پرده‌ای نقطه‌های عطف یکی پس دیگری و به سرعت و راحتی می‌آیند و می‌گذرند و هر یک بطور مستقیم و آنی به نحوی به نقطه اوج کمک می‌کند.

در «داستان باغ وحش» بار سنگین ماجرا تقریباً فقط بردوش گفت و شنیدهاست ولی اثر واحد نمایشنامه «صندلی» نوشته آیونسکو[3] بوسیله استفاده از در و صندلی و فعل و انفعالات صحنه پردازی، ایجاد می‌شود. نویسنده نمایشنامه های تک پرده‌ای، گرچه از طرفی به علت شکل و فرم ساختار محدود است، در انتخاب موضوع، شخصیت‌ها، و برخورد و روش دراماتیک کاملاً آزاد است. نکته جالب توجه اینکه، صرف‌نظر از موضوع یا ساختار (فرم) آن، هر نمایشنامه، مسأله دراماتیکی را عرضه می‌دارد.

فیلم سینمائی

فیلمنامه نویس حق انتخاب بین دو روش را دارد: می‌تواند اثر دراماتیک خود را بصورت داستانی ۵۰ الی ۶۰ صفحه‌ای درآورد، یا اینکه سناریوی کاملی از آن در حدود ۱۲۰ صفحه بنویسد.

1- Jerry 2- Peter 3- Ionesco

در روش روایتی[1] ماجرا به‌زمان حال نوشته می‌شود و شامل خلاصه مفصلی از طرح کلی همراه با جزئیات مربوط است. هیچگونه توضیح طولانی و مفصل در آن آورده نمی‌شود و شخصیت پردازی پیچیده در آن وجود ندارد. فقط بیان می‌شود که فلان اتفاق افتاده و سپس فلان اتفاق دیگر می افتد فهرستی از شخصیتها و شرحی کوتاه از هر یک را بهمراه دارد. موقعی که به استودیوی فیلمبرداری می‌رسد یک خلاصه یک صفحه‌ای از این روایت طولانی تهیه می‌شود که نسخه‌هائی از آن بین قسمتهای مختلف توزیع می‌شود. مشخصه اساسی این روش، وضوح و روشنی است که با انتخاب جزئیات چشمگیر و حائز اهمیت، ایجاد می‌شود.

آگاهی از تمایلات و گرایشها در صنعت فیلم‌سازی می‌تواند باعث موفقیت نویسنده باشد. با توسعه و بسط تلویزیون، صنعت فیلمسازی سینمائی تلاش برآن داشت که با ساختن فیلمهای عظیم و فیلمهائی که موضوعات آنها و نشان دادن آنها در اتاق نشیمن خانه ممنوع و تحریم شده است، با تلویزیون به مبارزه درآید. این گرایش هنوز جریان دارد ولی امروزه گرایش دیگری هم مشهود است: فیلم سینمائی ۹۰ دقیقه‌ای (همراه با تبلیغات) در تلویزیون، عموم را بسوی خود جلب کرده و بعضی استودیوهای فیلمسازی ساختن و انباشتن فیلمهای جدیدی را با پیش‌بینی و چشم داشتن به این بازار پایان‌ناپذیر، شروع کرده‌اند.

فیلمنامه‌نویس، برخلاف داستان‌نویس، بشکل گروهی و در میان گروههای بزرگ عمل می‌کند. گاه فیلمنامه خود را در اختیار گروه قرار می‌دهد و گاه با گروه همکاری می‌کند، گروهی که کارگردانان، کمک‌های کارگردانان، هنر پیشه‌ها، فیلمبرداران، نور پردازان، متصدیان برق، آرایشگران، مسئولان لباسها، محققان، دبیران، بازنگران سناریو، دختران منشی سناریو، متخصصان فنی، موسیقی دانان، و بسیاری افراد دیگر که برای عمل آوردن یک فیلم از یک سناریو وجودشان لازم است را، در برمی‌گیرد.

کمک مهم یک فیلمنامه‌نویس خوب چشمها و گوشهای اوست. آنگاه

1- *Story treatment*

که نویسنده اطمینان حاصل کرد که داستان مورد نظر او دارای امکانات و محدوده لازم برای یک فیلم ۹۰ دقیقه ای و یا دوساعته است (محدوده ای به وسعت یک داستان بلند و یک نمایشنامه سه پرده ای) تازه چشم و گوش خود را بکار می اندازد.

یک داستان نویس و یک فیلمنامه نویس الزاماً استعدادهائی معادل و برابر ندارند، بلکه غالباً استعدادهای آنها در تضاد و تنازع نیز می باشد. مثلاً لازم است فیلمنامه نویس صرفاً صحنه ها را و گفت و شنیدها را تجسم کند. در حالیکه داستان نویس می تواند شخصیت های خود را به تفصیل شرح دهد و به خواننده القاء کند، فیلمنامه نویس فقط می تواند شخصیت ها را بطور خلاصه تشریح کند و در فیلمنامه آورد، به امید آنکه هنر پیشه ها خود، به آنچه او در ذهن دارد، در عمل نزدیک شوند. اثرات لحن، حالت و جو که در داستان جزئی از ذات و قسمتی جدائی ناپذیر از آن را تشکیل می دهد، در فیلم، توسط فیلمنامه نویس ساخته نمی شود، بلکه بدست کارگردان و افراد فنی تحت نظر او بوجود می آید.

استعدادهای فیلمنامه نویس به استعدادهای نمایشنامه نویس نزدیکتر است ولی باز هم عین آنها نیست. نمایشنامه نویس باید بتواند نمایشنامه خود را در مقاطعی از صحنه تجسم کند و نیازی به اینکه آنها را در جریانی یکدست و لاینقطع ببیند، ندارد و به ابعاد صحنه (سن) محدود است در صورتیکه فیلمنامه نویس مواجه با هیچگونه محدودیت فیزیکی نیست. دقیقاً همین نکته یعنی **محدودیت حرکت در نمایشنامه است** که باعث می شود تلاش تهیه کننده ای که سعی می کند تا فیلمی از نمایشنامه ای روی صحنه تهیه کند، ثمره ای ضعیف و نامطلوب بدست دهد.

ساختار

فیلمنامه نویس تازه کار باید برای خود شرح کاملی از داستانش را بصورت قصه یا روایت درآورد. هر چه این نوشته مفصل تر و دارای جزئیات بیشتر باشد،

نویسنده در مراجعات بعدی براحتی بیشتری می‌تواند صحنه‌ها را مشاهده کند و گفت و شنیدها را بشنود.

دومین قدم، قسمت‌بندی صحنه‌های اصلی است. ماجراهای فیلمی هم، چون داستان و نمایشنامه و داستان کوتاه، به نقطه عطفی اوج می‌گیرد. سپس به نقطه عطف دیگری و بالأخره به نقطه اوج و حل نهائی مشکلات می‌رسد، زیرا تماشاگران دوست دارند داستانها بدین شکل گفته شود.

مانند دیگر اثرات تخیلی، فیلم هم موضوعی دارد و درگیری‌های شخصی، و مشکلاتی که باید حل شود، و زاویه نگرشی می‌خواهد. **زاویه نگرش در اینجا، دوربین است.** مشکل یا مشکلات هم، چون در دیگر کارهای تخیلی مربوط به شخصیت اول ماجرا می‌باشد و اوست که مشکل را حل خواهد کرد یا از حل آن امتناع خواهد ورزید. در برابر شخصیت اول، «شخصیت» یا «شخصیت‌های» مقابلی خواهند بود، خواه انسان باشند، خواه نیروهای طبیعی. **فیلم باید پیامی داشته باشد، درباره چیزی باشد. اما نیازی به رسالت ندارد** گرچه بعضی از فیلم‌ها و نمایشنامه‌ها دارای رسالت هم هستند. (نمایشنامهٔ «ارواح»[1] نوشته ایبسن[2] از این نوع است).

فیلمنامه‌نویس آنگاه با در نظر گرفتن امکانات فنی و ابزاری که در اختیار دارد از قبیل دوربین و نور و تلاش در بهره‌برداری هنری از آنها، باید با دقت صحنه‌های خود را بنویسد. در این مرحله باید توجه داشته باشد که آنچه قرار است دیده و شنیده شود باید ظرف مدت ۹۰ تا ۱۲۰ دقیقه دیده و شنیده شود، که مدت زمانی است که معمولاً برای فیلمهای سینمائی در نظر گرفته می‌شود. اگر محدوده داستانی او مناسب باشد مشکلی نخواهد داشت و در پایان، حدود ۱۲۰ صفحه نوشته ماشین شده در دست خواهد داشت.

بمرور، در حین نوشتن فیلمنامه، نویسنده متوجه خواهد شد که باید **فقط آن چیزی را بنویسد که روی پرده خواهد آمد.** گرچه این روش بیطرفانه از نظری محدود کننده است، از لحاظ دیگری آزاد کننده می‌باشد. از شرح و توضیح و

1- «Ghosts» 2- Ibsen

تفهیم فارغ می‌شود. برخلاف ملویل[1] نیازی نخواهد داشت که نهنگ سفید را تشریح کند. کافی است که بخواهد نهنگی سفید در صحنه ظاهر شود: (لانگ شات[2]: نهنگ سفید).

سروکار اصلی فیلمنامه‌نویس با تحرک و فعل و انفعالات صحنه است. فقط آنچه که شخصیتی روی صحنه می‌گوید القاء کننده شخصیتش نیست، بلکه آنچه انجام می دهد، حرکات او، و نیز طرز بازگو کردن، در القاء شخصیت او نقش اساسی دارد. در فیلم فرصتی برای پرحرفی های طولانی نیست و فرصتی برای استفاده از روشهای داستان‌نویس در جهت پرورش شخصیتها وجود ندارد. شخصیت‌ها باید حین بازی به بیننده القاء شوند ــ یک حرکت کوچک، باید نمایانگر خست آنها، شجاعت آنها، یأس و ناامیدی، فقر، خودخواهی یا از خود گذشتگی آنها باشد.

درک خوبی از گام و زمان‌بندی، جریان و ربط صحنه‌ها را در فیلم تعیین خواهد کرد. نویسنده حرفه‌ای می‌داند که دقیقاً چه مدت زمان، کشش لازم را برای صحنه‌ای از درد، اضطراب، وحشت، خشم یا حتی لوسی و بیمزگی خواهد داشت. می‌داند که درست در چه لحظه‌ای باید به تماشاچی فرصت استراحت دهد و تغییری در گام و حالت ایجاد کند.

گفت و شنید (دیالوگ)

گوش تیز برای گفت و شنید همانقدر برای نویسنده اهمیت دارد که چشمانش برای صحنه. در فیلم و نمایشنامه، هر کلمه باید روی حسابی باشد و هدفی داشته باشد: پیش‌برد طرح، القاء پیام و یا شناساندن شخصیت‌ها، درعین حال که هدفی دارد باید بنظر طبیعی آیدوباید مثل محاوره و اختلاط بنظر برسد.

1- *Melville*

2- *a) Long Shot*
b) Medium Shot
c) Close Shot

فیلم برداری از فاصلهٔ دور، متوسط و از نزدیک

تأثیرگذاری

مجموع کل ــ حرکت، صحنه پردازی، گفت و شنید ــ باید تأثیر مورد نظر را که نویسنده برای آن تلاش نموده است، بوجود آورد. تمام این نکات باید، پیش از آنکه کارگردانان و افراد فنی کار خود را شروع کنند، قابل دیدن و قابل بازی کردن باشد.

فیلمنامه نویس باید فیلمنامه خود را طبق ضوابطی تهیه و عرضه کند، ضوابط خاصی که درهر کتابخانه ای قابل دست‌یابی است. بایدخودرا به برداشتهای فیلمی بلند، متوسط و کوتاه و همچنین پانورامیک یا منظره‌ای محدود سازد. فیلمنامه نویس خود را درگیر دوربین، و نحوه بدست آوردن نور پردازی مطلوب نمی‌کند بلکه صرفاً توضیح می‌دهد که مایل است چه حالتی ایجاد شود.

بازار

فیلمنامه نویس باید اثر خود را از طریق مؤسسات کارگزاری عرضه کند. قطعاً برای یک فیلمنامه نویس ناشناس غیرممکن است که حتی بتواند سناریوی خود را بدون کمک یک مؤسسه کارگزاری ذیصلاح تا میز پذیرش یک استودیو برساند.

فیلمنامه تلویزیونی

نویسنده درام در تلویزیون از سه امکان می‌تواند استفاده کند: نمایشنامه های یکساعته یا نیمساعته بنویسد، سریال جدیدی را خلق کند، یا نمایشنامه ای برای یک سریال جاافتاده و درحال جریان بنویسد. صرف‌نظر از اینکه کدام را انتخاب کند، باید دائماً این مطلب را درنظر داشته باشد: وقتی که مطلب خود را مشخص کرد، شکل یا ساختار اهمیت مطلق را دارا است. ممکن است نویسنده‌ای مایهٔ نمایشنامه ای را داشته باشد که درزمان ساختن هملت تا به امروز به عظمت آن پیدا نشده باشد، و از گرانترین هنر پیشه های جهان هم استفاده کند، با اینحال مسأله رعایت شکل قابل اغماض نیست.

اینکه نویسنده درامی نود دقیقه‌ای داشته باشد، یا نمایشنامه‌ای یکساعته و یا نیمساعته، بستگی به وسعت و حدود مایه داستانی او دارد، همچنانکه در دیگر زمینه‌های نویسندگی هنری هم چنین است. نمایشنامه تلویزیونی نود دقیقه‌ای تقریباً معادل یک نمایشنامه کامل زنده، یا یک داستان بلند فشرده است. نمایش یکساعته (۶۰ دقیقه‌ای) وسعت و حدود یک داستان فشرده با یک اثر قوی دارد.

نمایش تلویزیونی نیمساعته معادل یک داستان بسیار کوتاه یا یک نمایش تک پرده‌ای است. نویسنده زیرک و هوشمند برای وسعت وحدودهٔ داستانش وقت و فکر بسیاری صرف می‌کند. از کش دادن و تبدیل یک مطلب مناسب داستان کوتاه به یک نمایشنامه تلویزیونی یکساعته پرهیز می‌کند. همانطور که از فشرده کردن یک داستان که به یکساعت نیاز دارد برای نمایشی نیمساعته دوری می‌جوید.

نمایشنامه‌نویس تلویزیونی باید ابتدا زمان نمایش روی صفحه تلویزیون را در نظر بگیرد و رعایت کند. برای نمایشنامه یکساعته باید فیلمنامه‌ای بمدت ۴۵دقیقه تهیه کرد و مدت زمان نمایش‌نامه نیمساعته حدود ۲۲دقیقه است.

پس از آن نویسنده، نمایشنامه را باید با در نظر گرفتن آگهی ها، زمان پخش و طول مدت پخش آنها، تنظیم کند.

یک نمایشنامه یکساعته تیپیک، حدود شصت صفحه تایپ شده فیلمنامه را شامل می‌شود که به پنج بخش تقسیم می‌شود، از این قرار: جلب توجه و کنجکاوی[1] و اولین قسمت از آگهی ها، قسمت اول و آگهی های ربع اول، قسمت دوم و آگهی های نیمه اول، قسمت سوم و آگهی های ربع آخر، قسمت چهارم و آگهی های نهائی[2].

---

۱ ــ *the tease* به مفهوم سربسر گذاشتن و به لج آوردن بدین معنی که ابتدا قسمتی نشان داده می‌شود که تماشاگر را شدیداً علاقمند می‌کند و بیصبرانه در انتظار شروع و ادامه فیلم نگهمیدارد.

۲ ــ خوشبختانه فعلاً در فیلمهای تلویزیونی ایران اعم از اینکه ساخت داخل یا وارداتی باشد، آگهی بین فیلم وجود ندارد.

تقسیم زمانهای نمایش بطور تقریبی به این ترتیب است: جلب توجه یک دقیقه، قسمت اول ۱۴ دقیقه، قسمت دوم ۱۲ دقیقه، قسمت سوم ۱۱ دقیقه، قسمت چهرم ۷ دقیقه. البته در زمان‌بندی ها گاه تعدیلهائی صورت می‌گیرد ولی کلاً تفاوتها بیشتر از یک یا دو دقیقه بالا یا پائین نیست. هر صفحه فیلمنامه حدود ۱/۱ دقیقه بازی را شامل می‌شود.

از نقطه نظر دراماتیک، نویسنده با نمایشنامه‌ای چهار قسمتی سروکار دارد. قسمت آغازی یا جلب توجه، گاه از وسطهای نمایش برداشت می‌شود و در اول نمایش عرضه می‌گردد، که البته این برداشت از **نقطه عطف** یا لحظه حساسی خواهد بود. این نوع شروع، بسیار مؤثر شناخته شده و متداول است. زیرا در جلب تماشاگر و جلوگیری از تعویض کانال بسیار مؤثر است. گاهی قسمت آغازی دقیقاً نقطه شروع نمایش است ــ البته در صورتی که شروع نمایش آنقدر قوی باشد که تماشاگر (بیننده تلویزیون) را در جای نگهدارد. کمتر اتفاق می‌افتد که این قسمت بیشتر از ۶۰ ثانیه طول بکشد ــ و برای موفقیت نمایشنامه حیاتی است. در تئاتر ممکن است تماشاگر از نمایشی که می‌بیند خوشش نیاید، با اینحال از سالن خارج نمی‌شود تا بلیط نمایش دیگری را تهیه کند و بدیدن آن نمایش برود، لیکن تعویض کانال تلویزیون آسان است.

ساختار

نمایشنامه تلویزیونی از نظر ساختار از قالب نوشته های فشرده دراماتیک پیروی می‌کند. مسأله دراماتیک را مطرح می‌سازد، مشکل آنی یا فوری را ارائه می‌دهد، موضوع اساسی، رسالت و پیام خود، درگیری کلی ماجرا، نقطه عطف لازم برای رسیدن به نقطه اوج و بالأخره حل نهائی را عرضه می‌دارد.

از آنجائیکه نمایشنامه‌نویس تلویزیونی آزادی عمل کمتری از نظر طول و زمان نسبت به نویسنده نمایشنامه زنده دارد، باید با دقت بیشتری صحنه ها را تقسیم‌بندی کند و دقیقاً هر گام را تحت اداره و تنظیم داشته باشد. باید فقط آنچه را که اساسی و حیاتی است در داستان بگنجاند و در تمام لحظه ها بشکل بصری و تجسمی فکر کند. فیلمنامه تلویزیونی برای دیدن و شنیدن است. اما دیدن

اهمیت بیشتری دارد. **شرح و تفسیر که بهرحال در هریک از انواع هنرهای تخیلی نقطه ضعف و زیان‌آور است، در تلویزیون «مرگ‌آور» می‌باشد. شخصیت پردازی باید بسرعت انجام گیرد و شخصیت‌ها باید قابل قبول و باورکردنی باشند. طرح باید با قدرت در برابر چشمان بیننده بجلو رود.**

وقتی که نویسنده قسمت اول را **پیاده کرد**، باید اطمینان حاصل کند که پیش از شروع آگهی بعدی تمام شخصیت‌ها را معرفی و ارائه کرده است و به شخصیت‌های اول خود گرایش‌های خاصی را نسبت داده و مشکلی را برای حل پیش پایشان گذاشته است. باید در برابر شخصیت اول موضوعی را قرار دهد **که ممکن است مسأله‌ای عشقی باشد. باید رسالت یا موضوع را روشن** کرده باشد و مشکل ابتدائی یا فوری را مطرح ساخته باشد. باید به نقطه عطفی در ساختار دراماتیک خود رسیده باشد که موجب شود بیننده نمایش پس از آگهی‌ها به آن بازگردد. این نقطه عطف معادل اولین پرده در نمایش زنده (تئاتری) است.

در مدت ۱۲ دقیقه قسمت دوم، شخصیت اول بسوی نقطه عطف اصلی یعنی بزرگترین سدی که در راه او قرار دارد یا بزرگترین مشکلش حرکت می‌کند.

قسمت سوم که از قسمت قبلی کمی کوتاه‌تر است بسوی نقطه اوج صعود می‌کند. **که بالا ترین نقطه درام است.**

قسمت چهارم که کوتاه‌ترین پرده است، گشایش گره نمایش است. هم از نظر جسمی و هم از نظر روانی. به زبان فیلم: تعقیب، شکار، یا فرار است، گرچه الزاماً بطور جسمی نباشد، بلکه رهائی از یک مشکل یا تضاد یا درگیری اخلاقی و عاطفی باشد.

نمایشنامه تلویزیونی خواه درام باشد، یا کمدی یا ملودرام، باید قالب آن **در تمام چهار قسمت یکسان حفظ شود. قالب چهارقسمتی برای نمایشهای یکساعته که برای یک سریال خاص نوشته می‌شود، و یا برای فیلمی که سریال جدیدی را عرضه می‌دارد نیز، بهمین صورت است.**

علیرغم محدودیت‌های شکل و موضوع، فیلمنامه‌نویس تلویزیونی برنمایشنامه‌نویس چند امتیاز دارد. از نمایشنامه او فیلمبرداری خواهد شد، پس محدود به یک یا دو شکل صحنه پردازی نخواهد بود. می‌تواند شخصیت‌های خود

را به تمام نقاط نیویورک یا پاریس یا وین بفرستد، آنها را از عرض اقیانوسها بگذراند، بالا و پائین کوه‌ها یا ساختمان امپایراستیت[1] ببرد و درعین حال وحدت عمل را در کار خود حفظ کند. می‌تواند گذران زمان را به صورتهائی ارائه دهد که روی سن غیرممکن است. از گریم بیشتر می‌تواند سودمند شود. هم چنین از اثرات خاص (افکت)، موسیقی و نور پردازی بهره بیشتری می‌برد. خلاصه تمام امکانات فنی صنعت سینما در اختیار اوست.

بازار

فیلمنامه تلویزیونی نیز مانند فیلمنامه سینمائی باید طبق روال خاصی تهیه شود. نویسنده‌ای که احساس می‌کند مطلب خوبی برای یک سریال جدید تلویزیونی دارد می‌تواند آنرا بصورت روایتی درآورد و یا تمام قسمت آغازی سریال را بهمراه چارچوب کلی چند بخش از سریال را ارائه دهد.

قسمت یا بخش آغازی نیاز به برنامه‌ریزی بسیار دقیق و محتاطانه‌ای دارد. باید بازیکنان ثابت را در آن معرفی نمود و گرایش‌ها و خلقیات اصلی آنها را جلوه‌گر ساخت. باید هدف یا پیام برنامه و خصلتها و مشخصات آنرا رسانید. اگر در قسمت آغازی نوعی وحدت در کل سریال عرضه و یا القاء شود، احتمال موفقیت نویسنده در فروش فیلمنامه دو برابر خواهد بود.

اگر نویسنده فکر و مطلبی فوق‌العاده برای یک سریال داشته باشد می‌تواند آنرا بصورت روایتی یا قصه‌پردازی مفصل درآورد و چارچوب مختصری از چند بخش آنرا ارائه دهد. نوشته‌های روایتی غالباً به زمان حال نوشته می‌شود و در آنها شخصیت‌ها بطور روشن و مشخصی تشریح می‌شود. خلاصه‌ای پنج صفحه‌ای از داستان برای یک نمایش یکساعته کافی است.

نویسنده می‌تواند فکر و «ایده» برای یک بخش از سریال در حال جریان را یا بصورت روایتی عرضه دارد و یا اینکه کل نمایشنامه را به تحریر آورد.

---

۱ — *Empire State Building* یکی از بزرگترین ساختمانهای نیویورک که سالها بلندترین ساختمان جهان شمرده می‌شد.

هنگام تحریر یک بخش از یک سریالِ درجریان، نویسنده باید صرفاً همین کار را انجام دهد. بی فایده است که نویسنده، نمایشنامه ای تلویزیونی و دراماتیک بنویسد و عرضه دارد به امید اینکه آنرا برای سریال مورد نظر «جور» کنند و هماهنگ سازند. باید نویسنده با سریال مورد نظر آشنائی کافی داشته باشد، بداند که بازیکنان دائمی سریال چه کسانی هستند و صفات برجسته و نقطه ضعفهای آنها چیست و از طرح و جریان کلی سریال کاملاً آگاه باشد. نویسنده باید طرح کلی و تغییرناپذیر را دنبال کند و از اعضاء دائمی استفاده نماید. خلاصه، ماجرا را برای آن سریال خاص و بازیکنان دائمی آن بنویسد.

نمایشنامه نویس تلویزیونی باید همواره به یاد داشته باشد که نمایشنامه خود را برای تعداد اندکی تماشاگر می‌نویسد، فرضاً برای یکی دو نفر و شاید حداکثر پنج نفر ــ که در یک اتاق نشسته اند. در اینجا «سن» حدود دو متر از بینندگان بیشتر فاصله ندارد. نویسنده با بینندگان پروپا قرص تئاتر طرف نیست، بلکه غالباً سروکارش با یک خانواده است که شامل افرادی باسنین مختلف و سلیقه های مختلف می‌باشد. او از حد مطلوب فاصله از موضوع[1] که فاصله بیننده را از سن و یا پرده سینما مشخص می‌سازد، برخوردار نیست. آنچه از فاصله سی متری قابل تحمل است ممکن است از فاصله این طرف تا آنطرف اتاق نشیمن قابل تحمل نباشد.

پس از گذشت زمانی طولانی، نویسندگان تلویزیونی آموخته اند که بین آنچه قابل تحمل است و آنچه قابل تحمل نیست تفاوت بگذارند. کشت و کشتار همیشه قابل تحمل است مشروط برآنکه سریع صورت گیرد و زیاد واقع گرایانه نباشد. صحنه های عشقبازی در اتاق نشیمن تحمل نمی‌شود. فحاشی و صحبتهای خارج از ادب و نزاکت که در تمام هنرهای بصری دیگر پذیرفته است، در فاصله ۱/۵ متری مورد اعتراض قرار می‌گیرد. انحرافات جنسی قابل تحمل نیست. حتی نمی‌شود آنها را بطور غیرمستقیم القاء کرد. گاهی خود موضوع نیست که آنرا برای

1- *Aesthetic distance*

بیننده اتاق‌نشیـمن قابل تحمل و یا غیرقابل تحمل می‌سازد، بلکه نحوه پیاده کردن و ارائه آنست.

فصل هشتم

انسان در نوشته های تخیلی

یک داستان خوب معمولاً درباره انسانی است که ارزش آنرا دارد تا در مورد او داستانی نوشته شود. این انسان باید فردی واقعی و جالب باشد و توجه خواننده را به طرف خود معطوف دارد.

نویسنده تازه کار، در تلاشهای خود برای پیدا کردن شخصیت های واقعی و جالب باید به دو نکته، که ممکن است کار او را به ضعف بکشاند، توجه داشته باشد: اول، تقلید تمام عیار از شخصیتی واقعی، با همه کمی ها و کاستی های **او، بجای انتخاب** مشخصات تیپیک که با رعایت نکات ظریف هنری مردی را واقعی و باورکردنی جلوه می‌دهد، و برخواننده تأثیر **می‌گذارد. دوم،** استفاده کردن از شخصیتهای کلیشه ای و حاضر و آماده که از همان لحظه نخست **خواننده همه خصوصیات اخلاقی و روحیاتش را می‌شناسد و رفتاری نو و سخنی تازه برای گفتن، ارائه نمی‌دهد.**

کاترین آن پرتر گفته است که هر چه نوشته از خاطراتش بوده و کلیه برداشتهای خود را از شخصیتهای واقعی **که ملاقات** کرده یا درباره‌شان شنیده است، ساخته و پرداخته است. لیکن در آخر، زمانی که شخصیت این افراد پرداخته می‌شده است غالباً ترکیبی از تعدادی افراد که او بخاطر داشته می‌بوده

است. فرضاً او خصوصیات و گرایشهای یک مرد را برمی‌گزیده و به آنها مشخصات یا صفات جسمی و ظاهری دیگری را اضافه می‌کرده و بدین‌ترتیب یک فرد واقعی و باور کردنی را بوجود می‌آورده است و باصطلاح یک فرد نمونه که می‌توانست با آن مشخصات وجود داشته باشد، بوجود **می‌آورده است.**

استفاده از شخصیتهای قالبی یا کلیشه‌ای روشی است که نویسندگان کم شهامت و محافظه کار در پیش می‌گیرند، از قبیل: کتابخانه‌دار موش‌صفت، **پروفسور حواس‌پرت، روسپی خوش‌قلب، شخصیتهای کلیشه‌ای که** آنقدر درباره آنها نوشته شده است که دیگر حقیقی بنظر می‌آیند و نویسنده تازه کار می‌تواند با اطمینان درباره آنها بنویسد. ساده‌ترین راه برای خودداری از نوشتن درباره شخصیتهای کلیشه‌ای اینست که در مورد مردم بشکل کلیشه‌ای فکر نکنیم. نگارنده خود شاهد بوده است که نویسندگان تازه کاری توانسته‌اند **داستانهای** خوبی صرفاً با پرهیز از شخصیتهای کلیشه‌ای بوجود **آورند.**

صفات

هر شخصیت داستانی مثل هر انسان واقعی دارای سه جنبه است: **پیکری فیزیکی (جسمی)، آگاهی و وجدان درونی، زمان و مکان شخصی. لیکن از نظر یک روانشناس، جامعه‌شناس** و یا مورخ، او چیزی جز یک سابقه یا پرونده[1] نیست و در اینجاست که هنر نویسنده وارد صحنه می‌شود. لذت و وجد نویسنده در همین است: انتخاب این سه عنصر و وحدتی که نویسنده از مجموع هرج و مرج های دنیای یک فرد بوجود می‌آورد. نویسنده باید از صفات جسمانی، زندگی درونی و زندگی خارجی آن **فرد** انتخاب کند و مشخصاتی را برگزیند **تا** داستانی را بوجود آورد و موضوعی را جلوه گر سازد.

در داستان کوتاه مشکل می‌توان تمام شخصیت ها را آنچنان معرفی کرد که کاملاً شناخته شوند. نویسنده باید شخصیت اوّل خود را تا آنجا که ممکن

1- *Case history*

باشد بشکل سه‌بعدی پرورش دهد ولی ناگزیر است که پرورش شخصیت‌های کوچکتر را محدود سازد. با اینحال، هر چقدر هم که به یک شخصیت بطور اختصار پرداخته شود الزامی نیست که آن شخصیت کلیشه‌ای باشد. در داستان «مردان خوب را مشکل می‌توان یافت» نوشته فلنری اُکانر مادربزرگ بگونه‌ای سه‌بعدی نشان داده می‌شود و خواننده احساس می‌کند که واقعاً این زن را ملاقات کرده است، زنی که گرایش اصلی او درجهت بخود رسیدن و رفاه‌طلبی بیش از اندازه است. دیگر شخصیتها هم باور کردنی هستند، گرچه خواننده درباره آنها کمتر می‌داند، لیکن همانقدر هم که می‌داند برای پرورش و بسط داستان کافیست. مشخصه برجسته قاتل در این داستان، عاطفهٔ عمیق او در مورد زندگی و مرگ عیسی مسیح است. بطور معمول یک قاتل را اینچنین ترسیم نمی‌کنند ولی در این داستان این شخصیت، حقیقی و باورکردنی بنظر می‌رسد.

صفات ظاهری

برای نویسنده لازم است که درباره افراد خیلی بیش از آنکه مورد استفاده‌اش قرار خواهد گرفت، بنویسد. حتی اگر در جائی از ظاهر و شرائط جسمی شخصیت‌ها هیچ شرحی را ننویسد، باید تمام مشخصات جسمی و ظاهری آنها را روی کاغذ بیاورد. ممکن است از هیچ کدام **این مشخصات جز** مثلاً دستهای یک مرد استفاده نکند ولی بدین‌شکل دست‌ها را با هماهنگی و ارتباط با بقیه جسم آن مرد تجسم خواهد کرد. اگر دستها برای نویسنده دارای معنی باشد برای خواننده هم معنی خواهد داشت. صرفاً اینکه مادربزرگ در تمام مدت طولانی سفر با اتومبیل کلاه خود را به سر دارد یا حتی فقط اینکه اصلاً کلاه به‌سر دارد، در روشن‌سازی داستان کمک می‌کند. مشخصه اصلی جسمانی و ظاهری خانم امیلی در داستان «گل رزی برای امیلی» رنگ موهای اوست. این نکته تا پایان داستان مورد توجه و چشمگیر است.

صفات درونی

هر شخصیت داستانی صفاتی درونی دارد، صفاتی که در درون جسم اوست. **خاطراتی دارد ــ چه شخصی** و چه نژادی ــ افکار و نظرات و صفات و عواطفِ نیکو یا نکوهیده دارد. نویسنده باید همه نکات درونی شخصیت های خود را بداند، صرف نظر از آنکه چه مقدار از آنها را بکار گیرد.

می‌توان فلنری اکانر را در حال فکر درباره مادربزرگ تجسم کرد: بظاهر پیرزنی خوب و یک مسیحی حسابی است. و دیگر چه؟ در صفحه اول او را یک زن یک دنده و سمج می‌یابیم **که مصمّم است** در سفر خانوادگی شرکت کند گرچه **بچه ها با نبودن او خوشتر خواهند بود. و سپس؟ خودخواه و ارباب مآب، او** خواستهای خود را براعضای خانواده تحمیل می‌کند و برآنها فائق می‌آید تا به جائی **سفر کنند که او مایلست. بعدها خودخواهی او مانع می‌شود که اعتراف کند** آنها را به **بیراهه احمقانه ای** کشانده است. اصرار او برخواستهایش ــ گربه اش را به همراه آورده و گربه باعث تصادف اتومبیل شده است ــ آنها را بسوی سه قاتل می‌**کشاند**. جان خود را آنچنان عزیز می‌دارد که در **تمام مدتی که** پسرش، عروسش و نوه هایش را می‌کشند برای جان خود التماس می‌کند. می‌توان یادداشت خانم اکانر را در مورد شخصیت اول داستانش تجسم کرد: زنی کلیسارو، خودسر و لجوج، ارباب مآب، مغرور و سطحی و بطور **وحشتناکی** خودپرست. می‌توان تجسم کرد که او (خانم اکانر) از خود می پرسد: در چه شرائطی و واقعه ای می‌توان به بهترین و قانع کننده‌ترین وجه این خصوصیات و گرایش ها را رساند و القاء کرد؟ و یا شاید بعکس سؤال کند: چه خصوصیات و گرایشهائی را می‌شود به بهترین وجه توسط زنی در چنین **شرائط القاء کرد؟**

در شخصیت پردازی، یک نواختی و یک دستی مهم است. شخصیت ها البته می‌توانند تغییر کنند ولی برای تغییر باید محرکی در کار باشد. در تمام طول داستان «گل رزی برای **امیلی**» خانم امیلی همواره عضو مونثی از یک جامعه اشرافی رو به اضمحلال در جنوب (ایالات متحده) است. حتی قتل معشوقش هم بدست او، بنظر هماهنگ با شخصیت اوست و لذا باورکردنی است.

محیط

علاوه بر صفات خارجی و درونی، شخصیت داستانی دارای محیطی است **و بسیاری از نکات مربوط به سرنوشت نهائی او بستگی به زمان و مکان دارد. محیط شهر کوچک جنوبی، تا حدودی مسئول اتفاقی است که** برای خانواده در داستان «مردان خوب را مشکل می‌توان یافت»، روی می‌دهد. همانطور که محیط قاتل او را به آن جنایت بخصوص کشانده است. آفتاب وحشتناک آفریقا تا حدودی مسئول قتل در داستان «غریبه» **آلبر کامو**است: مشاجره‌ای در ماه اوت، در شهر اتفاق می‌افتد، که در ماه دسامبر صورت نمی‌گرفت.

روشهای شخصیت‌پردازی

در **داستانها** شخصیتها به دو شکل کلی نشان داده می‌شوند: **از طریق بسط و تکامل** و از طریق **الهام و القاء**. نویسنده می‌تواند به شخصیت خود در برابر چشمان خواننده تکامل دهد (تغییرات حاصله در او را شرح دهد) و یا اینکه بمرور و آرام آرام یک شخصیت کامل و پرداخته شده را القاء کند. فاکنر خانم امیلی را از طریق بسط و تکامل و با نشان دادن عکس‌العملهای او در برابر وقایع نشان **می‌دهد. خانم اکانر از طریق القاء و بکندی، شخصیت مادربزرگ را** می‌رساند. «غریبه» از طریق بسط و تکامل شکل می‌گیرد. در کتاب «شب ایگوانا»[1] نوشته تنسی ویلیامز[2]، کشیش با بسط و تکامل شکل می‌یابد اما ویلی لومان[3] در «مرگ فروشنده»[4] کشف می‌شود.

عرضه کردن با شرح و بسط

ضعیف‌ترین روش برای معرفی یک شخصیت در داستان، روش عرضه کردن شخصیت توسط شرح و بسط است که در قرن نوزدهم، قرنی که از فراغت

1- «*The Night of the Iguana*»
2- *Tennessee Williams*
3- *Willy Loman*
4- «*Death of a Salesman*»

بیشتر و سرعت زندگی کمتر برخوردار بود، بسیار موردتوجه بود. در زمان حاضر نویسنده بندرت به شرح و توضیح درباره شخصیت‌ها می‌پردازد بلکه اجازه می‌دهد که شخصیت‌ها با کلمات و اعمال و عکس‌العمل‌هایشان خود را بشناسانند. مثلاً در داستان «قاتلها» نوشته همینگوی، شخصیتها خود را تقریباً همزمان و با هم از طریق آنچه می‌گویند، القاء می‌کنند.

گفت و شنید

داستانها، عمدتاً، درباره اشخاصی است که با یکدیگر در گفت‌وگو هستند. حتی در داستانهائی که درباره خشونت و تحرک است، فقط قسمت **کمی از زمان صرف دویدن، تیراندازی، زد و خورد، چپاول، جنگ و جدال و کشتار می‌شود. بیشتر اوقات مردم در حال صحبت هستند ــ همانگونه که در زندگی واقعی می‌بینیم.**

در حقیقت گفت و شنید هم نوعی تحرک است زیرا که محاوره اتفاقی است که واقع می‌شود و جریانی است که بین دو نفر صورت می‌گیرد. حالت سکون ندارد و هرگز نباید نویسنده از محاوره بین دو نفر بعنوان حالت سکون استفاده کند. **پرحرفی های بیهوده** قابل استفاده در داستان نیست مگر آنکه برای نشان دادن ماهیت شخصی بکار گرفته شود.

نویسنده باید **همواره گوشهای**خود را در برابر گامها و زیر و بمهای صحبتهای روزمره تیز کند و وقتی که گفت و شنیدها را می‌نویسد، باید آنها را با صدای بلند بخواند تا بشنود چگونه بگوش می‌آید.

از طریق گفت و شنید بین دو فرد، می‌توان شخصیت فرد ثالثی را عرضه داشت و همزمان چیزی را درباره خود آن دو **سخنگورسانید.**

خانم کارسن مک کالرز[1] در داستان خود که در مجله نیویورکر[2] چاپ **شد بنام «سوارکار مسابقه»[3] سه شخصیت خود را از طریق محاوره بین دو** شخصیت کوچک داستانش معرفی می‌کند. این دو شخصیت سیلوستر[4] و فردی

1- Carson McCullers 2- New Yorker 3- «The Jockey» 4- Sylvester

است بنام **سیمونز**[1] که حرفه‌اش دلالی شرط‌بندی مسابقات اسب‌دوانی است.

گفت و شنید آغازی و نسبتاً خلاصهٔ داستان، گرایشها و خلق و خوهای اساسی این دو نفر را القاء می‌کند و زمینه کلی گذشته و شخصیتِ **سوارکار** را که شخصیت اول داستان است می‌رساند. گفت و شنید بعدی که بین هر سه شخصیت صورت می‌گیرد کل ماجرا را بیان می‌دارد.

گفت و شنید درونی

گفت و شنید درونی روش مناسب و مؤثری برای معرفی و پرورش شخصیت است. **در داستان «جایگاه باسترک»**[2] **نوشته جیمز تِربِر**[3] **آقای مارتین**[4] **خود صحبت می‌کند و از این طریق شخصیت خانم برز**[5] **را معرفی می‌نماید.**

«آن زن آقای مارتین را آناً به وحشت انداخته بود، **ولی او چیزی** بروز نداده بود. دست خشک و بی احساس خود را بسوی زن پیش برده و نگاه عمیقش را براو متمرکز ساخته، و لبخند ملایمی برلب آورده بود، و زن در حالیکه سرگرم تماشای اوراق روی میز آقای مارتین بود به او گفته بود: «خوب، بالأخره گاری از جوی بیرون کشیده خواهد شد؟». **درآن** هنگام که آقای مارتین، در حال آشامیدن شیرش **جریان را بیاد آورد، کمی** بخود پیچید. باید افکار خود را درباره جنایتهای این زن از دید یک مشاور خ ص متمرکز سازد نه اینکه به اشتباهات جزئیش از نقطه نظر شخصیت فردی او بنگرد.»

تربر از وسیله گفت و شنید با خود، برای بازگو کردن تمامی داستان، استفاده کرده است.

1- *Simmons*
2- *« The Catbird Seat»*
3- *James Thurber*
4- *Mr Martin*
5- *Mrs Barrows*

روایت

روش دیگری برای ارائه شخصیت ها طریقه روایتگوئی صرف است. بیان اینکه فرد مورد نظر چه کرد و چگونه آن کار را انجام داد: نحوهٔ رانندگی مردی در شاهراه، نحوهٔ صبحانه خوردن او، نحوه‌ای که او سگ زنش را برای پیاده‌روی می‌برد، رفتار او در حال مستی، در بازی پوکر، با بچه هایش، در یک تصادف، در دوران بارداری همسرش... نویسنده از تماشای مردم در حال انجام کارهای مختلف خیلی چیزها می‌آموزد بخصوص در لحظاتی که افراد تحت فشار روحی هستند. یادداشت برداری جزئیات دقیق اعمال و رفتار و گفتار افراد بسیار برای نویسنده آموزنده است.

شخصیت یک داستان را با تشریح لباسی که می پوشد، دارائیهای او، اشیائی که برای او ارزش دارد، و آنها که برایش ارزش ندارد هم می‌توان رسانید. شرح لباسی که خانمی هنگام رفتن به یک سوپرمارکت می پوشد می‌تواند بیش از صفحات دراز شرح و بسط در مورد شخصیت او، گویا باشد.

فصل نهم

ساختار و طرح‌بندی

هنگامیکه ساختمانی پایان می‌یابد یا آوازی خوانده می‌شود بیننده یا شنونده احتمالاً از ساختار آنها آگاه نمی‌شود، ولی در حقیقت هر یک دارای استخوان‌بندی خاص خود می‌باشد و این هنرمند است که آنرا در جای خود قرار داده است. بهمین ترتیب خوانندگان مجبور نیستند از استخوان‌بندی (شکل کلی و یا طرح) یک نوشته بسیار خوب آگاه باشند، اما آگاهی از ساختار برای نویسنده الزامی است.

برای نویسندگان نوشته‌های ادبی یا پرمحتوی که پیرو سبکها و مطالب فرمولی نیستند، تقریباً هیچ محدودیتی از نظر ساختار وجود ندارد. طرح کلی می‌تواند اصطلاحاً «طرح خطی» باشد که **طرحی ساده است** مانند طرح در داستان «سعادت» نوشته کاترین منسفیلد؛ و یا چون «گل رزی برای امیلی» نوشتهٔ فاکنر طرح پیچیده‌ای را دنبال کند.

«سعادت»، با پیروی از طرح خطی که کمی رو به صعود است، شامل یک سری اتفاقات می‌شود که نشان می‌دهد احساس سرخوشی و سعادت در یک زن برعدم بلوغ و پختگی او پایه گذاری شده است، و از طریق سمبل‌ها بیدار شدنِ زن را از خواب و خیال از پیش می‌رساند. ساختار خطی داستان آنرا تا

انتها می‌کشاند و در آنجاست که احساس سعادت در آن **زن**، با **تکانی** شدید به پایان می‌رسد.

«گل رزی برای امیلی» از دید ساختار یک شاهکار است. مدت شصت سال را دربر می‌گیرد. آغاز و پایان آن در زمان حاضر است ولی نویسنده تقریباً از شش دوره یا مقاطع زمانی استفاده می‌کند که همه خارج از ترتیب تقدم و تأخر است. با اینحال داستان همواره و آزادانه در جهت نقطه اوج وحشت انگیز و اثر واحد ویرانگرش، در حرکت است در حالیکه خواننده از پیچیدگیهای ساختاری داستان کاملاً ناآگاه و نسبت به آن بی توجه است.

ساده‌ترین طرح آنست که دارای مشخصات خاص نوع داستان نیویورکری[1] است (صرف نظر از اینکه کدام مجله آنرا بچاپ برساند). این طرح از «نوع خطی» است که از آن داستان بطور مستقیم در حرکت است تا به **انتها** برسد. تأثیر واحد داستان، که هر داستان کوتاه باید آنرا داشته باشد، با انباشته شدن جزئیاتی فراهم می‌آید که داستان را بجلو هدایت می‌کند.

ساختار کلی یک اثر تخیلی تا حدود زیادی بوسیله زاویه نگرش، درگیری داستان، نقاط عطف، نحوه استفاده نویسنده از زمان، تعیین می‌شود.

زاویه نگرش

«زاویه نگرش» یعنی جهت دید نویسنده: نویسنده در کجا نشسته است و از چه زاویه‌ای به ماجرا می‌نگرد. باید توجه داشت که زاویه نگرش را نباید با «نقطه تمرکز دید» اشتباه گرفت. این یک، نقطه‌ای است که نویسنده دید خود را برآن متمرکز و ثابت کرده است.

هر زاویه نگرشی که بکار گرفته شود اثر **خاص خود را برتمام** جنبه‌های دیگر داستان می‌گذارد: شخصیت پردازی، پرورش و بسط، طرح، لحن، سبک و البته نقطه تمرکز.

زاویه نگرش مسأله دلبخواهی و شوخی نیست. نویسنده باید آنرا با دقت

1- The New Yorker Story

انتخاب کند زیرا عضو و عنصر حیاتی و جدائی ناپذیر داستان است و باید اجتناب ناپذیر باشد.

نویسنده «عالِم به کُلّ»

نویسنده می‌تواند از آسمانها به ماجرا نظر افکند که در اینصورت از دید نویسنده عالِم به **کُلّ** می‌تواند تمرکز خود را از روی شخصیتی به شخصیت دیگری تغییر دهد. می‌تواند شخصیت ها را بطور سه بعدی ارائه دهد. می‌تواند به درون ذهن و افکار همه نفوذ کند. می‌تواند تعلیم دهد، توضیح دهد، تفسیر کند، تا آنجا که بخواهد بی طرف بماند و یا اظهارنظر کند.

برای مثال این زمینه زاویه نگرش مِلویل را در کتاب «موبی دیک» به عنوان نمونه ای از نویسنده عالم به کل **درسطح بالاوگسترده میتوان نام برد. داستان** «هرزگ»[1] نوشته سُل بِلو[2] نمایانگر همین زاویه نگرش ولی با دیدی محافظه کارانه تر است. نویسندگان قرن بیستم می‌توانند از آسمانها بنگرند و با این دید بنویسند ولی برخلاف نویسندگان قرن نوزدهم **بسیار نادر است که آنها روش سرمقاله نویسی یا وعظ یا تداخل شخصیت خود دراثراتشان را، بکار گیرند.** نویسندگان داستان کوتاه بندرت **ازروش نویسندهٔعالم به** کل استفاده می‌کنند زیرا مشکل است که بتوان به داستان با زاویهٔ نگرش گسترده، فشردگی و وحدت لازم را داد. توماس مان[3] در کتاب خود بنام «هرج و مرج و اندوه زودرس»[4] و دی اچ **لارنس در «اسب چوبی برنده» موفق شده اند که داستانهای خود را از دید عالم به** کل بیان دارند ولی این دو اثر طولانی است و بسیار ماهرانه ساخته شده است. امروزه نویسندگان بطور معمول استفاده از دید عالم به کل را به کتابهائی محدود می‌سازند که شامل مدت زمانی طولانی و فضای وسیع باشد و محدوده گسترده داشته باشد.

1- Herzog
2- Saul Bellow
3- Thomas Mann
4- «Disorder and Early Sorrow»

اول شخص

نویسنده می‌تواند داستان خود را از زبان اول شخص بیان کند. می‌تواند خود را بعنوان شخصیت اول و یا یکی از شخصیتهای کوچک داستان دخالت دهد و یا اصلاً دخالتی در ماجرا نداشته باشد که در این صورت او صرفاً نظاره گر و «تماشاگر مردم» است. در هر صورت او نمی‌تواند وارد اذهان و افکار شخصیتها شود اما می‌تواند صرفاً حدس بزند.

نویسندگان داستان (بلند) بندرت بزبان اول شخص می‌نویسند زیرا مشکل است با استفاده از این روش در سراسر داستان وحدت، جاذبه و گیرائی را حفظ کرد. نویسندگان برای داستانهائی که طول آنها کم است، گاه این روش را مؤثر می‌یابند. این زاویه نگرش برای نویسنده رابینسون کروزو امتیازاتی را عرضه داشته است ولی در مورد داستانهائی با طول و وسعت «جنگ و صلح» و یا «بربادرفته» ــ اگر بکار گرفته می‌شد ــ کمی مضحک می‌نمود.

اول شخص، امتیازاتی را ارائه می‌دهد. نخست اینکه، در ذهن خواننده توهم واقعیت و حقیقت داشتن ماجرا را **ایجاد می‌کند.**[1] دوم اینکه ساختار سهل و آسانی را برای داستان ممکن می‌سازد، زیرا که گوینده داستان براحتی می‌تواند در زمان به جلو و عقب حرکت کند بدون اینکه نیازی به ساختن و ابداع نحوه این حرکتها وجود داشته باشد.

از طرف دیگر، این روش نیاز به مهارت های فنی خاصی دارد. نویسنده باید خود را در ذهن گوینده داستان قرار دهد و در آنجا **باقی بماند.** در داستانی چون «سلمانی»[2] نوشته رینگ لاردنر[3]، نویسنده باید در چارچوب لغوی و بینش و فراست و هوش محدود یک سلمانی شهری کوچک، بماند و از آن خارج نشود. گوینده اول شخص الزاماً از نظر شخصیت خود نیز محدود است: باید صفات قهرمانی، شرافت، حساس بودن، و غیره را در آنجا که بخود او نسبت داده می‌شود، با احتیاط مطرح سازد وگرنه آنها بطوری ظاهر خواهد شد که اعتماد خواننده را جلب نخواهد کرد.

1- *Illusion of reality* 2- «*Haircut*» 3- *Ring Lardner*

نویسندگان داستانهائی که به خاطرات گذشته می پردازد زاویه نگرش گوینده شخص اول را ترجیح می‌دهند. در فراز فوق‌العاده و بسیار مقتصدانه آغازی داستان «عقده اُدیپ من»[1] نوشته فرانک اُکانر، نویسنده، زاویه نگرش، زمان و لحن را آناً پیاده و تثبیت می‌کند:

«در مدت جنگ پدر در ارتش بود... لذا تا سن پنج سالگی، زیاد او را نمی‌دیدم، و تا همان حد که او را می‌دیدم موجبی برای نگرانیم نبود. گاهی از خواب بیدار می‌شدم و پیکر بزرگی در لباس خاکی رنگ در حالی که در نور شمع بمن خیره شده بود، در برابرم قرار داشت. گاهی اوقات، صبح زود، صدای بهم خوردن و بسته شدن در ورودی را می‌شنیدم، همراه با تق‌تق پوتینی میخ‌دار روی سنگ‌فرش کوچه که ورود و خروج پدرم را خبر می‌داد. مثل سانتا کلز[2] بشکل اسرارگونه‌ای می‌آمد و می‌رفت.»

آرتر **کستلر**[3] از همین زاویه نگرش در داستان «تصویر نویسنده در شانزده سالگی»[4] استفاده کرده است گرچه لحن او بطور کلی متفاوت است. اولین فراز او در این داستان چنین است:

«من از دوره کودکی بصورت رقت‌انگیز و نفرت‌انگیزی گذشتم. بخاطر آوردن تمام دوره نوجوانیم دردناک است. ظرف دو یا سه سال اظهارنظر سیریل **کُنُلی**[5] در مورد جوانیش در مورد من هم صدق می‌کرد. من همیشه و در هر لحظه و حالی که بوده‌ام از خود نفرت **داشته‌ام** و جمع این لحظات کل زندگی من است.»

لحن هر طور که باشد ــ چه سرگرم کننده، چون در داستان «چرا در پی. او. زندگی می‌کنم»[6] ــ نوشته یودُراولتی[7]، و یا دراماتیک مانند «فرشته پل»[8] نوشته جان **چیور**، یا پرهیجان چون «سقوط خانه آشر»[9] نوشتهٔ ادگار آلن پو ــ استفاده از اول شخص نزدیکی خاصی را ایجاد می‌کند که ممکن است استفاده از زوایهٔ نگرشی دیگر ارائه **ندهد**.

1- «*My Oedipus Complex*» عقده ادیپ از مباحث روانکاوی فروید است.

2- *Santa Claus* (بابانوئل) 3- *Arthur Koestler*

4- «*Portrait of the Author at Sixteen*» 5- *Cyril Connoll* 6- «*Why I Live at the P.O.*»

7- *Eudora Welty* 8- «*The Angel of the Bridge*» 9- *The fall of the House of Usher*»

سوم شخص

در محدوده شخص سوم، نویسنده علاوه برروش عالم به کل،سه روش دیگر را در اختیار دارد: زاویه نگرش **سوم شخص محدود، سوم شخص با جهت گیری و سوم شخص بدون جهت گیری.**

سوم شخص محدود ــ زاویه نگرش سوم شخص محدود تمام داستان را در محدوده دنیای **یک** شخصیت نگه می‌دارد و به خواننده فقط آنرا مشهود می‌سازد که این شخصیت **می‌داند** یا **تجربه** می‌کند. فرق بین این زاویه با اول شخص صرفاً در استفاده از ضمیر «او» بجای «من» است. سوم شخص محدود داستانی فشرده و با وحدت و یکپارچگی بدست می‌دهد که مشخصه اکثر داستانهائیست که امروز نوشته می‌شود.

ارنست همینگوی داستان «ده سرخ پوست»[1] خود را با این دید محدود آغاز می‌کند: «پس از (مراسم) چهارم جولای[2]، نیک[3] که در وانت بزرگش همراه با جو گارنر[4] و خانواده‌اش از شهر بمنزل می‌رفت،ازنه نفر سرخ پوست مست که کنار جاده بودند، گذشت.» ماجرای عشق نیک نسبت به دهمین سرخ پوست و بیدار شدن او از خواب غفلت آنگاه که پدرش در مورد لاابالی گری جنسی دختر، با او سخن می‌گوید، صرفاً از طریق آنچه که نیک از دیگران می‌شنود و عکس العملهائی که او نشان می‌دهد، بیان می‌گردد. همینگوی در آخرین فراز داستان لحظه‌ای قدم بدرون ذهن نیک می‌گذارد، لحظه‌ای که نیک عشق خود را بیاد می‌آورد و دوباره فراموش می‌کند. «صبح روز بعد باد شدیدی می‌وزید و امواج روی ساحل بالا می‌رفت و او مدتی طولانی، قبل از آنکه بیاد آورد که قلبش شکسته است، بیدار بود.»

ویلیام سارُیان داستان «مرد جوان بی باک روی طناب بندبازی»[5] را از این زاویه نوشته است. نمونه‌ای دیگر «لباس نو»[6] نوشته ویرجینیا وُلف است.

1- «*Ten Indians*»

2- *Fourth of July* ← (روز استقلال آمریکا) 3- *Nick* 4- *Joe Garner*

5- «*The Daring Young Man on the Flying Trapeze*» 6- «*The New Dress*»

سوم شخص با جهت گیری ــ این زاویه محدودیت کمتری دارد و لذا نویسنده را قادر می‌سازد که اول شخص داستان اعمال و تجربه‌های دیگر شخصیتها را تفسیر کند و توضیح دهد. نویسنده بطورکلی در ذهن شخصیت اول باقی می‌ماند ولی به این شخصیت آزادی می‌دهد که حدس بزند و بیاندیشد.

در اولین فراز داستانِ «عشوه‌های مادربزرگ وِترال»، نوشته کاترین آن پُرتر، ما سوم شخص با جهت گیری را می‌شناسیم.

«او مچهای خود را با چابکی از میان انگشتهای احتیاط کار و گوشت آلود دکتر هاروی بیرون آورد و ملافه را تا چانه‌اش بالا کشید. پسرک ننر هنوز بایست شلوارک بپوشد، چه رسد به اینکه همه‌جا برود و با آن عینک روی دماغش، ادای دکترها را در بیاورد.»

«خیلی خوب، دیگه برو، کتابهای درسی ات را بردار و برو. من چیزیم نیست.»

مادربزرگ وترال در حال مردن است و در داخل ذهنش افکاری است که بین زمان حال و شصت سال پیش عقب و جلو می‌رود، خانم پرتر داستان را از ذهن او بیان می‌کند. داستان زنی که روزی در کنار کشیش انتظار دامادی را کشیده بود که هرگز نیامد، زنی که در برابر این فاجعه دوام آورده بود و بظاهر زندگی رضایت‌بخش و خوشی را گذرانده بود. از طریق ذهن مادربزرگ، خانم پرتر شخصیتهای داستان خود را عرضه می‌دارد، افرادی که در زندگی شخصیت اول سهمی داشته‌اند. مادربزرگ در حال مردن، بدون حضور فرزند دلبندش هپسی[1]، درباره دومین فاجعه زندگی خود فکر می‌کند:

«برای بار دوم اثر و خبری نبود. بار دیگر داماد حضور نداشت و کشیش در خانه بود. اندوه دیگری را نمی‌توانست بیاد آورد زیرا که این یک، همه دیگر اندوه‌ها را از میان برده بود... با نفس عمیقی دراز کشید و نور را با بازدمش خاموش کرد.»

داستانهای دیگری را می‌توان مثال آورد که در آنها از این روش و زاویه استفاده شده، از قبیل «سعادت» نوشته کاترین منسفیلد، «رهبر مردم»[2] نوشته

1- *Hapsy*

2- «*The Leader of the People*»

جان اشتاینبک [1] و «احساس امنیت» [2] نوشته جان آپدایک و «بازدیدی دیگر از بابل» [3] نوشته اف اسکات فیتز جرالد [4].

سوم شخص بدون جهت گیری ــ نویسندگانی که از مکتب همینگوی پیروی می‌کنند، زاویه سوم شخص بدون جهت گیری را دوست می‌دارند واین،به احتمال زیاد،مشکلترین زاویه نگرش از نظر توانائی نویسنده در حمل و ادامه آن می‌باشد.

نویسنده مانند دوربین و یا کارگردان نمایش است که تمامی داستان را از طریق اتفاقاتی که می‌افتد، و گفته ها، القاء می‌کند. اذهان شخصیت ها به‌روی خواننده بسته است. موفقیت این نوع داستان بستگی به مهارت نویسنده در انتخاب اتفاقات مناسب و گفته های القاء کننده دارد. آن دسته از مقلدان همینگوی که از توانائی بالائی برخوردار نیستند فقط موجبات کسالت و بی حوصلگی خواننده را فراهم می‌آورند.

داستان «قاتل ها»ی همینگوی این زاویه نگرش را بسیار عالی عرضه می‌دارد. «دوربین» و «صدابرداری»، نیک آدامز [5] را از رستوران که در آنجا با قاتل ها روبرو شده است، تا اتاق اُل اندرسن [6] در پانسیون، دنبال می‌کند و سپس بدنبال او دوباره به رستوران باز می‌گردد. همینگوی صرفاً با بیان اتفاقاتی که روی می‌دهد و گفته هائی که بزبان می‌آید داستان را بازگو می‌کند: داستان قتل اجتناب ناپذیر اُل اندرسن و عکس العمل نیک آدامز در برابر آن. همینگوی در هیچ لحظه و مرحله‌ای از داستان، به اذهان شخصیت ها وارد نمی‌شود و درباره افکار آنها حدس و گمان هم نمی‌زند. تمایل نیک آدامز به اینکه وارد ماجرا و درگیری و متعهد شود، از طریق تلاش او در خبر دادن به طرف و با آخرین کلماتی که بزبان می‌آورد القاء می‌شود:

> «من دیگه از این شهر می‌رم... نمی‌تونم تحمل کنم. وقتی بهش فکر می‌کنم که تو اون اتاق منتظره و می‌دونه که می‌خوان حسابش را برسن. راس راسی حالم بهم می‌خوره.»

1- *John Steinbeck* 2- «*A Sense of Shelter*» 3- «*Babylon Revisited*»
4- *F Scott Fitzgerald* 5- *Nick Adams* 6- *Ole Anderson*

داستانهای بلند ــ این سه زاویه نگرش برای داستانهای بلند، بیش از حد محدود کننده است. برای اینکه بتوان جاذبه را حفظ کرد، داستان‌نویس لازم می‌داند که وارد ذهان تمام یا لااقل بیشتر شخصیت ها شود و لذا دید **عالم به کل** را ترجیح می‌دهد. لیکن برای داستانهای بلندی که طول آنها کم و داستان فشرده است، بعضی نویسندگان از دید سوم شخص با جهت گیری استفاده می‌کنند برای مثال «دویِ خرگوش»[1] نوشته جان‌آپدایک را می‌توان نام برد.

تمرکز دید

نویسنده هرگز نباید زاویه نگرش خود را تغییر دهد ولی نقطه تمرکز دید خود را می‌تواند عوض کند. خانم پرتر تمرکز دید خود را از روی مادربزرگ وترال بمدتی طولانی برمی‌دارد تا روی شخصیت های دیگر متمرکز کند. همینگوی تمرکز دید خود را از نیک آدامز برمی‌دارد و به جرج منتقل می‌سازد و سپس به ال اندرسن و بعد از آن به قاتلها. در «ده نفر سرخ پوست» تمرکز دید را از نیک برمی‌دارد تا آنرا به شش شخصیت دیگر بکشاند. لیکن، هر چه داستان فشرده‌تر باشد تمرکز دید بیشتر روی شخصیت اول تأکید می‌شود و هرگز نمی‌تواند این شخصیت را برای مدت درازی رها کند. این مطلب در مورد داستانهای بلندی هم که دارای زاویه نگرش عالم به کل با حرکتی آرام و آهسته است، صادق می‌باشد. تمرکز دید را باید تغییر داد ولی نویسنده ماهر می‌داند که در چه لحظه و نقطه‌ای باید به شخصیت اول بازگردد. در «برباد رفته»، خانم مارگارت **میچل**[2] گاه راه دوری رفته است ولی بدون کوچکترین اغماضی تمرکز خود را به دو شخصیت اول داستان یعنی اسکارلت **اهارا**[3] و رت باتلر[4] بازگردانده است.

1- « *Rabbit Run*»
2- *Margaret Mitchell*
3- *Scarlett O'Hara*
4- *Rhet Butler*

درگیری

پیشرفت ساختاریک قطعه تخیلی توسط درگیری عملی می‌شود، بدین ترتیب که درآغاز، ماجرا تشریح یا القاء می‌شود و از طریق تعدادی نقاط عطف به نقطه اوج و حل نهائی می‌رسد. درگیری هیجان لازم را تأمین می‌کند. درگیری نزاعی است بین دو نیروی متضاد: یکی از این دو، انسان است و دیگری یا انسان است یا نیروی طبیعی و یا نیروی ناشی از سرنوشت یا قسمت، و ممکن است نیروئی اجتماعی باشد. درگیری ممکن است خفیف باشد، چون در «قاتلهای همینگوی»، و یا مسأله مرگ و زندگی باشد آنچنان که در داستان «پیرمرد و دریا» آمده است. در هر صورت، درگیری مسأله‌ایست اساسی، زیرا که بدون آن، داستان چیزی بیش از قصه یا حکایت، یا حادثه و یا شرح خلاصه‌ای از یک واقعه نخواهد بود. درگیری ممکن است جسمانی و یا روحی و یا روانی باشد. در اثر بزرگ پرحجمی چون «موبی دیک» و یا «ژول‌سزار»[1] باحتمال زیاد بیش از یک درگیری در بین خواهد بود و در یک داستان کوتاه که با فشردگی نوشته شده باشد، فقط یک درگیری وجود خواهد داشت.

یک عامل اصلی برای درگیری، برابری قدرتهاست، که به ساختار تعادل می‌دهد. «طرف» یا «شخصیت اول»، و «طرف مقابل» باید آنقدر در قدرت، برابری داشته باشند که یکی از طرفین اعم از اینکه بازنده شود یا برنده ــ متوجه باشد که در یک جنگ درگیر است. فاوست و مفیستوفیلیس[2]، اتللو و یاگو[3]، آنتیگون و کرون[4]، اهاب و نهنگ[5]، پیرمرد و ماهی بزرگ[6]، اینها همگی طرفهای برابری هستند. هر کدام شانس بردن را دارد. وقتیکه نویسنده همه چیز را به نفع یکی از دو طرف قرار می‌دهد، درگیری حاصل توجه خواننده را جلب و حفظ نخواهد کرد. وقتی که شکست یا برد آشکارا قابل پیش‌بینی است، نویسنده قطعاً ملودرام بدی نگاشته است.

1- *Julius Caesar*

2- *Faust and Mephistopheles*

3- *Othello and Iago*

4- *Antigone and Creon*

5- *Ahab and the Wale*

6- *The old Man and the Fish*

موضوع یا تم

موضوع یا تم داستان، درگیری را که بتدریج توسعه می‌یابد با ظرافت آمیخته با ابهام همراهی می‌کند. تم در واقع روح داستان و موضوع آنست، و معمولاً می‌شود آنرا در چند کلمه بیان کرد مانند عشق توام با تملک یک مادر، در جستجوی هویت، طغیان آرزومندی و آزمندی، **وغیره. بدون تم، داستان** چیزی جز یک طرح نیست. داستان مهیج، الزاماً دارای پیام یا تمی نیست. ممکن است نویسنده آن صرفاً بخاطر تحرک داستان آنرا نوشته باشد. داستان مرد و زنی که نقشه قتل پیرمردی را می‌کشند و آنرا اجرا می‌کنند و سپس دستگیر می‌شوند، صرفاً یک داستان جنائی است ولی شکسپیر[1] **این** مایه داستانی را گرفت و به آن آزمندی مهار نشده را افزود و عواقب این مجموعه را اضافه کرد و «**مکبث**»[2] را آفرید. تم، همراه با پیشرفت طرح داستان و پرداخت شخصیت‌ها، پرورش می‌یابد و یا القاء می‌شود. در انتها، همراه با نقطه اوج و القاء نهائی شخصیت‌های اصلی، تم هم، بصورت کامل، ظاهر می‌شود.

طول واقعه داستان

انتخاب برشهای زمانی در طول مدت داستان، از مسائل اساسی و اولیه ساختار است. داستان را نمی‌شود همانطور که **واقع شده** و در **همان زمان** که واقع شده بیان کرد. در آن صورت وقایع و حقایق و جزئیات بیشماری در میان خواهد آمد که باعث ضعف داستان می‌شود.

طرح زمان‌بندی در داستانهای بلند از شکل بسیار ساده و همیشه رو به آینده همینگوی تا شکل پیچیده و سرهم **شده** داستانهای جیمز جویس، تفاوت می‌کند.

زمان، در داستان «**پینچر** مارتین»[4] نوشته ویلیام **گلدینگ**، محدود به چند ثانیه است، چند ثانیه آخر زندگی مردی که غرق می‌شود. ظرف این چند

1- Shakespeare
2- Macbeth
3- Montage
4- «Pincher Martin»

ثانیه مقاطع متعددی شامل سالها، بیان می‌گردد و آنهم نه بصورت تقدم و تأخر زمانی.

«**هیاهو و خشم**» نوشته فاکنر از قسمتهائی بمدت چهار روز تشکیل شده است ولی کل داستان مدت زمان بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۲۵ را دربر می‌گیرد. در این کتاب، زمان در ذهن یک شخصیت داستانی جریان دارد و می‌جوشد و می‌تواند با یک جمله بمدت زمان ده سال جهش کند.

مدت یک روز «اولیس» نوشته جیمز جویس، مونتاژ روزهای متفاوتی است از گذشته و مقاطعی گوناگون از زمان که از طریق خاطرات آگاه و ناآگاه یک شخصیت داستانی، رویهم منطق می‌شود. این زمان در جریان و گذرا است.

روش پیشرفت با زمان

روشی که بظاهر ساده بنظر می‌رسد روش همینگوی در پیشرفت همگام با زمان است. نویسنده صرفاً ساعتی یا چند ساعت یا شاید یک روز را انتخاب می‌کند و اتفاقاتی را که در آن مدت واقع شده است به ترتیب تقدم و تأخر زمانی ــ یا قدم به قدم همگام با زمان ــ بجلو می‌برد و تعریف می‌کند. به گذشته **بازنمی‌گردد مگر در مواردی که در صحبتها و گفت و شنیدها** ــ پیش آید. مدت زمان داستان «قاتل‌ها» همان زمان لازم برای محاوره بین قاتل‌ها، و سپس زمان ملاقات نیک با مرد مورد هدف و بازگشت او به رستوران است و بیشتر از آن نیست.

فلنری اکانر در داستان‌های «رودخانه»[1] و «**مردان خوب** را مشکل می‌توان یافت» از همین روش پیشرفت با زمان استفاده کرده است.

داستان «رودخانه» در ساعت ٦ صبح شروع می‌شود، هنگامیکه پسر کوچک را برای غسل تعمید در **رودخانه** می‌برند و صبح زود روز بعد، آنگاه که پسرک در همان رودخانه غرق می‌شود، پایان می‌یابد. از این مدت زمان ۲٤ ساعته خانم اکانر مقاطعی از زمان را انتخاب کرده است. خانم اکانر چنان با

1- «*The River*»

مهارت گذران از یک مقطع زمانی به دیگری را به کار گرفته که احساس گذران زمان را القاء می‌کند. او تمام آنچه را که لازم بوده از طریق اتفاقات و گفت و شنیدهای پرمحتوی ابراز داشته و هرگز در زمان به عقب نرفته است.

برای داستان دیگر خود، «مردان خوب را مشکل می‌توان یافت»، خانم اکانر سه برهه زمانی را با روش پیشرفت با زمان، بکار گرفته است تا داستان خود را درباره یک خانواده معمولی که بشکل عجیبی توسط یک آدمکش دیوانه به قتل می‌رسند، بیان دارد. اولین برهه شامل چند دقیقه‌ای از شب ماقبل سفر کذائی است. برهه دوم از آغاز صبح روز بعد تا هنگام ناهار است که ظرف آن مدت رفتار و اعمال مادربزرگ و عواقب اجتناب ناپذیر آنرا آشکار می‌سازد. برهه سوم، مدت کوتاهی از بعدازظهر آنروز است، آنگاه که مرد جوانی همراه با همدستان خود در سه مرحله تیراندازی، همه افراد خانواده را بقتل می‌رسانند. تنها نگاه یا نگاه‌هائی که به گذشته صورت می‌گیرد توسط مادربزرگ و در صحبتها و محاوره‌های او با شخصیتهای دیگر پیش می‌آید.

روش پیشرفت با زمان، با تغییراتی، توسط خانم کاترین آن پرتر در داستان او بنام «**گور**»[1] بکار رفته است. نویسنده مدتی کوتاه ــ حدود یک ساعت ــ از **گذشته** شخصیت اول، و سپس مقطعی چند دقیقه‌ای از زندگیش در بیست سال بعد، انتخاب کرده است. آخرین فراز داستان «گور» شامل این چند دقیقه است.

گی دومپاسان، از این روش اخیرالذکر در بسیاری از داستانهای خود استفاده کرده است. او یک برهه زمانی مهم را در زندگی خانم **لوازل**[2] انتخاب کرده: خانم لوازل گردن‌بندی از دوست خوبی بعاریه می‌گیرد و آنرا گم می‌کند. بدین‌ترتیب بنای زندگی او و شوهرش ویران می‌شود تا بتوانند پول گردن‌بند را تأمین کنند. آنگاه داستان سالها بجلو می‌رود تا روزی که بطور اتفاقی دو خانم باهم روبرو می‌شوند و خانم لوازل درمی‌یابد که گردن‌بندی که گم کرده بوده، بی ارزش بوده است.

1- «The Grave» *2- Loisel*

بازگشت به گذشته

عکس پیشرفت با زمان، **بازگشت به گذشته** است، بازگشتی در زمان با زمان و مکانی جدید و کامل. باید توجه داشت که بازگشت به گذشته با صحبت و تذکر در مورد گذشته، چه توسط نویسنده و چه در گفت و شنیدها، متفاوت است.

از راه‌های بازگشت به گذشته **حرکت واحد به گذشته[1] است.** داستان «آفتاب غروب»[2] اثر ویلیام فاکنر تماماً از بازگشت به گذشته ساخته شده بجز فراز اول آن. داستان در زمان حال شروع می‌شود:

«حالا دیگر شهر جفرسن دوشنبه‌ها هیچ تفاوتی با روزهای دیگر ندارد. اینک خیابانها سنگ‌فرش، و شرکتهای تلفن و برق بیشتر و بیشتر، شده، درختهای سایه‌دار را قطع می‌کنند.... و حتی زنهای سیاه که هنوز هم مانند گذشته لباس سفیدها را برای شستن می‌برند، آنها را با اتومبیل می‌برند و با اتومبیل بازمی‌گردانند.»

سپس فاکنر به نرمی و **آرامی**، و با استفاده از صیغه ماضی شرطی به گذشته **بازمی‌گردد:**

«ولی اگر پانزده سال پیش می‌بود، صبح‌های دوشنبه، خیابانهای ساکت و خاک‌آلود، پر از زنهای سیاهی می‌شد که روی سرهای قوی‌شان که با عمامه پوشیده شده بود، بقچه‌های لباس پیچیده در ملافه را بسادگی با توازن حمل می‌کردند...»

سپس فاکنر همواره به صیغه شرطی **نانسی** را معرفی می‌کند که شخصیت اول اوست و پس از آن، در فراز بعد او بطور طبیعی و براحتی از زمان ماضی ساده استفاده می‌کند و این صیغه فعل را تا پایان داستان حفظ می‌کند و هرگز به زمان حال بازنمی‌گردد.

روش معمول‌تر شروع با زمان حال و سپس بازگشت به گذشته و زمان ماضی است و سپس بازگشت مجدد به زمان حال. بازگشت به گذشته به ماضی بعید شروع می‌شود، دو سه جمله بدین شکل ادامه می‌یابد و سپس به ماضی ساده می‌رسد. برای برگشتن از بازگشت به گذشته باید بسیار محتاط بود. بعضی

1- Single flashback *2- «That Evening Sun»* *3- Nancy*

نویسندگان بسادگی خواننده را به صحنه‌ای که در آغاز ترک کرده بودند بازمی‌گردانند. اگر صحنه دارای تضاد کافی باشد این روش موفقیت‌آمیز است. در این موارد **لازم است که پایان صحنه بازگشت به گذشته کاملاً با صحنه زمان حاضر تفاوت یا تضاد داشته باشد.**

استفاده مکرر از بازگشت به گذشته حتی نیاز به مهارت بیشتری دارد ولی می‌تواند راه مؤثر و مفیدی برای جمع‌آوری و وحدت بخشیدن به مطالب پراکنده باشد.

داستان «جایگاه باسترک» نوشته جیمز تربریک دوشنبه شب شروع می‌شود. شروع ماجرا آقای مارتین را درحال خریدسیگار کمل[۲] زیک دکه سیگار فروشی در خیابان بردوی نشان می‌دهد. دومین فراز آغاز یک سلسله بازگشتهای به گذشته است:

«درست یک هفته از روزی که آقای مارتین تصمیم گرفته بود که خانم آلگاین برز را نابود کند می‌گذشت.»

همانطور که آقای مارتین در آن دوشنبه شب، طرحهای خود را جهت نابودی خانم برز به پیش می‌برد، داستان گاه به گاه با استفاده از ماضی بعید و سپس ماضی ساده به گذشته برمی‌گردد تا انگیزه آقای مارتین را در این کار نمایان سازد. در نیمه دوم داستان بازگشتی به عقب وجود ندارد و فقط نحوه نابودی خانم برز را مستقیماً بازگو می‌کند.

ویرجینیا ولف، در داستان «لباس نو» با مهارت تامی از بازگشت به گذشته استفاده کرده است. ماجرا ظرف یک شب اتفاق می‌افتد، ولی نویسنده در زمان به جلو حرکت **میکند و داستان را به زمان حال میکشاند.** سپس به روز قبل برمی‌گردد و آنگاه به ۳۰ سال پیش از آن و دوباره به زمان حال بازگشت می‌کند.

مهارتی حتی از این بالا **تردر «گل رزی برای امیلی» نوشته فاکنر مشاهده می‌شود. نویسنده تقریباً غیرممکن را ممکن می سازد.** داستانی کوتاه که مدت زمانی معادل شصت سال را دربر می‌گیرد. فاکنر داستان را از زمان حال شروع می‌کند و

Mr Martin *2- Camels*

در زمان حال که روز تشییع و تدفین است به پایان می‌رساند. در طول داستان او شش مقطع زمانی مختلف را بکار **می‌گیرد**، همه خارج از ترتیب تقدم و تأخر. با این حال داستان براحتی مسیر خود را طی می‌کند و خواننده حتی از روش بازگشتهای به عقب آگاه نمی‌شود.

روش قصه گوئی

نویسندگان گاهی از این روش استفاده می‌کنند و زمان خاصی را برای داستان خود قائل نمی‌شوند. جان **چیور** در «فرشته پل» به خواننده، احساسی از زمان از نوع داستانهای پریها ارائه می‌دهد. فراز نخستین درباره مادر هفتاد و هشت ساله اوست که در راکفلر سنتر[1] اسکی روی یخ می‌کند، ولی این ماجرا روزی نامعلوم اتفاق می‌افتد. مادری که از آسانسور می‌ترسد و خود او نیز از پل وحشت دارد. زمانهای داستان از بی نهایت انتخاب شده و پایان آنهم متعلق به بی نهایت است. روزی در زمان آینده. این نوع داستان حس نزدیکی و واقعیت داشتن را برنمی‌انگیزد. موفقیت آن صرفاً در **گرو** شخصیت پردازی، پیچیدگیها و سبک نویسنده است.

1- Rockefeller Center

فصل دهم

لحن

لحن، از نظر ادبی، دارای دو معنی است: می‌تواند آوای صدای نویسنده و یا جـوی که او برای داستان خود انتخاب می‌کند، باشد.

آوا

لحن، آنجا که مربوط به «صدای» نویسنده است می‌تواند توأم با خنده باشد و یا گریه، سبک و پوچ باشد یا جدی، و یا طعنه‌آمیز یا دارای هر مشخصه دیگری که در اختیار انسان است. در هر صورت آوای داستان باید **یکدست** و **یکنواخت** و نیز **مناسب** با خود داستان باشد. همانگونه که نویسنده تم داستان را تغییر نمی‌دهد در لحن یا آوا هم نبایستی تغییری ایجاد کند. آوای شرلی جاکسون[1] در داستان «لاتاری»[2] آوائی عادی و بی تفاوت است و بهمین شکل تا جمله آخر باقی می‌ماند. آوا بایستی مناسب با موضوع باشد و نیز با زمانی که نویسنده در آن زندگی می‌کند متناسب باشد. لحن سبک برای موضوعی جدی فقط در طنز مجاز است. لحن یا آوای **آلن پو**[3] که در قرن نوزدهم می‌زیسته، یا

1- *Shirley Jackson* 2- «*Lottery*» 3- *Edgar Allan Poe*

شکسپیر که در قرن شانزدهم بسر می‌برده است در قرن بیستم قانع کننده و اثر گذارنده نیست. اولین فراز «پاورهاوس»[1] نوشته یودر **اولتی** در این قرن اثر می‌گذارد و **اقناع** کننده است:

«پاورهاوس امشب برنامه اجرا می‌کند ــ او برای یک دور برنامه از شهر به اینجا آمده ــ پاورهاوس و جعبه کلید او ــ پاورهاوس و افراد **ماسمانیائی او.** فکر کن چه اسمهائی روی خود می‌گذارد. توی تمام دنیا مثل او کسی پیدا نمی‌شود. نمی‌توان گفت کیست یا چیست. «کاکا سیاست؟» ولی بیشتر بنظر می‌آید آسیائی باشد، یا میمون، جهود، بابلی، **پروئی**، افراطی یا حتی شیطان. چشمهای خاکستری کمرنگ دارد، با پلکهای سنگین، شاید هم مثل پلکهای مارمولک از جنس استخوان شاخ باشد، ولی وقتی چشمهایش را باز می‌کند درشت و براق است... و دهنش هم مدام در حرکت است... ادا درمی‌آورد. با آهنگ سبک و بچگانه ــ «ملچ» ــ با دهنش عشق می‌کند.»

جَوّ

جو یا لحن داستان بستگی به این دارد که نویسنده چگونه مایل باشد آنرا بکار گیرد. جو هم باید مناسب و یکدست و یکنواخت باشد.

جوی جدی و عبوث، داستان «سقوط خاندان **آشر**»[2] را در بردارد. داستان اینچنین شروع می‌شود:

«در تمام مدت یک روز گرفته، تاریک و بی‌صدا در پائیز آن سال، آنگاه که ابرها در آسمان در سطحی بسیار پائین معلق بود و گویا دنیا را زیر فشار داشت، من، تنها، سوار براسب، از یک دشت بسیار غمناک می‌گذشتم... دل انسان یخ می‌زد، به قعرها سقوط می‌کرد، آشوب می‌گرفت ــ افکار، گرفتار غمی خلاصی ناپذیر می‌شد...»

پو، در این نخستین فراز لحن یا جو داستان را مشخص ساخته و سپس بدون کوچکترین **اغماض و کوتاهی** آنرا تا پایان و آخرین فراز ادامه داده

1-«*Power house*» 2-«*The Fall of the House of Usher*»

است. فرازی که در آن خانه آشر متلاشی می‌شود و در «آبگیر عمیق و مرطوب» ناپدید می‌گردد. حالت جدی و گرفتگی داستان را، پو، از طریق انتخاب فصل، وضع آب و هوا، لغاتی که احساس مورد نظر او را برمی انگیزد و بعضی حروف بی صدا و صدادار که تجسمات دلگیر کننده او را تداعی می‌کند، بدست آورده **است. لذا** لحن یا جو در اینجا مناسب و یکنواخت است.

کاترین آن پرتر به داستان «یهودا در شکوفائی»[1] لحن عصبی خودمانی داده است بدین‌شکل که داستان را در زمان حال شروع و تا پایان داستان همین زمان را حفظ می‌کند مگر در مواردی که خاطرات گذشته در بین است و زمان گذشته را ایجاب می‌کند.

لحن معمولی و عامیانه‌ای که رینگ لاردنر برای داستانهای خود می‌گزیند همیشه یکسان است. اولین فراز داستان «ماه عسل طلائی»[2] لحن تیپیک لاردنری را می‌رساند:

> «مادر می‌گوید وقتی که من شروع به حرف زدن می‌کنم، هیچوقت نمی‌دانم کی باید تمامش کنم. ولی من به او می‌گویم که من فقط وقتی می‌توانم حرف بزنم که او در آنطرفها نباشد. پس باید تلافی کنم. راستش فکر می‌کنم هیچ کدام از ما دوتا را در یک خانه کویکر[3] راه نمی‌دهند ولی همین‌طور که به مادرم گفتم، **خدا اگر** نمی‌خواهد از زبانمان استفاده کنیم برای چه آنرا به ما داده است؟»

لحن، همگانی و عامیانه است ولی **طنین صدای** نویسنده طعنه‌آمیز است و اثر واحد داستان طعنه مجذوب کننده می‌باشد. خواننده خود را برتر از شخصیت اول داستان احساس می‌کند ولی خیلی از او خوشش می‌آید و او را دوست داشتنی تشخیص می‌دهد. جو معمولی یکی از عواملی است که به این اثرگذاری کمک کرده است. لاردنر از همین ابداع استفاده کرد تا اثری واحد و کاملاً جدی را در داستان «سلمانی» خلق کند. شرلی جاکسون داستان «لاتاری» خود را با جوی عادی و بدون جهت گیری عرضه می‌دارد. جوی که کمک می‌کند که در نهایت اثر واحد وحشتناکی را بوجود آورد. این لحن عادی داستان است که باعث

1- «*The Flowering Judas*» 2- «*The Golden Honeymoon*» 3- *Quaker*

می‌شود داستان تا این اندازه خوفناک شود. روز میانه تابستان، گلها شکوفا شده است و مردم دهکده در میدان اصلی جمع می‌شوند. گوئی برنامه تفریح معصومانه‌ای است و ظهر هم برای ناهار بخانه خواهند رسید. هیچ چیز غیرعادی در جو داستان وجود ندارد.

لحن عادی ادامه می‌یابد. بچه‌ها در خاکها بازی و در مورد مدرسه صحبت می‌کنند، پسرها سنگ جمع می‌کنند. دخترها در کناری ایستاده‌اند و پسرها را تماشا می‌کنند. مردها با یکدیگر درباره آب و هوا، مالیاتها، و تراکتورها صحبت می‌کنند. زنها صحبتهای خاله زنکی دارند. «لاتاری» با رقصهای متداول میدان دهکده، و با کلوبهای نوجوانان و برنامه هالوین[1] مقایسه **می‌شود.**

لحن بازهم بصورت عادی و خودمانی ادامه می‌یابد در حالی که جنبه دراماتیک قضیه با ظرافت کم کم ظاهر می‌شود. اگر خانم جاکسون از جوی همانند پو برای لاتاری استفاده کرده بود موفق نمی‌شد که داستانی تا به این حد قوی بوجود آورد.

نثر ورزشکارانه و توأم با سخت گیری که ارنست همینگوی را مشخص و متمایز می‌سازد از آغاز جو داستان «جنگجوی» او را روشن می‌سازد:

> «نیک برخاست. حالش خوب بود. نگاهش را بلند کرد و در مسیر به چراغهای عقب آخرین واگن قطار مسافربری که در انتهای پیچی از چشم ناپدید می‌شد، نظر انداخت. در دو سمت مسیر راه‌آهن آب بود و بعد از آن باتلاقی از سیاه کاج. پاهای خود را لمس کرد. شلوارش پاره شده و پوست زانویش کنده شده بود. دستهایش خراشیده شده بود و ماسه و خاکستر زیر ناخنهایش فرو رفته بود. به سمت لبه مسیر رفت و از سراشیبی کوچک فرود آمد تا به آب رسید و دستهای خود را شست... دو زانو نشست و زانوهایش را شست. مردیکه احمق ترمز چی. باید یک روز حسابش را برسد.»

جو خاص قصه‌های پریانی که ترومن کاپوت[2] در داستان «گیتار الماسی»[3] ایجاد کرده یک نمونه تیپیک از سبک اوست.

1- Halloween 2- Truman Capote 3- «A Diamond Guitar»

شخصیت هائی که در مرزهای جامعه و یا «دنیای واقعی» زندگی **می‌کنند، تم** او که حاکی از آنست که انسان نمی‌تواند واقعیت را در مقیاس بالائی تحمل کند، درگیری داستانی او یعنی گیر افتادن زندانی **بین دودنیای غیرواقعی، روش** اورادر استفاده از عناصر مختلف داستانی بدست می‌دهد.

در نخستین فراز داستان «ماریو و شعبده **باز**» توماس مان بطور روشن و واضحی جوی ناآرام و ناخوشایند را می‌سازد که در سراسر داستان پابرجاست.

«از اولین لحظه، هوای قصر آرامش را از ما گرفت. احساس ناراحتی می‌کردیم و تند و عصبی شده **بودیم سپس درآخر**، ماجرای تکان‌دهنده سیپولا پیش آمد، آن موجود وحشت‌انگیز که بنظر می‌رسید بطرزی سرنوشت‌ساز و درعین حال از نظر انسان قابل توجه، تمام بدیها و شرارتهای خاص آن موقعیت را در خود جمع‌آوری کرده بود.»

گاه نویسنده ای می‌خواهد لحن یا جو داستان عنصر حاکم داستان باشد و تم، طرح، شخصیت‌ها هم تابع آن قرار گیرد. نمونه‌ای از این مورد داستان «سعادت» نوشته کاترین منسفیلد است. در این داستان، لحن یا جو، توسط جزئیاتی حسی که بسیار با دقت انتخاب شده است ساخته می‌شود و به آن معنائی فراموش نشدنی می‌دهد. بدون این جویا لحن، «سعادت» داستانی نسبتاً فقیر از آب در می‌آمد.

زنی که هنوز احساسات جنسی او بروز نکرده‌است واحساس می‌کند که سعادتمند و خوشبخت است، ناگهان احساسات جنسی در او بیدار می‌شود، کشف می‌کند که شوهرش به او خیانت می‌کند و با بهترین دوست او رابطه ای **نامشروع دارد، سعادت پایان می‌یابد. ساختار یا طرح داستان مفاهیمی که از آن می‌توان گرفت چندان حائز اهمیت نیست. مفاهیمی مانند: شوهرها خوب نیستند، به دوستان نمی‌شود اعتماد کرد، خوشبختی همیشگی نیست و غیره.**

خانم منسفیلد اولین اشاره حسی خود را در این داستان تقریباً در آغاز آن می‌آورد، در جائیکه برتایانگ[2] **ظرف** میوه را مرتب می‌کند.

1- «*Mario and the Magician*»

2- *Bertha Young*

«ماری میوه‌ها را روی یک سینی همراه با کاسه‌ای شیشه‌ای و بشقاب آبی رنگ بسیار قشنگی با برق و جلائی خاص، چنانکه **بنظر می‌رسید آنرا در** شیرفروبرده‌اند، آورد. چند نارنگی و سیب‌هائی با رنگ صورتی توت فرنگی وجود داشت. چند گلابی زردرنگ بنرمی ابریشم، مقداری انگور سفید پوشیده از گردی نقره‌ای و خوشه‌ای از انگورهای بنفش. وقتیکه کار خود را به پایان رساند و دو هرم از این اجسام درخشان و گرد ساخت، کمی به عقب رفت تا جلا و زیبائی آنرا مشاهده کند ــ در حقیقت هم بسیار عجیب بود زیرا که میز تیره رنگ، بنظر می‌رسید که در نور کم غروب ذوب **شده و** بشقاب شیشه‌ای، و کاسه آبی رنگ در **هوا** معلق بود.»

از هر اتفاقی مهمتر در داستان، نحوه دیدن درخت گلابی توسط برتا است. خانم منسفیلد درخت گلابی را بمنزله سمبل زنی که هنوز احساسات زنانه‌اش بیدار نشده بکار برده است:

«.... آنجا درخت گلابی بلند و باریکی در نهایت **تکامل و غنای شکوفه‌ها،** با عظمت کامل ایستاده بود، گوئی که باد از وزش افتاده بود و درخت در برابر زمینه‌ای از آسمان، به سبزی سنگ یشم بی حرکت‌مانده. برتا ناخواسته، از آن فاصله احساس می‌کرد که درخت حتی یک ناهمواری **ندارد** و یا یک گلبرگ از شکوفه‌ها پژمرده و یا رنگ **پریده نیست. در** پائین... گربه‌ای خاکستری رنگ که شکم خود را می‌کشید، روی چمنها می‌خزید، و سایه سیاهرنگش دنبالش می‌کرد.»

نویسنده ابزار و وسائل بیشماری را برای خلق حالت در اختیار دارد: تجسمات و صحنه پردازی، بکار گرفتن کنایات و اشارات و نمونه‌ها، انتخاب کلمات و طرز تلفظ حروف، تکرار عمدی و مؤکد کلمات و **عبارات و** جمله‌ها و ساختار جمله‌بندی. لحن یا جواز ترکیب چنین عناصری بوجود می‌آید. شئی خاص و منفرد نیست، رایحه‌ای است. رایحه‌ای عاطفی است ــ که به آن کیفیت سحرآمیزی مربوط می‌شود که قابل تعریف نیست، کیفیتی که در هر **داستانِ** واقعاً عالی حس می‌شود.

فصل یازدهم

سبک

سبک نحوه انجام کاری توسط شخص است ــ از قبیل نحوه لباس پوشیدن او، راه رفتن او، سیگار دود کردن او، برخورد او با یک واقعه، رانندگی او، صحبت کردن او و غیره. گاه نیز وقتی می‌گوئیم که فردی دارای سبک است منظورمان اینست که سبک او در انجام کارها برای ما خوشایند است که در اینصورت منظور از کلمه سبک نحوه عمل مورد پسند است. در حقیقت هر فرد سبکی خاص خود دارد.

سبک در مفهوم خاص نویسندگی راه و روش یک نویسنده است که پاره‌ای از آنرا در سالهای جوانی و مطالعات آن دوره‌ها بدست آورده ولی بیشتر آنرا با قصد و عمد در دوران نویسندگی خود تکامل بخشیده است. هیچکس با آن بدنیا نمی‌آید. بنظر می‌رسد که انسان با قریحه‌ای برای لغات یا درکی از آنها بدنیا می‌آید، با عشق و احترامی برای زبان، ولی مسلم است که ویلیام فاکنر با سبک منحصر بفرد خود بدنیا نیامده بود. او سبک خود را برای خود و مقاصد خود، نحوهٔ تفکر و موضوعات خود، هماهنگ می‌کرد و وفق می‌داد.

فردگرائی

از میان انواع سبکهای مختلف با تنوعات فراوانی که در آنها وجود دارد، به نظر ما سبکهای جیمز تِربِر و رابرت بنچلی[1] مضحک و خنده‌دار است اما در عین حال باهم هیچگونه شباهتی ندارد. همینگوی و فَلنِری اُکانر هر دو سبکی **موجز دارند و با اینحال هر کدام سبکی خاص خود دارد که می‌توان براحتی** تشخیص داد. هر یک سبک خاص خود را در انتخاب و ترتیب کلمات، عبارات، و جمله ها دارد. هیچکس نمی‌تواند که سبک های پیچیده هنری جیمز و فاکنر را با هم عوضی بگیرد یا تمیز **ندهد،یا** سبکهای دقیق کاترین منسفیلد و کاترین آن پُرتِر را با هم اشتباه کند. قسمتی از راز تشخیص نویسندگان از یکدیگر از طریق موضوعاتی است که آنها انتخاب می‌کنند و نمی‌توان موضوع را از سبک جدا ساخت، زیرا موضوع جزئی از سبک است. سبک بخودی خود نمی‌تواند وجود داشته باشد: سبک نحوه‌ای است که یک نویسنده مطلبی را بیان می‌دارد.

لازم به تذکر است که نویسنده تازه کار نباید سعی کند از نویسندگان موفقی که مورد علاقه او هستند تقلید کند. تقلید کنندگانی که از آغاز محکوم به شکست هستند، بیشمارند. اندوه‌بارترین مسأله که ممکن است برای نویسنده جوان اتفاق افتد اینست که او را یک همینگوی جدید و یا اشتاینبک جدید و یا فاکنر جدیدی بخوانند. بسیار بهتر است که او را نویسنده‌ای خام، ناشی و لیکن جستجوگر با آینده‌ای امیدبخش بدانند و خوشبخت‌ترین لحظه زندگی او باید لحظه‌ای باشد که به او بگویند: «هیچکس جز شما نمی‌توانست این اثر را به تحریر آورد.»

از سوی دیگر، جستجو برای ابداع و نوآوری هم اگر صرفاً **بخاطر ابداع و نوآوری** باشد، ممکن است برای نویسنده بدبختی بهمراه آورد. این چنین نویسنده‌ای با این خطر روبرو است که منحصراً مبدل به یک سبک **گرا**[2] شود. بمعنی دیگر مبدل به هیچ گردد. برای مثال، جان آپدایک به یک سبک گرای صرف نزدیک شده است و غالباً نوشته های او، تنها از نقطه‌نظر بازی با عبارات و

1- Robert Benchley *2- Stylist*

لغات، خواندنی است ولی در نهایت این کافی نیست. در اینجا تکرار می‌کنیم که نویسنده باید درباره چیزی مطلب بنویسد: باید حرفی برای گفتن داشته باشد.

نمونه برجسته و فوق‌العاده‌ای از ترکیب و تلفیق سبک و موضوع و مفاهیم در این فراز از کتاب «شیطان و دانیل وبستر»[1] نوشته استیفن وینسنت **بنیت**[2] مشاهده می‌شود:

> «می‌دانید، بالاخره او مدتی بزرگترین مرد کشور بود. هرگز رئیس جمهور نشد، ولی بزرگترین مرد بود. هزاران نفر بعد از خدای تعالی به او اطمینان و اعتماد داشتند و درباره او و چیزهائی که به او متعلق و مربوط بود داستانهائی می‌گفتند که **شبیه داستانهای** شیوخ و خانها بود. می‌گفتند وقتی که او برای حرف زدن می‌ایستاد ستاره‌ها و خطوط **راه‌راه** توی آسمان پیدا می‌شد. می‌گفتند یک بار در مخالفت با رودخانه‌ای صحبت کرد، و کاری کرد که رودخانه در زمین فرو رفت. می‌گفتند وقتی که از جنگل‌ها عبور می‌کرد، و چوب ماهیگیریش ــ «کیل اُل» ــ در دستش بود، قزل آلاها از نهرها بیرون می‌پریدند و به داخل جیبهایش می‌رفتند چون می‌دانستند که جنگ با او فایده‌ای ندارد. **وقتی** راجع به موضوعی به بحث می پرداخت کاری می‌کرد که چنگهای فرشته‌ها بصدا درمی‌آمد و زمین می‌لرزید.»

احترام به زبان

سبک، از عشق تمام عمری نویسنده به زبان منشاء می‌گیرد. نویسنده همیشه در حال کلنجار رفتن با کلمات است زیرا نمی‌تواند آنها را رها کند.

نویسنده‌ای که به زبان عشق می‌ورزد، احترام می‌گذارد و قدر زبان را می‌داند، بخود اجازه نمی‌دهد بخاطر عجله در بیان مطلب از عبارات کلیشه‌ای مستعمل یا زیاد مصرف شده و مطالب تجریدی استفاده کند و یا کلمه‌ای، جز کلمه دقیقی که برای بیان نظر او لازم است، بکار **برد** و نیز از بکار بردن عبارات روزنامه‌نگاری، اداری دولتی و ظاهراً علمی که احتمالاً از روی تنبلی یا بی‌توجهی نوشته می‌شود، پرهیز خواهد کرد.

1- «*The Devil and Daniel Webster*»
2- *Stephen Vincent Benet*
3- ***Stars and*** *stripes* اشاره به پرچم ایالات متحده است.

«به سفیدی برف» عبارتی است که در آگهی ها در مورد انبوهی از ملافه که با استفاده از ماده رخت‌شوئی خاصی شسته شده است، بکار می‌برند. این عبارت کلیشه‌ای کاملاً بی معنی است. سفید، درجات یا تن های مختلفی دارد. سفیدی برف درجات مختلفی دارد. مهمتر از همه، خواننده یا شنونده دیگر در برابر این عبارات و کلمات کلیشه‌ای عکس‌العملی نشان نمی‌دهد، یعنی دیگر تحت تأثیر قرار نمی‌گیرد زیرا آنقدر برایش تکرار شده است که حالت یک کلمه را بخود گرفت: «سفیدی برف»[۲].

نویسنده باید کلمه «سفید» را مورد بررسی قراردهد و از خود سؤال کند که این کلمه برای او چه معنائی دارد. یک تمرین خوب آنست که نویسنده صورتی از رنگها تهیه کند و سعی کند که این رنگها را آنچنان ببیند که گویا قبلاً هرگز آنها را ندیده بوده است. رنگ آبی چه چیزی را القاء می‌کند؟ و قرمز؟ امید است که آسمان و خون نباشد. و اما سیاه چیست؟

سپس باید سعی کند **بجای** عباراتی از قبیل: به لاغری نی قلیان، به تیزی تیغ، به خوشگلی قرص ماه و بسیاری عبارات **کلیشه ای، تشبیهات** جدیدی پیدا کند. شاعر بی توجه و بی احتیاط درباره دختری می‌نویسد که صدایش چون صدای بلبل (هزاردستان) است در صورتیکه شاید نه خود او و نه هیچ یک از خوانندگان هرگز صدای این پرنده را نشنیده و پرنده را هم ندیده باشند و احتمالاً اگر آنرا ببینند و صدایش را بشنوند بازهم تشخیص نخواهند داد چه پرنده‌ای است. خوانندگان در برابر کلماتی که با دقت انتخاب شده و عباراتی که بدیع و تازه باشد حساس هستند، تأثیر پذیرند و عکس‌العمل خوب نشان می‌دهند. خانم فیلیس **رابرتز[۳] در** داستان خود بنام «قهرمان»[۴] **می‌گوید:** «به آرامی و سکون کوه‌ها، آنگاه که خورشید صبحگاهی در دره ها فرو رفته است.»

عبارات مستعمل از کلمات کاملاً خوب و پسندیده تشکیل یافته است: طلائی و آفتاب، خنده و شادی، بی رحم و آفتاب مرداد، و غیره و این کلمات خودبخود مورد ایراد قرار نمی‌گیرد، بلکه آنگاه که باهم آورده می‌شود، سؤال

1- Shades 2- Whiteasnow 3- Phyllis Roberts 4- «Hero»

برانگیز خواهد بود. فهرست اینگونه لغات پایان‌ناپذیر است و فقط عشق نویسنده به زبان است که باعث می‌شود از شرّ عباراتی چون جادهٔ مار پیچ، نسیم صبحگاهی، ماه رنگ‌پریده، نفس عمیق، صدای زیر و بم، شبهی در برابر آفتاب، از ترس خشک شدن، مالکان خوشبخت و غیره خلاص شود.

استفاده بیش از اندازه از مسائل مجرد و کلیّات زرق و برق‌دار اشکال غالب نویسندگان جوان است که سعی می‌کنند این چنین بنویسند: «زندگی یعنی...»، «عشق یعنی...» و «شجاعت یعنی...». اینها البته موضوعات و تم هائی است که بسیار خوب و پسندیده است ولی نویسندگانی که می‌خواهند **تأثیرگذار** باشند، از کلمات مشخص و معین استفاده می‌کنند و کلمات آنها مفاهیم مادی دارد که بیانگر زندگی یا شجاعت یا عشق یا عدالت است. داستان مشخصی از زندگی و اتفاقاتی که برای «آن فرانک»[1] روی داد، مؤثرتر از هزاران مقاله درباره عدالت است. عیسی مسیح داستان **«سامارتین خوب»** را تعریف کرد بدون اینکه درباره عشق برادرانه توضیح و آنرا شرح و بسط دهد و بگوید که عشق برادرانه بین انسانها چیست و چه ارزشی دارد.

البته می‌توان به آسانی از استفاده از کلمات مجرد و کلیات پرهیز کرد، تنها بشرط آنکه نویسنده به انسانها یا اشیاء با احساس خود بنگرد و نه با عقل و اندیشه. او باید یاد بگیرد که چگونه ببیند، بشنود، ببوید و لمس کند. نویسنده تنبل و لاابالی که عشق به زبان در او نیست اینها را یاد نخواهد گرفت زیرا به **کلیات سخن گفتن آسانتر است تا دقیق و مشخص بودن.**

کاترین آن پرتر، که حدود هفتاد سال صادقانه با زبان در عشق بود، در یکی از شماره های مجله مک کالز چنین نوشته است:

«زبان طبیعی و انسانی زبان ادبیات است، زبان انسانهاست... زبان

1- Anne Frank

(۱) آن فرانک دختری یهودی بود که همراه پدر و مادر و عده‌ای یهودی از دست نازیها پنهان شده بود. او خاطرات لحظه به لحظه خود را تا زمانی که بالاخره محل اختفای آنها کشف شد و برای دستگیری آنها آمدند نگاشته است. این خاطرات بسیار ساده و صادقانه بیان شده و تأثیر و تلخی خاص بهمراه دارد.

فاضل آبها و آشغال‌ها نیست، و زبانِ مجلل هم نیست. زبان طبیعی، زبان پنتاگون[1] نیست و زبان مَدیسُن آونیو[2] و زبان خاص **فروید**[3] **هم** نیست... زبان نقد ادبی هم نیست ــ زبان معمول روزمره انسانهاست، انسانهائی که به زبان مادری خود احترام می‌گذارند و می‌آموزند که آنرا بدرستی بیان کنند. نمی‌توانم بفهمم چرا مردم فکر می‌کنند که می‌توانند با دانستن فقط سیصد و پنجاه لغت امور خود را تا پایان عمر بگذرانند. ما زبانی این چنین زیبا و محسور کننده و غنی داریم و نمی‌دانم چرا در برابر این چنین ذهن های کودنی که سعی می‌کنند آنرا از بین ببرند تا این اندازه بردباریم و اغماض می‌کنیم...»

نکاتی را که باید بخاطر سپرد

پرورش سبک تقریباً مترادف با بازنویسی است. بسیار اتفاق می‌افتاد که خانم **کُلیت**[4] نویسنده فرانسوی که نوشته هایش غالباً آسان و ساده بنظر می‌رسد ــ یک روز کامل را فقط صرف یک صفحه از یک داستان کوتاه خود کند. فلوبر مدت هفت **سال را وقف** نوشتن کتاب خود «مادام بواری» **نمود**. درباره او گفته اند ــ و البته مثل بسیاری از روایتها درباره نویسندگان، گفته ای مشکوک است ــ تمام صبح را صرف می‌کرد که یک ویرگول را در جای خود قرار دهد و تمام بعدازظهر آنروز را صرف می‌کرد تا آنرا بردارد.

از طرف دیگر، از آنجا که روح و نیروی حیاتی در نوشته ها مسأله ای اساسی است و نوشته باید **زنده** باشد، بازخوانی و بازنویسی را باید **هوشمندانه** انجام داد. **نباید چنان وسواس و دلواپسی بخرج داد که داستان روح خود را از دست بدهد.**

سبک ممکن است در جهت سادگی و یا به عکس در جهت پیچیدگی و سنگینی گرایش یابد ولی در هر صورت باید عاری از توصیفات **اضافی** باشد. گرچه فاکنر از سبکی پیچیده پیروی کرده است، بهیچ‌وجه نوشته های خود را با

1- Pentagonese *2- Madison Avenue* *3- Freud*
4- Colette

استفاده از فنها و قیدهای **غیرلازم** و اضافی، ضایع نساخته است. اکثر نویسندگان تازه کار به سوی استفاده بیش از اندازه از صفتها و قیدها کشیده می‌شوند. آنها از کلمات توصیفی برای کمک به اسمها یا افعال ضعیف یا برای مشخص ساختن اسمها و افعال نارسا استفاده می‌کنند. رابرت فراست[1] گفته است: «اسمها و افعال از طلای ناب است، **صفتها و قیدها** از سنگ فلز... مرگ بر صفتها». یکی از شاگردان من (نگارنده) این متن را نوشته بود: «لبهای **مارک**[2] دو خط باریک مستقیم بود. مشتهایش را گره کرده برمیز کوبید و با اعتماد به نفس گفت: هر چه که شما در اینجا گفتید دروغ محض است.» در اینجا البته، «با اعتماد به نفس» دیگر اضافی است. شرح، روایت، و گفته‌ها، خودبخود اعتماد به نفس مارک را نسبت به آنچه می‌گوید، رسانده است. تمرین هفتگی خوبی برای نویسنده‌ای که با توصیفات اضافی درگیری دارد، اینست که مطلبی را در ۳۰۰ کلمه درباره اتفاقی بنویسند بدون اینکه در آن از **صفتها** و یا قیدها استفاده کند ــ سعی کند که اسمها و افعال را چنان قوی انتخاب کند و آنها را چنان بکار گیرد که بار تمامی مطلب را بدوش بکشد.

عبارات حاکی از عذرخواهی مانند، «بنظر می‌رسد»، «گویا»، «چنان می‌نماید»، «بقول معروف» و غیره نیز سبک را تضعیف می‌کند. این خود یک طرف سکه ایست که روی دیگر آن کلّی بافی پرزرق و برق است. نویسنده کم شهامت، خجالتی، محافظه کار که می‌ترسد با قدرت حرفش را بزند، سعی می‌کند حرف خود را با اینگونه عبارات ملایم کند. از دیگر مسائل که نوشته را ضعیف می‌سازد عبارات مبنی بروجه وصفی اسم فاعلی یا اسم مفعولی است، و نیز استفاده بیش از اندازه از افعال مجهول و عبارات دراز و پرطمطراق **ازریشه‌های** لاتین است. (در فارسی استفاده بسیار از کلمات مشتق از ریشه‌های عربی را می‌توان نام برد.)

آنُن[3] شاعر حاضر در همه جا، شعری دارد که بسیار بازگو می‌شود، بدین مضمون:

1- Robert Frost *2- Mark* *3- Anon*

«کلمهٔ نوشته شده
باید به پاکی استخوان باشد
به روشنی نور
به سختی سنگ
دو کلمه
بخوبی یک کلمه نیست»

از این طرز تفکر می‌توان در هر سبکی پیروی کرد و قابل دفاع است. حتی دربارهٔ سبکهای مصنوع یا بدیع هم، که پر از تجسمات و صحنه‌پردازی و «نمونه ها و کنایات و اشارات است»، کلمه بایستی تمیز و پاک، روشن و سخت باشد. هرگز کسی تا امروز وضوح و روشنی را محکوم نکرده است.

فصل دوازدهم

نوشته‌های غیرتخیلی

مقالات و منشأت برای مجله‌ها

انشاء چه بصورت رسمی و چه غیررسمی، مفهومی ادبی را با خود بهمراه دارد. انشاء رسمی که روزی در تمام مجله‌ها عادی بود و تقریباً در تمام مجله‌ها بچشم می‌خورد، هنوز هم در نشریات اختصاصی ادبی و هنری، سیاسی، تاریخی، سیاست بین‌المللی و غیره، بقاء خود را حفظ کرده است. انشاء غیررسمی بازار و طرفداران وسیعی دارد زیرا که هم در مجلات پرمحتوی و هم مشتری پسند جای دارد. مقالهٔ مجله‌ای که گاهی **هم معادل انشاء غیررسمی** محسوب می‌شود، بازار خود را بیشتر در مجلات مشتری پسند بدست می‌آورد.

منشأت

انشاء رسمی و غیررسمی در لحن، سبک، و هدف نویسنده، با هم متفاوت است.

انشاء رسمی

لحن انشاء رسمی فاضلانه و پژوهشگرانه است، سبک آن ادبی، و هدف نویسنده جلب توجه و علاقه گروه خاصی از خوانندگان در زمینه بکر بخصوصی است. انشاء رسمی نیاز به شهرت فوق‌العادهٔ نویسنده و فضل فراوان دارد.

انشاء غیررسمی

سردبیران مجلات همیشه از انشاءهای غیررسمی استقبال می‌کنند و در صورتیکه موضوع **مربوط و** کیفیت نوشته مطلوب باشد، نویسنده آن برایشان مطرح نیست. انشاء غیررسمی سَبک محاوره‌ای دارد و موضوع آن معمولاً مطلبی است که مورد توجه همگان است و مردم درباره آن صحبت می‌کنند. همچون انشاء رسمی، انشاء غیررسمی هم بیشتر سروکارش با مسائل مجرد است تا حقایق و واقعیات و ارقام.

بازار **انشاءِ** غیررسمی تقریباً همان بازار داستانهای پرمحتوی است. **تنوع سبک و لحن وسیع است: می‌تواند طنزآمیز، جدی و تحریک کننده، فکاهی و تحریک کننده، و یا بحث‌برانگیز باشد. حدود موضوعات هم نامحدود است.**

ساختار انشاء غیررسمی شبیه ساختار نوشته های تخیلی است. باید **اثری از هیجان داشته باشد که خواننده را تا پایان مجذوب نگهدارد.** باید یکنواخت و بی‌برنامه نباشد، بلکه باید بسوی نقطه اوجی و حل مشکلی صعود کند. باید یک مشکل کلی در بین **باشد،** تِم یا موضوع داشته باشد ولی، برخلاف نوشته های تخیلی، حتماً **باید** رسالتی داشته باشد. تِز یا رسالت آنست که نویسنده بدان معتقد است و آنرا حقیقت و درست می‌داند و سعی می‌کند که آنرا ثابت کند. رسالت را ممکن است بوضوح تعریف، و یا آنرا القاء کرد.

مقالات

مقاله مجله‌ای همچون انشاء غیررسمی خوانندگان بیشماری متنوعی دارد و حدود موضوعات آن نامحدود است. هر دو دارای **موضوع** کلی و رسالت است و هر دو از یک ساختار پیروی می‌کنند. تفاوت بین آنها در لحن و برخورد و پیاده کردن موضوع است. لحن در مقاله مجله‌ای حالت صحبتهای توخالی و وراجی دارد و در **منشأت** جنبه محاوره‌ای. موضوع در منشات، گرایش به مسائل تجریدی دارد و موضوع مقالات مجله‌ای بیشتر سروکار با واقعیات و ارقام و اطلاعات از گونه‌های مختلف دارد. مقاله مجله‌ای که درباره فرد یا شخصیتی است بیشتر جنبه نمایانگرانه، معرفی کننده، افشاگرانه دارد و با داستانهائی که مسئله‌ای تجریدی را بیان می‌کند بکلی متفاوت است.

مجله‌ها، هم از مقالات و هم از انشاءهای غیررسمی استفاده می‌کنند. مثلاً در یک شماره مجله مک کالز خانم ماریا مانز[1] مطلبی نوشته است که می‌توان آنرا انشاء غیررسمی شمرد. عنوان این مطلب چنین است: «زنها برابرند، اما...» تز خانم مانز در عنوان آورده شده است و افرادی را که برای تز خود انتخاب کرده است تابع تز هستند و در **اهمیت دوم قراردارند.** در همان شماره خانم جسیکا میتفورد[2] مطلبی نوشت که باید جزء مقالات شمرده شود. عنوان آن: «مرضی که دکتر کیلدر نتوانست علاج کند»[3] میباشد نکات مهم این مقاله نخست **حقایق** است، حقایقی درباره اینکه مسئولان تلویزیونی در ایالات متحده چگونه یک برنامه مهم خدمات عمومی را متوقف ساختند، و در مرحله دوم جمع‌آوری **اطلاعات** مربوط است که بخواننده نشان می‌دهد که تحقیقات عمیق و دقیقی درکار بوده و مطلب توسط یک متخصص و صاحب نظر ارائه شده است. در چنین نوشته‌هائی نتیجه‌گیریهای تجریدی به خواننده واگذار می‌شود تا اگر خواست خودش چنین نتیجه‌ای بدست آورد.

1- Marya Mannes *2- Jessica Mitford*

3- «The Disease That Dr. Kildare Couldn't Cure»

عنوان

عنوان، در مقالات مجله‌ای حائز اهمیت بسیار است زیرا عنوان است که در مرحله اول توجه خوانندگان را جلب **می‌کند**، خوانندگان معمولاً دارای مشغله فراوان هستند و مجله را به سرعت ورق می‌زنند و می‌گذرند و فقط آنجا تأمل می‌کنند که چیزی توجه آنها را جلب کند. ممکن است نام نویسنده در وهله اول خواننده را متوقف کند ــ و این یکی از دلایلی است که مجلات اجباراً از **تعدادی** نویسندگان با نام، صرفاً برای نامشان هم که شده، در هر شماره مطالبی بچاپ می‌رسانند. ولی از آن مهمتر، عنوان مطلب است. مقالهٔ خانم میتفورد عنوانی دارد که بهتر از آن نمی‌شد انتخاب کرد. «مرضی که دکتر کیلدر نتوانست علاج کند» فوراً توجه مردها، زنها و حتی خوانندگان بسیار جوان را جلب می‌کند. عنوان مطلب خانم مانز، «زنها برابرند، اما...» نیز همین حالت را ایجاد می‌کند. عنوان «چرا مردم کلاهبرداری می‌کنند»[1]، **نوشتهٔ چارلز گورن**[2] هم جلب توجه می‌کند. مقاله‌ای نوشته خانم هلن هیز[3] «هدیه خشنودی»[4] عنوان دارد، که عنوانی تهی و خالی از نکتهٔ خاصی است ولی میلیونها خانم میانسال آنرا خواندند زیرا که خانم هلن هیز آنرا نوشته بود. مطلبی تحت عنوان «روزهای تهی»[5] نوشته هِلِن لِیک[6] هم میلیونها زن پابسن گذاشته را جلب کرد. «از دماغ فیل افتاده‌ها علیه بی‌دماغها: یک آهنگساز کلاسیک از بیتل‌ها دفاع می‌کند»[7] نوشته آبرام چیسین[8] عنوانی است با جاذبه نامحدود برای خوانندگان، چه مرد و چه زن، پیر یا جوان.

نخستین فراز

پس از عنوان، مهمترین نکته در یک مطلب فراز آغازی است و این، هم در مورد مقالات مجله‌ای صدق می‌کند و هم در نوشته غیررسمی. نویسنده باید از هر تمهیدی استفاده کند تا خواننده را در همان فراز اول درگیر کند زیرا بخوبی

1- «*Why Do People Cheat?*» 2- *Charles Goren* 3- *Helen Hayes* 4- «*A Gift of Joy*»
5- «*The Empty Days*» 6- *Helen Lake* 7- «*High-Brows Versus No-Brows: A Classical Composer Defends the Beatles*» 8- *Abram Chasin*

می‌دانند که فراز دوم برای این کار دیر است. ممکن است از قصه استفاده کند، مثال بیاورد، گفت و شنید ارائه دهد و کنایه و اشاره بزند ــ هر تمهیدی را که فکر می‌کند می‌تواند توجه خواننده را برباید و آنرا حفظ کند، باید مورد استفاده قرار دهد.

مثلاً خانم مانز، فراز آغازی بهتر از آنچه **درمطلب** «زنها برابرند، اما..» آورده است، نمی‌توانست بیاورد. چهار اشاره در این فراز یافت می‌شود و هر چهار مورد مربوط به مسأله مرگ است، موضوعی که هرگز جالب توجه بودن خود را از دست نمی‌دهد:

«با تمام این حرفها که همه‌جا پخش است، درباره زن و اینکه زن چه باید باشد و چه نباید باشد، چه باید بکند و چه نباید بکند، دو نکته ناگهان مثل صاعقه برمن نازل شد. یکی اینکه متوجه شدم در ده سال گذشته در چهار مورد زشتیهای جامعه و خطراتی که انسان را تهدید می‌کند با قدرت تمام توسط زنها نوشته شده و در معرض دیدعام قرار گرفته است: راشل کارسون[1] در مقاله خود بنام «بهار آرام»[2] اولین کسی بود که به تمام ملت درباره خطرات رو به گسترش استفاده از حشره کش ها هشدار داد و مردم را متوجه ساخت که این مواد شیمیائی در حال برهم زدن تعادل طبیعت است و در نهایت خطر بزرگی برای انسان خواهد بود. جسیکا میتفورد در مطلب خود بنام «روش مرگ آمریکائی»[3] بازار کاسبکارانه و مهوع مراسم تدفین آمریکائی را بطرز درخشانی رو کرد و نشان داد که چگونه مرگ یک آمریکائی بازماندگان بیچاره او را گرفتار مخارج سنگین می‌کند. تحقیقات دکتر فرانسیس اُلدهام کِلزی[4]، در واشنگتن، تا حدود فراوانی در کنترل و جمع آوری و تحریم مصرف داروی تالیدومید[5] مؤثر بوده است، داروی وحشتناکی که باعث ایجاد نقص عضو در نوزادانی می‌شد که مادران آنها در دوران بارداری از آن قرص مصرف می‌کرده‌اند. و بالاخره خانم سناتورمورین نیوبرگر[6] برای مدتهای مدید، بصورت مستمر، قوی‌ترین صدا در کنگره آمریکا علیه مصرف سیگار بوده است و به آمریکائیها از رابطه نزدیک سرطان با مصرف سیگار هشدار داده است.»

1- *Rachel Carson* 2- «*Silent Spring*» 3- «*The American Way of Death*»
4- *Oldham Kelsey* 5- *Thalidomide* 6- *Maurine Neuberger*

خانم میتفورد مطلب «مرضی که دکتر کیلدر نتوانست علاج کند» را با نقل قول گفته ای از دکتر توماس پَرِن[1] شروع کرده است. دکتر پرن مجری بهداشت عمومی ایالت نیویورک در ۱۹۳٤ بود و سخنرانی او درباره امراض مقاربتی توسط شرکت رادیوی کلمبیا تحریم شده بود. خانم میتفورد از این نقل قول بهره جست تا نشان دهد که سی سال بعد هم **تاریخ تکرارشدو** آن وقتی بود که شرکت پخش صدا و سیمای ملی آمریکا پخش یک داستان تلویزیونی مرکب از آقای نواک ــ دکتر کیلدر[2] را درباره سفلیس که برای آگاهی عموم و بخصوص نوجوانان در مدارس در نظر گرفته شده بود، **ردوتحریم کرد.**

شرح وبسط

نویسنده این مقاله را بترتیب تقدم و تأخر نوشته است: «این اتفاق افتاد و **سپس آن اتفاق افتاد». اول چارچوب طرح ساده برنامهٔ تلویزیونی را شرح داده: یکی ازشاگردان کلاس آقای نواک دچار سفلیس می‌شود و سعی می‌کند** خودکشی کند. از دکتر کیلدر می‌شنود که گرچه بیماری سفلیس بیماری خطرناکی است، اگر زود درمان شود قابل علاج است. در چارچوب طرح فرمولی یک سریال تلویزیونی، اطلاعات بسیاری درباره بیماری، در لابلای مطالب عرضه می‌شود: چگونه سرایت می‌کند، عوارض آن در صورت عدم علاج چیست، وظائف و اقدامات ادارهٔ بهداشت عمومی در جهت از بین بردن زنجیره این بیماری عفونی چیست؟

سپس خانم میتفورد به اثبات و نمایان‌سازی ارزش چنین برنامه تلویزیونی در قیاس با بروشورهای دولتی و سخنرانیهای آموزشی، می پردازد. سپس او ماجرای پیدایش این برنامه تلویزیونی را شرح می‌دهد که چگونه با زحمت و دقت فراوان نوشته و بازنویسی شد و سپس برای تولید آماده گردید و چگونه در خاتمه ان.بی.سی. (پخش صدا و سیمای ملی) در نیویورک آنرا خفه کرد، با این تذکر که بنفع «عموم تماشاگران» نبوده است.

1- Thomas Parran *2- Mr Novak - Dr Kildare*

تا اینجا نویسنده صرفاً حقایقی را که در روزنامه ها چاپ شده بود، بنحو جالب و جاذبی تکرار کرده است. اما مابقی مقاله براساس تحقیقات خود اوست، در پیدا کردن ردپای فرد خبیثی که به رغم هزاران اعتراض از گروه های مذهبی، تربیتی و سلامت جامعه، که از این برنامه استقبال فراوان کرده بودند، از پخش آن جلوگیری کرده بود. تلاش نویسنده در این ردیابی، گیرائی و جاذبه اقدامات یک کارآگاه را در بهترین داستانهای هیجان انگیز **دارد:** مصاحبه کرده است، نقل قول نموده، مواردی را برای قیاس و تضاد آورده، و بالأخره با اتهام و محکوم کردن مقامات تلویزیونی مقاله را به پایان رسانده است. مقامات تلویزیونی را بعنوان کسانی که «در مردابی از تلاشهای عصبی برای خوب بودن فرو رفته اند، و تلاش بیش از حد برای راضی نگهداشتن **همه می‌کنند، ومهمتر از همه، کسانی که** بیش از اندازه نگران آن هستند که چه کنند تا یک موجود اسرارآمیز و **ناشناختهٔفاقد/** وجود خارجی یعنی **(عموم تماشاگران)** را نرنجانند و جسارتی در برابرش نکنند» محکوم ساخته است. او کسی را «**بد**» تشخیص نداده ــ آنها را صرفاً عصبی شناخته است.

تحقیقات

روش خانم میتفورد نشستن پشت میز و خلق واقعیات و ارقام نبوده است بلکه با صبر و شکیبائی تحقیقات دقیقی را انجام داده و اینست عنصر اساسی و اولیه نویسندگی مستند. او همه تاریخ فعالیت تعدادی از شرکتهای تلویزیونی را در برخورد با مسائل امراض مقاربتی، از زیر بار مجهولات بیرون کشید، تاریخ برنامه تلویزیونی مذکور را بررسی کرد، عکس العمل مجلات و روزنامه ها و نشریات دیگر را در برابر حذف این برنامه حلاجی کرد، مقامات تلویزیونی را زیر سؤال قرار داد، مقررات و ضوابط اخلاقی تلویزیونی را مطالعه کرد، با مسئولان مدارس عمومی، مربیان دولتی بهداشت، و تهیه کنندگان سینمائی مصاحبه کرد. بطورکلی می‌توان گفت که **یک مزاحم سمج و مصدع آزاردهنده بود.**

شاید همین برای موفقیت در نویسندگی مستند روح مطلب و مهمترین

نیاز باشد. بیشتر نوشته های غیرتخیلی یا مستند که مورد قبول واقع نمی‌شود بعلت تحقیقات ناکافی است نه بخاطر نویسندگی غیرماهرانه. در نویسندگی مستند هر نوع نویسندگی فاقد ارزش است مگر آنکه همه وقایع و مثالهائی که برای دفاع از **نظریه** نویسنده لازم است ارائه گردد.

هر مقاله نوعی خاص از روش و تحقیقات را ایجاب می‌کند ولی برای همه آنها چند قدم اولیه مشترک لازم است. قدم اول مراجعه به فهرست کتب کتابخانه است. دوشیزه میتفورد مسلماً به کتابخانه مراجعه و فهرست کتب تحت عنوان امراض مقاربتی و تلویزیون را مطالعه می‌کرد و نام کتاب و نام نویسنده کلیه کتبی که مایل بود به آنها مراجعه کند، یادداشت می‌نمود.

قدم دوم مراجعه‌ای طولانی و مفصل به «راهنمای نشریات ادبی برای خوانندگان» و فهرستهای دیگر می‌بود. برای مقاله‌ای چون مقاله خانم میتفورد این مراجع از فهرست کتابخانه هم مهمتر است. مثلاً از «راهنما»، نویسنده می‌تواند بیاموزد که تابحال در مجلات چه مطالبی در این زمینه خاص منتشر شده است و اطلاعاتی را بدست آورد که بسیار تازه‌تر از کتاب است. «راهنما» تمام مقالاتِ مجله‌ای را، به ترتیب عناوین و به ترتیب نام نویسندگان، فهرست کرده است و تاریخ طبع نشریه را هم دارد. نویسنده نه تنها می‌تواند روشن سازد که در این زمینه چه مطالبی بچاپ رسیده بلکه می‌تواند مقاله مربوطه را هم در کتابخانه پیدا و مطالعه کند.

مرجع دیگری که خانم میتفورد بطور حتم مفید می‌یافت «فهرست روزنامه نیویورک تایمز» است که تمام داستانهای خبری نشر شده در روزنامه نیویورک تایمز را فهرست‌وار روی میکروفیلم ضبط دارد. احتمالاً فقط از همین مرجع به تنهائی، دوشیزه میتفورد می‌توانست کل مطالب لازم برای قسمت نخست مقاله خود ــ قسمت مربوط به تاریخ و گذشته ــ را بدست آورد.

همچنین از این سه مرجع کتابخانه‌ای، می‌توانست اسم و شغل و نقطه نظرهای بعضی افراد را که مایل به مصاحبه با آنها بوده بدست آورد و برای اینکه **قبل از مصاحبه با آنها بیشتر در موردشان کشف کند، می‌توانست کتاب**

«**چه کسی چه کاره است**»[1] را مطالعه کند و یا از بسیاری از کتابهای مشابه این کتاب ــ بسته به حرفه شخص مورد نظر ــ استفاده کند.

قدم سوم، مصاحبه با متخصصین و صاحب‌نظران است. این مرحله برای نویسندهٔ سرشناس سهل است زیرا فقط کافی است که تلفن کند و وقت ملاقاتی برای مصاحبه **بگیرد.** برای نویسنده‌ای که کمتر شناخته شده است بهتر است نامه مختصری بنویسد و در آن بروشنی توضیح دهد که هدف او چیست و چه مطلبی را می‌خواهد در مصاحبه با متخصص مطرح سازد. هر چه فرد متخصص اشتغال بیشتری داشته باشد، بیشتر احتمال دارد که مصاحبه را بپذیرد[2]. اگر فرد متخصص با متقاضی مصاحبه، فاصله مکانی بیش از حد داشته باشد، نویسنده می‌تواند از طریق نامه چند سؤال مشخص از او بکند. سؤالاتی که جوابهای مورد نیاز او را تأمین سازد. حتی ممکن است از طریق تلفن هم مسأله را حل کند.

خود مصاحبه هم هنر و فنی خاص است و نویسنده مستند باید سعی کند **که در آن مهارت یابد و خبره شود. باید به اندازه کافی در مورد شخص** مصاحبه شونده بداند تا بتواند سؤالاتی را مطرح سازد که متخصص از پاسخ دادن به آنها لذت ببرد. باید از هر گونه تمایل در جهت تأثیرگذاری **یا** نشان دادن حیطه اطلاعات خود جلوگیری کند. برای بدست آوردن اطلاعاتی که متخصص تمایل به دادن آنها ندارد، باید صبر کند تا زمانی که بتواند سؤال خود را ساده و خودمانی طرح کند و در صورت امکان دفتر یادداشت خود را هم مخفی دارد. باید سعی کند کلیه اطلاعات لازم را در یک مصاحبه بدست آورد.

با اطلاعاتی که اکنون جمع آوری کرده، نویسنده آمادگی دارد که توجه سردبیر مجله را به اهمیت موضوع مورد نظر جلب نماید. باید از اتلاف وقت برای نوشتن مقاله، قبل از آنکه سردبیر را به موضوع علاقمند سازد، اجتناب کند. بیشتر سردبیران مایلند که چارچوب کاملی از مطلب را، همراه با یکی دو صفحه مطلب

1- «*Who is Who?*» (کی، کیه)

۱ ــ اغلب اینگونه افراد شهرت‌طلب هستند و بخاطر همین شهرت طلبی است که اشتغال زیاد را طالبند و طبعاً برای کسب شهرت بیشتر به اینگونه مصاحبه‌ها راغب هستند. **(م).**

برای رساندن سبک نویسنده و نیز اطلاعات مختصری از زندگی نامه شخص نویسنده، ببینند. نویسنده ــ در صورتیکه چارچوب کلی را به مجله معتبری بفرستد ــ نباید از اینکه فکر بکر او را «بدزدند» نگران باشد.

دقّت

دقت همانقدر در موفقیت یک داستان مستند اهمیت دارد که تحقیقات کافی. دقت نه فقط به معنی آنست که اسمها را با املای صحیح بنویسیم و افراد را با دقت شناسائی کنیم، بلکه شامل گفتن داستان **بدون: دستکاری و یا** کش و قوس، و نقل قولِ بی مورد، نقل قول غلط، اغراق، فدا کردن حقایق برای اثبات یک نکته، و همه اینهاست. بین **انتخاب** اطلاعات صحیح برای روشن‌سازی یک **نظریه و دستکاری حقایق، مرزی است به باریکی یک خط ولی نویسنده مستند این خط باریک را می‌کشد و از آن عدول نمی‌کند.**

فصل سیزدهم
نوشته‌های بلند مستند

یکی از مزایای نوشته‌های بلند مستند برداستانهای بلند، پایندگی طولانی‌تر آنهاست. نوشته مستند پنج برابر داستان شانس تداوم بیشتر در بازار و صحنه را دارد.

مزیت دوم احساس ارضاء شخصی نویسنده است. بطورکلی همگان پذیرفته‌اند که کتابهائی که عمیقاً در جامعه اثر می‌گذارد کتابهای غیرتخیلی یا مستند است. یک همه‌پرسی عمومی که توسط مجله سَتِردی ریویو[1] صورت گرفت نمایانگر این بود که طی چهل سال گذشته کتابهائی که واقعاً در جامعه اثر گذاشته بود، درباره اقتصاد، جامعه‌شناسی، جنگ، مسائل جنسی، منابع طبیعی، روانشناسی، علوم، مذهب و اخلاقیات بوده است. تعداد معدود داستانهائی که اثر قابل توجهی داشته است شامل «خوشه‌های خشم»[2] نوشته جان اشتاینبک، «دنیای جوان شجاع»[3] نوشته آلدس هاکسلی و «۱۹۸٤» نوشته اُرول و «زنگها برای که بصدا درمی‌آیند»[4] اثر همینگوی بوده است که همه داستانهائی است که از تِم‌های نیرومندی درباره انسان و شرایط او برخوردار است.

1- *Saturday Review*

2- «*The Grapes of Wrath*»

3- «*The Brave New World*»

4- «*For Whom the Bell Tolls*»

موضوعات

بطورکلی، نوشته غیرتخیلی مربوط به مسائل جاری است و بسیار طبیعی است که در ۱۹٦٤ به دنبال قتل کندی کتابهائی که بیشترین فروش را داشت تحت عناوین کندی و کتابهائی درباره ریاست جمهوری بطورکلی بوده باشد. در ۱۹٦۳ خوانندگان نوشته‌های مستند به کتابهائی درباره کندی و به کتاب «بار **بعد، آتش»**[1] نوشته جیمز بلدوین[2] که کتابی از نقطه نظر یک سیاه پوست و درباره مسائل مربوط به نژاد و تبعیض نژادی بود، بیش از همه توجه داشتند.

طی دو سال بعد از مرگ رئیس جمهور روزولت، که در ۱۹٤۵ اتفاق افتاد، کتب بسیاری درباره روزولت بچاپ رسید گرچه پرفروش‌ترین کتاب غیرتخیلی در ۱۹٤۵ یعنی سالی که جنگ پایان یافت کتاب «مردان شجاع»[3] **نوشته اِرنی پایل[4] بود. کتابهائی که درباره جنگ نوشته شده از ۱۹٤۱ تا ۱۹٤۵ پرفروش‌ترین کتابها محسوب میشد. در سال ۱۹۳۹ کتاب «نبرد من»[5] نوشته هیتلر در صدر فهرست کتب غیرتخیلی قرار داشت. در ۱۹۳٦ جان گونتر[6] سری کتابهای «در داخل» را آغاز کرد که اولین آنها «در داخل اروپا»[7] نام داشت.**

زندگی نامه و زندگی نامه شخصی همیشه برای نویسندگان و خوانندگان غیرتخیلی جالب بوده و خواهد بود چه افراد آنها دارای ارزش و مقام حقیقی باشند، چه شهرت آنها برهه‌ای و زودگذر باشد.

کتب مذهبی و دیگر کتب در زمینه تقویت روحیه، عامل مهم و شاید مهمترین عامل در زیادی عمر کتابهای غیرتخیلی است. انجیل و «پیامبر» علی الظاهر کتابهای ابدی است. تألیف جدید انجیل پایه و انجیل انگلیسی **جدید نیروی تازه‌ای به خرید انجیل در دهه اخیر داده است.**

کتابهای غیرتخیلی تقویت روحیه همه ساله کماکان در فهرست پرفروش‌ترین کتابها قرار می‌گیرد.

1- «The Fire Next Time» *2- James Baldwin* ***3- «Brave Men»***
4- Ernie Pyle *5- «Mein Kampf»* *6- John Gunther* *7- «Inside Europe»*

ارتباط با شکلهای دیگر (نویسندگی)

در زمینه مسائل جاری، نویسنده در رقابت با «غیر نویسنده هاست» زیرا که برای خوانندگان، کسی که مورد نظر است و زمان موجود، بسیار مهم است. کتاب «نبرد من» کتابی بدون سبک و ناهنجار و نفرت انگیز بود که توسط یک نفر «غیرنویسنده» یعنی آدلف هیتلر، نوشته شده بود. بهمین ترتیب هنگام بحرانها کتابهای بسیار توسط «غیرنویسنده ها» و یا حتی توسط نویسندگان بدل[1] نوشته می‌شود. این یک، شامل کتابهائی است که بطور «دستوری» برای کس دیگری آنطور که سفارش داده شده است نوشته می‌شود و تا آنجا مورد توجه عموم قرار می‌گیرد که فرد مورد نظر و لحظه مهم زندگی او باقی یا جالب باشد.

در کتابهای تخصصی رقیب نویسنده فرد متخصص است که ممکن است نویسنده فوق العاده ای هم نباشد ــ حتی یک «غیرنویسنده» باشد ــ ولی تسلط و صاحب نظری او در آن رشته بخصوص غیرقابل انکار باشد و مورد سؤال قرار نگیرد. شاید نیمی از عمر را صرف این امر نموده است که در رشته اش حق صاحبنظری را **بیابد: در** انسان‌شناسی، فلسفه، و یا ریاضیات ــ و یا در رشته ای کم ارزش‌تر مانند باغبانی یا پرورش درختهای کوچک مینیاتوری. البته اکثر کتابهای دستورالعمل و کتابهای تشریحی در سطح کلی و چارچوبی که در موضوعات مختلف نوشته شده است توسط متخصصینی نوشته شده که از هنر نویسندگی هم برخوردار بوده اند.

در رشته زندگی نامه نویسی که رشته ای پردرآمد از نویسندگی غیرتخیلی است، نویسنده تازه کار مواجه با رقابت از جانب متخصصی می‌شود که نویسنده تعلیم یافته و با تجربه‌ای هم هست. زندگی نامه نویس نه فقط باید بداند که از کجا و به چه شکل باید مواد لازم را برای نوشته خود فراهم کند بلکه باید آموخته باشد که چگونه از این مواد خوب استفاده کند تا کتاب خواندنی و جالبی را تهیه کند که مورد قبول صاحب‌نظران دیگر در آن رشته نیز واقع شود.

1- Ghost-writers

زندگی نامه، مانند نوشته های تخیلی، نیاز به تم، ساختاری هیجان انگیز، استفاده صحیح از زمان، استفاده دقیق و محتاطانه از جزئیات و غیره دارد.

همانند داستان نویس، زندگی نامه نویس هم باید لحظات تصمیم گیری و عطف را در زندگی فرد مورد نظر **خود پیدا** کند: نکاتی **که نوشتن درباره آنها،** فرد را باارزش و جالب می‌سازد. و باز همانند داستان نویس، او باید بتواند که شخصیت ها را به شکل انسانهای واقعی عرضه کند. تمام اینها باید به **رغم محدودیتهائی** که **نیاز** به بیان حقایق و واقعیات صرف اعمال می‌دارد، صورت گیرد. از اینرو زندگی نامه نویس باید **مشکلی را** حل کند و بار بزرگی را بردوش کشد: باید غیرتخیلی را آنگونه بنویسد که بنظر تخیلی آید.

ساختار نوشته های غیرتخیلی بلند (به حجم یک کتاب) بطور کلی جنبه های مشترک زیادی با داستان دارد: درگیریها، مشکلاتی که باید حل شود، نقاط عطف که باید با آنها مواجه **شد،** تم خاصی که همراه با اتفاقات به پیش می‌رود، نحوه استفاده از زمان بصورت تقدم و تأخر یا بصورتی منطقی و مربوط، احتمالاً استفاده از بازگشت به گذشته و غیره، که تمامی آنها داستان را به نقطه اوجی نهائی در حل مشکل می‌کشاند و باید مجموعه‌ای را تشکیل دهد که وحدت و پیوستگی در اثرگذاری ماجرا ایجاد کند، بهمان شکل که در داستان انتظار آن می‌رود.

ساختار

زیربنای هر نوشته‌ای، از هر نوع که باشد، طرح ساختاری اساسی آن است، گرچه در مورد داستان، شکل ساختاری گاهی تغییر اساسی می‌کند و گاهی از آن منحرف هم می‌شود. نویسنده غیرتخلیی باید شکل اثر خود را تعیین و مشخص کند و سپس ساختمان آنرا بنا سازد. باید نقشه یا طراحی را روی کاغذ آورد و چارچوب کلی و کامل آن را تهیه نماید. اکثر نویسندگان غیرتخیلی یا مستند ــ این مسأله الزاماً درباره زندگی نامه نویس صدق نمی‌کند ــ تز یا نظریه‌ای اصلی و تعدادی تزهای فرعی را عرضه می‌کنند. هر فصل و هر فراز از کتاب بکار

گرفته می‌شود تا این نظریه‌ها به اثبات برسد، توضیح داده و روشن شود، مستند و مستدل گردد، یا شرح و بسط داده شود و آراسته گردد. لذا نویسنده برای آنکه بی راهه نرود و سردرگم نشود نیاز به نقشه یا طرح اولیه‌ای دارد.

کتاب «اجتماع تنها، بررسی و مطالعه شخصیتِ در حال تغییر جامعهٔ آمریکا»[1]، که توسط دیوید ریزمان[2] با همراهی ناتان گلیز[3] و رَیول دنی[4] نوشته شد نمونه‌ای از یک کتاب غیرتخیلی است که در حد کمال طراحی شده است.

بررسی کلی کتاب نشان می‌دهد که کتاب به سه قسمت اصلی تقسیم می‌شود که بهم ربط منطقی کامل دارد: قسمت اول: شخصیت، قسمت دوم: سیاست، و قسمت سوم: استقلال فردی. نویسندگان سپس قسمت اول را به **هفت فصل تقسیم کرده‌اند که عنوان آنها تعریف، توضیح، تفهیم، آوردن مثالها، و تفسیر شخصیت اجتماعی آمریکائی را بیان می‌دارد. عناوین فصول قسمت دوم نشان می‌دهد که رابطه بین سیاست و شخصیت اجتماعی مورد بررسی و اکتشاف است. عناوین قسمت سوم شخصیت در حال تغییر آمریکائی را به استقلال فردی در زندگی آمریکائی ربط می‌دهد.**

سپس هر کدام از فصول به دو یا سه بخش تقسیم شده که بنوبه خود به قسمتهای کوچکتری که دارای عنوان است تقسیم گردیده است. برای مثال فصل سیزدهم بدین ترتیب است:

شخصیت دروغین ساختن: سد راه‌هائی در مسیر استقلال **فردی در کار:**

۱ــ تعاریف فرهنگی کار

۲ــ فریبنده و پرزرق و برق‌سازان، راحت‌طلبان، آنها که وجودشان لازم است، شخصیت‌سازی کارمندان اداری: بسوی زرق و برق

مکالمات و مباحثه بین طبقات: نوع کارگاهی:

کلوب (باشگاه) آنهائی که وجودشان واجب و لازم است:

۳ــ اجتماعی که در آن بیش از حد به شخصیت‌سازی پرداخته می‌شود:

1- «*The Lonely Crowd, A Study of the Changing American Character*»

2- *David Riesman* 3- *Nathan Glazer* 4- *Reuel Denney*

دستگاههای خودکار در برابر نیروی انسانی.

در اولین فراز اولین فصل از کتاب، نویسندگان به روشنی توضیح می‌دهند که کتابشان در چه باره ایست:

«این کتاب در باره شخصیتِ اجتماعی، و تفاوت‌ها و فرق‌های بین شخصیت‌های افراد در نواحی مختلف، ادوار مختلف، و گروههای مختلف است. بررسی می‌کند که چگونه انواع مختلف شخصیتها، آنگاه که در جامعه شکل گرفتند، به فعالیت‌های اجتماعی مختلف مثل کار، تفریح، سیاست، پرورش کودکان، راه می‌یابند. بخصوص این مسأله را بررسی می‌کند که چگونه آن شخصیت اجتماعی که در آمریکا، در قرن نوزدهم تسلط داشت بتدریج جای خود را به شخصیت اجتماعی دیگری داد که کاملاً با آن متفاوت بود. به تحقیق چرا چنین شد؟ چگونه چنین شد؟ چه عواقبی را در مسائل و امور مهم زندگی بهمراه خود آورد؟ موضوع کتاب اینست.»

نظریه کتاب «اجتماع تنها» اینست که تغییری در شخصیت جامعه آمریکا بچشم می‌خورد، که قبلاً این اجتماع توسط مردانی «درون گرا» یا مردانی که قدرت و حاکمیت بالغین را پذیرفته بودند یا نماینده آن بودند، **اداره می‌شد که** بنیانگذارانی بودند فردگرا، و اینکه اکنون گرایش بسوی حاکمیت توسط مردانی **«برون گرا» است.** آنهائیکه شخصیتشان توسط مثال‌ها و **نمونه‌های بزرگان آنها** شکل یافته است و بالاخره اینکه این گرایش، تعدیل و تنظیمی جدید در جامعه بار آورده است که باعث شده افراد جامعه، استقلال فردی خود را از دست بدهند.

کتاب، تزهای کوچکی را شرح می‌دهد که تمام آنها به تز اصلی کمک می‌کند.

علاوه برموضوع کتاب، سبک نویسنده است که باعث می‌شود نوشته‌اش مورد توجه قرار گیرد، برای گروه کثیری یا قلیلی از خوانندگان جاذب باشد، و اجازه دهد طول آنرا به حجم یک کتاب کامل از نوع «اجتماع تنها» برساند. نویسندگان کتاب اگر نویسندگان فضل فروش و ملانقطه‌ای بودند، احتمالاً مطالب کتاب خود را به زبان حرفه‌ای خود بازگو می‌کردند که برای خوانندگان کاملاً نامطلوب **میبود. اما** نویسندگان «اجتماع تنها» از الفاظ خاص تخصصی بسیار کم استفاده کرده‌اند و آنجا که از چنین لفظی استفاده شده است آنرا با

دقت تعریف کرده‌اند.

برای نوشتن مطالب **غیرتخیلی**، **وضوح** و روشنی مطلب برتمایل نویسنده به داشتن سبک جدید و بدیع و یا سبکی **پیچیده**، ارجح است زیرا که خواننده در وهله اول در پی مطلع شدن و روشن شدن است. ارتباط بین نویسنده و خواننده مسأله‌ای اساسی و اولیه است و نامشخص بودن سبک از ارتباط خوب جلوگیری می‌کند و این نامشخص بودن از بی دقتی و بی احتیاطی در انتخاب کلمات، دستور زبان، ترکیب کلمات، استفاده از زبانهای مخصوص رشته ها، استفاده از کلمات خارجی که برای آنها کلمات مناسب در زبان خودی وجود دارد، استفاده بیش از حد از عبارات و کلمات مشتق از زبانهای دیگر (مانند لاتین برای زبانهای اروپائی و عربی برای زبان فارسی) و استفاده بیش از حد از صفات و قیود و افعال مجهول، سر چشمه می‌گیرد.

برای نوشته‌های غیرتخیلی حالت عینیت یا نگرفتن جهت و کاملاً بی‌طرف بودن نیز اساسی است. با اینکه نویسنده باید از خود نظریه‌ای ارائه دهد و بالاخره در نهایت به نتایجی برسد، قسمت اعظم مطالب باید طوری تحریر شده باشد **که احساس شود نویسنده مطالب خود را با بیطرفی کامل تهیه و عرضه داشته است.**

بالاخره، کل یک اثر غیرتخیلی باید دارای هاله یا روح «صاحب‌نظری» باشد. خواننده باید حس کند که نویسنده برای نوشتن مطالب تمام تحقیقات و مطالعات لازم را انجام داده است. این کافی نیست که نویسنده در مقدمه مدارک و مدارج علمی خود را برای نوشتن اثری درباره شخصیت در حال تغییر جامعه بفهرست درآورد. خود اثر باید خواننده را قانع کند که نویسنده به مطالب و مسائلی که مطرح کرده است وارد است و احاطه و تسلط دارد و می‌شود در این زمینه به او اعتماد و اطمینان داشت و نظرات و قضاوتهایش معتبر و بجاست. احساس صاحب‌نظری نویسنده برای مقالات مجله اساسی است اما در مورد نوشته های طولانیِ غیرتخیلی، به حجم کتاب کامل، دو چندان اهمیت دارد.

فصل چهاردهم

زحمت و رنج بازخوانی

یکی از تفاوتهای بین نویسندگان غیرحرفه ای و حرفه ای در اینست که نویسنده حرفه‌ای آمادگی آنرا دارد تا نوشته های خود را بازخوانی، اصلاح و بازنویسی کند و به رغم درد و اندوه و تأسفی که احساس می‌کند، از آن کم کند و مازاد را بدور اندازد.

بازخوانی نوشته های تخیلی و غیرتخیلی هر دو شامل دو مرحله است: یک، تنظیم مجدد مطالب، در صورت لزوم، و دو، نگاهی طولانی و عمیق به فرازها، جمله ها و کلمات.

بازخوانی نوشته های تخیلی نیاز به آزمون های خاصی دارد: از شروع داستان، از توسعه و پیشرفت آن بسوی نقطه اوج، از نحوه استفاده از زمان، از پایان داستان، از لحن خودمانی و نزدیک آن، از اثر واحد آن، و از عنوان آن. سؤالاتی را باید پاسخ داد: آیا داستان دارای تِم است؟ راجع به چه مطلبی است؟ آیا زاویه دید و نقطه تمرکز دید در سراسر داستان دارای هماهنگی و یکدستی است؟ آیا شخصیت ها طوری پرورش یافته و عرضه شده اند که قابل قبول و باور باشند؟ آیا گفت و شنیدها بنظر طبیعی می‌آید؟

شروع

برای آزمون شروع داستان، نویسنده باید از خود سؤال کند: آیا داستان را زود یا دیر شروع کرده یا دقیقاً از زمان صحیح آغاز نموده است؟ شروع داستان به شیوه فارغ بال و آرام و بریده بریده **هنری جیمز**[1] و **هاتورن**[2]، دیگر امروز قابل قبول نیست. از طرفی دیگر شروع داستان از نزدیکیهای نقطه اوج ممکن است باعث شود نویسنده اطلاعات و زمینه کافی را که برای خواننده لازم است از قلم بیاندازد. نویسنده باید توجه و نظر خواننده را با نخستین فرازهای نوشته خود بربابد، لذا برای او ارزش دارد که قسمت شروعی مطلب خود را هر چند بار که لازم می‌داند، بازنویسی کند. این فرازها آنهائی است که خواننده را وامی‌دارد تا تأمل کند، و به آنچه نویسنده می‌خواهد بگوید، گوش کند. مطالعهٔ اولین فراز داستانها و داستانهای کوتاه **فلوبر**، تمرین بسیار خوبی برای هر نویسنده است. نمی‌توان یک راه واحد درستی را برای شروع مطلب ارائه داد ولی بطور کلی می‌توان گفت که هر آغازی باید خواننده را از طریق **شخصیت، حادثه، مکالمه، و یا حالت خاصی** درگیر کند و جلب نماید. فِلنَری اُکانر در داستان «مردان خوب را مشکل می‌توان یافت»، با وارد کردن قاتل دیوانه در آغاز داستان از طریق یک گزارش روزنامه‌ای، خواننده را درگیر و جلب می‌کند. خواننده نمی‌داند که چه اتفاقی در شرف وقوع است ولی مطمئن است که دوشیزه اُکانر از این شخصیت بعدها استفاده خواهد کرد.

گذر از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر

آنگاه که نویسنده آغاز مطلب خود را آزمایش نمود، به «گذرهای» داستانش نظر می‌اندازد. آیا این گذرها خواننده را با نرمی و براحتی از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر هدایت می‌کند؟ یا اینکه تلاش سختی را از سوی خواننده الزامی می‌سازد؟ وقتی که نویسنده از بازگشت به گذشته استفاده می‌کند باید بررسی و کند که گذرهای او (به جلو و عقب) با احتیاط و دقت خاص انجام شده باشد.

1- Henry James *2- Hawthorne*

باید بطور وضوح ــ گر چه بدون متوجه ساختن خواننده ــ حرکت به گذشته و سپس بازگشت **را القاء کرد.**

اسکات فیتز جرالد در داستان «جلی ــ بین» در گذرهایش از مرحله ای به مرحله دیگر، از زمان به نحو بسیار جالبی استفاده کرده است. روش استفاده از مقاطع زمانی که فیتز جرالد استاد آن بود، اگر ماهرانه بکار گرفته نشود، نتیجه ای کسل کننده ببار می‌آورد. در این داستان چهارده «گذر» به ترتیب زیر، آورده شده است:

جیم بدنیا آمد...
پانزده ساله شد که...
هجده ساله شد که....
وقتی جنگ به پایان رسید....
در گرگ و میش غروب یک روز آوریل...
پیشترها، در آن روزها که...
وقتی تاریکی سنگین شده بود...
در ساعت نه و سی دقیقه...
بدین ترتیب در ساعت ده، جلی ــ بین...
راس ساعت دوازده...
در اتاقی دلگیر تمام روز طنین صدائی پیچیده بود...
در آفتاب ساعت سه بعدازظهر...
ساعت سه خیابان گرم بود وساعت چهار از آنهم گرمتر...

ساختار

قدم بعدی نویسنده، آزمون و بررسی ساختار داستان است. آیا همه عناصر آن بشکلی اجتناب ناپذیر و در عین حال غیرقابل پیش بینی به نتیجه نهائی کشیده می‌شود؟ آیا گام داستان و آهنگ آن بجاست و بگوش یکنواخت می‌آید و با لحن و نوا (ریتم) یکسانی به پیش می‌رود؟ در داستان «مردان خوب را مشکل

می‌توان یافت»، تمام جزئیات حتی رنگ پیراهن پسر، جزئی جدائی ناپذیر از داستان را تشکیل می‌دهد. اینکه مادربزرگ گربه‌اش را در سفر به همراه آورده مستقیماً مربوط می‌شود به قتل دسته‌جمعی خانواده و داستانرا به این نتیجه که در قسمت دوم اتفاق می‌افتد، می‌کشاند. گام و آهنگ داستان هم صحیح و بجاست. آنجا که حرکت و اعمال در داستان بیش از حدِّ تحمل می‌شود، خانم اُکانر لحظه‌ای توقف می‌کند تا در تفکر **عمیقی** فرو رود و سپس دوباره با جهشی به درون ماجرا و اتفاقاتی که می‌افتد باز می‌گردد. نویسنده تازه‌کار باید در کنترل و تنظیم حرکت و اعمال محتاط باشد، اگر بیش از حد بتفکر و یا به تشریح و توضیح بپردازد، ممکن است توجه خواننده را از دست بدهد.

نویسنده باید داستان خود را از دید **ارتباطی بدون‌واسطه**، صمیمانه و خودمانی بررسی کند. آیا بنظر می‌رسد که ماجرا در پیش چشمان خواننده واقع می‌شود و یا اینکه در دوردستها اتفاق می‌افتد؟ اگر دور است، احتمالاً نویسنده باندازه کافی از گفت و شنید استفاده نکرده، و یا بیش از اندازه در ماضی بعید روایت گفته، و یا زیاده از حد به توضیحات و روشن‌سازی و جلوه دادن پرداخته است.

برای آزمون داستان کوتاه از نقطه نظر اثر واحد، و یا اثر جامع در داستان بلند، نویسنده باید خود را بجای خواننده قرار دهد. وقتی داستان تا **نتها** خوانده شد، آیا همان احساسی که مورد نظر نویسنده بود به انسان دست می‌دهد و به همان نتیجه مورد نظر نویسنده می‌رسد؟

ترکیب و انشاء

وقتی نویسنده اطمینان حاصل کرد که داستان او از این جنبه‌ها درست و صحیح است، آنگاه باید فرازها، جمله‌ها، و کلمات را مورد رسیدگی قرار دهد. در این مرحله باید از دو نکته دوری کند: ۱ــ زیاده‌روی در انتخاب بدون دقت و **احتیاط**، از کلمات و فرازبندی‌ها و ۲ــ زیاده‌روی در ویرایش که مایه مرگ و نابودی نوشته است.

باید. همواره در نظر داشته باشد که فراز صرفاً از گروهی جمله ها ساخته نشده است بلکه مجموعه‌ای از جمله‌هاست که جمعاً یک واحد را تشکیل می‌دهد، واحدی که فکری جدید را به داستان وارد می‌کند و چیزی به آن اضافه می‌سازد که ممکن است فقط یک جمله باشد، و شاید اگر نویسنده مثل فاکنر باشد، سه صفحه نوشته، را دربر گیرد. گفت و شنیدها را باید به صورتی فرازبندی کرد که به ترتیب سخن، گفته های هر گوینده یک فراز را تشکیل دهد.

نویسنده تخیلی از نظر ساختار جمله ها از آزادی بیشتری برخوردار است تا نویسنده غیرتخیلی. برای مثال، ممکن است سبک یا داستان یک نویسنده حذف عبارات و جمله های ناقص را ایجاب کند. ولی نویسنده غیرتخیلی دلیل کافی برای استفاده جملاتی جز جملات کامل، با ساختار صحیح و رسا ندارد و این همان است که وینستن چرچیل آنرا اصیل و شریف می‌دانست.

هر دو نویسنده در برابر کلمات مسئولیت و **تعهد دارند.** جرج ارول در این باره چند **قانون** از خود ارائه داده است: «هرگز در جائی که کلمه کوتاهی مطلب را می‌رساند، از کلمه بلند استفاده نکنید. از آوردن کلمات خارجی که معادل آنها در زبان مادری خودتان هست پرهیز کنید. هرگز در جائیکه با یک کلمه می‌توان مطلب را رسانید از کلمات بیشتری استفاده نکنید. همیشه آماده باشید تا تمام این قوانین را زیر پا بگذارید.»

نویسنده باید داستان خود را از نظر لغات و دقت در انتخاب آنها بررسی کند. در پیش نویس اولیه خود، ممکن است در اثر عجله یا تنبلی کلمه‌ای را بکار برده باشد که فقط **بطورتقریبی و تا حدودی، معنای مورد نظر اورا برساند،** بجای آنکه نکته مورد نظر را دقیقاً تفهیم کند.

باید بازبینی دقیق و با حوصله‌ای از صفات و قیودی که بکار برده بعمل **آورد. آیا** صفات را برای افزایش قدرت اسمهای ضعیف بکار برده است، آیا قیود را برای روح بخشی به افعال بی رنگ خود بکار گرفته؟

نویسنده باید اطمینان یابد که از عبارات کلیشه‌ای که آنقدر مورد استفاده قرار گرفته است که حالت یک کلمه (و یا یک **اصطلاح) واحد را** پیدا

کرده است پرهیز کند.

باید گفت و شنیدها را با صدای بلند بخواند و یا از کسی بخواهد با صدای بلند برایش بخواند تا اگر در آنها عبارات قلنبه و پرآب و تاب وجود داشته باشد متوجه شود. شاید در نوشته او کلمات «او گفت» بیش از حد بکار رفته باشد. **(بسیارپیش** می‌آید که یک صفحه کامل از گفت و شنیدها نیازی به عبارت «او گفت» **ندارد.)شایدبیش|** از اندازه از عبارتهائی معادل «او گفت» **استفاده کرده باشد، صرفاً برای اینکه از تکرار جلوگیری شده باشد.**

بالاخره نویسنده باید نوشته خود را از نظر اشتباهات دستوری، ساختار جمله، نقطه و علامتگذاری و املاء بررسی کند. تابحال نوشتهٔ هیچ نویسنده‌ای صرفاً برای یک قید بی مورد مرجوع نشده ولی سردبیران انتظار دارند که مطلب در حدود معقول و متعارف صحیح باشد. از طرف دیگر نویسندگان باید از استفاده بیش از حد از نقطه و پرانتز و علامت تعجب، خط تیره و غیره پرهیز کنند.

نکات خاص نوشته‌های غیرتخیلی

علاوه بر نکات فوق که باید بررسی شود، نویسنده غیرتخیلی مقداری کار اضافی هم دارد. باید از تز یا نظریه را هم مرور کند. اگرمطلب طولانی باشد ممکن است چند تز یا نظریه ثانوی هم در میان باشد ولی وجود یک نظریه کلی و اصلی واجب است. بیان تز در مقاله همانند اثر واحد در داستان کوتاه است و دلیل نویسنده برای نوشتن مطلب است. گذرها ــ به ترتیب تقدم و تأخر یا با ربط منطقی ــ برای نویسنده غیرتخیلی بیشتر اهمیت دارد تا برای نویسنده تخیلی و بالأخره، گرچه برای نویسنده تخیلی حقایق کلی و همگانی ممکن است کافی باشد، نویسنده مستند باید وقایع، نقل قولها و تمام مطالب مستند خود را در نهایت دقت و صحت بیان کند.

زمان بازخوانی

اینکه نویسنده باید از چه مرحله‌ای شروع به بازخوانی کند مسأله‌ای است که بستگی به فرد دارد و فقط شخص نویسنده می‌تواند در این باره تصمیم بگیرد. بعضی نویسندگان تمایل به این دارند که چرک‌نویس اولی را تحریر کنند سپس آنرا به کناری بگذارند تا «سرد» شود. بعد از گذشت مدتی بهتر می‌توانند متوجه نقاط ضعف آن شوند. حالا دیگر می‌توانند با همان شور ولی با احساسات کمتری مطلب را بازخوانی و بازنویسی کنند. **بدین ترتیب.**

نویسندگان تازه کار غالباً قبل از شروع به بازخوانی و بازنویسی صبر می‌کنند تا دیگری هم داستانشان را بخواند. همچنین احساس می‌کنند که با صدای بلند خواندن یا گوش دادن به خواندن آن توسط دیگران به آنها خیلی کمک می‌کند. این روش ممکن است واقعاً مفید باشد مشروط برآنکه فرد مورد نظر در **نظرات خود بی طرف و صادق باشد یا اینکه زمینه و سابقه کافی برای ارزش** بخشیدن به نظرات خود را داشته باشد. بعضی نویسندگان در نهایت تواضع، از چند تن از دوستان خواهش می‌کنند که داستانشان را بخوانند ــ سپس سعی می‌کنند که کلیه نظرات آنها را در اثر خود رعایت کنند و بکار گیرند. این عمل هیچگونه ارزشی ندارد.

در موقع بازخوانی و بازنویسی سه کتاب را باید در اختیار داشت: یک فرهنگ لغت خوب، یک دائرة‌المعارف خوب و یک فرهنگ خوب لغات مترادف و متضاد.

ضمیمه شماریک
تهیه و ارائه نسخه اصلی

ظاهر یک نسخه اصلی، هنگام ارائه به سردبیران، همانقدر اهمیت دارد که ظاهر شخص هنگام تقاضای کار حائز اهمیت است. ظاهر مناسب، داستان را بفروش نخواهد رساند ولی لااقل مانعی در راه فروش آن ایجاد نخواهد کرد.

نویسنده باید نسخه اصلی را روی کاغذ سفید مناسب تایپ کند. فاصله بین سطرها را دو فاصله بگیرد و حدود ۲/۵ سانت در دو طرف و بالا و پائین کاغذ حاشیه بدهد. باید صفحه‌ها تماماً شماره گذاری شود ــ یا در بالا و یا در پائین صفحه ــ و از صفحه دوم به بعد عنوان داستان را روی هر صفحه در گوشه بالائی سمت چپ اضافه کند. بدیهی است که باید آنرا در دو یا سه نسخه کاربنی تایپ کند و یا از طریق فتوکپی از آن نسخه‌های اضافی تهیه نماید.

داستان کوتاه یا مقاله نیازی به صفحه جداگانه برای عنوان ندارد. نام و نام خانوادگی و آدرس نویسنده باید روی صفحه اول در قسمت بالای سمت چپ نوشته شود. عنوان داستان باید روی همان صفحه حدود ۲/۵ سانت پائین‌تر

از حد حاشیه بالائی با حروف درشت نوشته شود. چنانچه نویسنده مایل باشد تعداد تقریبی لغات داستان یا مطلب را می‌توان در قسمت بالای سمت راست اضافه کرد. ذکر مبلغ مورد توافق و نیز اشاره به حقوق محفوظ مؤلف لزومی ندارد زیرا که این دو خودبخود مورد پذیرش و تفاهم همگان و استاندارد است.

سردبیران ترجیح می‌دهند که نسخه‌های اصلی را در پاکت بزرگ بطوری که کاغذها تا نشود، بدون منگنه و بدون گیره، دریافت دارند. همچنین یک پاکت دیگر با اسم و آدرس نویسنده و تمبر خورده لازم است تا در صورت عودت نسخه اصلی، کار سردبیر آسان‌تر شود. نسخه‌های اصلی، آنجا که نوشته‌ای **حجم کتاب کامل را** شامل می‌شود، باید در جعبه‌های مقوائی مناسب فرستاده شود. استفاده از جا پرونده‌ای های آرایشی و فانتزی توصیه نمی‌شود.

سفارشات در موارد کارهائی که نباید کرد:

هرگز: ــ نسخه اصلی را به خط شکسته ناخوانا و فواصل کم ارائه ندهید.

ــ نسخه اصلی را به رنگی جز مشکی تایپ نکنید.

ــ نامه‌ای که در آن از نوشته خود تعریف و تمجید کرده‌اید، یا از مجله‌ای که مطلب را برای آن فرستاده‌اید تعریف و تمجید کرده‌اید، و یا در آن ملتمسانه نیازتان را برای چاپ مطلب ارسالی بیان داشته‌اید، همراه نسخه اصلی نفرستید.

نامه ضمیمه فقط آنگاه مفید و سودمند است که نویسنده با سردبیر آشنائی داشته باشد و یا قبلاً با او مکاتبه برقرار کرده باشد. چنانچه از نویسنده مطالبی قبلاً در آن مجله و یا در نشریات دیگر بچاپ رسیده باشد یادداشت مختصری با شرح کوتاهی مبنی برتذکر این نکته مفید است.

نامه‌هائی که شامل سؤال و تحقیق می‌باشد برای ارسال داستان کوتاه لازم نیست. اما برای مقالات، داستانهای بلند و مطالب مستند حجیم، نوشتن قبلی چنین نامه‌ای احتمالاً از اتلاف وقت و هزینه‌های متفرقه، چون پست، جلوگیری خواهد کرد. در چنین نامه‌ای باید شرح مختصری از آثار و سابقه

نویسنده آورده شود. در مورد سردبیرانی که علاقه نشان داده باشند مقاله‌نویس باید مقدمه و چارچوبی به تفصیل از اثر **خود** تهیه و ارسال **دارد**. نویسنده کتاب باید دو یا سه فصل کامل و چارچوبی از مابقی کتاب را به ناشرانی که علاقه به موضوع کتاب نشان داده‌اند، بفرستد.

خلاف اصول اخلاقی است که کار تکمیل شده و پایان یافته را به بیش از یک ناشر تسلیم داشت ولی کاملاً با اصول اخلاق موافق است که فیلمنامه و فیلمنامه تلویزیونی را به بیش از یک تهیه کننده تسلیم کنیم.

بسیاری از موارد مرجوعی، که مرجوع شدن آنها قابل پیش گیری هم هست، مربوط می‌شود به:

۱ ــ نویسنده‌ای که نسخه اصلی خود را بصورتی نامرتب، پریشان و ناخوانا تسلیم می‌دارد.

۲ ــ نویسنده‌ای که مطلب تخیلی برای نشریه‌ای ارسال می‌دارد که هرگز از مطلب تخیلی استفاده نمی‌کند.

۳ ــ نویسنده‌ای که داستانی برای مجله‌ای با نگرشی باز می‌فرستد در صورتیکه آن داستان بدرد مجله‌ای محافظه کار از قبیل خانه‌داری می‌خورد، و بالعکس.

٤ ــ نویسنده‌ای که داستانی را برای مجله‌ای می‌فرستد که مدتی است تعطیل شده است!

نویسنده می‌تواند نوشته خود را مستقیماً به ناشر ارسال دارد و یا اینکه از طریق یکی از کارگزاران اقدام کند.

باید این گفته تکراری اطرافیان را، که فقط **کسی می‌تواند** در چاپ اثر خود موفق شود که صاحب نام در این **زمینه باشد**، نادیده گرفت. بدیهی است که نویسنده سرشناس با آسانی بیشتری می‌تواند نوشته خود را بچاپ برساند. اما سردبیران و ناشران همیشه در جستجوی استعدادهای جدید هستند، همیشه در این امید می‌گذرانند که اثری از یک استعداد خوب و تازه در پست روزانه‌شان دریافت دارند. سردبیران، مگر در مواردی که سیاست خود را براساسی غیر از این قرار داده و ابلاغ کرده باشند، آماده دریافت نسخه های اصلی از نویسندگان آزاد

هستند و آنها را هم می‌خوانند. در موارد نادری هم که سیاست آنها غیر از این باشد نسخه اصلی را حتی بازنکرده بازمی‌گردانند. این نیز لازم به تذکر است که ناشرانی که صرفاً از نوشته اقوام و دوستان خود استفاده می‌کنند بزودی کارشان به ورشکستگی می‌کشد!

هنگامیکه پست صبح به دفتر **یک** ناشر می‌رسد، کارمند مسئول پست و یا کارمند جزء دیگر و یا یکی از خانمهای منشی، نسخه های اصلی را مرتب می‌کند. در یک قسمت آنچه که آشکارا غیرقابل استفاده است قرار داده می‌شود: آنهائیکه با دست نوشته شده است، آنچه که توسط نویسندگان خل و چل نوشته شده است، آنچه که با دستورزبانی غیرقابل تحمل نوشته شده باشد و یا با املاء و یا علامات نگارش غلط نوشته و علامت گذاری شده باشد، و غیره، که همه اینها فوراً، با نامه یا یادداشت مرجوعی بازگردانده می‌شود. در قسمت دیگر نسخه های اصلی از نویسندگان شناخته شده است، نویسندگانی که آثارشان قبلاً در آن مجله بچاپ رسیده یا آنهائی که از قبل با ناشر یا سردبیران در مکاتبه بوده اند. هر یک از این مطالب را به سردبیر خاصی تحویل می‌دهند. داستانها و مقالات دیگر نویسندگان ناشناس، قسمت سوم را تشکیل می‌دهد. اینها را برای «مقاله خوانان» یا «خوانندگان مقالات بار اول» می‌فرستند که کارشان مطالعه اولیه نوشته های ناشناس است و آنها هستند که درباره این نوشته ها تصمیم می‌گیرند. یا آنها را مرجوعی توصیه می‌کنند یا پیشنهاد می‌کنند که توسط سردبیران برای چاپ **احتمالی خوانده شود. اگر مرجوع شد آنها را با همان نامه یا یادداشت** چاپی مرجوعی بازمی‌گردانند. در مورد هر یک از آنها که استعداد و نویدی همراه داشته باشد، احتمال دارد که سردبیر مربوط نامه یا یادداشت کوتاهی برای نویسنده ارسال دارد. بندرت سردبیر درباره دلیل مرجوع ساختن یک مطلب توضیح می‌دهد یا از دید یک سردبیر پیشنهادات و راهنمائی هائی می‌کند. وقت آنرا ندارد که با نویسنده وارد مباحثه ای طولانی شود اگر راهنمائی یا پیشنهادی **کند، قطعاً** موردی است که مطلب را جالب یافته و به آن و آینده نویسنده اش امیدوار است.

پیشرفت کار در این روش غالباً کند است، بخصوص اگر ناشر تعداد کمی **افراد در** استخدام داشته باشد. نویسنده داستان کوتاه، اگر داستانش نزد ناشری بیش از شش هفته و حتی تا دو ماه هم باقی ماند، نباید صبر خویش را از دست بدهد. نشریات ادبی کوچک گاه ممکن است تا شش ماه داستانی را نگهدارند و این نه بعلت بی‌توجهی و بی اعتنائی است بلکه بعلت قلّت افراد و نیروی انسانی است.

حدود ۸۰ درصد داستانهای کوتاهی که در مجلات چاپ می‌شود، توسط کارگزاران ادبی به آنها تسلیم می‌شود. کارگزار همیشه وجود دارد و می‌داند دقیقاً چه ناشری دنبال چه داستانی می‌گردد و چه می پسندد و بدین ترتیب از اتلاف وقت و پول ناشر جلوگیری می‌کند. نشر کتاب و مجله مثل بسته بندی قند و یا تولید نفت، **سود ده نیست و بایستی** اذعان داشت که گاه بسیار آسانتر می‌توان با کارگزار معامله کرد تا با خود نویسنده.

کارگزار بهمان اندازه برای نویسنده هم می‌تواند سودمند باشد. او نماینده تجاری و کاری نویسنده است و مسئول کل کارهای مربوط به آثار و زحمات ادبی نویسنده است. در آمریکا کارگزار ده درصد از کل فروش را بعنوان سود دریافت می‌دارد و در برابر، کلیه امور مربوط به نوشته نویسنده را، در همه زمینه‌ها از قبیل چاپ کتاب، فیلم سینمائی، تلویزیون، تجدید چاپ در خارج و **غیره**، بعهده دارد. هنگام کار با کارگزاران هالیودیِ فیلم سینمائی و یا فروش به تلویزیون، بازهم کمیسیون او همان ده درصد است. کارگزار آگهی نمی‌دهد و تبلیغ نمی‌کند و برای خواندن متون نوشته مشتری خود نیز دستمزدی نمی‌گیرد. معجزه‌ای هم از او برنمی‌آید، در بیشتر موارد راهنمائی نمی‌کند، آموزش نمی‌دهد و بازنویسی و ویراستاری هم کار او نیست. و البته بی اشتباه هم نیست. موفق می‌شود، ولی شکست هم می‌خورد.

بطورکلی کارگزاران بیشتر علاقمند به نوشته‌های تخیلی هستند تا غیر تخیلی و نوشته تخیلی مخصوص بزرگسالان را برنوع مخصوص کودکان ترجیح می‌دهند.

نویسندگان مستند بیشتر مستقیماً با ناشران **همکاری می‌کنند.** لذا برای نویسنده مستند یا غیرتخیلی لازم است که با کلیه ناشران و تخصص های آنها آشنائی کامل داشته باشد.

با اینکه کارگزاران، مثل ناشران، دائماً در حال جستجوی نویسندگان با قریحه و امیدبخش هستند، همیشه آماده بعهده گرفتن کارهای نویسندگان گمنام نیستند. کار آنها صرفاً یک امر تجاری است لذا ترجیح می‌دهند که نماینده نویسنده‌ای باشند که زمینه و سابقه نشر داشته باشد. اما بعضی از آنها آماده هستند که به نویسندگان آزاد نگاهی بیاندازند و امکان اینکه آنها خودی نشان دهند را برای آنها فراهم کنند.

بعنوان ختم کلام توجه نویسندگان تازه کار را به این نکته که ممکن است برای آنها مفید واقع شود جلب می‌کند: نویسنده تازه کار باید یاد بگیرد که نباید با دریافت یادداشتهای مربوط به مرجوع شدن نوشته‌اش احساس کند که هر کدام خنجری است که در پشت او فرو می‌کنند. از طرف دیگر این احساس هم نباید به او دست بدهد که دیگر قدر کارهای باارزش را نمی‌دانند. باید کشف کند که چرا کار او را مرجوع کرده‌اند. وقتی که کشف کند که اشکال در کجاست می‌تواند دررفع اشکال بکوشد. آنگاه است که در مسیری افتاده است که در سَمت موفقیت پیش می‌رود و امید آن می‌رود که روزی به مقصد برسد: «نویسنده‌ای از کار درآید.»

ضمیمه شماره دو

«گل رزی برای امیلی»

نوشته: «ویلیام فاکنر»*

۱

وقتی خانم امیلی گریرسون[1] مرد، تمام مردم شهر ما به مراسم تدفین او رفتند: مردان از روی علاقه‌ای توأم با احترام که برای بنای یادبودی عظیم و سرنگون شده حس می‌کردند و زنان اکثراً از روی کنجکاوی برای دیدن داخل خانه‌اش، که جز یک خدمتکار **مرد ــ که ضمناً** باغبان و آشپز هم **بود ــ ظرف** دهسال گذشته، کسی دیگر درون آنرا ندیده بود.

خانه‌ای **بزرگ و مربع** شکل بود با اسکلت و پوشش چوبی که روزی رنگ آن سفید بوده است. مزین به گنبدها و مناره‌ها و بالکن‌هائی پوشیده از پیچک، با سبک دلپذیر ولی سنگین قرن هفدهم، واقع در خیابانی که

* بطوریکه خوانندگان از خلال سطور مطلع شده اند، ویلیام فاکنر دارای نثری خاص و گاه پیچیده و با جملاتی در پاره‌ای موارد بیش از حد طولانی است. مترجم برای انتقال این سبک به خواننده کوشیده است تا سرحد امکان امانت‌دار باشد با اینهمه گاه ناچار شده است ساختمان بعضی جملات را تغییر دهد تا خواننده با دشواری روبرو نشود. (م).

1- *Emily Grierson*

روزگاری جزو محله های اعیان‌نشین شهر ما بحساب می‌آمد، اما بعدها گاراژها و کارخانه های پنبه پاک کنی به سرتاسر محله تجاوز کرده و همه چیز، حتی نام پرعظمت و احترام‌انگیز آن محله را هم از بین برده بودند. فقط خانه دوشیزه امیلی باقی مانده بود که قامت پوسیده ولی عشوه گر و سرسخت خود را از بالای واگنهای حمل پنبه و پمپ‌های گازوئیل برافراشته نگه داشته بود. چشم آزاری بود میان چشم آزارها. و اینک خانم امیلی می‌رفت تا در قبرستان پوشیده از درختان سرو، در میان ردیف هائی از قبرهای سربازان شمالی [1] و جنوبی [2] که در جنگ جفرسون [3] کشته شده بودند، به بقایای کسانی که روزی نامهای بزرگی را یدک می‌کشیدند، بپیوندد.

خانم امیلی، در طول زندگیش، نماینده یک سنت و تعهدی بود که به شهر ما به ارث رسیده بود و به روزی در سال ۱۸۹٤ بازمی‌گشت که سرهنگ سارتوریس [4]، شهردار شهر ــ یعنی واضع و مجری این حکم که هیچ زن سیاه‌پوستی نباید بدون پیش‌بند در خیابان ظاهر شود ــ او را از پرداخت مالیات معاف کرده بود، و این حکم از روز مرگ پدرامیلی تاابداعتبارداشت. خانم امیلی کسی نبود که زیر بار ترحم برود، بهمین جهت سرهنگ سارتوریس، حکایتی عجیب و غریب ساخت به این مضمون که پدر خانم امیلی به شهر پول قرض داده قرضی که شهر ــ صرفاً از نظر تجاری ــ ترجیح می‌داد به این شکل باز پرداخت کند. فقط مردی از نسل و با طرز فکر سرهنگ سارتوریس می‌توانست چنین داستانی سرهم ببافد و یک زن می‌توانست آنرا باور کند.

زمانی که تصدی شهرداری و انجمن شهر به نسل بعدی با افکار و نظرات جدیدتر واگذار شد موضوع مالیات خانم امیلی کمی موجب نارضایتی گردید. روز اول سال، مسئولین شهر، بوسیله پست، برگ مطالبه مالیات برای او فرستادند. ماه فوریه آمد و از او جوابی نرسید. نامه‌ای رسمی برایش نوشتند و از او خواستند هر وقت مناسب می‌داند، سری به دفتر کلانتر بزند. یک هفته بعد، شخص شهردار برای او نامه‌ای نوشت و پیشنهاد کرد به ملاقات خانم امیلی برود و یا اتومبیل

1- *Unions* 2- *Confederates* 3- *Jefferson* 4- *Sartoris*

خود را به در خانه اش بفرستد تا او را به شهرداری بیاورد.

در برابر، یادداشتی دریافت کرد. خانم امیلی روی کاغذی کهنه، به خطی نازک و روان، با مرکبی رنگ پریده، مطلبی نزدیک به این مضمون نوشته بود که :او مدتهاست دیگر از خانه بیرون نمی‌رود. برگ مطالبه مالیات هم به همراه یادداشت پس فرستاده شده بود. بدون یک کلمه توضیح.

جلسه فوق العاده انجمن شهر را تشکیل دادند. تصمیم گرفته شد، هیاتی به ملاقاتش بروند و چنین کردند. در زدند، دری که طی هشت یا ده سال گذشته یعنی از زمانی که خانم امیلی کلاس نقاشی روی چینی خود را تعطیل کرده بود، هرگز کسی از میان آن عبور نکرده بود. پیرمرد سیاه پوست آنها را بداخل اتاقی نیمه تاریک که راه پله ای بسوی طبقه تاریکتربالا داشت،هدایت کرد.اتاق بوی خاک و راکد ماندن می‌داد. بوی نای خفه و نامطلوب. سیاه پوست آنها را بداخل سالن راهنمائی کرد. سالن با مبلمانی سنگین، با روکش چرمی آراسته شده بود. وقتی که سیاه پوست آفتابگیرهای یکی از پنجره ها را باز کرد، معتمدین شهر متوجه چرمهای ترک خوردهٔ مبلها شدند، هنگامی که برآنها **نشستندبه** آهستگی غباری از اطراف رانهایشان برخاست. ذرات غبار آرام در شعاع خورشید پیچ می‌خورد و بالا می‌رفت. تصویر مداد شمعی پدر خانم امیلی، جلوی بخاری روی سه پایه ای طلائی رنگ پریده و کدر، قرار داشت.

وقتی خانم امیلی وارد شد، آنها برخاستند. زنی بود کوتاه اندام و فربه. لباسی سیاه رنگ **برتن داشت، با زنجیر** باریک طلائی که به کمر او می‌رسید و در کمربند او ناپدید می‌شد، به عصائی از چوب آبنوس با دسته ای از طلای از جلا افتاده تکیه زده بود. چون استخوان بندیش کوچک و ظریف بود چاق و فربه بنظر **می‌آمد در حالیکه در جثه ای با استخوان بندی معمولی احتمالاً فقط اندکی فربه جلوه میکرد. بنظر باد کرده می‌آمد، مانند جسدی که مدتها در آب ساکن فرورفته باشد، ورنگِ پریدهٔ چنین جسدی را داشت. چشمهایش که در شیارهای چربی دار صورت او گم شده بود شبیه دو قطعه ذغال سنگ بنظر میرسید که در چانه ای خمیر فرو رفته باشد و در تمام مدتی که واردین مأموریت خود را بیان می‌کردند، از روی**

یک چهره به چهره‌ای دیگر حرکت می‌کرد.

به آنها تعارف نکرد که بنشینند. همانطور در درگاهی ایستاده بود و در سکوت کامل به گفته‌های آنها گوش می‌داد تا لحظه‌ای که سخنان گوینده با لکنت زبان به پایان رسید. آنگاه توانستند صدای ساعت نامرئی را که به انتهای زنجیر طلائی وصل بود بشنوند.

خانم امیلی با صدائی سرد و خشک گفت: «من به شهر جفرسون مالیاتی بدهکار نیستم. سرهنگ سارتوریس این موضوع را کاملاً برایم توضیح داد. شاید یکی از شما بتواند به سوابق شهر دسترسی پیدا کند و به این وسیله خودتان در مورد این مسئله قانع شوید».

ــ «ولی ما این کار را کرده‌ایم. خانم امیلی ما خودمان مقامات شهر هستیم. آیا یادداشت کلانتر را دریافت نکردید؟ بدست خودش امضاء شده بود».

خانم امیلی گفت: «بله کاغذی را دریافت کردم. شاید او خود را کلانتر بداند.... من به شهر جفرسون مالیاتی بدهکار نیستم».

ــ «ولی می‌دانید، در دفاتر و مدارک چیزی که دال برصحت ادعای شما باشد وجود ندارد. ما ناچاریم طبق...

ــ «به سرهنگ سارتوریس مراجعه کنید. من به شهر جفرسون مالیاتی بدهکار نیستم».

ــ «ولی خانم امیلی ــ»

ــ «به سرهنگ سارتوریس مراجعه کنید». (سرهنگ سارتوریس ده سال پیش از آن مرده بود.) «من به شهر جفرسون مالیاتی بدهکار **نیستم. توب**[1]**!**»

سیاه پوست ظاهر شد.

ــ «لطفاً آقایان را به در خروجی راهنمائی کن».

۲

بدین ترتیب برآنها غلبه کرد، بصورتی تمام عیار، همانطور که سی سال

1- Tobe

پیشتر از آن، در مورد بـو، بر پدران آنهـا غلبه کرده بود. ماجرای بو، دو سال پس از مرگ پدرش واندکی پس از آنکه محبوبش ــ فردی که ما همگی فکر می‌کردیم با او ازدواج خواهد کرد ــ او را ترک گفته بود، اتفاق افتاد. بعد از مرگ پدرش او کمتر از خانه خارج می‌شد: بعد از اینکه محبوبش ناپدید شد، مردم دیگر تقریباً هرگز او را نمی‌دیدند. تعدادی از خانم‌ها شجاعت کافی برای رفتن بدیدار او را داشتند ولی هیچ‌یک پذیرفته نشدندوتنهانشانه حیات درحوالی آن خانه مرد سیاهپوست ــ و آنروزها جوان ــ بود که در حالیکه سبد خرید در دست داشت از خانه خارج می‌شد و بخانه بازمی‌گشت.

خانم‌ها می‌گفتند: «مگر می‌شود یک مرد ــ هر مردی که باشد ــ آشپزخانه‌ای را بدرستی اداره کند؟» و لذا روزی که بوی کذائی پدید آمد کسی تعجب نکرد. حلقه‌ای دیگر از زنجیری شد که بین دنیای زمخت و بارور، و خانواده مقتدر و عظیم گریرسون قرار داشت.

زنی از **همسایه‌ها** به شهردار قاضی استیونس[1] هشتاد ساله، شکایت برد.

قاضی گفت: «ولی خانم انتظار دارید که من در این باره چه کنم؟».

زن گفت: «معلوم است، برایش اخطاریه بفرستید که آن بوی نامطلوب را از بین ببرد. آیا قانونی وجود ندارد؟»

قاضی استیونس پاسخ داد: «مطمئناً اخطاریه فرستادن و پیغام دادن لازم نخواهد بود. حتماً جسد ماری یا موشی است که آن پسرک سیاه در حیاط کشته است. من با این پسر صحبت خواهم کرد».

روز بعد دو شاکی دیگر پیش او آمدند. یکی از آنها مردی بود که با تواضع محجوبانه‌ای وارد شد: «آقای قاضی، به راستی دیگر باید درباره این مسئله کاری کرد. من آخرین کسی هستم که بخواهد مزاحمت و ناراحتی برای خانم امیلی ایجاد کند، ولی واقعاً باید کاری کرد». آنشب جلسه انجمن شهر تشکیل شد ــ جلسه مرکب بود از سه مرد ریش خاکستری، و یک مرد جوان که از

1- *Judge Stevens*

اعضای رو به پیشرفت انجمن بود.

عضو جوان گفت: «ساده است. به او اخطار کنید که باید خانه‌اش را تمیز کند. زمان معینی برای اینکار به او مهلت بدهید و اگر نکرد...»

قاضی استیونس گفت: «لعنت برشیطان، آقا شما می‌خواهید یک خانم را در حضورش **محکوم یا متهم کنید که بوی بد می‌دهد؟**»

شب بعد، پس از نیمه شب، چهار مرد از چمن های اطراف خانه خانم امیلی گذشتند و دزدانه اطراف خانه را کاویدند و پایه آجرکاریها را، و همه منافذ زیر چمن را بو کشیدند و یکی از آنها از کیسه ای که به شانه‌اش آویزان بود چیزی را مشت مشت بیرون می‌آورد و با حرکتی شبیه بذر پاشی، پخش می‌کرد. در زیر زمین را شکستند و آنرا باز کردند. در آنجا هم آهک پاشیدند و همچنین در تمام قسمتهای ساخته شده بیرون از ساختمان اصلی هم همین کار را کردند. وقتیکه از روی چمنها بازمی‌گشتند، پنجره ای که تا آن لحظه تاریک بود روشن شد و خانم امیلی با شانه و کمری شق و رق، چون الهه ای بیحرکت پشت به نور نشست. مردها به آرامی از روی چمن ها خزیدند و در سایه درختهای اقاقیا که در امتداد خیابان قد برافراشته بودند، فرو رفتند. یکی دو هفته بعد بوی کذائی از بین رفت.

در این زمان احساس تأسف و تألم مردم نسبت به او آغاز شده بود. مردم شهر که بیاد داشتند چگونه خانم وایت پیر[1]، عمه بزرگ خانم امیلی، در پایان عمر کارش به جنون کشیده بود، معتقد بودند گریرسون ها خود را کمی بالا تر از دیگران می پنداشتند. هیچکدام از مردان جوان شهر برای خانم امیلی لایق نبود. دیرزمانی بود که ما گریرسونها را بمنزله تابلوهائی می پنداشتیم. خانم امیلی، با اندامی کشیده در لباسی سفیدرنگ در زمینه تابلو، و پدر او، سایه روشنی در صحنه جلو، پشت به دخترش و تازیانه اسبی در دستش، که هر دو در قابی که در ورودی باز منزلشان بوجود آورده بود، قرار داشتند. هنگامی که به سی سالگی رسید و هنوز مجرد بود، ما در حقیقت خوشحال نبودیم ولی دلمان خنک شده بود، حتی با وجود جنون در آن خانواده، ممکن نبود که او به تمام

1- *Wyatt*

شانس و بخت خود، اگر واقعاً بجائی رسیده بود، پشت پا زده باشد.

وقتی پدرش مرد، شایع شد که تنها چیزی که برای او باقیمانده، همان خانه است و از این بابت هم مردم بشکلی خوشحال بودند. حال می‌توانستند برای او احساس تأسف و دلسوزی کنند. بی چیز و بی کس، بالأخره به او هم شکل انسان دادند. حالا دیگر او هم مجبور بود که شعف و یأس حاصله از داشتن یک شاهی بیشتر و یا یک شاهی کمتر را حس کند.

روز پس از مرگ پدر امیلی، تمام خانم ها آماده شدند تا بخانه او بروند و تسلیت بگویند و برای کمک پیشقدم شوند، همچنانکه رسم ماست. خانم امیلی، دم در ورودی با آنها روبرو شد. لباسش مثل همیشه بود و هیچ اثر تألمی بر چهره‌اش دیده نمی‌شد. به آنها گفت که پدرش نمرده است. مدت سه روز این رفتار را ادامه داد، همه کشیش ها و دکترها به خانه‌اش سر می‌زدند و تلاش می‌کردند او را متقاعد سازند تا اجازه دهد جنازه را ببرند. نزدیک بود از روی ناچاری از قانون و زور کمک بگیرند که مقاومت او به پایان رسید، تسلیم شد و آنها خیلی سریع پدرش را به خاک سپردند.

در آن زمان ما او را دیوانه نمی‌خواندیم. فکر می‌کردیم که کارش کاملاً صحیح و درست بوده است. مردان جوانی را که پدر او جواب گفته و رد کرده بود، بخاطر می‌آوردیم و لذا می‌دانستیم حال که چیزی برایش باقی نمانده، البته باید به همان چیزی بچسبد و پای‌بند بماند که او را از همه چیز **محروم** ساخته بود. همه انسانها چنین می‌کنند.

۳

مدت درازی بیمار بود. وقتی دوباره او را دیدیم موهایش را کوتاه کرده **بود، که قیافه‌ای دخترانه به او میداد، و بطور مبهمی به فرشتگانی که در** پنجره‌های رنگی کلیساها دیده می‌شوند شباهت پیدا کرده بود: جدی و تأثر برانگیز.

شهر، اخیراً قراردادهائی برای سنگ‌فرش پیاده‌روها منعقد کرده بود. تابستان بعد از مرگ پدر امیلی کارها شروع شد. شرکت ساختمانی با سیاه‌ها و

قاطرها و ماشین آلا تش آمد و مردی بنام هومر بارون[1] که یک یانکی[2] بود سرکارگری آنها را بعهده داشت. مردی بود درشت اندام و مومشکی، فرز، با صدائی رسا و چشمانی روشنتر از رنگ چهره اش. بچه ها دسته دسته به دنبال او براه می افتادند تا داد و قال و فحاشی او را به سیاه‌ها بشنوند، و آواز سیاهان را همگام با بالا و پائین رفتن کلنگهایشان گوش کنند. این مرد بزودی با همه اهالی آشنا شد. هرجا در اطراف میدان صدای خنده پیچیده بود، مسلماً هومر بارون هم در میان جمع بود. پس از چندی عصر روزهای یکشنبه او و خانم امیلی را باهم می‌دیدیم که سوار بردرشکه‌ای با چرخ های زردرنگ و یک جفت اسب کهر بگردش می‌رفتند. در آغاز ما همه خوشحال بودیم که خانم امیلی چنین توجه و علاقه ای پیدا کرده است زیرا خانمها می‌گفتند: «البته که گریرسون‌ها هرگز یک شمالی را پذیرا نمی‌شوند، آنهم یک کارگر روزمزد». ولی کسانی هم بودند که می‌گفتند حتی غم و اندوه نیز نمی‌تواند باعث شود که یک خانم واقعی قیود و تشریفات اشراف زادگی را فراموش کند ــ مگر اینکه این فراموشی را به پای تشریفات اشراف‌زادگی بگذارد و آنرا چنین بخواند. می‌گفتند: «بیچاره امیلی. باید کس و کارش بسراغش بیایند.»

امیلی چند قوم و خویش در آلاباما[3] داشت ولی سالها قبل پدرش بخاطر خانم وایت پیر، عمه دیوانه، با آنها اختلاف پیدا کرده بود و از آن هنگام ارتباطی بین آنها وجود نداشت. آنها حتی برای مراسم تشیع و تدفین پدرش هم کسی را از طرف خود نفرستاده بودند.

به محض اینکه پیرترها گفتند: «بیچاره امیلی»، پچ پچ شروع شد. به یکدیگر می‌گفتند: «فکر می‌کنی واقعاً درست است؟» «البته که هست. دیگر چه می‌توانست...» در میان خش خش ابریشم و ساتن، در پشت کرکره‌هائی که در برابر آفتاب عصر روز یکشنبه بسته شده بود، در حالیکه صدای زیر و زود گذر تالاپ تالاپ درشکه به گوششان می‌رسید، از د ° ت کرکره‌ها در حالیکه

1- *Homer Barron* 2- *Yankee* اصطلاحی که جنوبی ها به شمالی ها اطلاق می‌کردند.

3- *Alabama*

دستهایشان را پناه دهانشان قرار می‌دادند، می‌گفتند: «بیچاره امیلی.»

حتی آنگاه که ما فکر می‌کردیم کوبیده شده و سقوط کرده است، بازهم سرش را بالا می‌گرفت، گوئی که بیش از همیشه انتظار داشت احترام، جاه و مقام و شان او را بعنوان آخرین بازمانده خاندان گریرسون بجای آورند. گوئی این رنگ و بوی خاکی را لازم داشت تا غیرقابل نفوذ بودن خود را به اثبات برساند. آنروز هم که مرگ موش**خریداری کرد، یعنی** یکسال پس از زمانی که مردم گفتن عبارت «بیچاره امیلی» را شروع کرده بودند، و عموزاده‌هایش نیز بدیدارش آمده بودند، حالت نفوذناپذیری را داشت.

در آن زمان بیش از سی سال داشت و هنوز زنی کوچک و باریک اندام بود، گرچه از همیشه لاغرتر می‌نمود، چشمانی مشکی، سرد و متکبر با چهره‌ای که گوشتش در امتداد گیجگاه و در اطراف کاسه چشمش کشیده و منقبض بود، ــ آنگونه که انسان چهره یک نگهبان فانوس دریائی را تجسم می‌کند ــ به داروفروش گفت: «مقداری سم می‌خواهم.»

ــ «بله خانم امیلی. چه نوع سم؟ برای موش ها و این‌طور چیزها؟ فکر می‌کنم.»

ــ «بهترینی که دارید می‌خواهم.»

داروفروش چند سم را نام برد. «اینها همه چیز حتی فیل را هم خواهد کشت. ولی آنچه که شما لازم دارید ــ»

خانم امیلی حرفش را قطع کرد «آرسنیک. سم خوبی است؟»

ــ آرسنیک... سم خوبی؟ بله خانم. ولی آنچه که بدرد شما می‌خورد ــ»

ــ «آرسنیک می‌خواهم.»

داروفروش نگاهی به او انداخت. خانم امیلی، با قامتی کشیده و شق و رق و با چهره‌ای منقبض نگاه او را پاسخ داد. داروفروش گفت: «بله، البته، اگر این همان است که می‌خواهید. ولی قانون الزام می‌دارد که شما بگوئید با سم چه می‌خواهید بکنید.»

خانم امیلی فقط بـه او خیره شد. سرش را به پـشت خم کرده بود تا بتواند به چشم او خـیره شـود. بـالاخـره داروفروش نگـاهش را بـرگـردانـد، رفـت و سم آرسنیک را پـیچید.

پـسرک سیاه‌پـوستی که مأمور تحویل بود، بسته را برای خانم امیلی آورد، دارو‌فروش خودش بازنگشت. هنگامیـکه امیلی بـه منزل رسید و بسته را باز کرد، دید روی جعبه، زیر جمجمه و استخوانها نوشته شده است: «برای موش».

٤

روز بعد از آن مـا همه گفـتیم: «او خود را خواهد کشت»، و گـفتیم که این بهتریـن راه است. آن زمان که تازه مـردم او را با هومر بارون می‌دیدند ما گفته بـودیم «بـا او ازدواج خواهـد کرد». پـس از آن گفتیـم «او را قانع و وادار خواهد کرد، هنوز دیر نشده». زیرا هومر که از مردها خوشش می‌آمد و همه می‌دانستند که با مردهای جوان در بـاشگاه اِلکس[1] به میخوارگی می‌نشیند ــ خودش گفته بود که از مردهای زن‌بگیـر نیست. بـعدهـا، آنگاه کـه آن دو، بعـدازظهرهای یکشـنبه با درشکه کوچک و پـرزرق و بـرق‌شان **می‌گذشتند، در** حالیکـه خانم امیلی سرش را بـالا مـی‌گـرفـت و هومـر بـارون کـلاهـی برسـر و سیـگـار برگـی لای دندانـهایش می‌گذاشت و افسار اسبها و شلاق را در دستهای پـوشیده با دستکش زرد رنگ، در دست می‌داشت، ما از پـشت کرکره‌ها می‌گفتیم: «بیچاره امیلی».

پـس از آن بعضی از خانم‌ها شروع به نق زدن کردند که: این ماجرا برای تمام شهـر آبـروریزی است و نمـونـه و درس بدی برای جوانتـرهاست. مردها مـایل نبودند دخالـت کنند، ولی خـانم‌ها بالاخره کشـیش باپـتیست[2] را وادار کردنـد به دیدن او برود (چونکه خانواده خانم امیلی از فرقه اپیسکوپـال[3] **بود**).

کشیش هرگز آن اتفاقی را که در آن دیدار رخ داد بازگو نکرد، ولی از آن پـس از رفتن دوباره امتـناع کرد. یکشنـبه بعد باز خـانم امیلی و آقـای هومر بارون سوار بردرشکـه‌شـان در خیابانهـا به گردش پـرداختنـد و روز بعد همسر کشـیش به

1- Elks' Club 2- Baptist 3- Episcopal

اقوام خانم امیلی در آلاباما نامه‌ای نوشت.

یکبار دیگر زیر سقف خانه‌اش اقوام و خویشان همخون، با او بودند و ما کنار کشیدیم و نشستیم تا ببینیم اوضاع چگونه پیش خواهد رفت. در اوائل هیچ اتفاقی نیفتاد. سپس مطمئن شدیم که آنها در آستانه ازدواج هستند. شنیدیم که خانم امیلی به جواهرفروشی رفته است و یک دست کامل لوازم آرایش مردانه با حروف ه .ب. روی آنها سفارش داده است. دو روز بعد شنیدیم که یک دست کامل لباس مردانه خریده است، که شامل لباس خواب هم می‌شد و ما گفتیم: «آنها ازدواج کرده‌اند». واقعاً خوشحال بودیم. خوشحال بودیم زیرا که دو خانم عموزاده او در یکدندگی و خشکی، از امیلی هم «گریرسون»تر بودند.

لذا وقتی که هومر بارون رفت (کار سنگفرش خیابانها مدتی بود که بپایان رسیده بود) ما هیچ تعجبی نکردیم. کمی دلخور شدیم که جشن و سرور عمومی در کار نبوده ولی فکر می‌کردیم او رفته است تا برای آمدن امیلی همه چیز را آماده کند یا به او امکان و فرصت بدهد که خودش را از شر عموزاده‌هایش خلاص کند (در این زمان مسئله شکل یک درگیری را پیدا کرده بود که در آن همه ما طرف خانم امیلی را گرفته بودیم تا برعموزاده‌هایش فائق شود)، و البته یک هفته پس از آن عموزاده‌ها رفتند و همانگونه که ما انتظار آن را داشتیم، ظرف سه روز هومر بارون بازگشت. همسایه‌ای، مرد سیاه را دید که در تاریک روشن یک غروب، او را از در آشپزخانه به داخل خانه راهنمائی کرد.

این آخرین بار بود که ما هومر بارون را دیدیم. از آن پس خانم امیلی را هم مدتها ندیدیم. مرد سیاهپوست همراه با سبد خریدش بیرون می‌آمد و بداخل باز می‌گشت ولی در ورودی جلو همواره بسته بود. گاه‌گاه خانم امیلی را از پشت پنجره‌ای می‌دیدیم، آنهم برای لحظه‌ای، مثل آنشب که آن مردها برای پاشیدن آهک رفته بودند و او را دیدند. ولی طی مدت شش ماه او در خیابانها ظاهر نشد. آنگاه ما متوجه شدیم که این نیز باید قابل پیش بینی می‌بود و انتظارش می‌رفت. گوئی تأثیر عمیق پدر او، که زندگی زنانه او را بارها و بارها عقیم و بی نتیجه ساخته بود، بیش از آن شدت و حدت داشت که بتوان آن را از میان برداشت.

وقتی که یکبار دیگر خانم امیلی را دیدیم، فربه شده بود و مویش **به خاکستری می زد. طی چند** سال بعد خاکستری‌تر و خاکستری‌تر شد تا اینکه به خاکستری فلفل نمکی و یکدستی به رنگ آهن درآمد و دیگر پس از آن تغییر نکرد. تا روز مرگش در سن هفتاد و چهار سالگی به همان رنگ نیرومند خاکستری آهنی، مانند موهای مردی فعال، باقی ماند.

از آن زمان به بعد در ورودی جلو خانه بسته ماند، بجز برای مدت شش هفت سال، آنگاه که در اطراف چهل سالگی قرار داشت و کلاس نقاشی روی چینی براه انداخته بود ــ در طول آن مدت در یکی از اتاقهای طبقه پائین کارگاهی بپا کرد و در آنجا دخترها و نوه دخترهای مردان هم سن و سال سرهنگ سارتوریس نزد او فرستاده می‌شدند، با همان ترتیب و نظم در حضور، و با همان روحیه و توجهی که هر یک روزهای یکشنبه با سکه ای بیست و پنج سنتی برای انداختن در ظرف جمع آوری اعانه، به کلیسا فرستاده می‌شدند. در خلال این مدت او از مالیات معاف شده بود.

سپس نسل جدیدی روی کار آمد که ستون فقرات و روح شهر را تشکیل داد. محصلین کلاس نقاشی بزرگ شدند و رفتند. آنها دیگر بچه های خود را با جعبه های رنگ و برس های سخت شده و عکسهائی که از مجلات چیده شده بود، به کلاس نفرستادند. در ورودی پشت سر آخرین شاگرد بسته شد و برای همیشه بسته ماند. وقتی که شهر از خدمات مجانی تحویل پست بهره‌مند شد، خانم امیلی تنها کسی بود که از نصب شماره فلزی بالای در و آویختن جعبه پستی به آن جلوگیری کرد. بهیچ وجه حاضر نبود حتی به گفته هایشان هم گوش دهد.

ما **هرروز،** هر ماه و هر سال سیاه‌پوست را می‌دیدیم که روزبروز مویش سفیدتر می‌شد و پشتش خمیده‌تر. با سبد خریدش بیرون می‌رفت و بداخل خانه باز می‌گشت.

در ماه دسامبر هر سال، برای خانم امیلی اخطاریه مالیاتی می‌فرستادیم که یک هفته بعد توسط پست برمی‌گشت بدون آنکه کسی آنرا تحویل گرفته

باشد. گاه به گاه او را در درگاهی پنجره طبقه پائین می‌دیدیم. بنظر می‌رسید طبقه بالا را ترک گفته و آنجا را بسته باشد. مانند تنه شکست خورده الهه ای در طاقچه به ما نگاه می‌کرد، و شاید هم نگاه نمی‌کرد، چیزی قطعی نمی‌شد گفت. بدین ترتیب او از نسلی به نسلی گذر می‌کرد ــ محبوب، فراری ناپذیر، غیرقابل نفوذ، آرام و منحرف.

و بالأخره روزی مرد. در خانه بیمار شد، خانه ای پر از غبار و تیرگی. ما حتی نمی‌دانستیم که بیمار است، مدتهای مدیدی بود که دست از تلاش برای کسب خبر از مرد سیاه‌پوست شسته **بودیم**: با هیچ کس صحبت نمی‌کرد، شاید حتی با خود امیلی هم حرف نمی‌زد. صدایش خشن شده بود، انگار که در اثر عدم استفاده زنگ زده باشد.

خانم امیلی در یکی از اتاقهای طبقه پائین مرد، در تختخواب سنگین از چوب گردو و با پرده حفاظ، سرِ خاکستریش روی بالشی که از گذشت زمان و کمبود نور، زرد رنگ و کپک زده بود، تکیه داشت.

۵

سیاه‌پوست اولین بانوان را در مقابل در ورودی استقبال کرد و آنها را به داخل هدایت نمود. آنها با صدای آرام و هیس هیس کنان و با نگاههای تند و کنجکاوشان وارد شدند. سپس سیاه پوست ناپدید شد. مستقیماً از داخل خانه عبور کرد و از عقب ساختمان خارج گردید. دیگر هرگز کسی او را ندید.

دو خانم عموزاده فوراً خودشان را رساندند. آنها مراسم تشیع و تدفین را روز دوم برگزار کردند و مردم شهر همگی آمدند تا خانم امیلی را زیر انبوهی از گلهای خریداری شده ببینند. **درحالیکه تصویرمداد** شمعی پدرش از بالای تابوت و بالای سر خانم ها با آن قیافه های مرگبار و خوفناکشان، در افکار عمیقی فرو رفته بود. مردان بسیار پیر، روی تراس جلوی خانه، و روی چمن ها ــ بعضی شان در لباسهای یونیفورم برس‌خورده جنوبیها[1] ــ از خانم امیلی سخن

1- Confederates

می‌گفتند و چنان صحبت می‌کردند که گویا هم عصر و هم سن آنها بوده است و باور داشتند که روزی با آنها رقصیده و یا حتی شاید به او ابراز علاقه کرده بودند. زمان و تقدم و تأخر ریاضی آن در ذهنشان مغشوش شده بود، همچنانکه برای بزرگسالان پیش می‌آید، برای آنها گذشته راهی نیست که باریک و باریک‌تر می‌شود. بلکه بالعکس چمنزاری وسیع است که هیچ زمستانی نمی‌تواند واقعاً به آن صدمه بزند و بین گذشته و امروز آنها فقط حوادث ده سال اخیر تنگنائی بود که گذشته دور و زمان حال را از هم جدا می‌کرد.

در آن هنگام می‌دانستیم که در طبقه بالای خانه، اتاقی بود که در چهل سال گذشته هیچکس داخل آنرا ندیده بود. برای باز کردن در، باید زور بکار می‌رفت. آنها صبر کردند تا خانم امیلی با احترام کامل درون خاک قرار گرفت و سپس در را باز کردند.

خشونتی که برای باز کردن در بکار بردند اتاق را پر از گرد و غبار ساخت و بنظر می‌رسید که پوششی نازک و سوزاننده در سراسر اتاق گسترده شده باشد. اتاقی که گوئی آنرا برای شب زفاف تزئین کرده و آراسته باشند. روی پرده‌های حریر صورتی رنگ پریده، روی چراغها با آباژورهای صورتی رنگ، روی میز توالت، روی ردیف کریستال های ظریف، و وسائل آرایش مردانه که پشت آنها پوشیده از نقره از جلا افتاده بود، در میان این همه، یقه‌ای بود و کراواتی که گوئی هم اکنون آنها را باز کرده‌اند. وقتی آنها را از جای برداشتند هلالی رنگ‌پریده در محل غبار روی سطح باقی ماند. روی یک صندلی یکدست لباس مردانه آویزان شده بود که با دقت تا خورده بود. در زیر آن دو کفش بی زبان و جورابهای از پا درآورده وجود داشت.

مرد در رختخواب آرمیده بود.

مدت درازی آنجا ایستادیم، و به پوزخند عمیق در صورتی بی گوشت نظر انداخته بودیم. بدن مرد گویا روزی در وضع در آغوش گرفتن می‌بوده ولی اکنون خوابی خیانتکار و بیدار نشدنی او را در بر گرفته بود. درون پاره‌های بجای مانده

از پیراهن خوابش، پنهان بود و از رختخوابی که در آن خوابیده بود جداناشدنی بنظر می‌رسید. روی او و روی بالش کنار او، غباری یکدست و سمج و بجای ماندنی، نشسته بود.

سپس متوجه شدیم که در بالش دوم فرورفتگی و جای سر وجود دارد. یکی از حاضران از روی آن چیزی برداشت و ما در حالی که همگی بجلو خم شده بودیم، و آن غبار خفیف و نامرئی در بینی هایمان خشکی و سوزندگی ایجاد می‌کرد، دیدیم که یک تار موی بلند است برنگ خاکستری آهنی.

ضمیمه شماره سه

«اسب چوبی برنده»

نوشته: دی. اچ. لارنس

زن زیبائی بود. زندگی را با همه امتیازات آغاز کرد ولی بخت با او یار نبود. بخاطر عشق ازدواج کرد، لیکن عشقش به خاکستر تبدیل شد. فرزندان ملوسی داشت، با این همه حس می‌کرد که این کودکان به او تحمیل شده‌اند. نمی‌توانست آنها را دوست داشته باشد. آنها با سردی او را می‌نگریستند، گویا از او عیب جوئی می‌کنند. خیلی زود حس کرد که عیبی دارد که باید آنرا در وجود خود پنهان کند. اما نمی‌دانست چه عیب و ایرادی را باید پنهان کند. با تمام **اینها همیشه در حضور کودکانش حس می‌کرد قسی القلب می‌شود. این** احساس نگرانش می‌کرد و به طرز خاص خود، نرمش، محبت و دلواپسی بیشتری نسبت به بچه‌ها نشان می‌داد. وانمود می‌کرد که آنها را بسیار دوست می‌دارد. اما **خودش می دانست قساوت قلب دارد و عشق را حس نمی‌کند. در آن قلب جای** عشق برای هیچکس وجود نداشت. همه درباره‌اش می‌گفتند: «چه مادر خوبی است. بچه‌هایش را می‌پرستد». فقط خود او و بچه‌ها حقیقت را می‌دانستند و یقین داشتند که چنین نیست. این نکته را از چشمهای یکدیگر می‌خواندند.

بچه ها یک پسر و دو دختر بودند. همگی در خانه ای دلپسند می‌زیستند، باغی داشتند و خدمتکارانی تمیز و مؤدب و حس می‌کردند که از همه **آنهائی که** در آن محله می‌زیستند بهتر و بالا تر هستند.

با این که خوب زندگی می‌کردند همیشه و همه جا در خانه شان حس نگرانی و اضطراب وجود داشت. هرگز باندازه کافی پول نداشتند. مادر درآمد مختصری از خود داشت و پدر هم درآمد مختصری داشت، بسیار کمتر از آنچه که برای حفظ موقعیت اجتماعی آنها لازم بود. پدر به دفتری در شهر می‌رفت و با اینکه همیشه موقعیت های خوب و معاملات پرسودی در برابرش قرار می‌گرفت، هیچ‌یک از آنها به ثمر نمی‌رسید. احساس خرد کننده کمبود پول پیوسته در میان بو، گر چه آبرو و سطح زندگی خود را همواره حفظ می‌کردند.

سرانجام مادر گفت: «باید تلاش کنم شاید کاری از من برآید». ولی نمی‌دانست از کجا شروع کند. به مغزش فشار آورد، باین کار و آن کار دست زد ولی موفقیت نصیبش نشد. شکست در صورتش شیارهای عمیقی کشیده بود. بچه هایش بزرگ می‌شدند و دیگر می‌بایست به مدرسه بروند. طبعاً، پول بیشتری **لازم بود. بنظر می‌رسید پدر، که همیشه خوش پوش بود و سلیقه ای پرخرج** داشت هرگز موفق نخواهد شد کار پردرآمدی پیدا کند. و مادر هم که بسیار به خود اعتقاد و اطمینان داشت موفقیت بیشتری بدست نیاورد. سلیقه او نیز به اندازه پدر خرج تراش بود.

و بدین ترتیب در خانه زمزمه ای پیچیده بود که هر لحظه بگوش می‌رسید: «باید پول بیشتری داشت. باید پول بیشتری داشت». گر چه هیچکس آنرا بصدای بلند نمی‌گفت، ولی بچه ها دائماً آنرا می‌شنیدند. حتی در عید کریسمس، آنگاه که اسباب بازیهای زیبا وبسیار گران قیمت اتاق بچه ها را پر می‌کرد آنرا می‌شنیدند. از پشت اسب چوبی متحرک جدید و در پشت خانه زیبای عروسک ها، صدای پچ پچی برمی‌خاست: «باید پول بیشتری داشت. باید پول بیشتری داشت». و بچه ها تأمل می‌کردند تا آن صدای پچ پچ را بشنوند. به چشمهای یکدیگر می‌نگریستند تا از نگاه یکدیگر دریابند آیا همه شنیده‌اند. هر

کدام، از چشمان دو نفر دیگر می‌خواند که آنها هم شنیده‌اند. «باید پول بیشتری داشت. باید پول بیشتری داشت.».

پچ‌پچ از فنرهای اسب چوبی که هنوز تاب می‌خورد بگوش می‌رسید، و حتی اسب هم، در حالیکه نشخوارکنان سر خود را خم و راست می‌کرد، آنرا می‌شنید. عروسک بزرگ، با آن رنگ صورتی و پوزخند متکبرانه‌اش، همانطور که در کالسکه‌اش نشسته بود، بوضوح آنرا می‌شنید، و به نظر می‌رسید که از شنیدن آن پوزخندش حالت خودآگاهی بیشتری می‌یابد. توله‌سگ بازیگوش ابله هم که جای خرس کوچولو را گرفته بود قیافه‌اش فوق‌العاده احمقانه شده بود و همه‌اش بخاطر شنیدن نجوائی که در تمام خانه پیچیده بود. «باید پول بیشتری داشت». با اینحال هرگز کسی آنرا با صدای بلند نمی‌گفت. نجوا همه‌جا بود، به همین جهت کسی از آن سخنی نمی‌گفت، همانگونه که هرگز کسی نمی‌گوید: «نفس می‌کشم»، با اینکه نفس، در سراسر زندگی، می‌آید و می‌رود.

روزی پسر به مادرش گفت: «مادر، چرا ما برای خودمان اتومبیل نمی‌خریم؟ چرا همیشه از اتومبیل دائی و یا تاکسی استفاده می‌کنیم؟»

مادر به پسرش، پل[1] پاسخ داد: «چون ما اعضاء بی چیز خانواده هستیم».

ــ «ولی چرا مادر؟»

مادر آهسته و بتلخی گفت: «خوب ــ فکر می‌کنم بخاطر آنکه بخت با پدرت یار نیست.»

پسر چند لحظه سکوت کرد.

سپس با خجالت پرسید: «آیا بخت همان پول است مادر؟»

ــ نه پل. نه کاملاً. بخت چیزی است که باعث می‌شود انسان پول بدست آورد.

پل با گنگی گفت: «آه. فکر کردم وقتی دائی اسکار[2] می‌گوید پول کثیف منظورش بخت است.

1- Paul 2- Oscar

مادر گفت: منظور دائی همان پول است: اما بخت نه. بخت معنی دیگری دارد.[۱]

پسر گفت: ــ آه. پس بخت چیست، مادر؟

ــ «چیزی است که باعث می‌شود انسان ثروتمند شود. اگر بخت با تو باشد پولدار می‌شوی. برای همین بهتر است که انسان با بخت نیک بدنیا بیاید تا با پول زیاد. اگر پول داشته باشی ممکن است آنرا از دست بدهی. ولی اگر بخت با تو باشد، همیشه پول بیشتری بدست خواهی آورد.»

ــ «آه. راستی؟ و پدر، آیا بخت با او نیست؟»

مادر بتلخی گفت: «بسیار بدبخت است.»

پسر با چشمهای نامطمئنی مادر را نگریست.

پرسید: ــ چرا؟

ــ نمی‌دانم. هیچ کس هرگز نمی‌داند چرا یک نفر خوش بخت است و دیگری بدبخت.

ــ راستی؟ هیچ کس؟ هیچ کس نمی‌داند؟

ــ شاید خدا بداند. ولی او هرگز به کسی نمی‌گوید.

ــ پس باید بگوید. و تو مادر، تو هم خوشبخت نیستی؟

ــ چگونه می‌توانم خوشبخت باشم در صورتیکه با مرد بدبختی ازدواج کرده‌ام.

ــ به تنهائی چطور؟ بازهم خوشبخت نیستی؟

ــ زمانی فکر می‌کردم که هستم. پیش از ازدواجم. ولی حالا فکر می‌کنم حقیقتاً بسیار بدبختم.

ــ چرا؟

مادر گفت: ــ خوب ــ مهم نیست. شاید هم واقعاً بدبخت نباشم.

کودک به او نگریست تا ببیند راست می‌گوید ولی از روی خطوط

1- Filthy luck, filthy lucre

(۱) **پسرکلمه لوکر** *(lucre)* را بمعنی پول با کلمه لاک *(luck)* بمعنای شانس یا بخت اشتباه فهمیده است.

گوشه‌های دهان مادرش فهمید مادر تلاش می‌کند چیزی را از او پنهان کند.

با گردن برافراشته گفت ــ خوب، بهرحال من آدم خوشبختی هستم.

مادر با خنده‌ای ناگهانی پرسید: چطور؟

پسر به او خیره شد. نمی‌دانست چرا چنین چیزی را گفته است.

بالاخره با بی پروائی تأکید کرد: ــ خدا به من گفت.

مادر باز خندید و گفت: امیدوارم چنین باشد عزیزم. و این جمله را بتلخی بزبان آورد.

ــ جدی می‌گویم مادر.

مادر یکی از اصطلاحات معمول شوهرش را بکار گرفت، : ــ بسیار عالی است.

پسر فهمید که مادر حرف او را باور نمی‌کند و یا گوئی به ادعای او توجهی ندارد و اهمیتی نمی‌دهد. این مسئله کمی ناراحتش کرد و وادارش ساخت که توجه مادر را به خود جلب کند.

به تنهائی پناه برد، با حالتی گنگ و بچه گانه، رفت تا «بخت» را جستجو کند. درخود فرورفت، بدون آنکه بدیگران توجهی کند، دزدانه در درون خود بدنبال بخت می‌گشت. بخت را می‌خواست، بخت را.... آنگاه که دختران در اتاق بچه‌ها با عروسکهای خود بازی می‌کردند، روی اسب چوبی خود می‌نشست، و دیوانه‌وار با حالتی آشفته، بدانگونه که دختران با نگرانی به او خیره می‌شدند در فضا می‌تاخت. اسب دیوانه‌وار بجلو می‌رفت و موهای سیاه مواج پسر پشت سرش تلاطم می‌خورد، در چشمهایش درخشش عجیبی پیدا می‌شد، دختران جرأت نمی‌کردند با او صحبت کنند.

وقتی به انتهای سفر کوتاه و دیوانه‌وارش می‌رسید از اسب پائین می‌آمد و روبروی اسب چوبی خود می‌ایستاد و بصورت پائین افتاده اسب خیره می‌شد. دهان سرخ رنگ اسب کمی باز بود، چشمش درشت و باز، و چون شیشه براق بود.

حالا... آرام به اسب که در حال خرخر بود امر می‌کرد، حالا، مرا آنجا

ببر که بخت آنجاست. الآن مرا ببر.

و با شلاقش، شلاق کوچکی که از دائی اسکار گرفته بود، برگردن اسبش می‌نواخت. می‌دانست که اسب می‌تواند او را به آنجا ببرد که بخت هست، فقط بایست او را وادار کند. پس دوباره براسب سوار می‌شد و سواری خشمناک خود را از سر می‌گرفت، بامید آنکه بالاخره به آنجا برسد. می‌دانست که خواهد رسید.

پرستار گفت: ــ پل، تو آن اسب را خواهی شکست.

جون[1] خواهر بزرگترش گفت: تمام وقت با آن اسب این طور سواری می‌کند. ایکاش ول می‌کرد.

ولی او فقط چشمان خود را با سکوت کامل به آنها دوخت. پرستار مأیوس شد و دست از تلاش برداشت. نمی‌توانست حرکاتش را درک کند و بداند او را چه می‌شود. بهرحال پسر داشت به سنی می‌رسید که دیگر از مسئولیت او خارج می‌شد.

روزی مادر و دائی اسکار، در لحظه ای که پسر یکی از سفرهای خشمناک خود را ادامه می‌داد وارد شدند. با آنها صحبت نکرد.

دائیش گفت ــ سلام سوارکار جوان، سوار اسب برنده ای هستی؟

مادرش گفت ــ فکر نمی‌کنی دیگر برای یک اسب چوبی زیاد **بزرگ شده‌ای؟ می‌دانی که دیگر بچه چندان کوچکی نیستی**

ولی پل فقط از چشمهای درشت و آبی رنگ و کمی نزدیک بهم خود، به آنها می‌نگریست. وقتی با نهایت سرعت می‌راند با هیچ کس صحبت نمی‌کرد. مادرش با حالتی مضطرب، او را نگاه می‌کرد.

بالاخره او ناگهان اسب را متوقف ساخت و به پائین خزید. با پاهای باز، چشمهائی آتش‌بار، و با قدرت و شدت گفت: خوب. بالاخره به آنجا رسیدم.

مادرش پرسید: ــ به کجا رسیدی؟

1- Joan

به او غرید: ــ همانجا که می‌خواستم بروم.

دائی اسکار گفت: آفرین پسر، هرگز باز نایست تا به آنجا برسی. اسم اسبت چیست؟

پسر گفت: اسم ندارد.

عمو پرسید: بدون اسم مشکلی ندارد؟

ــ اسمهای مختلفی دارد. هفته پیش اسمش سانسورینو[1] بود.

ــ سانسورینو، ها؟ همانکه مسابقات آسکوت[2] را برد؟ چطور اسم آنرا می‌دانی؟

جون گفت: همیشه در مورد مسابقات اسب با بَسِت[3] صحبت می‌کند.

دائیش از اینکه خواهرزاده کوچک او از کلیه جریانات مسابقات اسب‌سواری خبردار است بسیار شاد شد. بست، باغبان جوان، که در جنگ پای چپش زخمی شده بود و کار فعلی خود را از طریق اسکار **کرسول**[4] بدست آورده و **برای او بعنوان خدمتکار شخصی خدمت کرده بود، نمونه کاملی از «چمنهای میدان مسابقه»** بود. با جریان مسابقات زندگی می‌کرد و پسرک هم با او زندگی می‌کرد.

اسکار کرسول همه اطلاعات را از بست بدست آورد.

بست در حالیکه چهره‌اش چنان جدی می‌نمود که گوئی از مسائل مذهبی سخن می‌گوید، گفت:

«آقای پل می‌آید و از من سئوالاتی می‌کند. خوب قربان من ناچارم به او جواب بدهم.»

ــ هرگز روی اسبی که بنظرش جالب می‌آید شرط بندی می‌کند؟

ــ خوب ــ نمی‌خواهم اسرار او را بازگو کنم ــ پسر جوان خوبی است، خیلی خوب است قربان. خواهش می‌کنم خودتان از او سئوال کنید. به مسابقات علاقه‌مند است، و شاید احساس کند که من بشکلی به او خیانت کرده‌ام، آقا، البته باید مرا ببخشید.

1- Sansorino 2- Ascot 3- Bassett 4- Oscar Cresswell

بست مثل بنای یک کلیسا جدی می‌نمود.

دائی به سراغ پسر رفت و او را برای گردش در اتومبیل به همراه برد.

از او پرسید: ــ پسرم، پل، بگو ببینم هیچوقت روی اسب‌ها شرط بندی می‌کنی؟

پسر به مرد خوش‌قامت و آراسته با دقت نگاه کرد. از دادن جواب مستقیم به او طفره رفت و گفت: ــ چطور، فکر می‌کنید که نباید شرط بندی کنم؟

ــ ابداً، چنین فکر نمی‌کنم. گفتم شاید برای مسابقات **لینکلن[1] بتوانی** راهنمائیم کنی.

اتومبیل با سرعت به منزل دائی اسکار، بسوی **همپشایر[2]** به پیش می‌رفت.

پسر گفت: ــ قول شرف؟

دائی گفت: ــ قول شرف پسرم.

ــ خوب، پس **دفدیل[3]**.

ــ دفدیل! شک دارم پسرجان، **میرزا[4] چطوراست؟**

گفت: ــ من فقط نام برنده را می‌دانم و آنهم دفدیل است.

ــ دفدیل، ها؟

لحظه‌ای سکوت کردند. دفدیل اسبی نسبتاً ناشناخته بود.

ــ دائی جان.

ــ بله پسرم؟

ــ شما که نمی‌گذارید موضوع پخش شود، چون من به بست قول داده‌ام.

ــ لعنت بر بست، پسرجان. به او چه ربطی دارد؟

ــ ما با هم شریک هستیم. از اول هم با هم شریک بوده‌ایم. دائی جان، او بود که اولین پنج شلینگی را که من شرط بندی کردم و باختم به من داد. باو قول دادم، قول **شرف، که‌بین** خودمان دو نفر بماند. اما چون شروع بردم با ده شلینگی بود که شما به من دادید، فکر کردم بخت با شماست. در هر

1- Lincoln 2- Hampshire 3- Daffodil 4- Mirza

حال بین خودمان می‌ماند، نه؟

پسر با آن چشمان درشت و آبی رنگِ نزدیک بهم خود به دائی خیره شده بود. دائی تکانی بخود داد و با ناراحتی خندید.

ــ البته پسرجان. من راهنمائیت را محرمانه نگه خواهم داشت. پس دفدیل؟ چقدر روی آن شرط بندی می‌کنی؟

پسر گفت ــ هر چه دارم بجز بیست پوند، که آنرا همیشه ذخیره نگه می‌دارم.

به نظر دائیش شوخی جالبی بود.

ــ پس بیست پوند را همیشه ذخیره نگه می‌داری، خوب جوان رویائی، پس چقدر شرط بندی می‌کنی؟

پسر خیلی جدی گفت ــ سیصد پوند شرط بندی می‌کنم. ولی البته بین خودمان باشد دائی اسکار.

قول شرف؟

دائیش به قهقهه افتاد.

با خنده گفت ــ البته بین خودمان می‌ماند پسرجان. ولی سیصد پوندت کجاست؟

ــ بست از آن برایم نگهداری می‌کند. ما شریک هستیم.

ــ پس شما شریک هستید! خوب بست چقدر روی دفدیل شرط بندی می‌کند؟

ــ فکر نمی‌کنم باندازه من پول بگذارد. شاید صد و پنجاه تا.

دائی با خنده گفت ــ چی، پنی؟

پسر با تعجب به دائیش نگاه کرد و گفت: پوند. بست ذخیره بیشتری نگه می‌دارد.

دائی اسکار در حالتی بین تفریح و حیرت سکوت کرد. قضیه را بیش از این دنبال نکرد ولی مصمم شد برادرزاده‌اش را برای مسابقات لینکن با خود ببرد.

ــ خوب پسرجان، من بیست پوند روی میرزا شرط بندی می‌کنم، پنج پوند را هم برای تو، روی هر اسب که بخواهی شرط بندی می‌کنم. انتخاب تو چیست.

ــ دفدیل عموجان.

ــ نه، ممکن نیست، پنج پوند روی دفدیل؟

ــ اگر پول مال خودم بود حتماً این کار را می‌کردم.

ــ خوب، خوب، باشد. پنج پوند برای تو و پنج پوند هم برای خودم روی اسب دفدیل.

پسر هرگز پیش از آن در مسابقات اسب‌سواری شرکت نکرده بود. چشمان آبیش آتشین شده بود. لبهایش را بهم فشرد و نگاه کرد. مردی فرانسوی که جلوی آنها بود روی لانسلات[1] شرط بندی کرده بود، از هیجان وحشی شده بود و دستهای خود را به بالا و پائین پرتاب می‌کرد، با لهجه فرانسویش فریاد می‌کشید: لانسلات، لانسلات!

دفدیل اول از همه رسید. لانسلات دوم و میرزا سوم. پسر سرخ شد و با نگاه آتشینش بطرز عجیبی جدی می‌نمود. دائیش چهار اسکناس پنج پوندی برایش آورد: برد چهار به یک بود. دائی اسکار در حالیکه اسکناسها را در برابر پل تکان می‌داد گفت: من باید با اینها چه کنم؟

پسر گفت: فکر می‌کنم باید دربارهٔ آنها با بِست صحبت کنیم. حالا باید **هزار و پانصد** پوند داشته باشیم بعلاوه بیست پوند هم ذخیره و این بیست پوند.

دائیش چند لحظه به چهرهٔ او خیره شد و او را وارانداز کرد.

دائی گفت: نگاه کن پسر، تو که در مورد بَست و هزار و پانصد پوند جدی نمی‌گوئی؟

ــ چرا جدی می‌گویم. ولی بین خودمان می‌ماند، دائی، نه؟ قول شرف؟ دائی جان؟

ــ قول شرف. البته پسرجان. ولی من باید با بست صحبت کنم.

1- *Lancelot*

دائی جان اگر بخواهی می‌تونی با من و بست شریک بشوی، ما می‌توانیم همه باهم شریک شویم.

فقط، باید قول بدهی، قول شرف، دائی جان، که راز ما بین سه نفرمان بماند. بست و من شانس داریم، بخت با ماست و بخت باید با شما هم همراه باشد چون با ده شیلینگ شما بود که بردهای من شروع شد....

یک روز بعد ازظهر دائی اسکار، بَست و پل را به پارک **ریچموند**[1] برد. در آنجا صحبت کردند.

بست گفت: «قربان، می‌دانید، موضوع از این قرار است. آقای پل مرا وامی‌داشت تا درباره مسابقات اسب‌سواری و موضوع های مربوط به آن صحبت کنم. قصه و داستان، قربان. و همیشه علاقه زیادی داشت که بداند من در شرط بندی برنده شده‌ام یا باخته‌ام. حدود یک سال پیش من روی اسب «**بلاش آودُن**»[2] **برای** او شرط بندی کردم و بازنده شدیم. بعد از آن شانس ما عوض شد. با آن ده شیلینگی که شما به پل دادید، ما روی **سنگالیز**[3] شرط بندی کردیم. از آنوقت تا به حال تقریباً مرتب برده‌ایم. اینطور نیست آقای پل؟

پل گفت: ــ ما وقتی که مطمئن باشیم مشکلی نداریم ولی وقتی مطمئن نیستیم خیلی ضرر می‌کنیم.

بست گفت: آه، البته در آن شرائط ما خیلی محتاط می‌شویم.

دائی اسکار لبخندی زد: ولی چه وقتها مطمئن هستید؟

بست با لحنی اسرارآمیز و حالتی مذهبی گفت: قربان، همه اش از آقای پل **است**. مثل اینکه از آسمانها به او الهام می‌شود. مثل این اسب دفدیل، مسابقات لینکلن، مثل روز برایمان روشن بود.

اسکار کرسول پرسید: و تو هم، تو هم روی دفدیل شرط بندی کردی؟

ــ بله قربان، من هم سهم خود را بردم.

ــ و خواهرزاده‌ام؟

بست با خیره سری سکوت کرد و به پل چشم دوخته بود.

1- *Richmond Park* 2- *Blush of Dawn* 3- *Singhalese*

ــ من هزار و دویست پوند بردم، مگر نه بست؟ من به دائیم گفتم که دارم سیصد پوند روی دفدیل شرط بندی می‌کنم.

بست سرش را به علامت تائید حرکت داد و گفت: درست است.

دائی پرسید: ولی خوب پولها کجاست؟

ــ من در جای امنی آنها را پنهان کرده‌ام قربان. آقای پل هر وقت بخواهد می‌تواند آنها را تحویل بگیرد.

ــ هزار و پانصد پوند؟

ــ و بیست. و چهل، البته با بیست پوندی که در میدان اسب دوانی با شما برده است.

دائی گفت: عجیب است.

بست گفت: قربان، حالا که آقای پل به شما پیشنهاد شرکت کرده، من اگر جای شما بودم، می پذیرفتم.

البته ببخشید جسارت می‌کنم.

اسکار کرسول اندکی بفکر فرو رفت.

گفت: باید اول پولها را ببینم.

آنها به خانه بازگشتند و البته بست همراه هزار و پانصد پوند اسکناس به ساختمان خلوت گوشه حیاط آمد. بیست پوند ذخیره نزد **جو گلی**[1] در حساب پس انداز تورف کمیشن[2] باقی بود.

ــ **دائی، می‌دانید.** هنگامی که من اطمینان دارم همه چیز درست پیش می‌رود، در آن موقع با جرأت عمل می‌کنیم، هر چه داریم می‌گذاریم. اینطور نیست بست؟

ــ درست است، آقای پل.

دائی با خنده گفت: و چه وقتهائی مطمئنی؟

پسر گفت: خوب دیگر، گاهی بطور قطع اطمینان دارم مثل مورد دفدیل،

1- Joe Glee 2- Turf Commission

ولی گاهی فقط حسی دارم و گاهی هم هیچ حسی یا الهامی در کار نیست، اینطور نیست بست؟ در آن موقع محتاطانه عمل می‌کنیم، چون در این شرائط غالباً می‌بازیم.

ــ پس این‌طور. و وقتی که مطمئن هستی، مثلاً در مورد دفدیل، چه چیز مطمئنت می‌کند؟

پسر با ناراحتی گفت: ــ آه، خوب، راستش نمی‌دانم. دائی جان، فقط مطمئنم، همین و بس.

بست دوباره تذکر داد: مثل اینکه از آسمانها باو الهام می‌شود.

دائی گفت: گویا باید اینطور باشد.

به این ترتیب شریک شد و هنگام مسابقات لجر[1] پل احساس «اطمینان» کرد، این بار در مورد اسب لایولی اسپارک[2] که اسبی کاملاً ناشناخته بود. شرط بندی کردند. پسر مصرانه هزار پوند روی این اسب شرط بندی کرد. بست پانصد پوند و اسکار کرسول دویست پوند. لایولی اسپارک اول شد و شرط بندی به نسبت ده به یک بود. پل ده هزار پوند برده بود.

گفت: متوجه شدید؟ من کاملاً مطمئن بودم.

اسکار کرسول هم دو هزار پوند به جیب زده بود.

گفت: پسرجان، ببین، اینطور چیزها من را ناراحت و اذیت می‌کند.

ــ دائی جان دلیلی ندارد ناراحت شوید. ممکن است به این زودی‌ها موردی پیش نیاید که مطمئن شوم.

دائی پرسید: خوب با پولت می‌خواهی چه کنی؟

پسر گفت: البته بخاطر مادرم شروع کردم. او می‌گفت که شانس ندارد، بخت با او نیست، چون بخت با پدر یاری نمی‌کند. من هم فکر کردم که اگر من شانس بیاورم، نجواها ممکن است تمام **شود.**

ــ کدام نجواها؟

ــ در خانه‌مان. من بخاطر آن نجواها از خانه‌مان متنفرم.

1-Ledger *2- Lively Spark*

ــ چه نجوائی ؟

پسر به خود می پیچید: خوب دیگر ــ خوب ــ خوب، نمی‌دانم. ولی می‌دانید دائی، خانه ما همیشه کمبود پول دارد.

ــ **می‌دانم پسرجان، می‌دانم.**

ــ می‌دانید، مرتب برای مادرم اخطاریه می رسد.

دائی گفت: بله این را هم می‌دانم، متأسفانه چنین است.

ــ و آنوقت خانه به پچ پچ و نجوا می افتد، مثل اینکه مردم پشت‌سر آدم بخندند، بسیار ناراحت کننده است، فکر کردم شاید اگر من شانس بیاورم، اگر بخت با من یاری کند...

دائی حرف پسر را تمام کرد: شاید بتوانی آنرا متوقف کنی.

پسر با چشمهای درشت آبی رنگ خود که آتش اسرارآمیزی در آن شعله‌ور بود، نگاه می‌کرد. حتی یک کلمه هم به زبان نیاورد.

دائی گفت: خوب، حالا چه باید کرد؟

پسر گفت: من نمی‌خواهم مادر بداند که من شانس می‌آورم.

ــ چرا پسرجان؟

ــ او جلوی مرا خواهد گرفت.

ــ فکر نمی‌کنم که جلویت را بگیرد.

پسر به شکل عجیبی بخود پیچید: ــ آه، نمی‌خواهم او **بداند**، دائی جان.

ــ بسیار خوب پسرجان. کارمان را بدون اطلاع او اداره می‌کنیم.

و آنها براحتی توانستند که کارهایشان را اداره کنند. به پیشنهاد دائی، پل مبلغ پنج هزار پوند به او داد و او این مبلغ را در اختیار وکیل خانوادگی قرار داد. وکیل می‌باید به مادر پل اطلاع می‌داد که یکی از اقوام آنها مبلغ پنج هزار پوند نزد او گذاشته تا ظرف پنج سال آینده سالانه مبلغ یک هزار پوند از آنرا، در سالگرد تولد مادر، به او بپردازد.

دائی اسکار گفت: بدین‌ترتیب به مدت پنج سال پشت سرهم، هر سال

یک هزار پوند بعنوان هدیه تولد بدست مادرت خواهد رسید. امیدوارم بعدها مشکلات او را بیشتر و پیچیده تر نکند.

روز تولد مادر پل در ماه نوامبر بود. تازگی ها نجوا بیش از همیشه در خانه پیچیده بود. به رغم بخت که با پل یار شده بود، او نمی‌توانست آن نجوا را تحمل کند. دلهره داشت تا اثری را که نامه تولد برمادرش خواهد گذاشت ببیند، نامه ای که موضوع یک هزار پوند را به مادر خبر می‌داد. حالا دیگر پل، روزهائی که مهمان نداشتند، غذا را همراه پدر و مادرش صرف می‌کرد، زیرا که اکنون دیگر مرحله پرستار داشتن را پشت سر گذاشته بود. مادرش هر روز به شهر می‌رفت. کشف کرده بود که قریحه ای در طراحی لباس های پارچه ای و پوستی دارد. محرمانه در کارگاه یکی از دوستان خود که در نظر فروشندگان برجسته پارچه، فرد «هنرمندی» محسوب می‌شد، کار می‌کرد. تصویر اندام زنان را در لباسهائی از پوست و ابریشم و پارچه های پولک دوزی، برای آگهی های روزنامه ها نقاشی می‌کرد. خانم جوان صاحب کارگاه چند هزار پوند در سال درآمد داشت ولی مادر پل فقط چند صد پوندی بدست می‌آورد و لذا باز هم ناراضی بود. بشدت آرزو داشت در کاری نفر اول و برجسته ترین باشد، ولی موفق نمی‌شد، حتی در طراحی برای آگهی های پارچه.

صبح روز تولدش، سر میز صبحانه نشسته بود و پل چهره او را در حال خواندن نامه ها نگاه می‌کرد. پل نامه وکیل را می‌شناخت. متوجه شد که وقتی مادرش نامه را خواند، صورتش منقبض تر و بی حال تر شد. سپس لبهایش حالت سرد مصممانه ای بخود گرفت. نامه را زیر انبوه نامه های دیگر مخفی کرد. یک کلمه هم به زبان نیاورد.

پل گفت: مادر، بین نامه های پستی خبر خوشی برایت نبود؟

با صدائی سرد که گوئی از دوردست می‌آمد، گفت: ــ چرا، خبر خوبی داشتم، کمی خوب بود.

دیگر چیزی نگفت. به شهر رفت.

بعدازظهر آنروز دائی اسکار پیدا شد. گفت که مادر پل صحبت طولانی

با وکیل کرده و تقاضا کرده است که در صورت امکان تمام پنج هزار پوند را به او بپردازند، زیرا زیر بار قرض است.

پسر گفت: شما چه فکر می‌کنید دائی جان؟

ــ تصمیم را به تو واگذار می‌کنم، پسرم.

پسر گفت: آه. پس بگذار پول را بگیرد. ما با بقیه پولمان می‌توانیم باز هم پول در بیاوریم.

دائی اسکار گفت: پسرجان، نقد را به نسیه نباید فروخت.

پل گفت: ولی من حتماً برای مسابقات بزرگ ملی[1] خواهم فهمید، یا **مسابقات لینکُلن شایر[2] و یا لااقل برای داربی[3]. حتماً برای یکی از آنها خواهم** فهمید.

بدین‌ترتیب دائی اسکار موافقت‌نامه را امضاء کرد و مادر پل تمام پنج هزار پوند را بدست آورد. و آنگاه اتفاق عجیبی رخ داد. پچ‌پچ و نجوا در خانه بصورتی دیوانه‌وار درآمد، همانند آوای هم زمان قورباغه‌ها در غروب روزهای بهار. اثاث جدید برای خانه خریداری شد. برای پل معلم سرخانه آوردند. او باید در پائیز بعد به مدرسه ایتون[4] که پدرش هم در آن تحصیل کرده بود می‌رفت. در زمستان در خانه گل وجود داشت و دامنه تجملی که مادر به آن عادت داشت روزبروز گسترده‌تر شد. با این حال صداها در خانه، در پشت شکوفه‌های بادام و شاخه‌های گل ابریشم و از زیر انبوه کوسن‌های رنگارنگ، با هیجانی جنون‌آمیز می‌پیچید: «باید پول بیشتری داشت. آ...ه، باید پول بیشتری داشت ــ بیشتر از همیشه. بیشتر از همیشه».

پل وحشت کرده بود. با کمک معلمش خود را غرق مطالعه لاتین و یونانی کرده بود. ولی ساعات پر و با احساس زندگی او ساعاتی بود که با بست می‌گذراند. مسابقات بزرگ ملی مدتها پیش برگزار شده بود و او نتوانسته بود

1- Grand National *2- Lincolnshire* *3- Derby* *4- Eton*

(٤) مدرسه‌ای است بسیار مشهور در انگلستان که تا امروز ثروتمندان و طبقه ممتاز انگلستان و خیلی از کشورهای دیگر فرزندان خود را به آن می‌فرستند.

بفهمد کدام اسب برنده خواهد شد لذا صد پوند باخته بود.

تابستان نزدیک می‌شد. در انتظار مسابقات لینکلن آرام نداشت ولی برای مسابقات لینکلن هم اسب برنده را تشخیص نداد و پنجاه پوند دیگر باخت. چشمانش حالت وحشیانه‌ای پیدا کرد و قیافه‌اش عجیب شد گوئی در درونش **بزودی انفجار یا انفجاری روی خواهد داد.**

دائی اسکار اصرار می‌کرد که: ولش کن پسرم. خودت را ناراحت نکن. ولی انگار پسر نمی‌توانست حرف دائی را بشنود.

پسرک در حالی که از چشمان درشت و آبی رنگش شعله‌های جنون می‌جهید تکرار می‌کرد: باید در مورد داربی بدانم، باید برای داربی بفهمم.

ــ مادرش متوجه شد چگونه پسر ناآرام است.

با نگاهی مضطرب و با قلبی سنگین بخاطر پسر، باو گفت: بهتر است که به کنار دریا بروی. دلت نمی‌خواهد حالا بروی؟ زودتر بروی و بی جهت صبر نکنی؟ فکر می‌کنم اگر بروی بهتر باشد.

پسر چشمهای اسرارآمیز خود را به مادر دوخت.

گفت: مادر، من نمی‌توانم قبل از مسابقات داربی بروم.

مادر که صدایش، مثل همیشه و هر بار که با او مخالفتی می‌شد، سنگین شده بود گفت: ولی چرا؟ اگر بخواهی می‌توانی از کنار دریا با دائی اسکار برای دیدن داربی بروی. نیازی نیست که اینجا صبر کنی. از آن گذشته بنظر من تو زیاده از حد در فکر این مسابقات هستی. و این نشانه خوبی نیست. خانواده ما همیشه خانواده قمار بازی بوده است و وقتی بزرگ شدی خواهی فهمید که این مسئلهٔ چقدر به ما ضرر زده است. فکر می‌کنم باید بست را از اینجا دور کنم و از دائی اسکار هم بخواهم که درباره مسابقات با تو صحبت نکند مگر اینکه قول بدهی عاقل‌تر باشی، به کنار دریا بروی و فراموش کنی. تعادل اعصابت بکلی بهم خورده.

پسر گفت: هر چه بگوئی **می‌کنم مادر.** فقط بشرط آنکه قبل از داربی مرا دور نکنی.

ــ دور نکنم؟ از کجا دور نکنم؟ فقط از این خانه؟

پسر به او خیره شد و گفت: بله.

ــ پسر عجیبی هستی. چه چیز باعث شده که ناگهان تا این حد به این خانه علاقه‌مند شوی؟ نمی‌دانستم تا این اندازه این خانه را دوست داری؟

پسر به مادر خیره شد و سخنی نگفت. او رازی در درون راز دیگر داشت. رازی که هرگز بروز نداده بود، حتی به بست و دائیش هم نگفته بود.

مادر چند لحظه با حالت بلا تکلیفی و با ترشروئی برجا ماند و سپس گفت:

ــ بسیار خوب. اگر مایل نیستی تا بعد از داربی به کنار دریا بروی می‌توانی نروی. ولی باید به من قول بدهی که نگذاری اعصابت خرد شود. قول بده که اینقدر درباره مسابقات اسب دوانی فکر نکنی.

پسر با بی اعتنائی گفت: آه، نه مادر. درباره‌اش زیاد فکر نخواهم کرد. نگران نباشید. من اگر جای شما بودم نگران نمی‌شدم.

مادرش گفت: اگر تو جای من بودی و من جای تو، نمی‌دانم چه بایستی می‌کردیم.

پسر تکرار کرد. ولی خودت می‌دانی لازم نیست نگران شوی.

مادر با خستگی گفت: ایکاش مطمئن بودم.

پسر مصرانه گفت: آه، خودت می‌دانی که می‌توانی مطمئن باشی. منظورم اینست که باید بدانی جای نگرانی نیست.

گفت: حتماً؟ پس خواهیم دید.

راز اصلی پل، اسب چوبی او بود. اسبی که اسم نداشت. از روزی که از دست پرستار و اطاق بچه‌ها خلاص شده بود، اسب چوبی خود را به اطاق خوابش در بالا ترین طبقه خانه منتقل کرده بود.

مادرش او را سرزنش کرده بود که: فکر نمی‌کنی دیگر برای این **اسب چوبی بزرگ شده باشی؟**

و او با ظرافت جواب داده بود: می‌دانی مادر، دلم می‌خواهد تا روزی که

یک اسب واقعی گیرم بیاید حیوانی داشته باشم، به هر شکل که باشد.

مادر با خنده گفت: فکر می‌کنی ترا از تنهائی بیرون می‌آورد؟

پل گفت: آه، بله. اسب خوبی است، همیشه وقتی با او هستم مرا از تنهائی درمی‌آورد.

از آن پس اسب که دیگر زوارش در رفته بود، دوپا در هوا، در گوشه اطاق برجای ماند.

مسابقات داربی نزدیک بود و پسر روزبروز تکیده‌تر و منقبض‌تر می‌شد. سخنان دیگران را بزحمت می‌شنید، ضعیف شده بود و چشمانش بسیار اسرارآمیز می‌نمود. مادرش ناگهان درباره او سراپا نگران شد. گاهی حدود نیم‌ساعت احساس اضطراب شدید می‌کرد، می‌خواست خود را فوراً به او برساند و مطمئن شود که او کسالتی ندارد.

دو شب پیش از مسابقات داربی، مادر و پدر در مهمانی بزرگی در شهر دعوت شده بودند. در میان مهمانی ناگهان یکی از حمله های اضطراب به مادر روی آورد. اضطرابی شدید برای پسرش، اولین فرزندش، چنان قلبش تحت فشار قرار گرفت که بزحمت می‌توانست سخنی ادا کند. با تمام قدرت با احساس خود مبارزه کرد، زیرا اصولاً فردی منطقی بود. با این همه احساسی بیش از حد نیرومند داشت. سالن رقص را ترک کرد و به پائین آمد تا به خانه‌اش در خارج از شهر تلفن کند. پرستار از اینکه در آن وقت شب به او تلفن می‌شد، بسیار متحیر و نگران شد.

ــ خانم ویلمات[1]، آیا حال بچه ها همگی خوب است؟

ــ آه، بله، آنها کاملاً خوب هستند.

ــ و آقای پل؟ حال او هم خوب است؟

ــ وقتی به رختخواب رفت در کمال سلامت بود. می‌خواهید بروم بالا و سری به او بزنم؟

مادر برخلاف میل خود به او گفت: خیر، خیر، رحمت بخود ندهید.

1- Wilmot

مسئله ای نیست. بیدار نمانید. ما بزودی به خانه باز خواهیم گشت. نمی‌خواست کسی استقلال و خلوت فرزندش را مورد تجاوز قرار دهد.

پرستار گفت: بسیار خوب.

حدود دو ساعت بعد از نیمه شب مادر و پدر با اتومبیل به منزل رسیدند. همه چیز در سکوت و سکون بود. مادر پل به اطاق خود رفت و ژاکت پوست سفید رنگ خود را درآورد. به خدمتکار مخصوص خود گفته بود که بخاطر او بیدار نماند. صدای بطری و لیوان را شنید. شوهرش برای خود نوشیدنی سرد درست می‌کرد.

مادر بخاطر اضطراب عجیبی که در دل داشت، دزدانه به طبقه بالا و باطاق پسر رفت. بی سروصدا از راهرو گذشت. گویا صدای آرامی می‌آمد، صدای چه بود؟

با عضلات منقبض پشت **در، برجا ایستاد** و گوش کرد. صدای سنگین و عجیبی می‌آمد، صدائی که در عین حال بلند نبود. قلبش ایستاد. صدائی عجیب بود، صدای حرکتی سریع، با قدرت ولی آهسته. شیئی عظیم در حرکتی کم صدا **و گویا خشمناک. چه بود؟ خدایا، آن چه صدائی بود؟ باید بداند. احساس** کرد که صدا برایش آشناست. حس می‌کرد می‌داند چه صدائی است. لیکن نمی‌توانست آنرا بجا آورد. نمی‌توانست بگوید صدای چیست. **صدا** بی وقفه ادامه داشت. از اضطراب و وحشت یخ زده بود، آرام دستگیره در را پیچاند.

اطاق تاریک بود ولی در فضای کناره پنجره چیزی به جلو و عقب در حرکت بود، آنرا می‌دید و صدایش را می‌شنید. با وحشت و حیرت به آن خیره شد.

ناگهان چراغ را روشن کرد و پسرش را دید که در لباس خواب سبز رنگش دیوانه‌وار روی اسب چوبی خود می‌خروشید. نور ناگهان او را نمایان ساخت. در حالیکه اسب را بجلو می‌راند. مادر را دید که با موهای طلائی و لباس سبز زمردیش در درگاهی خشکش زده بود.

با صدای عجیب و نیرومندی فریاد زد: ــ مالابار[1]. مالابار است.

1- Malabar

برای لحظه‌ای عجیب، چشمانش برروی مادر شعله افکند، و در آن لحظه اسب را باز داشت. سپس ناگهان به زمین افتاد و مادر که تمام احساسات زجر دیده مادریش براو هجوم آورده بود بسویش دوید تا او را دریابد.

ولی او از خود بیخود شده بود و به همین حال باقی ماند. از ناراحتی مغز، تنش در تب می‌سوخت. در حالت بیخودی و ناآگاهی حرف می‌زد و بخود می پیچید. مادرش چون سنگ در کنارش ایستاده بود.

ــ مالابار. مالابار **است** .بست، بست، فهمیدم، دانستم. مالابار است.

کودک فریاد می‌کشید و تلاش می‌کرد بپاخیزد و اسب را که مایه الهامش بود بجلو براند.

مادر با قلبی منجمد پرسید: منظورش از مالابار چیست؟

پدر با سردی گفت: نمی‌دانم.

از برادر خود اسکار سئوال کرد: منظورش از مالابار چیست؟

جواب داد: اسم یکی از اسبهائی است که در مسابقات داربی شرکت خواهد کرد.

و دائی جان اسکار کرسول، از خود بی خود، با بست صحبت کرد و هزار پوند روی اسب مالابار شرط بست: چهارده به یک (زیرا که اسب گمنام بود.م)

روز سوم بیماری، حال پسر **وخیم شد.** در انتظار تغییری بودند. پسر، با آن موهای بلند و مواج، دائم روی بالش خود در تلاطم بود. نه خواب بود و نه بهوش می‌آمد و چشمانش شبیه سنگهای آبی رنگ شده بود. مادرش در کنارش نشسته بود، حس می‌کرد که قلبش از دست رفته، مبدل به سنگ شده است.

هنگام غروب اسکار کرسول پیدایش نشد ولی بست پیغام فرستاد که اجازه می‌خواهد برای دیدار از پل یک لحظه، فقط یک لحظه، بالا بیاید.

مادر پل از این مزاحمت بسیار عصبانی شد ولی فکری کرد و پذیرفت. حال پسر تغییری نکرده بود. شاید بست می‌توانست او را به هوش آورد.

باغبان که اندامی کوتاه و سبیل قهوه‌ای و چشمانی قهوه‌ای تیز و ریز داشت، روی نوک پا وارد اطاق شد و به احترام مادر پل، دست خود را به

کلاهی که وجود نداشت برد و سپس به گوشه‌ای خزید. با نجوا گفت: آقای پل. آقای پل. مالابار اول شد. برد راحتی بود. من همانطور که شما گفته بودید عمل کردم ــ بیشتر از هفتاد هزار پوند برده‌اید. بلی برده‌اید. جمعاً بیش از هشتاد هزار پوند دارید. همانطور که می‌دانستی مالابار البته برد، آقای پل.

ــ مالابار. مالابار. مادر، من گفتم مالابار؟ من گفتم مالابار؟ مادر، فکر می‌کنی بخت با من است. می‌دانستم مالابار می برد، مگر نه؟ بیش از هشتاد هزار پوند. می‌دانستم، نگفتم می‌دانم؟ مالابار البته اول شد. اگر آنقدر اسبم را برانم تا مطمئن شوم، آنگاه بست، هر چقدر دلت خواست می‌توانی شرط بندی کنی. بست، همه پولت را گذاشتی؟

ــ آقای پل، من هزار پوند گذاشتم.

ــ من هرگز به شما نگفتم، مادر، که اگر من بتوانم اسبم را برانم تا به آنجا برسم، آنوقت کاملاً مطمئن می‌شوم ــ بله، کاملاً. مادر هرگز برایت گفته بودم؟ بخت با من یار است.

مادر گفت: نه، هرگز برایم نگفته بودی.

پسر همان شب مرد.

در حالیکه پسر در بستر مرگ آرمیده بود، مادر صدای برادرش را شنید که می‌گفت: خدای من! هِستِر[1] تو هشتاد هزار پوند بدست آوردی و پسرت را از دست دادی. بیچاره پسر، بیچاره پسر، ولی شاید بهتر **شد که** از این دنیا رفت، از دنیائی که در آن اسب خود را **می‌تازاند تا برنده‌ای بیابد.**

پایان

1- Hester

ضمیمه چهار

«سلمانی»

نوشته رینگ لاردنر[1]

مقدمه‌ای برداستان کوتاه سلمانی

داستانِ سلمانی نوشته «رینگ لاردنر» که ترجمه آنرا در زیر مطالعه می‌کنید یکی از داستانهای کوتاه معروف جهان است. ممکن است شما در این داستان هیچ واقعه هیجان‌انگیزی نبینید. نویسنده هم نخواسته است واقعه آفرینی کند، داستان درگیری هائی دارد که در میان **پرحرفی های** سلمانی که از اول تا آخر گوینده منحصر بفرد است، گم می‌شود.

اهمیت این داستان در «زاویه نگرش» آنست. گوینده داستان، یک سلمانی بیسواد یا کم‌سواد است که به زبان عامیانه سخن می‌گوید. سخن گوی سراسر داستان همین سلمانی است حتی نقل‌قول گفته دیگران را سلمانی بعهده دارد. مشتری زیر

1- Ring Lardner

دست او از ابتدا تا انتها حتی یک کلمه هم نمی‌گوید. توصیف و اشاره‌ای هم به او نمی‌شود. خواننده خود درمی‌یابد که روی سخن سلمانی با مشتری است.

داستان، بدون هیچ اوج و هیجانی شروع می‌شود و در محدوده فکری کوچک سلمانی یک شهر کوچک بیان می‌شود. سلمانی هرچه در اطرافش روی داده بی‌توجه به تسلسل زمانی حوادث برزبان می‌آورد. گوئی فقط برای آنکه سکوت مغازه خود را بشکند. ما نمی‌دانیم مشتری زیر دستش به گفته او گوش می‌دهد یا نه و اصولاً عکس‌العملش چیست، ولی می‌دانیم که سلمانی تقریباً از هر گوشه شهر خود و از هر کسی که می‌شناسد به نحوی سخن می‌گوید.

خواننده مختار است این داستان را بپسندد یا نه. چون این کتاب بیشتر جنبه آموزشی دارد، ترجمه این داستان بخاطر «زاویه نگرش» از دید «گوینده منحصر بفرد» آورده شده و در ترجمه آن لحن عامیانه داستان تا آنجا که به فهم مطلب لطمه وارد نسازد حفظ شده است.

اینک این شما و اینهم «سلمانی» نوشته رینگ لاردنر.

یه سلمونی کمکی دارم که روزهای شنبه میاد و کمکم می‌کنه اما روزای دیگه تنهائی کارامو می‌چرخونم. می‌بینی که اینجا نیویورک نیس، تازه بروبچه‌های اینجا تموم روزو کار می‌کنن و وقت زیادی ندارن که بخوان بیان اینجا خودشونو خوشگل کنن.

شما تازه اومدین این طرفا، نه؟ فکر می‌کردم قبلاً شمارو ندیدم. انشاءالله از اینجا خوشتون بیاد و بمونین. همونطور که می‌گفتم اینجا مثل نیویورک یا شیکاگو

نیس ولی بدم نمی‌گذره، البته از وقتی که جیم کندال[1] کشته شد، دیگه مثل سابق نیست. وقتی که اون بابا زنده بود، اون و رفیقش هاد مایرز[2] این شهرو پر از خنده می‌کردن. شرط می‌بندم تو این شهر از همه شهرهای هم‌قد و قواره خودش بیشتر می‌خندیدیم و سرحال بودیم.

جیم یه پا مسخره بود و هاد هم حریفش. از وقتی جیم مرده، هاد سعی خودشو می‌کنه که وضعو مثل قبل نیگر داره ولی وقتی آدم جفت و حریف نداشته باشه یه پای قضیه می‌لنگه.

روزای شنبه از خنده می‌مردیم. شنبه از ساعت چار بعدازظهر اینجا غلغله می‌شد. حدودای ساعت شیش جیم و هاد سر و کله‌شون پیدا می‌شد. جیم رو اون صندلی گندهه ولو می‌شد نزدیک اون «جاتفی»[3] آبی رنگه. وقتی جیم میومد تو، هر کی رو اون صندلی نشسته بود پا می‌شد و جارو می‌داد به اون. انگار صندلی تیاتر بود که رزرو شده باشه. هاد هم معمولاً همیشه وای میساد یا قدم می‌زد از این ور به اون ور، و بعضی شنبه‌ها هم همینجا رو این صندلی می‌نشست که اصلاحی هم کرده باشه.

اونوخ جیم یه خورده اونجا می‌نشس بدون اینکه حرفی بزنه، دهنشو برای تف کردن هم وا نمی‌کرد، تا بالاخره صداش درمی‌اومد و می‌گفت: «وایتی»[4] ــ اسم من، یعنی اسم کوچیکم دیکه[5]، ولی اینجا همه منو وایتی صدا می‌کنن ــ خلاصه جیم می‌گفت: وایتی امشب دماغت مث غنچه گل سرخ شده. حتماً از اون اودکلونات خوردی.

انوخ من می‌گفتم: نه بابا، ولی مث اینکه خودت دمی به خمره زدی و از این زهر ماریها خوردی.

دیگه جیم از خنده دل ضعفه می‌رفت و انوخ می‌گفت: نه بابا از این چیزا نخوردم، نه اینکه بدم بیاد. حتی اگر انکل چوبم بود، بدم نمی‌اومد بالا برم.

بعد، هاد مایرز می‌گفت: «زنتم بدش نمی‌ا...». همه میزدن زیر خنده.

1- *Jim Kendall* 2- *Hod Meyers*

3- *Spitoon* ← ظرفی برای **آب دهان کسانی که تنباکو می‌جویدند.**

4- *Whitey* 5- *Dick*

آخه جیم و زنش با هم خوب نبودن. زنش می‌خواس ازش طلاق بگیره. اما جیم اهل نفقه نیس. زنه هم نمی‌تونس از بچه هاش و خودش نگهداری کنه. زنش هیچوخ نتونس باهاش راه بیاد. جیم آدم خشنی بود ولی قلبش پاک بود.

خودش و هاد هزار جور مسخره بازی سر میلت شپرد[1] در می‌آوردن. فکر نمی‌کنم میلتو دیده باشی. خوب، میلت یه قلمبگی خرخره داره مث یه دستمبو. وختی که من ریش میلتو می‌تراشیدم، هر وقت به پائین گردنش می‌رسیدم، هاد فریاد می‌زد: «هی، وایتی، یه دقه صبر کن. قبل از اینکه قاچش کنی بذار شرط ببندیم ببینیم کی بهتر می‌تونه حدس بزنه چند دونه تخمه توش هس.».

انوخ جیم می‌گفت: «اگه میلت اینقده شکمو نبود بجای یه طالبی درسته، نصفی می‌خورد که تو گلوش گیر نکنه.»

بچه ها از خنده روده بر می‌شدن. میلت هم با اینکه خودشو مسخره کرده بودن، بزور می‌خندید. آره، جیم واقعاً یه چیزی بود.

.اون پیاله ریش تراشی رو می‌بینیی، اونجا روی طاقچه، مال جیمه، جفت پیاله چارلی ویل[2] گذاشته م «چارلز.ام.ویل» دواخونه چی شهره. مرتب برای تراشیدن ریشش میاد اینجا، هفته ای سه دفعه. پیاله جیم جفت پیاله چارلیه. «جیمز.اچ.کندال». جیم دیگه پیاله ریش تراشی رو لازم نداره ولی من بازم می‌ذارم همونجا باشه بخاطر روزای گذشته. جیم آدم جالبی بود.

چند سال پیش، خیلی وقت پیش بود، جیم برای یه کارخونه کنسروسازی کار می‌کرد، غذای توقوطی، شرکتی بود تو شهر کارترویل[3]. کارشون فروش غذای توقوطی بود. جیم فروشنده دوره گرد بود، نصف شمالی ایالت دستش بود. هفته ای پنج روز هم توراهها بود، از اینجا به اونجا، هر هفته. شنبه ها میومد اینجا و ازخبرای اون هفته تعریف می‌کرد. محشر بود.

فکر کنم بیشتر از اینکه به کارش برسه به شوخیاش و مسخره بازیاش می‌رسید. بالاخره هم کارخونه دکش کرد اونم راس‌راس اومد خونه و به همه گفت که بیرونش کردن. بجای اینکه مث کسای دیگه بگه مثلاً خودش اومده

1- Milt Sheppard 2- Charlie Vail 3- Carterville

بیرون، استعفا داده و از این حرفا. بهمه گفت بیرونش کردن.

یه روز شنبه که اینجا پر بود. جیم از جاش بلند شد، از رو همون صندلیش پا شد و گفت: «حضار محترم، مطلب بسیار مهمی را باید بعرضتون برسونم. مارو از کارخونه اخراج کردن».

خوب اونوخ اونام پرسیدن جدی می‌گی؟ اونم گفت: جدی می‌گم. هیچکی نمی‌دونس چی بگه تا آخرش خود جیم، ملت و از اون حال بیرون آورد. گفت که: «یه روز خودمون غذای تو قوطی می‌فروختیم، امروز خودمونم شدیم غذای تو قوطی».

آخه، شرکتی که براشون کار می‌کرد، یک کارخونه بود که غذای تو قوطی درس می‌کردن، تو شهر کارترویل. اونوخ اون می‌گفت که حالا خودشم تو قوطی کردن. واقعاً بانمک بود.

جیم یه کلکی داشت که تو سفراش به مردم می‌زد. فرضاً، یه روز که تو قطار به یه شهر کوچیکی می‌رسیدن، مثلاً، شهر بنتون[1]، جیم بیرونو نیگا می‌کرد و اسمای مغازه‌هارو می‌خوند.

فرض کنین، روی تابلوی یه مغازه نوشته بود، «خوار و بار فروشی هنری اسمیت». خوب جیم فوری اسم یارورو با اسم شهر می‌نوشت و وختی می‌رسید به مقصد، یه کارت پستال واسه یارو، هنری اسمیت، تو شهر بنتون می‌فرساد، بدون امضاء یا اسم، رو کارتم می‌نوشت مثلاً «اززنت راجع به اون کتاب فروشه که اون روز عصر، هفته پیش باهم بودن، بپرس». یا مثلاً می‌نوشت «از زنت بپرس دفعه پیش که تو کارترویل ابودی کی اونو از تنهائی بیرون می‌آورد». انوخ کارتو امضاء می‌کرد: «یه دوست»

البته هیچوخ خبردار نمی‌شد که آخر این مسخره‌بازی چه بلوائی بپا می‌شه. اما پیش خودش بنظر می‌آورد که چی ممکنه اتفاق افتاده باشه. همین براش بس بود.

بعد از اینکه از کارش تو کارترویل بیروتش کردن دیگه کار درس و

1- Benton

حسابی نداشت. پولی هم که از این کار و اون کار درمی‌آورد، تقریباً تمامشو خرج عرق‌خوری می‌کرد. اگه کمکای این مغازه‌دار و اون مغازه‌دار نبود زن و بچه‌هاشم از گرسنگی می‌مردن. زنش مدتی سعی کرد لباس بدوزه، اما تو این شهر تا حالا کسی از لباس دوزی پولدار نشده.

داشتم می‌گفتم، زنش می‌دونس که نمی‌تونه از خودش و بچه‌ها نگهداری کنه وإلاّ ازش جدا می‌شد، خوب مجبور بود، باهاش می‌ساخت و خدا خدا می‌کرد یه روز جیم سر عقل بیاد و عادتای بدشو ول کنه و بیشتر از هفته‌ای یه دلار دو دلار بش برسونه.

گاهیم می‌رفت پهلو اونائی که جیم پیششون کار می‌کرد و از اونا خواهش می‌کرد که حقوق جیمو به اون بدن ولی بعد از اینکه یکی دو دفعه این کارو کرد جیم که از اون زرنگتر بود جلوشو گرفت، پیشکی پولشو از صاحب کاراش می‌گرفت، قرض می‌کرد. اینو هم به همه اهل شهر گفت، که چطوری به زنش کلک زده، از زنش زرنگتر بوده. حواسش جمع بود.

ولی به اینکه از زنش زرنگتر باشه راضی نبود. تصمیم گرفت این کارشو که خواسته بود حقوق اونو بگیره تلافی کنه. خوب، صبر کرد تا یه روز سیرک اونز[1] آگهی پخش کرد که داره میاد به شهر ما. اونوخ اون به زنش و دوتا بچه‌هاش گفت که می‌خواد ببردشون سیرک. روز سیرک، بهشون گفت که بلیطهارو می‌خره و اونارو بیرون، دم در ورودی چادر سیرک می‌بینه.

البته ابداً خیالشو هم نداشت که اینکارو بکنه. بلیطارو بخره و اونارو جلو سیرک ببینه و از این حرفا. عرق مفصلی خورد و تموم روزو تو سالن بیلیارد **رایت**[2] گذروند. زن و بچه‌هاش منتظر موندن و موندن. اونم پیداش نشد که نشد. زنش یه پول سیاه هم همراه نداشت، فکر کنم جای دیگم نداشت: آخرسر مجبور شد به بچه‌ها بگه که موضوع منتفی شده، بچه‌ها هم زدن زیر گریه و حالا گریه نکن کی بکن.

نگو که تو این گیرودار بچه‌ها، داک استر[3] از راه می‌رسه و ازشون

1- Evans's Circus 2- Wright 3- Dock Stair

می پرسه، چی شده؟ زن کندال که بهش نمی‌گفته، اما بچه ها می‌گن. اونم اصرار می‌کنه که اونارو ببره توسیرک. جیم بعداً از قضیه باخبر می‌شه و این یکی از مسئله هائی بود که سبب کینه جیم به داک استر شد.

داک استر تقریباً یه سال و نیمه که اومده اینجا. جوون خیلی خوش تیپیه ــ لباساشم همیشه اینقده شیکه که انگار همه‌رو سفارش داده. سالی دو سه دفه میره شهر دیترویت[1]. حتماً اونجا می‌ده اندازه‌شو بگیرن و لباس قالب تنش براش بدوزن. قیمت این لباسا تقریباً دو برابر قیمت لباسای آماده‌س ولی روتن خیلی بهتر می‌شینه.

مدتی همه اهل شهر متعجب بودن که چرا یه دکتر جوون مث دکتر استر بایس بیاد تو یه همچی شهری که تازه دوتا دکترم داره، که یکیشون دکتر قدیمی مون دکتر گمبل[2] باشه و اون یکی هم دکتر فوت[3]. هر دوشون سالهاست که اینجان. تمام کارای دکتری هم توشهر بین دوتائیشون تقسیم شده.

آخرسر توشهر پخش شد که داک استر عاشق دختری بوده که محلش نذاشته، یه دختری توشمال پنینسولا[4]، خلاصه دکتر هم اومده بود اینجا که خودشو قایم کنه و جریانو فراموش کنه. اما خودش می‌گفت که: بنظر اون برای اینکه یه‌دکتر توهمه کارای طبابت کار کشته و با تجربه بشه، بهترین راهش اینه که بیاد و توی یه شهر مث شهر ما و یه همچین جاهائی کار کنه. اونم برای همین اومده بود.

خلاصه کلام، مدتی نگذشت که باندازه کافی برای زندگی خودش پول درمی‌آورد، با اینکه شنیدم که هیچوقت کسی رو بخاطر طلبش اذیت نکرده، اینم بگم که بچه‌های این شهر عادت به بدهکاری دارن. حتی تو کار خود من. اگه من می‌تونستم تموم طلبامو بگیرم، فقط برای ریش تراشیدنا، اونوخ می‌تونستم برم کارتٹرویل، تو مهمونخونه مرسر[5] یه هفته ای بمونم و هر شب یه فیلم ببینم. مثلاً این یارو جرج پردی[6] ــ ولش کن انباس پشت سر مردم حرف زد.

1- Detroit
2- Doc Gamble
3- Doc Foot
4- Peninsula
5- Mercer
6- George Purdy

خوب می‌گفتم، پارسال، پزشک قانونی شهرمون مرد. انفلوآنزا گرفت و مرد. اسمش کن بیتی [1] بود. انوخ مجبور شدن که به جای اون کسی دیگه رو انتخاب کنن. اومدن و داک استرو انتخاب کردن. اولش خندید و گفت قبول نمی‌کنه ولی بالأخره وادارش کردن. البته کاری نیست که کسی دنبالش بدوه با پولشم فقط می‌شه برای باغچه خونه بذر خرید. ولی خوب داک از اون آدماس که اگه باندازه کافی سماجت کنی نمی‌تونه مقاومت کنه.

اما می‌خواستم راجع به پل دیکسون [2] برات بگم. پسر بیچاره ایه تو شهرمون، ده سالش که بود از درخت افتاد پائین. مغزش صدمه دید، بلائی سرش اومد که دیگه حالش جا نیومد. ظاهراً چیزیش نیست، فقط یک کم خل و چله. جیم کندال بهش می‌گفت کوکو. این اسمی بود که جیم به همه آدمای خل می‌داد، کسانی که کله‌شون یه جور عیب داشت منتهی جیم به خود کله می‌گفت لوبیا. اینم از خوشمزه گیاش بود که به کله بگه لوبیا. به آدمای خل کوکو. اما پل بدبخت دیوونه نیس، یه کمی خل و چله.

دیگه خودتون می‌تونین حدس بزنین که جیم چطوری با پل تفریح می‌کرد. اونو می‌فرستاد به گاراژ وایت **فرانت** [3] که بره یه آچار چپ‌دس بیاره. البته همچی چیزی اصلاً نداریم.

یه دفه هم که این جا یه جور بازار مکاره داشتیم، یه بازی بیس‌بال را انداختیم بین لاغرا و خپلا و قبل از اینکه بازی شروع بشه جیم **پل رو صدا کرد** و گفت بره از ابزارفروشی **شریدر** [4] یه کلید برای صندوق **پیچر** [5] **بیاره.**

هیچ مسخره‌بازی نبود که به فکر جیم نرسه، وختی واقعاً می‌خواس، یه کلک هائی به فکرش می‌رسید که جن هم توش می‌موند.

بیچاره پل، به همه بدبین بود، فکر می‌کنم بخاطر بلاهائی بود که جیم سرش می‌آورد، پل کاری به کار هیچکی نداش غیر ننه اش و داک استر و یه

1- Ken Beatty *2- Paul Dickson* *3- White Front*

4- Schrader's hardware *5- Pitcher*

این کلمه چند معنی دارد: یکی کسی که در بازی بیس‌بال توپ را پرتاب می‌کند و دیگر آنکه به معنی کوزه می‌باشد.

دختر اهل شهر که اسمش جولی گرِگ[1]، البته نمی‌شه بهش گفت دختر، الآن دیگه سی سالشه شایدم بیشتر.

وقتی داک تازه اومده بود تو این شهر، پل حس می‌کرد که یه رفیق و دلسوز درست و حسابی پیدا کرده. بیشتر وقتها دوروور مطلب داک می پلکید. فقط وقتی اون ورا نبود که می‌رفت خونه ناهار و شامشو بخوره یا وقتی که جولی گرگ می‌رفت خرید کنه.

وقتی از پنجره مطلب داک بیرونو نیگا می‌کرد و دختره رو می‌دید خودشو بش می‌رسوند و باهاش، از این مغازه به اون مغازه می‌رفت. پسر بیچاره دیوونه دختره بود، اونم واقعاً خیلی بهش محبت می‌کرد جوری باهاش رفتار می‌کرد که انگار همیشه از دیدنش خوشحال می‌شه. البته همش از روی ترحم و دلسوزی بود.

داک خیلی سعی کرد که فکری به حال پل و کله اش بکنه، حتی یه روز به خودم گفت که بنظرش پسره داره بهتر می‌شه و می‌گفت که بعضی وقتا هم مخ پسره به خوبی همه دیگرون کار می‌کنه.

ولی می‌خواسم راجع به جولی گرِگ براتون بگم. پدر دختره توکارچوب و الوار بود ولی کارش به عرق خوری کشید و بیشتر پولاشو حروم کرد و وقتی که مرد بجز یه خونه با بیمه عمرش که خرجی بخور و نمیری برای دخترش بود، دیگه هیچی براش نذاشته بود.

مادر دختره نیمه علیل بود و کمتر از خونه بیرون می اومد. بعد از مردن باباهه جولی می‌خواس خونه رو بفروشه و بره یه جای دیگه زندگی کنه اما ننه‌ش قبول نمی‌کرد. می‌گفت اینجا دنیا اومده همینجام باهاس چالش کنن. جولی خیلی زورش اومد، بی انصافی بود، آخه این جوون های این شهر ــ منظورم اینه که جولی از سر همشون زیاده.

مدتی رفته بود شیکاگو و نیویورک و جاهای مختلف دیگه که درس بخونه، موضوعی نیس که اون درباره اش نتونه حرف بزنه ولی جوونای دیگه شهر هیچکدومشون چیزی بارشون نیس، اگه بالا تر از کلاس سه حرف بزنی بیق بیق

1- *Julie Gregg*

هستن. حرفاشون درباره گلوریا سوانسون[1] و آدمای مث اون خلاصه میشه. راسی گلوریار و تو فیلم «پاداش پرهیزکاری» دیدی؟ حیف شد ندیدی، دنیارو از دست دادی.

خوب می‌گفتم، یه هفته‌ای بود، شایدم کمتر، ــ که داک وارد شهر شده بود. یه روز اومد تو این مغازه ریشش و براش بتراشم ولی چون بهم نشونش داده بودن می‌شناختمش و راجع به عیالم بهش گفتم. عیال ما الآن دو سال تمومه که مریضه. هیچ کدوم از دکترای خودمون یعنی داک گمبل و داک فوت هم نتونسته بودن علاجش کنن. داک استر گفت یه روز میاد معاینه‌اش کنه ولی گفت اگه حالش جوری باشه که بتونه بیاد مطبش، بهتره چون اونجا بهتر می‌تونه معاینه‌ش کنه.

بالاخره یه‌روز بردمش مطب. وختی تو اتاق انتظار منتظر بودم. این دختره جولی گِرگ وارد شد. تو مطب داک استر یه زنگ هس. تا یه نفر میاد تو صداش در میاد و داک خبردار می‌شه که یه نفر اومده.

خوب، داک زن مارو تو اتاق معاینه ول کرد و اومد بیرون ببینه چه خیره. این اولین دفعه بود که اونا همدیگه‌رو می‌دیدن. خلاصه فکر کنم که با یه نگاه یه دل نه صد دل عاشق شد. آخه داک استر اولین جوون خوش‌تیپ و خوش‌قیافه‌ای بود که دختره تو شهر دیده بود، دختره هم یکدفه دیوونش شد. ولی از نظر داک دختره فقط یه زن جوونی بود که اومده بود مطبش.

مسئله دختره هم مث قضیه ما بود. ننه دختره سالها بود که مشغول دوا و درمون بود. دکتر گمبل و دکتر فوت معالجه‌ش می‌کردن. هیچ هم خوب نشده بود. خلاصه شنیده بود که دکتر جدیدی وارد شهر شده، می‌خواس ببینه شاید این یکی کاری از دستش بربیاد. داک بهش قول داد که همون روز بره به ننه‌ش سر بزنه.

الآن گفتم که قضیه عشق با یه نگاه بود، نه اینکه از کارای بعدیش بگم. همون روز اول تو مطب دکتر از نگاهای دختره معلوم بود. نه اینکه بخوام بگم من فکر مردمارو می‌خونم، اصلاً از ریختش معلوم بود که عاشق شده رفته.

1- Gloria Swanson

اما جیم کندال، سوای اینکه عرق‌خور قهاریه، و مسخره‌باز تکی هم هست خیلی هم زن‌باز و زن‌پسنده. حتماً اون روزا که دوره گرد بود و از این شهر به اون شهر می‌رفت و برای شرکت کارترویل کار می‌کرد کلی عشق کرده. تازه اینجام یکی دو دفه ماجراهای عشقی داشته. گفتم که، زنش می‌خواس طلاق بگیره اما نمی‌تونس.

خلاصه شوخی های جیم و عادتاش و رفتارش باب میل جولی نبود تازه اون یه مرد زن‌دار بود. پس هیچ امیدی براش نمی‌موند. شانس بردش از یه خرگوشم کمتر بود. این یکیم از خود جیم بود. وقتی کسی شانس نداشت که مثلاً در انتخابات موفق بشه، جیم می‌گفت که شانس اون از شانس یه خرگوشم کمتره.

جیم هیچوقت احساس خودشو پنهون نمی‌کرد، چن‌بار جلو همه گفت که اونقده گلوش پیش جولی گیر کرده که هر کی بتونه جولی و بهش برسونه حاضره خونه‌شو در اختیارش بذاره، زن و بچه‌هاشم روش. ولی جولی اصلاً محلش نمی‌ذاشت. حتی باهاش تو خیابون حرف نمی‌زد. آخرش دید که این شکلی به جائی نمی‌رسه، تصمیم گرفت از راه زور پیش بیاد. یه شب همینطور رفت در خونشون و وقتی دختره درو واز کرد زورکی رفت تو و دختره‌رو بغل کرد ولی دختره از دستش در رفت و تا جیم خواس بجنبه دختره خودشو رسونده بود تو اتاق و درو قفل کرده بود و بلافاصله به جوبارنز[1] خبر داده بود. جو، کلانتر شهره. جیم صداشو می‌شنوه که تلفنی حرف می‌زد و قبل از اینکه جو برسه فلنگو می‌بنده.

جو از دوستای قدیمی و جون‌جونی جولی بود. فرداش رفت سراغ جیم و بهش گفت که اگه یه دفه دیگه از این غلطا بکنه پدرشو درمیاره.

نمی‌دونم سروصدای این قضیه چطو پخش شد، چطو خبرش درز کرد. یحتمل جوبارنز مطلب و به زنش گفته و اونم خبرو به زن یه نفر دیگه گفته و خلاصه زنا خبرو به شووراشون رسوندن و خلاصه خبر پخش شده. حالا هر طور که بوده خبر درز کرد و به گوش هاد مایرز رسید. اونم کله خری می‌کنه راجع بهش جیمو دست می‌اندازه همینجا تو همین سلمونی. جیم هیچیو حاشا نکرد و حتی

1- *Joe Barnes*

بخنده زد و گفت که یه خورده صبر کنین ببینین. گفت که خیلی ها سعی کرده بودن خیطش بکنن ولی اون همیشه تلافی کرده بوده.

تو این گیرودار همه مردم شهر از عشق جولی به داک استر با خبر شده بودند. فکر کنم جولی خودش متوجه نبود. وقتی اونو داک بهم می‌رسیدن چه جوری قیافه‌ش عوض می‌شد. البته نمی‌تونست خبر داشته باشه، اگه می‌دونس نزدیک داک نمی‌شد. حتی نمی‌دونس که همه ما متوجه بودیم که چطوری عذر و بهونه می‌تراشید که به مطب دکتر سر بزنه یا از این ور خیابون به اون ور بره که از پنجره داخل مطلب و نیگا کنه تا ببینه هستش یا نه؟ من دلم براش می‌سوخت، بیشتر مردم دیگه هم همین طور.

هاد مایرز مرتب سر به سر جیم می‌گذاشت و تحریرکش می‌کرد که چطور دکتر اونو کنار زده بود اما جیم هیچ اهمیتی نمی‌داد. معلوم بود که داره نقشه ای می‌کشه که یک کلک گنده سوار کنه.

یکی از کلکای جیم این بود که خیلی قشنگ صداشو عوض کنه. مثلاً می‌تونس جوری حرف بزنه که آدم فکر کنه یه دختر داره حرف می‌زنه ــ صدای مردارو هم خوب تقلید می‌کرد. برای اینکه بدونید که چقدر تو این کار ماهر بود یه داستانی براتون تعریف می‌کنم از کلکی که یه دفه به خود من زد.

خوب، می‌دونید، تو همه شهرا، وقتی یه مردی میمره و لازمه که ریششو بزنن سلمونی ای که ریش اونو می‌زنه پنج دلار می‌گیره، یعنی نه اینکه خود اونو تیغ بزنه، اونائی و که خرجشو می‌دن تیغ می‌زنه. من یکی فقط سه دلار می‌گیرم چون برای من خیلی فرق نداره، ریش مرده‌رو زدن مسئله‌ای نیس. تازه، مرده‌ها خیلی کمتر می‌جنبن تا زنده‌ها. فقط مسئله اینه که آدم دلش نمیاد با هاشون حرف بزنه اینه که یه خورده کسل کننده‌س.

خلاصه دو سال پیش، یه روز که هوا وحشتناک سرد شده بود، وقتی که برای شام رفته بودم خونه، تلفن زنگ زد و گوشی و که ورداشتم صدای یه زن بود که می‌گفت خانم جان اسکاته[1]، شوهرش جان مرده و از من می‌خواس که برسم

1- John Scott

ریش شوهرشو بتراشم.

جان یکی از مشتریای خوب من بود. اما خونه اش هفت میل از اینجا فاصله داره، بیرون شهره تو جاده استریتر[1]. ولی خوب من نمی‌تونستم بگم نمی‌رم.

خلاصه گفتم میام، ولی باید با یه ماشین کرایه بیام و ممکنه که سه چار دلاری غیر از دستمزد خودم خرج ورداره. زنه هم گفت، یعنی صداهه گفت، که عیبی نداره. منم از فرانک ابوت[2] خواسم که منو با وسیله خودش برسونه. وقتی رسیدیم اونجا، کی درو واز کرد، البته جناب جان خودشان. او همانقدر زنده بود که ــ خوب ــ یه خرگوش.

هیچ احتیاجی نبود که یه کارآگاه خصوصی تحقیقات کنه بفهمه موضوع چیه، و این کلکو کی سرما سوار کرده. هیچ کی بجز جیم کندال نمی‌تونس از ای کلکا بزنه. واقعاً کلک بود.

این جریانو براتون گفتم که بتونین حدس بزنین که چقدر خوب صداشو عوض می‌کرد و کاری می‌کرد که فکر کنین کس دیگه ای حرف می‌زنه. حاضر بودم قسم بخورم که خود خانم اسکات پای تلفنه، یا لااقل صدای یه زن بوده.

جیم اونقده صبر کرد تا تونست صدای داک استرو تقلید کنه، اونوخ رفت دنبال انتقام.

خلاصه، یه شب به جولی تلفن می‌زنه، درست شبی که می‌دونسه داک استر رفته شهر کارترویل، دختره حتی به فکرش نمی‌رسه که ممکنه کسی دیگه باشه. جیم بهش می‌گه که باید همون شب ببینتش، باید حتماً یه چیزی بهش بگه که نمی‌تونه طاقت بیاره و صبر کنه. دختره هم هیجان‌زده می‌شه و بهش می‌گه پاشه بیاد خونه ش. جوابش می‌ده که منتظر یه تلفن مهم از راه دوره و اگه ممکنه خودش زحمت بکشه و قید و بندارو یه دفعه هم که شده بذاره کنار و بره منزل دکتر. بهش می‌گه که هیچ خطری تو کار نیس، هیچ کس هم اونو نمی‌بینه و حتماً باید مطلبو همون شب بهش بگه، باید حتماً یه کم باهم صحبت کنن. خوب جولی بیچاره هم گول می‌خوره.

1- Streeter Road 2- Frank Abbott

داک همیشه تو مطبش یه چراغ روشن می‌ذاره، جولی هم فکر می‌کنه که کسی خونه س.

در این گیرودار جیم کندال به سالن بیلیارد رایت رفته بود. یه عده زیادی اونجا جمع شده بودن و مشغول عیش و نوش بودن. لندهورائی که در حال عادی هم خشن و لات هستن، اونشب تازه مث خر هم عرق خورده بودن. همیشه هم برای شوخی های جیم حاضر و آماده بودن. وقتی که جیم بهشون می‌گه که بیان و یکی از شوخی هاشو تماشا کنن بازی ورق و بیلیاردشونو ول می‌کنن و دنبال جیم راه می افتن.

مطب داک طبقه دومه. درست بیرون مطب یه‌راه پله هس که می‌ره طبقه بالا. جیم و بچه‌ها توتاریکی پشت راه‌پله قایم می‌شن.

خلاصه، جولی می‌رسه به در مطب و زنگ می‌زنه و هیچ خبری نمی‌شه. دوباره زنگ می‌زنه، هفت هشت دفه زنگ می‌زنه. دستگیره‌رو می‌چرخونه می‌بینه در بسته‌س. اونوخ جیم صدائی از خودش درمیاره و دختره می‌شنوه و وای میسه بعدش می‌گه: توئی رالف[1]؟ رالف اسم کوچیک داکه.

صدائی نمیاد و انگار اینجا دختره متوجه می‌شه که کلک بهش زدن. بیچاره کم مونده بود که از اون بالا با مغز بیاد پائین. اراذل هم دنبالش. تا خونه دنبالش می‌کنن و فریاد می‌کشیدن «توئی رالف»؟ و «اوه، رالفی، عزیزم، تو هستی»؟ جیم می‌گفت خودش نمی‌تونسه داد بزنه از بس از خنده روده‌بر شده بود.

بیچاره جولی، ماهها بعد از اون جریان توی خیابون اصلی شهر آفتابی نشد.

البته جیم و دسته اوباشش ماجرارو به همه توشهر می‌گن جز داک استر. می‌ترسیدن بخودش بگن و اگه بخاطر پل دیکسون نبود شاید هرگز هم نمی‌فهمید. کوکوی بیچاره، این اسمیه که جیم روش گذاشته بود، یه شب وقتی هنوز جیم داشت قصه‌شو درباره جولی دوباره تعریف می‌کرد اینجا اومد. پل تا اونجاشو که فهمید رفت و به داک گفت.

1- *Ralph*

شکی نیس که داک با خودش قسم می‌خوره که سر جیم تلافی در بیاره. ولی موضوع حساس بود، چون اگه مردم می‌شنیدن که جیمو کتک زده بگوش جولی می‌رسید، اونوخ جولی می‌فهمید که داک هم شنیده و دونستن اینکه اونم فهمیده براش خیلی گرون تموم می‌شد. داک می‌خواس یه کاری بکنه ولی خیلی یاس حساب می‌کرد.

خلاصه دو سه روز بعد جیم اینجا تو مغازه بود و کوکو هم بود. جیم می‌خواس فرداش بره شکار مرغابی. اومده بود دنبال هاد مایرز می‌گشت که باهاش بره. من اتفاقی شنیده بودم که هاد رفته به کارترویل و تا آخر هفته هم برنمی‌گرده. جیم هم می‌گفت از اینکه بخواد تنهائی بره متنفره و بهتره قضیه رو فراموش کنه. اونوخ پل بدبخت گفت که اون حاضره باهاش بره اگه جیم راضی باشه ببردش. جیم هم یه کمی فکر می‌کنه و می‌گه هرچی باشه یه نیمه عاقل بهتر از هیچیه.

فکر می‌کنم نقشه کشیده بود که پل روببره تا تو قایق سربسرش بذاره مثلاً بندازدش توی آب. خلاصه، به پل گفت باهاش بره. ازش پرسید تا حالا با تفنگ مرغابی شکار کردی، پل هم گفت که نه، اصلاً تا اون روز تفنگ هم به دستش نگرفته. جیم هم بهش گفت که پس می‌تونه همونجا توقایق بشینه و تماشا کنه. اگه بچه خوبی باشه ممکنه جیم تفنگشو بهش بده که یکی دوتا تیر در کنه. قرار گذاشتن که صبح روز بعد همدیگرو ببینن و دیگه من یکی که جیمو ندیدم.

روز بعد، تازه یه ده دقیقه‌ای بود مغازه رو وا کرده بودیم، که داک استر وارد شد. عصبی بود و از من سئوال کرد که پل دیکسونو دیدم یا نه. منم گفتم که نه ولی می‌دونم کجاس، گفتم که رفته با جیم کندال شکار مرغابی. داک گفت که اونم همینو شنیده ولی براش عجیبه، چون پل قبلاً گفته بوده که راضی نیس تا آخر عمرش کاری با جیم داشته باشه.

داک گفت که پل راجع به مسخره‌بازی که جیم به سر جولی آورده براش تعریف کرده و از داک سئوال کرده که نظرش درباره این قضیه چیه. داک

هم گفته بود که هر کی که یه همچنین کاری بکنه نه‌بایس گذاشت زنده بمونه.

بهش گفتم البته شوخی بدی بوده ولی جیم اصلاً نمی‌تونه جلو خودشو در این جور موارد بگیره، حالا هر چقدرم شوخی بد و نسنجیده باشه. بهش گفتم بنظر من جیم قلباً بچه خوبیه ولی تموم وجودش فضولیه. داک برگشت و رفت.

موقع ظهر از طرف جان اسکات بهش تلفن شد. دریاچه‌ای که جیم و پل رفته بودن اونجا شکار مرغابی، تو ملک جانه. پل چند دقیقه قبل ازاون با دو خودشو رسونده بوده خونه جان و خبر داده بود که اتفاقی افتاده. جیم چند تا مرغابی زده بوده و اونوخ تفنگشو داده بوده به پل و بهش گفته بوده که برای خودش مرغابی بزنه. پل که هیچ‌وقت تفنگ دستش نگرفته بوده، وحشت می‌کنه، اونقده می‌لرزیده که نمی‌تونسه تفنگو کنترل کنه. و وقتی تیرو در می‌کنه یکهو نعش جیم میفته ته قایق.

داک استر که خودش پزشک قانونی شهر بود پرید توی ماشین فرانک آبوت و بسرعت رو ونه مزرعه اسکات شد. پل و جان کنار دریاچه بودن. پل قایقو با پارو زدن رسونده بود به ساحل دریاچه ولی نعشو توقایق گذاشته بودن تا داک برسه.

داک جسدو معاینه می‌کنه و می‌گه بهتره بیارنش شهر. لازم نبوده که جسد اونجا بمونه یا هیئت قضائیو خبر کنن چون واضح بوده که یه تصادفه.

من یکی که هرگز حاضر نیسم که وقتی توقایقم بذارم کسی تیراندازی کنه مگه اینکه مطمئن باشم از تیراندازی چیزی سرش می‌شه. جیم دیوونه بود که گذاشت یه تازه کار بی تجربه تفگشو بگیره، دیگه چه برسه به اینکه طرف عقلشم گرد باشه. پس حق جیم بوده، هرچی سرش اومده حقش بوده. اما خوب ما دلمون براش تنگ می‌شه. واقعاً که آدم بانمکی بود.

موهاتونو آب بزنم شونه کنم، یا بدون آب؟

پایان

ضمیمه شماره پنج

فرهنگ لغات ادبی

abstraction **تجرید**

نظریه‌ای که توسط ذهن و فکر شکل گرفته باشد، باین ترتیب که ذهن انسان مشخصات و مختصات مشترک بین یک گروه را انتخاب می‌کند و به **نظریه‌ای** می‌رسد که تمام اعضاء گروه را تشریح می‌کند. لفظ «آزادی» مفهوم کلی است ولی قانون اساسی و پرچم یک کشور عینیت دارد و اصطلاحاتی ملموس یا مادی است. «رمئو و ژولیت» تجسم عینی است از مسأله تجریدی «عشقِ جوانی». چون مسائل تجریدی صرفاً متشکل از نظریات و افکار است، زبان فلسفه و علوم را تشکیل می‌دهد. زبان ادبی بهتر است مشخص‌تر و مادی‌تر باشد.

aesthetic distance **فاصله زیباشناسی**

در ادبیات بمعنی فاصله‌ایست بین نویسنده و تجربه شخصی و یا مسأله عاطفی که باعث شده اثر خود را بوجود آ.د، لیکن در تئاتر و سینما و حتی مشاهده تلویزیون بمعنی فاصله مطلوب است که از آن فاصله

بهترین طرز دید کل صحنه ممکن و دقیق باشد. در موارد دیگر بمعنی عینیت، بدون جهت گیری و بیطرفی نیز بکار می‌رود.

طرف مقابل *antagonist*

دشمن اصلی یا بزرگترین حریف یا طرف مخالف شخص اول داستان یا قهرمان آنست. طرف مقابل ممکن است که **انسان، حیوان،** نیروی طبیعی یا حتی امری فکری و ذهنی باشد. طرف مقابل در داستان «پیرمرد و دریا»ی همینگوی، دریاست. نیروی طرف مقابل باید برابر یا بیشتر از طرف اول باشد وگرنه نویسنده نخواهد توانست که خواننده را درگیر در داستان کند.

ضد قهرمان *anti-hero*

طرف یا شخص اول ماجرا در اکثر آثار ادبی سالهای ۱۹۶۰ گاهی ضد قهرمان خوانده می‌شود. قهرمان سنتی داستانها بزرگتر از زندگی یا واقعیت است. بزرگتر از انسان معمولی از نظر صفات نیکو یا صفات نکوهیده می‌باشد. ضد قهرمان ممکن است که از **لحاظ عاطفی، آرزو،** موفقیت، رؤیاها و حتی وضع **جسمی.** کمتر یا کوچکتر از زندگی واقعی باشد. در کتاب «دوی خرگوش» نوشته جان آپدایک شخصیت اول نمونه‌ای از «ضد قهرمان» **است. همچنین داستان** «زندان» نوشته تامی مالامود[1].

شخصیت تجسمی *archetype*

شخصیت، یا داستان، یا تجسم، یا شرحی است که آنقدر در افسانه‌ها، ادیان، ادبیات عامیانه تکرار شده است که خود بخود در ذهن انسان تجسمی چیره گر بوجود آورده و عکس العمل خاص و غیرقابل توضیحی

1- Tommy Malamud

را ایجاب می‌کند. این اصطلاح از روانکاو مشهور یونگ[2] است. یونگ اعتقاد داشت مجموع ضمائر ناخودآگاه نسل انسان در پشت ضمیر خودآگاه فرد وجود دارد. تجربیات تکراری اجداد بشر این تجسمات اولیه را در افسانه ها، خواب، رؤیاها، ممکن می‌سازد. برای مثال اُدیپ شخصیتی است که این چنین تجسمات را در ذهن برمی‌انگیزد.

atmosphere **روح حاکم ــ جوّ**

لحن یک نوشته ادبی است که از طریق تشریح صحنه فیزیکی یا وضع روحی یکی از شخصیت ها که داستان را آغاز و باز می‌کند می‌توان آنرا بیان یا القاء کرد. لحن یا جوّ را باید در سراسر داستان حفظ کرد.

catharsis **کاتارسیس** (اثرگذاری تراژدی)

تأثیری که یک داستان تراژیک روی خواننده یا بیننده می‌گذارد. تطابقی که فرد بین خود و قهرمان تراژیک ایجاد می‌کند.

classic **کلاسیک**

نوشته ادبی که پایداری زیاد و گاهی همیشگی داشته و بعنوان اثر عالی شناخته شده باشد. «موبی دیک» یک اثر کلاسیک آمریکائی است. (بینوایان یک اثر کلاسیک فرانسوی است. م)

classics **آثار کلاسیک**

آثار ادبی رُم و یونان قدیم

کلاسیزم

اصطلاحی است که از قوانین ادبی روم و یونان قدیم برای

2- *Yung*

استانداردهای ادبی بکار می‌رود. این استانداردها همواره به چند اصل پایبند می‌ماند: وحدت در زمان و مکان وشخصیتها، سادگی و وضوح بیان، زیبائی صحنه، **منطق،عقل** و خودداری، بی طرفی و عینیت. دید کلاسیک در قرن هفدهم دوباره توسط نویسندگان فرانسوی احیاء شد ــ نویسندگانی چون کورنی[1]، راسین[2]، بوآلو[3] ــ که بنوبه خود تأثیر برنویسندگان انگلیسی گذاشتند.

climax **نقطه اوج**

نقطه عطف اصلی و معمولاً نهائی، در داستانها، داستانهای کوتاه و نمایشنامه ها: نقطه ای که در آن صعود یک حرکت به پایان می‌رسد و سقوط آن آغاز می‌گردد. معمولاً ــ ولی نه همیشه ــ بالا ترین نقطه جاذبه است. غالباً مرحله ای است که شخصیت اول تصمیم مهمی اتخاذ می‌کند. تصمیمی که یا زندگی او را عوض می‌کند یا از عوض شدن آن در آینده جلوگیری می‌کند.

coherence **هماهنگی و ادراک**

اصلی است بسیار مهم در نوشته های ادبی مبنی براینکه تمام اجزاء و قسمتهای یک قطعه ادبی باید نسبت بهم چنان مربوط شود که مجموعه یا کلّ، قابل درک باشد، ولی نه الزاماً سنتی و قراردادی.

comic relief **عطف فکاهی**

قطعه ای فکاهی که در نوشته های تخیلی جدی بکار می‌رود تا خواننده را از یک قسمت پرهیجان غیرقابل تحمل، برای لحظه ای رهائی بخشد. یک فن غیرکلاسیک است. صحنه قبرکن ها در نمایشنامه هَملِت چنین حالتی دارد.

1- Corneille 2- Racine 3- Boileau

connotation **اشاره ضمنی**

مفهوم گفته نشده‌ای است که یک کلمه یا عبارت القاء می‌کند، و بجای معنی دقیق و لغوی آن بکار می‌رود. نویسنده از این کلمات و عبارات برای رساندن مفاهیم عمیق خود استفاده می‌کند.

controlling image **تصور مسلط**

آنچه که در سراسر یک اثر بشکل مثل یا استعاره جریان دارد.

convention **قراردادی**

روشی در ادبیات که فن پذیرفته شده‌ای باشد. گفت و شنید با خود آنچنان که شکسپیر بکار برده است از این قبیل است.

crisis **نقطه عطف**

پله‌ای دیگر بسوی نقطه اوج است. نقطه‌های عطف واقعیات و اوضاعی است که شخصیت اول را در بر می‌گیرد و طرح را پیچیده‌تر می‌سازد.

cubist poetry **اشعار کوبیزمی**

شعری که در آن شاعر تجربه خود را قطعه قطعه می‌کند و آنها را به ترتیب دیگری سرهم می‌کند تا مفهوم جدیدی از آن تجربه بدست دهد.

drama **درام**

مجموع افراد و سخنان و حرکات یک گروه که در برابر تماشاگران، یک برنامه نمایشی را بهرشکل که باشد اجرا کنند. برای اجرای نمایش لااقل دو طرف یا شخصیت لازم است (ولوفردی با ضمیر خود در گفتگو باشد) این دو با هم درگیر می‌شوند، گفتگو می‌کنند و حرکاتی

را انجام می‌دهند.

روح درام یا نمایش درگیری دو طرف است که البته الزاماً درگیری جسمانی مورد نظر نیست. امروزه درام معنی خاصی پیدا کرده است و آن اینکه درام نمایشی است که از قدرت خاصی از هیجان و تأثیرگذاری برخوردار باشد. در زبان انگلیسی درام ــ *(the) Drama* بمعنی نوشته های نمایشنامه ای یا تعداد زیادی نمایشنامه است که در اینمورد الزاماً با حرف بزرگ شروع می‌شود حتی اگر در میان جمله باشد.

dramatic **دراماتیک**

۱ ــ آنچه مربوط به نمایش و تئاتر است، ۲ ــ آنچه مربوط به شدت در احساس، تأثیرگذاری و تحریک احساسات در نمایشنامه می‌شود.

existentialism **اگزیستانسیالیزم ــ حیات گرائی**

مکتب فلسفی است که توسط عده‌ای از نویسندگان فرانسوی بیان ادبی یافته است (ژان پل سارتر، سیمون دُبُوار، آلبر کامو و غیره از جمله پایه گزاران و رهبران این مکتب هستند.) بنابراین عقیده فلسفی، وجود پیش از ماهیت است به این معنی که انسان اول **هست** سپس **می‌شود** و همانطور که انسان به پیش می‌رود بخود تکامل می‌بخشد و نسبت بخود مسئول و متعهد است. انسان از وضع خود آگاه است و رفتار و افکار او غالباً بی معنی و پوچ و ابلهانه است.

exposition **آشکارسازی**

نوعی انشاء یا نوشته که برای نویسنده غیرتخیلی ارزش خاصی دارد، ماهیت فردی یا شئی یا نظریه ای را توضیح می‌دهد و تشریح می‌کند **بخصوص ازطریق تعریف، طبقه بندی، تجزیه وتحلیل، مقایسه و مثال.**

expressionism **اکسپرسیونیزم ــ نمادگرائی**

حرکتی ادبی که در آلمان در اوائل قرن جاری بوجود **آمد و عصیانی بود** علیه رئالیزم. در هنرها بطور کلی واقعیات و فضا و منطق را پیچ و تاب می‌دهد تا نشان دهد که دنیا از دید یک انسان ناآرام یا بیمارگونه، چطور دیده می‌شود. تأکید از روی فرد برداشته و روی نمونه یا تیپ گذاشته می‌شود. با رواج این مکتب صحنه های تئاتر و سینما ها غیرواقعی شد و گفت و شنیدها حالت تلگرافی گرفت.

fable **حکایت**

قصه یا حکایتی کوتاه که یک پیام اخلاقی را می‌رساند و معمولاً شخصیتهای آن حیوانات هستند که با حالات و رفتار و خصوصیات انسانی ولی غالباً با طنز جلوه گر می‌شوند. اِسُپ در ۶۰۰ قبل از میلاد و جُرج اُرول در کتاب «مزرعه حیوانات» در قرن حاضر، نمونه هائی از آنرا ارائه داده‌اند.

fantasy **فانتزی**

نوشته‌ای درباره آنچه که در دنیای غیرواقعی روی می‌دهد.
قوانین فیزیکی را زیر پا می‌گذارد و شخصیت ها را در دنیای دیگری تشریح می‌کند. اُلدُس هاکسلی در «دنیای جدید شجاع» و جرج ارول در «۱۹۸٤» نمونه های بارزی از آنرا ارائه داده‌اند.

farce **دلقک بازی ــ مسخرگی**

نوعی کمدی که تکیه اصلی آن بروضعیت یا واقعه ای مبالغه آمیز است **همراه و متکی به لطیفه های سطح پائین و هرج و مرج و ناهماهنگی اوضاع. پرتاب شیرینی «پای» به صورت اشخاص از این قبیل کمدی است (که دیگر از بس تکرار شده بصورت مبتذل درآمده**

است).

figurative language الهام و ایهام

زبانی که از طریق حس‌ها و یا با قیاس، بر شنونده اثر می‌گذارد. با استفاده از تشبیهات، استعاره وکنایه، شخصیت دادن به اشیاء، حیوانات و یا مسائل تجریدی، سخن می‌گوید.

flashback بازگشت به گذشته

نمایان‌سازی دراماتیک صحنه‌ها، وضعیت‌ها و یا حوادثی که قبل از صحنه آغازی و شروع داستان، داستان کوتاه یا نمایشنامه اتفاق افتاده است. از طریق بخاطر آوردن گذشته‌ها توسط یک شخصیت داستانی به شکلی دراماتیک عرضه می‌شود.

frame story داستانی در داستانی دیگر

مانند قصه‌های هزار و یکشب و چهل طوطی.

genre نوع

در ادبیات اصطلاحی است که برای تقسیم‌بندی کارهای ادبی شامل داستان، نمایشنامه، شعر و غیره بکار می‌رود و همچنین در رده‌بندی از نظر سبک مثل کمدی، داستان رمانتیک. نباید مفهوم ادبی آنرا با مفهوم این کلمه در نقاشی اشتباه گرفت.
در آنجا مفهوم نشان دادن واقع گرایانه یک صحنه عادی و معمولی است.

gothic literature ادبیات گوتیک

در ادبیات به داستانهای بلندی اطلاق می‌شود که دارای جوّ

وحشت انگیز و عبوث است. این کلمه از نام یک قبیله قدیمی آلمانی آمده سپس مفهوم آلمانی (ژرمانیک) را بخود گرفت. بعد از آن معنی عصر «قرون وسطائی» پیدا کرد و بالأخره رمانتیستها آنرا به هر چیز که بدوی و ابتدائی و وحشی و آزاد و طبیعی بود اطلاق کردند.

humanism **اومانیزم ــ انسان گرائی**

بطورکلی نقطه‌نظری است که براهمیت انسانها تأکید دارد نه بر عناصر غیرانسانی. در ادبیات آنرا درباره بازگشت فرهنگ کلاسیک که جزئی از رنسانس قرن چهاردهم بود بکار بردند. اومانیزم نو، جنبشی بود که در آمریکا در قرن بیستم پدید آمد و عکس العملی در برابر ناتورالیزم و رئالیزم و فلسفه های عصر علوم بود.

imagery **تجسم‌پردازی**

از نقطه نظر ادبی به جمع آوری مجموعه ای از تجسمات در یک قطعه ادبی اطلاق می‌شود که نمودارهائی از تجربیات حسی است. در بعد کلی تری به کلیه امثله، کنایه ها، استعاره ها، اشاره ها و غیره گفته می‌شود. تجسمات و تصاویر تخیلی را می‌توان بطوری بکار برد که برای همه خوانندگان مفهوم یکسان داشته باشد و یا اینکه برای هر یک مفهومی خاص. می‌تواند عینیت آن را حس بنمایاند و یا با مثل، اشاره و کنایه و یا ابهام برساند.

impressionism **امپرسیونیزم**

اصطلاحی است که در ادبیات از نقاشی گرفته شده است و مربوط به اواخر قرن نوزده و اوائل قرن بیستم می‌شود. پاره‌ای از نقاشان فرانسوی مثل ما نه، مونه، و رُنوار، در عصیان علیه سبک سنتی و کهنه گرای نقاشی برخاستند و عقیده داشتند که ارائه برداشت شخصی و ذهنی

یک هنرمند و عرضه آن مهمتر و هنری‌تر از جزئیات عینی و موبه‌مو در نقاشی است. بجای کشیدن یک درخت، اثر آنرا می‌کشیدند. ویرجینیا وُلف بهترین نمونه هنرمند امپرسیونیست در ادبیات تخیلی است.

interior monologue **گفت و شنید درونی**

فنی است که برای عرضه یا سیر افکار و «جریان خودآگاهی های ذهنی» یک شخصیت بکار می‌رود که شامل تجربیات درونی یک شخص است، در هر سطحی از خودآگاهی حتی تا مرحله فقدان کلمه و بیان، که در آنجا فقط تجسمات است که باید احساس یا تجربه مورد نظر را القاء کند. ویرجینیا ولف بطرز تأثیرگذارنده‌ای و بشکل خاصی آنرا بکار گرفت، بدین ترتیب که نویسنده تجربیاتی از شخصیت داستانی را انتخاب و عرضه می‌کند. جیمز جویس علاوه براین شکل خاص از شکل دیگری هم استفاده کرده است و آن گفت و شنید با خود است که مستقیماً توسط شخصیت داستانی به خواننده ابراز می‌شود گوئی که خواننده سرزده از راه رسیده و بدون اطلاع طرف به رؤیا یا کابوس او گوش می‌دهد.

irony **وارونه گوئی**

روشی است در ادبیات که در آن استفاده از کلمات بنحوی است که معنائی درست خلاف آن دارد که گوینده حقیقتاً در نظر دارد. (و یکی از قویترین و تکاندهنده‌ترین انواع طنز محسوب می‌شود) مثلاً جاناتان سویفت در کتاب «پیشنهادی حقیرانه» برای جلوگیری از گرسنگی و قحطی در ایرلند، پیشنهاد می‌کند که ایرلندیها بچه‌های خود را برای خوراک به مالکان انگلیسی بفروشند.

legend **افسانه**

قصه‌ای است از نسلها پیش به امروز رسیده است. تفاوت آن با

(اسطوره) اینست که در آن حقایق بیشتری وجود دارد و اتفاقات و مسائل ماوراءالطبیعه در آن کمتر یافت می‌شود. معمولاً در آن روحی از یک نژاد یا منطقه نهفته است.

local-color writing **نویسندگی با رنگ و بوی محلی**

نوع نویسندگی است که هدف اولیه از آن عرضه و معرفی مردم و یا زندگی و خصوصیات زندگی مردمی است که در منطقه و شرائط جغرافیائی خاص خود زندگی می‌کنند. مارک تواین از زمره نویسندگانی است که در این رشته زیاد نوشته است.

melodrama **ملودرام**

اصطلاحی است که در اصل بمعنی «نمایشی بهمراه موسیقی» بکار برده می‌شده است. امروزه، به‌نمایشی اطلاق می‌شود که بهر طریق که نویسنده صلاح بداند روی احساسات تماشاگران اثر می‌گذارد و از آن بهره‌جوئی می‌کند. معمولاً چنین نمایشهائی ــ غالباً همراه با موسیقی ــ احساساتی، سطحی و کم‌عمق است برای سرگرمی مردم و از عشق و شیدائی و قهر و آشتی عشاق سخن می‌گوید.

montage **مونتاژ ــ سرهم کردن**

این اصطلاح از صنعت سینما و توسط نویسندگان امپرسیونیستی وارد ادبیات شده است و بیانگر جویا صحنه‌ای است که توسط سرهم کردن مجموعه‌ای از «برداشتهای» ذهنی و یا تصاویر بدون ترتیب خاص القاء می‌شود.

myth **افسانه کهن ــ اسطوره**

به داستانی گفته می‌شود که ریشه در ادبیات مردمی (عامیانه) بدوی و

اولیه دارد و ساخته یک گروه نژادی است نه یک فرد. تمام کشورها و ملت ها دارای اسطوره های خاص خود هستند که درباره مسائل **بخصوصی ساخته شده** است از قبیل: زندگی و مرگ، دین، پدیده های طبیعی، و قهرمانان بزرگ. گروهی از نویسندگان که فرضیه یونگ درباره ناخودآگاهی نژادی را پذیرفته اند، اسطوره ها را در سطح گسترده ای مورد بررسی و نقد قرار داده اند، بعنوان اینکه «ذخائر» خاطرات نژادی است و بیان نظریات کلی یک نژاد.

naturalism ناتورالیزم ــ طبیعت گرائی

نام یک حرکت ادبی در اواخر قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم است که اصول اجتناب ناپذیر علمی را در نوشته های تخیلی می آورد در این حرکت فرض برآن است که هر چه وجود حقیقی دارد، وجودش در طبیعت است. برای نویسندگان پیرو این مکتب، انسان یک نوع حیوان است در دنیای طبیعت، حیوانی که توسط محیط طبیعی خارج از خود و نیز نیروهای درونی اش تنظیم و اداره (کنترل) می شود. وظیفه نویسنده بازگو کردن و نمایاندن آن فرضیه علمی است که ماهیت و طبیعت تجربه است. حقیقت به تنهائی اهمیت ندارد بلکه در ارتباط و نسبت به یک حقیقت کلی است که اهمیت پیدا می کند. لذا نویسنده ناتورالیزم حوادث، تجربیات و وقایع حقیقی را انتخاب می کند و آنها را تحت بررسی «آزمایشگاهی» قرار می دهد. گاه عبارت ناتورالیزم را نسبت به هر گونه رئالیزم یا واقع گرائی افراطی اطلاق می کنند که استفاده غیردقیقی از این اصطلاح است و در این تفسیر گفته می شود که ناتورالیزم انسان را نه آنگونه که هست بلکه بسیار بدتر از آنکه **هست، نشان می دهد. از نظر رمانتیک ها، ناتورالیزم صرفاً توجه و علاقه عمیقی به طبیعت است.**

این حرکت و مکتب در فرانسه پایه گزاری شد و توسط امیل زولا تعریف گردید.

neoclassicism نئوکلاسیسیزم ــ کلاسیسیزم نو

نوعی کلاسیسیزم است که در ادبیات انگلستان، در قرن هفده و هجده میلادی براساس کلاسیسیزم یونان و روم باستان و مکتب نئوکلاسیک فرانسه بنا شد. هدف های نئوکلاسیسیزم نظم، وحدت، هماهنگی و سلیقه خوب بود و بیشتر به جلب ذهن و فکر انسان توجه داشت تا احساسات و عواطف او. با بوجود آمدن این مکتب ادبیات آموزنده شکوفا شد و رباعیات حماسی مهمترین و متداولترین نوع شعر گردید. میلتون، پوپ و جانسون از پیروان این مکتب بودند. تی. اس. الیوت نمونه بارزی از پیروان مکتب مذکور در عصر حاضر است.

The New Criticism مکتب نقادی

اعتراضی در برابر رمانتیسیزم، اکسپرسیونیزم و امپرسیونیزم است و شامل مجموعه ای از اصول یا گرایش ها و روش ها است.
بعضی نویسندگان قرن بیستم که ادبیات را نوعی دانش موجه می‌دانند در پایبندی به آن مشترکند. این اعتراض بشکل فرضیه عینی (بدون جهت گیری) در هنر آمده است یعنی هنر برای هنر (و همه کسانی که برای هنر رسالتی قائل هستند از جمله نویسندگان مارکسیست بشدت با آن مخالف هستند.

novel داستان (بلند)

نُول یا رُمان به طول معمولی یک کتاب که ممکن است گاه چند جلد را هم دربر گیرد و بازگو کننده حادثه یا حوادثی فرضی یا آمیخته با مسائل تاریخی است که سرانجام پیروزی یا شکست قهرمانش را ارائه می‌دهد

pathetic fallacy **اشتباه عاطفی**

در اصل عبارتی است که به نوشته‌هائی اطلاق می‌شود که عواطف انسانی را با طبیعت درمی‌آمیزد و به ابراز عواطف اشتباه آمیزد درباره طبیعت در نوشته‌ها، توجه و هشدار می‌دهد.

platonism **افلاطونیزم**

اصول فلسفی افلاطون، فیلسوف یونانی، که خود او آنها را به صورت فرضیه تنظیم نکرد بلکه کم و بیش توسط پیروانش بصورت اصول درآمده است. توجه شدید افلاطون به دنیای **نامرئی**، نظریه‌های ماورای ادراک و نیز به سرنوشت انسان و امکانات و توانائیهای او شدیداً نویسندگان رنسانس در ایتالیا را تحت تأثیر قرار داد، و نیز برشاعران رمانتیک انگلستان اثر فراوان گذاشت.

play **نمایش تئاتری**

داستانی که بصورت گفت و شنید بین قهرمانان و شخصیتهای یک داستان در صحنه تئاتر بطور زنده پخش می‌شود و توصیفات درباره افراد و محیط عملاً نشان داده می‌شود ولی بیان نمی‌گردد اما در مورد افراد و محیط غالباً از زبان شخصیتهای حاضر نقل می‌شود.

poetic justice **عدالت شاعرانه**

در گذشته مفهوم آنرا داشت که صفات نیکو ثمر خیر ببار می‌آورد و پلیدی و گناه مستلزم قصاص خواهد بود معنی امروزی‌تر آن در بین نویسندگان اینست که نتیجه و حل نهائی یک نوشته حاصل اجتناب‌ناپذیر محرکات و اتفاقاتی است که نویسنده در سراسر اثر خود آورده است ــ گرچه همیشه (الزاماً) گناهکار قصاص نمی‌بیند و خوبی جزای خیر نمی‌آورد.

رئالیزم ***realism***

عصیانی است در برابر رمانتیسیزم که برادبیات نیمه اول قرن نوزدهم تسلط داشت. نویسنده رئالیست در جستجوی حقیقتی است که قابل اثبات و تائید باشد و توجه خود را به آنچه در دسترس و آنی و قابل تمیز باشد معطوف می‌دارد. موضوعات موردنظر او معمولی و تجربه روزمره مردم عادی طبقه متوسط است. برای نویسنده رئالیست شخصیت‌پردازی مهمترین عنصر در نوشته تخیلی است،و طرح جنبه ثانوی دارد.

رمانتیسیزم ***romanticism***

مکتبی ادبی است که در فرانسه بعنوان اعتراضی علیه نظم و قیود و اصول غیرقابل اغماض نئوکلاسیزم برخاست گرچه حرکت در کشورهای مختلف متفاوت بود، اما بطورکلی از چند تغییر کلی در نحوه بیان پیروی می‌کرد: عشق به طبیعت، فردیت، توجه و علاقه به گذشته‌ها احترام و علاقه به آنچه وحشی است، توجه و علاقه خاص به حقوق بشر، و رهائی از قوانین ساختاری از این جمله است.

داستان کوتاه ***short story***

داستانی است که معمولاً بطور عمودی یعنی تشریح حوادث و وقایع یکی بعد از دیگری نوشته می‌شود و معمولاً دارای یک درگیری عمده اعم از عینی یا ذهنی است. توصیف اشخاص و صحنه‌ها در آن بسیار خلاصه و گذراست و گاه فقط با تشریح رفتار شخصیتها القاء می‌شود. تأثیری واحد و عمده برخواننده می‌گذارد.

جریان خودآگاه‌ذهنی ***stream of consciousness***

این اصطلاح به قسمی داستانهای روانشناسی و روانکاوی که موضوع

کلی آن جریان خودآگاه ذهنی یک یا چند شخصیت داستانی است، اطلاق می‌شود. وسیله یا تمهیدی که برای بیان بکار می‌رود «گفت و شنید درونی» است که تجربیات عاطفی یک شخصیت را در سطوح مختلف آگاهی ذهنی یاترکیبهائی ازاین سطوح آگاهی ذهنی ضبط می‌کند. نویسندگان پیرو این مکتب اعتقاد دارند که ارتباطات روانی آزاد است، که احساسات افکار مردم را تعیین می‌کند، نه منطق، و لذا طبیعی است که ما احساسات و افکار را بصورت گفت و شنید درونی غیرمنطقی و بریده بریده ارائه کنیم. اما بیشتر نویسندگان این مکتب داستانهای روانشناسی می‌نویسند نه جریان خودآگاه صرف، و گفت و شنید درونی را فقط درقسمتهائی بکار می‌برند.

ضمیمه شماره ٦

کتابشناسی

بمنظور سهولت دسترسی خوانندگان به کتابهائی که ممکن است برای آنها در زمینه نویسندگی خلاق مفید واقع شود، در زیر فهرست پاره‌ای از این کتابها به انگلیسی آورده شده است.

Reference

Ayer Directory of Newspapers and Periodicals. Philadelphia, Pa.: N.W. Ayer & Son. Published annually.

Literary Market Place: The Business Directory of American Book Publishing. New York: R. R. Bowker Company. Published annually.

Publisher's Weekly: The Book Industry Journal. New York: R. R. Bowker Company. Published weekly; interim indexes published three times a year.

Ulrich's International Periodicals Directory. **11th ed. New York: R. R. Bowker Company, 1965 2 vols.**

General

Authors League, ed. Helen Hull. *The Writer's Book.* **Essays by modern writers.** New York: Barnes & Noble, Inc., 1956. Paperback.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces.* New York: Pantheon Books, 1949. Reprinted in paperback by Meridian.

Cary, Joyce. *Art and Reality: Ways of the Creative Process.* New York: Harper & Row, 1958. Reprinted in paperback by Doubleday (Anchor).

Cowden, Roy W., ed. *The Writer and His Craft.* Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 1956. Reprinted in paperback.

Cox, Sidney. *Indirections: For Those Who Want to Write.* New York: Alfred A. Knopf, 1947. Reprinted in paperback by Viking (Compass).

Howe, Irving. *Modern Literary Criticism.* Boston: Beacon Press, 1958.

Krutch, Joseph Wood. *Experience and Art.* New York: Crowell Collier & Macmillan, 1932. Reprinted in paperback.

Rehder, Jessie. *The Young Writer at Work.* New York: The Odyssey Press, 1962. ***Drama and Fiction.***

Artaud, Antonin, *The Theater and Its Double.* New York: Grove Press (Evergreen), 1961. Paperback.

Burnett, Whit and Hallie, eds. *The Modern Short Story in the* ***Making.*** New York: Hawthorn Books. 1964.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd.* Garden City, **N.Y.** Doubleday (Anchor), 1961. Paperback.

Fergusson, Francis. *The Human Image in Dramatic Literature.* Garden City, N. Y.: Doubleday (Anchor), 1957. Paperback.

Forster, E. M. *Aspects of the Novel.* New York: Harcourt, Brace & World, 1927. Reprinted in paperback (Harvest).

Goodman, Theodore. *The Writing of Fiction.* New York: Crowell Collier & Macmillan, 1961. Paperback.

Hicks, Granville, ed. *The Living Novel: A Symposium.* New York: Crowell Collier & Macmillan, 1957. Paperback.

Meredith, Robert, and John Fitzgerald. *The Professional Story Writer and His Art.* New York: Thomas Y. Crowell Company, 1963.

Sarton, May. "The Design of a **Novel.**" Claremont, Calif.: Scripps College Bulletin, 1962.

Scholes, Robert, ed. *Approaches to the Novel.* San Francisco: Chandler Publishing Company, 1966.

Summers, Richard. *Craft of the Short Story.* New York: Holt, Rinehart & Winston, 1961.

Unterecker, John, ed. *Approaches to the 20th Century Novel.* New York: Thomas Y. Crowell Company, 1965.

Critical Anthologies

Bloomfield, Morton W., and R. C. Elliott, eds. *Great Plays: Sophocles to Brecht.* Rev. ed. New York: **Holt,** Rinchart & Winston, 1965. Paperback.

Cubeta, Paul, ed. *Modern* ***Drama*** *for Analysis.* 3rd ed. New York: Holt, **Rinehart** & Winston, 1962. Paperback.

Gold, Herbert, and D. L. Stevenson, eds. *Stories of Modern America.* New York: St. Martin's Press, 1961.

Hardy, John, ed. *The Modern Talent: An Anthology of Short Stories.* New York: Holt, Rinehart & Winston, 1964. Paperback.

Hugo, Howard, ed. *Aspects of Fiction.* Boston: Little, Brown and Company, 1962. Paperback.

Johnson, Willoughby, and William C. Hamlin, eds. *The Short Story.* New York: American Book Company, 1966. Paperback.

Kernan, Alvin, ed. *Classics of the Modern Theater.* New York: Harcourt, Brace & World, 1965. Paperback.

Levin, Richard, ed. *Tragedy: Plays, Theory and Criticism.* New York: Harcourt, Brace & World, 1960. Paperback.

Lid, R. W. ed. *The Short Story: Classic and Contemporary.* Philadelphia: J. B. Lippincott Co., 1966. Paperback.

Lovell, E.J. Jr., and W. W. Pratt, eds. *Modern Drama: An Anthology of Nine Plays.* Boston: Ginn and Company, 1963, Paperback.

Ludwig, R. M., and M. B. Perry, eds. *Nine Short Novels.* Boston: D. D. C. Heath & Company, 1964. Paperback.

Miller, James E., Jr., and Bernice Slote, eds. *The Dimensions of the Short Story.* New York: Dodd, Mead & Co., 1965. Paperback.

Parker, Dorothy, and F. B. Shroyer, eds. *The Short Story: A Thematic Anthology.* New York: Charles Scribner's Sons, 1965. Paperback.

Reinhert, Otto, ed. *Drama: An Introductory Anthology.* Boston: Little, Brown and Company, 1964. Paperback.

Weales, Gerald, ed. *Eleven Plays: An Introduction to Drama.* New York: W. W. Norton & Company, 1964. Paperback.

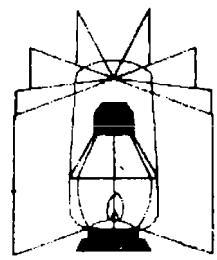
The Use of Language

Munson, Gorham. *The Written Word.* New York: Crowell Collier & Macmillan, 1962. Paperback.

Salomon, Louis. *Semantics and Commom Sense.* New York: Holt, Rinehart & Winston, 1966. Paperback.

Simonson, Harold. *Cross Currents.* New York: Harper & Row. 1960. Paperback.

Strunk, William, Jr. and E. B. White. *Elements of Style.* New York: Crowell Collier & Macmillan, 1959. Reprinted in paperback.



نشرپانوس

۸۲۵ ریال