نقی سلیمانی

تجربه‌های یک داستان‌نویس

نقی سلیمانی داستان نویس کودکان و نوجوانان و مسئول بخش داستان در ماهنامهٔ سروش نوجوان است. او در زمینهٔ نقد و پژوهش در ادبیات کودک و نوجوان نیز آثاری به طبع رسانده است.

مقالهٔ حاضر در دومین سمینار ادبیات کودکان و نوجوانان (تهران ـ ۱۳۷۱) به دلیل کمبود وقت، به صورت ناتمام ارائه شد که در اینجا متن کامل آن درج می‌شود.

عنوان مطلبی که خدمت شما تقدیم خواهم کرد «مرور برخی از تجربه‌های یک داستان نویس» است، چون بعضی از تجربه‌ها را که اصولاً نمی‌شود مطرح کرد و بعضی را که قابل طرحند، به دلیل وقت محدود باید مرور کرد. بحث مرور تجربه‌ها را به صورت حلقه‌ای و جدا جدا پیش برده و نوشته‌ام تا اگر با کمبود وقت رو به رو شدیم، هر جا که لازم شد حلقهٔ بحث را از حلقه‌های بعدی جدا کنیم.

اگر بخواهیم کل این مطلب را در دو عبارت کوتاه جمع کنیم، باید بگوییم این صحبت به دو خط اصلی می‌پردازد: بحث در بارهٔ دیدگاه و بحث در بارهٔ سوژه.

خطوط اصلی و فرعی این نوشته یا خلاصهٔ تفصیلی آن چنین است:

ـ انتخاب قله‌های ادبیات نوجوانان برای شناخت آخرین حد به دست آمده در ادبیات و سنجش

داستانهای خود با آن.

ـ کار هنر در ایران و رابطهٔ آن با سیاست.

ـ بحث جدا نبودن ادبیات نوجوانان از ادبیات بزرگسالان.

ـ بحث مهمترین چیزی که دو داستان‌نویس بزرگ را از هم جدا می‌کند، یعنی بحث در دیدگاه.

ـ بحث تفاوت داستان نویس معمولی با داستان نویس بزرگ.

ـ بحث حرکت برای رسیدن به دیدگاه، یعنی انحراف از استادان گذشته و عدم استقبال هنرمندانی که توقع داستان سنتی را از داستان نویسان دارند.

ـ بحث اینکه دیدگاه، نظامی کلیت یافته است و در جستجوی درونی و شخصی و نیز بر اثر سختکوشیهای نویسنده نمود می‌یابد.

ـ بحث دربارهٔ گروههای ادبی که جهان بینی قبیله‌ای دارند و اینکه نویسنده باید فراتر از گروههای ادبی روحیه‌ای مستقل داشته باشد.

ـ بحث شناخت ماهیت سوژه در داستان.

ـ بحث بازگذاشتن پنجره‌های ذهن و تمام کانالهای ممکن آن و محدود نکردن ذهن به کانالی خاص

ـ بحث اینکه دیدگاه، ایدئولوژی نیست.

ـ بحث رابطهٔ سوژه و داستان و آنچه که بر روی کاغذ آمده؛ میدان مغناطیسی بین ذهن داستان نویس و آنچه که نوشته شده و نیز خطرهای توجه نکردن به میدان مغناطیسی.

ـ بحث کنترل نکردن و آزاد گذاشتن خیال در زمان رشد سوژه و پرداخت داستان؛ حتی اگر خیال، رشد شاخه در شاخه و در هم پیچیده‌ای داشته باشد.

ـ بحث «سوژه» و رابطه‌ای که می‌تواند با

«شخصیت داستانی» پیدا کند یا نکند.

- بحث در اینکه در ادبیات نوجوانان بیشتر داستانهایی که کارشان می‌گیرد یا «داستان شخصیت» هستند یا به کشف زاویه‌ای نو و تازه برای نگاه به جهان پرداخته‌اند.

- بحث سوژه‌های سمبولیک به عنوان بهترین و بدترین نوع سوژه‌ها.

- بحث اینکه داستان سمبولیک، آئینه‌ای شکسته است.

- بحث ظرفیتهای داستان سمبولیک برای نوجوانان.

خواهد رفت. آن گاه است که می‌توان مدعی شد آن گفتهٔ مشهور گالیله دربارهٔ «فرهنگ قهرمان گرایی ملتها» کهنه شده است. همان طور که لابد می‌دانید، برشت نمایشنامه‌ای دارد به نام زندگی گالیله. در آنجا، جمله‌ای از زبان گالیله نقل می‌شود که شاید چنین حرفی را جز از زبان دانشمند بزرگ یا هنرمندی بزرگ، از کس دیگری نمی‌توان شنید. گالیله پس از آن محاکمهٔ مشهور، در پاسخ یکی از شاگردانش که گفت، «بدبخت ملتی که قهرمان دارد»، می‌گوید «بدبخت ملتی که به قهرمان احتیاج دارد».

با نقد داستانهای صمد بهرنگی در سالهای

کار هنر در ایران، همواره آلودهٔ سیاست یا سیاست‌زدگی بوده است.

- اشاره‌ای به ویژگی کلی داستان سمبولیک برای نوجوانان.

دوستان داستان نویس، عاشقان فرهنگ!

پیش از هر چیز اجازه بدهید توضیحی کوتاه بدهم:

وقتی صحبت از «تجربه» می‌شود، معمولاً انسان به یاد پیران جهاندیده و آدمهایی می‌افتد که لبریز از تجربه‌اند. اما من این عنوان را بدون هیچ ادعایی به کار می‌برم و هدفم این است که داستان نویسانی را که ده - پانزده سال است دارند داستان می‌نویسند، وادار و یا شاید تهییج کنم که هر جا دور هم جمع شدند، تجربه‌های خود را با هم در میان بگذارند، من هم یکی از آنها. به گمان من اگر داستان نویسان، تجربه‌های خویشان را با جمع در میان بگذارند، از حالت تکروی خارج می‌شویم و پیشرفتها و رقابتها در میدانی گسترده‌تر و وسیعتر صورت می‌گیرد. آن گاه می‌شود امیدوار بود که مثلاً تنها یک امیر کبیر یا یک حافظ نداشته باشیم و خلاصه فرهنگ ما به صورت گروهی وسیع از چهره‌های فرهنگی پیش

۶۰-۶۱، به این نتیجه رسیدم که در زمینهٔ داستان نویسی برای نوجوانان، قدمهای بلندی برنداشته‌ایم و در واقع خط سیر داستان نویسی ما برای نوجوانان، در برابر این نوع از ادبیات در دنیا، خط سیری قابل دفاع و به شکوه و عظمت دیگران نیست.

مسئلهٔ مهمی که برای من به عنوان داستان نویس مطرح شد، این بود که آخرین حد به دست آمده در ادبیات نوجوانان را برای خودم معین کنم تا بتوانم کار خود را با آن بسنجم.

البته گذشتن از حد قله‌های ادبیات نوجوانان، کاری آسان و زودیاب نیست، ولی قدم اول این بود که بلندترین قله یا قله‌ها شناخته شود. ورزشکاران معمولاً از آخرین رکورد به دست آمده باخبرند.

مدتی گذشت تا توانستم بر این تردید چیره شوم که آیا انتخاب اثری از نویسنده‌ای در دنیا، به عنوان قلهٔ ادبیات نوجوانان، با دیدگاههای سیاسی موجود کار درستی است یا نه؟ تصور عمومی در طول آن سالها تصوری سیاسی یاسیاست زده بود. عموماً چنین تصور می‌شد که چون کشور ما کشوری استعمار زده بوده است، آثار ترجمه شدهٔ ادبیات

کشورهای دیگر، آثاری استعماری است. با غالب آمدن بر این تصور عمومی که قطعاً خطا بود و با انتخاب آثار دست اول و یا در واقع قله‌های ادبیات نوجوانان، توانستم از این دید عمومی رها شوم و به دنیایی بزرگتر بریسم که همگی را خداوند آفریده بود.

انتخاب من به عنوان آخرین حد ادبیات نوجوانان یا قله‌ها، ابتدا با کشف شازده کوچولو یا به نظر مترجمی دیگر، شهریار کوچولوی آنتوان دو سن تگزو په ری و پینوکیوی کارلو کولودی همراه بود.

اولین برداشت من در آن سالها، این بود که کار هنر در ایران، همواره آلودهٔ سیاست یا سیاست زدگی بوده است. معمولاً صاحبان تفکرات سیاسی تلاش می‌کنند تا بر هنر و هنرمند چیره شوند و مثلاً شیهه‌های نجیب را لگام بزنند. من مخالف این نیستم که نویسنده‌ای بینش سیاسی به خوانندگانش بدهد، اما دادن بینش سیاسی دعوتی است به تفکر بیشتر. از سوی دیگر، معمولاً نویسندگان ما در آثارشان تلاش کرده‌اند تا به سؤالات سیاسی موجود پاسخ سیاسی بدهند، منظور من از بینش سیاسی، دادن الگوها و وسیله‌های اندازه‌گیری است که از طریق آن، معمولاً می‌توان وضعیتهای مشابه را اندازه‌گیری کرد. در واقع در این نوع از ادبیات، ما به جای شعار، شعور می‌دهیم. مثال جالبی که در این زمینه وجود دارد و در طول این سالها دیده‌ام، کار اریش کستنر به نام قصه‌های مردم شیلداست. در این اثر، اریش کستنر به جای پاسخ دادن به سؤالات سیاسی موجود، به خواننده‌اش بینش سیاسی می‌دهد.

باری، پی بردم که قدمهای بعدی من به عنوان یک داستان نویس، باید این باشد که مسیر زندگی ادبی خودم را در جایگاه فرهنگ و هنر مشخص کنم، به نحوی که خط مرکزی آن، تفکر سیاسی نباشد.

بدیهی است که اساس قرار دادن تفکر سیاسی و نگاه به مسایل از زاویه دیدی سیاسی و معیار قراردادن آن به عنوان پایه و اساس تصمیم‌گیریها در زندگی، شاید برای یک سیاستمدار کاملاً صحیح، بجا و بحق باشد، اما برای یک داستان نویس که می‌خواهد کار هنری انجام دهد، چون فقط به زمان حال چشم ندوخته و ایده‌آلش آن است که زمان را به چنگ بیاورد و معمولاً می‌خواهد با نگاهی به گذشته، حال و آینده را تحت سیطره بگیرد، لازم است که تفکر سیاسی را به عنوان خط مرکزی نگاه خود، کنار بگذارد و فرهنگ را خط مرکزی دیدگاه خویش قرار دهد. به هر حال من به این نتیجه رسیدم که هنر و هنرمند نباید فرهنگ سیاسی را محور قرار دهند. برای روشن شدن قبح این مسئله، اشاره می‌کنم که سیاستمدار هم نمی‌تواند هنر را محور تفکر خود قرار دهد.

میان ادبیات بزرگسالان و ادبیات نوجوانان فاصله‌ای مشخص وجود دارد، اما جدایی نیست.

پس از شازده کوچولو و پینوکیو در امتداد این نوع خط و دید ادبی و این نحو انتخاب آثار دست اول، به سفرهای گالیور جاناتان سویفت، اولیور توویست و دیوید کاپر فیلد دیکنز، شاهزاده خوشبخت اسکار وایلد، یک آدم چقدر زمین می‌خواهد و فرشتهٔ سرگردان از تولستوی، هکلبری فین مارک تواین، پیرمرد و دریا همینگوی و خاطره دشت سالینجر از این دریچه نگاه کردم.

نکته جالبی که پی بردم این بود که اغلب این داستان نویسان گروه دوم، هرگز آثارشان را برای نوجوانان ننوشته بودند، اما نوجوانان جهان با شروع سالهای نوجوانی، به سراغ این کتابها رفته‌اند و فیلمسازان و کارتون سازان نیز با پی بردن به این نکته، از روی همین آثار برای نوجوانان فیلم و

کارتون ساخته‌اند.

درک این نکته نشان می‌داد که اگر چه میان ادبیات بزرگسالان و ادبیات نوجوانان فاصله‌ای مشخص وجود دارد، اما جدایی نیست. به هنگام خلق اثر، در ناخودآگاه نویسنده نه چیزی از ابتدا برای نوجوانان در نظر گرفته شده است و نه انگار در نظر گرفته می‌شود. این، خلاقیت و ناخودآگاه هنرمند و جهت و مسیر سوزهٔ اوست که اثر را به هر راهی که بخواهد می‌کشاند.

مشکلی که برای من به وجود آمد این بود که هرگاه داستان نویسی تلاش کند تا به دیدگاه خودش برسد، واقع شود. انحراف از استادان گذشته یعنی انحراف از تولستوی، انحراف از داستایوسکی و مثلاً در ادبیات نوجوانان انحراف از آندرسن، تویِن، اگزوپری، اسکار وایلد، دیکنز، همینگوی و دیگران و حتی سالینجر. البته برای پیدایی دیدگاهی که از نظر ذوق عمومی ناهنجار نباشد و واقعاً نوعی دید محسوب شود، جستجوی درونی و برونی زیادی لازم است. در عین حال باید در نظر داشت که چون اثر نو همیشه ابتدا برخلاف عادات سنتی هنر است، ممکن است برای معتادان به هنر سنتی ناهنجار به نظر آید. برای شکل‌گیری هر اثر جدید و هر اثر تر و تازه

شاید مهمترین نکتهٔ سوژه‌یابی این است که «درِ ذهن را باز بگذاریم و خودمان را محدود به هیچ قانونی در هنر و اجتماع نکنیم.»

هم موقع رشد دادن سوژه در ذهن برای تبدیل کردن آن به یک داستان در ذهن و هم موقع پرداخت و نوشتن داستان، باید پیچ خیال داستان‌نویس تا آخرین حد و تا آخرین درجه باز باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

این کار او انحراف از استادان گذشته محسوب می‌شود. انحراف از استادان گذشته، به عدم استقبال در میان هنرمندان ما می‌انجامد، چون جامعهٔ هنری ما یا داستان نویسان ما، کشش یا ظرفیت چنین کاری را ندارند و آنهایی که می‌خواهند دربارهٔ انتشار آثار تصمیم بگیرند، نه به دلیل ضعف اثر، بلکه به دلیل آنکه فلان اثر در سلیقهٔ آنها نمی‌گنجد و یا در حد چارچوبهای از پیش تعیین شده نیست، با کار برخورد می‌کنند. تنگنای فرهنگ نقد در مملکت ما می‌تواند هر شعلهٔ کوچکی را در نطفه‌خفه کند. گو اینکه کار هر استادی در زمان خود او انحراف از استادان گذشته بوده است، ولی شرطش این است که ابتدا مقبول دنیای ادبیات سالها جستجو و سختکوشی لازم است، ولی در جامعهٔ ما باید مثل ون گوگ بیچاره در دنیای نقاشی، در مقابل تمام بی‌اعتنایی‌ها، باز هم به سراغ کار بیشتر و بیشتر رفت. هنرمند ما اگر بخواهد خویش باشد و دیدگاه خویش، هم باید با جامعهٔ هنری امروز ایران در تضاد باشد و هم در کار هنری خود سختکوشی کند. نیما برای ما نمونهٔ بسیار زنده‌ای است و گویی هنوز هم دارد می‌جنگد. اگر کسی حیات پرتلاطم نیما را احساس کند، می‌داند که درد واقعی در جامعهٔ هنری امروز ایران چیست. [۱]

هنرمند باید پوست کرگدن به خود بکشد و شاخ او را به سر بگذارد و به راه خویش برود. به هر حال چاره‌ای هم نیست، وقتی بخواهی تابع مُدهای ادبی

نباشی و داستانهای معمولی ننویسی، باید انتظار برخوردهای غیرعادی و غریب را هم داشته باشی. اگر دیدی داستانی ضعیف امکان انتشار یافت اما داستانی قوی به دلیل رعایت نکردن قرار دادهای داستان نویسی گذشته متهم شناخته شد، نباید انگشت حیرت به دهان بگیری.

بر همین اساس، به نقد و بررسی آثار پرداختم، اگر چه کار و هدف زندگی من، هرگز این نبوده است. تصور من این بود: آثار با ارزشی که مطرود واقع خواهند شد، نباید از حافظهٔ اجتماع پاک و فراموش شوند. برای من فرقی نمی‌کرد که اثر ایرانی یا خارجی است؛ توجهم به هر دو بود. در ایران امروزی باید ابتدا گفت که دوستان عزیز داستان نویس! باور بفرمایید شازده کوچولو یا پینوکیو اثر بلند مرتبه‌ای است. بعد مثلاً یکی یکی دربارهٔ داستانهای دیگر بحث کرد که کدام خوب است یا می‌تواند خوب باشد. فرهنگ اشتباهات عمومی را با به وجود آوردن فرهنگ نقد، باید از میان برد.

تازه ما در صحنهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان با گروههای مختلف ادبی رو به روهستیم. بعضی آن را «باند» می‌نامند ولی نام مؤدبانه‌اش باید همان گروههای ادبی باشد. هر کدام از گروههای مختلف ادبی، قانونهای خاص خود را دارند. هنرمندی که با تمام گروههای ادبی، رفت و آمد دارد، متوجه خواهد شد که بسیاری از قانونهای هر گروه ادبی، اصولاً براساس سوء تفاهم است و قانون دنیای ادبیات نیست. ما گروههای ادبی را با جهان بینی قبیله‌ای می‌گردانیم و صد البته با جهان بینی قبیله‌ای هم نقد ادبی می‌کنیم. هر کس با گروه الف است، مطرود و کارش بد است و هزار و یک عیب دارد اما هر کس که در گروه ب یعنی گروه ماست، هر عیبش یکپا هنر محسوب می‌شود. البته من اغراق می‌کنم ولی قاعدهٔ هرم گروههای ادبی ــ به هر حال ــ جهان بینی قبیله‌ای است. در قرنی که سعهٔ صدر، سلیقه‌های گوناگون ادبی را برمی‌تابد، و حمایت می‌کند و آزادی ادبی را پاس می‌دارد، هر یک از ما هنوز زیر پرچمهای مختلف ادبی سینه می‌زنیم. به هر حال نویسنده باید فراتر از گروههای ادبی باشد و روحیه و نظر مستقل داشته باشد و برای رشد ادبیات محافظه کاری نکند و نظر مستقل خودش را بدهد یا بنویسد. در عین حال، معنی حرف من این نیست که نویسنده نباید داخل گروههای ادبی شود، بلکه نظرم این است که به میان تمام گروههای ادبی برود و برخورد یکسان و صادقانه‌ای داشته باشد.

تازه در سال ۵۹ یا ۶۰، تقسیمات دیگری هم وجود داشت که خوشبختانه الان زیاد در نظر گرفته نمی‌شود؛ اینکه تو در کدام گروه سیاسی هستی تا ما به همان ترتیب به نقد ادبیات تو بپردازیم.

خب، برگردیم سر بحث خودمان. حالا اگر بخواهیم از همین یک حساسیت یعنی دیدگاه، به نویسندگان امروز بنگریم و انتخاب کنیم، چه کسانی را برمی‌گزینیم؟ کسانی که دیدگاه دارند، یا دارند حرکت می‌کنند به طرف به دست آوردن دیدگاهی که خاص خودشان باشد. از نظر من هفت ـ هشت نفر را در ادبیات داستانی نوجوانان می‌توان نام برد که از دیگران متمایزند، ولی در بحث حاضر، کار ما این نیست. باری، دیدگاه، چیزی نیست که آسان به دست آید.

مسئلهٔ بعدی که می‌خواهم دربارهٔ آن حرف بزنم، سوژه است. هر سوژهٔ داستان یعنی یک تکه از اورانیوم که اشعه‌ای مانند اشعهٔ ایکس همراه دارد. هر سوژه یعنی یک بمب اتمی که جوهرهٔ منفجر کردن دنیایی را در خود دارد و اگر قویتر باشد، جوهرهٔ منفجر کردن تاریخ و زمان را. اثری که جاودانه است، جوهرهٔ منفجر کردن تاریخ و زمان را همراه خود دارد. ولی اگر بخواهیم خیلی هم حرکات هسته‌ای انجام ندهیم و انسانی‌تر ببینیم، باید با مدد از حافظ بگوییم هر سوژه «همسیحا نفسی» در خود دارد. یا هر سوژه‌ای می‌تواند حیات بدمد و زندگیها بسازد. البته منظورم، هم زندگی داستانی است و هم تأثیری که

داستان روی خواننده و به طور کلی حیات انسان و انسانی او می‌گذارد.

اولین مسئله‌ای که من به تجربه در مورد سوژه‌یابی پی بردم و شاید مهمترین نکتهٔ سوژه یابی - و این البته شامل پرداخت داستان هم می‌شود - این است که «ذهن را باز بگذاریم و خودمان را محدود به هیچ قانونی در هنر و اجتماع نکنیم» چون یک گیرنده - در این صورت - از جهتهای مختلف می‌گیرد. اما اگر گیرندهٔ خودمان را محدود به یک کانال ذهنی کنیم، دریافتهای ما را برای سوژه‌یابی،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

از طریق همان یک کانال تغذیه می‌کند. امکانات ذهن ما با دریچهٔ باز از جهتهای گوناگون، ممکن است نور دریافت کند و از آنها جرقه بسازد و یا سوژه بتراود. مثالی بزنم. فرض کنید داستان نویسی خودش را معتقد به ایدئولوژی مارکسیسم بداند. اگر با توجه به سیستمی که این ایدئولوژی در اختیارش می‌گذارد بخواهد سوژه از جامعه دریافت کند و دریچهٔ ذهنش را فقط در این جهت باز بگذارد، فقط سوژه‌هایی از این دست را می‌بیند.

البته دیدگاه یک داستان نویس و محدودیتهای فکری و حسی‌اش، به هر حال او را محدود خواهد کرد، ولی دیدگاهی که در حال بده و بستان با جامعه و همهٔ چیزهای موجود در این دنیا باشد، کمتر خودش را محدود می‌کند. هر چه دیدگاه بزرگتر باشد، داستانِ داستان نویس همه جانبه‌تر خواهد بود.

یک توضیح را در پرانتز بدهم و بحث را دنبال کنم. منظور من از دیدگاه، ایدئولوژی فرد نیست. شما ببینید حافظ و سعدی ممکن است مثلاً دو شاعر مسلمان باشند، ولی دیدگاهشان یکی نیست.

بحث از بازگذاشتن دریچهٔ ذهن و کانالهای مختلف شد و به یاد تولستوی افتادم. شما تولستوی را ببینید. صادقانه دریچهٔ کانالهای ذهنش را باز گذاشته است. شاعران، این مقوله را به پنجره تعبیر می‌کنند، تولستوی تمام پنجره‌های ذهنش را بازگذاشته است.

می‌خواهند به او بخندند، بخندند. آثارش را، کارهایش را تناقض آمیز بخوانند یا نخوانند. این مهم نیست. مهم این است که علی‌رغم جهان بینی و ایدئولوژی مذهبی‌اش، دریچهٔ کانالهایش را باز گذاشته است. همین طور داستایوسکی یا کافکا. من نمی‌خواهم به داستان نویس توصیه کنم ایدئولوژی نداشته باش. من می‌خواهم بگویم ایدئولوژی داشته باش ولی دریچهٔ ذهنت را باز بگذار. به قول داستایوسکی یا یکی از شخصیتهای روحانی او در برادران کارامازوف: «به خودت، دروغ نگو.»

هر چه را که واقعاً می‌بینی یا احساس می‌کنی کنار نگذار. همان باید مبنای کار خیال و فکر تو باشد.

پس اولین چیزی که من در طول این سالها در مورد سوژه فهمیده‌ام، این است که باید دریچهٔ ذهن را با تمام کانالهای ممکن آن بازگذاشت. در زمان مارکوپولو، مسیحیان معتقد بودند که در نقاط دیگر جهان کسی زندگی نمی‌کند، یا اگر زندگی می‌کند، حرفهای مارکوپولو و مشاهدات او را از سرزمینهای دیگر کفر است. حالا آن قدر جهان پیش رفته است که معتقدند در فضا و کرات ممکن است موجودات دیگری هم باشند و شروع کرده‌اند به ضبط کردن تمام اصوات آسمانی خلاصه پیچ تمام دستگاههای نجومی را باز گذاشته‌اند تا شاید مثلاً یک مریخی پشتک واروی بزند یا صدایی، صوتی برای ما ارسال کند تا ما به حضور موجودات دیگر فضایی پی ببریم

به هر حال طبیعت ذهن، به قول یکی از بزرگان وحشی است. فوقش پس از اینکه به هر چیز ممکن که فکر کردید و آن را نوشتید، اگر دلتان نخواست می‌توانید منتشر نکنید. توجه دارید که مسئله عرضهٔ هنر البته چیز دیگری است. این توصیه‌ای برای هنرمندان ترسو نیست، بلکه توصیه‌ای به کسانی است که می‌خواهند اثرشان را در زمانی منتشر کنند که اثر نه با سوءِ تفاهم، که با تأثیر عمیق و قطعی همراه باشد.

مسئلهٔ بعدی دربارهٔ سوژه این است که: هر سوژه به قول یکی از دوستان، مثل آهنربا یک میدان مغناطیسی ایجاد می‌کند؛ میدان مغناطیسی‌ای که بین ذهن و اثر وجود دارد. این میدان مغناطیسی از زمان جرقه زدن سوژه وجود دارد و تا مدتها پس از نوشتن داستان، انرژی آن سوژه هنوز هم به همان اندازه، ضرب خودش را در ذهن هنرمند دارد. آن نیروی ویژه خودش را در ذهن هنرمند حفظ می‌کند. البته

خوب است که این انرژی انباشته شده در ذهن هنرمند وجود داشته باشد، ولی پس از اینکه سوژه را تبدیل به داستان کردیم، میدان مغناطیسی موجود بین ذهن و اثر، مشکل آفرین می‌شود.

هنرمند کوشش می‌کند کیفیت مغناطیسی سوژه را به روی کاغذ منتقل کند تا خواننده هنگام خواندن مطلب، جذب آن شود و مطلب را بخواند. هنرمند داستان نویس نیاز دارد که اثرش را بعد از نوشتن و قبل از چاپ، ابتدا خودش تجزیه و تحلیل کند و پس از آن به افرادی بسپارد که بین آنها و هنرمند نوعی خویشاوندی روحی وجود دارد و هنرمند احساس می‌کند که ذوق متعادلی دارند، یا با سؤالات غیرمستقیم از نوجوانان، اثرش را تجزیه تحلیل، و سپس تصحیح کند. پس به طور کلی شد دوبار تجزیه و تحلیل: یکی تجزیه و تحلیل خود هنرمند و یکی تجزیه و تحلیل دیگران.

اما در اینجا مشکل اصلی، وجود همان میدان مغناطیسی است که بین ذهن و آنچه که روی کاغذ آمده است وجود دارد. داستان نویس در اینجا معمولاً دچار وهم می‌شود. غالباً هنگام تجزیه و تحلیل اثر، حس می‌کند آنچه روی کاغذ آورده است، دقیقاً شیرینی و قدرت و حس همان چیزی را دارد که در ذهن داشته و به همان میزان، زیبا به روی کاغذ منتقل شده است. چون داستان نویس آن میدان مغناطیسی را در ذهن دارد، وقتی اثر را برای تجزیه و تحلیل می‌خواند، می‌بیند ظاهراً نقصی نیست، در حالی که ممکن است هفتاد درصد زیباییها، در ذهن داستان نویس مانده باشد.

از این خطرناکتر وقتی است که داستان نویس اثر خود را در جلسات قصه می‌خواند یا با تجزیه و تحلیل دیگران رو به رو می‌شود. داستان نویسِ تازه کار معمولاً نسبت به دیگران احساس دشمنی خواهد کرد و یا می‌گوید، دربارهٔ سوژه‌ای به این زیبایی (و منظورش آن میدان مغناطیسی است که در ذهن او هست نه آنچه روی کاغذ آمده و دیگران از روی آن قضاوت می‌کنند) با غرض ورزی و حسادت قضاوت می‌کنند. بسیاری از سوءِ تفاهمها از همین جا به وجود می‌آید و مانع پیشرفت هنر درجهت ارزیابی دقیق آن برای تصحیح اثر می‌شود.

بعضیها می‌گویند راهش این است که مدتی اثر را کنار بگذاریم تا این میدان مغناطیسی ضعیف شود، آن گاه به تجزیه و تحلیل اثر بپردازیم. ولی همیشه مشکل به تمامی، با این پیشنهاد حل نمی‌شود. به علاوه اگر هم داستان نوشته شده را بتوان مدتی کنار گذاشت، داستان نوشته نشده یا آن جرقه و خود سوژه را هم واقعاً نمی‌شود به این صورت سنجید. باید آن را فقط رشد داد تا پس از آن بتوانیم بفهمیم که واقعاً ما را جلب می‌کند تا آن را بنویسیم یا نه.

ابتدا تصور می‌کردم برای رشد دادن سوژه باید خیال را کنترل کرد. حتی در داستانهایی هم که برای کودکان یا بزرگسالان می‌نوشتم، تخیل و خیالهای ذهن را در زمان رشد آن و همین طور در زمان نوشتن داستانِ همان سوژه، کنترل می‌کردم؛ ولی کم کم فهمیدم که هم موقع رشد دادن سوژه در ذهن برای تبدیل کردن آن به یک داستان در ذهن و هم موقع پرداخت و نوشتن داستان، باید پیچ خیال داستان نویس تا آخرین حد و تا آخرین درجه باز باشد، و هر چیزی غیرممکن و خنده دار حتی را که آنچه دیوانگی به نظر می‌رسد، خیال کرد و نوشت. خیال کرد و به رشد دادن سوژه پرداخت. تا آخرین حد باید با خیال پیش رفت. البته بعد از نوشتن داستان می‌توان آن را قیچی کرد، کم کرد، اضافه‌هایش را برداشت. بعد از نوشتن داستان است که می‌توان اضافه‌هایش را برید و کم کرد.

مسئلهٔ بعدی دربارهٔ سوژه، رابطه‌ای است که می‌تواند با «شخصیت» در داستان پیدا بکند یا نکند.

معمولاً چه چیزی پس از مطالعهٔ اثر، در ذهن خواننده‌بیشتر از همه می‌ماند و شاید هیچ گاه از بین نرود؟ آیا درونمایه است؟ آیا حادثه است؟ یا عناصر دیگر؟

به نظر من دو چیز است که به طور کلی و غالباً باقی می‌ماند:

۱. شخصیت

۲. طرز نگرش نوِداستان نویس به جهان و کشف کردن زاویه‌ای برای دیدن آن مسئله که تازه است.

به نظر من، معمولاً این دو تاست که می‌تواند حتی سالها پس از مطالعهٔ یک داستان، باقی بماند.

بنابراین، هنگام انتخاب سوژه و سنجش آن، باید به «شخصیت» (داشتن یا نداشتن آن) بسیار فکر کرد. اگر سوژه با شخصیت شروع شود، یعنی نقطهٔ شروع داستان شما شخصیت باشد، که از است. یعنی محور داستان، شخصیت است. پینوکیو را ببینید و یا شازده کوچولو یا هکلبری فین یا الیورتویست، دیوید کاپرفیلد و شاهزادهٔ خوشبخت.

در دنیای داستان، ابتدا تنها معیارم از این نظر «طرز نگرش نو و کشف زاویه‌ای نو و تازه برای نگاه به جهان» در هر سوژه بود، ولی بعد فهمیدم که احتمالاً معیار دومی هم وجود دارد. البته با این استدلالها باید گفت که کمی بیشتر از احتمالاً. شما حتی در داستانهای ایرانی‌ای که برای بچه‌ها نوشته شده است، می‌توانید این مسئله را پیگیری کنید.

معیار دومی که در انتخاب سوژه و سنجش آن در لابه‌لای حرفهای دیگرم گفتم، «طرز نگرش نو به جهان، یا کشف زاویهٔ نو و تازه‌ای برای نگاه به جهان» بود.

همان ابتدا امتیاز بسیار بزرگی با شماست. ولی از این بهتر، داشتن شخصیتی است که ارزشمند و ملموس، قدرتمند، محکم و دوست داشتنی باشد و البته این شخصیت دوست داشتنی، قهرمان نیست. این شخصیت می‌تواند قهرمان باشد یا نباشد، ولی باید همه جانبه باشد و همه جانبه هم پرداخت شود. به همین دلیل شاید لازم باشد معیار سنجشمان در انتخاب سوژه، از بُعد شخصیت باشد و موفقیت آن را، از این راه هم اندازه‌گیری کنیم. توجه به این امر از این نظر هم مهم است که شخصیت می‌تواند سوژه و کلاً داستان را پایا و جاوید یا مردنی و فراموش شدنی کند. البته اینکه سوژه و شخصیت می‌تواند با هم ربطی طلایی پیدا کند و داستان را ماندنی کند، صرفاً یک نظر است و با توجه به تاریخ ادبیات می‌توانیم به عنوان یک نظر روی آن حساب کنیم. یعنی ممکن است موفقیت از راههای دیگری هم حاصل شود ولی به هر حال شما به اغلب آثار طراز اول ادبیات ـ دستِ کم ادبیات نوجوانان ـ که نگاه کنید «رمان ـ شخصیت» یا «داستان ـ شخصیت»

حالا فرض کنید که بگوییم ماهی سیاه کوچولو به دلایل سیاسی و مرگ خود صمد، در ذهنها مانده است و بتوانیم از کنار آن بگذریم؛ ولی مثلاً اولدوز بهرنگی خوب توی ذهن من مانده است، اما داستانهای دیگر بهرنگی نه.

حتی داستانی قویتر از یک «داستان ـ شخصیت»، این ضعف یا این خاصیت را در خود دارد که زودتر فراموش شود. یعنی یک «داستان ـ شخصیتِ» ضعیف، بیش از داستانی از نوع دیگر عمر می‌کند و در ذهنها باقی می‌ماند.

معیار دومی که در انتخاب سوژه و سنجش آن در لابه‌لای حرفهای دیگرم گفتم، «طرز نگرش نو به جهان، یا کشف زاویهٔ نو و تازه‌ای برای نگاه به جهان» بود. معمولاً نگاه می‌کنم ببینم آیا این مورد هم در سوژه هست یا اینکه این سوژه در جهت ایده‌ای معمولی پیش می‌رود و تا به حال هزار بار از آن زاویه به این سوژه نگاه شده و داستان نوشته شده است.

البته این بحث را که سوژه حتماً باید خودش نو

باشد، طرح نمی‌کنم، چون همه می‌دانند.

نکته‌ای مهم که باید به آن اشاره کرد و مسئله‌ای کلی دربارهٔ سوژه و حتی پرداخت داستان به شمار می‌آید، این است که «شور نوشتن» غیر از خود سوژه است. آن «شور» در پس دستها و در «آن سرقلم» جریان دارد و از درون هنرمند می‌آید. قلم هنرمند ماشین زلزله نگار است، خودِ زلزله نیست.

با انتخاب سوژه‌ای خوب، لزوماً داستان خوبی نخواهید نوشت.

باید حس و شور آن وجود داشته باشد و هر قدر حس و شور در وجود هنرمند قویتر باشد، همان قدر حسهای سوژه منتقل خواهد شد و گرنه بر مخاطبانش اثر نخواهد گذاشت، حس و حال نخواهد داشت؛ پژمرده و یا خودمانی‌تر بگوییم «مردنی» به نظر می‌رسد. این مطلب چنان مهم است که بی‌توجهی به آن، آثار خیلی از داستان نویسان را از سکه انداخته است.

تولستوی توصیه می‌کند «چیزی را بنویسید که قلم شما نمی‌تواند در برابر آن ساکت بنشیند و از صمیم قلب به آن اعتقاد دارید.» تولستوی می‌داند که قلم این جور وقتها‌ست که بی قرار می‌شود و بی‌قراری یعنی اینکه زلزله‌ای در حال وقوع است یا انفجاری نظیر بمب اتم در درون هنرمند در حال شکل گیری است و این خود، مسیحا نفسی است.

من این حرف تولستوی را پنیرفته‌ام و در عمل هم اثراتش را دیده‌ام. اگر قلم شما نتواند در برابر چیزی ساکت بماند و سوژه مدتها در درون انسانها زیر و بالا شده باشد ـ حالا خودآگاه یا ناخودآگاه ـ دو فایده دارد: هم نوشته دروغ نخواهد بود، هم «شور سوژه» خود به خود از قلم، مثلِ خونِ زنده خواهد چکید و لاجرم داستان، تأثیرگذار خواهد بود، حتی اگر شما آن نوشته را با لحنی کاملاً خونسرد نوشته باشید.

برگردیم به بحث سوژه. (من بحث سوژه‌های بد قِلق را اینجا مطرح نمی‌کنم. کسانی که می‌خواهند دربارهٔ سوژه‌های بدقلق بدانند به تجربیات مارک توین، در کتاب زندگی من ، ترجمهٔ ابوالقاسم حالت، مراجعه کنند.) بدترین و در عین حال بهترین نوع سوژه، سوژه‌های سمبولیک و چند پهلوست. این نوع سوژه‌ها، مرتب در برابر داستان نویس، دنیاهای مختلفی باز می‌کنند و اگر داستان نویس همان قدر که ناخودآگاهش چرخ می‌زند و کار می‌کند، خودآگاهش هم بیدار باشد و جمعیت خاطر داشته باشد، به طور خیلی ظریف تور را پهن می‌کند و آن «آنی» را که باید آن «آنِ هنری» را ـ به دام می‌اندازد. منتها چون این دامی است که داستان نویس در واقع برای آن نیروی پنهان شده در پس دستها، آن شوری که از سر قلم و از درون هنرمند می‌آید، پهن می‌کند و در واقع دامی است برای خود و درون خود که بسیار سخت «شکاری ناب» به دست می‌دهد. یا اگر به دریا تشبیهش کنیم از هر هزار صدف ممکن است، تازه ممکن است، یکیش دارای مروارید باشد.

خب، حالا بپردازیم به اینکه داستان سمبولیک چیست.

داستان سمبولیک، آیینه‌ای شکسته است که هر کس قسمتی یا تکه‌ای از آن را دریافت می‌کند و طنین روح خویش را در آن تکه می‌جوید و می‌بیند. آیینه‌ای چند پهلوست که اگر از یک زاویه به آن نگاه کنیم، شکسته به نظر می‌رسد.

در واقع ما در داستان تمثیلی، مثل یک لغت در یک متن ساده، نمی‌توانیم بیش از یک معنی بجوییم و یا بیش از یک برداشت بکنیم.

اما داستان سمبولیک با توجه به لغزندگی‌ای که دارد، درخشندگیهای مختلف آن از دید خوانندگان مختلف بروز می‌کند. در هر حال، داستان سمبولیک این ظرفیت و استعداد را دارد که برداشتهایی مختلف از آن صورت پذیرد.

یک سؤال: آیابرای نوجوانان می‌توان داستان سمبولیک نوشت؟ من به این سؤال جواب مثبت داده‌ام. هر داستان نویس بنا به نگرش خود از شیوهٔ

کار خودش، از دنیای داستان و از نوجوانان، پاسخی به این سؤال خواهد داد.

به نظر من، داستان سمبولیک قابلیتهای زیاد و ظرفیتهای عجیب و غریبی دارد. یکی از فایده‌هایش که کمک می‌کند تا دیگران در حال حاضر کمی ایدهٔ مرا درک کنند، این است که داستان سمبولیک کمک می‌کند خیلی از حرفهایی را که جامعه با صریح گفتن آنها به جوانان موافق نیست، در حالت هنری گفته شود؛ بی اینکه عیوب آن صراحت غیرسمبولیک را داشته باشد. مثال من موضوع «عشق» است. حتی عشق جسمانی را می‌توان به صورت سمبولیک برای نوجوانان طرح کرد بدون اینکه آنها را به انحراف اجتماعی بکشاند. نوجوانان را می‌توان به وسیلهٔ داستان سمبولیک به سمت برخورد متعادل با موضوع عشق کشاند. البته تأکید می‌کنم بدون اینکه دچار انحرافهای اجتماعی شوند.

من با توجه به موضوعات مختلف، چند بار آنچه را که دربارهٔ داستان سمبولیک می‌گویم، تجربه کرده‌ام. به طور مثال، همین موضوع عشق را در داستان «جناب سیب منتظر نیوتن بود» به طور کاملاً حسی به نمایش گذاشته‌ام.

با توجه به این تجربه‌هاست که می‌توانم بگویم در عمل،امکانهای مختلف داستان سمبولیک را تا حدودی درک کرده‌ام. در عین حال هر کس که می‌خواهد داستان سمبولیک کار کند یا سوژه‌ای در این زمینه دارد، باید قواعد این بازی را بشناسد. همین طور آنها که می‌خواهند آن را نقد کنند. مثلاً داستانهای سمبولیک را با دید داستانهای رئالیستی نقد نکنند و کارهای مضحک دیگری شبیه این.

اینکه داستان سمبولیک برای نوجوانان به طور کلی چگونه می‌تواند باشد، یا چه نوع داستانی می‌تواند باشد، باید گفت نویسندهٔ ادبیات نوجوانان در این نوع سوژه و نهایتاً داستان، اگر در پرداخت آن به حالتی سهل و ممتنع برسد، به نظر من موفق بوده است؛ حالتی که در عین سادگی و همه فهم

بدترین و در عین حال بهترین نوع سوژه، سوژه‌های سمبولیک و چند پهلوست. این نوع سوژه‌ها، مرتب در برابر داستان‌نویس، دنیاهای مختلفی باز می‌کنند.

بودن، پیچیده است. یعنی نوشته، ظاهر و باطن یا سطح و عمق پیدا کند. در این حالت، نوجوانان نوشته را می‌فهمند و با بزرگتر شدن، از اثر دور نمی‌شوند و به عمق آن می‌رسند. به علاوه پدران و مادران در یک زاویه از داستان، با فرزندان خود به هم می‌رسند و خوانندگان کتاب می‌شوند. پدران و مادران از عمق آن بهره می‌گیرند و بچه‌ها از سطح آن. مثال بارز این نوع از ادبیات، شازده کوچولو ست.

مهمترین بخشهایی که ناگفته ماند، می‌تواند مراحل مختلف تطبیق یک داستان با نظرات دیگران برای تصحیح و حک و اصلاح اثر و اصولی که هر نویسنده رعایت می‌کند یا نمی‌کند، باشد. این مبحث ظاهراً به سوژه مربوط است نه به نوشتن داستان، ولی مهمترین و سخت‌ترین بخش یک اثر است.این همان بخشی است که معمولاً داستان نویسان ما به آن بی‌اعتنایی نمی‌کنند.

باید بگویم حتی یک اثر عالی هم نیازمند تجزیه و تحلیل و حک اصلاح است تا به شاهکار تبدیل شود. اما این نکته، خود مطلع بحثی است با موضوعی بکر و دست نخورده که نیازمند مقاله‌ای دیگر است.

[۱] دربارهٔ دیدگاه، با مهمترین چیزی که دو داستان نویس بزرگ را از هم جدا می‌کند؛ در دو مقاله بیشتر بحث کرده‌ام. اولی در غنچه (ویژه نامهٔ نومین سمینار ادبیات کودکان و نوجوانان) و البته بدون ذکر نام بنده؛ و دومی در صفحات ادبی ـ هنری روزنامهٔ همشهری در سال اول انتشار.