



داستان چگونه کار مے کند؟

جیمز وود



ترجمہ ی بہار احمدی فرد

داستان چگونه کار می کند

جیمز وود

ترجمه‌ی بهار احمدی فرد

—تنویری ترجمه—

چاپ اول — ۱۳۹۹

سرشناسه:	وود، جیمز، ۱۹۶۵-م.
عنوان و نام پدیدآورد:	Wood, James, 1965- داستان چگونه کار می‌کند/ جیمز وود؛ مترجم بهار احمدی فرد.
مشخصات نشر:	تهران: مانیا هنر، ۱۳۹۷.
مشخصات ظاهری:	۲۲۸ص.
شابک:	۹۷۸-۶۰۰-۸۹۷۵-۵۵-۷
وضعیت فهرست نویسی:	لیبا
یادداشت: عنوان اصلی:	How fiction works, 2008.
موضوع:	داستان نویسی
موضوع:	Authorship -- Fiction
موضوع:	داستان -- تاریخ و نقد
موضوع:	History and Criticism -- Fiction
شناسه افزوده:	احمدی فرد، بهار، ۱۳۶۸-، مترجم
شناسه افزوده:	Ahmadifard, Bahar
رده بندی کنگره:	PN۳۳۵۵/۹د۲ ۱۳۹۷
رده بندی دیویی:	۸۰۸/۳
شماره کتابشناسی ملی:	۵۶۰۰۶۱۴

داستان چگونه کار می‌کند

نویسنده: جیمز وود

مترجم: بهار احمدی فرد

ویراستار: مریم محمدطاهری

طراح جلد: فاطمه پاشا

صفحه آرا: محمد قائمی

ناشر: مانیا هنر

چاپ: قشقای

نوبت چاپ: اول - ۱۳۹۹

تیراژ: ۵۰۰ نسخه

قیمت: ۳۳۰۰۰ تومان



نشانی دفتر انتشارات:

تهران، خیابان سهروردی جنوبی، نبش حسامزاده حجازی، پلاک ۱۵
طبقه سوم، واحد ۱۵

تلفن: ۷۷۵۲۶۵۹۱ همراه: ۰۹۳۵۷۲۱۴۴۱۴

Email: Honarmania@gmail.com

Telegram: t.me/maniahonar

Instagram: instagram.com/maniahonarpub



حق چاپ برای ناشر محفوظ است.

برای نورمن و الساراش و برای سی.دی.ام.

به ژینا و حسین

و

تشکر از امیر حسین خورشیدفر

فهرست

۱۱	پیشگفتار
۱۵	یادداشتی درباره‌ی پانویس‌ها و تاریخ‌ها
۱۷	روایت کردن
۴۷	فلویر و داستان مدرن
۵۵	فلویر و ظهور فلانور
۶۷	جزئیات
۱۰۱	کاراکتر
۱۳۷	تاریخ مختصر آگاهی
۱۶۱	همدردی و پیچیدگی
۱۷۱	زبان
۱۹۵	دیالوگ
۲۰۳	حقیقت، قرارداد، رئالیسم
۲۲۵	کتاب‌شناسی

انتشارات فرار، اشتراوس وژیرو^۱

نیویورک

چاپ اول ۲۰۰۸

فقط یک دستور پخت وجود دارد - شیفته‌ی آشپزی باشید.

هنری جیمز

پیشگفتار

جان راسکین^۱ در سال ۱۸۷۵ کتاب کوتاه عناصر طراحی^۲ را نوشت. این کتاب، در حکم درآمدی گام‌به‌گام بود. غرض از نوشتن این کتاب یاری‌رساندن به نقاش حرفه‌ای، مخاطب کنجکاو و هنردوست عادی بود و این مهم با معطوف کردن چشمان یک منتقد به مسئله‌ی آفرینش هنری انجام شد. راسکین نخست مخاطب را ترغیب می‌کند تا به طبیعت چشم بدوزد. مثلاً به برگی نگاه کند و با قلم از آن کپی بردارد. طراحی خود از برگ را هم در کتاب آورده است. از این برگ به سراغ یکی از نقاشی‌های تینتورتو^۳ می‌رود: راسکین می‌گوید به ضرب قلم توجه کنید، ببینید چگونه یک دست را طراحی می‌کند، نگاه کنید چه توجهی به سایه‌روشن می‌کند. قدم به قدم، راسکین خوانندگان را از بطن پروسه‌ی آفرینش اثر می‌گذرانند. صلاحیت راسکین در این مقام از بابت مهارتش در طراحی احراز نمی‌شود - هنرمند موفقی بود اما نه سرآمد عصر خویش - صلاحیتش از مشاهدات

1. John Ruskin

2. The Elements of Drawing

3. Tintoretto

او به دست آمده و چشمانش چه خوب دیده اند، همچنین توانایی اش در انشای این نگاه باریک است که او را شایسته ی تألیف چنین کتابی کرده است.

عجیب آن که چنین کتاب هایی در باب داستان نویسی کم شمارند. جنبه های مکتبی نوشته ی ای. ام. فورستر^۲ (انتشار: ۱۹۲۷) به حق مرجعی محوری است، اما برای ادبیات امروز دقت کافی ندارد. سه کتاب میلان کوندرا را درباره ی هنر داستان نویسی تحسین می کنم، اما کوندرا بیش تر رمان نویس و مقاله نویس است تا منتقد عملی، گاهی دوست داشتیم دستانش از نوشتن جوهری تر شله بود.

دو منتقد قرن بیستمی محبوب من این دو نفرند: فرمالیست روس، ویکتور اشلوفسکی^۳ و فرمالیست - ساختارگرای فرانسوی، رولان بارت. هر دو منتقد های بزرگی بودند و از آن جاکه فرمالیست بودند، مانند نویسندگان می اندیشیدند: به سبک، کلمات، فرم، استعاره و مجاز توجه می کردند. اما بارت و اشلوفسکی مانند نویسندگانی می اندیشیدند که از شم خلاقه ی خویش بیگانه شده باشند و مثل بانکدارانی سارق، مکرراً به آن چه ضامن بقایشان بود دستبرد می زدند - سبک ادبی. احتمالاً این بیگانگی و دل بستگی سلطه جویانه سبب شده به نتایجی برسند که به زعم من هم جالب است اما بر کچر روی های خود پافشاری می کند. این کتاب، در بحث وجدلی دائمی با این دو به سر می برد.

در ضمن، هر دو خبرگانی بودند که در نهایت امر، برای

1. Aspects of the Novel

2. E. M. Forster

3. Viktor Shklovsky

متخصصان دیگر می نوشتند؛ علی الخصوص بارت انتظار نداشت خواننده‌ی عام، کتابش را بخواند و بفهمد (حتا خواننده‌ای که در حال تعلیم است تا دیگر عام نباشد).

در این کتاب سعی می‌کنم بعضی سؤالات مهم را درباره‌ی هنر داستان‌نویسی مطرح کنم. آیا واقعی (رنال) است؟ یک استعاره‌ی موفق را چگونه باید تعریف کنیم؟ کاراکتر چیست؟ چه زمانی استفاده از جزئیات داستانی عالی صورت گرفته است؟ زاویه‌ی دید چیست و چه سازوکاری دارد؟ همدلی تخیلی چیست؟ چرا داستان ما را منقلب می‌کند؟ سؤالات قدیمی هستند. بعضی از این مسائل در مطالعات اخیر نظریه‌ی ادبی و نقد دانشگاهی احیاء شده‌اند. اما از این‌که نقد دانشگاهی و نظریه‌ی ادبی پاسخ خوبی فراهم آورده باشند، مطمئن نیستم. امیدوارم این کتاب سؤالات نظری را طرح کند اما پاسخش عملی باشد یا به بیان دیگر، سؤالات منتقد‌ها را بپرسد و پاسخ نویسندگان را بیاورد.

اگر کتاب بحث فراتری ارائه بدهد، آن بحث این است که یک داستان می‌تواند هم اثری مصنوع باشد، هم واقع‌نما. حفظ این دو امکان در کنار هم به هیچ وجه دشوار نیست. به همین خاطر، سعی کردم تفصیلی‌ترین شرح ممکن را از فنون این اثر مصنوع ارائه دهم - سازوکار داستان - این کار را کردم تا بتوانم این فنون را از نوبه جهان وصل کنم، همان‌طور که راسکین قصد داشت اثر تینتورتورا به چگونگی نگاه ما به یک برگ وصل کند. در نتیجه، فصول این کتاب به درون یکدیگر می‌لغزند زیرا با یک زیبایی‌شناسی واحد برانگیخته شده‌اند: وقتی درباره‌ی سبک آزاد غیرمستقیم صحبت

می‌کنم، درواقع درباره‌ی زاویه‌ی دید صحبت می‌کنم، وقتی درباره‌ی زاویه‌ی دید صحبت می‌کنم، درواقع درباره‌ی ادراک جزئیات صحبت می‌کنم و وقتی درباره‌ی جزئیات صحبت می‌کنم، درواقع درباره‌ی کاراکتر صحبت می‌کنم و وقتی درباره‌ی کاراکتر صحبت می‌کنم، درواقع درباره‌ی امر واقعی صحبت می‌کنم و امر واقعی پایه و اساس کندوکاوهای من در این کتاب است.

یادداشتی درباره‌ی پانویس‌ها و تاریخ‌ها

با در نظر داشتن خواننده‌ی عام، سعی کردم آن‌چه را جیمز جویس «بوی گند مدرسی‌ها» می‌داند، تا حد ممکن تقلیل دهم. پانویس‌ها فقط برای توضیح نکات مبهم یا ذکر منابعی است که دسترسی به آن‌ها مشکل است. در پانویس‌ها، تاریخ چاپ اول کتاب را می‌نویسم، اما محل چاپ یا ناشر را ذکر نمی‌کنم (دسترسی به این اطلاعات بسیار آسان‌تر از گذشته است.) در متن هم تاریخ اکثر رمان‌ها و قصه‌های مورد بحث را نوشتم. در بخش کتاب‌شناسی، همه‌ی رمان‌ها و قصه‌ها را به ترتیب تاریخی با ذکر تاریخ چاپ اول فهرست کردم.

در ایام نوجوانی، این یادداشت کمابیش خیالی فورد مدوکس فورد^۱ در کتاب رمان انگلیسی^۲ خیلی بر من تأثیر گذاشت: «این کتاب را در نیویورک، بر عرشه‌ی کشتی اس. اس. پاتریا و در بندر و حومه‌ی مارسی در جولای و اگوست ۱۹۲۷ نوشتم.» نمی‌توانم ادعا کنم تجملی تا این اندازه باشکوه را تجربه کرده‌ام یا حافظه‌ای چنین درخشان و بی‌نیاز از کتابخانه دارم، اما در حال و هوایی نزدیک به فورد، می‌توانم بگویم برای نوشتن این کتاب کوچک، فقط از کتاب‌هایی استفاده کردم که آن‌ها را واقعاً در اختیار داشتم؛ کتاب‌هایی که در اتاق مطالعه‌ام بود. اضافه می‌کنم که به‌استثنای چند پاراگراف پراکنده، هیچ بخش از این کتاب پیش‌تر منتشر نشده است.

1. Ford Madox Ford

2. The English Novel

روایت کردن

۱

هرچه پنجره‌های عمارت داستان پرشمار است، درهایش کم است، دو یا حداکثر سه ورودی. یک داستان را می‌توانم اول شخص یا سوم شخص تعریف کنم، شاید هم دوم شخص مفرد یا اول شخص جمع، هرچند از دو نوع آخر، نمونه‌های موفق کمی وجود دارد. همین و بس. بعید است به جز این‌ها، چیز دیگری به روایت کردن شبیه باشد و اگر باشد احتمالاً (آن متن) به شعر یا شعر منشور نزدیک‌تر است.

۲

در حقیقت، باید با روایت سوم شخص و اول شخص کنار بیاییم. نقل است که بین روایت قابل اعتماد (دانای کل سوم شخص) و روایت غیر قابل اعتماد (راوی اول شخص غیر قابل اعتمادی که در پایان داستان، خواننده او را از خودش بهتر می‌شناسد) تقابلی وجود دارد. مثلاً لنون تالستوی^۱ را

1. Leo Tolstoy

در یک سو داریم و در سوی دیگر هامبرت هامبرت^۱ (راوی و کاراکتر اصلی ناباکف در رمان لولیتا) یا زنو کوزینی^۲ (راوی ایتالو اسووو در رمان وجدان زنو)^۳ یا برتی ووستر^۴ (کاراکتر اصلی پی. جی. وودهاوس در رمان خدمتکارم جیوز). بعضی فکر می‌کنند دوران راوی دانای کل به سرآمده است. درست همان‌طور که عمر «آن پارچه‌ی زربافت موسیقایی» پیش‌تر به سرآمده بود. دبلیو جی سبالد^۵، روزی به من گفت: «به نظرم داستانی که بر عدم قطعیت راوی صحنه نگذارد، یک جور دغل‌بازی است و من یکی حوصله‌اش را ندارم. هر جور نوشته‌ی تألیفی که راوی در مقام کارگردان صحنه، مرشد یا کارگزار علم شود، یک جوری مردود است. نمی‌توانم خواندن چنین چیزی را به خودم تحمیل کنم.» سبالد در ادامه گفت: «اگر به جین آستین ارجاع دهید، به جهانی ارجاع می‌دهید که در آن، الگوی نزاکت و برازندگی برقرار و مقبول عام و خاص است. اگر بفرض، در جهانی زندگی کنید که قوانین روشن دارد و آدمیزاد می‌داند تاوان تخطی از آن‌ها چیست، آن وقت راوی محق است قوانین را بداند و پاسخ برخی پرسش‌ها را بدهد. اما به نظر من سیر تاریخ این یقین را از انسان سلب کرده و ما باید بر جهل و نقصان خود آگاه باشیم و سعی کنیم با علم به آن بنویسیم.»^۶ برای سبالد و بسیاری از دیگر نویسنده‌های هم‌فکرش، روایت دانای کل

1. Humbert Humbert

2. Zeno Cosini

3. Italo Svevo

4. Bertie Wooster

5. W. G. Sebald

۶. این مصاحبه را می‌توان در شماره‌ی ده مجله Brick یافت. لهجه‌ی آلمانی سبالد، لذت برنهادگون کمیک و تیرمروانه‌ای را که او از تکرار لغاتی مانند «خیلی» و «غیرقابل پذیرش» می‌برد، مبالغه‌آمیز جلوه می‌داد.

استاندارد، مدل تقلبی از مد افتاده‌ای است. هرچند در وصف هردو شق این معادله زیاده‌روی شده است.

۳

در واقع امر، روایت اول شخص عموماً قابل اعتماد است و نه غیر قابل اعتماد؛ روایت «دانای کل» سوم شخص هم عموماً شناختی مقطعی دارد و نه کلی. راوی اول شخص به احتمال زیاد قابل اعتماد است؛ برای مثال جین ایر یک راوی قابل اعتماد است. او سرگذشتش را از منظر آگاهی دیررسی نقل می‌کند (سال‌ها بعد، پس از ازدواج با آقای راجستر، همان‌طور که در پایان رمان، بینایی آقای راجستر رفته‌رفته بهبود می‌یابد، جین ایر هم می‌تواند کمان کامل زندگی‌اش را ببیند.) حتا از قرار معلوم، بیش‌تر راوی غیر قابل اعتماد داریم تا راوی‌ای که شبهه‌ای در غیر قابل اعتماد بودنش باشد. سریش‌خدمت کازنو ایشوگورو^۱ در بازمانده‌ی روز^۲ یا برتی ووستریا حتا هامبرت هامبرت را به یاد آورید. در این موارد، می‌دانیم راوی غیر قابل اعتماد است، زیرا نویسنده با کمال مهارت درباره‌ی غیر قابل اعتماد بودنش هشدار داده است. فرایند نشانه‌گذاری تألیفی^۳ در جریان است؛ خود رمان است که به ما می‌آموزد چگونه راوی‌اش را قرائت کنیم.

به ندرت با روایتی سروکار داشته‌ایم که قابل اعتماد بودن یا نبودنش را روشن نکند. همان اندازه که مواجهه با یک کاراکتر اصالتاً مرموز و حقیقتاً بی‌انتها به ندرت رخ می‌دهد.

1. Kazuo Ishiguro

2. The Remains of the Day

3. authorial flagging

راوی بی‌نام کنوت هامسون^۱ در رمان گرسنگی^۲ به شدت غیرقابل اعتماد و درکل درک‌ناشدنی است (خوب است بدانید او دیوانه بود). الگوی هامسون، راوی رمان یادداشت‌های مرد زیرزمینی داستایوسکی بوده است. شاید زنو کوزینی ایتالو اسو و بهترین نمونه از یک روایت حقیقتاً غیرقابل اعتماد باشد. او خیال می‌کند با گفتن قصه‌ی زندگی‌اش برای ما، خودش را روان‌تحلیل‌گری می‌کند (به روان‌تحلیل‌گرش قول داده چنین کند). اما افراشته‌شدن پر غرور پرچم درک او از خویشتن در مقابل چشمان ما، همان اندازه مضحک و متخلخل است که افراشته‌شدن پرچمی سوراخ‌سوراخ از گلوله.

در سوی دیگر، روایت دانای کل آن‌قدرها هم بر امور واقف نیست. اولاً، سبک نگارش نویسنده، معمولاً اشراف کلی‌نگر دانای کل سوم شخص را زائل و جانب‌دار می‌کند. سبک نویسنده، توجه خواننده را به سوی نویسنده، تصنع سازه‌ی نویسنده و بدین‌سان به اثرگذاری او بر روایت معطوف می‌کند. بنابراین، پارادوکس کمابیش مضحک آرزوی مشهور فلوبر، یعنی نویسنده‌ی «بی‌طرف»، خداگون و محذوف با ماهیت شاخص سبک نگارش فلوبر در تقابل است، جملات و جزئیات بدیعی که هیچ‌کم‌تر از آیات جلاله‌ی خداوند روی کاغذ نیست: امری بسیار فراتر از حدواندازه‌ی نویسنده‌ای بی‌طرف است. تالستوی نزدیک‌ترین نمونه به تعریف متعارف دانای کل است. او در عین طبیعی‌بودن و اقتدار، از نوشتاری بهره می‌برد که رولان بارت «رمزگان مرجع»^۳ نامید (یا گاهی «رمزگان فرهنگی»، با استفاده از این

1. Knut Hamsun

2. Hunger

3. The reference code

رمزگان، نویسنده با پشت گرمی به حقیقتی جهان شمول یا مورد اجماع یا بدنه‌ی مشترک دانش فرهنگی یا دانش علمی روایت را پیش می‌برد.^۱

۴

می‌توان گفت این دانای کل کذایی، محال ممکن است. به محض آن که ماجرای کاراکتری را بگویید، روایت تمایل خواهد داشت تا اطراف آن کاراکتر قوس بردارد، با آن کاراکتر درآمیزد و طرز تفکر و گویشش را اقتباس کند. وقوف رمان نویس، خیلی زود به رازگویی^۲ میل می‌کند؛ نامش «سبک آزاد غیرمستقیم»^۳ است، اصطلاحی که رمان نویس‌ها، القاب متنوعی به آن داده‌اند: «سوم شخص نزدیک به ذهنیت کاراکتر»^۴ یا «به‌سوی کاراکتر میل کردن»^۵.

۵

الف) مرد به همسرش نگاه کرد. فکر کرد «خیلی ناراحت

۱. بارت در کتاب اس‌لزد، از این اصطلاح استفاده می‌کند (۱۹۷۰)؛ ترجمه به انگلیسی، ریچارد میلر، ۱۹۷۴). مراد او سبکی است که نویسندگان قرن نوزدهمی، برای اشاره به دانش فرهنگی یا علمی مورد توافق عموم به کار می‌برند: برای مثال تعمیم‌های ایدئولوژیک رایج درباره‌ی «زنان». من این اصطلاح را بسط می‌دهم تا هر نوع تعمیم تألیفی را شامل شود. برای نمونه، مثالی از تالستوی را در نظر بگیرید: در آغاز رمان مرگ ایوان ایلچ، سه تن از دوستان ایوان ایلچ، مشغول خواندن آگهی فوت او هستند و تالستوی می‌نویسد که هر کدام از آن‌ها، «نفس واقعی مرگ یکی از آشنایان در شتوندگان خبر، طبق معمول این احساس دلپسند را ایجاد کرد که اوست که مرده و نه من.» با نوشتن طبق معمول، نویسنده با آسودگی و فرزانی درحالی که با تأنی به قلب سه انسان متفاوت چشم دوخته است، به حقیقت انسانی واحدی ارجاع می‌دهد.

2. Secret sharing

۳. گزاره‌ی دی. ای. میلر را برای اشاره به سبک آزاد غیرمستقیم می‌پسندم. از کتاب او: جین آستین، یا راز سبک (۲۰۰۳)

4. Close third person

5. Going into character

است، می شود گفت مریض است.» نمی دانست چه بگوید.
این نقل مستقیم یا نقل قول است (فکر کرد: «خیلی ناراحت است.») که با گفتار گزارشی یا غیر مستقیم کاراکتر ترکیب شده است. (نمی دانست چه بگوید.) همان تصور کهنه از افکار کاراکتر به مثابه سخن گفتن با خویشان یا نوعی خطابه‌ی درونی.

ب) مرد به همسرش نگاه کرد. غمگین به نظر می رسید، مرد فکر کرد زن حتماً مریض است. نمی دانست چه بگوید.
این گفتار گزارشی یا گفتار غیر مستقیم است، نویسنده، گفتار درونی همسر را گزارش می دهد و این گونه نشانه گذاری می شود: («مرد فکر کرد.»)

این نوع شاخص ترین و متداول ترین رمزگان استاندارد روایت رئالیستی است.

ج) مرد به همسرش نگاه کرد. بله، زن باز حزن ملال انگیزی داشت، درواقع مریض بود. آخر به خاطر خدا چه باید می گفت؟

این گفتار یا سبک غیر مستقیم آزاد است: گفتار یا افکار درونی مرد از نشانه گذاری نویسنده آزاد شده است؛ دیگر از «به خودش گفت» یا «فکر کرد» خبری نیست.

به انعطاف پذیرتر شدن توجه کنید. روایت، به نحوی شناور از زمان نویسنده دور می شود و خصوصیات کاراکتر را اقتباس می کند، کاراکتری که دیگر علی الظاهر «مالک» کلمات است. نویسنده آزادانه می تواند ذهنیات گزارشی را تاب دهد و حول دایره‌ی لغات کاراکتر بگردد (آخر به خاطر خدا چه باید می گفت؟) به جریان سیال ذهن نزدیک هستیم و سبک

آزاد غیر مستقیم طی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به این سمت و سوزفته است: «مرد به زن نگاه کرد. ناراحت، درست است. مریض احوال. قطعاً گفتن آن حرف اشتباه مهلکی بود. باز هم وجدان احمقش. چرا چیزی بروز داد؟ تقصیر خودش بود. حالا چه کار کند؟»

توجه کنید که این تک‌گویی درونی، فارغ از نشانه‌گذاری و گیومه به حدیث نفس رمان قرن هجده و نوزده شباهت دارد (نمونه‌ای از اصلاحات فنی که صرفاً به شکلی ادواری از سر گرفته می‌شوند. فن اصیلی که ریشه‌ای تر، مفیدتر و واقعی‌تر از آن است که بتوان بدون آن سر کرد).

۶

سبک آزاد غیر مستقیم زمانی بر اورنگ پادشاهی است که به چشم و گوش نیاید: «تد با چشم‌های خرفت اشک بارش ارکستر را تماشا کرد.» در مثال من، کلمه‌ی «خرفت» نشان می‌دهد این جمله به طریق سبک آزاد غیر مستقیم نوشته شده است. اگر این کلمه را حذف کنید، افکار تد به شکل استاندارد گزارش شده‌اند: «تد با چشم‌های اشک بارش ارکستر را تماشا کرد.» افزودن لغت «خرفت» این سؤال را پیش می‌آورد: این کلمه به چه کسی تعلق دارد؟ بعید است قصد داشته باشم کاراکترم را فقط به خاطر گوش دادن به نوعی موسیقی در سالن کنسرت، احمق خطاب کنم. نه، در یک نقل و انتقال جادویی، اکنون این کلمه به تد تعلق دارد. او موسیقی گوش می‌کند و اشک می‌ریزد و از این بابت شرمند است - می‌توانیم تد را تصور کنیم که با

عصبانیت چشمانش را پاک می کند - شرمگین است که اجازه داده اشک های «خرفت» ش سرازیر شوند. این جمله را به اول شخص برگردانید: تد فکر کرد «احمقانه است که به خاطر این قطعه ی مسخره ی برامس اشکم درآمده.» اما نسخه ی اول شخص، تعداد کلمات بیشتری دارد و فاقد حضور مغلق^۱ نویسنده است.

۷

سودمندترین کاربرد سبک آزاد غیر مستقیم این است که کلمه ای مانند «خرفت» هم به نویسنده هم به کاراکتر تعلق داشته باشد؛ به قطع نمی دانیم کدام یک «مالک» کلمه است. آیا «خرفت» خشونت خفیف یا فاصله گذاری نویسنده را نشان می دهد؟ یا این کلمه فقط به کاراکتر تعلق دارد و نویسنده در عملی همدلانه این کلمه را به این دوست گریان «رسانده» است؟

۸

به لطف سبک آزاد غیر مستقیم، جهان را توأمان از منظر چشم و زبان کاراکتر و نویسنده می بینیم. در آن واحد، در دانای کل و جزئی نگری ساکن می شویم. شکافی بین نویسنده و کاراکتر ایجاد می شود و بعد بلافاصله یک پل - که همان سبک آزاد غیر مستقیم است - شکاف را می بندد و توجه ما را به این فاصله جلب می کند.

این مسئله، فقط تعریفی دیگر از آبرونی دراماتیک است:

از چشمان کاراکتر می بینید و درعین حال مجاب شده اید تا فراتر از افق دید کاراکتر را هم ببینید. (غیر قابل اعتماد بودن که همسان غیر قابل اعتماد بودن راوی اول شخص است.)

بعضی از ناب ترین نمونه های آبرونی را در ادبیات کودک پیدا می کنیم. اغلب باید به یک کودک - یا نماینده ی کودک، یک حیوان- اجازه دهیم تا از دریچه ای کوچک جهان را ببیند و درعین حال باید خواننده ی بزرگ سال را از این محدودیت آگاه کنیم. در داستان راه را برای جوجه اردک ها باز کنید^۱ نوشته ی رابرت مک کلو سکی^۲، آقا و خانم مالارد مشغول بررسی باغ ملی بوستون به عنوان منزل جدیدشان هستند که یک قوی قایقی^۳ از کنارشان می گذرد. آقای مالارد تا آن روز چنین قویی ندیده است. مک کلو سکی بالطبع به سبک آزاد غیر مستقیم متمایل می شود: «درست همان وقت که داشتند آماده می شدند تا زندگی شان را شروع کنند، سروکله ی یک پرنده ی عظیم الجثه و عجیب و غریب پیدا شد. پرنده، قایقی پر از آدم را می کشاند و مردی بر پشتش سوار بود.» آقای مالارد از روی ادب کواک کواک گفت: «صبح به خیر.» اما پرنده گنده دماغ تر از آن بود که پاسخ دهد. «در عوض آن که به ما گفته شود آقای مالارد از قوی قایقی هیچ تصویری نداشت، مک کلو سکی ما را در بهت آقای مالارد جا می دهد؛ هرچند این بهت آن اندازه مبرهن است که شکاف عریضی بین آقای مالارد و خواننده

1. Make Way for Ducklings

2. Robert McCloskey

۳. قایقی که به شکل قو ساخته شده است اما درواقع با نیروی پای پدال زن حرکت می کند.

(یا نویسنده) باز می کند. ما به اندازهی آقای مالارد بهت زده نیستیم؛ اما تمهیدی صورت گرفته تا بتوانیم در بهت آقای مالارد خانه کنیم.

۱۰

«باوجوداین، چه اتفاقی می افتد وقتی یک نویسندهی جدی تر در نظر دارد شکاف باریکی میان کاراکتر و مؤلف ایجاد کند؟ چه اتفاقی می افتد وقتی رمان نویس می خواهد خواننده بهت کاراکتر را تجربه کند اما آن بهت را «تصحیح» نمی کند و شرح نمی دهد که حالت خالی از بهت به چه شکل است؟ می توان مک کلوسکی را با یک خط مستقیم به هنری جیمز وصل کرد. برای مثال، بین راه را برای جوجه اردک ها باز کنید و رمان هنری جیمز آن چه میزی می دانست، پیوندی فنی وجود دارد. نقل و انتقالی غیرمستقیم به ما کمک می کند تا بهت یک فرد خردسال را تجربه کنیم، این بار دختر بچه ای به جای یک اردک. هنری جیمز داستانش را از زاویه ی سوم شخص تعریف می کند، از زاویه ی دید میزی فارنچ، دختر بچه ای که والدینش با دعوا و مرافعه از هم جدا شده اند. میزی بین پدر و مادرش تاب می خورد، زیرا معلم سرخانه های جدیدی که پدر و مادر استخدام کردند، هریک به گونه ای، آزارش می دادند. هنری جیمز می خواهد ما درون سردرگمی میزی خانه کنیم، همچنین می خواهد از چشمان معصوم یک کودک، تباهی بزرگسالان را توصیف کند. میزی یکی از معلم سرخانه هایش را دوست دارد. خانم ویکس ساده و مشخصاً از طبقات پایین جامعه است. موهایش را

عجیب و غریب بالای سر جمع می‌کند و دختری به نام کلارا مایلدا داشته که وقتی هم سن میزی بود در تصادف اتومبیل کشته شده و در گورستان کنسال گرین به خاک سپرده شده است. میزی می‌داند که مادر زیبا و بی‌روحش از خانم ویکس خوشش نمی‌آید، اما میزی او را دوست دارد:

به خاطر این چیزها بود که مامان بهش کم پول می‌داد، یعنی پولی نمی‌داد: همین بس که بگویم یک روز که خانم ویکس با میزی به اتاق پذیرایی رفت و او را آنجا تنها گذاشت، دخترک از دهان زنی که ابروهایی کمانی به کلفتی نخ کوک مشکی داشت، مثل گل دوزی نتهای موسیقی بر دستکشی سفید و زیبا، شنید که این‌ها را به یک نفر دیگر می‌گوید. میزی می‌دانست معلم‌های سرخانه فقیر هستند؛ فقر خانم اورمور، یک راز بود اما از فقر خانم ویکس همه خبر داشتند. هرچند نه این مسئله و نه فراک کهنه‌ی قهوه‌ای، نه جواهرات و نه نشان‌ها برای میزی تفاوتی ایجاد نمی‌کرد؛ جذابیت خانم ویکس هم با همه‌ی زشتی و فقرش یک جورهایی این حس را می‌داد که به نحوی خاص و تسکین‌دهنده، امن است؛ امن‌تر از همه‌ی آدم‌های دنیا، امن‌تر از بابا، مامان و خانم ابرو کمانی. حتا امن‌تر از خانم اورمور به مراتب زیباتر. اما دخترک یک جورهایی می‌دانست که نمی‌توان به حساب دوست‌داشتنی بودن خانم اورمور، حس بوس و بغل شبانگاهی را تجربه کرد. خانم ویکس به اندازهی کلارا مایلدا امن بود، کلارایی که حالا هم در بهشت بود و هم به شکل خجالت‌آوری در گورستان کنسال گرین، گورستانی که آن دو با هم رفته بودند تا

کپه‌ی کوچک قبر دخترک را ببینند.

چه قطعه‌ی زیبایی! خیلی منعطف است. سطوح گوناگون ادراک و ایرونی را در خود جا داده و پر از همذات‌پنداری‌های تکان‌دهنده با میزی کوچولو است، با این حال، بی‌وقفه به‌سوی میزی می‌رویم، سپس از او دور می‌شویم و به‌سمت نویسنده بازمی‌گردیم.

۱۱

سبک آزاد غیرمستقیم هنری جیمز اجازه می‌دهد تا در آن واحد دست‌کم در سه نظرگاه مستقر شویم: قضاوت رسمی والدین و بزرگ‌ترها درباره‌ی خانم ویکس؛ درک میزی از این دیدگاه رسمی؛ دیدگاه رسمی از غربال درک ناقص میزی می‌گذرد: «به‌خاطر این چیزها بود که مامان به او کم پول می‌داد، یعنی پولی نمی‌داد.» حرف‌های سنگدلانه‌ی زن ابرو کمانی به تعبیر میزی بیان می‌شود، تعبیری که نه مردد است نه متمدن: اما از چشمان بهت‌زده‌ی کودکی است که برای بزرگ‌ترها احترام قائل است. هنری جیمز باید کاری کند تا ما احساس کنیم میزی چیزهای زیادی می‌داند اما دانسته‌هایش کافی نیستند. میزی، زن ابرو کمانی را دوست ندارد، اما قضاوت آن زن، میزی را مضطرب می‌کند. میزی در عین این‌که به هیجان آمده، احترام زن را حفظ می‌کند؛ سبک آزاد غیرمستقیم آن قدر خوب اجرا شده است که به یک بیان خالص رسیده‌ایم - بیانی که آماده است تا به گفتاری که از آن تعبیر شده بازگردانده شود: ما به‌سان سایه، صدای میزی را می‌شنویم که به دوست

نداشته‌اش می‌گوید: «می‌دانی، مامان با این دستمزد ناچیز استخدامش کرد چون او خیلی فقیر است و یک دختره مرده دارد. من قبر دخترش را دیده‌ام، بله دیده‌ام!»

بنابراین، نظر رسمی بزرگ‌ترها را می‌شنویم؛ تفسیر میزی را از این نارضایتی رسمی می‌خوانیم؛ سپس برای برقرارکردن تعادل، نظر محبت‌آمیز میزی را درباره‌ی خانم ویکس می‌شنویم که می‌گوید ممکن است خانم ویکس به برازندگی نفر قبلی، یعنی خانم اورمور نباشد، اما خیلی امن‌تر است: به شکل منحصر به فردی «احساس درآغوش گرفته‌شدن و بوسیده‌شدن پیش از خواب» را به آدم منتقل می‌کند. (توجه کنید هنری جیمز حاضر است برازندگی سبک نگارش خود را در این جمله قربانی کند تا میزی با زبان خودش «صحبت» کند.)

۱۲

نبوغ هنری جیمز در در انتخاب یک قید جمع شده است «به شکل خجالت‌آوری»^۱ در این جا است که تش‌ها آرام می‌گیرند. «خانم ویکس به اندازه‌ی کلارا ماتیلدا امن بود، کلارایی که حالا هم در بهشت بود و هم به شکل خجالت‌آوری در گورستان کنسال‌گرین، گورستانی که آن دو با هم رفته بودند کپه‌ی کوچک قبر دخترک را ببیند.» کلمه‌ی «خجالت‌آور» متعلق به کیست؟ مال میزی است: دیدن اندوه بزرگ‌ترها بچه‌ها را خجل می‌کند، به ما گفته شده خانم ویکس کلارا ماتیلدا را «خواهر کوچک مرده» میزی می‌داند.