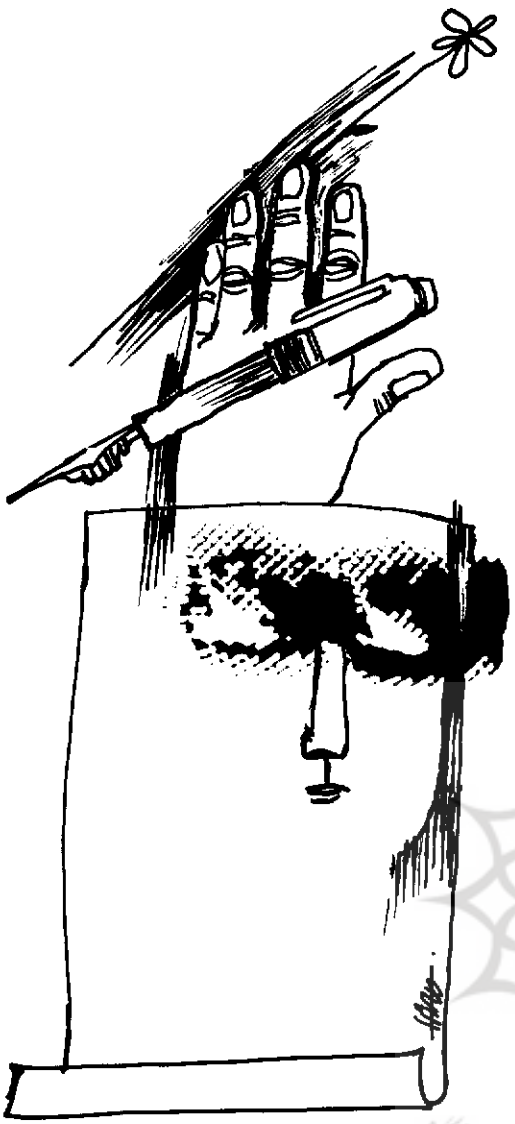

نویسندگان بزرگ با قلم و کاغذ به دنیا نیامده‌اند

● لئونارد بیشاپ
● ترجمهٔ محسن سلیمانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱۷۴. داستان و غیر داستان

نوشتنِ هر یك از قالبهای ادبی، مشکلات خاصِ خود را دارد و نوشتنِ برخی مشکلتر از نوشتنِ انواعِ ادبی دیگر است.

اما نوشتنِ اثرِ غیرداستانی (زندگینامه، تاریخ، نقدِ ادبی و غیره) ساده‌تر است. چون نویسنده صرفاً اطلاعاتی را تنظیم می‌کند و بر رویِ کاغذ می‌آورد. اما برای داستان‌نویسی (که شامل رمان، داستانِ کوتاه و بلند و غیره می‌شود) باید واقعیت را به شکلی نمایشی ارائه داد.

تاریخ ثبت شده، مشخص می‌کند که افراد و حوادثِ اثرِ غیرداستانی واقعی هستند یا نه. خوانندگانی که به شخص، زمان یا حادثهٔ خاصی علاقه دارند نیز در موردِ صحتِ مطالبِ کتاب تردید نمی‌کنند. اما در صورتی که از کتاب خوششان نیاید، می‌توانند به کتابهایِ دیگری راجع به همان افراد، زمان یا حادثه رجوع کنند. ولی در داستان، شخصیتها واقعی نیستند، صحنه تا حدودی واقعی است و حوادث را نویسنده با الهام از واقعیت ابداع می‌کند. نویسنده باید چیزِ تازه‌ای را در تاریخ ادبیات خلق کند؛ بدین معنی که به افرادی که هرگز وجود نداشته‌اند زندگی واقعی عطا کند.

اگر نویسنده هنگامِ نوشتنِ اثرِ غیرداستانی از عنصرِ احساس استفاده کند، از هدفِ اصلیِ خود منحرف شده، اثرش جانبدارانه می‌شود. اما اساسِ داستان بر احساس است و اثرِ بسیار والایِ نمایشی ولی عاری از احساس، صرفاً اثرِ جالبی است و نه چیز دیگر. در نوشتنِ اثرِ غیرداستانی اساسِ کار، اندیشه است و این اساس به ندرت اثرِ تخریبی دارد، چرا که نویسنده می‌تواند دائم تحقیق کند و چیزهایِ بیشتری بیاموزد. اما داستان‌نویس وقتی تهی از احساس شود، طبعش خشك می‌شود؛ که در این هنگام یا منتظر می‌شود تا دوباره طبعی روان پیدا کند و یا نقبِ عمیقتری به درونِ خویش می‌زند تا چیزهایِ تازه‌ای کشف کند.

و باز مردم اغلب به نویسندگان آثارِ غیرداستانی به چشم نجیب‌زاده‌هایِ گزارش‌نویس نگاه می‌کنند ولی داستان‌نویس‌ها را هنرمندانی خلاق می‌دانند.

۱۷۵. مراقبِ وضعِ جسمانی خود باشید

خستگی نه تنها بازدهِ کار نویسنده را کاهش

می‌دهد بلکه حساسیتها، کشف و شهودها و دقتی را که نویسنده برای دستیابی به منابعِ پنهانی اش نیاز دارد کم می‌کند. از طرفِ دیگر نویسنده برایِ شخصیت و صحنه‌پردازی دقیق نیاز به تمرکزِ ذهنی و آرامش دارد. اما کجِ‌خلقی همواره این آرامش را به هم می‌زند. تشویش نیز روندِ ذهنی شکل‌گیریِ منظم محتوا و تبدیل آن به اثری نمایشی و والا را به هم می‌زند.

به علاوه نویسنده‌ها باید بدونِ درنظرگرفتنِ خوشمزگی غذاها، از خوردنِ غذاهایی که حالِ آدم را منقلب می‌کنند مثل غذاهای نفخ و اسهال‌آور، غذاهایی که با خوردنش دچار ترشی معده، سردرد، بواسیر، عوارض پرخوری و ورمِ لثه‌ها می‌شوند یا چُرتشان می‌گیرد و نیز از زندگی در آب و هوا، خوردنِ سوپها و پوشیدنِ لباسهایی که حساسیت را تشدید می‌کنند، بپرهیزند. و باز نباید هشت ساعت خوابِ ضروریِ خود را به پنج یا شش ساعت، تقلیل دهند.

از طرفِ دیگر چون نویسنده‌ها همواره می‌نشینند و می‌نویسند، پاهایشان لَخت، باستشان دچارِ رخوت، شانه‌هایشان افتاده، دستانشان بی‌حال و عضلات گردنشان سفت می‌شود و حالت ستونِ مهره‌هایشان به هم می‌خورد. به همین جهت ورزشهایِ سبک و منظم برایِ آنها ضروری است.

۱۷۶. شروعِ رمانِ تاریخی

باید شخصیتها و حوادثِ رمانِ تاریخی از همان اول به نظرِ خواننده واقعی و باورکردنی بیایند. چرا که خوانندگانِ امروزی با حادثه و خلق و خویِ شخصیتهایِ تاریخی بیگانه‌اند. اما فرضِ نویسنده بر این است که وقتی خواننده رمانهایِ معاصر را می‌خواند، با زمانِ آن آشناست و با شخصیتهایِ امروزی اثر، رابطهٔ متقابل برقرار می‌کند. به همین جهت رمان تاریخی نیز باید با موقعیتی که خواننده با آن آشناست شروع شود. و باز درست است که اخلاق و سنن تغییر می‌کنند، اما مردم عوض نمی‌شوند.

مثال: در سالِ ۱۷۸۵ در شهرِ سی‌لم[۱] ماساچوست ناگهان چهار بچه کفِ کلیسایی افتادند و از درد به خود پیچیدند. بچه‌ها جیغ می‌زدند: «بلیندا ما را جادو کرده. بلیندا ما را طلسم کرده!» زن وحشت‌زده‌ای را گرفتند و از کلیسا بیرون کشیدند. بعد زود او را محاکمه کردند و بر درختی دارش زدند.

خوانندهٔ امروزی با این نوع حوادث بیگانه است و از خود می‌پرسد: بچه‌ها چطور دلشان می‌آید دست به چنین کارِ ظالمانه‌ای بزنند؟ آیا بلیندا مرتکبِ حماقت شده و سازش نکرده است؟ چون امروزه امکان ندارد چنین اتفاقاتی روی دهد، خواننده باور نمی‌کند دویست سالِ پیش نیز چنین اتفاقی رُخ داده است. به همین جهت نویسنده باید برایِ اینکه خواننده این وضعیتِ عجیب را باور کند، رمانِ خود را با موقعیتی باورکردنی شروع کند.

استفادهٔ صرف از فنونِ ادبی و اسناد، سُنن و زبانِ تاریخی نیز در این مورد کافی یا چندان کارا نیست. بلکه نویسنده باید داستان را با وضعیتی که از لحاظِ انسانی، به وضوح شبیهِ وضعیتِ ملموسِ زمانِ کنونی ماست، شروع کند. به بیانِ دیگر نویسنده باید حلقهٔ عام و پیونددهندهٔ زمانِ گذشته با زمانِ حال را بیابد.

مثالها: ۱) مردی که می‌خواهد مِلک بلیندا را تصاحب کند بچه‌ها را تشویق می‌کند تا خود را کفِ کلیسا بیندازند و به بلیندا تهمت بزنند تا بلیندا را بگیرند و اعدام کنند. ۲) کشیشِ ناحیه با بلیندا روابطِ نامشروع داشته و بلیندا حامله شده است. بلیندا نیز تهدید کرده که اگر کشیش با او ازدواج نکند، آبرویش را خواهد برد.

باری، خواننده باید فکر کند که: «آه، بله ممکن است این اتفاق برایِ من هم بیفتد.»

۱۷۷. طراحی و ترتیب‌بندی رئوس مطالب

بهترین موقع برای طراحی نکات عمدهٔ اثر موقعی است که نویسنده رمان را تمام کرده است. نویسنده با به روی کاغذ آوردن نکات عمدهٔ اثر در حقیقت حوادث و ترتیب آنها را مشخص می‌کند و این کار برای او حُکمِ راهنما یا آیین‌نامه را دارد. اما با وجودِ اینکه طراحی و ترتیب‌بندی رئوسِ مطالب اثر، برایِ برخی از نویسندگانِ حرفه‌ای همان قدر جدی است که رمان، اما بعضی از داستان‌نویسان نیز معتقدند که این کار فقط وقت تلف‌کردن است.

با این حال، برخی از نویسندگان قبلاً به اختصار اما بعضی به طورِ مفصل نکاتِ عمدهٔ اثرشان را به رویِ کاغذ می‌آورند. و باز برخی ابتدا نکاتِ عمدهٔ کل داستان را طراحی می‌کنند و بعد داستان را می‌نویسند اما بعضی دیگر قبل از نوشتن، فقط رئوسِ نکات عمدهٔ خطِ طرح و یا صرفاً نکات عمدهٔ صحنه‌ها را به رویِ کاغذ می‌آورند. به علاوه بعضی از نویسندگان نمی‌توانند بدونِ مراجعه به یادداشتهایشان دربارهٔ نکاتِ عمدهٔ اثر، داستانشان را بنویسند. برخی نیز شالودهٔ اثرشان را روی کاغذ می‌آورند و به ذهن می‌سپارند و بعد دیگر سراغِ یادداشتهایشان نمی‌روند.

و هستند نویسندگانی که فکرهایشان را رویِ نوار، ضبط می‌کنند و وقتی موقعِ نوشتن گیر کردند، به نوار و ضبط صوتشان رجوع می‌کنند. برخی نیز رویِ میزشان تختهٔ چارگوشی از چوب پنبه می‌گذارند و با پونز یادداشتها، تذکرات و خلاصهٔ صحنه‌ها را رویِ آن می‌چسبانند. بعضی از نویسندگان نیز نقشه‌هایِ بزرگی از شخصیتها، روابط، تاریخها، حوادث، شخصیتهایِ فرعی و غیره را طراحی می‌کنند و مثلِ سرلشگرهای میدانِ جنگ، هر روز استراتژی حمله را بررسی می‌کنند. باری، چون هزاران نوع نویسنده با تحصیلات دانشگاهی، عادات نویسندگی و تواناییهای مختلف داریم، طبعاً هزاران نوع نظامِ سازماندهی اثر و شیوهٔ کار نیز وجود دارد. اما در هر حال تصمیم نهایی در این موارد با خودِ نویسنده است.

فایدهٔ طراحی و ترتیب‌بندی رئوسِ مطالب در این است که دیگر نویسنده دنبالِ چیزی که می‌خواهد بنویسد نمی‌گردد. بلکه کلِ رمان پیشِ رویِ اوست و می‌تواند رمانی منسجم و آنچه دوست دارد بنویسد. ولی این کار یک ضرر هم دارد. در این حالت رمان شکلی ثابت، مشخص و جامد پیدا می‌کند و نویسنده از ترسِ اینکه مبادا توازنِ رمانش به هم بخورد و مجبور شود طراحی و ترتیبِ رئوسِ نکاتِ آن را تغییر دهد، از مصالحِ جدید در رمانش استفاده نمی‌کند.

از جمله طراحیهایِ سنتی و کامل، طراحی و ترتیب‌بندی ریزِ رئوسِ مطالب است، که می‌توان از آن برایِ طراحیِ انواعِ رمانها استفاده کرد. برای این کار کلِ داستان و خطِ طرح را به ترتیب، به فصولِ مختلف تقسیم می‌کنیم. سپس رئوس و ترتیبِ مطالبِ هر فصل را می‌نویسیم. بعد هر فصل را به صحنه‌هایِ مختلف تقسیم می‌کنیم و بازرئوسِ مطالب هر صحنه را به ترتیب رویِ کاغذ می‌آوریم. برایِ تحلیلِ شخصیتها نیز ویژگیهایِ عمدهٔ هر شخصیت نظیر اصلیت، خصوصیات، درگیریها، خلق و خو، اهداف، نگرانیها، تنفرها، اهمیت و غیرهٔ او را به ترتیب می‌نویسیم. تاریخچهٔ مشخصات زمانهای رمان را نیز به دوره‌هایِ مختلف تقسیم می‌کنیم و نوعِ لباسها، سننِ و عرف، اعتقادات، وسائلِ مکانیکی، طرزِ مداوایِ بیماریهایِ مختلف و غیرهٔ هر دوره را یادداشت می‌کنیم. این نوع طراحی و ترتیب‌بندی رئوسِ مطالب را معمولاً در شصت اِلی هشتاد صفحه می‌نویسند، و در کلاسور می‌گذارند و یا به صورتِ الفبایی تنظیم و در کارتهایی وارد می‌کنند. اما این طراحی نیاز به مهارتِ خاصی دارد و شاید تکمیلِ آن ماهها طول بکشد.

ولی نویسنده فقط با استفاده از دانستنیهایش رئوس مطالب را ترتیب‌بندی و طراحی می‌کند. بنابراین از چیزهایی که قرار است در آینده کشف کند استفاده نمی‌کند. به علاوه نکات عمدهٔ اثر فاقد حس نمایشی یا در حقیقت منعِ ذوقی نویسنده است. ممکن است نویسنده هنگامِ طراحیِ رئوسِ مطالب، از صحنه‌ای برایِ نشان دادنِ تأثیرگذاریِ شخصیت بر دیگران استفاده کند، اما موقعِ نوشتنِ کاملِ صحنه، دریابد که این صحنه در حقیقت نشان می‌دهد که **دیگران بر شخصیت تأثیر می‌گذارند.** درِ واقع نویسنده با نوشتن و با استفاده از لایه‌های پنهانِ اعماقِ وجودش، دست به کشف و شهود می‌زند. و این کار نظم و ترتیب ندارد، بلکه وی باید هنگامِ نوشتنِ رمان، محتوایش را کشف کند و سپس کشفیاتش را نظم بدهد.

پس از اینکه پیشنویسِ اولیهٔ رمان تمام شد، نوبتِ **بازنویسی حرفه‌ای** آن است. اگر به جایِ اینکه رئوسِ مطالب رمان را قبل از نوشتن ترتیب‌بندی و طراحی کنیم، در این مرحله به رویِ کاغذ بیاوریم، با نوشته‌ای واقعی سروکار داریم. در این حالت می‌توانیم با طراحی رئوس مطالبِ پیشنویسِ رمان، آن را بالا ببریم و نظم دهیم. چرا که پیشنویسِ رمان، همهٔ کشفیات نویسنده را نیز در بر می‌گیرد و نویسنده می‌تواند به آن نظم و ترتیبِ لازم را بدهد. اما دیگر لزومی ندارد رمان را تغییر دهد، بلکه باید آن را اصلاح کند.

ولی سؤالِ اصلی این است که آیا بالاخره رئوسِ مطالبِ رمان را ترتیب‌بندی و طراحی کنیم یا نه؟ پاسخ روشن است: به تصمیمِ خودِ نویسنده بستگی دارد.

۱۷۸. همهٔ رمان‌نویس‌ها از شیوه‌هایِ فنی واحدی استفاده می‌کنند

اگر از نوع رمان صرفِ نظر کنیم، شیوه‌هایِ فنی

نوشتن رمانهای مختلف یکی است و تنها تأثیر و ظاهرِ آنها با هم فرق دارد.

مثالهایی از شروعِ رمانها

رمانِ تخیلی: در زمانِ سلطنت شاه اِندلوین[۲]، کلیمنار[۳] کاملاً ویران شد و فقط نوهٔ او الیزر[۴] جانِ سالم به در برد. جادوگرانِ بارتیمون[۵] او را پناه و هنرِ جادوگری و نحوهٔ استفاده از گوهر گولندیا[۶] را به او یاد دادند. وی با این گوهر می توانست انتقامِ خود را از زلذنانهای وحشیِ سرزمینِ پادشاهی زلدنیا بگیرد.

(رمانِ عاشقانه): نه سالم بود که تانکها و سربازانِ آلمانی دهکدهٔ کوچکِ ما را ویران کردند. اما خانوادهٔ کوچک که اهل واتیک‌ویل بودند پناهم دادند و با مخفی کردنِ من جانِ خود را به خطر انداختند. از همان لحظه‌ای که دخترشان سونیا را دیدم، عاشقش شدم. او به لباسهایِ پارهٔ من و بویِ کثافتهایی که به تنم چسبیده بود، نخندید. بلکه صورتم را بوسید و درگوشم نجواکنان گفت: «دیویدجان، به خانهٔ ما خوش آمدی.»

(رمانِ علمی): در حالی که ولترک[۷] را در بالایِ سیارهٔ ام ـ زد ۲ هدایت می کرد، از دستگاه اسپکترومیزلم[۸] به سیاره که داشت تکه تکه می شد نگاه کرد. سفینهٔ جنگیِ اکتاویا ـ۷ در فضای غبارآلود ایستاده بود و نمی خواست قبل از نابودیِ کاملِ سیاره وتبدیلِ آن به غبارهای کهکشانی، از آنجا برود. جلویِ اسکنِ منشوری را گرفت و گریه کرد. فالتنا[۹] به سیارهٔ ام ـ زد۲ رفته بود تا سری به مادرش بزند. اما اینک مرده بود.

همهٔ داستانها و خط طرحهای درونی را کلاً به شکلی واحد پی می‌ریزند و رفتار، انگیزه‌ها و درگیریهای شخصیتهایِ اصلیِ همهٔ رمانها شبیه هم است. چرا که اگر احساسات و تواناییهای ذهنی همهٔ شخصیتها یکسان نباشد، خواننده‌ها با شخصیتها همذات و هم‌هویت نمی‌شوند و نمی‌توانند با آنها ارتباط برقرار کنند. به علاوه نویسنده نمی‌تواند همدردی خوانندگان را نسبت به شخصیتهای داستانش برانگیزد.

فقط مکانها، زمانها، سلاحها، وسائلِ زندگی، ابزار، لباسها و نامِ شخصیتهایِ رمانهایِ مختلف با هم فرق دارد. موقع نوشتنِ داستانهایِ رئالیستی می‌نویسیم: «قدم‌زنان از خیابان گذشتم» و موقع نوشتن داستانهای خیالی نیز می نویسیم: «قدم‌زنان از میانِ مهِ مرطوب و چسبناک گذشت.»

۱۷۹. عنوانهایِ حاویِ «خلاصهٔ داستانِ فصل»

در قرن هجدهم و نوزدهم رمان‌نویسانی نظیر استاندال، داستایفسکی، دیکنز و غیره، سرفصل‌هایی برای فصولِ مختلف رمانشان انتخاب می‌کردند که در حقیقت خلاصه داستان آن فصل بود، و با این کار به خواننده می گفتند که در آن فصل چه خواهد گذشت.

مثال: فصل ۹: «در بابِ شروع و ختم نبردِ سهمگین پهلوان بیسکایی و دلاور مانش.»

(دن کیشوت، نوشته سروانتس)

اما عنوانِ «خلاصهٔ فصل»، بخشی از فصلِ رمان نیست. این عناوین در بالایِ شروع و در زیر عنوانِ اصلی فصل و معمولاً با حروفی غیر از حروفِ متن، می‌آیند. برخی از این خلاصه‌ها به نظم (مثلاً کیپلینگ در این موارد از اشعارِ خودش استفاده می کرد) و بعضی نقل قول‌هایی از نویسندگانِ دیگر (مشابهِ کارِ والتر پی‌تر[۱۰]) و برخی نیز به زبانهایِ دیگر هستند.

نویسندگانِ معاصر نیز می‌توانند به نحوی از عنوانهایِ خلاصهٔ فصل نیز در رمانهایِ خود استفاده کنند. مشروط بر اینکه صرفاً اشارهٔ مختصری به آنچه در هر فصل رخ خواهد داد بکنند. به علاوه چون می‌خواهند شك و انتظار ایجاد کنند، نباید همه چیز را افشا کنند.

داستان: کارگر کارخانهٔ کنسروسازیِ آلاسکا به طورِ قاچاقی برایِ خانواده‌اش در بروکلین مروارید می‌فرستد. خانواده‌اش نیز مرواریدها را به صادرکننده‌ای سویسی می‌فروشد و صادرکنندهٔ سویسی نیز با آنها از مافیایِ شیکاگو موادِ مخدر می‌خرد. قاچاقچی آلاسکایی مرواریدها را در قوطیهای کنسروِ ماهی می‌گذارد. اما این بار می‌ترسد این کار را بکند. چون بازرسِ قوطیِ کنسروها که نمایندهٔ دولت مرکزی است از نزدیك او را زیرِ نظر دارد.

مثال (عنوانِ «خلاصهٔ فصلِ ۹»): ننوك[۱۱] یازده مروارید در شش قوطیِ کنسرو علامت‌دار می اندازد. بازرس او را زیرِ نظر دارد.

(شروعِ فصل): دستگاهها دورِ ننوك را گرفته بودند. ننوك زیرچشمی مراقبِ بازرس بود. قبلاً یازده تا مروارید در شش قوطی کنسرو انداخته بود. منتظر بود تا بازرس به دستشویی برود و بعد سر قوطی‌ها را ببندد و به آنها علامت بزند تا مادرزنش بداند که باید کدام قوطی کنسروها را از مغازهٔ بروکلین بدزدد.

به علاوه از این شیوه نیز می توان برایِ پیونددادنِ صحنه‌ها استفاده کرد. مثلاً وقتی فصلی در حالتِ تعلیق تمام می‌شود، نویسنده می‌تواند بحران را به فصلِ بعد منتقل و با عنوانِ «خلاصه فصل» و بدونِ استفاده از جزئیاتِ ملال‌آور، گره‌گشایی کند.

داستان: فصل ۹ با این حادثه تمام می‌شود: ننوك یواشکی شش قوطیِ کنسرو را زیر دستگاهِ «سربندِ قوطی» می‌گذارد و وقتی دارد سر قوطی‌ها را می‌بندد، بازرس داد می‌زند: «ننوك، از جایت تکان نخورا قاچاقِ مروارید می کنی؟»

مثال (عنوانِ «خلاصهٔ فصلِ ۱۰»): پس از اینکه ننوك یك مروارید به بازرس رشوه می‌دهد، مست می‌کند و به دیدنِ چینی ـ شی[۱۲] می‌رود.

(شروعِ فصلِ ۱۰): همهٔ کارکنانِ کنسروسازی در کلبهٔ اسکیمویی شلوغ و پر از دودِ سیگار جمع شده بودند تا لبی تر کنند. ننوك در حالی که آبجویی قوی می‌نوشید به چینی ـ شی خیره شده بود. چینی ـ شی لباسی زرق و برق‌دار و مواج از پوستِ پنگوئن پوشیده بود و رقصِ شکم می‌کرد. ننوك حس می‌کرد واقعاً عاشقِ اوست.

البته از این شیوه باید به اِمساك استفاده کرد. چرا که اگر زیاد از آن استفاده کنیم، خواننده کم‌کم حوادث را حدس می‌زند و دیگر بقیهٔ داستان را نمی‌خواند.

۱۸۰. حساب نویسنده و شخصیت از هم جداست

بسیاری از نویسندگانِ بی‌تجربه علاقه‌ای به نوشتنِ رمانهایی که شخصیتِ اصلی آنها همجنس خودشان نیست، ندارند. چرا که معتقدند باید به نحوی مؤثر از زبان و کلماتِ مردانه یا زنانه استفاده کنند تا شخصیتِ اصلی مؤنث یا مذکر به نظر برسد. اما زبانِ انگلیسی، از نظر جنسی خنثی است. و این اعتقاد افسانه‌ای بیش نیست.

به علاوه بسیاری از نویسندگان، رمانهای برجسته‌ای دربارهٔ شخصیتهایی که از جنس خودشان نبوده، نوشته‌اند که از آن میان می‌توان به **فاسقِ خانم چاترلی** (نوشتهٔ د. ه. لارنس)، **آلیس در سرزمینِ عجایب** (لوئیس کرول)، **جروم: مردِ بینوا** (مری اِ. ویلکینز ـ فری‌من)، **اتاقِ جی کوب** (ویرجینیا ولف)، **تِس دوبرویل** (تامس هاردی) و غیره اشاره کرد.

تفاوتِ جنسی نویسنده و شخصیت بیش از هر چیز عرصه را هنگامِ نوشتنِ رمانهایی که راوی آن اول شخص است بر نویسنده تنگ می‌کند. چرا که برایِ خلقِ راویِ اول شخصِ واقعی، باید از جزئیاتِ رفتاری سنتی و ویژهٔ هر جنس استفاده کرد. (معمولاً جزئیاتِ رفتاریِ هر جنس، خاصِ همان جنس است.)

مثال: زنان معمولاً پاچهٔ شلوارشان را در رختکنِ مردانه بالا نمی‌زنند تا ورزشِ ماهیچهٔ ساقِ پا بکنند. و مردان معمولاً دائم شلوارشان را نگاه نمی کنند تا ببینند چین و چروك دارد یا نه.

صرف نظر از اینکه نویسندهٔ داستانِ «راویِ اول شخص» کیست، جزئیاتِ سنتی «دیدنیها» و «نحوه بیانِ دیدنیها»، جنسیت راوی را نیز مشخص می کند.

مثال (نویسندهٔ مذکر به شیوه‌ای غلط، داستانِ راویِ اول شخصِ مؤنث را می‌نویسد: کنتس جیرالدی دارد نحوهٔ چیدنِ شام را در جلویِ بارون ریسپاتالی تعریف می کند): ظرفِ اسپاگتی داغ را بغل دستِ بارون و پیش‌بندِ توری جلویش زدم تا ریشِ دورِ آرواره‌هایِ چاقش را که مثل ریشِ میمونها می‌ماند کثیف نکند.

لحنِ این روایت، خیلی مردانه است. کنتسها به طورِ سنتی با زبانِ آدمهای تحصیلکرده و فرهیخته، و کاملاً زنانه صحبت می کنند.

مثال (با بیانی که باورکردنِ آن راحت‌تر است): بشقابِ اسپاگتیِ بخارپز را جلویِ بارون گذاشتم. بویِ عطر تند بود. جلویش یك پیشبندِ توری زدم. با ظرافت غذا نمی‌خورد. هنوز غذایی که بعد از ظهر

خورده بود، به ریشِ خرمایی‌اش چسبیده بود.

۱۸۱. مطالبِ بی‌ربط

مطالبِ بی‌ربط بخشی از متن است که ارتباطی با رمان یا داستان ندارد. داستان‌نویسان اغلب مطالبِ بی‌ربط را لابلایِ افکارِ شخصیتهایشان می‌آورند. البته منظور از مطالبِ بی‌ربط، افکارِ دورودرازِ شخصیت نیست بلکه منظور محتوایِ افکارِ شخصیت است که ربطی به ذهنِ خودآگاهِ او در یك وضعیتِ خاصِ داستان ندارد.

مثال: والتر سایهٔ کنارِ دستش را دید. سایهٔ خودش نبود. بی‌حرکت در قسمتِ نیمه تاریكِ کوچه ایستاده بود. سایه حرکت کرد. سایهٔ برادرش نبود. کارل تنومندتر بود. سایهٔ مادرش هم نبود. مادرش زنِ فربهی بود. سایهٔ خواهرش هم بلندتر و لاغرتر بود. پس سایهٔ او هم نبود. سایهٔ کس دیگری بود.

طبعاً این افکار طولانی، برایِ بیانِ صرفِ یك نکته زیاد است. والتر می‌توانست فکر کند که: **این سایه شبیهِ سایهٔ هیچکدام از افرادِ خانواده‌ام نیست.** برگشت تا ببیند پشت سرش کیست؟

اما با اینکه این افکار بیش از اندازه دور و دراز است، بی‌ربط نیست. چون همه بیانگر نکته‌ای واحد است. مطالبِ بی‌ربط، مطالبی است که ارتباطی به موضوعِ آن لحظهٔ داستان ندارد.

مثال: والتر در قسمتِ نیمه تاریكِ کوچه، سایه‌ای کنارِ دستش دید. سایهٔ خودش نبود. شبیه سایهٔ افرادِ خانواده‌اش هم نبود. **باید فردا برایِ پیك نیك یکشنبه، یك حشره‌پراکن می‌خرید. از اینکه باید برایِ خرید نان برشته کن برقی، بهرهٔ زیادی به بانك می‌داد عصبانی بود. فکر کرد منصفانه نیست که سیرکها یك شاخ به وسط سر بزها ببندند و آنها را مثلِ اسب تك شاخ افسانه‌ای درآورند.** در کوچه پیش می‌رفت اما هنوز از خود می‌پرسید که سایه، سایهٔ کیست؟ برگشت تا ببیند.

از آنجا که مطالبِ بی‌ربط، ارتباطِ مستقیمی با موضوعِ افکارِ شخصیت ندارد اهمیت محتوای افکار شخصیت را کم می‌کند و احتمالاتی به وجود می‌آورد که ربطی به وضعیت آن لحظهٔ داستان ندارد. به علاوه ذهن خواننده را نیز از موضوع افکار شخصیت منحرف می‌کند.

۱۸۲. وقتی که درون‌نگری طولانی مجاز است

سئوال: کِی شخصیتها می‌توانند مدتی طولانی و طوری که درون‌نگری زیادی و ملال‌آور به نظر برسد، به درون‌نگریِ خویش بپردازند.

جواب: هنگامی که صحنه یا رویداد بعد از درون‌نگری برایِ خواننده بسیار مهم باشد و شخصیتها نیز بی‌صبرانه منتظر رخ‌دادن اتفاق مهم باشند.

مثال: (الف) قاتلی در زندان، منتظر شنیدنِ تصمیمِ فرماندار است و می‌خواهد بداند که آیا می‌خواهند او را اعدام یا با دادن یك درجه تخفیف به او، محکوم به حبس اَبدش کنند؟ (ب) زنی موقعی که حامله بوده موادِ مخدر قورت داده است. پیش‌بینی کرده‌اند بچه‌اش ناقص‌الخلقه خواهد شد. اینك زن در اتاقِ زایمانِ بیمارستان است و شوهرش در راهروی بیمارستان با بیم و امید قدم می‌زند.

و اینجا، جایی است که نویسنده می‌تواند شخصیت خود را به شکلی پیچیده و عمیق ارائه دهد. و داستان نیاز به درون‌نگری دارد. نویسنده می‌تواند از این وقفهٔ ایجادشده استفاده و مجموعه‌ای از اطلاعات حیاتی ولی عادی و غیرنمایشی را در این «کپسه» جای دهد. قدرتِ هیجانِ قبل و بعد از درون‌نگری برایِ زنده کردن درون‌نگری کافی است. چنین وضعیتی همچون زمینِ حاصلخیزی است که باید درون‌نگری را با دقت در آن پرورش داد و فشارِ درونی شخصیت را برملا کرد.

در این هنگام می‌توان نکاتِ تازه‌ای دربارهٔ شخصیت افشا کرد و چیزهایی را که خواننده می‌داند اما نمی‌فهمد، توضیح داد. و باز می‌توان هیجانِ این وضعیت را با مطالبِ عاطفی و یا بارِ اطلاعاتی آن را با افکارِ مختلف زیاد کرد. اما در ضمن باید محتاط هم بود.

نویسنده ممکن است در سه جایِ کلیِ زیر از امکانِ به کارگیریِ درون‌نگری طولانی بد استفاده کند:

۱) با نگارش افکارِ پیش پا افتاده یا آشفته و بی‌هدفِ شخصیت و اَفشایِ صرفِ چیزی که شخصیت خود آشکارا در حالِ تجربه کردنِ آن است (**مثلاً شخصیت فکر کند: آیا فرماندار مجازاتِ اعدامِ او را تخفیف خواهد داد؟ آیا بچه ناقص‌الخلقه به دنیا خواهد آمد؟**) نویسنده باید چیزی را دربارهٔ شخصیت افشا کند یا توضیح دهد که خواننده نمی‌داند یا نمی‌فهمد. ۲) نویسنده نباید از درون‌نگری برایِ ایجادِ حالتِ تعلیق برای صحنه‌های آینده استفاده کند. ۳) ممکن است نویسنده [به غلط] فکر کند که این بهترین فرصت برایِ نشان‌دادن هنر فاخرنویسی‌اش است و چنان فاخر بنویسد که خواننده خسته و عصبانی شود.

۱۸۳. شخصیت‌پردازی‌هایِ مختصر و مفید

شخصیت‌پردازی مختصر و مفید، توصیفِ مختصر شخصیتی تصادفی است، شخصیتی که هیچگاه تغییر نمی‌کند. این گونه شخصیت‌پردازی‌ها کاربردی محدود دارند و صرفاً محتوایِ مطلبشان مهم است. جزئیات این شخصیت‌پردازی زمانِ صحنه را مشخص و فضاسازی می‌کند و اطلاعات لازم را در اختیار خواننده قرار می‌دهد. اما این توصیف جنبهٔ بیرونی دارد و درون‌نگری نیست و به شکلِ گفتگو نیز ارائه نمی‌شود تا خواننده شخصیت را تحلیل کند.

مثال: کالسکه‌ران صورتی پر از زگیل داشت و وفاداری‌اش نسبت به دوك زبانزد همگان بود. پسرانش برایِ دوك شکار بانی می‌کردند. فقط او اجازه داشت دوك را از میخانه به خانه برگرداند. همیشه دو تهانچه زیر لباسش بود. دوك نیز یك بار او را به خاطر دزدی تنبیه کرده بود.

شخصیت کالسکه‌ران همیشه همین است.

نویسنده با شخصیت‌پردازیِ مختصر و مفید او، اطلاعاتی را از آن دوره به خواننده می‌دهد و کارهایش (راندنِ کالسکه، همراهی‌اش با دوكِ مست و غیره) جزئیاتِ بیشتری از صحنه را ارائه می‌دهد. وجود کالسکه‌ران صرفاً بخشی از «جزئیات انسانی» صحنه است و بس.

مثال: (ارائهٔ احساسِ اجتماعیِ شهریِ کوچك): یاستر هبلسِن به مرد لاغری که عینكِ بدونِ قاب زده بود و شلوار کوتاهِ ورزشیِ بنفش به پا کرده بود نگاه کرد. مرد با حالتی احساساتی لبخند زد. گیلی استون بود. از مؤمنانِ کلیسا و که تمامِ عشقش این بود که جیبِ اهلِ کلیسا را بزند. استون همیشه بعد از مراسمِ کلیسا کیفِ بغلی‌ها را به دفترِ پاستر می‌آورد و همه را رویِ میزِ او تلنبار می‌کرد. ساعتِ دویِ بعد از ظهر نیز مردم می‌آمدند تا کیفِ بغلی‌هایشان را بگیرند و ببرند. اما آنها به کلانتر گزارش نکرده بودند، چون گیلی بولی نمی‌دزدید و اگر می‌گذاشتند فقط روزهایِ یکشنبه جیبِ مردم را بزند، یاغی نمی‌شد تا آدم بکشد. گیلی مرد نازنینی بود.

نویسنده با شخصیت‌پردازیِ مختصر و مفیدِ گیلی، نکاتی دربارهٔ کلیساروها، احساسِ جامعهٔ شهریِ کوچك و نگرشِ درونی پاستر بیان می‌کند. ضمن اینکه نوعی **پیش آگاهسازی** را نیز به کار می‌گیرد که ممکن است بعدها از آن استفاده کند یا نکند.

به علاوه از شخصیت‌پردازی مختصر و مفید می‌توان به عنوان **صحنهٔ آرامبخش**[۱]، برای کند یا تندکردن داستان، آشناکردنِ خواننده با دورهٔ تاریخیِ داستان و غیره نیز استفاده کرد.

مثال: کالسکه‌ران، دوك را هنگامِ تبانی با جمهوریخواهان دیده بود. اما اگر سلطنت‌طلب‌ها او را دستگیر می‌کردند، دوستانش را لو نمی‌داد.

شخصیت‌پردازیِ مختصر و مفید، کاربردهایِ زیادی دارد و می‌توان **هنگام داستان‌نویسی بارها و بارها** از آن استفاده کرد.

۱. صحنهٔ پس از حادثهٔ بسیار مهیج، که خواننده را

آرام می‌کند، صحنهٔ آرامبخش گاهی نیز طنزآمیز است.

۱۸۴. محیط باعثِ ایجاد درگیری می‌شود

اگر محیطِ فعالیتهای شخصیتِ اصلی را بررسی کنید، می‌توانید علتی برایِ درگیریِ او پیدا کنید. شخصیتِ اصلی در ابتدایِ داستان، اعتباری خاص در محیطی خاص دارد. با **تغییردادن وضعیتِ محیط** و یا **بی‌اعتبارکردن شخصیت**، بلافاصله درگیری ایجاد می‌شود.

داستان: دلا اَسمات شهردارِ اوکلند است. وی دست به مبارزه‌ای وسیع علیهِ کتابفروشیها و سینماهایی که با فیلم و نشریاتِ قبیح، تجارت می‌کنند می‌زند. نماینده‌های مجلس با او موافق‌اند و پلیس با تمامِ قوا با سوداگرانِ مبارزه می‌کند.

مثال: (بی‌اعتبارکردنِ شخصیت): شوهرِ دلا که دلالِ سهام است، از شرکتش ۵۰۰۰۰۰ دلار اختلاس کرده تا مخارجِ مبارزهٔ انتخاباتی دلا را تأمین کند. اگر این جرم را افشا کنند، دلا نیز به اتهامِ دزدی، محاکمه خواهد شد. مرد ثروتمندی که صاحبِ شرکتِ دلالیِ سهام است، چندین کتابفروشی و سینمایِ زنجیره‌ای نیز که در کار فیلم و نشریاتِ قبیح هستند، دارد. اگر دلا دست از مبارزه با آنها بکشد، او نیز متقابلاً قضیهٔ اختلاس را پیگیری نخواهد کرد.

بی‌اعتبارشدنِ شهردار، درگیریِ تازه‌ای برایِ او ایجاد کرده است. منبعِ این درگیری ممکن است درونی یا بیرونی باشد.

الف. بیرونی: دلا از اینکه هزینهٔ مبارزهٔ انتخاباتی‌اش از راهِ اختلاس تأمین شده است، احساسِ عذابِ وجدان نمی‌کند. فقط می‌خواهد قضیه مسکوت بماند. به همین دلیل دست از مبارزه با سوداگرانِ فساد می‌کشد.

ب. درونی: دلا از کارِ خلافی که شوهرش کرده، شرمسار است. و می‌خواهد همچنان شهردار باشد، اما از سوداگرانِ فساد نیز متنفر است.

تغییرِ محیط: دلا برایِ باردوم به عنوانِ شهردار انتخاب می‌شود، اما شورایِ نظارت بر کارِ او تماماً تغییر کرده‌اند. آنها همگی با مبارزه علیهِ توسعهٔ کتابفروشیها و سینماهایِ سوداگرانِ فساد، مخالف‌اند. به اعتقادِ آنها این مکانها جاذبهٔ توریستی دارند و درآمدزا هستند. اگر دلا با شورایِ نظارت دربیفتد، آنها او را به اتهامِ عدمِ صلاحیت در کار، به پایِ میزِ محاکمه خواهند کشاند. درگیری دلا نیز از همین جا شروع می‌شود.

لزومی ندارد خواننده را قبلاً برایِ هر یك از این تغییراتِ ناگهانی (بی‌اعتبار کردن شخصیت یا تغییرِ وضعیتِ محیط) آماده کنیم. شخصیت از این تغییرات مطلع نیست و این اتفاقات از کنترلِ او خارج است. شدتِ درگیری، تعداد راه‌حل‌ها و موقعیتهای نمایشی داستان را باورکردنی می‌کنند. و خواننده نیز که مثلِ شخصیتِ اصلی قبلا برای رویارویی با این اتفاقات آماده نشده، وقتی با تغییری روبرو می‌شود، یکه می‌خورد.

۱۸۵. تصویری بنویسید

هرگز پس از اینکه با تلاش زیاد، واقعیتی مادی را خلق کردید، ارتباطِ تصویریِ خود را با آن قطع نکنید. برعکس، تصویری‌نویسی را ادامه دهید. برای اینکه رمان همچنان واقعی به نظر برسد، چاره‌ای جز رعایتِ جنبهٔ **تصویریِ** داستان‌گویی نداریم.

اما معمولاً داستان‌نویسان پس از اینکه جزئیاتِ واقعیِ محیطی را تصویر کردند، سهل‌انگار می‌شوند و گمان می‌کنند که چون خودشان تصویرِ صحنه را با **چشمِ ذهنشان** می‌بینند، خواننده نیز تصویرِ آن را بر رویِ کاغذ می‌بیند. در صورتی که باید همواره و در جای جایِ رمان واقعیت را تصویری ارائه داد.

مثال (رمانسِ تاریخی): نوكِ برجهای بلند و مدورِ قصر هارلك، به نوكِ تپه رسیده و تقریباً آسمان را از نظر مخفی کرده بود. نگهبانها با تنبلی بر رویِ دیوارها گشت می‌زدند و تیرزینهایشان را کجکی به شانه‌هایشان تکیه داده بودند. دو طرفِ خندقِ عریض را پلهایِ چوبیِ سنگین به هم متصل کرده بودند. آبِ کثیفِ خندق کم‌عمق بود.

هرچه رمان جلوتر می‌رود، قصر محورِ حوادثِ بیشتری می‌شود؛ اما نویسنده به اشارهٔ صرف روی می‌آورد. واقعیت مادیِ قصر از بین می‌رود و صرفاً تبدیل به کلمه‌ای برایِ اشاره به واقعیتی گذشته ـ که اینك رنگ باخته است ـ می‌شود. در حقیقت دیگر قصری وجود ندارد.

مثال: سوارانِ زره‌پوش تاخت‌زنان به درونِ قصر رفتند. فرماندهٔ آنها از اسب پیاده شد و به تالارِ سرالروی شتافت.

اگر نویسنده دائماً از جنبه‌ها و ابعادِ تصویری استفاده نکند، واقعیتِ صحنه محو می‌شود و خواننده باید ضمنِ **مطالعه**، خود واقعیتِ مادیِ صحنه را خلق کند. در حالی که خواننده را نباید مجبور کرد چیزی را به یاد بیاورد.

اگر خواننده را مجبور کنیم که ضمنِ خواندن، چیزی را هم خلق کند، از خواندن دست می‌کشد. به علاوه در این حالت دیگر نمی‌تواند در برابرِ حوادث، هیجانِ داستان، درگیریها و روابطِ اشخاص واکنشی حسی از خود نشان دهد. به همین جهت نویسنده باید دائماً صحنه‌ها را تصویر و در صورتِ لزوم یك مکان را بارها منتها هر بار به شکلی، توصیف کند. اگر نویسنده ماهرانه تصویری‌نویسی کند، جزئیاتِ تصویری باعثِ اخلال در پیشرویِ داستان و ارائهٔ احساساتِ اشخاص نخواهد شد.

جزئیاتِ تصویری اثر، خواننده را وامی‌دارد تا علاوه بر خواندن، بسیاری از چیزها را نیز ببیند.

۱۸۶. داستانی واقعی

داستانِ واقعیِ زیر، در بهارِ سالِ ۱۹۵۵ در نیویورك سیتی اتفاق افتاد. گواینکه اگر امروز رُخ می‌داد، به‌دلیلِ معیارهایِ ادبیِ موجود در صنعتِ نشر، آخرِ آن را تغییر می‌دادند. اما نتیجهٔ اخلاقی آن بسیار ارزشمندتر از خودنمایی، تلبیس و ریاکاری صنعتِ نشرِ امروز است.

در سالِ ۱۹۵۵ مَکسی میلیان با دستنویسهایی قطور، پاریس را به قصد نیویورك ترك کرد. وی آدمی بافرهنگ، فاضل، شیك و روسی‌الاصل بود. همسرش که روزگاری الگویِ مشهورِ نقاشانی چون مَتیس، رُوو، پیکاسو، مُدیلیانی و اوتریلو بود، مرده بود. خودِ وی نیز که قبلاً در اروپا و آمریکا تهیه کنندهٔ فیلم بود، در اثرِ ورم شبه روماتیسمیِ مفاصل فلج شده بود. مکسی میلیان که ثروت زیادی از دست داده بود، اینك تنها دارایی مهم و تنها امیدش دستنوشته‌هایِ همراهش بود.

در نیویورك به دیدنِ جوانی رفت که قبلاً در اروپا به او کمك کرده بود و با جوان که در آمریکا مشهور شده بود در قهوه‌خانه‌ای روسی دیدار کرد. در این موقع مکسی میلیان که دههٔ شصت سالگی از عمرش را پشت سر می‌گذاشت، پشتش قوز کرده و شبیهِ گوژپشتها شده بود. به جوان گفت: «می‌شود این دستنویسها را به ناشرت بدهی تا چاپ کند. اینها داستانهایِ منتشرنشدهٔ تولستوی، داستایفسکی، بالزاك و گوگول است.»

نویسندهٔ جوان یکه خورد. گفت: «جدی می‌گویی؟ با این حساب دیگر احتیاجی به من نداری. پیشِ هر ناشری بروی، برایِ اینها کلی پول می‌دهد. بهتر است زودتر چند تا محافظ هم برایِ خودت استخدام کنی.»

«پس گفتی به ناشرت می‌دهی؟ غیر از این دیگر چیزی برایِ من نمانده.»

نویسندهٔ جوان دستنویسها را پیشِ ناشری که بخت و اقبالِ خوشش را باور نمی‌کرد، برد. ناشر صحبت از پیش‌پرداختِ زیاد، چاپهایِ متعدد و ترجمهٔ آثار به زبانهایِ دیگر کرد. اما چهار روز بعد، جوان را به دفترش احضار کرد و با چهره‌ای غمگین گفت:

«متأسفانه نمی‌توانیم این مجموعه را چاپ کنیم. البته گفتنش سخت است، ولی باور کن نمی‌توانیم.»

«دیوانه شده‌اید؟ چطور جرأت می‌کنید آثارِ **نویسندگانِ بزرگ** را رَد کنید.»

«چون تا به حال در عمرم چنین آثارِ ابتدایی و بی‌ارزشی نخوانده بودم. هیچکس باور نمی‌کند اینها را تولستوی، داستایفسکی و امثال آنها نوشته باشند، و هیچ ناشری هم در اروپا اینها را چاپ نمی‌کند. باورکن!»

باری. نویسندگانِ بزرگ با قلم و کاغذ از شکم مادرشان به دنیا نمی‌آیند تا با عجله آثاری بزرگ خلق کنند. آنها هم رویِ آثارشان سخت کار می‌کنند. در حقیقت سرتاسر جادهٔ موفقیت ادبی پر از نوشته‌های دورریختنی و ناموفق است.

۱۸۷. داستانها را تبدیل به داستانهایی مهم کنید

میزانِ نمایشی بودنِ داستانِ کوتاه، بستگی به عمقِ دیدِ نویسنده دارد. حوادثِ پیش پا اُفتاده‌ای که تا آخر پیشِ پا افتاده باقی می‌مانند، خواننده را سرِ شوق نمی‌آورند. قضیهٔ عمویِ محبوبی که به دلیلِ قلب‌دردِ شدید، با برادرزادهٔ کوچکش، کج‌خلقی می‌کند و روحِ او را آزار می‌دهد، نمی‌تواند اساسِ داستانی نمایشی باشد.

اگر داستان اهمیتی نمایشی نداشته باشد، استفادهٔ ماهرانه از فنونِ داستان‌نویسی، زبانِ عالی و طرحِ خیره‌کننده نیز کمکی به جابِ آن نمی‌کند.

خوانندگان به نیابت از طرف شخصیتها در حوادثِ پیشِ پا افتادهٔ داستان شرکت نمی‌کنند، چون در زندگی خودشان زیاد با حوادثِ پیش پا افتاده سروکار داشته‌اند.

فرقِ اساسی نویسنده و خواننده این است که نویسنده **دیدی نمایشی** دارد. اما خواننده صرفاً معانیِ عادی حوادثِ عادی را درمی‌یابد. در حالی که نویسنده بُعدِ نمایشی چیزهایِ عادی را نیز می‌بیند و آن را به رویِ کاغذ می‌آورد.

در نظر خواننده تکه‌کاغذهایِ کاربن، کاغذپاره‌هایی است که باید دور ریخت. اما نویسنده احتمال می‌دهد تکه کاغذهایِ کاربن حاویِ قسمتی از وصیتنامهٔ دزدیده نشدهٔ یك شخص یا نشانگرِ فساد اخلاقی منشی‌یی که طرحهایِ شرکت را به دیگران می‌فروشد و یا نشان‌دهندهٔ اثرِ انگشتِ قاتل باشد.

مثال (داستانِ پیشِ پا افتاده): دوستانِ دختر کمرویی با برپایی جشنی او را غافلگیر می‌کنند و او از شدت خوشحالی خجالت را کنار می‌گذارد.

داستانی نمایشی: دوستانِ دختر کمرویی با برپایی جشنی او را غافلگیر می‌کنند و او ناگهان جیغ می‌کشد و دنبالِ آنها می‌دود و آنها از خانه فرار می‌کنند. چون نمی‌دانند که دکتر به دختر گفته که به بیماری لوکیمی مبتلاست و سه ماهِ دیگر بیشتر زنده نمی‌ماند. وقتی دختر به حالِ عادی برمی‌گردد، تصمیم می‌گیرد برای عذرخواهی به خاطر رفتارش، جشنی برپا و دوستانش را به آن دعوت کند.

زندگی، مرگ، عشق، تنفر و امید، عناصرِ **داستانی نمایشی**، اما محبت، احساساتِ سطحی، کینه و بدخلقی، رفتارهایِ حاشیه‌ای آدمها هستند و اگرچه تا حدودی گیرا اما فاقدِ محتوای ماندگار و شورِ لازمِ داستانهای نمایشی هستند.

۱۸۸. معنی تلویحی یا ضمنی

نویسندگانِ مبتدی اغلب عمداً تصویری مه‌آلود و مبهم از صحنه‌ها به دست می‌دهند؛ چرا که معتقدند عناصر مشخص نمی‌گذارند خواننده به برخی از معانی تلویحی و ضمنی داستان دست یابد. به نظر آنها **حوادث سطح**، مطالبی عادی و ضروری هستند و ما را به محتوایِ بی‌نظیر و عمیقتری که در زیرِ این سطح قرار دارد هدایت می‌کنند. و صحنه در مقایسه با محتوایِ ضمنیِ آن صرفاً نوكِ سوزنی از اطلاعات است و بس. پیداست که حاصلِ کارچنین نویسندگان اثری مغشوش و مبهم است.

مثال: مادری چون دخترِ جوانش رویِ عکسِ پدربزرگش سوسِ گوجه‌فرنگی ریخته است، به صورتش سیلی می‌زند. دختر به مادرش فحش می‌دهد و قسم می‌خورد که از خانه فرار کند. سپس از اتاقش بیرون می‌دود.

نویسنده از این صحنه استفاده می‌کند تا نشان دهد چگونه دختری به خاطرِ قطعِ رابطه با مادرش، مجبور می‌شود در خیابانها زندگی کند و رو به اعتیاد بیاورد. اما اگر قرار است صحنه، اطلاعاتِ بیشتری به دست دهد، نویسنده نباید در این مورد به خواننده اتکا کند. بلکه باید بر مصالح داستانش تسلط کامل داشته باشد، محتوایِ ضمنی و تلویحی، جیوه‌مانند و متغیر است و اگر نویسنده به وضوح آن را بیان نکند، احتمالِ اینکه خواننده این معانی را درنیابد یا بد بفهمد، زیاد است.

اگر خواننده مجبور شود که با تلاشِ زیاد شخصیتها را درك کند، احساسش به خاطر تقلایِ ذهنی زیاد، فروکش خواهد کرد. خواننده می‌خواهد دربارهٔ «آدمهایی که در گردابِ تجربیاتِ انسانی غلت می‌خورند» چیزهایی بخواند، نه اینکه رازورمز چندین معما را کشف کند. اگر قرار است خوانندگان به معانی عمیقی که در زیرِ حوادثِ سطح داستان قرار دارد پی ببرند، نویسنده باید عمداً و ماهرانه آنها را به این اعماق راهنمایی کند.

نویسنده صحنهٔ سیلی‌زدنِ مادر به دخترش را به این جهت طرحریزی کرده که دختر از خانه فرار کند. اما این صحنه فقط وقتی محتوایِ عمیقتری را بیان می‌کند که نویسنده با مهارت فنی، محتوایِ خاصِ خود را از طریق صحنه ارائه دهد. در غیر این صورت سوابق و تجربیاتِ متفاوتِ خوانندگان باعث می‌شود تا هر کس محتوایِ فرعیِ داستان را به گونه‌ای تفسیر کند: طغیانِ نسل جوان علیه قدرت یا ابرازِ تمایلاتِ آدمکشی یا سوءقصد علیهِ پدربزرگ (سوسِ گوجه‌فرنگی نمادی از خون است) و یا نمایشی از ناتوانیِ بالقوه در آینده نگری یا بیماری صرع. باری، بدونِ راهنمایی نویسنده، محتوایِ فرعی داستان بدل به سبدی از حدسیات می‌شود که البته هیچکدام هم قابلِ اتکا نیست.

یکی از افسانه‌هایِ عالَم نویسندگی هم این است که می‌گویند: «همه چیز را به خواننده نگویید. بگذارید او هم تلاش کند. با صریح نویسی، خواننده را محدود نکنید.» اما این اصل، نظری است نه واقع‌بینانه. چه، همهٔ آثار برپایهٔ مصالحِ مشخص بنا شده‌اند.

نویسنده باید همهٔ اعمالِ شخصیت و معانی ضمنیِ آنها را برروی کاغذ بیاورد تا خواننده این بُعد پنهانیِ محتوا را دقیقاً همان طور که نویسنده می‌خواهد، درك کند.

اگر نویسنده می‌خواهد طغیان دختر علیه قدرت، تمایلِ وی به کشتنِ پدربزرگش و بیماری بالقوهٔ صرع او را نشان دهد، باید این مصالحِ پنهانی را با مهارتِ فنی خود در داستان بیاورد.

به این معنی که باید قبل از رخ‌دادن اتفاقِ مهم داستان، به نحوی اطلاعاتی دربارهٔ طغیانِ دختر و غش‌کردن‌هایِ گاه و بیگاهِ وی به خواننده بدهد و یا دختر را در حالِ تجسمِ مرگِ پدربزرگش تصویر کند. سپس وقتی اتفاقِ مهم داستان رخ داد، همهٔ خوانندگان بالاتفاق این صحنه را علتِ فرارِ دختر از خانه به حساب خواهند آورد. بسیاری نیز به معنی ضمنی صحنه: طغیانِ دختر و تمایلاتِ آدم‌کشی وی پی خواهند برد. و برخی نیز حدس می‌زنند که وی بیماری صرع دارد. به هر حال این محتوای پنهان باید در داستان وجود داشته باشد تا اگر خواننده خواست آن را کشف کند.

البته خواننده می‌تواند بخش خاکستری آثار را خود تفسیر کند و به معانی‌یی دست یابد که فراتر از راهنمایی نویسنده است. اما وی پس از اینکه کاملاً منظورِ نویسنده را درك کرد می‌تواند سایه روشن‌های تجربیاتِ شخصی خود را نیز بر محتوایِ موردِنظر نویسنده تحمیل کند؛ که در این حالت در واقع او محتوایِ اثر را تغییر نمی‌دهد بلکه چیزی نیز بر آن می‌افزاید.

اما برخی از نویسندگان با مبهم‌نویسی در واقع خطر می‌کنند. چون ممکن است خواننده نتواند محتوایِ تلویحی ولی مبهم داستان را به معنی مشخصی تبدیل کند. و تازه اگر نویسنده صحنه‌هایِ دیگر داستان را براساسِ همین محتوایِ ضمنی ولی مبهمی که خواننده درك نکرده است بنویسد، خواننده دچارِ کج‌فهمی می‌شود و یا این صحنه‌ها به نظرش بی‌معنی می‌آید.

پانویس:
۱ـ Salem
۲ـ Endelvin
۳ـ Calimnar
۴ـ Elizer
۵ـ Bartimmon
۶ـ Gaylandia
۷ـ Voltrek
۸ـ Spectromislem
۹ـ Falteṇa
۱۰ـ Walter Pater مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۳۹ـ ۱۸۹۴)
۱۱ـ Nanook
۱۲ـ Chinny - She