



درس‌هایی درباره داستان‌نویسی - (۱)

# هوشمندی و اعتماد به نفس پایه‌ای در رمان‌نویسی

● لئونارد بیشاپ

● ترجمه محسن سلیمانی

## ۱- تصادف

اگر نویسنده‌ای بخواهد از تصادفی (؛ چرخش ناگهانی وقایع داستان، بی آنکه قهرمان داستان در این تغییر دخیل باشد) قابل قبول در داستان خود استفاده کند، باید حادثه تصادفی را علیه قهرمان داستان به کار گیرد.

استفاده از واقعه تصادفی علیه قهرمان داستان (اگرچه بدشانسی غافلگیرکننده‌ای) ولی باور کردنی است. اما برعکس، هنگامی که نویسنده حادثه تصادفی را به نفع قهرمان داستان به کار گیرد، پیداست که تصادف صرفاً تمهید گول زنده نویسنده (که خلاقیتش رو به تحلیل رفته) است:

داستان: مارک در حال راه اندازی سیستم آبیاری در صحرای نوادا است چنین کاری این منطقه را بدل به واحه‌ای وسیع می‌کند. مخارج این کار را دولت می‌پردازد.

مثال (حادثه تصادفی به نفع قهرمان داستان):

رئیس جمهور جدید فردی شدیداً ضد محیط زیست است. او همه بودجه طرح‌های مربوط به محیط زیست را قطع می‌کند. مارک با عصبانیت بیل می‌زند. ناگهان صدای عجیبی به گوشش می‌رسد. با عجله زمین را می‌کند و صندوقی پر از الماس (که به جا مانده از قبیله سرگردان اینکاهاست) پیدا و با این ثروت مخارج طرح آبیاری‌اش را تأمین می‌کند.

بدیهی است که نویسنده این شگرد را به کار بسته تا به راحتی مارک را از مخمصه برهاند. به علاوه مارک برای به اتمام رساندن طرح آبیاری‌اش و غلبه بر این مشکل حل نشدنی دست به عمل قهرمانانه‌ای نمی‌زند. و باز برای حفظ اعتبارش احتیاج به کار شاقی ندارد.

مثال (حادثه تصادفی علیه قهرمان): کار طرح

آبیاری مارک به خوبی پیش می‌رود. رئیس جمهور جدید و ضد محیط زیست بودجه طرح او را قطع می‌کند. کارگران مارک با ایشارگری و بدون مزد به کارشان ادامه می‌دهند. یکی از کارگران هنگامی که مشغول حفاری بوده، دفتنه‌ای، گنجی بازمانده از قبیله اینکاه‌ها کشف می‌کند و آن را با دیگر کارگران تقسیم می‌کند و همگی مارک و طرح آبیاری‌اش را رها می‌کنند و می‌روند.

در اینجا چون رویداد تصادفی علیه مارک به کار آمده است، مانع دیگری سر راه اوست و مارک اگر بخواهد قهرمان باقی بماند، باید بر این مانع نیز فائق آید. به شخصیت‌های خوش شانس لطف می‌کنند. آنها هیچگاه خود به چیزی دست نمی‌یابند، بلکه صرفاً بخششها را جمع می‌کنند.

## ۲. کاشتن اطلاعات در گفتگو

وقتی منظور نویسنده از گفتگو نه صحبت، بلکه کاشتن نهال اطلاعات باشد، گفتگو دیگر باور کردنی نخواهد بود. چرا که خواننده به جای اینکه صحبت اشخاص را بشنود، اطلاعات را می‌بیند.

مثال: زن و شوهر در اتاق نشیمن هستند. شوهر مضطرب است. می‌خواهد اعتراف و حشمتاکی بکند.



دستپاش را به هم می‌فشرود و می‌گوید:

«سوزان می‌خواهم اعتراف وحشتناکی بکنم. ما هفده سال و سه ماه است که با هم ازدواج کرده‌ایم و سه تا بچه داریم: لن‌تان، ویل و مارتا؛ و همه بدهی خانه‌مان را که دو حمام و دو گاراژ دارد و سه خوابه و مثل خانه‌های ویلایی است پرداخته‌ایم و فقط ۸/۹۵۶ دلار دیگر مانده. می‌خواهم بگویم که سالهاست نگفته‌ام می‌خواه هستم.»

مشخص است که نویسنده اطلاعات را در گفتگوی بالا کاشته است. زن بیشتر آنها را می‌داند و طبعاً خواننده هم باید بداند. این اطلاعات پس‌زمینه داستان را باید با شیوه‌ها یا شگردهای دیگری که چندان مشخص نیست به خواننده داد. معمولاً پس از این، قبل از اینکه سوزان صحبت کند، یکی، دو خط توصیف می‌آید:

مثال: سوزان با دستی به پیشانی‌اش، از سر بیچارگی آه می‌کشد:

«بنجامین، می‌دانی که وقتی ما در آن مجلس رقص دبیرستان همدیگر را دیدیم و من دسته گل‌های تو را که دو تا گل رز سرخ و یک میخک سفید داشت، به لباس زده بودم، می‌خواستم پرستار بشوم اما به خاطر ازدواج با تو از آرزویم گذشتم. من لوتری<sup>(۱)</sup> فاندانا منتالیست<sup>(۲)</sup> بودم و باید از تو اطاعت می‌کردم. الان سالهاست که می‌دانم می‌خواه هستی.»

محتوای گفتگوها باید مستقیماً مربوط به موضوع صحبت باشد. البته می‌شود در آن به گذشته هم اشاره کرد، اما به طور مختصر. در گفتگوی بالا مطالب مربوط به گذشته یواشکی در گفتگو گنجانده شده است، چون آقدر مهم نیست که کل صحنه یا تجدید خاطره طولانی را توجیه کند. اگر مطالب مربوط به گذشته را در گفتگوی حال، بیش از حد برجسته کنیم، گفتگوی حال بی‌اعتبار می‌شود. و اگر گفتگوی شخصیتها بی‌اعتبار شود، دیگر خود شخصیتها باورکردنی نیستند.

### ۳. از وسط صحنه شروع کنید

نویسنده می‌تواند در صفحه پنجاه و یک رمانش از شیوه موجزنویسی استفاده کند. چون خواننده پنجاه صفحه از رمانش را پذیرفته است و همین تضمینی است تا بقیه را نیز بخواند. نویسنده دیگر می‌تواند داستان را بدون مقدمه و از وسط صحنه‌های حساس شروع کند.

صحنه (پس از ۵۰ صفحه از رمان): مردی شصت ساله عاشق زن جوانی شده است. پیرمرد چندین نوه دارد: می‌خواهد زنش را طلاق بدهد و با زن جوانی ازدواج کند. اما از به هم زدن زندگی دیگران شدیداً مضطرب است.

ممکن است در زمانی این صحنه، صحنه حساسی باشد. رابطه‌ای دیرینه از هم می‌گسلد و رابطه جدیدی آغاز می‌شود. شیوه سنتی نوشتن این صحنه چنین است:

نکات عمده صحنه: مرد به میخانه می‌رود. فکر می‌کند. گذشته را به خاطر می‌آورد و برای آینده نقشه می‌کشد.

صحنه مواجهه با همسرش را پیش خود مجسم می‌کند. تمایزش نسبت به زن جوان شدید است. میخانه را ترک می‌کند. می‌خواهد با همسرش روبرو شود. دم درخانه درنگ می‌کند. به درون خانه می‌رود. دوباره درنگ می‌کند. سپس صحنه مواجهه او با همسرش شروع می‌شود. اینجا وسط صحنه است. به گونه‌ای مطبوع آغاز و با تفر و خشونت به پایان می‌رسد.

درون‌نگری‌های مرد را می‌توان همزمان با شکل‌گیری و گسترش رابطه جدید، بین صحنه‌های قبلی پخش کرد. تا صفحه پنجاه و یک خواننده با شخصیت‌های اصلی: درگیرها، انگیزه‌ها و شخصیت آنها آشنا شده است. مقدمه چینی در میخانه زائد است. صحنه را از لحظه رویارویی شروع کنید:

مثال: مرد پا به درون اتاق گذاشت و کتتش را روی صندلی انداخت و نفس عمیقی کشید. امیلی احساس کرد که به دردسر افتاده است. مرد روی صندلی خم شد و به زن نگاه کرد و بعد سرش را پایین انداخت. لبان خشکش را تر کرد و زیر لب گفت: «امیلی، باید چیزی را به‌ات بگویم. من با زن جوانی آشنا شدم و...»

شروع صحنه (در میخانه) صرفاً مقدمه چینی برای رسیدن به وسط صحنه که ضمن آن اولین حرکت سریع به طرف اوج داستان اتفاق می‌افتد است. نویسنده در اغلب موارد برای رسیدن به وسط صحنه مقدمه چینی می‌کند تا بتواند صحنه را خوب احساس کند. اما خواننده نمی‌خواهد مقدمات را بخواند، بلکه می‌خواهد مستقیماً سراصل مطلب برود و به خواندن ادامه دهد.

اختصار در زمان همیشه به معنای حذف جملات اضافی نیست. بلکه به معنای عدم تحمیل نوشته‌های زائد (استفاده بیش از حد از جزئیات، درون‌نگری‌های بی‌ربط و غیره) به خواننده نیز هست.

### ۴. خط داستانی ساده

وقتی داستان کوتاهی را بسط می‌دهید، از نوشتن داستانهای یک یا تک‌بندی که بدون هیچ تغییر مسیری از این لحظه به لحظه بعد می‌پردازند، اجتناب کنید. این گونه داستانها قابل پیش‌بینی‌اند. چرا که نه حواس خواننده را برت و نه او را غافلگیر می‌کنند. ضمن اینکه شک و انتظار و هیجانی هم در کار نیست.

مثال (داستان تک خطی): شرکت فرانک ضرر می‌دهد. به همین دلیل او تصمیم می‌گیرد کارخانه‌اش را برای دریافت حق بیمه آتش بزند. با خود عهد می‌بندد که همه چیز را از اول شروع کند. تصمیم می‌گیرد پولهایی را که از این راه به دست می‌آورد به مؤسسات خیریه اهدا کند. نقشه حریق عمدی را می‌کشد، سپس آن را اجرا می‌کند. دستگیر می‌شود یا نمی‌شود.

در این داستان تک‌خطی، نویسنده صرفاً می‌تواند از طریق نحوه و روند اجرای حریق عمدی و اینکه آیا می‌تواند از کشف ماجرا جلوگیری کند یا نه، شک و انتظار ایجاد کند. اما برای اینکه روند اجرای حریق عمدی گیرایی خود را حفظ کند، طرح داستان باید عجیب و مبتکرانه باشد. گو اینکه احتمال بسیار دارد که داستان باورکردنی شود.

مثال (خط داستانی پیچیده): شرکت فرانک ضرر می‌دهد. فرانک در مدرسه ایمنی ثبت نام می‌کند تا نحوه ایجاد آتش‌سوزی عمدی را یاد بگیرد و ردپایی از خود باقی نگذارد. در کلاس سؤالهای خاصی می‌کند که موجب سوءظن آموزگار می‌شود. فرانک اطلاعات لازم درباره ایجاد حریق عمدی را کسب می‌کند و از مدرسه بیرون می‌رود. بمب آتشزایی تهیه می‌کند و آن را به کار می‌اندازد. آموزگار ایمنی که فرانک را تعقیب می‌کرده، او را می‌بیند که از ساختمان درمی‌آید. سپس خود به سرعت به داخل ساختمان می‌رود تا بمب را ختنی کند. بمب منفجر می‌شود. فرانک که مطمئن است آموزگار کشته می‌شود، با عجله به درون ساختمان می‌رود و او را نجات می‌دهد.

پایان داستان اختیاری است. فرانک می‌تواند آموزگار را به حال خود رها کند و پول را به دست آورد، یا می‌تواند او را نجات دهد و به خاطر ایجاد حریق عمدی تحت پیگرد قانونی قرار بگیرد.

داستان پیچیده همواره باید دو خط طرح (Plot line) داشته باشد: خط طرح اصلی، که ضمن آن شخصیت‌های اصلی به ایفای نقش خود در حوادث داستان می‌پردازند و خط طرح فرعی یا کمکی که در داستان موانع، حواس‌پرتی‌ها، درگیریهایی فرعی و وضعیتهای انتظارآلود ایجاد می‌کند.

داستان تک‌خطی همواره بدیهی و ملال‌آور است، و چون قابل پیش‌بینی است فاقد احساس قوی و شک و انتظار است. داستان پیچیده که دو خط طرح دارد، انتظارآلود و پرکشش است. خواننده می‌داند که داستان پایان می‌یابد، اما همیشه نمی‌تواند چگونگی پایان داستان را پیش‌بینی کند.

### ۵. قهرمان و شخصیت پلید

اگر شخصیت پلید صرفاً مترسک باشد، قهرمانی که او را شکست می‌دهد، دیگر قهرمان واقعی نیست. چرا که وی با مانعی معمولی در کشمکش است. حال آنکه قدرت اشخاص پلید باید با قدرت قهرمان داستان مساوی باشد. حتی امکانات او برای پیروز شدن باید بیش از امکانات قهرمان باشد. قهرمان و شخصیت پلید، هر دو باید قدرت و قد و قامتی شگفت‌انگیز داشته باشند.

نیکی و بدی نوعی قضاوت اخلاقی است و براساس علائق اداره‌کنندگان جامعه تعیین می‌شود.<sup>(۳)</sup> نویسنده براساس قری که حوادث داستان در آن اتفاق می‌افتد، طبعی از ارزشهای اخلاقی را انتخاب می‌کند تا قهرمان و شخصیت پلید براساس آنها عمل کنند. داستان ضمن اینکه تلاش قهرمان را برای موفقیت توجیه می‌کند، باید ارزشهای فرد پلید را نیز تشریح کند. آنها باید بارها در طول داستان به خاطر درگیری، روبروی هم قرار گیرند.

مثال (قهرمان): می‌خواهد محله‌های فقیرنشین را با خاک یکسان و برای خانواده‌های کم‌درآمد آپارتمانهایی با اجاره خانه کم بسازد. اگر چه او با این کار محبوبیتی کسب می‌کند، اما قصد او بیشتر انسانی است. زنی نیز عاشق اوست.

مثال (شخصیت پلید): در محله فقیرنشین مصریها به دنیا آمده و با تقلا و بی‌رحمی به جایی

رسیده است. برخی از دشمنانش را که می خواستند مانع کار او شوند کشته است. صاحب زمینی است که قهرمان داستان طالب آن است. می خواهد آن را تبدیل به انبار مواد سمی کارخانه های شیمیایی اش کند. همان زنی را که عاشق قهرمان داستان است دوست دارد. فکر می کند که اگر قهرمان داستان را از بین ببرد، زن نیز عاشق او خواهد شد. او باید زن را تصاحب کند.

هرچه سریعتر نویسنده شخصیت پلید را وارد زندگی قهرمان داستان کند، فرصت بیشتری برای درآمیختن دو داستان با هم دارد. برای ایجاد شک و انتظار و هیجان نیز شخصیت پلید باید در بخش اعظم رویارویی های رمان پیروز شود و امکانات فراوانش را علیه تواناییهای نسبتاً کم قهرمان به کار اندازد. باید پیروزی قهرمان غیرممکن به نظر برسد.

و بعد به محض اینکه کم کم ضعف پنهان (بدی) شخصیت پلید باعث شد تا بی رحمی وی برعکسش چیره شود، شخصیت تسلیم ناپذیر (نیکی) قهرمان، موازنه را به نفع خود به هم می زند. هر چه مدت زمان مداوم قدرت شخصیت پلید، طولانیتر باشد، خواننده بیشتر با قهرمان همدل می شود. بنابراین هنگامی که بالاخره قهرمان پیروز می شود، پیروزی او واقعی خواهد بود.

## ۶. لطیفه به عنوان الگویی برای داستان کوتاه

اگر داستان کوتاه نویسنده ساختمان لطیفه ای را که خوب تعریف کرده اند تجزیه و تحلیل کند، شکل داستان کوتاه سنتی را به وضوح درک خواهد کرد. لطیفه نمونه، همه شکردهای داستان کوتاه نسبتاً خوب و فنی را داراست. لطیفه اندیشه ای است که از طریق بسط خط طرحی، بدل به داستانی شده است و در آن عناصر روایت، آماده سازی (Foreshadowing)<sup>(۱)</sup>، گفتگو، انگیزه، شخصیت پردازی، توصیف، شک و انتظار، بحران و پایانی قانع کننده نیز وجود دارد.

**مثال (لطیفه):** مرد مستی در حال رانندگی در جاده ای کوهستانی و در میان باد و بوران است. ناگهان به شدت به زنده می زند و از ماشین به بیرون پرت می شود. در این حال به شاخه سست درختی کوهی چنگ می زند و در هوا معلق می شود. دعا کتان می گوید: «خدایا مرا نجات بده». فرشته ای ظاهر می شود و می گوید: «خدا به تو کمک خواهد کرد.» مرد هراسان می گوید: «هر کاری بگویند می کنم، فقط به خدا بگویند مرا نجات بدهد.»

«خدا می خواهد بداند آیا به او اعتماد داری؟» مرد می گوید: «بله، اعتماد دارم. و برای اثباتش هر کاری بگویند می کنم. دیگر هیچوقت لب به مشروب نمی زنم.»

شاخه درخت شلتر می شود. مرد به زیر پایش نگاه می کند. تقریباً در هزار متری بالای رودخانه ای خروشان معلق است. تنها روشنائی، روشنائی فرشته است. فرشته دوباره می پرسد: «آیا واقعاً به خدا اعتماد داری؟» مرد می گوید: «اعتماد دارم. و برای اثباتش هر کاری بگویند می کنم.» فرشته سری تکان می دهد و می گوید: «بسیار خوب، پس شاخه درخت را ول کن!»

در همان جمله اول داستان، موقعیت مشخص و شخصیت پردازی نیز شده است: «مرد مستی در باد و بوران رانندگی می کند.» حادثه: تصادف با نرده ها شروع شک و انتظار: چنگ زدن به شاخه درخت انگیزه: زنده ماندن. شخصیت فرعی: فرشته. خط طرح: احتمال نجات. گفتگوی حاوی اطلاعات: کمک در دسترس است. شک و انتظار مداوم: «اگر به خدا اعتماد کنی...» آماده سازی: «برای اثباتش هر کاری بگویند می کنم.» افشای درون و تغییر شخصیت: «دیگر هیچوقت لب به مشروب نمی زنم.» شرح و توصیف خطر: سست شدن شاخه درخت، رودخانه خروشان زیر پا. شک و انتظار مداوم: «آیا واقعاً به خدا اعتماد داری؟» معما: فرشته چگونه او را نجات خواهد داد؟ اوج شک و انتظار: «هر کاری بگویند می کنم...» بحران و نکته داستان: «شاخه را ول کن!» معمای دیگر: آیا او شاخه درخت را رها خواهد کرد یا نه (۴)

داستان کوتاه نیز مثل لطیفه، اشکال گوناگونی دارد. در بدن لطیفه ای لاغر، چربی لازم برای تبدیل به داستان کوتاه وجود دارد.

## ۷. نویسنده‌گی شخصیتها

نویسنده‌ها نباید مرعوب افسانه‌هایی که در باره نوشتن ساخته‌اند بشوند بلکه بیشتر باید دلواپس واقعیت‌های نویسنده‌گی باشند.

سالهاست که افسانه‌ای دهان به دهان می چرخد. می گویند که تا به جای نویسنده، شخصیتها خودشان را نویسند، نویسنده نمی تواند به عمق اشخاص دست یابد. اما این رهنمودی رمانتیک و غیر واقعی است. این رهنمود احتمالاً از گمراهیهای عده ای از منتقدان ناشی می شود که می خواسته‌اند شخصیت کاوی نویسندگان بزرگی چون داستایوسکی، پروست، تولستوی، دیکنز و جویس را توضیح دهند.

و بعد آموزگاران<sup>(۲)</sup> که همه نظریات را درباره نویسنده‌گی و نویسندگان مطالعه می کردند ولی خود با مراحل نویسنده‌گی هر روز از نزدیک و به طور تجربی آشنا نبودند، این نظریه را آموزش دادند و تعلیم دادند. حال آنکه شخصیتها تصاویر مرده ای بیش

نیستند. شخصیتها ذهن و روابط متقابل ندارند و با انگیزه ذاتی و نیروی درونی در صفحات کتاب جست و خیز کتان به دنبال داستان نمی گردند. آنها نمی توانند تجزیه و تحلیل، تفسیر، افشا و خود را خلق کنند. شخصیتها فقط هنگامی که نویسنده وظیفه خاصی برایشان در نظر می گیرد و در موقع مناسب، فکر، احساس، صحبت و عمل می کنند. نویسنده دائم بر نوشته‌اش فرمان می راند. او هرگز نمی تواند به طور منطقی ادعا کند که: «شخصیتها مرا به نوشتن واداشتند.»

نویسنده جعل کننده ای نیست که لال و بی صدا و در عالم خلسه جایی نشسته و منتظر فرصت باشد تا روح شخصیتها بیاید و به وی سقلمه بزند و از او بخواهد که: «هی، بیدار شو. ما آماده‌ایم تا تو را بنویسیم!» اگر شخصیتها در عالم ذهنی و غیر جسمانی سرگردان باشند تا نویسنده کم مایه ای را برای ابراز وجود بیابند، برمان مسلط خواهند شد. در این صورت فکر و ذکرشان «ستاره شدن» خواهد بود و در وصف خود بیش از حد قلم خواهند زد. حوادث را خواهند بلعید و یک ریز صحبت خواهند کرد.

این تصور که داستان یا رمان را شخصیتها می نویسند مناقصه ای است برای تبلیغ اسرارآمیز بودن نویسندگی. نوشتن کاری است که هر روز و دائماً فرد خاصی انجام می دهد. نویسنده چون مهارت لازم را دارد و با چگونگی شخصیت پردازی آشناست، به عمق شخصیتها دست می یابد و لا غیر.

## ۸. از درون نگری به امساک استفاده کنید

بی دلیل نیست که امروزه از جمله دلمشغولیهای نویسندگان ارزش درون نگری (افکار شخصیتها) است. کارآیی درون نگری اغلب بستگی به زمان یا دوران چاپ نوشته دارد. شاید در ابتدای امر، درون نگری های مارسل پروست در رمان یادآوری خاطرات گذشته موفقیت زیادی کسب کرده باشد. با این حال چه بسا اگر الان پروست رمانش را برای چاپ به ناشری بدهد، ناشر به دو دلیل آن را رد می کند:

(۱) کافی نبودن داستان (۲) استفاده بیش از حد از درون نگری. الان حتی ناشران موبی دیک، برادران کارامازوف و جنگ و صلح را نیز به همین دلیل رد می کنند.

شما در دورانی دست به قلم برده اید که خط داستانی و حوادث برجهان داستان حکمفرمایی می کنند. درون نگری اگر چه مهم است اما باید کم و گزیده از آن استفاده کرد. درون نگری اطلاعات راجع به موقعیت و روابط را که نمی توان از طریق وصف عینی کارهای شخصیت در اختیار خواننده گذاشت، افشا می کند. به علاوه می توان از آن برای وصف تغییر درون شخصیتها و روابط آنها استفاده کرد.

**مثال:** جان با عجله در سالن فرودگاه به این طرف و آن طرف رفت و دنبال همسرش: زنی که کلاهی از پوست مرغوز<sup>(۳)</sup> به سر داشت گشت.

جملات بالا صرفاً فعالیت جان را توصیف می کند. اما هیچگونه اطلاعاتی راجع به نگرش و احساسات وی نمی دهد.

**مثال:** جان با عجله در سالن فرودگاه به این طرف و آن طرف رفت و دنبال همسرش گشت می توانست از او بخواهد در خانه بماند. فکر کرد: بچه هایمان مهمتر از میناق بی معنی پزشکی او هستند به دنبال زنی با کلاهی از پوست مرغوز گشت: «خدایا چقدر از کلاههای مسخره او بدم می آید.»

این بار شما می دانید که چرا او دارد دنبال همسرش می گردد. درباره روابط آنها و شغل همسر جان نیز چیزهایی می دانید. ضمن اینکه می دانید آنها چند تا بچه دارند و نظر جان نسبت به کلاههای همسرش چیست.

فعالیت همان توالی اعمال است و اطلاعات بسیار کمی را افشا می کند. خواننده دقیقاً نمی داند منظور از فعالیتی چیست. ولی درون نگری شخصیتها، این نکته را توضیح می دهد.

## ۹. دادن اطلاعات از طریق شخصیت‌های فرعی

نویسنده همیشه نمی‌تواند بگذارد شخصیت اصلی همه چیز را راجع به خودش بداند. شخصیتها هم مثل آدمهای واقعی ادراکی محدود دارند. با این حال اگر اطلاعات مهمی درباره شخصیت اصلی وجود دارد که وی نمی‌تواند بداند ولی برای داستان یا روابط متقابل اشخاص ضروری است، خواننده را نیز باید از آن مطلع کرد. شیوه مؤثر برای این کار، دادن اطلاعات از زاویه دید شخصیت دیگر است.

در این گونه مواقع می‌توان نکاتی را که به گمان یا طبق قضاوت شخصیت فرعی در رفتار شخصیت اصلی معنی‌دار است، واقعی یا حداقل ممکن به حساب آورد.

مثال: رئیس بانکی از ته قلب دلپسته تنها دخترش است. به نظر او اگرچه دخترش لوس و خودسر خواهد شد، ولی این، رابطه سالمی است. اما تعلق خاطر او به دخترش کمی بیش از رابطه مرسوم پدر و دختری است. اما در این رمان لازم است که وی این نکته را نداند.

اگر نویسنده نگذارد شخصیت اصلی ناسالم بودن این رابطه را درک کند، شاید خواننده نیز بی‌پس به وجود آن نبرد. و باز شاید نویسنده نخواهد این اطلاعات را از ترس اینکه خواننده آن را توضیح سطحی روانی تلقی کند بر شخصیت رئیس بانک تحمیل کند. در این مورد نویسنده می‌تواند با استفاده از دید و کنجکاری شخصیت فرعی، اطلاعات را به نحوی مناسب به خواننده بدهد.

مثال: رئیس بانک و دخترش مشغول خوردن ناهار در رستوران هستند. باهم زمزمه می‌کنند و بی‌صدا می‌خندند. سه تا از کارکنان بانک پشت میزی که در قسمت دیگری از رستوران است نشسته‌اند و آنها را نگاه می‌کنند. یکی از آنها زیر لب می‌گوید: «آنها بیشتر شبیه عاشق و معشوق هستند تا پدر و دختر.» دیگران از این بدگویی ساکت می‌شوند. سپس گوینده لحظات کوتاهی درباره ناسالم بودن این رابطه فکر می‌کند.

اطلاعاتی که شخصیت اصلی نمی‌تواند بداند و نویسنده نمی‌خواهد از طریق روایت یا معرفی شخصیت براو تحمیل کند، پس از این بخشی از رابطه پدر و دختر است. اگرچه نظریات کارمند بانک، صرفاً بیانگر تصورات اوست، اما احتمال دارد این نظریات صحیح باشد.

## ۱۰. روایت صحنه‌های کوچک

زمان مناسب برای روایت هنگامی است که نویسنده بخواهد از مجموعه‌ای از صحنه‌های کوچک، منفرد و غیر نمایشی استفاده کند. این گونه صحنه‌ها کمی مهمتر از جزئیات آماری (سیاهه نویسی) زمان حال و بیانگر گذشت زمان، تغییر مکان و فعالیت‌های زندگی روزمره هستند. و اگرچه هیجان‌انگیز نیستند اما وجودشان ضروری است. اطلاعات لازم را نیز باید در روایت آورد ولی نباید این اطلاعات مانع حرکت و سرعت داستان شوند.

داستانی طولانی: خانواده‌ای مجبور شده است

همیشه برای حفظ شرافت میهن پرستانه‌شان از روابط جنسی یا عشقی خود می‌گذرند. شخصیت‌های پلید کم‌کم پس از سه چهارم رمان، در اقدامات خود شکست می‌خورند و قهرمانان به موفقیت دست می‌یابند. درست قبل از اینکه شخصیت‌های پلید ماشه را بچکابند یا بمب را منفجر یا میکروب کشنده را پخش کنند، رئیس جمهور یا پاپ یا جهان نجات پیدا می‌کند. نویسنده در پایان رمان به برخی از قهرمانان اجازه می‌دهد تا به خاطر دستیابی به هدفشان کشته شوند.

این گونه رمانها ماجرای ناب است. شخصیت‌هایشان اشخاص مهمی نیستند و طرحی از پیش تعیین شده بر آنها حاکم است. شرگرد مناسب فنی، بزن و بکش و پیچیدگی طرح، آنها را پیش می‌برد.

برای استفاده از اشکال مختلف ساختار «کشف و توقف» در داستان نویسی، باید آن را مطالعه کرد. نویسندگان باید برای استفاده مؤثر از این شیوه همچون جراحان، در ارتباط با محتوای اثرشان دست به گزینش بزنند. باید علت رفتار شخصیتها را نه با استفاده از شیوه روایت یا درون‌نگری، بلکه از طریق اعمالشان افشا کنیم. به بیان دیگر، توضیحات باید جزئی از اعمال شخصیتها باشد.

## ۱۲. تعیین مهلت نهایی

همه نویسندگانی که اثری منتشر نکرده‌اند، گاهی اعلام کرده‌اند که: «اگر تا يك (یا دو یا سه) سال دیگر اثری منتشر نکنم، دست از نویسندگی خواهم کشید. حداقل این بار دیگر می‌دانم که سعی خودم را کرده‌ام.» این مهلت، مهلتی کوتاه و بی‌معنی است. هیچ علامت مشخص یا مهمی که حاکی از ادامه یا توقف نویسندگی باشد، وجود ندارد. دو صفت باارزش نویسندگان همانا اعتماد به نفس و پایداری سرسختانه است.

طرز برخورد ناشران، وضعیت نشر و اقبال عامه ثبات ندارد. نویسندگان با مقاومت مشخصی درگیر نیستند. وضعیت در هر مرحله از چاپ و نشر مثل بازی چکر<sup>(۵)</sup> به سرعت تغییر می‌کند. اگر نویسنده پایداری کند، مسلماً زمان دریافت پاداش نیز خواهد رسید. وقتی ویلیام سارویان<sup>(۶)</sup> فکر کرد که موقع چاپ آثارش رسیده است، فهرستی از ناشرانی که احتمالاً آثارش را چاپ می‌کردند، تهیه کرد. و با پایداری منطقی داستانهایش را به ترتیب برای همه ناشران فرستاد. وقتی به انتهای فهرست رسید و همه آنها آثارش را رد کردند، دوباره از اول فهرست شروع کرد و باز برای همان ناشران آثارش را بست کرد. اما این بار با چاپ آثارش موافقت کردند. خوشبختانه سارویان برای خودش مهلت نهایی تعیین نکرد. او به کارش ایمان داشت و پایداری کرد.

اگر صرفاً باید فن داستان نویسی را بیاموزید تا نویسنده حرفه‌ای و معتبری شوید، مدتی تمرین کنید و بعد آثارتان را برای ناشران بفرستید. و بعد می‌بینید که هر کسی می‌تواند نویسنده حرفه‌ای شود.

تقریباً همیشه بزرگترین دشمن نویسندگان که دائم باید با آن درآویزند، شخصیت خودشان است. نویسنده ساعات کارش مثل آدمهای معمولی محدود نیست. وی همواره در جدال با تغییر سریع و

به امریکا مهاجرت کند.

صحنه‌ها: الف) فامیلیها به خانواده مهاجر جامی‌دهند. ب) والدین خانواده شغلی در شهر پیدا می‌کنند. ج) بچه‌ها به مدرسه می‌روند. د) والدین خانواده پول کافی برای اجاره آپارتمان مستقل در می‌آورند. ه) دوره تطبیق پیدا کردن با جامعه به طور منظم و به آرامی ادامه می‌یابد. و) جامعه جدید آنها را می‌پذیرد. ز) پلیس هنگام جشن تولدی، تقاضای ورود به خانه را می‌کند و پسر خانواده را به جرم درجه يك قتل، بازداشت می‌کند.

اگر چه باید این مرحله برای اثبات واقعی بودن بزمینه دوران تطبیق خانواده در آمریکا، در داستان بیاید، اما نمایشی کردن تك تك صحنه‌های آن نیز احتیاج به صفحات زیادی دارد. در این گونه مواقع شیوه مناسب، استفاده از روایت است.

مثال: ماههای اولیه به کندی فصلها می‌گذشت. دیوید و میریام به مدرسه رفتند و به سرعت زبان انگلیسی را یاد گرفتند و کم‌کم شروع به یاد دادن زبان به والدینشان کردند. همه تصدیق کردند که کار خیاطی سارا هنرمندانه است و لباسهای کهنه‌شان را برای تعمیر پیش او می‌آوردند. در ماه آوریل پنجامین از شغل خدمه کشتی به شغل کارمندی قسمت فروش ارتقای مقام پیدا کرد...

نویسنده با جمع کردن صحنه‌های غیر مهم و ارائه آن به شکل روایتی فشرده، خواننده را از پیشرفت اجتماعی خانواده مطلع می‌کند و نمی‌گذارد که وی سیاهه مفصل چندین صحنه غیر نمایشی را بخواند و با این کار جریان رمان را بی‌آنکه ضربه جبران‌ناپذیری به سرعت آن بزند، پیش می‌برد.

## ۱۱. رمان کشف و توقف

در اواسط دهه ۱۹۶۰ میلادی، ساختاری پرزرق و برق و فانتزی به نام «کشف و توقف» در رمان نویسی باب شد و شهرت زیادی در میان مردم کسب کرد. قوای محرکه این گونه رمانها نیرویی پیش برنده است که هیچگاه سرعش کند نمی‌شود، اما خواننده به ندرت با شخصیتها عجیب می‌شود. رمان به نحوی طراحی شده تا خواننده سریعاً آن را بخواند و فراموش کند. ساختار رمان عمدتاً تکه‌تکه (اپیزودوار) است. لازم است نویسندگان با ساختار این رمانها آشنا شوند، چرا که نوشتن آن نیاز به مهارت دارد.

داستان: رهبر متعصب گروهی میهن پرست غیور ولی منحرف، تصمیم می‌گیرد رئیس جمهور یا پاپ را ترور کند و با جهان زا نابود کند.

ساختار داستان: خط طرح - آنها یا به مقامات کشور اطلاع می‌دهند یا نقشه‌شان لومی‌رود. اساساً قهرمان یا قهرمانان تعیین شده‌اند تا شخصیت‌های پلید را «کشف و متوقف» کنند. شخصیت‌های پلید تا سه چهارم رمان قویتر می‌شوند و قهرمانان دائم شکست می‌خورند.

آنها با زنی (یا مردی) بسیار جذاب مواجه می‌شوند که به آنها کمک یا خیانت می‌کند. مأموران خوب



نامشخص اوضاع است. و برای فائق آمدن بر این دشمن غدار باید اعتماد به نفس داشته باشد و صبر پیشه کند.

### ۱۳. شخصیت پس از غیبت طولانی تغییر می‌کند

هرگاه شخصیتی در بیش از ده صفحه از رمان غایب باشد، حتی اگر این غیبت فقط به مدت دو ساعت یا دوروز باشد، باید دوباره از جنبه‌ای دیگر او را توصیف کرد.

داستان: سه مرد جوان از دانشکده پزشکی فارغ‌التحصیل شده‌اند. آلبرت طبیب اطفال و کارل پزشک داخلی است و میلتن نیز شغل دکتری را کنار می‌گذارد.

نویسنده اغلب به هنگام نوشتن رمانی که ساختاری تکه‌تکه (اپیزودوار) دارد از زاویه دید سه شخصیت اصلی رمان استفاده می‌کند. و آنها را یکی در میان در رمان حاضر می‌کند و به هر یک مجال کافی می‌دهد تا نقش خود را ایفا کند. اما در رمانی کاملاً یکپارچه، میلتن و کارل در قسمتهای مربوط به آلبرت در رمان ظاهر می‌شوند و آلبرت در قسمتهای مربوط به میلتن یا کارل در رمان حضور خواهد یافت. زندگی آنها کاملاً با یکدیگر درمی‌آمیزد.

مثال: آلبرت در بیمارستان شغلی به دست می‌آورد. ضمناً در قسمت بعدی مربوط به او مشخص می‌شود که با همسر کارل روابط نامشروعی دارد. میلتن از کارل پول قرض می‌کند تا داروخانه‌ای باز کند. وقتی نویسنده داستان را از زاویه دید کارل نقل می‌کند، بخشی از داستان به بی‌احترامی کارل نسبت به میلتن و احترامی که او برای آلبرت قائل است می‌پردازد. کارل نمی‌داند که آلبرت با همسرش روابط نامشروع دارد.

هنگامی که یکی از سه شخصیت اصلی با زاویه دید خاص خود در چندین صفحه از رمان غایب باشد، هنگام حضور مجدد، باید دوباره او را توصیف و تغییر شخصیتش را افشا کرد تا داستان پیش برود. معنی این سخن، معرفی مجدد شخصیت به خواننده نیست، بلکه حضور متناوب شخصیتها امکانی به نویسنده می‌دهد تا هر بار تغییر شخصیتی را (به لحاظ اخلاقی، جسمانی، احساسی و غیره) افشا کند. و نویسنده این کار را به سرعت انجام می‌دهد.

مثال (بعد از سه روز و دو صفحه غیبت): میلتن دیگر ستایشگر رتبه‌های بالای کارل نیست. آنها نیز پیشرفت و لیاقت او را قبول نداشتند. او هیچوقت نمی‌دانست تا چه حد از کارل بدش می‌آید.

مثال (مجدداً پس از بیست و شش صفحه غیبت): میلتن می‌دانست که آلبرت با همسر کارل روابط نامشروعی دارد. اگر او قبل از امتحان نهایی این را به کارل گفته بود، از غرورش کاسته می‌شد.

میلتن باز پس از یک غیبت دیگر از رمان از شغل

دکتری متنفر و پس از یک غیبت دیگر به لحاظ اخلاقی نیز شرور و فاسد می‌شود.

### ۱۴. ایجاد محدودیت‌های غلط برای من راوی

برخی چارچوب غلطی برای استفاده از راوی اول شخص: من گذاشته‌اند. به نویسندگان توصیه می‌کنند که از زاویه دید اول شخص مفرد فقط در داستانها و رمانهای کوتاه استفاده کنند. می‌گویند که دیدگاه فردی «من راوی» اجازه رسوخ به ذهن شخصیت‌های دیگر را نمی‌دهد.

اما نویسندگان باید برای فائق آمدن بر این محدودیت خیالی، از تغییر ظریف در نگارش که قابل بسط در سه مرحله است، استفاده کنند.

می‌توان از بی‌واسطگی اول شخص، به تمرکز دورتر و روایت عینی وی تغییر نظر داد. و باز شیوه روایت عینی را آنگونه ادامه داد تا امکان تغییر و بسط روایت به شکل دیگر سوم شخص فراهم شود.



مثال (بی‌واسطه): می‌ترسیم بگذارم مرا به اتاق پیش از عمل ببرند. تنها می‌شدم. روی تختی می‌ماندم و بعد احساس می‌کردم سوزنها و میل جراحی بدنم را سوراخ می‌کنند. پیش خودم مجسم می‌کردم که همه جور عمل خشن و بی‌رحمانه را روی بدنم انجام می‌دهند.

(روایت عینی): دکتر چینگ به اتاق آمد و نیشش به خنده‌اش. گفت: «این یکی خیلی ساده است. من تا حالا دویست تا عمل مثل این انجام داده‌ام و همه موفقیت آمیز بوده.» دستی به شانه‌ام کشید. از او خوشم می‌آمد. اصلاً به دکترهای دیگر که به خاطر چینی بودنش از او متنفر بودند، اعتنا نمی‌کرد.

(شکل دیگر سوم شخص): چینگ در استان کوچکی در کره جنوبی به دنیا آمد. موقع جنگ در کودالی رهایش کردند تا بمیرد. اما سربازی آمریکایی

او را که تقریباً از سرما یخ زده بود پیدا کرد. چینگ را به بیمارستان بردند و حالش خوب شد. و بعد قسم خورد که برای قلدرانی، دکتر شود. به نظر چینگ آمریکاییها مردم عجیبی هستند؛ همیشه نگرانند.

در بند آخر، راوی اول شخص مفرد به ذهن دکتری چینی رسوخ و گذشته او را نیز نقل می‌کند. و اگر خواست به مطلب دیگری (احساسی، معنوی و غیره) بپردازد، صرفاً محتوا را عوض می‌کند. و بعد وقتی به تأثیر مطلوبش بر خواننده دست یافت، دوباره به اتاق بیمارستان یعنی روایت بی‌واسطه اول شخص بر می‌گردد.

### ۱۵. داستان را با افتتاحیه‌ای ایستا شروع نکنید

هرگز داستان کوتاه یا رمان را با شخصیتی که نشسته یا مشغول فکر کردن است شروع نکنید. چون این صحنه نمایشی نیست، بلکه ایستا (ساکن) است. داستان باید برای خود خواننده اتفاق بیفتد.

مثال: مارتین گلیبور در اتاق خود نشست و مشغول فکر کردن شد. از افکارش خوشش نمی‌آمد. اگر افکارش را به همسرش می‌گفت، همسرش مسخره‌اش می‌کرد. فکر کرد: به‌اش نمی‌گویم که می‌خواهم ترکش کنم. دنبال بهانه گشت.

مثال بالا در حقیقت «مقدمه» یک نمایش است و احتمال دارد لحظاتی اشتیاق خواننده را برانگیزد، اما باعث نمی‌شود که وی در داستان شرکت کند. نباید وقت را تلف کنید.

مثال: مارتین گلیبور لباسهایش را در چمدان کوچکش انداخت. نمی‌خواست به همسرش بگوید که می‌خواهد ترکش کند. چون جلوی او را می‌گرفت. در چمدانش را بست. ناگهان سنگی به پنجره بسته خورد و به درون اتاق آمد. از ترس عقب پرید. زنش همه چیز را می‌دانست.

این صحنه شروع داستان، گیرا تر است. رفتار شخصیت شما نیز باعث می‌شود تا خواننده پا او مشارکت کند. و باز افکار شخصیت مستقیماً در ارتباط با اعمال اوست، بنابراین وضعیت، نمایشی است.

اما در صحنه افتتاحیه ایستا، شرح و توصیف‌ها به نظر ساختگی می‌آید و تأثیر گذار نیست.

مثال (صحنه ایستا): یادداشتی به دور سنگ پیچیده بود. مارتین یادداشت را خواند. مارتین مردی کوتاه قد بود و دسته‌ای موی خاکستری دور سر طاسش را پوشانده بود. شانه‌های افتاده و دستانی لرزان داشت. اتاق خواب، دراز و تخت در هم و برهم بود. در اینجا نویسنده بیش از حد توصیف می‌کند، ولی اتفاقی نمی‌افتد.

مثال (صحنه پویا): مارتین سنگ را برداشت و کاغذی را که به دورش پیچیده بود باز کرد. دانه‌های عرق، روی سر طاسش برق می‌زد. وقتی یادداشت را می‌خواند، دستانش می‌لرزید. شانه‌های فرو



افتاده اش کنش آمد. خواند: «زنت نمی گذارد ترکش کنی» به طرف اتاق خواب دراز یورش برد و به چمدان کوچکش که روی تخت درهم و برهم بود، چنگ زد. هیچکس نمی توانست او را در آن خانه نگه دارد.

این بار توصیفهای نویسنده جزئی از اعمال شخصیت است. وقتی توصیفها همراه با اعمال اشخاص به جریان بیفتند، سرزنده و جاندار می شود. در این هنگام نویسنده به جای توصیف صرف صحنه، از جزئیاتی که در صحنه نقشی ایفا می کنند استفاده می کند.

## ۱۶. تحقیق

نویسندگان معمولاً ساعتها درباره لباسها، مصنوعات، غذاها، سلاحها و امکانات ثابت خانه های رمان تاریخیشان تحقیق می کنند. اما استفاده از همه این تحقیقات صرفاً به این دلیل که اطلاعات لازم در اختیارشان است، کاردرستی نیست. نویسندگان ماهر باید ایثار کردن را بیاموزند.

مثال (استفاده بد از تحقیقات): سرگالوانت<sup>(۷)</sup> با شمشیر ایرانی اش: غدار<sup>(۸)</sup> ضربتی محکم به اسکافه<sup>(۹)</sup> سرتولوی<sup>(۱۰)</sup> زد. معمولاً وقتی ورقه فلزی اضافی بالای کلاهخود کج می شد، قرم می شد. سرتولوی که با شمشیر چارگوش بلند و باریکش: استساک<sup>(۱۱)</sup> می جنگید جا خالصی داد ولی اسهالی پرها<sup>(۱۲)</sup>: محافظ شاهه اش افتاد.

نویسنده از جزئیات يك دوره برای واقعی جلوه دادن زمان و مکانی خاص، استفاده می کند. این جزئیات تکیه گاههای داستان هستند و اعتبار نویسنده را افزایش می دهند. و اگرچه نمایشی نیستند، اما فضای حسی ایجاد و داستان را پذیرفتنی و باور کردنی می کنند. ولی نویسنده رمان تاریخی هرچه داستان جلوتر می رود از جزئیات واقعی، کمتر استفاده می کند.

مثال (ابتدای رمان): کشتی بزرگ گادستاد در میان آبهای آرام به سرعت پیش می رفت. شانزده پارووزن در دو طرف کشتی، با آهنگی موزون پارو می زدند. سهرهای مدور را با طنابی به گیره های چوبی نرده های کشتی بسته بودند.

وقتی رمان جلوتر می رود، نویسنده فقط باید بنویسد: «کشتی گادستاد به نرمی درون آب پیش می رفت.» چرا که مجبور نیست برای بیش از حد واقعی جلوه دادن رمان، دانش آن را پراز جزئیات زمان و مکان کند.

نویسنده باید به هنگام نوشتن رمان تاریخی میل خواننده (کنجکاوی ذهنی او) را بررها شدن از زمان حال برآورد. سپس با محتوای احساسی داستان مانع برگشتن او به زمان حال شود. تحقیق صرفاً برای نویسنده جذاب است اما خواننده طالب اساس روابط و حوادث داستان است.

## ۱۷. استفاده از حروف کج بین درون نگری ها

نویسنده می تواند بی آنکه از سرعت داستان

بکاهد، با استفاده از گزیده ای از «درون نگری های لحظه ای» قسمتهایی از گذشته یا افکار شخصیت را در صحنه ای پرحادثه بگنجانند، و برای این کار، از حروف خاص - کج - استفاده کند.

صحنه: به هنگام نبردی زمینی در جنگ داخلی به سربازی دستور می دهند تا سریعاً از میدانی باز بگردد و جان سرلشکری را که تیر خورده نجات دهد. در نزدیکی سرلشکر درختچه هایی وجود دارد و دو تگ تیرانداز میان درختچه ها در کمین نجات دهنده شجاع و بی پروا هستند.

شیوه سنتی نوشتن این صحنه میانی و حادثه ناب، شرح و توصیف عینی نحوه نجات سرلشکر به وسیله سرباز است:

مثال: بیلی خمیده و زیگزاگی پیش دويد. دستهایش پیستولهایی بودند که سرسختانه برای بدنش تلمبه می زدند. دو گلوله جلوی پایش به زمین خورد. دیگران از پشت سر با صدای بلند تشویقش کردند. به شدت نفس نفس می زد. دو گلوله دیگر هوا را شکافت. درد به گردنش تیش می زد. همین طور که به طرف سرلشکر می دويد، پوتینهایش خاک به هوا بلند می کرد.

شرح و توصیف بالا نسبتاً خوب و پذیرفتنی است. اما نویسنده که دائم مترصد فرصتی است تا مشکلات شخصیت را تحلیل، احساس عمیق او را تشریح و برنگرش او تأکید یا آن را به خواننده القا کند، از این صحنه که حادثه ناب است برای دادن اطلاعات بیشتر استفاده می کند و این کار را با استفاده از تگ جمله کوتاه که با حروف کج چیده می شود می کند.

مثال: بیلی خمیده و زیگزاگی پیش دويد. دستاش

پیستولهایی بودند که سرسختانه برای بدنش تلمبه می زدند. دو گلوله جلوی پایش زمین خورد: اگر برای این کار به من ملال بدهند می توانم سیاستمدار شوم. دیگران از پشت سر با صدای بلند تشویقش کردند به شدت نفس نفس می زد. دو گلوله دیگر هوا را شکافت. درد به گردنش تیش می زد: مردم به سربازانی که موقع نجات سرلشکرها زخمی می شوند رأی می دهند. همین طور که به طرف سرلشکر می دويد، پوتینهایش خاک به هوا بلند می کرد.

جملاتی که با حروف کج چیده شده است آنقدر کوتاه است که مانع سرعت داستان نمی شود. صحنه سرشار از انسان دوستی سرباز است. و در عمق آن که به طریقی نمایشی افشا شده است، آرزویی مبهم نهفته است که نویسنده بر آن تأکید می کند.

## ۱۸. وقایع پیوسته

وقایع<sup>(۱۳)</sup> پیوسته نه تنها به لحاظ ترتیب جا با هم ارتباط دارند، بلکه از این نظر که پایان یکی آغاز حادثه بعدی را در خود دارد با هم مرتبط اند. این نوع ساختار به نویسنده کمک می کند تا از مقدمه چینی ملال آورد در آغاز صحنه بعدی خودداری کند و مستقیماً به صحنه بعدی بپردازد.

داستان: ایدی، دزدی خرده پا به چند نزولخوار کلاهبردار شدیداً مقروض است و اگر تا سه شنبه قرضهایش را تمام و کمال نپردازد، کتک چنانچه ای می خورد. ایدی تصمیم می گیرد که پولهای مرد ثروتمندی را که می گویند همیشه پول نقد زیادی با خود حمل می کند بدزدد.

این بخش از رمان را باید با شرح سه حادثه تکمیل

**واقعه ۱:** ایدی با ضرب‌های مرد ثروتمند را بیهوش می‌کند. وقتی دنبال کیف پولش می‌گردد، فکر می‌کند که می‌تواند به رفیقش چارلی اعتماد کند و او را ترغیب کند تا بگوید که ایدی موقع وقوع جرم با او بوده است و نتوانند او را متهم به دزدی از مرد ثروتمند کنند. اما چارلی بسیار طماع است.

برای شروع صحنه بعدی نیازی به مقدمه چینی دوباره درباره ایدی و چارلی نیست. چرا که قسمت آخر صحنه دزدی بالا، ورود مستقیم به صحنه بعدی را امکان پذیر می‌کند (ایدی نسبت به وفاداری چارلی مردود است).

**واقعه ۲:** ایدی و چارلی در باره پول با هم مشاجره می‌کنند. چارلی فقط در صورتی حاضر است بگوید که ایدی موقع وقوع جرم با او بوده که نصف پول دزدی به او برسد. ایدی ضمن اینکه سهم پولهای چارلی را یکی یکی جلوی او می‌شمرد می‌داند که با باقی مانده پول نمی‌تواند قرضش را به نزولخوران بردارد. و از ترس کتک جاتانه، تصمیم می‌گیرد که چمدان لباسش را ببندد و از آن شهر برود.

در اینجا نیز مجدداً نیازی به مقدمه چینی در باره ایدی در صحنه بعد، نیست. جملات آخر صحنه قبل، مقدمه لازم صحنه بعد را فراهم کرده است. و در حقیقت با این کار، نویسنده مقدمه ملال آور صحنه بعد را حذف کرده است.

**واقعه ۳:** در چمدان ایدی باز است و همه لباسهای روی تخت ولوست. ایدی خونین و مالین کف اتاق افتاده است. و نزولخواری گردن کلفت و خشن باقی مانده پول ایدی را می‌شمرد. اما پولها کافی نیست.

سه صحنه بالا به هم پیوسته اند. چرا که پایان هر صحنه، عاملی پیوند دهنده در خود دارد که ما را به صحنه بعد هدایت می‌کند. نویسنده با استفاده از این شیوه، مقدمه چینی مفصل صحنه بعدی را حذف می‌کند و بلافاصله پس از پایان یک حادثه به حادثه بعد می‌پردازد.

البته ساختار حوادث پیوسته در صورتی که صحنه‌ها بلافاصله پس از یکدیگر نیابند کارایی نخواهد داشت، چون این نوع آماده سازی خواننده آنقدر رقیق و کم جان است که اگر حادثه بعدی بلافاصله به دنبال حادثه قبل نیاید، خواننده آن را فراموش می‌کند.

## ۱۹. از حجم رمان نترسید

فقدان استعداد، مهارت، اراده یا وقت، نویسنده را از نوشتن رمان باز نمی‌دارد. بلکه وقتی وی به کل رمانی که می‌خواهد بنویسد فکر می‌کند، ترس وجودش را می‌گیرد. و وقتی به خط طرح‌ها، شخصیتها، پس‌زمینه‌ها، انگیزه‌ها و درگیریهایی که باید به نحوی کامل در رمان بیاورد می‌اندیشد، کار برایش پرهیبت و وحشتناک می‌شود.

نویسنده باید خلق رمان را به تعمیر خانه‌ای مخروبه تشبیه کند. او نیز همچون نجاری است که ابزارهای زمان، در دست دارد و می‌داند که از کجا شروع به کار

کند. او از همان اول و فوری به همه جای خانه حمله نمی‌برد، بلکه روی جزء جزء خانه کار می‌کند. می‌تواند در کج رادرست و کف چوبی لُق و پرسروصدای اتاق را سفت کند؛ موقعیتی برای شروع بیاباد، یعنی شخصیتی را خلق کند. او قبلاً دیوار را رنگ زده؛ صحنه‌ای ده صفحه‌ای را نوشته است. زمان نیز مانند خانه، ملموس است و ماهیتی انتزاعی و مرموز ندارد. نجار می‌داند که هر قسمت خانه را که تعمیر می‌کند به کل خانه تعلق دارد. و نویسنده می‌داند که هر صحنه از زمانی که می‌نویسد با کل رمان ارتباط و پیوند دارد. همه رمان در وجود اوست و او تکه تکه آن را خلق می‌کند.

رمان موجودی زنده نیست تا بر آن چیره شویم. رمان اثری متشکل از قسمتهای مختلف است و باید قسمتهایش را به هم پیوند داد. و نویسنده هر بخش را در مدت زمانی خاص می‌سازد.

بهترین دلیلی که نویسنده می‌تواند برای غلبه بر ترسش بیاورد و رمانش را آغاز کند، وجود رمانهای دیگر است. تاکنون میلیونها نفر، میلیونها رمان نوشته‌اند. نویسندگان آدمهای بزرگ، استثنایی و ابر انسان نیستند. آنها آدمهای معمولی‌اند که آثاری بزرگ خلق کرده‌اند.

نویسنده هرگز نباید از افسانه‌های عامیانه‌ای که درباره زندگی نویسندگان بزرگ و پرهیبت - که به دستاوردهای شگفت‌انگیزی رسیده‌اند - شایع کرده‌اند، بیمی به دل راه دهد. آنها هم صرفاً نویسنده بودند. و رمز موفقیتشان در تصمیمشان بوده است: حرفه‌ای که پیوسته بدان مشغول بودند.

پس رمانتان را از همین امروز شروع کنید و هر بار، کمی بنویسید.

## ۲۰. استفاده از توصیفهای مادی برای انتقال

انتقال: گذر از یک مکان، حالت، مرحله از تحول، نوع و غیره به مکان، حالت، تحول و نوعی دیگر؛ همچنین تغییر دوره، مکان، عبارت و غیره به وضع دیگری که این تغییر در آن صورت گرفته باشد (فرهنگ نوین دانشگاهی و بستر).

در نگارش از «انتقال» برای تغییر زاویه دید، مکان، زمان و لحن استفاده می‌کنیم. نوع ظریف و اساسی انتقال نیز توصیف مادی است.

بسیاری از نویسندگان استفاده فرعی از توصیف مادی را درک نمی‌کنند یا با ارزش نمی‌دانند. اما توصیفهای مادی نه تنها واقعیتی مادی (تصاویر شنوایی، بصری، بویایی، چشایی و لامسه) را طرح می‌کند، بلکه به کار انتقال نیز می‌آید. در حقیقت پلهایی کوچک و نامحسوس است.

تغییر زاویه دید: از دیدلایلا: لایلا فکر کرد خانه فرسوده و ترسناک است. ممکن است موقع خواب، روحی سرش را ببرد. (انتقال) تار عنکبوت را از گونه‌اش پاک کرد. تارهای عنکبوت در تاریکی تاب خورد و به صورت رالف چسبید. (از دیدرالف) رالف تارهای عنکبوت را از روی دماغش پاک کرد فکر کرد: امشب وانمود می‌کنم که روح هستم و سرش را می‌برم.

تغییر حالت روحی شخصیت: خوش خلقی: فارلی ناگهان از خواب پرید و با خوشحالی خندید. خواب دیده بود چهل زن... دارند بدن استخوانی‌اش

را مشت و مال (ماساژ) می‌دهند. (انتقال) روی تخت بلند شد و نشست ولی از درد ناله‌اش بلند شد. ورم مفاصل در بدنش مثل سیمان سنگ شده می‌ماند. (بدخلقی) ناله کنان گفت: «کثافت! فایده ندارد. تبیل. چه بدن مزخرفی دارم!»

تغییر مکان و سپس برگشتن به مکان اول: اتاق نشیمن: فرد دست از خواندن کشید و به صندلی جنبیده تکیه داد. به صدای تق تقی که زنش در آشپزخانه راه انداخته بود گوش داد. می‌دانست که بلا دارد برای درست کردن املت پیاز خرد می‌کند. (آشپزخانه) بلا به طرف اجاق گاز دوید. گفت: چرا همیشه می‌گذارم قهوه بجوشد؟ شعله گاز زیر قوری قهوه را کم کرد. (اتاق نشیمن) فرد به قل قل قوری قهوه گوش داد و پوزخند زد. گفت: چرا همیشه می‌گذارم قهوه بجوشد؟

عبارت توصیفی انتقال‌دهنده، باید بسیار گزیده و آغاز توصیف با جمله قبل ارتباط داشته باشد؛ و آخر توصیف نیز باید با جمله بعدی مرتبط باشد.

مثال: مارتی لیوان نوشیدنی را انداخت و وقتی لیوان خرد شد عقب پرید. «صدای شکستن لیوان بسیار بلند بود. زنش از اتاق خواب داد زد: «چه صدایی بود؟» (۱۴)

انتقال مثل بل کوچکی است که دو نقطه را به هم وصل می‌کند. می‌توانیم به وسیله آن بی آنکه حرکت داستان را متوقف کنیم، از جایی به جای دیگر برویم.

## ۲۱. رمان پرماجر و رمان غم‌انگیز (۱۵)

بهرتر است گاهی شکلی ادبی را از جو وزین و روشن‌فکرانه‌اش خارج کنیم و به آن به عنوان امکانی برای خلق رمان بنگریم. به عنوان مثال می‌توان تفاوت بین رمان غم‌انگیز (تراژدی) و رمان پرماجر را از این دید بررسی و برای درک این شکلها آنها را با هم مقایسه کرد.

رمان پرماجر و رمان غم‌انگیز هر دو، شخصیت‌هایی اصلی دارند که در تقلا بین مرگ و زندگی هستند. شخصیت اصلی رمان پرماجر مصیبت زده نیست. چون به طور آزادی درگیر با ماجراهایی بیرونی شده است. او آگاهانه با پلیدیهای جهان پیرامون خود ستیز می‌کند. ممکن است زندگی و مرگش برای خودش مصیبت‌بار باشد، اما خواننده فقط در ماجراهایی او شریک می‌شود. و باز احتمال دارد بمرسد، اما پس از نابودی پلیدی، خواهد مرد. اگر پلیدی را شکست داد و زنده ماند، از او قدردانی می‌کنند. به علاوه چون می‌خواهد پلیدی پیرامون خود را شکست دهد، قهرمان است نه مصیبت زده.

**رمان پرماجر:** وکیلی حقه‌باز که می‌خواهد ارثیه متعلق به جفری کین را به وی نپردازد، او را به عنوان دیوانه به تیمارستان می‌فرستد. جفری کین از تیمارستان فرار می‌کند و وکیل را می‌کشد. سپس مبارزه‌ای را برای کشتن همه وکلای حقه‌باز آغاز می‌کند.

درمان پرماجرایی فوق، انگیزه جفری برای کشتن وکلای روشن است. و هرگونه اطلاعات دهی دیگر نویسنده در این مورد، انگیزه اولیه او را بیشتر تبیین

می‌کند. انگیزه جفری هیچگاه تغییر نمی‌کند یا عمیقتر نمی‌شود. او مبارزه را آگاهانه انتخاب کرده است. و لذتی که از کشتن آدمهای به گمانش پلید، می‌برد بیش از احساس گناه از انجام کاری پلید است. جفری سعی نمی‌کند جلوی خود را بگیرد. سعی او بر این است تا همه وکلای حقه‌باز جهان را نکشته، دستگیر نشود. و در تمام مدتی که او را تعقیب می‌کنند، خواننده زیرکی او را می‌ستاید و به هیجان می‌آید. البته خواننده برای قربانیان بی‌گناه، دل می‌سوزاند اما از ماجراها لذت می‌برد.

اما از آن سو، مایه شخصیت اصلی رمان غم‌انگیز، او را مجبور می‌کند در حوادث جهان که نابودش می‌کند نقشی برعهده گیرد. کشمکش او درونی و روحی است. گویی قدرتی جبری و وحشتناک او را به پیش می‌راند و او سعی دارد بر آن مسلط شود ولی نمی‌تواند. خواننده از کارها (ماجراها) بی‌گانه‌تر است انجام دهد بیزار است، ولی در کشمکش درونی‌اش با او مشارکت می‌کند.

**رمان غم‌انگیز:** رابرت دورن<sup>(۱۶)</sup> تمایل شدیدی نسبت به کشتن دختران بوری که گوشواره الماس بدلی می‌زنند دارد. رابرت می‌داند که این کار عملی غیراخلاقی، غیر قانونی و خطرناک است، ولی با وجود اینکه می‌خواهد از این کار دست بکشد، نمی‌تواند.

در رمان غم‌انگیز فوق، خواننده با رابرت دورن در تقلاش برای دست کشیدن از آدمکشی شریک می‌شود. خواننده با اینکه شاهد آدمکشیهای اوست، اما دلش برای وی می‌سوزد. چون او چاره دیگری ندارد. خواننده با تمایل غیرقابل کنترل او احساس همدردی می‌کند. (چون خود او نیز تمایلات این چنینی، فراوان دارد.) قدرتی جبری و بی‌رحم روح رابرت را تسخیر کرده است و بر او ستم می‌کند. خواننده به حال قاتل بیش از قربانی گمنام تأسف می‌خورد. خواننده قربانی را نمی‌شناسد. اما تمام توجهش به شخصیت صمیمی و معذب رابرت است.

وقتی رابرت در شهر دنیال قربانی دیگری می‌گردد، خواننده با عذاب درونی‌اش آشناست و می‌داند که چگونه وی در جدال با جبر درونی خویش است. خواننده از رابرت درخواست می‌کند که: «نکن رابرت!» و امیدوار است که این بار او کسی را نکشد. اما از آن طرف، وقتی جفری وکیل حقه‌باز دیگری را شکار می‌کند تا بکشد، خواننده صرفاً از خود می‌پرسد که چگونه جفری می‌تواند از دست پلیس بگریزد. وقتی جفری آدمکشی می‌کند عذاب درونی نمی‌کشد و گرنه دست از آدمکشی برمی‌داشت. رابرت نمی‌تواند آدم نکشد اما جفری می‌تواند.

رابرت دائماً سعی می‌کند بفهمد که چرا مجبور است آدم بکشد. انگیزه‌هایش ثابت نیست، بلکه پیوسته عمیقتر می‌شود. داستان روح و ذهنش را به نمایش می‌گذارد. او در جدال با پلیدی است اما نیروی جبری در درون اوست. و فقط وقتی سرانجام به انگیزه‌های واقعی‌اش (نوع خاص جبر درونی‌اش) از طریق مکاشفه پی می‌برد، نویسنده می‌گذارد دستگیر یا کشته شود. اگر چه به ضعف شخصیت خویش که زندگی‌اش را مصیبت بار کرده است پی می‌برد اما نمی‌تواند مانع نابودی خویش شود. خواننده به او عشق می‌ورزد و برایش دل می‌سوزاند.

و اینها تفاوت‌های کلی بین رمان غم‌انگیز و رمان پرماجر است. با این حال این دو شباهتی اساسی نیز با یکدیگر دارند. هر دو شخصیت اصلی باید درست پس از سه چهارم از زمان شاهد تغییر شخصیت خود و نیز چرخش شدید حوادث باشند.

در رمان پرماجر جفری باید ببیند که زنگار تفرز و کلای حقه‌باز، کاملاً از دلش زوده شده است و با خود عهد کند که دست از کشتن آنها برمی‌دارد. اما بعد باز نویسنده باید وضعیت حیرت‌انگیز دیگری را به وجود بیاورد تا جفری نتواند دست از آدمکشی بردارد:

**مثال:** وکیل فاسدی که در این مدت مشغول بررسی و تعقیب کارهای جفری بوده، پیش او می‌رود و مدارک غیرقابل انکاری دال بر محکومیتش به او نشان می‌دهد. و بعد بولی به عنوان حق‌السلوک می‌خواهد. با اینکه جفری با خود عهد کرده که دیگر کسی را نکشد، باید با کشتن وکیل فاسد، مدارک جرمش را از او بگیرد.

در رمان غم‌انگیز نیز رابرت باید بر تمایزش نسبت به آدمکشی غلبه کند. سرانجام یک بار او بر جبر درونش برای کشتن یکی از قربانیانش که زن جوان موبوری با گوشواره الماس بدلی بوده، چیره می‌شود. اما آرامش روحی‌اش زیاد دوام نمی‌آورد. چرا که معلوم می‌شود آن چیرگی، موقتی بوده است. او باید تا پای مرگ بکشد و زنج ببرد.

**مثال:** رابرت که نومی‌دانه تلاش می‌کرده از کشتن زنان جوان موبور با گوشواره الماس بدلی، دست بردارد، به مطب روانپزشک می‌رود و دکتر او را تحت درمان خواب مصنوعی قرار می‌دهد. رابرت یادش می‌آید که خواهر جوانش که دختر نوزده ساله موبور و شوروری بوده و خوی آدمکشی داشته است، گوشواره‌های مادرش را می‌دزد و دستگیر می‌شود. و برای فرار از مجازات، چراغ رومی‌ز برنجی را به سر مادرش می‌کوبد، و مادرش وقتی از بیمارستان به خانه برمی‌گردد، کاملاً فلج بوده است. رابرت می‌فهمد که از خواهرش متنفر بوده و دختران موبور را به جای خواهرش می‌کشته است. اما اکنون دیگر تمایلی به کشتن خواهرش ندارد. از قضا روانپزشک خود زنی موبور است که گوشواره الماس بدلی به گوشه‌هایش زده است. رابرت نمی‌تواند جلوی خودش را بگیرد و او را نیز می‌کشد. و بعد می‌فهمد که دیگر درمان‌ناپذیر و قاتلی بی‌عقل است. به بام ساختمان بسیار بلندی می‌رود و خود را از آن بالا پرت می‌کند.

اگر چه دل خواننده از عاقبت مصیبت بار رابرت به درد می‌آید. اما از آن طرف نیز خوشحال می‌شود. چرا که دیگر نیست تا همچنان دختران موبور را بکشد.

## ۲۲. نثر سبکدار

با اینکه رمان شکلی است که نوشتنش نیاز به مهارت و کار طاقت‌فرسا دارد اما از انعطاف‌هایی نیز برخوردار است. همه نویسندگان سعی می‌کنند صاحب سبک و قریحه شاعران غزل‌سرا شوند و نثرشان چنان والا باشد که شاعران بزرگ در برابر آن همچون سیاه‌مشق نویسانی فرتوت جلوه کنند. اما وقتی

حرفه‌ای تر شدند، بر حس خود نمایشان مسلط می‌شوند. حرفه‌ای نویسی مقدمه معقول نویسی است. با این حال گاهی نویسندگان می‌توانند با احتیاط و بدون حذف کارکرد یا تضعیف نثرشان، از نثر فاخر به جای نثر کارکردی (عادی) استفاده کنند.

**مثال (نثر کارکردی):** وقتی آقای راجرز زاد زد که پل آدم احق و بی‌لیاقتی است، پل به دسته‌های صندلی چسبید به پیرمرد نگاه نکرد. از اینکه شرمند بود. می‌خواست بعد از اینکه از شغل ریاست دایره وام اخراجش کردند، بی‌سروصدا خودکشی کند.

نثر فوق، نثر برجسته‌ای نیست بلکه کارکردی است. و هدف آن نیز مطرح کردن وضعیت، طرز برخورد و عملی احتمالی در آینده است. با این حال گاهی صحنه سرشار از احساس و قدرت نمایشی است. و چنان قوی است که نثر هنری را نیز بی‌آنکه ضعیف شود در خود حل می‌کند.

**مثال (نثر سبکدار):** خشم در صدای آقای راجرز چنان برهشباری پل نهیب زد که او خود را به دیوار چسباند. به سالها وفاداری‌اش به بانک، به روابط نامشروعش با همسر آقای راجرز و اشتیاقش بر تکیه زدن بر اینکه معاونت بانک فکر کرد و سست شد. آن اشتیاق اینک آماج تکه سنگ‌های یاسی که با انزجار راجرز گردهم می‌آمد، بود و خرد می‌شد. آه حقیقت وجودش را آرام کرد و ساکت و بی‌حال تانچه‌ای را دید که به شقیقه‌اش نشانه رفته بود. (۱۷)

هنگامی می‌توان چنین نثر شاعرانه و سبک‌داری را پذیرفت که موقعیت داستان قدرت و استحکام لازم را داشته باشد و در برابر یورش نثر هنرمندانه تاب بیاورد: این گونه نثر فاخر اغلب بی‌آنکه محتوا را از بین ببرد به نظم و ترتیب جملات کمک می‌کند. اما باید از آن به گونه‌ای مؤثر استفاده کرد و نه به طور دائم؛ تا مبادا نمایش قریحه و سبک اهمیت بیش از محتوا پیدا کند. به بیان دیگر خواننده اول باید محتوا را بخواند و بعد متوجه نثر شود.

## ۲۳. داستان تدوینی

داستان تدوینی یکی از مشکلترین اشکال داستان نویسی است، و نوشتن آن نیاز به تسلط و تمرکز و هوشی خاص در پیوند دادن داستانها، خط طرحها، خاطرات: رجوعهای به گذشته و زاویه دیدهای متفاوت دارد. درحقیقت شکلی از داستان است که جدول معمای از شخصیتها دارد و خواننده باید آنها را به هم پیوند دهد.

اثر تدوینی: هر اثر ادبی مرکبی که در آن چندین عنصر کم و بیشی نا همگن یا یکدیگر ترکیب شوند یا بیامیزند و معمولاً روی یکدیگر قرار گیرند یا قسمتی از همدیگر را بپوشانند (فرهنگ نوین دانشگاهی و بوستر).

**مثال:** چهار زن مشغول ورق بازی هستند. آنها منتظر فرصتی مناسب و ورود سایمن فیشرمن میلیاردر هستند. قرار است سایمن نام زنی را که برای ازدواج



انتخاب کرده است اعلام کند. هر زنی به دلیلی می خواهد با او ازدواج کند.

داستان تدوینی را تکه تکه می نویسند و اجزای گزیده اش را با هم به نحوی می آمیزند و می چینند که شك و انتظار ایجاد و نمایشی شود. در واقع داستان را با استفاده از زاویه دید تکه تکه بازیگران می نویسند و نویسنده از یک زاویه دید به زاویه دید دیگر می پردازد و هر بار که دیدگاهی را افشا می کند، مقدار بیشتری از داستان یا طرح آشکار می شود.

**مثال:** ساندرا ثروت او را می خواهد. مایرا به دلیل اینکه سایمن بانک پدرش را ورشکست کرده است، می خواهد او را بکشد. لوئیس که به طور مخفیانه متخصص خواب مصنوعی (هیپنوتیزم) است می خواهد با مدهوش کردن او، تمام پولهایش را به نام خود کند. اما جودی عاشق اوست.

نویسنده می تواند موقع نوشتن داستانی سنتی با چند زاویه دید، از زاویه دید شخصیت اصلی، درجه دو، درجه سه و حتی بسیار فرعی استفاده کند. اما در داستان تدوینی فقط از زاویه دید شخصیت‌های اصلی استفاده می کنند. چرا که استفاده از زاویه دیدهای دیگر جدول معمای اشخاص را پر از اطلاعات ریز و درهم و برهم می کند و موجب سردرگمی یا حواس پرتی خواننده می شود.

بهترین شیوه برای تغییر زاویه دید، استفاده از گفتگویی است که ظاهراً برای وقت گذرانی، اما در واقع بیانگر جزئی از داستان هر شخصیت و نگرش اوست و هرچه بیشتر شخصیتها را افشا می کند.

**مثال:** وقتی لوئیس به قد و قامت سایمن فکر کرد، دعا کرد کسی متوجه لرزش دستش نشود. زیر لب گفت: «من روی دو شرط می بندم نه خال حکم» از شهوتی که وجودش را فرا گرفته بود، منجزر بود. جودی گفت: «قبول». بعد آهی کشید و دوباره گفت: «به نظر سایمن دارد واقعا به ما ظلم می کند». مایرا شانه‌ای بالا انداخت و گفت: «سایمن کارهای بدتر از این با ما کرده و تنها من نیستم که روی بدنم آثارش مانده و می توانم اثبات کنم». ساندرا پقی زد زیر خنده و گفت: «یک بار سعی کرد مرا بزند. من هم همچین زدمش که عاشقی از یادش برود». لیان مایرا لرزید. گفت: «بیش از این حقش بود». بعد با بی حالی به ورقه‌های دردستش چشم دوخت. آنها مثل سنگ یادبودهای دور قبر پدرش بودند: «بابا، بابا، من سایمن را نابود می کنم، می بینی، همان طور که تو را نابود کرد.» درحالی که با بی علاقه‌گی بازی می کرد، یاد صبح روزی افتاد که سایمن را دید.

همان گونه که دیدید، این بند از صحنه با زاویه دید لوئیس آغاز شد و با زاویه دیدهای جودی، مایرا و ساندرا ادامه پیدا کرد و با دیدگاه مایرا به پایان رسید و همه دیدگاهها نیز از طریق گفتگو بیان و ضمن آنها کمی اطلاعات نیز افشا شد.

زنها نباید با یکدیگر غریبه باشند. به علاوه باید آنچه از همدیگر می دانند اطلاعات سرپوشیده‌ای را هودا کنند. این اطلاعات را هر یک از دیدگاهها آشکار و نکات پنهانی را درباره سایمن میلارد افشا می کنند.

**مثال (از زاویه دید جودی):** جودی ساندرا را تحقیر می کرد. چون دائم بدنش را مثل پرچم به اهتزاز درمی آورد؛ بیا و به من ادای احترام کن! سایمن از زن چیزی بیش از روابط جنسی می خواست. یار می خواست. مایرا گفت: «خدای من چه دستهای زشتی دارم». جودی کم مانده بود پقی بزند زیر خنده. با خود گفت: «روح هم زشت است. سایمن پدرت را بیچاره نکرد. پدرت می خواست سایمن را بیچاره کند.» جودی ورقه‌ها را دردستاش فشرد: «مرا انتخاب می کند».

داستان فرد میلارد، داستانی فرعی است و چون فقط در آخر داستان در صحنه حاضر می شود، نمی تواند خط طرح خودش را بیان کند. داستان او را باید تکه تکه زنان با اطلاعات و خاطراتشان درباره او و نگرششان نسبت به او فاش کنند. طرح خطی میلارد را زنان می نویسند. بدین معنی که هر یک وجه روشنی از شخصیت او را که دیگران نمی دانند افشا می کند. و خواننده این قسمتها را به هم پیوند می دهد. در حقیقت خواننده نمایش را بسط می دهد و تاثیر داستان میلارد را آشکار می کند.

شک و انتظار زمان حال باعث سطوح مختلف تنش در داستان می شود: میلارد کدام زن را انتخاب می کند؟ آیا خواننده قبل از ورود او می فهمد؟ در اتفاق زمان حال، عمل داستانی چندانی وجود ندارد. عمل و نمایش فقط در خاطرات کوتاه و رجوعهای کوتاه به گذشته زنان و نحوه ارتباط زندگی گذشته آنها با فرد میلارد است.

نویسنده باید حتی دیدگاه میلارد را نیز از طریق رجوعهای به گذشته زنان افشا کند؛ اگر چه این کار قابل توصیه نیست. شخصیت میلارد تا وقتی رموز است و تکه تکه، و خواننده با متصل کردن تکه‌ها به یکدیگر، آنها را به کل واحدی تبدیل می کند، جالب و

پیچیده است. و باز خواننده با چسباندن تکه‌های شخصیت میلارد به هم می فهمد که او چه زنی را انتخاب می کند و چرا. البته نویسنده باید گاهی از علائمی گیج کننده و دروغین استفاده کند تا خواننده در حدس زدن گمراه شود.

پانویس:

۱ - Lutheran - پروتستان و پیرو عقاید مارتین لوتر.  
۲ - Fundamentalist - اعتقاد بر این که ظاهر متن انجیل صحیح است و باید مبنای عمل و اندیشه مذهبی باشد.

۳ - این سخن شاید در مورد مصداقهای مسایل اخلاقی درست باشد اما در مورد مسایل مطلق اخلاقی مثل دزدی، دروغگویی و غیره صحیح نیست. م.

۴ - Angora

۵ - Checker

۶ - William Saroyan

۷ - Sir Galavant

۸ - Quaddara

۹ - Escuffa

۱۰ - Sir Treleway

۱۱ - Estoc

۱۲ - Espalliers

۱۳ - Episodes

۱۴ - این جمله به دلیل تفاوت طرز نگارش انگلیسی یا فارسی، پس از جمله «صدای شکستن لیوان بلند بود» نیامده است. اصل جملات در انگلیسی چنین است: صدای شکستن لیوان بسیار بلند بود: «چه صدایی بود؟» تنش از اتاق خواب داد زد.

۱۵ - Tragedy Novel

۱۶ - Dorn

۱۷ - انتقال سبک نویسنده‌گان از یک زبان به زبان دیگر به دلیل ویژگی‌های زبانی، کار بسیار مشکلی است. در مثال فوق نیز سبک نویسنده فقط تا حدودی حفظ شده است.

