



عادت به نوشتن سنگر نویسنده حرفه‌ای

■ لئونارد بیشاب

■ ترجمه محسن سلیمانی

۲۴. کیمیای نویسندگی

هر چه می‌نویسید مفهومی ندارد، نه؟ عمق شخصیت‌هایتان به عمق کاغذ سلفون است. داستان مثل سیاه‌مست‌هایی که تشنج دارند تلو تلو می‌خورد. خط طرح فاقد منطق است و دلیلی برای ادامه داستان وجود ندارد. و نویسنده حرفه‌ای شدن به رویایی واهی می‌ماند.

بسیار خوب. حالا دیگر شما واقعا به نویسندگی علاقه دارید و به زودی به مهارتی که قبلا نداشتید دست خواهید یافت. منتها اینک در بخش تاریک و اسرارآمیز مراحل نویسندگی - که توضیح دادن نیست - هستید. اما قبل از این که نویسنده شوید باید حتماً این بخش وصف‌ناپذیر را حس کنید.

شخصیت نویسنده هم در همین مرحله آزموده می‌شود.

و باز کیمیای نویسندگی در همین مرحله اتفاق می‌افتد. همان گونه که کیمیای قدیم رنجی برخورد هموار می‌کردند تا سرب را تبدیل به طلا کنند و نمی‌توانستند، نویسنده نیز سعی می‌کند با رنج و زحمت چیزهای بی‌ارزش را تبدیل به گنج کند.

کیمیایران ناکام می‌مانند، اما نویسنده موفق می‌شود.

ناگهان در کمتر از یک چشم به هم زدن، نوشته شما دگرگون می‌شود. و عجیب آنکه دقیقاً به همان چیزی تبدیل می‌شود که می‌خواستید. اما چرا این تغییر ناگهانی این قدر طول می‌کشد؟ دلیل آن، تن به تجزیه و تحلیل نمی‌دهد اما شیوه دستیابی به آن قابل درک است: سختکوشی، پایداری و ایمان نویسنده به کارش.

خود نویسنده همیشه به پیشرفت کارش واقف نیست. چرا که ذهنش آنقدر مشغول درست از کار درآوردن اثر است که تمام مهارت‌های را که آموخته است و به کار می‌بندد نمی‌فهمد. در این هنگام وی نه تنها فتون پیچیده‌تری را می‌پرورد بلکه آگاهانه در طی مراحل کار خود، مدبری را خلق می‌کند که چنان پیوسته همه چیز را می‌آمیزد و ترتیب و پیوند می‌دهد که ناگهانی می‌نماید. و بعد پیش می‌رود و قلم می‌زند،

چون کار نویسنده نوشتن است.

گاهی اوقات يك سال تمام از وقت نویسنده صرف نوشتن و پرداختن از این تغییر ناگهانی به تغییر ناگهانی دیگر و از این کیمیای دیگری به کیمیای دیگری می‌شود فقط اگر پایداری کند و اعتماد به نفس داشته باشد، آن کیمیای ناگهان رخ خواهد نمود.

۲۵. هدف کلی آماده‌سازی^(۱)

از شیوه آماده‌سازی در وضعیتی در زمان حال استفاده می‌کنند تا به واقعه‌ای که در آینده رخ خواهد داد اشاره کنند. آماده‌سازی شکرگرد محافظ و نوعی مقدمه‌چینی عمدی نویسنده است تا خواننده را آماده پذیرش و باور کردن تغییرهای آینده روابط، اشخاص، طرح و حوادث کند. آماده‌سازی ظریف، مشخص یا صریح است.

آماده‌سازی ظریف: جنگلبانی که مشغول گشت‌زنی است به غاری برمی‌خورد که قبلاً ندیده است. قبل از اینکه توی غار را ببیند صدای جیفی می‌شنود. غار را رها می‌کند و با اسب به طرف جایی که صدا را شنیده می‌تازد.

آماده‌سازی مشخص: تلویزیون مردی را نشان می‌دهد که مشغول تمیز کردن هفت تیرش است. مرد به دیوار نگاه می‌کند. روی دیوار عکس رئیس پلیس است. مرد با هفت تیرش به عکس نشانه می‌رود و می‌خندد: «تق تق، دیگر مردی.»

آماده‌سازی صریح: فردا از سمت فرمانداری استعفا خواهد کرد.

هدف نویسنده از داستانبگویی، خلق اشخاصی جذاب است که در سلسله‌ای از حوادث شرکت دارند و قصه‌ای پرکشش را پدید می‌آورند. اما نویسنده هرگز نباید بگذارد خواننده بی‌دلیل و بی‌مقدمه غافلگیر شود یا بیکه بخورد. نویسنده از غافلگیری استفاده می‌کند تا خواننده را عمیقاً در زندگی اشخاص و حوادث داستان شرکت دهد. آماده‌سازی به مثل، نجوایی نه چندان جدی است که: «اگر چنین

اتفاقی افتاد تعجب مکن»، یا درخواستی توام با فریاد است که: «اگر شخصیت، خط طرح و یا روابط به این نحو تغییر کرد، بیکه نخور.»

مثال: اگر قرار است بچه‌ای ناگهان در وسط پیشانی‌اش چشم سومی سبز شود، بهتر است قبل از این اتفاق، در آزمایشگاه و مشغول بازی با شیشه قرص‌های سبزرنگ باشد و قبل از اینکه پدرش - که دانشمندی دیوانه است - بتواند شیشه را از دستش بگیرد، بچه یکی از قرصها را ببلعد.

نوع نوشته (متلون، پرخشونت، پرتنش و غیره) نیز وضعیت صحنه بعد از آن پیش مشخص می‌کند. به علاوه توصیف شخصیت نیزخیر از رفتار آینده شخصیت می‌دهد.

مثال: «گری» صورتی باریک داشت و هرگاه

جلویش پول بود دستانش را به هم می‌مالید.

۲۶. فصل آغازین (افتتاحیه)

فصل اول نه تنها آغازگر رمان است بلکه خواننده را برای درک بسیاری از شیوه‌های فنی که نویسنده در طول رمان به کار می‌گیرد آماده می‌کند. وجود آنها (شیوه‌های فنی) در فصل اول باعث می‌شود تا خواننده هرچه جلوتر می‌رود اشکال پیچیده‌تر و مفصل‌تر این شیوه‌های فنی را نیز به راحتی بپذیرد. مثلا اگر رمان به لحاظ ساختار تکه تکه (۲۲) است نویسنده باید فصل اول را با چند حادثه مجزا از هم بسط دهد و در آن حداقل سه وقفه باشد: وقفه زمانی، وقفه مکانی و وقفه در زاویه دید.

مثال: داستان با يك بحران آغاز می‌شود: دیپلماتی با مامور دشمن مذاکره می‌کند تا به گروهی تروریستی که سفیر را دزدیده، پولی بپردازد. (وقفه) داستان با يك چرخش، به سراغ رئیس تروریستها که دارد به افرادش یاد می‌دهد که چگونه پولها را بگیرند می‌رود. (وقفه) داستان با چرخشی دیگر، به شرح وضعیت زن سفیر که مشغول تهیه مقدمات مراسم باشکوه تشییع جنازه شوهرش است می‌پردازد. در اینجا سه داستان، سه شخصیت و سه موقعیت متفاوت داریم.

اگر نویسنده بخواهد در طول رمان از چند زاویه دید استفاده کند، باید در تکه تکه صحنه‌های فصل اول سلسله‌ای از زاویه دیدها را به کار گیرد تا بتواند ساختار رمانی اپیژودوار را پی‌ریزی کند.

مثال: وقتی دیپلمات به زن سفیر تلفن کرد نماینده دشمن خندید. فکر کرد: «اینها فقط موقعی که به کسی ظلم می‌کنند، خوشحال‌اند.» دیپلمات گفت: «خانم ترمین (۲۳) مطمئن باشید که ما هرکاری از دستمان بر بیاید انجام می‌دهیم تا هر چه زودتر لارنس آزاد شود.» صدای عاجزانه خانم ترمین آدم را عصبانی می‌کرد. شاید سفیر از اینکه پیش تروریستها بود خوشحالت‌تر بود. زن سفیر پرسید: «چرا باید حالا بدزدندش؟ ما چهارم این ماه مهمانی داریم.» و در همان حال با ناراحتی لب پائینی‌اش را گاز گرفت. دیپلمات اهمیتی نداد. لارنس هم هیچ وقت از جشنهای باشکوه زنش خوشش نمی‌آمد.

استفاده ریزبافت نویسنده از شیوه‌های فنی در فصل آغازین - که بعدا در رمان به شکلی مفصل از آنها استفاده خواهد کرد - باعث می‌شود که خواننده در فصلهای دیگر، ناگهان با شیوه‌های جدیدی روبرو نشود و یکه بخورد. نویسنده هرگز نباید اجازه دهد خواننده رمان را کنار بگذارد و از خود بپرسد: «چرا نویسنده این کار را کرده؟»

۲۷. استفاده از گفتگو برای آماده‌سازی

برای آماده‌سازی اغلب از گفتگو استفاده می‌کنند. شخصیتها معمولا برای ایجاد ارتباط، بیان خویشتن و قانع کردن دیگران، حرف می‌زنند. به علاوه می‌توانند

نهال داستان و روابط احتمالی آینده را در عمل داستانی زمان حال بکارند.

مثال: دو قاتل مشغول صحبت‌اند: «انگار کولاک ناچوری راه افتاده. فکر می‌کنی جیمی بتواند بیاید روی آب؟»

- نه، بیست و پنج کیلویی زنجیر دورش پیچیدم.»
- باید پنجاه کیلوش می‌کردی. این کولاک ناچور می‌آوردش بالای آب.»

صحنه کامل، دو هدف را برآورده می‌کند: الف) داستان را در زمان حال پیش می‌برد.
ب) خواننده را برای حادثه مهمتر بعدی آماده می‌کند.

مثال: به مکانیسم الکلی هوایما هشدار می‌دهند که اگر يك بار دیگر سر کار مست کنی، اخراجش می‌کنند. به او ماموریت می‌دهند که هوایمایی باری را که حامل مواد منفجره حساس است بازرسی کند. او ضمن انجام کار، با تمایل شدید مشروب‌خواری‌اش مبارزه می‌کند. و با داستانی لرزان مخزنهای اکسیژن اضطرابی را پر و پیچ و مهره‌ها راست می‌کند و به نقاط اصطکاک، روغن می‌زند. کارش تمام می‌شود و خوشحال است که بر میل شدیدش غلبه کرده است.

هدف عمده صحنه بالا این است که نشان دهد مکانیسم می‌تواند با تمایل مشروب‌خواری‌اش مبارزه کند. و هدف فرعی آن افشای این نکته است که وی موقع مبارزه علیه تمایل مشروب‌خواری‌اش بی‌مبالا است و بعدا هوایمایی باری سقوط می‌کند.

آماده‌سازی تأثیری پیونددهنده نیز دارد و موجب پیوستگی داستان یا رمان می‌شود. وقتی صحنه‌ای خیر از وقوع صحنه دیگری می‌دهد، صحنه بعد نیز یادآور صحنه قبل است. و این، گذشته و حال را در جریان پیوسته، به هم متصل می‌کند. و با وجود اینکه صحنه‌های رمان به طور مستمر و کم کم ظاهر می‌شود اما تأثیرش این است که گویی همه با هم رخ می‌دهد و مثل تجربه‌ای کامل است.

۲۸. استفاده از تصاویر برای توصیف نگرشها

از تصاویر (۲۴) مثل تشبیه و استعاره، برای واقعی‌تر کردن صحنه استفاده می‌کنند. تصاویر بر جزئیاتی که احتمالا در وضعیت عادی در میان دیگر جزئیات گم می‌شوند تأکید می‌کند. بیان تصویری جزئیات به جزئیات دیگر نیز به طور ضمنی اشاره می‌کند: «تیرها همچون کولاکی از برف و باران از دیواره دژ پاریدن گرفت.»

در اینجا دیگر نیازی به توصیف کمان، پرتاب تیر، کماندار و دژ نیست.

تصاویر جلوه نثر عادی را دوچندان می‌کند. به علاوه بدون آنکه نیازی به توضیح و دخالت نویسنده باشد، طرز نگرش اشخاص را نیز بیان می‌کند.

«ابرها در آسمان حرکت می‌کردند» به گویایی جمله «ابرها مثل سبدهای رختشویی خاکستری

خودشان را در آسمان پیش می‌کشیدند» نیست. چه در این حالت نویسنده جزئیات عادی را جالبتر بیان حال و هوایی تازه نیز خلق کرده است.

جمله «وقتی مرد صحبت می‌کرد، بینی‌اش مثل انگشتی بت و بهن دائم به شما سقلمه می‌زد» دارای تصویری دقیق‌تر از جمله «بینی مرد بهن بود» یا «مرد بینی‌په‌نی داشت» است.

از تصاویر گزیده و به اختصار استفاده کنید. از

جمله «آلبرت به گوشه خیابان نگاه کرد. تیر چراغ برق پیاده‌رو مثل کارگران دوره‌گرد و نزار می‌ماند» معلوم می‌شود که آلبرت غمگین و افسرده است. اما اگر تصویر را تغییر دهیم، حالت آلبرت نیز تغییر می‌کند: «تیر چراغ برق پیاده‌رو مثل دلقک لاغری که روی کره‌ای درخشان تعادلش را حفظ کرده است بود.» در اینجا آلبرت شاد و سرحال است. از آنجا که تیر چراغ برق از جمله اصلیت‌ترین تاسیسات ثابت خیابانهای شهر است، احتیاجی نیست نویسنده تاسیسات ثابت دیگر خیابان را نیز مثل صندوق پست، سنگ جدول، درها و ایوانهای سرپوشیده خانه‌ها، توصیف کند تا خیابان باورکردنی به نظر آید. چرا که خواننده خود جاهای خالی را با استفاده از همین اشاره ضمنی پر خواهد کرد.

اما اگر در يك جمله جزئیات مادی و در جمله بعد حالت شخصیت را توصیف کنیم ضمن اینکه دچار اطناب شده‌ایم بین صحنه و شخصیت جدایی انداخته‌ایم:

مثال (توصیف جزئیات مادی): آلبرت به گوشه خیابان نگاه کرد و تیر چراغ برق را دید. (وصف حالت شخصیت) احساس افسردگی کرد.

اما توصیف جزئیات مادی و حالت شخصیت با استفاده از تصویر و در يك جمله، آنها را در جمله‌ای کوتاه به هم پیوند می‌دهد.

مثال: آلبرت تیر چراغ برق را که مثل کارگر دوره‌گرد نزار در گوشه خیابان بود دید.

نویسنده با آمیختن جزئیات مادی و حالت شخصیت در يك جمله، شخصیت و صحنه را یکی می‌کند. و به جای دو جمله با يك جمله آن دورا وصف می‌کند. چراکه اگر بتوان جمله زائدی را حذف کرد، درنگ جایز نیست.

۲۹. معرفی مجدد اشخاص مرده

نویسنده می‌تواند برای معرفی مجدد اشخاصی که سالها و از حدود صد صفحه یا بیشتر از رمان ناپدید می‌شوند، از شیوه سریالهای قدیمی استفاده کند.

در دهه ۱۹۲۰ قهرمان زن را همیشه به ریل راه آهن می‌بستند و قطار غول‌پیکری را نشان می‌دادند که به سرعت نزدیک می‌شود تا او را له کند اما درست قبل از تصادم قطار با زن، آن قسمت از سریال تمام می‌شد و هفته بعد سریال با مروری بر پایان قسمت قبلی، آغاز می‌شد و صدایی آنچه را که گذشت، روایت می‌کرد. و سپس قسمت جدید سریال شروع می‌شد و قهرمان زن

از مرگ حتمی نجات و سرپال ادامه پیدا می‌کند. همین شیوه را می‌توان برای معرفی مجدد اشخاصی که سالها (و صفحه‌ها) ناپدید می‌شوند و بنا به ضرورت داستان، باید دوباره در زمان ظاهر شوند به کار برد.

مثال: لیتل پیت در ساختمانی که آتش گرفته محبوس شده است عمویش جان پیچ با سرعت به درون ساختمان می‌رود و پسر را از پنجره به پایین پرت می‌کند تا کسی او را بگیرد. ساختمان فرو می‌ریزد و جان پیچ ظاهراً کشته می‌شود.

اما نویسنده می‌خواهد دوباره او را در داستان ظاهر کند. چرا که بازگشت او تاثیر مهمی بر داستان و روابط اشخاص می‌گذارد. ولی برای اینکه تجدید حیات وی را پس از بیست سال باورکردنی جلوه دهد، از شیوه «صدای راوی روی فیلم» برای معرفی مجدد او استفاده می‌کند:

مثال (روایت نویسنده): جان پیچ در آتش سوزی ساختمان در آن شب وحشتناک بیست سال قبل، کشته نشد. انفجاری او را از شکاف کف اتاق به پایین پرت کرد و دو طبقه پایینتر به درون کپه‌ای از سبدهای رختشویی و آشغالها افتاد که همه روی سرش آوار شد و آن زیر برایش فضای خالی ایجاد کرد و زنده ماند. اما انفجار ضربه‌ای مغزی به او وارد کرد و به فراموشی عمیقی دچار شد. سینه مال از ساختمان بیرون آمد. بیست سالی در کشور سرگردان بود. اما سه هفته قبل با اتوبوسی در فیلادلفیا تصادم کرد و حافظه‌اش را بازیافت. جلوی ماشینی را گرفت و به خانه آمد و...

اما باید صحنه‌ای که ظاهراً جان پیچ در آن کشته شده، نمایشی و به یادماندنی باشد تا، وقتی که خواننده صد صفحه بعد آتش سوزی ساختمان را به یاد می‌آورد و می‌فهمد که او نمرده است، ظهورش را باور کند و بپذیرد، و داستان جان پیچ همچنان ادامه پیدا کند.

۳۰. اشخاص با انگیزه‌های نامشخص

انگیزه‌های شخصیت‌های اصلی برخی از داستانهای کوتاه عمداً نامشخص است. در این هنگام شخصیت انگیزه‌های اعمالش را به زبان خودش و یا از طریق افکارش افشا نمی‌کند. به خصوص که ممکن است خود شخصیت گیرا نباشد بلکه تاثیر کارش بر دیگران مهیج و حوادثی را که به وجود می‌آورد نمایشی‌تر و پرمعنی‌تر از هویت واقعی‌اش باشد. به زبان دیگر شخصیت او تازمانی که گمنام است جالب است.

داستان: یکی از ساکنان مجاور بانگ وارد بانگ محلی می‌شود و با تفنگ ساجمه‌ای و زور و تهدید، از بانگ سرقت می‌کند. اما زنگ خطر به صدا درمی‌آید و او نه نفر را به گروگان می‌گیرد و تقاضای آزادی خودش، پول و هواپیمایی برای رفتن به برزیل می‌کند.

اما چرا این مرد که می‌گویند آرام و موقر است و از وقتی که زن و سه بچه‌اش ترکش کرده اند تنها زندگی

می‌کند، ناگهان دست به این عمل جنایتکارانه می‌زند؟ نویسنده فقط از بیرون انگیزه‌های شخصیت را بررسی می‌کند. او ضمن پیش بردن حوادث می‌گذارد شخصیت‌های دیگر داستان، انگیزه‌های سارق را بیان کنند.

مثال (داخل بانگ): «چرا این کار احمقانه را می‌کنی؟»

«آن پرستاره که در بیمارستان کار می‌کرد یادت می‌آید؟ شنیدم رفته برزیل. با هم سر و سر داشتند.»

«آره، یادم است. در بیمارستان پرستار استیو بود.» ناگهان مدیر بانگ التماس کتان گفت: «استیو با این پول نمی‌توانی زن و بچه‌هایت را برگردانی.» استیو تفنگ را در دستش فشرد.

«نو معناد نیستی استیو؟» انگشتان رنگ پریده استیو ماشه را لمس کرد.

(بیرون از بانگ): «قربان همین الان اطلاعات کامپیوتری راجع به استیو رسید. از سربازان اعزامی به ویتنام بوده. سابقه بیماری روانی هم داشته. یک بار هم دیوانه شده.»

شاید خواننده هرگز به طور کامل انگیزه واقعی استیو را از سرقت از بانگ نفهمد، اما این مهم نیست. چون تا وقتی استیو رانمی‌شناسند شخصیتی گیرا و نمایشی است. اگر نویسنده به ذهن اوسوخ کند شاید بفهمیم که او معناد، عاشق پیشه یا شاید صرفاً آدم کودنی است. اما اهمیت شخصیت او در گمنامی اوست. داستان می‌خواهد به اشخاص دیگر و اینکه چگونه اعمال استیو زندگیشان را تغییر می‌دهد بپردازد.

۳۱. عادت نویسنده‌گی

فقط تعداد کمی از نویسندگان حرفه‌ای یا مبتدی اشتیاقی دائمی به نوشتن دارند. چون بسیاری از چیزها حواس را پرت می‌کند و نویسنده را از حالت خلاقیت بیرون می‌آورد. خانواده، شغل، افسردگیها، نگرانیها، احساس پوچی... مسابقات بولینگ... گردش دسته جمعی، تلویزیون و غیره.

تنها راه مبارزه با این چیزها که مغل کار نویسندگی هستند، تقویت قوای خود با سنگر گرفتن در استحکامات نفوذناپذیر «عادت به نوشتن» است.

اگر هر روز و با عزمی جزم نویسد، هیچگاه نویسنده حرفه‌ای و مادام‌العمر نخواهد شد. نویسنده خودش کارفرمای خودش است و شخصیت خودش هر روز او را به نوشتن وامی‌دارد. سرمایه‌گذاری او نیز مثل شرکت‌های واقعی که متعهد به پیشرفت کار و سوددهی هستند، نهایتاً سود می‌دهد.

باید هر روز - به جز در مواقع پیشامدهای اضطراری - نوشت. نویسنده‌ها مرخصی استحقاقی ندارند.

در صورت امکان باید هر روز در زمانی مشخص و جایی ثابت نوشت. جای نوشتن نویسنده باید محرّاش باشد و در آن دنیا فارغ شود. وقت نوشتن باید آنقدر برای زندگی نویسنده حیاتی و طبیعی باشد که به بقیه چیزهای مغل نوشتن همچون تهدیدی جدی علیه آسایشش ننگرد. ممکن است این گفته به نظر

تعصب‌آمیز، سهل‌انگارانه و بی‌رحمانه بیاید، ولی این طور نیست. چرا که اگر کسی سعی کند و کیلی، پزشکی، لوله‌کشی، کشیشی یا نوازنده‌ای را از کار باز دارد، او را با بی‌رحمی تمام ادب می‌کنند.

نویسنده باید عادت ثابت و منظم نوشتن را در خود به وجود بیاورد تا این عادت او را مجبور به نوشتن کند. باید نوشتن برای او سخت‌تر از نوشتن باشد.

۳۲. رمان معما، جنایی، پرانتظار و جاسوسی

پایه‌گذار داستان معما، جنایی، پرانتظار یا جاسوسی ادگار آلن پو^(۵) نبوده است. سرچشمه این نوع داستان به اساطیر یونانی بازمی‌گردد. اودیسه^(۶) و انجیل نیز آن را کامل کردند و امروزه نیز این نوع داستان همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. تیسوس^(۷) نمی‌گذارد مینوتور^(۸) با آن اشتهای حیوانی‌اش آریادنی^(۹) را بخورد. داود که شیفته بت‌شع^(۱۰) است، یوریا^(۱۱) را به کام مرگ (جنگ) می‌فرستد. بسیاری از قصه‌های چاسر^(۱۲) و نمایشنامه‌های شکسپیر (هملت، اتللو و مکبث) نیز جزو همین نوع ادبی هستند. نویسندگان آنها نیز شیوه‌هایی را به کار می‌بستند که هنوز داستان‌نویسان از آن استفاده می‌کنند.

این نوع داستان به لحاظ شکلی ساده است اگرچه ممکن است شیوه‌ها و شگردهای طرح‌بندی آن که در چارچوب همین شکل صورت می‌گیرد، پیچیده باشد. برای نوشتن آن باید برخی از راهنمایی‌های اساسی را به کار بست، سپس با مهارت‌های شخصی خود آن را اصلاح کرد و بعد بنا به ضرورت و فی‌البداهه خلاقیت‌هایی در آن انجام داد. اما راهنماییها، قانون نیست، بلکه صرفاً سنت‌هایی ماندگار است که در طی قرون کارآیی خود را نشان داده است.

الف) هر اتفاقی چه کوچک و چه بزرگ، که در داستان روی می‌دهد باید با طرح داستان ارتباط داشته باشد. پس‌زمینه‌های زائد و بی‌ربط را حتی اگر هم جذاب باشد، باید از داستان حذف کرد. همه مطالب باید طرح و داستان را تقویت کند.

ب) قهرمان یا قهرمان زن (کارآگاه، مامور تحقیق یا ناظر بی‌گناه) باید ارتباط یا پیوندی با صحنه داستان داشته باشد تا داستان باورکردنی شود: کارآگاه: سابقه پلیس بودن، پزشکی: بیمارستان. وکیل: دادگاه. مامور تحقیق بیمه: شرکتی بزرگ، مشتری ثروتمند و غیره. و این باعث می‌شود تا شخصیت اصلی و خواننده در به در دنبال شناسایی آنها نباشد.

ج) جنایات پیش یا افتاده دیگر کسی را مسحور و متوحش نمی‌کند. اکنون، روزنامه‌ها اخبار جنایاتی را درج می‌کنند که خشنتر و خونین‌تر از داستانهای جنایی نویسندگان است. به همین دلیل هم امروزه، رمانهای جنایی نباید به جنایات پیش یا افتاده بسنده کنند، بلکه داستان را باید بر اساس قتلها و اتفاقات بسیار خاص و مهم بنا نهاد. [اینک در جامعه آمریکا] دیگر همجنس‌بازی، خیانت در زناشویی و حتی زنا با محارم تخلفاتی معمولی به حساب می‌آیند. باید در داستان قتل‌های زیادی رخ دهد. تجدید فعالیت گروهی

فایشستی یا ترورستی که دولتی محافظه کار را تهدید می کند، خیانت به منافع ملی و نابودی جهان با بمبهای اتمی حرارتی، داستانهای قابل قبولی هستند. هرچه جنایت تکان دهنده تر و فاجعه آمیزتر باشد، احتمال چاپ شدن آن نیز بیشتر است.

د) بهتر است داستان را با قتل هولناک یا تهدیدی وحشتناک علیه جهان آغاز کنیم. در ضمن همیشه باید برای حل جنایت و رفع تهدید از جهان محدودیتی زمانی مشخص کرد. چرا که در غیر این صورت شخصیت اصلی می تواند با احتیاط و بدون عجله نقش خود را ایفا کند حال آنکه باید به ستوه بیاید و با دستچاکی و دیوانه وار عمل کند.

ه) لزومی ندارد شخصیت (یا اشخاص) اصلی بلافاصله همدلی خواننده را برانگیزد یا گمرا باشد. اینک دوران ضدقهرمان (زن یا مرد) نیز هست. شاید در ابتدا شخصیت اصلی پذیرفتنی تر از شخصیت (یا اشخاص) پلید باشد. شخصیت اصلی باید کمی بعد و فقط موقعی که تاثیر عمیق جنایت و علت تعقیب کردن او آشکار شد همدلی خواننده را برانگیزد.

یکی از شگردهای پرکشش خط طرح، در خطر بودن زندگی قهرمان (زن یا مرد) است. حتی شاید قهرمان را شدیداً مجروح کنند اما همیشه بالاخره بهبودی می یابد. و نقشه جنایت هولناک را باید از پیش بریزند. داستان زنی که هنگام مشاجره و در حالت مستی شوهرش را می کشد و راننده ای که کسی را زیر گرفته و فرار کرده است و حالا در به در دنیالش می گردند، پیچیده نیست. جنایت از پیش طراحی شده عمدی است و پیچیدگیهای لازم را برای گسترش و تبدیل به خط طرح های داستانی جذاب دارد.

ز) بین شك و انتظار و غافلگیری باید تعادل باشد. شاید هویت قاتل یا نابودگران در ضمن تعقیب و جستجو معلوم شود. اما سؤال باید این باشد که «قاتل بعد از این چه کسی را خواهد کشت؟» یا «آیا او بالاخره جهان را نابود خواهد کرد؟» وقتی خواننده جواب را پیدا کرد، باید قربانی و علت قتل را تغییر داد یا از آن طرف، تدبیر دیگری برای نجات جهان مطرح کرد. شك و انتظار در داستان براساس اتفاقی قابل پیش بینی شکل می گیرد، اگر چه خواننده نمی داند که آن اتفاق چگونه رخ خواهد داد. بنابراین اگر قرار است قهرمان (زن یا مرد) بمیرد باید گذاشت تا سرانجام بمیرد.

میزان موفقیت داستان معما، جنایی، پرائنتظار یا جاسوسی بسته به آن است که نویسنده تا چه حد بتواند به ما بقولاند که در خانه مجاورمان قاتلی زندگی می کند یا اگر جلوی این اشخاص پلید را نگیرند، دیگر فردایی نخواهد بود.

۳۳. احساسات عام

باید شخصیت های رمان تاریخی یا معاصر را احساسات عامی که همدلی خواننده را برمی انگیزد به هیجان آورد. احساسات عام همان عواطف تغییر ناپذیر انسانی است و ربطی به فرنی که مردم در آن زندگی می کنند ندارد. این احساسات خواننده را با گذشته پیوند می دهد و همحس می کند. اگر رمان بر شباهتهای عام تکیه نکند ضمن اینکه

اعمال و درگیریهای شخصیت های آن باور کردنی نخواهد بود. ماهران نیز نوشته نشده است.

افکار شخصیتها را همیشه زمان شکل می دهد که آن هم بستگی به فلسفه غالب و نظام اخلاقی - فرهنگی خاص دارد. اما احساسات عام انسانی مافوق زمان است و در هیچ فرنی تغییر نمی کند: حس شور و سودا، شهوت، تنفر، عشق، جاه طلبی، حسادت، ترس و پرستش پرویی ها و رومی های باستان به لحاظ کیفیت و شدت، فرقی با احساسات امروزی ما ندارد. تنها تفاوت آنها در این است که چه چیزی این احساسات عام را در هر شخصی برمی انگیزد.

اگر نویسنده عواطف شخصیتهايش را براساس این احساسات عام بنا نهد، خواننده امروزی را با همه دور آنها پیوند می دهد.

مثال: جولوس سزار راسیاستمداران جاه طلب و تشنه قدرت ترور کردند. ایراهام لینکلن را نیز سیاستمداران جاه طلب و تشنه قدرت کشتند. ایندیرا گاندی را هم سیاستمداران تشنه قدرت و جاه طلب ترور کردند.

بین این ترورها قرنها فاصله بوده است، اما عاملان همه آنها جاه و قدرت طلبان سیاسی بودند. ممکن است علت فلسفه، اخلاق و جاه طلبی سیاسی، اوضاع و احوال فرهنگی خاص باشد، اما اشتیاق شورانگیز افراد عیناً یکی است، و باز احتمال دارد لباسها و آداب غذاخوری مردم فرنی دیگر در نظر خواننده عجیب باشد اما او همیشه می تواند با عواطف شخصیتها احساس همدلی کند، چون خواننده این فرن نیز همان احساسات عام را دارد.

۳۴. فصل بندی

فصل در حقیقت جداسازی مؤکد دو قسمت از زمان از هم است و داستان را از یک مکان و زمان به مکان و زمان دیگری می برد.

فاصله گذاری (در حد يك سطر، بین دو قسمت از صفحه ای واحد) نیز همین کار را انجام می دهد اما با تأکید کمتر؛ چرا که دو قسمت داستان را به نحوی اساسی از هم جدا نمی کند.

اگر نویسنده بخواهد پنج سال از رمان را حذف کند، فصل بندی مقبولتر از فاصله گذاری است. چه، در این صورت خواننده مجبور می شود ورق بزند یا به صفحه بعد نگاه کند و این یعنی تغییر بصری کامل.

اما فاصله گذاری بین دو صحنه ای که پنج سال با هم اختلاف زمانی دارند، دو صحنه را کاملاً از یکدیگر جدا نمی کند. در این حالت جداسازی مؤکد نیست و قدرت نمایشی قسمت اول، از این فاصله عبور می کند. بهترین موقع استفاده از فاصله گذاری زمانی است که بخواهیم دو صحنه را ضرورتاً و به نحوی از هم جدا کنیم که در مسیر جریان نوشته و استمرار عمل داستانی وقفه نیفتد.

لازم نیست فقط وقتی که می خواهیم فاصله زمانی طولانی را حذف کنیم، از فصل بندی استفاده کنیم؛ گاهی ممکن است اختلاف زمانی بین دو فصل فقط سه دقیقه باشد. اما این نوع فصل بندی را هنگامی به کار می گیریم که بخواهیم بر تغییر مسیر داستان تأکید و وضع جدیدی را آغاز کنیم.

مثال: قطار مسافربری نمی تواند متوقف شود و با سرعت به طرف ایستگاهی که قطار دیگری در آنجا توقف کرده، می رود. تصادم حتمی است، همه مسافران هراسان و وحشت زده اند.

اگر نویسنده بخواهد بگذارد هر شخصیتی در قطار داستان خودش را تعریف کند، به هر شخصیتی با استفاده از تعداد زیادی فاصله گذاری سریع، مدت کوتاهی می پردازد و بعد به سراغ شخصیت دیگری می رود. و این تعویض سریع شخصیتها و تغییر سریع داستان با سرعت قطار هماهنگ است.

اما اگر نویسنده بخواهد زمان و مکان را تغییر دهد، ابتدا با رساندن قطار به يك سربالایی نسبتاً تند، از سرعت قطار می کاهد و سپس برای اینکه نشان دهد سرپرست ایستگاه و گروههای امداد پزشکی چه می کنند، فصل را تغییر می دهد. و بعد وقتی صحنه (فصل جدید) تمام شد با استفاده از فاصله گذاری، دوباره سراغ قطار می رود و کارهایی را که مردم با دستچاکی بیشتری در قطار انجام می دهند شرح می دهد.

۳۵. سخنرانی طولانی

خواندن صحنه های مفصل يك شخصیت بسیار خسته کننده است و از بار نمایشی داستان می کاهد. چرا که سخنرانی بسیار طولانی شخصیت در نظر خواننده مانند کلماتی مکتوب است.

مثال: نامزد ریاست جمهوری مشغول سخنرانی برای اجتماعی از مخالفانش است. او در دو انتخابات گذشته شکست خورده است و این آخرین فرصت اوست. باید پنج وعده انتخاباتی را در میان مردم جا بیندازد و نیز اجتماع را طرفدار خود کند. اگر این بار شکست بخورد حزب او را طرد خواهد کرد و به عنوان يك دائم الخمر [حیات سیاسی اش] خاتمه خواهد یافت.

خواننده با اینکه مجبور است سخنرانی کامل را عیناً بخواند اما در واقع صحنه را نمی شنود بلکه نثری مکتوب را می خواند. به علاوه در این حالت واقعیتی مادی: اجتماع مردم محو می شود. نویسنده برای خلق الگوی سخنرانی درست، مسائل سیاسی را به نحوی صریح و یکپوخت از زبان سخنران بیان می کند. و عناصر شخصیت و موقعیت را برای مدتی طولانی کنار می گذارد. و باز نویسنده نمی تواند از کانون توجهی سیار استفاده کند و در سالن سخنرانی بچرخد و اتفاقاتی را که گوشه و کنار روی می دهد در داستان بیاورد. از طرفی نمی تواند تاثیر سخنرانی را بر روی شنوندگان نیز نشان دهد.

اما می تواند با استفاده از جملات مترضه، پنج وعده انتخاباتی را در بین مطالب بگنجانند و در ضمن از نوشتن سخنرانی مفصل و خسته کننده نیز اجتناب کند.

ابتدا می تواند با ذکر چند سطر از سخنرانی، مشخص کند که کسی مشغول سخنرانی است و بعد سخنرانی را به شکل گفتگو درآورد و حرفهای سخنران را بیان کند، می تواند یکی از وعده ها را در سخنرانی بیاورد و وعده دیگر را با توصیف سخنرانی، ارائه دهد (شرح وضعیت).

مثال: «خانمها، آقایان! من در برابر هیبت وظیفه سنگین روی پا ایستادن ملت - که از وضع اقتصادی به زانو درآمده - با قامتی افراشته و در ذمات، احساس کوچکی می‌کنم. زمان، زمان وحدت ما...»

هزاران صورت پیش رویش را به شکلی محو می‌دید. وقتی گفت که اولین اقدام مترقی‌اش متوقف کردن تمام برنامه‌های رفاهی بخش خصوصی و تاسیس کارگاههایی برای شهروندان تنگدست است، فکر کرد: «هنوز مجذوب نشده‌اند». از پشت سر صدای یقین‌گویی شنید. مدیر مبارزه انتخاباتی‌اش داشت علامت می‌داد که با تانی صحبت نکند و تندتر حرف بزند.

«... و می‌دانید که من طرفدار سنتهای قانون اساسی هستم: خانواده، تقدس، احترام مقام مادر و همه آن اصولی که در دامن مادر زحمتکشم آموختم...»

نماینده‌ای از زنان داد زد: «آفرین ساموئل!» و بعد دید که چند نفر دارند مشروب می‌نوشند و بطری مشروب را دست به دست می‌چرخانند. فکر کرد: «خدایا چطور می‌توانم سریعاً مجذوبشان کنم.» داد زد: «امریکا یعنی یکی برای همه و همه برای یکی.» احساس کرد بعضیها تازه می‌خواهند گوش کنند. مشتانش را در هوا تکان داد و وعده داد که با مخالفان آشوب‌طلب همچون جانین خان رفتار خواهد کرد. احساس نیرو و قدرت کرد. عده‌ای برخاستند و کف زدند. با مشت روی میز کوبید. حس کرد همچون سلحشوران راه حق است.

«... اینک زمان مناسب فرا رسیده است و نباید فرصت را از دست داد. یا با انکای به خود به اوج عزت دست خواهیم یافت یا در لجنزار میانه حالی فرو خواهیم رفت. خلع سلاح عمومی دیگر موضع سیاسی قابل اجرایی نیست...»

باید این شیوه را بارها ادامه داد تا بتوان پنج وعده سیاسی را لابلای مطالب گنجاند. از صحنه باید علاوه بر بیان سخنرانی، برای کاوش در شخصیت سخنران و نشان دادن فشار روحی موقعیت خردکننده او نیز استفاده کرد. نویسنده می‌تواند با استفاده از شرح وضعیت‌های متعدد، تأثیری نمایشی نیز ایجاد کند. و برای این کار می‌تواند مستمعین، افراد جایگاه ویژه، واکنش مخالفان سخنران و حتی مزدوری را که آمده تا سخنران را موقع صحبت درباره آخرین وعده‌اش ترور کند، توصیف کند. همه این اتفاقات موقع سخنرانی شخصیت رخ می‌دهد.

اگر سخنرانی توأم با بیان رفتار انسانی، شرح موقعیت، تشدید روابط و اوجگیری درگیری بود، آنگاه جزئی از کل حوادث صحنه است.

۳۶. در انتظار جواب ناشر

اعصاب خردکن‌ترین زمان زندگی نویسنده، موقعی است که رمانش را برای ناشر می‌فرستد و منتظر جواب می‌شود. در این هنگام تخیل و خلاقیتش عذابش می‌دهد و اضطراب و افسردگی مانند میخهای زنگزده‌ای است که با چکش بر مغزش می‌کوبند. نویسنده دائم فکر می‌کند که رمانش را به دلایل متعدد رد می‌کنند. و اگر یک ماه بگذرد و جوابی به او ندهند دچار دغدغه ذهنی دیگری می‌شود: حتماً

دستنویس رمانش را اداره پست گم کرده. آنگاه دیوانه‌وار پرس و جومی‌کند و وقتی مطمئن می‌شود که دستنویس رمان به دست ناشر رسیده است، دوباره شروع به دلیل تراشی‌های احمقانه می‌کند: «حتماً رمان بدی است و نمی‌خواهند مرا برنجانند»، «یکی آن حرف مرا گوش کرده و ناشران اسم مرا در فهرست سیاه خودشان گذاشته‌اند»، «حتماً رمان جلوتر از زمان خودش است»، «حتماً رمان از زمان عقب‌است»، «حتماً از جوهر نامرئی استفاده کرده‌ام و صفحات دستنویس دوباره سفید شده» و...

اما هیچوقت نویسنده فکر نمی‌کند که رمانش عالی است و ناشر نه تنها آن را با غرور به عنوان «آخرین کشف ادبی» دست به دست می‌چرخاند، بلکه دارد در مورد مبلغ پیش‌پرداخت به نویسنده نیز تصمیم می‌گیرد.

تنها راه موثر برای احتراز از این نوع اضطراب و افسردگی، نوشتن رمانی جدید است. با این کار آنقدر فکرمان به اثر جدید مشغول می‌شود که تمام نگرانی‌مان بابت رمانی که قبلاً نوشته‌ایم از بین می‌رود. حرفه نویسنده‌ای در تنها رمان نویسنده خلاصه نمی‌شود. چرا که او قرار است عمری به این حرفه مشغول باشد. نویسنده ضمن اینکه درباره فنون حرفه‌اش مطالعه می‌کند، باید درباره زندگی خودش و اعماق پنهان روحش نیز به بررسی و مطالعه بپردازد. و باید بداند که همواره ترسهای خیالی بیش از ترسهای واقعی آدمی را متوحش می‌کند. و وقتی رمانش را برای چاپ پیش ناشری فرستاد، هیچ راهی برای فهمیدن اینکه با رمانش چه می‌کنند نیست.

نویسنده نباید نوشتن رمان جدیدش را تا مشخص شدن وضع انتشار رمان قبلی‌اش به عقب بیندازد. شاید این کارهاها طول بکشد. نباید چند ماه را با حالتی افسرده و مضطرب تلف کرد، بلکه باید این مدت را با نوشتن رمانی جدید پشت سر گذاشت.

۳۷. مزیت استفاده از چند زاویه دید

برتری چندزاویه دید^(۱۳) (زاویه دید شخصیت‌های مختلف) بر زاویه دید اول شخص مفرد (من‌راوی) در این است که نویسنده می‌تواند از کانون توجهی سیار استفاده کند. در زاویه دید اول شخص ما فقط تصورات و اطلاعات راوی را درباره شخصیت‌های دیگر، می‌دانیم. به علاوه راوی فقط می‌تواند اتفاقاتی را که می‌بیند بیان کند و آنچه را که نمی‌بیند فقط حدس بزند.

با کارگیری چندزاویه دید می‌توان شخصیت‌ها را از طریق واکنشهایشان بیشتر کاوید. و باز همزمان شاهد اعمال شخصیت‌های مختلف در مکانهای متفاوت بود و داستان را با استفاده از نمایش شخصیت‌های جامع و متعدد دیگر، با تنوعی بیشتر بسط داد.

زاویه دید اول شخص: فقط باید ۲۳ برگ پرسشنامه دیگر را بر می‌کردم و ۴۳ دقیقه بعد در خانه بودم. به عقب تکیه دادم و لبخند زدم. احتمالاً برنیس جلوی تلویزیون نشسته، منتظر من بود. به من خیلی احتیاج داشت. برده من بود.

زاویه دید سوم شخص: برنیس خمیازه‌ای کشید

و نگاهی به ساعت روی میزی کرد. با ناراحتی لبانش را جمع کرد. هاروی ۳۲ دقیقه دیگر در خانه بود... رو به وین^(۱۴) کرد و گفت: «عزیزم، دیگر وقتش است که بروی». وین باخشنودی سری تکان داد.

راوی اول شخص صرفاً می‌تواند افکار و احساساتش را افشا کند و واکنش دیگران را حدس بزند. اما استفاده از زاویه دیدهای متعدد امکانی است تا با آن ذهن خودآگاه چند شخصیت را در صحنه‌ای واحد، بکاویم. و چون کانون توجه، سیار است، می‌توانیم به راحتی از شخصیتی به شخصیت دیگر بپردازیم.

زاویه دید اول شخص: زنم خیلی مهربان شده بود. غذا را آماده کرده و روی میز چیده بود. بعد از دعوی مفصل دیشب عجیب بود. شاید اصولاً زنهای آدمهای عیبی باشند. به کابینت تکیه داده بود و لبخند می‌زد. اما کمی دستپاچه بود و دامن دستش را به پشتش می‌برد. گفتم: «چی؟ بنشین». گفت: «هیچ چیز، پشتم کمی درد می‌کند.»

زاویه دید سوم شخص: زن سعی می‌کرد با مهربانی رفتار کند. غذا را آماده کرده و روی میز چیده بود. اما کمی دستپاچه بود. در حالی که به کابینت آشپزخانه تکیه داده بود فکر کرد: یعنی چاقو را می‌بیند. مرد از اینکه غذا مرتب و منظم روی میز چیده شده بود، ذوق زده شده بود. رفتار زنش کمی غیرعادی بود و هی دستش را به پشتش می‌برد. فکر کرد: «حتماً از دعوی دیشب خجالت زده است و هدیه‌ای را که برایش خریده، پشتش قائم کرده». گفت: «چی؟ بنشین»

زاویه دید اول شخص صمیمانه‌تر و متمرکزتر است اما زاویه دیدهای متعدد داستان را با تنوع بیشتری پیش می‌برد و ذهن هشیار شخصیت‌های بیشتری را می‌کاود. به علاوه در این شیوه محدودیت مکانی نیز نداریم.

۳۸. رجوع به گذشته در برابر یادآوری

رجوع به گذشته، بازگشتی به قبل و بیان صحنه کاملی از زندگی گذشته شخصیت است. اما یادآوری نکته‌ای گذراست که یک لحظه به ذهن خودآگاه شخصیت خطور می‌کند. رجوع به گذشته، شخصیت را کاملاً از حال به گذشته می‌برد. اما یادآوری لحظاتی شخصیت را به یاد گذشته می‌اندازد اما او را به گذشته منتقل نمی‌کند. خواننده رجوع به گذشته، به یادش می‌ماند اما یادآوری آنقدر زودگذر است که تأثیری ماندگار بر ذهن خواننده نمی‌گذارد. داستان: زن آوازه خوان سیار کلیسا ضمن سفرش به سرتاسر کشور با قماربازی آشنا می‌شود و تحت تأثیر وسوسه‌های او قرار گرفته، پیشش می‌ماند... اما وجدانش همواره عذابش می‌دهد.

رجوع به گذشته: زن آوازه خوان تنهاست و مرد مشغول قماربازی است. نویسنده به زندگی گذشته زن رجوع می‌کند. زن در دفتر کشیش است. کشیش به او هشدار می‌دهد که: «مردها سعی می‌کنند برای عیاشی



و تمایلات پستشان با تو طرح دوستی بریزند» و او احتمال چنین پیشامدی را نمی‌دهد. اما حالا می‌فهمد که غرورش باعث سقوطش شده است
یادآوری: زن از اینکه پیش قمارباز بماند ناراحت است. یاد هشدار پدرش راجع به قماربازان جذاب می‌افتد.

نه فصل یا چهل و پنج صفحه جلوتر قمارباز، فحاش و خشن می‌شود. زن آوازه‌خوان می‌خواهد ترکش کند.

یادآوری هشدار پدر، انگیزه کافی برای ترک قمارباز نیست. چون اطلاعاتی را که در این مورد به خواننده می‌دهیم بسیار گذراست و کاملاً به یاد خواننده نمی‌ماند. اما اگر آوازه‌خوان به گذشته رجوع کند، صحنه رجوع به گذشته آنقدر بر روی صفحه کاغذ می‌ماند که خواننده به راحتی آن را به یاد می‌آورد. وقتی صحنه دفتر کشیش دوباره در ذهن آوازه‌خوان زنده می‌شود، گویی خواننده نیز آنجا بوده است.

نویسنده حتی می‌تواند بعداً از قسمتهایی از محتوای رجوع به گذشته مجدداً استفاده کند. رجوع به گذشته شبیه صحنه کامل تئاتر است، حال آنکه یادآوری بیشتر شبیه «تک‌گویی»^(۱۵) شخصیت در تئاتر است.

۳۹. درون‌نگری ضروری

درون‌نگری کاشتن عمدی افکاری در ذهن شخصیت برای افشای واکنش ذهنی او در برابر حادثه است. اگر افکار شخصیت را افشا نکنیم خواننده راهی برای درک روشن تأثیر حوادث بر زندگی شخصیت ندارد.

البته واکنش عملی شخصیت در برابر حادثه چیزهایی را به ما می‌گوید اما افکار او در موقع رخ دادن یک حادثه، نکات بیشتری را افشا می‌کند.

مثال (بدون درون‌نگری): وزیر خارجه جان استنلی را نشان داد و گفت که او جاسوس است. مقامات دیگر حاضر در جلسه تعجب کردند. جان استنلی به دیوار خیره شد. وزیر خارجه دسته‌ای کاغذ را تکان داد و داد زد: «این مدارک دال بر خیانت مسلم شماس» جان دستانش را بر روی میز بلوط درهم فرو کرده و مردانی که در دو طرفش نشسته بودند از جایشان بلند شدند و رفتند.

اگر نویسنده افکار متهم را در لحظه اتهام، حذف کند، داستان را از درون‌نگری ضروری و آنی محروم کرده است. و اگر افشای افکار او را به تأخیر بیندازد، تأثیر آنی اتهام به خاطر این تأخیر، کم می‌شود.

مثال (با درون‌نگری): وزیر خارجه جان استنلی را نشان داد و گفت که جاسوس است. قیافه جان درهم رفت. فهمید که زنش به او خیانت کرده، خودش را به بی‌خیالی زد: «بعداً به حسایش می‌رسم.» مقامات دیگر حاضر در جلسه تعجب کردند....

درون‌نگری به منزله اطلاعاتی تکمیلی است و خواننده را دقیقاً از واکنش شخصیت در برابر اوضاع

آشپزخانه توجهش نیز از جنی منحرف نشده، و جنی و آشپزخانه یکی شده است.

همه نویسندگان در آثارشان از جزئیات استفاده می‌کنند تا واقعتهای عاطفی، معنوی و جسمانی اشخاص را خلق و افشا کنند.

نویسندگان حرفه‌ای چنان ماهرانه این جزئیات را در آثارشان به کار می‌گیرند که خواننده به آن به عنوان بخشی ذاتی از محتوا و نه جزئیاتی منفرد و جدا از محتوا، می‌نگرد.

۴۱. استفاده بیش از حد از قیود و صفات

معمولاً همه تصور می‌کنند که اطناب به معنی استفاده بیش از حد از توصیف، روایت، گفتگو و اسناد و مدارک است. البته این درست است، اما اطناب غیرمستقیم و ظریف دیگری نیز وجود دارد: استفاده نابجا و غیرضروری از قیود و صفات.

نباید از قیودی که معنی فعل را تقویت نمی‌کند استفاده کرد. قیود زائد مزاحم جمله است.

مثال: مشتش را سفت^(۱۶) به هم فشرد^(۱۷) یا «به سرعت، دوان دوان از خیابان گذشت.»

وقتی کسی مشتش را به هم می‌فشرد، تلویحاً محکم فشار می‌دهد و نه شل و ول. و کسی که دوان دوان از خیابان می‌گذرد، حتماً سریع می‌گذرد. سرعت جزو ذات دويدن است. اگر از فعل به هم فشردن و دويدن به نحوی مؤثر استفاده کنیم نیازی به تأکید اضافی نداریم. به علاوه تأکید اضافی معنی بیان دقیق نویسنده را عوض می‌کند.

صفات (یا کلمه وابسته)^(۱۸) بی‌ارزش، نثر را با ارزش نمی‌کند.

مثال: «زن نسبتاً زیبا بود» یا «شاید او کمی بیش از حد خودپسند بود» و «صبح همچون شعله سرخ گلگون طلوع کرد».

آگاه می‌کند. میزان استفاده از درون‌نگری نیز بسته به اهمیت اطلاعاتی است که به خواننده می‌دهد. اما باید حتماً کوتاه باشد تا مانعی سر راه جریان روان لحظه‌نمایشی ایجاد نکند.

۴۰. صحنه‌پردازی

ممکن است جزئیات صحنه مشکلاتی برای داستان ایجاد کند. نویسنده‌ها اغلب یا بیش از حد از جزئیات صحنه استفاده می‌کنند یا اصلاً از آن استفاده نمی‌کنند. اگر به نحوی غیر مؤثر و مصنوعی از آن استفاده کنیم بین شخصیت و مکان جدایی می‌افتد، در حالی که جزئیات باید با اعمال شخصیت یکی شود. اگر جزئیات را جدای از شخصیت روی کاغذ بیاوریم، یا در کار داستان اختلال و حرکت آن را کند و یا ذهن ما را نه به شخصیت بلکه به چیز دیگری مشغول می‌کنند.

مثال (جزئیات غیر مؤثر): جنی خسته بود. بی‌هدف در آشپزخانه به این طرف و آن طرف می‌رفت. ظرفهای نشسته در ظرف‌شویی آشپزخانه بود. پیش‌بند چروک به صدلی آویزان بود و در یخچال کمی باز بود.

نویسنده احساس جنی را بیان می‌کند و سپس او را در مکان خاصی قرار می‌دهد: آشپزخانه‌ای درهم ریخته. اما بعد توجهش از جنی منحرف می‌شود تا به توصیف آشپزخانه بپردازد. اما آشپزخانه به هم ریخته ربطی به جنی خسته ندارد و برخسته بودن جنی نیز تأکید نمی‌کند. اما اگر هر دو را با هم بیامیزیم، جزئیات زنده و توصیف ما قویتر می‌شود.

مثال: جنی احساس می‌کرد مثل پیش‌بند چروک از صدلی آویزان است. یا بی‌هدفی در یخچال را که کمی بازمانده بود بست. دوست داشت تلفن زنگ بزند. نگاهی به شیر آب که بر روی ظرفهای نشسته توی ظرف‌شویی چکه می‌کرد انداخت. خسته بود.

در این حالت نویسنده علاوه بر توصیف جزئیات

نثر شایسته نثری گویاست. علائم ارتباطی نباید معانی را به طور مبهم یا همراه با سوء تعبیر انتقال دهد. نسبتاً زیبا، زیبا نیست، بلکه یا تقریباً زیبا یا نه چندان زیباست، به همین دلیل نیز باید صفت دیگری به جمله افزود. و باز نثر شایسته، نثر متقاعدکننده ای است. و تنها ابزار آشکار نویسنده در کار نوشتن است. اگر نویسنده در جایی که تأکید لازم نیست، بر چیزی تأکید و از واژگان زائد استفاده کند، دچار اطناب شده است. نویسندگانی که به خاطر کمبود تجربه، اعتماد به نفس ندارند، اغلب از صفات و قیود بیش از حد استفاده می کنند؛ چرا که فکر می کنند بر چیزی تأکید لازم را نکرده اند. اما نباید بار مشکلات شخصی خود را بر دوش خواننده گذاشت، بلکه باید وجودش را سرشار از شایستگی خود کرد.

۴۲. گره گشایی پیشرونده و گره گشایی معکوس

رمان به طور کلی، توالی منظم صحنه هاست که کم کم مجموع آنها به نتیجه ای پیچیده می انجامد. همین صحنه ها نیز باعث درگیری شخصیتها می شود که نویسنده باید به نحوی منظم آنها را حل و رفع کند اما خواننده نباید متوجه این ساختار ماهرانه و روشمند شود.

گره گشایی درگیرها نشانگر تغییر شخصیتهاست. برای حل و رفع درگیرها می توان از دو شیوه استفاده کرد: گره گشایی پیشرونده و گره گشایی معکوس.

داستان: شیمیدانی سرمی کشف کرده که جلوی پیشرفت سرطان خون را می گیرد. اگر فرمول این سرم را منتشر کند، برنده جایزه نوبل خواهد شد و اگر کشفش را ثبت کند و به صنایع خصوصی بفروشد میلیاردی خواهد شد اما دیگر از او قدردانی نمی کنند. برای مرد لحظه، لحظه حساس تصمیم گیری است.

درگیرها: به ترتیب مطرح شدنشان در رمان

(۱) مرد از گمنامی خود متنفر و عاشق شهرت است. (۲) خانواده اش به او احترام نمی گذارند. (۳) در امور اجتماعی بی دست و پا است. (۴) به همکارانش رتبه های بالاتری می دهند. (۵) در کودکی پدر و مادرش با او بد رفتاری می کردند. (۶) برای ابراز وجود احتیاج به پول و قدرت دارد. (۷) اشتیاق شدیدی به مسافرت دارد.

گره گشایی پیشرونده: نویسنده با مطرح کردن آخرین درگیری، رمان را به طرف نتیجه گیری می برد. یعنی ابتدا نویسنده اولین درگیری (تفرق مرد از گمنامی) و بعد دومین درگیری (عدم احترام خانواده به او) و درگیرهای دیگر را تا آخر (اشتیاق شدید به مسافرت) به ترتیب حل و رفع می کند و وقتی همه درگیرها حل شد، رمان نیز به پایان می رسد.

گره گشایی معکوس: وقتی آخرین درگیری مطرح شد، نویسنده مطلب را به طرف نتیجه گیری می برد. نویسنده با مطرح کردن آخرین درگیری (اشتیاق به مسافرت)، آن را حل و رفع می کند، اما

گره گشایی به نحوی است که به مطرح شدن درگیری قبلی (طلب پول و قدرت) می انجامد. و بعد نویسنده به ترتیب معکوس و به طور منظم همه درگیرها را تا درگیری اول (تفرق از گمنامی) حل و رفع می کند و رمان تمام می شود.

نویسنده می خواهد چنین بنماید که حوادثی که بر زندگی شخصیتها اثر می گذارد به طور نامنظم و درهم و برهم در رمان مطرح می شوند. به بیان دیگر خواننده حس نمی کند که نظمی درونی رمان را خواندنی کرده است.

۴۳. آماده سازی صریح

آماده سازی صریح بیان مستقیم حادثه خاصی است که بعداً در رمان اتفاق خواهد افتاد. این بیان مستقیم ربطی به صحنه داستان ندارد و خود نویسنده آن را مطرح می کند.

هدف عمده از آماده سازی، دادن سرنخی به خواننده نسبت به پیشامدهای احتمالی در آینده و حذف عنصر غافلگیری در موقع رخ دادن حوادث است. چون غافلگیری، ضربه ای به خواننده وارد و ارتباط حسی او را با داستان قطع می کند. به علاوه آماده سازی روابط، صحنه ها تغییر شخصیت و حوادث آینده را بنا می نهد.

با این حال نمی توان در برخی از صحنه های ضروری از آماده سازی ظرفی استفاده کرد. چون این صحنه های ساده صرفاً می خواهند سطحی از درگیری و تغییری در شخصیت را مطرح کنند.

مثال: مهندسی مقامش را در کارخانه هوابیماسازی به دلیل فسخ قرارداد از طرف نیروی هوایی، از دست داده است. اینک او که در اداره استخدام است و تقاضانامه پر می کند، مجبور می شود برای به دست آوردن مقامش، در مورد میزان تجربه اش دروغ بگوید، اما از اینکه پایه زندگی اش را بر دروغ می گذارد متنفر است.

نویسنده صرفاً این صحنه را برای مواجه کردن شخصیت با بحران دروغگویی اجباری می نویسد. مرد اگر دروغ نگوید خانواده اش از گرسنگی خواهند مرد. هیچ مانع خاص و مهمی سر راه دروغگویی او نیست. صحنه، صحنه ساکنی است. و نویسنده نمی تواند برای اینکه بگوید این دروغگویی سه سال دیگر منجر به مرگ کسی خواهد شد، از شیوه سنتی آماده سازی استفاده کند.

موقع استفاده از آماده سازی صریح است.

مثال: فرانکلین دستش را محکم روی کاغذ گذاشت و در ستون میزان تجربه نوشت: «بازده سال» و شانه هایش را بالا انداخت. شرکت هیچوقت تحقیق نمی کرد. اما نمی دانست که دروغش باعث رخ دادن حادثه و مرگ کسی خواهد شد. تقاضانامه را امضا کرد.

این دخالت صریح و جسورانه نویسنده پذیرفتنی است. چون با اینکه خواننده با شنیدن خبر

وحشت انگیز فوق بکه می خورد اما عمیقاً مجذوب داستان می شود و از خود می پرسد که چگونه دروغی معمولی باعث مرگ کسی خواهد شد؟

۴۴. وقایع (۱۹) پیوند دهنده

برای اینکه در رمان اپیزودوار (تکه تکه) به وحدت و شک و انتظار بیشتری دست یابیم باید از شیوه پیوند وقایع استفاده کنیم.

وقایع پیوسته را نباید با وقایع مجزا و پشت سرهم یکی گرفت. وقایع پیوسته از طریق ارتباط نزدیک مکانی، زمانی و موقعیتی به هم متصل شده اند.

برای پیوند دو واقعه باهم، باید قبل از اتمام واقعه اول، واقعه دوم را شروع کرد.

مثال: زن و شوهری در ماشین هستند. زن به شوهرش می گوید که از آرایشگاه وقت گرفته است و: «بزن کنار، بقیه راه را پیاده می روم.» زن از ماشین بیرون و مرد با سرعت از آنجا می رود. دوبند (پاراگراف) بعد ناگهان لاستیک ماشین می ترکد و ماشین از پرتگاهی به پایین سقوط می کند (پایان واقعه). واقعه بعد به لحاظ زمانی پیش از تمام شدن واقعه قبلی و زمانی که زن از ماشین بیرون می آید، شروع می شود. این واقعه مجدداً با بیرون آمدن زن از ماشین آغاز می شود و به زن که معشوقش در آرایشگاه کار می کند، می پردازد و تا پیدا شدن جسد شوهرش ادامه پیدا می کند.

و بدین ترتیب وحدت ساختار اپیزودوار فوق را مستحکم می کنیم چرا که هر واقعه مستقیماً و محکم به وقایع قبل و بعد خود متصل شده است. ممکن است بین وقایع فاصله گذاری کنیم ولی موقعیت آنها از هم جدا نیست و استمرار دارد و خواننده همیشه در یکی، دوبار پاراگراف (لحظاتی)، چندگام کوتاه از شخصیت جلوتر است.

مثال: زن ماشین را ترک می کند و به آپارتمان معشوقش می رود. تلفن زنگ می زند. معشوق زن گوشی را برمی دارد و بکه می خورد. می گوید: «پلیس است، یا تو کار دارد. از کجا فهمیدند که تو اینجا هستی؟» وقتی زن گوشی را می گیرد، به ساعتش نگاه می کند. ساعت ۱۱ است. صحنه تمام می شود.

واقعه بعدی ۱۵ دقیقه پیش از تمام شدن واقعه قبلی و در کنار ماشین لِه و متلاشی شده شوهر شروع می شود. ساعت داش بُرد ماشین، وقت را نشان می دهد: ۱۰/۴۵ شب. کارآگاهی مشغول خواندن یادداشتی که در کیف بغلی شوهر بوده، است: «اگر تصادم کردم بدانید که زخم مرا کشته است. زخم در آپارتمان معشوقش است: بولوار اسمیت، شماره ۶۴۳؛ شماره تلفن: ۵۷۶۲-۹۷۸». کارآگاه دوماشین پلیس را راهی آدرس فوق می کند و بعد خود به آپارتمان زنگ می زند، که البته ما جواب تلفن را تا حدودی در واقعه قبلی شنیدیم. صحبت های تلفنی دوباره تکرار می شود و واقعه جدید تا دستگیری زن ادامه پیدا می کند. این دو واقعه از طریق مکالمه تلفنی کاملاً به هم وصل می شود.

۴۵. گروه نویسندگان

نویسنده مبتدی باید گروهی از نوقلمانی را که

می‌خواهند نویسنده حرفه‌ای شوند بیاید و با آنها کار کند. چون این گونه نویسندگان باید حتماً نوشته‌هایشان را بخوانند و بشنوند. همیشه می‌توان در بین نویسندگان مبتدی افرادی با قابلیت‌ها، زمینه‌ها، علائق و مشاغل مختلف یافت. همیشه کسی هست که به نوشته شما کمک کند؛ و انتقادهایی را که به نوشته‌های دیگران می‌کنید در حقیقت درون‌بینی نقادانه‌ای است که به کار شما نیز می‌آید.

نویسندگان مبتدی نباید مثل نویسندگان حرفه‌ای حساس باشند. غرور، خودخواهی و خودپسندی مانع پیشرفت آنهاست. این گونه حساسیتها هیچ سودی ندارد. اگر آنها در برابر شلاق انتقاد تاب نیاورند هیچگاه صادقانه با نوشته‌هایشان روبرو نخواهند شد. و هیچگاه با برحمی نقایص آنها را رفع نخواهند کرد. چرا که همیشه اوج نوشته‌هایشان را می‌بینند نه حقیقت آنها را.

به علاوه اگر جزو گروهی باشند احساس هویت می‌کنند. تنهایی در طلب هدف و آرزویی بودن بسیار جانکاه است. شاید آنهایی که نویسنده نیستند به تلاش شما برای دستیابی به هدفشان به دیده تحقیر بنگرند و آن را باور نکنند و شما کم‌کم از خود بپرسید: «آیا ارزش این همه زحمت را دارد؟ چرا باید عمداً برای انتشار احتمالی آثاری در آینده دور، آدمی غیرعادی باشم؟ چرا دست از نویسندگی نشویم و مغازه دار نشوم و با ثروت ازدواج نکنم؟»

بی بهره بودن از هویت نویسندگی دلسرد کننده و در بین نوقلمان (که می‌خواهند نویسنده حرفه‌ای شوند) بودن، رشد دهنده و دلگرم کننده است چرا که در این صورت نویسنده عضو انجمنی زنده است و نه آدمی غیرعادی و خاص.

همه نویسندگان صرف نظر از دیدگاه و میزان تواضعشان، نخیه هستند و می‌دانند که نویسنده اند. اما نباید بگذارند این غرور نامحسوس آنها را از مردمی که محتاجشان هستند و آنها نیز محتاج مردم، منزوی کند. وقتی درباره نویسندگان مبتدی دیگر قضاوت می‌کنید و آنها را خودبین و سطحی می‌دانید، در حقیقت جلوی آینه‌ای طبیعی قرار دارید.

۴۵. تغییرات عاطفی را نشان دهید

خوانندگان آن چنان هم که می‌پندارند نمی‌توانند تغییرات عاطفی شخصیتها را درک کنند، بلکه اکثراً تغییرات آشکار را می‌فهمند و فکر می‌کنند که تغییرات عاطفی ظریف را نیز درک کرده‌اند. اگر خوانندگان را از تغییرات عاطفی شخصیتها آگاه نکنیم، احساس می‌کنند که از زوال تدریجی شخصیتها بی‌خبر مانده‌اند.

مثال: رالف پانزده ساله، از پدر دائم الخمرش متنفر است. شبی پدرش اعتراف می‌کند که: «رالف، من به تو دروغ گفته‌ام مادرت نمرده، با ترشی فروش سیاری اهل باواریا^(۲۰) فرار کرد.» این توضیح و آن دروغ، رالف را از پدرش بیشتر متنفر و چندی بعد نیز از خانه فرار می‌کند.

خواننده باید تغییرات عاطفی شخصیتها را که در مدت زمان خاصی رخ می‌دهد درک کند. اگر خواننده متوجه تغییرات کوچک نشود، تغییرات عاطفی بزرگ

به نظرش دفعتاً و ناگهانی می‌آید و وضعیت عاطفی جدید شخصیت را باور نمی‌کند. چرا که شاهد آن نبوده است.

نویسنده می‌خواهد رالف نیز شبیه پدرش شود. وی این کار را از طریق زنجیره‌ای از تغییرات احساسی کوچک انجام می‌دهد:

مثال: (الف) رالف که با چشمانی باز دنبال زنی بسیار نجیب می‌گردد، در کلیسا با پولین آشنا و با اینکه زن عادت داشته همیشه قبل از غذا سه بطری مشروب (مارتینی) بنوشد، عاشق او می‌شود. پولین ادعا می‌کند این را دگر به دلیل درد کیسه صفرایش تجویز کرده است. رالف باور می‌کند و چون خودش هم درد کیسه صفرا دارد، شروع به نوشیدن مارتینی می‌کند. (ب) رالف با پولین ازدواج می‌کند و صاحب پسری به نام گوردی می‌شوند. حالا دیگر رالف دائم مشروب می‌نوشد و همیشه مست است، پولین از او متزجر می‌شود. (ج) و با یک فروشنده سیار مرغ سوخاری فراز می‌کند. گوردی سه ساله است؛ رالف به او می‌گوید مادرش مرده است و وقتی کم‌کم گوردی بزرگ می‌شود، از پدر دائم الخمرش متنفر می‌شود.

خواننده شاهد تغییرات عاطفی رالف است. و نتیجه این تغییرات را بی آنکه یکه بخورد می‌پذیرد. اما اگر رالف مثل پدرش نشود خواننده مأیوس نمی‌شود.

مثال: رالف که سعی دارد دوباره محبت پسرش را نسبت به خود جلب کند، می‌خواهد به پسرش بگوید که مادرش نمرده بلکه با فروشنده سیار مرغ سوخاری فرار کرده است، اما ناگهان ذهنش به گذشته رجوع می‌کند و به خاطر می‌آورد که چقدر وقتی پدرش چنین حقیقتی را به او گفت برایش دردناک بود. رالف ضمن همین بحران عاطفی دچار مکاشفه می‌شود و می‌فهمد که تنها راه جلب محبت پسرش، ترک مشروب‌خواری است. عضو جامعه الکلیها می‌شود و پدرش را می‌بخشد.

این تغییر غافلگیرکننده سرنوشت شخصیت، غیرمنتظره، اما پذیرفتنی است، زیرا خواننده شاهد تغییرات عاطفی رالف در مدت زمانی خاص بوده است.

۴۶. بازنویسی

یکی از مراحل ناگزیر رمان‌نویسی بازنویسی: تکمیل رمان برای چاپ و نشر است. نویسنده وقتی رمان را کامل می‌کند، تازه می‌فهمد که رمان راجع به چیست. در این موقع همه عناصر، عبارات و لایه‌های زیرین آن را دقیقاً می‌داند. قدم اول در بازنویسی نیز، بازخوانی رمان تمام شده است.

نویسنده هنگام بازخوانی رمان فی الفور متوجه غفلت خود از آماده‌سازی می‌شود. این کشف حتمی است و همه نویسندگان نیز به آن پی می‌برند. چرا که وقتی نویسنده شروع به نوشتن رمان کرده، با همه مصالح رمانش آشنا نبوده، بلکه صرفاً کلیات و تصویری کلی از آن را در ذهن داشته است. او جزء به جزء رمانش را نمی‌دانسته و در ضمن نوشتن جزئیات فرعی را کشف کرده است. در واقع وقتی رمان

را تکمیل می‌کند تازه می‌فهمد رمان کامل راجع به چیست.

نویسنده تا صفحه ۴۷ رمان را یعنی تا آنجایی که هنری کانر: شخصیت مهم فرعی در رمان ظاهر می‌شود می‌خواند. اکنون دیگر نویسنده می‌داند با وجود اینکه هنری کانر بعداً، در صفحه ۱۶۵ خودکشی می‌کند، وی خواننده را برای مواجهه با صحنه خودکشی آماده نکرده است (غفلت از آماده‌سازی) به همین دلیل شروع به بازنویسی رمان می‌کند.

نویسنده در صفحه ۴۷ شروع به نوشتن صحنه‌ای می‌کند و وضعیتی یا درگیری‌ای را به اختصار بسط می‌دهد که بعداً منجر به خودکشی شخصیت می‌شود. خلق صحنه آماده‌سازی جدید برای او زیاد سخت نیست چرا که با کل رمان آشناست. نویسنده می‌تواند به نحوی مطالب جدید را بسط دهد که جریان رمان به راحتی در صحنه جدید جاری شود و به بقیه رمان بپیوندد: طوری که کاملاً با لحن، ابعاد و خلق و خوی شخصیت: هنری سازگار باشد.

نویسنده هنگام بازنویسی می‌تواند خرد و قدرت مدیریتش را به کارگیرد. و به نحوی بی‌طرفانه کارش را برای حذف یا اضافه کردن مطالب، ارزیابی کند. اما تا رمان تمام نشده است نباید آن را بازنویسی نهایی کرد. باید روی اثر ناتمام آتقدر کار کرد تا تمام و آماده بازنویسی شود.

ادامه دارد

- ۱- Foreshadowing زمینه‌چینی، زمینه‌سازی، پیش‌آگاهی.
- ۲- Episodic structure مقصود روایتی مشتمل بر سلسله‌ای از حوادث است که ارتباط علی و معلولی با یکدیگر ندارند و مجزا از همدیگرند.
- ۳- Thurmaine
- ۴- Images
- ۵- Edgar Allenpoe نویسنده آمریکایی.
- ۶- Odyssey اثری منسوب به هومر، شاعر یونان باستان.
- ۷- Theseus
- ۸- Minotaur جانوری نیمه‌گاو و نیمه‌انسان و آدمخوار از اساطیر یونان.
- ۹- Ariadne
- ۱۰- Butsheba
- ۱۱- Uriar
- ۱۲- Chaucer
- ۱۳- به این نوع زاویه دید اصطلاحاً «دانای کل نامحدود» می‌گویند - م
- ۱۴- Wayne
- ۱۵- Aside (در تئاتر) با خودسخن‌گویی شخصیت بر روی صحنه، به گونه‌ای که شخصیتها دیگر حاضر نمی‌شوند اما تماشاگران می‌شنوند
- ۱۶- Tightly
- ۱۷- Clench
- ۱۸- gualifier
- ۱۹- Episodes
- ۲۰- Bavaria استان جنوبی آلمان در مرز اتریش و چک و اسلواکی.