

لئونارد بی‌شاپ داستان نویس، ویراستار و استاد دانشگاه است و اینک در ایالت کانزاس آمریکای شمالی زندگی می‌کند. وی سالها پیش برای نخستین بار به اتفاق جیمز ت. فارل کلاسهای نویسندگی خلاق را در دانشگاه کلمبیا، آمریکا راه اندازی کرد. به علاوه تاکنون در دانشگاههای نیویورک و کالیفرنیا نیز به تدریس در رشته نویسندگی خلاق پرداخته و در کنفرانسهای زیادی درباره «داستان نویسی» سخنرانی کرده است. بی‌شاپ علاوه بر انتشار آثار مختلفی در مجلات اسکوائر، نیشن و نی‌یوررلد رایتینگ، چندین رمان پر فروش از جمله خدای ابدی و ازلی^۱ و کشمکش با تقدیر^۲ منتشر کرده است.

۳۰۰. در شروع نویسندگی از اطناب استفاده کنید

نویسندگان حرفه‌ای به نویسندگانی که تازه می‌خواهند رمان اولشان را بنویسند توصیه می‌کنند که از اطناب استفاده کنند. و فرض همگی بر این است که نویسندگان تازه کار مجبورند برخی از مطالب اولیه خود را بازنویسی و مجدداً محتویات رمانشان را ارزیابی کنند. اطناب نیز مانند احساساتی (ملودراماتیک) نویسی، مزیت‌های زیادی دارد که در نظر اول مشخص نیست. در ابتدا گویی نویسنده وقت و نیرویش را تلف می‌کند و چیزهای بهبود یافته‌ای را به روی کاغذ می‌آورد؛ ولی این تصور غلطی است.

منظور از اطناب این نیست که شما بد بنویسید. امکان بازنویسی، جوازی برای ضعف نویسی نیست. باید تک تک اجزای رمان را خوب بنویسید. اطناب یعنی اینکه شما پیش از اندازه کاوش کنید و بنویسید. با این حال چیزهایی را که از اثر نهایی خود حذف می‌کنید لزوماً به معنی حذف محتوای رمان نیست. شما چیزهایی را که نیازی به آنها نیست و یا چیزهایی را که قبلاً (منتها به طور ضمنی یا به صورتی دیگر) در رمان



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خوانندگان با ذره بین نقد داستان نمی‌خوانند

لئونارد بی‌شاپ

ترجمه محسن سلیمانی



دستیاری درباره داستان نویسی - «بخش آخر»

آورده‌اید حذف می‌کنید. اما رمان را از محتوا خالی نمی‌کنید بلکه آن را به شکلی وحدت یافته، منسجم‌تر و قویتر ارائه می‌دهید.

محتوای باید ابتدا در داستان یا طرح جای داد و بعد آن را به عنوان واقعه‌ای تثبیت شده به حساب آورد. اگر شما مطالب را قبل از اینکه به روی کاغذ بیاورید، در ذهنتان ویرایش کنید و تصمیم بگیرید چه چیزی را حذف کنید، در حقیقت چیزی را حذف نکرده‌اید. چون نمی‌توان چیزی را که وجود ندارد حذف کرد. درواقع اگر شما قبل از نوشتن ویرایش کنید، صرفاً گمان کرده‌اید که مطلبی نامربوط است. اما اگر پس از نوشتن، آن را جرح و تعدیل کنید، دیگر کاملاً مطمئن‌اید که آن جملات زائد است.

کشف نویسنده در مرحله‌ای است. در مرحله اول مطالبی را که برای رمانش لازم است کشف می‌کند و می‌نویسد و در مرحله بعدی مطالب زائد را کشف و از نوشته‌اش حذف می‌کند. کم کردن مطالب غیر ضروری از رمان راحت‌تر از افزودن مطالب ضروری بدان است، به علاوه بین رمانی که دارای اطناب است و رمانی که از کمبود مطلب رنج می‌برد فرقی اساسی دیگری نیز هست. وقتی رمان دارای اطناب را بازنویسی می‌کنید در حقیقت رمان کاملی را که مطالبش بیش از حد کش داده شده، بازنویسی می‌کنید اما وقتی رمانی را که از کمبود مصالح رنج می‌برد بازنویسی می‌کنید در حقیقت رمانتان را تمام نکرده‌اید بلکه به دلیل اینکه ناقص است هنوز مشغول نوشتن آن هستید.

۳۰۱. در صحنه‌های انفعالی، از بازگشت به گذشته استفاده کنید

زمان و جای گریز زدن از زمان حال به گذشته و استفاده از بازگشت به گذشته را باید دقیق انتخاب کرد. اگر نویسنده در گرم‌گرم حادثه از بازگشت به گذشته استفاده کند، ممکن است سرعت پیشروی داستان را متوقف کند و بار نمایشی حادثه را از بین ببرد. و باز اگر گفتگوهای شخصیت را که افشاگر اطلاعات مهمی است قطع کند و از بازگشت به گذشته استفاده کند، انسجام متن گفتگورا از بین برده است. و بالاخره اگر وی وقتی که شخصیت دارد واکنش تند و تیز احساسی یا ذهنی در برابر وضعیتی نشان می‌دهد و در نتیجه نکته‌ای را کشف و تغییر می‌کند، مکاشفه شخصیت را متوقف و از بازگشت به گذشته استفاده کند، تأثیر مکاشفه‌درونی را از بین برده است.

مثال: رایان و شریکش که درحال ساختن ساختمان بزرگی هستند، در ماه اکتبر به طبقه پانزدهم ساختمان می‌روند. رایان پیش به جایی گیر می‌کند و روی شریکش می‌افتد و شریکش نیز از داربست ساختمان به پایین پرت و کشته می‌شود. نه ماه بعد رایان موقع اعتراف پیش کشیش، شدیداً احساساتی می‌شود و یاد آن حادثه می‌افتد و وقتی کشیش از او می‌خواهد که اعتراف کند، دچار مکاشفه می‌شود و می‌فهمد که او شریکش را کشته چون می‌خواست به تنهایی صاحب شرکت شود، عمداً خودش را روی او انداخته و او را به پایین هل داده بود.

اگر مکاشفه رایان را قطع کنیم و از طریق بازگشت به گذشته به حادثه‌ای که خواننده در صحنه قبلی آن را خوانده است گریز بزنیم، پیشروی جریان احساسات

را سد و ضربه مکاشفه شخصیت را دفع کرده و از بین برده‌ایم.

بنابراین زمانی که شخصیت غیر فعال یا در حالت انفعالی و به زبان دیگر در حال انجام کاری پیش یا افتاده یا کاری است که به کسی صدمه نمی‌زند (تویض لاستیک ماشین، شستن لوله‌های آزمایشگاه، رخت شویی، آرایش کردن و غیره) باید از بازگشت به گذشته استفاده کرد. اما هنگامی که باید صحنه به طور مداوم و لاینقطع پیش برود، نباید از بازگشت به گذشته استفاده کرد. بلکه باید صحنه را تا جایی که توقف آن و بازگشت به گذشته لطمه‌ای به آن نمی‌زند، ادامه داد و بعد بازگشت به گذشته را به کار گرفت.

با این حال هنگامی که صحنه بازگشت به گذشته تمام شد قبل از اینکه دوباره به زمان حال برگردید، باز بالای نمایش بازگشت به گذشته را کم کنید تا سرعت پیشروی زمان گذشته با فعالیت انفعالی زمان حال متناسب شود.

۳۰۲. بازگشت به گذشته به شکل داستانی کامل احتمال دارد داستان کاملی که در گذشته رخ می‌دهد و به موازات داستان حال پیش می‌رود نیز ساختاری جذاب و پرکشش داشته باشد. بازگشت به گذشته داستانی، داستان مستقل و مکملی است که در زمان خاص خودش روی می‌دهد. به همین جهت شخصیتها، درگیرها و حوادث خاص خود را دارد. شخصیت‌های اصلی، بازگشت به گذشته داستانی را به داستان زمان حال پیوند می‌دهند (چون بازگشت به گذشته داستان زندگی گذشته آنهاست) و محتوای داستان بازگشت به گذشته نیز داستان زمان حال را تکمیل می‌کند.

مثال: سال ۱۸۷۶ و رایان ایلس کشیش شهرک کوچکی در ایالت آیداهو است و راز وحشتناکی در سینه دارد. وی قاتل است و از زندان شهر پیتسبرگ فرار کرده است. وی قبلاً برادر بزرگش را کشته و با زن بیوه وی ازدواج کرده است. اما مردیکه قبلاً نگهبان زندان بوده، به آن شهر آمده و در آن سکنی گزیده است. مرد رایان را به جا نمی‌آورد اما رایان او را به جا می‌آورد. اینک رایان متوحش است. داستان اصلی، داستان زمان حال رایان است. نویسنده در فصل سوم داستان تکمیلی (بازگشت به گذشته) را که داستان زندگی گذشته رایان است، شروع می‌کند.

مثال: رایان ۱۹ سال دارد و عاشق دیره است، اما برادر بزرگش جیمو می‌خواهد با دیره ازدواج کند. به همین جهت رایان را تهدید می‌کند و به دیره می‌گوید که در صورت ازدواج با رایان، رایان خواهد کشت. دیره فداکاری و با جیمو ازدواج می‌کند. اما چون جیمو می‌داند که دیره هنوز عاشق رایان است تصمیم می‌گیرد رایان را بکشد. اما در زد و خورد بین آن دو، جیمو کشته می‌شود و رایان به زندان می‌افتد ولی بعد نقشه می‌کشد که از زندان فرار کند.

داستان زمان حال رایان، داستان اصلی است. اما نویسنده در موقع مناسب، آن را متوقف می‌کند تا داستان گذشته رایان را افشا کند. بعد کم کم برای اینکه داستان گذشته به داستان زمان حال برسد، دو داستان با هم تلاقی می‌کنند. وقتی که داستان زمان گذشته به

پایان رسیده، داستان زمان حال (از موقعی که رایان دیره برای اول بار به آیداهو آمدند و رایان کشیش شد) آغاز می‌شود.

محتوا و حوادث گذشته مدت‌ها قبل از اینکه با داستان زمان حال ترکیب و با آن یکی شوند، علت عمده اعمال و احساسات زمان حال شخصیتها را توضیح می‌دهند. و باز با اینکه داستان گذشته (بازگشت به گذشته داستانی) داستان مستقلی است، وجودش برای تکمیل زمان حال ضروری است.

۳۰۳. افتتاحیه بی‌ربط

یکی از افتتاحیه‌های گیرای داستان کوتاه، ساختاری است که در آن صحنه افتتاحیه با داستانی که پس از آن می‌آید مستقیماً ارتباطی ندارد. در حقیقت نویسنده می‌خواهد خواننده این نوع افتتاحیه را که نمایشی است به سرعت درک کند و فقط بعداً که در جایی از داستان قرار گرفت تأثیر و معنی خاص آن مشخص شود.

صحنه افتتاحیه: سرخ‌پوستها دور کلانتر که به دیرکی

بسته شده بود پای می‌کوبیدند و می‌رقصیدند و مشعلهایی را دور شاخه‌های خشک درختانی که جلوی پای کلانتر که شده بود می‌چرخاندند. کلانتر التماس کنان گفت: «دختر رئیس قبیله را من نکشتم. برادر دوقلویم انگس کشته». رئیس قبیله دست زد و سرخ‌پوستها مشعلها را به طرف شاخه‌های خشک پرت کردند. کلانتر داد زد: «برادر دوقلویم کشته».

این افتتاحیه قلابدار نیست. افتتاحیه قلابدار جزئی از متنی است که بلافاصله پس از آن می‌آید و همواره خواننده را به درون داستان می‌کشاند.

مثال: وقتی کسی در زد، آخرین بشر روی زمین یکه خورد و به سرعت قوطی کنسروهای فاسد شده را قایم کرد.

در این حالت بقیه داستان پس از افتتاحیه بالا می‌آید. اما افتتاحیه نمایشی می‌کند که با داستان پس از خود ارتباط مستقیمی ندارد، خود به تنهایی یک صحنه مستقل است و درواقع داستان فشرده، سریع، مختصر و مفیدی است.

داستان: گاوچرانی در دوردست‌ها مشغول چراندن گاوهایش است. همسرش در انباری به مرغ و جوجه‌ها آب و دانه می‌دهد. چهار نفر که تا ندان مسلح هستند به زن حمله می‌کنند. گاوچران که از نجات همسرش ناامید شده، سواره به تعقیب آنها می‌پردازد. اما وقتی به

آنها می‌رسد، سرخ‌پوستها همه آنها را دستگیر می‌کنند. سردسته مهاجمان، انگس برادر دوقلوی کلانتر است. سرخ‌پوستها او را می‌شناسند و می‌فهمند که اشتباهاً کلانتر را کشته‌اند و برای جبران اشتباهاتشان، گاوچران و زنش را آزاد می‌کنند و چهار نفر مهاجم را به دیرکهای می‌بندند و می‌سوزانند.

نویسنده معمولاً پس از استفاده از صحنه افتتاحیه ظاهری بی‌ربط، با قطع داستان و فاصله‌گذاری، داستان را با شرح فعالیت گاوچرانی که مشغول چراندن گاوهایش است شروع می‌کند. درواقع کل داستان کم کم به صحنه افتتاحیه می‌رسد. و این صحنه افتتاحیه به دلیل اینکه احساس خواننده را به سرعت در چنگ می‌گیرد، وی را برای حوادث خط‌طرح اصلی

آماده می‌کند و او را وامی‌دارد تا داستان را پیش‌بینی کند بسیار گیراست.

۳۰۴. در صحنه‌های زد و خورد، حادثه را متوقف کنید

برای دادن اطلاعات بیشتر درباره شخصیت اصلی به خواننده، می‌توانید از شیوه گرای توقف حادثه استفاده کنید. این شیوه به خصوص در صحنه‌های زد و خورد منجر به قتل بسیار کارآمد است. در این گونه صحنه‌ها مقتول باید همواره شخصیت فرعی ولی شناخته شده‌ای باشد.

داستان: کارآگاهی به نام بیلی که تاجر خاصی در نزاع با چاقو دارد، مشغول جمع‌آوری مدارکی علیه سرمایه‌دار بزرگ و بیرحمی است که همسرش را کشته است. وی می‌خواهد با این مدارک به دادگاه شکایت کند. اما سرمایه‌دار بزرگ محافظی به نام پیتی دارد که آدمکش شوری است. بیلی با مدارک مستدل از آپارتمان‌ش خارج می‌شود اما پیتی منتظر اوست. هر دو با هم کاردهایشان را می‌کشند.

در این لحظه نویسنده حادثه را متوقف می‌کند و برای اولین بار به شیوه‌روایی، سوابق گذشته پیتی را تشریح می‌کند.

مثال: پیتی از کشتن بیلی لذت می‌برد. قیافه کارآگاه، پیتی را یاد چهره کلاکمو می‌انداخت که تا چهارده سالگی که پیتی در پرورشگاه زندگی می‌کرد، بر آنجا حکمفرمایی می‌کرد. کلاکمو پیتی را با کوچکترین خطایی با جارو یا پاشنه کفشش کتک می‌زد. شبی که از پرورشگاه فرار کرد کلاکمو در دفترش خوابیده بود. پیتی سرش را برید و از آنجا به دسته جنایتکاران دیترویت پیوست.

نویسنده نحوه آشنایی شخصیت پلید اصلی داستان: سرمایه‌دار بزرگ را با پیتی و اینکه چگونه پیتی وارد زندگی سرمایه‌دار بزرگ شد شرح می‌دهد و به این ترتیب خواننده را با سوابق سرمایه‌دار بزرگ نیز آشنا می‌کند. در همین جاست که پدر صحنه‌های آینده کاشته و خواننده برای مواجهه با این صحنه‌ها آماده می‌شود. ضمن اینکه قدرت سرمایه‌دار را در مواجهه با مخالفان خود افشا می‌کند. پیتی فقط به دلیل اینکه مظهر این قدرت است زنده است.

حرفه خاص پیتی باید منجر به حوادث زندگی گذشته وی - خشونت و قتل - شده باشد. به علاوه نویسنده باید نشان دهد که پیتی تاجر بسیار زیادی در به کارگیری کار در موقع زد و خورد، دارد تا، وقتی قهرمان او را کشت صرفاً ماهرتر از او به نظر نرسد بلکه به نظر برسد که چون حق با او بوده، قدرت بیشتری پیدا کرده است. و باز در این حالت زبان روایت نیز باید قوی و نیرومند باشد.

درست است که نویسنده حادثه را متوقف می‌کند اما زد و خورد آنها را با مطالبی که به اندازه نزاع آنها جذاب است، به تعویق می‌اندازد. سپس دوباره سراغ قهرمان و شخصیت فرعی پلید می‌رود و آنها شروع به زد و خورد می‌کنند و شخصیت پلید می‌میرد.

۳۰۵. میراث ادبی شما
آیا اصلاً از این بلا تکلیفی دائم در موقع نگارش، که از خود می‌برسید از چه فنی استفاده کنم، درخواهید

آمد؟ آیا منبع تسلی بخشی هست که با کمک آن جهل خود را نسبت به این مسأله توجیه کنید و ساعتها و با اضطرابی ملال‌آور وقت خود را پشت میز تلف نکنید؟ بله. بنابراین بهتر است دست از خودآزاری بردارید. چرا که شما مقصر نیستید. مقصر همه نویسندگان موفق گذشته و حال هستند که با دستاوردهایشان به نحو ظالمانه‌ای کار شما را مشکل کرده‌اند. چرا که با آثارشان معیارهایی وضع و فنونی را تثبیت کرده‌اند که شما نمی‌توانید به کمتر از آنها رضایت بدهید.

در حقیقت شما مشکلاتی را که آزارتان می‌دهد به وجود نیاورده‌اید. این مشکلات را مردان و زنان نویسنده با میراث ادیبانشان برای شما به وجود آورده‌اند. آنها هم اضطرابهای ملال‌آور را تجربه کردند و بالاخره فنونی را که شما نیز می‌خواهید به آنها پی برید کشف کردند. اما آنها این فنون را با خود به گور نبردند یا پنهان نکردند. بلکه برای شما به ارث گذاشتند تا آنها را پیدا کنید. برخی از نویسندگانی که شما را دائماً زجر می‌دهند عبارتند از: جین اوستن، چارلز دیکنز، ویلاکامر، تامس هاردی، جیمز جویس، کاترین منسفیلد، ویلیام فاکنر، ارنست همینگوی، جان اشتنان بک، جیمز. فارل، آلبر کامو و...

اما آنها با ابداع فنون نویسندگی، وسعت و پیچیدگی مشکلات کنونی شما را زیاد کردند. قواعد شناخته شده نویسندگی عرصه را برای نویسندگان موفق نیز منتهای در زمان خودشان، تنگ می‌کرد. اما آنها با کوشش طاقت فرسا مرزهای فنون نویسندگی را وسعت دادند. چرا که مجبور شدند فنونی متناسب با آثارشان کشف و ابداع و خلق کنند. ولی آنچه را که به کار بستند به ارث گذاشتند تا شما نیز بتوانید آثار آینده‌تان را بنویسید. همان گونه که والدین راه رفتن را به کودکانشان یاد می‌دهند نویسندگان نیز با خلق آثار موفق، به نویسندگان پس از خود شیوه به کارگیری فنون نویسندگی را می‌آموزند.

البته عیبی ندارد احساس جهل کنید و زجر بکشید، اما باید از دانستن اینکه بالاخره به همه فنونی که در پی آن هستید دست خواهید یافت خوشحال باشید. اما موقع دستیابی، این فنون نیز متقابلاً عرصه را بر شما تنگ خواهند کرد و باز شما نیز فنون جدیدی را به راه و رسم استادان فن نویسندگی خواهید افزود و کار نویسندگان نسل بعد را دشوارتر خواهید کرد.

۳۰۶. سر آزار دهنده
یکی از شگردهای ناپسند و مخاطره‌آمیز نویسندگی که اینک باز بین نویسندگان جدید رایج شده، فن سر آزار دهنده است. البته نویسندگان اواخر قرن نوزدهم این شگرد را به دلیل اینکه شیوه آشنا و خامی است و خواننده را به ستوه می‌آورد و حواسش را پرت می‌کند کنار گذاشتند. اما اینک در دهه ۹۰ [زمان نگارش کتاب] این شگرد را دوباره به کار می‌گیرند تا خواننده را تحریک کنند و به هیجان بیاورند.

موقعیت: مدیرعامل شرکتی به دردرس افتاده است. معاون قدرت طلب او که مخفیانه سهام عمده شرکت را خریده است می‌خواهد جای او را غصب کند. مدیرعامل در آستانه خودکشی است. ناگهان دخترش به او می‌گوید: «بابا، من می‌توانم جلوی او را

بگیرم». پدر بدبین است اما میل دارد به حرفهای دخترش گوش کند.

سهس نویسنده می‌نویسد: لورتا نقشه‌اش را گفت. پدرش من من کنان گفت: «نه من اجازه نمی‌دهم این کار را بکنی». دختر دست پدر را گرفت و گفت: «اما پدر فقط از این راه می‌توانیم جلوی او را بگیریم». عشق پدر نسبت به دخترش از چشمانش معلوم بود. گفت: «این کار را برای من می‌کنی؟» دختر گونه پرچین و جروک پدرش را بوسید و گفت: «بله پدر. و نقشه‌ام می‌گیرد. اگر این نقشه را سزار بورجا توانسته پیاده کند، من هم می‌توانم.»

اما نویسنده نقشه لورتا را افشا نمی‌کند. خواننده نیز نمی‌داند که او می‌خواهد چه بکند. حتی موقعی که وی در حال اجرای نقشه است خواننده از نقشه وی سر در نمی‌آورد، در حقیقت نویسنده نقشه وی را به اجزای ظاهری بی‌ربط با هم، تقسیم می‌کند. و خواننده کورمال کورمال و قدم به قدم مراحل اجرای نقشه را دنبال می‌کند.

مثال: دختر مدیر عامل به مکانهای مختلفی سفر می‌کند و به افرادی رشوه می‌دهد. ضمن اینکه در پایگانی روزنامه تحقیق می‌کند تا به حقایقی پی ببرد. سهس قایق تندرو و مقداری طناب نایلونی می‌خرد. گاهیگاهی نیز نویسنده پدری را در حالی که به شدت نگران است تصویر می‌کند.

دختر مدیرعامل صبح روز تشکیل جلسه هیأت مدیره به همراه گواهانی که رشوه گرفته‌اند، سوابق گذشته معاون و ورقه‌های بلندبالایی از ارقامی که ثابت می‌کند معاون اختلاس کرده است وارد اتاق می‌شود. عکس قایق تندرو و طناب نایلونی نیز معاون را متوحش می‌کند؛ چنان که از وحشت مجاله می‌شود و به دیوار می‌چسبد و احساس می‌کند که خرد شده است. سهس بلافاصله از فعالیت در شرکت استعفا می‌دهد.

خواننده فقط لحظاتی قبل از فرود ضربه خرد کننده نهایی، نقشه دختر مدیرعامل را به طور کامل می‌فهمد و نویسنده نیز با افساس همان چیزهایی که خواننده حدس زده، برهوشیاری وی صحنه می‌گذارد و به این ترتیب خواننده از این انطباق احساس رضایت و فکر می‌کند. این کشف به زحمتمش می‌ارزیده است. اما استفاده از شگرد سر آزار دهنده نوعی خطر کردن است. چرا که بسیاری از خوانندگان حوصله جمع‌آوری و جفت و جور کردن اجزای نقشه‌ها را ندارند.

۳۰۷. صحنه زنده مرگ
در رمانهای شخصیت (رمانهایی که شخصیتها در آن مهمتر از خط طرح هستند) باید بر صحنه مرگ شخصیتهای اصلی تأکید کرد و آن را کش داد. چرا که خوانندگان دوست ندارند دشمنان یا دوستانشان خیلی زود بمیرند. به همین جهت صحنه مرگ باید نمایشی باشد و قلب و روح را صفا بدهد و اطلاعات شگفت‌انگیزی را افشا کند.
موقعیت: بیماری کشنده‌ای ناگهان پدر خانواده هفت نفره‌ای را که قبراقترین فرد و مراد خانواده است، از پا می‌اندازد.

در این داستان از دو نوع صحنه مرگ شخصیت اصلی می توان استفاده کرد: (۱) صحنه پس از مرگ و (۲) صحنه زنده مرگ.

(۱) صحنه پس از مرگ بر اهمیت و تأثیرات بعدی مرگ پدر خانواده تأکید می کند. (۲) اما صحنه زنده مرگ بر تأثیرات آنی مرگ شخصیت اصلی بر اعضای خانواده - که در لحظات آخر زندگی وی بر بالینش حاضر شده اند - تأکید می کند.

صحنه پس از مرگ شخصیتها را پس از لحظات پرتلاطم مرگ شخصیت اصلی، تصویر می کند. در این نوع صحنه ها با اینکه ممکن است شخصیتها هنوز گریان و نالان باشند اما دیگر به اندازه قبل گریه نمی کنند. این بار آنها با تأمل بیشتری احساساتشان را بروزی دهند و مثل قبل واکنش آنی نشان نمی دهند. به علاوه اینک بیشتر تجدید خاطره، روح آنها را صفا می دهد. چرا که شخصیتها همه، تجربه شان را از مرگ شخصیت اصلی بازگو می کنند اما شخصیت اصلی - که مرگ را تجربه کرده است - در صحنه حاضر نیست.

ولی در صحنه زنده مرگ، شخصیت اصلی حضور دارد و زجر می کشد. خواننده نیز نسبت به وی احساس همدلی می کند. و باز خواننده و شخصیتهای حاضر در صحنه همزمان صفای نفس را تجربه می کنند. در این حالت می توانید خوب احساسات خوانندگان را تحریک کنید و آنها را به گریه بیندازید، که در این صورت از شما ممنون هم خواهند شد. نویسنده ها نباید هنگام نوشتن صحنه های مرگ، از به کارگیری شگردهای احساساتی نویسی بترسند. عشق، نفرت، شور، ترس، حرص، شهوت و انتقام را می توان در صحنه طولانی مرگ به نمایش گذاشت. البته ممکن است سرعت پیشروی خط طرح تسا حدودی کم شود، اما در این نوع رمان طرح نسبت به شخصیت، عنصری فرعی است. به علاوه مهم مکاشفه شخصیت و تجربه مرگ وی است که بر شخصیت و روابط وی با دیگران تأثیر می گذارد.

تأثیر داستان مرگ کسی که هم اکنون پیش روی شما در حال جان دادن است، بسیار بیشتر از یادآوری و بازنگری انفعالی و تأمل برانگیز مرگ اوست.

۳۰۸. گفتگو و اطلاعات ساکن و پرتحرک

می توان با کمک گفتگو، اطلاعات ساکن را پرتحرک کرد. با حذف کلمات ثقیل از گفتگو که احتیاج به قواعد دستوری خاصی نیز دارند، سرعت گفتگو زیاد می شود. در این حالت ضمن اینکه گفتگو جاری اطلاعات است اما صمیمانه است.

اطلاعات ساکن، اطلاعاتی است که نویسنده با استفاده از توصیف (حائل چوبی پنجره از دود آگروز ماشینها سیاه شده بود) یا شرح وضعیت (به رئیس جمهور هشدار داده بودند که با ماشین روپاز از خیابان دالاس عبور نکنند) در صحنه می گنجاند. هدف نویسنده از استفاده از اطلاعات ساکن، اطلاعات دهی است. با این حال ممکن است خواننده فوراً ارتباط اطلاعات را با شخصیتها دریا بد یا نویسنده بعداً اهمیت اطلاعات را افشا کند. شخصیتها نیز می توانند - اما لزومی ندارد - اطلاعاتی

را که نویسنده افشا می کند بدانند. اطلاعات ساکن، صرفاً اطلاعاتی را نقل می کند اما اطلاعات پرتحرک را شخصیتها در صحنه بیان می کنند و این اطلاعات شخصیتها را و می دارد که واکنش نشان دهند.

مثال (اطلاعات ساکن): دو پلیس در ماشین گشتی نشسته بودند و با هم بحث و جدل می کردند. میلم مدعی بود که جری موقع درگیری ترسیده. اما جری گفت که از گلوله نترسیده بلکه گوشه ای قایم شده بود تا آرامش پیدا بکند و ببیند که چه باید بکند. میلم حرف پدر جری را وسط آورد تا ثابت کند که آنها به طور خانوادگی ترسو بوده اند؛ ضمن اینکه دروغ هم می گوید.

با اینکه این اطلاعات برای صحنه بالا مهم است اما صرفاً حرفهایی که بین شخصیتها رد و بدل شده است و نگرش آنها را بیان می کند.

مثال (اطلاعات پرتحرک): «چاخان نکن، جری. وقتی اسلحه کشید قایم شدی. شایعه به حقیقت پیوست. تو قبلاً هم از این کارها کردی.»

جری شیشه پنجره طرف خودش را پایین کشید و توی تاریکی تف کرد. بعد شاه هایش را بالا انداخت و گفت: «تو که شنیدی من به کمینچه چه گفتم، نشنیدی؟ من خودم را از درگیری کنار کشیدم تا فکر کنم.» بعد شیشه ماشین را بالا کشید و دهان دره کرد: «من از اسلحه نمی ترسم.» میلم سیگاری گیراند و لبخند تمسخرآمیزی زد و گفت: «آره، آره. اما به نظر من تو به پدرت رفتی. شما به طور خانوادگی ترسو هستید. هم ترسو هستی و هم دروغگو.»

اطلاعاتی که باعث می شود شخصیتها از خود واکنش و عکس العمل نشان دهند، اطلاعات پرتحرک و اطلاعاتی که نویسنده راجع به شخصیتها می نویسد، اطلاعات ساکن است. میزان اهمیت اطلاعات ساکن نیز به نظر نویسنده بستگی دارد؛ چون شخصیتها فوراً در برابر آن واکنش نشان نمی دهند. از طرف دیگر اطلاعاتی که شخصیتها بیان می کنند (اطلاعات پرتحرک) جنبه شخصی و خودمانی پیدا می کند. بنابراین دیگر لزومی به رعایت دستور زبان و نحو (جمله سازی) خاص نیست. چرا که اطلاعات رنگی عاطفی به خود می گیرد.

۳۰۹. پیش درآمد

در داستان دو نوع پیش درآمد داریم: پیش درآمد باز و پیش درآمد بسته.

پیش درآمد بسته که کارکرد مهم در داستان دارد: (۱) مستقیماً یا به نحوی غیرمستقیم از قبل، خواننده را از موضوعات رمان مطلع می کند. (۲) منبعی است که نویسنده مصالح متن اصلی رمانش را از آن می گیرد. (۳) بین گذشته و حال تداوم ایجاد می کند.

پیش درآمد بسته: سه پتیم ده ساله از پرورشگاه خشن شیکاگو فرار می کنند. اما قبل از فرار به سرپرست بی رحم پرورشگاه حمله می کنند و یکی از آنها زیرسیگاری سنگین را به سرش می کوبد و او را می کشد. سپس به ایستگاه راه آهن می روند و قسم می خورند که راز نگه دار و تا آخر عمر دوست یکدیگر باشند. بعد قاچاقی و جدا جدا سوار قطارهای

باربری و در سه جهت مختلف از آن شهر دور می شوند. پیش درآمد بالا به ما می گوید که رمان باید درباره سه پسر پتیم و تجاربشان و اتفاقاتی که در بزرگسالی و هنگام ملاقات آنها با هم، برایشان رخ می دهد و نیز تأثیری که این قتل در زندگی آنها دارد باشد.

پیش درآمد باز: بین سالهای ۱۵۶۲ تا ۱۵۷۰ جنگ داخلی بین پروتستانها و کاتولیکها، استانهای فرانسه را ویران کرد. شارل چهارم که پادشاه ضعیف انفسی بود از پادشاه اسپانیا فیلیپ دوم، می ترسید. این بود که با دشمنان وی متحد شد و متحدین در روز قدیس بارتالومئو، صد هزار نفر را قتل عام کردند. در سال ۱۵۶۹ شاهزاده کشته شده...

پیش درآمد فوق یاز است چون به جای شخصیتهای منفرد، تاریخ در کانون توجه آن قرار گرفته است. هدف پیش درآمد نیز پس زمینه سازی و تصویر کردن زمان و مکان رمان است. و چنان که از این پیش درآمد برمی آید رمان احتمالاً درباره پروتستانها یا کاتولیکها یا هر دو، شارل چهارم یا فیلیپ دوم و یا هر دو، دهقانان، طبقه متوسط، طبقه



اشراف، حوادثی که منجر به قتل عام شد و یا هر شخصیتی است که نویسنده خلق می کند.

فاصله زمانی بین پیش درآمد و افتتاحیه رمان می تواند یک قرن، یک هفته یا یک ساعت باشد.

پیش درآمد، صحنه یا صحنه هایی توصیفی است که در آن روابط یا شخصیت افراد به طور مفصل تشریح می شود. احتمال دارد نویسنده پیش درآمد را با زاویه دید اول شخص یا سوم شخص بنویسد. اما در هر حال رمان از دل محتوای پیش درآمد (چه باز و چه بسته) درمی آید. اگر پیش درآمد بسته باشد، رمان از دل صحنه توصیفی اتفاقات (برخی از ماجراهایی که کودکان یتیم پس از فرار از پرورشگاه با آنها مواجه شدند) بیرون می آید. اما اگر پیش درآمد باز باشد، رمان از دل رویدادهای آن زمان که در پیش درآمد نیامده، بیرون می آید. پیش درآمد به منزله مقدمه خاص و داستانی هر رمان است.

۳۱۰. رمان معما و رمان شك و انتظار^(۴)

قبل از اینکه برای رمان معما یا شك و انتظار خود، ساختاری را در نظر بگیرید بهتر است تفاوت بین آنها را بدانید.

با اینکه رمان معما به تحقیق در زمان حال می پردازد، اما در گذشته سیر می کند. حال آنکه رمان شك و انتظار با تحقیق درباره اتفاقات زمان حال سرو کار دارد تا از رخ دادن اتفاق وحشتناکی در آینده جلوگیری کند.

رمان معما: زنی به قتل رسیده است. شوهر وی از جمله هفت مظنون به ارتکاب قتل است. اما شواهد اغلب دال بر این است که قاتل، معشوق زن است. به همین جهت وی به زندان می افتد تا محاکمه شود. اما او بی گناه است. آیا قاتل واقعی به موقع پیدا خواهد شد؟

رمان شك و انتظار: زنی معتقد است شوهرش می خواهد او را بکشد، معشوقش محافظت از او را به عهده می گیرد، اما در تصادف مشکوکی کشته می شود. دوستی ماشین زن را قرض می گیرد، اما ماشین وی نیز به نحو غیرمنظره ای منفجر می شود. زن دائماً مضطرب است، اما از دست پلیس نیز کاری ساخته نیست. چون جناحتی رخ نداده است.

نویسنده موقع نوشتن رمان معما به عقب حرکت می کند و کلیه اطلاعاتی را که مأموران تحقیق را در زمان حال به نتیجه نهایی می رساند جمع آوری و با هم ترکیب می کند. اگر قتل‌های دیگری نیز رخ دهد، صرفاً برای گمراه کردن مأموران تحقیق است و معما را پیچیده تر می کند. در این حالت با اینکه این قتلها به نازگی رخ داده اند اما با قتل اول ارتباط دارند. اگرچه مظنون‌های جدیدی به مظنون‌های قبلی اضافه نمی شوند اما هنگامی که کلی اطلاعات پراکنده گذشته، به صورت مدونی درمی آید و تکمیل می شود، برخی از مظنون‌ها کشته و از داستان حذف می شوند.

اما در رمان شك و انتظار مأمور تحقیق می خواهد از اتفاقی که بعداً رخ می دهد سر درآورد، در حقیقت قرار است معما به وجود بیاید. اگر هم قبل از کشته شدن شخصیت اصلی، تصادفات یا قتل‌های

وحشتناکی رخ دهد، برای بیشتر کردن شك و انتظار یا رمزآلود کردن اتفاقی است که در آینده رخ خواهد داد و طبعاً چون خواننده می خواهد بداند که چگونه و کی قتل رخ می دهد، شك و انتظار به وجود می آید. اما هنگامی که تمامی اطلاعات پراکنده زمان حال جمع آوری شد، باید بار نمایشی اتفاقی که قرار است در آینده رخ دهد یا ندهد بیش از بار نمایشی تصادفات و قتل‌های فرعی باشد.

گو اینکه در هر دو رمان میزان شك و انتظار و پیچیدگی معما بستگی به مهارت نویسنده در آمیختن گذشته و حال و انسجام این ترکیب دارد.

۳۱۱. خوانندگان توجهی به فنون داستان نویسی ندارند

از استفاده از فنی که می خواهید به کار بندید و صحنه ای را بنویسید، به دلیل اینکه فکر می کنید خواننده آن فن را می داند صرف نظر نکنید. خوانندگان آن طور که شما فکر می کنید با فنون داستان نویسی آشنا نیستند و فنون مورد نظر شما نیز آن طور که گمان می کنید برای خواننده آشکار نیست. خوانندگان فقط به طور مبهم با فونی که شما به کار می گیرید آشنا هستند. بنابراین در صورتی که شما داستان یا رمانتان را ماهرانه و به نحوی نمایشی بنویسید، خواننده به اینکه شما وسط صفحه را خالی گذاشته اید و فقط در حواشی صفحه نوشته اید توجهی نمی کنند. خوانندگان کتاب می خردند تا بخوانند، همین.

به علاوه توانایی نقادی خوانندگان و نویسندگان و نوع نگرش نقادانه آنها یکی نیست. و باز خوانندگان با ذره بین نقد کتابها را نمی خوانند.

اگر به این سؤال که «آیا در تاریخ نویسنده‌گی، موضوع و شیوه ای هست که تاکنون کشف نشده باشد؟» پاسخ دهید، نگرانیتان نسبت به آگاهی خواننده برطرف می شود. چون پاسخ این است که نویسندگان درباره همه موضوعها و به تمام شیوه های ممکن نوشته اند.» به این ترتیب دیگر شما از اینکه دائم سعی کنید ابتکار به خرج دهید و شیوه جدیدی ابداع کنید و به نحوی ناشیانه تند و احساساتی (ملودراماتیک) بنویسید راحت می شوید.

داستان یا رمان را باید به شیوه حسی و نمایشی خاص خود و با آگاهی نسبت به فنون مورد نیاز، بنویسید. کار حرفه ای شما بر آگاهیهای تکنیکی خواننده می چربد. اگر مردم نسبت به خواندن اشتیاقی نداشتند، این همه نوشته های مزخرف که هر روز منتشر می شود، هرگز چاپ نمی شد. خواننده ها صرفاً برای کسب تجربه می خوانند.

شما فقط باید نسبت به حرفه (فنون نویسنده‌گی) خود متعهد باشید نه نسبت به خواننده. همین که شما می نویسید تا چاپ شود مسلماً خواسته های خواننده را نیز در نظر می گیرید. بنابراین بهتر است فقط به صداقت خود و معیارهای فنی که در اثر تجربه کسب کرده اید متوسل شوید. خوانندگان نیز از شما داستانی منسجم، پرکشش و نمایشی با شخصیت‌هایی جذاب می خواهند و پس، باری، اگر خواننده فکر شما را

مغشوش و شما را هدایت کند، فاجعه به بار خواهد آمد.

۳۱۲. نمادهای عام

نویسندگان باید از معانی نمادهای عام در آثارشان استفاده کنند. نماد عام، شیئی است که همزمان دو معنا دارد: (۱) معنی خاص خود و (۲) معنی سنتی. نمادهای عام علاوه بر جا انداختن صحنه، نمی گذارند نویسنده مجبور به استفاده از توصیفات ملال آور شود. مثال: الف) پرچم، تکه پارچه ای دوخته شده و رنگی است. اما در ضمن نشانه کشور خاصی نیز هست، ب) در جلوی پنجره برای جلوگیری از ورود و خروج افراد، نرده نصب می کنند. اما نرده جلوی پنجره ضمناً زندان را نیز تداعی می کند.

نمادهای عام اشیایی هستند که همه خوانندگان به طور سنتی نه تنها معنی خاص آنها بلکه معنی تلویحی و ضمنی آنها را نیز به جا می آورند.

مثال: انقلابیون یکی از تفنگداران شاه را دستگیر و در سیاهچال به دیواری قفل و زنجیر می کنند.

برای اینکه خواننده سرعاً به خطرات و سختیهای درون سیاهچال پی ببرد می توانید از موشهای چاق و چله دم کلفت استفاده کنید. و برای اینکه نشان دهید که چه سرنوشتی در انتظار تفنگدار است، بگذارید بوی گوشت سوخته به مشامش برسد و زندانی دیگری در سلولی دیگر از درد، فریادی جگر خراش بکشد. چرا که خوانندگان به خوبی می دانند موش چاق و چله، کسافت، بیماری و گاز گرفتن در خواب را، و فریاد جگر خراش همراه با بوی گوشت سوخته، شکنجه را تداعی می کند.

از یک نظر موشها، بوی گوشت سوخته و فریاد جگر خراش بخشی از صحنه هستند و نشان می دهند سیاهچال مکان بی خطری نیست. اما این چیزها به طور عام-وقتی خواننده به ورای معانی ظاهری اشیا توجه کند- نکات بیشتری را در ذهن همه تداعی می کنند. با اینکه نویسنده صرفاً چیزهایی واقعی را توصیف کرده است، اما نکات عمیقتری به ذهن خواننده می رسد.

حال آنکه نماد غیر عام همچون دستمالی کهنه و فنجان دسته شکسته است. به همین جهت باید این اشیا را توصیف و تشریح کرد. چون معنی عامی را در ذهن تداعی نمی کنند.

۳۱۳. مضمون

نویسنده در مراحل از نگارش رمانش، مضطرب می شود و به این نتیجه می رسد که خواننده مضمون رمانش را به وضوح نخواهد فهمید. درک این ضرورت: افشای علتی مضمون رمان، قریحه ذاتی و ویژه ای نمی خواهد. در واقع برخی از مکاتیب نویسنده‌گی پایه گذار این سنت بودند. به علاوه منتقدان و نظریه پردازان ادبی با تجزیه و تحلیل و حلاجی مداوم و چندباره مضامین آثار بزرگ به این نتیجه رسیدند که نویسندگان این آثار بر این عقیده بوده اند که بدون بیان مضمون در اثر، یا مضمون را کسی درک نخواهد کرد و یا گویی اصلاً مضمونی وجود ندارد.

مضمون همان اندیشه غالبی است که به طور ضمنی و تلویحی بیان می شود و کل رمان را در بر می گیرد. اندیشه ای انتزاعی است که رمان از طریق حوادث، شخصیتها، روابط و نتیجه یبانی، آن را تجسم می بخشد. مضمون معمولاً بیانگر ادراکی معنیدار درباره تجاربی است که نویسنده در زندگی کسب کرده است.

مضمون را می شود در يك جمله بیان کرد. مضامین اغلب شبیه سخنان قصار هستند: «عاقبت نیکی بر بدی پیروز خواهد شد»، «تقدس از فساد زاده می شود»، «فردا روز بهتری است»، «اگر از گذشته خود فرار کنیم به آینده ای نامعلوم خواهیم رسید» و «بار کج به منزل نمی رسد».^(۵)

اگر مجبورید مضمون را قبل از اتمام رمان با صراحت بیان کنید آن را در صحنه ای کوچک بیاورید. اگر مضمون بیش از يك صفحه تابی باشد، در حقیقت نوعی سخنرانی است. مضمون را ضمن نوشتن گفتگو، روایت و درون نگری بیان کنید. چون اگر آن را ضمن حادثه یا صحنه نمایشی بیان کنید، حادثه و نمایش، مضمون را تحت الشعاع قرار خواهند داد و خواننده متوجه آن نخواهد شد. حادثه و نمایش، مصالحی واقعی هستند حال آنکه مضمون، اندیشه ای انتزاعی و فلسفی است. و یا جایی از رمان را پیدا کنید که وقتی حادثه، طرح، شخصیت پردازی و روابط را متوقف می کنید، سرعت پیشروی و هیجان رمان کم نشود؛ و بعد مضمون رمانتان را بیان کنید. اما رمانی که فقط يك مضمون داشته باشد، رمان پیچیده و متنوعی نیست. رمان باید مضامین زیادی داشته باشد که البته فقط منتقدان ادبی زحمتی بر خود هموار و آنها را پیدا خواهند کرد. گو اینکه نویسنده باید پس از اتمام رمان یکی از مضامین را بیاید و ادعا کند که موقع نگارش رمان همواره آن مضمون در ذهنش بوده است.

۳۱۴. نمادپردازی

در داستانها و رمانهای خود از نمادها محتاطانه استفاده کنید. اگر فکر می کنید که باید از طریق گنجاندن نمادی مستتر در اثر، بار معنایی آن را افزایش دهید، بهتر است به قدرت اشراق خود اعتماد کنید و بدانید که به طور ناخودآگاه از آن استفاده کرده اید. و این حرف رمانتیک یا پیچیده نیست. چرا که نمادها نیز جزئی از محتوای اثری هستند که می نویسید. زیرا بر هر چیزی که به طور مداوم تأکید کنید (مثل يك نخ در پرده ای عریض) تبدیل به نماد می شود.

نماد در داستان شیء، شخصیت، مکان، ادا، رنگ، بو یا هر چیزی است که علاوه بر معنی ظاهری معنی تلویحی دیگری نیز در برداشته باشد. مثلاً سفید نه تنها نام يك رنگ است بلکه تلویحاً باکی، تقوا، معصومیت و نیکی را به ذهن تداعی می کند. و یا با اینکه سفینه صرفاً يك وسیله نقلیه است، نمادی از پیشرفت علمی نیز هست. نماد (پرچم، ستاره، زیرسیگاری، قلم، دریا، توفان و غیره) به خودی خود، نام چیز مشخصی است. اما برای اینکه تبدیل به نمادی کارآمد شود باید متنی، جزئی از محتوای ذاتی رمان شود. اما وقتی نمادها به زور بر اثر تحمیل شوند،

دخالت نویسنده در داستان یا خامدستی وی را می رسانند.

مثال: باستانشناسها در جنگل جزیره فریکتیو به مجسمه ای از زمان انسان به طول هفت متر برمی خورند. از آن عکس می گیرند و به درون جنگل می روند.

اگر مجسمه زبان انسان را یکی از انواع ویژگیهای زندگی جنگل و چیزهای بومی بدانیم، مجسمه عظیم صرفاً بدل به بخشی از صحنه زندگی بدوی و توأم با بربریت می شود. اما وقتی نویسنده بر وجود مجسمه تأکید می کند، مجسمه به طور تلویحی بیانگر آیین کفرآمیز و بت پرستی است. در طرح رمان علت اینکه بومیان مجسمه زبان آدم را می پرستند، مهم است و باستانشناسان باید معنی آن را بفهمند. وقتی از شیئی استفاده نمادین می شود، معنی تلویحی آن در وجود شیء مستتر است. ولی فقط وقتی تبدیل به نمادی واقعی می شود که خواننده نیز معنی آن را بفهمد.

تأثیر نماد به اینکه نویسنده تا چه حد بتواند با ظرافت زمینه ادراک معنی مستتر در نماد را برای خواننده فراهم کند، بستگی دارد. برخی از نمادها جهانی و عام هستند ولی معنی بعضی در هر دوره فرق می کند. با این حال همه نمادها تفسیرپذیر و دارای مفاهیمی انتزاعی هستند. و باز نمادها خیال انگیز و غیر قابل اعتمادند و رنگی از صورنگرای (فرمالیسم) دارند. اگر علاقه از آنها استفاده نکنید، داستان رو می شود و ناکام می مانید.

۳۱۵. رمان را باید منتشر کرد

در عالم نویسندگی فقط دو قانون ابدی و مسلم وجود دارد: (۱) تا رمان تمام و تکمیل نشده و کلمه پایان در صفحه آخر آن ثبت نشده است، هنوز نوشته نشده است. (۲) رمانی را که نوشته اید حتماً باید به ناشری بدهید تا منتشر کند.

رمان ناتمام نویسنده تازه کار را هیچگاه به طور ناگهانی کشف و چاپ نمی کنند. اثر را باید قبل از انتشار تمام کرد و بعد به ناشر داد. نویسندگانی که برای این زمان و عصر می نویسند ولی نوشته شان را به ناشری نمی دهند، به طور موقت هم ششخته نخواهند شد.

اما نویسندگانی بی تجربه نباید از دادن اثرشان به ناشران بترسند. ناشران قلدرانی هستند که از قبیل نویسندگان بی تجربه و ترسو پول کلانی به جیب می زنند. بنابراین هرچه گرسنه تر بنمایید، غذای کمتری به شما می دهند. و هرچه مایوس تر به نظر برسید، بیشتر استثمار می شوید. اگر پیش پرداختی که می خواهند بدهند کم است، تقاضای پول بیشتری کنید. همیشه بیشتر بخواهید، ناشران آدمهای خیالپردازی نیستند، تاجرند. حتی این روزها اکثر ناشران اشخاص منفرد نیستند بلکه شرکت هستند.

در ضمن اگر ناشری قبل از عقد قرارداد و دادن پیش پرداخت، از شما خواست اصلاحاتی در اثر انجام دهید، در اثر خود دست نبرید و آن را بازنویسی نکنید. اگر ویراستار ناشری معتقد است که شما اثر قابل

چاپی نوشته اید ولی اثرتان به بازنویسی و اصلاحاتی نیاز دارد، بگذارید با پول صداقت خود را اثبات کنید. در کار نشر، پول نشانه احترام است. و باز اگر ناشری دستنوشته شما را با هزاران برانز و آکولاد و فهرستی از پیشنهادهای اصلاحی برگرداند تا پس از بازنویسی و اصلاح شما، مجدداً آن را ارزیابی کند، صرف ویراستار ناشر را نادیده بگیرید و اثرتان را به ناشر دیگری بدهید. چون مدتها طول می کشد تا شما اثر را بازنویسی و اصلاح کنید و امکان دارد ویراستار ناشر به دلیلی از پیش وی برود و آن وقت شما مجبور شوید دوباره قبل از اینکه پولی دستتان بیاید، پیشنهادهای جدید «جانشین ویراستار قبلی» را در اثرتان ملحوظ کنید. بنابراین ترسید. اثری را که کامل کرده اید اگر از لحاظ تجاری صرف کند چاپ می کنند. دل قوی دارید و به کارتان ادامه دهید.

□ پانویس:

۱- The Everlasting

۲- Against Heaven's Hand

۳- Cesare Borgia

۴- Suspense Novel

۵- این جمله از مترجم است.

