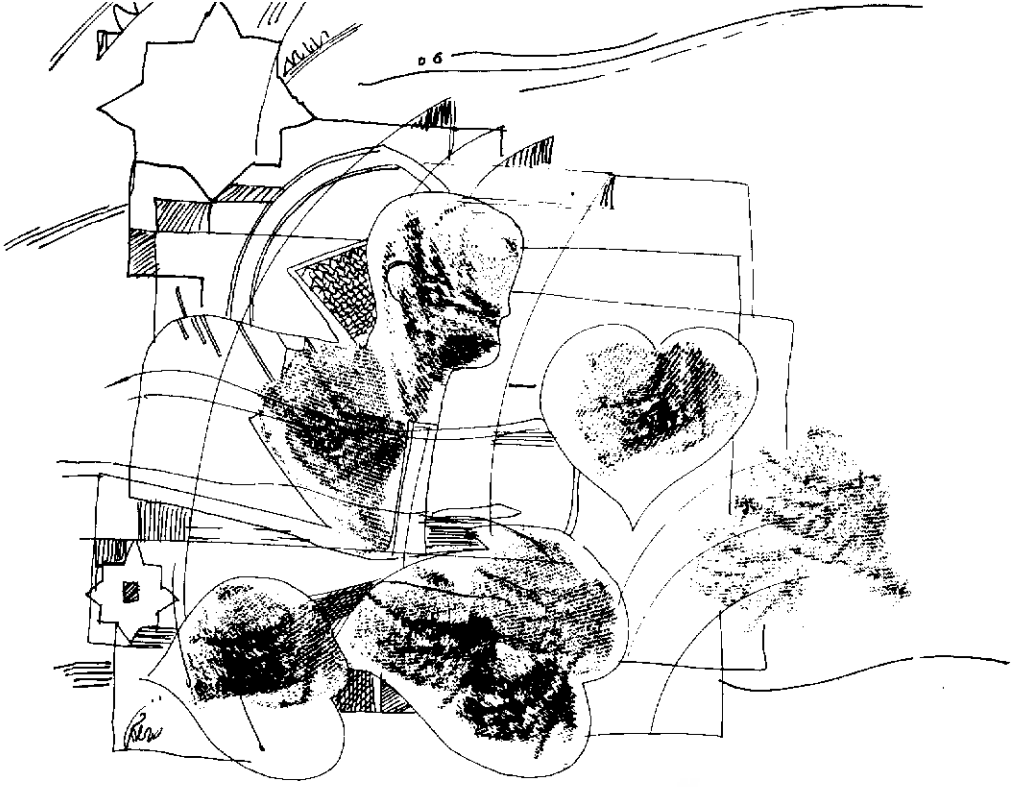


درسهایی درباره داستان‌نویسی (۱۷)

هر روز بنویسید...

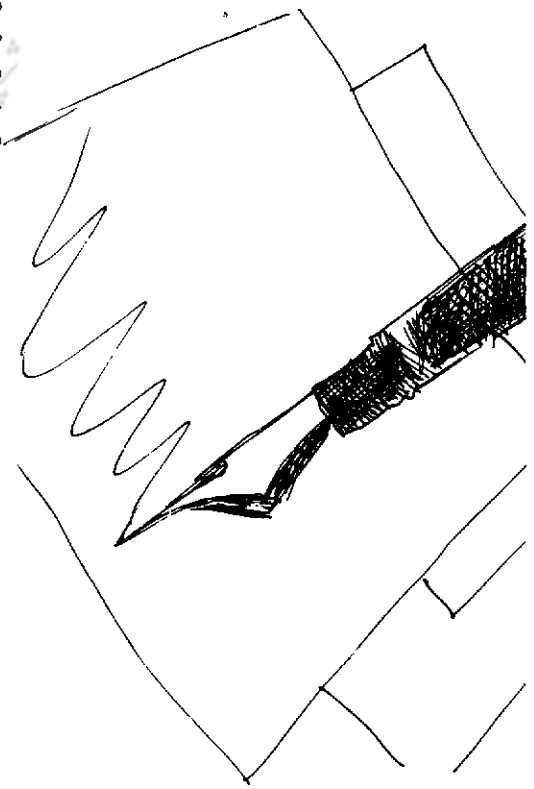
لئونارد بیشاب
ترجمهٔ محسن سلیمانی

۲۸۱. هر روز بنویسید

نویسنده باید هر روز بنویسد. شاید بخواهید تقدسِ این اصلِ سنتی را تعدیل و آن را ملایم، تحریف یا توجیه منطقی کنید. اما تأثیراتِ منفیِ ترکِ این عادت، اعتبارِ این اصل را ثابت خواهد کرد.

درثانی تنها سپرِ محافظِ نویسنده در برابرِ جهل و ناکامی نیز همین است. اما وقتی بینِ نویسنده و اثرش فاصله بیفتد، اثر از کنترلِ وی خارج می‌شود. و مدتی طول می‌کشد تا تجدیدنیرو کند ودوباره بنویسد. هر روز که نویسنده دست از نوشتن می‌کشد، زندگیِ شخصیتها در ذهنش ادامه پیدا می‌کند، بنابراین به دلیلِ اینکه پشتِ میزش نیست و به کارِدیگری مشغول است، روابطِ شخصیتها از هم نمی‌گسلد و پیشرویِ طرحِ داستان متوقف نمی‌شود. چرا که وی هنوز در اعماقِ وجودش مشغولِ نوشتن است گو اینکه این نکته برایِ خودش و دیگران محسوس نیست. اما او به نوشتنِ اثر ادامه می‌دهد. و اجزایِ رمان را می‌آمیزد و به هم پیوند می‌دهد و تبدیل به اثری واحد و به هم پیوسته می‌کند. بنابراین او و رمان از هم غیرِ قابل تفکیک و همیشه درحالِ تداوم هستند.

و باز پس از اینکه نویسنده از نوشتنِ روزانه فارغ شد، نثرِ وی کیفیتِ خاصی دارد. ولی وقتی یکی دو روز ننوشت، نمی‌تواند دوباره وبلافاصله با همان نثر بنویسد. وقتی هر روز می‌نویسید نه تنها رویِ حوادث وروابطِ طرح کار می‌کنید بلکه از نظرِ ذهنی نیز همیشه چند قدم از نوشتهٔ خود جلوتر هستید. اما وقتی چند روزی ننوشتید و بعد دوباره سرِ وقتِ نوشتهٔ خود رفتید (با اینکه ذهنتان در این مدت درگیرِ با اثر بوده است) باید از نقطه‌ای شروع به نوشتن کنید که قبلاً از آن دست کشیدید، ویا تازه باید به آن نقطه برسید.



به علاوه، وقتی هر روز راجع به روابط و درگیریهایِ شخصیتهایِ داستان می‌نویسید، ویژگیهایِ ظریفِ شخصیتها را نیز کشف می‌کنید. اما هنگامی که چند روزی ننوشتید به این ابعادِ ظریفِ شخصیتها پی نخواهید برد.

عادتِ روزانه نویسی حتی موقعی که احساسِ تهی بودن می‌کنید، شما را وامی‌دارد بنویسید. ولی وقتی هر روزننوشتید، بینِ شما و اثر شکاف می‌افتد و این شکافها را شك و تردید و پوچی - که شما قبلاً با نوشتن، آنها را از خود دور کرده بودید - یواشکی پر می‌کنند. و بالاخره نویسنده با نوشتنِ بیشتر، چیزهایِ بیشتری راجع به نویسندگی می‌آموزد. در حقیقت وی خود معلمِ خود است. اما نمی‌توان موقعِ استراحت یا رفتن به تعطیلات، چیزِ زیادی راجع به نویسندگی آموخت.

۲۸۲. چشمك زدنِ خاطرات

نویسنده‌ها می‌توانند با استفاده از یکی از فنونِ سینمایی، خواننده را برایِ ظهور نهاییِ صحنهٔ **بازگشت به گذشته‌ای طولانی ولی اساسی** آماده کنند.

صحنهٔ فیلم: شخصیتی که دچارِ فراموشی شده در خیابان راه می‌رود و سعی می‌کند گذشته‌اش را به خاطر بیاورد. دوربین برایِ گرفتنِ تصویرِ نمایِ نزدیك، آهسته روی او زوم می‌کند. ناگهان بافتِ تصویرِ رویِ پرده، تغییر می‌کند و تصویرِ صحنهٔ دیگری رویِ تصویرِ اول می‌افتد (سوپر ایمپوز). دو نفر دارند سرِ همدیگر داد می‌کشند. چهره‌ها و بدنِ آنها به وضوح مشخص است. یکی از آنها شخصیتی است که دچارِ فراموشی شده است. در همین موقع تصویرِ برهم نما (سوپرایمپوزد) محو می‌شود.

شخصیتِ دچارِ فراموشی سوارِ تاکسی می‌شود و دوباره بافتِ تصویرِ رویِ پرده تغییر می‌کند و صحنهٔ دیگری روی صحنهٔ اول می‌افتد. باز همان دو مرد

درحالِ دعوا با یکدیگرند. شخصِ دیگر مشتی به شخصیتِ اصلی می‌زند و شخصیتِ اصلی گیج می‌شود. و باز در اینجا تصویر صحنهٔ دوم محو می‌شود. این شیوهٔ کار (افتادنِ تصویری روی تصویرِ اول و محو شدن تصویرِ دوم) دو بارِ دیگر تکرار می‌شود. شخصیتِ دچار فراموشی از تاکسی خارج می‌شود. و به این ترتیب تماشاگرِ فیلم مطمئن می‌شود که بعداً وقتی شخصیتِ اصلی حافظه‌اش را به دست آورد، **دوباره کلِ صحنهٔ گذشته، در فیلم به نمایش گذاشته می‌شود.**

از این شیوه در رمان‌نویسی نیز می‌توان استفاده کرد. نویسنده می‌تواند با به کارگیری چند خاطرهٔ بسیارِ کوتاه در صحنهٔ زمانِ حال، راه را برایِ بازگشت به گذشتهٔ نهایی و طولانی ـ که براساسِ همین یادآوریهای سریع شکل می‌گیرد و بعداً در رمان تصویر می‌شود ـ هموار کند.

مثال (بخشی از رمان): نویسنده جولی را نشان می‌دهد که در حالِ زایمان است. وی ضمنِ تحملِ دردِ وحشتناکِ زایمان یاد موقعی می‌افتد که بچه بود و مادرش به اتاقِ خوابش آمد تا بگوید که برایِ همیشه آنها را ترک می‌کند. جولی در آنموقع خواب‌آلود بود، اما یادش آمد که مادرش چیزهایی راجع به گنجِ مخفیِ پر از سکه‌هایِ طلا و جایِ نقشهٔ گنج گفت، و گفت که: «با این گنج می‌توانی خرجِ تحصیلِ دانشگاهت را تأمین کنی.» و باز جولی ضمنِ درد کشیدن، به طورِ متناوب، یاد یك سلسله از حرفهایِ مادرش به هنگامِ ترکِ خانه می‌افتد و صحنه تمام می‌شود.

چند فصل بعد جولی این خاطراتِ تکه‌تکه را با هم ترکیب می‌کند و به شکلِ **بازگشت به گذشته‌ای طولانی** ارائه می‌دهد. این بازگشت به گذشته نه تنها برایِ بقیهٔ رمان ضروری است بلکه خواننده نیز مشتاقِ خواندنِ آن است.

۲۸۳. زاویه دیدِ رمانِ شخصیت

رمانِ شخصیت عمدتاً به بررسی احساسات و ذهنِ هُشیارِ شخصیتِ تنها راویِ رمان می‌پردازد. در حقیقت در این نوع رمان طرح در درجهٔ دومِ اهمیت قرار دارد. البته نویسنده در یك نوع رمان شخصیت، هم از زاویه دیدِ ذهنی اول شخص استفاده می‌کند و هم از زاویه دید عینی و بیرونی سوم شخص. در این حالت با اینکه شخصیتِ راوی در کانونِ توجه است نویسنده با استفاده از ساختاری غیرِ قراردادی می‌تواند ضمنِ ایجادِ شك و انتظار و هیجان در رمان و پیچیده کردنِ خطِ طرح، سرعتِ پیشرویِ رمان را نیز زیاد کند.

نویسنده در این نوع رمانِ شخصیت، اززاویه دیدهای اول شخص (ذهنی) و سوم شخص (عینی) استفاده می‌کند. خواننده نیز با خواندنِ حوادثی که من راوی (زاویه دیدِ اول شخص) روایت می‌کند،با شخصیتِ اصلی (راوی) ارتباط صمیمانه‌ای برقرار می‌کند. و باز برایِ اینکه خواننده به طورِ کامل و عینی در اتفاقاتی که در اطرافِ شخصیت رخ می‌دهد شرکت کند نویسنده این حوادث را با استفاده اززاویه دیدِ مجزایِ سوم شخص روایت می‌کند.

داستان: «جدرو کِرن» بیست و چهارساله است و طرفدارانِ موسیقی تندِراك در سراسر کشور چون بُت او را می‌پرستند. وی هنگامی که هفده سال داشت با دختر مدرسه‌ای به نامِ «سوالِن» ازدواج کرد و اینك از او یك پسرِ شش ساله دارد. سوالِن خانه‌دار است و جدرو به سراسرِ کشور سفر و برنامه اجرا می‌کند اما با دخترانِ هوادارش سَر و سِر دارد. همسرش او را تهدید می‌کند که اگر از رفتارش دست بر ندارد از او طلاق خواهد گرفت و به طور قانونی حقِ دیدنِ فرزندش را از او سلب خواهد کرد. جدرو عاشقِ پسرش است اما با ستایشهای دخترانِ هوادارش از خود بیخود می‌شود. جدرو سعی می‌کند به روابطِ نامشروعش با دخترانِ هوادارش پایان دهد اما نمی‌تواند.

همسرش تقاضای طلاق می‌کند. این اتفاق غم‌انگیز روی برنامه‌هایِ موسیقیِ جدرو تأثیر منفی می‌گذارد.

نویسنده هنگامِ به کارگیریِ زاویه دیدِ اول شخص برای بیانِ احساسات، افکار و واکنشهایِ مستقیم جدرو در برابرِ حوادثی که در آنها شرکت دارد، از چندین نوع زبان (محاوره‌ای، خودمانی و رسمی) استفاده می‌کند. درگیریِ ذهنیِ درونِ زندگیِ او آعماقِ وجود، توقعات و بلاتکلیفیهایِ او را افشا می‌کند. و چون او همواره تمامِ حواسش را سفت و سخت رویِ خودش متمرکز کرده است، روایت او اعتراف‌گونه است.

خواننده می‌تواند به هنگامِ استفادهٔ نویسنده از زاویه دیدِ سوم شخص، از بیرون و با دیدی بیطرفانه شخصیتِ راوی را از نظر بگذراند. در این حالت وی بی‌آنکه مجبور باشد با استفاده از دید و روایتِ محدودِ جدرو همه چیز را ببیند، اعمال و دنیایِ جدرو و افرادِ دیگر را همان‌گونه که هست می‌بیند. به علاوه نویسنده با به کارگیریِ زاویه دیدِ سوم شخص چیزهایی را برای خواننده افشا می‌کند که جدرو نمی‌تواند.

مثال (زاویه دیدِ سوم شخص): جدرو در حالی که عرق از سر و صورتش می‌ریخت، در برابرِ هزاران نفر که دستانشان را بلند کرده بودند ایستاده بود. جمعیت پاهایشان را به زمین می‌کوبیدند و فریاد می‌زدند: «جِدرو، جدرو، جدرو!» جدرو نفسش به شماره افتاده بود و توأم با خِرخِر بود. گیتارِ برقی رویِ زانوانش سنگینی می‌کرد. نورافکنهایِ پرنور پوستِ صورتش را می‌سوزاند. سر طبل‌زن به گیتارنواز دوم چشمك زد و گفت: «دائم تهییجشان می‌کند، دائم.» مدیرِ صحنه با تکان دادنِ سر به نورپرداز علامت داد تا نورِ نورافکنها را کم کند. جمعیت داد می‌زد: «جدرو، جدرو، جدرو!» جدرو خندید. ریش ریش‌هایِ کتِ چرمیِ سیاهش تکان تکان می‌خورد و پولکهایِ رویِ شلوارش برق می‌زد. نمی‌خواست صحنه را ترك کند. واین نمایانگر عظمت او بود.

رمان مِلك طِلق جدروست و کلِ آن در انحصارِ دو زاویه دید (اول شخص و سوم شخص) اوست. درواقع استفاده از زاویه دیدهایِ دیگر (همسر و پسرِ وی یا هوادارانش و غیره) از غلظتِ شخصیت‌پردازیِ عمیق و کاملِ جدرو ـ که در کانونِ توجه رمان است ـ می‌کاهد.

نویسنده به تناوب از زاویه دیدِ اول شخص و سوم شخص استفاده می‌کند اما نه به طورِ منظم و طوری که خواننده بتواند هر بار پیش‌بینی کند که نویسنده می‌خواهد از چه زاویه دیدی استفاده کند. مثلاً می‌تواند در چند صحنهٔ پشتِ سرِ هم از زاویه دیدِ اول شخص و در صحنهٔ بعد از زاویه دیدِ سوم شخص و باز در دو صحنهٔ بعد از زاویه دیدِ اول شخص و در سه صحنهٔ بعد از زاویه دیدِ سوم شخص استفاده کند.

زاویه دیدِ اول شخص، داستانِ شخصیت را پیش می‌برد و به نحوی صمیمانه خانواده و روابطِ اجتماعیِ جدرو و صحنه‌های پیشرفت یا سقوطِ او را به احساسیترین شکلِ ممکن تصویر می‌کند. و جدرو به حقایقی در اعماقِ وجودش اعتراف می‌کند که از طریقِ حوادث نمی‌توان افشا کرد.

اما زاویه دیدِ سوم شخص، خط طرح را پیش می‌برد. و حوادث و موقعیتهایِ بیرونی را تصویر می‌کند. این حوادث و موقعیتها تأثیرِ واقعیِ دنیایِ اطرافِ جدرو را بر زندگیِ او نشان می‌دهند و باعث می‌شوند شخصیتِ وی تغییر کند. خواننده نیز در زمانهایِ مختلف و حتی همزمان درون و بیرون شخصیتِ او را می‌بیند. می‌توان همراه با عمیقتر شدنِ شخصیت، طرح را نیز پیچیده‌تر کرد. در این صورت، با اینکه شخصیت بر رمان تسلط دارد، خطِ طرح نیز اهمیتی درخور پیدا می‌کند.

۲۸۴. تأخیر در ارائهٔ حادثهٔ گذشته

نویسنده با استفاده از **فنِ تأخیر در ارائهٔ حادثهٔ گذشته**، خواننده را وامی‌دارد تا دائماً انگیزهٔ شخصیتِ اصلی را حدس بزند و دنبالِ علتِ بلاتکلیفیِ فعلیِ او ـ که ناشی از گذشتهٔ اوست ـ بگردد. اما به تناوب به تجربه یا موقعیت مهم زندگی گذشتهٔ شخصیت ـ که باید نهایتاً افشا کند ـ نیز اشاره می‌کند. گواینکه زمان‌بندیِ نویسنده برایِ افشایِ حادثهٔ گذشته باید دقیق باشد وگرنه خواننده عصبانی می‌شود و از خود می‌پرسد: «علت چیست؟ مگر قبلا چه اتفاقی افتاده؟»

داستان: نورمن: سرمایه‌دارِ بزرگِ صنایعِ الکترونیك، مردی سرسخت ولی شریف است. ظاهراً او فقط در رویارویی با صاحبِ کارخانهٔ کوچكِ صنایع الکترونیك که دائم سعی دارد جایِ او را بگیرد ناکام مانده است. دست اندرکارانِ صنایعِ الکترونیك از خود می‌پرسند که چرا نورمن کارخانهٔ کوچكِ رقیبش را که کم کم دارد قدرتمند می شود از سرِ راه برنمی‌دارد یا جذبِ صنایعِ خود نمی‌کند.

میزانِ استفادهٔ درست از این فن بسته به این است که نویسنده تا چه حد می‌تواند به طورِ منطقی ارائهٔ حادثهٔ گذشته را به تأخیر بیندازد. اگر ماهرانه از این فن استفاده کند، یك سلسله **موقعیتهای بحرانی** ایجاد می‌کند و به موقع به تك‌تكِ آنها می‌پردازد. در این حالت وقتی او یك موقعیتِ بحرانی را حل و رفع می‌کند، همیشه موقعیتِ بحرانیِ دیگری وجود دارد که باید حل و رفع کند. نویسنده موقعیتها را ذخیره می‌کند و بعد در یك فرصتِ نمایشی، آنها را حل می‌کند. آن حادثهٔ اساسی نیز که در زندگی گذشتهٔ شخصیت و قبل از شروعِ رمان، رخ داده است، یکی از همین موقعیتهاست. چرا سرمایه‌دارِ بزرگِ صنایعِ الکترونیك به صاحبِ کارخانهٔ کوچكِ الکترونیك اجازهٔ سوءاستفاده از اوضاع را می‌دهد؟ با اینکه خواننده می‌داند نویسنده بالاخره حادثهٔ مهمِ گذشته شخصیت را افشا می‌کند، اما نویسنده تاآنجا که می‌تواند برایِ ایجادِ شك و انتظار، افشایِ آن را به تأخیر می‌اندازد و صرفاً به آن اشاره می‌کند. در این حالت وی نمی‌گذارد حتی شخصیت هم جزئیاتِ آن واقعه را به خاطر بیاورد.

اما بعداً با ایجادِ بحرانِ جدیِ اخلاقی و شخصی برایِ سرمایه‌دارِ بزرگ، حادثهٔ گذشته را بالاجبار مطرح می‌کند: اگر سرمایه‌دارِ بزرگ جلویِ صاحبِ کارخانهٔ کوچكِ صنایعِ الکترونیك را نگیرد، صنایع، خانواده و زندگی‌اش نابود می‌شود. در حقیقت به همین دلیل و به دلیلِ به خطر افتادن حیاتش، رازِ اسرارآمیزِ وی (که نویسنده بیانِ آن را مدتی طولانی به تأخیر انداخته) افشا می‌شود. در این موقع نویسنده به طورِ مفصل کلِ واقعهٔ گذشته را به شکلِ بازگشتِ به گذشته شرح می‌دهد.

مثال: در جنگِ جهانیِ دوم سرمایه‌دارِ بزرگِ صنایعِ الکترونیك و رقیبش سرباز بودند. سرمایه‌دارِ بزرگ شرکتش را ترك کرد و دوازده نفر کشته شدند. رقیبش جزوِ کسانی بود که از حادثه جانِ سالم به دربرد و اکنون از سرمایه‌دارِ بزرگ حق‌السکوت می‌گیرد.

البته می‌توانید صحنه را به شکلی نمایشی ارائه دهید.

۲۸۵. ایجادِ تعادل بینِ حادثه و تجربهٔ شخصیت

در هر صحنه باید بینِ شدتِ حادثه و تجربهٔ شخصیت تعادل وجود داشته باشد. اما با عدمِ تعادل و تأکیدِ بیش از حد بر یکی از این دو، صحنهٔ داستان باورنکردنی می‌شود و یا تند و احساساتی (ملودراماتیك) از کار درمی‌آید. اگر تجربهٔ شخصیت (واکنشهایش) بیش از حد نمایشی باشد، جزئیاتِ حادثه (آنچه روی می‌دهد) در پسزمینهٔ صحنه محو می‌شود. و بعد نمایش، معیوب، غیرِ واقعی و اغراق‌آمیز به نظر می‌آید.

مثال: زنی در پارکِ تاریك و خلوتی می‌دود و فریاد می‌زند: «کمك! کمك!»

اگر نویسنده ترسِ زن را از مورد تجاوز قرار گرفتن یا کشته شدن، در کانونِ توجه قرار دهد، فرد مهاجم که در حالِ تعقیبِ زن است و نیز زمینهٔ ترسناكِ پارك، نامشخص و محو می‌شود. ترسِ زن با اینکه منطقی است، اما به حدی است که اغراق‌آمیز می‌نماید. احتمال دارد زن دچارِ هذیان یا هیستری عصبی شده باشد.

از طرفِ دیگر حادثه نیز نباید نمایشیتر از احساسات یامفصلتر از شرحِ تجربهٔ احساسیِ شخصیتها باشد، در غیر این صورت خواننده در جزئیات و زرق و برقِ حادثه غرق و تأثیرِ واکنشهایِ اشخاص رویِ او کم می‌شود.

مثال: زنی در پارکِ تاریك و خلوتی می‌دود و فریاد می‌زند: «کمك! کمك!» نویسنده جزئیاتِ ظاهرِ فردِ مهاجم را بیش از حد توصیف می‌کند و او را نشان می‌دهد که خونسرد و آهسته در میانِ بته‌زار، زن را تعقیب می‌کند. جیغهایِ زن توجهِ دو پلیس را به آن طرف جلب می‌کند و آنها دوان‌دوان می‌آیند تا به وی کمك کنند. مهاجم پایش به شاخه‌ای گیر می‌کند و در تونلی می‌افتد. به طرفِ راهِ خروجیِ تونل که درست در جلویِ زن است هجوم می‌برد و از آن خارج می‌شود و دنبالِ زن می‌دود. گروهی از دزدانِ ولگرد فکر می‌کنند که مهاجم ورزشکارِ پولداری است و به تعقیبِ او می‌پردازند. پلیسها سر می‌رسند و شروع به شلیك می‌کنند. زن که فکر می‌کند دارند به او تیراندازی می‌کنند جیغهایِ بلندتری می‌کشد و تندتر از قبل، پا به فرار می‌گذارد.

طیفِ ارزشی هر صحنه را حادثه و شخصیت مشخص می‌کنند. بنابراین برایِ ایجادِ وضعیتی طبیعی در داستان باید بینِ حادثه‌پردازی و واکنشهایِ شخصیت تعادل برقرار کرد. خواننده نیز وقتی که تمامِ مصالحِ صحنه با کمكِ هم و همزمان حادثه را به وجود بیاورند، به راحتی مجذوبِ داستان می‌شود. البته می‌توان بینِ حادثه و واکنشهایِ شخصیت در جاهایِ مختلفِ صحنه، تعادل ایجاد کرد اما هدفِ کلِ صحنه از هر چیزی مهمتر است.

۲۸۶. برخی از تناقضها مفیدند

فنونِ حرفهٔ داستان‌نویسی سطوحِ مختلفی دارد. چنان که گاهی به نظر می‌رسد رهنمودها با هم تضاد دارند. اما یکی از رهنمودهایی را که همیشه باید به کار بست این است: **نباید گذاشت خواننده اعمالِ بعدیِ شخصیت را پیش‌بینی کند و داستان برایش خسته‌کننده شود.**

مثال: پرترم مقاطعه‌کارِ ساختمان است. تا اواسطِ رمان او با مشکلاتِ زیادی مواجه شده و راه‌حل‌هایِ زیادی نیز برایِ مشکلاتش پیدا کرده است. خواننده می‌داند که وی همهٔ مشکلات آینده‌اش را حل و رفع خواهد کرد و فقط به محضِ اینکه رمان تمام شد مشکلاتِ وی نیز تمام می‌شود.

و باز طبقِ یکی از رهنمودهایِ منطقی و مفیدِ نویسندگی **اگر شخصیتِ اصلی مشکلی نداشته باشد ملال‌آور است یا بارِ نمایشی ندارد و نباید داستانش را نوشت.** اما از طرفِ دیگر ـ همان‌گونه که گفتیم ـ اگر خواننده بتواند اعمالِ شخصیت را پیش‌بینی کند داستان برایش ملال‌آور می‌شود. بنابراین طرحِ یك سلسله مشکلاتِ پشتِ سرهم، ضرباهنگِ خسته‌کننده‌ای به داستان می‌دهد.

این ضرباهنگ را باید با رهنمودِ ظاهراً متناقضِ نویسندگی (رفاهِ طولانی شخصیت) تغییر داد:

می‌توانید بگذارید برترم در رمان به اوجِ زندگیِ حیرت‌انگیزِ اجتماعی، خانوادگی و معنوی‌اش برسد و حتی موفقیتهایِ او در بازی گلف رشك‌برانگیز باشد. بگذارید به خوشبختی کامل دست یابد و بفهمد که از آن به بعد زندگی‌اش نقص نخواهد داشت یا احساس کند که آنچنان کامل است که هیچ اتفاقی نمی‌تواند آن را برهم بزند. در این حالت وی می‌تواند توفان را تبدیل به نسیم و آتشِ اژدها را خاموش کند.

اما خواننده وجود چنین شخصیتی را باور نمی‌کند. چنین کمالی باور نکردنی است.

بنابراین، این اصلِ متناقضِ نویسندگی به دو دلیل مفید است:

۱. اگر فشار دائمی بر شخصیتِ اصلی نشانگر این باشد که چنین اتفاقی اغلب محال است تصادفی رخ دهد، رفاه طولانی شخصیت نیز بُعد دیگری از شخصیت وی را به نمایش می‌گذارد، و خواننده باز از خود می‌پرسد: پرترمِ بی‌مشکل، شبیه کیست؟

۲. چون پرترم دائماً با مشکلات مواجه می‌شود، خواننده باور نمی‌کند که وی فارغ از مشکلات (و مدتی طولانی در رفاه) باشد. این عدم باور نمی‌گذارد خواننده خسته شود. در این حالت وی که قبلاً اعماقِ وجودِ شخصیت پرایش آشکار نشده است مترصد است ثابت کند پرترم و نویسنده هر دو در اشتباه هستند.

در اینجا نویسنده می‌تواند برایِ اینکه حواسِ خواننده را از پرترم منحرف کند، به خطِ طرح‌هایِ شخصیتهایِ مهمِ دیگر بپردازد. اما وقتی بعداً دوباره به سراغِ پرترم رفت، او را با مشکلِ غیرِ منتظره و لاینحلی مواجه کند. ولی این باعث نمی‌شود تا خواننده دوباره اعمالِ پرترم را پیش‌بینی کند. چون پرترم مدتی طولانی در رفاه و آسایش بوده است و این حالت الگوی ذهنیِ قبلی خواننده را به هم زده است، به همین جهت خوشحال می‌شود و می‌خندد و پیش خود می‌گوید: هه، نویسنده گمان می‌کرد که دیگر مشکلی برای شخصیت پیش نمی‌آید. (این نکته آن‌طور که می‌نماید پیشِ پا افتاده نیست. خواننده دائماً درحالِ مسابقه با نویسنده است. اگر نویسنده بگذارد خواننده مدتی احساسِ برتری کند طبعاً وی خسته نمی‌شود و نویسنده مسابقه را برده است.)

۲۸۷. موقع نوشتن، مطالعه را کار بگذارید

هنگامی که متعهد شدید به طورِ حرفه‌ای بنویسید، عاداتِ مطالعهٔ شما نیز باید کاملاً تغییر کند. با اینکه شما موقع نوشتن شروع به خواندنِ تحلیلیِ آثارِ دیگران می‌کنید تا به شیوهٔ کار نویسندگانِ دیگر و نحوهٔ

استفادهٔ آنها از فنون داستان‌نویسی پی ببرید و از مطالعه نیز لذت نمی‌برید، اما نمی‌دانید که دارید از وقتِ با ارزشتان بد استفاده می‌کنید. هنگامی که به طورجدی مشغول نوشتن هستید بهتر است وقتی را که صرف خواندن می‌کنید، صرف تقویت نوشتهٔ خود کنید.

در گرماگرم نوشتن، فقط باید از خود چیز بیاموزید. اینك زمانِ تخلیهٔ خواندنیهایتان بر روی کاغذ است. چرا که سالها مطالعه کرده و چیزهای فراوانی فراگرفته و فنون زیادی آموخته‌اید. اگر موقع نوشتن فکر می‌کنید آنچه می‌دانید در برابر آنچه باید بدانید کم است و احساسِ جهل می‌کنید، این حالت نشانگرِ جهلِ شما نیست. بلکه شما با ابعادِ جدیدی از افکار و احساساتتان آشنا و مجبور شده‌اید نقبی به دانستنیهایتان بزنید و به نحوی خلاق از آنها استفاده کنید. اینك شما به مایه‌های درونیِ جدیدتان دست یافته‌اید.

ذهنِ نویسنده‌ها نیز مثلِ پیاز متشکل از لایه‌هایی است که هر کدام دیگری را پوشانده است. نویسنده دائماً این لایه‌ها را پس می‌زند تا چیزهایِ بیشتری درك کند. اما باید موقع نوشتن رمان اول خود سعی کند قبل از اینکه دانستنیهایش شروع به پوسیدن کند به مغزِ پیاز دست یابد. عدمِ مطالعه در موقع نوشتن و ترکِ عادت مطالعهٔ تفریحی و تحلیلی به نویسنده کمك می‌کند تا هنگام نوشتن، لایه‌های ذهنش را بیشتر پس بزند. و چون در این موقع کسی به شما چیزی یاد نمی‌دهد، مجبورید خود همت کنید و از اعماق وجودتان مصالح کارتان را بیرون بکشید.

البته شما در اثرِ مطالعهٔ قبلی به اندازه‌ای که بتوانید رمان اولتان را به پایان برسانید فنونِ داستان‌نویسی آموخته‌اید. فقط باید این فنون را به یاد آورید و در موقع لزوم آنها را به کار گیرید و بر اثرتان منطبق کنید تا جزئی از اثر شما شوند. و بعد دوباره به مطالعه بپردازید و خود را برای رمان دومتان آماده کنید.

۲۸۸. استفاده از بازگشت به گذشته برای ایجاد شك و انتظار

از بازگشت به گذشته می‌توان هم برایِ ارائهٔ اطلاعاتی از گذشته استفاده کرد و هم برایِ به تأخیر انداختن منطقی حوادث طرح. به علاوه برای انتقال نیز می‌توان از بازگشت به گذشته استفاده کرد. در این حالت وقتی نویسنده پس از بازگشت به گذشته به زمانِ حال برمی‌گردد، بازگشت به گذشته حال وهوای زمانِ حال را تغییر می‌دهد. نویسنده در جاهایی از رمان عمداً سرعت پیشروی خط طرح را متوقف می‌کند تا شك و انتظار ایجاد کند. اما بدونِ اینکه بگذارد قدرت نیرویِ پیشبرنده کاهش زیادی پیدا کند، با تأخیر خواستهٔ خواننده را برآورده می‌کند، وی صرفاً از بازگشتِ به گذشته استفاده می‌کند تا در گذشته وضعیتِ مهیجی ایجاد و آن را جایگزین وضعیت مهیج زمان حال کند.

مثال: زن و وکیلش در برابر قاضی ایستاده‌اند و منتظرند تاوی رأی نهایی را در مورد درخواست طلاق آنها اعلام کند. زن نگران است. شوهرش تهدید کرده که اگر زن طلاق بگیرد، وی را خواهد کشت. قاضی آماده است تا رأیش را اعلام کند.

در اینجا نویسنده صحنهٔ زمانِ حال را متوقف می‌کند و زن به گذشته برمی‌گردد و روزی را که شوهرش به او پیشنهادِ ازدواج کرد به یاد می‌آورد. مرد به تازگی از زندان آزاد شده بود. اتهامِ مرد این بود که زنش را پس از اینکه از او طلاق گرفته، کشته است.

مثال (قسمتِ آخرِ بازگشت به گذشته): زن به یادِ نشانه‌هایی می‌افتد که ثابت می‌کرد که مرد زنش را به خاطر اینکه از او طلاق گرفته کشته است. اما او چنین چیزی را باور نکرده بود.

نویسنده بازگشت به گذشته را تمام می‌کند و به زمانِ حال برمی‌گردد. قاضی می‌خواهد رأیش را اعلام کند. چکشش را رویِ میز می‌زند تا همه متوجه او شوند.

نویسنده شك و انتظارِ زمانِ حال (رأیِ طلاق) را برایِ بازگشت به گذشته به تأخیر انداخته است. اما **زمانِ گذشته نیز شك و انتظارِ خاصِ خود را دارد:** آیا صدورِ رأیِ طلاق باعث می‌شود تا شوهر زن، وی را بکشد؟ به همین جهت، این وقفه برایِ گریز زدن از حال به گذشته، شك و انتظار داستان را از بین نبرده یا قدرتِ نیرویِ پیشبرندهٔ آن را کم نکرده، بلکه با افزودنِ بعدِ جدیدی به داستان (شك و انتظار گذشته) آن را تقویت کرده است.

نویسنده موقعیتی را در زمانِ گذشته افشا و حل و رفع کرده است. اما این حل و رفع در ضمن خواننده را ـ درست در لحظه‌ای که زن دوباره به زمانِ حال برمی‌گردد ـ از خطرِ واقعی که متوجهِ زن است آگاه می‌کند و این ترس، زن را به ترسِ زمانِ حال هدایت می‌کند: شوهر او به محضِ صدورِ حکمِ طلاق، او را می‌کشد. آیا زن از مرد طلاق می‌گیرد؟ آیا زن برایِ نجاتِ جانش، سرِ خانه و زندگی‌اش برمی‌گردد؟ نویسنده زمانِ حال را با بازگشت به گذشته به تأخیر انداخته است، اما خطِ طرح با همان سرعت پیش می‌رود.

در ضمن داستان از یك زمان به زمانِ دیگر منتقل شده است. وقتی زن دوباره به زمانِ حال برمی‌گردد، **بازگشت به گذشته او را تغییر داده است.** درست است که او قبل از بازگشت به گذشته نیز می‌ترسید، اما اینك که در زمانِ حال است، به دلیل خاصی می‌ترسد.

۲۸۹. استفادهٔ تصنعی از فنونِ داستان‌نویسی

هرگز حوادثِ فصولِ مختلفِ رمانتان را با استفاده از ساختارهایِ تصنعی یا فنون ایستایِ داستان‌نویسی تقسیم‌بندی نکنید.

داستان: بازیگرِ تئاتر در حرفه‌اش شکست خورده است. لبِ پنجره‌ای که فاصلهٔ آن از کفِ خیابان زیاد است می‌رود تا خودش را به پایین پرت کند. همه به اتاق هجوم می‌برند تا او را از این کار بازدارند.

مثال (ساختارِ صحنه‌ای که حادثه در آن تقسیم‌بندی شده است): ۱) بازیگر یادداشتی برایِ خودکشی می‌نویسد و به طرفِ پنجره می‌رود. ۲) توصیفِ ارتفاعِ ساختمان و شهر. ۳) درون‌نگری برایِ تشریحِ انگیزه‌هایِ بازیگر. ۴) جزئیاتِ رفتنِ بازیگر به لبهٔ پنجره. ۵) هجومِ مردم به اتاق. ۶) بازیگر در برابرِ درخواستِ آنها مقاومت می‌کند. ۷) درونکاویِ بازیگر. ۸) توصیفِ شهر و بادِ تند. ۹) پلیسی سعی می‌کند بازیگر را با زبانِ خوش به اتاق برگرداند. ۱۰) همسرِ بازیگر نیز سعی می‌کند با زبانِ چرب و نرم او را به اتاق برگرداند. ۱۱) بازیگر نزدیك است خود را از پنجره پایین بیندازد. ۱۲) توصیفِ مردم و غیره و غیره.

البته این ساختار هنگامِ طرحریزیِ نکاتِ عمدهٔ اثر، مفید است اما اگر حادثه را طبقِ همین تقسیم‌بندی بنویسیم، صحنه تصنعی از کار درخواهد آمد. چون به جایِ اینکه فنونِ نویسندگی را با هم ترکیب کنیم و هر بار از بیش از یك فن استفاده کنیم، این فنون را به وضوح از هم جدا و تك تك، از آنها استفاده کرده‌ایم.

مثال (قسمتهایِ مجزا از هم): ۱) توصیفِ رفتنِ بازیگر به طرفِ پنجره، توصیفی مجزاست و نویسنده درونِ بازیگر را تشریح نمی‌کند. ۲) نویسنده ارتفاعِ ساختمان و شهر را با جزئیاتِ آن وصف می‌کند اما ذکری از بازیگر به میان نمی‌آورد. ۳) وقتی نویسنده درونِ بازیگر را تشریح می‌کند ظاهرِ بازیگر و حرکاتش را به فراموشی می‌سپارد. ۴) در این قسمت نیز نویسنده رفتنِ بازیگر را به لبهٔ پنجره تصویر می‌کند، اما جزئیاتِ ملموسی از شهر و اتاق به دست نمی‌دهد. به علاوه از درون‌نگری و سرو صداهایی که عن‌قریب اتاق را پر خواهد کرد نیز خبری نیست. گویی کالبدِ انسانی هست ولی کسی در این کالبد نیست.

در این حالت انگار نویسنده نمودارِ داستانِ فردی طراح را با مهارتِ تصنعی‌اش و با پر کردنِ لحظه‌ها و صحنه‌ها، گسترش داده است و گمان کرده که بدین ترتیب داستان با داشتنِ حال و هوا، پسزمینه انگیزهٔ شخصیت و واکنشهایِ احساسی به سرعت پیش می‌رود و تجربه‌ای انسانی را به نمایش می‌گذارد. درحالی که حادثه باید همزمان و توأم با درون‌نگری، جزئیاتِ ظاهریِ افراد، واکنشهایِ احساسی و گفتگو باشد. نوشته، جریانی از قسمتهایِ مختلف است و این قسمتها با هم می‌آمیزند و هویتِ واحدی را پدید می‌آورند.

مثال: با بیحالی به طرفِ لبهٔ پنجره رفت. عرق کرده بود. ناگهان نخودی خندید و گفت: «پرش درجهٔ یك است.» چارچوبِ پنجره را گرفت و آن را بالا کشید. آسمان آبیِ کمرنگ بود. چشمانش را بست و تاب خورد. دستانش می‌لرزید. احمقانه بود. صدایِ گوشخراشِ رفت و آمدِ ماشینها را می‌شنید. کسی در زد. گفت: «جان، حالت خوب است.» بازیگر سری تکان داد و گفت: «به زودی خوب می‌شوم.» پایش را بلند کرد و لبِ پنجره گذاشت.

اگر از دید شخصیت، حادثه را توصیف کنیم باید توأم با پسزمینه، درون‌نگری، روایت، خاطره و گفتگویِ درونی باشد.

مثال: مرد درحالی که کفِ دستانش را به دیوارِ زبر چسبانده بود، رویِ لبهٔ سیمانی و باریكِ پنجره پیش رفت. باد به لباسهایش شلاق می‌زد. لرزید. مردم پشتِ پنجره‌هایِ ساختمانِ جلویی را می‌دید. می‌خواست داد بزند: «دارید مجبورم می‌کنید بپرم.» هواپیمایی جتی از آسمانِ بالایِ سرش گذشت. پدرش به او هشدار داده بود که بازیگری زندگی‌اش را نابود خواهد کرد: «دنبالِ کارِ بی‌دردسر برو. بازیگرها زندگیِ پرخطری دارند و جوانمرگ می‌شوند.» پشتش را به دیوار

چسباند. صورتش یخ کرده بود. به اولین باری که نقشِ اول را بازی کرده بود فکر کرد. هیچ کس باور نمی کرد که او بتواند نقشِ اتللو را بازی کند. می گفتند: کم سن و سال و لاغر است. یادِ نقد و بررسی های اجرای شبِ اول افتاد: «جان ویلیس بارِ دیگر اتللو را زنده کرد.» سرش گیج رفت و تاب خورد.

داستان، جریانِ مداومِ زبان است و واقعیتی خاص و تأثیرگذار را خلق می کند. خواننده نمی خواهد فصول و صحنه هایی را که به شکلِ قالبهایِ نثرِ خاص و مجزا از هم هستند و ساختاری خواندنی را به وجود آورده اند بخواند. بلکه توقع دارد نوشته همه چیز را با هم اما هر بار به مقدارِ کم بیان کند. اما وقتی نویسنده فنون را تقسیم‌بندی می کند و هر بار به طور جداگانه، فقط از یك فنِ داستان نویسی استفاده می کند با اینکه شکلی ادبی به وجود آورده و اطلاعاتی را ارائه داده است اما جریانِ نمایشی مداومی خلق نکرده است. فنونِ داستان نویسی باید (دستگاه) مخلوط کن روانی باشد که پس از اینکه همه چیز را مخلوط کرد، ترکیبِ همگن و سرگرم کننده‌ای به دست آید.

۲۹۰. تأکیدِ گزیده

نویسنده از فنِ تأکیدِ گزیده استفاده می کند تا عمداً بر واکنشِ شخصیت، جایی از صحنه و یا یك حادثه ـ که باید تأثیرشان بیش از مطالب پیرامونشان باشد ـ تأکید کند. وی می تواند این کار را به دو طریق انجام دهد. ۱) از طریقِ یك قالب: ایجادِ حجم به هم فشرده ای از مطالب به شکلِ یك قالب، تا آن لحظه تأثیر بیشتری رویِ خواننده بگذارد و هرگز آن را فراموش نکند. ۲) قبل و بعد از لحظهٔ حیاتی را با مطالبِ کم اهمیت‌تر (صحنه پردازی و یا ذکرِ کارهایِ پیشِ پا افتاده) پرکند.

داستان: جوانی از زندگی در شهرکِ صنایعِ چوب بری ناراضی است. وی به تازگی با پدرش که رئیس شرکتِ چوب بری است دعوا کرده است.

مثال (۱): باید از «تری بند» می‌رفت و با میراثِ آن جهل وداع می کرد. اما سانفرانسیسکو جایِ زندگی بود. همه در آنجا آزاد و از نظرِ سیاسی فعال و با مسائل فرهنگی درگیر بودند و شور و شوقی اجتماعی داشتند، در تری بند هرگز اعماقِ وجودش ارضا نمی شد. در سانفرانسیسکو می توانست شغلی در مؤسسات آگهی پیدا کند. سرمایه‌دارِ بزرگی بشود. پشتِ ماشینِ آخرین سیستم بنشیند و خانهٔ مجللی بخرد. نمی خواست مثلِ پدرش بشود. درختان را قطع کند و به مادر خیانت کند. اگر فوری از آنجا نمی‌رفت خفه می شد و می‌مرد. غرغر زنان گفت: «دارم نابود می شوم.»

مثالِ (۲): پرسه زنان در امتدادِ خیابانِ «سیدر» پیش رفت و سعی کرد به نحوی احساسِ شادی، در خود به وجود بیاورد. دوازده خانهٔ لکنتی که در خیابانِ اصلی بغلِ هم ردیف شده بودند در تاریکی فرو رفته بودند. **اگر فوری از تری‌بند نروم، زندگی‌ام نابود می‌شود. همان جوری می‌میرم که زندگی می کنم، مثلِ یك تنبلِ احمق. اما در سانفرانسیسکو می‌توانم آدمِ مهمی بشوم.** آره می‌توانم. ته کفشش را با سنگی پاك کرد و آه کشید. آسمان ابری بود اما او حبابِ تارِ ماه را که از میانِ ابر درمی‌آمد، می‌دید.

۲۹۱. نقد و بررسیِ کتاب

بهترین راه برایِ ورود به عالمِ نویسندگی، نقد و بررسیِ کتاب است، هرکاری که باعث می شود نوشته و نامِ نویسنده چاپ شود ـ و در حقیقت نویسندگی را به طورِ واقعی شروع کند ـ او را به حرفه‌اش نزدیکتر خواهد کرد. با اینکه نقد و بررسیِ کتاب سریعترین راه برایِ دستیابی به شهرت و ثروت نیست، اما نشانگر باروری نویسنده است و از فشارِ اجتماعی کسانی که بلند پروازی نویسنده را دستِ کم می گیرند می کاهد. ضمن اینکه وی موقع نقد می فهمد که چرا برخی از نویسندگان در کارشان توفیق به دست آورده اند یا ناکام مانده اند. در این حالت وی هم نقشِ نویسنده را ایفا می کند و هم نقشِ خواننده را.

به علاوه نقد و بررسیِ کتاب، نویسنده را با جنبهٔ دیگری از فنِ نویسندگی آشنا می‌کند: به وی کمك می کند تا با ساماندهیِ نوشته‌اش، آن را به اثری به هم پیوسته و اندیشه‌ای متمرکز تبدیل کند. و باز داوری در بارهٔ اثرِ دیگران باعث می‌شود تا نویسنده منصفانه قضاوت و تمرینِ وضوحِ بیان کند.

اما در این هنگام نویسنده‌ها معمولاً نقد و بررسی‌هایِ خود را طولانی و رقیق می نویسند. ولی چون نشریات ستونهایِ ثابتی را به نقد اختصاص داده‌اند و نویسنده نیز می‌ترسد که نقدش را چاپ نکنند مجبور است مختصر نویسی را یاد بگیرد، و تمامِ مقاله‌اش حولِ محورِ موضوعِ واحدی باشد. با این حال چون قالبِ نقد و بررسی زیاد پیچیده نیست، نویسنده باید نوشته‌ای جذاب ارائه دهد. و باز یاد می گیرد که چطور از واژگانی که تاکنون در اثرِ غفلت به کار نگرفته، استفاده کند. و باز با جنبهٔ دیگری از مطالعه نیز آشنا می شود. بدین معنی که این بار هدفش از خواندن تفریح نیست بلکه نقد و بررسی است. و باز نوشتن به قصدِ چاپ، جنبهٔ اسرارآمیزِ نویسندگی را تقلیل می‌دهد.

۲۹۲. بازگشت به گذشته‌های آشیانه‌ای(۱)

نویسنده‌ها برایِ کوتاه کردنِ یك صحنه و ارائهٔ اطلاعاتِ مجزا از هم ولی مهم در بارهٔ زندگیِ گذشتهٔ شخصیت، از فنِ **بازگشت به گذشتهٔ آشیانه‌ای** استفاده می کنند.

بدین معنی که گاهی اوقات زمانِ حال را متوقف می کنند و به گذشته برمی گردند؛ اما این بازگشتِ به گذشته نیز مجدداً شخصیت را به گذشته‌ای دورتر (**بازگشت به گذشتهٔ دوم**) برمی گرداند. و باز با به کارگیریِ صحنهٔ کوتاهِ بازگشت به گذشتهٔ دوم، لازم است از صحنهٔ **بازگشت به گذشتهٔ سوم** نیز استفاده کنند و شخصیت را به گذشتهٔ بازهم دورتری ببرند.

این بازگشت به گذشته‌هایِ آشیانه‌ای ضمنِ اینکه برخی از انگیزه‌هایِ اعمالِ کنونیِ شخصیت را برایِ خواننده تشریح می کنند، تداومِ مستحکمِ زندگیِ گذشتهٔ شخصیت را نیز تصویر می کنند. به علاوه نویسنده با بازگشتِ به گذشته، گذشتهٔ دور و دورتر، درونِ شخصیتش را عمیقاً می کاود. پس از استفاده از این بازگشت به گذشته‌ها ـ که همگی مربوط به یکی از جنبه‌هایِ شخصیت است ـ دیگر لزومی ندارد بعداً زمانِ حالِ داستانش را متوقف کند و این توضیحات را به خواننده بدهد.

داستان: درجهٔ یك سروانِ پلیس را به دلیلِ فسادِ علنی تنزل داده اند. نویسنده می خواهد سه مرحلهٔ مهمِ شکل گیریِ زندگیِ سروان را افشا کند و نشان دهد که وی چگونه فاسد شده است. این سه مرحله عبارتند از: هنگامی که وی پلیسِ گشتی بود، زمان دانشجویی و دورانِ دانش‌آموزی. این سه مرحلهٔ فسادانگیزِ زندگیِ او، سه نوع خصلتِ شخصیت را که قبلاً افشا نشده است، مورد کندوکاو قرار می‌دهد.

۱. بازگشت به گذشتهٔ اول زمانی را که وی از میوه فروشِ بدونِ جوازی رشوه می گیرد، تصویر می کند: وی معمولاً با استفاده از قدرتِ قانونی‌اش از ضعفِ افرادِ درمانده به نفعِ خود استفاده می کرد.

۲. نویسنده در دلِ بازگشت به گذشتهٔ اول، به گذشتهٔ دورتر باز می گردد: وی در دورانِ دانشجویی برای اینکه عکسهایی را از بین نبرد از یکی از اساتید، «نمرهٔ قبولی» باج می گرفت. ضمنِ اینکه در مواقعِ بحرانی لاقید بود و به کسی کمك نمی کرد.

۳. بازگشت به گذشتهٔ دوم، راه را برایِ بازگشت به گذشتهٔ خیلی دورِ دیگری هموار می کند: وی در زمانِ دانش‌آموزی، سؤال و جواب‌هایِ امتحانِ نهاییِ دبیرستان را به دانش‌آموزانِ دیگر می فروخت. وی این کارهای موذیانه و غیرِ اخلاقی را نه برایِ کمك به دیگران، بلکه برایِ نفعِ شخصی‌اش انجام می‌داد.

اما موضوعِ هرسه بازگشتِ به گذشته باید واحد و در بارهٔ یك شخصیت باشد، در هر بازگشت به گذشته نیز بهتر است شخصیت را با تصویر کردن ویژگیهایِ ظاهری و مشخصش، به خواننده بشناسانیم. این ویژگیها هنگامی که وی از نوجوانی (بازگشت به گذشتهٔ سوم) به جوانی (بازگشت به گذشتهٔ دوم) و بعد به پیری (بازگشت به گذشتهٔ اول) رسیده دستخوش تغییر شده و در حقیقت گردِ پیری بر آنها نشسته است. هنگامی که به زمانِ حالِ داستان نیز برمی گردید بهتر است نشان دهید که او اکنون چه شکلی است.

۲۹۳. پسزمینه‌هایِ غیربومی

بهتر است وقتی که می‌خواهید چیزی در بارهٔ پسزمینه‌هایِ (در مقایسه با محیطِ خودتان) بیگانه بنویسید، برایِ صحنه سازی از ساختارِ هرمِ وارونه (از بالا به پایین) استفاده کنید. می‌توانید از بالایِ هرم شروع کنید و دیدنیها و مکانهایِ مشهورِ محل را تصویر کنید تا خواننده کاملاً مطمئن شود که شما دارید دربارهٔ کجا می نویسید. و بعد کم کم از هرم پایین بیایید و به دیدنیهایی که گمنامترند بپردازید. و در قسمتِ قاعدهٔ هرم نیز خیابانها، بازارها، ارز، لباسهای محلی و زبانِ آن کشور را نام ببرید.

داستان: ده مرد به بزرگترین سرقتِ قرن دست می‌زنند. آنها الماسهای ۲۵ گاو صندوق را به ارزشِ صد میلیون دلار درمنطقه دایامند نیویورك می‌دزدند. شرکتِ بیمه یك گروه از کارآگاهان را استخدام می کند تا آنها را تعقیب کنند. اما دزدان متفرق شده‌اند و هرکدام با ده میلیون دلار الماس به یکی از کشورهایِ جهان فرار کرده‌اند.

یکی از وظایفِ نویسنده تحقیق دربارهٔ کشورها و پیدا کردنِ مکانهایِ مشهورِ توریستی آنهاست. به همین جهت وی عامترین و مشهورترین مکانها را پیدا می کند و به عنوانِ پسزمینه به رویِ کاغذ می‌آورد تا

خواننده به راحتی مکان را به جا بیاورد.

مثال: پاریس: نتردام، طاقِ نصرت و برجِ ایفل.
لندن: ساختمانهایِ مجلس، قصرِ بکینگم و برجِ لندن.
توکیو: منطقه تفریحی گینزا، قصرسلطنتی و برج توکیو.
بمبئی: خیابانِ مرین درایو، ایستگاهِ ویکتوریا و غارهای جزایرِ الفانتا.
رم: استادیومِ روم، کلیسایِ سن پیترو فوارهٔ تروی یا

دزدان الماس را به هر جایِ جهان که فراری می‌دهید، باید نشانه‌هایِ شناساییِ سریعِ آن کشور یعنی دیدنیهایِ سنتی آن را بیابید.
البته لازم نیست از خرج خانه‌تان کم بگذارید و با ایثار پولی جمع کنید و دفتر یادداشت و دوربین به دست، به آن کشورها و مناطق سفر کنید. همهٔ نمایندگیهایِ توریستی جزوه‌های اطلاعاتیِ همراه با عکسهایِ رنگیِ جذاب دارند که در اختیارِ شما بگذارند.

۲۹۴. استفاده از حوادثِ تاریخی به عنوانِ اساسِ داستان

هنگامی که از حوادثِ تاریخی به عنوانِ اساسِ فعالیتهایِ شخصیت استفاده می‌کنید می‌توانید در ادامهٔ رمان به این حوادث، نقشی فرعی بدهید. اما اگر این حوادث را پس از شروعِ داستان یکباره کنار بگذارید تکیه‌گاهی نیرومند را برایِ ایجادِ انگیزه در شخصیتهایتان از دست داده‌اید. چنین کاری مثلِ این است که بخواهند شهیدی را بسوزانند و او بگوید: «مطمئنم که مرا دارند به دلیلی‌می‌سوزانند، اما اگر می‌دانستم با خیالِ راحت می‌سوختم.»

رویدادِ تاریخی: در سال ۱۲۰۹ اُتو، امپراتور حزبِ گولف[۲] ایتالیا بود. پاپ و او رقابتِ خصمانه‌ای را آغاز کردند. پاپ اُتو را تکفیر و از فردریکِ سیسیلیِ جوان حمایت کرد. اما گمان نمی‌کرد که فردریک ضدِ کلیساست. در سال ۱۲۱۱، رهبرانِ تکفیر شده متحد شدند تا با پاپ بجنگند.

نویسنده با به کارگیریِ حوادث تاریخی مذکور، زمینه‌ای برایِ فعالیتهای شخصیتهایش ایجاد می‌کند. و داستانِ آنها را در گرماگرمِ این زمانِ پرحادثه، بسط می‌دهد.

داستان (رمانی عاشقانه): فردریک تحتِ حمایتِ پاپ می‌ماند اما برایِ رهبرانِ ضدِ کلیسا جاسوسی می‌کند. استفینا: خواهرزادهٔ اُتو عاشقِ فردریک است اما در ضمن نامزدِ برادرزادهٔ شاه‌جانِ انگلستان است. اما وفاداریِ استفینا نسبت به عمویش و تعهدِ فردریک نسبت به هدفش بین آن دو شکاف انداخته است. در سال ۱۲۱۳ ارتشها آمادهٔ کارزار با یکدیگر می‌شوند.

اگر نویسنده حوادثِ تاریخیِ بالا را که مانعی بر سرِ راه این عشق هستند از رمان خود حذف کند، این سؤال پیش می‌آید که پس چه چیز راه ازدواجِ آنها با هم را سد کرده است؟ اگر نویسنده علل سیاسی، مذهبی و اجتماعی‌یی را که باعثِ دشمنی پاپ با اُتو شده نادیده بگیرد، وضعیتهای مطلوبِ داستانش را از کجا پیدا خواهد کرد؟ و اگر فردریک خطر نکند و علی‌رغم اینکه امکان دارد بو ببرند که وی جاسوس است، جاسوسی نکند، پس نقش او در داستان چیست؟ و باز اگر شاه‌جان ارتشش را نفرستد تا استفینا را به انگلستان برگردانند پس علتِ گیرایی شخصیتِ وی در چیست؟

در محیطی که همه اشرافزاده‌اند، اشرافزادگی ویژگیِ عادی و پسزمینه‌ای مشترک است. به همین جهت تنها واقعیتِ غیرعادی برایِ این دو دلداده، همان حوادثِ تاریخی است. در غیراین صورت آن دو، عشاقانی عادی می‌بودند که می‌توانستند مشکلشان را مثل همه حل کنند.

۲۹۵. از تواناییهایِ خاصِ خود استفاده کنید

نویسنده باید همواره تواناییهایِ خاصش را به کار گیرد. البته منظور این نیست که وی از این تواناییها بیش از حد استفاده کند تا بدل به نقطه ضعفِ وی شوند.

هر نویسنده‌ای در برخی از جنبه‌های نویسندگی، مهارتِ بیشتری دارد. مثلاً با اینکه بعضی از نویسندگان استادِ گفتگونویسی هستند، در استفاده از تحقیقاتشان برایِ صحنه‌پردازی ضعف دارند و صحنه را تصنعی از کار درمی‌آورند. برخی دیگر استعدادِ خاصی در زمینهٔ توصیف‌نویسی دارند اما در خلق شخصیتهایِ چندبُعدی ضعیف هستند.

داستان: بچه‌ای باید به پدرش بگوید که او مجموعه سکه‌هایِ خانواده را دزدیده و به عنوانِ هدیه به دوستانش بخشیده است.

گزینه‌ها: نویسنده می‌تواند داستان را با استفاده از هر دو زاویه دید (بچه و پدرش) یا فقط با به کارگیریِ یک زاویه دید (بچه یا پدرش) بنویسد. یا می‌تواند از هر دو زاویه دید صرفِ نظرکند و صحنه را با استفاده از زاویه دیدِ یک ناظرِ بیطرف روایت کند.

بهتر است نویسنده از این سه گزینه ـ در صورتی که هر سه به یک اندازه رویِ خواننده تأثیر می‌گذارند ـ گزینه‌ای را برایِ صحنه‌پردازی انتخاب کند که در پرداختِ آن مهارت دارد.
اگر صحنه بیانگرِ نکته‌ای است (صحنه‌ای که می‌خواهد روابطِ پدر و فرزند را به نحوی خاص تغییر دهد) و این نکته از خودِ صحنه نیز مهمتر است، نویسنده می‌تواند گزینه‌های دیگری نیز بیابد.

نکته صحنه: صحنه می‌خواهد سلطهٔ پدر و شجاعتِ پسر را نشان دهد.

اگر نویسنده توانایی نوشتنِ صحنه‌هایی را که افراد با هم مواجه می‌شوند ندارد، ولی دستی قوی در نوشتنِ خاطرات و انتقالها دارد می‌تواند از صحنهٔ مواجههٔ پدر و پسر صرف نظر کند و صحنهٔ پس از مواجهه را بنویسد.

مثال: فرانک در ماشین را باز کرد و گذاشت پسرکش در صندلیِ عقب بنشیند. از اینکه به پسرش به خاطر دزدیدن سکه‌ها سیلی نزده بود خوشحال بود: خدایا، همهٔ آن سکه‌ها را مثلِ اینکه هله‌هوله است بینِ دوستانش تقسیم کرده و به باد داده. فرانک خودش را پشتِ فرمان جا به جا کرد: ولی اعتراف به دزدی جگر می‌خواهد. ماشین را روشن کرد و نیشخند زد. اما خوب جلویِ خودم را گرفتم.

البته صحنهٔ مواجههٔ پدر و پسر، کاملاً حذف نشده است، بلکه نویسنده صرفاً جزئیات صحنه را به طورِ همزمان، به رویِ کاغذ نیاورده است گاهی حرفه‌ای‌نویسی ایجاب می‌کند که نویسنده نحوهٔ تفسیر و تحلیلِ مجددِ مایهٔ داستان و انطباقِ آن را با مهارتِ خاص و کنونیِ خود بیاموزد. حداقلِ سودِ استفادهٔ راحت از مهارتهایِ خاص این است که به نویسنده کمک می‌کنند تا وقتی مهارتهایِ دیگر را نیاموخته، به نوشتن ادامه دهد.

۲۹۶. بازگشت به گذشتهٔ چند لایه

با اینکه بازگشت به گذشته نوعی مداخلهٔ آشکار در جریانِ پیشروی طرح در زمانِ حالِ داستان است، استفاده از آن به اهمیتی که نویسنده برایِ بازگشتِ به گذشته قائل است بستگی دارد. خواننده را باید به زمانی از زندگیِ گذشتهٔ شخصیت که در بردارندهٔ اطلاعاتِ تازه‌ای است برگرداند. اگر نویسنده در حرفه‌اش ماهر و بر مصالح کارش مسلط باشد، زمانِ بازگشت به گذشته را درست انتخاب و طولِ آن را دقیقاً ارزیابی می‌کند. بنابراین وی باید زمانی را برایِ بازگشت به گذشته انتخاب کند که:

۱. صحنهٔ بازگشت به گذشته بدونِ اینکه سرعتِ پیشرویِ زمانِ حال یا شدت و حدتِ آن را کاهش

زیادی بدهد، بارِ نمایشیِ کافی داشته باشد و موقعِ تمام شدنِ آن بتوان دوباره زمان حال داستان را از جایی که متوقف شده ادامه داد.

۲. نیروی محرکهٔ نمایش بازگشتِ به گذشته و صحنهٔ زمانِ حالِ داستان تقریباً یکی باشد.

اگر این شرایط فراهم بود، نویسنده نه تنها می‌تواند یکبار، بلکه حتی دو و یا سه بار در همان فاصلهٔ زمانی و قبل از ادامهٔ زمانِ حالِ داستان، به گذشته باز گردد.

داستان: آقای اتو زیست‌شناس شیمیدان است و در آرژانتین سکنی دارد. وی سرمی کشف کرده که بیماریِ جنون پیری را مداوا می‌کند، اما نمی‌تواند کشفش را اعلام کند. وی سابقاً پزشکِ بازداشتگاههایِ اسیرانِ جنگیِ نازیها بوده و رویِ زندانیان آزمایشهایِ غیرانسانی می‌کرده است.

بازگشت به گذشتهٔ یك صفحه‌ای اول: آقای اُتو با تبختر در اردوگاه قدم می‌زند. ظاهری شرور و خشن دارد. با چوبِ تعلیمی‌اش به اسیرانِ لاغر و نزار اشاره می‌کند و به نگهبانانِ بیرحم دستور می‌دهد که آنها را کشان کشان به آزمایشگاهش ببرند. بازگشت به گذشتهٔ اول با هدایت خواننده به بازگشت به گذشتهٔ دوم تمام می‌شود.

بازگشت به گذشته نیم صفحه‌ای دوم: آقای اتو با لباس رسمی جلویِ آدولف هیتلر ایستاده است. هیتلر مدال دیگری به اونیفورمِ نظامی او می‌زند. وقتی آنها همدیگر را در آغوش می‌گیرند، این بازگشت به گذشته نیز تمام می‌شود و نویسنده زمانِ حالِ داستان را از سر می‌گیرد.

زمانِ حال: آقای اُتو لولهٔ آزمایشگاهیِ حاوی سرمی را که بیماریِ جنونِ پیری را درمان می‌کند در مشتش می‌فشارد. خشمگین است. مجبور است مخفیانه زندگی کند. سرم را در ظرفشویی آزمایشگاهش خالی می‌کند.

هر دو بازگشت به گذشتهٔ بالا، صحنه‌هایی هستند که به طرفِ زمانِ حال **پیش** می‌روند. بازگشت به گذشتهٔ دوم کوتاهتر از اولی است چون وسیلهٔ **انتقال** از زمانِ گذشته به حالِ داستان است. اگر نویسنده بخواهد باز هم در همین فاصله و ضمنِ همین بازگشت به گذشته‌ها، اطلاعاتی از گذشته به خواننده بدهد، از طریقِ بازگشت به گذشتهٔ دوم، راه را برای خلق بازگشت به گذشتهٔ سوم هموار می‌کند (**مثلاً آقایِ اُتو را نشان می‌دهد که دارد از دستِ سربازانِ متفقین که در جستجویِ جنایتکارانِ جنگی هستند دیوانه‌وار می‌گریزد.**) و وقتی بازگشت به گذشتهٔ سوم نیز ـ که کوتاهتر از بقیه است ـ تمام شد، دوباره داستان زمانِ حال را ادامه می‌دهد.

۲۹۷. آهنگِ پیشروی

منظور از **آهنگِ پیشروی** در رمان، حرکتِ جریانِ موزونِ صحنه‌ها به سمت نتیجهٔ پایانی است. ممکن است صحنه‌ها به عقب یا جلو حرکت کنند اما باز خواننده احساس کند که داستان در حالِ پیشروی است اما اگر نویسنده از توالیِ صحنه‌هایی که حال و هوایِ یکسانی دارند استفاده کند، آهنگِ پیشرویِ داستان خدشه‌دار می‌شود.

مثلاً اگر موقعیتِ زمانِ حالِ داستان انفعالی است، نباید از بازگشت به گذشته‌ای که تصویرگرِ موقعیتی انفعالی است استفاده کرد.

مثال: زنی را برای تدریسِ خصوصی به دو پسرِ جوان استخدام کرده‌اند. اینك او در قطار و در حالِ سفر به محلِ کارش است. وی در حالی که به بیرون از پنجره خیره شده است، یادِ زمانی می‌افتد که تنها در روستایِ اطرافِ شهر پرسه می‌زد.

در اینجا چون موقعیتهایِ زمانِ حال و گذشته هر دو، انفعالی هستند، داستان دچارِ رخوت می‌شود: درست است که حال و گذشتهٔ داستان از نظر زمانی از هم جدا شده‌اند، اما حال و هوایِ هر دو یکی است. به بیانِ دیگر با وجودی که زن با تجربه‌هایِ جدیدی مواجه شده است (سفر با قطار و پرسه در روستا) این تجربه‌ها، ایستا (ساکن) است. زنِ جوان صرفاً در قطار است و به گذشته فکر می‌کند.

بنابراین یا زمانِ حالِ داستان باید فعال شود تا زمانِ گذشتهٔ انفعالی را در خود حل کند و یا گذشته باید بدل به موقعیتی فعال شود و وضعیتِ زمانِ حال را زنده کند.

اگر در موقعیتی حادثه‌ای رخ ندهد، دیگر نامِ آن، موقعیت نیست، بلکه وضعیت است. وضعیت شرایطی است که شخصیت در آن به سر می‌برد، تا حادثه‌ای رُخ دهد و آن شرایط تبدیل به موقعیت شود.[۳]

با اینکه ممکن است نویسنده مسافرت با قطار را از طریقِ گفتگوهایِ مسافران، وصفِ مناظر و فعالیتهایِ اشخاص به نحوی زنده تصویر کند، اما تا اتفاقی رخ ندهد، این صحنه همچنان انفعالی باقی خواهد ماند.

مثال: شهوترانِ رَذلی، زنِ جوان را با پیشنهادِ خوابگاه ارزانقیمت‌تر در قطار، می‌فریبد. تروریستهایِ متعصب قطار را تصرف می‌کنند و زن را گروگان می‌گیرند.

اگر این حوادث تناسبی با خطِ طرح ندارند، باید **بازگشت به گذشته** را پرتحرك و فعال کرد. مثلاً هنگامی که زن در روستا پرسه می‌زد، شاهدِ قتلی بود، یا بچهٔ چهارساله‌ای را از غرق شدن نجات داد. صحنهٔ زمانِ حالِ انفعالیِ همراه با صحنهٔ گذشتهٔ (بازگشتِ به گذشتهٔ) انفعالی، آهنگِ پیشرویِ داستان را یکنواخت و ملال‌آور می‌کند.

۲۹۸. وضعیت و موقعیت

وضعیت بیانگرِ مکان یا شرایطی است که اشخاص در آن قرار گرفته‌اند. اما وضعیت با موقعیت فرق دارد.

مثال (وضعیت): ۱) دو دلداده از تفریح و گردش لذت می‌برند. ۲) کالسکه‌ای در باران پیش می‌رود. ۳) پهلوانانِ رومی در میدانِ رزم ایستاده‌اند.

وقتی که شخصیتها در محیطی یا حالت و شرایطِ خاصی (مریض، خوشحال، مأیوس، متوحش و غیره) هستند، هنوز با موقعیتی درگیر نشده‌اند. اما حادثه‌ای که باعث می‌شود آنها با محیط یا اوضاع و احوالی که در آن هستند درگیر شوند، آنها را در موقعیتی خاص قرار می‌دهد.

وضعیت همواره انفعالی است: چه مکانی باشد که اشخاص در آن هستند و چه شرایطی که افراد در آن قرار گرفته‌اند. چون اتفاقی در آن رخ نمی‌دهد و اشخاص در آن معلق مانده‌اند و منتظرند حادثه‌ای رخ دهد. هویت یا مایهٔ شخصیتِ داستانیِ آنها در گذشته آنهاست.

اینك آنها شخصیتِ خود را تماماً از گذشته به ارث برده‌اند. به علاوه شخصیتِ آنها فقط همان چیزی است که الان هستند و مکانی است که در آن قرار گرفته‌اند.

بنابراین در صورتی زمانِ حال فعال و پرتحرك می‌شود و آنها در موقعیتی قرار می‌گیرند، که اتفاقی رخ دهد (با اوضاع و احوالی که در آن هستند در افتند یا حادثه، شرایط آنها را تغییر دهد). سپس نویسنده می‌تواند ابعادِ بیشتری از شخصیتِ آنها را به نمایش بگذارد و خطِ طرحِ آنها را تغییر یا نقشِ محوری به آن دهد و یا ماهرانه از آن استفاده و روابط و درگیریها را تشدید کند.

مثال (موقعیت): سگانِ وحشی به دو دلداده حمله می‌کنند. ۲) پیكِ شاه در حالِ سفر با کالسکه است و سربازانِ دشمن کالسکه را تعقیب می‌کنند. ۳) یکی از پهلوانان ناگهان به نرون حمله می‌کند تا سر از بدنش جدا کند.

حادثه‌ای که در شخصیت ایجادِ انگیزه می‌کند تا به نفع یا بر ضدِ محیط یا اوضاع و احوالی که در آن است واردِ عمل شود **وضعیتِ** وی را تبدیل به **موقعیت** می‌کند. بنابراین موقعیت در کانونِ توجه قرار می‌گیرد و وضعیت تبدیل به صحنه و یا گاهی حتی پسزمینهٔ داستان می‌شود.□

پانویس:

۱ـ Nestedflashback

۲ـ Guelph

۳ـ معمولاً در ترجمهٔ فارسی «موقعیت» و «وضعیت» را معادل Situation می‌گیرند، اما مؤلف معتقد است «وضعیت» Circumstance با موقعیت Situation فرق دارد.