درسهایی دربارهٔ داستان نویسی-(۳)

نوشتن رمانتان را به تاخیر نیندازید

■ لئونارد بیشاب

■ ترجمهٔ محسن سلیمانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴۷. سرعت رمان

سرعت نوشته یعنی میزان تندی حرکت شخصیتها، طرح خطی و روابط در داستان. اگر سرعت پیشروی رمان کم و زیاد نشود، اوجهای تندرمان کند، لحظات هیجان انگیز کسل کننده و صحنه‌های میانی نمایشی ملال آور می‌شود. سرعت کلی صحنه‌های متوالی رمان باید متفاوت باشد. بهترین موقع تنظیم سرعت رمان، هنگام بازنویسی است.

مثال (داستان): سربازی غیبت غیر مجاز می‌کند تا نگذارد زنش ترکش کند. نویسنده می‌خواهد برای افشای شخصیت، دیدار آنها را عقب بیندازد.

(الف) با هواپیما به سانفرانسیسکو می‌رود. (ب) سرباز در فرودگاه منتظر زنش می‌شود، اما زن آنجا نیست. (ج) ماشین کرایه می‌کند و به خانه می‌رود، اما زنش در خانه نیست. (د) به خانهٔ مادرش می‌رود، اما زنش آنجا هم نیست. (هـ) به خانهٔ دوستش می‌رود، ولی زنش آنجا هم نیست. (و) نتیجه می‌گیرد که زنش ترکش کرده است. با ناراحتی پرسه‌ای در آن اطراف می‌زند. خشمگین است. (ز) به فرودگاه می‌رود. (ح) با هواپیما به اردوگاه بر می‌گردد.

کم و زیاد کردن سرعت پیشروی داستان در این صحنه‌های متوالی تقریباً غیر ممکن است. سرباز فقط با ماشین اینجا و آنجا می‌رود. البته می‌توان از توصیفهای صحنه‌ای، خاطرات و تصورات درونی او استفاده کرد، ولی امکان رویارویی و عمل نمایشی نیست. چرا که سرعت را بر عمل داستانی بنا می‌کنند و بالاجبار و نه خود به خود، به وجود می‌آید. در واقع نویسنده به دقت آن را طرحریزی می‌کند. برای ایجاد سرعتی متوالی می‌توان از گفتگوهای طولانی، روایتهای مبسوط یا شرح و توصیفهای مفصل استفاده کرد. اما باید از به کارگیری مطالب نامربوطی مثل سیر در هزار توی ناخودآگاه شخصیت و تک گویی‌های عمیق اجتناب کرد.

مثال (همان داستان) (توالی صحنه): (الف) سرباز در هواپیمایی است که به سانفرانسیسکو می‌رود. (ب) مه غلیظ هواپیما را مجبور می‌کند تغییر مسیر داده، در بیکرزفیلد فرود بیاید. (ج) سرباز ماشینی کرایه و در راه فردی را سوار می‌کند که پولش را می‌دزدد و او را از ماشین به بیرون پرت می‌کند. (د) سرباز حافظه‌اش را از دست می‌دهد و سرگردان می‌شود. (هـ) ناخود آگاه سوار ماشینی که به سانفرانسیسکو می‌رود، می‌شود. (و) راننده هر چه دارد از او می‌گیرد و او را با ضربه‌ای به سرش از ماشین به بیرون پرت می‌کند، که همین ضربه باعث می‌شود که حافظه‌اش را بازیابد. (ز) به خانه می‌رود و می‌فهمد که همسرش ترکش کرده است. (ح) با هواپیما به اردوگاه بر می‌گردد.

اگر چه پایان هر دو شکل داستان یکی است، اما میزان سرعت آنها با هم فرق دارد. بهتر است نویسنده هنگام بازنویسی، توالی سرعت رمان را تنظیم کند، چرا که در این موقع بر رمان تسلط کامل دارد؛ می‌تواند مطالب زائد را دور بریزد، وضعیت جدیدی خلق و سرعت طرح داستان را کم یا زیاد کند و برای هماهنگ کردن طول نوشته با سرعت صحنه‌ها، آن را مختصر کند.

۴۸. رمان سرنوشت

رمان سرنوشت را می‌توان بر اساس یکی از دو ساختار اصلی نوشت و با اینکه داستان در هر دو مورد یکی است، اما خط طرح‌ها و حوادث آنها با هم فرق دارد.

داستان: شش مسافر سوار دلیجانی که از منطقهٔ سرخ پوست‌ها می‌گذرد می‌شوند تا به لی‌یردو یعنی آخرین ایستگاه دلیجان بروند.

در ساختار اول زندگی همهٔ شخصیتها در طول سفر به ناچار به هم گره می‌خورد. و وقتی به مقصد می‌رسند، رمان تمام می‌شود و آنها از هم جدا می‌شوند. در ساختار دیگر دلیجان در فصل اول به لی یردو می رسد و شخصیتها از هم جدا می‌شوند؛ و بقیهٔ رمان نشان می‌دهد که چگونه دست سرنوشت مجدداً آنها را در پایان رمان به هم می‌رساند.

شخصیتها: زنی حامله، یك روسپی، پزشکی دائم‌الخمر، قمار بازی مسلول، فروشندهٔ ویسکی و اختلاسگر بانك ـ آنها در راه ششلول بندی را که تازه از زندان فرار کرده، نیز سوار می‌کنند. سرخپوستان نیز با مهاجران در حال جنگ هستند.

در این نوع رمان سرنوشت، از ابتدا تا انتهای سفر انواع و اقسام حوادث رخ می‌دهد و تا دلیجان به لی‌یردو برسد نویسنده از طریق این حوادث هول و ولا، معما و انتظار ایجاد می‌کند. وقتی تك تك شخصیتها افشا شدند و ترکیبهای مختلفی از روابط آنها به وجود آمد، موقعیتها تشدید می‌شود. و وقتی رویدادها (آسیبها، گرسنگی، تشنگی، وحشت، عشق، تنفر، خشونت و غیره) عمل داستانی را تشدید کرد، جنبه‌های مختلف شخصیتها هر چه بیشتر افشا می‌شود.

خط طرح: پزشك دائم‌الخمر بطریهای مشروب نمونهٔ ویسکی فروش را می نوشد و با او رفیق می شودو از او حمایت می کند. قمار باز مسلول عاشق زن حامله که به شوهر سربازش عشق می‌ورزد، می‌شود. آنها رأی‌گیری می کنند تا دیگر جلو نروند، اما اختلاسگر بانك از آنها می خواهد که به سفرشان ادامه بدهند. زن حامله بچه‌اش را با کمك پزشك و زن روسپی به دنیا می‌آورد، زن روسپی عاشق ششلول بند که می‌رود تا از قاتلان پدرش انتقام بگیرد می شود. قبل از این که رمان به نتیجهٔ پایانی برسد، سرخپوستهای خشمگین و تیزرو آنها را تعقیب می کنند و قمار باز را می کشند. سرانجام آنها به لی یردو می‌رسند. زن با نوزادش به شوهر سربازش می‌رسد. پزشك از روی خالی مادرزاد، می‌فهمد که سرباز پسر او که سالها پیش ترکش کرده بود، است. ششلول بند انتقامش را می گیرد و سواره با زن روسپی می‌گریزد. اختلاسگر بانك را دستگیر می‌کنند و دیگران نیز از هم جدا می‌شوند.

هنگامی که شخصیتها در رمان سرنوشت با یکدیگر روابط برقرار می‌کنند نمایش نیز به وجود می‌آید؛ و مشکل هر یك از شخصیتها در طی سفر تشدید می شودو ایجاد بحران می کند. اما باید وحدت رمان کامل و پایان آن، اوج قوی رمان باشد.

نویسنده در شکل دیگر رمان سرنوشت نیز از همین شخصیتها استفاده می‌کند، اما در سفر اتفاقی نمی‌افتد. نویسنده خود شخصیتها را که همه با هم غریبه‌اند با روایتش توصیف و علائق و مشکلات هر یك را بیان و آتش انتظار و کنجکاوی خواننده را تیزتر می کند. خواننده می‌داند که آنها به دلیلی یك جا جمع شده‌اند، اما شخصیتها این را نمی‌دانند. سفر آنها در فصل اول تمام می‌شود، اما نویسنده شخصیتها را تعقیب و داستان هر یك را تعریف می‌کند و کم کم داستانها در نقطه‌ای با هم تلاقی می‌کنند.

خط طرح: پزشك شروع به طبابت می‌کند. اختلاسگر بانك به سفرش ادامه می‌دهد. زن حامله به پاسگاه شوهر سربازش می‌رود. قمار باز پرسه می‌زند. ششلول بند در پی شکار قاتلان پدرش است. زن روسپی به کافه‌ای می‌رود.

در اواسط رمان، دست سرنوشت آنها را از طریق حوادثی دوباره یك جا جمع می کند و دوباره مثل رمان سرنوشت اولی (شکل قبلی) ترکیبهای مختلفی از روابط آنها به وجود می‌آید. آنها در پاسگاه نظامی به هم برمی‌خورند و نویسنده موقع حملهٔ پرقدرت سرخپوستان زندگی و روابط آنها را تجزیه و تحلیل می کند.

ششلول بند قاتلان پدرش را در کافه‌ای که زن روسپی در آن است می‌کشد. پزشك دائم‌الخمر را به پاسگاه نظامی می‌برند تا زن سرباز به کمك او وضع حمل کند. قمار باز در کافه‌ای که زن روسپی در آن است همهٔ پولهای اختلاسگر بانك را می‌برد و اختلاسگر او را با تیر می‌زند و به پاسگاه نظامی پناه می‌برد. زن روسپی مرد ششلول بند زخمی را با گاری به پاسگاه، پیش پزشك می برد. زن وضع حمل می کند و دکتر می‌فهمد که نوزاد، نوهٔ او و شوهر زن، پسرش که سالها پیش ترکش کرده بود، است. پسر و پدر هر دو خالی روی مچ دستشان دارند. ششلول بند و زن روسپی عاشق یکدیگر می‌شوند و همگی موقع حملهٔ سرخپوستان، از پاسگاه دفاع می کنند.

در ساختار اول شخصیتها در محلی جمع شده‌اند و اتفاقی بیرونی (سفر با دلیجان) آنها را یك جا جمع کرده است. اما در ساختار دوم شخصیتها از هم جدا هستند ولی حوادث مختلف زیادی آنها را یك جا جمع می کند. اما هدف و ساختار هر دو داستان یکی است و فقط خط طرح‌های آنها با یکدیگر فرق دارد.

۴۹. داستان دوقلو و حذف رجوعهای دائم به گذشته

اگر نویسنده نمی‌تواند رویدادهای زیادی را که قبل از صحنهٔ فعلی اتفاق افتاده، حذف کند نباید برای بیان این مطالب، دائم از بازگشت به گذشته استفاده کند. چرا که این کار خامدستی است و حواس خواننده را پرت می‌کند. این مطالب را باید در رمان تبدیل به داستانی جدید کرد و این داستان گذشته را به موازات داستان حال پیش برد. البته باید داستان گذشته را در اواسط رمان تمام کرد.

این ساختار، پیچیده و تا حدودی فریبنده است، فریبنده است چون برداشت خواننده از ابتدا این است که دو داستان کامل، در انتهای رمان به هم می‌رسند. و پیچیده است چون تمام حوادث و روابط داستان گذشته با داستان زمان حال و شخصیتها ارتباط مستقیم دارند. با این حال تا موقعی که داستان گذشته با داستان زمان حال نیامیخته، باید جداگانه پیش برود.

مثال (داستان زمان حال): برادران دوقلو برایان و لیون بر سر فرمانداری کانزاس با یکدیگر مبارزهٔ انتخاباتی می کنند. رقابت آنها بسیار دوستانه و توأم با وقار است. و ظاهراً اختلاف آنها صرفاً سیاسی است.

(داستان گذشته): داستان از زمانی که برادرها ۱۴ سالشان است آغاز می‌شود. آنها با هم رقابتی کینه‌توزانه و بدخواهانه دارند و هر یك کلك می‌زند و دسیسه می‌چیند تا دیگری را از سر راه بردارد. آنها هر دو عاشق مدلین هستند. داستان گذشته تا روزی که احزاب آنها را برای انتخابات نامزد می‌کنند، ادامه می‌یابد. لیون با مدلین ازدواج کرده است.

داستان گذشته در اواسط رمان: هنگامی که برادرها قسم می‌خورند همدیگر را نابود کنند تمام می‌شود. نویسنده برای اینکه مشخص کند داستان حال کاملاً جای داستان گذشته را گرفته است از بحران تکان دهنده‌ای در زمان حال استفاده می‌کند. برایان را موقع نطق انتخاباتی ترور می‌کنند. و چون خواننده داستان گذشته را می‌داند فکر می‌کند که برایان کسی را اجیر کرده تا برادرش را بکشد.

داستان گذشته باید خود داستان کاملی باشد. وقتی هر دو داستان جریان دارند، از اهمیتی یکسان برخوردارند. داستان گذشته به دلیل تلاقی‌اش با داستان زمان حال به پایان می‌رسد. خواننده باید اشتباهاً فکر کند که لیون برادرش را کشته است؛ چرا که بیشتر مجذوب داستان می‌شود. اما وقتی می‌فهمد که قاتل، مدلین است تسکین پیدا می‌کند.

۵۰. ساکن کردن عمل داستانی

لازم نیست نویسنده موقع داستان‌نویسی عمل داستانی را شروع و سپس بلافاصله کامل کند، بلکه می‌تواند از جواز شاعرانه[1] (ضرورت داستانی) یا شیوهٔ متوقف کردن زمان استفاده کند.

مثال: زنی عصبانی درجا می‌جنبد تا به صورت مردی سیلی بزند. بین حرکت زن و تماس کف دست او با صورت مرد، فاصله‌ای زمانی وجود دارد و نویسنده می‌تواند اطلاعاتی را در این فاصلهٔ خالی بگنجاند: زمان را متوقف کند، دست زن و صورت مرد را ثابت نگه دارد تا از فاصلهٔ بین آن دو استفاده کند.

نویسنده به یکی از سه دلیل زیر زمان را متوقف می‌کند:

۱ـ با استفاده از زاویهٔ دید شخصیتی که دست به عملی می‌زند، اطلاعاتی را در داستان بگنجاند.
۲ـ زاویهٔ دید شخصیتی را که علیه‌اش اقدامی می‌کنند مطرح کند.
۳ـ با استفاده از روایت تحلیلی مختصر، معنی عمل داستانی را بیان کند.

مثال (زن): زن دستش را بلند کرد و محکم به طرف صورت مرد برد: «دیگر هرگز از من در دسیسه‌های زشتش سوءاستفاده نخواهد کرد، هرگز.» دست زن صورت مرد را تکان داد.

(مرد): زن دستش را بلند کرد و محکم به طرف صورت مرد برد. مرد جاخالی نداد: «از من متنفر نیست. از خودش متنفر است چون کلك خورده» در یك لحظه، در صورتش احساس سوزش کرد.

(تحلیل مختصر): زن دستش را بلند کرد و به طرف صورت مرد برد: «هیچگاه غضب زن را فراموش نخواهند کرد. این لحظات پرانزجار همیشه با آنها خواهد بود.» دست زن محکم به صورت مرد خورد.

نویسنده همیشه درپی فرصتی است تا اطلاعاتی را راجع به شخصیت، درگیری، روابط و طرح در داستان بگنجاند. این لحظه هرچه عجیب‌تر و جالبتر باشد، تأکید بیشتری بر این اطلاعات می‌شود. اما اگر این اطلاعات را درجای دیگری بیاوریم، ممکن است خواننده آن را نادیده بگیرد.

اگر مردی در زندگی واقعی، خود را از پنجرهٔ بالای ساختمانی به پایین پرت کند و در آستانهٔ سقوط به زمین و مرگ باشد، هنگام پایین آمدن جیغ وداد می‌زند و طولی نمی‌کشد که نقش زمین می‌شود. اما نویسنده می‌تواند در داستان و قبل از مرگ شخصیت، از انواع و اقسام مکاشفه‌ها، ادراکها، عناصر طرح خطی، خاطرات، ندامتها و بیمها استفاده کند. اگرنویسنده زمان را متوقف کند تا بین آغاز و پایان عمل داستانی اطلاعاتی پرمعنی را بگنجاند، خواننده نیز توقف عمل داستانی را می‌پذیرد.

۵۱. مرگ شخصیتهای فرعی

نویسنده نباید وقتی شخصیتی فرعی می‌میرد، به طور مفصل به مرگ، مراسم تشییع و تدفین او بپردازد. چرا که هیبت آن فضا، حرکت را کند می‌کند و صحنه آنقدر اطلاعات به خواننده نمی‌دهد تا بتوان وجودش را توجیه کرد. نحوه و علت مرگ شخصیت فرعی باید صرفاً به بسط طرح خطی شخصیت اصلی کمك کند. آنقدر که محتوای زندگی شخصیت فرعی که معمولاً از طریق مرگ یا مراسم تشییع یا صحنهٔ به خاکسپاری یا هر سهٔ اینها افشا می‌شود، مهم است، مرگ او مهم نیست. مرگ او و نه محتوای عاطفی و معنوی آن، به پیشرفت طرح خطی کمك می‌کند.

مثال: آنها به نفس نفس زدن‌های عموفیتزروی[۲] گوش دادند. یکی هق هق گریه کرد. آفتاب بعدازظهر در مقایسه با سایه، دلچسب بود. کشیش که داشت مراسم را به پایان می‌برد، با صوتی خوش گفت: «پسرم، آمرزیده شدی» عمه آگاتالیش را گاز گرفت و ناله‌کنان گفت: «پَدی، پدی عزیزم» و یاد زمانی که پدی سی سالش بود و بالای تپه ایستاده بود و تفنگش را تکان می‌داد افتاد، که داد می‌زد: «بیایید بچه‌ها» و بعد به تویخانهٔ ارتش انگلستان پیوست. شجاع، پدیِ شجاع. و اینك قهرمان عزیزی مرده است.

با اینکه این نوع صحنه‌ها به دلیل رقت انگیز بودن، برای نویسنده‌ها بسیار جذاب است، اما معمولاً جایی انباشته از مطالب زرق و برق‌دار، احساسات مصنوعی، و افکار عمیق تصنعی است. صحنهٔ مفصل و باشکوه مرگ، مراسم تشییع و به خاك سپاری را باید برای قهرمان اصلی نگه داشت.

شخصیت فرعی باید سریع بمیرد. مرگ و زندگی او مصالح بیشتری برای گسترش طرح خطی شخصیت اصلی فراهم می‌کند. چرا که نویسنده به حضور شخصیت فرعی در رمان خاتمه داده است و فقط تأثیر زندگی و مرگش ادامه دارد.

اگر شخصیت فرعی روی صحنه می‌میرد، نباید آن را طولانی کرد، بلکه فقط باید با جملهٔ «آه، به نظر تو مراسم تدفینش باشکوه نبود؟» یا «به نظرت عمو فیتزروی آرام نمرد؟»، به مراسم تشییع و تدفینش اشاره کرد. فقط باید مرگ قهرمان طولانی و صحنه‌های تدفین او مفصل و نمایشی باشد.

۵۲. چند شگرد اساسی

نویسنده نباید از آنچه گمان می‌کند راجع به داستان‌نویسی می‌داند راضی باشد. برخی از فنون ظاهراً آماتوری را باید حتی موقع نوشتن اشکال بسیار پیچیدهٔ داستان نیز به کار گرفت. هیچ اثر پیچیده‌ای از این شگردهای اساسی و مفید بی‌نیاز نیست. باید در همهٔ رمانها و داستانها از چهارشگرد زیر استفاده کرد:

۱. **معرفی از طریق اعمال جسمانی** (خواننده از این طریق به سرعت شخصیت را به جا می‌آورد). ناخن جویدن، دماغ خاراندن، پوزخند عصبی زدن، چشمك زدن، لب گازگرفتن، قرچ قرچ کردن (شکستن) انگشتان، تق تق زدن با قلم به چیزی، طرز راه رفتن، حالتهای دست و غیره.

۲. **معرفی از طریق تکیه کلام** (که نویسنده به دلیل اینکه نمی‌خواهد دائم نام شخصیت یا گوینده را تکرار کند از آن استفاده می‌کند): «می‌دانی؟»، «درآمدم که»، «گوشت با من است؟»، «که این طور»، «گوش کن!»، «به نظرم»، «کی می‌گوید؟»، «واقعاً؟ واقعاً، الان؟»، «وای، وای....» و غیره.

۳. **استفاده از ویژگیهای شخصیت** (برای اینکه با ذکر عادات رفتاری شخصیت، شخصیت باورکردنی شود): پرخوری، شهوترانی، خونسردی، بدبینی، دائم الخمر بودن، خودخواهی، پررویی، بزدلی، نزاکت بیش از حد، پرحرفی، تکبر و غیره.

۴. **استفاده از ظواهر جسمی** (برای حذف توصیفهای تکراری و نیز برای اینکه خواننده به سرعت شخصیت را به جا بیاورد): کوتاه، بلند، چاق، لاغر، عضلانی، استخوانی، نحیف، خمیده، بی‌قواره، خوش اندام، شق ورق، رنگ‌پریده، سرخی، بی‌حالتی، بی‌حسی و غیره.

نویسنده نباید همیشه شخصیت را به هنگام ظهورش در رمان یك جور توصیف کند. البته اگر شخصیت رهگذر (تصادفی) است و حداکثر دو، سه بار در داستان ظاهر می‌شود می‌توان هر بار او را مثل قبل توصیف کرد. اما هنگام توصیف شخصیتهای اصلی یا فرعی دائماً متحول، باید از توصیف اولیه فقط برای اشاره به شخصیت و افزودن توصیفهای بعدی استفاده کرد. به علاوه نویسنده باید به جای تغییر توصیف، ابتدا از مترادفهای هماهنگ با توصیف اصلی استفاده کند و بعد کم کم توصیف اصلی را تغییر دهد تاپیوستگی آن حفظ شود.

۵۳. حوادث آنی

نویسنده همواره باید از نحوهٔ پیشروی رمان آگاه باشد و هنگامی که یکی از صحنه‌های میانی کند پیش می‌رود از حوادث آنی استفاده کند.

حادثهٔ آنی، ورود ناگهانی و غیرمنتظرهٔ حادثه‌ای به درون طرح است که به یکباره نیروی تازه‌ای به رمان می‌دهد. به نظر می‌رسد حادثهٔ آنی مثل سیل آنی، بی‌دلیل رخ می‌دهد اما علت دارد.

داستان: ماجراهای برانی براون در سفرش به شهرهای مرزی برای دستفروشی داروهای مقوی. برانی‌رکه هر مرضی را از دردهای مزمن گرفته تا دُمل مداوا می‌کند. سال ۱۸۴۳ است.

حادثهٔ آنی باید بیشتر با شغل شخصیت ارتباط داشته باشد تا زندگی شخصی وی. اما این حادثه که از فعالیتهای شغلی او ناشی می‌شود باید برزندگی شخصی وی اثر بگذارد.

مثال: برانی روی رکاب کوچك کالسکه‌اش ایستاد. بطری را بالا نگه داشت ومایع سبزدرون آن را جلوی مردم تکان تکان داد و گفت: «همشهریها! این اکسیرحیاتبخش سرفه، خس خس سینه، آروغ و رماتیسم را معالجه می‌کند، اگر یك جرعه از این بنوشید نفسی می‌کشید و اشتیاق شدیدی نسبت به....» ناگهان کسی داد زد: «دروغگوی رذل، چشمانت را در می‌آورم.» همه برگشتند و به مردیکدستی که اسلحه‌ای را تکان می‌داد نگاه کردند. مرد گفت: «من تابستان آن اکسیر را خوردم و دستم از تنم جدا شد.» برانی از رکاب پایین پرید و به درون کافه گریخت.

نباید برای این حادثه مفصلاً زمینه‌چینی، یا از آماده سازی یا اخطار کسی استفاده کرد: («برانی، مردیکدستی دارد می‌آید سراغت!») بلکه شخصیت شغلی دارد که هرلحظه احتمال دارد حادثه‌ای برایش رخ دهد. حادثه، که بدون دادن هرگونه علامتی رخ می‌دهد، از گذشتهٔ شخصیت ناشی می‌شود؛ به این دلیل ساده که شخصیت گذشته‌ای دارد. حادثه آنی، کار کاتالیزور (عامل فعل و انفعال شیمیایی) را انجام می‌دهد تا عامل کندکننده را که در همهٔ رمانها وجود دارد، از میان بردارد. حادثهٔ آنی نباید علت روشنی داشته باشد، اگرچه باید به نظر منطقی بیاید. به محض اینکه حادثهٔ آنی رخ داد، سریعاً محو می‌شود، چرا که صرفاً برای احیای مجدد داستان روی داده است. و نتیجهٔ آن داستان را پیش می‌برد.

۵۴. جمع‌بندی پایان داستان

اگر نویسنده رمان را به نحوی روشن به پایان برساند و خواننده تا مدتها با کنجکاوی از خود نپرسد: «خوب، بعدش چه شد؟»، نتیجهٔ پایانی رمان راضی کننده است. شیوهٔ پایان‌بندی جالب نیز تمام کردن رمان با دو پایان‌بندی است.

پایان‌بندی اولیه همان نتیجهٔ پایانی داستان است که ضمن آن بالاخره همهٔ درگیریها حل و رفع می‌شود و

روابط به سامان می‌رسد. اما پایان‌بندی دوم که ضمیمهٔ پایان‌بندی اولیه است لحن مُقطع داستانهای واقعی و مستند را دارد. این قسمت خلاصهٔ زندگی شخصیتهایی است که قبلاً نقشهای خود را در رمان کامل، ایفا کرده‌اند. پایان‌بندی دوم نیز خواننده را راضی می‌کند.

داستان: چهارخلبان امریکایی قبل ازورود امریکا به جنگ جهانی دوم، به نیروی هوایی سلطنتی انگلستان می‌پیوندند. جان قهرمان میدان نبرد می‌شود و هفده هواپیمای آلمانی را سرنگون می‌کند. هواپیمای پل سقوط می‌کند و وی یك پایش را از دست می‌دهد. بعد با دختری انگلیسی ازدواج و مغازهٔ دخانیات باز می‌کند. بیل سرگرد و فرمانده می‌شود. لو[۳] را به خاطر معاملات قاچاق به طرزی توهین‌آمیز از نیروی هوایی اخراج می‌کنند. و رمان با تجدید دیداری احساساتی، مضحك، پر از صفا و صمیمیت و توأم با حرفهای وقیح تمام می‌شود. و بعد هر کس به راه خود می‌رود تا باقیماندهٔ زندگی‌اش را بگذراند. و این نتیجهٔ پایانی داستان است.

دیگر برای خواننده مهم نیست که «بعد چه شد؟» چرا که گره‌گشایی شده و رمان به نتیجه رسیده است.

اما نویسنده اطلاعات بیشتری به خواننده می‌دهد: خلاصه‌ای از زندگی شخصیتها را نیز پس از تمام شدن رمان بیان می‌کند. نثر این جمع‌بندی مجزا، گزارشی (مستندگونه)، و لحن آن فاقد احساسات است.

مثال: جان سعی کرد رکورد تازه‌ای از کشتن دشمن از خود به جای بگذارد. بعد از سرنگون کردن ۹۹ هواپیما، نصیحت فرمانده‌اش را نادیده گرفت و سعی کرد صدمین هواپیمای آلمانی را نیز سرنگون کند، اما برفراز پورت‌ویل سقوط کرد و جسدش هرگز پیدا نشد.

لو کار معاملات قاچاقش را وسعت داد و رقیب مافیای انگلستان شد و چندی بعد سکته کرد. در سال ۱۹۶۸ نیز مشاور امور جنایی اسکاتلند یارد شد. وی هم اکنون در فلینگ دیو[۴] زندگی می‌کند و غاز پرورش می‌دهد.

اما درجهٔ ژنرالی از بیل دریغ شد و وی به روسیه رفت و شروع به تجدید سازماندهی نیروی هوایی روسیه کرد. آمریکا چند نفر را مأمور ترور او کرد و آنها نیز موفق به ترور او شدند.

پل همسرش را به خاطر رقاصه‌ای سوری رها کرد و او انواع و اقسام رقصهای یك پایی را به پل یاد داد. آنها زوج مشهور کلوبهای شبانه و صاحب سه فرزند شدند. و بعد پل به خوبی و خوشی از کار کناره‌گیری کرد.

نویسنده خلاصه زندگی همهٔ شخصیتهای اصلی را به همین نحو بیان می‌کند تا آخرین درپوش ابدی سرچشمهٔ رمان را بگذارد: بالاخره رمان به پایان می‌رسد و اینك همه می‌دانند «بعد چه شد.»

۵۵. رمان را با مشکل‌گشای غیبی تمام نکنید

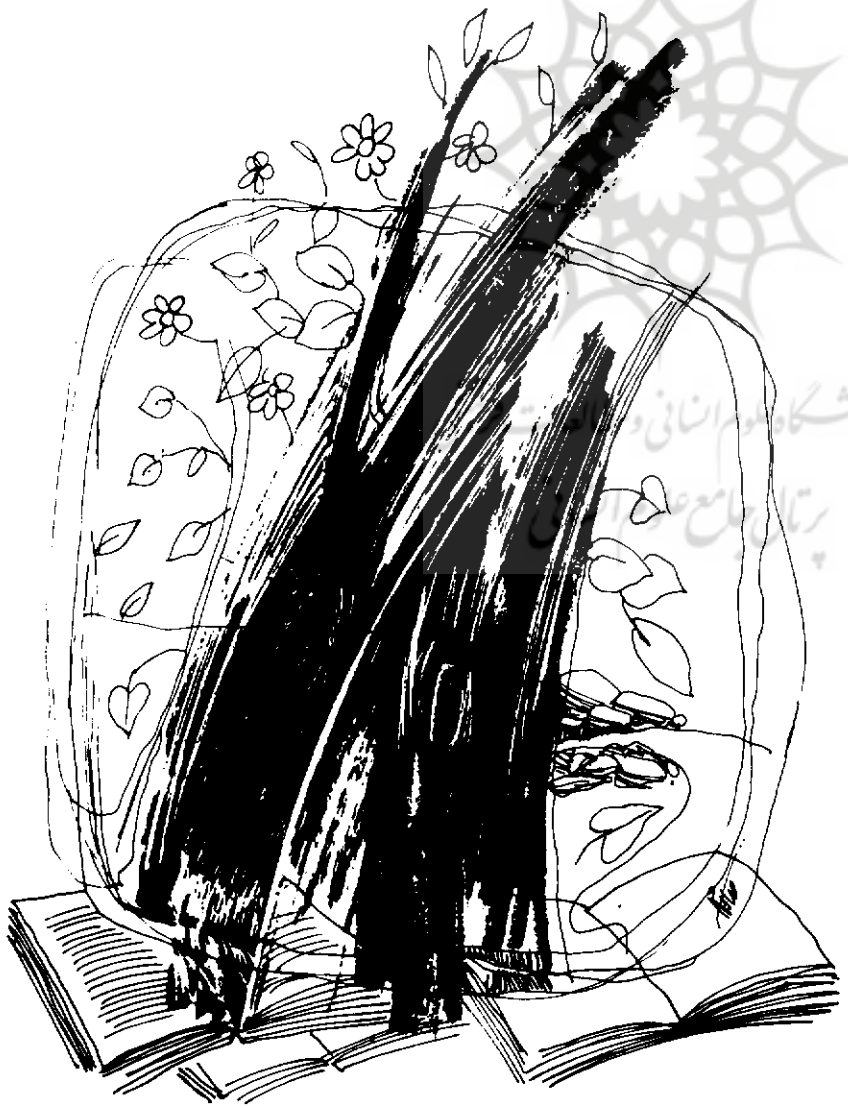
هنگام نتیجه‌گیری پایانی، رمان را با استفاده از مشکل‌گشایی که ناگهان در رمان ظاهر می‌شود تا رمان را از وضعیت لاینحل و بلاتکلیفی نجات دهد تمام نکنید. خوانندگان معاصر برخی از غافلگیریهای غیر منتظره، یکی دو تا نجات از مخمصهٔ غیر قابل پیش‌بینی و تصادف بعید را می‌پذیرند، اما استفاده از مشکل‌گشای غیبی، غلط چنان فاحشی است که نمی‌توان آن را پذیرفت. این کار کلیشه‌ای و نشانگر آماتور بودن نویسنده است.

نخستین بار یونانیها در تئاترشان از شیوهٔ مشکل‌گشای غیبی استفاده کردند. نویسندگان یونانی نمایشنامه را به نحوی تنظیم می‌کردند تا شخصیتها در آخر نمایش بالاجبار در دام وضعیتی لاینحل بیفتند و ناگهان دستگاهی در صحنه فرود می‌آمد و یکی از خدایان پا پیش می‌گذاشت و با دبدبه و کبکبه و خدایگونه مشکلی را که انسانهای ضعیف و فانی نمی‌توانستند رفع کنند، حل می‌کرد. و تماشاگران یونانی با شادی هلهله می‌کردند، اما خوانندگان امروزی غر می‌زنند.

مثال ۱: شوهر بینوای زنی در بیمارستان بستری است و اگر او را عمل ـ که مخارجش بسیار بالاست ـ نکنند، خواهد مرد. زن روی نیمکت پارك نشسته است. و گریه می‌کند. بعد کیفش را باز می‌کند و دستمالی بر می‌دارد تا اشکهایش را پاك کند. صدای هواپیمایی را در بالای سرش می‌شنود و ناگهان کیفی پر از الماس از آسمان درست به درون کیف زن می‌افتد.

مثال ۲: خانواده‌ای انگلیسی برای گردش دسته‌جمعی به دشتی می‌روند. موقع گردش نوزاد یازده ماههٔ خانواده، لب پرتگاهی می‌رود و بر روی خاك نرم ورجه ورجه می‌کند. مادرش او را می‌بیند و جیغ می‌زند. بچه از پرتگاه سقوط می‌کند. ناگهان عقابی عظیم‌الجثه شیرجه زنان به قنداق بچه چنگ می‌زند و پروازکنان او را به ساك بچه بر می‌گرداند. به پای راست عقاب کارت هویتی بسته‌اند که روی آن با حروفی خوانا نوشته شده است: «گروه عقابهای نجات کودکان».

شاید این گونه امدادهای معجزه‌آسا در زندگی واقعی ممکن و پذیرفتنی باشد، اما ظهور حوادث مشکل‌گشا در داستان بسیار نامحتمل است، چون بسیار ناگهانی و غافلگیر کننده است و با ذهن منطقی خواننده سر ناسازگاری دارد. باید خواننده را کاملا برای صحنهٔ حیاتی نجات یا گره‌گشایی حساس آماده کرد. نویسنده کُل رمان را برای رسیدن به نتیجهٔ نمایشی و پر احساس آن می‌نویسد: نباید خواننده را با حقه‌های پیش پا افتاده مأیوس کرد. البته می‌توان در حوادث فرعی از مشکل‌گشاها استفاده کرد اما باید قبل از اینکه خواننده عصبانی شود وضعیتی نمایشی ایجاد کرد. تا خامی مشکل‌گشای غیبی را از بین ببرد.



۵۶. نوشتن رمانتان را به تأخیر نیندازید

رمانها را چگونه می‌نویسند؟ رمان نویسان چه‌جور آدمهایی هستند؟ می‌توان زوجی جوان و تازه ازدواج کرده را با نویسنده‌ای که دائم کار نوشتن رمانش را عقب می‌اندازد مقایسه کرد.

نو زوج جوان کارمندند و بچه می‌خواهند اما موقع مناسبی برای بچه‌دار شدن نیست. اولین خواستهٔ آنها امنیت اقتصادی است. امسال را با جشنهای متعدد می‌گذرانند. سال بعد ترفیع می‌گیرند و حقوقشان اضافه می‌شود. سالها می‌گذرد. اینك آنها صاحب مقامی شده‌اند، اما اگر زن بخواهد بچه‌دار شود باید سرکار نرود. و قطع حقوق وحشتناك است: در این موقعیت عاقلانه نیست که بچه‌دار شوند.

نویسنده نیز که نقد و بررسی، داستان کوتاه و داستانهای واقعی می‌نویسد، عملاً وقت رمان‌نویسی ندارد. دو، سه سالی می‌گذرد. احساس می‌کند هنوز به قدر کافی با فنون نویسندگی آشنا نیست. تاکنون هرگز مدتی طولانی به اثری نپرداخته است. حتماً ناشران از نویسندگان جدید استقبال نمی‌کنند و رمان او را نیز روی انبوهی از آثار بنجل دیگر می‌اندازند و رد می‌کنند. در این موقعیت رمان نویسی خطر کردن است.

پس چگونه است که هر سال رمانهای اول بسیاری از نویسندگان چاپ و منتشر می‌شود.

نویسندگان این رمانها مصلحت‌بینی را کنار گذاشته و استثنابینی را پیش گرفته‌اند. آنها خودشان را در برابر بدبینی والدین، تمسخر دوستان و ادعای سرزنش‌بار جامعه که می‌گوید: «ما بیش از نیازمان نویسنده داریم» مجهز کرده‌اند. آنها به شخصیت، استعداد و مهارت خود ایمان دارند. با این حال نویسندگانی که اثرشان چاپ نشده، قلباً امیدوارند که کسی درکشان کند و به کارشان ایمان بیاورد. البته اگر هم کسی درکشان نکرد، آنها باز به نوشتن ادامه می‌دهند چون نویسنده‌اند. و بالاخره زمانی خواهد رسید که دنیا رمانهایشان را بخواند و آنها را به رسمیت بشناسد.

۵۷. بلافاصله از «بازگشت به گذشته» استفاده نکنید

در ابتدای رمان نباید بلافاصله از بازگشت به گذشته استفاده کرد، چون مانع پیشروی رمان است. تا رمان کاملاً در زمان حال جا نیفتاده است نباید حتی از یك بازگشت به گذشته هم استفاده کرد مگر اینکه قسمت عمدهٔ رمان در گذشته رخ داده باشد. چرا که نویسنده در آغاز رمان هنوز وضعیتی در زمان حال به وجود نیاورده تا باعث هیجان، هول وولا و انتظار شود. نمی‌شود با عقب‌گرد اولیه، نقبی به زندگی حال و آینده شخصیت زد.

مثال (آغاز رمان): اَلوین در حالی که به کسانی که تابوت برنزی را در آمبولانس سیاه رنگ می‌گذاشتند نگاه می‌کرد، چروکهای کت و شلوار مشکی‌اش را صاف کرد. زنش در تصادمی مشکوك درگذشته بود. چهارده سال قبل: روزی را که با زنش آشنا شد به یاد آورد. باران می‌آمد. و سقف کتابخانه چکه می‌کرد...

در مثال بالا، مانعی سر راه شروع رمان ایجاد شده است و خواننده مطالبی را راجع به فرد ناشناسی می‌خواند.

برخی از معایبِ زود استفاده کردن از بازگشت به گذشته عبارتند از:

۱. هدف از رجوع به گذشته استفاده از مصالحی همچون پسزمینه‌ها، درون نگری‌ها، ادراکها، انگیزه‌ها، شکستها و موفقیتهای شخصیت است که در روابط و درگیریهای زمان حال وجود ندارد. اما قبل از استفاده از محتوای گذشته، **باید زمان حال وجود داشته باشد.**

۲. تا وقتی خواننده نداند درگیری فعلی شخصیت چیست، علاقه‌ای به سر درآوردن از اتفاقات گذشته ندارد. خواننده می‌خواهد بداند **که شخصیت واقعاً کیست؟**

۳. چون خواننده چیزی راجع به زندگی حال شخصیت نمی‌داند، نمی‌تواند اهمیت حادثه زندگی گذشته شخصیت را ارزیابی کند. زیرا معیاری برای مقایسه ندارد. و از خود می‌پرسد: **چرا دارم چیزهایی راجع به این شخص می‌خوانم؟**

۴. هنوز وضعیت زمان حال شکل نگرفته است. بنابر این نویسنده پس از تمام شدن بازگشت به گذشته، باید به چه چیز زمان حال برگردد؟ و آیا خواننده نخواهد گفت که: «آه، شروع داستان یادم نمی‌آید؟»

هدف نویسنده از قسمت آغازین رمان، شروع داستان با صحنه‌ای نمایشی مهیج و زنده است. ضمن اینکه می‌خواهد خواننده را به زندگی فعلی شخصیتها علاقه‌مند کند. فقط وقتی صحنهٔ آغازین رمان قدرت پیشروی کافی داشته باشد باید خطر کرد و داستان را مدتی به حال خود گذاشت و به گذشته بازگشت.

۵۸. زاویه دید اول شخص در داستان کوتاه

زاویه دید اول شخص (در حالت فاعلی) از نظر اینکه نویسنده سریعتر می‌تواند از زمان حال به گذشته برود بر زاویه دید سوم شخص مزیت دارد. چراکه در این زاویه دید دیگر نیازی به ایجاد فضایی برای استفاده از شیوه‌های غیرمستقیم نیست. خاطراتی که از زبان اول شخص بیان می‌شود طبیعیتر و صادقانه‌تر است.

مثال: خیابان تاریك بود. حباب سه تا تیر چراغ برق شکسته بود. بوی خطر را مثل موقعی که دستهٔ چهارنفری دزدها به جری حمله کردند حس می‌کردم. او را در راه آب انداخته بودند و آن قدر خون از او رفته بود که مرده بود. دستهایم را از جیبم درآوردم و جلو رفتم.

خاطرات مثل نفسهای شخصیت، به نحوی طبیعی از زبان اول شخص جاری می‌شود. و مثل خاطرات سوم شخص تصنعی نیست. اما خواننده هیچگاه در روایت سوم شخص کاملا حس نمی‌کند که نویسنده خاطراتی را بیان کرده که گزیده‌ای از تجربیات شخصیت است. ضمن اینکه خواننده همواره بر این نکته واقف است که نویسنده به طور متناوب یا از نام شخصیت و یاضمیر «او» استفاده می‌کند، بنابراین لزومی ندارد دائما نام شخصیت یا ضمیر «او» را تکرار کند.

مثال: خیابان تاریك بود. سه حباب تیر چراغ برق شکسته بود. **(او)** بوی خطر را مثل موقعی که دستهٔ چهارنفری دزدها به جری حمله کردند حس می‌کرد. جورج دستانش را از جیبش بیرون کشید و جلو رفت.

مزیت دیگر زاویهٔ دید اول شخص در این است که نویسنده به راحتی می‌تواند از زبان شخصیت، گذشتهٔ او را افشا کند. و با وجود اینکه این کار نوعی **انتقال** است، اما ظاهراً انتقالی صورت نمی‌گیرد.

مثال: خواهرم روزالی خیلی خسته به نظر می‌رسید. مثل مادرمان که هر روز چهارده ساعت در کارخانهٔ کنسروسازی کار می‌کرد و مجبور بود ما را بزرگ کند، شده بود. وقتی سنش ازسی گذشت، مادر زمینگیر شده بود، انگار هنوز دلیلی برای زنده ماندن داشت. مثل کسی که از فرط خستگی نمی‌تواند حتی گور خودش را پیدا کند، خودش را جلو می‌کشید و بعد روی زمین ولو می‌شد. ما در کلبهٔ چوبی کثیفی زندگی می‌کردیم. همیشه سرماخورده بودیم و دماغمان کیپ بود. موقع باد و بوران پنجره‌های کلبه می‌لرزید و می‌شکست.

داستان کوتاه برخلاف رمان آنقدر طولانی نیست که خواننده فراموش کند که دارد نوشته‌های نویسنده‌ای را می‌خواند. بنابراین خواننده راحت‌تر در داستان «من راوی» غرق می‌شود تا در داستانی که «او» تعریف می‌کند.

۵۹. تقسیم روایت

صفحات متعدد روایت خشك و خالی، خسته کننده است. زیرا اطلاعات راجع به شخصیتها، اتفاقات گذشته، علت و تاثیر این حادثه و آن درگیری یك جا جمع و کم کم کوهی از اطلاعات با هم مخلوط می‌شوند و دیگر نمی‌توان مصالح کمکی را ازمصالح داستان تمیز داد. روایت باید ضمن این که اطلاعاتی به خواننده می‌دهد، گیرا باشد.

به علاوه، کم و زیاد کردن سرعت پیشروی داستان در روایتی مفصل، بسیار مشکل و تأثیر بصری روایت طولانی برخواننده که مجبور است همهٔ آن را بخواند، ناخوشایند است. و باز احتمال دارد روایت شبیه متن کتابهای درسی شود.

نویسنده می‌تواند برای رفع این مشکل از فن ساده‌ای استفاده کند: با گفتگوها و صحنه‌های دیگر روایت طولانی را به چند قسمت تقسیم کند.

داستان: رمان در قرن دوازدهم یعنی هنگامی که چین سعی می‌کرد به کره لشکرکشی و بر کره حکمرانی کند اتفاق می‌افتد.

نویسنده ابتدا شروع به روایت سابقهٔ این تجاوز و خواننده را با بسیاری ازحکام، سردارها و رؤسای چینی که قرنهای متمادی نقشهٔ تصرف کره را می‌کشیدند آشنا می‌کند. ضمناً از طریق همین روایتها نبردها، دسیسه‌ها، سنن، اصول اخلاقی، قهرمانان (مرد و زن) برجسته و افراد حقه باز را توصیف می‌کند.

مثال ۱: نویسنده می‌تواند ضمن یکی ازروایتها که چگونگی شورش دهقانان علیه سربازگیری و مالیاتهای ظالمانه را بیان می‌کند، صحنه‌ای را تصویر کند که در آن رهبر انقلابی را دستگیر می‌کنند. و وقتی او را روی خیابانها می‌کشند تا ببرند و گردنش را بزنند مردم سوگواری می‌کنند.

مثال ۲: وقتی نویسنده دوباره روایت کردن را از سرمی‌گیرد و خواننده را به زمانی می‌برد که رؤسای قبایل مختلف گرد آمده‌اند تا قوایشان را یکی کنند، می‌تواند برخی از گفتگوها و نقشه‌های آنان را نیز در بین روایت بیاورد.

استفاده از چند صحنه و گفتگو در بین روایتی طولانی، آدمها را واقعی و آن دورهٔ تاریخی را زنده‌تر می‌کند. هرچه روایت طولانیتر باشد، میزان استفادهٔ نویسنده از صحنه یا گفتگو و تقسیم روایت به قسمتهای کوچکتر باید بیشتر باشد و برعکس.

۶۰. من راوی فاعلی و مفعولی

دو شکل اصلی روایت اول شخص عبارت است از **من راوی فاعلی** و **من راوی مفعولی**. نویسنده باید ابتدا محتوا، میدان عمل و دید داستان و نیز سطح حرفهای من‌راوی را ارزیابی کند.

داستانی که طرح پیچیده و شخصیتهای زیادی دارد، نیاز به میدان دید وسیع و تجزیه و تحلیل‌های مختلف شخصیتها و وضعیتها دارد. در این مورد استفاده از من‌راوی مفعولی مناسبتر است. اما اگر طرح داستان ساده و شخصیتهای آن کم باشد، به دلیل اینکه نویسنده نیاز به تاثیر بی‌واسطهٔ راوی، عمق شخصیت و واکنشهای عاطفی دارد، بهتر است از من‌راوی فاعلی استفاده کند.

من راوی فاعلی در تمامی روابط، درگیریها، اعمال و حوادث داستان عمیقاً نقش دارد، اما به دلیل محدودیتهای طبیعی جسم انسان، صرفاً می‌تواند برخی از اتفاقاتی را که شاهدش نبوده، تعریف کند. چرا که او هم از اتفاقات جاهای دیگر، مطلع می‌شود یا می‌تواند حدس بزند چه اتفاقی رخ داده است. من‌راوی فاعلی در حقیقت تجسم انسانی (تشخیص) «اکنون» است. با این حال، می‌تواند گذشته، توقعات و پیش‌بینی‌هایش را افشا کند و با همهٔ خوانندگان شخصاً صحبت کند و صمیمانه توضیحاتی دربارهٔ خودش، اشخاص دیگر و وضعیتهای مختلف به خواننده بدهد.

اما من راوی مفعولی، نقش چندانی در روابط و حوادث ایفا نمی‌کند. و به جای تعریف سرگذشت تقریباً عادی خود، داستان زندگی شخصیتهای اصلی را بازگو می‌کند. وی در مقایسه با من راوی فاعلی، داستانها و درونکاویهای اشخاص بیشتری را بیان می‌کند، تحرک بیشتری دارد و بر زمان مسلط است و می‌تواند در موقع لزوم، به راحتی به لحاظ زمانی، جلو و عقب برود.

من راوی فاعلی فقط هنگامی داستان اشخاص دیگری را بیان می‌کند که نقشی در داستان او داشته باشند. اما من راوی مفعولی نقشی فرعی در داستان اصلی دارد و شخصیت اصلی نیست.

مثال (من راوی فاعلی): زنم را ترک کردم چون سردمزاج و ملال‌آور بود، دوسالی سرگردان بودم و پیشخدمت رستورانی در نیواورلئان شدم. بعد با لورتا، دختری جذاب و با احساس آشنا شدم. می‌خواهم با او ازدواج کنم اما ازقانون تعدد زوجات می‌ترسم.

مثال (من راوی مفعولی): موقعی که جان جیس پیشخدمت کافه‌ای در نیواورلئان بود با او آشنا شدم. مرد ساکت و تنهایی بود. گفت که چون همسر اولش سردمزاج و ملال‌آور بوده، او را ترک کرده است. بعد با لورتا که دختر چاق و بوری بود آشنا شد. لورتا او را به هیجان آورده بود. می‌خواست با او ازدواج کند، اما می‌ترسید که مبادا به جرم تعدد زوجات به زندان بیفتد.

اگر من راوی فاعلی حراف نباشد، وسعت وعمق زمان کم می‌شود. و با اینکه داستان را بی‌واسطه برای خواننده تعریف می‌کند، میدان دید او کم است. چون راوی فاعلی به طور منطقی نمی‌تواند همهٔ اتفاقات پیرامونش را شرح دهد. اما ازسوی دیگر، اگر راوی پرحرف باشد، شدت تأثیر داستان از بین می‌رود. چون بیش از حد توضیح می‌دهد، و از روایت کردن اتفاقاتی که برایش رخ داده منحرف می‌شود تا به وصف شخصیتهایی که مستقیماً در کشمکش زندگی او نقشی ندارند، بپردازد، درحالی که فقط اتفاقاتی که در زمان حال برای خود او رخ می‌دهد، مهم است. شخصیت مصرانه از خواننده می‌خواهد که به داستانش گوش دهد و در زندگی او شریک شود.

مثال: نمی‌توانستم دوری لورتا را تحمل کنم. دختری آتشی‌مزاج و پراحساس بود. برایش مهم نبود که وضع مالی من حسادت‌برانگیز نیست. فقط شیفتهٔ من بود. زن من هرگز این چیزها را درک نمی‌کرد. چون مثل ماهی سردمزاج و بی‌محبتی بود. اما نمی‌دانم چرا از من جدا نمی‌شد. همهٔ فکر و ذکرم پیش لورتا بود و اصلاً به زنم فکر نمی‌کردم.

من راوی مفعولی باید حراف باشد، در غیر این صورت نمی‌تواند شخصیتهایی را با روایت کردن داستانهایشان خلق کند. و باید آنقدر پیچیده باشد که بتوان گفت همهٔ وجودش چشم است و آنقدر تحلیلگر باشد که بتوان گفت **عمیقاً درون‌نگر** است. و باید خواننده را وادارد که به شخصیتهای دیگر بیشتر علاقه‌مند شود تا به خود او. و باید اطلاعاتی در بارهٔ شخصیتهای اصلی در اختیار خواننده بگذارد که من راوی فاعلی نمی‌تواند، چرا که به زحمت می‌تواند آن اطلاعات را کسب کند. من راوی مفعولی تقریباً شبیه راوی سوم شخص (او) است و فقط بخشی از داستان خویش را بازگو می‌کند.

مثال: جان جیس همچنان به مراوده‌اش با لورتا ادامه داد. همسرش بعداز اینکه فهمید جان وارث شش میلیون دلار شده است، سه کارآگاه خصوصی را اجیر کرد تا او را پیدا کنند. جان می‌ترسید که مبادا لورتا ترکش کند. شبی که به لورتا گفت متأهل است، من آنجا بودم. گفت: «اما از زنم متنفرم.» لورتا با غرور و ناباورانه لبخند زد. جان ملتمسانه گفت: «اما ازم جدا نمی‌شود. فقط اعتبار اجتماعی و مذهبش برایش مهم است.»

همیشه لازم نیست من راوی مفعولی، منبع اطلاعاتش را فاش کند. چون او اطلاعاتش را از منابع و مکانهای مختلفی به دست می‌آورد، خواننده استنباطهایش را می‌پذیرد. از سوی دیگر، خواننده اگرچه در استنباطهایش از گفته‌های من راوی فاعلی، آزاد است، اما فقط از چیزهایی که او می‌داند، مطلع است.

در داستانهایی که راوی آن **من فاعلی** است، نویسنده با وارد کردن راوی در درگیریها و با تحلیل شخصیتهای دیگر، در داستان شك و انتظار و کشش ایجاد می‌کند. اما هنگامی که راوی **من مفعولی** است، هرچه جذابیت شخصیتها و داستانهایشان بیشتر باشد، شك و انتظار و کشش بیشتر است و برعکس.

۶۱. صفات نامشخص

صفات فرضی و نامشخص، کلمات سهل‌انگارانه‌ای است که اشخاص، وضعیت یا اشیاء را توصیف می‌کند. این صفات به این دلیل فرضی است که خواننده، خود باید جزئیات یا تصویر هرچیزی را کامل کند. و به این دلیل نامشخص است که تصویر عینی یا جزئیات دقیق چیزی را به دست نمی‌دهد.

صفاتِ زیبا، خوش‌تیپ، جذاب، زشت، شرور، افسونگر، خوب، ناز، دنیا دیده، خوشگل، عالی، مطبوع، ناخوشایند و غیره مبهم و کلی هستند و فقط باید از آنها در گفتگوها یا درون‌نگری‌ها استفاده کرد.

مثال: زنی جذاب وارد سالن مد شد. زن موهای زیبا و بلند و دندانهای قشنگی داشت. مرد قدبلند و خوش‌تیپی به سوی او رفت و بردست ظریفش بوسه زد. آنها زوج نازی بودند.

درحقیقت تنها چیزی که خواننده با خواندن جزئیات بالا در بارهٔ این زوج، می‌فهمد این است که زنی که موهای بلند و دندان داشت، به اتاق وارد شد و مردی قدبلند دستش را بوسید. بقیهٔ صفات نامشخص یا فرضی هستند و خواننده خود باید آنها را بنویسد و صحنه را خلق کند.

برای توصیف اشخاص، وضعیت و یا اشیاء می‌توان از رهنمود عملی زیر استفاده کرد: اگر بتوانید برای توصیف ظاهر اشیا یا احساساتتان در پنج مورد مختلف زیر، از صفت واحدی استفاده کنید، باید آن صفت را به دلیل اینکه نامشخص یا فرضی است کنار بگذارید.

مثال، خوب: غذای خوبی خوردم. احساس خوبی دارم، مرد خوبی است. سگ نگهبان خوبی است. پیپ خوبی است. دیدار خوبی داشتیم.

عالی: غذای عالی‌یی خوردم. احساسی عالی دارم. مردی عالی است. سگ نگهبان عالی‌یی است. پیپ عالی‌یی است. دیدار عالی‌یی داشتیم.

فقط خواننده حق دارد کلی‌گویی کند. اما نویسنده باید صریح باشد. باید صحنه، شخصیت و وضعیت را برصراحت بنیاد نهاد. نمایش با دقت و وضوح نثر شکل می‌گیرد. کلمات مبهم لحظات نمایشی را رقیق می‌کند.

۶۲. مبتکر باشید

ابتکار در هر سطحی از نویسندگی مهم است. نویسندهٔ بدون ابتکار، خیلی زود چنته‌اش از درك اشخاص و وضعیتها خالی می‌شود، به تکرار می‌افتد و اثرش ایستا و قابل پیش‌بینی می‌شود.

ابتکار یعنی توانایی نوشتن چیزی که حاصل تجربیات شخصی نویسنده نیست؛ و به تصویر

درآوردن اتفاقی که نویسنده هرگز آن را تجربه نکرده است. نویسندگان حرفه‌ای نیز اذعان دارند که اگر چه کسب این توانایی ساده می‌نماید اما نویسنده به سختی می‌تواند بفهمد که آیا چیزی که نوشته باور کردنی است یا نه و طبعاً اگر خودش چیزی را که نوشته باور نکند، اثرش غیرقابل چاپ است.

اگر نویسنده به پنج عنصر داستانهای ابتکاری و مشروحهٔ زیردست یابد، می‌تواند تقریباً مطمئن باشد که اثرش خواندنی و قابل چاپ است.

۱ـ آیا داستانش گیراست؟
۲ـ آیا شخصیتهایش جذاب و با کشمکشهای مختلفی درگیرند؟
۳ـ آیا خط طرح خواننده را گاهگاهی مبهوت می‌کند؟
۴ـ آیا چیزی را که خواننده می‌داند، به نحوی بیان می‌کند که خواننده فکر کند قبلاً آن را درجایی نخوانده است؟
۵ـ آیا خواننده را مجبور می‌کند که برخی از شخصیتها را حس کند و به آنها فکر کند و علاقه‌مند شود؟

اگر این پنج عنصر در رمانی وجود داشته باشد دیگر لازم نیست نویسنده به باورپذیری اثرش فکر کند، بلکه فقط باید به نحو مناسبی بنویسد تا دیگران آن را باور کنند.

البته نویسنده برای نوشتن رمانش تضمینهایی هم دارد: ناشر، که می‌خواهد از قبل اثر او پول درآورد و مردم که می‌خواهند آن را بخوانند. خواننده به دلیل وقتی که برای خواندن اثر می‌گذارد دوست دارد آنچه را که می‌خواند، باور کند. به بیان دیگر، خوانندگان رمان نمی‌خرند تا آن را باور نکنند.

۶۳. یادداشتهایی در بارهٔ من راوی فاعلی

نویسندگان بی‌تجربه اغلب به گمان اینکه من راوی فاعلی، زاویه دیده ساده‌ای است از آن استفاده و داستان من راوی را دقیقاً همان‌گونه که از زبان خودش جاری می‌شود تعریف می‌کنند. اما اگر نویسنده با برخی از اصول استفاده از زاویهٔ دید من راوی فاعلی آشنا نباشد، ارزش و تأثیر اثر را از بین می‌برد.

الف. من راوی فاعلی همیشه شخصیت اصلی است و حوادثی را که برای خودش اتفاق افتاده است یا دارد اتفاق می‌افتد، تعریف می‌کند. ضمن اینکه صمیمی است و باید از کلمات و جملاتی استفاده کند که به سابقه و وضعش بخورد. لحنش نیز تقریباً شبیه کسی است که دارد اعتراف می‌کند.

مثال: ده سالی را به خاطر اختلاس ۴ میلیون دلار از سازمان بخت‌آزمایی کانزاس، در زندان فولسام گذراندم. همه پولها را صرف مهمانیهای پرشور، تریاك و زنان کافه‌ها کرده بودم. وقتی زندانم تمام شد، از زندگی در شهر بزرگ می‌ترسیدم. قراردادی با دیراوپن‌هارت در یوتا[5] بستم و با دستِ بدون دستکش، شروع به پرورش پیچکهای گل کاغذی کردم.

ب. دغدغهٔ اصلی من راوی فاعلی در مواجهه با شخصیتهای دیگر بیشتر کشف و تجزیه و تحلیل ذهن خودآگاه خودش است. وهنگامی که بحرانی عاطفی موجب مکاشفهٔ درونی‌اش می‌شود، پس ازذکر رویداد، معنی مکاشفه را توضیح می‌دهد. اما نمی‌تواند موقعی که شخصیتش دارد تغییر می‌کند، نحوهٔ تغییر شخصیتش را توضیح دهد. چون به لحاظ عاطفی غرق در روند بحرانی تغییر شخصیت خویش است. و چون موقع رخ دادن این تغییر، کسی آن را توضیح نمی‌دهد، به نظر ناگهانی می‌آید. اما پس از اینکه شخصیت تغییر کرد، من راوی باید برخی از مراحل تغییر شخصیتش را شرح دهد. و این برتغییر شخصیت وی صحه می‌گذارد.

مثال: باگونی پراز بذر پیچکهای گل کاغذی دیر را ترك کردم. می‌خواستم در سرتاسر آمریکا از آن پیچکها بکارم. به دستانم نگاه کردم و دوباره یکه خوردم. زگیلها و دملهای سرطان مانند دستم خوب شده بود. باید سه ماه قبل که داشتم پیش از عبادت شامگاهی کمی از مشروبهای دزدی مراسم عشای ربانی را می‌نوشیدم و دیدم دملها و زگیلهای روی دستم خوب شده، به خاصیت دارویی برگ پیچکهای گل کاغذی پی می‌بردم. نمی‌دانستم چه چیز دستم را خوب کرده است. و این چیز مسلماً شراب عشای ربانی نبود.

ج. من راوی فاعلی همزمان نمی‌تواند احساس و فکر کند. احساسات و افکار هرکدام کاربردهای متفاوتی دارند. احساس باعث می‌شود که من راوی فاعلی بلافاصله از خود واکنش نشان دهد.

مثال: بیل را در زمین سنگلاخ فرو کردم: در این خاك مزخرف! خیار هم عمل نمی‌آید.

افکار شخصیت هنگامی بیان می‌شود که من‌راوی فاعلی سعی می‌کند با جمع‌بندی، احساسات قبلی‌اش را معنی کند.

مثال: معنی ندارد آدم از دست خاك عصبانی بشود. خاك که شعور ندارد. از قصدی که سعی نمی‌کند کاری کند تا نشود در آن پیچك کاشت. من هم این زمین را برای اینکه مال دولت نبود انتخاب کردم. اما باید می‌فهمیدم که این زمین رایگان، مزخرف است.

د. نویسندگانی که می‌خواهند رمانی با زاویهٔ دید من راوی فاعلی بنویسند از یك چیز نهی شده‌اند. نویسندگان بی‌تجربه اغلب وسوسه می‌شوند تا با صحبت مستقیم با خواننده، کاری کنند تا وی بیشتر در داستان غرق شود، که این شیوه‌ای غلط و به منزلهٔ مداخله در داستان است.

مثال: مأموریت من برای کاشت پیچکهای گل کاغذی در سرتاسر امریکا داشت شکست می‌خورد. **اگر شما هم کمرتان از ورم مفاصل (آرتروز) خم شده بود چه می‌کردید؟** آیا بازهم در سرما و گرما و هنگام وزش باد، کار می‌کردید؟ استراحت نمی‌کردید؟ آیا انسان بودن گناه است؟

هـ. اگر رویدادهای رمان من راوی فاعلی در دو یا بیش از دو سال اتفاق بیفتد، شخصیت باید تغییر جسمانی‌اش را نیز افشا کند.

مثال: آفتاب کم کم موهایم را سفید می‌کرد. و در اثر راهپیمایی از ایالتی به ایالت دیگر و حمل گونی بذرهای پیچك، ۱۵ کیلو وزن کم کرده بودم. و بازوی دست راستم کلفت‌تر از بازوی دست چپم شده بود.

با اشاره به تغییرهای جسمانی، خواننده گذشت زمان و نیز تغییر را بیشتر باور می‌کند.

۶۴. قهرمان در برابر وضعیت

قهرمان (زن یا مرد) باید از قوهٔ ابتکار و تخیل برخوردار و هویتی مستقل داشته باشد. و برای تغییر وضعیت و خروج از بحران، وابسته به اشخاص دیگر نباشد.

قهرمان هرگز نباید دقیقاً به هدف و خواست اولیه‌اش دست یابد. رمان را درگیریها، موانع و غیرممکن‌ها پیش می‌برد. شخصیتها باید تا حدودی مثل موشان کوری که در راه پرپیچ و خمی گرفتار شده‌اند، خط طرحشان را بگیرند و پیش بروند و به دربازی که به اتاق بسته‌ای راه دارد برسند؛ دری که فقط فردی ورزیده می‌تواند از آن راهی به بیرون بیابد.

مثال: شرکت حمل و نقلی که به تعصب معروف است برای اولین بار رانندهٔ زنی به نام «ولما» را استخدام می‌کند تا با کامیون مواد نیتروگلیسرین را به مونتانا ببرد. مواد منفجره را باید همیشه خنك نگه دارند، اما تابستان است و هوا داغ.

اگر «ولما» به راحتی به مونتانا برسد، داستان، داستان سستی است. خیلی از زنها می‌توانند کامیون برانند. «ولما» باید برای دستیابی به موفقیت، با مخاطرات و موانع غافلگیر کننده و مهمی مواجه شود. و اگر بخواهیم داستانی پیچیده بنویسیم، باید با چیزی در کشمکش باشد.

مثال: باید کامیون چندبار خراب و ازجاده‌های چاله، چوله‌دار با شیبهای تند منحرف شود، ترمزش از کار بیفتد و جایی توقف کند تا به قربانیان تصادمی کمك کند، اما ماشین ربایی، او را به گروگان بگیرد. و بعد از اینکه از دست او خلاص شد، جوانهای ماجراجو کامیون او را بدزدند، اما کامیون در اولین دست‌انداز جاده منفجر شود.

در این داستان یا رمان عنصر **وضعیت محیط**، شرور است. و اگر در این بین آدمهای شروری نیز در صحنه ظاهر شوند باید حاصل بسط شرایط واقعی محیط باشند و ولما باید فقط موقعی که این آدمها در داستان ظاهر می‌شوند، به آنها بپردازد. البته شاید قبلاً راجع به آنها به او هشدار هم داده باشند، اما او نمی‌تواند دقیقاً و در وقت مشخصی منتظر دیدن آنها باشد.

به علاوه ولما باید بترسد، مردد و ناامید شود. قهرمان، آدمی از هر نظر کامل نیست. قهرمانان (زن یا مرد) نیز اگرچه افراد خاصی هستند، اما مثل همهٔ

انسانها، طبعاً، نقایصی دارند. اما خاص هستند چون این نقایص هرگز باعث نابودی آنها نمی‌شود (نویسنده باید بگذارد ولما در عمل این نکته را ثابت کند).

۶۵. فکر و طرح داستان

فکر (ایدهٔ) داستان یارمان با طرح آن فرق دارد. فکر، محتوایی محدود دارد، اما امکانات وسیعی در اختیار نویسنده می گذارد.

مثال، معما: فرماندار آلاباما را در اتاق خوابش به قتل رسانده اند. پنجره ها بسته است. اتاق در خروجی مخفی ندارد. روزنه های تهویه آنقدر کوچك است که حتی آدم کوچولوهای افسانه‌ای هم نمی توانند از آن عبور کنند. از طرفی، باید در را شکاند تا وارد اتاق شد. تنها سرنخ، آلت آدمکشی است: زوبین صیدنهنگ با دستهٔ پرنقش و نگارش که هنوز به پشت فرماندار چسبیده است.

و این فکری برای نوشتن یك داستان یا رمان است. اما این فکر را می توان گسترش داد و به صد طرح مختلف تبدیل کرد. اما نحوهٔ طرح بندی آن بستگی به مهارت و ابتکار نویسنده دارد.

مثال: وقتی نویسنده کارآگاهی آشنا به صیدنهنگ را معرفی می کند و او می فهمد که چهارتازوبین به این شکل بیشتر نداریم، طرح داستان شروع می شود. کارآگاه دستیاری تعیین می کند تا صاحبان زوبینها را بیابد. طبعاً هرکدام که زوبین پیشش نباشد قاتل است.

اما قاتل چگونه یواشکی به فرماندار نزدیك شده است؟ حتماً دوست فرماندار بوده است. در اتاق خواب اثری از خون نیست. به همین دلیل هم کارآگاه به این نتیجه می‌رسد که قاتل، فرماندار را در جای دیگری کشته است و بعد او را به اتاق خواب آورده است. و به این ترتیب طرح کم کم بسط پیدا می کند.

هرفکری ممکن است طرح خاصی را به ذهن القا کند. اما احتمال دارد طرح نیز متقابلا به شکل گیری فکرهای جدید بینجامد، که این خود خط طرح‌هایی فرعی به وجود می آورد. شکل گیری خط طرح‌های جدید بستگی به نحوهٔ استفاده از زاویه دید دارد.

مثال: به کارآگاه خبر می‌دهند که صاحبان چهارزوبین اعلام کرده‌اند که زوبینهایشان را دزدیده‌اند. کارآگاه با همهٔ آنها صحبت می کند و به این نتیجه می‌رسد که همهٔ آنها انگیزه‌هایی برای کشتن فرماندار داشته‌اند. سپس نویسنده از زاویه دید تك تك صاحبان زوبینها استفاده می کند تا داستانهای آنها را نیز ازطریق مجموعه‌ای از خط طرح های جدید بازگو کند.

فکر، بیانگر داستان خاصی نیست و سلسله‌ای از افکار نیز طرح خاصی را به وجود نمی‌آورد. اگرنویسنده تلاش نکند و قوهٔ ابتکارش را به کار نیندازد، فکرهای بزرگ نیز همچون زمینی شخم‌زده ولی کشت نشده خواهد بود. دستیابی به طرح، بستگی به مهارت نویسنده در کاوش در ژرفنای فکر، و جرقه‌زدن داستان یا طرح احتمالی در ذهن وی دارد.

۶۶. جاهای خالی داستان نویسنده

اگر نویسنده نداند بعداً چه اتفاقی درداستانش رخ می‌دهد، طبعش خشك نشده، بلکه صرفا در داستانش چندین جای خالی وجود دارد. در این حالت از دست چارچوب، چکیده و خلاصهٔ داستان آماده هم‌کاری برنمی‌آید.

ادامه دارد

پانویس:

1- Poeticlicense

2- Fitzroy

3- Lou

4- Fellingdew

5- Utah

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی