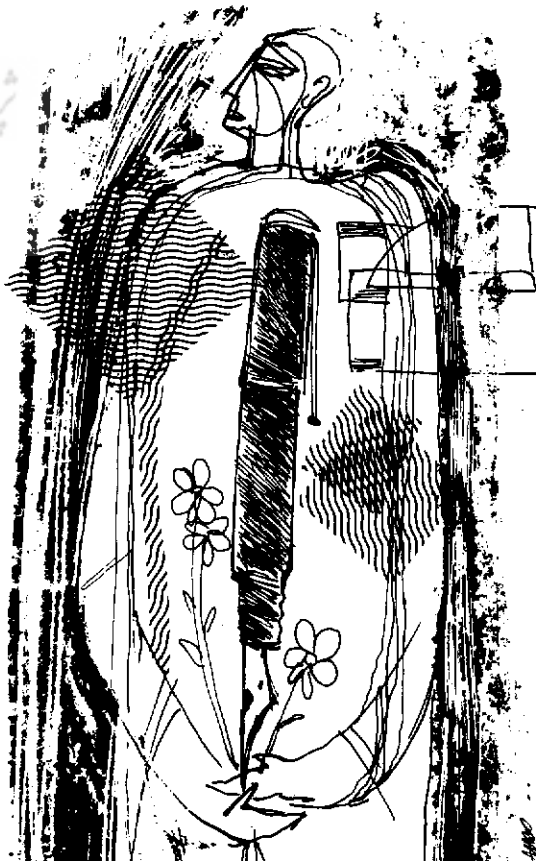
درسهایی در بارهٔ داستان‌نویسی ـ(۵)

فقط نباید رونویسی کرد!

● لئونارد بیشاب

● ترجمهٔ محسن سلیمانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی



۸۸. شخصیتهای تصادفی

نویسنده هنگام پرداخت شخصیتهای تصادفی باید از جزئیات به موجزترین وجه استفاده و آنها را گلچین کند. **شخصیتهای تصادفی صحنه را واقعی می‌کنند و تصاویری از حال و هوای صحنه به دست می‌دهند.** ممکن است شخصیتهای تصادفی یك بار بیشتر در صحنه ظاهر نشوند و نقششان آنقدر جزیی باشد که اساساً ارزش نامگذاری نداشته باشند، اما وجودشان ضروری است. در حقیقت بدون آنها صحنه کامل نیست. شخصیتهای تصادفی تظاهرات سیاسی، صحنه نبرد، مسابقهٔ اسبدوانی، رستوران، مراسم کلیسا، عروسی و صحنه‌هایی نظیر این را واقعی جلوه می‌دهند. نویسنده با یکی، دو خطی که دربارهٔ شخصیتهای تصادفی می‌نویسد، نحوهٔ استفاده از جزئیات خاص و تصاویر را می‌آموزد.

مثال: صحنه پردازی: پیرزنی با دماغی عقابی، در خیابان ایستاده بود. **تصویری از حال وهوا:** جیغ گوشخراش بچه‌ها اعصابش را خرد می‌کرد.

وقتی قرار است شخصیتهای تصادفی، کاری جزئی انجام دهند، نباید از اسمشان استفاده کرد. جملات «گونی[۱] وارد اتاق شد و گفت: «مادر، تلفن کارت دارد»، به گیرایی جملات «دختری تهل با مغی آویزان، داد زد: مادر تلفن کارت دارد» نیست. نام شخصیتها، تصویری نیست. به علاوه ذکر اسامی شخصیتهای پیش پا افتاده، خواننده را گیج می‌کند. اما تصاویر، زنده‌تر و واقعیترند.

و باز با این که نویسنده شخصیتهای فرعی را تك تك تصویر می‌کند، اما می‌تواند آنها را به نحوی با یکدیگر پیوند دهد.

مثال: مرد مو خاکستری سیگاری روشن کرد. زنی که کنار او نشسته بود، دماغش را کج و معوج کرد. صدای سخنران شبیه قرچ قرچ چوبی که می‌شکند بود. هوای مرطوب بوی عرق می‌داد. راهنمای لاغر سالن به زنی گفت که خوردن مشروب موقع سخنرانی، ممنوع است. و زن در بطری قهوه‌ای رنگ را بست و با عصبانیت توی کیف نسل و ولش فرو کرد.

در صحنه‌پردازی ترکیب و نکات مشترك چند شخصیت تصادفی، مهمتر از ویژگیهای فردی آنهاست. شخصیت تصادفی باید بر صحنه چیزی بیفزاید نه اینکه ربطی به صحنه نداشته باشد. نباید توصیفی چنان جاندار از او به دست داد که اهمیت وی بیش از هدف استفاده از او (=واقعی جلوه دادن حال و هوا یا صحنهٔ داستان) شود. اگرچه نویسنده برای توصیف شخصیتهای تصادفی گلچینی از جزییات دقیق را به کار می‌گیرد، اما این جزییات باید در برابر اشخاص و جزییات مهم دیگر کمرنگ جلوه کند.

۸۹. اختیاری بودن برخی از گره‌گشایی‌ها

نویسنده می‌تواند از فن وسیلهٔ اختیاری نیزاستفاده کند؛ بدین معنی که می‌تواند شخصیتها یا وضعیتهایی خلق کند که در صورت لزوم رشد کنند یا گسترش یابند و در صورتی که دیگر نیازی به وجودشان نبود، به حال خود رها شوند.

مثال: نویسنده دارد رمان مهیج یا پرماجرا می‌نویسد. قهرمان (مرد یا زن) کاری می‌کند تا آدمکشی دیوانه و کینه‌توزدستگیر و روانهٔ زندان شود. آدمکش قسم می‌خورد که انتقام بگیرد. قهرمان مدتی طولانی مضطرب است، ترس او هم علت دارد، آدمکش همیشه به قسمهایی که خورده عمل کرده است. البته آدمکش دیوانه، قاتل اصلی یا شخصیت پلید داستان نیست. نویسنده از او به عنوان تهدیدی احتمالی استفاده می‌کند تا خطر را برای مدتی تشدید کند. آدمکش صرفاً مانع دیگری سر راه قهرمان است تا در صورت لزوم نویسنده از او استفاده کند.

می‌توان از شخصیت اختیاری به عنوان عامل فشار استفاده کرد، تا باعث شود شخصیت اصلی دست به اعمالی غیر عادی بزند. شخصیت اصلی علاوه بر این که باید جهان را از نابودی نجات دهد، باید بار گرانِ خطرِ دایم تهدیدهای آدمکشی دیوانه را نیز بردوش بکشد. نویسنده می‌تواند با تشریح تلاشهای آدمکش برای فرار از زندان، صحنه را تغییر دهد (خواننده از این که مدتی طولانی در ضمیر خودآگاه شخصیت اصلی بوده، خسته شده است اما با این تغییر صحنه و زاویهٔ دید، خستگی‌اش در می‌رود). به علاوه می‌تواند قهرمان را با خطری که وی تصور می‌کند توطئه‌ای از جانب آدمکش است، مواجه و به نحوی منطقی خواننده را گمراه کند؛ که به این ترتیب شك و انتظار نیز ایجاد کرده است.

اما استفاده یا عدم استفادهٔ مجدد از فرد آدمکش اختیاری است. در واقع آدمکش عنصری فرعی یا انحرافی است و لزومی ندارد نویسنده دوباره از او استفاده کند؛ بلکه می‌تواند پس از وقوع چند حادثه و هنگامی که شخصیت اصلی درگیر با وضعیتهای خطرناك دیگری شد، آدمکش را کنار بگذارد یا بکشد؛ یا می‌تواند او را تا زمان آزادی‌اش در زندان نگه دارد؛ یا بگذارد از زندان فرار کند تا بعداً دوباره از او استفاده کند.

و باز لزومی ندارد نویسنده همهٔ مشکلات، وضعیتهای لاینحل و درگیریهای رمان را حل و رفع کند، بلکه می‌تواند گاهی از شخصیتهای اختیاری استفاده کند تا موقتاً مشکلاتی در داستان ایجادکند. این مشکلات خود باعث مشکلات اولیه یاجدی می‌شوند که باید نویسنده آنها را حل و رفع کند. اما لازم نیست همهٔ گره‌ها را بگشاید.

۹۰. عمق بخشیدن به شخصیتها

شخصیت با مجموعه‌ای از درون‌نگری‌ها و ادراکات ظریف و تدریجی، عمق پیدا می‌کند. و این عمق با گسترش ادراك اولیهٔ وی ایجاد می‌شود. این ادراك هم از درون (از طریق افکار، عواطف و عقاید باطنی شخصیت) گسترش می‌یابد و هم از بیرون (از طریق تأثیر حوادث بیرونی)؛ که البته گاهی این دو نوع گسترش ادراك همزمان و گاهی به طور متناوب اتفاق می‌افتد.

مثال: ایبراهام لینگکن آدمی بلندپرواز است. و چون قصد دارد وکیل شود، شغل سوزنبانی را برای درسخوانی در پرتو نور شمع و آتش شومینه رها می‌کند.

اگر لینگکن به آرزویش برسد، فردی قابل ستایش است امـا شخصیت عمیقی نیست. شخصیت هنگامی کم‌کم عمق پیدا می‌کند که حوادث بیرونی، وی را در راه رسیدن به امیالش تحت فشار بگذارند و نیز وقتی که شخصیت مجبور شود تمایلات اولیه‌اش را تعدیل کند. ممکن است شخصیت دلسرد و مأیوس شود و حتی به نحو غیر منتظره‌ای هدفش را تغییر دهد. وقتی ایبراهام مجبور شود از درون برای رویارویی با درگیریهای شخصی‌اش به ابتکارهای فردی بیشتری متوسل شود عمق پیدا می‌کند و به هدف بیرونی‌اش دست می‌یابد.

مثلا اگر زنی را که دوست دارد، بگـویـد: «نمی‌خواهم وکیل شوی، دوست دارم همان سوزنبان باشی!» ایبراهام باید به ناچاردست به انتخابی آگاهانه بزند و این انتخاب که باید از درون وی بجوشد، به دلایلی قابل پیش‌بینی است، اما چون او این دلایل را که از انگیزه‌هـایش ناشی می‌شـود نمی‌دانسته، شگفت‌زده می‌شود. در حقیقت هنگامی که او ناچار می‌شود نقبی به درون شخصیت خویش بزند، عمق پیدا می‌کند و انتخاب او، وی را به پیش می‌راند.

مثال: ایبراهام روابطش را با زن قطع می‌کند و وکیل می‌شود. و بعد با زنی دیگر آشنا می‌شود. زن او را تشویق می‌کند که وکالت را رها کند و رییس جمهور شود. سناتوری در نزاعی تن به تن (دوئل) تیر می‌خورد. ائتلافی سیاسی از نامزدی او برای سناتوری و اشغال جای سناتور قبلی حمایت می‌کند. ایبراهام غرق در فکر و عمیقاً مضطرب است.

ایبراهام در اینجا هم دوباره باید برای رویارویی با هجوم حوادث، به کشف انگیزه‌هـای درونی‌اش بپردازد. در حقیقت باید برای مصاف با بیرون، هرچه بیشتر در عمق وجودش غرق شود. هرچه شخصیت عمیقتر شود، بزرگتر می‌شود. خواننده هنگامی متوجه عمیقتـر و بزرگتـر شدن شخصیت می‌شـود که شخصیت تغییر کند. وقتی ایبراهام رییس جمهور می‌شود شخصیتش تغییر می‌کند و همان آدم دوران سوزنبانی نیست. درواقع شخصیت وی، از درون عمق و از بیرون بسط می‌یابد.

۹۱. گذر ایام و بالا رفتن سن شخصیتها

اگر نویسنده تغییرات جسمی شخصیتها را نشان ندهد، خواننده گذر ایام را باور نخواهد کرد.

داستان: داستان زندگی خانوادهٔ لانگ استریت از سال ۱۸۴۹ یعنی هنگامی که بورگارد ۱۶ ساله است شروع می‌شود. بورگارد پسری قدبلند و هیکلدار است و موهایی حنایی رنگ دارد. رمان، داستان سه نسل را بازگو می‌کند و هنگام مرگ بورگارد و زمانی که دور و بر وی را سه نسل خانواده احاطه کرده اند،، تمام می‌شود.

اگر نویسنده بورگارد را در سن ۸۹ سالگی و هنگامی که در تشکی مخمل خوابیده تصویر کند و مثلاً بنویسد که صورتی نرم و تپل و موهایی حنایی رنگ داشت و هیکلدار بود، صحنه بار نمایشی‌اش را به دلیل غیرواقعی بودن از دست می‌دهد، چون با این که معمولا افراد کهنسال صورتی پرچین و چروك و هیکلی نحیف و سری تاس دارند، اما بورگارد تغییری نکرده است.

موقع نوشتن نباید تغییرات جسمی ناشی از بالا رفتن سن افراد را نادیده گرفت، روند این تغییرات بسیار کند و مثل مه نامرئی اما محسوس است. و نویسنده باید محتاطانه و با گلچین کردن جزییات، آن را تصویر کند. نویسنده می‌تواند این تغییرات را به شکل روایی ارائه و یا نشان دهد.

مثال (شکل روایی): بورگارد کم‌کم گذشت ایام را احساس می‌کرد. ۵۳ سالش بود. دیگر نمی‌توانست روی اسب بپرد و همچون باد به شهر بتازد. باید سوار کالسکهٔ زنش می‌شد. کم‌کم نواری از موهای خاکستری موهای حنایی رنگ سرش را پس می‌زد. زیر چشمانش را هلالی از گوشت پف کرده گرفته بود و وقتی صحبت می‌کرد، پوست کلفت و شل و ول زیر چانه‌اش می‌جنبید، دیگر مردم شهر به او گردن اردکی می‌گفتند.

نویسنده باید تغییرات جسمی شخصیت را به طور منظم و با فواصل معین توصیف کند. این تغییرات دال بر واقعی بودن شخصیت و مناسبات او همگام با گذشت زمان است. گاهی نویسنده بالا رفتن سن شخصیت را از طریق تأثیر سن و سال برجسم او نشان می‌دهد.

مثال (نشان دادن): یك شمالی خپله به دختر بورگارد متلك گفت. بورگارد کلاهش را از روی موهای خاکستری‌اش برداشت و به صورت مرد زد و با صدای ضعیفی داد کشید: «به دختر من توهین می‌کنی.» مرد خپله بورگارد را هل داد و گفت: «برو ببینم بابابیری!» بورگارد توی گلهای خیابان افتاد و گلها را از روی صورتِ پرچین و چروکش پاك کرد.

۹۲. فصلهای محوری

رمانی با قطع متوسط (۲۳۰ تا ۳۴۰ صفحهٔ چاپی) باید حداقل پنج فصل محوری داشته باشد. مجموع صحنه‌های فصل محوری تصویرگر بحرانی قوی است و چرخشی در مسیر حرکت رمان ایجاد می‌کند. ممکن است این چـرخش قابـل پیش‌بینی یـا غافلگیرکننده باشد.

داستان: سه تن ازکارکنان ادارهٔ حفاظت از منابع طبیعی مأمور تحقیق در بارهٔ شرکتهایی هستند که به طور غیرقانونی مواد زاید سمی را انبار می کنند. یکی از این مأموران عاشق دختر رییس ادارهٔ بوم شناسی است.

رمان به فصل سوم رسیده است. ماجراهای عاشقانه پابه پای فعالیتهای خلافکارانی که قوانین ادارهٔ محیط زیست را زیر پا می گذارند و به طورغیرقانونی مواد سمی شرکتهای بزرگ را انبار می کنند پیش می‌رود، خلافکاران یکی از مأموران تحقیق را می‌دزدند. شهرستانی با ۷۰۰۰ سکنه با باکتری کشنده‌ای، آلوده شده است.

و این، تا اینجا طرحی معمولی و کاراست، اما برای اوجگیری عمل داستانی و شك و انتظار باید از طریق ایجاد بحران، چرخشی در داستان به وجود بیاوریم.

مثال (فصل محوری): رییس اداره دستور می‌دهد خبرنگاران را به جلسهٔ پرسش و پاسخ دعوت کنند. وی قصد دارد به خبرنگاران بگوید که خلافکاران مواد زایدِ کشنده را در ۳۶ واگن باربری انبار کرده‌اند. و قرار است آنها را به منطقهٔ متروکی از کشور ببرند. اما انبارداران مواد زاید صنعتی به او اخطار می کنند که اگر این اطلاعات را افشا کند، دخترش را خواهند کشت. اما او که آدم با شرافتی است، مرعوب این حرفها نمی‌شود. دوربینهای تلویزیونی دارند آماده می شوند تا حرفهای او را برای مردم پخش کنند، که ناگهان یك نفر جیغ می کشد و به تیر چراغ برق اشاره می کند. و همه می بینند که جسد مردی را به سر تیر چراغ برق آویخته‌اند. و مرد همان مأمور تحقیقی است که خلافکاران او را دزدیده بودند.

رمان اینك بر محور همین مسیر جدید می گردد. اگر رییس اداره سکوت کند ولی به آن پی ببرند، شرافتش لکه‌دار و متهم به تبانی با خلافکاران خواهد شد. اما درعوض دخترش زنده خواهد ماند. و اگر حرف بزند، دخترش می‌میرد. دو مأمور تحقیق دیگر اداره باید درصدد انتقام گرفتن از قاتلان همکارشان برآیند. اینك رمان بر هر محوری که نویسنده بخواهد می چرخد.

۹۳. پیش بینی، شك و انتظار و غافلگیری

نویسنده باید در همهٔ داستانها ترکیبی از سه فن: پیش‌بینی، شك و انتظار و غافلگیری را به کار گیرد. درغیر این صورت داستان تصنعی، ملال‌آور و یا گزارشی خواهد شد. به علاوه باید از این سه فن به ترتیب استفاده کرد. مثلاً نمی‌توان ابتدا گره‌گشایی غافلگیرکننده کرد، سپس امکان پیش‌بینی را به وجود آورد و بعد شك و انتظار ایجاد کرد. بلکه باید پیش‌بینی به شك و انتظار منجر شود و شك و انتظار نیز به گره‌گشایی غافلگیرکننده بینجامد.

پیش‌بینی بستگی به توانایی خواننده در پیشگویی نتیجهٔ یك وضعیت دارد. به علاوه خواننده باید براساس حقایقی که در داستان مسلم و واقعی فرض شده، چیزی را پیش‌بینی کند. (مثلاً می‌توان پیش‌بینی کرد که در فصلی توفان‌خیز، توفان بیاید و باید این پیش‌بینی درست از آب درآید.)

مثال (خبر روزنامه): جسد روسپی معروفی به نام تلما وایندر در منطقهٔ وایت‌چپل کشف شد. این چهارمین بار است که گلوی زنی را با چاقوی جراحی می‌برند.

خواننده می‌داند که جك ریپرنامی یا پسر جك ریپرنامی یا قاتلی که وانمود می کند نامش جك ریپر است، دست به این آدمکشیهای جنون‌آمیز می‌زند. اما سربازرس تلاش می کند تا او را به دام بیندازد و همین باعث شك و انتظار می‌شود. (جك قبل از دستگیری، چند روسپی دیگر را خواهد کشت؟ آیا جك همان کسی است که سربازرس گمان می کند؟) نویسنده، شخصیت، داستان و طرح را به نحوی می‌آمیزد تا به پیش‌بینی مشخص خواننده بینجامد. و برای ایجاد شك و انتظار، داستان را کش می‌دهد و خواننده را به اشتباه می‌اندازد و گمراهنمایی می کند.

مثال: در داستان سه پزشك داریم که مریض روانی‌اند. و آیا جك قبل از دستگیری، دختر سربازرس را خواهد کشت؟

و وقتی داستان به گره‌گشایی اجتناب‌ناپذیری می‌انجامد خواننده غافلگیر می‌شود.

مثال: جك دستگیر نمی‌شود، اما دختر سربازرس به موقع نجات پیدا می کند. و بعد معلوم می‌شود جك، یك زن یا خود سربازرس است.

خواننده گذشته را مرور می کند و درمی‌یابد که همهٔ حقایق، سرنخها و حوادث دال بر منطقی بودن گره‌گشایی است. و اگر چه وی حادثه را پیش‌بینی کرده است، اما گره‌گشایی با پیش‌بینی خواننده جور درنمی‌آید. خواننده غافلگیر می‌شود، اما ناامید نمی‌شود. پیش‌بینی و شك و انتظارمان را به حرکت درمی‌آورند و به نحوی قانع‌کننده آن را تمام می کنند.

۹۴. رمانهای پیوسته

شخصیتهایی همچون شرلوك هومز، جیمزباند، پری میسن و غیره را که کاملاً رشد خود را کرده‌اند و دیگر نباید تغییر کنند، شخصیتهای پیوسته (سریالی) می‌نامند. اگر شخصیتهای پیوسته برحسبِ ضرورتِ ماجرای داستان تغییر کنند، ارزش قهرمانی آنها کم می‌شود. و چون تبدیل به افراد عادی می‌شوند، دیگر باور کردنی نیستند. شخصیتهای پیوسته باید کاملاً برتر از آدمهای معمولی باشند. برخی از ویژگیهای کلی شخصیتهای پیوسته از این قرار است:

۱. شخصیتهای پیوسته باید طرفدار هدفی که معمولاً همه آن را خوب می‌دانند باشند. حتی نقایص فردی آنها هم به نحوی شخصیتشان را کاملتر می کند. ممکن است آنها مشروبخوار، عیاش، معتاد و دارای سوابق جنایی هم باشند اما نباید به لحاظ اجتماعی نقصی غیرقابل قبول داشته باشند. (مثلاً با بچه‌هایشان بدرفتاری کنند یا زنهایشان را کتك بزنند و غیره.) هدف والای آنها همه چیز را جبران و قهرمانی آنها را تثبیت می کند.

۲. انگیزهٔ گذشتهٔ آنها باید محدود باشد. بدین معنی که در زندگی گذشتهٔ قهرمانها (مرد یا زن) باید حداکثر یك اتفاق مصیبت بار (مثلاً قتل وحشیانهٔ یکی از اعضای خانواده یا نامزد آنها) بیشتر رخ نداده باشد. و همان باعث شود تا آنها به تعقیب جنایتکاران بپردازند. نویسنده باید این سابقهٔ مصیبت‌بار را فقط در یك صفحه از رمانش تشریح کند.

۳. صحنهٔ حوادث اختیاری است. قهرمانهای دولتی می‌توانند دائم‌السفر باشند. اما کارآگاههای خصوصی اگر هم مسافرت کنند باید همیشه به موطن خود بازگردند. وکلا باید دستیاری داشته باشند که به نیابت از طرف آنها سفر کند. مأموران پلیس باید همیشه برای مسافرت از مقامات بالا کسب اجازه کنند و صورت مخارج سفرشان را گزارش کنند.

۴. رمان باید ترکیبی از سه بخش شکست و پیروزی باشد. **الف:** این بخش باید چهار شکست و برای دستگرمی، یك پیروزی را تصویر کند. **ب:** در این بخش قهرمان سه بار به طورِ جدی شکست می‌خورد و یك بار پیروزی‌اش صرفاً روایت می‌شود. **ج:** و در بخش پایانی قهرمان شکست می‌خورد و پیروزی وی غیرممکن به نظر می‌رسد، اما به نحو بسیار حیرت‌انگیزی شکست وی به پیروزی درخشانی تبدیل می‌شود.

قهرمانِ (زن یا مرد) رمانهایِ پیوسته هرگز نباید بمیرد یا چلاق شود. چرا که قرنهاست سلیقهٔ عمومی در این مورد تغییر نکرده است. حتی آرتر کنان دویل نیز مجبور شد به خاطر عصبانیت خوانندگانش، ابرقهرمان خود شرلوك هومز را دوباره زنده کند. اگر شخصیت پیوسته بمیرد، رمانهای پیوسته نیز خاتمه پیدا می کنند. اما اگر نویسندهٔ اصلی رمانهای پیوسته دارفانی را وداع گوید، ولی رمانهای پیوستهٔ او هنوز بین مردم محبوبیت داشته باشد، نویسنده‌های دیگر شخصیت پیوستهٔ او را دوباره زنده می کنند.

۹۵. بداعت صددرصد، غیرممکن است

نویسنده نباید جد وجهد کند تا اثرش بدیع باشد، چون این کار غیرممکن است. همهٔ نوشته‌ها را قبلاً نوشته‌اند.

نویسنده وارثِ میراث عظیمی از نوشته‌هاست. اینك قرنهاست که نویسندگان، آثار ادبی ـ آن هم در هرشکلی و در باب هر موضوعی ـ خلق می کنند. آنها منبع بی‌حد و حصری از محتواها، شخصیتها، موقعیتها و داستانها را در اختیار نویسندگان گذاشته‌اند. و استفاده از آنها کاری غیراخلاقی یا نادرست نیست. فقط نباید رونویسی کرد. اما می‌توان از مصالح جذاب آثار در ترکیبها یا در دوران دیگری استفاده کرد، جنس آنها را تغییر داد (از زن به مرد و بالعکس) و آثار نویسندگان مختلف را با هم درآمیخت، فکرها، خطهای داستانی، شخصیتها، موقعیتها و فنون داستانی جزو اموال عمومی است. به همین دلیل هم نمی‌توان حق طبعِ افکار تجریدی را پرداخت. در غیراین صورت دیگر هیچ شبکهٔ تلویزیونی و ناشری وجود نخواهد داشت.

اگر مصالحی برای نوشتن در اختیار ندارید، به کتابخانه بروید و داستانهای مجلات و کتابهای مختلف را مرور کنید. خلاصهٔ رمانهای مشهور و خلاصهٔ طرح نمایشنامه‌ها و حتی خلاصهٔ داستان فیلمهای قدیمی را بخوانید. این کار غیراخلاقی نیست. ویلیام شکسپیر، هنری فیلدینگ. هنری جیمز، جورج

برناردشو و اونوره دوبالزاك نیز از فکرها، داستانها، طرحها، شخصیتها و مفاهیم گذشتگان استفاده کرده‌اند.

این کار سرقت ادبی یا انتحال نیست. این کار حتی اخذ و اقتباس موذیانه هم نیست. بلکه استفاده از میراث ادبی است. چه بسا دیر یا زود دیگران نیز از آثار و میراث ادبی شما استفاده کنند.

۹۶. خلق شخصیت با استفاده از گفتگو

گفتگو یکی از ظریفترین و مشهودترین ابزارهای نویسنده است و صحت گفته‌های وی را دربارهٔ اشخاص تأیید می‌کند. اگر نویسنده با استفاده از روایتی توضیحی به خواننده بگوید که شخصیتی از استاد دانشگاه متنفر است، صرفاً عقیدهٔ خود را بیان کرده است. اما اگر شخصیت تنفر خود را از طریق گفتگو ابراز کند، واقعیتی قانع کننده بیان شده است.

مثال: رندی توی صندلی‌اش مچاله شده بود. از استاد هولمان متنفر بود، چون همیشه کاری می‌کرد که او احساس حماقت کند. استاد به او اشاره کرد و در حالی که کجکی نگاهش می‌کرد گفت:

«رندی کاکس! به همکلاسیهایت بگو که لاکتونیم از چه عناصر شیمیایی تشکیل شده؟»

ـ «تشکیل شده از... از... اِ، نمی‌دانم.»

ـ «فکر نمی‌کنم چیز زیادی بدانی، نه؟»

دانشجوها خندیدند. رندی داد زد: «چرا، می‌دانم که از شما به شدت متنفرم.» دهان بعضی از دانشجوها بازماند. رندی تف کرد روی میز و گفت: «آره، از شما متنفرم.»

گفتگو اطلاعات ساده یا پیچیده در اختیار خواننده می‌گذارد.

مثال: (اطلاعات ساده): هنوز هم آشپزی‌ات بد است. می‌روم مرکز شهر تا تمدد اعصابی بکنم و استیکی بخورم.

شخصیت فوق ضمن این که به همسرش می‌گوید که مدتهاست که از آشپزی او خوشش نمی‌آید، نشان می‌دهد که فردی رك‌گو و روابط او و زنش تیره است. به علاوه دل خوشی از خانه‌اش ندارد. پول کافی هم دارد و زنش نمی‌تواند مانع رفتن او شود.

مثال (اطلاعات پیچیده): فایده‌ای نداشت دکتر بشوم. من دنبال هیجان و پول فراوان بودم. الان دنبال قاچاق اسلحه رفتن ماجراجویی است. اما کار غیرقانونی مرا مشوش نمی‌کند.

شخصیت چیزهای زیادی را دربارهٔ خودش افشا می‌کند. وی یك وقتی دنبال زندگی سنتی و سالمی بوده است. اما مسایل اقتصادی او را از این راه بازداشته و بعد زندگی سخت و پرمخاطره‌ای را انتخاب کرده است. وی تمایل مخفی و عمیق وجودش را کشف کرده است. تبهکاری است که با دیگر تبهکاران همکاری می‌کند. پول زیادی در می‌آورد و از خطر استقبال می‌کند. ضمن این که از نحوهٔ زندگی‌اش نیز شرمگین نیست و به رسم و رسوم جامعه نیز اعتنایی نمی‌کند. و در حقیقت تغییر کرده است.

به علاوه گفتگو خواننده را از خواندن راحت می‌کند. چون روایت در حقیقت افشای اطلاعات خاموش، اما گفتگوی منثور صدایِ کلام است. اگر نویسنده کیفیتِ صدا (بلند، نافذ، کند و غیره) و یا عمل شخصیتها (تندوتیز، بیحال و غیره) را نیز مشخص کند، صدای شخصیتها واقعی می‌شود، طوری که انگار دارند در ذهن خواننده با صدا حرف می‌زنند.

مثال (صحنه توأم با گفتگو): هَری با صدای خفیفی گفت: «عزیزم، دوستت دارم.» اما کورین با عصبانیت به چشمانش اشاره کرد و گفت: «دروغگوا تو هیچ وقت مرا دوست نداشتی.» هری پا پس گذاشت و لرزید. گیج شد. گفت: «دوستت دارم. واقعاً می‌گویم. از ته دل.» کورین ناگهان محکم با مشت توی چشم راست مرد زد و ناسزا گویان گفت: «دروغگو، تو مرا به خاطر این که شبیه خواهرم هستم دوست داری. تو خواهرم را دوست داری!»

الف. نویسنده به جای این که صحبتهای شخصیتها را در دو بند (پاراگراف) بیاورد و آنها را از هم جدا کند، گفتگو را در یك بند نوشته است تا شخصیتها کنار هم قرار بگیرند.

ب. نویسنده در ابتدا کیفیت صدای هری را مشخص می‌کند (خفیف: صمیمی و پرشور).

ج. نویسنده واکنش عاطفی و جسمی هری را قبل از پاسخ کورین مشخص می‌کند (با عصبانیت به چشمانش اشاره کرد. و بعد پاسخ داد: دروغگوا) در این هنگام خواننده دوجور صدای متفاوت می‌شنود و شاهد رفتار دو آدم مختلف است.

د. هری با واکنش در برابر اتهامی که کورین به او می‌زند، حالتش را افشا می‌کند (پاپس گذاشت، لرزید و گیج شد) و بعد به او پاسخ می‌دهد («دوستت دارم!»).

ه. واکنش جسمی کورین، حالت عاطفی و لحن پاسخگویی او را نشان می‌دهد (دروغگوا تو مرا به خاطر این که شبیه خواهرم هستم، دوست داری. تو خواهرم را دوست داری!). نویسنده با افشای این اتهام عاطفی، عمل و احساس افراد را موقع صحبت، مشخص می‌کند. به علاوه وی بلند و کوتاهی صدا، لحن و حالت نمایشی آن را نیز معلوم می‌کند.

گفتگو سرعت نوشته را نیز تغییر می‌دهد. در اکثر موارد نویسنده گفتگوها را در یك صفحه می‌گنجاند و یکدستی ضرباهنگ نوشته را به هم می‌زند. گاهی گفتگو کارآمدتر از روایت است. نویسنده می‌خواهد حضور زندهٔ شخصیت را تصویر کند. اما تا وقتی شخصیت سخن نگفته باشد، کسی قانع نمی‌شود که او زنده است.

مثال: دکتر کف‌دستش را روی قفسه سینهٔ آلبرت گذاشت و محکم گفت: «نفس بکش.» مونا گریه می‌کرد. گفت: «آه خدایا، مرده.» دکتر صدای بوق دستگاه را شنید و داد زد: «حالا زنده است!» مونا به طرف آلبرت دوید و صورتش را غرقه بوسه کرد و گفت: «زنده است. تو زنده‌ای. آه آلبرت، معجزه شد.»

نویسنده می‌تواند همچنان به نوشتن ادامه دهد و بهبودی آلبرت را در چندین صفحه شرح دهد. می‌تواند بگذارد آلبرت چندین بار شنا برود، دو سه کیلومتر برود و هفت بشقاب اسپاگتی بخورد. اما تا وقتی آلبرت صحبت نکند، خواننده کاملا قانع نمی‌شود که آلبرت زنده است.

در گفتگوی مکتوب نباید روده درازی‌های آدمهای واقعی را عیناً آورد. مثلاً تندنویس دادگاه صحبتهای طولانی، نامنظم و بیجان افراد را عیناً در گزارشش می‌آورد. قدرت سخنوری افراد به گفتگوی واقعی جان می‌بخشد، و داستان نویس نیز از طریق توصیف و کلام به سخنان گوینده تحرك می‌دهد. شخصیتهای داستانی آدمهای واقعی نیستند. مهارت نویسنده آنها را زنده می‌کند.

۹۷. سرنخ های پنهان و آشکار

نویسندهٔ داستانهای جنایی یا پلیسی باید با کارکرد سرنخ‌ها آشنا باشد. اگر جانی ناشناس است، سرنخ‌ها راهنمایی برای شناسایی اوست. و اگر جانی

مشخص است، سرنخ‌ها قهرمان را راهنمایی می‌کند تا او را دستگیر کند. سرنخ‌ها دو نوع هستند: (۱) سرنخ‌های آشکار و (۲) سرنخهای پنهان.

سرنخ آشکار را می‌توان به عینه دید: اسلحه‌ای در صحنهٔ جنایت، اثر روژلب برلیوان، دستمال خونین، تارهای موی زن موبور روی لباس و غیره، نویسنده این سرنخ‌ها را به نحوی ارائه می‌دهد که بی‌اهمیت یا بسیار مهم به نظر برسند.

مثال: مردی پشت میزش مرده است، اسلحه‌ای کف اتاق است و گلوله‌ای دیوار را سوراخ کرده است. اما مرد مسموم شده است. قطر گلولهٔ داخل دیوار با قطر دهانهٔ اسلحهٔ کف اتاق نمی‌خواند. مار کبرایی در قفسهٔ کتاب خوابیده است.

سرنخ پنهان با اعمال شخصیتها آشکار می‌شود. یا سرنخ‌هایی که منجر به کشف معمای جنایت می‌شود همراه شخصیتهاست و یا شخصیتها با تحلیل آنها معمای جنایت را کشف می‌کنند.

مثال: زنی دراثر گاز گرفتگی مرده و ظاهراً خودکشی کرده است. پنجره‌ها کیپ و درزهای در نیز با کهنه گرفته شده است. چندی بعد قهرمان یادش می‌آید که زن از ورم شدید مفاصل (آرتروز) زانو رنج می‌برده است. و نتیجه می‌گیرد که نمی‌توانسته دولا شود و با کهنه، درزهای در را در قسمت کف زمین بپوشاند.

وقتی قهرمان به نحوی خاص سرنخ‌های آشکار را جمع بندی می‌کند جنایت حل می‌شود. اما فقط پس از این‌که توانست با هوشمندی نکاتی را استنباط کند می‌تواند از طریق سرنخ‌های پنهان معمای جنایت را حل کند.

نویسنده با شگردهای اصلی زیر، کاری می‌کند تا خواننده سرنخ‌ها را نادیده بگیرد:

۱. با ایجاد حواس پرتی: نویسنده کاری می‌کند تا درست موقعی که سرنخی آشکار شد، اتفاق مهمی روی دهد و خواننده سرنخ را نادیده بگیرد.

۲. با پنهان کردن آن: نویسنده سرنخ واقعی را همراه با سرنخ‌های احتمالی و زیاد دیگری در داستان می‌آورد؛ طوری که خواننده به ارزش واقعی آن پی نمی‌برد. در این حالت با وجودی که سرنخ هست اما در میان انواع چیزهای درهم و برهم پنهان شده است.

اگر نویسنده سرنخ‌ها را پس از حل و رفع معمای جنایت در داستان بیاورد، ضعف خود را آشکار کرده است. در این حالت خواننده می‌گوید: «بی‌خود نبود که نفهمیدم» یا «نویسنده فقط خودش از سرنخ‌ها اطلاع داشته.»

اما اگر سرنخ‌ها را هوشمندانه در داستان توزیع کند، خواننده خواهد گفت: «باید می‌فهمیدم» یا «مسلم است؛ معلوم بود.»

۹۸. وقتی که یادآوری خاطرات کافی نیست

گاهی نویسنده از ترس این‌که مبادا بازگشت به گذشته مانع پیشروی داستان در زمان حال شود، از به کارگیری ان اجتناب و به جای آن از تجدید خاطرهٔ کوتاهی استفاده می‌کند. اما استفاده از این شیوه همیشه کافی نیست.

مثال: چهار ملوانی که کشتیشان غرق شده، برقایقی پلاستیکی در دریا شناور هستند. آنها فقط برای سه روز یک نفر، آب آشامیدنی دارند. یکی از آنها تصمیم می‌گیرد بقیه را بکشد. چون تمایل شدیدی بر زنده ماندن دارد. به علاوه راز وحشتناکی دارد که در گذشتهٔ وی مخفی شده است.

اگر نویسنده برای افشای این اطلاعات از خاطرهٔ درونکاوانه و کوتاه استفاده کند عمق شخصیت و حالت نمایشی تمایلات وی از بین می‌رود.

● **مثال:** فکر کرد: «باید زنده بمانم» و کیسهٔ الماسی را که در قایق مخفی کرده بود پیش خود مجسم کرد. تا قبل از پیوستن به نیروی دریایی، در محلهٔ پر از خشونت شهر زندگی می‌کرد. نباید این آخرین فرصتش را برای دستیابی به زندگی خوب از دست می‌داد. قبلاً هم کسی را کشته بود.

نویسنده این اطلاعات درونکاوانه را با عجلهٔ بسیار در داستان گنجانده است. شخصیت باید انگیزه‌ای مشخص برای کشتن بقیه داشته باشد و برای این که این انگیزه مناسب باشد باید گذشتهٔ شخصیت را به طور مفصل وکامل تشریح کند. دراین مورد استفاده از **بازگشت به گذشته** گیراتر است.

مثال: با این‌که دیگران را می‌دید خودش را به خواب زد. اول باید آن لاغره را می‌کشت. آیا باید مثل قتلهای دیگری که مرتکب شده بود نقشه می‌کشید؟ درحالی که آرام نفس می‌کشید یاد یازده سال پیش افتاد. آن موقع شانزده سالش بود. داشت پوکر بازی می‌کرد. می‌دانست که پیرمرد دارد کلک می‌زند. لامپ بالای میز می‌درخشید. درحالی که کارتها را بُر می‌زد گفت: «من سه تا برمی‌دارم.» پخش کنندهٔ خفه ورق سری به علامت تصدیق تکان داد و گفت: «سه ورق برای این پسر.» قبل از این که ورقها پخش شود، نقشهٔ کشتن همهٔ آنها را کشید. و درهمان حال ورقهایش را سبک سنگین کرد.

نویسنده نشان می‌دهد که چگونه شخصیت درگذشته مرتکب قتل شده است و وقتی دوباره او را به زمان حال و قایق پلاستیکی برمی‌گرداند تا دست به آدمکشی بزند انگیزهٔ اعمالش مشخص است. ضمن این‌که خواننده اعمالش را باور خواهد کرد.

۹۹. رمان ترسناک

رهنمودهای کلی رمان ترسناک نویسی، انعطاف‌پذیر است. این رهنمودها صرفاً مشخص می‌کند که عناصر رمان ترسناک چیست اما نحوهٔ به کارگیری آنها به مهارت و بینش نویسنده بستگی دارد.

نقطهٔ ثقل رمان ترسناک، ترس شخصیت اصلی ووجود موجود خارق‌العاده در داستان است. اما لازم نیست این ترس منطقی باشد، بلکه ممکن است در بردارندهٔ اشاره‌ها ودلالتهای روانی باشد اما باید علت ترس شخصیت صرفاً روانی نباشد و بتوان آن را توضیح داد و باعقل آدمی سازگار باشد. در ضمن رمانهای ترسناک باید رازهایی داشته باشند که کشف آنها در قلمرو واقعیت امکان پذیر نباشد. منشأ موجود خارق‌العاده هرچیز و هر جایی می‌تواند باشد اما باید باور کردنی باشد.

شخصیت اصلی می‌تواند بچه یا فردی بالغ، اما موجود خارق‌العاده باید شوم، مرموز و بالقوه مرگ‌آفرین باشد. در ضمن این موجود ممکن است از افسانه‌ها، فرهنگ عامه، خرافات و یا چیزی اسرارآمیز نشات گرفته باشد. اما باید در ابتدای رمان غیرملموس، غیرمادی و نامریی باشد. حتی خواننده در ابتدا احساس می‌کند که این موجود راخودِ (ذهن) شخصیت اصلی خلق کرده است، اما باید هنگامی که رمان پیش می‌رود، کم کم موجود خارق‌العاده ملموس و دیده شود. با وجود این که شکل این موجود چندان مهم نیست، اما باید حتماً ترسناک و از قدرت خارق‌العاده‌ای برخوردار باشد.

باید افرادی که با شخصیت اصلی سروکار دارند در ابتدا حرفهایش را باور نکنند و نگران سلامت عقلانی او باشند. و کارهایی را که موجود خارق‌العاده می‌کند به حساب تصادف یا حادثه‌ای استثنایی ولی پذیرفتنی بگذارند. آنها فقط باید بعداً: هنگامی که فجایع عجیب و غریبی رخ می‌دهد وکسانی کشته و مجروح می‌شوند کم‌کم احتمال بدهند که چنین موجودی وجود دارد. اما دراین هنگام باید ضمن این که به شخصیت اصلی کمک می‌کنند، نگران او نیز باشند. اما آنها درمانده‌اند وفقط موجودی خیراندیش و قدرتمند که هر لحظه احتمال دارد در داستان مداخله کند، می‌تواند به او کمک کند.

مثال: بچه باید دایم بترسد. و این ترس ممکن است بر درون و فعالیتهای بیرونی بچه و یا بر هر دو تأثیر بگذارد. بچه باید دلایل قاطعی مثل کابوسها، اوهام، تغییر شکل اشیا، تقویت شدید پنج حس طبیعی‌اش، داشته باشد که نشان دهد موجود خارق‌العاده وجود دارد و از بزرگترها کمک بخواهد، اما آنها فکر کنند خیالاتی شده است و به آن اهمیت ندهند. و بالاخره باید موجود خارق‌العاده و پلید او را مجبور به کاری کند تا بزرگترها حرفش را باور کنند. موجود خارق‌العاده نیز مایل است دیگران باور کنند که او وجود دارد و از ترساندن دیگران لذت ببرد.

شخصیت اصلی باید در شروع داستان آدم خوبی باشد. اوذاتاً پلید نیست، بلکه قربانی بدشانسِ موجود پلید و قدرتمندی است.

مثال (شخصیت بزرگسال): باید هراسناک شود و کنترلش را از دست بدهد اما احتمال بدهد که ترسش غیرعادی یا ناشی از تجربیاتش در کودکی است. اما حادثه‌ای برایش پیش می‌آید که ثابت می‌کند ترسش منطقی است: تصادم ماشین که همه در آن کشته می‌شوند و آتش گرفتن ساختمان که فقط او جان سالم به در می‌برد. باید کم کم در سلامت عقلانی‌اش شک و از خانواده ودوستانش کناره گیری کند. باید خودش را به خاطر فجایع و قتلهای موجود خارق‌العاده سرزنش کند و با آن بجنگد و برای نابودی‌اش نقشه بکشد.

مثال (بچه): ترس او باید از موقع عجیبی از

زندگی‌اش، آغاز شود: موقع تب شدید و هذیان‌گویی یا وقتی که پدر و مادر بیرحمش او را در بستوی تاریکی می‌اندازند و در را به رویش قفل می‌کنند وغیره، در این موقع که او از واقعیت جدا شده و هراسان است، موجود خارق‌العاده ظاهر می‌شود و به او کمک می‌کند. موجود خارق‌العاده به او یاد می‌دهد که چگونه از پدر ومادر ظالمش انتقام بگیرد یا او را موقعی که از تب دارد می‌سوزد آرام می‌کند. آنها با هم دوست می‌شوند. فقط بچه می‌تواند موجود خارق‌العاده را ببیند. باید خارق‌العاده بودن موجود برای بچه آنقدر جذاب و دوست داشتنی باشد که او روز به روز کمتر به دنیای واقعی توجه کند. اما بالاخره موجود خارق‌العاده شکل ترسناکی به خود می‌گیرد و دیگران نیز آن را می‌بینند.

بچه و شخصیت بزرگسال باید ناگهان قدرت و تواناییهای عجیبشان را ظاهر کنند. باید شخصیت یا ظاهر جسمانی آنها تغییر کند. البته لازم نیست تبدیل به غول، اژدها یا انسان گرگ‌نما شوند اما باید دیگران ببینند که تغییر کرده‌اند. آنها باید در ابتدا با اکراه دیگران را بیازارند اما بعد که تحت سیطره موجود خارق‌العاده درآمدند با میل و رغبت این کار را بکنند.

اگر قرار است از قدرت آنها در داستان در راه خیر استفاده شود، باید معشوقه یا محبوب قربانی این را از آنها بخواهد. و سرچشمهٔ این نیکخواهی باید موجود خارق‌العاده، مذهب یا خدا باشد. نجات یا عذاب دایمی قربانی نیز بستگی به دید نویسنده دارد.

۱۰۰. تمایل و واقعیت

تنها چیز مهم برای خواننده این است که نویسنده چگونه اثری سرگرم کننده یا تجربیاتی لذتبخش خلق می‌کند. مبنای قضاوت در این باره متنی است که می‌خوانیم نه آنچه نویسنده قصد داشته بگوید. نویسنده نباید هوش و فهم خواننده را دست کم بگیرد یا بیش از حد به آن بها بدهد. اکثر نویسندگان با تجربه خواننده را مبنای قضاوت قرار نمی‌دهند؛ بلکه تنها دغدغه‌شان اثری است که می‌نویسند. فقط اگر رمان روشن و واضح باشد، باور کردنی، نمایشی و جالب است.

خواننده احمق یا بسیار باهوش نیست. نمی‌توان همزمان برای خوانندگان کند ذهن و باهوش نوشت. تنها موفقیتی که نویسنده می‌تواند همیشه بدان دست یابد واضح نویسی است.

نویسنده نباید فکر کند که خوانندگانش در تفسیر تمثیلهای پنهان، تکرارهای غنابخش، درونمایه‌ها یا موشکافی متن مهارت بسزایی دارند. البته اگر نویسنده مجبور شد چنین محتواهایی رانیز در اثرش بگنجاند باید به منزلهٔ مصالحی تلویحی باشند و پس از آن که منظور اصلی نویسنده به وضوح بیان شد در اثر بیایند.

معانی درخشانی که قرار است فقط نخبگان و محرمان راز بفهمند، تصنعی است.

۱۰۱. چهار راه سادهٔ انتقال

اگر نویسنده در نوشتن **انتقال**، مهارت لازم را کسب کند می‌تواند از زیاده نویسی پرهیز کند، سرعت پیشروی داستان را افزایش و راحت‌تر زاویه دید داستانش را تغییر دهد و غیره.

برخی از انتقالهای متداول از این قرار است:

۱. رالف میلر جوان نگران است که مبادا مری‌لو: دختر زیبای دبیرستان، دوستش نداشته باشد. نویسنده می‌تواند صحنه را موقعی که رالف دارد در سالن قدم می‌زند و نگران است که مبادا مری با او قرار نگذارد تمام کند. بعد یك سطر فاصله بگذارد و صحنهٔ بعدی را شروع کند: **رالف چمباتمه زده و به در ماشین تکیه داده بود. از این که مری نایستاد تا برای او دست تکان دهد ناراحت شد؛** که به این ترتیب نویسنده داستان را از یك مکان به مکان دیگر منتقل، مشکل قبلی رالف را حل و رفع و مشکل جدیدی برای او ایجاد کرده است. ضمن این که داستان را به لحاظ زمانی پیش‌برده و تغییر حالتی را نیز به نمایش گذاشته است.

۲. نقل به مضمون عباراتی همچون **دراین ضمن، در مزرعه و دو ساعت بعد** از جمله شگردهای خوبی است که می‌توان هنگام انتقال به کارگرفت. اماباید سعی کنیم آنها را مخفی کنیم.

۳. می‌توان با استفاده از **انتقال زمانی** در یك صحنه، خواننده را در جاهایی از صحنه که کمکی به شخصیت‌پردازی نمی‌کنند و سهمی در نمایشی کردن صحنه ندارند، نگه نداشت: **بیل به مردمی که از در ورودی موزه داخل می‌شدند نگاه و خدا خدا می‌کردکه زنش دیر نکند. اما پس از کشیدن چهارده سیگار و خوردن سه بسته پف فیل هنوز زنش نیامده بود.** نویسنده با به کارگیری این شیوه از استفاده از درون‌نگری‌های پیش پا افتاده پرهیز و توصیفهای زاید مردمی را که به موزه وارد و از آن خارج می‌شوند از داستانش حذف کرده است.

۴. و باز نویسنده می‌تواند از طریق گفتگوی شخصیتها، زاویه دید را به کس دیگری انتقال دهد.

مثال: ملنی[۲] می‌ترسید. فکر می‌کرد مرد سبزه‌رو که آن طرف خانه ایستاده، دارد نقشه می‌کشد تا از خانهٔ او دزدی کند. با صدای بلند گفت: «مادر، چرا آن مرده دارد خانهٔ مارا نگاه می‌کند؟» مادرش دستی به موهایش کشید و آرامش کرد. گفت: «آن مرد کشیشی است که تازه به این شهر آمده.» مادرش می‌دانست که ملنی به خاطر تشنجهای خفیفش نیاز به راهنماییهای روانی دارد.

انتقال چه ساده باشد و چه کامل، کاری اسرارآمیز نیست. نویسندهٔ سختکوش حتماً شیوهٔ استفاده از آن را می‌آموزد.

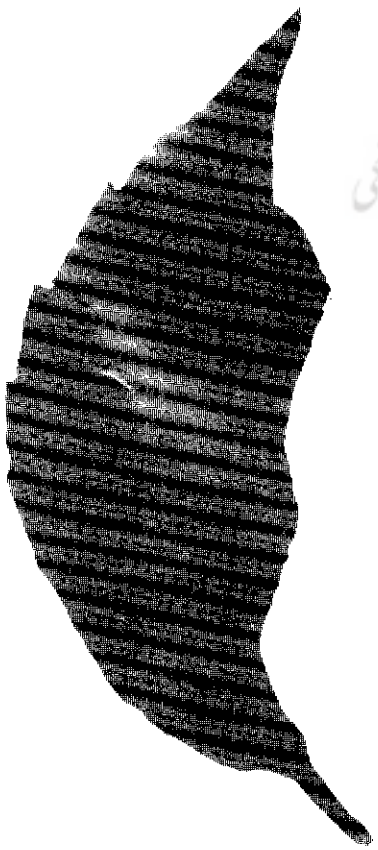
۱۰۲. جزییات محیط

جزییات محیط کارکردهای گوناگونی در داستان دارد مثلا بر درستی زمان صحه می‌گذارد و واقعیتی دیدنی را تصویر می‌کند تا شخصیتها نقش خود را در آن ایفا کنند. و دست نویسنده را باز می‌گذارد تا بتواند در بیرون از محدودهٔ علایق شخصیت، جهانی فراختر خلق کند. به علاوه از طریق این جزییات می‌توان افراد مختلف را نیز وصف کرد.

داستان: نویسنده‌ای شهر را رها کرده تا در نقطه‌ای کنج عزلت بگزیند و دوباره به آن مایهٔ معنوی‌اش دست یابد.

در صحرای خشك آریزونا: در حالی که دستهایش را در جیبش کرده بود و در جادهٔ خاکی پیش می‌رفت سعی کرد فصل اول رمانش را در ذهنش طرحریزی کند. کاکتوس کلفت و خهل مثل گیاه قانقاریا گرفته‌ای در شنزار و رمانی که او می‌خواست بنویسد همچون کندهٔ زبردرختی در اعمال وجودش بود. آزار دهنده و زشت و خشن بود. احساس کرد به خشکی زمینِ پای کاکتوس است و لرزید.

استراحت در سبزه‌زار و رمانت: نشسته و به تنهٔ زبردرخت تکیه داده بود. مورچه‌هایی را که از قوزکهای دوپایش بالا می‌رفتند حس می‌کرد، مثل فکرهایی بودند که روحش را گاز می‌گرفتند. ریز و آزار دهنده بودند. نفس عمیقی کشید و به درخت نگاه کرد. دسته‌های برگ از شاخه‌های درخت آویزان بود. فکر کرد: «من هم شکوفا خواهم شد.» فکرهای او هم به زودی شکوفا می‌شد و رشد و نمو می‌کرد و مثل برگهای ضخیم می‌شد.



در کنار دریای اوریگن: به آواز مرغهای دریایی گوش داد. مثل مشتی پر در نسیم لخت آسمان می‌لغزیدند. دستش را دراز کرد تا یکی از آنها را بگیرد. گویی می‌خواست فکری یا خطی داستانی را به چنگ آورد. ناگهان داد زد: «بایست، بیا پایین. بگذار لمست کنم.» از صدایش پرنده‌ها رَم کردند و پرکشیدند. زمانی که او می‌خواست بنویسد مثل مرغهای دریایی شده بود. زیبا، اما همیشه دور از دسترس بود.

اگر نویسنده با نحوهٔ به کارگیری جزییات محیط آشنا باشد، از آنها صرفاً به عنوان پسزمینهٔ داستان استفاده نمی‌کند. ضمن این که لازم نیست زور بزند تا از تصویر استفاده کند. جزییات خود تصویری هستند. و بالاخره نویسنده برای این که شخصیت و محیط را خوب با هم بیامیزد، باید از جزییات به عنوانِ بخشی از احساسات و افکار شخصیت استفاده کند.

۱۰۳. رمان تحقیقی

رمان تحقیقی ساختار پیچیده و سیّالی دارد. نویسنده در این نوع رمان، دو داستان منفرد و دو طرح خطی مجزا را به نمایش می‌گذارد. یکی از داستانها و طرح خطی‌ها به گذشته رجوع و دیگری به جلو حرکت می‌کند؛ و با این که داستانها از هم جدا هستند، اما دو طرح خطی کم کم با هم تلاقی می‌کنند. در حقیقت معمای گذشته، باعث ایجاد خطری در زمان حال می‌شود. شخصیتهای زمان حال در گذشتهٔ داستان نیز بوده‌اند. و باز حال و گذشته به اتفاق هم معما را حل می‌کنند. با اینکه فرد محقق (معمولاً) ارتباط فعالی با گذشته ندارد، ولی همهٔ اجزای داستان را در زمان حال به هم متصل می‌کند. راوی اول شخص ذهنی است، که بعد کم کم به اول شخص عینی تبدیل می‌شود:

داستان: سال ۱۹۸۸. چند جوان اسکلت آدمی را در فرزنو کشف می‌کنند. اسکلت متعلق به جسد معاون رییس جمهور که در سال ۱۹۳۰ ناپدید شده، است. در آن زمان تحقیقات پیرامون موضوع به بن بست رسیده بوده است. گزارشگری که یك وقتی مادرش نامزد معاون رییس جمهور بوده، فهرستی از اسامی مظنونهایی را که پلیس نمی‌شناسد به دست می‌آورد. گزارشگر با افرادی که درگیر قضیه بوده‌اند مصاحبه می‌کند. تحقیقات او جانش را به خطر می‌اندازد، قاتل یا قاتلان هنوز زنده‌اند. و او به تحقیقاتش ادامه می‌دهد.

همان گونه که گفتیم در ابتدا زاویه دید اول شخص ذهنی داستان زمانِ حال (یعنی همان تحقیقات) را بازگو می‌کند. و بعد گزارشگر اشتیاق شدیدی به کشف واقعیت پیدا می‌کند. و وقتی جانش به خطر می‌افتد، زاویه دیدش عینی‌تر می‌شود تا بتواند معمای داستان را توضیح دهد و تجزیه و تحلیل کند. او باید از طریق جزییاتِ ریز، کل معما را حل کند.

گزارشگر یا تك تك افراد فهرست، گفتگو می‌کند. هنگام پاسخ دهی افراد، نویسنده از رجوع به گذشته منتها به شکل گفتگو، استفاده و داستان را با زاویه دید سوم شخص روایت می‌کند. شخصیت خود زمانِ حالی را که دارد روایت می‌کند تجربه می‌کند. اما امکان ندارد مصاحبه‌گر در گذشتهٔ داستان هم باشد. چون در آن موقع هنوز در این دنیا نبوده است. معاون رییس جمهور دوباره در گذشتهٔ داستان زنده می‌شود. معاون رییس جمهور شخصیت اصلی زمانِ گذشته؛ و فرد محقق، شخصیت اصلی زمانِ حالِ داستان است. معاون رییس جمهور و گزارشگر هریك داستان و طرحی مستقل دارند. معاون رییس جمهور فقط به ایفای نقشش در گذشته می‌پردازد اما راوی به ایفای نقش در زمان حال می‌پردازد و داستان را پیش می‌برد.

مرده‌های گذشته مثل زنده‌های زمان حال، زندگی را از سر می‌گیرند. معاون رییس جمهور از طریقِ داستانهای شخصیتهای دیگر، بازآفرینی و بدل به شخصیت جامع می‌شود. وقتی اجزای داستان به هم متصل می‌شوند، شخصیت متحول او نیز ظاهر می‌شود: دست و دلباز، سرزنده، فاسد، اهل زن و زندگی، صادق، بلند پرواز و شریف.

مثال (گزارشگر در حال گفتگو با دوست صمیمی معاون رییس جمهور که اینك هشتاد سال دارد ـ است):

«آه بله، جترو هرگز تحت تأثیر افراد متقلب قرار نمی‌گرفت. یك شب وقتی باری کریمپس با کیف پر از پول به دفترش آمد و آن را روی میز انداخت، من در دفتر کارش بودم. جترو با انگشتش روی میز ضرب گرفت و منتظر ماند تا باری به او پیشنهاد رشوه بدهد.» (و صحنهٔ رشوه دهی از طریق بازگشت به گذشته، عیناً به نمایش گذاشته می‌شود.)

گزارشگر می‌تواند برای گفتگوی بعدی سراغِ باری کریمپس برود.

هردو شخصیت: معاونِ رییس جمهور و گزارشگر باید در زمانِ خودشان وضعیت دشوار و خطرناکی را تجربه کنند. احتمال دارد هرلحظه معاونِ رییس جمهور و گزارشگر را بکشند. خواننده نمی‌داند که کدام شخصیت در داستانِ گذشته معاونِ رییس جمهور را کشته است و همین ایجاد شك و انتظار می‌کند. میزانِ شك و انتظار زمانِ حال نیز بستگی به شدت وحدّت خطری دارد که جانِ گزارشگر را تهدید می‌کند.

در ضمن گزارشگر یا محقق باید عاشق کسی (مثلاً نوهٔ معاونِ رییس جمهور یا یکی از کسانی که با او گفتگو می‌کند) که به طور غیرمستقیم درگیر ماجراهای داستان زمانِ حال است، باشد. به علاوه باید وقتی گزارشگر حقیقت را در می‌یابد، به سختی آن را باور کند.

مثال (حل معمای داستان): قاتل (که هنوز زنده است وسعی می‌کند گزارشگر را بکشد) پسر رییس جمهور پیشین امریکاست. پسر رییس جمهور پیشین نمی‌خواهد بگذارد گزارشگر فاش کند که پدرش (که زنده و دوران بازنشستگی‌اش را طی می‌کند) معاون رییس جمهور را کشته، تا مانع افشای این نکته که وی [رییس جمهور] از عوامل نازیها بوده و قصد داشته کشور را به جانبداری از آدولف هیتلر وادارد، بشود.

داستان گذشته با حلِ معمای قتل، به پایان می‌رسد و داستان زمانِ حال جای آن را می‌گیرد. و نویسنده در بقیهٔ رمان به تصمیم گزارشگر: این که آیا او با افشایِ نامِ قاتل جانش را به خطر می‌اندازد یا نه و نیز آیا وی با کشف معمایِ جنایت پنجاه سال پیش، برندهٔ جایزه پولیتسر می‌شود یا نه، می‌پردازد.

۱۰۴. جملهٔ دو صفحه‌ای

هستند کسانی که هنوز بالقوه نویسنده‌اند، چون توان غلبه بر موانعی را که قوانین ساخته و پرداختهٔ صورتگرایان (فورمالیستها) برایشان ایجاد کرده، ندارند. آنها نمی‌توانند آن سوی قوانین را نیز بنگرند تا فن داستان نویسی بیاموزند. باری، اگر ایشان نتوانند بر دلمشغولی همیشگیشان در نوشتن جملات دقیق و رعایت کاملِ دستور زبان فایق آیند هیچگاه نخواهند توانست استعداد و مهارتِ خود را چنان که باید، آزادانه به کار گیرند و بنویسند.

برای خلاصی از این موانع سنتی، می‌توانید از این تمرین استفاده کنید: جمله‌ای یك صفحه‌ای بنویسید و در آن تا حدامکان، فنون مختلف داستان‌نویسی را (همچون گفتگونویسی، استفاده از جزئیات، تحلیلِ شخصیت، حادثه و موقعیت‌پردازی و غیره) به کار گیرید؛ سپس آن را بسط داده، تبدیل به جمله‌ای دو صفحه‌ای کنید.

مثال: گرگ هلمان دانشگاه ویسکانسن را رها کرد تا پای ماشینِ بافتِ تصاویر کار کند، چون می‌خواست نخ کتانِ درجه یك را لمس و با اشتیاق کلافها را در بشکه‌های گود بودر فرو و لذت پهن کردنِ کلافها را روی سطحِ غلتانِ ماشین پرداخت، احساس کند اما نامزدش مورین[۳] به او گفت: «دوست ندارم شوهرم بافنده باشد، مردم چه می‌گویند؟» و عصبانیت او، رؤیاهایش را نقش برآب کرد؛ اگرچه قبلاً می‌دانست که او زن بلندپروازی است و دوست دارد شوهرش رییس دانشکده شود و دربارهٔ کارِ پردردسرِ شکوفا کردن استعداد دانشجویان عقب افتاده، کتاب بنویسد، اما او تصمیم گرفت به جای رها کردن کارِ مورد علاقه‌اش، از خیر نامزدش بگذرد و او را ترك کرد و اشك چنان در چشمانش جمع شده بود و چنان همه جا را تار می‌دید که وقتی وارد بانك شد تا از حسابش پول بردارد متوجه نشد که مردم کف بانك دراز کشیده‌اند و چهار مردِ تنومند که نقاب اسکی به صورت زده‌اند، می‌خواهند از بانك سرقت کنند؛ و یکی از دزدان که فکرکرده بود گرگ پلیس است، گلوله‌ای به دستی که وی با آن با ماشین بافت تصویر کار می‌کرد شلیك کرد و گرگ از وحشت، به گریه افتاد چون کی حاضر است آدمی را استخدام کند که...

پس از این که موفق شدید جمله‌ای دوصفحه‌ای بنویسید و در آن، ضمنِ حفظ وضوح، تداوم، روانی و پیشروی صحنه، موقعیت را نیز خوب طرح کردید، جمله‌ای سه صفحه‌ای بنویسید. در صورت موفقیت در این کار، دیگر بر موانع سفت و سخت صورتگرایان که سدی در برابر **بیان آزادانهٔ خویشتنتان بود فایق** آمده‌اید و اینك می‌توانید به جمله‌ای چهار صفحه‌ای بپردازید...

۱۰۵. خود بزرگ بینی ضروری

نویسنده‌ها آدمهایی عادی نیستند: آنها زندگی درونی عادی ندارند. اگر نویسنده همواره خودبزرگ‌بین نباشد، نمی‌تواند به نوشتن ادامه دهد. وی باید به رغم تمام شواهد و دلایل، معتقد باشد که اگر رمانش را به اتمام نرساند، جامعه خسارت جبران‌ناپذیری خواهد دید.

به علاوه با نویسندهٔ بی‌کتاب دائماً برخوردهای غیرمنطقی می‌شود و برای وی موانع غیرمنصفانه می‌تراشند. هیچکس به او اعتماد ندارد، حرفهایش را باور نمی‌کنند و به او احترام نمی‌گذارند. در واقع او تا کتابی منتشر نکند، نویسنده نیست! خانواده اش نیز از بلندپروازی‌های نامطمئن و حرفه عجیب او می‌ترسند و او بدون این که دستمزدی دریافت کند یا از مزایایی فرعی، حمایت اتحادیه یا امنیت اجتماعی برخوردار باشد، مثل همهٔ زحمتکشان و عوامل اجرایی سخت و ساعتهای طولانی کار می‌کند.

به این ترتیب اگر نویسنده خود بزرگ بین و متعصب نباشد، توان مقابله با مخاطرات و دلسرد شدن‌ها را ندارد.

به علاوه وی حتی اگر هم از آثار نویسنده‌ای خوشش می‌آید، باید با عصبانیت از او انتقاد کند و مثلاً دائماً بگوید: «کارش مزخرف بود!»، «چرند بود!» و «چه طوری این آت آشغالها را چاپ می‌کنند؟» و باید مطمئن باشد که اثری بهتر از او خلق خواهد کرد.

۱۰۶. زمان گریز زدن

رمان جا برای بسیاری از ساختارهای ابتکاری دارد. اما نویسنده فقط باید موقعی که احساس می‌کند رمان خواننده را کاملاً مجذوب کرده و عدول ابتکاری از شکل همیشگی، وی را از خواندن باز نمی‌دارد، از آن استفاده کند.

در حقیقت گاهی اوقات نویسنده فکر می‌کند که گریزی کوتاه از لحظهٔ حال داستان، برغنای صحنه می‌افزاید:

صحنه: سال ۶۵ میلادی است. دو سناتور رومی در نزدیکی تپه جلجتا[۴] قدم می‌زنند. یکی از سناتورها به سمت جنوب اشاره می‌کند و می‌گوید: «روی همین تپه من شاهد مرگ آن مرد متعصب بودم. اسمش چه بود؟ فراموش کردم.» سناتور دیگر می‌گوید: «عیسی. نجار فقیری بود مجبورش کردند چوبی را که بالای آن مرد[۵]، حمل کند.»

در این لحظه نویسنده می‌تواند گریزی بزند و روایت تاریخی جالبی را در داستان بیاورد چون این روایت بخشی از صحنه است:

مثال: کسی نوع صلیبی که مسیح را برآن مصلوب کردند، ثبت نکرده بود. وکسی نمی‌دانست آیا این صلیب به شکل تی (T) است یا به علاوه (+). به نظر برخی وقتی خداوند به حزقیال نبی دستور داد روی پیشانی اهالی اورشلیم علامت تاو یا همان تی (T)، بگذارند، قبلا نوع صلیبی که باید از آن استفاده می‌کردند، پیش بینی شده بود. و برای ساختن این صلیب، Titulus را روی Patibulum گذاشتند و با چهار میخ چوبها را به هم متصل کردند.

این بخش از تاریخ نه تنها برداستان تحمیل نمی‌شود بلکه برغنای صحنهٔ آن می‌افزاید. به علاوه استفاده از اصطلاحات لاتین، برزمان داستان و نحوهٔ صحبت مردم در آن زمان صحه می‌گذارد.

هنگام تحلیل شخصیتها نیز می‌توان از همین فن استفاده کرد:

مثال: ملنی احساساتش را ناخواسته برزبان آورد و گفت: «دوستت دارم سیدنی، اما به‌ات اعتماد ندارم» و برگشت. از شدت عصبانیت نمی‌توانست حرف بزند. ملنی از نوادهٔ دزد دریایی: استرایپ بثرد که در دریاها سرگردان بود و کشتیهای تجاری را شکار می‌کرد بود و به نظر سیدنی ذاتاً جانی. پانزده سالش بود که به دیر پیوست تا روحش را از زنگار بدنامی دزدیهای اعقابش تطهیر کند، اما نتوانسته بود.

البته استفاده از این فن باید توأم با حسن انتخاب و زمان بندی دقیق باشد

۱۰۷. در هم بافتن سه داستان

هنگامی که قرار است در رمان سه داستان مجزا بسط پیدا کند، باید طوری داستانها به موازات هم پیش بروند که به نظر برسد هرسه، همزمان رخ می‌دهند. در غیر اینصورت خواننده حس می‌کند که هر یك از داستانها به نوبت در رمان اتفاق می‌افتد.

داستانها: سه برادر به کار فروش ماشینهای دست دوم می‌پردازند. چارلی دائم الخمر، ارنی به انسانیت معتقد و گری آدم حقه بازی است هرکدام از برادرها داستانی خاص خود دارندکه ارتباطی به کار فروشندگی آنها ندارد. اما در ضمن با هم برسر نحوهٔ ادارهٔ فروشگاه درگیری شدید دارند.

سه گلدان را روی میز، پیش خود مجسم کنید. در این گلدانها پیچکهای بزرگی است که به سرعت رشد می‌کنند. برگ پیچکها به طرف بالا رشد می‌کند اما پیچکهای بلند، به طرف بیرون رشد می‌کنند. و بعد ضمن این که برگهای پیچکها، بزرگ و بزرگتر می‌شوند، کم کم پیچکها دور همدیگر می‌پیچند. در این حالت با اینکه گیاهان هر یك هویت مستقلی دارند، از همدیگر جدا نیستند. چرا که پیچکها آنها را به هم پیوند داده اند و انگار با هم رشد می‌کنند.

رمانی که سه (یا پنج) داستان جداگانه دارد باید به همین ترتیب بسط یابد. یعنی هر سه داستان ضمن اینکه جداگانه تصویر می‌شوند، با داستانهای دیگر پیوند داشته باشند. این پیچکها وقتی به هم گره می‌خورند که هنگامی که برادرها از هم جدا هستند، هر یك با احساسات و افکارش، برادران دیگر را در زندگی اش وارد کند. و طبعاً وقتی همهٔ برادران در یك صحنه و با هم هستند، تأثیر هر یك بر زندگی دیگری مشخص است.

مثال: وقتی نویسنده دارد داستان ارنی را بازگو می‌کند و برادران وی پیش او نیستند، ارنی باید به برادرانش و تأثیر آنها بر زندگی‌اش فکر کند. با این کار او داستان زندگی آنها را در داستان زندگی خود می‌گنجاند. چارلی و گری هم باید همین کار را بکنند و داستان ارنی را در داستانهای زندگی خود بگنجانند.

برادران وقتی با هم نیستند در فکر همدیگر هستند و همین ثابت می‌کند که زندگی هر یك بر زندگی دیگری تأثیر دارد. داستانهای آنها فقط به این علت که برادرند و در یك رمان هستند، کاملاً به هم گره نخورده است، بلکه زندگی آنها بسط می‌یابد و برزندگی دیگری تأثیر می‌گذارد. آنها سه زندگی جداگانه دارند اما سه داستان مجزا از هم ندارند. داستانهای آنها به هم گره خورده است طوری که گویی داستانها همزمان اتفاق می‌افتند.

پانویس:

1' Gwenny
2' Melanie
3' Maureen
4' Golgotha

۵ـ این روایت را قرآن مجید تأیید نمی‌کند، بلکه با صراحت می‌گویدکه حضرت مسیح(ع) مصلوب نشد.