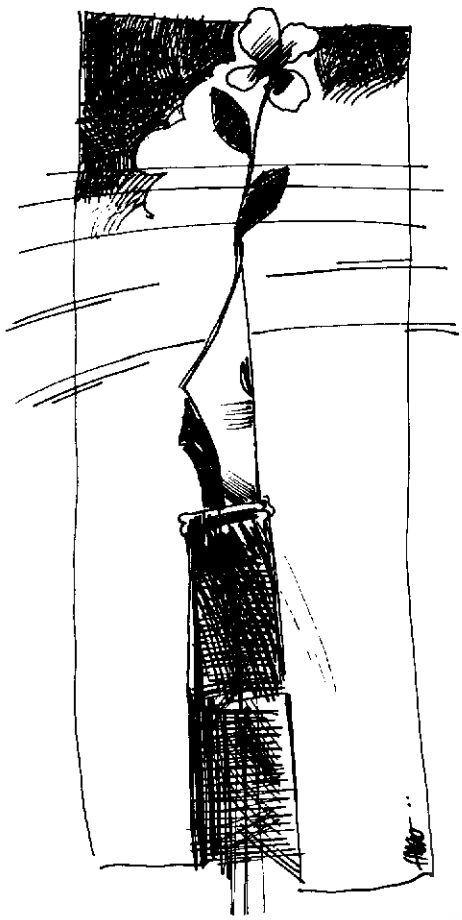

درسهایی در بارهٔ داستان نویسی ـ (۱۲)

کتاب «فن داستان نویسی» همه مشکلات نویسنده را حل نمی‌کند

● لئونارد بیشاپ

● ترجمهٔ محسن سلیمانی

۱۸۹. شرحِ وضعیت

نویسنده‌ها نباید مثلِ نانوایی که کشمشها را در خمیرِ کیکهای کوچك می‌ریزد، به طورِ تصادفی وضعیت را در صحنه‌ای شرح دهند. شرحِ وضعیت (معرفی شخصیتها، صحنه‌پردازی، ایجاد حال و هوا، تشریحِ عقاید و تحلیلِ سوابق و غیره) باید با حادثه‌ای که باعث به وجود آمدن آن شده، ارتباطِ مستقیم داشته باشد.

مثال: باستانشناسی برای اولین بار مدرکی دالِ بر اینکه ثروت یکی از فراعنه به نام توتمتیشماوا[۱] در محلِ حفاریهاست، کشف می‌کند و سرمست می‌شود.

در اینجا نویسنده نباید علتِ عدمِ کشفِ نهنگ در مردابهایِ فلوریدا را به تفصیل برایِ خواننده تشریح کند. این موضوع ربطی به موقعیت یا صحنهٔ داستان ندارد. نویسنده از شرحِ وضعیت صرفاً به دلیلِ اینکه تحقیقاتِ فراوانش را باید به زور در جایی از داستان جای دهد یا تحقیقاتش به خودی خود بسیار جذاب است استفاده نمی‌کند. هرنوع شرحِ وضعیتی که ارتباطِ مستقیم با حادثهٔ آن لحظهٔ داستان نداشته باشد انحرافی است و کمکی به داستان نمی‌کند.

مثال: زنی می‌خواهد شناکنان از کانالِ مانش بگذرد. تماشاگران او را می‌بینند که قدم زنان در اسکله به طرفِ «محلِ شیرجه رفتن» می‌رود. ممکن است در اینجا نویسنده از فرصت استفاده و تاریخچهٔ گذشتن از کانالِ مانش را به اختصار تشریح کند. مثلاً بنویسد که چند شناگر جانِ خود را بر سرِ این کارِ قهرمانانه گذاشته و غرق شده‌اند. و چند نفر موفق شده‌اند از کانال بگذرند و هربار چقدر طول کشیده است. به علاوه می‌تواند چیزهایی در بارهٔ آمارهای شناگری، تمرینهای شناگرها، فواید تحسینهایِ بین‌المللی و موضوعاتِ عجیبی که با وضعیتِ داستان ارتباط دارد بنویسد. ضمن اینکه می‌تواند نکاتی در بارهٔ جریانِ آبِ خطرناك و فریبندهٔ زیردریا، ماهی عجیبی که حواسِ شناگرها را پرت می‌کند، اینکه شناگران چگونه بدنِ خود را چرب می‌کنند، قایقی که شناگران را تعقیب می‌کند و به آنها انواع ویتامینها و نوشیدنیهای گرم می‌دهد و بازار داغِ شرط‌بندی‌هایِ مهیج، به رویِ کاغذ بیاورد. ضمن اینکه می‌تواند قسمتهایی از این شرحِ وضعیت را به کارگیرد تا شك و انتظار ایجاد کند.

مثال: مادرِ شناگر می‌داند که زن بیماری قلبی دارد./ مدیرِ جشنواره‌هایِ دریایی دوان دوان به طرفِ اسکله می‌دود تا به زن بگوید که کوسه‌ای از باغِ وحش فرار کرده، هم‌اکنون در کانال است.

اما وقتی شرحِ وضعیت تمام شد نویسنده باید دوباره به اسکله برگردد و زن را که قدم زنان به طرفِ سکویِ شیرجه می‌رود تصویر کند.

۱۹۰. افتتاحیه‌هایِ محدود و فراخ

در رمان دونوع افتتاحیهٔ سنتی وجود دارد: (الف) **افتتاحیه فراخ:** اتفاق مهمی رخ داده است که تأثیری اساسی بر زندگی تعدادی از شخصیتها می‌گذارد. اما این اتفاق بیرون از زندگی آنها روی داده است و آنها مسئولِ رخ دادنِ آن نیستند. (ب) **افتتاحیهٔ محدود:** چندتن از شخصیتها باعث به وجود آمدن حادثه‌ای شده‌اند. این حادثه نیز به نوبهٔ خود چندین حادثهٔ فرعی دیگر را به وجود می‌آورد و شخصیتها هر یك نقش خود را در این حوادث رمان (که ارتباط نزدیکی با زندگی آنها دارد) تصویر می‌کنند.

اگر نویسنده رمانش را با حادثه‌ای که در بیرون از زندگی شخصیتها رخ داده شروع کند و سپس شخصیتها در رمان ظاهر شوند، کانون توجه فراخ است چون اجزایِ حادثه (مکانِ رمان در زمانِ تاریخی رویداد) ابتدا رخ داده است. به بیان دیگر ابتدا جهان داستان به وجود آمده است و سپس اشخاص ظاهر شده‌اند. و بعد هنگامی که شخصیتهای مهم در رمان ظاهر می‌شوند و نقششان را در زندگی خودشان ایفا می‌کنند نما کم‌کم محدود می‌شود.

مثال: متخصص بازنشستهٔ صنایع موشکی، اینك صاحبِ تفریحگاهِ ماهیگیری برایِ استراحتِ افراد است و به خوشی روزگار می‌گذراند. اما ناگهان او را به خدمت فرا می‌خوانند. تخصصِ او در حفظِ اسرارِ ساختِ موشكِ کشورش است. این بار به او دستور می‌دهند یکی از جاسوسان را پیدا کند.

اگر رمان را با شخصیتهایی که باعثِ به وجود آمدنِ حادثه‌ای می‌شوند شروع کنیم، کانونِ توجه ما محدود می‌شود. زیرا شخصیتها باید پیش بروند تا زندگیشان جزیی از حادثه و مکانِ زمان تاریخی رمان شود. بنابراین در این حالت ابتدا شخصیتهایی داریم

و سپس آنها پا به درونِ جهان می گذارند. وقتی زندگی آنها معنیِ کاملِ حادثه را آشکار می کند، نما کم کم فراختر می شود.

مثال: متخصصِ بازنشستهٔ صنایعِ موشکی اینک صاحبِ تفریحگاهِ ماهیگیری، اما خسته و بی قرار است. با رئیسِ ادارهٔ امنیتی، که اوقبلاً برایِ آن کار می کرده تماس می گیرد و درخواستِ شغلی مهیج می کند. ادارهٔ امنیتی نیز وظیفه‌ای را که برای امنیتِ کشور بسیار حیاتی است به او محول می کند.

هر دویِ این افتتاحیه‌ها: **فراخ و محدود** را می توان تغییر و بهتر ارائه داد و با هم ترکیب کرد. البته نوعِ افتتاحیه تأثیری براندازه و طولِ رمانِ کامل نمی گذارد. چرا که افتتاحیه‌ها جنبهٔ الگویی دارند و انعطاف پذیرند.

افتتاحیهٔ فراخ: نویسنده می‌تواند رمان را با دوحادثهٔ مجزا شروع کند. این دو حادثه بر دو گروه از شخصیتهایِ مجزا ـ که تنها ارتباطشان با هم این است که در مکان و زمانِ تاریخیِ واحدی زندگی می کنند ـ تأثیر می گذارد. سپس نویسنده کاری می کند که حوادث، آنها را به هم پیوند دهد و آنها داستانها و خط طرح‌هایشان را در رمان شروع کنند.

افتتاحیهٔ محدود: دراین حالت نویسنده باید رمانش را با دو گروهِ مجزا از شخصیتها شروع کند. وجودِ این شخصیتها باعث می‌شود حادثه‌ای رخ دهد. و بعد به دلیلِ اینکه نویسنده کاری می کند تا اهدافِ آنها از شرکت در حادثه یکی شود، داستانها و خط طرح‌هایشان به هم پیوند می خورد.

مثالِ ۱) متخصصِ بازنشستهٔ صنایعِ موشکی از بازنشستگی خسته شده است. از ادارهٔ قبلی‌اش می‌خواهد کاری تخصصی به او محول کنند. به او دستور می‌دهند یکی از جاسوسانِ دشمن را که نقشهٔ مفصل و سری محلِ استقرارِ موشکها را دزدیده پیدا کند و بکشد. **۲)** یکی از جاسوسانِ دشمن نقشهٔ سری و مفصلِ محلِ استقرارِ موشکها را دزدیده است و می‌خواهد آنها را همراهِ خودش به کشورش ببرد. اینک او خواهان تأییدیه از مرکز است و می‌خواهد همراهِ خانواده‌اش باشد. رئیسِ ادارهٔ جاسوسیِ کشورش به او دستور می‌دهد همان‌جا باشد تا نقشه‌ها را از او تحویل بگیرند. چرا که در تعقیب او هستند و جانش در خطر است.

نویسنده نوعِ کانونِ تمرکز ـ **فراخ یا محدود** ـ را با توجه به مطالبی که می‌خواهد در افتتاحیه بیاورد انتخاب می کند.

با انتخاب افتتاحیه **فراخ**، شخصیتها پس از رخدادنِ حوادثِ بیرونی در رمان ظاهر می شوند، و به این ترتیب نویسنده حسِ جهانِ وسیع را که کم کم به کانون متمرکزِ شخصیتها محدود می شود در خواننده ایجاد می کند. ضمنِ اینکه حادثهٔ افتتاحیه تلویحاً حاکی از حضورِ بسیاری از شخصیتها و **نمایشی از طرحها** در رمان است.

با انتخاب افتتاحیهٔ **محدود** نیز شخصیتها ابتدا حادثه‌ای را به وجود می‌آورند و سپس نویسنده حسی متمرکز از شخصیتها که کم کم به احساسِ جهانی پهناور و فراخ می‌انجامد ایجاد می کند. شخصیت‌پردازیِ افتتاحیه نیز حاکی از **نمایش شخصیتهایی** است که نقشِ خود را در طرحهایِ داستان ایفا می کنند.

از **کانون تمرکزِ متناوب** نیز می توان استفاده کرد. بدین معنی که می‌توان ابتدا از کانونِ فراخ، سپس کانونِ محدود، بعد مجدداً کانونِ فراخ و سپس کانونِ محدود و... استفاده کرد. واین تنوع و ترکیب‌ها ایجادِ شك و انتظار و خواننده را غافلگیر می کنند.

۱۹۱. بسطِ خاطرات

خواننده را به دو طریق می توان به خاطراتِ گذشتهٔ شخصیت ارجاع داد: ۱) با اشارهٔ تازه به حادثه‌ای در گذشته و ۲) با بسطِ اشارهٔ تکراری به حادثه‌ای در زندگی گذشتهٔ شخصیت.

نویسنده با اشارهٔ تازه به خاطرهٔ گذشتهٔ شخصیت، حادثهٔ جدیدی خلق می کند که قبلاً ذکری از آن در رمان به میان نیامده است. و چون شخصیت به دلیلی خاص این خاطره را به یادآورده است، محتوایِ جدید، حضور و وجودِ کنونیِ شخصیت را بیشتر تثبیت می کند و خواننده شناخت بیشتری از او به دست می‌آورد.

داستان: پروانهٔ طبابتِ پزشکی را به دلیلِ اینکه موقعِ عملِ جراحی رویِ یك مریض مست بوده و مریضش مُرده، لغو کرده‌اند. پزشك به برزیل می‌رود و در آن دیار مطبی باز می کند تا به مداوایِ مریضهای فقیر بپردازد. چرا که می خواهد خطایش را جبران کند.

خواننده می‌داند که پزشك یك بار موقعِ عملِ مست بوده است. اما اگر وی موقعِ عملِ جراحی در برزیل یادِ زمانِ بعد از حادثهٔ مستی یا قبل از آن بیفتد، اطلاعاتِ تازه‌ای به خواننده داده است، و شخصیت‌پردازی پزشك کاملتر شده است.

مثال: حماقت، حماقت، حماقت کردم یك بطری ودکا خوردم تا دردِ دندانم را ساکت کنم و آنقدر درد، حواسم را پرت نکند.

پزشك هنگامِ عملِ جراحی یاد این خاطره می افتد.

اگر پزشك موقعِ عملِ یك برزیلی دقیقاً مثلِ دفعهٔ قبل رمان، یادِ خاطرهٔ حادثهٔ مستی‌اش بیفتد، نویسنده خاطره را تکرار کرده است. چرا که خواننده قبلاً این خاطره را خوانده است. بنابراین اگر لازم است نویسنده این خاطره را دوباره تکرار کند، باید نقبِ عمیقتری به درونِ محتوایِ آن بزند و مطالبِ تازه‌ای به آن بیفزاید.

مثال: باید وقتی دیدم انگشتانم دارد می‌لرزد، دست از عمل می کشیدم و می گذاشتم ویلسن مریض را عمل کند. اما غرورم نگذاشت.

نویسنده با افزودنِ مطالبِ تازه (درون‌نگری، ادراکاتِ جدید، بسطِ موقعیت و غیره) معنایِ حادثه‌ایِ تکراری را بسط می‌دهد و به این ترتیب اشارهٔ مجدد به آن را توجیه می کند. بنابراین نویسنده می تواند بارها به یك خاطره اشاره کند مشروط بر اینکه هربار مطالبِ تازه‌ای برآن بیفزاید و از خاطره مفهومی عمیقتر و قویتر ارائه دهد.

۱۹۲. نظم و شخصیت

معمولاً وقتی نویسنده‌ها ـ حرفه‌ای و مبتدی ـ می خواهند میزانِ کارشان را ارزیابی کنند، اگر ساعاتِ کارشان کافی نباشد، از بی نظمی می نالند، درحالی که تلقی آنها از نظم اشتباه است.

نظم به قدرتِ تمرکزِ نویسنده بستگی دارد. نویسنده‌ای را در نظر بگیرید که شروع به نوشتنِ داستانی می کند، اما به وسطِ داستان که می‌رسد، از آن دست می کشد تا داستانِ بهتری را که تازه به ذهنش رسیده بنویسد. و بعد در پایانِ سال می بیند سی داستانِ عالی ولی ناتمام در دستِ نوشتن دارد. البته این مثال کمی اغراق‌آمیز است. اما چنین نویسندگانی به دلیلِ اینکه نمی‌توانند ذهنِ خود را بر رویِ داستانی که می‌نویسند متمرکز کنند و آن را به پایان برسانند **بی‌نظم** هستند. نظم نمی گذارد نویسنده داستان را تمام نکرده، کنار بگذارد.

اگر نویسنده موقع نوشتنِ داستانی، داستانِ بهتری به ذهنش رسید، باید به جایِ کنارگذاشتن داستانِ اولِ داستانِ جدید را رویِ کاغذی یادداشت کند تا بعداً بنویسد.

شخصیتِ نویسنده او را به پایِ میزِ تحریر می کشاند تا ساعتها بنویسد. و چون میلِ به نوشتن دارد، باید نظم را در خود به وجود آورد. وباز ایمان او به خودش شخصیتِ او را می‌سازد. نویسنده باید به اینکه **کار او از همه چیز در جهان مهمتر است** ایمان داشته باشد.

۱۹۳. تکرارِ گفتگو

ممکن است خواننده در ابتدا متوجهِ کاربردِ غلط ولی ظریفِ گفتگو نشود، اما اگر این کارِ غلط، دائم تکرار شود، خواننده به آن پی خواهد برد.

در این شیوه، نویسنده ابتدا حرفهایِ شخصیتها را برایِ خواننده نقل می کند و سپس می گذارد شخصیتها با زبانِ خودشان همان اطلاعات را بیان کنند؛ و یا ابتدا می گذارد شخصیتها چیزهایی را به یکدیگر بگویند و سپس همان حرفها را خودِ نویسنده نقل می کند.

مثال: «می‌خواهی بروی مغازهٔ فِرد آکواریوم گرانقیمتش را ببینی؟» «آره. می‌خواهم مجموعهٔ اسلحه‌اش را ببینم.»

مرد می‌خواست آکواریومِ نفیسِ فِرد را ببیند، و بعد نگاهی نیز به مجموعهٔ اسلحه‌اش بیندازد.

اگر اطلاعاتی را با استفاده از شیوهٔ فنی دیگری تکرار کنیم، اطلاعاتِ جدیدی به خواننده نداده و داستان و روابطِ آدمها را پیش نبرده‌ایم.

اما اگر این کار را برایِ **انتقال** از گفتگو به افکارِ درونی یا برعکس انجام دهیم، بهتر است اطلاعاتِ جدیدی به آن اضافه کنیم تا داستان پیش برود.

مثال (در ادامهٔ گفتگو): می‌خواست آکواریوم و مجموعهٔ اسلحهٔ فِرد را ببیند. و وقتی حواسِ فِرد جای

دیگری است، تفنگی از جا اسلحه‌ای کش برود و ماهی را با تیر بزند.

باید دائم داستان و روابطِ شخصیتها را پیش و پیشتر برد.

مثال: پس از موعظهٔ عالیجناب ویلکاکس در بارهٔ گناهِ بی‌گساری و جویدنِ توتون، حضار مثلِ محکومها، سکوت کرده بودند. اَبنر[۲] به طرفِ ماتیلدا خم شد و نجواکنان گفت: «بازهم راجع به می‌گساری و جویدنِ تنباکو موعظه کرد.» ماتیلدا سری به علامتِ تصدیق تکان داد و گفت: «من هم قبلاً شنیدم.»

خواننده می‌داند که عالیجناب قبلاً دربارهٔ چه صحبت کرده است وماتیلدا هم. اما اگر لازم است این نکته دوباره تکرار شود، نویسنده باید با اضافه کردنِ اطلاعاتِ جدیدی به آن، نگرشِ تازه‌ای را طرح کند.

مثال: اَبنر نجواکنان گفت: «ماتیلی، خودش از من بدتر مشروب می‌خورد و بیشتر از من توتون می‌جود.»

اگر هنگامِ بازنویسی، به کاربردِ غلطِ گفتگو برخوردید، یا آن را حذف کنید یا با تحلیل شخصیت و یا تفسیرِ روایی حرفهایِ تکراری، اطلاعاتِ جدیدی جایگزینِ آن کنید.

۱۹۴. انواعِ «رمانهایِ مهیج» دشوار

هنگامِ نوشتنِ دو نوع از رمانهایِ مهیج: **رمانِ نفسگیرِ اول شخص** و **رمانِ نفسگیرِ تاریخی** در همان اَبتدا با مانعی مواجه می‌شویم که به سختی می‌توان از میان برداشت. در حقیقت نویسنده باید با زیرکی این دو نوع رمان را بسط دهد.

مثال: راویِ اول شخص (ذهنی)، داستانِ اتفاقاتی را که در حینِ کاوش در معدنِ طلای لاست داچ من رخ داده است تعریف می‌کند و می‌گوید که چگونه گروهِ آدمکشها در چهل مرحلهٔ مختلف او را تعقیب کردند.

اگر راویِ رمانهایِ اول شخص در موقعیتهای بحرانی قرار گیرد تا حدودی، می‌تواند شك و انتظار ایجاد کند. چون هر چقدر هم ماجراهایی که پشتِ سر گذاشته خطرناك و ترسناك باشد، باز خواننده می‌داند که او سرانجام زنده خواهد ماند. چرا که اگر گروهِ آدمکشها اورا کشته بودند، کسِ دیگری باید داستانش را تعریف می‌کرد.

هنگامِ نگارشِ برخی ازرمانهای نفسگیرِ تاریخی، مشکلِ لاینحل از همان ابتدایِ کار یعنی در افتتاحیهٔ رمان، ظاهر می‌شود. حقایقِ تاریخی، پایانِ رمان را لو می‌دهند و اعتبار حوادثِ داستانی را کم می‌کنند.

چند مثالِ داستانی: (الف) پنجاه اشرافزاده نقشه می‌کشند ناپلئون را ترور کنند. ب) یکی از سناتورهایِ کانزاس توطئهٔ قتلِ آبراهام لینکلن را کشف می‌کند. وی باید به واشنگتن برود تا به رئیس جمهور هشدار دهد. توطئه‌گران نیز در تعقیبِ او هستند تا نگذارند او به لینکلن اطلاع دهد. ج) جاسوسانِ آمریکایی از اهدافِ جنگیِ ژاپنیها مطلع می‌شوند. نقشه می‌کشند تا قبل از اینکه امپراتور ژاپن دستورِ حمله به آمریکا را بدهد او را بربایند.

این داستانها نمی‌توانند خواننده را به هیجان بیاورند. چون تاریخ به ما می‌گوید که ناپلئون ترور نشد، لینکلن ترور شد و ژاپن جنگ را علیه آمریکا شروع کرد. تاریخ، معما و شك و انتظارِ داستانهایِ تاریخی را از بین می‌برد.

برایِ حلِ این معضلات می‌توان رمان را با خط طرح‌ها و مشکلاتِ پیچیدهٔ شخصیتها گسترش داد. این خط طرح‌ها و مشکلات باید گیرا و فشرده باشند. و خواننده را چنان فریب دهند که فکر کند راویِ اول شخص احتمالاً کشته خواهد شد. به علاوه باید ارزشِ تاریخ را با خلقِ حوادثِ داستانیِ جذاب کم کرد. باید کاری کرد که خواننده باور کند که چیزهایی را که می‌خواند، حقایق و سوابقِ ناگفتهٔ اتفاقاتِ مشهور و ثبت شدهٔ تاریخی است.

نویسنده در هر دو نوع رمان خطِ طرح و مشکلاتِ شخصیتها را چنان به کار می‌گیرد که خواننده فراموش می‌کند که رمان همه‌اش خیالی است. در این حالت موقعیت و سرعتِ داستان بر کلِ رمان سیطره دارند.

نویسنده می‌تواند هنگامِ نوشتنِ رمانِ نفسگیر اول شخص نیز کل داستان را بر «تلاشی که شخصیتهای مهم دیگر می‌کنند تا راوی را بکشند» متمرکز کند. به علاوه باید بینِ خط داستان‌هایِ شخصیتهایِ دیگر وطرحِ داستان وتلاشِ راوی برایِ زنده‌ماندن، وحدتِ کامل برقرار کند. باید چند تن از عزیزانِ راوی کشته شوند. هرچه مصیبتِ مرگِ عزیزان برایِ راوی دردناکتر باشد خواننده بیشتر احتمال می‌دهد که راوی دوباره یورشی ببرد و خود را به خطر بیندازد تا به هدفش دست یابد و از قاتلانِ عزیزانش انتقام بگیرد. انگیزهٔ تعقیب کنندگانِ راوی باید همان قدر اساسی باشد که انگیزهٔ راوی، همهٔ شخصیتها باید کاملا نسبت به هدفشان متعهد باشند. هرچه راوی بیشتر در معرضِ خطرِ مرگ باشد خواننده بیشتر زنده بودن او را فراموش می‌کند.

به علاوه هنگامِ نوشتنِ رمانِ تاریخی نفسگیر، باید نظامِ اداری و عملیاتِ پلیسیِ واقعی خلق و برای اینکه رمان اعتبارِ تاریخی بیشتری پیدا کند، دربارهٔ مسائلِ سیاسی آن دوران بحث کنید. باید از حوادثِ واقعی و البته فرعیِ تاریخی برایِ ارائهٔ سوابقِ قهرمانان و شخصیتهایِ پلید استفاده کرد تا به این طریق حوادثِ داستانی نیز واقعیتر به نظر برسد. ضمن اینکه باید هم قهرمانان و هم شخصیتهایِ پلید، زیرك، مبتکر و متعصب باشند و همّ و غم خود را وقفِ رسیدن به اهدافشان کنند. و باز باید ساختارِ اپیزودیك و زاویه دیدهایِ زیادی را به کار گرفت. پشه‌هایی را که رویِ سطحِ آرامِ آب استخرها جمع می‌شوند در ذهنِ خود مجسم کنید. هنگامی که ناگهان شاخه‌ای از درخت در آب می‌اُفتد، پشه‌ها رویِ آب می‌لغزند و می‌گریزند. باید گذاشت شخصیتها نیز دائم بلغزند و بگریزند و همدیگر را تعقیب کنند. هیجانِ حوادث را شخصیتِ اصلی ایجاد می‌کند و شخصیتهایِ دیگر نیز خطِ طرح‌های زیادِ دیگر را پیش می‌برند.

در رمان نفسگیرِ اول شخص به انتهایِ رمان که نزدیك می‌شویم وضعیتها باید تغییر کنند. کانونِ تمرکز رمان براینکه «راوی چگونه دشمنانش را شکست می‌دهد و زنده می‌ماند» است. این موضوعِ حدسِ خوانندگان را موقع خواندنِ افتتاحیهٔ رمان (مبنی براینکه شخصیتِ اول نمی‌میرد) تأیید می‌کند و آنها آن را می‌پذیرند. در رمانِ نفسگیرِ تاریخی نویسنده نباید بگذارد که حواسِ خواننده تا آخرِ رمان متوجهٔ پایانِ [آشکارِ] آن شود. در آخرِ رمان خواننده متوجه می‌شود همهٔ حقایقِ داستانی، حقایقِ تاریخی را تأیید می‌کنند و داستان راست درآمده و در نهایت خواننده گول نخورده است.

۱۹۵. تداعیِ آزاد

«خشك طبعی نویسنده، آه، خشك طبعی نویسنده. چه می‌شد اگر می‌توانستم رمانی بنویسم وطبعِ خشك و فلج کننده‌ام را از بین ببرم.» پس گوش کنید! مشکلاتِ عمیق همیشه راه‌حل طبیعی نیز دارند. شیوهٔ **تداعیِ آزاد** هنوز قدیمی و منسوخ نشده است. شخصیتی را مجسم کنید و بگذارید **طرح داستان** را به شما ارائه دهد.

مثال: (مَتی یوگرانت: نام او چه چیزی را تداعی می‌کند؟) سی ساله و متولد ۱۸۵۳. وی که قبلاً در شهری مرزی کلانتر بوده، اینك می‌خواهد به طورِ عادی زندگی کند. آدمی خشن، خوش چهره و سرزنده است و از انجام کارهایِ سخت لذت می‌برد. ضمنِ اینکه با زنها هم مراوده داشته است. آدمی زیرك است و با یك نگاه می‌تواند آدمها را حلاجی کند. وی تا پایانِ دبستان تحصیل کرده است. والدینش در حملهٔ سرخپوستها کشته شده‌اند. برادرِ کوچکترش را سرخپوستها با خود برده‌اند و احتمالاً کشته شده است. وی اینك در مزرعهٔ یکی از گله‌داران که دو دخترِ موسرخ دارد، کار می‌کند. هر دو دختر با متی‌یو می‌گویند و می‌خندند. جنیفر شرور است، اما بلانی دخترِ خوبی است، ولی او بینِ آنها فرقی نمی‌گذارد. زمینخواران شروع به غصبِ زمینهایِ گله‌دار می‌کنند. متی‌یو را می‌فرستند تا آنها را تعقیب کند. آنها او را شدیداً مضروب و اسلحه‌اش را خُرد می‌کنند. دو دختر از او پرستاری می‌کنند. سرخپوستی یکی از دخترها را می‌دزدد. سرخپوست شبیه برادر کوچکِ متی‌یوست.

اگر نمی‌توانید این مصالح را تبدیل به رمان کنید، همان بهتر که بروید و در رشتهٔ مهندسی تحصیل کنید.

مثال: (بنیکا آرمسترانگ. این نام چه چیزی را برایِ شما تداعی می‌کند؟) بیست و دو ساله و دختر خانوادهٔ ثروتمندی است. وی فارغ‌التحصیل از دانشکدهٔ بارنارد، اِفاده‌ای، منزوی، خودپسند، لوند است. پس از فراغت از تحصیل در یکی از شرکتهایِ نشرِ پدرش مشغولِ به کار می‌شود. وی دختری باهوش، سریع‌الانتقال و بلندپرواز است. یك بار در جشنِ کریسمسِ اداره، مشروبی می‌نوشد که در آن موادِ بیهوش کننده ریخته‌اند. وروی یك کشتی نفتکش به هوش می‌آید و می‌بیند او و سه دختر دیگر را به تخت بسته‌اند. سپس می‌فهمد که ناخدایِ کشتی دلالِ زنان است و برایِ یکی از بزرگانِ چینی که از زنانِ قفقازی خوشش می‌آید کار می‌کند. بنیکا با خود عهد می‌کند

که فرار کند.

این دو رمان بدونِ نقشهٔ قبلی و خود به خود و بر اثرِ تداعیِ معانی و برداشتی که هرکس از نامِ این دو فرد می‌کند، در ذهنِ نویسنده جوشیده است. نویسنده باید به اعماقِ درونِ خود نقب بزند و هرچه می‌خواهد بیابد. در حقیقت این محتوایِ مفید، زنده و مهیج را نویسنده به بهایِ تمامِ زندگی خود به دست آورده است. و اینک این محتوا آزاد شده است.

۱۹۶. شخصیتهایِ فرعی و طرح

در رمانهایِ پرماجرا، نفسگیر و جاسوسی حوادثِ خطِ طرحِ اصلی، داستان را بسط می‌دهند. اما هیجان و شك و انتظاری که شخصیتهایِ فرعی با ایفایِ نقششان در طرحِ کلیِ رمان ایجاد می‌کنند، رمان را پیش می‌برد و از مرحله‌ای بحرانی به مرحلهٔ بحرانی دیگر هدایت می‌کند. در حقیقت خطِ طرحِ اصلیِ رمان بدون ایفایِ نقشِ این شخصیتهای فرعی، بسیار ساده و بدیهی است.

مثال: جاسوسی روسی هنگامی که می‌خواهد با طرحهایِ کاملِ نظامِ امنیتی آمریکا که دزدیده، سوارِ هواپیما شود کشته می‌شود. طرحها به دستِ جاسوسِ آلمانِ غربی می‌افتد، اما جاسوسِ آلمانِ شرقی او را خفه می‌کند و طرحها را به سرقت می‌برد. او نیز متقابلاً با چاقویِ جاسوسیِ فرانسوی کشته می‌شود. جاسوسِ فرانسوی را نیز جاسوسِ انگلیسی می‌کشد و سرانجام جاسوسِ آمریکایی که مأمورِ پیدا کردنِ این طرحها شده، با کشتنِ جاسوسِ انگلیسی طرحها را به محلِ اصلیِ آنها بر می‌گرداند.

در حقیقت **داستانِ** رمان این است: «چگونه آمریکاییها از اسنادِ نظامِ امنیتی‌شان محافظت می‌کنند و نمی‌گذارند به دستِ دشمن بیفتد.» **خطِ طرحِ اصلی** نیز بیانگرِ تلاشهایِ مستقیمِ جاسوسِ آمریکایی در بازپس گرفتنِ اسنادِ امنیتی است. این خطِ طرح کلی هیچگاه از رمان محو نمی‌شود. جاسوسِ آمریکایی از ابتدا تا انتهایِ رمان دائماً در تلاش است. تا طرحهایِ امنیتی را بازپس گیرد. اما خطِ طرح‌ها و شخصیتهایِ فرعی (عملیاتِ جاسوسانِ خارجی برایِ دستیابی به طرحهایِ امنیتی آمریکا) در این راه موانع، سدها، مخاطرات و چرخشهای زیادی ایجاد می‌کنند تا رمان به حرکت درآید. بدونِ شخصیتهایِ فرعی و طرحهای فرعیِ آنها که در حقیقت جزئی از خطِ طرحِ اصلیِ رمان است، جاسوسِ آمریکایی سریعاً اسنادِ امنیتی را باز پس می‌گیرد و رمان تمام می‌شود. در حالی که باید در این گونه رمانها یك خطِ طرحِ اصلی اما تعدادِ زیادی خطِ طرح و شخصیتهایِ فرعی داشته باشیم.

مثال: اسنادِ امنیتی آمریکا در دستِ جاسوسِ آلمانِ غربی است اما درست در لحظه‌ای که جاسوسِ آمریکایی می‌خواهد به اسناد دست یابد، جاسوسِ آلمانِ شرقی، جاسوسِ آلمان غربی را می‌کشد و جاسوسِ آمریکایی که در آستانهٔ موفقیت بوده، مجبور می‌شود دوباره از سر شروع و جاسوسِ آلمان شرقی را تعقیب کند.

داستانِ ما بدونِ شخصیتهایی فرعی که خطِ طرح‌هایی فرعی را پیش می‌برند و خط طرحِ اصلی را پیچیده می‌کنند، صرفاً داستانی بلند یا قصهٔ کوتاهِ ساده‌ای است.

۱۹۷. تبدیلِ صحنه به شعر

یکی از تمرینهایِ بسیار خوب برایِ رعایتِ اختصار، تقلیلِ صحنه‌های بیش از هشت صفحه به شعرِ سپید و مختصرِ هفده کلمه‌ای (یا حتی کمتر) است.

البته در اینجا منظور خلاصه کردن طرح صحنه است و نه مضمون؛ چرا که خلاصه کردنِ مضمون، کارِ ساده‌ای است. در حقیقت همین الان هم ضرب‌المثل‌ها، حقایقِ نسبی و سنتی زیادی مثل، «بارکج به منزل نمی‌رسد»، «خیانت به طلاق ختم می‌شود» و «با حسنِ نیت همه چیز درست می‌شود» داریم که می‌توان آنها را به یك داستان تبدیل کرد. نویسنده با تمرینِ تقلیلِ صحنه به شعرِ سپیدِ کوتاه می‌فهمد که چه مقدار از نوشته‌اش زیادی است:

مثال (صحنه‌ای از یك رمان): یك دسته از سربازهایِ گشتیِ آمریکایی در حالِ پیشروی در جنگلهایِ ویتنام هستند. آنها در حالتِ آماده باش اما وحشت‌زده هستند. دشمن همان نزدیکیهاست. ناگهان رئیسِ گروهِ گشتیها را با تیر می‌زنند و او دردم می‌میرد. بقیه روی زمین دراز می‌کشند و سینه خیز به میانِ علفها می‌خزند. بیست ویت کنگ از مخفیگاهشان بیرون می‌آیند و به سربازها حمله می‌کنند و آنها را می‌کشند.

صحنه‌هایی نظیرِ صحنهٔ بالا فرصتی ایجاد می‌کنند و دستِ نویسنده را در توصیف و گفتگو نویسی، حادثه آفرینی، استفاده از بازگشتِ به گذشته، شرح وضعیت و ارائهٔ درون‌نگری‌های غنایی باز می‌گذارند. اما اتفاقاً نویسنده‌ها باید برایِ اینکه از این فرصتها استفاده نکنند و به اطناب روی نیاورند، تمرین کنند.

مثال (شعرِ سپید و کوتاه):

سربازهایِ گشتی. جنگلِ انبوه. فرمانده تیر خورد.
سربازها پنهان. چریکها حمله‌ور. سربازها کشته شدند.

در این حالت احتیاجی به جزئیات نیست. صحنه را باید تا حدِ امکان مختصر و عریان ارائه داد و با استفاده از قالبِ شعرِ سپید، صحنه را بازسازی و زاویه دیدِ آن را حذف کرد. البته قرار نیست با این کار راه و رسمِ شعرِ سپیدگویی را بیاموزیم، بلکه می‌خواهیم تمرین کنیم تا بتوانیم از عادتِ سنتیِ درازنویسی دست برداریم.

۱۹۸. مشروب و موادِ مخدر[۳]

علی رغمِ شایعات و اسطوره‌سازی‌های احمقانه‌ای که برخی دربارهٔ نویسندگانِ الکلی و معتاد کرده‌اند، و با صرفِ نظر از برخی از استثناهای عالم نویسندگی، مشروب و موادِ مخدر، زندگی نویسنده را تباه می‌کنند. چرا که حساسیت، حسِ کشف و شهود، ادراك و حافظهٔ او را از کار می‌اندازند.

وقتی نویسنده از موادِ مخدر نشئه یا در اثر باده نوشی مست است، احساس می‌کند نوشته‌اش همچون نوایِ موزونِ سمفونی به آسمان می‌رسد اما وقتی صدایِ موسیقی قطع می‌شود و نوشته‌اش را در سکوت و در روشنایی روز می‌خواند، صدای آن نه تنها دلنواز نیست، بلکه گوشخراش است.

تاریخچهٔ واقعیِ نویسندگانِ گذشته نشان می‌دهد که نویسندگان با مصرفِ موادِ مخدر و مشروب‌خواری دیگر تسلطی بر کارِ خود ندارند. به علاوه با خواندنِ این تاریخچه درمی‌یابیم که بسیاری از این‌گونه نویسندگان خودکشی کرده، راهی تیمارستان یا بیمارستان شده، از سرِ کار اخراج شده، به دریوزگی و آوارگی افتاده، خانه خراب شده و به فحشا تن در داده و یا لاأبالی و سرگردان شده‌اند. این گونه نویسندگان را نباید ستود و نباید با آنها رقابت کرد بلکه باید برایشان گریست و برایِ آثارشان غم خورد.

۱۹۹. انگیزه دیرپا و انگیزهٔ آنی

شخصیتهایِ رمان دو نوع **انگیزه** دارند: **انگیزهٔ دیرپا و انگیزهٔ آنی.**

انگیزه در حقیقت محورِ وجودی شخصیت و علتِ اعمال، احساسات، افکار و حرفهایِ خاصِ اوست. شخصیت به خاطرِ انگیزه‌اش، چیزی را تجربه می‌کند و بعد موفق می‌شود یا شکست می‌خورد. خواننده باید بتواند به سرعت انگیزهٔ شخصیتِ اصلی را بفهمد. ممکن است لزومی نداشته باشد شخصیتِ اصلی انگیزهٔ خود را درك کند یا شاید بالاخره به انگیزه‌اش پی ببرد.

انگیزهٔ دیرپا، از همان ابتدایِ رمان در شخصیت ایجاد می‌شود.

مثال: (۱) جوانی که پاهایش کج مادرزاد است، برایِ اینکه قدرتش را به همشاگردی‌هایش نشان دهد، دیوانه‌وار تمرین می‌کند تا در مسابقهٔ مدرسه پیروز شود.

(۲) افسرِ رومی که از فسادِ امپراتوری به تنگ آمده، آرتش را ترك می‌کند تا به دنبالِ زندگیِ معنیدارِ اخلاقی و مذهبی برود.

انگیزه‌هایِ دیرپایِ بالا درهمه جایِ رمان بررفتارِ شخصیت تأثیر می‌گذارند و همهٔ مشکلات، درگیریها، امیدها و تلاشهایِ شخصیت در راهِ دستیابی به اهدافش، از انگیزه‌هایِ وی ناشی می‌شوند.

انگیزه‌های آنیِ اعمالی هستند که شخصیت در مواجهه با وضعیتی آنی انجام می‌دهد و لازم نیست با انگیزهٔ عمیقِ شخصیت ارتباطی داشته باشند. انگیزه‌های آنی در حقیقت همان واکنشهای منطقی شخصیت هستند.

مثال: (۱) قاضی شهرداری برایِ جبرانِ محبتِ دوستی، بهانه‌ای می‌یابد تا وی را از اتهام «رانندگی در حالتِ مستی» تبرئه کند.

(۲) رقصندهٔ برجسته باله به صورتِ مردی که می‌گوید دامنش شکم داده، سیلی می‌زند.

آثارِ پایِ کج همیشه در زندگی با پسرِ جوان و افسرِ رومی همواره در جستجویِ زندگی معنیدار است. اما رقصندهٔ باله با وجودِ اینکه احساس می‌کند به او توهین شده، می‌تواند رژیم بگیرد یا دامنی نو بخرد. قاضی شهرداری نیز محبتِ دوستش را جبران کرده

است و دیگر لازم نیست قوانینِ اداره‌اش را زیرپا بگذارد.

۲۰۰. تشریح تغییر شخصیت پس از تغییر

برایِ بیانِ تغییرِ اساسیِ شخصیت می‌توان از این شیوهٔ جذاب استفاده کرد: ابتدا تغییر شخصیت را نشان و بعداً نحوهٔ تغییر او را توضیح داد. ضمناً اینکه نویسنده از گذشتهٔ شخصیت استفاده می‌کند تا نشان دهد تغییرِ او مُنطقی است.

داستان (رمانِ خانوادگی ـ سال ۱۸۷۸): گیلبرت که نوزده سال دارد و تنها فرزندِ یکی از سرمایه‌دارانِ بزرگ کشتیرانی و بسیار نازپرورده است، روزی از روزها ناپدید می‌شود و خانواده‌اش یک سال دنبال او می‌گردند، ولی او را نمی‌یابند. به همین دلیل فکر می‌کنند مرده است. اما دو سال بعد ناگهان پیدایش می‌شود. گیلبرت بسیار آبدیده، زیرک و بلندپرواز شده است. والدینش تعجب می‌کنند. اگر چه پدر او قبلاً هم هیچگاه از گیلبرت خوشش نمی‌آمد.

اگر نویسنده توضیح ندهد که چرا و چگونه گیلبرت تغییر کرده است، ممکن است تغییرِ او کاذب و تصنعی به نظر آید. اما قبل از توضیحِ نویسنده، گیلبرت باید دست به عملی بزند و ثابت کند که این تغییر، واقعی و همیشگی است. ضمنِ اینکه این عملِ گیلبرت باید به پیشبردِ داستانِ زمانِ حال نیز کمک کند.

مثال: گیلبرت به پدرش می‌گوید که می‌خواهد خودش یک شرکتِ کشتیرانی راه بیندازد. پدرش عصبانی می‌شود و دستش را بلند می‌کند تا به او مشت بزند. گیلبرت دستِ پدرش را می‌گیرد و به زور او را می‌نشاند. پدرش می‌گوید: «اما تو که از خودت پولی نداری.» گیلبرت کیفِ جیبی‌اش را از جیب درمی‌آورد و سی مرواریدِ سیاه و کمیاب رویِ میز می‌اندازد و می‌گوید: «با اینها شروع می‌کنم. می‌خواهم ورشکستت کنم»

و در اینجا نویسنده علتِ تغییرِ گیلبرت را توضیح می‌دهد: یکی از گروههای ارعاب کننده گیلبرت را دزدیده و مجبور کرده بود که در یک کشتیِ صید نهنگ، دستیار آشپز باشد. بعد از یک سال گیلبرت خود را به دریا انداخته و امواج او را با خود به جزایر سلیمان برده بود. او با اهالیِ جزیره به صیدِ مروارید پرداخته و با یکی از بومیان ازدواج کرده و بچه‌دار شده بود. سپس برایِ اینکه ثروتمند شود او را ترک کرده، اما قول داده بود که روزی بازگردد.

نویسنده دوراه برایِ افشایِ گذشتهٔ گیلبرت دارد: می‌تواند بینِ گذشتهٔ او و بخشی از زمانِ حالِ داستان پیوند برقرار کند (مثلاً همسرِ بومیِ او سعی می‌کند او را بیابد) و بعد قسمتهایی از گذشته او را ضمنِ چند صحنه تصویر کند. اما اگر صرفاً بخواهد نحوهٔ تغییر او را توضیح دهد لزومی ندارد در داستانِ زمانِ حال، گذشتهٔ او را نشان دهد بلکه می‌تواند به سادگی آن را روایت کند. با این توضیحات خواننده می‌پذیرد که اعمالِ زمانِ حالِ وی، نتیجهٔ منطقی گذشتهٔ اوست.

ازمزایایِ دیگرِ این شیوه، آن است که چون در این حالت شخصیتهایِ دیگر توضیحاتِ نویسنده را نخوانده‌اند، اطلاعاتِ خواننده دربارهٔ گیلبرت بیش از شخصیتهایِ دیگرِ داستان است.

۲۰۱. پیوستگی

با اینکه رمان‌نویسی اصول و فنونِ اساسیِ زیادی دارد، اما عنصر **پیوستگی** از همهٔ فنون مهمتر است. رمانِ بدونِ پیوستگی فقط ساختاری از صحنه‌هایِ پشتِ سرِ هم است؛ اما در این حالت گویی نویسنده قسمتهایِ اولِ رمان را حذف یا فراموش کرده است و فصلِ دهمِ رمان فقط از این نظر که مکان، زمانِ تقویمی و شخصیتهایِ آن با فصلِ اول یکی است با این فصل ارتباط دارد، اما پیوندِ نزدیکی بینِ آنها نیست.

پیوستگی در حقیقت ساختارِ پنهانِ رمان و پیوند دهندهٔ همهٔ رمان با ابتدایِ آن است. و به تعبیری دیگر پیوستگی، جوهرِ وحدتبخش، عنصرِ منسجم کنندهٔ رمان و یا شبکه‌ای از رگهای نامرئی است که به سرتاسرِ بدنِ داستان، غذا و مایعِ حیاتی می‌رسانند. برایِ ایجادِ پیوستگی باید همهٔ قسمتهایِ رمان را از طریقِ بیانِ صریح یا با اشارهٔ ضمنی، در بخشهایِ ابتدایی رمان آورد. در واقع بخشهایِ ابتدایی رمان، کلِ رمان را بسط می‌دهند.

افتتاحیهٔ رمان باید حداقل دارایِ سه نوع بحران باشد: ۱) **بحرانِ شخصیت**، ۲) **بحرانِ موقعیت** و ۳) **بحرانِ روابط**.

داستان: یک خانوادهٔ چهار نفرهٔ اروپایی شاملِ مادر، پدر، پسر و یک دختر جوان در اوایلِ دههٔ ۱۹۰۰ برای تشکیلِ یک زندگی نوین به امریکا مهاجرت می‌کنند.

بحرانِ شخصیت: پدرِ خانواده را به دلیلِ همکاری با خلافکارهای جزء دستگیر می‌کنند و به زندان می‌فرستند.

بحرانِ موقعیت: خانواده را از آپارتمانِ محلِ اقامتشان بیرون می‌اندازند و آنها مجبور می‌شوند پیشِ بستگانشان زندگی کنند. آنها و بستگانشان چهارده نفره، در دو اتاق درهم می‌لولند و زندگی می‌کنند. حمامِ خانه غیرِ قابلِ استفاده است. پسرِ خانواده مبتلا به ویروسِ فلج و فلج می‌شود.

بحرانِ روابط: مادرِ خانواده برایِ اینکه برادر شوهرِ هرزه‌اش، دخترش را اغوا نکند، خود معشوقِ او می‌شود. عمهٔ دختر که خیاط است کاری برایِ دختر در کارخانهٔ لباسدوزی پیدا می‌کند. سرکارگر به دختر می‌گوید که اگر دخترتن به روابطِ نامشروع با او ندهد از سرِ کار اخراجش خواهد کرد. سرکارگر با تقاضایش، دختر را به ستوه آورده است. دختر متوحش است.

اگر همهٔ این اتفاقات در بیست و پنج یا سی و پنج صفحهٔ اولِ رمان رُخ دهد، نویسنده مطمئناً رمانی خلق کرده که همهٔ قسمتهایِ آن با هم پیوستگیِ بالقوهٔ کاملی دارند.

پیوستگیِ حوادث یعنی پیشرویِ مجموعهٔ حوادث، به طوری که خواننده را بعد از تمام شدنِ حوادث و وقتی پیش رفت تا حوادثِ دیگر را بخواند، دائم به حوادثِ قبلی ارجاع داده، خاطرهٔ آنها را در ذهنش تجدید کند.

مثال: پسرِ خانواده در صفحه بیست و دویِ رمان، مشغولِ کار کردن در لنگرگاهِ «ایست ریور» است. چند بچهٔ شیطان او را در آبهایِ کثیف و آلوده می‌اندازند. وقتی پسرک در صفحه سی و نه رمان سخت مریض و مبتلا به ویروسِ فلج می‌شود، این دو صحنه به هم پیوند می‌خورند (اگرچه حوادث و صحنه‌های دیگر بین آنها حائل شده و آنها را از هم جدا کرده‌اند). صحنهٔ مریضی او تداومِ صحنهٔ پرتاب شدنش به درونِ آبهایِ کثیفِ رودخانه و رفت و آمدش با صندلی چرخدار نیز تداومِ صحنهٔ فلج شدنِ پسرک است. بعدها نویسنده فقط از صحنه‌هایِ مریضی و پرتاب شدنِ وی به رودخانه هنگامِ اشاره یا تجدید خاطرهٔ شخصیت، استفاده می‌کند.

هر وضعیتِ تازه‌ای را که نویسنده شروع می‌کند، باید توأم با بحرانی فرعی نیز باشد. شدتِ این بحرانِ فرعی کمتر است و قبل از بحرانِ اصلی و در آخرِ صحنه، رخ می‌دهد. مثلا پدرِ خانواده با خود عهد می‌کند که از مجرمانی که اورا به زندان انداختند انتقام بگیرد یا همسرش را تهدید می‌کند که به او خیانت نکند. این بحرانهایِ فرعی، مصالحِ وضعیتها و فصلهایِ آینده را تأمین می‌کنند. هنگامی که یکی از این بحرانهایِ فرعی تبدیل به خطِ طرحِ وضعیتِ تازه‌ای شد پیوستگی رمان آغاز می‌شود. چرا که در این حالت افتتاحیه گسترش پیدا می‌کند و پیش می‌رود.

و باز باید قبل از اینکه مادرِ خانواده، معشوقِ برادر شوهرش شود، بحرانِ فرعیِ دیگری نیز آغاز شود.

مثال: همسرِ مردِ هرزه به زندان می‌رود تا به پدرِ خانواده اطلاع دهد که زنِ وی با برادرش روابطِ نامشروع دارد. این بحرانِ فرعی (کینهٔ مرد نسبت به خیانتِ همسرش)، اساسِ وضعیتِ بحرانیِ بعدی می‌شود. وقتی بحرانهایِ بعدی آغاز شد، مجدداً پیوستگیِ دیگری بینِ حوادث رمان به وجود می‌آید و همهٔ مصالحِ بعدی با ابتدای رمان پیوند می‌خورد.

پیوستگی هیچگاه نمی‌گذارد خواننده محتوایِ قبلیِ رمان را فراموش کند. چرا که این محتوا همواره با اشاره‌هایی که ذهنِ خودآگاهِ شخصیت به آن می‌کند، زنده می‌شود. آدمی به خاطرِ اتفاقاتی که در زندگی گذشته‌اش رُخ داده، هم اکنون متنفر می‌شود، عشق می‌ورزد، می‌کشد، می‌گریزد، قهرمان یا شخصی پلید می‌شود.

خواننده نیز چون می‌داند تغییرِ شخصیت و روابطِ وی ناشی از چیست، آن را درک و باور می‌کند، پیوستگی، خواننده را همواره پیش می‌برد.

۲۰۲. توصیفِ صحنه

هنگامی که برای **صحنه‌پردازی** تصویری از چشم‌اندازِ شهر، استان یا دهکده ارائه می‌دهید ویژگیهایی از صحنه را که کاربردِ مهمی در رمان یا داستان دارند توصیف کنید، به علاوه باید این ویژگیهایِ کاربردی را با دقت انتخاب کرد.

داستان: شهری مرزی در سالِ ۱۸۵۴. غریبه‌ای، کلانترِ محبوبِ شهر را از پشت با گلوله

می‌زند. مردمِ شهر به خشم می‌آیند. قاتل را دستگیر می‌کنند و کشان‌کشان پایِ شاخهٔ بزرگِ درختی که طرفهایِ آخرِ شهر است می‌برند و می‌خواهند دارش بزنند.

در این حالت بهتر است ابتدا [و قبل از شروع حادثه]، صحنه‌پردازی را با توصیفِ خیابانِ عریض و خاکی و درختِ بزرگِ بلوط آغاز کنیم. درخت نشانهٔ حدِ فاصلِ بینِ قسمتِ بدنام و آبرومندِ شهر است. می‌توان طنابی را نیز که از شاخهٔ کلفتِ درخت آویزان است، اسبانِ قدرتمندی را که به نردهٔ جلویِ دفترِ کلانتر بسته شده و گاوچرانهایی را که با تبختر واردِ کافه می‌شوند دقیقاً توصیف کرد.

ضمنِ اینکه می‌توانید وقتی داستان کم کم بسط پیدا کرد، جزئیات طبیعی و کاربردی دیگرِ محیط را نیز توصیف کنید.

هدف از توصیفِ صحنه ارائهٔ صرفِ فهرستی از اموال و تأسیساتِ شهر برای واقعی جلوه دادنِ آن، نیست. به عبارتِ دیگر توصیفِ صرفِ صحنه کافی نیست چرا که تصنعی است و جاذبه‌ای ندارد.

مثال: درای‌هول مجموعه‌ای از ساختمانهایِ چوبیِ طویل و باریکی در پنجاه کیلومتریِ جنوبِ آبلین[۴] بود. جادهٔ عریض و کجی از زمینهایِ حاصلخیز می‌گذشت و به محوطهٔ انبارِ دامهای راه‌آهن می‌رسید. زمین، تخت و نزدیکترین مزرعهٔ دامپروری در ده کیلومتری شهر بود. اما کلیسایی در شهر نبود. در قسمتِ شمالی شهر سیزده کافه، دوسلمانی، و یك پارچه‌فروشی بود. در قسمت جنوبیِ شهر نیز بانکی دوطبقه، ادارهٔ عیارسنجی، آهنگری و مطبِ دندانپزشکی بود. در منطقهٔ زراعتی نیز که در ۵ کیلومتریِ غربِ دباغخانهٔ شهربود، ذرت و گندم کشت می‌شد.

این نوع تصفیه به جایِ اینکه احساس و خاطره برانگیز باشد، آماری است. باید جزئیاتِ صحنه ضمنِ اینکه مکانی را تصویر می‌کند، **شك و انتظار** نیز ایجاد کند. اگر قرار است اتفاقی خشونت‌آمیز رخ دهد، باید از نمادهایی که خشونت را به ذهن تداعی می‌کند مثلِ دفترِ کلانتر، سلاحهای درغلاف، شاخهٔ کلفتِ درخت که طنابِ دار از آن آویزان است استفاده کرد. خواننده این نمادها را از طریقِ کشف و شهود، منظم و تبدیل به الگویِ ظریفی که تداعی کنندهٔ خشونتِ احتمالی است، می‌کند.

۲۰۳. بگذارید خواننده جاهای خالی اطلاعات را پر کند

نویسنده نمی‌تواند همه چیزِ رمان یا داستان را تصویر و روایت کند؛ چون تعدادِ صفحاتِ رمان آنقدر زیاد می‌شود که دیگر به سختی می‌توان آن را خواند. به همین جهت از فنونِ زیادی استفاده می‌کند تا خواننده را ترغیب به همکاری با خود کند. یکی از این فنون، **فنِ توصیفِ تلویحی یا فرضِ ضمنیِ خواننده** است.

نویسنده ترکیبی از برداشتهایِ حسی را گزینش می‌کند و در کانونِ توجه خود قرار و طوری آنها را نظم می‌دهد که بدل به الگویی واحد شوند و بعد خواننده فضاهایِ خالی را با تصاویری (یا خاطراتی) که حاصلِ تجربیاتِ شخصی‌اش است پر می‌کند.

مثال: کرجیِ رها شده، در آبهایِ شور غلت می‌خورد. کپه‌ای جلبكِ دریایی از رویِ چرخِ بزرگی آویزان بود. دودکش کلفتِ کشتی شکاف برداشته بود.

نویسنده دیگر ساحلِ رودخانه، درختان، آسمان و غیره را توصیف نمی‌کند. چرا که خواننده خود جایِ خالیِ این توصیفها را پر می‌کند. در حقیقت نویسنده در اینجا فقط از حسِ بینایی‌اش استفاده کرده است و خواننده بدونِ اینکه اصرار کند، خود با فرضیاتش در سکوت، به سرعت چیزهایی را که نویسنده نشانش می‌دهد به علاوهٔ چیزهایی را که تصویر نمی‌کند پیشِ خود مجسم و فضایِ خالی را پر می‌کند.

اما نویسنده باید تصاویرِ صحنه را کاملاً دستچین کند. و اگر در این کار سهل‌انگاری کند، در واقع خواننده را واداشته تا جزئیات ناسازگاری را که ربطی به صحنه ندارد مجسم کند. دراین صورت صحنه را به جایِ آنکه نویسنده خلق کرده باشد، خواننده خلق می‌کند.

عمق و وسعتِ توصیف نیز به تعدادِ حسهایی بستگی دارد که نویسنده به کار می‌گیرد تا خواننده را واردِ صحنه کند.

مثال: کرجیِ رها شده، در آبهایِ کثیف غلت می‌خورد. تمساحی با صدایِ بلند خمیازه کشید و بعد دست و پازنان دنبالِ یك ماهی افتاد. آبِ دریا موج برداشت و امواج، دودکشِ شکاف برداشته رابه جیرجیر انداخت. پیرمردِ فرانسوی تبار در حالی که در **بشتِ درختی،آتشِ زیرِ دیگچهٔ لوبیایِ پرفلفل را به هم می‌زد آواز می‌خواند.**

در اینجا فضا وسیعتر شده است. البته نه به دلیل اینکه تعدادِ اشیایِ این فضا بیشتر شده؛ بلکه به این دلیل که خواننده درسکوت جایِ خالیِ صداها و بوها را نیز پر و نویسنده بیش از پیش از برداشتهای حسی و تجربه‌هایِ شخصیِ خواننده استفاده می‌کند. البته نویسنده نه به نحوی مرموز و تصادفی، بلکه عمداً این شیوه را به کار می‌گیرد.

۲۰۴. کتب فن داستان‌نویسی

نویسنده‌ای که می‌خواهد کارِ حرفه‌ای کند باید هر تعداد کتابِ فنِ داستان‌نویسی که می‌تواند، بخواند، اما نباید فکر کند که این کتب برایِ کارش اهمیتِ حیاتی دارند. نویسندگان باید همیشه از شیوه‌هایِ فنی خودشان استفاده کنند.

کتبِ فن داستان‌نویسی فنونی را برایِ صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی، خلقِ خط طرح‌هایِ گوناگون و مستحکم کردنِ ارتباطِ اشخاص از طریقِ درگیری، به نویسندگان می‌آموزند. همچنین نویسنده را دربارهٔ نحوهٔ گردآوریِ مصالح، خلق تسلسلِ نمایشی، انگیزه‌یابی برای شخصیت و حفظِ ثبوت و عمق بخشیدن به وی و پیچیده کردنِ داستان راهنمایی می‌کنند. اما نویسندگانِ این کتب فقط تجربیات، تلقیها، شیوهٔ کار و امکاناتِ شخصیِ خود را برایِ غلبه بر مشکلاتِ نویسندگی، ارائه می‌دهند. گو اینکه اغلب آنها آموزنده و الهامبخش هستند.

اما قبل از اینکه نویسنده دستورالعمل‌های این کتب را به کار بندد باید مشکلاتی را که قبلاً در ضمنِ نوشتن تجربه کرده به کمكِ این نوع کتابها حل کند.

چون داشتنِ صدها راهِ حل برایِ مشکلاتی که هنوز به وجود نیامده مثلِ داشتنِ هزاران مشکلی است که هنوز راه حلی برایشان پیدا نشده است.

نویسنده دیر یا زود به این نکته پی می‌برد که وقتی ضمن نوشتن فهمید مشکل چیست، در عینِ حال می‌فهمد که راهِ حل را نیز می‌دانسته؛ چرا که هر مشکلی راه حلِ طبیعیِ خود را نیز دارد.

کتابهایِ فنِ داستان‌نویسی از این جهت که چیزهایی را برایِ ما تداعی می‌کنند با ارزش هستند. نویسندگان اغلب با خواندنِ این کتابها و مخالفت با نظریاتِ نویسندگانِ دیگر، راهِ حلِ هایِ خاصِ خودرا می‌یابند. چرا که بحث و مخالفتِ نویسندگانِ حرفه‌ای با هم باعث می‌شود تا آنها راه حل‌هایی را که قبلاً می‌دانستند مجدداً در ذهنشان تداعی شود. بنابراین ارزش این کتب در این نیست که به ما یاد می‌دهند **چگونه بنویسیم، بلکه از این جهت باارزش‌اند که راه‌حل‌هایی را که قبلاً پیدا شده، در اختیارمان می‌گذارند.**

باری، کتبِ داستان‌نویسی و حتی کتابِ حاضر وَحیِ مُنزَل نیست.

پانویس:

۱ـ Tumtislımava

۲ـ Abner

۳ـ این قسمت کوتاه شده است.

۴ـ Abilene