**۲۰۵. گنجاندن پایانِ رمان در ابتدایِ آن**

نویسنده باید قبل از نوشتنِ رمان، از دو قسمتِ آن یعنی شروع و پایانِ آن اطّلاع داشته باشد؛ اما وسطهایِ این دو را می‌تواند ضمنِ نوشتن کشف کند.

به علاوه باید در جایی از افتتاحیهٔ رمان به طورِ ضمنی به پایانِ آن اشاره کند. البته خواننده در ابتدایِ رمان متوجه پایانِ آن نمی‌شود. اما در این حالت مهم نیست که نویسنده خواننده را به چه سفرهایِ دور و درازی می‌برد، چون خواننده خود هنگامی که به پایانِ داستان رسید حسّ می‌کند که رمان کامل و تمام شده است. **گنجاندنِ پایانِ رمان در ابتدایِ آن، دو کمکِ ضروری به خواننده می‌کند:**

۱. انچه را که خواننده می‌خواند برداشتهایِ پنهانیِ او را می‌پالاید. خواننده به طورِ ناخودآگاه به پایانِ داستان پی می‌برد و سپس وقتی به پایانِ آن رسید، چیزی را که قبلاً به طورِ ناخودآگاه می‌دانسته، به جا می‌آورد و در حقیقت احساسِ یأس نمی‌کند.

۲. و باز در این حالت مهم نیست که پایانِ داستان تا چه حد منحصر به فرد یا غافلگیر کننده است. خواننده هنگامی که به پایانِ داستان رسید، آن را می‌پذیرد چون قبلاً به طورِ ناخودآگاه از پایانِ آن مطلع بوده است.

**داستان: چهار مرد و سه زنِ غواص در جستجویِ** کشتیِ اسپانیولی که در سالِ ۱۵۷۴ غرق شده و حاملِ طلا بوده است هستند. در پایانِ داستان یك زن و یك مرد می‌میرند، یك مرد و یك زن از جستجو دست می‌کشند و دو مردِ باقیمانده نیز هردو عاشقِ تنها زنِ باقیمانده، و رقیبِ سرسختِ همدیگر می‌شوند.

نویسنده هنگامی که در فصلِ افتتاحیهٔ رمان صحنه‌پردازی می‌کند و طرح و روابطِ افرادِ رمان را بسط می‌دهد از طریقِ **شخصیت پردازی** با دقت علائم و اشاراتی را در مورد پایانِ رمان در حوادثِ آن می‌گنجاند. **براد بسیاد شاد و شنگول است. به همین جهت دیگران نمی‌دانند که او مطمئن است قبل از پیدا کردنِ جایِ کشتیِ غرق شده، می‌میرد.** خواننده نیز فکر می‌کند این جزئی از شخصیت پردازیِ افتتاحیهٔ رمان است و آن را می‌پذیرد. اما نمی‌داند نویسنده می‌خواهد از الان او را برایِ مواجهه با سرنوشتِ آیندهٔ شخصیت آماده کند. **زلدا با اینکه می‌داند آرون شیفتهٔ اوست، نگاههایِ خیرهٔ او را نادیده می‌گیرد. خیل نقشهٔ چین و چروکی را که از ناخدایِ مستی دزدیده است بررسی و با بیحالی با ناخن، لکهٔ خشکِ خونی را از گوشهٔ نقشه پاك و از این طریق نویسنده پایانِ داستان را ترسیم می‌کند.**

اگر موقعِ نوشتنِ رمان پایانِ داستان را نمی‌دانید، به نوشتنِ آن ادامه دهید. اما وقتی رمان را تمام کردید، هنگامِ بازنویسی، قسمتهایی از پایانِ آن را در افتتاحیهٔ رمان بگنجانید. به این ترتیب پایانِ رمان سرِ جایِ خود هست، اما این پایان از همان ابتدایِ رمان شروع می‌شود.

**۲۰۶. حفظِ تداومِ صحنه‌هایِ طولانی**

یکی از علائمِ ارتقایِ نویسنده از مبتدی به حرفه‌ای، توانایی وی در حفظِ تداومِ نمایشیِ صحنه‌هایِ طولانی است.

نویسنده باید برایِ سرعت بخشیدن به داستان، هدایتِ انتقالهایِ سریع و ایجادِ حسِ نزدیکی در خواننده، دائماً از صحنه‌هایِ کوتاه (یك یا چهار صفحهٔ تایپی) استفاده کند. با این حال ردیف کردنِ

درسهایی در بارهٔ داستان‌نویسی ـ (۱۳)

# برای مردم بنویسید نه برای منتقدان ادبی

● لئونارد بیشاپ

● ترجمهٔ محسن سلیمانی

صحنه‌های کوتاهِ زیاد، پشتِ سرِ هم، داستانِ سریع را تکه‌تکه می‌کند و خواننده فضایِ کافی در اختیار ندارد تا تصویری کامل دریافت کند و فرصتِ کافی ندارد تا پیوندِ عمیقی با **محتوایِ ناگفتهٔ** زمان برقرار کند.

آن بخش از ویژگیهایِ رفتاریِ شخصیت که به **طورِ ضمنی** به عناصرِ انگیزه و احساسِ وی اشاره می‌کند و جوهرهٔ پنهانِ روابط را که خواننده فقط در صحنه‌های طولانی آن را احساس می‌کند به نمایش می‌گذارد، **محتوایِ ناگفتهٔ** زمان است. خواننده برای دریافتِ این محتوا، به جای اینکه صرفاً حوادثِ صحنه را بخواند باید **کلِ صحنه** را حس کند.

**داستان:** آدم‌رُبایی دخترِ کوچكِ رئیسِ پلیسِ شهر را می‌دزدد و تهدید می‌کند که اگر رئیس‌پلیس نگذارد یکی از زندانیان فرار کند، دخترش را خواهد کشت. رئیس پلیس دست به یك سلسله اقدامات می‌زند:

**(توالیِ صحنه): الف)** اسامیِ مظنونهایِ احتمالی را یکی یکی از فهرستِ خود حذف می‌کند. **ب)** افرادِ دامگذارِ پلیس را برایِ کسبِ خبر تحتِ فشار می‌گذارد. **ج)** از زندانی برایِ گرفتنِ نامِ آدم‌ربا، بازجوییِ سختی می‌کند. **د)** ناشناسی تلفن می‌زند و هویتِ آدم‌ربا را فاش می‌کند. **هـ)** تعقیب و گریز. **و)** درگیری و تیراندازی. **ز)** رئیس پلیس با عملیاتی قهرمانانه، دخترش را آزاد می‌کند.

در اینجا داستان سریع پیش می‌رود و جاشنی هیجان نیز دارد. اما سرعتِ زیادِ آن بسیاری از سایه روشن‌ها و ویژگیهایِ باطنی شخصیتِ رئیس‌پلیس را از نظر پنهان می‌کند. به بیانِ دیگر، معلوم نیست که رئیس پلیس در اعماقِ وجودش چه احساسی دارد، و داستان فاقدِ عنصرِ وحشتِ انسانی است. میزانِ حرفه‌ای بودنِ نویسنده را با این معیار که تا چه حد می‌تواند صحنه‌های پرشتاب را با هم ترکیب و تبدیل به صحنه‌هایِ طولانی کند می‌سنجند. البته به شرطی که نویسنده واقعیتهای انسانی را نیز در صحنه بگنجاند و سرعت آن را خیلی کم نکند.

نویسنده برایِ پرهیز از به کارگیریِ ساختاری پر از قطع و وصل، ابتدا نحوهٔ حذفِ مظنونهایِ احتمالی را روایت و بعد تحتِ فشار گذاشتنِ دامگذارانِ پلیس را وصف می‌کند و سپس حادثهٔ خشنِ استنطاق از زندانی را به نمایش می‌گذارد. ضمن اینکه این مصالحِ تصویری را با احساساتِ رئیسِ پلیس در بارهٔ انتخابِ بینِ شرافتِ حرفه‌ای و زندگیِ فرزندش، می‌آمیزد و بعد بدونِ اینکه بینِ قسمتهای صحنه فاصله بگذارد، به اقداماتِ رئیسِ پلیس براساسِ تلفنی که فردی ناشناس به او می‌کند و درگیری و تیراندازی و کارِ خطرناكِ وی برایِ نجاتِ دخترش، می‌پردازد. نویسندهٔ حرفه‌ای حتی در صورتِ لزوم می‌تواند تداومِ صحنه‌هایِ صدصفحه‌ای را نیز حفظ کند.

## ۲۰۷. توصیف شخصیت

یکی از شیوه‌هایِ موردِ علاقهٔ نویسندگانِ مبتدی (که البته وقتی تجربهٔ لازم را کسب کردند، نسبت به آن بی‌علاقه می‌شوند) شیوهٔ عدمِ توصیفِ ظاهرِ شخصیتهاست. چرا که ایشان معتقدند توصیفِ جسمانیِ شخصیتها زائد است و تخیلِ خواننده را محدود می‌کند و نمی‌گذارد خودِ آنها شخصیتها را در ذهنشان خلق کنند.

اما این شیوهٔ کار، واقعگرایانه نیست. اگر نویسندگانِ دیگر نیز همین اعتقاد را داشتند چه بسیار شخصیتهایِ بزرگِ ادبیات نظیر اما بوواری، خانوادهٔ کارامازوف، احاب[۱]، دُن کیشوت و کووازیمودو[۲] که اینك نبودند. اما خوانندگان، این شخصیتها را بهتر از بستگانِ خود می‌شناسند.

خواننده نباید خود، جایِ خالیِ توصیفِ جسمانیِ شخصیتها را پر و نویسنده نباید در این مورد از همکاریِ خواننده استفاده کند، بلکه بایدهمواره چیزهایِ موردِ نظرِ خود را به خواننده نشان دهد. جملاتِ **«زنی دوست داشتنی و رفتارش نشانگرِ تربیتِ اشرافیِ او بود»** مبهم است. **اگر این زن گردنِ باریك و دراز و موهایِ شرابی نداشته باشد، هیچکس نمی‌تواند او را ببیند.** اما جملاتِ **«مرد ریزنقش بود و شکمِ بزرگش، پیراهنش را به زور از شلوارش در آورده بود»** توصیفی جسمانی است و می‌توان آن را دید. با **کمكِ ویژگیهایِ** جسمانی می‌توان شخصیتی واقعی خلق کرد.

دنبال کردن حوادثِ زندگیِ **یك سایه** در یك رمان، کارِ بسیار مشکلی است به علاوه توصیفِ ناقصِ **جسمانیِ شخصیتها هیچگاه خواننده را ترغیب** نمی‌کند تا آن را تکمیل کند. خوانندگان آن تخیل و تحملی که بررسی کنندگانِ کتب یا نقادان ادبی گمان می‌کنند دارند، ندارند.

البته رمان و داستان صرفاً به خاطرِ توصیفِ جسمانیِ مفصلِ شخصیتها پُرکشش نمی‌شود. خوانندگان به خاطرِ زندگی، درگیریها، روابط و خطِ داستانیِ شخصیتها، داستان را می‌خوانند. تا آنجا که حتی می‌توان خواننده را با میمونهایی که وال‌استریت را می‌چرخانند نیز مجذوب کرد. خواننده حتی این شخصیتها را هم باور می‌کند. با این حال چنین شخصیتهایی را هم باید توصیف کرد.

## ۲۰۸. توصیفهایِ طولانی

**توصیفهایِ طولانی** (هفت جمله پیوسته یا بیشتر) را باید طبقِ منطقِ بصری، «چشمِ عادی» نوشت. هنگامی که فردی با شخصی مواجه می‌شود یا در زندگیِ واقعی پا به صحنه‌ای می‌گذارد، حسِ بینایی او ابتدا چیزهایِ با ابعاد بزرگتر را می‌بیند. بدین معنی که نخست یك محل یا شکل، سپس مجموعه‌ای از جزئیات و بعد چیزهایِ خاصی را که دوست دارد ببیند، می‌بیند. نویسنده نیز با وجودِ اینکه دارای هر دو حسِ **عام و شخصی** است نمی‌تواند بفهمد که تك‌تكِ **خوانندگان چه چیزی را می‌بینند و دنبال چه هستند.** بنابراین **اگر از زاویه دید نویسنده (دانای کل)** استفاده کند باید آنچه را که خود می‌خواهد و مناسب تشخیص می‌دهد تصویر کند. و اگر از زاویه دیدِ یکی از شخصیتها استفاده می‌کند، چون نقطهٔ اتکایش شخصیت و علائقِ اوست، باید آنچه را که ابتدا شخصیت می‌بیند، به خواننده نشان دهد. اما درهر دو صورت، باید همه‌چیز را براساسِ **منطقِ بصری** (ابتدا چیزهایی راکه تقدم دارند) توصیف کند.

**معرفیِ شخصیت:** ابتدا باید قد، سپس بنیه و بعد ظاهر یاحالتِ شخصیت را توصیف کرد: «مردی کوتاه قد بود و با شلختگی لباسِ کارِ گشادی تنش کرده بود و مثلِ مانکنهایِ پشتِ ویترینِ متروكِ مغازه، ایستاده بود.» سپس باید چهرهٔ او را در کانونِ توجه خود قرار و بعد قوارهٔ کلی وی را نشان دهد: **بیضی، مربع، دراز، کج و کوله و غیره.** سپس باید مو، ابرو، چشم، دماغ، دهان و بعد چانهٔ او را تصویر کنید؛ مگر اینکه ویژگی بارزی داشته باشد: **«دماغِ شکسته‌اش مثلِ یك تکه آدامس بین چشمانِ لوچش بود.»** توصیف در حقیقت مجموعه‌ای از جزئیاتِ پیش برندهٔ شخصیت یا صحنهٔ داستان است.

**صحنه:** ابتدا محل یا مساحتِ آن را تصویر کنید: وسیع، باریك، مدور و غیره. سپس رنگهای اصلی و حال و هوایِ اتاق را مشخص کنید. و بعد مبلمان، تأسیسات، پنجره‌ها و غیره را. مگر اینکه کانونِ توجهتان روی چیزِ خاصی باشد: **«درِ پشتی، تخته چوبِ** عظیمِ مستطیل شکلی بود. رویِ دستهٔ برنجی در، لکه‌هایِ خونِ خشك شده دیده می‌شد.» هنگامی که نویسنده، داستان را از زاویه دیدِ دانایِ کل می‌نویسد، باید در صحنه‌پردازی از حسِ خودش استفاده و به آن اعتماد کند. و وقتی صحنه را از دیدِ شخصیتی توصیف می‌کند باید آنچه را که لازم است شخصیت (به خاطرِ صحنه‌پردازی) ببیند یا آنچه را که باید خواننده ببیند (تا صحنه واقعی جلوه کند) توصیف کند. اما در هر دو صورت، نویسنده باید متناسب با حال و هوایِ صحنه و شخصیتهای آن، صحنه را توصیف کند. نویسنده هنگامِ توصیف در واقع نقشِ دریچهٔ دوربین را ایفا می‌کند و تصاویر دقیقی در اختیار خواننده می‌گذارد.

## ۲۰۹. جزئیاتِ مخلِ صحنه‌پردازی

از صحنه‌هایی که لازمهٔ توصیفِ آنها، وصفِ اجزایِ فعالِ صحنه است نباید استفاده کرد. نویسنده صحنه را برایِ تقویتِ حوادثِ آن توصیف می‌کند. اما وقتی باید **صحنه را مثلِ حوادثِ صحنه، توصیفِ تصویری کند،** صحنه سر راه داستان مانع ایجاد می‌کند. در این حالت، صحنه را باید تغییر داد.

**مثال:** رئیس یك شرکتِ آگهی، زنِ حامله‌ای است که تقریباً تا پنج روزِ دیگر وضع حمل خواهد کرد. وی باید برایِ ترغیبِ افراد به جمع‌آوریِ سهام با هواپیما به اجلاسیه‌ای که در ناحیه کوهستانی آریزونا برگزار می‌شود مسافرت کند. موفقیتِ وی در این زمینه و در شرکتش، به حضورِ وی در این اجلاسیه بستگی دارد.

اگر نویسنده بنویسد که ناگهان بادِ مخالفی وزید و هواپیما آسیب دید و زن دچارِ دردِ زایمان شد، نویسنده از **حادثه‌ای قالبی** استفاده کرده است. البته در این حالت، صحنه به دلیلِ استفاده از حادثهٔ قالبی خراب نشده است بلکه توصیفهای زیادِ بیرونی که باید در صحنه گنجاند، آن را از بین برده است.

چرا که توصیفهایِ ضروریِ صحنه، تحرکِ نمایشیِ دردِ زایمان را کم می‌کند. تکانهای شدیدِ هواپیما، اضطراب و اعمالِ مسافرانِ دیگر و شلوغی صحنه، شدّت و حدّت تجربهٔ پراضطرابِ زن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. اگر هم نویسنده صحنه را توصیف نکند، صحنه غیرواقعی به نظر می‌رسد.

اما اگر در صحنه چند شخصیت اصلی داشته باشیم و نویسنده از ترکیبی از زندگیها استفاده کند و بخواهد به چند شخصیت بپردازد، می‌توان از حادثهٔ **دردِ زایمان** نیز استفاده کرد. در حقیقت زایمان در این زمانِ تند و احساساتی (ملودراماتیك) **بخشی از**

صحنه است و حادثه‌ای مجزا نیست. در این حالت کانونِ توجه عمدتاً شخصیتهایِ مختلف و وضعیتِ دشوارِ هواپیماست.

هدفِ نویسنده از استفاده از طرحِ داستان این است که کاری کند تا زن موقعِ نامناسبی دچارِ دردِ زایمان شود و برنامهٔ حضورش در اجلاسیه به مخاطره بیفتد. پس باید پروازِ هواپیما ترسناک باشد. در این حالت خواننده شك وانتظار دارد و از خود می‌پرسد زن دچارِ دردِ زایمان خواهد شد؟ در حقیقت این یك **حادثهٔ قالبی** (کلیشه‌ای) است. اما نویسنده می‌تواند هواپیما را سالم به زمین بنشاند و خواننده را غافلگیر کند. و باز می‌توان شخصیت را در ماشینِ لیموزین جای داد تا به سرعت به طرفِ محلِ اجلاسیه برود. **اما زن در راه دچارِ دردِ زایمان شود.** در این حالت صحنه مانعِ کار نیست. چرا که در صحنه فقط ماشینِ لیموزین، جادهٔ پیچ درپیچ کوهستانی، راننده (که مثل خلبان هواپیما در کارش خبره است) و زن وجود دارند و صحنه بیش از حد فعال نیست بلکه حادثهٔ زایمان در صحنه فعال است.

## ۲۱۰. نویسندگی درمانی

آیا نویسندگی شیوه‌ای از درمان است؟

البته همهٔ اشکالِ ابرازِ وجود، جنبهٔ درمانی دارد. هر تلاشِ مداومی که فرد برای دستیابی به پالایشِ عاطفی، ذهنیِ روانش می‌کند به وی کمك می‌کند تا به صفایِ نفسِ دائمی یا متناوب جهت نیلِ به زندگی توأم با آرامش، برسد. اما نویسنده نباید فکر کند که این تراوشِ درونی، نوعی نویسندگی حرفه‌ای است. تجربه نشان داده که نویسندگان معمولاً پس از سالها نوشتن از کارشان به عنوان وسیله‌ای برای ابرازِ عواطفشان و سوپاپ تنظیمِ فشارِ درونی استفاده می‌کنند تا بدین وسیله به پالایشی روانی دست یابند. اما همیشه باید هنگام بازنویسی این ابراز بحرانِ درونی یا افشایِ روان را از نوشته‌شان حذف کنند.

اگر هم قرار است بخشی از این بیان یا نوشتهٔ مُسهل در اثر، باقی بماند، باید جزئی از رمان یا داستان باشد و به درون‌بینی و ادراكِ ذهنی وعاطفی شخصیتها، روابط و درگیریها کمك کند. به هرحال با اینکه نویسنده از سر ناچاری و بالاجبار، درونِ معذبِ خود را به روی کاغذ می‌آورد، هنگامی که می‌خواهد نوشته را ساماندهی، پیرایش، جرح و تعدیل، پرمایه و نمایشی کند، باید حتماً نوشته‌هایِ پالایندهٔ روانِ آشفته‌اش را کنار بگذارد.

چون این گونه نوشته‌ها صرفاً به حالِ نویسنده مفید اما مخلِ داستان هستند. در حقیقت خواننده به این استفراغِ مکاشفات که کمکی به پیشروی داستان یا رمان نمی‌کند علاقه‌ای ندارد. چون اگر نویسنده هنگامِ نوشتن دست به این مکاشفاتِ عمیق و احساس برانگیز می‌زند و به بهبودی زندگی شخصی خودش کمك می‌کند، صرفاً باید خودش احساسِ سرخوشی و سبکباری کند. اما نویسندهٔ حرفه‌ای نباید بگذارد این کار مانعِ پیشرویِ داستانش شود.

نویسندگانِ مجربِ راچند چیز اقناع می‌کند: احساسِ اینکه نویسندهٔ حرفه‌ای کاملی هستند، چاپ و فروش زیاد اثر و شهرت جهانی. ستایش جهانی احساسِ عدم امنیتِ نویسنده را از بین می‌برد؛ چرا که احساس می‌کند همه دوستش دارند.

## ۲۱۱. از پیش تعیین کردنِ طولِ صحنه

نویسندگان از صحنه به خاطرِ کارکردش در داستان، استفاده می‌کنند. میزانِ صفحاتِ هرصحنه نیز جزئی از این کارکرد است. اما ممکن است از پیش تعیین کردنِ تعدادِ صفحاتِ هرصحنه، غلط و مأیوس کننده باشد. نویسندگان باید هنگامِ نوشتن بابِ کشفِ مصالحِ تازه را مفتوح نگه دارند.

**داستان:** ملوانِ جوانی تا کنون جربزهٔ خودش را به همکارانش نشان نداده است. آنها در استرالیا واردِ کافه‌ای می‌شوند و شلوغ بازی درمی‌آورند. اما نمی‌دانند که پدرِ صاحبِ کافه در اتاقِ پشتی در حالِ احتضار است، ناگهان دعوا شروع می‌شود.

نویسنده می‌خواهد صحنهٔ مراسمِ **مردانگی** ملوان را در چهارصفحه بنویسد. اما موقعِ نوشتن می‌فهمد که باید شخصیتش را پیچیده کند تا بعداً بتواند با استفاده از این صحنه، صحنه‌هایِ دیگری خلق کند.

**مردانگی پیچیده:** ملوانِ جوان موقعِ زد و خورد با مدیرِ کافه می‌بیند که وی دارد گریه می‌کند. قبل از اینکه بطری را به سر او بکوبد، از وی می‌پرسد: «چرا داری گریه می‌کنی؟» مرد هق‌هق‌کنان می‌گوید که «پدرم دارد می‌میرد.» جوان بطری را به زمین می‌اندازد و مرد را بلند می‌کند و بعد همهٔ ملوانها به اتاقِ عقبی می‌روند تا در کنارِ مردِ محتضر باشند. ملوانِ جوان با این کار مردانگیِ خودش را اثبات می‌کند و نشان می‌دهد که در برابرِ غمهایِ انسانی حساس است.

نویسنده برایِ پیچیده کردنِ شخصیتش به دو **صفحه اضافیِ دیگر** احتیاج دارد.

اما شاید به این نتیجه برسد که بهتر است به جایِ پیچیده کردنِ شخصیت، از او یك قهرمان بسازد.

**مردانگی قهرمانانه:** موقعِ زد و خورد، ملوانِ جوان می‌بیند که یکی از ملوانها که با او بد است، می‌خواهد از پشت به دوستی چاقو بزند. داد می‌زند: «مواظب باش زیك!» و خودش را بینِ دو ملوان می‌اندازد و چاقو به او می‌خورد. همه دست از زد و خورد می‌کشند و ملوان را به کشتی می‌برند تا زخمش رامداوا کنند. ملوانِ جوان تبدیل به قهرمان می‌شود.

تعدادِ صفحاتِ این صحنه، **یك صفحه کمتر** از آنچه نویسنده در ابتدا پیش‌بینی می‌کرده، می‌شود.

اما نویسنده باید جا برایِ مصالحِ غیرِ قابلِ پیش‌بینیِ خودآگاه و منابعِ کشف ناشدهٔ فردی‌اش بگذارد تا بتواندمحتوایِ آن را به رویِ کاغذ بیاورد. از پیش تعیین کردنِ میزانِ صفحاتِ یك صحنه انتزاعی است و همیشه با مصالحی که هنگامِ نوشتن به رویِ کاغذ می‌آید منطبق نیست. طراحی و ترتیب‌بندیِ نکاتِ عمدهٔ صحنه نیز صرفاً جهتِ مصالحِ طراحی شده را مشخص می‌کند، اما نمی‌توان از طریقِ آن تعدادِ صفحاتِ یك صحنه را پیش‌بینی کرد.

## ۲۱۲. صحنه‌هایِ تك منظوره

استفاده از صحنه‌های کوتاه و اتصال دهندهٔ **تك منظوره** در ساختارِ رمانِ اپیزودیك[۳] بسیار مهم است.

این نوع صحنه‌ها بدونِ اینکه روندِ قبلی داستان را پیچیده کنند، سرعتِ آن را افزایش می‌دهند.

صحنهٔ تك منظوره وقفه‌ای کوتاه و ناگهانی است و فقط یك هدف دارد: **نکته‌ای آنی را بیان کند**، در حقیقت حادثه و فاصلهٔ کوتاهی است که بین دو حادثهٔ طولانی جای گرفته است.

**مثال (اواسطِ داستان):** موقعِ مسابقهٔ قایقرانی، بادبانِ قایقِ قهرمان پاره شده، پاروزنانش مست هستند و لنگرش شل و ول است. فرماندهٔ قایق اوست و سعی می‌کند قایق را کنترل کند. چون به ۱۰/۰۰۰ دلار جایزهٔ مسابقه شدیداً احتیاج دارد.

نویسنده حادثه را با تقلای قهرمان برایِ شناور نگه‌داشتنِ قایق، تمام می‌کند. وبعد صحنه تغییر می‌کند. همسر و مادر قهرمان در حالِ تماشایِ مسابقه هستند.

**مثال:** برنیس بازویِ مادرش را گرفت و غرغرکنان گفت: «مامان، می‌ترسم. مشکلی برایش پیش آمده.» زنِ گوشتالو دوربینش را رویِ صورتش تنظیم کرد:

«روزی که می‌خواستی باهاش ازدواج کنی چه به‌ات گفتم؟ نگفتم که او همیشه بازنده است؟»

«تو را خدا بس کن مامان. من دوستش دارم. دارد این کار را برایِ من می‌کند.»

«اگر توهم او را مثل من می‌شناختی، آن وقت واقعاً نگران می‌شدی.»

«مثلاً تو چه از او می‌دانی که من نمی‌دانم؟»

«شوهرِ احمقت شنا بلد نیست.»

دهانِ برنیس از تعجب بازماند و دوربین را بیشتر به چشمانش چسباند.

این صحنهٔ سریع و تك منظوره فقط یك نکتهٔ آنی را افشا می‌کند. قهرمان در اقیانوس است و شنا بلد نیست. سپس نویسنده دوباره به صحنهٔ قهرمان و قایق برمی‌گردد. بادبان می‌افتد و دکل دوتکه می‌شود و یکی از پاروزن‌ها به دریا می‌افتد. این حادثهٔ داستان، طولانی‌تر و پیچیده‌تر است.

صحنهٔ تك منظوره بینِ دو حادثهٔ طولانی‌تر و پیچیده‌تر قرار می‌گیرد و ضمنِ اینکه ناگهانی است، تغییرِ سرعتِ داستان را نیز تسریع می‌کند. اما این صحنه مقدمه و پایان ندارد و از وسط شروع می‌شود. چرا که مقدمهٔ آن در صحنهٔ قبل از آن و پایانش در صحنهٔ بعد است.

## ۲۱۳. گره افکنی

نویسنده هنگامی می‌تواند در داستان **گره‌افکنی** کند که حوادث و منافعِ شخصیتها در تضادِ با یکدیگر باشد. تضادِ منافع، گره‌هایِ پردردسری ایجاد می‌کند و شخصیتها در صددِ پیدا کردنِ راهِ حل برمی‌آیند تا این گرهها را بگشایند. گرههایی که در زندگی شخصیتها ایجاد می‌شود و آنها را به ستوه می‌آورد باید حاصلِ ترکیبِ دقیقِ طرح (بسط داستان) و حوادث (اتفاقاتِ زندگیِ شخصیتها) باشد.

گره‌افکنی‌ها (ساده و پیچیده) باید مثلِ رودهای جنگل به نرمی و با سرعتهایی متفاوت در رمان جریان داشته باشند و خواننده هیچگاه . حساس نکند که

نویسنده در حالِ گره‌افکنی است. به بیانِ دیگر خواننده نباید آنقدر حواسش به روندِ کارِ نویسنده برود که از خواندن دست بردارد و از خود بپرسد: «آیا حادثهٔ غافلگیرکننده باعثِ چرخش در خطِ طرحِ داستان شد یا چرخش غافلگیرکنندهٔ خطِ طرح باعث شد تا شخصیتها با حادثه درگیر شوند؟» بلکه باید چنان در نوشته غرق شود که اصلاً به نحوهٔ رخ دادنِ حوادثِ نمایشی و بسط خطِ طرح توجه نکند.

**داستان:** جوانی بیکاره و دختری ثروتمند عاشقِ یکدیگر شده‌اند و می‌خواهند با هم ازدواج کنند. خانوادهٔ دختر به خاطرِ وضعِ بدِ اقتصادیِ پسر با این ازدواج مخالف‌اند و معتقدند وی به طمع ثروتِ دختر می‌خواهد با او ازدواج کند. آنها دخترشان را تهدید می‌کنند که در صورتِ ازدواج با پسر، او را از ثروتشان محروم خواهند کرد. خانوادهٔ پسر نیز به دلیلِ اینکه دختر در بندِ اعتقاداتِ مذهبی نیست و سر به هواست با ازدواج آنها مخالف‌اند. بنا به عقایدِ قدیمیِ آنها، وی در صورت ازدواج با دختر خواهد مرد.

در رمان دو نوع گره‌افکنی اصلی داریم: ساده و پیچیده. گره‌افکنی ساده به سرعت حل و تمام می‌شود. اما گره‌افکنی پیچیده تداوم دارد و نامحدود است. گره‌افکنی ساده باعثِ رخ دادن چند حادثه و بعد تمام می‌شود، اما گره‌افکنی پیچیده مدتی ادامه پیدا می‌کند و قبل از اینکه تمام شود گرهٔ پیچیدهٔ دیگری به داستان می‌زند. به علاوه گره‌افکنی ساده و پیچیده تأثیراتِ متفاوتی بر روابطِ شخصیتها و خط طرح می‌گذارد. از طریق سه معیارِ مطمئن زیر می‌توان مشخص کرد که گره‌افکنی ساده است یا پیچیده:

۱. میزان اهمیتِ سود یا زیانِ حاصل از گره‌گشایی.
۲. نوع تغییر شخصیت پس از گره‌گشایی.
۳. کشفِ گره‌گشاییهایِ غیر منتظرهٔ دیگر.

یکی از چندین خطِ داستانیِ رمانِ «زوجِ با تربیتِ خانوادگیِ متفاوت،» داستانِ سنتی‌یی است که قبلاً نقل کردیم. تأثیری که روابطِ آنها در کلِ رمان بر زندگیِ اشخاصِ دیگر می‌گذارد بستگی به نوع گرههای زندگیِ آنها و نتیجهٔ گره‌گشاییها دارد.

۱) **گره‌افکنی ساده: سود و زیان:** زوجِ جوان ازدواج می‌کنند و مطمئن هستند که خانواده‌هایشان به قولشان در بارهٔ قطع روابط با آنها پایبند نخواهند بود. آنها هردو آدمهای درستکاری هستند و خانوادهٔ آنها فقط می‌خواستند آنها را امتحان کنند. بعد از ازدواج نیز خوشبخت می‌شوند.

**گره‌افکنی پیچیده:** خانواده‌هایشان آن دو را طرد و آنها ازدواج می‌کنند. بعد از ازدواج نیز خانواده‌هایشان همچنان آنها را اذیت می‌کنند. وفاداری آنها نسبت به خانواده‌هایشان باعثِ اختلافِ بینِ آنها می‌شود و مشکلشان لاینحل می‌ماند.

۲) **گره‌افکنی ساده: تغییر شخصیت:** آن دو با یکدیگر ازدواج می‌کنند. خانواده‌هایشان نیز با آنها آشتی و آنها به خوبی و خوشی با هم زندگی می‌کنند. مرد از ثروتِ زن استفاده می‌کند و زن به مذهبِ مرد می‌گراید. خانواده‌هایِ آنها نیز به سرعت با هم دوست می‌شوند. شخصیت آن دو نیز کمی تغییر می‌کند.

**گره‌افکنی پیچیده:** آنها با هم ازدواج می‌کنند و از خانواده‌هایشان طرد می‌شوند اما سرِ پول و مذهب با هم اختلاف پیدا می‌کنند. زن مجبور می‌شود کار کند و نمی‌خواهد بچه‌دار شود. مرد نیز تصمیم می‌گیرد نویسنده‌ای مذهبی شود و می‌خواهد زنش بچه‌دار شود. شخصیت آنها به طور اساسی تغییر می‌کند و این تغییرات معنیدار است.

۳) **گره‌افکنی ساده: گره‌گشاییهای مختلف:** آنها تصمیم می‌گیرند ازدواجشان را تا موافقت خانواده‌هایشان به تأخیر بیندازند. با هم زندگی می‌کنند و دختر حامله می‌شود و چون هردو خانواده دوست دارند نوه داشته باشند، اصرار می‌کنند که آنها با هم ازدواج کنند. طرح رمان به پایان می‌رسد و رمان گره‌گشایی دیگر ندارد.

**گره‌افکنی پیچیده:** آنها تصمیم می‌گیرند ازدواجشان را به تأخیر بیندازند. با هم زندگی می‌کنند و دختر حامله می‌شود. دشمنی خانواده‌های آنها با هم بیشتر می‌شود و آنها به دلیلِ مسائل مالی و مذهبی با هم اختلاف پیدا می‌کنند. دختر دوقلو می‌زاید. هرکدام از زوجها سرپرستی یکی از بچه‌ها را به عهده می‌گیرد و آن دو از هم جدا می‌شوند. رمان گره‌گشاییهایِ بسیار زیادی دارد.

شخصیتهایِ اصلی باید با چندین گرهِ پیچیده و گرههای سادهٔ زیادی مواجه شوند. به علاوه برایِ اینکه بتوانیم گرههای ساده را به سرعت بگشاییم، باید اوضاع و احوالِ بیرونیِ شخصیتها باعثِ به وجود آمدن آنها شده باشند. از طرفِ دیگر برایِ اینکه گرههایِ پیچیدهٔ داستان تداوم داشته باشند و محدود نباشند باید درونی، و ناشی از درگیریهایِ درونیِ شخصیتها باشند.

## ۲۱۴. صحنه‌های استراقِ سمع

امروزه دیگر صحنه‌هایِ استراقِ سمع در داستان نویسی طرفدار و کاربرد ندارد. در این نوع صحنه‌ها شنونده تصادفاً و مخفیانه پی به اطلاعاتی که به نفع یا به ضرر او یا کسِ دیگری است می‌برد. البته شنونده ناخواسته یا در زمانی تصادفی این اطلاعات را می‌شنود. به علاوه نویسنده با این نوع صحنه‌پردازی ضمنِ رعایتِ اختصار، خطِ طرح را بسط و روابطِ شخصیت را به سرعت تغییر می‌دهد.

از آنجا که در دورانِ اولیهٔ صنعتِ چاپ انبوه، استفاده از عواطفِ اغراق‌آمیز و حوادثِ تند و احساساتی زیاد مرسوم بود، نویسندگان غالبا در آثارشان از این نوعِ صحنه‌ها استفاده می‌کردند. اما در اوایلِ قرنِ نوزدهم خوانندگان واقعگراتر شدند و ذهنشان پیچیده‌تر شد و دیگر کسی گولزنکهایِ کاریکاتوروار و رمانتیک را باور نمی‌کرد و همه ارائه عواطفِ اغراق‌آمیز و پرزرق و برق را مبالغه‌ها و گزافه گوییهای نامعقول به حساب می‌آوردند. صحنهٔ استراقِ سمع نیز از سبکِ کارِ نویسندگان حذف شد؛ چون یا تصادفی و یا شیوه‌ای تصنعی بود.

اما امروزه این دلیل برایِ عدمِ استفاده از آن چندان قانع کننده نیست. و مگر صحنه‌ای مبتذلتر، قالبیتر و آبکیتر از صحنه‌های عاشقانه، تعقیب و گریز و قتل وجود دارد؟

**مثال:** پیشخدمتی که برایِ راه اندازیِ مغازهٔ خواربار فروشی به پول احتیاج دارد، به طورِ تصادفی حرفهایِ ارباب و معشوقه‌اش را می‌شنود و فالگوش می‌ایستد:

«اما جفری، من دیدم که کشتیش. دیدم که اسلحه‌ات را در گلدانِ تزیینیِ کنارِ شومینه مخفی کردی. اثر انگشتت هنوز هم رویِ اسلحه است.»

پیشخدمت منبعِ درآمدی به دست آورده بود. قاتل لو رفته بود.

استفاده از صحنه‌هایِ استراقِ سمع هنگامِ غور و بررسیِ روابطِ فرزندان و والدینشان بسیار گیراست. در این شیوهٔ کار باید بچه ضمنِ صحنه‌ای و تصادفاً، چیزی دردناک یا ستایش‌آمیز بشنود و فکر کند که دارند راجع به او بدگویی می‌کنند. ضمن اینکه این شیوه برایِ وارد کردنِ ضربهٔ روحی به بچه، شیوه‌ای بسیار عالی است.

**نویسندگانِ دیگر قبلاً همهٔ شیوه‌هایِ صحنه پردازی را تجربه کرده‌اند. بنابر این هرگز نباید از به کارگیری یکی از شیوه‌هایِ صحنه‌پردازی به دلیلِ اینکه نویسندگانِ دیگر از ان استفاده کرده‌اند اجتناب کرد. چرا که خواننده فقط هنگامی متوجه می‌شود شما از یکی از شیوه‌هایِ صحنه پردازی آن هم به طورِ قالبی استفاده کرده‌اید که آن را ناشیانه به کار گیرید.**

اما یکی از دستورالعمل‌ها برایِ اینکه خواننده پی به قالبی بودنِ صحنه نَبَرد این است: **از شیوهٔ قالبی صحنه پردازی در ابتدایِ رمان استفاده نکنید؛** بلکه منتظر شوید تا خواننده کاملا مجذوب شخصیتها و خط طرح شود و بدگمانیِ متعارفش به حالِ تعلیق درآید و بعد، از آن استفاده کنید. نویسنده نه برایِ منتقدانِ ادبی، بلکه برایِ مردم می‌نویسد.

**۲۱۵. فکرها (سوژه‌ها) را یادداشت کنید.**

کامپیوتر از ذهنِ بشر سریعتر عمل می‌کند اما مثلِ ذهنِ بشر خود به خود مطالبِ خود را گزینش نمی‌کند. کامپیوتر می‌تواند بیش از ذهنِ بشر و طولانیتر از او، اطلاعات را نگه‌داری کند اما نمی‌تواند مثلِ ذهن وتخیلِ حساسِ بشر همه اطلاعاتش را با هم ترکیب کند و به ادراکِ بی‌نظیری برسد. بشر دگمه‌های کامپیوتر را فشار می‌دهد تا فکر کند و جواب بدهد. اما هنوز مشخص نیست که چه چیز، بشر را به فکر کردن وا می‌دارد، تاروپودِ فکر چیست و چه چیز، قلبِ بشر را به کار می‌اندازد. کامپیوترِ خوب، وسیلهٔ مطمئنی است. کامپیوتر ثابت است اما نویسنده دائماً در حالِ تحول است. کامپیوتر به انرژی اما نویسنده به دفترِ یادداشت احتیاج دارد.

اما هنگامی که نویسنده همهٔ حواسش به نوشتن است ناگهان فکر، درون بینی و یا بخشی از ادراکِ واضح به ذهنش می‌رسد. طبعاً وی به خود می‌گوید: «نمی‌توانم از نوشتن دست بکشم، یادم می‌ماند» و به نوشتن ادامه می‌دهد. اما او اشتباه می‌کند. چون بعداً آن را به خاطر نخواهد آورد و فکر، درونِ نگری و ادراک محو خواهند شد. البته احتمال دارد بعدها دوباره این نکات به ذهنش باز گردند اما او به آنها احتیاجی نداشته باشد یا ممکن است در زمانی مناسب آنها را دوباره به یاد بیاورد.

درون نگری‌ها و ادراک مثلِ تابشِ زودگذرِ حشراتِ شبتاب، از ذهن می‌گذرند. به بیانِ دیگر، یك لحظه روشن می‌شوند و بعد دوباره در تاریکی فرو می‌روند. ولی آنها گرانبها و غیر قابلِ کسب هستند. بنابراین بهتر است هنگامِ نوشتن، دست از نوشتن بکشید و انها را در دفترچه یادداشت یا رویِ پیشبند یا یك تکه کاغذ و یا هرجایِ دیگری که می‌توانید بنویسید. چرا که آنها مهمتر از نوشتن شما هستند. چون نوشتهٔ شما در دسترسِ شما و دیدنی و ملموس است و شما از حال و هوای نوشتن بیرون نخواهید آمد و جریانِ داستان را از دست نخواهید داد.

معروف است که نویسنده‌ها آدمهای عجیب و غریب، پررو و خودخواه هستند. پس باید عاقل بود و از مجوزی که جامعه برایِ نویسنده‌ها صادر کرده استفاده کرد. حتی اگر در باشگاه و در وسطِ بازی ورزشی هم بودید و ادراکی به مغزتان خطور کرد، فوری به رختکن بروید و آن را یادداشت کنید. نویسنده همیشه نویسنده است. وقتی رمانِ عالی شما که حاصلِ همان یادداشتهایی است که با بی‌ادبی به رویِ کاغذ آورده اید، منتشر شد، جامعه رفتارِ عجیب و غریبِ شما را خواهد بخشید و شما را تحسین خواهد کرد. تلقی جامعه نسبت به طرزِ رفتارِ صحیح و نیز بینش آن تغییر خواهد کرد، ولی اثرِ مهم باقی می‌ماند. پس برایِ دستیابی به هدفِ عالیتر: خلق اثر تلاش کنید.

**۲۱۶. انتخابِ زاویه دید**

قبل از انتخابِ زاویهٔ دید برایِ داستان، بهتر است برخی از محدودیتها و مزایایِ زاویه دیدهایِ اول شخص و سوم شخص را بدانیم.

نویسنده هنگامِ به کارگیریِ زاویه دیدِ اول شخص باید از شیوهٔ همزمانی استفاده کند. بدین معنی که راوی باید ضمنِ درگیری با حوادث، واکنشِ خود را نیز افشا کند.

**مثال:** وقتی دستِ او را بوسیدم، ازش متنفر بودم. خیلی سعی کردم آرام باشم. دوست داشتم خفه‌اش کنم.

اما توصیفهایِ زاویه دیدِ سوم شخص واضحتر است. شخصیتها با اینکه از هم جدا هستند از طریقِ واکنشهایِ متقابل به هم نزدیك می‌شوند.

دستِ او را بوسید. زن لرزید. مرد سعی کرد احساسِ تنفرش را نادیده بگیرد. دوست داشت خفه‌اش کند. زن نجواکنان گفت: «خوشحالم که دوستم داری.»

راویِ اول شخص ضمنِ اینکه باید دست به عملی بزند و واکنش نشان دهد، باید برایِ ایجادِ همزمانی، اعمال و واکنشهایِ اشخاصِ دیگر را نیز در داستان بیاورد. درغیرِ این صورت ممکن است راوی از هیجان منفجر شود ولی شخصیتهایِ دیگر محو و چوب خشك به نظر برسند.

**مثال:** وقتی دستش را بوسیدم،نمی‌دانست از او متنفرم. مجسمه‌ای بود که توانِ کشفِ چیزی را نداشت و فقط به حواسِ پنجگانه‌اش متکی بود. می‌خواستم خفه‌اش کنم. نجواکنان گفت: «خوشحالم که دوستم داری.»

توصیفِ ضروریِ واکنشِ شخصیتهایِ دیگر، ممکن است از شدت وحدتِ روایتِ اول شخص بکاهد. احتمالا شدت وحدت صحنه‌ای که با زاویه دیدِ سوم شخص روایت می‌کنید به قدرِ روایت اول شخص نیست اما مسلما در این شیوهٔ روایت، درون نگری‌ها و واکنشها مفصلتر و عمیقتر است.

انتخابِ نوعِ زاویه دید بستگی به نوعِ تأثیری که نویسنده می‌خواهد با داستانش روی خواننده بگذارد دارد. همهٔ زاویه دیدها به یك اندازه ولی هریك به نحوی نمایشی هستند. باید گذاشت محتوایِ داستان، نوعِ زاویهٔ دیدِ آن را برایِ ما مشخص کند.

**۲۱۷. نزدیکی و یگانگی[۴]**

وقتی شخصیتها در صحنهٔ واحدی قرار می‌گیرند و با هم نیستند، شدت وحدتِ نمایشیِ صحنه از بین می‌رود. کنارِ هم بودن الزاماً به معنیِ باهم بودن نیست. اگر نویسنده در صحنه‌هایِ نزدیکیِ شخصیتها، از شیوهٔ ترکیب کننده استفاده نکند، شخصیتها همچنان از یکدیگر جدا می‌مانند. در این صورت ممکن است چنین لحظه‌ای گیرا باشد، اما شدت و حدت ندارد.

مثلا نویسنده زن و مردی را در صحنه واحدی قرار می‌دهد. آنها هردو به کاری مشغول‌اند. اما شیوه توصیف آنها طوری است که از یکدیگر جدا می‌مانند. به دلیل اینکه کانونِ توجه نویسنده ابتدا زن و بعد مرد است. یعنی ابتدا به عمل زن وسپس به عملِ مرد می‌پردازد. اما با اینکه آنها در صحنه‌ای واحد و در کنار یکدیگر هستند، با هم نیستند و هریك باید منتظر شود تا به نوبت جلویِ خواننده ظاهر شود.

نویسنده برایِ ایجاد یگانگی در صحنه باید عملِ متقابلِ آن دو را تصویر کند و هر دو را همزمان در کانونِ توجه قرار دهد.

**۲۱۸. رمانِ یك خاندان**

شخصیتهایِ اصلیِ رمانِ یك خاندان سرانجام تبدیل به شخصیتهایِ فرعی و شخصیتهایِ فرعی کم‌کم تبدیل به شخصیتهایِ اصلیِ رمان می‌شوند. این نوع رمانها به دو یا چند نسل از یك خانواده می‌پردازد و داستانِ آنها کشدار و کلی و در بارهٔ اتفاقاتی است که طیِ چند نسل در خانواده ای رخ داده است. خطِ طرح رمان نیز دقیق و مفصل است. داستان را نیز سلسله شخصیتهای اصلیِ یك خاندان بسط می‌دهند. رمانِ یك خاندان باید شخصیتهایِ اصلیِ پیچیده و سه ویژگی برجستهٔ زیر را داشته باشد: ۱) در آن آنقدر بر نیازهایِ عادی (عشق، نفرت، وفاداری، لذت، طمع، انتقام و غیره) تأکید شود که این نیازها تبدیل به نیازهایی غیرعادی شوند. ۲) شخصیتها میلِ به کسبِ قدرت داشته باشند و ۳) از طریقِ فرزندان و کارهایِ موفقیت‌آمیزشان، تمایل خود را برایِ جاودانه شدن نشان دهند.

**داستان:** یکی از سربازهایِ فراریِ جنگهای داخلیِ امریکا به دزدانِ مهاجم کووانتریل ملحق می‌شود و دزدان به شهرِ لارنس در کانزاس حمله و اموالِ مردم را غارت می‌کنند. سربازِ فراری هنگامِ غارتِ شهر، گنجی مخفی پیدا می‌کند. وی از گروهِ دزدانِ مهاجم کناره گیری می‌کند و به شرقِ آمریکا می‌رود و مغازهٔ لباسفروشی باز می‌کند، که سه سالِ بعد تبدیل به فروشگاهِ بزرگِ لباس می‌شود. با دختری ثروتمند ازدواج می‌کند و صاحبِ سه فرزند می‌شود. سپس دشمنانی پیدا می‌کند و بعد مریض می‌شود. وی فرزندانش را طوری تربیت می‌کند تا جانشینِ خلفِ امپراتورِ دلارِ او شوند و وقتی می‌میرد، فرزندانش جایِ او را می‌گیرند (ممکن است برخی از آنها سَرکشی کنند و به زندگی مستقل روی آورند ولی معمولاً به خانواده‌شان برمی‌گردند). بچه‌ها نیز دشمنان و دوستانی پیدا می‌کنند. آنها معصوم، نیکوکار و مبتکر هستند و نفوذ و قدرتِ امپراتوریشان را بسط می‌دهند. و بعد ازدواج می‌کنند و صاحبِ فرزندانی می‌شوند و آنها را طوری تربیت می‌کنند تا جانشینِ امپراتوری خانواده شوند. در هر نسل برخی از فرزندان و نوه‌ها درستکار و برخی پلیدند. رمان در زمانِ نبیره‌هایِ سربازِ فراری که برخی درستکار و برخی پلیدند، تمام می‌شود. آنها همگی دنیایِ پیرامونشان را تغییر می‌دهند.

صرفِ نظر از اینکه رمان، داستانِ چند نسل از یك خاندان را در بر می‌گیرد، شخصیتهایِ هرنسل باید بارِ تعهد و امانتی ترازیك را بردوش داشته باشند. این تعهد باید خانوادگی یا اجتماعی و یا هردو باشد: ۱) خیانتِ مادر یا قتل و یا نابودیِ مادر به وسیله پدر و یا بالعکس؛ ۲) ناتوانی جسمی، جنسی یا عاطفی که باعثِ انزوایِ زن یا مرد از جامعه می‌شود یا ۳) جنایتی که زن یا مرد مرتکب شده‌اند و اینك بالقوه ویرانگر است.

شخصیت و شخصیتهایِ اصلی‌یی که رمانِ یك خاندان را شروع می‌کنند باید پیشینه‌ای مبهم داشته باشند. احتمال دارد شخصیت یا شخصیتهایِ اصلی فقط یك نفر، ترکیبی ازدو برادر، یك برادر و یك خواهر، یك برادرِ ناتنی و یك خواهر و یا دارای هر ترکیبِ دیگری که برایِ داستان یا طرحِ آن مناسب است، باشند. اما شخصیتهایِ اصلی باید پیچیده باشند و بعد ثروتمندتر، قدرتمندتر، پلیدتر یا انسانهایی

صالحتر، انسان دوست‌تر یا قدرت طلب‌تر بشوند. به علاوه باید بچه‌دار شوند یا بچه‌هایی را به فرزندی قبول کنند. مردان نیز باید معشوقه‌هایی و زنان، فاسقهایی داشته باشند.

نویسنده باید هنگامی که نسلِ اول در حالِ ایفایِ نقشش در طرحِ خاصِ خود است، به اختصار، به فرزندان آنها بپردازد و تقریباً آنها را نادیده بگیرد. به عبارت دیگر فقط می‌تواند ویژگیهایِ مهم آنها را ذکر کند. و برای اثباتِ ویژگیهایِ شخصیتی آنها، از حوادثی فرعی استفاده کند. در حقیقت آنها شخصیتهای ذخیره هستند و به خواننده دربارهٔ نوعِ شخصیتهایِ بعدیِ داستان پیش‌آگاهی می‌دهند، اما در این حالت تنها کار آنها در رمان، بزرگ شدن است. نویسنده فقط گاهگاهی آن هم به خاطرِ خلق و خو و شخصیتِ خاصِ آنها، ذکری از آنها به میان می‌آورد و آنها را تصویر می‌کند. شخصیتِ آیندهٔ آنها نیز براساسِ ویژگیهایی که آشکار می‌کنند شکل می‌گیرد.

وقتی شخصیتهایِ نسلِ اول کم‌کم پیر می‌شوند، از شدت و قدرتِ داستانِ آنها کم، و نقشِ فرزندانِ آنها برجسته‌تر می‌شود. و بعد فرزندانِ آنها جایِ آنها را در طرحِ رمان می‌گیرند و شخصیتشان به طورِ کامل ظاهر می‌شود. در حقیقت شخصیت آنها شکلِ کاملِ شخصیتِ دورانِ کودکیِ آنها ـ که قبلا به خواننده معرفی شده ـ است. هنگامی که فرزندان درطرح داستان یا رمان جانشین پدرانشان و تبدیل به شخصیتهایِ اصلی شدند، شخصیتهایِ اصلی قبلی کم‌کم تبدیل به شخصیتهایِ فرعی می‌شوند. این الگو هنگام رشد و نمو شخصیتهایِ نسلِ بعدی نیز دوباره تکرار می‌شود؛ بدین معنی که نوه‌ها دوباره منتظرِ فرصتِ مناسبی می‌شوند تا جایِ پدرانشان را بگیرند؛ و باز شخصیتهایِ فرعی تبدیل به شخصیتهایِ اصلی شوند.

نویسنده امپراتوری خانوادگی را طوری خلق می‌کند که انگار جفتِ باد کردهٔ جنینی، چندین بندِ ناف دارد. ممکن است برخی از فرزندانِ نسلِ دوم و سوم سعی کنند از شعاعِ نفوذ و تسلطِ این امپراتوری بیرون بروند، اما پیوند خانوادگی همواره آنها را دوباره به خانواده برمی‌گرداند. حوادثی که شخصیتهای خانواده و زندگیِ افراد را تغییر می‌دهد از دوجا ناشی می‌شود: نیرویِ محرکهٔ جامعه که به امپراتوریِ خانوادگی آنها کمک یا با آن مقابله می‌کند و ویژگیهایِ فردی و خاصِ هریك از افرادِ خانواده. رمان پایانی خوش یا مصیبت بار ندارد. فقط نویدِ به دنیا آمدنِ نسلی دیگر را می‌دهد و تمام می‌شود.

**۲۱۹. ارائه شخصیتهایِ باور کردنی**

همهٔ قسمتهای داستان را براساسِ تجاربِ شخصی نمی‌نویسند. خلقِ داستان بسته به قوهٔ ابداعِ نویسنده و میزانِ توانایی وی در تصویر کردنِ رفتارهای انسانی ـ که خود شخصا تجربه نکرده ـ است.

نویسندگانِ بی‌تجربه باید هنگامی که خصلتها و سلایقِ خود را به شخصیتهای داستانی نسبت می‌دهند مراقب باشند تا مبادا این ویژگیها و سلیقه‌ها با شخصیتِ داستانِ آنها تضاد داشته باشد. در داستان‌نویسی باید حسابِ شخصیتهایِ داستانی را از شخصیتِ نویسندگان جدا کرد. درغیرِ این صورت شخصیتهای داستانی ثبات نخواهند داشت.

**مثال:** بوسکوگانس مشت زنِ بیسوادِ مسابقاتِ مشت زنی به دیدنِ نمایشگاهِ نقاشیهای مازات چو و فرافیلیولیپ پی می‌رود. وی درحالی که سرش را خم کرده، تابلوها را می‌بیند و در نمایشگاه می‌گردد، رو به مربی‌اش می‌کند و می‌گوید: «متوجه شدی که؛ فرالیپ پی بیشتر ترجیح می‌داد تصویر مریم را روی دیوار و تابلو نقاشی کند ولی شهرتِ مازات چو به خاطرِ استعدادش در تصویرِ حجم اشیا در ارتباط با فضاست.» مربی با خلالِ دندان باقیماندهٔ غذا را از لایِ دو دندانِ طلایِ جلویِ دهانش بیرون کشید و گفت: «آره.»

در اینجا مشخص است که به جایِ بوسکو، نویسنده، هنردوست است. در حقیقت نویسنده علایقی را به بوسکو نسبت می‌دهد که با سابقه و امیال او در تضاد است. ضمنِ اینکه وی توانایی بیانِ آنها را هم ندارد.

برخی از نویسنده‌ها نیز با به کارگیری روایت، از این شیوه غلط استفاده می‌کنند:

**مثال:** بوسکوگانس مشت زنِ بیسوادِ مسابقاتِ مشت زنی، به دیدنِ نمایشگاهِ نقاشیهای مازات چو و فرالیپ پی می‌رود. جلویِ تابلویِ صحنهٔ دعایِ حضرتِ مریم می‌ایستد و دلیلِ عظمتِ کارفرالیپ پی را می‌فهمد. توانایی وی در استفاده درست از حجم اشیا در ارتباط با فضا، شگفت‌انگیز بود.

نسبت دادنِ ویژگیهایی به شخصیتها که با شخصیتِ آنها همخوانی ندارد و نسبت دادنِ ویژگیهایِ شخصیتیِ داستان نویس به شخصیتِ داستان، شخصیت را باور نکردنی می‌کند.

**۲۲۰. با نویسندهٔ دیگر ازدواج نکنید.**

بهتر است نویسنده‌ها با هم ازدواج نکنند. زیرا آنچه در ابتدا به نویسندگان نویدِ زندگیِ الهامبخش و مهیج و سرشار از علائقِ متقابل به کارِ همدیگر را می‌دهد معمولا بعدها بدل به مراسمِ عذاب‌آورِ روزانه می‌شود. با اینکه بعضاً ازدواجهای موفقی هم بینِ نویسندگان داشته‌ایم، اما این ازدواجها را باید جزوِ نوادرِ شگفت انگیز به حساب آورد و نه معیار و الگویی ثابت.

نویسندهٔ واقعی، خود می‌داند که یکی از بهترین نویسندگانِ جامعهٔ ادبی است. بخشی از این نگرش بی‌اساس، بخشی دیگر خودبینی و مابقی تحسینی عینی و براساسِ ایمانی ذهنی است. اما هنگامی که دو آدم کامل، دائم موقعِ نوشتن در کنارِ یکدیگر زندگی کنند، کمال، خود تبدیل به باری گران می‌شود.

یکی از صفاتِ تغییر ناپذیرِ نویسندگان خودخواهی است. نویسندگانی که با هم ازدواج می‌کنند مجبورند دائماً نیازهایِ یکدیگر را رفع کنند. هنگامی که شما از او قدردانی و او را ستایش می‌کنید درواقع از او می‌خواهید که شما را ستایش کند. اما این حالت یعنی تقاضایِ دائمِ یکی از دیگری برایِ اینکه طرفِ مقابل تأیید کند که وی نویسندهٔ بزرگی است، سرانجام به کاری ملال آور، تصنعی و بعد به بدبینی تبدیل می‌شود. به علاوه حساسیت دائم نسبت به یکدیگر خسته کننده است و رویِ اثر شما نیز تاثیر می‌گذارد. و بازهریك از نویسندگان صرفِ نظر از اینکه دیگران چقدر او را درك می‌کنند، احساس می‌کند که دیگری او را عمیقاً درك نمی‌کند یا بی‌موقع او را کاملا درك می‌کند یا درك او نشانهٔ بی‌مهری او نسبت به وی است. و به این ترتیب تمامِ فکر و ذکرِ نویسنده این می‌شود که دیگری او را درك نمی‌کند. و بعد کم‌کم واردِ مرحلهٔ رقابت با یکدیگر می‌شوند. همهٔ امیال طبیعی نیز تحتِ تأثیر این رقابت قرار می‌گیرند. و در مرحلهٔ بعد هریك به طورِ ضمنی تلاش می‌کنند در نویسندگی، میزانِ فروشِ کتاب و از نظرِ شهرت از دیگری پیشی گیرد. در این مرحله معمولا به یکدیگر می‌گویند: «عزیزم متأسفانه الان وقت ندارم به چیزی که نوشتی گوش کنم.» و بعد، ازدواج به طوفانی از بدبختی مشترك تبدیل می‌شود و علاقهٔ مشترك که آنها را به هم رسانده بود، باعثِ جر و بحث و دعوا و جدایی آنها می‌شود. فقط خوانندگانِ ساده‌دل می‌پندارند که ازدواجِ دو نویسنده دلپذیر است. ازدواجِ دو نویسنده یعنی بنای واقعیت بر فرضیاتِ رمانتیك، که طبعاً زیرِ بارِ واقعیت فرو می‌ریزد. نویسنده‌ها باید با مردم ازدواج کنند نه نویسنده‌ها.

**۲۲۱. شخصیتهایی که تضادِ درونی دارند**

شخصیتهای اصلی که کشمکشهایِ متضادِ درونی دارند گیراتر و پیچیده‌تر از شخصیتهایی هستند که تضادِ درونی ندارند. شخصیتهایی که کشمکشهایِ متضادِ درونی دارند و این کشمکشها

باعثِ دمدمیِ مزاجی آنها می‌شود، شخصیتهایی خوب و ضمناً کمی هم پلید، یا شخصیتهای پلید و ضمناً کمی هم خوب نیستند. «دمدمی‌مزاجی» یعنی علاقه به و دلسرد شدنِ همزمان از چیزی، شخصی یا عملی.» (فرهنگِ نوینِ دانشگاهیِ ویستر).

شخصیتِ همزمان خوب و بد، شخصیتی که تضادِ درونی دارد نیست. این حالت، وضع شخصیت را می‌رساند. شخصیتی که تضادِ درونی دارد شخصیتی است که همزمان مجذوبِ دو تمایل، ارزش، عمل و رابطهٔ متضاد یا ناسازگار است.

**مثال:** جراح دارد مریضی را که قبلاً در حالِ مستی پدرش را کشته است عمل می‌کند. اینك او می‌تواند بدونِ آن‌که کسی بویی ببرد، مریض را بکشد، اما در ضمنِ به یادِ سوگندنامهٔ پزشکی‌اش برایِ نجاتِ جانِ بیماران، می‌افتد. می‌خواهد مریض را بکشد اما نمی‌تواند.

تضادِ درونی شخصیتها به طورِ بالقوه، باعث می‌شود که به هیچ‌وجه نتوان عملِ بعدیِ آنها را پیش‌بینی کرد. زیرا هنگامی که شخصیت عمیقاً مشغولِ پی‌گیریِ چیزی یا درگیرِ با احساسی است، خواننده نمی‌داند که وی ناگهان تغییرِ جهت یا احساس می‌دهد یا نه. بنابراین نویسنده همواره فرصت دارد تا جهتِ خطِ طرح را تغییر دهد و خواننده با اینکه عمیقاً غرق در زندگی شخصیت می‌شود، کاملاً او را نمی‌شناسد یا درك نمی‌کند. از یاد نبریم که شخصیتهایِ مرموز جذابتر از شخصیتهایی که هر بار توقع داریم دست به عملِ مشخصی بزنند، هستند.

دمدمی مزاجیِ شخصیت باعث می‌شود تا وی کاملاً متحول شود. بهتر است نویسنده پس از اینکه شخصیتِ اصلی را خلق و شأن اجتماعی تقریباً غیرقابلِ تغییر وی را تعیین کرد، کم‌کم از طریقِ تضادهایِ درونیِ وی، خواننده را با معماهایِ وجودی شخصیت آشنا کند. بعد هرچه رمان جلوتر می‌رود خواننده شخصیت را بهتر می‌شناسد. اما در انتهایِ رمان دیگر خواننده باید همه چیز شخصیتِ اصلی را بداند. و در همین‌جاست که تضادهایِ درونیِ وی وحدت پیدا می‌کنند.

## ۲۲۲. شخصیتِ اصلی را خطِ داستانی مشخص می‌کند

هنگامِ تعیینِ شخصیتِ اصلی، درخطِ طرح دنبالِ او بگردید نه درِ داستان.

داستان کلاً حوادثی را که قرار است برایِ شخصیتهایِ رمانِ شما رخ دهد مشخص می‌کند و شاملِ مضمونِ اصلی و برخی از حوادثِ کلی است که قبل از پایانِ رمان اتفاق می‌افتد. داستان انعطاف‌پذیر و غیرابتکاری است. بسیاری از رمانها و نمایشنامه‌ها را براساسِ داستانِ واحدی نوشته‌اند.

داستانِ رومئو و ژولی‌یت سه قرن بعد بازنویسی و تبدیل به نمایشنامهٔ موزیکالِ داستانِ وست‌ساید شد. داستانِ تام جونز (نوشتهٔ هنری فیلدینگ)، تسِ دوبرویل (نوشتهٔ تامس هاردی) وپیپ در آرزوهای بزرگ (نوشتهٔ چارلز دیکنز) همه داستانِ جوانهایی است که در زمان و مکانی خاص، بزرگ می‌شوند و در حقیقت داستانهای آنها بدیع نیست.

خطِ طرح، داستان را بی‌نظیر می‌کند. تام جونز، تس و پیپ با اینکه درگیرِ ماجراهایِ یکسانی هستند هرسه سرنوشتشان را یکسان رقم نمی‌زنند و انگیزه‌هایشان یکسان نیست.

**مثال (داستانِ یك نمایشنامه):** سواره نظامی به نامِ پیتروت چودنبالِ همسری ثروتمند می‌گردد. وقتی به شهر پاداوا می‌رسد می‌فهمد که تاجری ثروتمند به اسمِ باپتیستا حاضر است به مردی که بتواند دخترِ شرورش کاتارینا را سربه‌راه و با او ازدواج کند، مال و منالِ زیادی بدهد.

و این داستانِ نمایشنامهٔ سر به راه کردنِ زنِ چموش شکسپیر است. اما نباید نحوهٔ سربه راه کردنِ زن را در این داستان بیاوریم، چرا که روشهایی را که پیتروت چو به کار می‌بندد تا کاتارینا را سربه راه کند، بخشی از خطِ طرح است. به علاوه در خلاصه داستان، ذکری از شخصیتهای دیگر و نقشِ داستانهایِ آنها در داستانِ کلی نمی‌آید.

**مثال:** موقع شرح دادنِ داستان نباید از این نکته نیز ذکری به میان آورد. باپتیستا می‌خواهد اول کاتارینا ازدواج کند چون دخترِ بزرگش است و تا او ازدواج نکند، دختر کوچکترش بیانگکا که خواستگارانِ زیادی دارد نمی‌تواند ازدواج کند.

**مثالِ دیگر:** و باز وقتی داستانِ کلی را نقل می‌کنید بنویسید: «کلِ نمایشنامه در حقیقت شوخی‌یی است که نجیب‌زاده‌ای با بندزنِ مستی به نامِ کریستوفر اسلای می‌کند. و ماجرای آن از این قرار است که همه وانمود می‌کنند که اسلای بعد از پانزده سال جنون، به تازگی بهبود پیدا کرده است و برایِ اینکه او را شاد کنند تا دیوانگی‌اش عود نکند، گروهی از بازیگرها شروع به اجرایِ نمایشی کمدی که نامِ آن را سربه راه کردنِ زنی چموش گذاشته‌اند می‌کنند.» چرا که این بخشی از خطِ طرح است.

طرح یا خطِ طرح که مثلِ کلافِ نخ باز می‌شود، توالیِ صفحاتِ پشتِ سرهمِ حوادث و روابط است و داستان به وسیلهٔ آنهاست که کم‌کم بسط پیدا می‌کند و به پایان می‌رسد. به بیانِ دیگر خطِ طرح، داستان را تعریف می‌کند.

سه عاملِ خط طرح، نویسنده را در انتخابِ شخصیتِ اصلی راهنمایی می‌کنند: ۱) کدام شخصیت در نمایش از همه مهمتر است؟ ۲) بارِ حوادثِ داستان عمدتاً بر دوشِ کیست؟ و ۳) کدام شخصیت درگیریِ بیشتری ایجاد می‌کند؟

**داستان:** سواره نظامی به نام پیتروت چو دنبالِ همسری ثروتمند می‌گردد. وقتی به شهرِ پاداوا می‌رسد می‌فهمد که تاجری ثروتمند به اسمِ باپتیستا حاضر است به مردی که بتواند دخترِ شرورش را سربه‌راه و با او ازدواج کند، مال و منالِ زیادی بدهد.

اگر مقاومتِ کاتارینا در برابرِ روشِ تربیتی پیتروت‌چو جذابتر از کوششهایِ پیتروت‌چو برای سر به راه کردنِ دختر باشد، کاتارینا شخصیتِ اصلی می‌شود. چون او مهمترین شخصیتِ نمایش است؛ بارِ حوادثِ داستان عمدتاً بردوشِ اوست و بیش از بقیهٔ شخصیتها درگیری ایجاد می‌کند.

از آن طرف باز با اینکه داستان دربارهٔ پیتروت چو و کاتاریناست، اگر فعالیتهایِ آن دو عمدتا بر زندگیِ کسِ دیگری تأثیرِ نمایشی بگذارد، لزومی ندارد خطِ طرح، آن دو را در کانونِ توجه قراردهد.

**مثال:** خواستگارانِ فراوانِ خواهرِ کوچکتر بیانگکا در صددند تا هرطور هست با او ازدواج کنند.

ممکن است دغدغهٔ بیانگکا درانتخابِ یکی از خواستگارها و لودگیها و تلاشهایِ خنده‌دارِ آنها برایِ ازدواج با او، جذابتر، نمایشیتر و پرکشش‌تر از ترفندهایِ بامزهٔ پیتروت چو و کاتارینا باشد. در این صورت با اینکه داستانِ کلی دربارهٔ خواستگاریِ عجیبِ پیتروت‌چو و کاتاریناست، بیانگکا می‌تواند شخصیتِ اصلیِ نمایش شود. چون از همهٔ شخصیتهایِ نمایش مهمتر است؛ بارِ حوادث عمدتاً بردوشِ اوست و از همه بیشتر درگیری ایجاد می‌کند.

---

پانویس:

۱ ـ نام یکی از شخصیتهای رمان موبی دیك، نوشته هرمان ملویل.

۲ ـ شخصیت گوژپشت رمان گوژپشت نتردام نوشته ویکتور هوگو.

۳ـ رمانی با سلسله‌ای از حوادث.

۴ ـ این قسمت خلاصه شده است.