درسهایی درباره داستان‌نویسی (۱۴)

برای میلیونها خواننده بنویسید نه برای گروه چندنفری منتقدان و برگزیدگان

● لئونارد بیشاپ

● ترجمهٔ محسن سلیمانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پرتال جامع علوم انسانی

۲۲۳. کاربردهای گفتگو

با اینکه عشق، نفرت، دوستی، مشارکت، ازدواج و غیره حوادثِ واقعیِ داستانی هستند، اما برای اینکه خواننده روابطِ شخصیتها را به نحوی واقعی احساس کند، شخصیتها باید باهم صحبت کنند. هنگامی که نویسنده از گفتگو استفاده می کند، روابطِ شخصیتها باهم رسماً آغاز می شود. نویسنده با به کارگیری گفتگو کاری می کند تا روابط اشخاص باهم شروع شود، تعمیق پیدا کند، تصدیق یا مجدداً تصدیق شود، تداوم پیدا کند یا تمام شود.

مثال، شروعِ روابط: «شما به نظرم آشنا می آیید. انگار ما همدیگر را می شناسیم، نه؟

ـ بله. سه سال قبل در اجلاسیهٔ فروشندگانِ کفش همدیگر را دیدیم.»

تعمیقِ روابط: «واقعا نمی دانم قبل از اینکه باهم آشنا بشویم چطوری زندگی می کردم.»

«من هم همین طور، تو زندگیِ مرا تبدیل به رؤیایی طولانی کردی.»

تصدیقِ روابط: «تو را همان قدر دوست دارم که زندگی را.»

تصدیقِ مجددِ روابط: «پس از این همه سال، هنوز تو را دوست دارم.»

تداومِ روابط: «قبول داری برایِ اینکه زندگیمان تکمیل شود، باید یک بچه داشته باشیم؟»

«آره عزیزم، قبول دارم.»

پایانِ روابط: «از دست ذله شدم، دیگر نمی خواهم باهات زندگی کنم.»

«اتفاقاً من هم از دستت ذله شدم. من هم نمی خواهم باهات زندگی کنم.»

نویسنده می تواند با استفاده از گفتگو بدونِ اینکه خواننده را با شرح وضعیت هایِ ملال آور خسته کند، به طورِ ضمنی شروع، بنا یا پایانِ روابطی را برایِ خواننده توضیح دهد.

مثال: زیرِ شاخه هایِ درختِ سدر دراز کشیدند. فردریک در حالی که دائم مورچه ها را از سوراخهایِ بینی اش درمی آورد، فکر کرد که چطور چند لحظه پیش به گابری یلا گفته که چون زیبا و پراحساس و تنها مُمیز حسابداریِ ثروتِ افسانه ای پدرِ دیوانه اش است، دوستش دارد. گابری یلا از صداقتِ او یکه نخورده بود چون او هم صادق بود. گابری یلا سیگارش را که در چوب سیگار الماسِ باروکشِ عاج، قرار داشت، گیراند و دودِ سیگارش را بر مرغِ زرین پر که داشت برگی را نوک می زد فوت کرد و بعد به فردریک گفت که چون اندامی عضلانی و تیپی مردانه و موهایی پرپشت دارد، او را دوست دارد. فردریک روی علفها تکانی به خود داد و نزدیک بود با شنیدنِ اعترافِ صادقانهٔ گابری یلا صدایِ فِرفرش در آید. گابری یلا چند تا مورچه از گوشِ فردریک درآورد و گفت که برایش مهم نیست که چشمِ فردریک به ثروتِ اوست. به علاوه با اینکه می داند فردریک به زودی محتویاتِ سه گاوصندوقی را که در اتاق خوابِ اوست، خواهد دزدید، اما اصلاً برایش مهم نیست. چون پول را می شود جبران کرد، ولی اگر عشق از دست برود، برایِ همیشه رفته است.

اما می توان با استفاده از گفتگو رابطه ای عاشقانه را به شیوه ای مستقیم آغاز کرد:

مثال: فردریك: «چون زیبا، پراحساس و مُمیز حسابداریِ ثروتِ افسانه ای پدرِ دیوانه ات هستی دوستت دارم.»
گابری یلا: من هم چون اندامی عضلانی، نیمی مردانه و موهایی پُرپشت داری، دوستت دارم. می دانم که به زودی محتویات سه گاوصندوقی را که در اتاقِ خوابم است می دزدی، اما برایم اصلا مهم نیست. چون پول را می شود جبران کرد، اما اگر عشق از دست برود، برایِ همیشه رفته است.

نویسنده می تواند بعد از اینکه با استفاده از گفتگویِ اولِ داستان رابطه ای را ایجاد کرد، مطالب، جزئیات و حقایقِ مهمِ مقدمهٔ داستان را در مطالبِ بعدی بیاورد.

۲۲۴. تقسیمِ صحنه هایِ «تك حادثه ای»

اگر نویسنده صحنهٔ تك حادثه ایِ رمانِ پر حادثه را به چند قسمت تقسیم کند، خواننده به زحمت می افتد.
بحرانِ صحنهٔ تك حادثه ای در انتهایِ آن است و چون فقط قسمتِ آخرِ چنین صحنه ای باب طبعِ خواننده است، تقسیمِ آن به چند قسمت، خواننده را ناراحت می کند. قسمتهایِ اولِ این صحنه که بحرانی ندارد، صرفاً خواننده را برای بحران آماده و او را مجبور می کند تا رُخ دادن قسمت آخرِ صحنه، منتظر بماند.

مثال: داستان: دو نوجوان در برجِ فانوسِ دریاییِ متروکی می گردند. به آنها هشدار داده اند که روحی پلید در آن برج رفت و آمد می کند. هدفِ نویسنده این است که نوجوانها را به طبقهٔ بالایِ برج که روحِ پلید کمین کرده، بکشاند.

رمانِ پرحادثه را معمولاً با استفاده از چندین زاویه دید و خطِ طرح می نویسند. و نویسندهٔ بی تجربه برایِ نوشتنِ چنین رمانی از شیوهٔ زیر استفاده می کند:

مثال (توالیِ صحنه ها): (الف) نوجوانها واردِ برجِ فانوسِ دریایی می شوند و گردشِ مختصری در آن می کنند. (ب) والدینِ نوجوانها سوارِ کشتی تفریحی و مشغولِ خوشگذرانی هستند. (ج) پلیس به دنبالِ قاتلی است که خونِ زنان را می مکد. (د) نوجوانان به طبقهٔ سوم که می رسند می ترسند. (هـ) زنی خواب است. پنجرهٔ اتاقش باز می شود. زن جیغ می کشد. (و) نوجوانان بالاخره به آخرین در می رسند و آن را باز می کنند. روحِ پلید به آنان نیشخند می زند.

در این حالت، نویسنده با تقسیمِ صحنه به سه قسمت و جادادنِ وضعیت و زاویه دیدهایِ شخصیتهایِ دیگر در لابلایِ آنها، صحنه را کش می دهد. به علاوه شك و انتظاری وجود ندارد. فقط آنها بناگزیر چیزی را درك می کنند و با روحِ پلید مواجه می شوند و یا اصلا روحِ پلیدی وجود ندارد.
برایِ اینکه صحنهٔ کامل، چند پاره نشود، باید هر قسمت از صحنه بحرانِ خاصِ خود را داشته باشد. به علاوه این قسمتها باید کوتاه و تبدیل به چند صحنهٔ مستقلِ از هم شوند. البته شدتِ بحرانهایِ دو قسمتِ (یا دو صحنهٔ) اول باید کمتر از شدتِ بحرانِ صحنهٔ نهایی باشد. نویسنده با استفاده از این شیوه، شك و انتظار نیز ایجاد می کند.

مثال: (قسمتِ اول): ناگهان کسی از کنارِ آنها می گذرد و جیغ می کشد که: «او آنجاست. زنده است!» نوجوانها می خواهند بایستند اما پیش می روند. **(قسمتِ دوم)** یك تکه از پله ها فرو می ریزد و چیزی نمانده آنها را بکشد. حالا آنها باید به راهشان به طرفِ طبقهٔ بالا ادامه دهند. **(قسمتِ سوم)** بالاخره آنها با روح مواجه می شوند و وحشت می کنند.

به این ترتیب قسمتهای مختلف فقط از طریقِ صحنه و وضعیت باهم ارتباط ندارند. بلکه هر قسمت، خود صحنهٔ کاملی است و همهٔ صحنه ها به اوجی قوی ختم می شوند.

۲۲۵. استفادهٔ مکرر از صحنه هایی که دو شخصیت دارند

نویسندگانی که تصمیم می گیرند از نوشتنِ داستانِ کوتاه دست بکشند و رمان بنویسند باید از یکی از نقایص متداول در رمانهایِ اولیهٔ نویسندگان اجتناب کنند. داستانِ کوتاه گره افکنی و عرصهٔ عملِ محدودی دارد. به همین دلیل هم داستانِ کوتاه نویسان مایل اند که رمان را هم از طریقِ تعدادِ زیادی از صحنه هایی که دو شخصیت دارند گسترش دهند. چرا که ایشان به دلیلِ تجارب طولانیشان در داستانِ کوتاه نویسی، به صحنه هایِ دو شخصیته متکی هستند.

داستان (رمان): یك گروهِ جریکی را مأمور می کنند تا قلعه ای نظامی را تصرف کند. در آن قلعه سرلشکرهایِ عالیرتبه مشغولِ تبانی برایِ سرنگونی حکومتِ آرژانتین هستند.

اگر این رمان یا بسیاری از رمانهایِ دیگر را از طریقِ تعدادِ زیادی از صحنه های دو شخصیته بنویسیم، رمان بسیار طولانی، کند و خسته کننده خواهد شد.

مثال (توالیِ صحنه هایِ دو شخصیته): ۱) سرلشکرها نقشه ای را بررسی و باهم صحبت می کنند. ۲) افسرانِ جریك تجهیزاتشان را وارسی می کنند. ۳) نگهبانها باهم دربارهٔ حملهٔ احتمالی **صحبت می کنند. ۴) خلبان و مکانیكِ هواپیما باهم،** هواپیما را بازرسی می کنند. ۵) سرگردِ جریك در کلیسا زانو زده است و در حالِ اعتراف برایِ کشیش است.

نویسنده با تکیه براین شکلِ ساده رمانش را که باید دائم گسترش پیدا کند، محدود می کند. و باز رمان پس از استفادهٔ طولانی از صحنه هایِ دو شخصیته نهایتاً دچارِ سکون می شود. به علاوه تکرارِ صحنه هایی که به لحاظِ ساختاری شبیهِ هم هستند، شك و انتظار خواننده را کم و قدرتِ پیش بینی او را افزایش می دهد. در نتیجه جهانِ داستان رنگ می بازد.
هر صحنه از تعدادی نکتهٔ داستانی ترکیب شده است و این نکات مثلِ نکاتِ طرح، نکاتِ روابط، نکاتِ تغییرِ شخصیتها و غیره را باید به خوبی بیان کرد. اگر خطِ داستانیِ منسجمی داشته باشیم، می توانیم با صحنه ای چند شخصیته نکاتِ زیادی را بیان کنیم. البته منظور این نیست که مطالب را باهم ترکیب یا رمان را کوتاه کنیم؛ بلکه با استفاده از **صحنه هایِ گروهی** می توان محتوایِ بیشتر و ساختاری جذابتر ارائه داد و مهارتهایِ بیشتری را به کار گرفت.
صحنه هایِ دو شخصیته عمدتاً به گفتگو، درون نگری و روایت متکی هستند. به علاوه چنین صحنه هایی نویسنده را به استفاده از اسنادِ تاریخی، صحنه هایِ وسیع و یا پیشینه ای طولانی ترغیب نمی کنند، بلکه رمان را به راهی باریك محدود می کنند. در این حالت، خواننده همیشه منتظر است که به صحنهٔ بعدی برسد البته نه به دلیلِ اینکه شك و انتظارِ داستان قوی است بلکه به این دلیل که خواننده مجبور است برایِ رسیدن به صحنهٔ بعدی، مطالبِ زائدی را بخواند.

۲۲۶. انتقالِ صحنهٔ آینده به زمانِ حال

در مواقعِ خاصی و به دلیلی، می توان صحنه ای را از وضعیتی در آینده انتخاب کرد و قبل از اینکه آن وضعیت اتفاق بیفتد، ارائه داد.

داستان: می خواهند قصابی را به دلیل اینکه بیش از حد استخوان و چربی از گوشت جدا می کند از کار بیکار کنند. وی در حالی که مشغولِ کار است، صحنهٔ مواجهه با رئیس را در ذهنش مجسم می کند.

مثال: هرمان در حالی که گوشتِ رانِ گوساله را اره می کرد، خودش را در ذهن مجسم کرد که جلویِ آقایِ وکمان ایستاده است و آقایِ وکمان در حالی که مشتش را تکان می دهد، می گوید: «تو بیش از حد چربی و استخوان از گوشتها جدا می کنی. مردم طبقِ وزنِ گوشت به ما پول می دهند. هرچقدر وزنِ گوشت کمتر باشد، پولِ کمتری گیرِ من می آید. به همین دلیل هم تو اخراجی هرمان، از همین حالا!»
هرمان از بریدنِ گوشتِ گوساله دست و نفسی کشید. فکر کرد: «اخراج، آن هم چه موقعی، دو هفته مانده به کریسمس.» سپس چربیِ بیشتری از گوشتها جدا کرد.

اما این صحنهٔ خیالی هنوز رخ نداده است؛ بلکه نوعیِ فراافکنیِ آینده است. در اینجا می توان صحنه و زاویهٔ دیدِ داستان را عوض کرد. مثلاً می توان نوشت: همسرِ هرمان دارد همه چیز را مفصلاً برایِ جشنِ کریسمس آماده می کند. وقتی این صحنه به پایان می رسد نویسنده مجدداً سراغِ هرمان می رود: هرمان در رختکنِ کارخانهٔ گوشت و مشغولِ تمیز کردنِ کمدِ لباسش است. چون چند دقیقه پیش عذرش را خواسته اند.
البته لزومی ندارد نویسنده صحنهٔ اخراجِ او را بنویسد؛ اشارهٔ صرف به آن کافی است. چون قبلاً شخصیت، آن صحنه را در ذهن مجسم کرده و

نویسنده آن را نوشته است.

مثال: هرمان با عصبانیت و محکم در کمدش را باز کرد. غُرغرکنان و با صدای بلند گفت: «بعد از پنج سال کار صادقانه، حالا درست قبل از کریسمس دارد مرا بیرون می‌کند». لباسهای کارش را از جالباسی پایین کشید و به زور در ساکی جا داد.

استفاده از این شیوه: **فرا افکنی صحنه** در زمانِ درگیری، به نفعِ نویسنده است. چون درگیری را تشدید می‌کند و نمی‌گذارد نویسنده از صحنهٔ اضافی دیگری استفاده کند.

با این حال، از این شیوه نباید زیاد استفاده کرد. چون با اینکه شخصیت نباید قدرتِ خارق‌العاده‌ای داشته باشد، نویسنده با نسبت دادنِ ویژگیهای مرموز یا روانیِ خاص به شخصیت عملاً داستانِ خود را به مخاطره می‌اندازد.

۲۲۷. شخصیتهای ذخیره

استفاده از **شخصیتِ ذخیره** برای پایان‌بندی رمانهایِ پرماجرایی که متکی بر عملیاتِ اضطراری نجات آن هم در آخرین لحظات هستند، ضروری است.

داستان: آدم ربایان، رئیس جمهور امریکا را دزدیده و به صومعه‌ای در تبت برده‌اند. پایگاه آنها نفوذناپذیر است. آدم ربایان درخواست ۵/۰۰۰/۰۰۰/۰۰۰ دلار کرده و برای اثباتِ جدی بودنشان، وزیر امور خارجه را نیز کشته‌اند.

اگر ناگهان سر و کلهٔ یك روحانی ناشناس بودایی در رمان ظاهر شود و نقشهٔ نقبهایِ مخفیِ زیر صومعه را در اختیار گروهِ نجات قرار دهد، نویسنده به **گره‌گشایی تصادفی** متوسل شده است. البته گره گشایی تصادفی پذیرفتنی است اما راضی کننده و باور کردنی نیست. حتی اگر نویسنده در قسمتهایِ اولِ رمان هم ذکری از نقبهایِ مخفیِ صومعه و نقشهٔ آن به میان آورده باشد باز هم این گره‌گشایی باور کردنی نیست. در حقیقت این شیوه نوعی پیش آگاه سازیِ مصنوعی است و **نوع استفادهٔ آیندهٔ نویسنده از آن را فاش می‌کند.**

البته اگر این گره‌گشایی تصادفی در اواسطِ رمان رخ دهد، گیرا و پذیرفتنی است. چرا که نیرویِ محرکه و پیش برندهٔ بقیهٔ رمان، نقصِ **تصادفِ مصنوعی** را جبران می‌کند. اما اگر در انتهایِ رمان رخ دهد، هیچ چیز پس از آن نیست که این نقص را برطرف کند. و طبعاً عملیاتِ نجات نه خواننده را راضی می‌کند و نه بر سر شوق می‌آورد. چون قبل از استفادهٔ نویسنده از این **گولزنك**، این شگرد، گره‌گشایی را لو می‌دهد.

به همین جهت نیز نویسنده باید در ابتدایِ رمان شخصیتی ذخیره خلق کند. این شخصیت در ارتباط با کلِ رمان، تصادفی است. اما هنگامی که در داستان ظاهر شد باید فضایِ کافی در اختیارش گذاشت و به اختصار به او پرداخت تا بتوان از وی برایِ ایجادِ آرامش در صحنه استفاده کرد. این شخصیت باید کمی عجیب، خلافکار و بامزه باشد. قهرمانانِ نجاتبخش نیز باید برخی از صفاتِ او را داشته باشند، اما کارهایِ او نباید ربطی به انتهایِ رمان داشته باشد. خواننده نیز او را تا پایانِ رمان نمی‌بیند. در انتهایِ رمان نیز که دوباره ظاهر می‌شود، خواننده به خاطر عرصهٔ عملی که نویسنده در ابتدایِ رمان در اختیارِ او گذاشته، او را به جا می‌آورد. البته ظهورِ مجددِ او خواننده را غافلگیر می‌کند؛ و وقتی او نقشهٔ مفصلِ نقبهایِ مخفی را در اختیارِ گروهِ نجات قرار می‌دهد خواننده شگفت زده می‌شود. اما چون شخصیتی واقعی است، کار او باور کردنی است.

استفاده از شخصیتِ ذخیره گیراتر از استفاده از **تصادف** است. چون **شخصیتِ باور کردنیِ وی** در ابتدایِ رمان، بر کمكِ باور نکردنیِ او در انتهایِ رمان می‌چربد. و چون ظهور او در ابتدایِ رمان ارتباطِ مستقیمی به شرکتِ او در عملیاتِ نجاتِ آخرِ رمان ندارد، برایِ **آماده سازی** [یا پیش‌آگاه سازی] خواننده نیز در اوایلِ رمان ظاهر نشده است. بلکه نویسنده او را خلق و برای استفاده از کمكِ ضروری وی در آینده، او را به عنوان شخصیت ذخیره نگه داشته است.

۲۲۸. شخصیت، طرح و داستان

از شخصیت و داستان، کدامیك تقدم دارند؟ هیچکدام. هر دو با هم‌اند و یکی بدونِ دیگری وجود ندارد. فقط هنگامی که شخصیت در خلاءِ زندگی می‌کند زندگی‌اش فاقدِ طرح است. و متقابلاً اگر شخصیت طرح را تصویر نکند، طرحی وجود ندارد. ولی با اینکه شخصیت و طرح کاملاً به هم گره خورده‌اند، هر یك در چارچوبِ بسیار بزرگتری به نامِ **داستان**، هویتِ مستقلی دارند.

اما چون شخصیتها انسان هستند با برخی چیزها درگیری دارند. طرح با توالیِ حوادثِ زندگیِ اشخاص سروکار دارد. ممکن است در داستان ابتدا طرح و یا شخصیت ظاهر شود. به هر حال با اینکه این دو عنصر از هم جدا هستند، همیشه با هم‌اند.

مثال (تقدمِ طرح بر شخصیت): ابتدا زلزله رخ می‌دهد و سپس اشخاص ظاهر می‌شوند.

(**تقدمِ شخصیت بر طرح**): اشخاص ناگهان گرفتارِ زلزله می‌شوند.

حوادث باعثِ رشد و نموِ شخصیتها و ایجادِ درگیری در زندگی آنها می‌شود. درگیری [یا کشمکش] مانعی درونی یا برونی است که نمی‌گذارد شخصیت به امیال، نیازها و یا آنچه باید برسد دست یابد. شخصیتها بدونِ درگیری صرفاً آدمهایِ معلق در زمان هستند و با زندگی سروکاری ندارند. به علاوه درگیریِ شخصیتها از طریقِ طرح، حل و رفع می‌شود. و باز در صورتی که چند شخصیت داشته باشیم و زندگی آنها طوری به هم بپیوند خورده باشد که بر یکدیگر تأثیر بگذارند، **داستان** داریم.

مثال (شخصیت): پدرِ شاهزاده پیتر یعنی برنارد شاه در حالِ احتضار است. پیتر دومین وارثِ تاج و تختِ پدرش و مشغولِ توطئه چینی است.

(طرح): پیتر نمی‌تواند شاه شود چون وارثِ بلافصل پدرش، برادر بزرگترِ وی رودالف است. به همین جهت وی نقشه می‌کشد برادرش را به قتل برساند.

(داستان): رودالف نمی‌خواهد پادشاه شود، بلکه می‌خواهد از سلطنت کناره‌گیری و با زنی معمولی به نام الیزابت ازدواج کند. پیتر باورش نمی‌شود رودالف از سلطنت کناره‌گیری کند. برنارد شاه که همسرش قبلاً فوت کرده، فاسقِ شاهزاده خانم میلیسنت است و شاهزاده خانم نیز شیفتهٔ شاهزاده رودالف است. او بچه‌ای از شاهِ در حالِ احتضار، در شکم دارد و از شاه می‌خواهد که فرزندِ او را به رسمیت بشناسد و الیزابت را تبعید کند تا او بتواند رودالف را فریفتهٔ خود کند. پیتر نیز سرگرمِ مذاکره برایِ ایجادِ اتحاد بینِ پادشاهیِ کوچكِ خودشان و کشوری دیگر است تا از این طریق قدرتِ بیشتری کسب کند.

هر شخصیتی درگیری و طرحِ خاصِ خود را دارد. اما همهٔ درگیریها و خط طرح‌ها در محدودهٔ چارچوبی به نامِ **داستان** با هم تلاقی می‌کنند وداستان همواره از اجزایِ خود مفصلتر است.

شخصیت، داستان را پیچیده و طرح، گره افکنی می‌کند.

تعداد **گره‌های** رمان بستگی به تعدادِ پیوندهای بینِ درگیریها و خطِ طرح‌های شخصیتها دارد. اگر شخصیتها بر روابط دیگرِ رمان تأثیر نگذارند، شخصیتهایی ساده هستند و رمان آن پیچیدگیِ خاص را ندارد. و اگر تعدادِ حوادثی که شخصیتها را تحتِ فشار می‌گذارد کم باشد، رمان پیچیده نیست و احتمال دارد تصنعی از کار درآید.

پیچیدگی رمان به ماهیتِ شخصیتها بستگی دارد. هر چه تعدادِ درگیریهایِ شخصیتها بیشتر باشد، ابعادِ بیشتری از شخصیتِ آنها آشکار، و هر چه بیشتر بر زندگیِ یکدیگر تاثیر بگذارند، درگیریها و حوادثِ زندگیِ آنها بیشتر خواهد شد.

رمانِ پیچیده‌ای که شخصیتهایِ پیچیده داشته باشد همواره گیراست چرا که خواننده دائماً با حوادثِ نمایشی مواجه و در داستان سهیم می‌شود و در حالت شك و انتظار به سر می‌برد.

مثال: بیماریِ مهلكِ شاه با بخورِ معجونی عجیب، برطرف می‌شود. وی باید دوباره زمامِ امور را در دست گیرد. درعین حال وی می‌داند که میلیسنت حامله است. از پسرانش نیز زیاد خوشش نمی‌آید؛ چرا که معتقد است آنها آدمهایِ ضعیف‌النفسی هستند.

نویسنده بعداً از طریقِ دامن زدن به درگیریهایِ موجود، حوادثِ تازه‌ای خلق می‌کند که احتمال دارد برخی از این حوادث شگفت انگیز و برخی غافلگیر کننده باشند.

مثال: پیتر پلید، بابِ روابطِ عاطفی با معشوقهٔ برادرِ بزرگترش، الیزابت را می‌گشاید. پیتر می‌خواهد برادرش او را به دوئل دعوت کند و وی هنگامِ دوئل او را بکشد.

اگر نویسندهٔ گزینشگر عناصر داستانش را طوری گزینش کند که به تناوب در داستان ظاهر شوند، ساختارِ رمانِ وی همواره کارآمد است. مثلاً درگیریِ شخصیتها حوادثی به وجود می‌آورد و این حوادث بر زندگی اشخاص تاثیر می‌گذارند و چون اشخاص تحتِ فشار قرار می‌گیرند، حوادثی به وجود می‌آورند که باز این حوادث بر زندگیِ شخصیتهایِ دیگر تاثیر می‌گذارند و این تاثیرات درگیریهایِ تازه‌ای ایجاد می‌کنند و بعد طرحِ رمان فربه می‌شود و داستان با جذابیتِ تمام می‌گردد و می‌چرخد.

۲۲۹. ساختارِ پوششی و ساختارِ منفصل

با استفاده از مشکلاتِ شخصیتها و به کارگیری **ساختارِ پوششی** می‌توان در داستان شك و انتظار ایجاد کرد.

مثال (ساختار پوششی): یکی از کارمندانِ دولت به نامِ مری ویلسن باید ۲۰/۰۰۰ دلار پول تهیه کند تا پدرش به جرمِ اختلاس به زندان نیفتد. جاسوسی خارجی به او می‌گوید که اگر از یکی از اسنادِ طبقه‌بندی شده و سری عکسی بگیرد و به او بدهد، صاحبِ ۲۰/۰۰۰ دلار خواهد شد. مری عکس را تهیه می‌کند اما رئیسِ ادارهٔ مری، وی را هنگامِ تحویلِ میکروفیلم به جاسوسِ خارجی می‌بیند. مری ۲۰/۰۰۰ دلار را به پدرش می‌دهد و پدرش آزاد می‌شود. اما پس از چندی رئیسِ اداره، مری را به دفترش احضار می‌کند. در دفترِ رئیس، چهار مأمورِ دولت از وی بازجوییِ سختی می‌کنند.

دیدنِ رئیسِ اداره عنصری است که باعث می‌شود دو قسمتِ داستانِ مری همدیگر را بپوشانند. در حقیقت **مشاهدهٔ رئیسِ اداره** آن هم درست در آستانهٔ حل مشکلِ قبلیِ مری، مشکلِ تازه‌ای برای او ایجاد می‌کند. شیوهٔ پوششی پرکشش‌تر و موجزتر از شیوهٔ منفصل است.

مثال (ساختارِ منفصل): مری ۲۰/۰۰۰ دلار پول از حسابِ پس‌اندازش برداشت می‌کند و با دادن آن به پدرش، وی را نجات می‌دهد. سپس جاسوسی خارجی پیشِ او می‌آید و وی برایِ برگرداندنِ پولِ از دست رفته‌اش، به کشورش خیانت می‌کند. اما رئیس اداره‌اش او را هنگامِ تحویلِ میکروفیلم به جاسوسِ خارجی می‌بیند و او را برایِ بازجویی به اتاقش احضار می‌کند.

هنگامِ استفاده از ساختارِ پوششی، وقفه‌ای بینِ مشکلاتِ شخصیت نمی‌افتد، چون پس از حلِ یك مشکل، مشکلِ بزرگتری **در همان صحنه** ایجاد می‌شود. و این مشکلِ خطرناك، کشش و انتظار نیز ایجاد می‌کند.

اما نویسنده هنگامِ استفاده از ساختارِ منفصل، مشکلی ایجاد می‌کند، سپس آن را حل و مشکلِ تازه‌ای به وجود می‌آورد و باز پس از حلِ مشکلِ دوم، مشکلِ تازه‌تری می‌آفریند و همین‌طور. اما در این شیوه همواره بینِ ایجادِ یك مشکل و مشکلِ بعدی **فاصلهٔ کوتاهِ زمانی** وجود دارد. ولی در ساختارِ پوششی **هنگامی که مشکلِ اول در حالِ حل شدن است**، مشکلِ تازه‌ای ایجاد می‌شود و بینِ این دو، وقفهٔ کند کننده نیست. ضمنِ اینکه نویسنده در این شیوه، اختصار را نیز رعایت می‌کند.

۲۳۰. فنونِ نویسندگی پنجره است

زندگی نویسنده‌ها توأم با طنزی همیشگی است. نویسندگان سالها تلاش می‌کنند تا نثرنویسی و فنونِ نویسندگی را صرفاً برایِ اینکه آنها را ماهرانه به کار گیرند و خواننده متوجه نشود، بیاموزند.

اگر خوانندگان متوجهِ زبانِ عالی و فنونِ استادانهٔ نویسنده شوند طبعاً در داستانِ وی غرق نمی‌شوند. و باز ممکن است مرعوبِ دانشِ نظری وی شوند اما مسلماً مجذوبِ داستان او نمی‌شوند. چرا که در این حالت نویسنده با به نمایش گذاشتن خود، داستانش را از سکه می‌اندازد.

مثال: وقتی جاد واردِ اداره شد تا کامپیوترها را تعمیر کند، اشعهٔ آفتاب صورتش را سوزاند. جاد کارش را تمام کرد و از اداره بیرون آمد. وقتی نسیمِ غروب موهایش را ژولیده کرد، احساسِ سبکی کرد.

اگر خواننده برایِ تجزیه و تحلیلِ داستان، دست از خواندن بکشد و بگوید: «آهان، نویسنده برایِ انتقالِ زمانِ داستان از بعد از ظهر به غروب، از وضعیتِ هوا استفاده کرده، چه مهارتی. اگر نویسنده اینقدر چیره‌دست نبود از همین ساعت دیواریِ دم دست استفاده می‌کرد. آفرین!»، نویسنده در کارش شکست خورده است.

زبان و فنونِ داستان نویسی به منزلهٔ پنجره است. باید به جایِ توجه به پنجره از پنجره بیرون را تماشا کرد.

مثال: باغبانی گلهایِ زیبایی در چمنزارِ خانه‌اش پرورش داده است. اینك او از نشستن در اتاقِ پذیرایی و تماشایِ باغچهٔ پرگل و گیاهش لذت می‌برد.

اگر باغبان ابتدا به پنجره نگاه کند. باغچهٔ پشتِ پنجره صرفاً رنگهایی بی‌معنی و محو به نظر خواهد آمد. **چون نگاهِ او به پنجره است. اما اگر از پنجره به باغچه نگاه کند، از تك تكِ گلهایِ آن لذت خواهد برد.** ضمنِ اینکه پنجره، باغچه را قاب و در حقیقت زیباییِ آن را دوچندان می‌کند.

نویسنده‌های حرفه‌ای به تناوب می‌خواهند خودنمایی هنری، و نظر همه را به خود جلب کنند. اما تجاربِ تلخِ همه را به خود جلب کنند. اما تجاربِ تلخِ نویسندگی به آنها می‌آموزد که تمایل خودنمایی‌شان را باید فدا کنند. اگر زبانِ فاخر و فنونِ درخشان بر محتوایِ زندهٔ داستان چیره شوند، تبدیل به گولزنهایی پر زرق و برق خواهند شد. در حالی که خوانندگان باید پس از خواندنِ اثر، زبان و مهارت فنیِ نویسنده را بستایند.

۲۳۱. بزرگ کردنِ حوادثِ فرعی

باید حادثهٔ فرعی را که چرخشی در خطِ طرح به وجود می‌آورد یا شخصیتی، کشمکشی یا روابطی را تغییر می‌دهد بیش از حوادثِ فرعیِ دیگر بزرگ کرد. گو اینکه حادثهٔ فرعی نباید به اندازهٔ حادثهٔ اصلی بزرگ شود، اما باید آن را به نحو بارزی از حوادثِ فرعی دیگر متمایز کرد. البته ظاهرِ اجزایِ حوادث نباید با ظاهرِ اجزایِ حوادثِ عادیِ دیگر فرقی داشته باشد، اما باید نمایشیتر باشد و بر واکنشِ شخصیت در برابرِ این رخداد، تأکیدِ بیشتری کرد.

داستان: براسو کوردی[1] که سابقاً شغلش بند بوده، با دخترِ کشیشی ازدواج کرده و مزرعهٔ کوچکی خریده است. اما زمیندار و دامدارِ بزرگ منطقه او را اذیت می‌کند تا زمینش را بفروشد ولی او از این کار امتناع می‌کند. زمیندارِ بزرگ یك سلسله فعالیتهایِ ایذایی را علیهِ او آغاز می‌کند: عوامل او حصارهایِ دورِ زمینش را پاره می‌کنند، انبارِ او را آتش می‌زنند، آب او را قطع می‌کنند و دستور می‌دهند در شهر به او چیزی نفروشند و او مجبور می‌شود برای خرید مایحتاجش به شهرِ دیگری در چهارده، پانزده کیلومتری آنجا برود. ظاهراً او مجبور است به خشونت متوسل شود و با آنها درآویزد. یك روز صبح او سواره به چراگاه می‌رود و می‌بیند پنجاه گوسالهٔ او را به طرزِ فجیعی کشته‌اند.

در ایامِ قدیم اذیت و آزار از جمله حوادثِ عادیِ غربِ امریکا بود. ششلول‌بند قبلاً قسم خورده که دیگر دست به خشونت نزند اما هدفِ نویسنده این است که راههایی پیدا کند تا ششلول‌بند مجبور به مقابله به مثل شود و قسمش را زیر پا بگذارد. به همین جهت در **معنی** یکی از حوادثِ ایذایی و عادیِ غربِ امریکا غلو می‌کند. اما حادثه‌ای که وی انتخاب می‌کند به اینکه چه چیز به نظر براسو بسیار مهم است، بستگی دارد.

مثال ۱: هنگامی که براسو سواره به چراگاه می‌رود و گوساله‌هایِ کشته شده را می‌بیند، فکر می‌کند که این کار عملِ وحشیانه‌ای علیهِ حیوانات نیست بلکه تهدیدی علیهِ خانوادهٔ اوست. کسی که گوساله‌ها را می‌کشد، مسلماً دست به آدمکشی نیز می‌زند.

مثالِ ۲: براسو قدرتِ تحملِ آزار و اذیتهای زیادی را دارد، اما وقتی آبِ او را قطع می‌کنند به خشم می‌آید. چون دامهایش خواهند مرد؛ باغِ همسرش خشك خواهد شد و بچه‌هایش نیز دیگر نمی‌توانند در استخر بازی کنند. براسو حتماً با آنها خواهد جنگید.

حادثه‌ای را که براسو را تحریك می‌کند تا با مالكِ عمده بجنگد فقط باید تا حدی که او را به جنگیدن وامی‌دارد، بزرگ کرد. اما نباید این حادثه علتِ تامه و تنها علتِ درگیریِ او باشد. (براسو نمی‌خواهد از زمیندارِ بزرگِ منطقه به خاطرِ کشتنِ دامهایش یا قطعِ آبش، انتقام بگیرد، بلکه او برایِ حفظِ زمینش با آنها می‌جنگد.)

۲۳۲. زمانِ ترکِ جمعِ نویسندگان

مبادا تبدیل به هوادارِ جلسهٔ نویسندگان شوید. آنچه در ابتدا برایِ کارِ نویسندگیِ شما سودمند است، بعدها بدل به عادتی مضر خواهد شد. حضور در جمعِ

نویسندگان فقط تا مدتی مفید است. در این مدت نویسندگانِ دیگر با قدرتِ نقادانه‌شان کمك می‌کنند تا کارِ شما بهتر شود. اما زمانی می‌رسد که سودِ این کار رفته‌رفته کم می‌شود. و اگر وقتِ ترکِ جمع نویسندگان برسد و شما پس از آن نیز همچنان مدتی طولانی در این جلسات شرکت کنید، قدرتِ ابداع و نیز اعتماد به توانایی خود را از دست خواهید داد.

دوامِ کارِ نویسنده نیز اغلب به این که «تا چه حد می‌تواند در انزوا و به طورِ مستقل کار کند»، بستگی دارد. همهٔ فکرها، مفاهیم، اشتیاق به آموختنِ فنون نویسندگی و نیروی نویسنده باید از بلندپروازیِ او ناشی شود. بنابراین نباید به کسی متکی و نیازمندِ تشویقِ کسی یا برایِ تجدیدِ نیرویِ به تحلیل رفته‌اش محتاجِ دیگران باشد. چون همه او را دلسرد می‌کنند. البته در ابتدایِ کار به حمایت، دلگرمی و نقادیِ نویسندگانِ دیگر نیاز دارد. و برایِ اینکه **احساس کند نویسنده است**، باید با نویسندگانِ دیگر هم هویت شود. اما هنگامی که در کارِ نویسندگی پیشرفت کرد، زمانی می‌رسد که دیگر، نویسندگان چیزی ندارند به او بیاموزند و او باید مهارتهای نویسندگی را پیشِ خود بیاموزد.

میزانِ حساسیت و هوشِ نویسنده از ارزشِ جلسهٔ نویسندگان می‌کاهد. نویسندگان اغلب به طور ناخودآگاه و شهودی، دقیقاً همدیگر را ارزیابی می‌کنند. آنها پی به سلیقه‌ها و پسندهایِ گروهِ نویسندگان می‌برند و اگر ضعفهای انسانیِ دیگر آنها مثل نیاز دائم به تصویب و ستایشِ دیگران را نیز بر اینها بیفزاییم، نویسنده به دستِ خود قربانی می‌شود. چرا که دائم نوشته‌اش را برایِ تأیید و پسندِ گروه تغییر می‌دهد و دستکاری می‌کند. هنگامی که نویسنده واردِ این مرحله شد، باید فوراً جمعِ نویسندگان را ترك کند.

نویسنده نمی‌تواند خودش را برایِ تأییدِ گروهی از اهلِ فن که در اقلیت است به زحمت بیندازد. نویسندگانِ دیگر تعدادِ کمی از آثاری را که عامهٔ مردم می‌خوانند تأیید می‌کنند. اما نویسندهٔ فهیم می‌نویسد تا خیلِ عظیمی از مردم آثارش را بخوانند. بنابراین علاقه‌ای به شنیدنِ نظریاتِ نویسندگانِ دیگر و منتقدان ندارد. او برایِ میلیونها خواننده می‌نویسد نه برایِ تعدادِ کمی از برگزیدگان.

بنابراین هنگامی که نویسنده همهٔ دانستنیهای نویسندگانِ دیگر را آموخت باید جمعشان را ترك کند. در غیرِ این صورت چون می‌ترسد فردیتِ بیمانندِ خود را ابراز کند عمداً به تکرار می‌افتد.

۲۳۳. به نوشتن ادامه دهید!

برایِ فائق آمدن بر **خشك طبعی** معروفِ نویسنده‌ها، راههایِ مختلفی وجود دارد. یك راه هم این است که به نوشتنِ حتی مهملاتی بی‌ارزش، ادامه دهیم. صرفِ نوشتن، طبع را روان می‌کند. چرا که خشك طبعی با انتظار کشیدن یا خود به خود، درمان نمی‌شود. هر چه خشك طبعیِ نویسنده بیشتر طول بکشد، طبعش سخت‌تر خواهد شد.

اگر قلمتان در وسط داستان یا رمانتان از حرکت باز ایستاد، می‌توانید خلاصه‌ای از رمان یا داستانی را که قبلاً خوانده‌اید و یادتان مانده، بازنویسی کنید یا می‌توانید بازنویسی را با یکی از افسانه‌ها یا قصه‌هایِ پریان شروع کنید. مثلاً داستانِ **سیندرلا**، داستان، درگیری، حوادث، روابط و خط داستانیِ دلنشین دارد. **مثال:** داستانِ دخترِ بینوا. مادر جاه‌طلب. خواهرانِ خودپسند، کوته‌بین و پلید. رؤیاهایِ سیندرلا. ظاهر شدنِ مادرخواندهٔ پری. رازِ تغییرِ شکلِ اشیا. فرار. حسادت. تعقیب و گریز و غیره.

هر فکر، فکرِ دیگری را تداعی می‌کند و فکرها قبل از رسیدن به ذهنِ خودآگاهِ نویسنده، با هم ترکیب می‌شوند. احساس، مطلب در اختیارِ ما می‌گذارد و اندیشه به مطالب نظم می‌دهد. همان قدمِ اول و تلاشِ اولیه برایِ مقابله با خشك‌طبعی است که آن را از بین می‌برد.

مثلاً اگر گرایش کاریتان داستانهای خشونت‌آمیز است، داستانِ **سه‌خوك کوچولو** را و اگر درحالِ نوشتنِ داستان پرماجرایی هستید، **جك و ساقهٔ لوبیا** را و اگر رمانسِ کلاسیك می‌نویسید زشت و زیبا[۲] را و اگر داستان وحشتناك می‌نویسید **هانسل و گرتل**[۳] را بازنویسی کنید.

و باز می‌توانید داستانها و رمانهایی را که قبلاً خوانده‌اید با اضافاتِ تازه‌ای، بازنویسی کنید تا ذهنِ شما را تحریك کند و براثر تداعی معانی چیزهایِ تازه‌ای در ارتباط با اثرتان به ذهنتان برسد.

خشك طبعی نویسنده اغلب نشانگرِ آن است که وی با نوشتنِ اثرش به ژرفناها و غنایِ نمایشیِ تازه‌ای رسیده است. رشد و کمال همیشه و در هر کاری با طی مرحله‌ای پرزحمت همراه است.

طبعِ نویسندگانِ حرفه‌ایِ هیچگاه تا ابد خشك نمی‌شود، بلکه صرفاً و موقتاً ارتباطشان با مایه‌هایِ عمیقِ وجودیشان قطع می‌شود.

۲۳۴. ایجادِ تعادل بینِ طرح و شخصیت

اگر خواننده پس از خواندنِ داستانِ کوتاه، فقط طرح یا فقط شخصیتِ آن را به خاطر بیاورد، نویسنده در آفرینش شخصیت یا داستانی واقعی ناکام مانده است. نه طرح باید در داستان برجسته شود و نه شخصیت. بلکه باید هر دو به طورِ متناوب و با ضرباهنگی نامرئی در داستان عمده شوند. به علاوه این دو عنصر نباید برایِ جلبِ توجهِ بیشترِ خواننده، در ستیز یا در رقابت با یکدیگر قرار گیرند.

داستانِ کوتاه آنقدر طولانی هست که خواندنیِ کاملی به حساب آید و آنقدر کوتاه هست که بتوان در یك نشست خواند. داستانِ کوتاه دربارهٔ اتفاقی است که برایِ کسی رخ می‌دهد.

داستان: شورای شهر به کشیشِ کلیسایِ مجاورِ باشگاهِ بیس‌بال اخطار می‌کند که مراسمِ سرودخوانیِ صبحِ یکشنبه را لغو کند. چون سرودخوانی آنها حواسِ بازیکنان را پرت می‌کند و کیفیتِ مسابقاتِ بیس‌بال نیز افت کرده است. به علاوه اکثریتِ مردمِ شهر غیرمذهبی هستند و احتمال دارد دست به خشونت بزنند. کشیش می‌ترسد که مبادا کلیسایش را آتش بزنند اما از آن طرف هم سرودخوانی جزئی از مراسمِ عبادیِ یکشنبه است.

اگر نویسنده، داستان را برپیچیدگیِ شخصیتِ کشیش (ارتباطش با مؤمنان، خدا و غیره) متمرکز کند، مسئلهٔ تهدیدِ کلیسا و آسایشِ وی در داستان کمرنگ می‌شود. چرا که او آنقدر در این موضوع غرق می‌شود که خواننده خطرِ واقعی را نادیده می‌گیرد. به علاوه درخششِ خیرهٔ کنندهٔ مردی که به خاطرِ تصمیمگیری دربارهٔ مسئله‌ای مهم عذاب می‌کشد، طرح را تار و مبهم جلوه می‌دهد.

و اگر نویسنده، داستان را برطرح متمرکز کند، شخصیت زیرِ فشارِ حوادثِ قدرتمند، ساده از کار در می‌آید. ضمنِ اینکه فضایِ محدودِ **قالبِ داستانِ کوتاه** به نویسنده اجازهٔ شخصیت‌پردازیِ عمیق را نمی‌دهد. و باز جنب و جوشِ بدنی، ذهنی و روحیِ شخصیت کم و خواننده آن طور که باید با شخصیت آشنا نمی‌شود. بنابراین دلیلی ندارد که به شخصیت علاقه‌مند و در داستان وی غرق شود.

به همین جهت نیز باید فضایِ کافی در اختیارِ هردویِ این عناصر بگذارید. از شخصیت به حادثه و از حادثه به شخصیت بپردازید. زنگِ خطری را به صدا در آورید، سپس به شخصیت بپردازید. بگذارید فعالیتهایِ او باعثِ ایجادِ حادثه‌ای دیگر شود و یا برعکس، حادثه او را به فعالیت وا دارد. ایثار کنید و صرفاً از نکاتی راجع به شخصیت استفاده کنید که با داستان ارتباط دارد. و فقط حوادثی را به کار گیرید که حرکتی خطی ایجاد و داستان را از یك بحران به بحرانی دیگر هدایت می‌کند. اما اگرشخصیت و طرح را بیش از حد پیچیده کنید، داستان بیش از اندازه بسط پیدا می‌کند و از قالبِ داستانی متعارف فراترمی‌رود.

۲۳۵. مکاشفهٔ با تأخیر

یکی از شیوه‌هایِ مؤثرِ ایجادِ پیوستگی در داستان، استفاده از **مکاشفهٔ با تأخیرِ** شخصیت است. مکاشفهٔ باتأخیر، کسبِ آگاهی عقلانی شخصیت پس از یك رفتار، رابطه، حادثه و غیره است. در این حالت شخصیت در یك جایِ رمان از چیزی مطلع می‌شود اما بعداً به طورِ کامل آن را درك می‌کند.

مثال: مردی در دفترِ کارش نشسته و از پنجرهٔ طبقهٔ بالا تردِ ماشینها را تماشا می‌کند. اما ناگهان به بیرون پرت می‌شود. مرد بینِ زمین و هوا، میلهٔ پرچم را می‌گیرد و همان‌طور آویزان می‌ماند تا او را نجات می‌دهند. سه‌شبِ بعد مرد از خواب می‌پرد و داد می‌زند: «خدایِ من یك نفر مرا به بیرون پرت کرد...»

مثال: ایمی در بازیِ دبلنایِ کلیسا شرکت می‌کند. قرار است بعد از این بازی به ملاقات مردی برود و مرد رسماً از او تقاضایِ ازدواج کند. اما ناگهان پنج مردِ نقابدار و مسلح وارد می‌شوند و بازی متوقف می‌شود. مردانِ نقابدار از آنها می‌خواهند که ردیف در کنارِ دیوار بایستند. همه وحشت‌زده و مضطرب می‌شوند. ایمی متوجهِ علائمی در چهرهٔ یکی از دزدان می‌شود،

اما به سرعت فراموش می‌کند. دزدان پولها و اشیای قیمتی را می‌گیرند و می‌گریزند. پلیس سر می‌رسد و شروع به تحقیق می‌کند. اما ایمی به خاطر ملاقات با شوهر آینده‌اش، کلیسا را ترک می‌کند.

ایمی هنگام سرقت، افکار و احساساتِ جدیدی را تجربه می‌کند اما برای او حضور به موقع سرِ قرار، از همه چیز مهمتر است.

یازده ماه بعد موقع زایمانِ او سرمی‌رسد. هنگامی که او را با تخت به اتاق زایمان می‌برند، شوهرش دولا می‌شود تا او را ببوسد. ایمی نفس نفس زنان می‌گوید: «تو، تو یکی از آنها بودی.» شوهرش یکه می‌خورد و می‌گوید: «یکی از کی‌ها؟» ایمی توضیح می‌دهد که وقتی ماهها قبل موقع بازیِ دبلنا در کلیسا، دزدان به زور پول و اشیای قیمتی را دزدیدند، یکی از دزدها دائم «و مثل «همین کاری که تو الان می‌کنی،» پلکهایش را به هم و نفس‌نفس می‌زد و لبهایش را گاز می‌گرفت.

این کشفِ معنی ناگهانی که براساس ژرف‌نگری به صحنهٔ قبل است حتماً نباید نوعی آگاهی جسمانی باشد. بلکه ممکن است درکِ یک شخصیت، رابطه، درگیری و یا یک حادثه باشد. کشفِ باتأخیر به این دلیل که صحنهٔ گذشته رابه زمانِ حال می‌آورد و رابطه‌ای قویِ بینِ گذشته و حال برقرار می‌کند و موجب پیوستگیِ داستان می‌شود ارزشمند است و پیوستگی، وحدتی است که همهٔ اجزایِ داستان را به هم پیوند می‌دهد و کامل می‌کند.

۲۳۶. نقضِ قوانینِ نویسندگی

اگر می‌خواهید قواعدِ نویسندگی را زیرِ پا بگذارید طوری این کار را بکنید که به چشم بیاید و به نحوی شیوهٔ فنی و فردیِ خودتان را به کار گیرید که تبدیل به قاعدهٔ جدیدی شود.

مثلاً یکی از قواعدِ منطقیِ داستان نویسی این است که نباید از درون نگریِ طولانی استفاده کرد چون پیشرویِ داستان را کند و عملِ داستانی را متوقف می‌کند. با این حال اگر شخصیتِ داستان در کشتیِ اقیانوس پیما و در حالِ فکر کردن دربارهٔ همهٔ مردانی که ترکش کرده‌اند و درون‌نگری وی نیز ضروری باشد، می‌توانید درونِ او را بیرون بریزید.

مثال: زن با دستمال اشکهایش را پاک کرد: **حتماً نوعی فرومایگی در من هست، چیز وحشتناک و ناگفتنی در روحم. جان، جان! باید این را به من می‌گفتی. تو آنجایی جان. من می‌بینمت. ازدواج کردی، نه؟ بله، بله. فقط زنهای احمق از ازدواج با مردی مثل تو سَر باز می‌زنند. جان.** زن با خودش حرف می‌زد و اسم مرد را مَرمزه می‌کرد: **یادت است لیوانهای پر از مشروب به دست گرفته بودیم و می‌رقصیدیم و می‌خندیدیم؟ و تو، فرانکلین، آه فرانکلین. چرا وقتی هزاران نفر منتظر بودند من و تو ازدواج کنیم، ترکم کردی؟ می‌گفتی من واقعاً عاشقتم...**

در این حالت می‌توانید از درون‌نگری، زیاد استفاده و آن را لبالب از صورِخیال، خاطراتِ صحنه‌های قبل، تمایلات، واهمه‌ها، روابط، نفرتها و شورهایِ جنسیِ قدیمی کنید. به علاوه درون نگریِ خوب با ارائه خلق و خوهای مختلف و سطوح زبانی مختلف، داستانهایِ درونی و گفتگوهای محرکِ درونی نیز همراه است. تنها قانون اکید و ثابتی که باید رعایت کرد این است: **طوری بنویسید که ناشران اثرتان را چاپ کنند و خوانندگان آن را بخوانند.**

و باز یکی دیگر از قواعدِ همه‌پسندِ نویسندگی این است: **نگو، نشان بده!** با این حال اگر شما صحنه‌ای با ده شخصیتِ مهم داشته باشید، نمی‌توانید متوسل به تمهیدی شوید تا آنها دست به کاری بزنند [و ابتدا آنها را به نمایش بگذارید] و سپس چیزهایی دربارهٔ آنها بگویید. به همین جهت نیز می‌توانید شخصیتِ آنها را بیان کنید.

و باز می‌توانید از شگردهایِ تصویری استفاده کنید. اسمِ شخصیتها را با حروفِ سیاه چاپ کنید و هر بار یکی از آنها را معرفی کنید طوری که انگار دارید بازیگرانِ نمایش را معرفی می‌کنید. می‌توانید با روایت، شخصیت‌پردازی، یا شخصیتها را وصف کنید، پرونده و سوابقِ آنها را ارائه دهید و با شرحِ وضعیت ـ و تا وقتی که اطلاعاتِ شما تمام می‌شود ـ روابطِ آنها را با دیگران بیان کنید. اما شخصیتها را با بیانی جذاب ارائه دهید. نویسنده باید جسور، دارایِ انعطاف، مبتکر، خیالپرداز و سرکش باشد.

گو اینکه، در ابتدایِ رمان نباید هیچ یک از قواعدِ نویسندگی را زیر پا گذاشت. چرا که بهتر است قبل از اینکه خواننده را با شیوه‌هایِ پرداختِ جسورانهٔ خود شگفت‌زده کنیم، بگذاریم وی با شیوهٔ کارِ ما آشنا شود. (البته این قانون نیست، پیشنهاد است.)

۲۳۷. قواعدِ قالبهایِ داستانی را رعایت کنید

کارکرد فنونِ نویسندگی در رمانهایِ مختلف، یکی است. اما هرفن را باید برای نوشتنِ رمانی خاص به کار گرفت. البته احتمال دارد نویسنده از فنونِ قالبهایِ دیگرِ داستانی نیز با تغییراتی استفاده کند، اما این فنون باید در رمانِ وی جا بیفتد نه اینکه بر آن مسلط شود.

مثلاً می‌توان با گره‌افکنی در موقعیتها، پراکنده کردنِ سرنخ‌ها و ایجادِ خطرِ جنایتهایِ دیگر، در رمانِ معما شک و انتظار ایجاد کرد. اما در رمانِ عشقی [=رمانس]، مخاطرات و موانعِ عشاق در راهِ وصال و دستیابی به زندگیِ خوش و خرم، شک و انتظار ایجاد می‌کند.

خوانندگان نیز رمانیِ خاص را به دلیلِ سلیقهٔ خاصشان می‌خرند. مثلاً خوانندهٔ رمانِ علمی، علاقه‌ای به رمانِ واقعگرایانه‌ای که به مضمونی سیاسی می‌پردازد ندارد. و خوانندهٔ رمانهایِ واقعگرایانه که در شهرهایِ بزرگ و شلوغ رخ می‌دهد به ندرت رمانهایی را که بر محورِ اکتشافاتِ باستانشناسی می‌گردد می‌خواند. از نویسنده نیز انتظار می‌رود این ملاحظهٔ انسانی را در نظر بگیرد و به قواعدِ هر قالبِ داستانی وفادار بماند.

و باز رمانهایِ پر ماجرا تناسبی با صحنه‌هایِ کشدارِ عشقی و سوزناک ندارد. چون مخاطرات را کاهش می‌دهند و سرعتِ رمان را کم می‌کنند. درحالی که صحنه‌هایِ عشقی باید کارکردِ مشخصی و نقش محوری در افزایشِ سرعتِ رمان و تغییرِ روابطِ اشخاص داشته باشند. از طرفِ دیگر صحنه‌هایِ عشقیِ رمانهای شخصیت یا خانوادگی باید تحلیلی و کاوشگرانه باشند. در واقع این صحنه‌ها انگیزه‌یابی و ژرفکاوی‌هایی می‌کنند که نمی‌توان از طریقِ حوادثِ صرف نشان داد.

گو اینکه اصلِ رعایتِ چارچوبهای انواع رمان، قانونِ لایتغیری نیست. در حقیقت **در نویسندگی قواعدِ ثابتی وجود ندارد. هر چه هست رهنمودهایِ پیشنهادی است و بس.** هدفِ اصلیِ انواع رمان نیز این است که خواننده را بر سرِ شوق بیاورند و سرگرم کنند و بابِ طبع او باشند به همین جهت ممکن است نویسنده محدوده‌های شکلیِ رمانها را به هم بریزد و مرزهایِ جدیدی را پی افکند. بنابراین نویسنده می‌تواند متناسب با استعدادش از هر شیوه‌ای استفاده کند به شرطِ اینکه رمانش نمایشی، گیرا، جذاب و سرگرم کننده باشد.

۲۳۸. توقعاتِ نویسندگان از رمانِ اولِ خود

برایِ ادامهٔ کارِ نویسندگیِ خود آن هم به شکلِ حرفه‌ای نباید متکی به پسندِ منتقدان و فروش بالایِ رمانِ اولِ خود باشید. فقط درصدِ کمی از رمانهایِ اولِ نویسندگان آن چنان که باید، اسبابِ پیشرفتِ آنها را فراهم می‌کنند. و بر فروش بودنِ رمانِ بعدی تعداد کمی از نویسندگان تضمین شده است. با این حال کسی قبلاً فروشِ خوبِ رمانِ اولِ آنها را هم تضمین نکرده بود. در آن موقع ایشان نیز همان وضعی را داشتند که شما الان دارید: یعنی گمنام و ناشناخته بودند.

هیچ نشانه، علامت و روشی وجود ندارد تا به کمکِ آن وضعِ فروشِ رمان را قبل از انتشار، مشخص کرد. دلایلِ استقبال یا عدمِ استقبالِ مردم از یک اثر هم آنقدر زیاد است که پیش‌بینی و درکِ ان ممکن نیست. حتی اگر ناشران نیز می‌توانستند تا حدودی حدس بزنند که چه نوع کتابهایی پر فروش است، حداقل نیمی از کتابهایشان پر فروش بود.

بسیاری از نویسندگان به دلیلِ اتکا به رمانِ اولشان و اینکه قصد داشتند شاهکار بیافرینند، ورشکسته و دچارِ افسردگیِ شدید شدند. البته گاهی هم از سرِ ساده لوحی به وعده‌ها و تبلیغاتِ ناشران دلخوش کرده بودند. اما حقیقت این است که ناشران در بندِ هیچ چیز غیر از قراردادی که بسته‌اند نیستند، و بیش از این هم نباید به ایشان اتکا کرد. مردم نیز نه به دلیلِ فعالیتِ ناشران بلکه به دلیلِ برنامه‌ریزی و سختکوشی نویسندگان برایِ پیشرفتِ کارشان، از بسیاری از رمانهای مشهور استقبال کرده‌اند. اما همه نویسندگان مایل یا قادر به انجامِ این کار نیستند.

دوامِ کارِ نویسندگانِ حرفه‌ای بستگی به نوعِ دیدِ آنها دارد. اگر آنها گمان کنند که بلافاصله آثارشان پرفروش خواهد شد و غیر از این نیز چاره‌ای ندارند؛ راه به جایی نخواهند برد. دیدِ نویسنده باید پنجاه، شصت سال رمان‌نویسی را دربر بگیرد و همیشه باید رمانِ بعدی، وی را به نوشتن ترغیب کند. باری، با وجود اینکه نویسنده باید بداند که بالاخره روزی آثار

وی پرفروش خواهد شد، هرگز نباید به این نکته اتکا کند.

۲۳۹. زمان در بازگشت به گذشته تغییر می‌کند

ورود به زمانِ گذشته به هنگامِ استفاده از **بازگشتِ به گذشته** و خروج از **بازگشتِ به گذشته** و برگشتن به زمانِ حالِ داستان، زیاد مشکل نیست. با این حال وقتی نویسندگانِ بی‌تجربه می‌خواهند به زعمِ خود قواعدِ صحیحِ دستورِ زبان را رعایت کنند از این کار بازمی‌مانند. در حقیقت کاربردِ اسمِ مفعول و زمانِ ماضی بعید آنقدر برایشان پیچیده می‌شود که از این زمانها به غلط استفاده می‌کنند و متهم به بی‌سوادی می‌شوند.

خروج از **زمانِ حال** داستان و ورودِ به **زمانِ گذشته** (و سپس تا مدتی در زمانِ حالِ **بازگشت به گذشته ماندن**) و سپس خروجِ از زمانِ گذشته و بازگشت به زمانِ حالِ داستان، به پنج مرحلهٔ چرخشِ مجزایِ دستوری احتیاج دارد. اما این چرخشها زیاد هم رعب‌انگیز و پیچیده نیست.

مثال: قدم‌زنان در امتدادِ خیابان پیش رفت. یادِ وقتی که سیزده سالش بود افتاد. داد زده بود: «مامان، موشِ صحرایی‌ام گم شده. گربه کجاست؟» مادرش از آشپزخانه داد زد: «خوابیده. انگار چاقتر شده.» به سرعت به آشپزخانه دوید و با چوب توی سرِ گربه زد. مادرش چوب را از دستش بیرون کشید و غرغرزنان گفت: «پسرهٔ شیطون!» صدایِ گوشخراشِ بوقِ ماشین، رشتهٔ خیالاتش را از هم پاره کرد. بعد باز همچنان قدم‌زنان در خیابان پیش رفت.

برایِ اینکه ببینید که چگونه می‌شود از زمانِ حالِ داستان به گذشته رفت و بعد به زمانِ حالِ داستان برگشت، می‌توانید جملاتِ این بند را از هم مجزا و آن را تجزیه و تحلیل کنید.

مثال: قدم‌زنان در امتدادِ خیابان پیش رفت. (**زمانِ حالِ داستان**) یادِ وقتی که سیزده سالش بود افتاد. (**خروج از زمانِ حالِ داستان**) داد زده بود: «مامان موشِ صحراییِ‌ام گم شده. گربه کجاست؟» (**ورود به زمانِ گذشته**) مادرش از آشپزخانه داد زد: «خوابیده. انگار چاقتر شده.» (**اینک نویسنده در زمانِ گذشتهٔ داستان که در آن زمان، حال محسوب می‌شود است.**) به سرعت به آشپزخانه دوید و با چوب توی سرِ گربه زد. مادرش چوب را از دستش بیرون کشید و غرغرزنان گفت: «پسرهٔ شیطون!» (**نویسنده هنوز در زمانِ حالِ صحنهٔ «بازگشت به گذشته» است.**) صدایِ گوشخراش بوقِ ماشین، رشتهٔ خیالاتش را پاره کرد. (**در اینجا نویسنده از زمانِ گذشته خارج شده، کم‌کم به زمانِ حالِ داستان برمی‌گردد.**) بعد باز همچنان قدم‌زنان در امتدادِ خیابان پیش رفت. (**اینک نویسنده به زمانِ حالِ داستان برگشته است.**)

اگر به زمانها نه به چشمِ دژِ مستحکمی که فقط با قواعدِ خشک و نظری می‌توان در آن نفوذ کرد، بلکه به عنوانِ ابزارهایی سودمند بنگریم، آنگاه استفاده از ماضی بعید، ماضی نقلی، گذشته و غیره بسیار ساده است.

۲۴۰. استفاده از بازگشتِ به گذشته برایِ آماده‌سازیِ خواننده

با اینکه اکثراً **بازگشت به گذشته** نقبی به زندگیِ گذشتهٔ شخصیت است، می‌توان از آن به عنوانِ **آماده‌سازیِ** خواننده برایِ صحنه‌هایِ آیندهٔ رمان نیز استفاده کرد.

رمان‌نویسان اغلب عمداً حادثهٔ زمانِ حالِ داستان را متوقف می‌کنند تا مدت زمانی بگذرد و شخصیت دوباره با حوادثِ جدیدی روبرو شود. اما در این فاصله که زندگیِ شخصیت در حالِ سکون است، گیراترین شگرد استفاده از **بازگشتِ به گذشته** است.

باری، هنگامی که شخصیت در زمانِ حالِ داستان در وضعیتی ساکن (مثلاً وقتی در کالسکه، هواپیما یا سفینه‌ای که به سمت سیارهٔ ۳ ـ RD ۹ پیش می‌رود نشسته) قرار می‌گیرد، نویسنده اغلب از **بازگشتِ به گذشتهٔ پرتحرک و توأم با حادثه** استفاده می‌کند.

مثال: سربازی حرفه‌ای در قطاری که به کالیفرنیا می‌رود، است و می‌خواهد به دیگرِ سربازانِ مزدوری که به آرژانتین می‌روند تا بجنگند بپیوندد. در قطار به یادِ آخرین جنگِ خصوصی: جنگِ انقلابیها در سانتیاگو، که در آن شرکت کرده بود می‌افتد. و به یاد می‌آورد که چگونه دستگیر شد. (**بازگشتِ به گذشته**) وقتی شکنجه‌اش می‌کردند تا جایِ رهبرانِ شورشی را لو بدهد، او را نجات دادند. اما او به انقلابیها نگفته بود که نزدیک بود زیرِ شکنجهٔ وحشیانه، مقاومتش را از دست بدهد.

و بعد نویسنده دوباره سرباز را به قطار برمی‌گرداند. سرباز انگشتر بزرگی را که در انگشتش است لمس می‌کند. در انگشتر، میکروفیلمِ اسامیِ رهبرانِ برجستهٔ شورشیها را کار گذاشته‌اند. سرباز، دستی روی انگشتر می‌کشد و فکر می‌کند که اصلاً دوست ندارد دستگیر شود. قطار به ایستگاه می‌رسد و زمان حال و صحنهٔ ساکن داستان به پایان می‌رسد.

در اینجا بازگشت به گذشتهٔ پرتحرک، به وضعیتِ ساکنِ داستان جانِ تازه‌ای می‌بخشد و اعماقِ وجودِ شخصیت را که قبلاً ناشناخته بود، آشکار می‌کند. در حقیقت به خواننده نشان می‌دهد که اینک شخصیت از چه می‌ترسد. ضمنِ اینکه خواننده را برای سلسله‌ای از صحنه‌هایِ احتمالی در آینده آماده می‌کند.

ممکن است در آینده سرباز را دستگیر کنند و او زیرِ شکنجه تاب نیاورد. احتمال هم دارد در برابرِ شکنجه مقاومت و ارتقایِ شخصیت پیدا کند. شاید هم اصلاً دستگیر نشود. چرا که هدف از استفاده از بازگشتِ به گذشته، ایجادِ تحرک در صحنهٔ ساکنِ داستان و آماده کردن خواننده برایِ صحنه‌هایِ احتمالی آینده است.

پانویس:

1- Brazocorday
2- Beauty and Beast
3- Hansel and Gnetel

داوطلبان کنکور ۷۳
سراسری ـ دانشگاه آزاد
مفیدترین جزوات شامل تستهای متنوع و کنکور آزمایشی...
دانش‌آموزان اول تا چهارم
جزوات ویژه خود را میتوانند با نازلترین قیمت دریافت کنند تهران صندوق پستی
۱۴۳۹۵-۴۵۶
تلفن: ۶۳۱۶۹۱

در عرض ۷۰ ساعت
انگلیسی
صحبت کنید
۷۶۵۲۴۱

آموزش موسیقی
مبتدی و پیشرفته
«موسسه هنری باربد»
۸۰۰۸۶۵۱
میدان آرژانتین خیابان الوند پلاک ۶ ـ ۶۲۸۸۶۱

آموزش موسیقی اصیل
«ویژه بانوان»
۹۸۹۷۸۴

مرکز هنرهای تجسمی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

دومین نمایشگاه
دوسالانه نقاشی ایران
از ۲۵ دی
الی
۲۵ بهمن

- موزه هنرهای معاصر تهران
- مجموعه فرهنگی آزادی
- فرهنگسرای نیاوران
- تالار وحدت
- نگارخانه هنر ایران