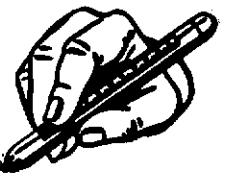
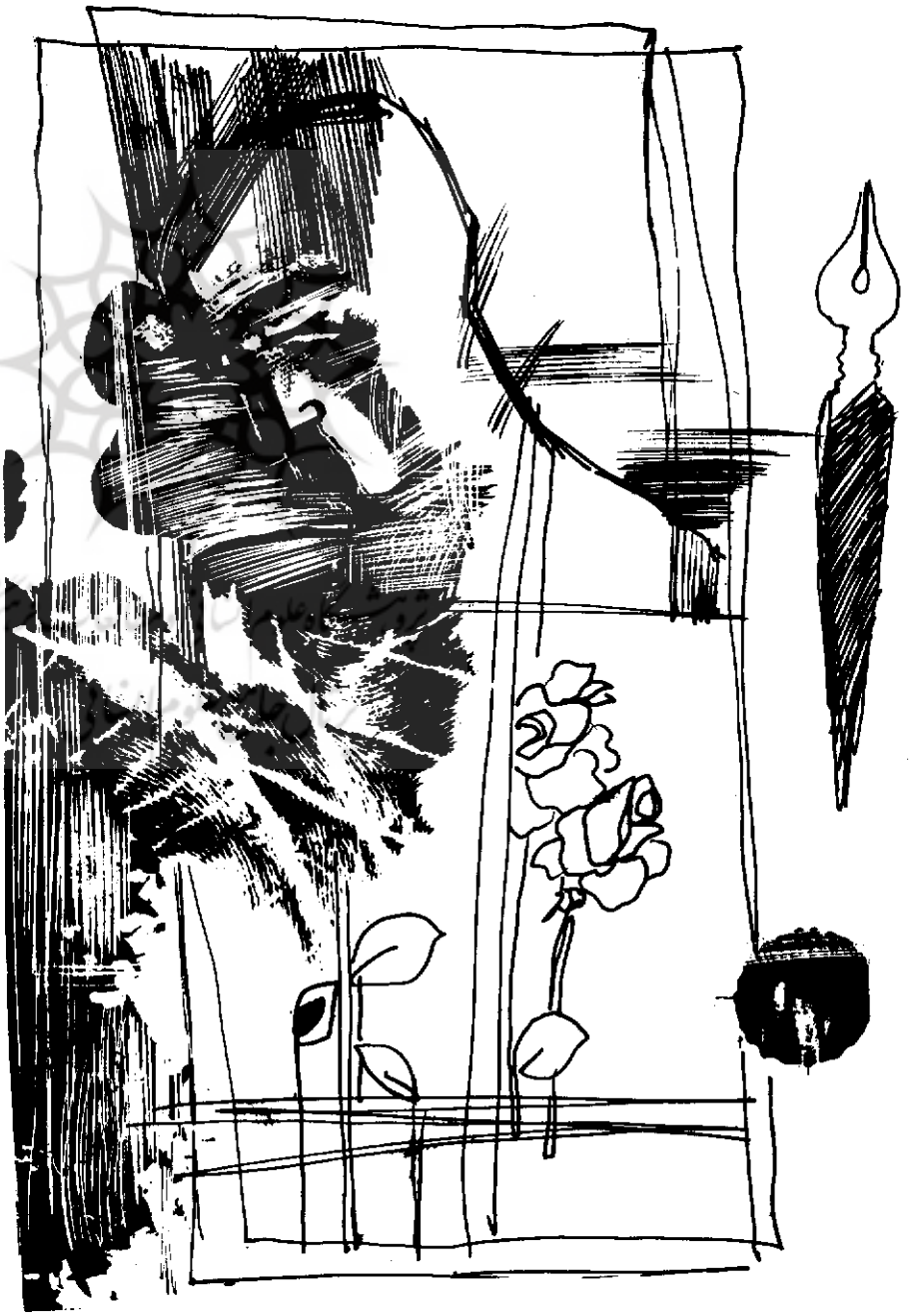


درسهایی درباره‌ٔ داستان‌نویسی ـ ۱۵

دایماً مهارتهای نویسندگی خود را ارزیابی کنید

● لئونارد بیشاپ

● ترجمه محسن سلیمانی



۲۴۱. هنگام بازنویسی باید دنبال چه بود؟

نویسنده موقع بازنویسی دیگر همه چیز رمان را می‌داند، چون رمان را تمام کرده است. اینک او باید آنچه را که لازم نبوده فاش کند یا آنچه را که غفلتاً از قلم انداخته، پیدا کند. و باز در این مرحله او می‌تواند کل رمان را برای اولین بار از نظر بگذراند.

بازنویسی مسئله‌ای نظری نیست. واقعیتی است که نویسنده هر روز با آن سروکار دارد. نویسندگان حرفه‌ای در این زمینه در اثر تجربه اندوزی نکات عمیقی را آموخته و رهنمودهایی کلی ارائه داده‌اند که باید همیشه در نظر داشت.

اوایل داستان: الف) آیا زمان و مکان داستان دقیقاً مشخص شده است؟ آیا حادثهٔ بیرونی، متناسب با زمان اولین موقعیت داستان است و آیا می‌تواند شخصیت را به تکاپو وادارد؟ ب) آیا کلِ داستان بلافاصله شروع می‌شود؟ آیا اولین موقعیت می‌تواند خط طرح داستان را به وجود آورد؟ ج) آیا اعمال شخصیتها ارتباط تنگاتنگی با داستان دارد؟ آیا اولین موقعیت، بنای موقعیتهای بالقوه‌ای را می‌گذارد؟ د) آیا داستان شخصیتهایی اصلی را که درگیریها، انگیزه‌ها، نیازها و روابط خاصی دارند به خواننده معرفی می‌کند؟ آیا شخصیتهای اصلی با مخاطرات جدی روبرو هستند و اهداف بزرگی دارند؟ هـ) آیا اندازه و جایگاه شخصیتها، با موفقیت، ناکامی، مصیبت و سعادت بزرگ آنها متناسب است؟

اواسط داستان: الف) آیا قسمتِ میانی رمان به دلیلِ نداشتنِ حادثه، دچارِ سکون نشده است؟ آیا فرودهایِ داستان [پس از اتمام بزنگاهِ داستان] زیاد طولانی نشده است؟ ب) آیا (مثلاً به خاطرِ بی‌توجهی احتمالی خواننده) خلاصهٔ زایدی از حوادثِ گذشتهٔ رمان را در این بخش نیاورده‌اید؟ آیا گفتگوی مهیجی هست که بگوید چرا تاکنون چنین اتفاقاتی رخ داده است؟ ج) آیا همهٔ مشکلات، گرفتاریها، خطِ طرح‌ها و روابطِ اشخاص را به نحوِ کاملی ارائه داده‌اید تا با هم تلاقی کنند و مسائلِ ایجادِ شدهٔ آنها حل و رفع شود؟ د) آیا همهٔ علتها، تأثیرِ قویِ ترغیب و تحریک‌کنندگی دارند تا باعثِ ایجادِ فشارهای رو به تزاید شوند؟ با اینکه ممکن است

نحوهٔ ایجادِ این فشارها نامنظم و بدونِ الگویِ متوالی باشد، آیا طوری هست که به نظر برسد این فشارها به طورِ منظم در داستان ایجاد می‌شوند؟ ۵) آیا نحوهٔ زندگی شخصیتها هنوز هم باورکردنی است؟ آیا تغییراتِ فردی و جسمانی آنها با اثراتِ روابط، حوادث و گذشتِ زمان تناسبی دارد؟

اواخرِ داستان: الف) آیا نویسنده از طریق صحنه، گفتگو، روایت و غیره، اشارهٔ خاصی به نحوهٔ تمام شدن داستان (البته نه طوری که بتوان آن را پیش بینی کرد) کرده است؟ آیا همهٔ حوادث طرح با خط کلی داستان تطابق زمانی دارد و خواننده بین آنها احساس افتراق نمی‌کند؟ ج) آیا در رمان لحظات نمایشی کافی که به تغییر و مکاشفهٔ شخصیت بینجامد، وجود دارد؟ د) آیا صحنه پردازی‌های مهمی هست که تکرار شده و طبیعت وسیع رمان را محدود کرده باشد؟ هـ) آیا عناصر طرح فرعی را به سرانجامی رسانده اید تا حواس خواننده از خط طرح اصلی منحرف نشود؟ و) اگر در بخشهای نزدیک به یک چهارم آخر رمان، از چند بازگشت به گذشته استفاده کرده اید، آنها را تبدیل به خاطراتی گذرا کنید. ز) آیا هرچه به انتهای رمان نزدیکتر شده اید سرعت پیشروی داستان را زیادتر کرده اید؟

هنگام بازنویسی باید بعضی از جاهای رمان را بازنگری کنید. این قسمتها با درون و بیرون اثر ارتباط دارند. به علاوه باید با صبر و حوصله اثر را بازنویسی کنید. و هنگام بازنویسی:

۱. نکات قالبی و عبارات کلی را حذف کنید.

۲. زبان را پیراسته و صفات اغراق آمیز توصیفی را حذف کنید.

۳. اگر درون نگری‌ها را با کوتاه کردن، بهتر کرده اید آنها را کوتاهتر کنید.

۴. گفتگوهای بسیار طولانی بیش از آنکه اطلاعات در اختیار خواننده بگذارند، وی را خسته می‌کنند. [آنها را کوتاه کنید.]

۵. یا صحنه‌هایی را که صرفاً جنبهٔ صحنه پردازی دارند بالکل حذف کنید و یا اطلاعاتی در بارهٔ اشخاص یا طرح در آنها بگنجانید.

۶. سعی کنید خودتان را عادت بدهید تا از رژیم بیش از سه قطعهٔ فیلسوفانه و «حلال مشکلات جهان» استفاده نکنید.

۷. انتقالهای رمان را بررسی کنید تا مطمئن شوید که صحنه، زمان و زاویه دیدها را به نرمی تغییر داده اید.

۸۵ درصد از کار بازنویسی، همان ادارهٔ صحیح عناصر داستان است و فقط ۱۵ درصد از آن صرف نوشتن می‌شود. در این هنگام نویسنده تمام کارذهنی اش را انجام داده است. اینک باید جایگاه خود را تغییر دهد، ریسمان بپوندرا ببرد و به اثر همچون کالای خامی بنگرد که باید آن را ارزیابی و پیراسته کند تا در بازار پرفروش شود. و این حقیقتی است؛ اگر رمان منتشر نشود، انگار وجود ندارد.

۲۴۲. تبدیل زندگی واقعی به داستان

وقتی نویسنده بتواند از طریق نوشته اش تأثیری واقعی ایجاد کند، می تواند احساسها را از زندگی واقعی به مایهٔ احساسهای داستانی منتقل کند.

اما برای اینکه نویسندهٔ حرفه ای شویم حتماً لازم نیست زندگی پرحادثه ای داشته باشیم؛ زندگی و تجارب معمولی کافی است. مثلاً لزومی ندارد قبلاً شکارچی فیل، الکلی یا جانی باشیم تا بتوانیم خاطرات هریك از این افراد را بنویسیم. فقط باید یاد بگیریم که چگونه احساسات و مفاهیم زندگی واقعی خود را وارد زندگی شخصیتهای داستانمان کنیم.

مثال: در جنگ جهانی دوم زن جوانی که عضو سپاه زنان است هنگام بمباران دشمن، از ناحیهٔ پا جراحت برمی دارد، نجات جان او به قطع پای وی بستگی دارد. اما بیمارستان صحرایی با کمبود مرفین مواجه است. به همین جهت فقط می توانند او را نیمه بیهوش کنند: آن هم یا در ابتدای عمل جراحی یا در پایان آن. اینك بحران صحنه به تصمیم او بستگی دارد.

در اینجا نیز لازم نیست نویسنده قطع عضو پا را تجربه کرده باشد تا بتواند عذاب واقعی این زن و صحنه را به نحوی واقعی بازآفرینی کند. حتی اگر دندان آسیه کردهٔ نویسنده را به نحو غلطی کشیده باشند یا ناخنش در تصادفی کنده شده باشد و یا موقع دعوایی در دوران کودکی مشتی از موهای سرش را کشیده باشند باز می تواند عذاب شخصیت را هنگام جراحی پایش، بازآفرینی کند. بنابراین چنین کاری فقط بستگی به توانایی نویسنده در به یادآوردن تجربه ای دردناك، بزرگ کردن آن و سپس انتقال آن احساسها به زندگی شخصیت داستان دارد.

اما نویسنده باید همواره دو توانایی خاص خود را به کار گیرد: ۱) دائم با احساسات (حال و گذشته) خود در ارتباط باشد و شیوهٔ انتقال این احساسها را به زندگی شخصیتهای ابداعی اش بیاموزد و ۲) حس نامحدود ابداع را در خود رشد دهد. چرا که داستان همان ابداع است، نه تفسیر و گزارش حوادث زندگی واقعی مردم.

نویسنده با ابداع، وضعیتی را خلق می کند. و توانایی وی در انتقال احساسهای شخصی اش به زندگی شخصیتهای ابداعی اش، داستان را سرشار از نمایشهای واقعی می کند.

۲۴۳. نوشتن آنچه نمی توانید بنویسید

در عالم نویسندگی معمولاً دو نوع توانایی وجود دارد: **ذاتی و اکتسابی.** آنچه به طور طبیعی و یك ریز به قلم نویسنده جاری می شود، ممکن است برای رشد او مضر باشد، چرا که نویسنده بر این توانایی‌های طبیعی تکیه می کند و این توانایی‌ها همچون صندلی چرخدار او را به طرف ناکامی می راند. نویسندگان باید دائماً مهارتهای نویسندگی خود را ارزیابی کنند و ببینند آیا درحال فراگیری مهارتهای اکتسابی و جدیدی هستند یا نه.

هر نویسنده ای به طور طبیعی در زمینهٔ یکی از مهارتهای نویسندگی توانایی خاصی دارد. مثلاً بسیاری از نویسندگان دستی قوی در توصیف نویسی (تصویرپردازی و استفاده از زبان غنایی) دارند؛ اما گفتگوهایشان جفت و بست ندارد و صحنه‌های حوادثشان ساکن است. برخی نیز در ابداع طرحهای پیچیده، مهارت خاصی دارند اما شخصیت پردازی شان ضعیف است. و بعضی هم سلسله روایتهای جذابی ارائه می‌دهند اما موقع نگارش ادراکات درونی یا تصویر صورت و اندامی واقعی، درمی مانند.

نویسنده از توانایی‌های ذاتی اش چیزی نمی آموزد. و روزی بالاخره طرح، درگیریها، روابط و حوادث داستانش دیگر راضی اش نمی کند. چرا که احساس می کند مهارتهای ذاتی اش دیگر سودی برایش ندارد. با استفادهٔ صحیح از چند مهارت، نمی توان رمانی کامل که نیاز به مهارتهای مختلفی دارد، نوشت. برای نوشتن یك رمان باید صدها فن اصلی و فرعی و کمکی را به کار گرفت. حتی این فنون اصلی و فرعی را نیز باید با هم آمیخت و ترکیبهای پیچیده تری به وجود آورد. و تازه اگر نویسنده بخواهد رمان استادانه ای بنویسد، دیگر نمی توان برای آگاهیهای فنی اش حدوحدودی تعیین کرد. در این حالت دیگر دانش فنی وی کافی نیست و شاید هیچ وقت کافی نباشد.

مهارتهای نویسنده همیشه با اوست. این مهارتها مدتها قبل از آنکه وی حتی آرزوی نویسندگی در سر داشته باشد، در وجودش شکل گرفته است. به همین جهت می تواند حتی مواقعی که آگاهانه از آنها استفاده نمی کند بر این مهارتها تکیه کند، و آنقدر قلم بزند تا محدوده های توانایی‌هایش را بشناسد و آنها را بسط دهد. به علاوه باید با بررسی توانایی‌هایش، به ناتوانایی‌هایش پی ببرد. اما هنگام نوشتن هرگز نباید از استفاده از فنونی که در به کارگیری آنها ناتوان است اجتناب کند. بلکه باید تا وقتی که شیوهٔ استفاده از این فنون را یاد نگرفته، از به کارگیری آنها استقبال کند تا پیشرفت کند. به بیان دیگر با استفادهٔ دائم از توانایی‌های ذاتی اش نه تنها پیشرفت نمی کند، بلکه دیر یا زود در به کارگیری همین قابلیتها نیز ناکام می ماند.

۲۴۴. رمان دوم نویسنده

نوشتن رمان دوم آسانتر از نوشتن رمان اول نیست. در این مرحله رمانی که قبلاً نوشته اید مرده است. اما مهم نیست، عمر رمان تازه تان دراز باد! ولی این بار هم همان بیمها، بلاتکلیفی‌ها و پوچیها شما را آزار خواهد داد. و از خود خواهید پرسید: «آیا مطالبم ته کشیده؟» و «چرا نوشتن دیگر برایم لذتی ندارد؟» و «اگر نوشتنِ این رمان دو سالِ دیگر طول بکشد چه؟ آه، خدایا دو سه سالِ دیگر و اصلا برای چه؟» هنگامِ نوشتنِ رمانِ دوم هم باید مثلِ قبل، از میانِ صدها شك و تردیدِ خطرناك، جانِ سالم به در بُرد. و این واقعیتی است که حتی نویسندگان حرفه ای را هم از آن گریز و گزیری نیست.

اما موقع نوشتنِ رمانِ دومتان، از ساختار و ترتیب به کارگیریِ فنونِ رمانِ اولتان استفاده نکنید. چرا که هر رمان هویتِ مستقلی دارد و تنها ارتباطِ دو رمانِ شما با هم این است که نویسندهٔ آنها یکی است. شخصیتها، روابط، درگیریها، داستانها، خط طرح‌ها، زمینه‌ها، صحنه‌ها و حوادثِ تازه، به اشکال و فنونِ تازه ای نیاز دارند. شما هم همان شخصی نیستید که موقعِ نوشتنِ رمانِ اولتان بودید. در حقیقت با نوشتنِ یك رمان تغییر کرده اید. هرچه بیشتر بدانید حس می کنید که بازهم باید بیشتر بدانید. چون آموختن، حجاب مجهولاتِ

شما را پس می‌زند.

البته واهمه‌های شما خیالات و یا ناشی از عصبی بودن شما نیست. ضمن اینکه ترسوی اخلاقی یا ذاتی هم نیستید. اما فقط نویسندگانی این را می‌دانند که مثل شما این وضعیت را تجربه کرده باشند.

اعتماد به نفستان را با یادآوری اینکه «یك موقعی باورم نمی‌شد رمانِ اولم را بنویسم» تقویت کنید. در حقیقت شما با نوشتنِ رمانِ اولتان، افکاری انتزاعی را تبدیل به کتابی خواندنی و به نحوی ملموس اثبات کردید که از عهدهٔ کاری غیرممکن هم برمی‌آیید.

۲۴۵. نگذارید کارآگاه سرنخ‌هایی را که خواننده نمی‌بیند، ببیند.

خوانندگان از داستانهای معما یا پلیسی‌یی که عمداً از چیزی طفره می‌روند یا نکته‌ای را مخفی می‌کنند خوششان نمی‌آید. چیزی را که کارآگاه از اتاق، ماشین، روی جسد و غیره برمی‌دارد، از خواننده مخفی یا در مطلع کردن او تعلل نکنید. ننویسید: **دست کرد زیر تختخواب و دستش را مشت کرد و آن را در جیب گذاشت و باز دنبالِ سرنخ گشت.** اگر نمی‌خواهید چیزی را که کارآگاه پیدا کرده، افشا کنید، **نگذارید آن را پیدا کند.**

چیزی که به نظر کارآگاه مهم است نشانه‌ای به خواننده می‌دهد و احتمالا کلیدِ حلِ معمایِ حل نشدهٔ داستان است. البته لزومی ندارد نویسنده حوادثی را که با شیء کشف شده ارتباط دارد یکی یکی ذکر کند. بلکه باید بگذارد خواننده فکر کند و حدس بزند. فقط باید به خواننده بگوید که شیء کشف شده‌ای که به نظر کارآگاه مهم است، چیست. اما می‌تواند این نکته را که «چرا شیء کشف شده برایِ کارآگاه مهم است یا چه کمکی به حلِ مشکلِ داستان می‌کند؟» به دلیل اینکه بخشی از معمای داستان است، برای خواننده افشا نکند.

مثال: کارآگاه جاسیگاریِ ترك برداشته را که روی لبه‌اش اثرِ ماتیك بود برداشت.

یکی از حضار: «این چیست؟ مهم است؟»

کارآگاه: «جاسیگاریِ ترك برداشته‌ای است که روی لبه‌اش اثر ماتیك است. احتمال دارد مهم باشد، شاید هم نباشد.»

«اما چرا روی لبه‌اش اثر ماتیك است؟»

«سؤال خوبی است.»

نویسنده شیء مکشوفه را در کانونِ توجه قرار می‌دهد تا خواننده هم این شیء را موجود فرض کند. اینك شیء جزیی از معمایِ داستان و خواننده باید با شك و تردید، حدس بزند که چرا این شیء مهم است.

نویسنده می‌تواند خواننده را گمراه کند اما هرگز نباید به او دروغ بگوید. نویسنده برایِ گمراه کردنِ خواننده، صرفاً حواس او را به چیز دیگری جلب می‌کند. مثلاً به چیزی جزیی بهایِ زیادی می‌دهد تا مهم به نظر برسد و چیز مهم، بی‌اهمیت جلوه کند.

اما بعداً که شیء مکشوفه جزیی از کلیدِ حلِ معمایِ داستان شد خواننده به قدرتِ کشف و استنتاجِ کارآگاه آفرین خواهد گفت.

درواقع نویسنده خواننده را گیج و مردد می‌کند اما به او دروغ نمی‌گوید، از چیزی طفره نمی‌رود و چیزی را از او مخفی نمی‌کند. بلکه با استفاده از همهٔ مهارتهایش می‌کوشد معمایی طرح کند که خواننده نتواند به سرعت آن را حل کند. اما کارآگاه نباید برتر از خواننده باشد. فقط در شغلِ خود و در این موردِ خاص خبره‌تر از اوست. بنابراین خواننده در پایان داستان به جایِ اینکه بگوید: «من چیزی را که کارآگاه کشف کرد ندیدم. بنابراین چطوری می‌توانستم معنی سرنخ را بفهمم؟» باید بگوید: «آه، چرا نفهمیدم!»

۲۴۶. علتِ عدمِ موفقیتِ رمانهایِ شرح احوال گونه چیست؟

چرا در رمانهای شرحِ احوال‌گونه شخصیتهایِ فرعی گیراتر از شخصیتِ اصلی به نظر می‌آیند؟ اگر بخواهیم پاسخی سنتی به این پرسش بدهیم باید بگوییم که چون نویسنده و شخصیتِ اصلی کاملاً یکی شده‌اند. در این حالت نویسنده نمی‌تواند خودش را آن طور که هست (یابود،) تصویر کند، اما می‌تواند دیگران را خوب ببیند.

به طورِ کلی سه نوع رمانِ شرحِ احوال گونه داریم:

(الف) **رمانِ شرحِ احوالِ گونهٔ واقعی**، که رونویسِ دقیقی از زندگیِ واقعیِ نویسنده است. (ب) رمانِ شرحِ احوال گونهٔ نسبتاً واقعی، که نویسنده آن را براساسِ بخشی از زندگیِ واقعیِ خود می‌نویسد و (ج) **رمانِ شرحِ احوالِ گونهٔ کاملاً داستانی**، که نویسنده حوادثِ آن را خلق می‌کند اما داستانِ آن را با استفاده از تجربیاتِ حسی و ذهنیِ واقعی‌اش می‌نویسد.

حتی داستان نویسانِ مجرب و حرفه‌ای هم نمی‌توانند موقعِ نوشتنِ رمانِ شرحِ احوال گونهٔ واقعی، شخصیتهایِ اصلیِ جذابی خلق کنند. چرا که نویسنده همهٔ اعمال، مشاهدات، انگیزه‌ها، احساسات و افکارِ شخصیتِ اصلی را با استفاده از کانونِ تمرکزِ تنگِ شخصی‌اش، تصویر می‌کند. در حالی که او نمی‌توانسته ضمنِ تجربهٔ اتفاقات زندگی‌اش، برآنها ناظر نیز باشد. به علاوه همزمان هم خودش نبوده و هم دیگران.

هنگامی که نویسنده در بارهٔ شخصیتهایِ فرعی می‌نویسد، چون از آنها جداست، می‌تواند آنها را بسازد و خلق کند و برآنها کاملاً مسلط باشد. به علاوه می‌تواند هویتِ مستقلی به آنها ببخشد و آنها را ارزیابی کند تا تاثیرِ نمایشی شخصیتِ آنها قوی شود. اما نمی‌تواند وقایع و تاریخچهٔ زندگی خود را تغییر دهد. و چون موقعِ نوشتن، دانایِ کل یا ناظرِ کل نیست نمی‌داند که نظر دیگران در باره او چه بوده است و تنها می‌تواندحدس بزند که دیگران چگونه راجع به او فکر می‌کرده‌اند. در حقیقت او از بیرون به خود نگاه نکرده است.

نویسنده برای اینکه رمانِ شرحِ حالِ گونهٔ موفقی بنویسد، باید شخصیتی خلق کند که ویژگیهای شخصیتی گذشتهٔ او را داشته باشد. ضمنِ اینکه باید محتوای داستانِ وی براساسِ احساسات و ادراکاتِ زندگی‌اش شکل بگیرد. به علاوه باید تجربیاتِ عینی‌اش را تبدیل به خطِ طرحی داستانی کند تا بر معنیِ حوادثی که تجربه کرده تاکید کند. و چون در این رمان، او، خودش نیست و در حقیقت خودش را بازآفرینی می‌کند، شخصیتِ خودِ وی نیز مثلِ شخصیتهای فرعی رمان، جذاب خواهد شد.

۲۴۷. استفاده از زاویه دیدهای اول شخص و سوم شخص در یك رمان

رمانی که با استفاده از زاویه دیدهایِ اول شخص و سوم شخص نوشته می‌شود از ساختارِ سهل انگارانه‌ای استفاده می‌کند که باید آن را به دلیلِ انعطافِ عملی‌اش دوباره احیا کرد. در این شیوه خواننده نه تنها به طورِ ذهنی در ماجراهای قهرمانِ داستان شرکت می‌کند بلکه می‌تواند شاهدِ تمامِ حوادثی نیز که بیرون از عرصهٔ عملِ قهرمان روی می‌دهد باشد. با به کارگیریِ این ساختار می‌توان رمانهایِ پرماجرا، نفسگیر و جاسوسی بسیار موفقی نوشت.

برایِ این کار نویسنده می‌تواند داستان را با زاویه دیدِ اول شخصِ قهرمان شروع کند: قهرمان اتفاقاتی را که برایش رخ داده است و یا هم‌اکنون دارد رخ می‌دهد تعریف می‌کند. سپس نویسنده زاویه دید را تغییر می‌دهد و از «زاویه دیدِ سوم شخصِ» شخصیتهای دیگر استفاده می‌کند. در این حالت نویسنده داستانِ درگیریِ شخصیتهای دیگر را با **همان وضعیت** شرح می‌دهد.

داستان: در جنگِ جهانی دوم یك زیردریایی در پنجاه کیلومتریِ سواحلِ فرانسه غرق می‌شود. چهل سال بعد اسنادِ آرشیوِ نظامی فاش می‌کنند که زیردریایی آلمانی در حالِ بردنِ مکاتباتِ بینِ هیتلر و چرچیل بوده است و آنها با هم در باره تسلیم انگلستان مکاتبه می‌کرده‌اند. همچنین در این زیردریایی نقشهٔ ده مخفیگاه گنجینه هنری نیز بوده است. به جاسوسی امریکایی که درضمن غواصِ ماهری نیز هست، مأموریت می‌دهند تا اسناد و نقشه‌ها را پیدا کند. سه مزدورِ جنایتکار نیز مایل‌اند نقشهٔ گنجینه‌های هنری را پیدا کنند. رهبران کمونیستهای انگلستان نیز درصدد پیدا کردنِ نامه‌هایِ هیتلر و چرچیل هستند تا ایمانِ مردم را نسبت به دولتِ فعلی متزلزل کنند.

(ساختار)

۱. رمان را با «زاویه دیدِ اول شخصِ» شخصیتِ اصلی شروع کنید تا مخاطرات و اهمیتِ مأموریتِ وی را برایِ خواننده مشخص کنید.

۲. سپس با استفاده از زاویه دیدِ سوم شخص، مزدوران را معرفی و نقشهٔ آنها را برایِ پیدا کردنِ جای زیردریایی و سرقتِ نقشهٔ گنجینه‌هایِ هنری تشریح کنید.

۳. و باز با استفاده از زاویه دیدِ سوم شخص، کمونیستها را در رمان ظاهر و نقشه‌ای را که برایِ به

دست آوردنِ اسنادِ مکاتباتِ خفت بار کشیده اند طرح کنید. ضمن اینکه باید تروریستهایی نیز در اختیارشان باشد.

۴. مجددا به زاویه دیدِ اول شخص برگردید: شخصیتِ اصلی برایِ اول بار با کمونیستها (یا مزدوران) مواجه می شود تا بابِ همهٔ ارتباطات گشوده شود.

۵. سپس از زاویه دیدِ سوم شخص استفاده کنید: مزدوران دست به عملیاتی علیهِ قهرمان می‌زنند. **قهرمان در صحنه‌های آنها حضور دارد اما زاویه دید سوم شخص است.**

۶. در این مرحله باز از زاویه دیدِ سوم شخص استفاده کنید: قهرمان مانعِ فعالیتِ کمونیستها می‌شود. به علاوه مجبور می شود یکی از تروریستها را بکشد. **ولی با وجودی که قهرمان باز در صحنه‌هایِ کمونیستهاست، زاویه دید همچنان سوم شخص است.**

اینک که شکلِ کار (ساختار) مشخص شده است، نویسنده می‌تواند وقتی موقعیتهایِ طرح را بسط می‌دهد، زاویه دید را از اول شخص به سوم شخص تغییر دهد.

نویسنده که به دلیلِ اینکه خطِ طرحِ رمان پیچیده است و قهرمان نمی‌تواند همزمان در چند نقطه باشد از زاویه دیدهایِ اول شخص و سوم شخص استفاده می‌کند. اما اگر صرفاً از زاویه دیدِ شخصیتِ اصلی (اول شخص) استفاده کند، قهرمان فقط می‌تواند حدس بزند که در بیرون از حوزهٔ فعالیتهایش چه اتفاقاتی رخ می‌دهد. و باز در این حالت داستان و خطِ طرحِ شخصیتهای دیگر بسط پیدا نمی‌کنند و این شخصیتها نمی‌توانند بر فعالیتهای شخصیتِ اصلی تأثیر بگذارند. نویسنده با تصویرکردنِ اعمالِ شخصیتهایِ دیگر، عرصهٔ عملِ رمان را وسعت می‌بخشد. ضمنِ اینکه با استفاده از زاویه دیدِ سوم شخص، خواننده از اتفاقاتی که در بیرون از عرصهٔ فعالیتِ شخصیتِ اصلی رخ می‌دهد، بیشتر مطلع می‌شود. نویسنده در سه سطح شك و انتظار، شدت و حدت، حالت نمایشی و سرعت پیشروی متغیر در رمان ایجاد می‌کند: ۱) با فعالیتهای غیرقابلِ پیش‌بینی و غافلگیر کنندهٔ قهرمان ۲) با خطرِ دائمی مزدوران و ۳) با سعیِ دولت در مخفی کردنِ اطلاعات.

رمانهایِ با ساختارِ قراردادی نمی‌توانند همچون رمانهایی که ساختارِ دو زاویه دیدی دارند چشم‌اندازهایِ جذاب و متنوعی را به نمایش بگذارند. نویسنده با استفاده از زاویه دیدِ اول شخصِ قهرمان، تبهکاران را از دیدِ صمیمانه و فردیِ شخصیتِ اصلی به نمایش می‌گذارد. ضمنِ اینکه خواننده نیز شخصیتِ اصلی را از همین زاویه دید می‌بیند. و سپس می‌تواند با استفاده از زاویه دیدِ بیرونی و سوم شخصِ تبهکاران و مقاماتِ بلندپایهٔ دولتی، بعدِ دیگری از شخصیتِ قهرمان را نیز ببیند. و به این ترتیب نظری کلی به همهٔ حوادث بیندازد.

به علاوه روایت مستقل و عینیِ سوم شخص، بهتر از قهرمان و زاویه دیدِ محدودش، طرحِ رمان را تصویر می‌کند. ضمنِ اینکه با به‌کارگیریِ زاویه دید سوم شخص، می‌توان از شگردهایِ زیادی برایِ بسطِ زمان و حذفِ فواصل زمانی استفاده کرد. در رمانهایِ دو زاویه دیدی، قهرمان می‌تواند با زاویه دیدِ اول شخص، اتفاقاتی را که قبلاً برایش رخ داده تعریف کند. و پس از اینکه حوادثی را تعریف کرد، نویسنده می‌تواند بعداً در جاهایی با استفاده از زاویه دیدِ سوم شخص، صحنه‌هایِ آن حوادث را ادامه دهد. والخ.

۲۴۸. داستانِ کوتاه رمان نیست

به دلایلِ مختلف نمی‌توان و نباید داستانِ کوتاه را تبدیل به رمان کرد. یکی از دلایلِ بدیهی این است که مایهٔ داستانِ کوتاه را نمی‌توان به اندازهٔ یك رمان کش داد. بدین معنی که خطِ طرحِ آن بیش از حد اولیه، بسط پیدا نمی‌کند. این دلایل مربوط به داستان و طرح بود. اما دلایلِ دیگری نیز وجود دارد که به نویسنده و نثرِ داستان و اینکه «چرا برخی از داستانِ کوتاه نویسانِ برجسته، به سختی می‌توانند رمان بنویسند» مربوط می‌شود.

الف: احتمال دارد ادراكِ نویسنده سطحی و محدود باشد.

شخصیتهایِ اصلیِ رمان برخلافِ شخصیتهایِ داستانِ کوتاه، برایِ اینکه گیرا باشند باید ادراکاتِ عمیقی را ارائه دهند. ضمنِ اینکه باید هم در موقعیتهایِ عادی قرار بگیرند و هم در موقعیتهایِ منحصر به فرد. اگر شخصیتِ اصلی در این موقعیتها دائماً واکنشهایِ شخصی و تحریك‌آمیز از خود نشان ندهد، موقعیتِ منحصر به فردِ او نیز تقریباً شبیه به موقعیتی عادی خواهد شد.

نویسنده‌ها نیز همچون مردمِ عادی، برخی به لحاظِ ادراکی عمیق‌اند و برخی سطحی؛ و باز بعضی باهوش و بعضی دیگر کندذهن هستند. اگر کسی اشتیاقِ زیادی برایِ نویسنده شدن داشته باشد یا برخی از داستانهایش را چاپ کرده باشد، لزوماً آدمی بسیار باهوش، حساس یا عمیق نیست. چرا که در هر حال برخی از نویسنده‌ها ادراکی محدود دارند. (رمانهایِ مزخرف ولی پرفروش این حکم را نقض نمی‌کنند. برخی از نویسنده‌ها یاد گرفته‌اند که چگونه با موفقیت ادراکهایی را جعل کنند.)

ب. زبان باید تنوع داشته باشد و همواره جذاب باشد.

داستانِ کوتاه نیاز چندانی به زبانِ متنوع و دقیق ندارد. چون قالبی خطی است و اوج و حضیض‌هایِ زیادی ندارد. به علاوه طولِ این نوع قالب بیش از این نیز گنجایش ندارد. نویسنده داستان را شروع می‌کند، مدتی آن را ادامه می‌دهد و بعد آن را تمام می‌کند. (اگرچه نویسندگانِ بسیاری از داستانهای کوتاه و عالی، از زبانی ستایش‌برانگیز و پرتنوع استفاده کرده‌اند.)

اما برایِ رمان‌نویسی باید از شیوه‌هایِ نگارشِ

متنوعی استفاده کرد. ممکن است رمانی عالی، صدها موقعیتِ مختلف داشته باشد، که طبعاً بسیاری از این موقعیتها نیاز به زبانی مناسب و متفاوت دارند. ولی چه بسیار نویسندگانی که در این زمینه استعداد و قریحه‌ای ندارند. ممکن است این شرط، برای رمان‌نویسی سخت باشد، ولی واقعیتی است که نمی‌توان انکار کرد.

داستانِ کوتاه، خود راهِ تبدیل شدنش به رمان را سد نمی‌کند. بلکه داستانِ کوتاه نویس به دلیلِ اینکه نمی‌تواند شخصیتهایِ عمیقی خلق کند و زبانِ متنوعی را به کار گیرد، قادر نیست رمان بنویسد.

۲۴۹. بررسیِ مجدد شخصیتهایِ اصلی

پس از اینکه افتتاحیهٔ مناسبی برایِ رمان یا داستان کوتاهتان نوشتید و شخصیت اصلیتان شروع به ایفای نقش در روابط و طرحِ رمان کرد، دست نگه دارید و نوشته‌تان را بازخوانی کنید. شخصیت شما هنوز در مراحلِ اولیهٔ رشدِ خود است. قبل از اینکه دوباره شروع به نوشتن کنید، ببینید که آیا شخصیت اصلیتان را به طورِ کامل، دقیق و واضح تصویر کرده‌اید.

نویسنده باید نشو و نمایِ شخصیتش را به نحوی دقیق به نمایش بگذارد. به همین جهت قبل از اینکه شخصیت شأن و جایگاهِ قطعی و غیرقابلِ برگشتی پیدا کند، باید او را از نظرِ ۱) جسمانی، ۲) عاطفی، ۳) ذهنی و ۴) غیرقابلِ پیش‌بینی بودن ارزیابی کرد. شخصیتِ اصلی دائم عمق پیدا و رشد می‌کند. اما نباید گذاشت که بدونِ نظر و اطلاعِ نویسنده در جهتی ناخواسته رشد کند و یا طوری رشد کند که نتوان شخصیتش را باور کرد.

۱. از نظرِ جسمانی (توصیفهایِ بیرونی نباید تغییر کنند): خپله، لاغر، دارایِ نقایصِ ارثی یا اکتسابی، هیکلدار، کم‌بنیه، کوتوله و غیره.

۲. از نظرِ عاطفی (توصیفهایِ درونی): پرشور، عصبانی، متوحش، متنفر، بی‌فکر، ناتوان در عشق‌ورزی، عاشقِ بچه‌ها، حرمت‌گذار به والدین و غیره.

۳. از نظرِ ذهنی (سطح و توانِ ذهنی): محقق، بیسواد، کنجکاو، بی‌علاقه به یادگیری، اهلِ مکاشفه و نه تحقیق، دانشمندِ ابله، فاضل، سخنرانِ متبحر، متفکر، کندذهن و غیره.

۴. از نظرِ غیرقابلِ پیش بینی بودن (برای اینکه شخصیت قالبی نشود، باید غیرعادی باشد و اعمالِ او را نتوان پیش‌بینی کرد): نویسنده با استفاده از بُعدِ غیرقابل پیش‌بینی بودنِ شخصیت، به شخصیتِ اصلی اجازه می‌دهد کارهایی انجام دهد که نیاز به توضیح دارد. البته ممکن است بعداً دربارهٔ آنها توضیح دهد و یا اصلاً ندهد. چون احتمال دارد اعمالِ وی جزو اسرار و یکی از جنبه‌هایِ رفتاریِ نامعلوم، شگفت‌انگیز و غیرقابلِ توضیحِ انسان باشد. یکی از بهترین ویژگیهای شخصیت اصلی همین غیرقابلِ پیش‌بینی بودنِ اعمالِ اوست. این ویژگی شخصیت را گیرا، احساس برانگیز و مرموز می‌کند.

اگر مدتی طولانی با شخصیتی باشیم یا دربارهٔ او بنویسیم خود به خود او را به طور کامل نخواهیم شناخت. برایِ اینکه نویسنده بتواند به نحوی شهودی با شخصیت همحس شود باید به طورِ متناوب او را بررسی کند.

۲۵۰. اثر قبلیتان را بازخوانی کنید

نویسندگانِ بی‌تجربه برایِ سنجشِ میزانِ پیشرفتشان به جایِ اینکه قدرتِ مهارتشان را ارزیابی کنند، میزانِ خامدستی‌شان را بررسی می‌کنند. آنها غصهٔ چیزی را که بدان نائل نیامده‌اند می‌خورند اما دستاوردهایشان را نادیده می‌گیرند و با جملهٔ «از عهدهٔ من برنمی‌آید» به سراغِ اثرشان می‌روند. به علاوه مطمئن هستند که نمی‌توانند فلان صحنه را بنویسند.

هر نویسنده‌ای که تلاش می‌کند حرفه‌ای شود، خودش را به خاطرِ چیزهایی که نمی‌داند سرزنش می‌کند. طوری که گویی خود مسئولِ جهلِ خود است. به گمانِ او هنوز خیلی چیزها هست که او باید بداند و **اطلاعاتش هنوز ناقص است**. البته در این مورد فقط تا حدودی حق با نویسنده‌هاست. آموخته‌هایِ آنها مسلماً فقط بخشی از چیزهایی است که باید بیاموزند.

اما نویسنده‌هایِ بی‌تجربه انبوهی از اطلاعاتِ لازم و کاربردی را خلق نمی‌کنند. چون این اطلاعات مدتها قبل از اینکه حتی آنها به فکرِ نویسندگی بیفتند وجود داشته است. اگر دنبالِ جنگلی بگردید و آن را پیدا نکنید معنی‌اش این نیست که جنگلی وجود ندارد. فردی که مشتاق است نویسندهٔ حرفه‌ای شود گویی تخته سیاهی همراهش است که مجهولاتش را برروی آن نوشته‌اند؛ و بعد هر روز با کارِ نویسندگی‌اش مجهولات را از روی تخته پاک می‌کند. سپس با بررسی آثار گذشته‌اش می‌تواند ببیند که چه مهارتهایی کسب کرده است و معلوماتش را برروی تخته سیاه بنویسد.

نویسندهٔ کم‌تجربه باید متناوباً مطالبی را که در طولِ شش ماهِ گذشته نوشته بخواند و با نوشته‌هایِ تازه‌اش مقایسه کند. درست است که نویسنده با مشاهدهٔ آثارِ قبلی‌اش احساسِ حقارت می‌کند، اما بعد که نوشته‌های جدید و پیشرفتِ کارش را دید، احساسِ غرور خواهد کرد. **هیچ انسانی متوجه بزرگ شدنِ دستهایش نمی‌شود** اما روزی دستهایش بزرگ می‌شوند.

علتِ اینکه نویسندگانِ حرفه‌ای نیز آثارِ گذشته‌شان را نمی‌خوانند همین است. چون ضعیفتر از آثارِ کنونی آنهاست. اما کارِ نویسنده هر روز بهتر از روزِ قبل می‌شود.

۲۵۱. درکِ گفتگو

نوشتنِ گفتگوهایِ یکدست و قوی برایِ برخی از نویسندگان دشوار است. آنها **گوشی سحرآمیز** یا طبعی ذاتی برایِ ادراکِ ضرباهنگِ کلام ندارند. بلکه **فقط** می‌توانند گفتگوهایی ساده بنویسند. اما رمانِ معاصر بدونِ گفتگو، مثلِ املتِ بدونِ زردهٔ تخم‌مرغ است. نویسنده فقط با درکِ نقشِ گفتگوست که می‌تواند این نقیصه را رفع کند. گفتگو کاربردهایی اصلی و فرعی دارد.

نقشِ اصلیِ گفتگو اطلاع‌رسانی و ترکیبِ شخصیت با عمل است.

بنابر این گفتگو ۱) اطلاعات می‌دهد، ۲) نوع نگرش را افشا می‌کند، ۳) واکنشی را بیان می‌کند و ۴) سؤالی را طرح می‌کند.

۱. **دادن اطلاعات:** «می‌روم مرکز شهر تا کمی ترشی بخرم.»
۲. **افشای نگرش:** «فرماندار باید به حرفهای من گوش می‌داد.»
۳. **بیان واکنش:** «چطوری رویت می‌شود این حرف را بزنی. من همین الان حمام بودم و به خودم عطر زدم.»
۴. **طرح سؤال:** «آیا دارکوب، خروس بامزه را کشت؟»

اگر نویسنده استعداد گفتگونویسی ندارد، باید:

الف) گفتگوها را کوتاه بنویسد. اگر شخصیت بیشتر از چهار جمله حرف بزند، در حقیقت دارد سخنرانی می‌کند.

ب) اگر شخصیت حتماً و بناچار باید حرفهایش را در نه جمله بزند، گفتگویش را تقسیم کنید؛ بگذارید در وسط حرفش شخصیت دیگر، سؤالی بکند و او جواب بدهد. یا حرفهایش را با توصیف فعالیتی و غیره، قطع کنید و بعد ادامه دهید.

گفتگو، شخصیت خلق نمی‌کند بلکه صرفاً ویژگیهای شخصیت را افزایش می‌دهد. به علاوه خواننده، داستان را به خاطر گفتگوهایش نمی‌خواند بلکه کل داستان، خط طرح و شخصیتهای خاص و واقعی، خواننده را به خواندن داستان ترغیب می‌کنند.

اگر نویسنده آنقدر مهارت ندارد که گفتگویی واقعی بنویسد، می‌تواند از مزایا و کاربردهای فرعی گفتگو استفاده کند. بنابراین می‌تواند از میزان استفاده از گفتگو به عنوان مکالمه کم کند و به منظورهای دیگری که خواننده نمی‌داند، از آن استفاده کند.

مثلاً نویسنده می‌تواند برای جبرانِ این ناتوانی‌اش، اولاً از گفتگوهای کوتاه و ثانیاً برای تغییر زاویهٔ دید، تغییر سرعت پیشروی داستان، پیش آگاه سازی خواننده، رفع خستگی ناشی از توصیفهای طولانی، پرکردن فاصلهٔ زمانی (مثلاً می‌تواند بنویسد: «نبودی، بگذار بگویم چند روز قبل چه اتفاقی برایم افتاد») و بالاخره به جای معارفه‌ای طولانی و غیره، از گفتگو استفاده کند.

باری. نویسنده نه تنها همیشه بر مصالح کارش بلکه بر نحوهٔ استفاده از فنون نویسندگی‌اش نیز تسلط دارد.

۲۵۲. «عناصر غیرواقعی» رمانهای جاسوسی

نویسندگان در داستانهایی که خط طرح‌شان بسیار مهیج است، و البته عمدتاً در رمانهای جاسوسی، از ساختاری استفاده می‌کنند که بسیار پرکشش است. گو اینکه از این فن یعنی **تأخیر اطلاعاتی**، باید دائماً و در جای‌جای چنین رمانی استفاده کرد. این شیوه با مسلط کردن عناصر واقعی بر داستان، عناصر غیرواقعی داستان را از نظر پنهان می‌کند. بدین معنی که اعمال یا رفتار غیرواقعی را واقعی و پذیرفتنی جلوه می‌دهد. نقش فرعی آن نیز این است که خواستهٔ خوانندگانی را هم که از خواندن آثار غیرداستانی و مستند لذت می‌برند برآورده می‌کند.

مثال (داستانی از نوع کلی): همواره داستان را با خطری جهانی یا ملی شروع کنید: (الف) کامپیوترهای ادارهٔ پلیس مرکزی امریکا (اف.بی.آی) در کنترل یکی از گروههای تروریستی است. (ب) یکی از جاسوسان بلندپایه قصد دارد به کشور دیگری بگریزد. (ج) یکی از جاسوسان به اسرار حیاتی محرمانه‌ای پی برده است و می‌خواهد این اطلاعات را برای نجات کشورش از خطر حملهٔ غافلگیرکنندهٔ موشکهای هسته‌ای، در اختیار دولت متبوعش قرار دهد.

پس از تثبیت وضعیت داستان، مقامات بالا جلسه‌ای اضطراری تشکیل می‌دهند تا دربارهٔ اقداماتی که باید انجام دهند بحث کنند. چند لحظه قبل از استفادهٔ نویسنده از شیوهٔ «تأخیر اطلاعاتی»، یکی از حاضران می‌گوید: «آقای رئیس جمهور، پیشنهاد می‌کنم برای خنثی کردن اقدامات جاسوسی که اطلاعات کامپیوتری ما را لو می‌دهد از گروه وت استفاده کنیم.»

«به نظرم یك کم زیاد است. گفتید گروه وت دیگر. بله یك کم زیاد است.»

سپس نویسنده داستان را قطع می‌کند و دربارهٔ گروههای وت توضیح می‌دهد: گروههای وت را اداره‌های جاسوسی در دههٔ ۱۹۵۰ و پس از رسوایی بامبرگن که منجر به سقوط دولت نروژ شد، به وجود آوردند. آنها گروهی از روانشناسهایشان را مأمور کردند تا تصویری از هویت ش.ق.و. (شخصیت یك قاتل واقعی) ارائه دهند. هنگامی که روانشناسها تصویر چنین شخصیتی را ارائه دادند، بارت اکسلراد از مرکز رمز و مخابرات کناره گیری کرد و همهٔ ادارات را گشت تا زنان و مردانی بیابد که سوابق و شخصیتشان با تصویر ش.ق.و. منطبق باشد. و بعد آنها را با همهٔ سلاحهای سری آشنا کردند و...

نویسنده تا وقتی که «گروه وت» را کاملاً تشریح نکرده، به توضیحاتش ادامه می‌دهد. و بعد دوباره سراغ شخصیتها و وضعیت داستان می‌رود. و باز وقتی به واژه یا عبارت اختصاری اداری رسید (مثل ك.ج.ب، سیاء، آ.س.س.، م۱۵ و غیره) دوباره داستان را متوقف می‌کند و وضعیت را به تأخیر می‌اندازد تا **اطلاعاتی** دربارهٔ اصطلاحات رسمی به خواننده بدهد. به علاوه نویسنده‌ها اغلب دربارهٔ روشهای آموزشی نیز توضیح می‌دهند و آنها را با اصطلاحات غیرمأنوس آشنا می‌کنند.

اهمیت شخصیتهای این نوع رمان همیشه کمتر از داستان کلی یا خط طرح خاص است. در حقیقت آنها به جای اینکه نمونه‌هایی از شخصیتهای انسانی باشند، صرفاً بیانگر حادثه و وضعیتی هستند. البته ممکن است برخی از شخصیتها ویژگیهای انسانی نیز داشته باشند اما این ویژگیها آنقدر عمیق نیست که وقفه‌ای در سرعت طرح داستان به وجود آورد، نویسنده فقط موقعی که می‌خواهد اطلاعاتی دربارهٔ محیطهای عجیب و غریب بدهد، سرعت پیشروی خط طرح را به تأخیر می‌اندازد.

البته این اطلاعات برای رمان جاسوسی بسیار ضروری است. چون دربردارندهٔ **عناصر واقعی** است. و بخشهای سری دولت را که سازمانهای متعارف دولتی رسماً آنها را تأیید نمی‌کنند، واقعی جلوه می‌دهد. به علاوه باعث می‌شود خواننده اعمال غیرممکن، رنجهای غیرانسانی و وطنپرستی تعصب‌آمیز این جاسوسان بسیار کارکشته را نیز باور کند.

تأخیر اطلاعاتی، اسناد رسمی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد، اسنادی که مهر تأیید مقامات بالای اجرایی روی آنها خورده است. در غیر این صورت خواننده عملیات ماهرانهٔ جاسوسان را باور نمی‌کند. وقتی ملکهٔ انگلستان در کنار فرد دیگری، درخواست وام کسی را امضا می‌کند، کارکنان بانك باورشان می‌شود که او مأمور مخفی واقعی است.

اما نویسنده باید قبل از آغاز عملیات جاسوسان، اسنادی دال براینکه عملیات آنها مورد تأیید دولت است نیز ارائه دهد و بعد عملیات جاسوسان آغاز شود. اما آنها نباید از همان اول ایرانسان باشند. اما بعد که نویسنده اسناد را ارائه داد، کم‌کم عملیاتشان نیز شگفت‌انگیزتر و سلاحهایشان مرموزتر می‌شود. این اطلاعات (که شبیه اطلاعاتی است که نویسندگان آثار غیرداستانی به خوانندهٔ خود می‌دهند) دائماً حوادث داستان را قطع می‌کنند، اما جانشین جذابی برای آنها هستند، و تأخیری که به وجود می‌آورند نیز پذیرفتنی است.

هر یك از این عوامل انسانی (جاسوسان) و تخریبگر دولت به تنهایی پنج استاد کاراته بازرا حریف هستند. آنها می‌توانند نوزده مایل زیر آب بروند و به بدنهٔ زیر دریایی بمبهای کوچك بچسبانند. گلوله‌های دوزمانه با نوك سمی، بر بدن آنها کارگر نیست. درست است که آنها **ابرمرد** و **ابرزن** هستند اما اگر دولت رسماً آنها را تأیید نکند، هیچکس وجود آنها راباور نمی‌کند. درحقیقت چون دولت می‌گوید چنین اشخاصی واقعی هستند، خواننده وجود آنها را باور می‌کند.

۲۵۳. بازگشت به گذشته باید گذشت زمان را نیز برساند

یکی از اشتباهات سهوی نویسندگان به هنگام

استفاده از بازگشت به گذشته این است که وقتی شخصیتهایشان را به زمان گذشته می‌برند، شخصیت درونی یا ظاهر آنها را تغییر نمی‌دهند. ممکن است شخصیتی را به هفت سال یا حتی هفده دقیقهٔ قبل وی ببریم اما نباید همه چیز او دقیقاً شبیه وضع کنونی‌اش باشد. بلکه باید ازبرخی جهات: جسمانی، احساسی، ذهنی، فلسفی و غیره، تغییر کند.

مثال: خانم رئیس بانك بناچار یاد وقتی که منشی خصوصی مدیر عامل بود می‌افتد. نویسنده از بازگشت به گذشته استفاده می‌کند تا نشان دهد که چگونه وی با تمهیداتی زیرکانه آبروی منشی قبلی را برده و باعث اخراج او شده است.

تغییرات جسمانی: اگر او را به پنج سال قبل برگردانده‌اید، باید آرایش موی او با آرایش موی فعلی‌اش فرق داشته باشد و شخصیتهای دیگر نیز مطابق مدهای آن زمان لباس پوشیده باشند. این تفاوتها را باید دقیقاً توصیف کرد تا زمان گذشته، واقعی به نظر برسد.

تغییرات احساسی: اگر او هم اکنون زن بلند پروازی است نشان دهید که وی در گذشته نسبت به کسی احساسی داشته (مثلاً دنبال پدرش که روزی دخترش را ترك کرده می‌گشته)، که برای رسیدن به این مقام، احساسش را زیر پا گذاشته است.

تغییرات ذهنی: نشان دهید که وضعیت روحی او در گذشته به نحوی بوده که به محض اینکه حرفی بی‌مقدمه و تصادفی به گوشش می‌خورده (مثل «او خیلی جاه‌طلب است»، «بی‌رحم است»، «قاتل است») سریعاً به گوینده مشکوك می‌شده. یا موقعی را که او شاهد حرکات عادی است نشان دهید (هنگامی که او در دستشویی روژلب می‌زند، در آینه دو تا از منشیها را می‌بیند که ادا در می‌آورند. یکی از آنها با انگشتش روی شقیقه‌اش دایره‌ای می‌کشد که «یعنی خانم رئیس دیوانه است»). نشان دهید که وی برای آموزش بانکداری، به دانشگاه می‌رود.

لزومی ندارد که توصیفهای بازگشت به گذشته با محتوا یا هدف بازگشت به گذشته ارتباطی داشته باشند. بلکه نویسنده از این مطالب استفاده می‌کند تا نشان دهد که زن دقیقاً همان زن گذشته نیست. و با به کارگیری بازگشت به گذشته، شخصیت قبلی او را در گذشته نشان دهد تا وقتی دوباره او را به زمان حال برگرداند، تغییر شخصیت وی برای خواننده آشکار شود.

۲۵۴. بازگشت به گذشتهٔ تاریخی

بازگشت به گذشتهٔ تاریخی شبیه بازگشت به گذشتهٔ عادی شخصیت اصلی است. چون هر دوی اینها، اطلاعات و درون‌نگری‌هایی را که در وضعیت زمان حال داستان وجود ندارد، در اختیار خواننده می‌گذارند. اما نویسنده نمی‌خواهد با بازگشت به گذشتهٔ تاریخی، فضای خالی داستان را پرکند یا سرعت پیشروی حوادث را کم کند. بلکه باید برخی از حوادث بازگشت به گذشتهٔ تاریخی با داستانی که درحال گسترش است ارتباط داشته باشد.

داستان: سال ۱۵۲۶ است. به راهبی مأموریت می‌دهند تا چیز متبرکی را برای پاپ که اینك در قصر اوربینوی ایتالیا استراحت می‌کند ببرد. راهب می‌داند در آن قصر گنج بزرگ و مخفی‌یی وجود دارد. ساکن آن قصر وقتی مجبور شد بگریزد، گنج را در آنجا مخفی کرد. راهب قصد دارد در صورت پیدا کردن جای گنج، از کسوت مذهبی درآید.

مثال (سوابق تاریخی): در ژوئن سال ۱۵۰۲ قوای چیزاره بورجا به اوربینو حمله و دوك فردریك را مجبور به فرار کرد. بورجا جواهرات اوربینو را غارت و ۱۵۰/۰۰۰ سکهٔ طلا به چنگ آورد که به واتیکان فرستاد. هنگامی که مردم اوربینو علیه این دوك گمنام قیام کردند، قبل از اینکه وی به کلی از ادعاهای خود نسبت به اوربینو دست بردارد، چندین بار با مخالفان مذاکره کرد. ضمن این مذاکرات طولانی نیز همهٔ جواهراتش را که در جاهای دیگر پنهان کرده بود، یك جا جمع کرد و...

شخصیتها هم مثل مردم عادی در زمانهای خاص و در برابر حوادث خاصی واکنش نشان می‌دهند. تاریخ مستند زمان یا مکانی خاص نیز واقعیت را به نحو خاصی تصویر می‌کند. اما این کار را نمی‌توان با توصیف جزئیات لباس و اخلاق و رفتار مردم انجام داد. اما تاریخ مستند، زمان و مکانی واقعی خلق می‌کند و خواننده را از زمان خود می‌کند و به زمان دیگری می‌برد. به علاوه انگیزهٔ شخصیتها و روابط آنها را باور کردنی جلوه می‌دهد و نوعی پیوستگی بین گذشته و حال داستان برقرار می‌کند و نشان می‌دهد که حوادث زمان حال داستان در خلأ زمانی ایجاد نشده‌اند.

از فن بازگشت به گذشتهٔ تاریخی فقط در رمانهای تاریخی استفاده نمی‌کنند. رمانهای معاصری که با سوابق صنعتی یا سیاسی سر و کار دارند نیز باید از بازگشت به گذشتهٔ تاریخی استفاده کنند.

۲۵۵. سه نوع درون نگری

نوع شخصیت شما، نوع درون‌نگری داستانتان را نیز مشخص می‌کند. در داستان سه نوع شخصیت سرزبان‌دار، نیمه زباندار و بی‌زبان، و متناسب با هرکدام از این شخصیتها نیز سه نوع درون‌نگری داریم:

۱. **درون نگری عینی:** که نویسنده با نثر خود، درون شخصیت را بیان می‌کند.

۲. **درون نگری عینی و ذهنی:** نویسنده در این حالت برای بیان درون شخصیت ترکیبی از نثر خویش و زبان شخصیت را به کار می‌گیرد.

۳. **درون نگری ذهنی:** نویسنده برای بیان درون شخصیت فقط از زبان درونی او استفاده می‌کند.

شخصیت سرزبان‌دار می‌تواند افکار خود را بیان کند. (مثلاً: «اگر الان تصمیم نگیرم، فرصت از دست می‌رود.») شخصیت نیمه زباندار فقط می‌تواند برخی از افکارش را تشریح کند. (مثلاً: هنوز تصمیم نگرفته بود چه بکند. «اگر الان دست به کار نشوم، نمی‌توانم کار را به اتمام برسانم.») شخصیت بی‌زبان نیز نمی‌تواند افکار خود را بیان کند و باید کس دیگری به وی کمك کند. (مثلا: هنوز تصمیم نگرفته بود چه بکند. اگر الان دست به کار نمی‌شد، فرصت را از دست می‌داد.)

وقتی نویسنده درون شخصیت را بیان می‌کند (= روایت عینی) در حقیقت ذهن و موقعیت وی را تجزیه و تحلیل می‌کند، اما شخصیت او را تصویر نمی‌کند. در این حالت نویسنده با نثر عینی‌اش، خواننده را از شخصیت دور نگه می‌دارد.

اما هنگامی که نویسنده دو زبان را با هم ترکیب می‌کند (روایت عینی و ذهنی که ترکیبی از زبان شخصیت و زبان نویسنده است) حالت صمیمیت از بین می‌رود ولی نویسنده می‌تواند شخصیت را تجزیه و تحلیل کند. به علاوه با اینکه لحن، چندان ذهنی نیست خواننده با استفاده از زبان (یا نثر) نویسنده، شخصیت را بهتر درك می‌کند.

و بالاخره وقتی که افکار شخصیت با زبان خود وی به روی کاغذ می‌آید (روایت ذهنی)، نحوهٔ بیان شخصیت، به هوش و قدرت تجزیه و تحلیل وی بستگی دارد. اگر شخصیت باهوش و تحصیلکرده باشد، زبان او گویا و واضح است. اما اگر کند ذهن و بیسواد باشد، تعداد واژگانش محدود است. اما شخصیت هرچقدر هم کندذهن، بیسواد و خنگ باشد، زبان دارد و می‌تواند افکارش را بیان کند. در این حالت با اینکه او اطلاعات محدودی در اختیار خواننده می‌گذارد اما کاملاً با وی صمیمی است.

نویسنده درون‌نگری داستانش را با توجه به سرعت پیشروی صحنه، عمق افکار شخصیتش، میزان صمیمیت و قدرت بیان مورد نیاز داستانش انتخاب می‌کند.

۲۵۶. به نقدها اهمیتی ندهید

فکر نکنید نقدهایی که بر رمان اولتان نوشته‌اند اثر شما را خوب ارزیابی و یا آیندهٔ کاری شما را پیش‌بینی کرده‌اند. بنابر این در صورتی که شما جزو نخبگان نیستید و اثرتان پرفروش و عامه مردم طرفدار شما نیست، نباید فکر کنید که منتقدان صلاحیت نقد اثر شما را دارند.

معمولاً ناشران رمانهای اول نویسندگان را با دستپاچگی و ندانم کاری برای مجلات و روزنامه‌ها می‌فرستند. اما تضمینی وجود ندارد که نشریات، این آثار را نقد و بررسی کنند و تازه ناشران نه سوابق منتقدان را می‌دانند و نه دربارهٔ آن تحقیق می‌کنند.

به علاوه نشریات، بسیاری از نقدها را چاپ نمی‌کنند. و خیلی از منتقدان برای اینکه نامشان چاپ شود و یا چون در رمان‌نویسی شکست خورده‌اند نقد می‌نویسند. بسیاری نیز استاد تندخوانی هستند و

گروهی نیز فکر می‌کنند دستی قوی در طنزنویسی دارند و رمانها را نقد می‌کنند تا جناسهای طنزآمیز و چرند و مطایبات بی‌مزه یا بدبینی‌های بی‌ارزش خود را به‌روی کاغذ بیاورند و عقده‌هایشان را خالی کنند.

اما شما رمان نوشته‌اید و رمانتان چاپ شده است.

البته منتقدانِ جدی هم وجود دارند ولی ایشان نیز یا ژرفناها و پیچیدگیهای رمانتان را درک نمی‌کنند و یا به دلیلِ حجمِ محدودِ مقاله‌شان، نمی‌توانند نقاطِ قوتِ اثر شما را نشان دهند. پس تنها موضعی که می‌توانید در برابر منتقدانِ رمانتان بگیرید این است که پیشاپیش اعلام کنید که همهٔ آنها در اشتباه هستند.

۲۵۷. استفاده از کلیشه‌های سنتی

نویسنده در صورتِ امکان باید همیشه از کلیشه‌های سنتی به نفع خود استفاده کند. کلیشه‌های سنتی بیانگر نگرشهای خاصی دربارهٔ رفتارهای انسانی هستند و خوانندگان به مرور صحتِ آن را پذیرفته‌اند. و چون این کلیشه‌ها **به طور ضمنی** معانی‌یی را ارائه می‌دهند، دیگر لزومی ندارد نویسنده آن معانی را علناً توصیف یا بیان کند.

مثال (سؤال): غریبه‌ای به درِ کلبه‌ای که در نزدیکی منطقهٔ سرخپوستهاست می‌رود. در کلبه چند سگ در حال پارس کردن هستند. مرد که اسلحه، شلاقی کلفت و سبیلی مشکی دارد، در می‌زند. زنی در را باز می‌کند. **آیا مرد دوست است یا دشمن؟**

نویسندگانِ بی‌تجربه به دو طریق شخصیت واقعیِ مرد را تصویر می‌کنند. مثلاً می‌نویسند: **هستر زنِ محتاطی بود. یادِ شایعات دربارهٔ مردی که در آن منطقه پرسه می‌زند و زنان را خفه می‌کند، افتاد، گفت: «فرمایشی داشتید؟» مرد سری به علامتِ تصدیق تکان داد. گفت: «شما هِسترِبن هستید؟»**

یا می‌نویسند: **هستر حس کرد مرد دوستِ است.** اما این جملهٔ مبهم است. خواننده نمی‌داند که **آیا حق با اوست یا اشتباه می‌کند؟** ممکن است فضا نیز آنقدر مهم نباشد تا به وسیلهٔ آن نوعِ نگرشِ مرد را نشان دهیم. احتمال دارد مرد به دلیلی ضروری به درِ خانه زن آمده باشد. و باز توصیف نیز احتمالاً سرعتِ لازمِ صحنه را کم می‌کند. بیانِ مستقیم نویسنده نیز نوعی دخالت در داستان است. بنابر این در همان اول باید به این سؤال که **مرد آنجا چه می‌کند؟** پاسخ داد.

در چنین وضعیتی کلیشه‌های سنتی به سرعت شخصیتِ کلیِ مردِ غریبه را تصویر می‌کنند و نویسنده ضمن صحنه‌پردازی، فوری علتِ حضور مرد را در آنجا مشخص می‌کند. و یکی از این کلیشه‌ها، **استفاده از سگهاست.**

مثال (غریبه آدمی خطرناک است): سگها به جلو قوز کردند؛ دندانهایشان را نشان دادند و خرخر کردند. مردِ غریبه خودش را جمع کرد و دستهٔ شلاق را محکم چسبید.

(مرد دوست است): سگها جستی به طرفِ مرد زدند و با خوشحالی پارس کردند. مرد آرام به پشت آنها زد و دستی به سرشان کشید. پرسید: «شما خانم هسترِبن هستید؟»

خوانندگان به مرور پذیرفته‌اند که سگها آدمهای خوب را از بد تشخیص می‌دهند. البته این جزوِ اعتقادات کلیشه‌ای و سنتی آنهاست. اما نویسنده به این وسیله می‌تواند به سرعت نوعِ شخصیتِ مرد غریبه را مشخص کند.

۲۵۸. گفتگوهای باور کردنی

هر شخصیتی مطابق با شغلِ اجتماعی، تحصیلات، وضعیتِ اقتصادی و فرهنگی خود صحبت می‌کند.

بهتر است قبل از اینکه شخصیت شروع به صحبت کند، خواننده را با او آشنا کنیم تا گفتگوهای شخصیت را باور کند. از طرفِ دیگر گفتگوهای باورکردنی، شخصیت را واقعی جلوه می‌دهد.

ممکن است در زندگیِ عادی استادِ دانشگاهی را به اتهامِ تجاوز به عنف به ادارهٔ پلیس ببرند و او فریاد بزند: «بگذارید بروم تنبلها!» احتمال دارد این استاد در کلاسِ درس هم همین جور صحبت کند، اما خواننده این صحبت را باور نمی‌کند. اما اگر همین استاد در داستان (که خود **برداشتی** از زندگیِ واقعی است) بگوید: «آقایان، تصور می‌کنم وقتی این سوء تفاهم وحشتناك رفع شد، آن وقت دائم از من معذرت خواهید خواست» خواننده حرفهایش را بیشتر می‌پذیرد.

چرا که زبانِ او متناسب با سطحِ تحصیلاتش است.

از گفتگو فقط برایِ ارائهٔ توضیحات یا اطلاعاتی که وضعیت یا روابطِ داستان را پیش می‌برد، استفاده نمی‌کنند؛ بلکه با به کارگیریِ گفتگو، دائماً بر واقعی‌بودنِ شخصیت نیز تأکید می‌کنند. به همین جهت استفاده از گفتگوهایِ باور نکردنی، خواننده را گیج و گمراه و حواسِ او را پرت می‌کند.

مثال: جنایتکاری که عقب‌ماندهٔ ذهنی است در چند صحنهٔ پرتحرك، بانکی را می‌زند و در ماشینی می‌پرد تا بگریزد اما به خاطرِ اضطراب و وحشتِ زیاد، با ماشینِ پلیس تصادف می‌کند. پلیس او را بازداشت و بسته‌های اسکناسِ صددلاری را در جیبهایش پیدا می‌کند. یکی از پلیسها می‌گوید: «آقا دزده، بانکها را زدی؟»

اگر سارق بگوید: «جناب سروان، دارید غلو می‌فرمایید. این اصطلاح کاملاً با شخصیت من بیگانه است»، خواننده طرزِ صحبتِ او را باور نمی‌کند. چرا که واژگانِ او متناسب با وضعیتِ اجتماعی و ذهنیِ او نیست، در حقیقت چنین شخصیتی باید مدتها تمرین کند تا بتواند به این نحو صحبت کند.