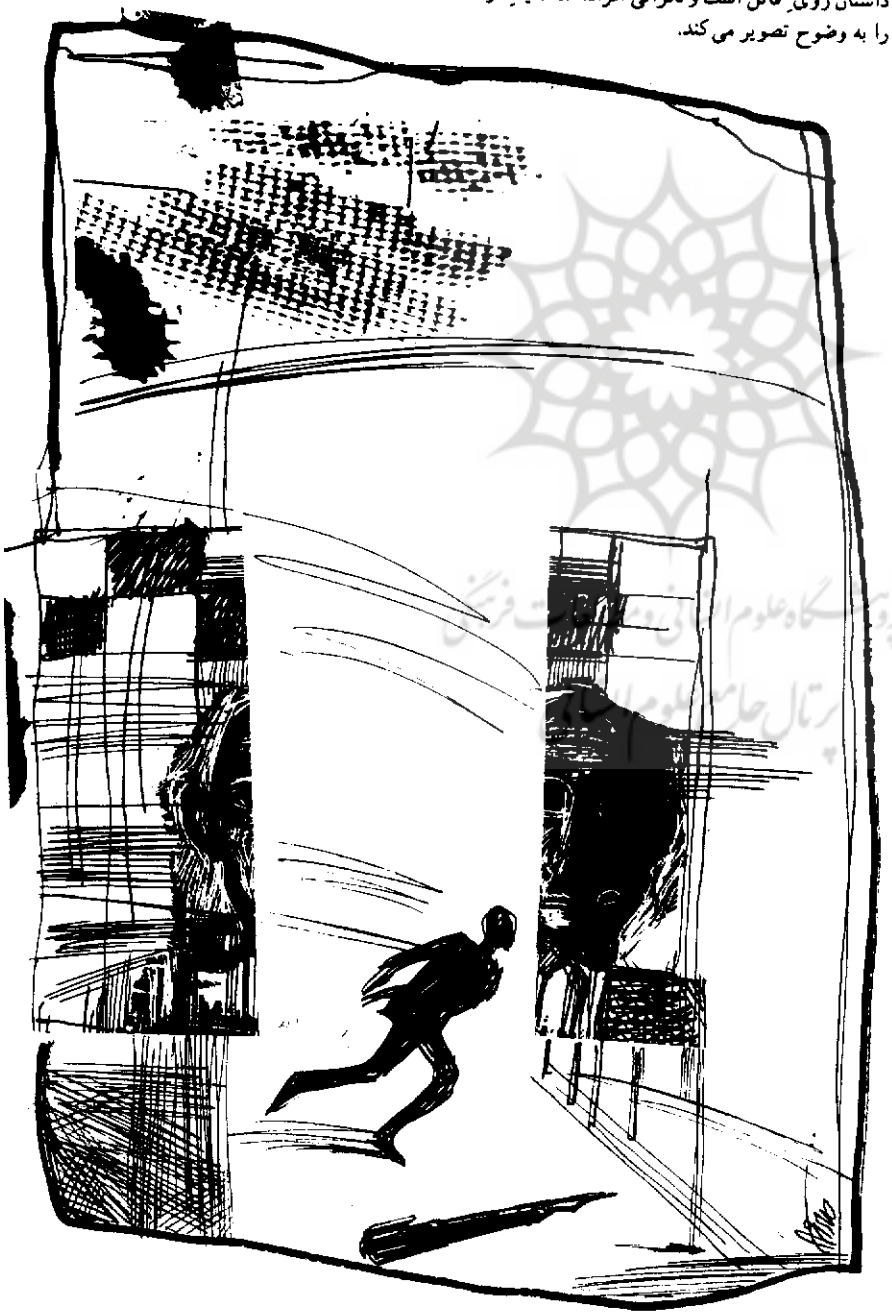
شگردهایی برای ایجادکشش وهیجان

لئونارد بیشاپ

ترجمهٔ محسن سلیمانی



۲۵۹. انتخاب ساختار رمان

اگر برایِ شروعِ رمان از برخی از ساختارها استفاده کنید دیگر مجبور نیستید حتماً رمان را با شخصیتهای اصلی یا خطِ داستانی آنها افتتاح کنید. و اگر در آغازِ رمان، از یکی از افتتاحیه‌هایِ سنتی استفاده نکردید، باید از افتتاحیه‌ای استفاده کنید که به همان میزان جذاب باشد. البته هدفِ شما این است که رمان را به نحوی نمایشی شروع کنید بنابراین نوعِ فنِ مورد استفاده چندان مهم نیست.

مثال (در ادارهٔ مرکزی پلیس): دوباره جِك دِریبر[1] در جامعه ظاهر شده است. شاهدها دارند آلبومهای عکسهای سابقه‌دارها را یکی یکی می‌بینند، کارآگاهان مشغولِ ترسیمِ الگویِ جنایتها هستند و روانشناسها می‌خواهند حدس بزنند که جنایتِ بعدی کی رخ خواهد داد. هنوز نویسنده مشخص نکرده که نقش کدام کارآگاه در داستان مهم است. کانونِ تمرکزِ داستان رویِ قاتل است و نگرانی افراد، شخصیتِ او را به وضوح تصویر می‌کند.

در زیر برخی از ساختارهایی را که وی می‌تواند استفاده کند آورده‌ایم:

۱. می‌تواند قاتل را در فصلِ دوم معرفی کند. در این حالت قاتل در بخشِ اعظمِ رمان، در صحنه‌ها حضور دارد. البته نویسنده علت، چگونگی و زمان ارتکابِ او به قتلهای پی در پی را افشا می‌کند. و گاهگاهی برایِ اینکه شك و انتظارِ خواننده بیشتر شود، گریزی به ادارهٔ تحقیقاتِ پلیس می‌زند.

۲. **عکسِ پیشنهادِ اول:** نویسنده در فصلِ دوم نشان می‌دهد که چگونه قاتل دست به جنایت می‌زند. و بعد سری به ادارهٔ تحقیقاتِ پلیس می‌زند و داستان رابر فعالیتهایِ گروهِ کارآگاهان متمرکز می‌کند. بهتر است این گروه سه نفره باشد تا هیچ کدام مهمتر از دیگری به نظر نرسد. و بعد فقط گاهگاهی سراغ قاتل می‌رود. گاهی هم می‌تواند صحنه را وقتی که قاتل در حالِ ارتکابِ جنایت است شروع کند.

۳. در این حالت عرصهٔ فعالیتِ قاتل و پلیس در

رمان به یك اندازه است. نویسنده حتی می تواند برای تنوع و افزایش سرعتِ داستان از زاویه دیدِ برخی از قربانیان هم استفاده کند.

میزانِ جاذبهٔ این رمان بسته به این است که نویسنده تا چه حد بتواند فعالیتهای پلیس را به نحوی گیرا شرح دهد، خشونتِ قاتل را تصویر کند و بالاخره همدردی خوانندگان را نسبت به قربانیها برانگیزد.

اما نویسنده باید از استفادهٔ زیاد از نقشه‌ها و ترفندهای حرفه‌ای پلیس و یا انگیزه‌های بسیار پیچیدهٔ قاتل بپرهیزد. چرا که استفادهٔ بیش از حد از این مایه‌ها، شخصیت را ملال‌آور و سرعتِ داستان را کم می‌کند.

۲۶۰. در گرماگرمِ حادثه از بازگشت به گذشته استفاده نکنید

هنگامی که در صحنه‌ای، حادثهٔ مهیجی دارد اتفاق می‌افتد، نباید از بازگشتِ به گذشته استفاده کرد. در غیر این صورت، حتی اگر بازگشت به گذشته حاویِ اطلاعاتی ضروری هم باشد باز این فن، هیجانِ حادثه را کم و یا آن را بی‌ارزش می‌کند.

مثال: زنی با تلفن صحبت می‌کند؛ همسایه‌اش تلفنی به وی اطلاع می‌دهد که شوهرش می‌خواهد به یك گروه از سارقانِ بدنامِ بانك بپیوندد. ناگهان زن صدایِ جیغِ تنها بچه‌اش را می‌شنود. به طرفِ پنجره هجوم می‌برد و می‌بیند بچه‌اش دارد از تهِ جلویِ خانه‌شان، غلت‌زنان پایین می‌رود. پایِ تهِ رودخانهٔ خروشانی قرار دارد. مادر به سرعت از تپه پایین می‌رود تا بچه‌اش را بگیرد.

هنگامی که زن دارد با زحمت از تپه پایین می‌رود و بچه جیغ می‌کشد، زن را نباید به سرعت برگرداند تا دربارهٔ معنیِ تلفنی که به او شده فکر کند و بعد یادِ وقتی بیفتد که به شوهرش دربارهٔ دوستانِ بدش هشدار داده و گفته بود که عاقبت، آنها باعثِ سقوط وی خواهند شد. اگرچه نویسندگانِ ناشی پس از استفاده از بازگشتِ به گذشته، دوباره می‌گذارند مادر دنبالِ فرزندش بدود تا قبل از اینکه بچه به درونِ رودخانه بیفتد او را بگیرد.

استفاده از بازگشت به گذشته در گرماگرمِ حادثه، نه تنها از شدتِ هیجانِ وضعیتِ حالِ داستان می‌کاهد بلکه تأثیرِ محتوایِ بازگشت به گذشته را نیز کم می‌کند.

در این حالت با اینکه اطلاعاتِ موجود در بازگشتِ به گذشته باید وضعیتِ زمانِ حالِ داستان را تقویت کند و به آن عمق ببخشد، زمانِ حالِ داستان (سقوطِ بچه از تپه) و گذشته (مکالمهٔ تلفنی) در تضادِ با یکدیگر قرار می‌گیرند و ارزش، شدتِ هیجان و بارِ نمایشیِ یکدیگر را کاهش می‌دهند.

به علاوه استفاده از بازگشتِ به گذشته در گرماگرمِ حادثه، تأثیری کُند کننده دارد. بدین معنی که وقتی خواننده را از زمانِ حالِ داستان به گذشته می‌بریم مانعی جلویِ پیشرویِ صحنهٔ زمانِ حال (غلت خوردنِ بچه از تپه) ایجاد می‌کنیم. در حالی که همهٔ نیرویِ محرکهٔ صحنه را باید بر حادثهٔ زمانِ حال متمرکز کرد.

۲۶۱. تلخیص

منظور از مطالبِ خلاصه، مطالبِ گوناگون و بی‌ربطی نظیرِ خرید از فروشگاه، تراشیدنِ مداد و غیره است که نمی‌توان از رمان حذف کرد. با این حال می‌توان با کمكِ یکی از فنون به نحوی از این تلخیصها استفاده کرد که به کارِ نویسنده بیاید. مثلاً فصلی از رمان را با تلخیصی تمام کنید و فصلِ بعدی را با تلخیصِ دیگری شروع کنید. می‌توانید از این مطالبِ عادی برایِ پیوند دادنِ آخرِ یك فصل به اولِ فصلِ بعد نیز استفاده کنید. به علاوه نویسنده از فاصلهٔ بین فصول استفاده می‌کند تا مکان، زمان، زاویهٔ دید و نوعِ صحنهٔ رمان را تغییر دهد.

داستان: یکی از شرکتهایِ تولیدِ تلویزیون به زودی با ایجادِ تغییراتی در سیستمِ تلویزیون، تلویزیونهایی با تصویرِ سه بُعدی تولید خواهد کرد. یکی از شرکتهایِ رقیب نیز به پتروف پول داده تا اسرارِ ساختِ این نوعِ تلویزیون را بدزدد. از قرارِ معلوم تلویزیونِ سه بُعدی فردا ساخته خواهد شد.

مثال: یك گروه از مخترعان اجزایِ FT - E4R را سوار کرد و پتروف به سرعت مدارها را به خاطر سپرد. از آزمایشگاه بیرون رفت و به رابطش تلفن کرد تا بگوید به زودی تلویزیون ساخته خواهد شد. آنها قرار گذاشتند فردا بعدازظهر همدیگر را ببینند.

اکثرِ خوانندگان به مطالبی عادی دربارهٔ یك اختراعِ صنعتی علاقه‌ای ندارند. نحوهٔ تلفن زدن و قرار ملاقاتِ مخفیانه گذاشتن نیز کاری عادی و معمولی است. البته این نوع مطالب باید در رمان باشد اما آنقدر مهم نیست که بتوان از آنها در صحنه‌ای نمایشی استفاده کرد. بنابراین باید آنها را خلاصه کرد.

مثال (تلخیص در ابتدایِ فصلِ بعد): رابطِ پتروف به او یادداد که چگونه موقع تکمیلِ اختراع، اطلاعاتش را در اختیارِ آنها بگذارد. پتروف ساعتِ ۳:۳۰ به رئیسش گفت که از دندانپزشك وقت گرفته است و باید برود. رئیسش نیز با مرخصی او موافقت کرد. وقتی پتروف رویِ صندلیِ دندانپزشك نشست زمزمه کنان گفت: «گنجشکان هیچگاه در باران پرواز نمی‌کنند.» دندانپزشك نیز سَرِ طاسش را به علامتِ تصدیق، تکان داد. سپس پتروف مدارِ پیچیده را رویِ کاغذ ترسیم کرد.

اگر نویسنده در آخرِ فصلِ قبل، از این تلخیص استفاده می‌کرد، به نظر می‌رسید با عجله آن را نوشته است. چنان که گویی مطالبِ عادیِ رمانش را سرسری رویِ کاغذ آورده است. اما وقتی در ابتدایِ صحنه‌ای مهم از تلخیص استفاده می‌کنیم، تلخیص اهمیت پیدا می‌کند. فاصله گذاریِ بین دو فصل نیز به این معنی است که صحنه‌ای مهم تمام شده است و صحنهٔ مهمِ دیگری می‌خواهد شروع شود.

۲۶۲. یك زاویهٔ دید و چند زاویهٔ دید

با اینکه استفادهٔ صرف از زاویه دیدِ شخصیتِ اصلی در رمان، باعثِ غنایِ شخصیت‌پردازی می‌شود، اما از آن طرف نویسنده صرفاً از تعدادِ محدودی از فنون می‌تواند استفاده و شك و انتظار ایجاد کند. بنابراین با چند زاویه دید بهتر می‌توان شك و انتظار ایجاد کرد.

اگر رمان فقط یك زاویه دید داشته باشد، همهٔ حوادثِ رمان را شخصیتِ اصلی هدایت می‌کند و همهٔ وضعیتها و حوادث برمحورِ زندگیِ او می‌گردد. بنابراین نمی‌تواند از زمان غایب شود تا حوادثِ دیگری در مکانهایِ دیگری و برایِ شخصیتهایِ دیگری رخ دهد. به همین جهت نمی‌توان از حوادثِ در حالِ تعلیق استفاده کرد و به وضعیتهایِ حادِ دیگری پرداخت.

مثال (رمانی با زاویه دیدِ واحد: دانلد صدایِ گوشخراشِ آژیرِ پلیس را از پشتِ سر شنید، پا رویِ پدالِ گاز گذاشت و با ناامیدی دنبالِ جاده‌ای فرعی گشت. اما ناگهان لاستیكِ جلویِ ماشینش ترکید. سعی کرد سرعتِ زیادِ ماشینش را کنترل کند. لاستیكِ عقبی ماشینش نیز ترکید و ماشین به جلو پرت شد. وقتی ماشین با حفاظِ لقِ جلویِ پرتگاه برخورد کرد، دانلد فریادِ بلندی کشید و آژیرِ پلیس ساکت شد.

در این حالت نمی‌توان با فاصله گذاری یا تغییرِ فصلِ رمان، صحنه را متوقف و شك و انتظار (بعد چه اتفاقی افتاد؟) ایجاد کرد. چون نویسنده مجبور است همچنان از زاویه دیدِ دانلد استفاده کند.

مثال (چند سطر فاصله): ماشین از پرتگاه سقوط نکرد بلکه چرخهایِ عقبش به کابلی گیر کرد. پلیسها به سرعت از ماشین خارج شدند و ماشینِ دانلد را متوقف کردند و دانلد را از ماشین بیرون کشیدند.

فاصله بینِ تصادمِ دانلد و عاقبتِ کار او آنقدر زیاد نیست که ایجادِ شك و انتظار کند. پس از آن نیز سرعتِ پیشرویِ داستان کند می‌شود و هیجانِ خواننده فروکش می‌کند. چرا که بلافاصله می‌فهمد بعد چه اتفاقی افتاد. بنابراین او دیگر از صخره آویزان[۳] [در حالتِ شك و انتظار] نیست.

اما نویسنده می‌تواند با استفاده از چند زاویه دید، به طورِ منطقی بینِ تصادمِ دانلد با نرده‌هایِ حفاظِ کنارِ جاده و عاقبتِ کارِ او، فاصله بیندازد. بدین معنی که پس از تصادم، زاویه دید و وضعیتِ داستان را تغییر دهد. درست است که در این حالت او صحنه را متوقف می‌کند اما حادثه و حالتِ شك و انتظار همچنان ادامه می‌یابد. در حقیقت خواننده ضمنِ اینکه در ماجرایِ تازهٔ شخصیتِ دیگری غرق می‌شود، همچنان از خود می‌پرسد که «چه بر سرِ دانلد آمد؟» و اگر باز نویسنده شخصیتِ دیگر را نیز در وضعیتی بحرانی رها کند، می‌تواند دوباره سرِ وقتِ دانلد برود و وضعیتِ دشوارِ او را حل و رفع کند. در این حالت هنوز وضعیتِ بلاتکلیف یا در حالتِ تعلیق شخصیتِ دیگر هست که نویسنده بتواند بعداً به آن رجوع کند.

۲۶۳. نویسندگی را از نویسندگانِ عامه‌پسند بیاموزیم

دربارهٔ آموزشِ فنِ نویسندگی، جملهٔ طنزآمیزی هست که می‌گوید: آنقدر که با خواندنِ آثارِ متوسطِ نویسندگانِ حرفه‌ای، ساختاربندی و فنونِ نویسندگی را می‌آموزیم از آثارِ داستانی کلاسیك نمی‌آموزیم. نویسندگانِ بزرگِ قدیم، استادانِ فنونِ داستان نویسی نبودند بلکه در خلقِ مایه‌های داستانی استاد بودند. بدین معنی که مایه‌هایِ آثارشان چنان گیرا و افشاگرِ وضعیتِ انسانها بود که برایِ ایجادِ جاذبه، نیازی به استفادهٔ بیش از حد از فنونِ داستان نویسی نداشتند. به علاوه نه تعدادِ ناشران، فروشگاههایِ کتاب و سوداگرانِ کتاب زیاد بود و نه خوانندگان. قالبهای ادبی نیز تا این حد در رقابت با یکدیگر نبودند و برای فروشِ بیشتر، خوانندگان را مبهوت نمی‌کردند و گول نمی‌زدند. در واقع اهمیتِ شیوهٔ کار کمتر از مایهٔ کار بود.

اما نویسندگانِ عامه پسندِ دههٔ هشتاد به دلیلِ نداشتنِ مایهٔ کارِ قوی، از فنونی پیچیده آن هم با زیرکی و مهارت

استفاده می‌کردند. آنها شگردهای پیچ‌درپیچی را به کار می‌گرفتند تا دروغی را که جذابتر از حقیقت ساده بود، مخفی کنند. ذکر اسامی تمامی نویسندگانی که در دهه‌های پنجاه، شصت، هفتاد و هشتاد از شگردهای فنی استفاده کردند چندان سودمند نیست. در حقیقت اگر اسامی آنها یادمان ماند، به دلیل آثارشان نیست، بلکه به خاطر پول زیادی بود که به جیب زدند و استفادهٔ عاقلانه یا عجیبی بود که از شهرتشان کردند. اما آثار آرتر هی لی، جودیت کرانتس، دَنی ئل استیل، ایروینگ والیس، هَرولد رابینز، استیون کینگ، سیدنی شلدن، باربارا کارتلند، جنیت دِی لی، لوئیس لامُر، ایزاك آسیموف، رابرت لادلوم، جك هیگینز، لِن دی تن، گورویدال و غیره ارزش خواندن را دارند. اما هنگام خواندن آثارایشان باید مایهٔ کار تصنعی و نثر عادی آنها را نادیده بگیرید و فقط شیوه‌هایی را که برای گسترش رمانشان به کار گرفته‌اند بررسی کنید. آنها قبلاً ازهمهٔ فنون موردِ نیاز شما استفاده کرده‌اند. البته این هم خود طنزِ دیگری است. آنها نه با اجناس خود بلکه با بسته بندی قشنگ اجناسشان، به ادبیات امریکا کمك کردند.

بنابراین کمك آنها به نویسندگان نسل آینده اهمیت دارد و نه محتوای آثارشان. اما نویسندگانی که تجربیات وسیع و زیادی در زندگی و دغدغه‌ای اجتماعی و شوری در سر دارند و می‌خواهند به روشنگری در پهنهٔ فرهنگ خویش بپردازند نباید احساس کنند که نیازی به آموختن فنون نویسندگی از این نویسندگان عامه پسند و حرفه‌ای ندارند.

۲۶۴. روایتِ صحنه‌های باورنکردنی

نویسنده‌ها اغلب موقع نوشتن رمان به حوادثی می‌رسند که اگر صحنهٔ آن حوادث را با جزئیاتش روی کاغذ بیاورند خواننده آن را باور نخواهد کرد. تحمیل صحنهٔ باور نکردنی به خواننده نیز باعث می‌شود که وی با جریان داستان همراه نشود. اما اگر همین صحنه را به شکل روایی و بدون ذکر جزئیات بنویسیم، خواننده آن را باور خواهد کرد و با جریان داستان پیش خواهد رفت.

مثال: سفیری مصرانه از دیکتاتوری می‌خواهد که به ارتش دستور دهد تا قیامی را سرکوب کند. دیکتاتور به سفیر می‌گوید که وی قبل از تصمیم‌گیری باید تمدد اعصاب پیدا کند: «اول باید بولینگ بازی کنم. روحیه ندارم.» سفیر تعجب می‌کند، می‌گوید: «عالیجناب، الان وقتِ بازی بولینگ نیست. مملکت دارد از دست می‌رود.» دیکتاتور توپ مخصوص بولینگش را برق می‌اندازد و به سفیر می‌گوید: «اگر خودم را تقویت نکنم انگار اصلاً وجود ندارم. شما آن گوی‌ها را آماده کنید.» سفیر به بحثش با دیکتاتور ادامه می‌دهد و دیکتاتور بولینگ بازی می‌کند.

با اینکه ممکن است خواننده باور کند که فرمانروای یك کشور با بازی بولینگ، تمدد اعصاب پیدا می‌کند، جزئیات صحنه، عجیب و باورنکردنی است. خواننده با خواندن جزئیات به این نتیجه می‌رسد که دیکتاتور، دلقك یا دیوانه‌ای است که فکر می‌کند در این موقعیت بحرانی می‌تواند با بازی بولینگ تمدد اعصاب پیدا کند. و طبعاً با این قضاوت در بارهٔ شخصیت، از فضای داستان کنده می‌شود و در حوادث داستان سهیم نمی‌شود. به علاوه، حالت بحرانی صحنه نیز از بین می‌رود و شخصیتی جدی تبدیل به شخصیتی ساده (کاریکاتور) می‌شود. بنابراین باید صحنه را طوری نوشت که خواننده شیوهٔ تمدد اعصاب دیکتاتور را باور کند.

مثال (شکل روایی): دیکتاتور به سفیر گفت که اول باید با بازی بولینگ، آرامش روحی پیدا کند و بعد تصمیم بگیرد. وقتی از بازی بولینگ دست کشید، نیشخندی زد و گفت: «حالا ارتش را احضار کنید!»

نویسنده با روایت صحنه و حذف جزئیات، نگذاشته حس انتقاد خواننده بیدار و ارزش صحنه کم شود. البته او صحنه را حذف نکرده، بلکه شیوهٔ پرداخت آن را عوض کرده است.

۲۶۵. صحنه‌های نانوشته

آیا در رمان قسمتهای نانوشته‌ای هم هست که نویسنده درگیریها، صحنه‌ها و اطلاعاتی پنهانی را از آنها استخراج کند؟

بله، در داستان همواره حوادثی هست که نویسنده نمی‌خواهد در زمان وقوعشان آنها را بنویسد. چرا که احتمالاً حواس خواننده را پرت یا شك و انتظار داستان را کم می‌کنند و یا بار نمایشی آنها خیلی زیاد است و یا اطلاعات موجود در آنها خواننده را گمراه می‌کند.

داستان: لوسیل دچار دردِ زایمان شدیدی شده است. اگر بچه‌اش را با سزارین به دنیا نیاورد، می‌میرد. او را به سرعت به بیمارستان می‌رسانند. گروه جراحان بیمارستان آمادهٔ جراحی اوست.

نویسنده با ظرافت از نوشتن صحنهٔ زایمان خودداری می‌کند.

وقتی لوسیل را با عجله به اتاق زایمان می‌برند، نویسنده با فاصله انداختن، و با استفاده از زاویهٔ دید شخصیتی دیگر به وضعیت دیگری می‌پردازد و وقتی این قسمت هم تمام شد، با به کارگیری زاویهٔ دید شخصیت و وضعیتی جدید، داستان شخص دیگری را دنبال می‌کند. سپس دوباره سراغ لوسیل می‌رود.

مثال: دو سال از سزارین لوسیل می‌گذشت. بچهٔ او نابینا به دنیا آمده بود و آنها برای بزرگ کردن او، فرد متخصصی را استخدام کرده بودند.

نویسنده می‌تواند حتی بدون اشاره به آن دو سالی که چیزی در باره‌اش ننوشته، به نوشتن داستان ادامه دهد؛ و یا مصالح خطوط داستانی بعدی‌اش را از حوادث نانوشتهٔ آن دو سال بیرون بیاورد.

معما: پدرِ کودك معتقد است که پسرش به دلیل ناشیگری جراحان نابینا شده است. ضمن اینکه شایعاتی نیز در بارهٔ مست بودن یکی از جراحان به گوشش رسیده است.

درگیری شخصیت: لوسیل می‌خواهد به کودکش عشق بورزد اما کودك همچون تصویر زنده‌ای است که گناه بزرگ او را افشا می‌کند. وی برای ساکت کردن دردِ زایمانش، یواشکی داروی مسکن عجیبی خورده و همان دارو روی جنین وی تأثیر گذاشته بود.

نویسنده صد صفحه بعد از تولد بچه، می‌تواند دوباره به زمان تولد وی برگردد و چیزهایی در بارهٔ آن بنویسد: شوهر لوسیل در آن موقع در بیرون از اتاق زایمان انتظار می‌کشید. یادش آمد که یکی از جراحان مثل مستها تلوتلو می‌خورد.

به این ترتیب نویسنده تقبی به زمان نانوشته گذشته زده و مصالحی را که خواسته از آن استخراج کرده است. اینك او می‌تواند در بارهٔ دو سال قبل نیز چیزهایی بنویسد.

۲۶۶. خواننده را هراسان کنید

همهٔ خواننده‌ها انسان هستند ولی همهٔ آنها بشردوست نیستند. اگر فرصتی دست داد تا خواننده را بترسانید، متوحش یا وادارش کنید از ترس، خود را جمع و جور کند، فرصت را از دست ندهید. خوانندگان از متوحش شدن و به خود لرزیدن لذت می‌برند. آنها اول فکر می‌کنند که این اتفاق وحشتناك می‌خواهد برای آنها رخ دهد اما بعد که می‌فهمند دارد برای کس دیگری رخ می‌دهد احساس وجد و نشاط می‌کنند. شما ذائقهٔ آنها را با شك و انتظار تحریك می‌کنید و احساسات آنها را می‌چلانید و بعد حس آرامش آنها را بیدار می‌کنید. چرا که نمی‌خواهید وقایع مستند و واقعی را روی کاغذ بیاورید بلکه می‌خواهید داستان بنویسید.

یکی از شیوه‌های اساسی برای متوحش کردن خواننده استفادهٔ مستقیم از صحنه‌های آنی عجیب و شنیع است.

اما هنگامی که خطر، چیزهای جزئی را تهدید می‌کند، خواننده متوحش نمی‌شود. مثلاً قطع دستِ کسی در زیر ماشین آهن بری وحشتناکتر از کنده شدن ناخن کسی موقع نصب تابلو به دیوار است. و باز گیر افتادن مادربزرگ عزیزمان در ساختمانی که آتش گرفته، ترسناکتر از حملهٔ سگی هار به بچه‌گربه است.

اما نویسنده باید از **مصالحی عام** که بر همهٔ مردم تأثیر می‌گذارد و ترس و اضطراب‌های اساسی شخصیتها که بازتابی از اضطرابهای بنیادی خوانندگان است، استفاده کند. ترس و واهمه‌های خواننده تا حدودی به خاطر نوع وضعیت داستان و نیز به دلیل استفادهٔ نمایشی نویسنده از جزئیات زندهٔ تصویری است: مثلاً صحنه‌هایی نظیر تجاوز دسته‌جمعی، از شکل انداختن قیافهٔ یك مانکن، چشمان کسی را از کاسه در آوردن، کشتن بچه‌ها، تصادم خونین اتومبیل، اعدام انسانی بیگناه، داغ زدن کسی، توصیف لحظه به لحظهٔ قتل با تبر همگی وحشتناك هستند.

داستان: سناتور تنومند را از آبارتمان مجلل معشوقه‌اش می‌دزدند و به زیرزمینی تاریك و نمور می‌برند.

مثال: او را به میز سرد و مرطوب جراحی بستند. نور شدید نورافکن پوست پایش را می‌سوزاند. دکتر مندلا نفس عمیقی کشید و گفت: «آیا کشورت ارزشش را دارد که پایت را از دست بدهی؟ البته اگر رمز را نگویی.» چاقوی جراحی برق زد. پرستاری با چهره و چشمانی بی‌روح، کاسه را کنار پایش گذاشت. در دستان پرستار بسته‌های پنبه وتنزیب بود. ناگهان سناتور التماس کنان گفت: «من رمز را نمی‌دانم. در کنفرانس نبودم. غایب بودم.» دکتر مندلا چاقوی جراحی را روی گوشت پای او گذاشت. گفت: «حالا بگو.» سناتور داد کشید. گفت: «نمی‌دانم.» بعد فریاد دلخراشی کشید... (ادامهٔ داستان به نوع طرح بستگی دارد. ممکن است سناتور را نجات بدهند و یا دکتر مندلا همچنان به جراحی‌اش ادامه دهد.)

نوع مکان وزمان صحنه‌های ترسناك نباید متناسب با حوادث باشد. مثلاً کشف جنازهٔ مثله شده در پزشکی قانونی مسأله‌ای عادی است. و باز به دار آویختن

اسب دزدی از شاخهٔ درخت دور از انتظار نیست. بنابراین باید از عناصرِ متضاد استفاده کنید. اگر در طرحِ داستانِ شما صحنهٔ گردن زنی نیز هست، از این صحنه در مراسم جشنی در باغ یا بازیِ بسکتبالِ دبیرستان استفاده کنید. بگذارید خواننده سری خونینِ را که ناگهان از میانِ بوته‌های گلِ رُز به هوا می‌پرد یا در هوا غلت می‌خورد و رویِ زمینِ براقِ بسکتبال می‌افتد ببیند.

تصاویر را طبقِ سلیقهٔ خودتان انتخاب و از آنها استفاده کنید.

مثال (۱) با دستانِ پر از زگیلش گلویِ زن را چسبید و نگذاشت جیغ بکشد. دهانش بویِ گنداب می‌داد. زن از ترس مثلِ حیواناتِ درنده شده بود. مرد دهانش را رویِ گلویِ او گذاشت و دندانهای بلند و تیزش را در آن فرو کرد.(۲) جزو جزِ سیخِ گداخته بلند شد. مرد خودش را عقب کشید. سرش به دیوار خورد. زنجیرها را کشید و پوستِ دستش کنده شد. سیخِ گداخته درچشمِ راستش فرو رفت و مغزِ مرد از دردِ کشنده تیر کشید و از جا پرید.

صحنهٔ ترسناك به طورِ ناگهانی اتفاق نمی‌افتد بلکه نویسنده قبل از اتفاقِ وحشتناكِ اصلی، خواننده را با یك سلسله بیرحمیهایِ جزئی و اتفاقاتِ ویرانگرِ تصادفی، آماده می‌کند، اما بی‌میلی نویسنده نباید باعثِ عدمِ به کارگیریِ این عناصر شود. صحنهٔ ترسناك، اغراق‌آمیز است و نویسنده رویِ عناصرِ وحشتناك تأکید می‌کند. بنابراین باید به نحوی تند و احساساتی (ملودراماتیك) آن را بنویسد.

صحنهٔ وحشتناك هدفی دوگانه دارد. نباید گذاشت خواننده دربارهٔ ماهیتِ شخصیت فکر کند یا منتظرِ حادثهٔ مهمِ بعدی باشد. در غیرِ این صورت داستان یکنواخت و ساکن می‌شود. رخدادنِ اتفاقِ درحالتِ تعلیق، ضربه‌ای عاطفی به خواننده می‌زند. و صحنهٔ خشن و خونین، تجربیات خواننده را اعتلا می‌بخشد. به علاوه وقتی قهرمان آگاهانه خود را به خطر می‌اندازد یا نادانسته جانش به خطر می‌افتد، احساساتِ خواننده به شدت تحریك می‌شود. و بعد که قهرمان فرار یا نجات پیدا می‌کند، وی خشنود و راضی می‌شود. هدف از صحنهٔ ترسناك زیاد کردنِ سرعتِ پیشرویِ داستان و بارِ نمایشی حوادث و نیز **به هراس انداختنِ خواننده است.**

۲۶۷. استفاده از فنِ همسراییِ نمایشهایِ یونان

می‌توان با استفاده از یکی از فنونِ نمایشنامه‌نویسانِ یونان، شخصیتهایِ مهم را قبل از اینکه در داستان ظاهر شوند معرفی کرد. در این حالت قبل از ظهورِ شخصیتِ اصلی و مهم در صحنه، شخصیتهایِ دیگر او را معرفی می‌کنند. این فن را نمایشنامه‌نویسانِ یونان و با استفاده از **همسرایانِ یونانی** باب کردند.

در نمایشهای یونان گروهی از بازیگران قبل از شروعِ نمایش جلویِ تماشاگران می‌ایستادند و با سرودی دسته‌جمعی تاریخچه، روابط و **اتفاقاتِ گذشتهٔ** زندگی بازیگرانِ نمایش را تعریف می‌کردند. و بعد وقتی بازیگران واردِ صحنه می‌شدند، تماشاگران، دیگر داستانِ آنها را می‌دانستند و طرح و درگیریهایِ شخصیتها را فوری درك می‌کردند. از این فنِ گیرا می‌توان در داستان و رمان‌نویسی نیز استفاده کرد.

صحنهٔ آغازینِ داستان: زن و شوهر پشتِ پنجره ایستاده‌اند و منتظرِ پسرشان که به نحوی غیرمترقبه از ارتش مرخص شده است، هستند.

«سارا، من مطمئنم زخمی نشده. و گرنه به ما می‌گفت.»

«من از آن پولی که می‌فرستاد تا برایش جمع کنیم می‌ترسم. حقوقِ سروانها آنقدر نیست. نمی‌دانم قماربازی کرده یا ـ تو که می‌دانی لونی نظرش راجع به مملکت چیه. از این مملکت بدش می‌آید.»

«فکر می‌کنی استادِ مملکتی را به خارجیها فروخته؟ نه. البته او آدمِ راحت‌طلبی است. مشروب زیاد می‌نوشد و با زنها سَر و سِر دارد اما خائن...»

البته این افتتاحیه، نمایشی‌ترین افتتاحیهٔ ممکن نیست. اما نویسندهٔ از طریقِ آن موفق شده **قبل از اینکه شخصیت در داستان ظاهر شود**، وی را خلق کند.

به علاوه توانسته وضعیتی را به وجود آورد که برایِ خانواده‌ای معمولی، عجیب، و از افکاری به ما خبر دهد که **افشاگرِ ابعادِ مختلفِ شخصیت است.** اینك برایِ خواننده سؤالِ **چرا وچه کسی** مطرح شده است و وی دیگر پسرِ خانواده: لونی را می‌شناسد. نویسنده اطلاعاتی راجع به گذشته و شخصیتِ وی و حتی آیندهٔ او به خواننده می‌دهد. این **پیش درآمد**[۳] شخصیت را در **وضعیتیِ نمایشی** معرفی می‌کند و با ژرف‌نگری نگرشها و گذشتهٔ خانوادهٔ او را برملا می‌کند. به همین جهت دیگر لزومی ندارد موقعی که لونی در داستان ظاهر می‌شود دست به کاری بزند یا بایستد و شخصیت خود را خلق کند.

۲۶۸. اسمِ رمان

اسمِ رمان اهمیتِ زیادی برایِ رمانتان ندارد، چرا که محتوایِ آن را برایِ خواننده مشخص نمی‌کند. مثلاً کسی که رمانِ مشهورِ موبی دیك[۴] را نمی‌شناسد و داستانِ آن را نمی‌داند، با شنیدنِ اسمِ موبی‌دیك به هیچ‌وجه از محتوایِ آن سر درنمی‌آورد، چون در این عنوان نه از مخاطرات صیدِ نهنگ و نهنگ خبری هست و نه از دیوانگی و روحِ جستجوگرِ اسماعیل.[۵] مثلاً مردم از اسامی سرخ و سیاه [اثر استاندال]، خیانتکار شهیر[۶] [مجموعه داستان اثر کاترین آن پورتر]، **هیاهو و خشم** [اثر فاکنر]، **غرور و تعصب** [اثر جین آستین]، **وداع با اسلحه** [اثر همینگ‌وی]، **سرنوشتِ بشر** [اثر آندره مالرو] و بر باد رفته [اثر مارگارت میچل]، چه می‌فهمند؟ باری، عنوانِ رمان وقتی برای مردم معنی پیدا می‌کند که کتاب را بخوانند و یا به انتهای آن برسند. به علاوه عامهٔ مردم وقتی اثری را به خاطر می‌سپارند که بپذیرند آن اثر به یاد ماندنی است. بنابراین رمانِ ضعیف با هر اسمی، باز هم ضعیف است. پس محتوایِ [=خمیرمایهٔ] رمان، خواننده را ترغیب به خواندن می‌کند و نه اسم آن.

۲۶۹. موفقیت غیرممکن

اگر نویسندگان بی‌تجربه نمی‌خواهند دچار افسردگی شوند و پولشان را دور بریزند، باید نسبت به دو نکته وقوفِ کامل داشته باشند:۱) نباید به نویسندگانی که ادعا می‌کنند: قبل ازشصت سالگی حتی به فکرِ رمان‌نویسی هم نیفتاده بودند، نمی‌دانستند رمانِ اولشان را چگونه شروع کنند، هیچوقت در کلاسهایِ نویسندگیِ خلاق و جلسهٔ نویسندگان شرکت نکرده‌اند، هیچ کتابی دربارهٔ **فنِ داستان‌نویسی** نخوانده‌اند و اولین رمانشان که با جلدِ زرکوب منتشر شد، چهار میلیون نسخه فروش رفت، غبطه بخورند، چون رویِ آنها تأثیرِ منفی می‌گذارد و از نظر حسی دچار تزلزل می‌شوند. حتی اگر این نویسندگان راست هم بگویند، وضعیتِ آنها ربطی به کارِ نویسندگیِ شما ندارد. بر این استثناهایِ نادر نمی‌توان تکیه کرد. چون احتمالِ اینکه این وضعیت برایِ شما هم پیش بیاید غیرممکن است. نویسنده‌ای که در کارش به این احتمالات دل ببندد، دنبالِ اشباح جادویی می‌گردد نه ناشری زمینی. ۲) باید به جایِ خریدنِ کتابهایِ نویسندگانِ گمنام دربارهٔ **نحوهٔ نوشتنِ رمانهایِ پرفروش**، پولشان را پس‌انداز کنند.

۲۷۰. کارتان را از دست ندهید

کسانی که از کارِ خود دست می‌کشند تا تمامِ وقتِ خود را صرفِ نوشتن کنند اشتباه می‌کنند. خیلی از نویسندگان باید شغلی داشته باشند و زیرِ فشارِ روانی بنویسند. با وقتِ زیاد سخت‌تر می‌توان کنار آمد تا با وقتِ فشرده. مدتهایِ مدید تنها بودن و نوشتن، نیاز به تجربه دارد. در این موقع هر تردید، بزرگ و تبدیل به ناکامی و هر امید بدل به یأس می‌شود. کج خلقی مثلِ هزاران ویروس، خلق و خویِ شما را آلوده می‌کند. گاهی از دستِ خودتان خسته می‌شوید و از وقتی که برایِ به دست آوردنش ایثار کرده‌اید می‌گریزید.

اما به وقتِ کم، عادت می‌کنید و با اینکه به لحاظِ جسمی خسته می‌شوید و ترجیح می‌دهید کنارِ همسر و دوستان و خانوادهٔ خود باشید، انگیزه‌ای درونی شما را به نوشتن وامی‌دارد. در دو ساعتِ فشرده بهتر از اوقاتِ فراغت می‌توان نوشت. در این هنگام شما ناگزیرید بنویسید.

بسیاری از نویسندگان تصدیق می‌کنند که برایِ به پایان بردنِ رمانشان نیاز به فشارِ روانی دارند. البته این نوعی خودآزاری نیست. اگر نویسنده نتواند همهٔ توانِ انسانیِ خود را به کار گیرد، وقتِ زیاد، وی را دلسرد می‌کند. بسیاری از نویسندگان (که اینك حرفه‌ای هستند) نیز شغلشان را رها کردند تا تمام وقت بنویسند اما نتوانستند، چون برایشان زود بود و توانِ تحملِ چنین چیزی را نداشتند. ولی وقتی دوباره به سرِ کارِ خود برگشتند، نوشتن را از سر گرفتند.

۲۷۱. نزدیکی و دوری

اگر نویسنده بخواهد به گذشته نزدیك شود، از **خاطره** و اگر بخواهد از زمان حال دور شود از صحنهٔ **بازگشت به گذشته** استفاده می‌کند. اما وقتی از خاطره استفاده می‌کند، کاملاً صحنهٔ زمانِ حال را رها نمی‌کند. بلکه ضمیرِ خودآگاهِ شخصیت به سرعت و با ظرافت از زمانِ حال به زمانِ دیگری می‌رود. و وقتی چیزی را به خاطر آورد و خواننده به ارزش آن خاطره پی برد، دوباره ضمیرِ او به سرعت به زمانِ حال برمی‌گردد. باری او کاملاً ارتباطش را با زمانِ حال قطع نمی‌کند بلکه فقط لحظاتی آن را نادیده می‌گیرد.

مثال: پگی به صندلی جنبنده تکیه داد. میلی در بغلش بود. فکر کرد: من هم مثل مادرم هستم. یاد وقتی که خودش هم مثلِ این بچه در بغلِ مادرش بود افتاد. مادرش صندلی جنبنده را تکان تکان می‌داد و به آرامی برایش آوازی را زمزمه می‌کرد. چقدر لذتبخش بود. پگی در حالی که در صندلی جنبنده تکان تکان می‌خورد و آوازی را زمزمه می‌کرد، لبخند زد.

پگی زمانِ حال را رها نمی‌کند چون این خاطره آنقدر طولانی نیست تا بر صحنهٔ زمانِ حال مسلط شود. بلکه ذکر آن بیشتر از یك لحظه طول نمی‌کشد.

اما صحنهٔ **بازگشت به گذشته**، آنقدر صحنه را از زمانِ حال دور می‌کند که زمانِ گذشتهٔ داستان، مستقل می‌شود. در حقیقت خودِ نویسنده هم می‌خواهد با این کار، زمانِ حال را رها و بر حادثهٔ زمانِ گذشته تأکیدِ کامل کند و طبعاً باید داستانِ گذشته را از زیر تسلطِ قویِ زمانِ حال خارج سازد.

مثال: پگی در حالی که دخترِ کوچکش بغلش بود، صندلیِ جنبنده را تکان تکان می‌داد. فکر کرد: من هم عیناً شده‌ام مادرم. یادش افتاد که مادرش چگونه از او پرستاری می‌کرد. آشپزخانه‌شان سرد بود و صندلیِ جنبنده غژغژ صدا می‌داد. مادرش زنی چاق بود و سینه‌های بزرگی داشت؛ و چینهای صورتش داشت کم‌کم زیاد می‌شد. آن روز چند نفر در آپارتمانِ پایین باهم مشاجره می‌کردند. مادرش با دستانش گوشهای پگی را گرفت تا صدایِ داد و بیداد آنها را نشنود. یك نفر آمد...

هر چه نویسنده در گذشته بیشتر غرق می‌شود تا وضعیتی را در آن زمان خلق کند، از زمانِ حال بیشتر دور می‌شود. هدف از استفاده از صحنهٔ بازگشت به گذشته، تأکید بر گذشته و کم کردنِ نقشِ زمانِ حال است. اما هدف از صحنهٔ یاداوریِ خاطرات، **تقویتِ زمانِ حال** با مایه‌هایی از زمان، گذشته است.

۲۷۲. از اشتباهاتِ تاریخی بپرهیزید

حقایقِ تاریخی را نمی‌توان تغییر داد. مثلاً در قرنِ پانزدهم خبری از اصطلاحاتِ فرامن (SUPEREGO) و بومشناسی (ecology) نبود. بنابراین دوشس اورلیان نمی‌توانست پیشِ ژان وِیان شکایت کند که «رعایایِ پستِ ما دارند با **فرامن‌ها** و گوسفندهایِ مزخرفشان بومِ ما را نابود می‌کنند.» در این حالت نویسنده باید شکایتِ دوشس را با واژگانِ معمول در آن زمان، بیان کند.

همهٔ رمانهایِ تاریخی نیز باید از هر نظر از این منطق پیروی کنند. نمی‌توان از ویژگیهایِ اخلاقی، قومی، سیاسی و جامعه شناختیِ مردمِ قرنِ بیستم در قرن دیگر و به نحوی که خواننده آن را **باور کند**، استفاده کرد. نحوهٔ پرداختِ داستان باید همیشه باورکردنی باشد.

مثال: هنگامی که ژان [در انگلیسی «جون»] در شهر دومرمی زانو زده بود و دعا می‌خواند، شنید که خداوند با او حرف می‌زند. سه تن از قدیسان نیز بر او ظاهر شدند و گفتند خداوند او را برگزیده است تا انگلیسیها را از فرانسه بیرون براند.

این شرحِ واقعیِ اتفاقی است که تا ابد در جایگاهِ تاریخیِ خود محفوظ خواهد ماند. اما برخی از داستان نویسان ژاندارك را همچون دیوانه تصویر کرده‌اند و بعضی نیز همچون قدیس. برخی هم از او تصویرِ یك شورشیِ با اهداف بزرگ را به دست داده‌اند. گروهی از نویسندگانِ خلاق حتی حرفهای قدیسانی را هم که بر ژاندارك ظاهر شدند نوشته‌اند. اما گفتگویِ زیر به هیچ‌وجه قابلِ قبول و باورکردنی نیست:

«ژان، توجه کن! خداوند تو را برگزیده تا رسالتِ مقدسی را به انجام برسانی.»

«آه خداوند به من لطف کرده است، به این کنیزِ بی‌مقدار؟ چه رسالتی؟»

«سالهاست که زنانِ فرانسه مثل کلفتها زحمت می‌کشند. در کافه‌ها به پیشخدمتهایِ زن به اندازهٔ مردها حقوق نمی‌دهند، زنان را همچون وسیله‌ای جنسی می‌دانند. و آنها مجبورند به هوسها و خودخواهیهای مردان تن دردهند. وقتی از فرانسه دفاع می‌کنی، آزادی زنان را نیز اعلام کن. وقتی توانستی ولیعهد را به سلطنت برسانی، خواستارِ برابریِ حقوقِ زنان...»

خواننده این گفتگو را باور نمی‌کند مگر اینکه نویسنده بخواهد **نقیضه‌ای** [داستانی طنزآمیز] دربارهٔ نهضتِ آزادیِ زنان در قرنِ پانزدهم بنویسد. هر قرنی اخلاقیات و مسائلِ خاص خود را دارد. بنابراین مایهٔ داستان و نحوهٔ شخصیت‌پردازی باید با دورهٔ تاریخیِ رمان همخوانی داشته باشد.

۲۷۳. تصاویرِ مشترك

خوانندگان می‌دانند که داستان و واقعیت با هم فرق دارند و نویسندگان اغلب در صحنه‌هایِ فشارِ روانی، خشونت‌آمیز، جنسی، ترسناك و غیره بر این نکته تأکید می‌کنند. اما نویسنده می‌تواند با استفاده از تصویرِ (ایماژ) بسط یافته و پیشرونده و مشترکِ بینِ بسیاری از افراد، کاری کند تا خوانندهٔ حسِ واقعیت سنجی‌اش را نادیده بگیرد و واقعیتِ داستانی را بیشتر از واقعیتِ ناب بپذیرد.

مثال (هدفِ صحنه): ارائهٔ یك سلسله تصاویر از شخصیتها برایِ بیانِ ناپایداریِ زندگی و پیش بردنِ خطِ طرح.

(موقعیت): کارگرانِ ساختمان درحالِ تکمیل کردنِ قسمتِ فوقانیِ ساختمان بیست طبقه‌ای هستند. پیمانکار، بتونی در اختیارِ آنها گذاشته که ماسهٔ آن بیشتر از سیمان است. ناگهان زیربنا و دیوارهای ساختمان شروع به ترك خوردن می‌کنند و وقتی ساختمان فرو می‌ریزد، آدمها به هوا پرت می‌شوند. کسانی نیز شاهدِ این اتفاق هستند.

اگر همهٔ کارگرانِ ساختمان به زمین سقوط کنند و بمیرند، صرفاً فاجعه‌ای با آماری از تلفات رخ داده است. اما نویسنده می‌خواهد ضمنِ اینکه صحنه ترسناك باشد، از شخصیتها نیز در رمانش استفاده کند. به همین جهت از تصویری متناسب با کلِ موقعیت استفاده و از این طریق واقعه‌ای غیرممکن را به واقعه‌ای باور کردنی تبدیل می‌کند. به همین جهت واقعه را در حالتِ تعلیق نگه می‌دارد، آن را متوقف می‌کند، اجزای آن را به هم وصل می‌کند و با حرکتِ آهسته به نمایش می‌گذارد. نویسنده باید در سرتاسرِ صحنه و وقتی زاویه دیدهایِ مختلف را می‌کاود، از تصویرِ واحدی استفاده کند.

شاهد: مایلز با دیدنِ آدمهایی که در هوا دست و پا می‌زدند، دهانش از تعجب باز ماند. چشمانش عدسی و ذهنش دوربینیِ بود که از آدمهایی که چرخ می‌خوردند تصویرِ آهسته می‌گرفت.

قربانی: اِرنی داد کشید. حس کرد شناور و بدنش چسبناك است و آهسته پایین می‌رود. فکر کرد: قسطِ بانك، فقط دادنِ قسطِ بانك برایم مهم بود. یك تکه بتنِ زمخت به سینه‌اش خورد و میله‌هایِ آهنی را دید که کم‌کم در بدنش فرو می‌روند.

قربانی: دَنی حس کرد در جریان جیغِ سردی شناور است. وقتی سقوط کرد دستِ خرد شده‌اش رها شد. اما او می‌خواست قبل از مردنش به چیزهایِ پرمعنی فکر کرده و یادگارهایی پرمعنی از خود به جای بگذارد.

اگر چه تصویرِ حرکتِ آهسته (اسلوموشن) با **واقعیتِ آدمهایی که به سرعت سقوط می‌کنند**، در تضاد است. اما استفاده از تصویری تکراری با زاویه دیدهایِ مختلف به اضافهٔ تشابهِ حوادث، واقعیتی را ارائه می‌دهد که مثلِ واقعیتِ سقوطِ آدمها، باور کردنی است، در این حالت خواننده دوست ندارد کارگران به سرعت سقوط کنند و نقش بر زمین شوند.

۲۷۴. ارائهٔ گذشته و آینده به شکلی نمایشی

گاهی وقت‌ها نویسنده باید صحنهٔ حال را به شکلی انفعالی و **گذشته و آینده** را به شکلی پر تحرك و نمایشی ارائه دهد.

مثلاً می‌توان هنگامِ مرگِ شخصیتِ مهم ولی فرعی از این شیوه استفاده کرد و صحنه را با استفاده از زاویهٔ دیدِ مردِ درحالِ احتضار نوشت.

داستان: پدرِ ثروتمندِ دختر و پسری دو قلو، درحال احتضار است. دوقلوها وارثِ شرکت و ثروتِ پدرشان هستند. ماجری زنِ خوبی است ولی سیرل آدمِ بدذاتی است و از خواهرش متنفر است. مرگِ پدرِ آنها برایِ ایجادِ تغییراتی در داستان و روابط، ضروری است.

مردِ درحالِ احتضار باید چیزهایی را بداند که شخصیتهای دیگر تاکنون افشا نکرده‌اند. به همین جهت لازم است دو انتقال از **حال به گذشته** و از **حال به آینده** صورت گیرد. محتضر اینك در رختخواب و تنهاست.

مثال: صدایِ نفسهایِ خودش را می‌شنید. اگر ارتباطش را با خدا قطع نکرده بود، دعا می‌کرد یك سالِ دیگر هم زنده بماند. بعد می‌توانست از ماجری حمایت کند و نگذارد برادر او، سیرل نابودش کند. چشمانش را بست و دید که ماجری و سیرل هفت سالشان است. سیرل، ماجری را گول زده بود تا سرخپوست بازی کنند. اما او از بچگی هم شرور بود.

[در اینجا نویسنده بازیِ آنها را تصویر می‌کند. سیرل یواشکی به ماجری نزدیك می‌شود و سپس به او حمله می‌کند. صحنه درحالی تمام می‌شود که سیرل دارد به قصدِ کشت خواهرش را کتك می‌زند، اما جلویِ او را می‌گیرند.]

نفسهایش به شماره افتاده بود. خواست از تخت بلند شود. باید به ماجری می‌گفت که آمادهٔ مقابله با

سیرل باشد. سیرل در هیأتِ مدیره دوستانی داشت. مرد می‌دانست که سیرل دارد مخفیانه و با نامِ شرکتهایی مجعول، سهامِ شرکت را می‌خرد. باید درخواست می‌کرد هر چه زودتر جلسهٔ فوق‌العادهٔ هیأت مدیره تشکیل شود.

آنویسنده جلسهٔ مخفیانهٔ آینده را با استفاده از زاویه دیدِ مردِ درحالِ احتضار تصویر می‌کند و ضمنِ آن مرد پیش‌بینی می‌کند که چگونه سیرل بازرنگی از ماجری سوء استفاده می‌کند.]

مرد نفس نفس زد. دستانش لرزید و ناله‌کنان گفت: «ماجری!»

مردِ درحالِ احتضار کاری غیر از خوابیدنِ رویِ تخت انجام نمی‌دهد. بنابراین جسمِ او نقشی انفعالی ایفا می‌کند. نقشِ زاویه دید او نیز این است که گذشته را به یادآورد و آینده را پیش‌بینی کند. اگر صحنه‌هایِ گذشته و آینده با حروفِ کج چاپ شود، این صحنه‌ها برجسته، و صحنهٔ زمانِ حالِ بیشترِ محو می‌شود.

۲۷۵. استفاده از گفتگو برایِ درونکاویِ سریع

اگر از گفتگو بجا و به نحوی واضح استفاده کنیم، نافذتر و گیراتر از توصیف یا روایت است. از گفتگو می‌توان برایِ درونکاویِ سریعِ شخصیت یا تغییرِ سریعِ معنیِ یك وضعیت استفاده کرد.

برایِ درونکاوی شخصیت: «چارلی فقط به این دلیل که پولدار است فکر می‌کند آدمِ باهوشی است.»

«آره. دیگر به حرفِ کسی گوش نمی‌دهد. خیلی خودپسند و مغرور شده.»

برایِ تغییر وضعیت: «تو فکر می‌کنی من قاتل هستم، اما نیستم. یه‌جکسن فکر کن. جکسن را یادت می‌آید؟»

«حرفش را هم نزن، جکسنِ مُرده. چطوری مُرده می‌تواند قاتل باشد؟»

«تا حالا توانسته‌اند جسدِ جکسن را پیدا کنند؟ کی شاهدِ مرگِ جکسن بوده؟»

اما روایت یا توصیفِ گفتگوهایِ بالا، گیرایی چندانی ندارد. گفتگوی شخصیتها را بیشتر می‌توان باور کرد تا توصیف یا روایتِ صحبتهای آنها را به وسیلهٔ نویسنده. کلامِ شخصیتی که می‌گوید: «من بی‌گناهم» نافذتر است تا جملهٔ «اعلام کرد که بی‌گناه است.» روایت و توصیف، گنگ و همواره یك قدم از حادثه عقبتر است. اما گفتگو را آناً می‌توان دید.

گفتگو، **صحبتها را از نثرِ مکتوب** جدا می‌کند. قبل و بعد از گفتگو، نوشتهٔ منثور می‌آید ولی نثر اطرافِ گفتگو را احاطه نمی‌کند. توصیف و روایتِ حتی گفتگو، باز نثرِ مکتوبی بیش نیست.

مثال: اِما به نرده‌هایِ کشتی چسبید و گفت از آنجا جنب نمی‌خورد. امواج محکم به بدنهٔ کشتی خورد و کشتی را بالا و پایین برد. جیم کنارش ایستاد و گفت که پیش او می‌ماند. و وقتی دید موجِ دیگری دارد به طرفش می‌آید سعی کرد تعادلش را حفظ کند.

در این صحنه تلاطمِ کشتی با گفتگوی شخصیتها همسنگ شده است چون نویسنده هر دو را با زاویه دیدِ سوم شخص روایت کرده است. اما نویسنده می‌تواند با استفاده از گفتگو، بر صحبتهایِ شخصیتها بیشتر تأکید کند و شخصیتها را از صحنه جدا کند.

مثال: وقتی اِما به نرده‌هایِ کشتی چسبید، جیم کنارش ایستاد. گفت: «من کنارت می‌مانم و از اینجا جنب نمی‌خورم. بگذار توفان هر چقدر می‌خواهد بغرد.»

«باشد عزیزم. من هم کنارت هستم و هرگز از تو دور نمی‌شوم.»

و وقتی دید موجِ بزرگِ دیگری دارد به طرفش می‌آید سعی کرد تعادلش را حفظ کند.

اگر نویسنده از گفتگو عمدتاً برایِ افشایِ اطلاعات و واقعی جلوه دادنِ شخصیتها استفاده کند، استفادهٔ ناقص از آن کرده است. چرا که گفتگو کاربردهایِ زیادی دارد.

۲۷۶. تلخیصِ صحنه

آن بخش از رمان که نویسنده می‌گذارد خواننده خود، آن را در ذهنش بنویسد، نیازی به استعداد یا مهارت ندارد. به همین جهت نیز نویسنده باید برایِ پرهیز از تکرار، اطناب و آوردنِ مطالبِ بی‌ربط و خسته کننده در رمان، فنِ با ارزشِ **تلخیصِ صحنه** را بیاموزد

مثال: نویسنده لحظاتی پیش شرح داده که چگونه صنعتگری به نامِ ویکتور با زحمتی طاقتفرسا و استفاده از الگویِ کشتیِ توپدارِ دانمارکی، بطریِ خالی ویسکی ساخته است. در صحنهٔ بعد ویکتور باید موقعِ گرفتنِ جایزه، سخنرانی کند.

اگر ویکتور در سخنرانی‌اش شرح دهد که چگونه با زحماتِ طاقتفرسا، بطری را از رویِ الگویِ کشتی ساخته است، نویسنده به تکرار افتاده است. چون خواننده این نکته را می‌داند. بنابراین نویسنده باید سخنرانی وی را خلاصه کند.

مثال: ویکتور به تماشاچیان لبخند زد و برایشان توضیح داد که با چه زحمتی از رویِ الگویِ کشتی توپدار، بطری ویسکی را ساخته است.

لزومی ندارد خواننده دوباره مطالبی را که قبلاً خوانده است بشنود و خسته شود. بلکه وی خود، صحنهٔ کارِ طاقتفرسایِ ویکتور را به خاطر می‌آورد و به این ترتیب به طورِ ضمنی با نویسنده همکاری می‌کند.

شیوهٔ دیگرِ تلخیصِ صحنه، حذفِ شرحِ غیرضروریِ صحنه و اشارهٔ صرف به آن است تا خواننده با استفاده از تداعی معانی و تجاربِ مشابه‌اش، آن را در ذهنِ خود خلق کند.

مثال: پُل در مسابقهٔ محلیِ بسکتبال دبیرستانها شرکت کرد و تیمِ آنها نه، صفر باخت. وقتی جیم از باشگاه درآمد، از آسمان برفِ سبکی می‌بارید.

هدفِ نویسنده این بوده که پل در مسابقه شرکت کند و سپس از باشگاه خارج شود. اما چون در ورزشگاه اتفاقِ مهمی رخ نمی‌دهد، لازم نیست مسابقه را شرح دهد. به همین جهت به اشارهٔ صرف بدان بسنده می‌کند و خواننده صحنه را در ذهنش خلق می‌کند.

نویسنده باید مطالبی را که در داستان یا رمان می‌آورد گزینش کند. بنابراین لازم نیست همهٔ فعالیتها را شرح دهد، و باید به اتفاقی که در صحنه رخ می‌دهد ولی نمایشی نیست و کمکی به پیشبردِ داستان نمی‌کند، صرفاً اشاره کند. بگذارید خواننده با تصویر کردنِ مطالبِ غیرضروریِ رمان در ذهنِ خود، با شما همکاری کند.

۲۷۷. استفادهٔ زیاد از اسامی در فصلِ آغازینِ رمان

نام و نامِ خانوادگیِ شخصیتهایِ مهم و نقشهایشان را در فصلِ آغازینِ رمان ذکر نکنید. چون باعثِ بی‌نظمی می‌شوند. به علاوه به خاطرِ سپردنِ این همه اسامی و تفکیکِ نقشهای آنها برای خواننده مشکل است. از طرفِ دیگر ازدحامِ اسامی و نقشها در کنارِ هم، شدت وحدت‌هایِ مختلف را مثلِ هم و یکنواخت، و خواننده احساسِ نوعی آشفتگی در رمان می‌کند. و باز چون در همان فصلِ اول و به فوریت اتفاقاتِ زیادی رخ می‌دهد و خواننده دائم مجبور است مصالحِ رمان را از هم تفکیك کند، حوادث ساکن و سرعتِ پیشرویِ داستان یکنواخت می‌شود.

مثال (شخصیتها و وضعیتِ فصلِ افتتاحیه): قطارِ سریع‌السیرِ اُری‌بِنت ناگهان در تونلی کوهستانی متوقف می‌شود.(۱) جراحِ مشهوری در حالِ سفر به اتریش است تا پادشاهِ رو به موتی را عمل کند. (۲) دو ناشناس که به مسلسل مسلح هستند نقشه کشیده‌اند تا دیکتاتوری اوگاندایی را که با همین قطار سفر می‌کند ترور کنند.(۳) سه راهبه برایِ انجامِ مأموریتی تبلیغی به بلگراد سفر می‌کنند. یکی از آنها جاسوسی روسی است. (۴) یك امریکایی با الماس‌هایِ مسروقه‌ای به قیمتِ ۴۰۰۰/۰۰۰ دلار در قطار است. (۵) یك زنِ لوندِ اهل باواریا سعی دارد مردِ امریکایی را بفریبد و جواهراتش را بدزدد. (۶) ملوانی لهستانی نیز که به بیماری واگیردار و کشنده‌ای مبتلاست در قطار است. (۷) سه چرخِ زیرِ رستورانِ قطار شل شده است. (۸) مهندسِ قطار بیماری قلبی دارد و می‌داند که هر لحظه امکان دارد بمیرد.

اگر همهٔ این مطالب را در فصلِ اولِ رمان بیاوریم، نمی‌توانیم فردیت، اهمیت و موقعیتِ خاصِ شخصیتها را کاملا مشخص کنیم. به جایِ اینکه خوانندگان را به زور با پیشرویِ داستان همراه کنید، باید کاری کنید که در جریانِ داستان غرق شوند و پیش بروند. نباید با زور و یکدفعه ذهنِ آنها را روی بسیاری از شخصیتها و حوادث، و داستانها و خط طرح‌هایِ فرعیِ شخصیتهایِ اصلی و فرعی متمرکز کنید. در غیر این صورت اشتیاقِ آنها به خواندنِ رمان کم و رمان کم‌کم مبهم می‌شود. دراین حالت خواننده باید دائم به عقب برگردد و ببیند هر اسم متعلق به کیست و هرکس درگیر با کدام وضعیت است. و طبعاً انبوهِ مطالب نمی‌گذارد نویسنده رویِ چیزهایِ خاصی تأکید کند.

بنابراین در فصل اول باید ابتدا شخصیتهای اصلی را با ذکر نامهایشان تشریح کنید و موقعیتهای آنها را برای خواننده توضیح دهید. سپس وقتی خواننده شخصیتِ تك‌تكِ آنها را به وضوح از هم تمیز داد صرفاً به حضورِ شخصیتهایِ دیگری که بعداً در رمان اهمیت پیدا می‌کنند، اشاره کنید. اما تا وقتی که نقش شخصیتهای فرعی را در داستان و خطِ طرحی خاص، شرح نداده‌اید از ذکرِ نامِ آنها خودداری کنید.

۲۷۸. باز هم درباره خشك طبعیِ نویسندگان

نویسنده در حالی که در اوجِ توانمندی و براثرش کاملاً مسلط است شروع به نوشتنِ رمان می‌کند. اما این اقتدار هیچگاه ـ حتی موقعی که طبعش می‌خواهد خشك شود ـ نباید از بین برود. برعکس در این هنگام نویسنده باید از مزیتهایِ حرفه‌ای‌اش استفاده کند و نه تنها بر

خشك طبعی اش فائق آید بلکه با استفاده از این فرصت رمانش را بیشتر تقویت کند. بنابراین در این موقع، فوری دست به کار شوید و کاری کنید.

۱. یکنواختیِ وضعیتِ داستان را با معرفی شخصیتِ جدیدی به هم بزنید. نقشِ غافلگیر کننده ای به او واگذار کنید. مثلاً بنویسید که او یکی از دشمنانِ قدیمیِ قهرمان است که اینك آمده تا دست به اقدامی علیه او بزند. بگذارید وارد اتاقی شود که دارند وصیتنامه ای در آن می خوانند و او وصیتنامهٔ جدیدی ارائه دهد که ناقضِ وصیتنامهٔ قبلی است. لزومی ندارد این شخصیت را تشریح کنید بلکه به طورِ ناگهانی او را به کار بگیرید.

۲. اوضاع و احوالِ مادیِ محیط را تغییر دهید. بگذارید زلزله ای رُخ دهد و برف و بورانِ بی سابقه یا سیلی بیاید و شخصیتها با خطراتِ جدیدی مواجه شوند. در مناطقِ گرمسیری نیز می توانید از توفان یا بشه های تسه تسه یا هر اتفاقِ تکان دهنده ای که داستان را به حرکت درمی آورد و رمان را پیش می برد استفاده کنید.

۳. زمانِ رمان را تغییر دهید و به یك روز جلوتر یا سه ساعت عقبتر ببرید. یا از زاویه دیدِ شخصیتِ دیگری استفاده کنید. و یا رمان را به مکانِ دیگری مثلاً از اتاقِ نشیمن به باشگاهِ بولینگ، محرابِ کلیسا یا استودیوی ضبط منتقل کنید.

توانمندی و تسلطِ نویسنده به این معنی است که وی در میان طیفی از امکاناتِ متنوع دست به گزینش می زند و هنگامِ نوشتن تحرك دارد. خشك طبعی وی نیز به این معناست که مصالحِ داستان بر او تسلط پیدا کرده است. اما نویسنده هرگز نباید تن به چنین وضعیتی بدهد.

با اینکه ممکن است بخشی از نوشته های نویسنده بعداً از رمان حذف شود، اما این نوشته ها بیهوده نیست. در حقیقت با کمكِ همین نوشته هاست که وی مطالبِ ضروری رمان را به رویِ کاغذ می آورد. بازیگران نیز هفته ها تمرین می کنند تا نمایشی را به رویِ صحنه ببرند. ولی به رغمِ اینکه تماشاگران تمرینهایِ آنها را نمی بینند، این تمرینها در کیفیتِ اجرایِ نمایش در شبِ اول، تأثیر به سزایی دارد. در واقع اجرایِ نمایش بدونِ تمرین، افتضاح از آب درخواهد آمد. بنابراین با وجود اینکه بعداً در اثرِ نهایی خیلی از تمرینها حذف می شود، تمرین نمایش و تمرین نگارش بیهوده نیست.

رمان نویسی نیز همین طور است. نویسنده هم باید اکنون کاری کند و چیزی بنویسد! ممکن است بگویید استفاده از این ترفند، نظام اثر را به هم می زند و مطالبِ غیرمنطقیِ آن را افزایش می دهد. اما این استدلال غلط است. اگر قرار بود رمانها را با رعایتِ نظم و منطق بنویسند، هر سال فقط چهار رمان منتشر، و همهٔ آنها هم شبیهِ کتابچه های راهنمایِ صنعتی می شد.

۲۷۹. مشکل اندر مشکل

تا در یك وضعیت یا برایِ یك شخصیت مشکل دیگری ایجاد نکرده اید، مشکلِ اول را حل نکنید. طرح همان پیشرویِ مداومِ حوادث و نشو و نمایِ شخصیت، اما نیرویِ محرکهٔ آن مشکلات است. به همین جهت طرح باید ضمنِ حلِ **مشکل** یك وضعیت یا شخصیت، **مشکل** دیگری ایجاد کند. البته نویسنده همواره به مشکلی که وضعیت را به وجود آورده، بهایِ بیشتری می دهد. اما در این موقع با اینکه مشکلِ ثانوی (که کم کم ظاهر می شود) مشخص شده است، نباید دردسری ایجاد کند. بلکه باید غیرفعال باقی بماند و سدِ راهِ پیشرویِ مشکلِ رو به حلِ اول نشود.

مثال: مأمورِ سابقِ ادارهٔ پلیسِ فدرالِ امریکا (اف. بی. آی.): اِلروی[۶] در خانهٔ سالمندان است. یکی از خدمتکاران او را اذیت می کند. اِلروی کارهایِ او را گزارش می کند و خدمتکار را اخراج می کنند.

و به این ترتیب مشکلِ الروی حل می شود. اگر نویسنده در حالِ استفاده از ساختاری اپیزودیك باز اویه دیدهایِ مختلف باشد، به سراغِ شخصیتِ دیگری می رود و طرح را با زاویه دیدِ دیگری پیش می برد. اما وقتی دوباره سروکلهٔ قسمتی از طرح که به اِلروی مربوط می شود آمد، باید مشکلِ جدیدی برایِ وی ایجاد کند.

از طرفی ایجادِ مشکلاتِ جدید احتیاج به زمان، فضا و مقدماتی دارد. اما اگر دردِ مشکلِ قدیمی ـ که رو به حل شدن است ـ مشکلِ جدیدی نیز وجود داشته باشد، دیگر احتیاجی به زمان، فضا و مقدمات نیست.

مثال: بعد از اینکه الروی از دفترِ سرپرستِ خانهٔ سالمندان بیرون می آید، در اتاق دو نفره اش، با پیرمردِ دیگری مواجه می شود. الروی یکه می خورد و او را به جا می آورد. پیرمرد یکی از اعضایِ سابق و بلندپایهٔ مافیاست که به خاطرِ قتل و فرار از مالیات بیست سال در زندان بوده است و الروی باعثِ دستگیری و محکومیت او شده است. پیرمرد نیز قبلاً یکبار قسم خورده بود که الروی را می کشد. گو اینکه با دیدنِ الروی به هویت او پی نمی برد.

هنگامی که نویسنده اِلروی را در وضعیت جدیدی رها می کند تا به شخصیتِ دیگری بپردازد، خواننده می داند که الروی با مشکلِ تازه ای مواجه شده است. به بیانِ دیگر تنها یکی از مشکلات (مشکلِ اولیه) او حل شده است. و اینك او با مشکلِ جدیدی رو بروست که اگر بعداً بازمطرح شود، خواننده زود آن را به خاطر می آورد. در حقیقت با این کارِ نویسنده، خطِ طرح تداوم پیدا می کند و پیشروی مداومِ حوادث، شخصیتِ او را تغییر می دهد.

پانویس:

۱ـ Jack the Ripper نام قاتلی که بین سالهای ۱۸۸۸ تا ۱۸۹۱ میلادی در لندن بیش از پنج روسپی را کشت و پلیس مدتها تلاش می کرد تا به هویت او پی ببرد. بسیاری از رمانها نیز بر اساس ماجراهای او نوشته شده است.

۲ـ Cliff-hanger

۳ـ Prologue

۴ـ اثر هرمان ملویل، نویسندهٔ آمریکایی

۵ـ Ishmael

۶ـ Flowering Judas

۷ـ Elroy

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی