چاپ دوم

حرکت درمه

چگونه مثل یک نویسنده فکر کنیم

محمدحسن شهسواری

مقدمه

چرا به این کتاب نیاز داریم؟

با این همه ترجمه‌ی خوب از کتاب‌های خوب در زمینه‌ی داستان گویی، به‌خصوص آن‌ها که در همین یک دهه‌ی اخیر منتشر شده‌اند، پرسش اساسی این است که نگارش و مطالعه‌ی چنین کتابی درباره‌ی رمان‌نویسی بنا به کدام نیاز ضرورت دارد؟ آن هم از یکی از نویسندگان ایران که صاحبِ این هنر نیست. مگر آب را نباید از سرچشمه نوشید؟ نخست آن که موضوع اصلیِ بیشتر این کتاب‌ها فیلم‌نامه‌نویسی است. از میان معدود آثاری هم که در زمینه‌ی رمان‌نویسی ترجمه شده، من فقط کتاب‌های داستان‌نویسی نوشته‌ی رندی اینگرمنسن و پیتر اکونومی و طرح و ساختار رمان نوشته‌ی جیمز اسکات بل را مفید می‌دانم.(۱)

دیگر آن که زیربنای تئوریکِ کتابی که در دست دارید، همین منابعِ غربی و ترجمه است که در جای جایِ کتاب به آن‌ها اشاره شده است. به‌خصوص سه کتابِ داستان نوشته‌ی رابرت مک‌کی، آناتومی داستان نوشته‌ی جان تروبی و سفر نویسنده نوشته‌ی کریستوفر ووگلر. بااین حال، به‌نظر می‌رسد که دانشِ موجود در کتاب‌ها و اصولاً هر دانشی، برای تثبیت شدن و قراریافتن در ذهن ایرانی، ابتدا باید از صافیِ ذهن ایرانی بگذرد. خواهید دید که این کتاب از دلِ برخورد و پیوندِ سه علم روان‌شناسی، ادبیات داستانی و اسطوره‌شناسی و نیز برگذشتنِ آن‌ها از ذهنی ایرانی برآمده است. کوشیده‌ام و امید دارم که روندِ بومی‌سازی در این کتاب به ساده‌سازی و از ریخت انداختنِ اصل این دانش نینجامیده باشد.

یک مثال منظورم را روشن‌تر می‌کند: تجربه‌ی برآمده از یک دهه برگزاری کارگاه‌های رمان‌نویسی (و زمانی بیشتر، مشورت دادن به فیلم‌نامه‌نویسان) مرا متقاعد کرده است که مشکلِ اصلیِ نویسندگانِ

ما ندانستن تکنیک‌ها و قواعدِ نویسندگی نیست؛ شیوه‌ی زندگی کردن و اندیشیدن همچون یک نویسنده است. البته در این کتاب مجالی برای بحث در سبک زندگیِ یک نویسنده نیافته‌ام، اما تا حد ممکن سعی کرده‌ام شیوه‌ی فکر کردنِ یک نویسنده را نشان بدهم. از همین روست که فرمِ پیشنهادی هفت‌مرحله‌ای این کتاب، که درباره‌اش توضیح خواهم داد، آن‌قدر اهمیت ندارد که سیستماتیک فکر کردن به شیوه‌ی یک رمان‌نویس. شما می‌توانید بنا به تجربیات خودتان فرم‌هایی طراحی کنید با مراحلِ بیشتر یا کمتر.

جدا از همه‌ی این موارد، کتابی که در دست دارید، از شیوه‌ای کارگاهی نیز برخوردار است که حتا کتاب‌های ترجمه نیز آن را ندارند. به این صورت که همه‌ی مراحلِ پیشنهادیِ این کتاب بر پایه‌ی رمانی فرضی اجرا می‌شود و شخصیتِ اصلی مرحله‌به‌مرحله شکل می گیرد تا در نهایت به خلاصه‌داستانی سه هزار کلمه‌ای از رمان می‌رسیم. لازم است همین جا تأکید کنم که خودِ من نیز با

ذهنی خالی و درست شبیهِ هر رمان‌نویس دیگری در ابتدای کار رمانِ فرضیِ این کتاب را در هاله‌ای از ابهام شروع کردم. به این معنا که پیش از شروع نگارش کتابْ با دقت به مراحل آن فکر نکردم تا بعد به‌مرور آن را در کتاب بگنجانم. قصدم این بود که همه‌ی هراس‌ها، نگرانی‌ها و اضطراب‌های یک نویسنده را پیش از فکر کردن به شخصیت و پلات رمان و نیز در هنگامه‌ی ذهنیِ آن، یک‌بار در محضر خواننده تجربه کنم؛ بنابراین با موارد زیادی از تناقض‌ها و عوض کردنِ خصوصیات شخصیت‌ها روبه‌رو خواهید شد؛ تغییراتی که دامنه‌ی آن گاه به بخش‌های مهمی از داستان در این رمانِ فرضی نیز کشیده شده است.

این کتاب به درد چه کسانی نمی‌خورد؟

نه‌تنها این کتاب، که هیچ‌گونه آموزشی به دردِ نوابغ نمی‌خورد. در طول تاریخ، تعاریف زیاد و گاه

متضادی از نبوغ و نابغه ارائه شده که فعلاً با آن‌ها کاری نداریم؛ اما نوابغ جملگی در یک چیز مشترک هستند: موضوعات را به قبل و بعد از خود تقسیم می‌کنند. مثلاً گویا اینشتین این کار را با فیزیک کرده، گاندی با سیاست و فروید با روان‌شناسی. پس اگر گمان می‌کنید که رمان‌نویسی به قبل و بعد از شما تقسیم خواهد شد، همین الان این کتاب را ببندید و ادامه ندهید.

شاید فکر کنید که طعنه و ریشخندی در این جملات نهفته است، اما چنین نیست. پژوهش‌ها نشان داده‌اند که اتفاقاً وقتی دامنه‌ی اطلاعات و عمق درکِ کسی درباره‌ی چیزی زیاد باشد، به گونه‌ای که به کارشناسی شهره در آن زمینه تبدیل شده باشد، ذهنش چنان با قوانین و قواعد درگیر می‌شود که قدرتِ خلاقیت و فراروی از اصول و قوانین را از دست می‌دهد. حداقل دو پژوهش معروف این مسئله را ثابت کرده‌اند.

پژوهش نخست متعلق است به هوارد گاردنر. گاردنر که پژوهشگرِ مباحثِ مربوط به خلاقیت

است، زندگانی هفت خلاقِ بزرگ قرن بیستم را مطالعه کرده است: فروید، اینشتین، پیکاسو، استراوینسکی، تی. اس. الیوت، مارتا گراهام و گاندی. دقت کنید که یکی از مهم‌ترین ویژگی های نبوغ، اوجِ خلاقیت است. گاردنر ثابت کرده است که نوابغ در رشته‌ی کاری خود فقط به‌قدری می دانند که احساس اعتمادبه‌نفس به آن‌ها دست دهد ولی تجربه‌ی خیلی زیادی ندارند و به همین دلیل در دام عادت‌های سنتی قرار نمی گیرند. (کالات، ۱۳۸۶: ۳۸۸)

مثلاً زمانی که داروین نظریه‌های انقلابی و بسیار خلاقانه‌ی خود را در زیست‌شناسی ارائه کرد، اتفاقاً انگلستان کشورِ پیشرفته‌ای در این زمینه نبود. در آن دوران مرکز تحقیقات پردامنه و بسیار عالمانه در این باب آلمان بود که حتا یکی از بسیار زیست‌شناسانِ کارشناس و دانشمندِ آلمانی، ذهنش به نزدیکی های نظریات خلاقانه‌ی داروین هم نرسیده بود.

در پژوهشی دیگر، پروفسور کوین بودرا نشان داده

است که سؤالِ «علم بهتر است یا ثروت؟» که نیاکان ما هر سال مجبورمان می کردند حداقل یک انشا درباره‌اش بنویسیم، خیلی ریشه‌ای و عمیق است. زیرا گویا این دو در مواردی بسیار بسیار نادر یکدیگر را ملاقات می کنند. براساس تحقیقات او فقط دو درصد از میلیاردرهای جهان در رشته‌ی خود متخصص هستند. استیو جابز متخصص برنامه‌نویسی و طراحی سیستم نبود؛ یا مثلاً بابک بختیاری، خالق بِرند آیس‌پک، نه متخصص تغذیه است و نه متخصص بستنی‌سازی. نه برادران وارنر از فن و هنر و سینما چیزی می دانستند و نه [redacted] بزرگ، صاحب کمپانی مترو گلدوین مه‌یر. آن‌ها در بهترین حالت سینماداران بدی نبودند؛ درحالی که به رهبری‌شان شماری از بهترین فیلم‌های [redacted] سینما ساخته شده است.

کوین بودرا معتقد است «افراد متخصص نه‌تنها به دنبال ایده‌های جدید نمی‌روند، بلکه به‌شدت نسبت به ایده‌های جدید حساس‌اند و آن‌ها را به باد انتقاد می گیرند. به هر میزان عمیق‌تر وارد مبحثی

شوید، به همان میزان سخت‌تر می‌توانید تغییر در آن را بپذیرید و معمولاً نسبت به تغییر بدبین هستید.»(۲)

اما از تحقیقات علمی هم که بگذریم، می‌دانیم که رمان‌نویسی هنر است و هنر قرار است وجوه ناشناخته‌ای از زندگی را عیان کند و وجوه ناشناخته یعنی وادی پُرابهامی که تاکنون پای کسی به آن نرسیده است. بنابراین وقتی کسی در سرزمینی گام نگذاشته، چه‌طور می‌تواند راهنمای دیگری باشد؟ پس با خودتان هیچ تعارف نکنید و اگر احساس می‌کنید نابغه‌اید، همان معامله‌ای را با این کتاب و اساساً هرگونه کتابی که ادعای آموزش رمان‌نویسی دارد انجام دهید که پیش‌تر گفتم: آن را ببندید و کنار بگذارید.

این کتاب احتمالاً به درد چه کسانی می‌خورد؟

این کتاب و سایر کتاب‌های آموزشی ممکن است به درد کسانی بخورند که یقین دارند نابغه نیستند، اما در عطش آفرینش اثری نبوغ‌آمیز در فصل سوم از بخش اول کتاب، نگاهم را به نابغه و اثر نبوغ‌آمیز در رمان‌نویسی شرح داده‌ام. این درست است که نشان دادن دنیای ناشناخته ممکن نیست، اما سفر برای کشف آن نیازمند انبوهی وسایل و پیش‌نیازها و توشه است، که احتمالاً کسانی هستند که می‌توانند روش رسیدن به آن وسایل را آموزش بدهند، یا چه‌بسا آن وسایل را در اختیار ما بگذارند. به‌یقینْ هیچ کس دستِ ادموند هیلاری(۳) را نگرفت و به بالای قله‌ی اورست نبرد؛ اما حتماً کسانی بوده‌اند که بهترین طناب‌ها، کلنگ‌ها، کفش‌ها، دستکش‌ها، نقشه‌ها و... را تقدیمش کردند.

می‌ماند فقط این نکته که در تألیف این کتاب، تقریباً از همه‌ی متخصصان ایرانی و خارجی در این زمینه، از ارسطو تا رابرت مک‌کی و از جمال میرصادقی تا

دیگران، بسیار استفاده کرده‌ام. هر جا که مفهوم یا تعریفی به طور مستقیم آمده، در خودِ متن یا در پانویس به آن اشاره کرده‌ام؛ با این همه موجب خنده‌ی رندان خواهم بود اگر گمان کنم که تعاریفی جامع‌ومانع از مفاهیمی ارائه می‌دهم که نزدیک به دو هزار و پانصد سال است بزرگ‌ترین مغزهای جهان درباره‌ی معنای دقیق آن‌ها به اجماع نرسیده‌اند. بنابراین پُربی‌راه نیست اگر متذکر شوم که تعاریف من از این مفاهیم نتیجه‌ی فهم من است از متون معتبر داستان‌نویسی.

سفر نویسنده پیش از آغاز رمان

مبنای کتابی که در دست دارید، ارائه‌ی یک فرمِ هفت‌مرحله‌ای برای نگارشِ رمان است. اینک چند سؤال مهم: آیا این فرم را باید حتماً قبل از شروع رمان پُر کرد؟ نه. آیا در اواسط نگارش باید آن را تکمیل کرد؟ نه؛ و آیا در پایانش؟ باز هم نه. توجه به

این فرم و هرگونه دفترچه‌ی راهنما برای نگارش رمان‌نویسی کاملاً به نوع نوشتن شما بستگی دارد. حرکت یک رمان‌نویس در هنگام نگارش رمان، از تاریکی مطلق به سمت روشنایی مطلق است. هر کسی بنا به شکل ذهن خود (که در ادامه به آن مفصل پرداخته‌ام)، قبل از نوشتن اولین کلمات رمان، در نقطه‌ای از این سفر است.

برخی نویسندگان در حالی رمان خود را می‌آغازند که تقریباً هیچ چیز از آن نمی‌دانند. زیدی اسمیت، نویسنده‌ی انگلیسی و استاد دانشگاه نیویورک، از این دسته است. او می گوید «رمان‌هایم را فقط با جمله‌ی اول‌شان شروع می کنم. وقتی رمانی را شروع می کنم احساسم این است که چیزی از این رمان، خارج از همین جمله‌ای که مشغول نوشتنش هستم، وجود ندارد.»

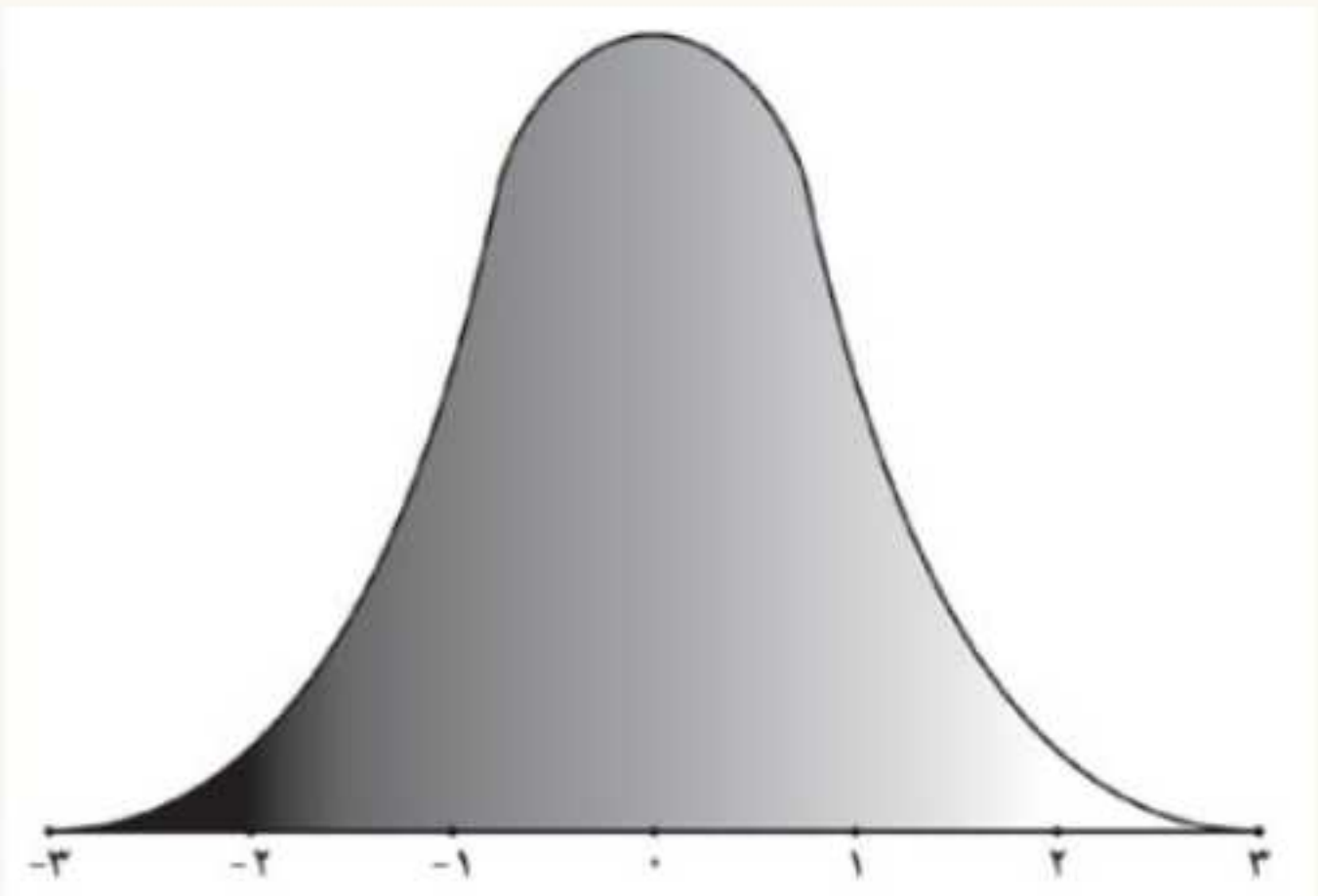
می‌بینید که نوع نوشتنِ او مانند زدن به شبِ جنگل است؛ بدون حتا یک فانوس. برای همین است که نگارش بیست صفحه از رمان سومش دو سال طول کشید. زیرا او با هر جمله از این بیست صفحه، به

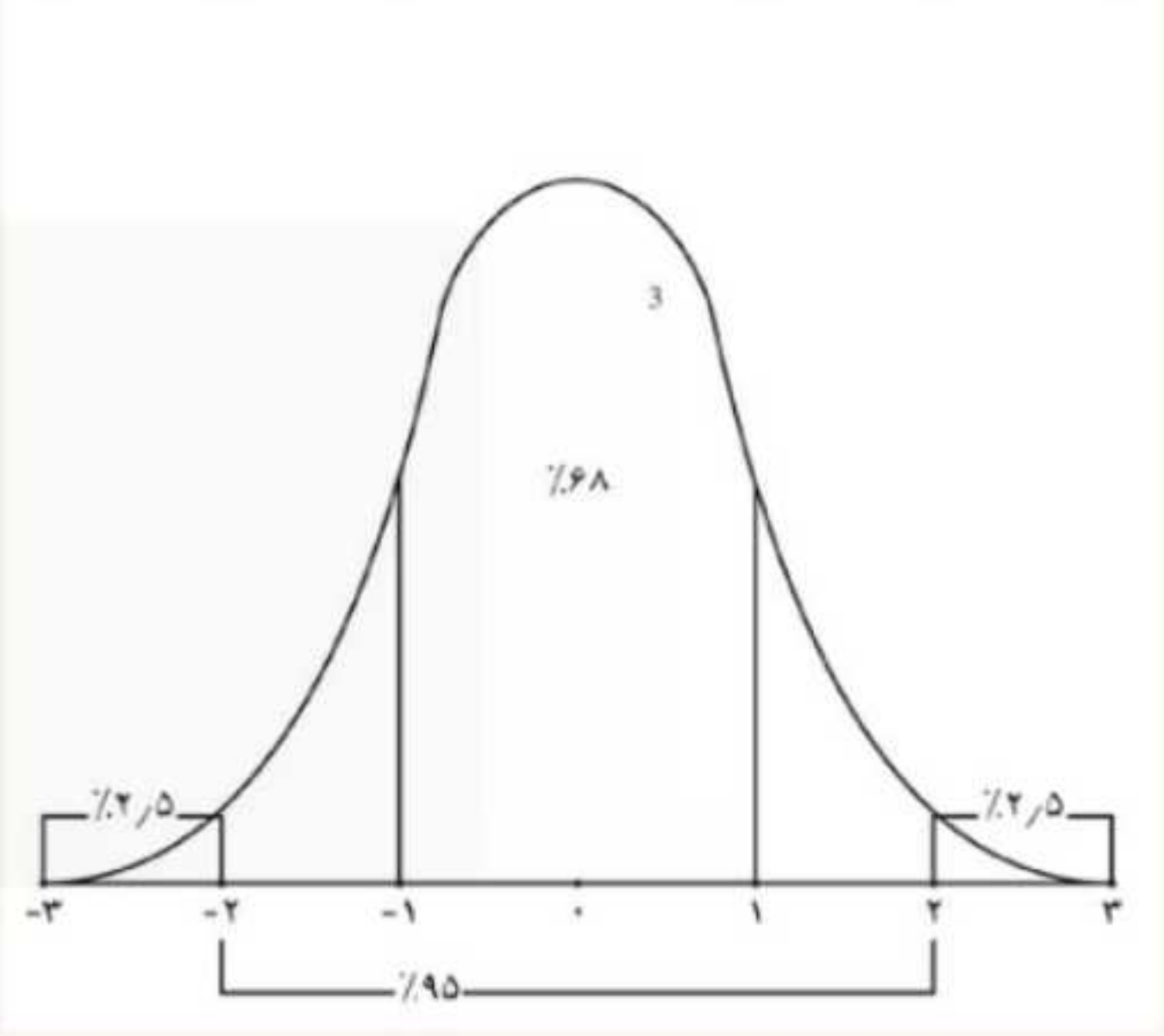
شناختن و بازشناسیِ زاویه‌دید، لحن، شخصیت، پلات و سایر عناصر داستانی‌اش مشغول بوده است. اما نویسندگانی هم هستند در آن‌سوی طیف؛ آن‌هایی که دوست دارند در روشناییِ چشمگیری رمان‌شان را آغاز کنند: کوچک‌ترین عادات شخصیت‌های‌شان را می‌پرورانند، خلاصه‌داستان و حتا خلاصه‌فصل‌های‌شان را به طور مفصل می‌نویسند، چند زوایه‌دید و چند گونه زبان را امتحان می کنند، حتا چندین‌وچند پایان برای آن در نظر می گیرند و تازه آن وقت به نوشتن رمان فکر می کنند. مثلاً رابرت لادلام، نویسنده‌ی سری رمان‌های جاسوسی بورن، قبل از نوشتن رمانش صد صفحه خلاصه‌داستان در دست داشته است. اما بیشتر نویسندگان در میانه‌ی این طیف قرار دارند. یعنی نه در تاریکیِ شباهنگام گام برمی‌دارند و نه در روشنایی میانه‌ی روز. آن‌ها حرکت در مه را برمی گزینند. یعنی قبل از آغاز رمان، چیزهایی درباره‌ی آن می‌دانند که اغلب نکاتی است درباره‌ی شخصیت اصلی و پلات رمان.(۴)

حتماً شکل صفحه‌ی بعد را بسیار دیده‌اید و درباره‌ی آن بسیار شنیده‌اید. به این تصویر «منحنی نرمال یا توزیع طبیعی» می گویند. به‌تجربه ثابت شده که توزیع بسیاری از متغیرهای طبیعی در دنیای اطراف ما (از میزان IQ تا قد و وزن انسان و همین‌طور پراکندگی ستارگان در فضا و...) از همین الگو پیروی می کند. مثلاً در مورد قد انسان، ما یک قد میانگین داریم. آدم‌های نزدیک به این قد (کمی بلندتر یا کوتاه‌تر) میانه‌ی منحنی قرار می گیرند و بیشترین تعداد را شامل می‌شوند. آدم‌های خیلی قدبلند یا خیلی قدکوتاه در دو سر منحنی هستند، که تعداد بسیار کمتری را شامل می‌شوند.

به گمان من، شکل نوشتنِ نویسندگان هم همین‌طور است. یعنی نویسندگانی که در تاریکی مطلق (نقطه‌ای نزدیک ۳ـ) یا روشنایی مطلق (نقطه‌ای نزدیک ۳+) رمان‌شان را شروع می کنند، در دو سر طیف منحنی هستند؛ حدود پنج درصد نود و پنج درصدِ بقیه در مه حرکت می کنند و قبل از آغاز رمان چیزهایی درباره‌ی رمان‌شان می‌دانند. اما

غلظت مه در جاهای مختلف فرق می کند؛ مثلاً برای کسی که در نقطه‌ای بین ۱+ و ۲+ ایستاده، مه بسیار رقیق‌تر است تا برای کسی که در نقطه‌ی ۱- و ۲- ایستاده. چنین نویسنده‌ای پیش از شروع نگارش رمان چیزهای بیشتری از پلات و شخصیتش می داند.





فرم هفت‌مرحله‌ایِ پیشنهادی این کتاب برای کسی طراحی شده که بین دو نقطه‌ی ۱+ و ۱- ایستاده است. یعنی براساس منحنی، نزدیک به هفتاد درصد از نویسندگان.

بنابراین شما در هر جای این منحنی که باشید، می‌توانید از این فرم استفاده کنید. اگر به سمت چپِ منحنی متمایل باشید، می‌توانید مدت‌ها بعد از نگارش رمان، زمانی که حال‌وهوا، دغدغه‌ها و خطِ اصلی داستان را پیدا کردید، آن را پُر کنید. اگر خانه‌ی ذهن شما در رمان‌نویسی نزدیکی‌های سمتِ راست منحنی است، باید خیلی بیشتر از این فرم بدانید تا بتوانید رمان‌تان را شروع کنید. مثلاً باید خلاصه‌فصل‌ها و دیگر چیزها را هم بدانید تا به آن برسید.(۵)

قدردانی

به سرانجام رسیدن تألیف این کتاب، بدون یاریِ دیگران ممکن نبود. فهرستی که در ادامه می‌خوانید

طولانی است، اما حتماً دیگرانی هم هستند که از قلم افتاده‌اند و شرمسار آنان هستم و سپاس گزارشان.

سپاس گزارم از مجموعه‌ی شهر کتاب، به‌خصوص علی‌اصغر محمدخانی؛ زیرا زمانی که پیشنهاد راه‌اندازی اولین کارگاه رمان‌نویسی ایران را دریافت کرد، بی هیچ اِن‌قُلتی آن را پذیرفت و امکان آن را به بهترین نحو فراهم کرد. همچنین تشکر بی‌پایان از شیما زارعی که در تمام سال‌های تدریسم در شهر کتاب، با نظم و وجدان کاری مثال‌زدنی، آرامش و نظم کافی را برای استمرار جلسات فراهم کرد.

سپاس گزارم از ملیحه صباغیان، رؤیا شکیبایی، سارا سالار، آرش رضایی، ساناز زمانی، اشکان نیری، سینا دادخواه، مریم صابری و جیران گاهان که حدود ده سال پیش به معلمی بی‌تجربه اعتماد کردند.

سپاس گزارم از دوست عزیزم حسین سناپور که از چند سال پیش مرا به نوشتن چنین کتابی تشویق می‌کرد. پی‌گیری مصرانه‌ی او، که خود اولین کتاب آموزش رمان‌نویسی به زبان فارسی را هم نگاشته، میزان علاقه‌ی او به ادبیات و اهمیتی را که به آن

می‌دهد روشن می کند.

سپاس گزارم از سپینود ناجیان که زمینه‌ی همکاری من را با تحریریه‌ی مجله‌ی همشهری داستان فراهم کرد. نخستین آجرهای بنای این اثر، مقالاتی بود که برای این مجله می‌نوشتم و در بخش «توشه‌ی سفر» این کتاب هم آمده است.

سپاس گزارم از هیئت تحریریه‌ی همشهری داستان، به‌خصوص مینا فرشیدنیک. نه‌فقط به خاطر انتشار مقالات؛ که بیشتر به دلیل مطالعه‌ی موشکافانه‌ی هر مقاله و سهمی که در ارتقای کیفیت آن داشتند.

سپاس گزارم از بهرنگ کیائیان که با شروع انتشار مقالات همشهری داستان، چندبار مرا به نوشتن و انتشار این کتاب تشویق کرد.

سپاس گزارم از علی مسعودی‌نیا که او نیز در جدال من با تنبلی ذاتی‌ام، با پی گیری‌ها و تشویق‌هایش، یاری‌ام داد.

سپاس گزارم از آزاده کامیار که در بخش آفرودیتِ «کهن‌الگوهای شخصیت» از ترجمه‌ی او استفاده کرده‌ام.

و نیز سپاس گزارم از همه‌ی مترجمانی که در بیست سال گذشته ما را با متون آموزش نویسندگی آشنا کرده‌اند؛ به‌خصوص مترجم فاضل، محمد گذرآبادی، که چهار کتاب از هفت منبع اصلی کتاب حاضر، ترجمه‌ی اوست: داستان؛ سفر نویسنده؛ آناتومی داستان؛ هنر شناخت مردم.

سپاس گزارم از مریم مهتدی که توجهم را به اهمیت تیپ‌های شخصیتی مایرز-بریگز در شخصیت‌پردازی رمان برانگیخت.

سپاس گزارم از بهنام بهزادی، زهرا عبدی، سعید شریفی، سحر سخایی و هنگامه مظلومی که نسخه‌ی پیش‌نهایی کتاب را خواندند و با پیشنهادهای سودمندشان باعث شدند این کتاب به شکل کنونی درآید.

و چگونه می‌شود رود جاریِ سپاس گزاری را بی ایستادن بر بندرگاه دوست تا پایان رفت؟ سپاس ویژه از دوست هنرمندم سیدرضا شکراللهی که علاوه‌بر ویرایش موشکافانه و خلاقانه‌ی این کتاب، معادل‌های فارسی راه‌گشایی نیز برای شماری از

واژگان فرنگی و مفاهیم جدید در این زمینه ارائه داد.

و در خاتمه، کلام کوچک آزادم

گاه می‌پندارم که تنها عرصه‌ی آزادی در سراسر تاریخ بشر، که عرصه‌ی تاخت‌وتاز همه‌ی بایدها و نبایدهای ایدئولوژی‌هاست، عرصه‌ی آفرینش هنری است. همان جایی که شکستن قواعد، تمسخرِ بایدها و نبایدها و به چالش کشیدن پیشانی عبوس هژمونی کمترین هزینه را دارد؛ و شاید راز پدید آمدن هنر و ماندگاری‌اش همین باشد. از همین روست که کمتر حوصله‌ی کسانی را داریم که در این زمینه نیز ما را با بکن‌ونکن‌های‌شان می‌آزارند؛ و به همین دلیل است که معتقدم بهترین دوره‌های آموزش هنر و بهترین کتاب‌ها در این زمینه آن‌هایی نیستند که راه‌های موفقیت، تکنیک‌ها و فنون را به ما می‌آموزند، بلکه آن‌هایی هستند که هنرجو را سر ذوق می‌آورند تا هر چه زودتر به خلوتش بگریزد و

بنشیند به آفریدن. اگر این کتاب نیز بتواند به مرحله‌ی والای وصف‌العیش برسد، نگارنده خود را در رسیدن به اهدافش موفق می‌داند.

بخش اول: توشه‌ی سفر

خوشبختانه در دو دهه‌ی گذشته کتاب‌های زیادی در تعریف، بسط و گسترش عناصر داستان از جمله لحن، فضاسازی، زاویه‌دید، شخصیت‌پردازی و... نگاشته و ترجمه شده است که در همین کتاب به برخی از آن‌ها اشاره کرده‌ام. با این همه برخی از این مفاهیم، آن‌قدر که باید، به صورت یک پیوستار مطرح نشده‌اند (مفاهیمی همچون داستان، پی‌رنگ، ساختار، فرم، مضمون، ژانر و...). نیز مفاهیمی بوده‌اند که بومی نشده‌اند و در همان سطح ترجمه باقی مانده‌اند (مثل بحث زبان در رمان)، یا اصلاً مطرح نشده‌اند (مثل ریتم و تمپو در رمان)، یا موردتوجه و تدقیق کافی قرار نگرفته‌اند (مثل تفاوت‌ها و شیوه‌ی کاربرد دو گونه‌ی روایی «گفتن» و «نشان دادن»).

مباحثی که در ادامه و در هشت فصل خواهید

خواند، گستره‌ی وسیعی از مقولات مربوط به رمان‌نویسی را شامل می‌شود. در فصل اول به تعریف و جایگاه واژه‌ها و مفاهیم اصلی درام، همچون داستان، پی‌رنگ، ساختار، سبک، فرم و مضمون پرداخته‌ام.

با توجه به این که مفهوم ژانر و ژانرنویسی در ایران، آن‌چنان که شاید و باید، جا نیفتاده و گاه بد فهمیده و فهمانده می‌شود، فصل دوم را به ژانر و ریشه‌هایش اختصاص داده‌ام.

در فصل سوم سعی کرده‌ام خواننده به شناخت اولیه‌ای از خودش در مسیر نویسندگی برسد. ابتدا به پنج مرحله‌ی نویسندگی پرداخته‌ام. سپس برنامه‌ای ارائه کرده‌ام تا با کمک آن بفهمیم که با توجه به شکل نوشتن‌مان، حداقل در هفته چند کلمه باید بنویسیم تا شایسته‌ی عنوان «رمان‌نویس» شویم. بعد با استفاده از برخی قوانینِ خلاقیت و نیز داده‌های آماری، سعی کرده‌ام قدر و میزان کاری را مشخص کنم که نویسنده باید در سنین مختلف انجام دهد تا به سَمت استادی در

نوشتن حرکت کند.

در فصل چهارم به یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم درام، یعنی تغییر شخصیت که موجب عمق و جذابیت رمان می‌شود، پرداخته‌ام. در این زمینه با تلفیق نظریات تئوریسین معاصر، جان تروبی، و اندیشمند قرن چهارم ایرانی، ابن مسکویه، انواع تغییر شخصیت را بررسیده‌ام.

در فصل پنجم، به صورت کارگاهی و با ارائه‌ی مثال‌های کاربردی، بحث مهم زبان در داستان را در حد مقدوراتِ چنین کتابی وا کاویده‌ام.

فصل ششم بعد از تدقیق در اجزاء ساختاریِ رمان، به یکی از مهم‌ترین بخش‌های آن یعنی «فصل» اختصاص یافته است تا نویسندگان بهتر بتوانند به فصل‌بندی رمان‌شان فکر کنند.

در فصل هفتم با وضع اصول چهارگانه‌ی ریتم و تمپو در رمان کوشیده‌ام برای اول‌بار در زبان فارسی علاوه‌بر شرح اهمیت این دو مفهوم در هنرهای روایی، ذات‌شان را به طور کاملاً مشخص و کارگاهی تبیین کنم.

و در فصل هشتم ضمن بررسی و برشمردن دو شکل کلی روایت (گفتن و نشان دادن) و اجزاء آن‌ها در رمان، نمونه‌هایی را به صورت کارگاهی ارائه کرده‌ام تا کاربرد آن‌ها در امر نگارش برای مخاطب ملموس گردد.

فصل اول: آشنایی با چند واژه‌ی اصلی درام

در این بخش به تعریف چند واژه‌ی اصلی درام می‌پردازم که ممکن است آن‌ها را جداجدا در جاهای گوناگون خوانده باشید، اما به این شکل، پیوسته و مرتبط باهم، دست کم من در منابع ایرانی یا ترجمه ندیده‌ام.

واژه‌های اصلی درام

تخصص من در حوزه‌ی تکنیک‌هاست و به آن

علاقه‌مندم، اما تکنیک بدون دانستن تئوری به ابزاری می‌ماند که آن را در اختیار داریم اما سر درنمی‌آوریم دقیقاً باید با آن چه کنیم. مثلاً برای خودِ من گاه پیش آمده که سنجاق‌قفلی را به جای خلال‌دندان به کار برده‌ام. بعضی وقت‌ها همان کارکرد را داشته اما یک‌بار هم باعث شد کارم به متخصص لثه و جراحی بکشد.

در ادامه چند واژه‌ی اصلی مربوط به درام را تعریف می‌کنم. متأسفانه در همین روزگار خودمان هم خیلی‌ها فرق آن‌ها را باهم نمی‌دانند و همواره یکی را به جای دیگری به کار می‌برند، که همین مسئله موجب سوءتفاهم در بسیاری از بحث‌ها و نقدها می‌شود.

اَبَرکانال کتاب بخور

@eat_book

با آرشیو غنی کتاب در هم زمینه ها
به ویژه فلسفه و روانشناسی

با عضویت در کانال کتاب بخور نیازی
به عضویت در دیگر کانالهای کتاب
نخواهید داشت!