



درسهایی در باره داستان نویسی - (۶)

# تمام اعمال شخصیت داستانی باید مهم باشد

لئونارد بیشاب  
ترجمه محسن سلیمانی

۱۰۸. چگونه از استفاده از شخصیت‌های قالبی پرهیز کنیم؟

در ابتدا همه شخصیتها در محیط خودشان قالبی هستند؛ ملکه در قلمرو خود، جراح در بیمارستان، مبلغ مذهبی (مسیونر) در جنگل و معلم در سر کلاس. نویسنده‌ها قبلا در باره همه شخصیتها، داستان نوشته‌اند. اگر شخصیتی زیر بغلش سه گوش و یک چشم نداشته باشد، خواننده به راحتی او را به جا می‌آورد، چون کم و بیش او را می‌شناسد. با به کارگیری دو شیوه زیر می‌توان از استفاده از شخصیت‌های قالبی پرهیز کرد: (۱) با درون‌کاوی سریع شخصیت و (۲) ایجاد سریع وضعیتی منحصر به فرد برای او.

مثال: جیم ماسترز بناپی با عضلاتی قوی بود. از اینکه می‌دید افراد کم جثه به هیکل او غبطه می‌خوردند، لذت می‌برد. اما کم کم داشت سرش تاس می‌شد و

سعی می‌کرد تاسی سرش را زیر موی مصنوعی بپوش پنهان کند. سرگرمی‌اش هم این بود که گربه‌های ولگرد را در رودخانه می‌انداخت و بعد به درون رودخانه شیرجه می‌رفت تا آنها را نجات دهد.

سطر توصیفی اول، به شخصیت حیات می‌بخشد. جمله دوم واقعیتی درونی را راجع به او افشا می‌کند و جمله سوم او را بیشتر، اما به نحوی غیرعادی توصیف می‌کند. ولی خواننده با خواندن جمله چهارم، از نحوه خاص تفریح شخصیت، یکه می‌خورد و با این وصف، شخصیت دیگر قالبی نیست.

مثال: بندباز مشهور جهان، تعادل خودش را بر لبه ساختمانی سربه فلک کشیده حفظ می‌کند. او از باد تند و غیرعادی نمی‌ترسید، بلکه از اینکه می‌دانست همسرش با اره آهن بر در آن سر بام ایستاده است می‌ترسید. سقوط از طبقه پانزدهم به زمین، مسافت

زیادی است.

نویسنده ابتدا بندباز را تصویر می‌کند که کاری عادی و مطابق با حرفه‌اش انجام می‌دهد. اما باد این وضعیت عادی را وخیم می‌کند. جمله سوم احتمال وقوع قتلی غیرعادی را نشان می‌دهد. در این حال وقتی دلمشغولی خواننده سؤال «چه اتفاقی می‌افتد؟» است، نویسنده می‌تواند کمی بیشتر شخصیت خاص خود را بکاود.

نویسنده وقتی خواننده را مجذوب شخصیت یا وضعیت داستان خویش کرد، تا حدودی از استفاده از خلق شخصیت قالبی فاصله گرفته است.

۱۰۹. رجوع شفاهی به گذشته

رجوع شفاهی و با سخنان واقعی شخصیت به

گذشته، جایگزین خوبی برای رجوع به گذشته از طریق ذهن خودآگاه شخصیت است. حتی وقتی هم که رجوع به گذشته در طول خط داستان، مهم است، خواندن گفتگوی بسیار طولانی ملال آور است. از طرف دیگر ممکن است داستان جذاب باشد، اما بیان شفاهی آن، فاقد قوت نمایشی باشد.

داستان: دادگاه هنگام محاکمه سربازی به جرم خیانت از او می پرسد که دوستانه شب کجا بوده است؟ سرباز نیز شروع به «شهادت دادن» می کند.

اگر نویسنده بگذارد سرباز، داستان را به طور کامل نقل کند، سرعت پیشروی صحنه و بار نمایشی آن کم می شود. نقل گفتگوی طبیعی نیز درازگویی است. و باز در این حالت ذکری از آدا، حالت صورت و حرکات جسمانی شخصیت به میان نمی آید. بلکه شخصیت صرفاً اطلاعاتی را از طریق گفتگوی طبیعی و طولانی در اختیار خواننده می گذارد. اما داستانی که شخصیت نقل می کند به اندازه داستانی که نشان خواننده می دهد، تصویری و زنده نیست.

از سوی دیگر اگر سرباز، داستان را به شیوه ای که نویسنده می نویسد، تعریف کند، داستان بیش از حد دقیق و خوش ساخت خواهد شد. در این حالت گفتگوها نیز به نظر غیرطبیعی خواهد آمد. گویی به جای آنکه کسی آن را تعریف کند، نوشته است.

برای آنکه صحنه تبدیل به گفتگوی طولانی و خسته کننده نشود، نویسنده باید داستان را پس از صحنه های اولیه سرباز، بنویسد. در حقیقت داستان باید تبدیل به صحنه های متوالی نمایشی در محدوده صحنه زمان حال دادگاه، و در حقیقت رجوع شفاهی به گذشته شود. انتقال نیز بسیار ساده است:

مثال (شهادت سرباز): «عرض کنم، آن شب در بادگان بودم و داشتم پوتینهایم را واکس می زدم که خوب، جناب سروان آمد تو. خیلی شق و ورق و مرتب بود. مثل برق از جایم پریدم. خوب، ترسیده بودم...» سروان با قدمهای بلند به سوی او رفت و بعد نیشش به خنده و آشد. گفت: «راحت باش پسر». سرباز عرق کرده بود. سروان پاکتی از جیبش درآورد. گفت: «پسر، در این پاکت ۱۹۰۰۰ دلار پول است. اگر کاری را که می گویم بکنی، مال تو می شود...»

و نویسنده داستان را تا بسط کامل صحنه، به همین ترتیب تصویر می کند. اما صحنه نمایشی را یکی، دو سطر مانده به آخر، متوقف می کند و به صحنه دادگاه برمی گردد تا سرباز با زبان خودش داستان را به پایان برساند.

#### ۱۱۰. استفاده از درون نگری برای انتقال

از درون نگری نباید صرفاً برای بیان افکار شخصیت استفاده کرد. درون نگری را برای انتقال نیز به کار می گیرند و به منزله حد فاصلی بین چرخشهای نویسنده از کانون ذهنی به کانون احساسی یا جسمی شخصیت است. البته برای تغییر زاویه دید نیز می توان از آن استفاده کرد. در این حالت درون نگری روی فاصله بین دو زاویه دید پل می زند و نویسنده زاویه

دید شخصیت اول را تبدیل به زاویه دید شخصیت دیگر در مکانی دیگر می کند.

چرخش از کانون ذهنی به کانون جسمی شخصیت: الماسهای بدل که به جای چشمان مجسمه بود به تام چشمک می زدند. فکر کرد: «چه وسیله مسخره هنری و عتیقه ای.» ناگهان چکش را برداشت و به سر مجسمه کوبید.

چرخش از کانون ذهنی به کانون احساسی شخصیت: دالی در حالت سرد و بی تفاوت چشمان گوردن دقت کرد: «هیچوقت مرادوست نداشت. فقط از من سوء استفاده می کرد.» لبانش لرزید: «کاش از او بدم می آمد. حداقل تا وقتی که از دستش راحت می شدم.»

برای تغییر زاویه دید: چارلی افتاد روی تیر چراغ برق: «هیچوقت به خانه نمی رسم. توی خیابان می میرم.» سیدنی شانه هایش را گرفت و تکان داد. نیشخندی زد و شانه هایش را بالا انداخت: «نمی تواند بگیردش، می توانی؟ اگر نمی تواند بطری را بگیرد، پس چرا حماقت کرده، آمده بیرون مشروب بخورد؟»

چرخش از یک مکان به مکان دیگر: میلیسنت نامه را در دستان لرزانش مجاله کرد. از رالف متفکر بود. چون در وصیتنامه اش اسمی از او نبرده بود: «می داند که من به پول احتیاج دارم.» درست همان وقت که میلیسنت سعی می کرد گریه نکند، رالف در دفترش انتظار می کشید و به اسلحه سیاه رنگ و خشن که روی وصیتنامه اش گذاشته بود زل زده بود. به آنها نشان می داد: «کاری می کنم که از اینکه فقط پول مرا می خواهند و نه روح ارزشمند مرا، افسوس بخورند.»

انتقالهای توأم با درون نگری، دو کار در داستان انجام می دهند:

۱. دو جمله عینی را به هم متصل و بین آنها وحدت کاملتری ایجاد می کنند: «قدم به پینارک گذاشت. → از قدم زدن در پینارک لذت می برم.» → هوای پاک به او نشاط می داد.

۲. دو جمله عینی را به نحوی ظریف از هم جدا می کند: به ماه که پشت ابرها می لفزید نگاه کرد. (→) آیا واقعاً کنسی درون ماه است؟ (→) وقتی صدای گلوله ای شنید از جا پرید.

نویسنده باید قبل از استفاده از انتقال توأم با درون نگری، تصمیم بگیرد که آیا می خواهد دو جمله را به هم متصل یا از هم جدا کند؟ همه جملاتی که نقش انتقال دهنده دارند باید بی فاصله به جملات قبلی پیوند بخورند و اگر فاصله ای بین آنها باشد، پیوند برقرار نمی شود. طوری که انگار نویسنده با درون نگری فکر شخصیت را عمداً در داستان گنجانده است.

#### ۱۱۱. ادراک و درون نگری

ادراک با درون نگری کاملاً فرق دارد. گویانکه هر

درواکنش آنقدر به هم نزدیک و با هم مرتبط است که در زندگی به جای هم به کار می روند اما کاربرد آنها در داستان نویسی یکی نیست.

ادراک احساس ناگهانی شخصیت به هنگام فهمیدن اهمیت واقعی حادثه ای است که جلوی چشمانش اتفاق می افتد و همیشه در ارتباط با حوادث و شخصیتها صحنه است.

مثال (ادراک): پگی صدای پسر کوچکش را که می خندید شنید. به اتاق او رفت. پسرش به دختری معلول نیش می زد. آهی کشید و گفت: «خدای من چقدر از خواهرش متفتر است.» برگشت و به صدای خنده پسرش گوش داد.

درون نگری نگرشی اجمالی و ذهنی به طبیعت شرایط انسانی است و به شکل تداعیها، مقایسه ها و خاطرات بیان می شود. این ادراک بعد از واقعیت حادثه به ذهن می آید. اطلاعات جدیدی براساس اطلاعات قدیم است. درون نگری همیشه براساس حادثه ای است که قبلاً رخ داده است و پس از مدتی به فکر شخصیت می رسد.

مثال (درون نگری): رهبر یک گروه چریکی در حال سازماندهی افراد برای تصرف قطار مهمات است. اما ضمناً می داند که سرافینا حامله است. وقتی وظایف و برنامه جنگی را مشخص می کند، فکر می کند سرافینا موقع عملیات آنقدر گوش به زنگ است که نمی تواند مواظب وضع جسمانی اش باشد. این است که به او می گوید پس از اینکه همه سوار قطار شدند اسبها را جمع کند.

می توان درون نگری را به تأخیر انداخت. درون نگری هنگام تأمل شخصیت به ذهن می رسد. اما او قبلاً اطلاعاتی را که درون نگری براساس آن شکل می گیرد کسب کرده است. گاهی این اطلاعات از منابع گوناگون به او می رسد. وقتی شخصیت اطلاعات گوناگون را با هم ترکیب و تبدیل به درون نگری می کند، خواننده نیز منطق او را می پذیرد. شخصیت در یک لحظه عاطفی چیزی را درک می کند. اگرچه او ممکن است براساس حوادث قبلی آن را درک کند، اما معنی حوادث که متجز به ادراک وی می شود تا لحظه ای که در داستان می آید، به ذهن شخصیت نرسیده است. ادراک باید مختصر و مفید باشد. اما درون نگری را می شود مفصلتر و طولانیتر نوشت. ولی نویسنده می تواند در مواقع مختلف و با شدت و حدت دلخواه از هر دو استفاده کند تا اطلاعاتی به خواننده بدهد.

#### ۱۱۲. گفتن یا نشان دادن

گاهی نقل حوادث گیراتر از نشان دادن آنهاست و گاهی نیز اگر محتوای نقل شده را نشان دهیم، حادثه نمایشی تر می شود. نویسنده باید کم کم این آگاهی را که «چه وقت و از چه نوع نوشته استفاده کند تا داستان نمایشی تر شود؟» در خود پرورش دهد.

خواننده نه تنها دنبال دلیلی می گردد تا ثابت کند شخصیتها واقعی هستند بلکه می خواهد بداند



مثال: اولیور با دیدن سوپ جو، لباسش را جمع کرد. نفس نمی کشید. می ترسید از بوی سوپ سرش گیج برود. بلند شد. زمزمه کنان گفت: «باید بروم دستشویی» و با شتاب از آشپزخانه بیرون رفت.

وقتی نکته اطلاعاتی، جزئی از فهرست اطلاعاتی داستان شماست، آن را نقل کنید. در حقیقت اگر اولیور با دیدن سوپ واکنش حادی از خود نشان ندهد و از سرمیز برود، اطلاعات اهمیت زیادی ندارد. اما اگر واکنش حادی از خود نشان دهد، اطلاعات داستان مهم است و باعث واکنشهای بعدی وی خواهد شد. اما «چه وقت نشان دهیم و چه وقت بگوئیم؟» به قانون «نشان بده، نگوا» بستگی ندارد. بلکه به تشخیص نویسنده و اینکه چه چیز برای خواننده نمایشی و جذاب است بستگی دارد.

### ۱۱۳. قهرمانان زن گوتیک

نویسندگان رمانهای گوتیک (دلهره آور) باید از خلق قهرمانان زنی که از فرط ساده لوحی تقریباً ابله هستند اجتناب کنند. معنی معصومیت، عقب مانده بودن نیست. همه برای زنان احمق دل می سوزانند اما عاشق آنها نمی شوند. با این حساب باید پرسید که قهرمانی که عاشق زنی احمق می شود، واقعا چقدر عقل دارد؟ باری. قهرمانان زن نیز مثل همه انسانها صاحب فکر هستند.

مثال: فردریک ارباب ملک مورمونت، عاشق چریتی، معلم سرخانه زیبای پسر کوچکش می شود. همسر دوم فردریک به چریتی حسودی اش می شود. یک بار سعی می کند مسمومش کند. و بار دیگر سعی می کند از پنجره طبقه بالا به پایین پرتش کند. یک روز صبح او را گول می زند و به جنگل پراز گراز وحشی می برد و قالش می گذارد. چریتی نیز می فهمد که زن سعی دارد پسر فردریک را بکشد.

چریتی باید عاقل باشد و جایی را که جانش در خطر است ترک کند، مگر اینکه نویسنده دلیلی برای ماندن او ذکر کند. در غیر این صورت دیگر شخصیتی باور کردنی و احساس برانگیز نیست و خواننده اعمال نیک او را برای دور نگه داشتن پسر یا فردریک از چشم زخم زنی پلید باور نخواهد کرد. اگر او در ملک فردریک می ماند، باید انگیزه های عاطفی و عقلانی داشته باشد. مثلاً ضمن اینکه می داند زن فردریک می خواهد فردریک را بکشد تا وارث املاک وسیع او شود، باید عاشق فردریک و پسرش و در پی نجات جان پسر او باشد.

زن قهرمان، باید به خاطر کسی یا دلیلی که در نظر او مهمتر از حتی زندگی خودش است، جانش را به خطر بیندازد. در ابتدا او زنی معمولی است اما عاشق می شود و جانش را به خاطر کسانی که دوستانشان دارد به خطر می اندازد و دست به اعمالی شجاعانه می زند و ایثار می کند. و بعد از این است که خواننده بزرگواری او را تصدیق می کند. مردم به ندرت برای شهید احمق اعتباری قائل می شوند و می گویند به دلیلی عقلانی کشته شده است. شخصیت زن، باید حتماً عاقل باشد. خوانندگان فقط به قهرمان زنی که مستقیماً و

آگاهانه جلوی اعمال پلید را می گیرد، اهمیت می دهند. اگر قهرمان، قوی و ذاتاً آدم خوب و هوشمندی باشد، دلیلی ندارد عاشق زنی احمق شود ولی اگر بشود، دیگر میزان نجات و زیبایی زن اهمیتی ندارد، چرا که در هر صورت از قدر و منزلت قهرمانی اش کاسته خواهد شد و همه در سلامت عقلانی اش شك خواهند کرد.

### ۱۱۴. به تأخیر انداختن تغییر شخصیت

اگر نویسنده بخواهد شخصیت و طرحی پیچیده خلق کند، می تواند از فن عالی به تأخیر انداختن تغییر شخصیت استفاده کند. بدین معنی که با تشدید فشار وضعیتی بحرانی، کاری کند که شخصیت نکته ای را که قبلاً درباره خودش کشف نکرده، درک کند. و این افشای درون باعث تغییری در شخصیت وی شود. اما شاید پی بردن شخصیت به تغییر درونی اش به هنگام بروز وضعیت بحرانی، متناسب با خط طرح داستان نباشد. چرا که نویسنده می خواهد فشار وضعیت بحرانی ادامه یابد و شخصیت (همان طور که بود) در صحنه های دیگر نیز به ایفای نقشش بپردازد.

اگر نویسنده نگذارد شخصیت متوجه تغییر درونی اش شود، تا آنجا که به شخصیت مربوط است، وی تغییری نکرده است. با این حال و به رغم اینکه شخصیت نمی داند تغییر کرده، اما تغییر کرده است. و فقط با تأخیر، به تغییر شخصیتش پی می برد و نویسنده تغییر شخصیت وی را تا بروز بحرانی دیگر، در حالت تعلیق نگه می دارد.

داستان: کلارا برای پرداخت قسطش به پول احتیاج دارد. به سراغ بانکدار شهر که مشهور به هرزگی است می رود. امیدوار است رئیس بانک از او تقاضای نامشروعی نکند، چون در غیر این صورت کلارا تقاضایش را رد می کند و نمی تواند از او وام بگیرد. رئیس بانک سعی می کند کلارا را مجذوب خود کند و کلارا به جای اینکه بلافاصله تقاضایش را رد کند، می گذارد تا او کمی پیش برود. کلارا نقشه می کشد تا او را دست به سر کند و وقتی وام را گرفت، تقاضای نامشروعش را رد کند. اما ناگهان برخلاف انتظارش در یک لحظه غافلگیر می شود و به جای اینکه تسلیم مرد و تمایلات خودش شود، فرار می کند.

در اینجا ظاهراً شخصیت تغییر محسوسی نکرده است. وقتی کلارا وسوسه می شود تا تسلیم تمایلات شهوانی خود شود، نجات او برای لحظه ای گذرا به خطر می افتد. اما بی آنکه مرتکب کار زشتی شود، می گریزد. در این حالت، درس اخلاق داستان عبارت است از: «با آتش بازی نکن، می سوزی.» کلارا که ظاهراً تجربه اش باعث تغییری در وی نشده، به ایفای نقشش در رمان ادامه می دهد.

ذهن خودآگاه کلارا به وی می گوید که تجربه وی باعث تغییری در او نشده است. وی با اینکه با وضعیت وحشتناکی مواجه می شود، اما آسیبی نمی بیند. ولی نویسنده تصویری جدید از کلارا به خواننده نشان می دهد. تصویری که خواننده قبلاً ندیده است: اعماق وجود زن موقر، سرشار از شور جنسی است و همین او را به وحشت می اندازد.

حوادثی که در زندگی شخصیتها رخ می دهد مهم است یا نه؟ و این نکته را می توان از طریق نحوه واکنش شخصیتها در برابر حوادث (که البته شامل حوادثی که قبلاً برای شخصیت رخ داده نیز می شود) فهمید. اما باید همه اعمال شخصیت در نظر خواننده مهم باشد.

مثال: عمه لونی یک کاسه سوپ جو جلوی اولیور گذاشت. اولیور حیوانات دوست نداشت. وقتی مدرسه شبانه روزی می رفت، در یک کاسه سوپ جوی نیمه گرم افتاده بود. سوپ جو را نادیده گرفت و دستش را دراز کرد تا کمی نان برشته بردارد.

نویسنده فقط نقل می کند که اولیور از غذایی بدش می آید. با اینکه ممکن است این نقل، نکته جالبی را از گذشته اولیور افشا کند، اما اهمیت عاطفی ندارد. و چون صرفاً اطلاعاتی تصادفی را راجع به شخصیت بازگو می کند، می توان آن را نقل کرد. به بیان دیگر، اگر خواننده سراسری از آن رد شود و به این اطلاعات توجه نکند، فاجعه ای رخ نمی دهد.

گفتن، عقلانی و لحظه ای است، اما نشان دادن، احساسی و صمیمانه است.

هنگامی که شخصیت در صحنه چیزی را احساس می کند، نشان دادن آغاز می شود. احساسات در حکم چکاندن ماشه است و شخصیتها مجبور می شوند از خود واکنش نشان دهند.

ادامه داستان: هفت صحنه بعد، خدمت ماروین، نامزد کلارا، در ارتش تمام می‌شود. کلارا و نامزدش تنها در اتاق پذیرایی نشسته‌اند. ماروین که جوان بسیار زیبایی است، ناگهان اعتراف می‌کند که با برخی از زنان شهر رابطه نامشروع داشته است. کلارا خشمگین می‌شود و می‌خواهد او را ترک کند. ولی بعد یاد بانکدار هرزه و وسوسه شدن‌ها و شور جنسی عجیب خودش می‌افتد. و در آن لحظه بحرانی، دچار مکاشفه می‌شود و می‌فهمد که ماروین هم انسانی است مثل خودش و نتوانسته در برابر شهوتش مقاومت کند. به همین دلیل هم او را می‌بخشد.

همان گونه که دیدیم هفت صحنه بعد و در وضعیتی حاد، ذهن خودآگاه کلارا به چیز تازه‌ای پی می‌برد و تغییر شخصیت وی (که نویسنده عمداً آن را به تأخیر انداخته بود) به شکل افشای درون، ظاهر و مشخص می‌شود که شخصیت او تغییر کرده است.

نویسنده با به تأخیر انداختن تغییر شخصیت، بین صحنه‌های حال و گذشته تداومی قابل قبول ایجاد و کارکرد جدید صحنه‌ای را که قبلاً اتفاق افتاده، مشخص می‌کند. به علاوه، مسیر خط طرح را تغییر می‌دهد و یا بر غنای آن می‌افزاید. همچنین روابط را دگرگون و درگیرها و شک و انتظار جدیدی ایجاد می‌کند.

تحلیل: وقتی کلارا در مقابل بانکدار تسلیم نمی‌شود، یا شخصیت خودش صادق است و با اینکه صرفاً به زحمت افتاده است، اما تغییری نکرده است. امتناع او یکدستی شخصیتش را می‌سازند. هفت صحنه بعد وقتی ماروین به بی‌وفایی‌اش نسبت به قول و قرارهای قبل از ازدواج، اعتراف می‌کند و کلارا او را می‌بخشد، نویسنده در واقع:

۱. تغییر شخصیت کلارا را تا مکاشفه او: پی بردن وی به شور جنسی عجیبش، به تأخیر انداخته است.

۲. صحنه گذشته (کلارا و بانکدار) را به زمان حال آورده، و کارکرد جدیدی برای آن مشخص و کاری کرده است تا کلارا که قبلاً به چیزی پی نبرده بود، درونش را کشف کند.

۳. کاری کرده تا کلارا به یاد اتفاقی که نزدیک بود به فاجعه‌ای بینجامد بیفتد و تداوم صحنه‌های گذشته و حال حفظ شود.

نکته‌ای را که کلارا راجع به خودش کشف می‌کند، روابط وی را با ماروین و تلقی وی را از خودش، تغییر می‌دهد. و وقتی وی تا یک قدمی لغزش پیش می‌رود، بانکدار نیز می‌فهمد که پشت آن قیافه موقر، شوری جنسی نهفته است و او می‌تواند در آینده از این دستاویز علیه کلارا استفاده کند. بنابراین درگیری جدیدی شروع می‌شود.

تغییر یا تأخیر یا سریع شخصیت، هر دو بار نمایشی یکسانی دارند اما استفاده از هر یک بستگی به موقع و چگونگی تأثیر تغییر شخصیت بر روابط اشخاص، درگیرها و خطوط طرح دارد.

۱۱۵. اصول اخلاقی و قهرمانان و تبهکاران  
تأمین شخصیت اصلی با محک فشار وجدان

اخلاقی آزموده نشود. شخصیت اصلی تبدیل به قهرمان محبوب یا تبهکار منفور نخواهد شد.

**مثال (عمل عادی قهرمان):** پسرک چهارساله‌ای روی استخری که سطح آن را یخ پوشانده، می‌دود. اما ناگهان یخ می‌شکند و او در آب می‌افتد و جیغ می‌کشد. شخصیت اصلی که دارد در پارک قدم می‌زند، صدای جیغ را می‌شنود؛ کنش را درمی‌آورد و به سوی استخر می‌دود. شیرجه‌ای در استخر می‌زند و به سرعت پسرک را نجات می‌دهد.

در اینجا نویسنده شجاعت شخصیت اصلی را نشان داده است. خواننده هم از او توقع چنین شجاعتی را دارد. به علاوه شخصیت اصلی در زمان دست به چندین عمل قهرمانانه دیگر نیز، منتها در اشکال مختلف می‌زند. ولی در اینجا خواننده فقط، او را می‌ستاید، اما شیفته‌اش نمی‌شود.

...مثال (عمل عادی تبهکار): موقع بازی پوکر سرپولهای کلان، مرد کاسب چهار تکخال به دست می‌آورد و سر ۱۰۰۰۰ دلار شرط می‌بندد. تبهکار دست او را می‌بیند و بیخ ورق یک رنگ شاه رومی کند. مرد کاسب او را متهم به تقلب می‌کند و تبهکار مرد کاسب را می‌کشد.

تبهکار با کشتن مرد کاسب، نفرت کسی را بر نمی‌انگیزد. چون تبهکارها معمولاً از این کارها زیاد می‌کنند. و تازه اگر تبهکار مرد کاسب را نکشد، به غرور و حیثیتش لطمه می‌خورد. حوزه اخلاقی است که قهرمان یا تبهکار واقعی را مشخص می‌کند.

**مثال:** قهرمان به نازگی تحت عمل جراحی تمویض شریان اکلیلی قلب بوده است. اگر بیش از حد فعالیت کند می‌میرد. پسر بچه‌ای چهار ساله در آب استخری که سطح آن را یخ پوشانده، افتاده است. قهرمان صدای جیغ بچه‌ها را می‌شنود. امکان دارد نجات بچه، منجر به مرگ وی شود. دوباره صدای جیغ بچه‌ها می‌شنود. به طرف استخر می‌دود و جان بچه را نجات می‌دهد.

در این حالت دیگر فقط عمل، قهرمانانه نیست، بلکه شخصیت نیز قهرمان است. چرا که در اینجا شخصیت آگاهانه دست به عملی اخلاقی و قهرمانانه زده است. به همین دلیل نیز خواننده به او عشق می‌ورزد.

**مثال:** موقع بازی پوکر سرپولهای کلان، مرد کاسب اعتراف می‌کند که برای پرداخت هزینه عمل جراحی مادرش، می‌خواهد پولی ببرد. مادر تبهکار در اثر بیماری سرطان درگذشته است. مرد کاسب چهار تکخال رو و در حالی که دست دراز می‌کند تا همه پولهای روی میز را بردارد، می‌گوید: «این پولها جان مادر عزیزم را نجات خواهد داد.» تبهکار به مادر متوفایش فکر می‌کند و غمگین می‌شود. می‌داند که مرد کاسب چقدر به پول احتیاج دارد. اما نیشخندی می‌زند و برگهای برنده را روی میز می‌زند. مرد کاسب

که می‌بیند دیگر نمی‌تواند مادرش را نجات دهد. هفت تیر را از جیب درمی‌آورد و همان پشت میز خودکشی می‌کند.

در اینجا تبهکار، آدم واقعاً پلیدی است، چون آگاهانه دست به جنایت اخلاقی می‌زند. او جنایتکاری خودساخته است و خواننده حق دارد از او متنفر باشد.

### ۱۱۶. ویژگیهای همیشگی شخصیت

پرست است که نویسنده از خصوصیات کلی شخصیتها استفاده می‌کند تا آنها را توصیف کند، اما او باید در سرتاسر زمان از این خصوصیات استفاده کند. ممکن است حوادث و موقعیتها صفات شخصیتی را تشدید یا تعدیل کنند اما هیچگاه آنها را از بین نمی‌برند. به علاوه باید دائم از طریق رویدادها، ویژگیهای اشخاص را اثبات کرد. با گفتن اینکه شخصیتی شوخ، زیرک، پلید، دست و دلباز، تنبل و بد اخلاق است، شخصیتی یا این ویژگیها خلق نمی‌شود.

امکان ندارد شخصیتی بدبین و همیشه افسرده و ضمناً خسیس، باکمال میل و داوطلبانه نقش سانتا کلوز<sup>(۱)</sup> را در فروشگاههای بزرگ ایفا کند و مثلاً از جیبش ده دلار برای کسی بپردازد. و باز هیچکس شخصیت دانشمند احمقی را که کاری علمی انجام نمی‌دهد باور نمی‌کند؛ حتی اگر ریش بزی بگذارد و





روایت منقول، روایت ابتدای هر فصل جدید از داستان است و اتفاقات چندروز پیش فصول قبل را نقل می‌کند. نویسنده با استفاده از این شگرد، زمان را کوتاه و سرعت داستان را زیاد می‌کند.

**مثال (فصل):** جنگ تمام شده است. قرار است استیون با کشتی به انگلستان بازگردد و در بندر با همسرش دیدار کند. با رفقایش خداحافظی می‌کند و سوار قطاری می‌شود تا راهی طولانی طی کند و به لوهاور برسد. وی آدم فقیر اما خوشبختی است.

نویسنده می‌خواهد استیون را زود به همسرش برساند. اما باید قبل از دیدار آنها اتفاق مهمی رخ دهد. مردی از استیون می‌خواهد که هزار پوند بگیرد و جمعه کوچکی را به آدرسی در لندن ببرد. با اینکه این حادثه مهم است، اما چندین صفحه ساکن طول می‌کشد تا این اتفاق در قطار رخ دهد. در این حالت باید کل صحنه قطار را حذف کرد، و داستان را با نوشتن سه روز بعد در ابتدای فصل بعدی، و هنگامی که استیون پشت نرده‌های عرشه ایستاده است و برای همسرش دست تکان می‌دهد ادامه داد. و سپس اتفاقی را که در قطار رخ داده به شکل روایت نقل کرد.

**مثال (فصل بعدی):** استیون کلاهش را برای لوئیز تکان داد. به سختی می‌توانست او را در میان جمعیت ببیند. لوئیز پسرشان را بالا گرفته بود تا نشان دهد که می‌لبرن چقدر بزرگ شده است. استیون خندید تا ترسش را مخفی کند. جمعه کوچکی که در جیب شلوارش بود، به رانهایش چسبیده بود و داغ بود. شاید پلیس منتظرش بود. خدایا نگذار پلیس مرا بگیرد. همچنان برای زنش دست تکان می‌داد، اما وقتی به آقای الکساندر ریزنقش و مرموز فکر می‌کرد، دیگر احساس خوشحالی نمی‌کرد.

آقای الکساندر را وقتی کنار پنجره قطار نشسته بود و به مناظر اطراف نگاه می‌کرد، دید. الکساندر کنارش نشست و نجواکنان گفت: «می‌خواستم یک لطفی بکنی» و بعد جمعه سبزرنگ و باقی را که کمی کوچکتر از کف دست بود به او داد و گفت: «من باید این را به برادرم در لندن برسانم. خاکستر جسد مادر خدا بیمار زمان است.» استیون می‌دانست که الکساندر دروغ می‌گوید. اما با هزار پوند می‌توانست یک آپارتمان بخرد و جمعه آنقدر کوچک بود که...

و به این ترتیب نویسنده بر سه روز سکون در داستان، فائق آمده است. بدین معنی که حادثه مهمی را از گذشته برگزیده و از آوردن مطالبی که داستان را ساکن می‌کند نیز پرهیز کرده است. ضمن اینکه وضعیت فصل زمان حال را با گنجانیدن مشکل دیگر شخصیت در آن، پیچیده کرده است.

### ۱۱۸. خواندن آثار برای دوستان

برخی از چیزها جزو لوازم کار نویسندگی است. مثلاً نویسنده‌ها دائماً به تأیید و تمجید و تشویق احتیاج دارند. معمولاً دوستان نویسندگی با خواندن نوشته‌های او این کارها را انجام می‌دهند. اما اطلاعات آنها درباره نوشته کم است. آنها به نویسنده دروغ

نمی‌گویند اما دانش نقادی و درک عمیقی را که نویسنده‌ها بدان نیازمندند ندارند. بنابراین ارزیابی نقادانه آنها سطحی است.

باری. می‌شود از تملقها، نوازشها و ارجح‌گذاریشان حط برد اما نباید تقدایشان را جدی گرفت. حتی اگر دقیقاً با دل نویسنده حرف بزنند. چون آنها دوستان نویسندگی اند. و اگر چه ممکن است جنبه‌هایی از اثر نویسندگی را که دوست ندارند به زبان آورند، اما صداقت منهای دانش، کمک چندانی به نویسنده نمی‌کند. چه بسیار نویسندگان تازه کاری که با شنیدن همین اظهارنظرها، گمراه شده‌اند و فکر کرده‌اند اثر متوسطشان، اثر بزرگی است. در هر حال معنی حسن نیت تقدشایسته نیست.

از طرف دیگر اگر نویسنده اثرش را به دشمنانش بدهد تا بخوانند و اظهار نظر کنند نتیجه کار نقد بهتری نخواهد بود. دشمنان نویسندگی، نویسنده را مأیوس می‌کنند. چرا که عیبجو هستند و نویسنده را مسخره می‌کنند و او را حرف‌های نمی‌دانند. آری، دشمنان نویسندگی داناتر از دوستانش نیستند.

البته مرکز خاصی و اجتماعی مطلوب و شایسته‌ای که در آن افراد با صلاحیت و آشنا به نویسندگی باشند تا نویسنده آثارش را برای آنها بخواند وجود ندارد. و تازه راهنمایهای نقادانه بسیار سطح بالا نیز توأم با برداشتهای غلط، مغشوش و گمراه کننده هستند. با این حال شاید بهترین محیط، مکانی است که نویسندگان در آن گردم می‌آیند و درباره آثار مختلف بحث و مناظره می‌کنند. چرا که آنها تجربه‌ای واقعی از نویسندگی دارند.

نویسنده‌ی نیز مثل هنرهای دیگر فعالیتی کاملاً فردی است. منتها توقع بیجا این است که انتظار داشته باشیم کسانی که تجربه نویسندگی ندارند اثر ما را درک کنند. اما تاریخ و سنت نویسندگی نشان می‌دهد که نویسندگان توانسته‌اند دست از خواندن آثارشان برای دیگران، بردارند. این تمایل ضمن اینکه توضیح دادنی نیست، بر مطلق نیز می‌چربد. تنها حفاظت نویسندگی در برابر آن نیز این است که وی توقع برداشت غلط، مغشوش و گمراه کننده از دیگران داشته باشد و آنقدر به نوشتن ادامه دهد تا خود بتواند آثارش را نقد کند. فقط نویسندگان می‌دانند که نویسنده چه باید بداند. کسب دانش نویسندگی نیز طول می‌کشد. اما می‌توان آن را کسب کرد.

### ۱۱۹. انگیزه شخصیت

اگر انگیزه شخصیت روشن و مشخص نباشد، اعمال او غیر قابل توضیح یا باور نکردنی است. انگیزه شخصیت اساساً از دو منبع ناشی می‌شود: (۱) از طبیعت درون شخصیت که قبل از شروع رمان شکل گرفته است و (۲) از سلسله‌ای از حوادث بیرونی که بعد از شروع رمان نیازها و انتظارات خاصی برای شخصیت ایجاد می‌کند.

**مثال:** ورن آدم خوب و متواضعی است. قرار است به زودی بانک، زمین کشاورزی او را مطالبه کند. با اینکه زمین او حاصلخیز است و هوای فصول معتدل بوده است، اما چون از موفقیت می‌ترسد (انگیزه)، کارش پیش نمی‌رود. پدر ورن اوایل کار زمین‌اجاره

عینک ته استکانی بزند. اشخاص حتی در داستانها هم مطابق با موقعیتشان حرف می‌زنند و فعالیت می‌کنند و هویت آنها حرفها، فعالیتها و علاقتشان را تثبیت می‌کند.

**مثال:** برندا ستون مطالب جنجالی مطبوعات درباره شخصیت‌های سینمایی و تلویزیونی را می‌نویسد و در سطح ملی مشهور به هجانویسی و ظریف‌گویی است. اینک وی در میهمانی باشکوهی است که در آن شخصیت‌های مشهور سینمایی حضور دارند. یکی از ستارگان سینما که دیگر مشهور نیست، معتقد است که برندا باعث شکست او شده است. به همین دلیل هم شروع به بدگویی از او می‌کند.

اگر برندا بگوید: «حرفهای ارزش‌جو جواب دادن را ندارد» نویسنده ویژگیهای او را ثابت نکرده است. اما اگر جواب بدهد: «حیف که مادرت بچه دیگری نداشت» خواننده ویژگی شخصیتی او را باور می‌کند. ویژگی ظریف‌گویی باید جزو خمیرمایه همیشگی برندا باشد. البته برای اینکه او شخصیتی جامع و نمایشی باشد، باید ویژگیهای زیادی داشته باشد اما ویژگی بارز او باید همیشه همراهش باشد. این ویژگی باعث می‌شود خواننده به سرعت برندا را به جا بیاورد و همیشه با او صمیمی باشد و هیچ ابهامی درباره ویژگی شخصیتی او نداشته باشد.

۱۱۷. روایت منقول

می کرد، اما بعد از ده سال مالک بزرگی شد. وقتی پدر او فقیر بود، همه دوستش داشتند ولی پس از کسب موفقیت آدمی حریص و پلید شد. ورنه نیز می ترسد که اگر در کار کشاورزی موفق شود شخصیتش شبیه شخصیت پدرش بشود.

انگیزه ناکامی ورنه، درونی است و تمام رفتار و فعالیت‌های وی نیز از همین انگیزه ناشی می شود. و این انگیزه مدت‌ها قبل از شروع رمان، با او بوده است. و فقط در صورتی تغییر می کند که از کشف اینکه می ترسد عیناً شبیه پدرش شود، بکه بخورد. البته خواننده با پیشرفت داستان پی به علت ناکامی وی می برد.

انگیزه بیرونی و توأم با جزئیات دقیق، از یک حادثه یا شخصیت یا هر دو نشأت می گیرد و پس از شروع داستان، ایجاد می شود. و مؤثرترین شیوه برای ایجاد آن، استفاده از حادثه‌ای غیرمنتظره و غافلگیرکننده است.

مثال: ورن کشاورز است، اما به زودی، بانک زمین او را به مزایده می گذارد. (انگیزه بیرونی) همسرش بیمار است و ورن برای درمان او به پول هنگفتی نیاز دارد. (الف) ورن برای پرداخت هزینه درمان همسرش به بانکی دستبرد می زند یا (ب) در زمینش ماری جوانا می کارد یا ویسکی تولید می کند.

هنگامی انگیزه شخصیت تبدیل به جنبه عینی و ملموس وی می شود که خواننده علت احساسات، افکار و اعمال شخصیت را درک کند. و هنگامی ثابت می شود که شخصیت انگیزه دارد که تحت تأثیر این انگیزه دست به عملی بزند.

#### ۱۶۰. انگیزه‌یابی برای ابر قهرمان‌ها

نویسنده باید قهرمانهای مرد و زن رمانهای پرماجرا، مهیج یا جاسوسی را در ابعادی بزرگتر از اندازه زندگی خلق کند و انگیزه‌های آنان را بیش از حد و به شیوه پزشکان مطب تحلیل نکند. چرا که کاوشهای روانی درباره ماهیت قهرمانگری در داستان، اثر برجسته را تبدیل به اثری متوسط خواهد کرد.

سابقه شخصیت در داستان با روان‌پزشکی شخصیت در زندگی واقعی یکی نیست. سوپرمنی که در سیاره دیگری به دنیا آمده است و قدرت خودش را وقف اصلاح بی عدالتیهای جهان می کند پذیرفتنی است. چون اینها فقط توضیحاتی درباره سابقه شخصیت و علت اعمال اوست. اما اگر نویسنده ضربه روحی سوپرمن در کودکی و پرش غیرارادی عضلات او را روان‌کاوی کند، قهرمانش تبدیل به کلارک کنت<sup>(۱)</sup> با آن لباس مسخره‌اش می شود.

خوانندگان خودشان را جای واقعیت‌های وجودی شخصیت‌های ابر قهرمان نمی گذارند بلکه با اشتیاق در ماجراهای قهرمانانه و عجیب آنها شرکت می کنند اما فقط با مفهوم خیالی چنین شخصیت‌های باورنکردنی احساس یگانگی می کنند.

خوانندگان می دانند که هیچگاه قدرت دستیابی به توانایی‌های خارق‌العاده قهرمانی را که اعمال

شکفت انگیزی به نمایش می گذارند، ندارند. چون اگر خود آنها توانایی انجام چنین اعمالی را داشتند، به جای خواندن داستانی تفریحی، سرگرم زندگی توأم با ماجراهای شکفت انگیز و خشونت آمیز بودند.

آدمی معمولی که بر حالت روان‌پریشی و ناتوانی جسمی‌اش فائق آمده و شهرت و ثروتی به هم زده است، غیرعادی است، اما ابرانسان نیست. خوانندگان نمی خواهند قهرمانان، واقعی باشند. و اگر باشند، خوانندگان عادی دائم آنها را مسخره می کنند. بنابراین بهتر است انگیزه‌های قهرمانان رمانهای پرماجرا یا مهیج و یا جاسوسی، سطحی باشند. ماجراهای شکفت انگیز قهرمان به سرعت (ضعف) انگیزه‌های سطحی او را می پوشانند و تأثیر آن را کم می کنند. در صورتی که اگر انگیزه‌های وی عمیق باشند و دلیل اعمال قهرمان را تشریح کنند، خواننده آنها را تجلیل و بررسی خواهد کرد و اعمال بزرگ او کم ارزش و تبدیل به شکلی از رفتار انسانی خواهد شد.

#### ۱۶۱. خلق گفتگوهای واقعی

خلق گفتگوهای واقعی به معنی نقل مو به موی گفتگوهای روزمره نیست. چون تعداد انگشت شماری از مردم بلافاصله منظورشان را سراسر است و روشن بیان می کنند.

مثال (گفتگوی روزمره): می خواهم به ات یک چیزی را بگویم که الان مدتهاست در ذهنم است. می دانی، چند وقت نه، مدتهاست. لباسی را که می پوشی؛ می دانی؟ منظورم لباسی است که همیشه می پوشی؛ منظورم را که می فهمی؟ می خواهم راجع به آن لباس یک چیزی به ات بگویم، خوب؟ منظورم این است که لباس مهم است. برای همین می خواهم به حرقم گوش بدهی، خوب؟ و غیره.

اما این درازگویی است و جای زیادی را خواهد گرفت. و باز گزارش رنویشت دادگاهها پراز گفتگوهای شل و ول و بی هدف و لغافطیهایی است که فقط با تمام شدن دادگاه، تمام می شود.

نویسنده از میان واگوه‌های درهم و برهم و گفتگوهای واقعی، فقط سطرهایی را که منظور گوینده را می رساند انتخاب می کند و سپس با زبانی آن را بازنویسی می کند که انکار کسی واقعاً آن را گفته است.

مثال (گفتگوی بازنویسی شده): الان مدتهاست که می خواهم یک چیزی راجع به لباسهایی که می پوشی به ات بگویم. خیلی بی قواره است.

در اوایل قرن حاضر نویسنده‌ها سعی می کردند برای نوشتن گفتگوهای واقعی و تحت‌اللفظی لهجه اقلیت‌های قومی را بازآفرینی کنند.

گفتگو به انگلیسی با لهجه هلندیها:

«A iath coom in de udder tay to puy a pair 've garters und I ask her vat kind did she vant.

گفتگو به انگلیسی با لهجه ییدیش زبان‌ها: «SO, dis laidy the udder day kums hin for

Puyhink some gadders, you hearist me, nuh?»

اما امروزه دیگر نیازی به این نوع تقلید لهجه نیست، بلکه برای ایجاد حس لهجه واقعی اقلیت‌های قومی، می توان صرفاً نظم کلمات جمله را برهم زد و آنها را طبق الگوی دستورزبانی جالبی کنار هم چید و البته باید جمله را طوری نوشت تا خواننده به نحو صحیحی آن را بخواند.

گفتگو به انگلیسی با لهجه هلندیها:

«To buy a pair of garters, the other day, comes in a lady...»

«چندروز پیش خانمی برای خریدن یک جفت بندجوراب می آید تو...»

گفتگو به انگلیسی با لهجه ییدیش زبان‌ها:

«So for a pair of garters, this lady comes in, So I Ask her...»

«بعد چند روز پیش خانمی برای خریدن یک جفت بند جوراب می آید تو، بعد من از او می پرسم که...»

و به این ترتیب لهجه ییدیش را می توان به لهجه هلندی تبدیل کرد و برعکس. و خواننده نیز آن را باور می کند. و این ایجاد احساس واقعیت است و نه رونویسی مو به موی آن.

پانویس:

۱- بابائونلی که به تصور بچه‌ها شب میلاد مسیح برای بچه‌های خوب هدیه می برد.

۲- سوپرمن در زندگی عادی، روزنامه نگاری به اسم کلارک کنت است.

