



درسهایی درباره داستان نویسی - (۱۰)

مطلق‌گرایی در شخصیت‌پردازی به واقع‌نمایی داستان لطمه می‌زند

● لئونارد بیشاب

● ترجمه: محسن سلیمانی

۱۶۰. فصل افتتاحیه کامل وجود ندارد

در بین انبوهی از کتاب‌های راهنمای نگارش هیچ قانون، قاعده کلی، حکم، فرمان و اصلی وجود ندارد که به نویسنده بگوید فصل اول رمانش را چگونه باید بنویسد. تنها قاعده بسیار مفید این است که نویسنده باید بر هر مانع و سدی که وی را از شروع کردن رمان باز می‌دارد فایق آید.

بله، مسلماً رمان نویسی به فصل افتتاحیه ای قوی، گیرا و باور کردنی شدیداً نیاز دارد. در حقیقت وی می‌خواهد در همان ابتدا احساس خواننده را در جنگ بگیرد، بنابراین چنین فصلی برای رمان وی ضروری است. اما اگر از همان ابتدا نتوانست چنین فصلی را پیدا کند چه؟ آیا باید بقیه رمان مدتها در راهروی تمناک و خفقان آور منتظر بماند و بعد یا به عرصه موجود بگذارد؟ اما نه، نویسنده نباید صبر کند. دست دست کردن، وقت تلف کردن است.

با این که احتمالاً فصل اول رمان، مهمترین بخش رمان است، اما همه رمان در فصل اول آن خلاصه نمی‌شود. اگر نمی‌توانید فصل آغازین کاملی پیدا کنید، موقتاً از آن صرف‌نظر و رمان را فی‌القور از هر جای خط داستان یا طرح که می‌توانید شروع کنید. اگر دستورالعمل‌های سنتی، نویسنده را از نوشتن باز دارد، بی‌ارزش است. نویسنده باید از هر جا که می‌تواند رمانش را شروع کند، چون ضمن نوشتن، بالاخره فصل افتتاحیه کامل نیز در ذهنش نقش خواهد بست.

و تازه معمولاً نویسنده‌گانی که نمی‌خواهند رمان بنویسند بهانه می‌آورند که هنوز فصل آغازین رمانشان را پیدا نکرده‌اند. اما جالب است بدانید که درصد بالایی از رمانهایی که منتشر می‌شود، فصل آغازین بدیع و کاملی ندارند.

به علاوه نویسنده‌ها اغلب به آخر رمانشان که می‌رسند تازه می‌فهمند که فصل آغازین رمانشان که گمان می‌کردند کامل است، به هیچ وجه کامل نیست. بنابراین نویسنده تا رمانش را تمام نکرده، نمی‌داند فصل اول رمانش کامل است یا نه.



۱۶۱. رمان در بسته

رمان در بسته رمانی است که در آن نویسنده تأثیرات جهان را بر شخصیتها تصویر نمی‌کند. البته همه رمانها نباید مثل جنگ و صلح یا برهادر رفته، حماسه تاریخی باشند. اما در هر حال نویسنده باید حوادث خارج از زندگی شخصیتهای اصلی و دلمشغولیهای شخصی و انی آنها را نیز در نظر بگیرد:

مثال: خانواده ای چهار نفری در مزرعه بزرگی در مانتانا زندگی می‌کنند. پدر خانواده مرد ضعیف‌الطبعی است و بچه‌ها متمرند و مادر بر خانوادها سلطه دارد. داستان، ماجراهای اعضای ناسازگار خانوادها را بازگو می‌کند و این که چگونه زندگی مسالمت آمیز و در کنار هم را می‌آموزند و چگونه پدر خانوادها عزمی راسخ پیدا می‌کند.

اگر نویسنده، جهان (شهر، ایستگاه راه آهن مجاور و غیره) را از داستان خود حذف کند، و صرفاً به مسایل

خانوادگی شخصیتها بپردازد، رمان وی در بسته یا محدود و غیرواقعی خواهد شد. چرا که شخصیت و انگیزه آدمها را درگیری آنها با یکدیگر و نیز حوادث خارج از زندگی آنها شکل می‌دهد.

هنگامی که پدر خانوادها، مزرعه را به قصد خرید مایحتاج ترک می‌کند نباید رفت و آمد او را صرفاً در دو سطر مبهم خلاصه کنیم: بزل^(۱) برای خرید مایحتاج، روت کوچولو را هم با خود برد. موقع برگشتن اتفاقی نیفتاد. بلکه باید رییس سنگدل بانک که در بی نصاحب مزرعه است، قسطش را مطالبه کند؛ مردم مذهبی و درستکار شهر باید والدین خانوادها را تحت فشار بگذارند تا بچه‌هایشان را به کلیسا بفرستند؛ زن بدکاره شهر باید در صدد باشد تا مرد خانوادها را وسوسه کند و از کار و زندگی بازدارد و گله‌اش را بساید توفان تهدید کند.

فشار روابط و محیط خارج، باعث ایجاد انگیزه‌های مختلفی در اشخاص می‌شود و این انگیزه‌ها افراد را به فعالیتهای خاصی وامی‌دارد. ولی مشکلات صرف خانوادگی این کارایی را ندارد.

بنابراین اگر درگیرهای خانواده صرفاً به چار دیواری خانه محدود شود و خصوصی باشد، طبعاً خوانندگان خاصی خواهد داشت. چون چنین داستانی شبیه داستان زندگی آدمهای دیگر نیست.

۱۶۲۰. تفاوت داستان کوتاه و رمان

فرق بین داستان و رمان فقط در اندازه آنها نیست، بلکه این دو، از نظر میزان پیچیدگی محتوا و تعداد گره های داستانی نیز باهم فرق دارند. داستان کوتاه واقعی را نمی توان تبدیل به رمان کرد، اما فکر داستان کوتاه را می توان پرورش داد و تبدیل به فکر یک رمان کرد. داستان کوتاه به یک حادثه اصلی و چند حادثه فرعی می پردازد اما رمان حوادث اصلی و فرعی زیادی دارد و هرچه طرح رمان جلوتر می رود، این حوادث بیشتر باهم ترکیب می شوند. و بالاخره داستان کوتاه چند شخصیت بیشتر ندارد، اما رمان معمولاً شخصیت های زیادی دارد.

شخصیت های داستان کوتاه با یکی از تجارب زندگی شان سروکار دارند و شخصیت آنها در اثر این تجربه، تغییر می کند. اما شخصیت های رمان، چیزهای مختلفی را تجربه می کنند و حوادث مختلف، شخصیت آنها را کاملاً تغییر می دهد. وقتی شخصیت داستان کوتاه تغییر می کند، معمولاً داستان نیز تمام می شود، در رمان شخصیتها دائماً با پیروی طرح داستان تغییر می کنند.

داستان کوتاه خط طرح واحدی دارد و حرکت آن نیز خطی است. و نویسنده در آن غافلگیری و حالت شک و انتظار را به طرف اوج پایانی داستان هدایت می کند. اما در زندگی شخصیت های متعدد رمان، غافلگیری و شک و انتظارهای زیادی وجود دارد. هدف داستان کوتاه رسیدن به نقطه واحدی است. به همین جهت مستقیم پیش می رود تا به آن نقطه برسد. البته ممکن است در این مسیر حوادث فرعی نیز وجود داشته باشد که تنشهایی ضعیف ایجاد کنند، اما هیچگاه طرح جداگانه ای به وجود نمی آورند. اما خط طرح اصلی رمان مثل شریان بزرگی است که دیگر سرخرگها (خط طرح ها) از آن منشعب می شوند. این خط طرح ها با خط طرح اصلی، پیوند و هماهنگی دارند، اما در ضمن مستقل و مجزا نیز هستند.

مثال: بچه ای که در حیاط پشتی خانه شان بازی می کرده، گم می شود. بچه دزدی، در آن منطقه هست. مردم دنبال بچه می گردند. بچه دزد، بچه را می دزدد. مردم بچه را نجات می دهند.

این فکر را می توان پرورش داد و تبدیل به داستان کوتاهی عالی کرد، اما نمی توان آن را تبدیل به رمان کرد، چون نویسنده برای این که این فکر داستانی را به رمان تبدیل کند، باید از داستان زندگی و خط طرح های شخصیت های دیگر نیز استفاده کند. اما داستان کوتاه پس زمینه های متنوع و گسترده رمان را ندارد.

مثال (شروع داستان کوتاه): چنی از در حیاط پشتی خانه بیرون می رود و در آن اطراف ناپدید می شود. مرد میانسال محترمی آن نزدیکهاست. (شروع رمانی [پیزودیک]^(۳۲): مردی از دست

همسرش عصبانی است. چون زنش دختر هفت ساله اش را دوست ندارد. همسر وی نیز متقابلاً گله می کند که بچه، او را دوست ندارد. (فاصله) دختر که در حیاط پشتی بازی می کرده، گم می شود. (فاصله) زن دیگری در آن اطراف، بچه اش را که مورد ضرب و شتم و تجاوز قرار گرفته، به بیمارستان می برد. (فاصله) بچه دزد، آدم ظاهراً محترمی است که در اطراف زمین بازی مهدکودک پرسه می زند و بچه ها را زیر نظر دارد. (فاصله) والدین چنی متوجه می شوند که چنی و طناب بازی اش، در حیاط نیستند، (فاصله) همسایه ها راه می افتند و دنبال بچه می گردند.

طرح داستان کوتاه باید بلافاصله شروع شود و پیش برود. حوادث رمان نیز باید فوراً اتفاق بیفتند. اما رمان خط طرح های زیاد و هنگام با پیروی خط طرح های مختلف، شروعهای متعددی دارد.

داستان کوتاه باید فاصله زمانی کوتاهی مثلاً چند ساعت یا یکی دو روز را، دربر بگیرد. چون در صورتی که این فاصله زمانی را بسط دهیم و مثلاً تبدیل به چند ماه بکنیم، باید از انتقالها، فاصله گذاری ها و زاویه دیدهای زیادی استفاده کنیم؛ که به این ترتیب شدت و وحدت داستان کوتاه از بین می رود. اما رمان می تواند هفته ها، ماهها، سالها و حتی دوره های مختلفی را دربر بگیرد. ضمن این که انتقالها، زاویه دیدها، مکانها و سوابق متعدد افراد نیز ساختار رمان را متنوع می کند. و باز داستان کوتاه نباید مثل رمان شخصیت های زیادی داشته باشد. پس زمینه داستان کوتاه باید فقط یکی از جنبه های تأثیر تاریخی یک دوره را دربر بگیرد. اما اگر بخواهیم از جنبه های دیگر این تأثیر نیز استفاده کنیم، تناسب داستان کوتاه به هم خواهد خورد و داستان طولانیتر خواهد شد. به همین دلیل نیز باید تأثیرات متعدد یک دوره تاریخی بر شخصیت، نامشخص باشد. در حقیقت خواننده با دانش خود به این تأثیرات پی می برد. اما اگر خواننده در این زمینه اطلاعاتی نداشته باشد، دیگر این تأثیرات وجود ندارد. از سوی دیگر اگر در رمان خبری از تأثیرات متعدد یک دوره تاریخی نباشد، رمان لاغر و کوتاه به نظر خواهد آمد. به علاوه خط طرح ها بسیار محدود و شخصیتها سطحی خواهند شد.

معمولاً اگر نویسنده داستان کوتاه خود را در ۱۵ تا ۲۰ صفحه دستنویس و رمان را در (حد اقل) ۳۵۰ صفحه بنویسد، می تواند شدت وحدت، و قدرت پیروی این دو شکل داستانی را حفظ کند.

۱۶۳. آمیختن زمانها

هنگام نوشتن باید همواره یکدستی زمانهای دستور زبان را رعایت کرد. اگر نویسنده زمان حال را با گذشته ترکیب کند معمولاً خواننده با جای اینکه تأثیرات عجیب یا نمایشی، اثر را تحسین کنند، عصبانی می شوند. اما گاهی نویسنده استثناً می تواند هنگام استفاده از زمان حال ساده یا استمراری^(۳۳) (در حالت سوم شخص)، از زمان گذشته نیز استفاده کند.

مثال (زمان حال سوم شخص مفرد): مارتین در حال قدم زدن در خیابان و نگاه کردن به کیوترانی است که روی نیمکت های پارک پخش و پلا شده اند.

ناگهان فرانسین را می بیند. فرانسین کنار مرد خوشگلی که دارد مجله ساندی کامیکس را می خواند نشسته است. چهره اش درهم می رود: پس مرا به خاطر این احمق ول کرد. مارتین مرد را می بیند که تکه ای آدامس از روی نیمکت برمی دارد و در دهانش می اندازد. مرد آدامس را بادی می کند و از دهانش بیرون می دهد. فرانسین می بیند و لبخند می زند.

زمان حال در حالت سوم شخص مفرد، احساسی شبیه زمان حال در حالت اول شخص مفرد را به خواننده القا می کند. اگر چه در واقع در این زمان نویسنده همه چیز را از دید یک شخصیت می بیند، اما او علاوه بر اینکه شخصیت را در صحنه قرار می دهد، به ذهن وی نیز می پردازد. نویسنده اغلب می تواند در محدوده زمان حال (در حالت سوم شخص) به نحوی ظریف زمان گذشته را نیز به کار گیرد. اما فقط باید در صحنه های پرحادثه از این شیوه استفاده کند، در غیر این صورت نوشته اش تصنعی و ناشیانه به نظر خواهد رسید.

مثال: دزد ولگرد مشت محکمی به بینی مارتین می زند. مارتین به زمین می افتد و سرش به جدول سیمانی می خورد. زبانش از ترس بند می آید و بیهوش می شود.

اگر از این جور جمله ها زیاد استفاده کنیم، صحنه داستان ما ساختگی و غیرواقعی به نظر خواهد رسید. در این صحنه باید با استفاده از زمان گذشته، فاصله زمانی را نشان داد و از ترکیبی از زمان حال و گذشته استفاده کرد.

مثال: وقتی مشت دزد ولگرد، به بینی مارتین خورد، مارتین ناله اش بلند شد. احساس می کند خون از دماغش راه افتاده. دزد ولگرد عقب پرید و خندید. مارتین سعی کرد درست ببیند. دزد ولگرد کیف بغلی را در جیبش می گذارد و فرار می کند. مارتین چشمانش را بست و دیگر چیزی نفهمید.

ترکیب به موقع این دو زمان با هم، نوشته را بهتر و به خواننده کمک می کند تا شخصیتها را بهتر بشناسد. ضمن اینکه آن دو واقعیت تجربه شخصیت و وضعیت پیرامونی شخصیت را تصویر می کند.

۱۶۴. تصمیم شخصیت

شخصیتها در داستان عمدتاً به دو طریق تصمیم می گیرند: تصمیمگیری توأم با تأمل و تصمیمگیریهای آنی. اگر چه باور کردن این تصمیمها نیز بستگی به نحوه پرداخت آنها دارد. در تصمیمگیری نوع اول نویسنده مدتها پیش از این که وضعیتی اتفاق بیفتد، زمینه را برای تصمیمگیری شخصیتها آماده می کند. و در تصمیمگیری نوع دوم، نویسنده همزمان با وقوع یک رویداد، تصمیمگیری شخصیتها را نشان می دهد.

تصمیمگیری توأم با تأمل: خانواده دختر جوانی دخترشان را به ستوه آورده اند. چرا که از او

می‌خواهند تن به ازدواج یا مرد ثروتمندی بدهد. دختر به مرد علاقه‌ای ندارد. اما خانواده وی شدیداً نیازمند کمکهای مادی مرد هستند.

تصمیمگیری آنی: خانه‌ای ناگهان آتش می‌گیرد. زن و برادر مرد در خانه هستند و مرد فقط می‌تواند یکی از آنها را نجات دهد. مرد به سرعت به درون خانه می‌رود و برادرش را نجات می‌دهد.

در تصمیمگیری توأم با تأمل شخصیت فرصت کافی برای تصمیمگیری دارد. به همین دلیل هم نویسنده کم‌کم مراحل را که دختر پشت سر می‌گذارد تا تن به ازدواج بدهد یا خواستگار را رد کند به نمایش می‌گذارد. در اینجا لزومی ندارد نویسنده برای بیان علت تصمیمگیری دختر جوان، شخصیت و سوابق او را به طور مفصل تشریح کند، چون باید این مطالب را قبلاً در وضعیتها و درگیرهای گذشته، بیان کرده باشد. و باز لازم نیست این مطالب با تصمیمگیری فعلی او، ارتباط مستقیم داشته باشد. چرا که صرفاً مطالبی که جنبه شخصیت‌پردازی دارد، نحوه تصمیمگیری او را مشخص می‌کند. به هر حال نویسنده فقط به تصمیمگیری فعلی و در زمان حال شخصیت می‌پردازد. در حقیقت افکار و تأملات او نیز که منجر به تصمیمگیری اش می‌شود، اطلاعات جدیدی است که نویسنده در اختیار خواننده می‌گذارد.

اما شخصیت در تصمیمگیریهایی آنی فرصت فکر کردن ندارد، بلکه باید فوراً دست به کار شود. در اینجا اگر نویسنده علت تصمیمگیری مرد را و این که چرا به جای همسرش برادرش را نجات می‌دهد، تشریح کند، سرعت پیشروی داستان کند و بار نمایشی

داستان کم می‌شود. اما نویسنده برای این که تصمیمگیری شخصیت باور کردنی و متناسب با شخصیتش باشد، باید مدتها قبل از اینکه احتمال آتش سوزی پرود زمینه را برای تصمیمگیری آنی او آماده کند. اما به هیچ وجه نباید به آتش سوزی و پلانکلیفی آینده شخصیت اشاره کند.

مثلاً نویسنده باید قبلاً به خواننده بگوید که مرد می‌داند برادرش با زنش ارتباط نامشروع دارد و به همین دلیل مایل است برادرش بمیرد، ولی اگر زنش بمیرد، یک میلیون دلار حق بیمه زن به مرد خواهد رسید. و به این ترتیب با اینکه تصمیمگیری مرد آنی به نظر می‌رسد، نویسنده قبلاً زمینه لازم را برای این تصمیمگیری وی فراهم کرده است.

۱۶۵. «اندازه» شخصیت اصلی

به طور کلی در داستان دو نوع شخصیت اصلی داریم: (۱) شخصیهایی که نویسنده اندازه مشخصی (البته منظور اندازه جسمانی نیست) برای آنها در نظر گرفته است و در طی ماجراهایی یا در اثر تجربیات ذهنی یا احساسی یا هر دو، کوچک یا بزرگ می‌شوند. (۲) شخصیهایی معمولی که ناگهان غرق در کشمکش یا ماجرای شخصی و جدی، و بعد بسته به طبعشان، بزرگ یا کوچک می‌شوند. شخصیهایی اصلی به اندازه آرزوها، اهداف و مقاصدشان رشد نمایشی می‌کنند و پیچیده می‌شوند. شخصیهایی که آرزوهایی سطحی دارند به سختی می‌توانند رشد کنند و تبدیل به شخصیت پیچیده

شوند. به علاوه هیچگاه درگیر ماجرای خطرناک، پیچیده و طولانی نیز نخواهند شد.

مثال: دزدان به ندرت کارکنان فروشگاه کفش را می‌دزدند یا به گروگان می‌گیرند و تقاضای یک میلیون دلار می‌کنند. و احتمال اینکه جاسوسان روسی، کشیش هشتاد ساله یک بخش را وسوسه کنند تا اسرار کلیسای کاتولیک را لو دهد بسیار کم است. ضمن اینکه خواندن ماجرای پستیچی بی نیز که (به دلیل اینکه رطوبت هوا ورم مفاصلش را بدتر می‌کند) آرزو دارد ترفیع بگیرد و کارمند پشت میز نشین شرکت پست شود به اندازه ماجراهایی وکیلی که به خاطر این که فرماندار ایالت جورجیا شود لا پوشانی و حتی آدمکشی می‌کند جذاب نیست.

داستان یعنی بزرگتر کردن چیزهای مهیج و کوچکتر کردن چیزهای عادی. شخصیت با ابعاد بزرگ به نویسنده امکان می‌دهد تا داستانی طولانی و طرحی پیچیده خلق کند. در این حالت یا حوادث به دلیل بزرگی شخصیت، به سراغ او می‌آیند یا شأن شخصیت باعث به وجود آمدن حوادث می‌شود.

مثال: مزرعه‌داری تگزاسی، با شکست دادن سرخپوستها، تعقیب زمینخواران و مبارزه با مقامات فاسد دولتی، صاحب زمینهای وسیعی شده است. اما هنوز هم از اذیت و آزارهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دیگران در امان نیست. شاهزاده‌ای به دلیل موقعیتش در حکومت پادشاهی، دائماً با مشکلات ملی و بین‌المللی مواجه است.

شخصیهایی اصلی معمولی کم‌کم از نظر نمایشی بزرگ می‌شوند. و برای اینکه تبدیل به شخصیهایی جذاب شوند باید ابتدا با حوادثی مهیج مواجه شوند.

مثال: زن مجردی که معلم ابتدایی است، می‌خواهد بچه‌ای را به فرزندگی قبول کند اما چون مجرد است قانون اجازه این کار را نمی‌دهد. به همین دلیل شروع به مبارزه و عرضحال نویسی می‌کند تا قانون را تغییر دهد. یکی از کارکنان فروشگاه کفش می‌فهمد که قاچاقچیان از همه کفشیهای اندازه ۱۰ مدل «ای - ای» فروشگاه، برای قاچاق الماس استفاده کرده‌اند. و قاچاقچیان سعی می‌کنند او را (قبل از اینکه موضوع را گزارش کند) بکشند.

شخصیهایی معمولی زندگی یکنواختی دارند و در گمنامی به سر می‌برند. اگر این شخصیتها می‌توانستند حوادثی بزرگ به وجود بیاورند، دیگر معمولی نبودند. نویسنده برای اینکه شخصیت معمولی اش پیچیده شود، توجه خود را معطوف به کانون فشار بیرونی بر شخصیت می‌کند. جامعه یک‌دفعه یا به تدریج او را به درون حوادثی غیرعادی می‌راند. و هنگامی که او مکاشفه‌ای درونی یا وضعیتش تغییر می‌کند، کم‌کم پیچیده می‌شود. البته شخصیت دوست ندارد زندگی اش را تغییر دهد بلکه مجبور به این کار می‌شود.

مثال: ماشین، مردی را زیر می‌کند. اما با وجود

این که مرد بهبودی اش را به دست می‌آورد، دچار فراموشی می‌شود. ثروت هنگفتی به او به ارث می‌رسد، اما بعد معلوم می‌شود که او را با کس دیگری عوضی گرفته‌اند. زن مردی هفتاد و سه ساله در پنجاهمین سال زندگی مشترک، تازه حامله می‌شود.

هنگامی که شخصیت معمولی پیچیده شد، خط طرح را نیز می‌توان پیچیده کرد. اما اگر از همان ابتدا اندازه شخصیت اصلی بیانگر پیچیدگی وی باشد، شخصیت قبل از این که داستان شروع شود، با حوادث خط طرح درگیر شده است. به علاوه عظمت هدف، آرزو و حرفه او نشانگر تجربیات متنوع وی و شک و انتظارات مهم داستان است. ضمن اینکه در این حالت کانون فشار بر شخصیت نیز درونی است.

مثال: شهردار پایتخت در پی کسب قدرتی بیش از اختیارات قانونی اش است. مرد از اینکه ثروتمند است ناراضی است، چون ثروتش، فرزندان را به فساد کشانده است. مرد می‌ترسد که مبادا کسی را اجیر کرده باشند تا او را ترور کند. به نظر جان کسی دلم به او می‌گوید: «از روز سینت پاتریک بپرهیز!»

شیوه دقیقی برای تعیین اندازه شخصیت وجود ندارد. برخی از نویسندگان ابتدا داستان را می‌یابند و بعد براساس آن توانایی شخصیت اصلی را تعیین می‌کنند و برخی نیز ابتدا شخصیت اصلی را خلق می‌کنند و سپس داستانی به اندازه قد قامت او می‌دوزند.

۱۶۶. تناقض شخصیت

اگر قهرمان یا شخصیت پلید همیشه قهرمان یا پلید باشد، خواننده اعمال او را پیش بینی می‌کند و داستان ملال‌آور می‌شود. شخصیهایی که مشکلی ندارند گیرا نیستند. به علاوه مطلق کردن شخصیتها، آنها را یک بعدی و ساده می‌کند. اما با ایجاد تناقض در شخصیتها، می‌توان شخصیهایی پیچیده ارائه داد، طوری که خواننده نتواند اعمال آنها را پیش بینی کند. حتی چنین شخصیهایی می‌توانند خواننده را غافلگیر کنند.

در وجود قهرمان باید رگه‌هایی از شرارت و در وجود شخصیت پلید نیز رگه‌هایی از نیک‌سیرتی باشد. البته نه به این دلیل که مذهب و اخلاق می‌گویند که شخصیت مطلقاً خوب یا کاملاً بد وجود ندارد، بلکه به این دلیل که نویسنده باید شخصیتی پیچیده خلق کند.

باری. باید رگه‌هایی از شرارت در قهرمان و رگه‌هایی از نیک‌سیرتی در شخصیت پلید باشد. اما فشار حوادث بر زندگی شخصیتها سرانجام ویژگی فلج‌کننده و ثابت شخصیتشان را آشکار می‌کند.

مثال: سناتور آزاداندیشی که برای اصلاح نظام قضایی مبارزه می‌کند، مبتلا به بیماری دزدی از فروشگاه است. اینک این بیماری شش سیاسی او را تهدید می‌کند. □

رئیس اداره شکنجه یکی از کشورها، پدری مهربان است. اما عشق او به دخترش، شهرت او را به عنوان جلا دادار تهدید می‌کند. چون روز به روز علاقه اش به

شکنجه و کسب اطلاعات و اقرار گرفتن از زندانیها کمتر می شود.

این تناقضها، ابعاد تازه ای به شخصیتها می دهد و آنها را پیچیده می کند و نمی گذارد خواننده اعمال آنها را پیش بینی کند. در این حالت خوبها همیشه کار خوب انجام نمی دهند و بدها همیشه بد نیستند. به علاوه تناقض شخصیت، خواننده را غافلگیر می کند. بدین معنی که خواننده هیچ وقت مطمئن نیست که شخصیت می خواهد چه کند. و این درگیرهای «تازه»، داستان را جذابتر می کنند. به علاوه این تناقضها، شناخت تازه ای به خواننده می دهند. چون همه خوانندگان با تناقض شخصیت خودشان آشنا هستند.

۱۶۷. وقتی شخصیت نمی داند که تغییر کرده است

هنگامی که شخصیت در اثر ضربه تجربه، چیزی را درباره خودش کشف می کند و دست به عملی می زند، تغییر واقعی شخصیت محرز می شود. اما گاهی شخصیتها نباید در قسمتهایی از داستان بدانند که تغییر کرده اند. بلکه باید صرفاً خواننده و شخصیتهای دیگر از این تغییر مطلع باشند. برای ایجاد این حالت خاص، می توان از دید و واکنش شخصیتی دیگر و از شیوه گفتگو استفاده کرد. البته شخصیت دیگر نباید صریحاً بگوید: «آه، آه لونی تو چه قدر تغییر کرده ای!» این کار نوعی سهل انگاری و باور کردن آن نیز برای خواننده دشوار است. مثلاً شخصیت دیگر می تواند بدون دلیل کافی فکر کند که وی تغییر کرده است و دلیل این تغییر را از طریق گفتگوی درونی بیان کند.

مثال: فروشنده کفش، تازه از اجلاس به آخر هفته برگشته است. دارد با همسرش صبحانه می خورد. همسرش شاد است و می گوید:

- «عزیزم در اجلاس به اتفاق جالبی نیفتاد؟»
- «نه، مثل همیشه فقط زرزو و وراجی. دوساعت صحبت راجع به نحوه تبلیغات.»
«اما حتماً اتفاق جالبی هم افتاده.»

مرد محکم روی میز زد و داد کشید: «نه، می گویم اصلاً اتفاقی نیفتاد.» زن اخم کرد. فکر کرد مرگ پدر دارد مرد را خرد می کند. کاش می توانست او را تسلی دهد. لونی برشی از نان برشته را نصف کرد و تکه های نان را رو به زن گرفت و گفت: «من نبودم چه کار می کردی؟ راستش را بگو!» زن با قاشق قهوه اش را به هم زد. پدر لونی هم آدم مشکوک و شروری بود. لونی هم کم کم داشت مثل پدرش می شد.

نویسنده در این مثال از طریق گفتگوی درونی زن، تغییر شخصیت شوهر را افشا می کند. در حقیقت عمل مرد باعث مکاشفه زن می شود. اگر گفتگوی درونی زن، کشف درونی اش را بیان نمی کرد، بی علاقه مرد نسبت به صحبت کردن، مشت کوبیدنش بر روی میز و اتهامی که به همسرش می زند صرفاً غرغر و بودن مرد را نشان می داد. اما خواننده با خواندن مکاشفه زن، درمی یابد و می پذیرد که لونی واقعاً تغییر کرده است.

۱۶۸. کمی از پیش آگاه سازی صریح بپرهیز کنیم؟
برای استفاده یا عدم استفاده از پیش آگاه سازی صریح، نخست باید نوع اطلاعات و کارکرد آن را ارزیابی کنیم.

اگر از پیش آگاه سازی صریح (: بیان مستقیم نویسنده در صحنه در باره حادثه ای که بعداً رخ خواهد داد) استفاده ناپجا کنیم، صحنه صدمه ای غیر قابل پیش بینی خواهد دید.

حادثه صحنه های مرگ و زندگی باید با سرعتی لاینقطع رخ دهد. نویسنده با خلق کشمکشها و درگیرهای مرگ و زندگی، خواننده را در حالت شک و انتظار نگه می دارد یا عصبی می کند و حادثه ای که در کانون توجه خواننده است باید فشرده و قوی باشد و در خطی مستقیم پیش برود.

نویسنده فقط وقتی که اولین بحران مهیج تمام شد، می تواند از یک لحظه وقفه زمانی که در حادثه پیش می آید استفاده کند و آن را با پیش آگاه سازی پر کند.

مثال: (پیش آگاه سازی در صحنه تعقیب و گریز. سرخوستهای خشمگین پنج بچه را تعقیب می کنند): بچه ها نمی دانستند که مادرشان می بیند سرخوستها آنها را تعقیب می کنند و صدای جیغهای عصبی او را نیز نمی شنیدند.

و سپس نویسنده صحنه تعقیب و گریز را ادامه می دهد.

نباید از پیش آگاه سازی صریح برای پیش بینی اتفاقی که بعداً در همان فصل رخ خواهد داد استفاده کرد. در غیر این صورت، قیل از اینکه نویسنده فصل را تمام کند، آن فصل عملاً برای خواننده تمام شده است.

اگر خود شما هم شاهد وضعیت مرگ و زندگی یکی از عزیزانتان باشید، حتماً وحشت می کنید چون احتمال مرگ آن عزیز می رود. ولی در صورتی که جان یکی از نزدیکانتان در خطر باشد و شما بدانید که وی جان سالم به در خواهد برد، فقط بی صبرانه منتظر می ماندید تا وقت بگذرد و او نجات پیدا کند. بنابراین در این موقع دیگر خبری از دلهره، ترس و حالت شک و انتظار نیست.

نویسنده ها صحنه مرگ و زندگی را خلق می کنند تا خواننده هیچان زده و بی قرار شود. پس نباید خواننده را از این بی قراری محروم کرد.

از پیش آگاه سازی در صحنه های مرگ و زندگی، و صرفاً برای آماده سازی خواننده برای اتفاقی که در صحنه های بعد رخ می دهد استفاده کنید. البته این اتفاق باید برای کسی بیفتد که نقشی در حوادث فعلی صحنه نداشته باشد.

۱۶۹. نویسنده بازاری و نویسنده هنرمند
نویسنده مهارتی دارد و شغلش نویسندگی است و از خود نیز آثاری به جای می گذارد. اما ممکن است برخی او را در زمان حیاتش «بازاری نویس» و بعضی دیگر «هنرمند» بدانند. ولی این قضاوتها سطحی و موقتی است.

هنوز هنرمند و بازاری نویس را دقیقاً تعریف نکرده اند. این دو واژه بیانگر ارزیابی موقت معدودی از منتقدان یا «تاریخ ادبیات نویسانی» است که

معیارهای دانشگاهی را با آنگ سلیق شخصی غربال می کنند. در واقع این برجسبها فرضیات گیج کننده ای بیش نیست و پرونده نویسنده همواره در دادگاه عمومی تحت بررسی است.

به علاوه نویسنده نباید عمداً سعی کند به اصطلاح اثر هنری، یا بنجل و بازاری خلق کند. چون سلیقه عمومی در این مورد دائماً تغییر می کند. بسیاری از آثاری که هم اینک به نظر می رسد هنری است، در حقیقت اثر بنجل و عالی بی است که با زیرکی تمام نوشته شده است و بالعکس.

داستایوسکی تندتند، سردستی و با آن حال بد، برای روزنامه ها داستان می نوشت تا قرضهای قماربازی اش را بپردازد، اما بعدها آثار بازاری اش تبدیل به آثار هنری شد.

پس نویسنده نباید به اثرش به دلیل این که بابت آن پول می گیرد یا برای شهرت می نویسد، برجسب بازاری بزند.

۱۷۰. سطرهای چشمک زن

محتوای داستان را نباید فدای اختصار کرد. به عبارت دیگر نباید سطرهای کلیدی داستان را انقدر مختصر و مبهم نوشت که وقتی خواننده پلکهایش را به هم می زند، نخوانده از آن رد شود. باید ذهن را کاملاً بر داستان متمرکز کرد و جاندار نوشت تا حوادث، احساس یا قصد شخصیت به یاد خواننده بماند.

مثال: جان از پنجره آشپزخانه به بیرون نگاه کرد. ابرها دور خورشید پیچیده بودند. فکر کرد فرماندار را می کشد. پرنده قرمز خوش رنگی روی شاخه درخت نشسته بود. از پنجره دولا شد و با چشمانی نیمه باز نگاه کرد. مطمئن بود که پرنده، سینه سرخ است. تا به حال چنین پرنده ای ندیده بود.

اگر خواننده موقع خواندن سطر «فکر کرد فرماندار را می کشد».

پلکهایش را به هم بزند، احتمال دارد این جمله را نبیند. به علاوه این سطر بسیار گنراست و در بین جزئیات عادی داستان، مخفی شده است. اما این نوع جمله نویسی ظریف نویسی یا رمز نویسی نیست. در حقیقت نویسنده با این کار اطلاعات ناقصی به خواننده می دهد. به همین جهت اگر جان بخواهد در صحنه های بعد فرماندار را بکشد، خواننده یکه می خورد. و از خود می پرسد جان کی تصمیم گرفت فرماندار را بکشد؟

نویسنده باید حتماً حادثه، فکر، احساس یا انگیزه مهمی را که جزئی از وضعیت یا خط طرح داستان است، در داستان پیابورد. و صرفاً به اشاره ای به آن بسنده یا در باره آن سکوت نکند. البته گاهی باید مختصر نوشت. مثلاً می توان به نحوی ظریف به مصالح پیش پا افتاده پرداخت.

مثال: جان محکم لب میز آشپزخانه را گرفت و چاقوی تیز نان بری را از نظر گذراند. می توانست موقع کشتن فرماندار، از آن چاقو استفاده کند. یواشکی به حمام فرماندار می رفت و منتظر می ماند. فرماندار همیشه دستهای گناه آلودش را در آنجا می شست. وقتی فرماندار دولا می شد و به دستانش صابون می زد،

چاقورا به پشتش فرومی کرد و آنقدر نگه می داشت تا سرود ملی به صدا درآید. آن گاه چاقورا بیرون می کشید و می گریخت.

امکان ندارد خواننده بتواند در یک چشم به هم زدن، از این سطور و تصمیم شخصیت سرسری بگذرد. تک تک سطرهای متن با یکدیگر ارتباطی منسجم دارند و اگر خواننده یک سطر را نبیند، سطر بعدی توجه او را جلب و متوجه محتوای داستان خواهد کرد.

۱۷۱. از پنج حس خود استفاده کنید.

توصیفهایتان را محدود به وصف چیزهای دیدنی (یکی از پنج حس خود) نکنید. افکار و احساسات شخصیتها فقط به دیدن برانگیخته نمی شود.

مثال (حس بینایی): زن زیبا بود. مرد خوشگل بود. خانه سفید و توسری خورده، در دره تاریک مثل یک کبه برف بود.

شخصیتها با تمام حواس خود در برابر واقعیات واکنش نشان می دهند.

مثال: از فرانک فاصله گرفت. بدنی فرانک بوی پرتقال فاسد شده می داد (حس بویایی). به صدای باد که به درختان شلاق می زد گوش داد (حس شنوایی). سر پسرک پراز کثافت و پشه بود (حس لامسه). نوشیدنی مزه آب می داد (حس چشایی).

به علاوه نویسنده باید هنگام خلق جهان مادی پیرامون شخصیت نیز از پنج حس خود استفاده کند. در این صورت مکان مسطح پیرامون شخصیت تبدیل به محیطی چندبعدی خواهد شد. محیط مسطح فقط یک سطح دارد اما مکان چندبعدی، سطوح گوناگون، و عمق دارد.

با به کارگیری پنج حس، شخصیتها نیز مفصلتر توصیف و جذابتر می شوند و بیشتر در یاد می مانند. اگر شخصیت اصلی شما بلندقد و هیکلدار باشد، طبعا همچنان هیکلدار و قدبلند نیز می ماند اما وقتی لازم باشد که دائم به هیکل و قد او اشاره کنید، توصیفهای تکراری شما خواننده را خسته می کند. اما نویسنده می تواند با استفاده از پنج حس، شخصیتها را توصیف یا در حقیقت شخصیت پردازی نیز بکند.

مثال: پیرزن پشت میز چوب بلوط کتابخانه نشسته بود و با ذره بین، زندگینامه لینگکن را می خواند. کلمات را که لمس می کرد دستانش - که رگهایش معلوم بود - می لرزید. عطر بود نرم کننده صورتش را بو می کرد. و دائم روزلب تیره رنگش را که مزه شاتوت می داد، می لیسید. نخودی خندید و گفت: «خدای من، ایب ناقلا چه کارهای زشتی می کرده.» صدایش مثل خروش خورش ناخنهای موش، روی تخته سنگ بود.

چون خواننده بیشتر به حس بینایی اش متکی است متوجه استفاده های مکرر نویسنده از پنج حس نمی شود، به همین جهت نویسنده واقعیت را غنیتر و بهتر عرضه می کند.

۱۷۲. توصیف یکجا و توصیف تکه تکه

نویسنده نباید هنگام معرفی شخصیتها مهم

داستان، به توصیف یکجا از شخصیت اتکا و فکر کند که این توصیف دائما در ذهن خواننده می ماند. چرا که حافظه خواننده خالی نیست تا تمام توصیفهای شخصیت را به ذهن بسپارد و حفظ کند. با این حال تأثیر توصیف یکجا بیش از توصیف تکه تکه است. توصیف یکجا ارائه اطلاعات جامع در باره جسم، نگرش، سن، سابقه، شغل و غیره شخصیت در یک بند (پاراگراف) نسبتا طولانی، به خواننده است.

مثال: هاروی مردی تنومند با شانه هایی افتاده بود. سی سالش بود و از مشی سیاسی اش دلزده شده بود. پرونده دبیرستانش نشان می داد که نمره بهره هوشی اش ۷۸ است. موهای خاکستری اش کم کم روی موهای سیاه و فیردانش سایه می انداخت و سرخرگهای دماغ و گونه هایش معلوم بود. از غذا خوردن در ملا عام بدش می آمد، چون همیشه رشته های گوشت، لای دندانهایش گیر می کرد. برای همین هم همیشه یک بسته خلال دندان همراهش بود.

نویسندگان بی تجربه تصور می کنند که این گونه توصیفهای یکجا و یکباره، تا آخر رمان در ذهن خواننده می ماند. در صورتی که توصیف اولیه و حتی جاندار شخصیت، بعد از بیست صفحه کم کم از ذهن خواننده محو می شود. اگر نویسنده می خواهد توصیف جاندارش از شخصیت در ذهن خواننده بماند، باید به طور متناوب توصیف قبلی اش را با توصیفهای تازه زنده کند.

اما نویسنده هنگام توصیف تکه تکه هر بار در یک جمله اطلاعاتی در باره شخصیت به خواننده می دهد. مثلا می نویسد: «هاروی مردی تنومند با شانه هایی افتاده بود.» بعد یک صفحه از صحنه را می نویسد و سپس دوباره اطلاعاتی تازه به خواننده می دهد: «هاروی سی سالش بود و از مشی سیاسی اش دلزده شده بود.» و سپس مجددا شش بند بعد، می نویسد: «پرونده دبیرستانش نشان می داد که نمره بهره هوشی اش ۷۸ است.» نویسنده به همین ترتیب کل توصیف شخصیت را تکه تکه در چهار صفحه به روی کاغذ می آورد.

اما در این حالت، خواننده صبر نمی کند تا توصیفهای پراکنده نویسنده را جمع آوری و شخصیتی زنده خلق کند، بلکه بدون آنکه تصویری واقعی و چندبعدی از توصیفهای تکه تکه شخصیت در ذهنش شکل بگیرد، به خواندن ادامه می دهد و پیش می رود.

۱۷۳. استفاده از تصاویر خیال برای رعایت اختصار و غنی تر کردن اثر

تصاویر خیال نوشته را غنی تر می کنند. برای بعضی از نویسنده ها استفاده از استعاره و تشبیه مثل بچه گربه ای که پنجولهایش را لیس می زند، طبیعی است. اما برخی از نویسنده ها هم با تأمل و برنامه ریزی ماهرانه از این تصاویر استفاده می کنند. اگرچه بسیاری نیز ارزش تصاویر را نادیده می گیرند. درحالی که می توان به جای استفاده از جزئیات ملال آور و تصنعی، تصاویر را به کار گرفت و از زبان بهره کافی برد و آن را غنی تر کرد. به طور کلی تصاویر

را می توان به دو دسته تقسیم کرد: تصویر جسمانی شخصیت و تصویر کلی حال و هوا.

مثال (تصویر جسمانی شخصیت): مثل فتری که ناگهان باز شود از تخت پرید (تشبیه); یا فتری بود که یکباره از تخت پایین می پرید (استعاره).

در مثالهای بالا نویسنده هنگام پایین آمدن شخصیت از تخت، به جای استفاده از جزئیاتی چون دستها، پاها و بدن، از تشبیه و استعاره استفاده و تصاویر نیز حالت کلی شخصیت را مشخص می کنند: شخصیت به سرعت از تخت پایین می آید.

مثال (تصویر کلی حال و هوا): چف حس کرد لخت است و در وسط مراسم جشن دیوانه ها گیر افتاده است، جشن رقص بالما سکه پراز صداها، سرسام آور و رنگهای مختلف بود. لاری گفته بود چه لباسی می پوشد، اما او یادش رفته بود. دلفکی جلویش پرید. چیخ کشید و خندید. مرد یک بری به صورتک زرق و برق دار دلفک نگاه کرد تا ببیند لاری است. پرها صورتش را خراش داد.

تصاویر اولیه مثال بالا حال و هوا، رفتار شرکت کنندگان و نوع جشن را مشخص می کنند. بنابراین دیگر لزومی ندارد نویسنده دقیقا تک تک لباسها و حرکات را توصیف کند. بلکه می تواند دیدش را بر روی شخصیتها، اصلی و وضعیت اولیه صحنه متمرکز کند و فقط گاهگاهی برای زنده کردن حس و تأثیر جشن از تصاویر دیگری نیز استفاده کند. بنابراین نویسنده به جای توصیف جزئیات خاص که پیشروی داستان را کند می کنند، از تصاویر گنرا استفاده می کند.

این تصاویر مثل لباسهای جشن رنگ و وارنگ هستند.

خواننده باید تصاویر را به راحتی درک کند. اگر آنها را زیاد کش دهیم یا بسیار مفصل باشند، خواننده باید برای درک غنای داستان یا جزئیاتی که تصاویر به جای آنها نشسته اند تقلا زیاد کند.

تصاویر بسیار طولانی، حوادث و شخصیت پردازی را تحت الشعاع قرار می دهند و تصاویر بسیار هنرمندانه چشمها را خیره می کنند. طوری که گویی برنتر تحمل شده اند یا نویسنده خواسته خودی نشان دهد. تصاویر باید همراه نثر حرکت کنند و به جای آنکه چیزی از آن بکاهند بر غنای آن بیفزایند.

پانویس

۱ - Basil

۲ - رمانی با سلسله ای از حوادث.

۳ - نام این دو زمان در دستور زبان فارسی به ترتیب «مضارع اخباری» و «مضارع ملاموس» است.

