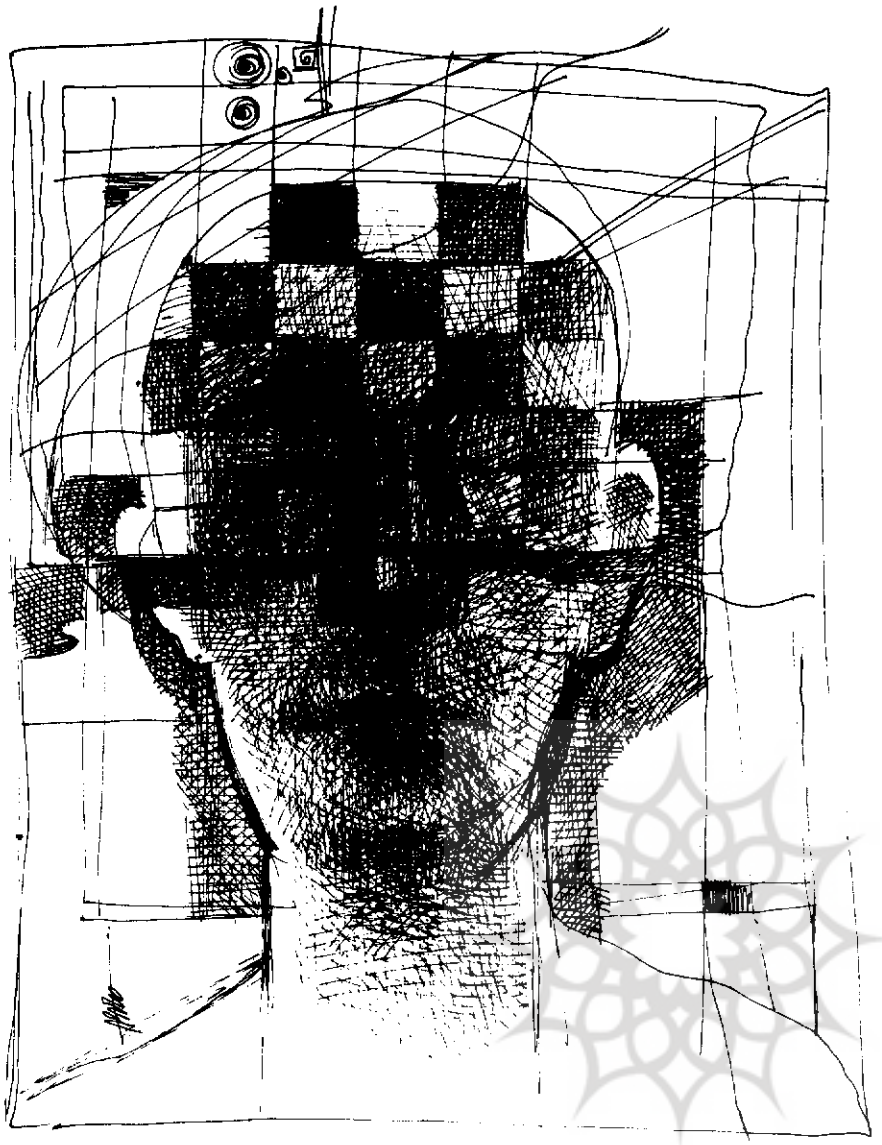

درسهایی دربارهٔ داستان نویسی - (۹)

شخصیّت ساده لوح «داستانگو» نیست

● لئونارد بیشاب

● ترجمهٔ: محسن سلیمانی

۱۴۶. شخصیتهای واسطه

به طور کلی در داستان دو نوع شخصیت واسطه داریم:

۱) افرادی که فقط یك بار در داستان ظاهر می‌شوند، اما نقشی اساسی در تغییر روابط و خط داستانی شخصیتهای اصلی دارند و ۲) افرادی که در جاهای مختلف اما حساس زمان ظاهر می‌شوند تا زندگی و داستانهای شخصیتهای اصلی را تغییر دهند.

شخصیتهایِ واسطه به خودی خود اهمیتی ندارند. به همین دلیل هم لزومی ندارد سابقهٔ آنها را تشریح کنیم. هدف این شخصیتها صرفاً تأثیرگذاری روی شخصیتهایِ اصلی است. هنگامی که از شخصیتهای واسطهٔ نوع اول استفاده می‌کنیم، باید تمامی احساسات، افکار و اعمال ایشان متوجه شخصیتهای اصلی و وضعیت آنها باشد.

مثال: در مراسمِ عروسی، زنی (شخصیت واسطه) می‌خواهد اعلام کند همسرِ ناشناختهٔ داماد (شخصیت اصلی) است. افشاگریِ زن تأثیری اساسی برداستانِ شخصیت اصلی می‌گذارد.

لزومی ندارد نویسنده تاریخچهٔ زندگی شخصیت واسطه را به طورِ مفصل شرح دهد. داستانِ او کوتاه و فقط اهمیت آن در این است که منظور نویسنده را برآورده، داستان را باور کردنی کند. در داستان فوق نیز بعد از اینکه زن، عروسی را به هم می‌زند، کارش تمام و خود ناپدید میشود.

اما هر یك از شخصیتهای واسطهٔ نوع دوم باید **داستان خاص خود را داشته باشند** و شخصیتهای اصلی نیز در این داستانها سهیم باشند. با اینکه ممکن است این نوع از شخصیتهای واسطه فقط چند بار در داستان ظاهر شوند، داستانهایشان باید آن قدر گیرا باشد که به یاد خواننده بماند. و این داستانها آن قدر مهم هست که بر زندگیهای مهم تأثیر بگذارد.

مثال: وقتی اِورت[1] کشیش شد، برادرش ـ (شخصیت واسطه) به کارهای خلاف روی آورد. اورت پله‌های ترقی را در کلیسا طی و برادرش نیز متقابلاً در جرم و جنایت ترقی کرد. اینك رسوایی کارهایِ خلاف برادر، موقعیت اِورت را در کلیسا به خطر انداخته است.

گفتیم که باید شخصیت واسطهٔ نوع دوم، داستانِ خاصِ خود را داشته باشد، اما نباید داستانش (گاهی که در رمان ظاهر می‌شود) ارتباطی با کل خط طرح نداشته باشد. اگر چنین شخصیتی دائم در داستان ظاهر شود و خواننده چیزی درباره‌اش نداند، از خود می‌پرسد که کار او در رمان چیست؟ و طبعاً در این حالت به نظر می‌رسد نویسنده به جایِ استفاده از شخصیتی اصیل، از اسباب بازیِ خواننده گول زن و دم دست استفاده کرده است.

۱۴۷. گفتگوی واقعی و گفتگوی مکتوب

گفتگوی مستقیم شخصیتها، آنی است. اما گفتگویی که نویسنده نقل می‌کند همیشه لحظاتی از حوادث عقبتر است. بیشترِ گفتگوهای زندگی واقعی، بیهوده و پر از «عرض کنم که»، «اِم، اِم»، مِن من و تکرار است. حال آنکه گفتگوی مکتوب باید دقیق و گزیده باشد. گفتگو قویترین، جذابترین و مناسبترین شیوه برای دادن اطلاعات مشخص به خواننده است. به همین جهت هم نویسنده به شخصیتها اجازه صحبت می‌دهد. اگر وضعیت داستان واکنش آنی شخصیت را بطلبد و صحبت شخصیت در آن لحظه، حیاتی باشد، باید اجازه داد شخصیت حرف بزند. اما اگر حرفهای او پیش پا افتاده و یا مستقیماً به حادثهٔ آن لحظهٔ داستان، ارتباط نداشته باشد، باید مکالمه‌هایش را نقل و یا حذف کرد.

فرق جملهٔ «احساس خیلی خوبی دارم» با جمله «احساس خیلی خوبی داشت» فقط در کیفیت حسی آنها نیست، بلکه این دو جمله به لحاظ شدت و حدت احساس نیز با هم فرق دارند. در حقیقت «احساس خیلی خوبی دارم» بازآفرینی احساس واقعی شخصیت، به طور همزمان است؛ طوری که گویی خواننده نیز در صحنه حضور دارد. اما «احساس خیلی خوبی داشت» شرح احساس شخصیت به نحوی غیرشخصی و از راه دور است. بین «خود صحبت» و «نقل صحبت» فاصله مکانی و زمانی (اگر چه برای چند لحظه) وجود دارد و همین فاصله، از شدت احساسی گفتگو می‌کاهد. به بیان دیگر اگرچه محتوای دو جمله یکی است، اما زبان آنها یکی نیست.

مثال، بیان احساس: امروز دلم گرفته است؛ گرفته از آسمان ابری.
نقل گفتگو: آن روز احساس افسردگی می‌کرد. اعتماد به نفس نداشت.
بیان افکار: چون دیروز افسرده بودم، امروز افسرده‌ام.
نقل افکار: به نظرش چون دیروز افسرده بود، امروز احساس افسردگی می‌کرد.

راهنمایی کلی: هنگامی که لازم است خواننده افکار و احساسات شخصیت را فوری بشنود، باید از گفتگوی مستقیم که انکار ناشدنی و موثق است استفاده کرد. در حالی که نقل گفتگو، بیانِ غیر مستقیم گفتگوی شخصیتها از زبان نویسنده است.

۱۴۸. رمانهایِ اودیسه وار

هیچ نویسنده‌ای نباید بهانه بیاورد که مایه‌ای برای رمان نویسی ندارد. چون با وجودی که نویسندگان همواره می‌توانند یکی از انواع رمان: رمان اودیسهٔ جوان را بنویسند، این نوع رمان (رمان اودیسهٔ جوان) هیچگاه تازگی و عام بودن خود را از دست نمی‌دهد. رمان اودیسهٔ جوان، داستان ماجراهای مرد یا زنِ جوانی است که خانه و کاشانهٔ خود را ترك می‌کند و در سرزمینی در جستجوی خویشتن خویش، حقیقت، خدا یا هویت فردی‌اش سرگردان می‌شود.

نویسندگان تاکنون هزاران بار و به صدها شکل مختلف، رمانهای اودیسه‌وار نوشته‌اند. الان هم احتمالاً کسی دارد رمانی اودیسه‌وار می‌نویسد و همین امروز یکی دیگر از این گونه رمانها چاپ شده است؛ اگرچه ممکن است خواننده‌های زیادی نداشته باشد یا برعکس، رمانی پرفروش شود. شاید شما نیز فردا رمانی اودیسه‌وار بنویسید. چرا که همه، زندگی اودیسه‌وار را تجربه کرده و پشت سر گذاشته‌اند.

لزومی ندارد برای نوشتن این گونه رمانها، طرحهای عجیب و غریبی پی‌ریزی کنید تا با خط داستانی عجیبتان متناسب باشد. و باز لازم نیست صحنهٔ داستانتان، مکانی خارجی: مثلاً کشوری اروپایی، افریقایی و یا شهر توبوکتو[1] باشد. و حتماً نباید دائم در آن قتلی صورت گیرد، صحنه‌های عشقیِ وقیح باشد، فجایع ملی رخ دهد و تروریستهای فضایی زیر دریاییهای حامل بمبهای هسته‌ای را منفجر کنند.

آدمی هیچگاه علاقه‌اش نسبت به رمانهای اودیسه‌وار کم نمی‌شود. بسیاری از رمانهای بزرگ، اودیسه‌وار هستند، مثل **به خانه بنگر فرشته**[2]، **جنایت و مکافات**[3]، **نشان سرخ دلیری**[4]، **در جاده، تام جونز**[5]، **جود گمنام**[6]، **دیوید کاپرفیلد**[7]، **تراژدی امریکایی**[8]، **کوه جادو**[9] و غیره.

با وجود این که ساختارها، شخصیتها و زمانهای این رمانها با هم فرق داشته، همه مضمونی عام داشته‌اند و احساس خوانندگان را به چنگ گرفته و زندگی آنها را تغییر داده‌اند. همه آنها چهرهٔ تصنعی جوامع را پس زده و اثر مشخصی از خود به جا گذاشته‌اند. رمانهای اودیسه‌وار، رمانهای بسیار مهمی هستند. زندگی شما نیز به نحو خاص خود، اودیسه‌وار و حاصل آن رمانی شرح حال گونه است: مجموعهٔ تجربیاتی زنده که به زبان داستانی برجسته، ترجمه می‌شود.

باری، هنوز دنیا منتظر خلق رمانهای بزرگ است.

۱۴۹. صحنه‌پردازی رمانهای معما

نویسندگانی که با نحوهٔ به کارگیری جزئیات صحنه در رمانهای معما آشنا می‌شوند، زیرکتر از نویسندگانی خواهند شد که به هوشِ سرشارِ کارآگاهشان در حل معمای داستان متکی هستند. ضمن اینکه خوانندگان نیز نویسندگانِ دستهٔ اول را بیشتر می‌پسندند. چرا که وقتی کارگاه با مشاهده، تعمق و تجزیه و تحلیل، معمایِ داستان را حل می‌کند، خواننده به جایِ این که در حل معما سهیم باشد، بیشتر تماشاگری صبور است.

نویسنده با استفاده بجا از جزئیاتِ ظاهراً بی‌ربطِ صحنه، چندین راه حلِ کاملاً درست پیشِ رویِ خواننده می‌گذارد، اگرچه فقط یکی از راه حل‌ها پرده از رویِ معمایِ جنایت بر می‌دارد. با این حال چون خواننده تا حدودی در کشفِ معمایِ جنایت سهیم است، به رغم اینکه گول خورده و گمراه شده است، باز راضی است.

مثال: اتاق کار را خدمتکار به تازگی تمیز کرده بود. اِلتن دراز به دراز رویِ قالی ایرانی افتاده و پودر محو صورت که دورِ محل گلوله روی پیشانی‌اش را گرفته بود، سوخته بود. یك کلتِ ۲۵ بزرگ نزدیك انگشتانِ آغشته به توتون وی افتاده بود. پنجره‌ها محکم کیپ شده و صفحاتِ دستنویس دقیق آخرین رمانِ اِلتن، رویِ میز کاملاً مرتب شده بود. خاکستر توتون و چهار سیگار له شده در زیر سیگاری کهربایی رنگ و یك تخته شطرنج با مهره‌هایی از عاج، کنار صندلی راحتی چرمی او بود. مهرهٔ شاه شطرنج نیز واژگون شده بود.

در این حالت دیگر لزومی ندارد نویسنده چیزی را توضیح دهد، چرا که جزئیات صحنه، اطلاعات لازم را در اختیار خواننده می‌گذارد: مقتول هدف گلوله قرار گرفته است. وی آدمی ثروتمند و آراسته بوده و هنگام نوشتن سیگار می‌کشیده است. ضمن اینکه اهل شطرنج نیز بوده است. اینها جزئیاتی پیش پا افتاده است. اما نکات دیگری نیز وجود دارد. قربانی یادداشتی که نشان دهد خودکشی کرده از خود به جا نگذاشته است. خاکستر توتون بین سیگارها نیز حاکی از آن است که کسی که پیپ می‌کشیده بعد از اینکه خدمتکار اتاق را تمیز کرده، وارد اتاق شده است. واژگون بودن مهرهٔ شاهِ شطرنج نیز کیش مات شدن و نیز شوخ طبعی قاتل را می‌رساند.

یکی از شیوه‌های فنی «رمان معما» نویسی این است که نویسنده نشان دهد چگونه کارآگاه از طریق جزئیات پیش پاافتادهٔ صحنه، چیزی معنی‌دار کشف می‌کند یا در حقیقت سرنخی به دست می‌آورد. سپس کاری کند تا خواننده دیگر به کارآگاه متکی نباشد بلکه خود، جزئیات را مشاهده و تجزیه و تحلیل کند. به علاوه خواننده باید قبل از پایان رمان، ماهیت واقعی چندین شخصیت مظنون رمان را حدس بزند، اما نباید معمایِ کلی رمان را حل کند. و وقتی بالاخره

معما حل می‌شود، خواننده ضمن اینکه یکه می‌خورد، آن را باور می‌کند. جزئیات صحنه سرنخ‌هایی برای حلِ معمایِ داستان به خواننده می‌دهد، اما در حقیقت او را گمراه می‌کند. اگرچه این جزئیات باعث می‌شود تا خواننده در حلِ معمای داستان شرکت کند.

۱۵۰. صحنه‌های ناگهانی و ترسناک

برخی از صحنه‌های خشن و تکان دهنده باید به طور ناگهانی و بدون پیش‌آگاهی دادن (هشدار) به خواننده رخ دهد تا غیرمنتظره و غافلگیر کننده باشد. خواننده بعد از خواندن صحنهٔ شگفت‌انگیز، احساس می‌کند صحنه منطقی است. چراکه صحنه‌های بعدی ضرورت وجودِ صحنهٔ غافلگیر کننده و تکان دهنده را اثبات خواهد کرد.

مثال: والدینِ دانشجویی با ماشین به مراسم فارغ‌التحصیلی پسرشان می‌روند. ناگهان کامیونی که کنترلش را از دست داده با سرعت به طرف ماشین آنها می‌آید. پدر خانواده از ترس، ترمز می‌کند. کامیون با ماشینِ آنها تصادم می‌کند و آنها را به طرف پرتگاه می‌برد. ماشین از پرتگاه به زمین سقوط می‌کند، له می‌شود و آتش می‌گیرد.

در ابتدا ظاهراً نمی‌توان وجود چنین صحنهٔ خشنی را توجیه کرد. چراکه خواننده نمی‌داند نویسنده برایِ ایجاد انگیزه در دانشجوی فارغ‌التحصیل از این صحنه استفاده کرده است. دانشجوی فارغ‌التحصیل در صحنهٔ بعد بسیار ناراحت و خشمگین است و از آن به بعد زندگی‌اش تغییر می‌کند. چون قسم می‌خورد که از شرکتِ صاحبِ کامیون، انتقام بگیرد. خواننده نیز مجذوب داستان پسر فارغ‌التحصیل می‌شود و نویسنده را می‌بخشد.

مثال: پزشکی اعزامی به آفریقا، در پشت دهکده، بیمارستانی تأسیس کرده است. و هم‌اکنون مشغول زدن واکسن به پیرمردی از اهالیِ دهکده است. ناگهان صدای تعره و جیغ بلند می‌شود و جنگجویان به دهکده حمله می‌کنند. و بعد پیشِ چشم اهالی دهکده، پزشک را می‌کشند.

خواننده با خواندن اینِ حادثهٔ ناگهانی، یکه می‌خورد. چون نویسنده قبلاً او را برایِ این رخداد آماده نکرده است. به همین جهت هم چیزی نمانده ناراحت شود؟ اما صحنهٔ بعد، ذهن او را به جایِ دیگری منحرف می‌کند: رئیسِ جنگجویان یکی از جعبه‌های پزشکی را باز می‌کند و به همه نشان می‌دهد که پزشک اعزامی می‌خواسته اهالی دهکده را مسموم کند و الماسهایِ آنها را بدزدد.

با این که در داستان‌نویسی، شروعِ سریعِ طرحِ داستان با صحنه‌های ناگهانی و تکان دهنده، شیوهٔ بسیار مؤثری است، اما استفاده از این صحنه‌ها در فصل آغازین رمان، شیوه مناسبی نیست. چون مشکل بتوان سرعت زیادی را که به داستان می‌دهد، حفظ کرد. به علاوه دائم نباید از صحنه‌های غافلگیر کننده استفاده کرد. چون کم‌کم برای خواننده عادی و وی منتظر صحنه‌های غیرمنتظره می‌شود. و طبعاً تأثیر این نوع صحنه‌ها از بین می‌رود.

۱۵۱. رمان خانوادگی

با این که اینک قرنهاست که رمان خانوادگی جایگاه والایش را حفظ کرده، هنوز طرح سنتی آن مبتذل و ملال‌آور نشده است. دوام این نوع رمان به دلیل تازگی و جذابیتش برای نسلهای مختلف است. یکی از انواع پر کشش رمانهای خانوادگی به داستان جوانی می‌پردازد که وضعیتی غیرمنتظره برایش پیش می‌آید و ناگزیر، به داستان زندگی مخفی، اسرارآمیز و شگفت‌انگیز تک‌تک اعضای خانواده‌اش پی می‌برد. اگر موقع نوشتن این نوع رمان، شیوه‌های فنی متنوع و شخصیتهای جذاب را به کار بگیریم، می‌توانیم صمیمیت **راوی اول شخص** را با تحرکِ **زاویه دید چندگانهٔ سوم شخص**، بیامیزیم.

داستان: مردجوانی از کارش که مدیریت هتل است مرخصی می‌گیردتا درمراسم تشییع و خواندن وصیتنامهٔ عمهٔ ثروتمندش «گرتا»، شرکت کند. پیش از مراسم تشییع و در مراسم تدفین نیز با بستگان دیگرش که برای برگزاری این مراسم رسمی گردهم آمده‌اند، صحبتهایی می‌کند.

اما در صورتی این رمان موفقیت‌آمیز است که حداقل ده شخصیت برجسته داشته باشد. به علاوه باید کشمکشی جدی در زندگی راوی وجود داشته باشد. جُرمی مخفی، درگیری با ماجرایی جنسی، نیاز به انتقامگیری، قرضی که شخصیت به دلیل قماربازی اضطراری بالاآورده است و غیره. و باید وقتی با بستگانش نشست و برخاست می‌کند، کم‌کم به چیزهایی دربارهٔ آنها و خودش پی ببرد.

مثال: نمی‌دانستیم که عمو ادوین یك وقتی گانگستر قهاری بوده. عمو ادوین مرد آرامی بود و عینك ته استکانی به چشم می‌زد. و خیلی هم خالی‌بند بود.

وقتی دختر عمو تینا گفت که «از کنار ادوین رد نشو. هنوز هم با گانگسترها رابطه دارد» کم مانده بود بخندم. بعد عمو ادوین را دیدم که در آشپزخانه ایستاده بود و با مگس‌کش محکم توی سر مگسها می‌کوبید. بعد مگسی را از روی ظرفشویی برمی‌داشت و آهسته و لبخندزنان، سر ریز آن را له می‌کرد.

سپس راوی داستان زندگی عمو ادوین را تعریف می‌کند. اما وقتی داستان ادوین به وقفه‌ای حساس یا بحرانی شدید رسید، نویسنده باید تصمیم بگیرد که از چه شیوهٔ فنی‌یی استفاده کند. راوی می‌تواند:

الف. داستان عمو ادوین را تمام کند و داستان شخصیت دیگری را شروع کند.

ب. روایت اول شخص را رها کند و بگذارد داستان شخصیت با استفاده از زاویه دید سوم شخص، به نحوی تمایشی ارائه شود.

مثال ب (اول شخص): در ذهنم عمو ادوین را مجسم کردم که به دیوار بسته شده و به سه آدمکش که داشتند با ورق قرعه‌کشی می‌کردند زل زده است. ورق تکخال گیر گانسل افتاد. گانسل با هفت تیر قلبِ عمو ادوین را نشانه گرفت و شلیك کرد. عمو ادوین دولا شد و سرش روی سینه‌اش افتاد. آنها خندیدند و با عجله سوار ماشین شدند و رفتند.

(ادامه مثال، سوم شخص): ادوین به صدای ماشین که دور می‌شد گوش داد و همان طور ماند. گلوله به دفتر کلفت یادداشت روزانه که همیشه بالای قلبش می‌گذاشت خورده بود. پوزخند زد. حتی وقتی هم که با مرگ مواجه می‌شد، باز مادرش جانش را نجات می‌داد.

ج. یا می‌تواند با به کارگیری ساختاری متناوب، زاویه دید اول شخص و سوم شخص را با هم ترکیب و قسمتی از رمان را تعریف کند و قسمت دیگر را به نمایش بگذارد. نویسندگان بی‌تجربه نباید به اشتباهٔ بیفتند و گمان کنند که رمان خانوادگی ساختاری ساده دارد. برعکس در این نوع رمان، باید همواره تسلطی ماهرانه بر داستان داشت. به علاوه همه نویسندگان باید با پنج ویژگی رمانهای خانوادگی آشنا باشند:

۱. باید کشمکش درونی یا بیرونی که روای در رمان ایجاد می‌کند با اطلاعاتی که وی دربارهٔ خانواده‌اش کسب می‌کند حل و رفع شود. این اطلاعات، به منزله تجربیاتی است که زندگی (بلندپروازیها، عواطف و غیره) او را تغییر می‌دهد.

۲. هنگامی که شخصیتهای دیگر را افشا می‌کنیم و آنها نقشی برجسته در رمان ایفا می‌کنند باید تبدیل به شخصیتهای اصلی شوند. راوی اول شخص باید اطلاعاتی را که خواننده از آنها مطلع نیست کسب کند.

۳. هرشخصیت مهمی باید با شخصیتهای مهم بعدی ارتباط و هر عضو خانواده باید نقش مهمی در زندگی اعضای دیگر خانواده داشته باشد. در حقیقت آنها خانواده‌ای به هم پیوسته‌اند.

۴. گذشته همان قدر اساسی است که حال. باید دائم زمان گذشته را به زمان حال تبدیل کرد. نویسنده مطالب گذشته را گزینش می‌کند، چرا که مصالح گذشته ارتباط روشنی با وضع زمان حال خانواده دارد، آنها چه در گذشته و چه در زمان حال به هم پیوند خورده‌اند.

۵. راویِ نویسنده باید زبانی گویا و قوهٔ تخیل داشته باشد و حساس و اهل تجزیه و تحلیل باشد. شخصیت ساده لوح داستانگوی جالبی نیست چون عمق ندارد و دیدش محدود است.

۱۵۲. زواید

عبارات سستی که نویسندگان سهل‌انگار به کار می‌برند زایدند. چرا به جای **از طرف دیگر، اما** را به کار نبریم؟ و به جای **مرد گفت که شخصاً شهادت می‌دهد** ننویسیم **مرد شهادت می‌دهد؟** چون شخصاً، شهادت دادن را به خود شخص نسبت می‌دهد و هیچکس نمی‌تواند بدونِ خودش، شهادت بدهد.

به علاوه عباراتی که مردم در زبان گفتار به عنوان عبارات مشخص کنندهٔ معنا پذیرفته‌اند، عباراتی سطحی هستند و نباید در زبان نوشتار از آنها استفاده کرد.

اگر به جای جملهٔ **ماشین داغان شد** بنویسیم **ماشین کاملاً داغان شد** یا به **عبارت دیگر کلاً له و**

لورده شد، هشت کلمهٔ زائد به کار برده ایم، چون این کلمات نه تأکید جمله را بیشتر می کنند و نه اطلاعات بیشتری به خواننده می‌دهند. «**له و لورده شد**» ماشین را بیشتر داغان نمی کند. بنابراین اگر نویسنده می گوید «به عبارت دیگر» باید واقعاً جمله را با عبارات دیگری بیان کند.

اصطلاحات مبهمی که وضوح جمله را از بین می برند و ایجاد سوء تفاهم می کنند نیز زایدند. **از هر طرف محاصره شدند** وضعیت **محاصره شدگان** را نمی‌رساند. چون امکان ندارد کسی را از سه طرف محاصره کنند. شاید هم چیز محاصره شده، گرد است و اصلاً **طرف** ندارد. در جملهٔ **درحال حاضر احساس افسردگی می کنم** نیز سه کلمه زاید است: **درحال حاضر**. چون وقتی می گویید **احساس افسردگی می کنم**، منظورتان الان است (و تازه **درحال حاضر هم یعنی الان**).

کلمات و عبارات زائد جلو روانی و وضوح زبان را می گیرد. هدف از استفاده از زبان ارتباط و نیز ترغیب خواننده است، ولی وقتی نویسنده محتوای واضح جمله را به هم می زند، خواننده مجبور می شود برای درک معنای واقعی آن، جمله را دوباره بخواند. در حقیقت خواننده به جای لذت بردن از جمله، باید سعی کند آن را درک کند.

اگر نویسنده با سهل‌انگاری از کلمات زائد استفاده کند، قابلِ اغماض است، اما اگر ویراستاری کلمات زائد را از رمان حذف نکند، مقصر است. (مارک توین نیز می گوید: فرق بین کلمهٔ درست و کلمهٔ تقریباً درست مثل فرق بین آذرخش و کرم شب‌تاب است.)

۱۵۳. بحث و سخنرانی

نویسنده باید بتواند اندیشه‌هایش را در اثرش بیان کند. با این حال چرا سخنرانی، بحث و خطابهٔ توضیحی در رمان کارآیی ندارد؟

۱. ممکن است خواننده با عقاید یا نگرش مشخص نویسنده موافق نباشد و آن قسمت رمان باعث ایجاد مناقشهٔ بیهوده ای بین خواننده و نویسنده شود. و این ضدیت نگذارد خواننده عمیقاً در رمان غرق شود.

۲. این کار دخالت در داستان است و جلو جریان روانِ داستان، صحنه‌ها و حوادث را سد می کند و خواننده مجبور می شود به محتوایی فکر کند که از ذاتِ رمان بر نمی‌آید.

داستان: همسر تعمیرکاری درگیرِ فعالیتهای نهضت آزادی زنان شده است. آنها چهار بچه دارند و زن برای این که بتواند فعالیت کند، شوهرش را تحتِ فشار گذاشته تا کسی را برای نگهداری بچه‌ها و انجام کارِ خانه اجیر کند. اما تعمیرکار بیسواد به شدت با این کار مخالف است.

مثال: (بحث و جدل)؛ وینی موتور ماشین را از نزدیک دید و در ذهنش همسرش را به شکل موتور مجسم کرد. درحالی که آچار را تکان می‌داد، داد زد: «چرا مرا ول نمی کنی؟ چرا نمی گذاری تو حالِ خودم باشم هان؟» و به وارسی موتور پرداخت. و با زبانِ بی‌زبانی به زنش گفت که این ادعای زنان در قلمرو مقدس مردان، معقول نیست. حتی از لحاظ اقتصادی هم عاقلانه نیست درهای دنیای کسب و کار را به روی زنان باز کنیم. چون مردها را از کار بیکار و از خانه‌داری که خدا برای همین خلقشان کرده، غفلت می کنند. آچار را روی مهرهٔ شش گوش گذاشت و فکر کرد که مهره، گردنِ زنش است.

بحث و جدل (صرف نظر از اینکه موضوعش چیست) تعدادی جملهٔ مشخص است که نویسنده (و نه شخصیت) بیان می کند. اما با اینکه ممکن است این جملات بیانگر نگرش شخصیت باشد، نویسنده نگذاشته خود شخصیت، با زبان خود بینشهایش را در داستان بگنجاند. وینی می توانست آچار را تهدیدکنان جلوی موتور تکان دهد و بگوید: «بس است دیگر، گوشم از آهنگِ جازِ آزادی زنها کر شد، خانه بمان و بچه‌ها را بزرگ کن.»

البته منظور این نیست که عقاید و نگرش نویسنده در رمان، محلی از اِعراب ندارد. بلکه فنون داستان‌نویسی، نویسنده را موظف می کند شخصیتهایی خلق کند که عقاید نویسنده را براساس شخصیت استواری که دارند و در زمان خودشان و از طریق موقعیتهایی که برایشان پیش می آید، به خواننده القا کنند. و نویسنده باید در جایگاه خودش، یعنی پسزمینهٔ داستان بماند.

۱۵۴. شخصیتهای کاملاً خوب یا کاملاً بد

به طور کلی همهٔ جوامع متمدن، احساساتی هستند. اما اسناد تاریخی نشان می‌دهد که بشر در قرون مختلف، همواره معتقد بوده آدم کاملاً خوب یا کاملاً بد وجود ندارد. البته در داستان، شخصیت کاملاً بد یا کاملاً خوب وجود دارد، ولی این شخصیت، شخصیت اصلی نیست. شخصیتهای فرعی چون در داستان نقشی محدود دارند و چندان پیچیده نیستند، می توانند مجسمهٔ تقوا یا مظهر خباثت باشند.

اما انگیزه، دلایل و محرکهای اعمال شخصیت اصلی باید پیچیده باشد. هر چه شخصیت اصلی پیچیده تر باشد، احتمالاً خواننده بیشتر مایل است تا انگیزه هایی را به وی نسبت دهد که مورد نظر نویسنده نیست. چرا که خوانندگان تجربیات و احساسات شخصیتشان را هم در داستانی که می خوانند دخالت می‌دهند.

شخصیتهای پیچیده دست خواننده را در اظهار عقیده باز می گذارند، طوری که خواننده گاهی فکر می کند برخی از اعمال شخصیت اصلی و پلید، خوب، و برخی از اعمالِ قهرمانِ اصلی داستان بد است. اما فقط اعمال ساده، کاملاً خوب یا کاملاً بد است. و باز شخصیتهای فرعی ساده‌تر از شخصیتهای اصلی هستند.

مثال (شخصیت پلید): زنش را با روش دقیقی مسموم کرده است. زن در حالتِ احتضار است. کشیشی بالای سر زن دعا می‌خواند. قناری محبوب زن، کنار تختش است. کشیش دارد دعا می‌خواند اما قناری جیغ می کشد. حواس کشیش پرت می‌شود. شخصیت پلید خیلی آرام دستش را توی قفس می کند و سر قناری را میکند. سپس با وقاری روحانی کنار تخت زن می‌ایستد.

خواننده نمی‌داند آیا شوهرِ زن، قناری را به دلیل اینکه از کشتن لذت می برد کشته است یا چون خیلی احساساتی و با ملاحظه است نمی‌خواهد آرامش لحظات آخر زنش را به هم بزند، آیا می خواهد زنش را تحقیر کند، یا به خاطر این که دوستش دارد می خواهد صدای غم‌انگیز قناری را ببرد و یا می‌خواهد بدبینی‌اش را نسبت به خدا، به کشیش نشان دهد؟ اما نویسنده می خواهد بگوید که او از کشتن لذت می برد و هر که و هر چه را که ناراحتش کند می کشد.

او شخصیت اصلی و پلید، و هر کاری که می کند معنی‌دار است. خواننده نباید اعمال او را بد بفهمد و به غلط تعبیر و تفسیر کند. هرچه خواننده او را بهتر بشناسد، بهتر می‌تواند خصلتهای بیگانه با شخصیت وی را درک کند، اما خواننده وجود شخصیت اصلی کاملاً خوب یا بد را باور نمی‌کند. اگر چه پلید بودن شخصیتهای فرعی برایش مهم نیست.

قاتل زن و قناری باید شخصیت فرعی و پلید رمانِ شما باشد نه شخصیت اصلی.

۱۵۵. داستان فرعی

برای شروع داستان فرعی در رمان می‌توان از شیوه‌های فنی مختلفی استفاده کرد. مثلاً می توانیم بلافاصله و به موازاتِ داستان اصلی، از داستانِ فرعی استفاده کنیم؛ که در این صورت داستان فرعی باید ارتباطِ مستقیمی با داستان اصلی داشته باشد.

مثال (داستان اصلی): سه تن از محکومان از زندان فرار می کنند. و همگی به اروگوئه که دیگر امکان

ندارد آنها را بازگرداند یا پس دهد می روند. در اروگوئه مزرعهٔ وسیعی می‌خرند و حزبی نئونازی راه می‌اندازند.

(داستان فرعی): زندانیها موقع فرار برادر رییس زندان: سرپرست نگهبانها را می‌کشند. رییس زندان قسم می‌خورد که به اروگوئه برود و زندانیهای فراری و همهٔ اعضای حزب نئونازی را بکشد.

در شیوهٔ دیگر، نویسنده مدتی طولانی به بازگویی داستانِ اصلی می‌پردازد و سپس ناگهان، داستان فرعی را شروع می‌کند. در این حالت داستان فرعی با وضعیتی غیرمنتظره یا به دلیلِ رابطهٔ آن با زندگی خصوصی و گذشتهٔ شخصیت اصلی شروع می‌شود.

مثال (وضعیت): فرماندهٔ زیردریایی روسی را به منطقه‌ای می‌فرستند تا پس از دریافتِ پیام از مرکز، نیویورك را هدفِ موشکهای خود قرار دهد. فرمانده هفتاد صفحه بعد می‌فهمد که یکی از افسرانش جاسوسِ امریکاییهاست و مأموریت آنها را لو داده است.

(داستان فرعی): در صدمین صفحهٔ کتاب، نیروی دریایی امریکا یك زیردریایی را می‌فرستد تا زیردریایی روسی را پیدا و نابود کند. اما جاسوسی روسی در زیردریایی آمریکا هست که شروع به خرابکاری در آن می‌کند.

مثال (رابطهٔ خصوصی): دانشمندی در تلاش است تا هزینهٔ اختراع تازه‌اش: موشك را از جایی تأمین کند. دولت هزینهٔ آن را نمی‌پردازد. و مردم تلاش می‌کنند تا فرمول آن را بدزدند.

(داستان فرعی): معشوقهٔ سابق دانشمند که دیوانه شده پسر دانشمند را می‌دزدد، چون فکر می‌کند که بچهٔ خود اوست. زن جنون آدمکشی نیز دارد.

اگر از داستان فرعی بعداً در رمان استفاده کنیم، لازم نیست با داستان اصلی ارتباط مستقیم و تنگاتنگی داشته باشد. بلکه ارتباط ضعیف هم کافی است. ولیَ باید وقتی داستان فرعی و اصلی پیش رفتند کم کم با هم تلاقی کنند و سرانجام در هم گره بخورند. سپس داستان فرعی در داستان اصلی حل می‌شود و آن را پیچیده‌تر و هیجانش را بیشتر می‌کند.

۱۵۶. چه وقت بگذاریم خواننده جاهای خالی داستان را پر کند؟

از آنجا که نویسنده و خواننده مشترکاً داستان یا رمان را خلق نمی‌کنند، نویسنده نباید بنا را براین بگذارد که خواننده دقیقاً منظور او را می‌فهمد. با این حال گاهی نویسنده باید فکر کند خواننده منظور او را می‌فهمد. وگرنه داستان یا رمان بسیار طویل یا نویسنده شدیداً دچار اطناب مُمل خواهد شد.

مثلاً نویسنده باید فرض را براین بگذارد که اکثر خوانندگان به طور تجربی با ویژگیهای صحنه‌ها، شخصیتهای قالبی (کلیشه‌ای) و برخی از حوادث آشنا هستند. اگرچه باید همیشه واکنشهای ذهنی و احساسی شخصیت را جزء به جزء تشریح کند تا خواننده دقیقاً منظور وی را بفهمد.

مثال (ویژگیهای صحنه): تخته‌های پشت بام در اثر پوسیدگی شکم داده بود. علفهای هرز مثل انگشتان اجنه از همهٔ درزهای تخته‌ها بیرون زده و تکه‌های کندوهای زنبور به چارچوب در چسبیده بود. نوجوانی در حیاط دراز کشیده و حمام آفتاب گرفته بود.

مثال (شخصیت قالبی): پیرمرد رویِ کوهی از سکه قوز کرده بود و دستانش را به هم می‌مالید. بعد با علاقه و حوصله شروع به شمردن سکه‌ها کرد.

خواننده با خواندن مثال بالا طبعاً فکر می‌کند که صاحبان خانه افرادی سهل‌انگار هستند و پیرمرد، خسیس و پول‌پرست است. البته هدف نویسنده هم این است که خواننده صرفاً وضعیت و طرز فکر شخصیتها را در ذهن مجسم کند. بنابراین قلمفرساییهای دیگر زاید است.

اما شاید قدرت تجسم خواننده و تجربیاتش برای درك واکنشهای فردی و خاصِ شخصیت، ناقص، سطحی، ساده لوحانه یا فاقد دقت لازم باشد.

مثال: والی به پسرش گفت: «مستِ احمق!» سیلی محکمی به صورتش زد و پرتش کرد طرف دیوار. رابی محکم زمین خورد و با دست چشمانش را پوشاند. والی به طرفش رفت و مشتش را تکان داد و گفت: «مثل ولگردهایِ کثیف خیابانها شده‌ای. می‌شنوی چه می‌گویم؟» رابی دماغش را بالا کشید.

در مثال بالا، احساسات پدر مشخص است، اما احساساتِ ویژهٔ پسر مشخص نیست. اما نویسنده نباید بگذارد خواننده خود، احساسات و افکار پسر را در آن لحظهٔ بحرانی حدس بزند و جاهای خالی آن را پرکند. چرا که واکنش پسر بسیار مهم و شخصی است و در تصورِ خواننده نمی‌گنجد. بنابراین نویسنده باید برای اینکه کیفیت صحنه بهتر و رفتارِ نمایشی آنها معنی‌دار شود، واکنش پسر را دقیقاً تشریح کند.

۱۵۷. نوار ضبط صوت

هیچگاه نباید صحبتی را از روی نوار ضبط صوت پیاده کرد و سپس با مختصر تغییرات در متن و نقطه‌گذاری آن، آن را به عنوان نوشتهٔ خود ارائه داد. چون با اینکه زبانهای گفتار و نوشتار از کلمات مشترکی استفاده می‌کنند، اما این دو زبان یکی نیستند.

گفتار یعنی بیانِ شفاهیِ ضمیر هشیار نویسنده. در این حالت نویسنده فرصت درنگ ندارد تا نقبی به اعماق ذهنش بزند و دقیقاً آنچه را که می‌خواهد بیان کند. به بیان دیگر نمی‌تواند صورت کلمات گفتار را جمله، ساختمان‌بندی و مجسم کند تا آن را همچون نوشتار به شکلی گیرا ارائه دهد. درون بینی‌ها، ادراك، افکار و فنونهای (تکنیکهای) خودآگاه نویسنده در مقایسه با محتویات اعماق ذهن او، بسیار ناچیز است. ذهن خودآگاه نویسنده سهل‌انگار و سهل‌الوصول است، حال آنکه اعماق ذهن او اِشراق می‌کند و جذاب است.

نویسنده از سه سطح اصلی زبان استفاده می‌کند: ۱) **سطح گفتار**، که واژگان آن همگانی، قالبی، دم دست، متداول، محدود و سطحی است. ۲) **زبان صامت**، که همان زبان مطالعه است. تعاریف این زبان دقیقتر و کاملاً متناسب بامعانی‌یی که بیان می‌کند است و تعداد واژگان آن نیز زیاد است. ۳) **زبان نوشتار**، که زبانی (خصوصاً در داستان) دقیق، گزیده و شخصی است. هم معنی ظاهری دارد و هم معنی باطنی. نویسنده کلمات و جملات این زبان را به نحوی سازمان می‌دهد تا تأثیر خاصی بر خواننده بگذارند. در این حالت زبان نویسنده نمایشی می‌شود. اما برای اینکه گزیده‌تر شود، می‌توان آن را بازنویسی کرد.

از نوار فقط باید برای ضبط فکرها، فنون نویسندگی و ساختارهایی که ممکن است فراموش شود استفاده کرد. به علاوه می‌توان برای ثبت سریع نکات عمدهٔ صحنه‌ها و فصول، ملاحظاتی دربارهٔ طرح، تأملاتی دربارهٔ داستان، نکاتی دربارهٔ شخصیت و روابط، مصالح و فن نگارش احتمالی اثر نیز (که نویسنده به دلیل تنبلی یا مشکلاتش نمی‌خواهد آنها را بنویسد) از نوار ضبط استفاده کرد.

باری، هنگامی که زبان گفتار چاپ می‌شود، به نظر زبانی ناشیانه می‌آید.

۱۵۸. کی نباید از آماده‌سازی استفاده کرد؟

نویسنده وقتی سه چهارم رمان را تمام کرد، دیگر نباید از **آماده سازی** استفاده کند. در حقیقت بقیهٔ رمان باید خطی، مستقیم و ساده پیش برود. نویسنده تا قبل از این مرحله، خواننده را برای همهٔ حوادث آماده کرده است. به همین دلیل دیگر لزومی ندارد از آماده سازی استفاده کند. و لازم نیست اطلاعات جدیدی راجع به شخصیت، سابقه و روابط آنها و خط داستانی به خواننده بدهد، بلکه از این مرحله به بعد نویسنده بیشتر خواننده را غافلگیر و حیرتزده می‌کند.

خط داستان (قبل از اتمام سه چهارم از رمان): رالف و جنیفر باستانشناس هستند. آنها مقبرهٔ باستانی را ماسنتنوت[۱۱] برادر دو قلوی شاه توت[۱۲] را کشف کرده‌اند. اما باستانشناس مزدوری به نام کرانشا[۱۳] سعی می‌کند جلوی فعالیتهایِ آنها را بگیرد و گنج مقبره را بدزدد. سپس قتلی صورت می‌گیرد، علیه آنها دسیسه‌چینی می‌کنند و دولت در کار آنها مداخله می‌کند. سه چهارم رمان که تمام می‌شود، آنها دیگر حقاری کرده‌اند و باید وارد مقبره شوند. اما این کار خطرناك است، چون دامهای مهلکی سر راه آنهاست.

در مثال بالا، نویسنده قبلا اهداف و روابط شخصیتهای مهم را تصویر کرده است. به همین دلیل ایجاد چرخشهای جدید در داستان یا ارائه شخصیتهایی تازه، مانع پیشروی داستان می‌شود. اگر نویسنده بخواهد به یکباره تصویریِ پیچیده از شخصیتهای اصلی ارائه دهد، باید قبلا خواننده را برای پذیرش آن آماده کند. اما استفاده از آماده سازی در این مرحله، سرعت حوادث را کند می‌کند. و باز باید منابع بیرون از داستان، باعث ایجادِ گره‌های غافلگیر کننده در داستان شوند. این گره افکنی‌ها باید غیر منتظره ولی باور کردنی باشند.

بخش پایانی داستان: زن و مرد قهرمان بدون این که کشته شوند وارد مقبره می‌شوند. شخصیت پلید زیرسنگی که روح راماسنتنوت رویش می‌اندازد، له می‌شود. و باستانشناسها با این کشف در جهان مشهور می‌شوند.

غافلگیریهای این بخش از رمان (مثل سقوطهای ناگهانی و...) باید تصادفی باشد و خواننده قبلاً برای مواجهه با آن آماده نشده باشد. مثلاً باربری که قبلاً نویسنده نقش مهم او را در داستان تصویر کرده است، در حقیقت روحانی برجسته‌ای است که نمی‌خواهد قداست معبد از بین برود، زمین لرزه (رعب‌آور جادویی یا طبیعی،) مقبرهٔ دیگری یعنی مقبرهٔ پسر عموی راماسنتنتوت را نیز هویدا می‌کند و بالاخره قهرمان زن متوجه می‌شود که حامله است و می‌ترسد ارواح بچه‌اش را نفرین کنند.

در بخش پایانی رمان باید خواننده را با حوادث مختلف سرگرم کرد.

۱۵۹. اعمال باور نکردنی

شخصیتها باید در وضعیتی باور کردنی دست به اعمالی باور نکردنی بزنند. به بیان دیگر نباید ناگهان و به نحوی غیرمنتظره، قدرت خارق‌العاده‌ای از خود به نمایش بگذارند. (البته افسانه‌ها، داستانهای تخیلی، ترسناک و علمی جزو استثناها هستند.) حوادث خارق‌العاده باید هنگام وقوع وضعیتهای اضطراری یا بحرانهای باور کردنی رخ دهد.

خوانندگان نیز در چنین وضعیتهایی یعنی دراوج وحشت، مخاطرات یا عشقها و یا هنگام وقوع اتفاقات عجیب و غریب، اعمال قهرمانانه، قدرت خارق‌العاده و ایثار شخصیتها را باور می‌کنند.

مثال: همه داستان آن آدم معمولی را که یکباره عقب کامیونی را بلند کرد تا زنش را از زیر چرخهای آن نجات دهد شنیده‌اند. وی دفعتاً قدرتی خارق‌العاده پیدا نکرد و ناگهان مثل فیلمها که آدمها در آن یکدفعه به صورت انسان گرگ نما در می‌آیند، از آدمی ساده تبدیل به سامسون[۱۴] نشد، بلکه در وضعیتی بحرانی و اضطراری، قدرتی اسرارآمیز پیدا کرد.

در مثال بالا، با اینکه عمل مرد باور کردنی نیست، اما چون با ابزاری عادی (دستها، پاها و غیره) دست به این عمل زده است و این ابزار پس از اینکه وضعیت بحرانی تمام شد، دوباره به حالت عادی برمی‌گردند، خواننده آن را باور می‌کند. به بیان دیگر شخصیت فقط در وضعیتی بحرانی، آدمی خارق‌العاده شده است.

مثال: نویسنده نمی‌تواند پیرمرد ۸۳ ساله‌ای را که کشاورز است و به دلیل روماتیسم و ورم مفاصل فلج شده است، نشان دهد که از روی قاطر جستی می‌زند تا نتیجه‌اش را از چنگال خرسی درنده و وحشی نجات دهد. با اینکه ایثار و عمل قهرمانانهٔ وی باور کردنی است، اما نحوهٔ عمل او را نمی‌توان باور کرد. نویسنده باید سن و وضعیت جسمی او را نیز در نظر بگیرد. اگر پیرمرد با عجله جلو خرس وحشی و نتیجه‌اش برود و داد بزند: «بایست، ای خرس وحشی!» و با قدرتِ خارق‌العاده چشمانش و به سبک هیپنوتیستهای سنتی، خرس را سرجایش میخکوب کند، عمل وی باور کردنی نیست. اما اگر ضمن داشتن چنین قدرتی، به خرس بگوید: «بیا بغلم، بچه خرس نازنین» و بعد خرس به زمین بیفتد و شروع به خرخر کند، عمل او باور کردنی است. چون با اینکه نمی‌توان باور کرد که پیرمرد فرتوتی که به بیماری نرمی استخوان مبتلاست، قدرت جسمانی شگفت‌انگیزی داشته باشد، اما قدرت هیپنوتیسم او باور کردنی است.

باری. با اینکه میخکوب کردن خرسی تنومند توسط پیرمرد باور کردنی نیست، اما عمل شگفت‌انگیز وی باور کردنی است. چون ناگهان عضلات وی قوی نشده و یکباره از نیروی جسمانی کاراته‌بازی با کمربند سیاه، استفاده نکرده است. و باز با اینکه عشق شدید او به نتیجه‌اش و وضعیت مخاطره‌آمیز وی، قدرتی مافوق انسانی را (البته برای مدت کوتاهی) در وجودش زنده کرده است، اما پس از اینکه آنها از خرس دور شدند، پیرمرد ۸۳ ساله به عنوان هیپنوتیستی عالیمقام مستقیماً به جلسهٔ نمایش نمی‌رود. بلکه وقتی آن دو به مکان امنی رسیدند، وی دوباره تبدیل به همان پیرمرد می‌شود. قدرت مافوق انسانی وی فقط تا وقتی دوام دارد که وجودش ضروری باشد.

پانویس:

۱ـ Everett

۲ـ Timbuktu

۳ـ رمانی شرح احوال گونه، اثر تامس ولف، نویسندهٔ آمریکایی.

۴ـ اثر فیودورداستایوسکی، نویسنده مشهور روسیه.

۵ـ اثر استیون کرین، نویسنده آمریکایی.

۶ـ اثر هنری فیلدینگ، نویسنده انگلیسی.

۷ـ اثر تامس هاردی، نویسنده انگلیسی.

۸ـ اثر چارلز دیکنز، نویسنده انگلیسی.

۹ـ اثر تئودور درایزر، نویسنده امریکایی

۱۰ـ اثر توماس مان، نویسنده آلمانی

۱۱ـ Ramasenthentut

۱۲ـ Tut

۱۳ـ Kranshaw

۱۴ـ Samson ـ یکی از قاضیان قوم بنی اسراییل که قدرت بدنی بی‌همتایی داشته.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی