درسهایی درباره داستان‌نویسی - (۸)

نویسندهٔ کم‌حوصله، خیلی زود مایوس می‌شود

لئونارد بیشاپ
ترجمهٔ محسن سلیمانی

۱۳۳. بیان قالبی

تنها هنگام صحبت شخصیتها می‌توان از بیان قالبی (کلیشه‌ای) استفاده کرد: «به زور چشمهایم را باور می‌کردم»، «به خانه که رسیدم مثل موش آب کشیده شده بودم» و «خوراك مرغ به این خوشمزگی نوبر است». اما بیان قالبی، شکلهای دیگر نثر مثل نثر روایی، توصیفی، معارفه‌ای و مستند را خراب می‌کند.

بیان قالبی، عبارت، جمله یا سخن کوتاهی است که روزگاری تازگی داشته است ولی در اثر کثرت استعمال بی‌ارزش شده است.

بیان قالبی از سه بخشِ اساسیِ زبان سرچشمه می‌گیرد: **اصطلاحات**: که شکلی از بیان صنف، طبقهٔ اجتماعی یا قومی خاص است: «احساس می‌کرد سر دماغ است» و «نمی‌خواست زندگی سگی بکند».

عبارات مبتذل: عباراتی است که مردم دائماً به کار می‌برند: «عیالِ مربوطهٔ آن آقاست»، «رفته پی زائوا» و «هر دو یك روح‌اند اندر دو بدن!».

عبارات زبان بیگانه:[1] «یك کار فرس‌ماژور (وضعیت غیر منتظره) پیش آمد، رفتند» و «ریموت کنترلش (وسیلهٔ کنترل از راهِ دور) را زدم ولی کار نکرد».

بیانِ قالبی، نشانگرِ شلختگی نثر است. و باز مشخص می‌کند که نویسنده بهای لازم را به صحنه نداده و سعی نکرده است آن را با نثری دقیق و نوپردازیهای تصویری، به نحوی نمایشی ارائه دهد. اغلب تندنویسی و بی‌توجهی به زبانِ فنی، منجر به بیانِ قالبی می‌شود.

اگر خواننده بتواند (به دلیل آشنایی با زبان نویسنده) جملهٔ نویسنده را تمام کند، نویسنده تأثیر جدیدی ایجاد نکرده است، بلکه صرفاً چیزی به خواننده یادآوری کرده که وی می‌داند و باز استفاده از بیان قالبی، مطالعهٔ کمِ نویسنده را می‌رساند. و نشان می‌دهد که وی با میراث متنوع زبان و عباراتی که قبلاً دیگران به کار برده‌اند، آشنا نیست و میل ندارد نثری پدید آورد که برگرفته از میراثِ متنوع زبان ـ که استفادهٔ چندانی هم از آنها نشده ـ است.

۱۳۴. عمل داستانی (آکسیون)

نویسنده باید صحنه‌های حوادث را به نحوی بنویسد که خواننده احساس کند رفتار شخصیتها رفتاری مطابق با زندگی واقعی است. اما همهٔ اتفاقات صحنهٔ دعوا، تعقیب و گریز، شکار و جنگ را نمی‌توان در داستان آورد. در غیر این صورت صحنه زیر بار سنگین خودش، کُند پیش می‌رود و فرو می‌ریزد. نویسنده فقط جزئیاتی را انتخاب می‌کند و در داستان می‌آورد که حادثه را تصویر و خواننده را در پر کردن جاهای خالی حادثه راهنمایی کند. با این کار خواننده احساس می‌کند حادثه کاملا واقعی است.

مثال: شعله‌های آتش با انفجار، از پنجرهٔ بسته بیرون زد. بچه‌ای به گریه افتاد. مادرش داد زد: «کمك!»

لازم نیست نویسنده تکه شیشه‌هایی را که در هوا چرخ می‌خورد، رنگهایی را که روی چارچوب پنجره یف کرده است و گرمای شدید را وصف کند. و باز لزومی ندارد توضیح دهد که کودك می‌ترسد. و مادرش

وحشت کرده است و نمی‌تواند بچه‌اش را نجات دهد. تجربه و تخیلِ خواننده خود، جاهای خالی را پر خواهد کرد.

و باز نباید نویسنده در اتاق مشتعل حرکت حوادث را متوقف کند تا تخت، دِراور، اسباب بازی‌ها، رنگ دیوارها و طرحِ فرش را توصیف کند. این جزئیات از شدت و جِدت اوجگیری داستانی که نویسنده می‌خواهد خلق کند می‌کاهد. به همین دلیل باید هنگام توصیفِ حرکتِ پرشتاب حوادث، جزئیات را حذف کرد.

مثال: بچه تِلپی نزدیکِ تکه‌ای از فرشِ مشتعل افتاد. مادرش او را چسبید و از زمین کند. وقتی به طرفِ در بسته هجوم می‌برد اسباب بازی‌ها زیر پاهایش له شدند. زن از میانِ صدای جلزجلز شعله‌های آتش، صدای جیغ آژیری را شنید. در حالی که روی چوبهای بلوط ایستاده بود و نفس نفس می‌زد، التماس کنان گفت: «کمک! خدایا، زود باشید!»

عمل داستانی حادثه‌ای است که عمداً مجزا می‌شود و در کانونِ توجه دقیق قرار می‌گیرد. زبان نیز باید واضح و دقیق باشد. در این حالت جایِ چندانی برایِ تصویرپردازی نیست و فرصت بسیار کمی برایِ درون نگری یا بیان افکار و توضیحات عالمانه وجود دارد. خواننده نیز با تجربیات و تخیلی شبیه تجربیات و تخیل نویسنده به وسطِ صحنه می‌آید و جای خالی تمام آن توضیحات احساسی یاذهنی را که نویسنده برای حفظ سرعت داستان، از داستانِ خود حذف کرده، پر می‌کند.

۱۳۵. زاویهٔ دید چند لایهٔ اول شخص

رمان زاویه دید چند لایهٔ اول شخص به نویسنده امکان می‌دهد تا مهارت خود را در زمینهٔ گفتگونویسی، روایت اول شخص، ارائه طرح پیچیده و افشای ادراك تیپهای مختلف نشان دهد. اما نویسنده باید با دقت و ماهرانه از این شیوه استفاده کند، در غیر این صورت زاویهٔ دید، بر داستان تحمیل یا احتمالاً خواننده گیج خواهد شد.

داستان و طرح: وصیتنامهٔ مردی ثروتمند را خانواده‌اش می‌خواند. مرد برای هریك از چهار فرزندش یك چهارم نقشهٔ گنجی پنجاه میلیون دلاری را به ارث گذاشته است. اما اگر آنها باهم به دنبالِ گنج نگردند، به این پول گزاف دست نخواهند یافت. خطِ طرح داستان، به نحوهٔ جستجوی آنها می‌پردازد.

در اینجا نویسنده از زاویه دید اول شخص استفاده می‌کند اما برای بازگویی داستانِ هریك از برادرها، فصول و صحنه‌ها را تغییر می‌دهد. آنها هرکدام داستان فعالیتهای خود، اتفاقاتی را که رخ می‌دهد و داستان اتحاد، دشمنیها، حرص، شجاعت، وفاداری، خیانت، جاه‌طلبی و رفتار خشونت آمیز خود راتعریف می‌کنند و زاویه دیدهای داستان دائماً تغییر می‌کند.

این شکل از رمان‌نویسی مشکل است ولی اگر نویسنده از عهدهٔ نوشتن آن برآید، داستانی جذاب خلق کرده است. هنگامی که نویسنده داستان را از زاویه دید یکی از شخصیتها روایت می‌کند، برخی یا همهٔ شخصیتهای اصلی دیگر، بایددر صحنه حضور داشته باشند. اما نویسنده طرح، روابط و حوادث داستان را از دید همین شخصیت ارائه می‌دهد. و سپس داستان را از زاویه دید شخصیت دیگر بازگو می‌کند ولی همان طرح وروابط را البته نه به شکل دفعهٔ قبل، به نمایش می‌گذارد. بدین معنی که داستان را این بار کسی که معیارها، اصول اخلاقی، احساسات و تمایلات متفاوتی دارد روایت می‌کند. و سپس نویسنده زاویه دید برادر سوم را با همان وضعیت و روابط می‌کاود. اما خواننده به اختلافهایی پی می‌برد که حتی خود شخصیتها از آن مطلع نیستند. در این حالت **خواننده بیش از شخصیتها می‌داند.** اگرچه هنوز اطلاعات نویسنده بیش از اوست. و باز خواننده نمی‌داند که نویسنده طرح داستان را چگونه پی‌ریزی خواهد کرد.

علاوه بر داستان اصلی شخصیتهای منفرد، ایشان داستانهایی فرعی و مربوط به خود نیز دارند. بدین معنی که هر برادر جدا از داستانی که به نقشه و گنج مربوط می‌شود، داستانی خصوصی هم دارد. و این داستانها نیز متقابلاً خواننده را با زندگی و منافع شخصیتهای دیگر و داستانهای ثالثی آشنا می‌کند.

بنابراین می‌توان رمان را صرفاً روی زندگی چهار نفر متمرکز کرد و رمانی کوتاه نوشت. و یا رمانهایی دنباله‌دار و گسترده نوشت که زندگی چهار نفر را که درگیر حوادث بی‌شمار و در مدت زمانی طولانی از تاریخ هستند، در بر می‌گیرد.

۱۳۶. تکمیل صحنه‌هایی که نوشتنشان غیر ممکن است

هنگامی باید با سرسختی صحنه‌ای را کامل کنید که کاملاً مطمئن شوید نمی‌توانید آن را بنویسید. اگر نویسنده فقط مهارتهای شناخته شده‌اش را به کار گیرد، در حقیقت صرفاً از آنچه می‌داند استفاده کرده است، اما این به هیچ وجه کافی نیست. چرا که نویسنده با تکمیل صحنه‌هایی که نوشتنشان غیرممکن است چیزهای بیشتری می‌آموزد.

نویسنده‌ها مدتها قبل از اینکه دست به قلم ببرند، باخواندن کتابهای مختلف به طور ناخودآگاه صدها فن داستان‌نویسی را می‌آموزند.

اما نویسنده باید برای کشف شیوه‌ها و مصالح بیشتر و درون‌نگری‌ها، شکلها، ادراکها، فنون و اشراقهای جدید، دائم بنویسد. در حقیقت نمی‌توان با استفادهٔ دقیق از محفوظات اتفاقی، چنین چیزهایی را کشف کرد. نویسنده نمی‌داند که چه می‌داند. به همین دلیل باید حتماً به صحنه‌ای نیز که پرداختش مشکل است ولی کمك می‌کند تا وی نقب عمیقی به درون خویش بزند و آنچه را که می‌داند کشف کند، بپردازد. در این حالت او نه تنها صحنه را کامل می‌کند، بلکه مهارتهای جدیدی بر مهارتهای نویسندگی‌اش اضافه می‌کند.

درواقع نویسنده با نقابها سرو کار دارد و دائم نقابِ مصالح و دانشهایش را پس می‌زند. در پس نقاب او، نقاب دیگری است و در پس این نقاب نیز نقاب بعدی. شاید اگر نویسنده همهٔ نقابهایی که به چهرهٔ دانستنیها، درون نگری‌ها و مکاشفه‌هایش خورده است، پس بزند، بتواند خویشتن نگری کند.

در حقیقت وقتی شما یکی از شیوه‌های صحنه‌پردازی احتمالی را تجربه می‌کنید و می‌فهمید که این شیوه کارایی ندارد، براثر تداعی معانی به شیوه‌های احتمالی دیگر پی می‌برید. و اینك باید صحنه را دوباره با سرعت و زاویه دیدی متفاوت، شگرد نویسنده‌ای دیگر و درون نگری تازه‌ای که از آن چشمپوشی کرده بودید، شروع کنید. این شیوه‌های احتمالی که در عمق وجودتان کشف کرده‌اید، راه‌حل پرداخت صحنه‌ای است که نوشتنش غیرممکن می‌نمود. به علاوه این برگه ورود به کلاسی است که شما نه تنها دانش‌آموز بلکه معلم آن هم هستید.

نویسندهٔ کم‌حوصله، راحت‌طلب است و خیلی زود مأیوس می‌شود. اگر از همهٔ دانشهایش استفاده کرده باشد، فقط ترتیب آنها را عوض و دائم آنها را تکرار می‌کند. اما نویسندهٔ با حوصله در عمق وجودش فرو می‌رود تا آنچه را که لازم دارد بیابد، و بعد با مصالح وفنون جدیدی بیرون می‌آید در واقع او از خودش یاد می‌گیرد.

۱۳۷. آماده سازی دوگانه

با آماده سازی دوگانه در یك صحنه، ضمن رعایت اختصار، سرعت داستان را نیز بیشتر می‌کنیم. نویسنده برای آماده سازی دوگانه، از ساختار دو زاویه دیدی استفاده می‌کند.

صحنه: قاتلی جوان را به زندان می‌برند. پدر او رئیس زندان است. پدر وپسر از هم متنفرند. پدر در دیدار با پسرش، فقط دستورالعمل‌ها را به او ابلاغ و قاتل جوان سکوت می‌کند.

نویسنده برای آماده سازی خواننده برایِ صحنهٔ بعد، دستورالعمل‌های رئیس زندان را قطع می‌کند و با استفاده از زاویهٔ دید پسر، لحظاتی به ذهن او رسوخ می‌کند.

مثال: «... و با کوچکترین سرپیچی از قوانین، یك ماه می‌روی زندان انفرادی...» جوئی وانمود می‌کرد که دارد گوش می‌کند، اما عذاب می‌کشید. آیا ترزا نامه‌ای رمزی برای او می‌فرستاد تا به کمك آن سیستم فاضلاب مرکزی را پیدا کند؟ صدای پدرش ملال‌آور بود. جوئی تظاهر به اطاعت کرد. ترزا قسم خورده بود نامه را می‌فرستد. اما اگر نمی‌فرستاد دیگر هرگز نمی‌توانست پا بیرون بگذارد.

نویسنده آماده سازی را آنقدر ادامه می‌دهد تا با تأکید بر نقشهٔ آیندهٔ جوئی، آن را تشریح کند: جوئی می‌خواهد به زودی فرار کند.

مثال (آماده سازی از زاویه دید پدر): قبل از اینکه پسرش از اتاق بیرون برود. تلفن روی میز زنگ می‌زند. رئیس زندان تلفن را برمی‌دارد و با سر به پسرش اشاره می‌کند و می‌گوید: «مادرت است. می‌توانی یك دقیقه با او صحبت کنی.» وقتی جوئی با مادرش صحبت می‌کرد، رئیس زندان دستش را روی

رسید انگشتر الماس چهار قیراطی که به نازگی برای معشوقه‌اش خریده بود گذاشت. به صورت صافِ پسرش نگاه کرد. اگر پسرش بویی از قضیه می برد، به مادرش می گفت. رسید را مچاله کرد. می توانست این کثافت را ترغیب به فرار کند و بعد با گلوله او را از پای درآورد. به پسرش که داشت حرف می‌زد نیشخند زد.

و به این ترتیب دیگر نیاز به صحنه‌هایی مجزا برای طرحریزی نقشهٔ فرار احتمالی پسر یا تشریح نقشهٔ پدر برای راحت شدن از شر پسر، نیست. بلکه نویسنده وقتی به این صحنه‌ها می‌رسد، حادثه را شروع می کند، خواننده نیز قبلاً برای پذیرش آن آماده شده است، ر آماده سازی دو گانهٔ، صحنه‌ها را پی‌ریزی کرده است. مصالحی همچون نقشهٔ فرار و قتل پسر نیز چون جزئی از داستان هستند، افشا نمی شوند.

۱۳۸. حقایق عاطفی در برابر حقایق عینی

اگر حقایق محض را به نحوی منظم در کنار یکدیگر بگذاریم صحنه، محیط و پسزمینهٔ تاریخی اثر به وجود می‌آید. ولی حقایق عاطفی و شخصی، واقعیتهای عینی را برای ما باور کردنی می کنند.

مثال (حقایق محض و عینی): الجزایر در شمال افریقاست. اهالی این کشور از ریشهٔ بربر و عرب هستند. / سربازان یونانی کلاهخودهای مفرغی به سر داشتند و کاکل کلاهخودها از موی یال اسب بود. / در کینکاردن آن فرتِ اسکاتلند، پل متحرکی هست که احتیاج به تعمیر دارد.

مثال (حقایق عاطفی و شخصی): از پرتقالهای الجزایری بدش می‌آمد. / کلاهخود سربازی مفرغی گوشهایش را اذیت می کرد. / آگیِ زیر پل متحرک قدیمی ایستاده بود و دید که چگونه باز می شود. و دوید؛ می ترسید پل، رویش بیفتد.

وقتی نویسنده می گذارد شخصیتها زندگیشان را در صحنه‌ای واقعی به نمایش بگذارند، روند قانع کردن خواننده آغاز می‌شود. و وقتی حقایق محض (که با دقت در داستان جا افتاده) جزئی از زندگی شخصیتها می‌شوند، تبدیل به حقایقی عاطفی می‌شوند. اما لزومی ندارد حقایق عاطفی را جداگانه بخوانیم و ببینیم چه واکنش احساسی در برابر آن داریم. ممکن است حقایق عاطفی جزو لاینفک صحنه شوند.

مثال: پیرزن دستی به دستهٔ صندلی کشید و به عکس شوهر متوفایش لبخند زد و گفت: «دلم واقعاً برایت تنگ شده، سام.»

صندلی جنبنده و عکس، حقایق محض هستند ولی به محض اینکه زن دستی به صندلی می کشد و با عکس صحبت می کند، تبدیل به حقایق عاطفی می‌شوند.

شخصیت داستان از هر حقیقتی استفاده کند، آن حقیقت بدل به حقیقتی شخصی، عاطفی می‌شود. می توان در صحنه‌های جنگ، چرک، اثر انگشت‌ها و لکه‌های مشروب رویِ نقشه‌های جنگی را تصویر کرد. و گذاشت تا قهرمان زن رمانس گوتیک، در اثر استشمام بوی فرشهای شرقی پراز خاك، عطسه کند.

حقیقت عینی و محض: غروب خورشید مثل پرهای طاووسی می‌ماند که برآن طرف قلهٔ کوه می لغزید.

حقیقت عاطفی و شخصی: از غروب شگفت انگیز خورشید که مثل پرهای طاووسی برآن طرف قلهٔ کوه می لغزید، دهانش باز ماند.

احساس، حقایق بی‌جان و خنثی را زنده و شورانگیز می کند.

۱۳۹. شخصیت اصلی، تغییر می کند

همان طور که در رمان فصول اصلی داریم و در هر یك از آنها یك بحران، جهت داستان را تغییر می‌دهد، شخصیت اصلی نیز تغییر می کند.

شخصیتها نباید در اول و آخر داستان یا رمان یك جور باشند. اگر هویت درونی شخصیت تغییر نکند، یا شخصیت ارزشی نداشته تا درباره‌اش داستان بنویسیم یا نویسنده از «حوادثِ» خط طرح استفادهٔ مؤثری نکرده است. بنابراین **شخصیت اصلی باید تغییر کند.**

مثال: یك کارگر ساده ساختمانی عشق شدیدی به پیمانکار شدن دارد. **الف)** به هدفش می‌رسد. **ب)** به هدفش نمی‌رسد.

الف) اگر به هدفش برسد، موانعی را که از سرراهش برمی‌دارد، شخصیت درونی‌اش را تغییر می‌دهد. مثلاً شك دارد ولی صاحب یقین می شود؛ بزدل است اما متکبر و یا مردّد است اما امیدوار می‌شود.

ب) اگر به هدفش نرسد، باید حوادث و ضعفهای درونی‌اش که باعث شکستش شده، شخصیتش را تغییر دهد. یعنی از عشق به تنفر برسد یا امیدوار است ولی بدبخت شود.

وقتی شخصیت اصلی تغییر می کند، جهت داستان او نیز عوض می‌شود. و وقتی خط داستانی شخصیتِ اصلی عوض شد، کل خط داستانی نیز تغییر می کند. اگر چیزی در داستان تغییر نکند، داستان بی تحرك و ساکن است. اما تغییرات مشخص شخصیت به معنی وجود کشش نمایشی و تحرك در داستان، و داستان متغیر نیز داستانی جذاب و پیچیده است.

تا شخصیت مکاشفهٔ درونی عجیبی نکند، تغییر نمی کند. و باز حادثه‌ای بحرانی باعث این مکاشفهٔ عجیب می‌شود. وقتی این حادثه ـ که شخصیت را تغییر می‌دهد ـ اتفاق می‌افتد، دیگر خط داستانی در مسیر قبلی پیش نمی‌رود. بنابراین داستان نیز باید در اثر تغییر شخصیت اصلی، تغییر کند.

مثال: پسری که کور مادرزاد است، درمیان جامعهٔ نابیناها بزرگ می‌شود. ده سال بعد والدینش مجبور می‌شوند به شهر بروند، و ناگهان پسر تغییر می کند. چرا که می‌فهمد با بچه‌های دیگر فرق دارد و نابیناست. به همین دلیل باید مسیر زندگی و داستان او نیز تغییر کند.

۱۴۰. سه خط اصلی داستانی

همهٔ داستانها براساس سه خط اصلی داستانی نوشته می‌شوند، اما هر کدام از این سه خط گنجایش فنون وساختارهای مختلف داستان نویسی را دارند. به علاوه به راحتی می‌توان آنها را از هم تشخیص داد: انسان برضد خودش، انسان برضد انسان و انسان برضد طبیعت.

انسان برضد خودش: دراین نوع خط داستانی، مشکل اساسی جسمی، عاطفی یا ذهنی شخصیت اصلی باعث می‌شود تا وی نتواند خوشبخت یا موفق شود و یا به محبوب / محبوبه‌اش برسد: مثلاً شخصیت، بیماری کودك آزاری دارد یا از آتش زدن کلیساها لذت می‌برد.

مثال: مردی نقشه ای می خرد تا گنج دزدان دریایی را که در جایی از سواحل گولد آفریقا دفن شده است پیدا کند. مرد با اینکه می داند زنش در تلاش است تا او را بکشد، و ممکن است گنجی در کار نباشد، همسرش رانیز همراه خود می برد.

انسان بر ضد انسان: دراین حالت انسان درگیر با عشق نافرجام، دشمن، ازدواج مصیبت‌زا، کارفرمای ظالم، دیکتاتور یا درحال فرار از دست آدمکشی دیوانه است.

مثال: دو برادر و یك خواهر در کشوری که دیکتاتور دیوانه‌ای برآن حکومت می کند زندگی می‌کنند. آنها برای عوض کردن سرنوشتشان، از این کشور می گریزند. و برای نجات مردم ستمدیده‌شان سلاح می‌خرند و ارتش تشکیل می‌دهند.

انسان بر ضد طبیعت: دراین نوع داستان انسان درگیر با توفان، زلزله، طاعون، خشکسالی، حیوانات وحشی یا تصادم ناگهانی زمین با ستاره‌ها یا سیاره‌هاست.

مثال: بیماری عجیب و کشنده‌ای در میان مردم بومی قبیله‌ای گمنام در افریقا شایع شده است. هیأتی مذهبی ـ پزشکی به آن منطقه اعزام می‌شود تا به آنها تا زمانی که سرمی کشف شود و آنها در برابر بیماری مصونیت پیدا کنند، کمك کند.

داستان کلیِ تك تك رمانهای بالا، گنجایش کافی برای ترکیب با دو طرح دیگر را دارد. اگر نویسنده دو یا هر سهٔ آنها را با هم ترکیب کند، دیگر هیچگاه در ایجاد رابطه‌ها و خلق وضعیتهای داستانی در نمی‌ماند. به علاوه می تواند از همهٔ شگردها و فنون داستان‌نویسی نیز استفاده کند.

اگر نویسنده از دو داستان کلی بالا (انسان برضد انسان و انسان بر ضد طبیعت) استفاده کند، باید آنها را به تناوب به کار بگیرد؛ طوری که هر بار یکی از آنها در داستان برجسته‌تر شود.

مثال: دو برادر و یك خواهر هنگام فرار از دستِ قوای دولتی، با حیواناتی وحشی رودررو می‌شوند. آنها از راه دریا فرار می کنند و به خانواده‌ای که به

جستجوی گنج مخفی آمده اند می پیوندند. و بعد هنگام مواجهه با توفان در دریا یکی از برادرها عاشقِ زنِ جویندهٔ گنج می شود. آنها می فهمند که در محلِ گنج مخفی، بیماری عجیبی شایع شده است. به ساحل می‌روند و به هیأتی مذهبی ـ پزشکی برمی‌خورند. هیأت از آنها می خواهد تا به کمك هم بومیها را در برابر بیماریشان واکسینه کنند. جویندهٔ گنج برای اینکه همسرش از برادری که عاشقِ اوست دور باشد، با خانواده‌اش همراه هیأت پزشکی می‌رود، اما خواهر و دو برادر به جستجوی گنج مخفی می‌روند.

نویسنده ابتدا داستان «انسان بر ضدِ انسان» و سپس داستان «انسان بر ضدطبیعت» را در طرح داستان برجسته می‌کند تا با کمك عنصر طبیعت کاری کند که شخصیتها همواره با حوادث درگیر باشند. و بعد مجدداً به داستان «انسان علیه انسان» می‌پردازد تا تأثیر فشار روحی و خطرها را بر روی افراد و روابط آنها نشان دهد.

و باز اگر نویسنده هر سه داستان کلی را با هم بیامیزد و به کار گیرد، باید متناوباً هر بار از یکی از آنها به عنوان داستانِ اصلی و از دوتای دیگر به عنوانِ داستانهایِ فرعی استفاده کند. بدین معنی که باید هر بار که خط داستانی حاکم بر رمان به نقطهٔ پایانی خود رسید، یکی از دو خط داستانی و فرعی دیگر، جایِ آن را بگیرد و داستان اصلی شود.

مثال: جویندهٔ گنج آدم ترسویی است اما سعی می‌کند شجاع باشد. زنش نیز آدم سرد مزاجی است که تلاش می‌کند بر ناتوانی‌اش در عشق‌ورزی فائق آید. یکی از برادرها حریص و عاشق پیشه است و قصد دارد گنج را بدزدد. برادر دیگر وطن‌پرستی افراطی است که آرزو دارد دیکتاتور بعدی شود... پسر جویندهٔ گنج نیز بسیار چاق است و نمی‌تواند جلویِ پرخوری‌اش را بگیرد.

اگر نویسنده از هر سه خط داستانی در رمانش استفاده کند و هر بار یك در میان «طرحِ شخصیت»، سلسله مصایب طبیعی و طرح «روابط توأم با درگیری اشخاص» را به کار گیرد، دیگر نباید نگران به دست آوردنِ مصالح کافی برای مطالعهٔ طبیعت انسانی و خلق موقعیتها باشد.

شیری را مجبور کنید دائم در تعقیب توله‌سگیِ دستاموز که تنگی نفس دارد باشد، و بعد خواهید دید که فقط بی‌سوادها رمان شما را نمی‌خوانند.

۱۴۱. نقایص رمانتان را توجیه نکنید

وقتی نویسنده‌ای که اثری منتشر نکرده، رمان خود را پس از تکمیل، بازنویسی می‌کند، به نحوی عجیب سرکش می‌شود واز تصحیح نقایصی که مربوط به سه نوع از عناصر داستانی است و در پیشنویسی همهٔ رمانها وجود دارد سرباز می‌زند.

۱. محتوایی که نویسنده به جای اینکه آن را در صحنه‌ای تصویر کند، در **گفتگو** آورده است،

۲. **صحنه‌های طولانی** که یك تأثیر یا نکته نمایشی بیشتر ندارند و می‌توان آنها را از طریق روایت یا گفتگو تعریف کرد و

۳. **درون‌نگری‌های طولانی** که توأم با بحث و جدل است

نویسنده در ابتدا با بی‌رحمی و بی‌طرفی کامل شروع به حك و اصلاح متن داستانش می‌کند. چون در ابتدا ـ اگرچه با اکراه ـ دوست دارد داستانش را حك و اصلاح کند. اما وقتی به ارزیابی نکات اصلاحی ادامه می‌دهد، کم‌کم نسبت به جرح و تعدیل آن بی‌میل، و بعد ملاحظه کار می‌شود و شروع به توجیه نقایص اثرش می‌کند. اولین و دم‌دست‌ترین «توجیه درست» این است که بگوید:

«شاید دارم با معیارهای فنی‌یی که بر اثرم تحمیل می‌کنم مته به خشخاش می‌گذارم. خیلی از رمانهای پرفروش ضعیفتر از اثر من هستند و نقایص کارشان خیلی بیشتر از نقایص رمان من است. آره، می‌توانم صدتایشان را اسم ببرم.»

نویسنده‌ای که تاکنون اثری چاپ نکرده، در این مورد اغراق نمی‌کند. سه نوع نقصی که قبلاً ذکر کردیم در بسیاری از رمانهای قدیم و جدید پرفروش هست. البته می‌توان علت این سهل‌انگاری و سرسری‌نویسی نویسندگان را توضیح داد. اکثر ناشران کاری به کیفیت اثر داستانی ندارند بلکه هدفشان تجارت است نه هنر. اگرچه این حکم مطلق نیست. ناشرانی هم هستند که هنوز داستان برایشان مهم است. اما تعدادشان زیاد نیست.

اما آثار منتشر شده و پر از نقص نباید الگوی نویسندگان شوند. بلکه باید هنگام نوشتن معیارهای فنیِ عام و ارزشمند داستان‌نویسی را رعایت کنند و اهمیتی به آثار چاپ شده و شهرت و پولی که آثار متوسط ولی پرفروش برای نویسندگانشان به ارمغان آورده اند، ندهند.

۱۴۲. ویژگیهای معلم خوب

معلم داستان‌نویسی شما باید پنج ویژگی زیر را داشته باشد:

۱. باید مطمئن شد که من، خودبینی و غرور او به حدی نیست که شما را به حساب نیاورد. چون شما قرار است چیزی بیاموزید نه اینکه مطیع حکمفرمایی ظالم باشید.

۲. از معلمی که نمی‌تواند بی‌طرف باشد و همهٔ نوشته‌ها را بر طبق سلیقه یا به نفع خود نقد و بررسی می‌کند بپرهیزید. معلم خوب باید شیوه‌های نویسندگی‌یی را پیشنهاد کند که شما بتوانید به کمك آن و بر طبق معیارهای بینش خلاق خود، چیزی را که خود می‌خواهید بنویسید. سلیقهٔ شخصی آموزگار شما ارزشی برای شما ندارد بلکه نگرشهای نقادانهٔ او (چه با آنها موافق باشد و چه نباشد) باید بی‌طرفانه باشد و بر بینش شما تأثیر بگذارد.

۳. از معلمی که دیگران را مسخره، تحقیر و دلسرد و معلم متملقی که بیش از حد شما را تحسین می‌کند یا همیشه شیفتهٔ نوشته‌های شماست نیز بپرهیزید. چون کار شما آنقدرها بد یا خوب نشده است. بنابراین هر دو نوع معلم بی‌کفایت و گمراه کننده هستند.

۴. معلم باید نویسنده‌ای حرفه‌ای باشد که از راه خلق و انتشار آثاری با اشکال متفاوت امرار معاش می‌کند. چون نویسنده‌ای که با فنون مختلف داستان‌نویسی آشناست خیلی خوب می‌تواند آثار متنوع و با سبکهای مختلف هنرجویان خود را ارزیابی کند.

۵. از معلمانی که مجانی درس می‌دهند نیز اجتناب کنید. چون این نوع معلمها یا آدمهای خودبزرگ‌بینی هستند که به تعریف و تمجید دیگران احتیاج دارند و یا سخاوتمندانی احمق هستند. هنرجویان باید بهای آموزشی را که می‌بینند بپردازند تا دقیقتر گوش بدهند و سخت‌تر کار کنند.

لزومی ندارد به معلمتان عشق بورزید یا از او متنفر باشید، فقط اگر می‌خواهید چیزی بیاموزید به او احترام بگذارید.

۱۴۳. شخصیتهایتان را بیش از حد پیچیده نکنید

شخصیت اصلی جامع در چارچوب محدودیتهایی فردی ـ که در ضمن نمی‌تواند از آنها یا فراتر بگذارد ـ تصویر می‌شود. هنگامی که محدوده یا اندازهٔ شخصیت مشخص شد، دیگر باید ثابت بماند. پیچیده‌ترکردن شخصیت، او را جذابتر نمی‌کند. بلکه برعکس، پیچیدگی غیرضروری وی، حواس خواننده را پرت می‌کند. چرا که نویسنده با این کار انگیزه‌هایی گمراه‌کننده برای شخصیت ارائه می‌دهد و خواننده منتظر وضعیتهایی می شود که هیچگاه به وجود نخواهد آمد.

داستان: دینا[۲] غواص اعماق دریاهاست و کارش کشف گنجهایی است که در دریا غرق شده‌اند. وی به لحاظ درستکاری، اعتبار و تخصص، شهرتی جهانی دارد. اینك او با کشور اسپانیا قراردادی بسته تا محل کشتی جنگی حامل گنجی را که در سال ۱۵۳۵ در سواحل پرتقال غرق شده، کشف کند.

نویسنده می‌تواند در این داستان کلی، انواع و اقسام روابط، توطئه‌ها و ماجراها را به وجود آورد. اما محدودهٔ علائق و تواناییهای شخصیت اصلی ـ که نویسنده در ابتدا ترسیم کرده ـ چارچوب طرح را مشخص می‌کند.

صحنه: دینا در عمق صدمتری آب است. گواینکه قرار است این بار برای آخرین بار غواصی کند. چرا که بیماری قلبی دارد و اگر بیش از حد هیجان‌زده شود، می‌میرد. اینك او هشت‌پای عظیم‌الجثه‌ای را کشته و آب، از خون مشکی‌رنگش، سیاه شده است. کوسه‌های آدمخوار به او نزدیك می‌شوند. گروهی از آدمکشان جویندهٔ گنج نیز تهدیدش کرده اند که قبل از کشفِ کشتی، او را خواهند کشت. ضمن اینکه چیزی نمانده تا هوای آن منطقه توفانی شود.

دینا فقط باید با سلسله مشکلات فعلی‌اش درگیر باشد و احساسات، تجزیه و تحلیل‌ها و افکار او صرفاً بر کانون «وضعیت فعلی» و در محدودهٔ «مصالح

شخصیتش»، متمرکز باشد.

اما در این هنگام لزومی ندارد وی در مذهب شك کند، دغدغهٔ رژیم غذایی‌اش را داشته باشد، ترسهای نمادینی که او را در زیر آب به ستوه می‌آورد و یا ادراك فراحسی و حزن‌انگیز به سراغش بیاید. چرا که اینها مصالح حاشیه‌ای هستند و در این وضعیت فایده‌ای به حال او ندارند.

نویسنده می‌تواند در محدودهٔ شخصیت‌پردازی اولیه‌اش، به افکار، احساسات و تمایلات مختلف شخصیتش بپردازد. اما لزومی ندارد برای پیچیده‌ترکردن دنیا، از محدودهٔ شخصیت‌پردازی او یا فراتر بگذارد بلکه باید صرفاً نقبی عمیقتر به محتوایی که قبلاً وجود داشته بزند تا مصالح بیشتری بیابد.

۱۴۴. شخصیت رو به رشد و شخصیت آنی

نویسنده در رمان شخصیتهای متفاوتی خلق می‌کند تا به دلایل مختلفی از آنها استفاده کند: ۱) برخی از شخصیتها به تدریج رشد می‌کنند، ۲) بعضی نیز شخصیتهای آنی یا مشخص هستند و ۳) شخصیتهایی نیز هستند که هم آنی هستند و هم به تدریج رشد و نمو می‌کنند.

شخصیتهای اصلی همیشه رو به رشد هستند. آنها دائم رشد می‌کنند و بعد در انتهای رمان، تبدیل به شخصیتهای کاملی می‌شوند.

مثال الف: کنراد کارمند بانك است و در حقیقت برای ادارهٔ مالیات بردرآمد کار می‌کند. شغلش نیز کشف کارهای خلاف بانکی است. داستان که پیش می‌رود مشخص می‌شود وی آدمی خانواده‌دار است و دوست دارد کارش طوری باشد که همیشه از همسرش دور باشد. در ضمن هزینهٔ زندگی سه پسر نامشروعش را نیز می‌دهد.

شخصیتهای آنی یك نقش بیشتر ندارند و همیشه به همان صورتی که بودند در داستان ظاهر می‌شوند. خواننده نیز از طریق نقشهای نیمه قالبی (کلیشه‌ای) آنها، آنها را به جا می‌آورد: مثل پیشخدمت خانواده، کشیش ناحیه، وکیل وصی، فرماندار ایالت و پلیس راهنمایی رانندگی.

مثال ب: کنراد با زنانی که از آنها بچهٔ نامشروع دارد چند بار ملاقات می‌کند ولی زنان هر بار به همان صورتی که قبلاً بودند می‌مانند و از این صحنه تا صحنهٔ بعد تغییری نمی‌کنند. خواننده نیز اطلاعات تازه‌ای دربارهٔ آنها به دست نمی‌آورد. چرا که آنها نقشی ساده در داستان دارند و شخصیتهایی مشخص هستند.

شخصیتهای فرعی می‌توانند هم آنی و هم رو به رشد باشند. با اینکه نقش خاص آنها در داستان تقویتِ نقش شخصیت اصلی است، داستانهایی خاص خود و مجزا نیز دارند. و باز با وجود اینکه خواننده آنها را به محض ظاهرشدن در داستان و از طریق نقششان به جا می‌آورد، رفته رفته با ایفای نقش خود، کاملتر می‌شوند. به علاوه به میزانی که در داستانِ شخصیتِ اصلی و نیز در داستان مجزای خود، سهم دارند رشد و نمو می‌کنند.

مثال ج: همسر کنراد مذهبی است و به نظرش کارکردن برای ادارهٔ مالیات بردرآمد حرام و کثیف است. اما چون فکر می‌کند که در آینده عقاید کنراد را عوض می‌کند از او جدا نمی‌شود. **نقش مشخص او در داستان نیز همین است.** نویسنده برای اینکه او بیشتر رشد کند اجازه می‌دهد تا بفهمد کنراد هزینهٔ زندگی سه بچهٔ نامشروعش را می‌پردازد. به علاوه زن را وامی‌دارد کاری کند تا کنراد روابط به نظر وی غیرمذهبی‌اش را با آدمهای دیگر قطع کند.

۱۴۵. سابقهٔ روانی شخصیت

وقتی نویسنده برای توصیف کامل شخصیت، داستان را روی وضعیت روانی او متمرکز می‌کند، این خطر هست که به جای شخصیت‌پردازی، سابقهٔ روانی شخصیت را تشریح کند. شخصیت‌پردازی داستانی، امکانات مختلفی را در اختیار نویسنده می‌گذارد. طوری که وی می‌تواند ابعاد مختلف رفتاری شخصیتش (در سالهای مختلف و در ارتباط با خانواده و دوستانش و همچنین پرهیزکاری و خباثت و موفقیتها و شکستها و غیرهٔ او) را به نحوی نمایشی و باورکردنی بکاود. به بیان دیگر همواره می‌تواند چیزهای بیشتری دربارهٔ شخصیت اصلی داستانش بنویسد.

سابقهٔ روانی شخصیت، نوعی شخصیت‌پردازی کور است. به عبارت دیگر به محض اینکه نویسنده چارچوب سابقهٔ روانی شخصیت را مشخص کرد، شخصیت در این چارچوب حبس می‌شود و نمی‌تواند پا از آن بیرون بگذارد. چون در صورتی که از این چارچوب خارج شود، رفتارش متناسب با تصویر روانی او و طبعاً باورکردنی نیست.

مثال (فیلمنامه‌ای که تاکنون صدها فیلم جورواجور تلویزیونی و سینمایی از روی آن ساخته شده است): مرد جوان خوش‌چهره‌ای با دختر افسردهٔ کافه آشنا می‌شود و قبل از اینکه پا به اتاق او بگذارد، او را با جوراب زنانهٔ نایلونی که روی پاشنهٔ آن تصویر قلب سرخی گلدوزی شده، خفه می‌کند. و بعد شش دختر دیگر را نیز می‌کشد. شهر متوحش و پلیس مستأصل است. هیچ مغازهٔ جورابفروشی جورابی که قلب سرخی بر پاشنه‌اش باشد، ندارد. از این به بعد بیننده خاطرش جمع است که **دو صحنهٔ خاص** دیگر را نیز می‌بیند.

نخستین صحنه، صحنهٔ صحبتهای پلیس روانشناس با کارآگاه (قهرمان) فیلم است. وی برای کارآگاه توضیح می‌دهد که این قتلها به لحاظ روانشناسی در ارتباط با دلبستگیهای فرد نسبت به مادرش است. سه زن دیگر خفه می‌شوند. صحنهٔ حتمی بعدی نیز قاتل جوان را نشان می‌دهد که در اتاقش است و دارد تصویر قلبی را بر پاشنهٔ جوراب بلندی می‌دوزد. پشت سر او عکس زنهایی است که به طور گروهی می‌رقصند. یکی از رقصندگان در مرکز آنها قرار دارد و پایش را بلند کرده است. بر پاشنهٔ جوراب بلند او نیز تصویر قلب سرخی می‌درخشد. وقتی مرد جوان قلب سرخ را بر پاشنهٔ جوراب می‌دوزد، رو به عکس می‌کند و به گریه می‌افتد و هق‌هق‌کنان می‌گوید: «تو، روسپی! مادرم، روسپی!» و با خشم جوراب را دور دستش می‌پیچد و آماده می‌شود تا زن دیگری را بکشد.

سوابق روانی شخصیتها در داستان معمولاً از جمله مصالح دم دست و سطحی، و به منزلهٔ چتری از درونکاویهای طبیعت انسانی است که به راحتی بر شخصیت اکثر افراد منطبق می‌شود؛ در صورتی که داستان یعنی توجه دقیق به شخصیت فردی انسانها. به علاوه خواننده از طریق سابقهٔ روانی شخصیت، اعمال او را پیش‌بینی می‌کند. به بیان دیگر به محض اینکه انگیزهٔ کامل بالینی شخصیت اصلی را افشا کردیم، دیگر اعمال او خواننده را غافلگیر نمی‌کند. چون دیگر تبدیل به شخصیتی مشخص شده است.

اگر خط طرح باعث به وجود آمدن انگیزه در شخصیت، در زمان حال داستان نشود، دیگر نمی‌تواند پیچیده شود. شاید نویسنده بتواند با تعداد زیادی طرح فرعی، ظاهری غلط‌انداز به طرح اصلی بدهد و شخصیتهای فرعی را مشغول کند، اما خط طرح اصلی همچنان ساده خواهد ماند، چون انگیزهٔ شخصیت اصلی ساده است. جوانی که با جوراب بلند، زنها را خفه می‌کند، «زمانِ حال» ندارد بلکه زندانی «گذشته» است. مادر این جوان عاشقان زیادی داشته و او می‌خواسته جایِ آنها را بگیرد. اما چون نمی‌توانسته، از مادرش متنفر شده است. به همین دلیل هم زنها را به عنوان نمادِ مادرش می‌کشد. این همان سابقهٔ روانی شخصیت است که در کانون توجه اوست. شخصیت غیر از این انگیزهٔ دیگری ندارد.

نقش خط طرح در رمان این است که شخصیت را وادارد تا به قدر کافی رشدونمو و سپس تغییر کند. اما سابقهٔ روانی، شخصیت را به بن‌بست می‌رساند. چرا که او نمی‌تواند آدم دیگری غیراز آنچه درگذشته بوده، بشود. در صورتی که باید همیشه شخصیتِ داستانی، فردی بالاتر از مجموعهٔ سوابقش باشد.

وقتی شخصیت را معرفی می‌کنیم باید برخی از وجوه شخصیت وی را آشکار کنیم. اما وقتی او با حوادث خط طرح بیشتر رودررو می‌شود، ابعاد بیشتری از شخصیتش تصویر می‌شود. در حقیقت او تا پایان رمان، دائم در حالِ تحول است.

موقعی که شخصیت با بحران و کشمکشی در زمان حال مواجه می‌شود و ویژگیهایِ ناشناختهٔ شخصیت او، وی را وامی‌دارد تا دست به عملی بزند، کشش و نمایش به وجود می‌آید. اما اگر شخصیت، ترکیبی از ویژگیهای زندگی گذشته‌اش باشد، خواننده دقیقاً اعمال او و علت رفتار او را از قبل پیش‌بینی می‌کند.

البته نباید درونکاویهای روانی را یکسره از رمان حذف کنیم، چون ناگزیر باید ذکری از آنها در رمان به میان آوریم. ولی باید فقط بخشی از شخصیت‌پردازی ما تشریح انگیزهٔ روانی شخصیت باشد. اما اگر انگیزه روانی، کل شخصیت‌پردازی فرد را تحت‌الشعاع قرار دهد، باید آن را به شکلی پوشیده در داستان بیاوریم.

پانویس

۱ـ این عبارت توسط مترجم به متن اصلی اضافه شده است.

۲ـ Dana