دریچه

Dialogue

شگردهای نوشتن گفت‌وگو در داستان کوتاه

Gray Provost
نوشته گری پرووست
ترجمه کاوه فولادی‌نسب

The Secrets of Writing Powerful Dialogue

گری پرووست را به خاطر فعالیت زیادش در زمینه ویراستاری، «نویسنده نویسنده‌ها» نامیده‌اند. پرووست در مدت طولانی کار مستقل‌اش، که با پرکاری و استعداد ذاتی همراه بوده، ۱۶ کتاب، شامل رمان، کتاب کودکان و تئوری‌های داستان‌نویسی، به صورت مستقل یا با همکاری نویسندگان دیگر، منتشر کرده است. از او بیش از هزار مقاله و داستان نیز منتشر شده است. داستان کودکان او، «اگه می‌شد، چی می‌شد»، که با همکاری همسرش، گیل، نوشته شده، در سال ۱۹۸۵ برنده جایزه شد. جدیدترین کتاب او، که بر اساس ماجرایی واقعی نوشته شده، «بدون بخشش» نام دارد: داستان درباره اولین زنی است که در فلوریدای جنوبی به مجازات اعدام با صندلی الکتریکی محکوم شد.

دریچه

به یکی از شاگردان کلاسم گفتم: «چی‌کاره‌ای ژانت؟»

گفت: «پیشخدمت‌ام».

گفتم: «شغل خوبی است».

[به جز ما] سی نفر دیگر هم توی کلاس بودند و به این گفت‌وگو گوش می‌کردند. از چهره‌های‌شان معلوم بود که حوصله‌شان سررفته.

دوباره پرسیدم: «چی‌کاره‌ای ژانت؟»

دوباره گفت: «پیشخدمت‌ام».

گفتم: «پیشخدمت؟ فکر نمی‌کنی راه احمقانه‌ای برای گذران زندگی باشد؟»

گفت: «نه، من کارم را دوست دارم».

- دوست داری؟ واقعاً می‌خواهی بگویی که دوست داری برای یک مشت احمقی که بلد نیستند آشپزی کنند، همبرگر سرو کنی؟

حالا توجه همه حاضران کلاس به گفت‌وگو جلب شده بود؛ برای‌شان جالب بود که بدانند ژانت به این سؤال من چه جوابی می‌دهد و من چه پاسخی به او خواهم داد: موفق شده بودم توجه‌شان را جلب کنم.

من گفت‌وگوهایی از این دست را در هرکلاسی یک‌بار انجام می‌دهم تا یکی از رایج‌ترین اشتباهات داستان‌نویسان در نوشتن گفت‌وگو را، گوشزد کنم؛ یکی از شش خطای گفت‌وگونویسی، که من در طول یک سال مطالعه و نقد، بارها و بارها به آن برخورده‌ام. گفت‌وگوی بدون کشمکش. در پایان این مقاله و بعداز بررسی پنج خطای دیگر، به «گفت‌وگوی بدون کشمکش» خواهم پرداخت.

یکی از شش خطای گفت‌وگونویسی که من در طول یک سال مطالعه و نقد بارها و بارها به آن برخورده‌ام گفت‌وگوی بدون کشمکش است

۱. استفاده زیاد از اسامی در گفت‌وگو

آخرین دفعه‌ای که گفت‌وگویی مشابه گفت‌وگوی زیر داشتید، کی بود؟

- سلام رندی، چه‌طوری؟

- خوبم گیل، می‌بینم که یک سگ جدید خریده‌ای.

- آره رندی، یک سگ پاکوتاه

- سگ خوشگلی است، گیل.

احتمالاً هیچ وقت. گاهی اوقات موقع حرف زدن با کسی، اسمش را صدا می‌زنیم. این کار معمولاً وسیله‌ای برای بیان احساسات است. معمولاً پدر و مادرها وقتی عصبانی می‌شوند، اسم را صدا می‌زنند، مثل این جمله: «جیمی مورفی، همین الان از توی آن آشغالدانی می‌آیی بیرون.» همان‌طور که در زندگی واقعی، وقتی با دیگران صحبت می‌کنیم، به‌ندرت اسم‌شان را به زبان می‌آوریم ، در داستان نیز اسم شنونده باید به‌ندرت در گفت‌وگو آورده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شود. داستان‌نویسان جوان عادت دارند در استفاده از اسامی زیاده‌روی کنند؛ غافل از این‌که این ناشی‌گری، به داستان کیفیتی تصنعی می‌دهد، و تازه‌کار بودن نویسنده را فاش می‌کند.

در گفت‌وگوی بین «رندی» و «گیل»، همین کیفیت ناشیانه و مصنوعی خودنمایی می‌کند؟ گفت‌وگو مثل یک رود است و «رندی» و «گیل»ها همچون تخته‌سنگ‌هایی که مانع جریان آن می‌شوند. حالا همان گفت‌وگو را یک‌بار دیگر بدون «رندی» و «گیل»ها بخوانید تا ببینید که چه‌قدر روان‌تر می‌شود.

استفاده از اسامی فقط یک عادت نادرست است؛ عادت نادرستی که می‌توانید به راحتی از بین ببریدش. اگر صفحه‌ای را خواندید و به شخصیتی برخوردید که اسم مخاطب‌اش را ده‌بار صدا زده، حداقل هشت‌بارش را خط بزنید. بعد، گفت‌وگو را بدون آن دوبار باقی‌مانده بخوانید. شاید حتی به آن‌ها نیز احتیاج نداشته باشید.

احتمالاً به این دلیل دچار این اشتباه می‌شوید که فکر می‌کنید خواننده متوجه نخواهد شد چه کسی با چه کسی صحبت می‌کند، اما نگران نباشید. خواننده سرنخ‌های زیادی دارد. تغییر پاراگراف نشان‌دهنده این است که گوینده عوض شده است. نسبت دادن گفت‌وگوها (آن پسر گفت، آن دختر گفت و...) به‌سادگی نشان می‌دهد که چه کسی در حال صحبت کردن است. و البته، مضمون گفت‌وگو (بهتر از هروسیله‌ای) خواننده را آگاه می‌کند که گوینده کیست. اگر ما بدانیم که «گیل» صاحب سگ است، تردیدی باقی‌نمی‌ماند که این «رندی» است که می‌گوید: «سگ کوچولوت نزدیک بود با دندان‌هاش پای من را بکند، ازت شکایت می‌کنم و تا آخرین سنت جریمه را ازت می‌گیرم».

استفاده از خطاب مستقیم، تنها زمانی به نفع شماست که در ازای آن امتیازی به دست آورید، مثلاً بهبود شخصیت‌پردازی یا افزایش ارزش داستانی. کلمه «گیل» در جمله «گیل، می‌بینم که یک سگ جدید خریده‌ای.» هیچ‌کاری انجام نمی‌دهد. اما اگر می‌نوشتید «عزیزم، می‌بینم که یک سگ جدید خریده‌ای.» یا «احمق‌جان، می‌بینم که یک سگ جدید خریده‌ای.» به خواننده نشان می‌دادید که گوینده چه احساسی درباره مخاطب‌اش دارد، و به این طریق به گفت‌وگو لحن می‌دادید.

۲. توصیف گفت‌وگو

داستان‌نویسان، عموماً به گفت‌وگوهای‌شان اطمینان ندارند چون نمی‌دانند که خواننده متوجه لحن و مفهوم جمله خواهد شد یا نه. به همین دلیل سعی می‌کنند که مشکل را با توصیف گفت‌وگو حل کنند: شخصیت داستان مطلبی را می‌گوید، و نویسنده (قبل یا بعداز آن) به شما اطلاع می‌دهد که او با چه حالتی آن مطلب را گفته. نویسندگان معمولاً برای این قبیل توصیف‌ها، از فعل و قید استفاده می‌کنند؛ استفاده‌ای نادرست. این‌جا نمونه‌ای از استفاده نادرست از فعل را می‌بینید:

اعلام کردم: «ازت نمی‌ترسم».

ژول عصبانی شد: «هوی، چی‌کار می‌خواهی بکنی، می‌خواهی من را با یک ترانه بترسانی؟»

فریاد زدم: «شاید»

غرغر کرد: «شاید هم می‌خواهی مثل کاراته‌بازها بهم لگد بپرانی».

این‌جا، تنوع فعل‌ها (اعلام کردم، عصبانی شد، فریاد زدم و غرغر کرد) گیج‌کننده، احمقانه و غیرضروری است. اگر شخصیت‌ها و وضعیت و موقعیتی Situation را که در آن قرار دارند، بشناسیم، می‌توانیم لحن‌شان را تشخیص دهیم؛ بدون این‌که نیازی باشد، نویسنده گفت‌وگو را قطع و لحن شخصیت‌ها را توصیف کند.

حالا، به نمونه‌ای دیگر از همین اشتباه و این‌بار بااستفاده از قید توجه کنید:

سریع گفتم: «ازت نمی‌ترسم».

ژول کنایه‌آمیز گفت: «هوی، چی‌کار می‌خواهی بکنی، می‌خواهی من را با یک ترانه بترسانی؟»

با شعف جواب دادم: «شاید»

مسخره‌کنان گفت: «شاید هم می‌خواهی مثل کاراته‌بازها بهم لگد بپرانی».

در این مورد، نویسنده فکر می‌کند که بااستفاده از قید (کنایه‌آمیز، مسخره‌کنان و...) سطح گفت‌وگو را ارتقاء می‌دهد. اما واقعیت این است که با ایجاد وقفه‌هایی برای توضیح چگونگی ادای جمله‌ها و کلمات، تأثیرگذاری و

داستان‌نویسان جوان عادت دارند در استفاده از اسامی زیاده‌روی کنند؛ غافل از این‌که این ناشی‌گری، به داستان کیفیتی تصنعی می‌دهد، و تازه‌کار بودن نویسنده را فاش می‌کند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روانی گفت‌وگوها را از بین می‌برد. گفت‌وگوی بالا متعلق به داستان کودکان «پاپ کورن» است که من و همسرم نوشته‌ایم. البته ما در نوشتن گفت‌وگوها از هیچ قیدی استفاده نکردیم، همین‌طور از هیچ فعلی، به جز «گفت»؛ کلمه‌ای رایج و قابل فهم، که عمل داستانی را پیش‌می‌برد، بدون آن‌که ضرباهنگ‌اش را کُند کند.

تا آن‌جا که می‌توانید یا از فعل «گفت» استفاده کنید یا اصلاً از هیچ فعلی استفاده نکنید. سعی کنید به‌ندرت و فقط در مواقع ضروری گفت‌وگو را به کمک قید توصیف کنید. به خاطر داشته باشید که بیش‌تر گفت‌وگو باید بتواند لحن خودش را (به خواننده) منتقل کند و نیازی به توضیح نداشته باشد. خواننده شما گیج نیست. اگر به او از شخصیت داستان و آن‌چه اتفاق می‌افتد، شناخت درستی بدهید، بدون توضیح شما، لحن شخصیت را خواهد فهمید.

شیوه‌ای مناسب برای خلق لحن در گفت‌وگو، انجام همان کاری است که بازیگران برای اجرا انجام می‌دهند ـ البته اهمیت شخصیت‌پردازی در بخش‌های دیگر داستان را نیز نباید دست‌کم گرفت ـ درباره هرشخصیت سؤال کنید «انگیزه او چیست؟» و «وقتی این جملات را می‌گوید چه احساسی دارد؟» معمولاً نویسنده، بدون کنکاش واقعی در مورد انگیزه و احساس شخصیت، گفت‌وگوها را روی کاغذ می‌آورد. باید به درون شخصیت نفوذ کنید. عصبانی است؟ ترسیده است؟ آیا از حرفی که زده، پشیمان است؟ متعجب است؟ سعی می‌کند باهوش باشد، یا تلاش می‌کند کسی را برنجاند، بخنداند یا تحت‌تأثیر قرار دهد؟ از گفتن این جمله‌ها و کلمات چه هدفی دارد؟ اگر شما آن‌چه را که شخصیت داستان احساس می‌کند، احساس کنید، احتمالاً خواننده نیز آن‌چه را که شما می‌شنوید، خواهد شنید.

۳. گفت‌وگوی چاق شده

منظور از گفت‌وگوی چاق شده، گفت‌وگویی است که خواننده آن، حضور نویسنده را، در حالِ پر کردن گفت‌وگو از اطلاعاتی که در محاورات روزمره نمی‌آید، احساس کند. بسیاری از نوشته‌هایی که من خوانده‌ام پر از گفت‌وگوهای چاق شده بوده‌اند، مثالی می‌آورم:

تونی گفت: «سام، من و تو ده هزار دلار از شرکت والنتین دزدیده‌ایم. پنجم ژوئن. موقع بستن حساب‌ها، حتماً جرویس متوجه این موضوع می‌شود. حالا که داداشت، وارن، هم وکیل است و هم شوهرخواهر والنتین، باید قضیه را بهش بگوییم».

«نه، نمی‌توانیم بهش بگوییم؛ نه او، نه هیچ‌کس دیگر. تو هنوز به‌خاطر آن مشتی که تابستان گذشته تو سالن رین‌بو به آن پسره زدی، پایت گیر است. تازه، فکر می‌کنی، اگر تو دفتر شرط‌بندی راکینگهام بفهمند که من از محل کار قبلی‌ام ده هزار دلار دزدیده‌ام. بهم اجازه می‌دهند باز هم صندوق‌دارشان بمانم؟»

مشخص است که در این‌جا، از گفت‌وگو برای معرفی شخصیت‌ها استفاده نشده، بلکه نویسنده می‌خواهد به وسیله آن موضوع را برای خواننده توضیح دهد. طبیعی است که حوصله خواننده سرمی‌رود، درست مانند زمانی که بتواند ببیند چه‌گونه شعبده‌باز کارت‌های بازی را غیب می‌کند.

گفت‌وگو باید کوتاه و بجا، و نباید پر از جزئیات و اطلاعاتی درباره گذشته شخصیت‌ها باشد.

برای رفع این اشکال، دو راه وجود دارد، یکی اطلاع‌رسانی مستقیم است. به عنوان مثال:

برادر سام وکیل است و شوهر خواهرِ والنتین.

تونی گفت: «باید به داداشت بگوییم، او تنها کسی است که می‌تواند کمک‌مان کند».

این شکل از بیان، خواننده را گیج نمی‌کند، چون نشان می‌دهد که تونی مشغول فکر کردن بوده است ما باور می‌کنیم که تونی مشغول فکر کردن به این موضوع بوده که برادر سام وکیلی است که با خواهرِ والنتین ازدواج کرده. این‌که تونی در شرایطی عادی مطالبی را به سام بگوید که او قطعاً می‌داند، باورپذیر نیست.

راه دیگر برای این اشکال، اطلاع‌رسانی به شیوه غیرمستقیم است.

سعی کنید به‌ندرت و فقط در مواقع ضروری گفت‌وگو را به کمک قید توصیف کنید. به خاطر داشته باشید که گفت‌وگو باید بتواند لحن خودش را منتقل کند

می‌توانید اطلاعات را به شکلی روان در خلال گفت‌وگو به خواننده منتقل کنید، به شرطی که بتوانید او را قانع کنید که شخصیت داستان آن (جمله) را خواهد گفت. گوینده می‌تواند به نحوی باورپذیر، اطلاعاتی را که طرف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقابل‌اش می‌داند، تکرار کند؛ به شرطی که به سؤالی پاسخ دهد یا تأکید بر آن لازم به نظر برسد. به عنوان مثال:

- ده هزار دلار سام، کم‌پولی ندزدیده‌ایم. فکر نمی‌کنم شرکت والنتین وقتی این قضیه را بفهمد، بی‌خیال ما بشود.

- چه‌طوری ممکن است بفهمند؟

- پنجم ژوئن، وقتی جرویس حساب‌ها را می‌بندد، موضوع را می‌فهمد. باید به داداشت بگوییم.

- او چه غلطی می‌تواند بکند؟

- مگر وکیل نیست؟ با خواهر والنتین هم که عروسی کرده. پس می‌تواند ما را از این مخمصه دربیاورد.

- نه نمی‌توانیم بهش بگوییم.

- چرا؟

- تو هنوز به خاطر اون گُه‌کاری تو سالن رین‌بو، پایت گیر است.

- خوب گوش کن. من آن پسره را نزدم. برایم پاپوش دوخته بودند.

- مهم نیست. پلیس می‌گوید تو او را زده‌ای. تازه، فکر می‌کنی دفتر شرط‌بندی راکینگهام حال می‌کند اگر بفهمد یکی از صندوق‌دارهایش از محل کار قبلی‌اش ده هزار دلار دزدیده؟

اگر گوینده، اطلاعاتی را به طرف مقابل‌اش بدهد که به آن نیازی ندارد، باید نیاز به گفتن آن مطالب را در خودش احساس کرده باشد. در مثال آخر، تونی نیاز دارد سام را متقاعد کند که موضوع را به برادرش بگویند. سام نیاز دارد تونی را متقاعد کند که رازشان را مخفی نگه‌دارند. نکته مهم این است که هرکدام براساس نیاز خود صحبت می‌کند، نه براساس نیاز مخاطب‌اش. گفت‌وگو زمانی خراب می‌شود که گوینده شروع به ارائه اطلاعات معلومی کند که به نیاز خودش هم پاسخی ندهد. برای مثال: «مهم نیست. پلیس می‌گوید تو آن کار را کرده‌ای. تازه، فکر می‌کنی رُز بیگلی، رئیس من تو دفتر شرط‌بندی راکینگهام، حال می‌کند اگر بفهمد که یکی از صندوق‌دارهایش، تو ماه ژوئن، با یک همدست، ده هزار دلار از شرکت والنتین دزدیده؟»

گفت‌وگو زمانی خراب می‌شود که گوینده شروع به ارائه اطلاعات معلومی کند که به نیاز خودش هم پاسخی ندهد

وقتی به دنبال گفت‌وگوی چاق شده در داستان‌تان می‌گردید تا حذف‌اش کنید، از خودتان بپرسید: «آیا طرف مقابل این اطلاعات را می‌داند؟» اگر پاسخ مثبت بود، بپرسید: «آیا تکرار این اطلاعات، نیاز گوینده را برطرف می‌کند؟» اگر پاسخ منفی بود، گفت‌وگو را حذف کنید یا طوری آن را بازنویسی کنید که به نیاز گوینده‌تان پاسخ دهد.

۴. گفت‌وگوی غیرضروری

گفت‌وگو چند وظیفه اصلی برعهده دارد: عمل داستانی را پیش می‌برد، شخصیت‌پردازی می‌کند و اطلاعات می‌دهد. اما هیچ‌وقت نباید از گفت‌وگو برای پر کردن فضاهای خالی صفحه استفاده کرد، همین‌طور برای خلق صحنه‌هایی که به راحتی قابل تغییر باشند، یا برای ساختن زمینه‌ای که به وسیله روایتی ساده، سریع‌تر و مؤثرتر شکل می‌گیرد. چنین گفت‌وگوهایی، گفت‌وگوی غیرضروری خوانده می‌شود.

یکی از رایج‌ترین مثال‌ها در این زمینه، گفت‌وگوهایی است که موقع معرفی افراد به یکدیگر می‌آید.

آنژی گفت: «بورلی، می‌خواهم با ویلیام وارنر آشنات کنم.» دستم را دراز کردم و با آقای وارنر دست دادم.

او لبخندزنان گفت: «سلام، بورلی».

آنژی گفت: «و این خانم جوان، دنا فروست، منشی آقای وارنر هستند. دنا، ایشان بورلی کانتی هستند».

با هم دست دادیم. «سلام دنا».

گفت: «سلام، از ملاقات‌تان خوشبختم».

بعضی از داستان‌نویسان، هروقت که یکی از شخصیت‌های داستان با دیگری آشنا می‌شود، این گفت‌وگوی زائد و خسته‌کننده را به‌کار می‌برند. فقط بنویسید «آنژی مرا به آقای وارنر و منشی‌اش، دنا فروست، معرفی کرد.» بعد، داستان را پیش ببرید.

نکته دیگر این‌که اگر خودتان مطلبی را به شکل بهتری می‌توانید بگویید، گفتن آن را به شخصیت‌های داستان واگذار نکنید. برای‌تان مثالی می‌آورم. یکی از کتاب‌های من به نام داروی کشنده، شخصیتی دارد به نام آنی کَپوت، که متهم یک پرونده قتل است و برای اولین‌بار [است که] به دادگاه پامی‌گذارد. می‌توانستم گفت‌وگو را به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شکل زیر بنویسم:

به پت گفت: «دادگاه جای ترسناکی است، نه؟ عین یک غول بی‌شاخ و دم می‌ماند که می‌خواهد قورتم بدهد».

پت گفت: «آره... خب، تو این وضعیت و موقعیت، همه چیز ترسناک است».

گفت: «آره، حتی تو. انگار داری می‌روی جایزه بگیری. با این لباس سه‌تکه و آن کیف توی دستت. مثل این می‌ماند که یکی از آن‌هایی».

-آنی، فکر می‌کنی تو این کیف چی باشد؟ رمز بمب؟

می‌توانستم همین‌طور ادامه بدهم و گفت‌وگوی قابل قبولی بنویسم. اما دلم می‌خواست صحنه‌ای از تنهایی آنی را خلق کنم، انزوایش را، حتی در کنار وکیل‌مدافع‌اش، و می‌دانستم که خودم بهتر از شخصیت داستانم می‌توانم این کار را انجام دهم. بنابراین، به گفت‌وگو نیازی نبود. داستان را به این شکل نوشتم:

در آن صبح آفتابی، وقتی آنی همراه پیتر پیسکیتلی توی راهروی دادگاه راه می‌رفت، از تو می‌لرزید. احساس می‌کرد که دادگاه غول بی‌شاخ و دمی است که می‌خواهد او را ببلعد. ساختمان ترسناک بود. کمی بعد، فکر کرد که همه‌چیز ترسناک است؛ حتی پت. طوری با قدم‌های محکم جلوی او راه می‌رفت که انگار برای گرفتن جایزه‌ای می‌رود. لباس یک‌دست سه تکه گران‌قیمتی پوشیده بود و کیفی روی دوشش آویزان بود. انگار یکی از همان‌ها باشد. آنی مردی را به‌یاد آورد که دوروبر رئیس جمهور می‌پلکید و کیفی توی دستش بود، مثل پت. فکر کرد رمز بمب توی کیف پت است. دلش می‌خواست بداند بالاخره چه کسی توی این مبارزه پیروز می‌شود.

وقتی که جمله ساده‌ای مثل «ماری مرا به والدینش معرفی کرد.» به آسانی می‌تواند جای گفت‌وگو را بگیرد، استفاده از گفت‌وگو غیرضروری است. همین‌طور زمانی که گفت‌وگو کاری را انجام می‌دهد که شما با وسیله‌ای دیگر، بهتر می‌توانید انجامش دهید، یا زمانی که نکته‌ای درباره شخصیت نمی‌گوید یا داستان را پیش‌نمی‌برد، یا زمانی که هیچ کشمکشی در صحنه موجود نیست، نیز گفت‌وگو غیرضروری است.

۵. تکرار اطلاعات در گفت‌وگو

پیش از این، زمانی که گزارشگرِ روزنامه بودم، عادت بدی داشتم: توضیح دادن اتفاقات و تکرار دوباره آن‌ها در گفت‌وگوها. به عنوان مثال داستان را به این شکل می‌نوشتم:

دیشب، میر فرگوسن به شورای شهر اعلام کرد که صدور اوراق مشارکت برای یک مرکز تفریحی جدید را تصویب نخواهد کرد. او به هیأت وزیران اعلام کرد: «من تصمیم گرفتم تا صدور اوراق مشارکت برای یک مرکز تفریحی جدید را تصویب نکنم».

البته، آن زمان دستمزد من برمبنای حجم نوشته‌ام پرداخت می‌شد، و این روده‌درازی جیبم را پُرتر می‌کرد، اما باید بگویم که این‌طور طولانی کردن کلام در گفت‌وگوها، که یکی دیگر از همان خطاهای رایج گفت‌وگونویسی است، شما را فقیرتر می‌کند. حالا برای‌تان، از یکی از داستان‌هایی که خوانده‌ام، مثال دیگری می‌آورم:

هولی منشی‌گری را کنار گذاشت تا برای خودش شرکتی به نام پوشاک رنگارنگ راه بیندازد. او تصمیم داشت تعدادی تی‌شرت و سوئیت‌شرت بخرد و با ایربراش و کمی سلیقه، ازشان لباس‌های قشنگی بسازد.

و سپس، چند صفحه بعدتر.

«من منشی‌گری را کنار گذاشتم تا برای خودم شرکتی دست‌وپا کنم. اسمش را پوشاک رنگارنگ گذاشته‌ام».

پل پرسید: «تو شرکت جدیدت چی‌کار می‌کنی؟»

- با ایربراش روی تی‌شرت‌ها و سوئیت‌شرت‌ها نقاشی می‌کنم.

یکی از این دو قسمت باید کنار گذاشته شود. کدام؟ بستگی دارد که از آن چه استفاده‌ای می‌خواهید بکنید: اگر فقط می‌خواهید اطلاعاتی کلی بدهید، یا زمینه‌هایی برای اتفاقات بعدی داستان‌تان فراهم کنید، چند جمله روایت مناسب‌تر است. اما اگر می‌خواهید تعارض، کشمکش یا وجهی از شخصیت داستان را نشان دهید یا مسأله‌ای را در خلال رابطه‌ای دو نفره مطرح کنید، گفت‌وگو مناسب‌تر است. البته، گفت‌وگو می‌تواند هردو

اگر از کلمه‌های بیش‌تری استفاده کنید باید پرداخت بیش‌تری هم روی آن‌ها انجام دهید. البته به‌خاطر داشته باشید، گفت‌وگویی که فقط اطلاعات را تکرار کند، به هیچ‌وجه کاری انجام نمی‌دهد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کار را با هم انجام دهد، اما معمولاً طولانی‌تر می‌شود، و بدیهی است که اگر از کلمه‌های بیش‌تری استفاده کنید، باید پرداخت بیش‌تری هم روی آن‌ها انجام دهید. البته به‌خاطر داشته باشید، گفت‌وگویی که فقط اطلاعات را تکرار کند، به هیچ‌وجه کاری انجام نمی‌دهد.

۶. گفت‌وگوی بدون کشمکش

آیا دو گفت‌وگوی من با ژانت پیشخدمت را در ابتدای مقاله به یاد می‌آورید؟ اولی خسته‌کننده بود و دومی نه. اولی هیچ کشمکشی نداشت. من از ژانت پرسیدم که شغلش چیست، او جواب داد و من گفتم «خوب است.» هیچ سؤال بدون جوابی باقی‌نماند، لازم نبود ژانت چیز بیش‌تری بگوید و هیچ کشمکشی بین ما ایجاد نشد.

در گفت‌وگوی دوم، من شغل ژانت را مسخره کردم. او باید از خودش دفاع می‌کرد. من باید موضع قبلی‌ام را حفظ می‌کردم. در نهایت، او باید من را نقد می‌کرد. من باید به او فحش می‌دادم، و شاید شروع می‌کردیم به پرتاب کردن وسایل‌مان به طرف یکدیگر. این کشمکش است: «او چه خواهد گفت؟ آن یکی چه جوابی خواهد داد؟ آیا با هم گلاویز می‌شوند؟» کشمکش، خواننده را وادار به سؤال می‌کند. و تلاش برای پیدا کردن جواب، نکته‌ای است که او را به دنبال کردن داستان وامی‌دارد.

هروقت از گفت‌وگو استفاده می‌کنید، کشمکش باید در صحنه حضور داشته باشد. حتماً نباید دو نفر در شرف دعوا باشند؛ می‌توانند عاشق یکدیگر باشند و هریک سعی کند تا آن را از زبان دیگر بشنود، می‌توانند مشغول بازکردن گاوصندوقی باشند، یا حتی می‌توانند درباره هیچ موضوع خاصی صحبت نکنند. نکته مهم این است که عنصر کشمکش باید در صحنه و در گفت‌وگو حضور داشته باشد تا خواننده را مشتاق به دنبال کردن داستان کند.

بسیاری از نویسندگان گفت‌وگوهایی می‌نویسند که اطلاعات می‌دهد، اما کشمکش ندارد:

مادر اِلن از در وارد شد. اِلن به او گفت: «خوشحالم که این کار را کردی، داشتم نگران می‌شدم».

مارژ آمد تو و کیف‌اش را انداخت روی زمین. «نفسم تو ترافیک اتوبان کانکتیکات بندآمد. خیلی شلوغ بود».

- غذا خورده‌ای؟

- آره، رفتم برگرکینگ. یک دانه از آن ها... به‌شان چی می‌گویند؟»

اِلن گفت: «وُپر، به‌شان می‌گویند وُپر».

این گفت‌وگو باورپذیر هست، اما هیجان‌انگیز نه. خواننده را جذب نمی‌کند، چون سؤالی در ذهنش ایجاد نمی‌کند، و او را بابت آن‌چه قرار است اتفاق بیفتد، نگران یا کنجکاو نمی‌کند. کشمکش باید به شیوه‌های مختلف به این صحنه اضافه شود. شما می‌توانید کشمکش را به صورت مستقیم در گفت‌وگوها قرار دهید. به عنوان مثال:

مادر اِلن از در وارد شد. اِلن به او گفت: «خب، بالاخره این کار را کردی، داشتم نگران می‌شدم. فکر می‌کردم حداقل یک تلفن می‌زنی».

- تلفن؟ چه‌طوری می‌توانستم تلفن بزنم. وقتی تو ترافیک اتوبان کانکتیکات گیرکرده بودم؟ خیلی شلوغ بود.

- خب. کاش حداقل حوصله می‌کردی و یک‌جا غذا می‌خوردی. می‌دانی که وضع قندِ خونت چه‌طور است.

- خوردم، خوردم.

- کجا مامان؟ کجا غذا خوردی؟

- رفتم برگرکینگ. یکی از آن همبرگرگنده‌ها خوردم.

- وپر مامان، به‌شان می‌گویند وپر. همبرگرهای بزرگ مال مک‌دونالد است.

- خیلی خب، خیلی خب، یک وپر خوردم.

در مثالی که خواندید، کشمکش میان شخصیت‌ها است و از دلِ حرف‌هایی که می‌زنند، یعنی گفت‌وگوهای‌شان، بیرون می‌آید. گرچه لازم نیست که کشمکش موجود در صحنه، حتماً در گفت‌وگو بیاید. در مثال بعدی، من گفت‌وگو را به همان شکل ابتدایی‌اش حفظ و سعی کرده‌ام با اضافه کردن کشمکش موجود در صحنه، جذابیت داستان را بیش‌تر کنم. در عین‌حال، منشأ کشمکش را تغییر داده‌ام تا نشان‌تان دهم که لزومی ندارد دو شخصیت با یکدیگر تنش داشته باشند.

مادر اِلن از در وارد شد. اِلن به او گفت: «خوشحالم که این کار را کردی، داشتم نگران می‌شدم».

هروقت از گفت‌وگو استفاده می‌کنید کشمکش باید در صحنه حضور داشته باشد. حتماً نباید دو نفر در شرف دعوا باشند؛ می‌توانند عاشق یکدیگر باشند و هریک سعی کند تا آن را از زبان دیگر بشنود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مارژ آمد تو و کیف‌اش را روی زمین انداخت. به پیشخوان تکیه داد - تا اگر لازم شد بتواند خودش را نگه‌دارد - و نفس‌های عمیقی کشید. برای اولین‌بار، پیر و شکننده به نظر می‌رسید، نور از چشم‌هایش بیرون می‌رفت. قلب اِلن تند می‌زد.

بعد از این‌که بالاخره نفس مارژ سرجا آمد، گفت: «نفسم تو ترافیک اتوبان کانکتیکات بندآمد. خیلی شلوغ بود».

- غذا خورده‌ای؟

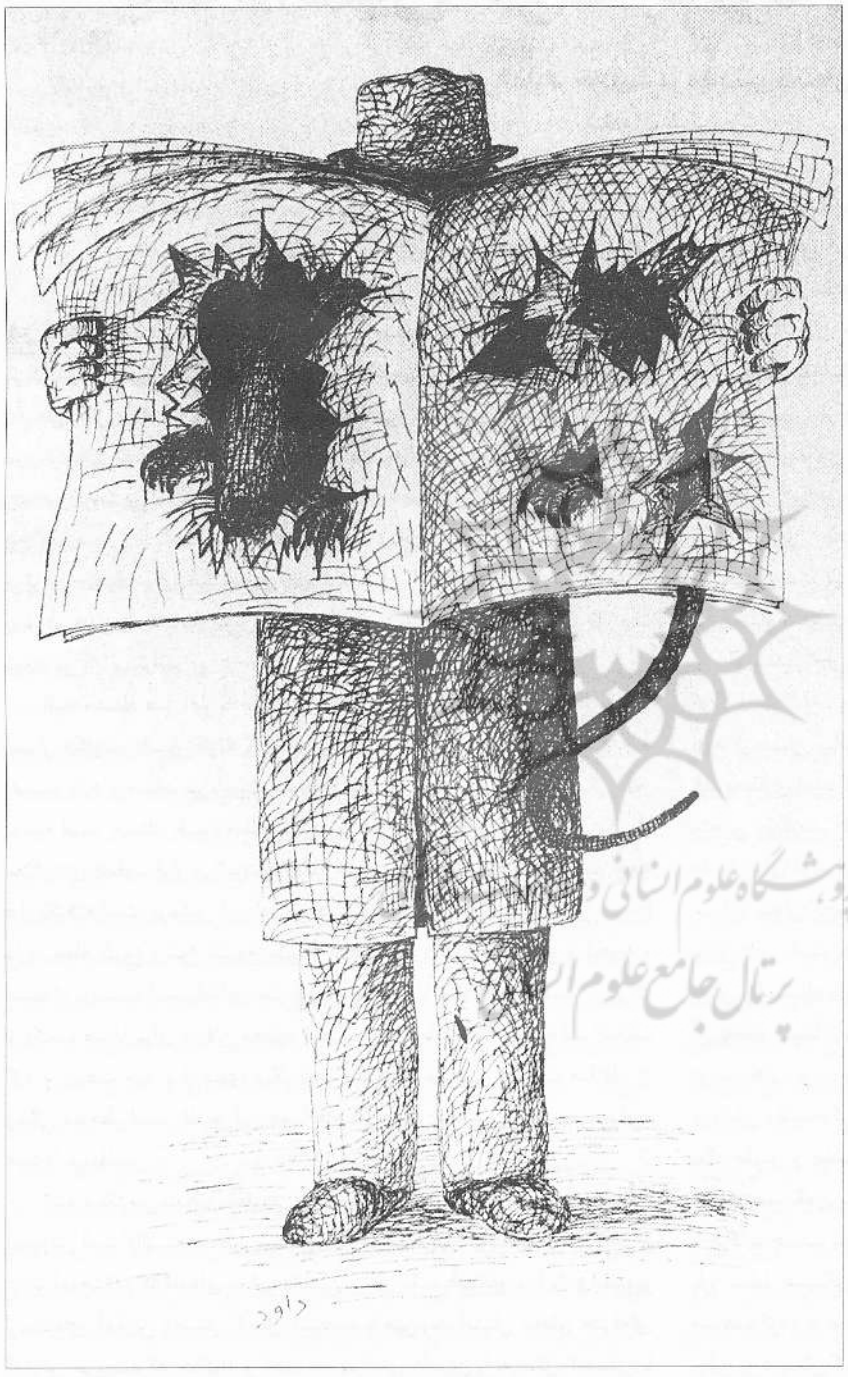
- آره رفتم برگرکینگ یک‌دانه از آن‌ها... به‌شان چی می‌گویند؟

اِلن با اشتیاق گفت: «وپر، به‌شان می‌گویند وپر».

فکر کرد امشب آشپزی می‌کند، برای مادرش یک غذای‌سالم می‌پزد و بعد، همه‌چیز عالی خواهد بود.

کشمکش وجود نکته‌ای سیال در خلال گفت‌وگویی است که پیش‌می‌رود. این، همان چیزی است که خواننده را به اندازه کافی متمرکز و کنجکاو می‌کند، حتی اگر کلمه‌های به‌کار رفته در گفت‌وگوها معمولی باشند. به‌خاطر داشته باشید، اگر برای خواننده مهم نباشد که بعد چه اتفاقی می‌افتد، گفت‌وگو کارکردی نخواهد داشت.

هیچ قانونی وجود ندارد که چه زمانی بهتر است از گفت‌وگو استفاده کنید و چه زمانی نه، اما یک شگرد خوب وجود دارد: اگر شخص سومی نزدیک صحنه باشد، آیا تلاش می‌کند که به گفت‌وگو گوش دهد؟ اگر جواب منفی است، گفت‌وگو را کنار بگذارید و اگر جواب مثبت است، از آن استفاده کنید. ▣



طرح: داود شهیدی

یک داستان خوب چگونه آغاز می‌شود

موپاسان آغازگر خلاقیت در مهندسی بندهای نخست

شادمان شکروی

دریچه

آغاز داستان، که در داستان کوتاه بند نخستین یا به عبارتی پاراگرافِ اول نامیده می‌شود، یکی از اساسی‌ترین قسمت‌های آن است. مارکز دشوارترین بخش هرداستان را شروع آن می‌داند. چون این شروع داستان است که سیرِ تکوینی داستان را درخود نهفته دارد. مارکز می‌گوید برای شروع داستان‌هایش بیش از هرقسمت دیگر وقت صرف می‌کند و تا داستان آغازی دلخواه پیدا نکند نمی‌تواند مابقی داستان را ادامه دهد. همانند سیرِ تکوینی یک موجود زنده که از نخستین سلول لقاح‌یافته و ویژگی‌های آن رقم می‌خورد. می‌گویند نویسنده برجسته را، به‌خصوص در داستان کوتاه، باید از نوع آغازهایش شناخت. این سخن تا حد زیادی مقرون به حقیقت است. بی‌تردید چخوف برای نوشتن بندِ نخست داستان بانو با سگ ملوس شاید چیزی بیش از چهل یا پنجاه‌بار بازنویسی انجام داده است. این از نوع بند و ظرایف نهفته در آن می‌تراود.

البته مسئله هنر آغاز به داستان کوتاه محدود نمی‌شود. در نوشته‌های کوتاه اعم از حکایت، داستان کوتاه و کوتاه کوتاه، قطعات ادبی و از این دست، آن‌چه اهمیت دارد و منتقد می‌بایست به‌طور دقیق روی آن متمرکز شود، دیگر آغاز نوشته است. مسئله حُسن مطلع، که در شعر ریشه‌دار فارسی، به عنوان یکی از ملاک‌های قضاوت قرار می‌گیرد، به‌دلایل خاص، در نثر فارسی چندان مورد توجه قرار نگرفته است. برعکس این امر در ادبیات غرب ریشه و دیرینه خاص خود را دارد. نقطه شروع و نوع شروع یکی از ملاک‌های تشخیص توان و تجربه و استعداد نویسنده است. اما این هنر بویژه در داستان کوتاه متجلی است. جایی‌که از یک‌سو میدان برای جولان محدود است و همواره باید کلمات را به‌دقت انتخاب کرد و به‌دقت چید و از سوی دیگر نوعی خلاقیت هنری و برداشت خلاقانه از زندگی مدِ نظر است. تلفیق این دو با هم کار دشواری است و مهندسی خاص خود را می‌طلبد.

امروزه نگارش بندهای آغازین داستان‌های کوتاه، تعریف شده، ملموس و قابل آموزش است (البته به‌طور بدیهی نه در ایران!). نویسندگان حرفه‌ای و دانش‌آموختگان کارگاه‌های معتبر داستان‌نویسی مانند استانفورد، آیوا، و ایلینویز از بندهای آغازین داستان کمال استفاده را می‌برند. ایشان به‌طور حرفه‌ای آموزش می‌بینند که چه‌گونه و تحت چه شرایطی داستان را به شکل توصیفی یا توصیفی - حادثه‌ای، یا به شکل دیالوگ، یا خبری - استفهامی و... شروع کنند. به همین ترتیب به منتقدان آموزش داده می‌شود که در بررسی یک داستان کوتاه برای محک‌زدن قریحه و قدرت نگارنده، روی نوع شروع او دقیق شوند. این‌که از کجا آغاز کرده و این‌که این آغاز می‌توانسته به گونه‌ای دیگر و بلکه بهتر باشد یا خیر. در ایران، صادق هدایت و در مواردی صادق چوبک، آغازهای شایسته‌ای در برخی داستان‌های خود به‌کار گرفته‌اند. بند نخست داش‌آکل از نظر ضرباهنگ و در عین‌حال فضاسازی و بند نخست شب‌های ورامین از نظر فضاسازی قابل توجه هستند. بند نخست داستان‌های عدل و آخرِ شب از چوبک نیز که متأثر از آغازهای همینگوی نگاشته شده‌اند شایسته توجه هستند. به نظر می‌رسد که آموزش در این دو نفر از طریق مطالعه و درک شخصی بوده است. متأسفانه با گذر زمان این مسئله رنگ باخت و هنر آغاز داستان به تدریج از غربال‌های تکنیکی نویسندگان حذف شد. امروزه کم‌تر نویسنده‌ای در طرح کاریِ خود به این مسئله اهمیت جدی می‌دهد و این جای تأسف دارد.

نویسنده نام‌آور فرانسوی، گای دو موسان، از جمله آغازگران واقعی داستان کوتاه است. کشف و شهودهای موپاسان زمینه را برای ظهور افراد شاخص فراهم آورد. از میان یافته‌های حرفه‌ای موپاسان، یکی از وجوه قابل توجه، هنرِ فشرده‌سازی است که بویژه در تسلط تحسین‌برانگیز او به چگونگی آغاز داستان متجلی می‌گردد. آغازهایی همانند آن‌چه در داستان‌های موپاسان، بویژه برخی داستان‌های کوتاه او مشاهده می‌گردد، از نظر تکنیکی قابل توجه است. شاید به جرأت بتوان گفت سوای آغازهای ویلیام سیدنی پورتر، که همانند دیگر بخش‌های داستان‌های کوتاه او با توسل صرف به ترفندهای تکنیکی و روی یک تلاش و استعداد ذاتی، براساس منطقی ریاضی عرضه شده و روی بُعد ساختاری آن به‌طور نسبتاً کامل تمرکز شده است، تنها چند نویسنده و داستان‌سرای دیگر در سده‌های نوزده و اوایل بیست میلادی باشند که از این جهت بتوان آن‌ها را با موپاسان مقایسه کرد. ادگار آلن پو (بشکه آمونتیلادو)، آنتوان چخوف (بانو با سگ ملوس و دشمنان)، و ایساک بابل (دی گراسو، بوسه) تا نهایت که سبک مشهور همینگوی بنیان‌گزاری شده و بکارگیری آغازهای مبتنی برقواعد هندسی و حرکات حساب شده نگرشی و نگارشی به عنوان یک اصل درآمده است. (نمونه بارز تسلط همینگوی را می‌توان در پاراگراف آغازین داستان در کشوری دیگر مشاهده کرد). با توجه به شرایط زمانی موپاسان و وضعیت نگرش جامعه ادبی آن زمان به داستان کوتاه، بدعت‌های وی در بکارگیری تحسین‌برانگیز بندهای نخست داستان را جز به استعداد در حد نبوغ او نمی‌توان نسبت داد. هرچند بهره‌گیری از آموزش‌های فردی مانند فلوبر، به شدت می‌توانند در این رابطه

تأثیرگذار باشد اما با توجه به این‌که فلوبر خود یک کوتاه‌نویس حرفه‌ای (به آن معنی که ما در خصوص افرادی مانند موپاسان و چخوف استنباط می‌کنیم)، نبوده است، بعید به نظر می‌رسد که موپاسان به‌طور اصولی و از روی یک روش کارگاهی شیوه نگارش بندهای آغازین را زیرِ نظر وی آموخته باشد. هنر وی بیش‌تر ذاتی و ناشی از توانایی‌های فردی به نظر می‌رسد. نوعی شکوه تسلط به دقایق داستان کوتاه که متأسفانه تا به امروز حتی در نقدهای انبوه نوشته شده راجع به نویسنده و آثار او کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است. در واقع جامعه ادبی به نوعی به این وجه درخشانِ کارِ موپاسان بی‌اعتنایی کرده است. بخشی از این عدم التفات به داستان‌ها و بخشی دیگر به محقق برمی‌گردد. از سویی در میان انبوه نوشته‌های نویسنده، همه داستان‌ها از شروعی هنرمندانه برخوردار نیستند و از سوی دیگر برای درک دقایقی نظیر این بایست هم محقق ادبی بود و هم به فنون و قواعد داستان کوتاه تسلط داشت. آن هم تسلطی در حد یک نویسنده حرفه‌ای. برای بیش‌تر محققان ساده‌تر است تا به مفاهیمی مانند جهان‌بینی و یا ناتورالیسم ظاهراً مشهور وی و یا نمادسازی‌هایی نظیر آب و آتش بپردازند که این روزها در نقدهای ادبی باب شده است. این نوعی کم‌لطفی (اگر نگوییم بی‌انصافی) در حق هنر نویسنده و استعداد تحسین‌برانگیز اوست.

به هرحال برای پرداخت عمیق‌تر مطلب، به عنوان نمونه بند نخست داستان «حسرت» را مورد توجه قرار دهیم. داستانی که با معیارهای زمان خود، البته حرف‌هایی برای گفتن داشته است اما امروز از نظر فنی و درون‌مایه‌ای داستان برجسته‌ای محسوب نمی‌شود. بااین حال این بدان معنی نیست که طرز خاص نگارش موپاسان در آغاز این داستان، حتی برای خواننده و نویسنده امروزی نیز جالب توجه نباشد:

آقای ساوال که در ولایت مانت به باباساول معروف است، تازه از خواب برخاسته است. باران می‌بارد. یک روز غم‌انگیز پائیزی است. برگ همچون بارانی انبوه‌تر و کندتر، آهسته در باران فرومی‌افتند. آقای ساوال شاد نیست. از پای پنجره تا دمِ بخاری و از دمِ بخاری تا پایِ پنجره اتاقش قدم می‌زند. زندگی روزهای تیره و غم‌انگیز دارد، و از این پس نیز برای آقای ساوال جز روزهای تیره و غم‌انگیز نخواهد داشت، چون او شصت و دو سال دارد و پیره پسر است و هیچ‌کس را ندارد که دورش بگردد. چه‌قدر حزن‌آور است که انسان تنها و محروم از عشق و محبت بمیرد.

سطر نخست به شکل ماضی نقلی نوشته شده است. این شیوه که با توجه به کاربرد خاص خود، نوعی فضای خالی برای پرداختن نویسنده به احساسات و خلق فضاهای دراماتیک در اختیار نویسنده قرار می‌دهد، در عین‌حال فواید دیگری نیز دارد. نخست این‌که - در محدوده زمانی نویسنده - نوعی نوآوری کمابیش روشنفکرانه را در خود نهفته داشته و از این نظر خواننده را مجذوب می‌کرده است. (جذبه‌ای که برای پذیرش داستان حتی از سوی خواننده قرن نوزدهم نیز لازم بوده است). ثانیاً باورپذیری آن بالاتر است و به خصوص برای داستان‌هایی که فشرده نوشته می‌شوند، صرفه‌جویی قابل توجهی را به همراه می‌آورد. بیهوده نیست که نویسندگان داستان‌های مدرن در نوشتن داستان‌های پیچیده امروز نیز از ماضی نقلی زیاد استفاده می‌کنند. امکان خلق پرسپکتیوهای روایتی با این شیوه بالاتر است و در ضمن کاستی‌های ناشی از استفاده از ماضی ساده را می‌پوشاند. خواننده باید در چند سطر محدود موپاسان بپذیرد که شخصیت محوری داستان خرد و مضمحل است. این حس در واقع باید به او القاء شود. در این موارد استفاده از ماضی نقلی مناسب‌تر است. به خصوص این‌که بارِ داستانی ماجرا هم کم است. دقت داریم که در نیمه دوم داستان، جایی‌که نویسنده بخش به اصطلاح شیرین و نمایشی داستان را بیان می‌کند به ماضی ساده روی می‌آورد. در واقع این خاصیت بیان عادی ماوقع است اما بدلیل آن‌که بارِ حسی خود را از طریق تصاویر و به بیانی روایت عینی به بیست است و امروزه نگرش ادبی ژرف‌تر و نوع بیان داستان‌ها به‌طور کامل کنایی و به نوعی مینیاتوری شده است. اما به احتمال قوی اگر نویسنده امروزی را وادار کنیم که با حفظ چارچوب داستان‌نویسی قرن نوزدهم، داستانی با مضمون و پرداخت «حسرت» بنویسد، نهایت تلاش او در ابتدای داستان با آن‌چه موپاسان در زمان خود انجام داده تفاوت چندانی نخواهد داشت. کما این‌که برخی داستان‌های چخوف نظیر داستان مشهور «شرط بندی»، دقیقاً با چنین ترکیبی از عناصر دراماتیک و توصیفات حسی و عینی آغاز شده است. نگارش چنین پاراگرافی در زمان خود یک شاهکار بوده است.

بند را تکرار کنیم و به بررسی دقیق‌تر آن بپردازیم:

آقای ساوال که در ولایت مانت به باباساول معروف است، تازه از خواب برخاسته است. باران می‌بارد. یک روز غم‌انگیز پائیزی است. برگ ریزان است. برگ‌ها همچون بارانی انبوه‌تر و کندتر، آهسته در باران فرومی‌افتند. آقای ساوال شاد نیست. از پای پنجره تا دمِ بخاری و از دمِ بخاری تا پایِ پنجره اتاقش قدم می‌زند. زندگی روزهای تیره و غم‌انگیز دارد، و از این پس نیز برای آقای ساوال جز روزهای تیره و غم‌انگیز نخواهد داشت، چون او شصت و دو سال دارد و پیره پسر است و هیچ‌کس را ندارد که دورش بگردد. چه‌قدر حزن‌آور است که انسان تنها و محروم از عشق و محبت بمیرد.

سطر نخست به شکل ماضی نقلی نوشته شده است. این شیوه که با توجه به کاربرد خاص خود، نوعی فضای خالی برای پرداختن نویسنده به احساسات و خلق فضاهای دراماتیک در اختیار نویسنده قرار می‌دهد، در عین‌حال فواید دیگری نیز دارد. نخست این‌که - در محدوده زمانی نویسنده - نوعی نوآوری کمابیش روشنفکرانه را در خود نهفته داشته و از این نظر خواننده را مجذوب می‌کرده است. (جذبه‌ای که برای پذیرش داستان حتی از سوی خواننده قرن نوزدهم نیز لازم بوده است). ثانیاً باورپذیری آن بالاتر است و به خصوص برای داستان‌هایی که فشرده نوشته می‌شوند، صرفه‌جویی قابل توجهی را به همراه می‌آورد. بیهوده نیست که نویسندگان داستان‌های مدرن در نوشتن داستان‌های پیچیده امروز نیز از ماضی نقلی زیاد استفاده می‌کنند. امکان خلق پرسپکتیوهای روایتی با این شیوه بالاتر است و در ضمن کاستی‌های ناشی از استفاده از ماضی ساده را می‌پوشاند. خواننده باید در چند سطر محدود موپاسان بپذیرد که شخصیت محوری داستان خرد و مضمحل است. این حس در واقع باید به او القاء شود. در این موارد استفاده از ماضی نقلی مناسب‌تر است. به خصوص این‌که بارِ داستانی ماجرا هم کم است. دقت داریم که در نیمه دوم داستان، جایی‌که نویسنده بخش به اصطلاح شیرین و نمایشی داستان را بیان می‌کند به ماضی ساده روی می‌آورد. در واقع این خاصیت بیان عادی ماوقع است اما بدلیل آن‌که بارِ حسی خود را از طریق تصاویر و به بیانی روایت عینی به

خواننده منتقل می‌کند، خود به خود جذاب است و روان‌تر از سوی خواننده دنبال می‌شود. در واقع نوشتن این بخش به مراتب ساده‌تر است. این است که زمان بیان داستان به عنوان ابزار برای حس برانگیزی به‌کار گرفته نمی‌شود و داستان عادی بیان می‌شود.

سوای این؛ موپاسان در این سطر انتقال اطلاعات را بسیار خوب انجام داده است:

آقای ساول که در ولایت مانت به باباساول معروف است تازه از خواب برخاسته است...

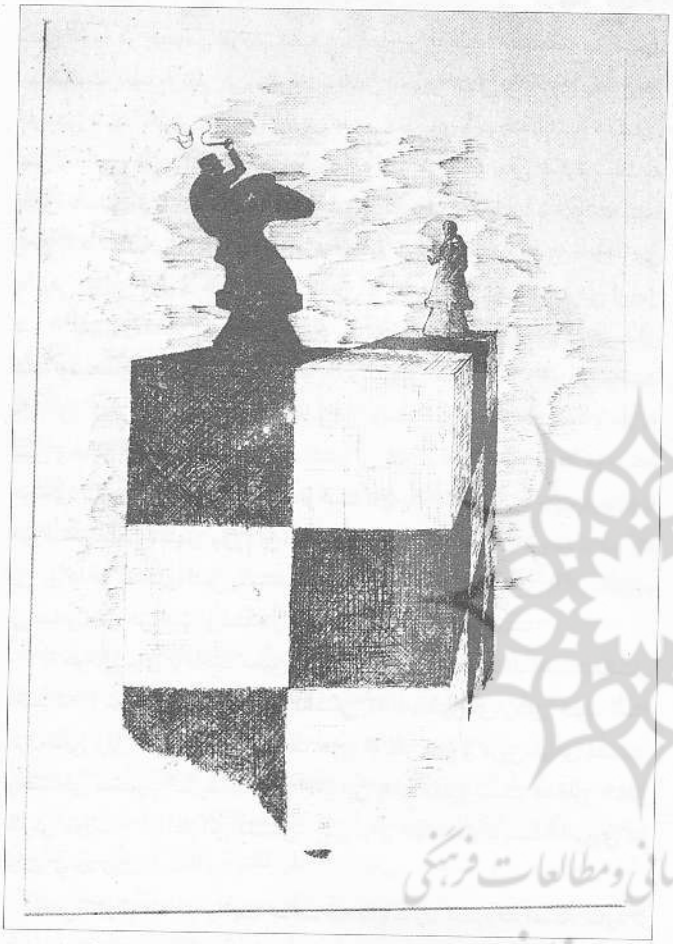
از همین سطر مستقیم و به قرینه (غیرمستقیم) قابل برداشت است که:

الف. داستان در ولایت مانت می‌گذرد. حال این‌که نوع محیط بسته به حس داستان تعمداً انتخاب شده است و در فضای داستان دخالت مؤثر داشته باشد یا تصادفی باشد بخشی است که بدلیل عدم آشنایی با موقعیت خاص جغرافیایی نمی‌توان در خصوص آن اظهار نظر کرد.

ب. شخصیت راوی در داستان وجود دارد که داستان حولِ او دور می‌زند.

پ. بدون اشاره به هیچ‌وجه ظاهری یا روانی از این شخص، در یک شاهکار می‌نیمالیستی با آوردن دو کلمه «ولایت» و «باباساول» هر آن‌چه لازم است از این شخصیت در ذهن خواننده برداشت شود به او القاء می‌شود. این‌که وی فردی نیمه شهری (آقای ساول) و نیمه روستایی (ولایت مانت و باباساول) است. این‌که پیر است. این‌که فرتوت و یا فرسوده است. این‌که ظاهری دارد که ما از یک فرد نیمه فرهنگی در یک ولایت دورافتاده استنباط می‌کنیم و... که بسیاری از آن‌ها به قرینه و از طریق لایه‌های پنهان توصیف درک می‌شود.

یک سطر عالی در یک پاراگراف عالی. و این در شرایطی است که نویسنده‌گان هم‌عصر موپاسان برای توصیف یک شخصیت و آن هم توصیف حالت چهره او، صفحات متعددی را سیاه می‌کردند و به قلم‌فرسایی‌های آن‌چنانی دست می‌زدند. این امر به رمان‌نویسانی مانند بالزاک مجدود نمی‌شود. در واقع درک جامعه ادبی جهانی در زمانی که موپاسان نخستین یافته‌های خود را از ضرورت حذف هنرمندانه در داستان کوتاه به نمایش می‌گذارد، لزوم تلازم داستان‌نویسی، با اطناب و افراط در توصیف، و به بیان عوام زیاده‌نویسی است. اما موپاسان در یک غربال‌گری استادانه به شیوه‌ای شخصیت خود را معرفی کرده است که بعدها چخوف و بابل معرفی کردند. بی‌نیاز به توصیف چهره، شامل موی سر، چشم، ابرو، نوع نگاه، حالت بینی، فاصله لب‌ها و... که در بسیاری موارد به تفصیل دچار می‌شد و نظیر آن در رمان‌ها و حتی داستان‌های به اصطلاح کوتاه قرن نوزده اروپا زیاد دیده می‌شود. در واقع موپاسان نوعی خاص از غربال‌گری را که بعدها به عنوان اساس نگارش داستان‌های مدرن بکار گرفته شد، در داستان‌های نظیر این به نمایش گذاشته است. این خواننده است که باید با کمک تخیل خود فضاهای خالی شخصیت و داستان را پر کند (مقایسه شود با



طرح: داود شهیدی

ترفندهای همینگوی در شخصیت‌پردازی).

سطرهای بعدی این پاراگراف از نظر هنر مینیاتوریسم با این سطر قابل مقایسه نیست:

باران می‌بارد. یک روز غم‌انگیز پائیزی است. برگ‌ریزان است. برگ‌ها همچون بارانی انبوه‌تر و کندتر، آهسته در باران فرومی‌افتند.

دقیقاً احساس می‌شود که موپاسان خواسته است با استفاده از فضاسازی، حس لازم را در خواننده پدید بیاورد. نمی‌توان از او ایراد گرفت که چرا به‌طور صریح و این‌گونه آشکار از تصاویر رقت‌انگیز ولی کلیشه‌ای نظیر باران و برگ‌ریزان استفاده کرده است. کما این‌که به احتمال قوی این هنر او در زمان خود یک شاهکار محسوب می‌شده است و احتمالاً موپاسان به خاطر بکارگیری آن، مورد تشویق استاد خود آقای فلوبر واقع شده است! باران و برگ‌ریزان و پائیز و این

همه در تطابق با پائیز درونی شخصیت و گرفتگی درونی او. آن هم با توصیفاتی زیبا و بدیع که حتی در ترجمه فارسی نیز زیبایی حسی دارد:

برگ‌ریزان است. برگ‌ها همچون بارانی انبوه‌تر و کندتر، آهسته در باران فرومی‌افتند.

این توصیف که از مقوله توصیف‌های آغازین موسوم به توصیفات «اَ هنری»وار است ؛ فواید زیادی دارد. خواننده را برای پذیرش اندوه شخصیت آماده می‌کند، فضای داستان را رقیق می‌کند و این رقت برای پذیرش وقایع داستان زمینه احساسی مناسب را در خواننده پدید می‌آورد. تصور می‌شود ویلیام سیدنی پورتر از موپاسان (و البته آلن پو) بیش از هرنویسنده‌ای فن کوتاه‌نویسی را آموخته است. چون او استفاده از این شیوه را در داستان‌های برجسته خود، به نهایت می‌رساند. چنان‌چه گفته شد این شیوه تصویرسازی، زمانی مقبولیت خاص خود را داشته است. امروزه نیز اساس استفاده از فضاسازی برای ایجاد بستر حسی مناسب همین است اما نویسنده امروزی با مخفی‌کاری بیش‌تری کار می‌کند. در این‌که از باران و پائیز و برگ‌ریزان استفاده می‌کند شکی نیست ولی اشاره به عناصر فضاساز را در لابلای اطلاعات دیگر و به صورت پراکنده می‌آورد. طوری که خواننده تعمدی چیده شدن و به عبارتی طراحی شدن آن را حس نمی‌کند. با توجه به توضیحات فوق، حداقل از دیدگاه داستان‌نویسی مدرن، این‌طور نیاز به تغییر یا به عبارتی جابجایی دارد.

در مقابل به جرأت می‌توان گفت که سطور بعداز نظر انتقال اطلاعات استادانه طراحی شده‌اند. ساده‌ترین و صریح‌ترین شکل ممکن انتقال اطلاعات انجام گرفته است و مهم‌تر از این در کوتاه‌ترین زمان ممکن. با نهایت فشردگی و بدون حتی یک عبارت زائد:

آقای ساوال شاد نیست. از پای پنجره تا دمِ بخاریِ دیواری و از دمِ بخاری تا پای پنجره اتاق‌اش قدم می‌زند. زندگی روزهای تیره و غم‌انگیز دارد، و از این پس نیز برای آقای ساوال جز روزهای تیره و غم‌انگیز نخواهد داشت. چون او شصت و دو سال دارد و پیره پسر است و هیچ‌کس را ندارد که دورش بگردد.

در این سطور اطلاعات زیر به خواننده منتقل می‌شود و حجم اطلاعات مورد نیاز او را کامل می‌کند:

الف. آقای ساوال شاد نیست.

ب. آقای ساوال شاد نیست چون تیره‌بخت است.

ج. آقای ساوال مستأصل است .

د. این استیصال او بدلیل مکاشفه‌ای است که دفعتاً به وی دست داده است.

ه. این مکاشفه ناشی از نوعی آگاهی است و یا نوعی احساس به مرز انفجار رسیده.

و. اینک آثار مکاشفه، آگاهی و استیصال به شکل درونی و بیرونی (قدم زدن در اتاق) در وی مشهود است.

ز. طبیعی است که این همه بازتابی در پی‌دارد. بازتابی که داستان را رقم خواهد زد.

ح. بدانیم (و برای نوعی تأکید و تکرار شاید نه چندان ضروری) یقین کنیم که وی تیره‌بخت است چون تنهاست و چون پیرپسر است و چون شصت و دو سال دارد و...

ط. حال از طریق حسی این درماندگی و تیره‌بختی را دریابیم. (***چه‌قدر حزن‌آور است که انسان تنها و محروم از عشق و محبت بمیرد.***)

یک نویسنده و کارشناس ادبیات داستانی، بویژه داستان کوتاه، حسرت می‌خورد که چرا چنین ترکیب‌بندی حساب شده‌ای، باید در کارِ نگارش یک داستان نه چندان عمیق در حد داستان حسرت به‌کار رفته شود. اشاره شد که بند نخست داستان «بانو با سگ ملوس» از چخوف در قد و قواره همین بند نوشته شده است. از ظرافت‌های پنهان و آشکار متن می‌تراود که روی آن وقت زیادی صرف شده. اما چخوف این صرف وقت را مصروف خلق یک شاهکار ادبی کرده است. یک داستان به معنی واقعی درخشان. به هرحال سوای این، کامل کردن هرآن‌چه خواننده باید در ابتدای داستان بداند، و آن هم در حد یک بند متشکل از حدود پنج سطر شایان توجه است.

هرمحقق داستانی می‌داند که در صورتی که انتقال اطلاعات مذکور به شیوه‌ای غیراز این صورت می‌پذیرفت، داستان به‌طوری غریب دچار تفصیل می‌شد یا به بیان عوام کش می‌آمد! در میان معاصران موپاسان کم‌تر کسی است که توانسته باشد اساساً به ارزش فشرده‌سازی و ایجاد لایه‌های پنهانی در ساختار کم وسعت داستان کوتاه پی‌ببرد. از ابراز عقاید خوانندگان داستان «حسرت» در زمان نوشته شدن آن مطلع نیستیم. نویسنده با آوردن یک ماجرای غیراخلاقی خوش آب و رنگ، داستان را برای معاصران خود پذیرفتنی و حداقل جذاب کرده است. این احتمالاً قوی‌ترین دلیل برای این ادعاست که هنر نویسندگی وی مورد درک شایسته قرار نگرفته است. در غیراین صورت چه ضرورتی داشت که پرداخت عالی نویسنده در خدمت ارائه یک اثر سبک ولی ظاهراً خوشایند به مذاق عموم قرارگیرد؟ همین مسئله عدم درک در کارهای داستانی نابغه کوتاه‌نویسی «آلن پو» حتی به شکل عمیق‌تر و به بیانی فاجعه‌بارتر مشاهده می‌شود. آلن پو در بند نخست داستان بشکه آمونتیلادو عالی کار کرده است. این بند یکی از شاهکارهای مسلم فشرده‌سازی و حاکم کردن شرایط اساسی برای پذیرفتن یک داستان ظاهراً غیرقابل پذیرش است. اغراق‌آمیز نیست اگر گفته شود ترفندهای فنی و ساختاری پو در صورتی که برخلاقیت وی در مضمون‌سازی و آفرینش فضاهای وهم‌آلود و به بیان متداول «گوتیک» برتری تأثیر نداشته باشد، به هیچ روی کم از آن ندارد:

هزار زخم‌زبان فورچوناتو را با خونِ جگر تحمل کرده بودم؛ اما وقتی کار را به دشنام کشاند عهد بستم تلافی کنم. با این همه تو، که سرشت روحی

مرا به خوبی می‌شناسی، می‌دانی که تهدید من هیچ‌گاه توخالی نبوده است.

صاحب‌نظران داستان کوتاه و نویسندگان با تجربه، خوب می‌دانند که نویسنده با چنین آغاز استادانه‌ای، چه‌گونه ایجاز افراطی خود را برفضای داستان حاکم کرده است. برای افراد غیرمتخصص البته توضیح کمی دشوار است. پو می‌توانست داستان خود را به ده‌ها و بلکه صدها صورت بنویسد و در آن با طول و تفصیل، انگیزه طراحی انتقام هول‌انگیز راوی داستان از «فورچوناتو» را مطرح نماید. بدیهی است به هرشکل که این مسئله تشریح می‌گردید، می‌بایست به چند سؤال منطقی خواننده پاسخ دهد: به چه دلیل خواننده چنین کینه وحشتناکی از شخص «فورچوناتو» دارد؟ چرا راوی تصمیم به انتقام گرفته و در کل راوی و «فورچوناتو» نسبت به هم چه رابطه‌ای دارند؟

نا گفته پیداست که نویسندگان غیرحرفه‌ای و حتی نویسندگان با نبوغ کم‌تر از پو در نوشتن آغاز داستان و برای پاسخ منطقی به سؤالات مذکور، بیراهه می‌رفتند. به توضیح و تفصیل زیاد روی‌می‌آورند و با صرف وقت طولانی و بندهای متوالی، می‌کوشیدند به شرح مسئله بپردازند. راوی و «فورچوناتو» راوی را تحقیر می‌کند و مدام به طرزی هولناک زخم زبان می‌زند. راوی از زمره افرادی است که تحمل بالایی دارند، ولی هنگامی‌که پیمانه شکیبایی‌شان سرازیر گردد، هرکاری از ایشان ساخته است. راوی عاقبت تصمیم به انتقام می‌گیرد. تصمیمی آن‌قدر مهیب که نمی‌تواند آن را با کسی در میان بگذارد و...

این‌که فردی با استفاده از ضرباهنگ و لحن، چنین موجز و درهم فشرده تمامی این مطالب را بیان کند و خواننده نیز بی کم و کاست آن را بپذیرد، نشان از هنر وی در انتخاب کلیدی‌ترین جملات و مناسب‌ترین شیوه ادای مقصود دارد. این توانایی تحسین‌برانگیز است اما متأسفانه آن‌قدر ظریف است که به سهولت قابل کشف نیست. پو با طبع پرخاش‌گر خود نتوانست بی‌اعتنایی جامعه ادبی به خلاقیت‌های خود را تحمل کند و به فرجامی کشیده شده که خواننده از آن بهتر آگاه است.

موپاسان در برخی داستان‌های ارزنده خود که از درون‌مایه‌ای عمیق برخوردارند و به نوعی داستان‌های برجسته او - از نظر درون‌مایه - محسوب می‌شوند، آغازهای قابل تحسینی به نمایش گذاشته است. این داستان‌ها به خصوص زمانی که محور جنگ مورد توجه است، هنر فشرده‌نویسی و در عین‌حال ایجاد عمق خاص همینگوی را در ذهن تداعی می‌کند:

چندین روز بود که دسته‌های پراکنده قشون فراری از شهر می‌گذشتند. این عده نه به صورت واحدهای منظم بلکه به شکل گله‌های رمیده بودند. مردان، ریش بلند و کثیف و لباس سربازی پاره پاره داشتند و با قدم‌های شل و ول، بی‌بیرق و بی‌فوج پیش می‌رفتند. همه خسته و فرسوده به نظر می‌رسیدند و قادر به هیچ فکر و تصمیمی نبودند. فقط برحسب عادت طی‌طریق می‌کردند، و همین‌که می‌ایستادند از فرط خستگی برزمین می‌افتادند. در میان ایشان، به خصوص نفرات مسلح، مردمی آرام و صلح‌جو، با درآمدی بی‌دردسر، که اینک در زیربارِ تفنگ خمیده بودند و گروه‌های کوچک سیار آماده به خدمت که زودترس و سریع‌الهیجان و در فرار نیز مانند حمله چابک بودند دیده می‌شدند. سپس گروه «شلوارقرمزها»، از بقایای لشکری که در نبردی بزرگ منکوب شده بودند و توپ‌چیان مغموم، مخلوط با این پیاده‌های مختلف و اغلب نیز کلاه‌براقان سواره‌نظام که به زحمت و با قدم‌های سنگین به دنبال پیادگان سبک‌رو می‌رفتند به چشم می‌خوردند.

هنر نگرش و توصیف ظرایف در این بند شایان توجه است. بیهوده نیست که نویسنده مشهور روس «ایساک بابل»، در نگارش داستان‌های کوتاه خود به خصوص مجوعه «داستان‌های اودسا» از آغازهای موپاسان استفاده کامل کرده است. به نظر می‌رسد که شیفتگی بابل نسبت به موپاسان از استعداد او در درک ظرایف توصیف و آمیزش تصاویر کلی و نقش‌های مینیاتوری، نشأت می‌گرفته است. کاری که همینگوی به سبب تسلط به آن شهرتی عالم‌گیر پیدا کرد (و البته مغرورتر از آن بود که از آموزگاران واقعی خود در این زمینه یاد کند.) حرکت مداوم دوربین موپاسان از زاویه نزدیک به زاویه فراخ (پانوراما)، و توصیف حالت خمیده سربازی که تفنگ بردوش آرام راه می‌رود، در لابه‌لای مناظر کلی از بازگشت ارتش شکست‌خورده، آمیزه‌ای عالی جهت خلق زیبایی و در عین‌حال نوعی هنرنمایی پنهان برای خواننده است. از مقوله همان هنرها که سعدی و حافظ فروتنانه ولی به کران در غزلیات خود پنهان کرده‌اند. در این شکی نیست که همه آغازهای موپاسان چنین هنرمندانه نیستند. در برخی داستان‌ها وی صرفا فشرده‌سازی را ملاک قرار داده و آغاز داستان از این نظر هرچند مفید است ولی فاقد زیبایی هنری است.به عنوان مثال در داستان «عمو ژول»:

گدای پیری با ریش سفید، از ما صدقه خواست. رفیقم «ژوزف داورانش» صدسو در کف دست‌اش گذاشت. من متعجب شدم و اوگفت این گدا مرا به یاد داستانی انداخت که هم اکنون برای تو نقل می‌کنم و یاد آن همیشه با من است. اینک آن داستان...

و یا در داستان «اتاق شماره ۱۱» که نوع شروع با استفاده از دیالوگ البته از نظر کمک به ایجاز داستان بسیار شایسته است ولی به هرحال در مقایسه با یک اثر هنری ناب، فاقد ظرافت است. چنین آغازی برای چنین داستانی مناسب است و شاید بهترین باشد. اما صرفاً وظیفه انتقال اطلاعات و در ضمن ایجاد کنجکاوی اولیه در خواننده را برعهده دارد:

- چه‌طور شما نمی‌دانید چرا آقای «آماندون» رئیس دادگاه را از این‌جا منتقل کرده‌اند؟

- خیر، ابداً اطلاع ندارم.

- بلی، خودش هم نمی‌داند و هرگز از این راز آگاه نشده است، ولی

داستانی از این عجیب‌تر نیست.

- لطفاً حکایت کنید.

- شما که بانوی آماندون را به یاد دارید...

در داستان مشهور «آن مورین خوک»، این شیوه آغاز داستان به مراتب شایسته‌تر به‌کار رفته است. به نظر می‌رسد که موپاسان در آن داستان، با اشاره به یک واقعیت کلیدی و در عین‌حال طبیعی، ضمن بسترسازی استادانه برای داستان، از همان ابتدا واقعی‌تر و پذیرفتنی‌تر عمل کرده است. در این تردیدی نیست که داستان «آن مورین خوک» واجد درون‌مایه و ظرافت‌های ساختاری است که اتاق شماره ۱۱ فاقد آن است. اما نمی‌توان منکر شد که برای داستانی با آن پرداخت و سیر حوادث، موپاسان از صحیح‌ترین نقطه ممکن آغاز کرده است. از جایی‌که وی را از شرح و توصیف بسیاری از جزئیات غیرضروری بی‌نیاز کرده است. اشاره به یک نکته در این‌جا مفید فایده خواهد بود:

در نقدهای ادبی امروز که تا حد قابل توجهی براصول ریاضی و منطق استوارند، بکارگیری کمینه فضا و نقاط برای ترسیم منحنی وقایع داستان ضروری است. بدون آن‌که بخواهیم وارد بحث‌های پیچیده نقد ادبی و ریاضیات شویم، صرفاً در حد اشاره باید گفت که هنر نویسنده امروزی در این است که در فضایی فرضی و مملو از بی‌نهایت نقاط که استفاده از همه آن‌ها برای وی امکان‌پذیر است، صرفاً در جست‌وجوی نقاطی باشد که به نوعی فضای موسوم به فضای جاذب در اطراف خود ایجاد می‌کند. میدانی که به‌طور ناخودآگاه با قرار دادن آن نقطه در جایگاه خود در منحنی فرضی داستان و با به بیان صحیح‌تر در فضای فرضی داستان ایجاد خواهد گردید. بدون باز کردن بیش‌از این مطلب؛ با مقداری تفکر و تحقیق می‌توان دریافت که در داستان «آن مورین خوک» موپاسان به‌طور ناخودآگاه از این شیوه استفاده بهینه برده است. نوعی خلق فضای جاذب که محل تلاقی و به بیان دیگر همسو شدن منحنی‌های ادراکی حسی و عقلی ذهن است. جایی‌که ذوق زیباپسندانه با نیاز به دریافت اطلاعات به هم پیوند می‌خورد و فضاها برهم منطبق می‌شود. در بسیاری دیگر از داستان‌های موپاسان از چنین طراحی استادانه‌ای نشانی وجود ندارد. به عنوان مثال در داستان مشهور «مادموازل فی فی»، با چنین آغازی مواجه هستیم.

سرگرد فرمانده پروسی «کنت دوفالسبورگ» تازه از خواندن نامه‌هایی که با پُست آن روز برای او رسیده بود، فراغت یافته، به مبل بزرگ دسته‌داری که روپوش قلب‌دوزی داشت، تکیه داده و پاهای چکمه‌پوش خود را روی مرمر زیبای پیش‌بخاری سالن کاخ «دوویل» گذاشته بود. در این سه ماه که او کاخ دوویل را اشغال کرده بود، مهمیزهای چکمه‌اش دو سوراخ عمیق در آن سنگ مرمر نفیس کنده بودند و این سوراخ‌ها روز به روز چال‌تر می‌شد.

این بند البته گویاست ولی به صورت‌های گوناگون قابل نوشتن است. اگر غرض این است که فضای کاخ و تسلط افسران پروسی را به نمایش بگذاریم، می‌توان از هزاران نقطه و شکل دیگر مدد جست. بنابراین بدعتی که در برخی بندها داستان‌های موپاسان مانند «تپلی» و «آن مورین خوک» وجود دارد در این بند دیده نمی‌شود. یادآوری می‌گردد که ملاک قضاوت داستان‌های کوتاه مدرن است وگرنه با توجه به آغازهای وحشتناک! معاصران نامدار موپاسان، حتی چنین قطعاتی، در زمان خود برجسته و قابل تحسین محسوب می‌شده است.

موپاسان تعداد بسیار زیادی داستان کوتاه نوشته است. کار او از نظر کمیّت به نوعی به عبارت ماشین تولید داستان شبیه است که دایرةالمعارف بریتانیکا در مورد ویژگی ادبی اُ هنری به‌کار برده است. از طرفی دوره زندگی او کوتاه بوده و به نوعی در اوج بلوغ ادبی از دنیا رفته است. به‌طور طبیعی این کمیّت‌گرایی قابل توجه که شاید در زمان خود نوعی حفظ توازنِ قوا در برابر منتقدانی بوده که داستان کوتاه را به هیچ عنوان یک قالب جدی هنری نمی‌دانسته‌اند و شاید نفس کار یک نویسنده حرفه‌ای در قرن نوزدهم آن را ایجاب می‌کرده، مضرّات خاص خود را داشته است. موپاسان نیز همانند چخوف با یادگیری ترفندهای نگارش داستان کوتاه، به نوعی انبوه‌نویسی در دهه‌های سی و چهل‌سالگی خود دست زده است. شک نیست که نوشتن چنین حجم عظیمی از داستان، با نفس خلق یک اثر ناب هنری در تضاد است. داستان‌های دوران جوانی چخوف، سطحی‌اند و بسیاری از داستان‌های موپاسان فاقد اندیشه و ساختار عمیقی هستند که بدان‌ها طراوت هنری بدهد. اما روی دیگر سکه، این انبوه‌نویسی برای نویسندگان صاحب استعداد فوایدی نیز دارد. یکی از مهمترین این فواید، ایجاد نوعی تسلط پنهانی و مرموز به دقایق کار است. داستان‌های دوره انتهایی زندگی چخوف نظیر دشمنان، بانو با سگ ملوس، بوسه، جیرجیرک و داستان‌هایی تحسین‌برانگیز هستند. اما دقت در سیر تکاملی هنرِ چخوف نشان می‌دهد که این داستان‌ها معلول ممارست‌های فردی هستند که دو دهه برای نگارش آن‌ها کاغذ سیاه کرده و به نوعی در کوران کار بعداز کسبِ تجارب کافی به غنای اندیشه و تکنیک رسیده است. به همین دلیل این داستان‌ها برجستگی‌های زیادی دارند و از جمله این‌که با تسلط کامل و آگاهانه آغاز شده‌اند. همین امر در مورد موپاسان نیز صادق است. داستان‌های دوران پختگی اندیشه و قلم او، گیرا و در عین‌حال هنرمندانه است. نویسنده به مهارت‌هایی دست یافته که جز به مدد تجربه نمی‌توان دست یافت و از جمله این‌که یک داستان خوب چه‌گونه آغاز می‌گردد. ▣