كيف تكتب الكاتبات القصص: نساء حاكيات

نص فيديو الدرس الثالث

>> كيف تكتب الكاتبات القصص: نساء حاكيات

>> الدرس 3: الشخص، الهيكلية، التشخيص والحبكة

>> نحن نفتخر بأن نجلب لكم اراء كاتبات من حول العالم، ونثق بأنكم سوف تجدون آرائهن قيمة. لان بعض كاتباتنا المشاركات لا يتحدثن الانكليزية كلغة اولى، فأننا نقترح ان تشغلوا ترجمة الفيديو. تستطيعون تشغيل الترجمة من خلال النقر على cc في يمين أسفل الشاشة.

>> المؤلفات حول التشخيص والحبكة الدرامية

1. انجيلا فلورنوي
2. ربيكا مكاي
3. مارغو لفسي

>> الان نبدأ بالتفكير حول كيف ان الشخصية ترتبط بشخص آخر. نحن نخلق طاقم من الشخصيات التي اما تنتمي او تشكل مجتمعها الخاص، او تقف خارج ذلك المجتمع. ماذا تعتقدون؟

>> اعتقد انه من المهم بالنسبة للشخصيات ان يكون لديها علاقات. حتى الشخصيات التي هي وحيدة جدا، او التي هي غريبة هي غريبة فقط بالتعريف كونها غريبة عن مجتمع ما. لذلك على سبيل المثال، في قصة زي زي باكر الساخرة والعاطفية، "شرب القهوة في مكان اخر" تقوم الراوية وصديقتها هايدي بفصل نفسيهما عن المجتمع في جامعة يال ويعرفان نفسيهما كصديقتين وعشيقتين أمام المجتمع الذي يسوده البيض من الطبقة المتوسطة العليا الذي يرون انهما قد يعيشان فيه.

>> نعم، وفي العلاقة -- ادارة العلاقة -- نحن نرى التوترات التي تتكون منها الحياة

>> مضبوط جدا. تأتي الراوية من الجانب الخاطئ للمسارات في بالتيمور وتأتي لجامعة يال من خلال العمل الشاق، وهايدي فتاة بيضاء وكندية وتأتي من خلفية مختلفة. هناك شيء مدهش في كيفية التفاوض في العلاقة بينهما وكم نتعلم حول كل شخصية وهي تقارن مع الاخرى.

>> وصوتاهما مختلفان دراميا.

>> هما مختلفان جدا. اذا اغمضت عينيك ويقرأ لك شخص ما القصة، فإنك سوف تعرف مباشرة من الذي يتحدث.

>> من الذي يتحدث. اذا عندما تكتبين، تبدأ رواية وانت تجمعين طاقم شخصياتك وتحاولين ان تعطيها صوتا صحيحا، فما هي الاشياء التي تفكرين فيها وانت تقومين بذلك؟

>> حسنا في بعض الاحيان-- ويبدو ان هذا غريب نوعا ما -- فأنا كطفلة ذهبت الى المدرسة في سكوتلاند، كان على ان أمثل مسرحية لشكسبير كل عام، بشكل عبثي، كما تعرف، اذا تصورتني وانا بعمر التاسعة أمثل الليدي مكبث. لكن قراءة هذه المسرحيات العظيمة --

>> انا أفكر بهذا الان فعلا

>> والمشاركة بها، اكتشفت براعة تعريف شكسبير لشخصياته كأقران او كأضداد وكيف ان شخصية واحدة تبرز الاخرى. اذا عندما اكتب رواية أفكر على الدوام: ماذا يمكن هذه الشخصية ان تريني عن شخصية اخرى؟ تعلم، دائما أفكر حول شخصياتي كأزواج، او كثلاثيات، تساعد في الكشف عن احداها الاخر.

>> وهكذا، جميعهم يضيئون جوانب مختلفة ليس فقط عن شخصياتهم، لكن الشخصيات الاخرة ايضا، والطرق التي تنكشف فيها العلاقة.

>> نعم، اعتقد ان هذا يعيدنا الى شيء قاله اي. ام. فورستر، فقد قال "في الحياة الحقيقية نحن لا نعرف ابدا اي شخص، لكن في القصص لدينا امتياز ان نعرف الشخصيات ونعرف اسرارها". واعتقد عندما نقرأ، فأننا نأمل ان نكتشف اسرار الشخصية العميقة، والطريقة التي نكتشفها بها من خلال مجتمعها ومن خلال طاقم الشخصيات حولها.

>> والعلاقة مع ذلك المجتمع، سواء كانت بطرق ايجابية او بشكل عداء نحوها.

>> نعم طبعا بالنسبة للعديد من الناس، في القصص القصيرة يكون المجتمع هو العائلة بتعريفها الواسع.

>> انجيلا فلورنوي

>> انجيلا فلورنوي مؤلفة امريكية كتبت رواية "منزل عائلة تيرنر" والتي وصلت الى نهائيات جائزة الكتاب الوطني وكتاب السنة المميز لصحيفة نيويورك تايمز. وكانت الرواية ايضا في نهائيات جائزة الرواية الاولى لمركز الادب القصصي، جائزة روبرت دبليو ينغهام/نادي القلم للقصة الاولى وجائزة الصورة للجمعية الوطنية للنهوض بالملونين. وهي ايضا من المكرمين من مؤسسة الكتاب الوطني "5 تحت سن 35" في 2015. وظهرت قصصها في مجلة "باريس ريفيو"، وكتبت في صحيفة النيويورك تايمز ووذا نيو ربيبلك، ولوس انجلس تايمز، وغيرها. تخرجت من جامعة ساذرن كاليفورنيا وورشة عمل ايوا للكتاب، قامت بالتدريس في جامعة ايوا وذا نيو سكول وجامعة كولومبيا.

>> اهلا بالجميع، اسمي انجيلا فلورنوي وانا هنا للتحدث لكم حول كيفية ادارة طاقم كبير من الشخصيات في السرد القصصي. في الاساس كيف يمكن ان يكون لدينا وجهات نظر متعددة في رواية واحدة، او سرد واحد. اذا كانت الشخصية الواحدة هي اشبه بالمحرك في الرواية، اذا كان لديك سرد متعدد وجهات النظر، فسيكون لديك محركات متعددة. جميعها تؤدي وظيفة مختلفة مثل المعدات الاربع للبقرة. كل واحدة منها يجب ات تجلب شيئا مختلفا للسرد، والهدف بالنسبة لك هو اكتشاف طريقة لجعلها جميعا تحرك السرد للإمام في كل مرة تقفز فيها من شخصية الى اخرى.

>> طاقم شخصيات كبير ووجهات نظر متعددة

>> اعتقد ان بعض الكتاب قد يتساءلون ما هي الفائدة من التعامل مع العديد من وجهات النظر، بينما العديد من الروايات لا تقوم بذلك. بالنسبة لي، تكون الفائدة هي ان الكاتب يمكن ان يوفر للقارئ جوانب متعددة لنفس القصة. يمكن لوجهات النظر المختلفة هذه ان تسلط الضوء على جوانب من شخصيات الشخصيات القصصية التي يمكن ان تكون مختبئة او يمكنها ان تعطيك منظورات مختلفة على بعض جوانب المجتمع. بالنسبة لروايتي بالخصوص، "منزل عائلة تيرنر"، جانب المجتمع كان العائلة، وكان ايضا مدينة. اذا، لأني اردت الحصول على وجهات نظر مختلفة، احتجت ان ادخل الى عقل الكثير من الشخصيات المختلفة.

تحديد التدرج الهرمي، تطوير الداخلية

حيث اني كبرت في عائلة فيها الكثير من الناس، قد يكون أسهل بالنسبة لي من الكتاب الاخرين لان اكتشف طريقة اعطاء الاولية. اذا شيء واحد تتعلمه عندما تكبر في عائلة كبيرة هو من هو الشخص المهم؟ من هو الاصغر، الذي احتياجاته يجب ان تلبى مباشرة؟ من الذي تأديبه هو أكثر اهمية لدرجة أنك تهتم بعض الشي؟ تلك الاشياء جميعها التي تتعلمها من الصغر كيف تعطي الاولوية. ان التحدي للكتاب عندما تتعامل مع وجهات نظر متعددة هو ان تكتشف بشكل مشابه كيف تعطي الاولوية لشخصياتك حيث يفهم قرائك من هو الاكثر الاهمية. من هو الذي اتابعه بشكل أقرب؟ ومن الذي يضيف لونا للسرد، لكني لن اموت اذا نسيت تفصيلا عن حياتهم. سوف اظل قادرة على ان استمتع بالسرد واشعر كما لو أنى افهم ما يحصل في القصة. واذا يصبح السؤال، كيف نكتشف ذلك؟ كيف تكتشف كيف تقوم بالتدريج الهرمي للشخصيات؟
بالنسبة لي اهم شيء قمت به هو أنى قررت من هو مهم. لان قصتي كانت قصة عائلة، فأن الشيء الاسهل فعله هو بكتابة شجرة العائلة. اذا كنت تكتب قصة تستند على مجموعة اصدقاء او ربما حتى قصة تستند على مجموعة من الناس الذين لا يعرفون بعضهم، عليك ان تكتشف من الشخصية التي هي الاهم لديك وعندها تنقلها للقارئ. هذه يمكن ان تكون الشخصية التي تأتيك اولا. هذه ربما الشخصية التي تعتقد ان لديها امكانية سردية. ترى أكبر امكانية سردية هناك عندما تقوم بدفع الحبكة الدرامية الى الامام أكثر. او عندها، اذا كنت تعتقد على المستوى الموضوعي، والذي عادة ما لا افعله حتى وقت متأخر جدا في رؤيتي، لكن اذا كنت شخصا يفكر على المستوى الموضوعي في وقت مبكر فأنها يمكن ان تكون الشخصية التي تجسد بشكل ما اي من المواضيع الرئيسية التي تريد مناقشتها. حيث يكون ذلك الشخص على قمة شجرة العائلة حتى لو لم يكن الاب او الام. فهو يكون على القمة، وبعدها علاقة كل شخص اخر يمكن ان ترسم بالعلاقة معه، كما سنرى بعد دقيقة، هذه هي الطريقة التي يمكنك ترتيب ماذا حصل ومتى من يتفاعل مع مَن من الشخصيات في الرواية.

ايجاد امثلة عن طواقم كبيرة للشخصيات: رواية "عن الجمال" للكاتبة زادي سميث؛ رواية "اطفال الامبراطور" للكاتبة كلير مسعود؛ ورواية "العالم المعروف" للكاتب ادوارد بي جونز.
اذا بعد ان تقوم بعمل الخارطة، اذا كنت مثلي فما ستفعله هو أنك ستقرأ مجموعة كتب تقوم بالشيء الذي تريد القيام به. اذا الكثير من الوقت الذي قضيته وانا اعمل على الرواية في البداية، عندما كنت أفكر بأن الهيكلية، كنت فقط احاول اكتشاف ما الذي تحتويه الروايات الاخرى التي قرأتها والتي تملك طاقم كبير من الشخصيات وحركت الحبكة الى الامام بطريقة حيث انني لا اتجاوز الشخصيات المملة. فمثلا، في هذا الفصل عن شخص معين، أكره هذا الشخص، لذلك انا اقرأ بسرعة فعلا. هذا ما لا تريده. لذلك كان هناك القليل من الروايات التي برزت عندي عندما كنت أفكر بهذه الفكرة اليوم. أحدها رواية زادي سميث " عن الجمال". والرواية الاخرى هي رواية كلير مسعود "اطفال الامبراطور". والرواية الاخرى هي المفضلة لدي في كل وقت هي رواية ادوارد بي جونز "العالم المعروف". جميعها تمتلك راوي الشخصية الثالثة العليم، لكنها تقترب من عدة وجهات نظر مختلفة. في بعض هذه الروايات، الامر اشبه بالنمطية وكما لو انه كل بضعة فصول يكون لديك نفس الشخصية مرة اخرى تقودك خلال الفصل. لكن في بعضها ترى الشخصية مرة واحدة، والشخصية لا تعود مرة اخرى. لكنك تعيش وجهة نظرها لخمسة عشر صفحة ربما. وانت لا تشعر بأن هذا حصل عشوائيا او ان هذه الشخصية لا تنتمي.

: وجهة نظر المدينة: رواية "عن الجمال" للكاتبة زادي سميث
اذا اليوم اريد ان أركز على مثال رواية زادي سميث "عن الجمال" لأنني اعتقد ان فيها طاقم كبير من الشخصيات، لكن ليس كبيرا لدرجة انه شيء من الصعب تقسيمه الى اجزاء. من السهل جدا رؤية كيف قامت بخلق تدرج هرمي بين كل هذه

الناس. وظفت رواية زادي سميث اسلوب رواية الشخص الثالث مشابه لما سماه جون غاردنر في كتابه "فن الادب القصصي" بوجهة نظر المدينة. وجهة نظر المدينة هي التي عندما القصة تحكى من قبل متحدث باسم المجتمع غير مسمى. من بين الامثلة المشهورة هناك قصة فوكنر، "وردة لإيميلي". هذا الاسلوب من رواية القصة لديه اثار مباشر من اجل وضع اساس الفكرة المسيطرة. قيم المجتمع المتضادة، مقابل القيم الشخصية. اذا، في وجهة نظر المدينة، ذلك الصوت الجماعي يمكن ان يكون الصوت الوحيد الذي تحصل عليه في القصة. لكن في رواية "عن الجمال" ما يحصل هو ان وجهة نظر المدينة هو الذي يفتتح القصة، ويظهر في نقاط متنوعة خلال كل القصة. لكن كل شخصية تحصل على لحظة بريقها في مختلف الفصول. في الحقيقة ليس هناك مدينة في روايتها، لكن بدلا من ذلك، لدينا عائلة وهي عائلة بيلسي. من خلال التركيز على الاجزاء المختلفة من العائلة فهي تستطيع معرفة ما هو الاحساس ان تكون في هذه العائلة؟ ما الذي يعينه ان تكون جزء من هذه العائلة؟ وما هي اشكال الضغوطات؟ في البداية تقوم بالإشارة الى الوالدين، والدي عائلة بيلسي على انهما الشخصيتين الرئيسيتين. واطفالهما هما الشخصيات الثانوية. وهذا يعني حوالي خمس وجهات نظر موجودة مسبقا. فلديك الوالدين ولديك ثلاثة اطفال. لذلك أحد الوسائل من اجل اعطاء الاولوية لهذه الشخصيات هي من خلال تسليط الضوء على الداخل. هناك طريقتين كبيرتين اريد ان اتحدث لكم اليوم حول اعطاء الاولوية لشخصياتك، أحدها الداخل، والذي يعني، بالإساس، الى اي عمق يمكنك الوصول الى عقل الشخصيات.

لذا، اذا كنت في وجهة نظرهم، ما نوع المعلومات التي تأتي مباشرة من خلالهم، وكيف ان هذا يؤثر على مدى القرب الذي سنشعر بالقرب فيها من الشخصية؟ والطريقة الثانية هي نوعية الصراعات التي تدخلها. مثلا، ما هي رغباتها؟ ما هي اهدافها؟ هل هي كبيرة ام هي صغيرة؟

اذا، في رواية "عن الجمال" اعطي للشخصيتين الرئيسيتين النظرة الداخلية التي تضمن الافكار حول الشخصيات الاخرى بالإضافة الى الافكار عن انفسهما وتدخل الى ذكرياتهما الماضية، وبعدها تحصل على المعلومات التي تساعدك تفهم اي نوع من الاشخاص هما. مثلا، اي لون سيارة يفضلانه، ما هو ذوقهما في الموسيقى والفن وكل الاشياء. اذا هذا ما يمكن اعطاءه الى الشخصيتين الرئيسيتين.

استخدام الشخصيات الأساسية

على سبيل المثال، في وجهة نظر هوارد، وجهة نظر هوارد هي اول وجهة نظر نراها في الرواية، وتؤسس لنا القدرة على التفكير بعمق، ليس فقط عن الحدث الحالي، لكن ايضا عن رؤية هوارد للشخصيات الاخرى وافكار هوارد عن ماضيه. الافكار عن الماضي لا ترتبط دائما حتى بالصراع الحالي، ويخدمون فقط في رسم الشخصية. لذا هنا مثال عن هوارد يتحدث مع ابنه، ليفي. تذكر ان ابنه هو أحد الشخصيات الثانوية. لدى ليفي يعيش مشاكل مع رئيسه في العمل ويعرض هوارد ان يذهب الى عمل ليفي ليتحدث الى رئيسه. ليفي يشعر بالأحراج ويقول "كلا يا ابي. لا اريدك ان تذهب". لذا هذا ما نحصل عليه على مستوى النفس الداخلية من هوارد: "يفترض هاورد ان ولده يخجل منه. يبدو ان الاحساس بالعار هو الارث الذكوري لعائلة بيلسي. كم وجد هاورد والده مؤلما وهو في نفس العمر. فلقد تمنى شخص اخر غير القصاب، او شخص اخر يستخدم عقله في العمل بدلا من السكاكين والموازين. شخص يشبه الرجل الذي أصبح عليه هاورد اليوم "لذا من هذه الحادثة الصغيرة التي تقول "بني، هل أستطيع ان اذهب الى رئيسك؟" تحصل على كل هذه المعلومات عن تاريخ هاورد مع نبذة عن علاقة الاب والابن. ايضا ترى ما يقيمه على مستوى اي عمل يقيمه. فهو لا يعتقد ان القصاب هو عمل رائع لأنه استاذ. لذا تحصل على الكثير من المعلومات التي ليس لها علاقة بالموقف الحالي الذي هو فيه.

يمكننا مقارنة هذا بمشهد اخر مع شخصية ثانوية. أحد الاولاد الاخرين، زورا، ابنته. في موقف مشابه نوعا ما حيث من خلال وجهة نظرها لكننا لا نحصل على اي معلومات خارج ما يحصل في تلك اللحظة. فانت تحصل على القليل من المعلومات. دعني فقط اقرأه لك. "بعد خمسة عشر دقيقة، خلعت زورا ملابسها جميعها مرة اخرى في غرفة خزانات النساء في مسبح كلية ويلينغتون. كان هذا جزء من برنامج تحسن زورا الجديد للخريف. الاستيقاظ مبكرا. السباحة. الدرس. غداء خفيف. الدرس. المكتبة. البيت. سحقت قبعتها في الخزانة وسحبت غطاء الرأس للسباحة على أسفل اذنيها". بقيت النفس الداخلية على مستوى السطح. فنحن لا نحصل على معلومات حول ماضي زورا. نحن لا نحصل على اي معلومات حول لماذا تحتاج لبرنامج تحسين الذات. نحن فقط نحصل على ما يكفي لنعرف بأنها لا تشعر بالأمان، بشكل غامض، وهي تريد ان تصلح من ذلك. نحن في الرواية حقيقة لا نحصل على معلومات أكثر. فنحن لا نحصل على ذكريات ماضية كما هو الحال مع هاورد. مباشرة يكون لديك صورة عنه وهو ابن قصاب، ولديه شيء من الهم. انت لا تفهم ذلك. لكنك تعرف. ويكفي لان تحتفظ به عن زورا. هذه هي شخصية زورا ولديها بعض الاحساس بانعدام الامن وهي تحاول ان تصلح هذه الاشياء في نفسها. وتمضي قدما.

استخدام الشخصيات الهامشية

بالنسبة للشخصيات الهامشية، والتي هي نوعا ما كثيرة، انت لا تحصل على اي عمق داخلي عنها. ولا حتى ذلك النوع الذي تحتفظ به في جيبك، كشيء يعرفها ولا يرتبط مباشرة بالشخصيات الرئيسية. فمثلا، هناك أحد مساعدي هاورد في الكلية التي يدرس فيها. لديه مواقف مع اعضاء العائلة الاخرين خلال الكتاب. وبعض هذه المواقف يتم حكايتها من خلال وجهة نظره. لكن في كل وجهات النظر تلك، كل ما نحصل عليه ملاحظاته عن الشخص الذي يتحدث اليه. اذا كان يتحدث مع هاورد، فنحن لا نحصل على ذكريات من حياة المساعد. نحن فقط نحصل على معلومات عن هاورد. اذا كان يتحدث الى زورا، نحن لا نحصل على ذكريات عن اي شخص اخر سوى زورا. انها وسيلة لنا من اجل ان نضيف طبقات الى الشخصية والتي تعتبر مهمة، لكنك لا تزال تحصل على رأي عنهم من العالم الخارجي، وهو رأي لا يمكنك الحصول عليه. فلا يمكن لهاورد ذلك، ليس هناك من طريقة لان يعرف كيف يشعر موظفه تجاهه، فهذا ليس ممكنا. يمكنه ان يخمن لكنه لا يستطيع ان يعرف. لذا اذا اردت ان تضعه في وجهة نظر شخص اخر، الان انت تعرف. لكننا لا نعرف اي شيء عن الموظف في الحقيقة، نحن فقط نعرف علاقته بهاورد.

تحديد صراعات الشخصية

اذا بعد ان قررا من يستحق اي مستوى من العمق الداخلي، فأن التحدي الكبير الاخر هو منح المستويات الملائمة من الصراع بالاعتماد على اهمية كل من تلك الشخصيات بالنسبة للسرد. الصراعات التي تحيط الشخصيتين الرئيسيتين في "عن الجمال" ليست من السهل حله. فهي مفتوحة النهايات، وذات طبيعة وجودية بالإساس. انها هذا النوع من المشاكل الكبيرة. فهي مشاكل عمن انا، كيف أتلاءم في هذا العالم، وكيف اعيش حياتي؟ فهي ليست من النوع التي تتوقع لها ختاميات نهائية وسوف تثق بأنه اذا الكاتب اعطاك لحظة تجلي سهلة، خاصة قبل نهاية الكتاب تماما، سوف لن تثق بها. المشاكل الكبيرة، او الصراعات الكبيرة، عند أكبر شخصياتك، يجب ان تقدم في البداية، كما اعتقد، ربما خلال ربع الكتاب الاول لكن القارئ يتوقع تماما ان يقوم الكتاب ككل لان يعكس هذه القضايا ويعكس هذه الاسئلة التي تمتلكها تلك الشخصيات الاهم. في رواية "عن الجمال"، بعض القضايا الكبيرة عند هاورد هي، ما هو دور الدين في حياتي؟ ماذا اشعر تجاه نظرية الفن؟ ما هو شعوري حول الحب الرومانسي؟ ما هو شعوري حول هذا الزواج الذي انا فيه معظم حياتي

البالغة؟ ما هو شعوري كبريطاني يعيش في الولايات المتحدة؟ فهو لديه هذه الاسئلة الكبيرة التي لن تكون كما لو انه يمكنه تغيير رأيه بسبب موقف واحد مر به سيجعله يغير رأيه. بشكل مناقض، لدى اولاده لحظات من العمق الداخلي تساعدنا على فهم بأنهم مهمين، لكن صراعاتهم يمكن ان تنتهي في مشهد او مشهدين، او تساعدك بالشعور بها. من الواضح نحن نعرف انها فقط، كما تعرف، مجرد قصة لذا هي اشبه بصياغة ختام قد لا يحصل في الحياة الحقيقية. لكن بالنسبة للقارئ، سوف تكون مقتنع. حسنا، هذا الشخص يمضي في المسار الصحيح. هذا الشخص يقوم بالشيء الصحيح. مثلا، الابنة زورا التي استخدمتها في مثال مسبق، فهي لا تشعر بالأمان وهي طموحة بشكل واضح وتؤذي الاخرين. تلك هي الامور التي تقوم بها في الكتاب. فهي ليست وجودية جدا، خاصة مع الاخذ بنظر الاعتبار عمرها. كل شخص يشعر بعدم الامان في هذا العمر. يمكننا ان نرى مشهدا حيث تستطيع ان تتجاوز هذا. يمكن ان تكون قادرا على ان تشير الى نفسك وانت تفكر في سنواتك الشابة، ما هو الشيء الذي ساعدك لان تشعر بأنك قد تمالكت نفسك، ماذا كان ذلك الموقف؟ وعندها رواية "عن الجمال" هناك مشهدا في حفلة، حيث لديها هذا الشخص الذي يعجبها وقد كانت تؤذيه في الوقت نفسه. ويقوم هو بإيقاف سلوكها. وبعد هذا المشهد، نشعر كما لو ان مشاكلها قد تم حلها. والان نحن فقط ننتظر الاسلحة الكبيرة، الشخصيتين الرئيسيتين ومشاكلهما التي يجب ان تحل.

بالنسبة للشخصيات الهامشية، مثل مساعد هاورد، نحن نحصل على معلومات كافية عنه تجعلنا نفترض ان بأنه بالفعل لديه قضايا شخصية وجودية نوعا ما، لكن القارئ لا يتوقع بأنها سوف تحل. الاشياء الوحيدة التي يجب حلها هي الصراعات او القضايا المفتوحة النهاية التي يعيشها مع الشخصيات الرئيسية. قد يبدو قاسيا نوعا ما لكن اذا كان لديه مشاكل شخصية، هي ليست لهذا الكتاب. ستكون في كتاب مختلف. وليس عليك التفكير بها.

التمييز بين شخصياتك

اهم شيء نفكر فيه هو انه عندما ندير طاقم كبير ن الشخصيات هو انه تلك اللحظة التي نرى فيها الشخصية هي اللحظة لنجعلها تشعر بأنها مميزة. تريد ان يكون هناك علامات لتلك الشخصيات والتي تساعد قرائك على خزنهم في الذهن وحملهم. بحيث انه اذا لم يروهم خلال 30 صفح اخرى، سيكون علكي ان تسحب هذه العلامة وسوف يتذكرون من هو هذا الشخص وماذا يريد، وما هي علاقته بالشخصيات الاكبر. يمكن ان يكون هذا سهل جدا كما لو كان لديك شخصية، مثلا في "عن الجمال" مساعد هاورد الذي ذكرته، لديه لهجة جنوبية. فيكون الشخصية الوحيدة في الكتاب التي لديها لهجة مختلفة في النص، شيء من هذا التطرف. لكن هذا لم يحصل، حقا، بطريقة الشخصية، لكن حصلت بطريقة كافية لدرجة اننا نعرف مباشرة: "حسنا هناك هذا الرجل، هذا ما يعتقده عن هاورد، هذا المكان الذي هو عليه في القصة". لذا اللغة هي طريقة جيدة، اللهجة بشكل ما هي طريقة جيدة لفعل ذلك، لكن هناك طرق ايضا يمكن ان تفعل ذلك، فقط حتى نعرف كيف يعاملون شخصياتك الرئيسية. كيف تشعر شخصيتك الرئيسية سرعان ما تدخل تلك الشخصية الغرفة؟

قد تكون هذه هي الطريقة التي يتميز بها هذا الشخص. أستطيع ان اتخيل اذا كانت قصة للبالغين الشباب ولديك شخصية المتنمر. حتى لو كانت شخصية المتنمر والتي ليست حاضرة في القصة، سرعان ما يدخل الى الغرفة نتذكره بسبب علاقته بالأشخاص الاخرين في الغرفة وكيف يجعلهم متوترين. يمكن ايضا ان يحصل من خلال الملابس، والذي، اعتقد، قليلا ربما، بالاعتماد على كم وقت لديك. في القصة القصيرة، الملابس ربما، ربما تكون كافية. في السرد الاطول، تريد ان تريد ان تقوم بشيء مرتبط أكثر بقليل مع الشخص أكثر من مجرد ما يضعونه. لكن حالما تعرف ما يمكن ان يكون نوع العلامة، فانت تريد تثبيتها وتقويتها أكثر. ليست حيلة تماما، لكن في كل وقت ارى ذلك الشخص، كل شيء احتاج معرفته عن ذلك

الشخص، كما لو يكون ذكرى آنية، اتذكرها جميعها. وان هذا سوف يساعدك في عدم حاجتك لعادة خلقهم لاحقا في القصة. الخصوصية هي المفتاح الحقيقي.

اذا بشكل اساسي، ومن اجل ان نختتم، اقول ان الشيء الاهم هو قبل ان تبدأ تخطط لشيء فيه طاقم كبير من الشخصيات، اسأل نفسك لماذا تريد العديد من الاشخاص في قصتك. ليس من الضرورة ان يكون عملا إضافيا بالنسبة لي، ليس هناك من طريقة أخرى اكتب بها هذه القصة. يجب ان يكون طبيعيا. لكنك تريد ان تتأكد بأنهم جميعا يعكسون بطريقة ما نقاطا اخرى تريد طرحها. قد تكون وجهة نظر المدينة، تريد رأي كل شخص حول عنصر مشابه عن حياته. سواء كان اين يعيشون، واي جزء من المجموعة ينتمون، او العمر او الجيل الذي هم جزء منهم. لكنك تريد ان تكتشف لماذا الامر كذلك. لأن ذلك يساعدك على اكتشاف الشخص الاكثر اهمية، والشخص على المستوى الثاني من الاهمية، والشخص الهامشي الذي مهمته فقط اضافة طبقات وبعد للشخصيات الاخرى. شكرا.

>> ريبيكا مكاي حول الحبكة والهيكلية

>> ريبيكا مكاي مؤلفة امريكية تضمنت اعمالها مجموعة قصصية بعنوان "موسيقى لوقت الحرب" والروايات "بيت المئة عام"، التي فازت بجائزة جمعية كتاب شيكاغو؛ ورواية "المستعير" التي كانت ضمن القائمة العشرية للكتب الاولى في البوكليست Booklist، والتي ترجمت الى ثماني لغات. قصصها القصيرة فازت بجائزة بوشكارت 2017 واختيرت في مجموعة "أفضل قصص امريكية قصيرة" لأربع سنوات متتالية من 2008 الى 2011. تلقت الكاتبة زمالة الصندوق الوطني للفنون، وهي عضو في كلية الادب الرفيع في كلية سييرا نيفادا وقامت بالتدريس في ورشة عمل الكاتب في جامعة ايوا، تين هاوس وجامعة نورث ويسترن.

>> مرحبا، انا ريبيكا مكاي، انا كاتبة قصص، وقمت بتأليف روايات "المستعير" ورواية "بيت المئة عام" ومجموعة القصص القصيرة "موسيقى لوقت الحرب". وما سوف اتحدث عنه اليوم ليس موضوع الكتابة، لكن التمثيل -- المسرح. لكن سوف اتحدث حول كيف ينطبق هذا على الكتابة.

كنت أحد اولئك الاشخاص الذين مثلوا في الكثير من العروض في الاعدادية والجامعة. لم أكن ادرس المسرح، لكني احببته، وتعلمت الكثير حول الكتابة من التمثيل في تلك العروض لدرج انه عندما يسألني الكتاب الشباب عن نصيحة في الكتابة، طبعا اول شيء أخبرهم به هو قراءة الادب الجيد قدر المستطاع، واقرأ كثيرا، الخ. ثاني شيء أخبرهم به اذا استطعتم، اشتركوا في المسرح. لا يجب ان يكون في التمثيل -- فهو ليس للجميع -- الكواليس، دق الالواح الخشبية، طالما تشترك في حياة العرض ليلة تلو الاخرى، فأنك سوف تحصل على اشياء مذهلة منه.

بالطبع هناك طريقة اخرى لعمل ذلك. لم يقم كل كاتب بالتمثيل. لكن هذا ما ستحصل منه، وسوف اعطيكم نبذة مختصرة من اجل حتى لو لم تقترب ابدا من المسرح ستظل قادرا على التعلم مما سوف اخبرك به.

قرارات الكواليس وهيكلية القصة

اذا معظم ما سأقوله اليوم يرتبط بما اسميه "قرارات الكواليس"، القرارات التي يتخذها الممثلون -- والتي يتخذها المخرج -- في التدريب الذي سيظهر على المسرح. لكن سوف أصل الى هذا لاحقا -- سوف اتحدث عن شيء اخر اولا، الذي هو هيكل القصة، هيكلية المشهد. سوف تتعلم شيء ما من خلال القيام بالعرض ليلة بعد الاخرى، ورؤية شكل القصة، رؤية كيف ان كل مشهد هو اساسي. اذا حذفت مشهدا واحدا، سوف ينهار الهيكل. اذا اخذت سطرا واحدا من المشهد، فأن المشهد سوف ينهار -- لذلك هو امر مخيف وانت لا تستطيع تنسى اسطرك وهذا هو لماذا يرى بعض الناس كوابيس حول

المسرح، طبعا. لكن شيء واحد يصبح واضح مباشرة عندما تعيش في قصة ويجب ان يصبح هذا واضح من القراءة، من الكتابة، من رؤية نفس الاشياء على الصفحة، وهو ان كل شخصية يجب ان تخرج من المشهد متغيرة. كل شخص على المسرح موجود هناك لسبب. فالأشخاص ليسوا هناك فقط كزينة للمكان. وحتى لو كان هذا التغيير ثانوي فعلا -- حتى لو كان سطحيا، كما لو انه مع بداية المشهد لم يكن لدي المشتريات وفي نهاية المشهد حصلت على مشترياتي -- او اذا كان أكثر عمقا -- في بداية المشهد كنت اثق بهذه المرأة وفي نهاية المشهد لم اعد اثق بها. وربما يكون كلاهما. وبالنسبة لكل شخصية على المسرح، شيء يجب ان يتغير، والا لماذا موجود هذا المشهد؟ لماذا لم يتم حذفه؟ في بعض الاحيان اسأل طلابي لأن يفكروا ليس كالممثلين او كتاب المسرحيات، لكن مثل مخرجي الافلام، حيث هناك بشكل ما منتج شرير يزعجك ويفكر فقط في النقود، وهو يقول: "لماذا لا نحذف هذا المشهد؟ لماذا لا ينقطع هذا المشهد؟ فنحن لا نملك الميزانية." وهذه هي وظيفتك، كمخرج، يجب ان تبرره، وتقول: "حسنا، اذا حذفنا هذا المشهد، لا شيء سيكون له معنى ... فهذا هو المشهد الذي سينتقلون فيه الى المكسيك". بينما اذا كان سببك في الابقاء على المشهد هو، ربما، لانه مضحك، او ربما لانه يعجبني، او ربما لأنني عملت جاهدا في كتابته، او لانه يظهر ما قد يبدو عليه شخص ما -- فأن تلك الاشياء التي يحققها المشهد، لكنها ليس ما يفعله للهيكل ككل. لذا في بعض الاحيان نقول "اظهر" بدلا من "تخبر". عندما يتعلق الامر بمشهد، يكون الامر "افعل" بدلا من "اظهر". ما الذي يقوم به المشهد؟

استخدام دوافع الشخصية من اجل اتخاذ قرارات الكواليس

لذا ما سأتحدث به الان هي قرارات الكواليس هذه، بعضها يكون مرتبط بهيكلية المشهد، بالطريقة التي ينبني فيها المشهد. لذا اذا كنت ستشترك في عرض، اذا كنت ستمثل شخصية، سيكون هناك نقاش بينك وبين المخرج -- وانت تستند على النص بالطبع ايضا -- حول ما تكون عليه الشخصية، كيف تتحرك الشخصية. فهناك المقولة القديمة "ما هو دافعي؟" والذي يقوله الناس كطرفة، كما لو كان شيء تقوله ممثلة مشهورة، "ما هو دافعي؟" لكنه فعلا سؤالا مهما. فلا تستطيع ان تتجول على المسرح دون توجيه. فكل شخصية يجب ان يكون عليها شيء يريده، واذا كان هذا غير موجود في النص، عليك ان تتخذ القرار بنفسك، في الكواليس.

وفي العديد من الحالات -- كما هو في العرض، كما هو في المسرح -- فنحن لن نقوم بكتابة ما تريده الشخصية بشكل صريح على الصفحة. لنقل انني اكتب قصة. انا لن اقول: "كانت ماري تجلس هناك على مائدة العشاء، وما كانت تريده أكثر من اي شيء اخر في العالم هو اخبار جو بأنها تحبها". لكن هذا يحتاج لان يظهر بطرق اخرى -- يحتاج لان يظهر من خلال ما تقوله لجو، والطريقة التي تشعر بها عندما تأتي صديقة جو في الغرفة. يحتاج لان يظهر في تصرفاتها الجسدية، في كمية ما تأكله، فيما تقوم به. اذا بنفس الطريقة التي يحتاج بها الممثل لان يتخذ هذه القرارات في الكواليس او في التدريب، وعندها -- حتى اذا لم يكن هذا في النص -- لنقل انها ماري وجو مرة اخرى، على ماري ان تتصرف على المسرح كما لو كانت تحب جو، والجمهور يجب ان يفهمه حتى لو يمكن هذا في الحوار.

استخدام البحث لأعلام قرارات الكواليس

في الادب القصصي، يحتاج الكاتب في بعض الاحيان ان يتخذ هذه القرارات خارج الصفحة. ربما قبل ان نقوم بالكتابة، ربما بعد ان قمنا بكتابة مشهد ونحن ننظر اليه ونعرف ان هناك الكثير من العمل لنقوم به عندما نقوم بتعديله، ونحتاج لان نرجع خطوة الى الوراء واتخاذ القرارات خارج الصفحة. سوف لن نظهر بشكل كامل ونشرح كل شيء كاملا بشكل مباشر، على الصفحة، لكننا سوف نظهره. هناك مقولة مشهورة للكاتب همنغواي والذي لن اعطيكم اياه، السبب جزئيا هو

انني سوف اقصه وايضا بسبب كونه معقدا من الاساس. كان همينغواي يكتب بشكل بسيط وبعدها في مقابلاته كانت لديه هذه الجمل المرهقة. هذا من مقابلة له في مجلة باريس ريفيو، والتي تستحق القراءة لأي شخص يحب همينغواي، او حتى لا يحبه. بشكل اساسي، ما قاله هوما لا يعرفه الكاتب، وبالتالي لا يضعه على الصفحة، سوف يظهر كثغره في القصة؛ وما يعرفه الكاتب فعلا، لكن لا يضعه في الكتابة، سوف يشرق خلال الكتابة. اذا من اجل اعطائك مثال، انا دائما أفكر بهذا مع البحث. اذا كنت اكتب عن طبيب اسنان، وانا لا اعرف اي شيء عن طب الاسنان، سوف يظهر علي في قصتي انني لا اعرف اي شيء عن طب الاسنان -- سوف اقول اشياء مثل - "امسك بشيء مثل الملقط وبدأ بالقيام بالحك". واي أحد يقرأ هذا يمكنه ان يعرف بأنني لا اعرف اي شيء حول طب الاسنان. اذا قمت بالكثير من البحث عن طب الاسنان، ربما لن يكون مفيدا ان اضعه كله في قصتي، لكن فقط معرفة هذه الاشياء تعني انني سوف اكتب ذلك المشهد وانا متمكنة، والكلمة الواحدة التي استخدمها وتأتي من بحث عميق في طب الاسنان – مثل اسم ال"الشيء" التي في الحقيقة انا لا اعرفها -- والتي سوف تشرق. سيكون واضحا بأني فعلا اعرف عن طب الاسنان حتى لو لم اثبت هذا لك بكتابته كله.

رغبة الشخصية بالعكس: استخدام الخوف من اجل اتخاذ قرارات كواليس مطلعة

نحن نحتاج ان نعرف مع الشخصيات -- بقدر ما نحتاج ان نعرف ما يريدون، نحتاج ان نعرف ما يشعرون به. هذا شيء لم أدركه حتى وقت لاحق في كتابتي. في بعض الاحيان نحن نصيغ هذا كرغبة: "حسنا ما يريده هو الهروب من الدب". من الواضح بأن هذا خوف. لكن في بعض الاحيان يكون شيء يمكن فقط التعبير عنه كخوف -- ما يخشاه هو ان يخيب امل والده، ما تخشاه في هذا المشهد هو ان تجعل من نفسها حمقاء، ما تخشاه في كل الرواية ان تكون فاشلة. وتلك الأشياء التي تعرف تصرفات الشخصية، وتعطي معلومات عن حوار الشخصية، بقدر ما تعطي معلومات عن رغباتهم. وبالطبع كلاهما متداخلان عن قرب، لكن في بعض الاحيان يكون الخوف طريقة مساعدة للتفكير بهذا.

استخدام جسمانية الشخصية لأن تعطي معلومات لقرارات الكواليس

الكواليس ايضا -- بعيدا عن الصفحة -- تحتاج ان تتخذ قرارات حول جسمانية شخصيتك: الطريقة التي يتحركون بها، الاشياء التي يميلون لفعها، عاداتهم. وبتلك الطريقة، يمكن ان تجعل شخصياتك تتحرك بنية بطرق فاضحة على الورق. انا فعلا... اشعر بالتعب عند قراءة قصص حيث يكون هناك حوار... وبين كل سطر حوار هناك ايماءة جسدية فارغة بلا معنى. اذا هناك -- الناس دائما في المطعم، وهذا النوع ممل، لا تضع شخصياتك في مطاعم طول الوقت -- لكن كما تعرف، "بلا، بلا، بلا،" قالت، ووضعت قطعة اخرى من الكيش على صحنها. "بلا، بلا، بلا" رد عليها، ورشف من نبيذه. "بلا، بلا، بلا" قالت ومسحت شفتاها. وهذا لا يخبرنا اي شيء عن الشخصية، ولا يأخذ الحبكة للإمام، والناس سوف تتخطاه. بدلا من ذلك، تعرف، هل هناك شخص لديه عادة التململ وقامت بأخذ غلاف القصبة وتدوره الى كرة صغيرة ضيقة ومن ثم تفتحها، وهذا يتناقض مع تلك الشخصية ويكشف لنا شيء ما عنها وعن المشهد: فهي متوترة، وعصبية وربما تكون مشتتة. ولاتخاذ هذا القرار في الكواليس -- كيف يكون شكل حركة هذه الشخصية؟ ماذا تفعل هذه الشخصية بيديها؟ وندع هذا يأتي -- لا تتوقف وتوضحه، فقط اجعلهم يقومون بهذه الاشياء -- ستكون شخصياتك ستكون اغنى، وأكثر اثارة بكثير.

العودة الى وجهة النظر من اجل اعطاء معلومات في ادارة طاقم الشخصيات

شيء ليس قرارا للشخصية وهذا لا يرتبط فعلا بالمسرح، لكن ما زلت أفكر فيه كقرار للكواليس -- قرار خارج صفحة الكتابة -- وهو وجهة النظر. وهناك جانبين لهذا، وهذا اخر شيء كبير سوف اتحدث عنه. نحن نفكر في وجهة النظر، حسنا الراوي الشخص الاول، الراوي الشخص الثاني، الراوي الشخص الثالث. وانت تعرف، مع الراوي الثالث ربما نحن نتحدث عنه يكون عليما، مثل وجهة النظر التي يمكن ان تقفز بين رأس كل شخص وتخبرنا اشياء عن لا نعرفها الشخصيات، او تكون محدودة، هل تقول "قامت بهذا"، لكننا في الحقيقة على رأسها، نحن فقط نعرف ما تعرفه غريتشن في القصة. فهناك الكثير غير هذا، بالرغم من ذلك. خاصة بالنسبة للراوي الثالث؛ دعونا نقول نحن نتحدث عن ذلك العليم. حسنا هل يعرف صوت الراوي اشياء يعرفها فقط الشخصيات على الصفحة -- اذا ربما يمكن للصوت ان يقفز من رأس كارولين الى رأس مارغريت الى رأس جوزيف. ام هل صوت الراوي يعرف أكثر من اي من الشخصيات؟ هل يستطيع صوت الراوي: "في تلك الاثناء، في الاسكا، هذا ما كان يحصل. والقليل ما يعرفه اي منهم، لكن بعد عشرة اعوام لاحقة سيكونون جميعهم محتجزين في مصعد". هل لدى هذا الصوت القدرة على الوصول الى الماضي، هل لديه قدرة الوصول الى المستقبل؟ هل يعرف أشياء فقط شخصيات معينة تعرفها، او ما تعرفه كل الشخصيات؟ هل يعرف اشياء لا يمكن لأنسان ان يعرفها؟ ليس هناك من جواب صحيح او خطأ لكننا نحتاج ان نكون متسقين في القصة. وليس هناك من شيء أكثر احباطا من قراءة قصة وربما -- قلت اننا كنا، ونحن دائما، في رأس غريتشن، اليس كذلك، نحن نرى فقط ما تراه غريتشن -- لذا كما تعرف، "نظرت خلفها لترة اذا كان هناك شخص اخر هناك، ولم ترى اي شخص. "ماذا يحصل" فكرت" -- نحن فقط في رأسها، والسطر التالي يقول: "عيناها الزرقاوين لمعتا تحت اشعة الشمس". هذا لا يعني شيء. اذا كنا غريتشن في هذه القصة، كيف يمكنها ان ترى عيناها الزرقاوين تلمعان تحت اشعة الشمس؟ لدينا وجهة نظر متكسرة. والذي ينتهي اليه الامر هو ان المؤلف الذي، في تلك المرحلة من المسودة، لم يتخذ قرار الكواليس هذا --القرار خارج صفحة الكتابة -- الذي يقول هذا ما ستكون عليه وجهة نظري، ستبقى مع غريتشن، وسوف اراقب نفسي من اجل ان اتأكد انها كذلك. او على العكس، وجهة نظري من الصفحة الاولى سوف تطوف في كل الاماكن، وبعدها اتمسك بهذا واكون ثابتة.

الجانب الثاني لوجهة النظر: الاذن في القصة

على الجانب الثاني من وجهة النظر، وهو شيء لا اعتقد اننا نتحدث عنه بشكل كافي، هو شيء اعتقد انه هو اذن القصة: الى من يتم حكاية القصة؟ وبالنسبة للكثير من الاشياء، فأن الرد هو، بشكل ما: "حسنا اي شخص سوف يصغي". لكن في بعض الاحيان -- سوف يحصل هذا بشكل خاص، حسنا بالتأكيد مع وجهة نظر الراوي الثاني، قصة "انت" -- لكن حتى مع الراوي الاول، وقصة "الانا"، هناك احساس لمن تحكى القصة. في القصة ذات الراوي الاول، يمكن ان تكتب القصة كمداخل مذكرات، الشخص المقصود من القصة هو النفس. او قد يبدو الامر كما لو ان شخص ما يحكي فقط لصديق مقرب جدا. او قد يبدو على انه امر اخرج للعالم من اجل اي شخص. فلاديمير نابوكوف، في رواية "لوليتا"، وهي قصة الراوي الاول لكن في البداية جدا قال، "ايها السيدات والسادة المحلفين"، وبعدها يمضي من هناك. الاذن في تلك القصة هي نحن، السيدات والسادة المحلفين. اذا اردت مثالا غريبا فعلا، في قصة "ويني الدبدوب" (ويني ذا بوه)، الاذن في هذه القصة هي كريستوفر روبن، تلك القصص يتم حكايتها لكريستوفر روبن داخل الكتاب، وحتى انه يأتي من خلال الضمير "انت"، "انت التقطت ويني الدبدوب" و "انت قمت بهذا". بالمناسبة كريستوفر روبن، قد قرأ كبالغ، بالغ شاب، ويفكر في امور السرد الان لدرجة أنك قد تعرف عن اشياء أكثر مثل هذه، سوف تصدمك أكثر. وايضا فعلا مضحكة. الاشياء الاخرى، كما تعرف، يمكن ان يكون ... الاذن في القصة يمكن ان تكون نوع معين من الاشخاص. جونو دياز، في الكثير من قصصه،

سوف يقول: "حسنا انت تعرف كيف هو الحال عندما تكون مع فتاة ما" والامر هو "حسنا، لا، انا لا اعرف" لكن اعتقد بالنسبة لهذه القصة انا أؤدي دور شاب مع الكثير من الفتيات، هذا هو انا في هذه القصة وهذه هي الاذن في القصة. فهو يعرف بأن هذا ليس كل قرائه، نحن لا نتحدث عن الذين يشترون الكتاب حرفيا، لكن هذا هو الدور الذي اعطي لنا كقراء. لذا الجانب الثاني لتحديد الكواليس، خارج الصفحة، ما ستكون عليه وجهة نظرك، وجعلها مغروسة بثبات هناك، هي تحديد ما ستكون عليه الاذن في القصة، من الذي ستحكى اليه القصة، ومن اجل من تحكى اليه القصة، ولماذا يتم حكايتها، والى اي مدى في المستقبل يتم حكاية القصة، هل يتم حكايتها بعد عشرين عام بالنظر الى فترة الطفولة، او يتم حكايتها مباشرة في اللحظة، او يتم حكايتها قريب جدا بعد ان حصلت عندما عرفت الراوية اشياء قليلة لم تكن تعرفها في وقتها، لكن ليس كثيرا، هل يتم روايتها مع احساس بالخسارة والاشتياق عند النظر الى الوراء؟

ومرة اخرى، ليس هناك اجوبة صحيحة او خاطئة، هناك اشياء تبدو أفضل في قصة معينة، وغالبا هذه الامور لا تظهر حتى المسودة الثانية والثالثة. غالبا عندما تكتب للمرة الاولى، انت تريد فقط ان تكتب كل شيء، ويكون الامر لاحقا، وانت تنظر اليه -- وربما شخص ما يشير اليك: "وجهة نظرك ليست متناسقة" او "لا افهم فعلا هذه الشخصية، لماذا هذه الشخصية موجودة هنا؟" -- هنا الوقت الذي تكتب فيه شيء في دفتر ملاحظات لا يكون جزءا من قصتك، يمكن فقط ان تجلس هناك وتصنع القوائم، يمكنك فقط ان تفكر بالأمر، وتقوم بأخذ القرارات وتبدأ الكتابة وتتأكد بأنك متناسق، وتتأكد بأنك تعرف كل هذه الامور، حتى لو أنك لا تشرحه على الصفحة، بحيث تبدو واضحة. ويمكنك ان تفعل كل هذا بدون الانضمام للمسرح فعلا، لكني اوصي بذلك، فعلا، انه امر مذهل. حتى لو كنت تدق الاشياء في الكواليس -- خاصة اذا كنت تمثل، وتظهر على المسرح -- فهي طريقة جيدة لتعلم حكاية القصص من الداخل. انا لن استبدل تجربتي في المسرح بأي شيء. اشعر انه كما لو أنى تعلمت في المسرح أكثر مما تعلمته في الكلية في صفوف الكتابة الابداعية، حت لو انها كانت صفوف رائعة. لذا هذه نصيحتي لك، شكرا لأصغائكم، الى اللقاء.

مارغو لفسي

>> زميلتي مارغو لفسي ترعرعت في مرتفعات اسكتنلدا. بعد ان تخرجت من جامعة يورك في انكلترا، قامت بتأليف مجموعة قصصية "الحفظ غيبا"، والتي تشرفت بكتابة ريفيو عنها منذ وقت طويل، وايضا كتبت سبع روايات، من بينها "ايفا تحرك الاثاث"، "منزل شارع الحظ"، و "طائرة جيما هاردي". روايتها الثامنة، "ميركيوري"، كانت قد نشرت للتو. درست مارغو في العديد من الجامعات، من بينها جامعة بوستن، ايمرسون كولج، وبرنامج الماجستير في الآداب للكتاب في كلية وارن ويسلون. ولقد تلقت العديد من الزمالات من مؤسسة غوغنهايم، الصندوق الوطني للفنون، مؤسسة ماساتشوستس للفنان، والمجلس الكندي للفنون. وحاليا تقوم بالتدريس في ورشة الكتاب في ايوا.

>> تطوير حبكة درامية من خلال تعطيل هيكلية مستقرة: قصة "من الصعب العثور على رجل جيد" للكاتبة فلانري اوكونور

>>بينما يكون خلق الشخصيات معقدة، فأن خلق حبكة درامية جيدة هو ربما أصعب بالنسبة للعديد من الكتاب. اذا فكرنا قليلا في قصة فلانري اوكونور " من الصعب العثور على رجل جيد "، اعتقد ان القصة تظهر تطور ما يمكن ان نسميه حبكة درامية كلاسيكية. لا تريد الجدة ان تذهب الى فلوريدا. ومع ذلك، فهي لا تريد ان تترك في الخلف، ولذلك تدخل في السيارة مع العائلة وينطلقون الى فلوريدا. في الطريق، تأتيها فكرة رائعة: تتذكر بيتا ريفيا كبيرا يكون قريب جدا، وتتمكن من اقناع ولدها الوحيد، بايلي، لأن يدور في الطريق ويتجه الى ذلك البيت. وبينما هم في الطريق الفارغ الذي يؤدي الى

البيت، تدرك الجدة فجأة بأن المنزل يبعد عدة اميال، وليس موجودا قريبا. وهي متوترة، عدة اشياء تحصل: تحصل لهم حادثة، ومن يظهر يحوم حول السيارة المحطمة سوى المجرم الذي يدعى "التالف" (المسفت) The Misfit. ويحصل بينه وبين الجدة حديث حول الموضوع الذي هو عزيز جدا على قلب فلانري اوكونور، وهو موضوع الإيمان الديني. ينتهي الحديث مع المسفت يطلق النار على الجدة، لكن ايضا يقوم بمباركتها. نستطيع ان نرى، من خلال قراءة القصص، كيف ان الجدة كانت مصممة بشكل كامل لأن تقابل المسفت، لأنه من جانب كانت تشبه السيدة -- كانت ترتدي ملابس داخلية نظيفة فقط في حالة حصول شيء ما في رحلتهم، وتذهب الى الكنيسة بأيمان، فهي تؤمن بالمحافظة على المظاهر -- لكن من خلال معايير المسفت فهي ليست مؤمنة حقيقية، ويقوم بتحدي معتقداتها بطريقة مذهلة.

اعتقد ان قصة اوكونور تجسد ما نراه في العديد من القصص، وهو ان هناك وحدة عائلية او مجموعة -- وفي هذه الحالة فأن الجدة وابنها وعائلته -- ويدخل الغريب الى القصة ويقوم بقلب الموازنة، ويغير الاشياء. يمكن ان يكون الغريب شخص، ويمكن ان يكون مجموعة من الاشخاص، يمكن ان يكون كلب شارد -- لكن تقريبا دائما في القصة هناك هيكل مستقر نبدأ به، وشيء ما يغير ذلك الهيكل: تأتي الشخصية للبيت لتجد اشعار اخلاء على بيتها؛ سيارة تتعطل وامرأة غريبة تتوقف وتعرض تغيير الإطار؛ شيء ما يدخل القصة لم يكن هناك مسبقا. واعتقد اننا نرى هذا يحصل في العديد، العديد من القصص. أحد اشكالها، وبشكل واضح، هو العلاقة الثلاثية، او العلاقة السرية، وهو الامر الذي كان شائعا في قصص 150 سنة الاخيرة. لكن هناك نسخ مختلفة.

تحريك الحبكة الى الامام من خلال الاخذ بنظر الاعتبار دوافع ومحددات الشخصية

السؤال الاخر الذي اسأله: "ما الشيء الذي لن تفعله او تقوله او تفكر به او تشعر به الشخصية؟" واجد ان هذا مستفز جدا. اعتقد اننا غالبا ما نفكر ان الشخصيات تقول وتفعل الاشياء، لكن ما لا نقرر ان نقوم به -- ما نتردد في فعله -- هو جزء كبير من الطريقة التي نتحرك به في العالم. ويمكن ان تكون طريقة قوية لوصف الشخصية.

قصة "ذكرى عيد الميلاد" للكاتب ترومان كابوتي

ترومان كابوتي لديه مثال رائع في قصته، "ذكرى عيد الميلاد". يقوم الراوي، صبي شاب، يصف ابنة عمه الكبيرة في السن، ويقول هذا: "اضافة الى انها لم تشاهد فلما ابدا، فهي: لم تأكل في مطعم، لم تسافر ابعد من خمسة اميال بعيدا من المنزل، لم ترسل او تستلم برقية، لم تقرأ اي شيء باستثناء الجرائد المضحكة والإنجيل، لم ترتدي زينة، لم تلعن، ولم تتمنى اي سوء لأحد..." ولقد حصلنا على إحساس واضح عن بنت العم في هذه القائمة عن الأشياء التي لن تقوم بها ابدا -- القائمة تستمر لأطول من ذلك. وغالبا عندما أكون عالقة مع قصة او رواية وأفكر: "ما الشيء الذي تكره الشخصية ان تقوم به؟ ما هو أكثر شيء لا تريد القيام به فعلا؟ او أكثر شيء لا تريده ان يحصل؟" وهذه أحد الطرق التي غالبا ما اكتشف من خلالها كيف أحرك الحبكة للإمام. وهذا بالنسبة لي، ما هو مثير ومهم في خلق شخصيات حية، لانه بالنسبة لي، الحبكة والشخصية يمضيان سوية. وليس من الجيد ان نأتي بحبكة مثيرة جدا اذا لم يكن لديك شخصيات لتنفذها. تحتاج ان يكون لديك اشخاص مستعدين لان يأخذوا التنانين والعفاريت والكوارث وكمية معينة من السلوك السيء.

تحريك الحبكة للإمام من خلال رفع الرهان: قصة "السيدة صاحبة الكلب" للكاتب انطون تشيخوف

اريد فقط ان اضيف بعض الاشياء الى ارائي حول الموقف وما نعني به عندما نتحدث شخصيات ذات موقف. في بعض الاحيان يبدو لي ان الموقف، اذا اردت، يتم وصفه في النثر. لذا على سبيل المثال، عندما يقدم تشيخوف بطله غوروف في

"السيدة صاحبة الكلب"، كان واضحا في وصف غوروف. فيقول: "لم يبلغ الاربعين بعد، لكن لديه فتاة عمرها اثنا عشر عام، ولدين في المدرسة. فقد تزوج شابا، بينما كان لا يزال طالب في السنة الثانية، والان زوجته تبدو كأنها اكبر منه مرة ونصف. كانت امرأة طويلة بحاجبين أسودين، شخصا منتصبا، مسيطرا ومحترما وشخصا مفكرا، كما تسمي نفسها. سرا كان يعتبرها ليست بالمرأة الذكية، ضيقة التفكير، ليست لبقة وكان خائفا منها، ويكره ان يكون في المنزل. بدأ يكون غير مخلص منذ وقت طويل، وغالبا ما يخونها وربما لهذا السبب كان دائما يتحدث بسوء عن النساء، وعندما كان النقاش حولهن في حضوره، يقول عنهم: عرق اقل شأنا." اعتقد اننا نعرف عن الكثير عن موقف غوروف من نفسه، من النساء، من العالم، من هذه الجمل. لكن هذا الموقف قد حكي لنا بشكل مباشر، ولا يتجسد، اذا اردت، في النثر. وايضا اعتقد بأن التفكير فيما قد تخسره الشخصية او تكسبه عاطفيا -- كيف يمكنني ان ارفع المعايير، كما نسأل غالبا في ورش العمل -- هو سؤال مساعد جدا في التفكير حول ما الشيء القادم الذي سيحصل في القصة؟ في المقطع الذي اقتبسته مسبقا من قصة تشيخوف "السيدة صاحبة الكلب"، الذي يحصل لغوروف، الذي يعتقد ان النساء عرق اقل شأنا هو الشيء الذي لم يتوقع حصوله: هو ان يقع في الحب. لن يكون الامر مثيرا بهذا الشكل اذا لم يكن يفكر في النساء كعرق اقل شأنا، واذا لم يكن لديه الكثير لخسارته من الوقوع في الحب.

تحريك الحبكة للإمام من خلال تقديم منظورات جديدة: رواية "مجرمون" للكاتبة مارغو لفسي.
انا اعتقد حتى مع وجود فكرة رائعة لقصة، باي حال، يمكن ان يبقى من الصعب ان اكتشاف مقصد القصة واين تريد ان تنتهي الشخصيات. لقد عانيت من هذا في عدد من اعمالي. عند كتابة رواية تدعى "مجرمون"، والتي تحكي عن موظف بنك يجد طفلا في محطة الباص، وجعلت الموظف يأخذ الطفلة لأخته والتي كانت، دون ان يعرف، فعلا تريد طفلا.
الفصول الستة الاولى للرواية تتناوب بين الاخ والاخت وبعدها وصلت الى منطقة مسدودة. كنت لا زلت اعتقد انها فكرة جيدة، لكني لم أكن اعرف فقط ما افعل. لم أكن مستعدة للعودة الى موظف البنك، ولم أكن مستعدة للعودة الى الاخت، لكن لم يكن لدي خيار ثالث. وعندها فكرت: "اوه انا فعلا لدي خيار ثالث، شخص ما ترك الطفل في محطة الباص، ويمكن ان يكون هذا وجهة النظر الثالثة". ومثل هذه التجربة -- تجربة النظر الى شيء ما من زاوية مختلفة -- هو غالبا ما يحل المشاكل في الحبكة الدرامية بالنسبة لي. الادراك فجأة بأن هناك طريقة مختلفة لرؤية الموقف. وهو شيء اعود اليه مع الكتاب الذين اعمل معهم مرة تلو الاخرى. طبعا الابنة ستفكر بهذا، لكن ما الذي ستفكر فيه الام؟ طبعا الجار سوف يفكر بهذا، لكن ما الذي سيفكر به مدير الدكان المحلي؟ لذلك ليس من الضروري تقديم وجهات النظر هذه الى القصة او الرواية، لكن التفكير في كيفية رؤية الاحداث الى الان من زاوية مختلفة يمكن ان يكون مساعدا جدا. لذلك اعتقد ان انه اذا كنت عالقا في الحبكة، حاول ادخال شيء جديد، لكن ليس جذريا جدا -- أعنى بالرغم من انني اقضي وقتا الان في ميدويست، سوف اقول انه لمعظم الوقت أبقي بعيدة عن الاعاصير والزلازل والكوارث الطبيعية. لكن شيء صغير جدا يمكن له ان يغير ديناميكيات القصة ويفتح باب جديد. وكطفلة طنت دائما أحب "تقاويم ادفنت" -- لم أكن متدينة لكني احببت فتح ... كان هناك باب جديد لكل يوم، واحببت فتح الباب ورؤية ما يوجد خلفها. وانا افكر في القصص بهذه الطريقة، على انها تشبه تقاويم ادفنت، نحن دائما نأمل بأن مشهد ما او ذكرى ما او استحضار الماضي او فكرة ما يمكن له ان يفتح بابا جديدا لنا وبعدها للقراء.