شیوه های داستان نویسی

داستان کوتاه

سعید فضائلی

بسم الله الرحمن الرحيم

ادبیات

(۳)

شیوه‌های داستان نویسی

داستان کوتاه

سعید فضائلی‌هاشمی

فضائلی‌هاشمی،سعید، ۱۳۴۰- ، گردآورنده و مترجم.
شیوه‌های داستان‌نویسی/ ترجمه سعید فضائلی‌هاشمی. - تهران: انتشارات موسسه ایران، ۱۳۷۶ -
۲ ج. - (ادبیات؛ ۳، ۴، ۵ کارگاه آموزش)
ISBN 964-6038-10-7 (v. 1)
ISBN 964-6038-09-3 (v. 2)
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرستنویسی پیش از انتشار).
فهرستنویسی بر اساس جلد دوم، ۱۳۷۶.
این کتاب ترجمه مجموعه مقالاتی است از نویسندگان مختلف که اکثراً در مجله ادبی "The writer" به چاپ رسیده‌اند.
کتابنامه.
مندرجات: -ج.۱.داستان کوتاه-ج.۲.رمان - ج. ۳. انواع رمان
۱- داستان نویسی. ۲. خلاقیت (نویسندگی). ۳. داستان - هسته اصلی، طرح و غیره.
الف. انتشارات موسسه ایران. ب.عنوان.
۹ش۶ف/PN ۳۳۵۵ ۸۰۸/۳
کتابخانه ملی ایران ۷۶-۵۳۹۵م

شیوه‌های داستان‌نویسی
داستان کوتاه
سعید فضائلی‌هاشمی

ویراستار: مهرداد قاسمفر
طرح روی جلد: نگار پویا
لیتوگرافی رنگی: مبین (وابسته به مؤسسه‌ی ایران)
چاپ اول: ۱۳۷۶
شمارگان: ۵۰۰۰ نسخه
بها: ۴۰۰ تومان
شابک: ۵-۰۸-۶۰۳۸-۹۶۴
همه‌ی حقوق محفوظ است

انتشارات موسسهٔ ایران
تهران، خیابان ولیعصر
خیابان شهید عباس‌پور (توانیر)
شماره‌ی ۲۵، طبقه‌ی اول
کدپستی: ۱۴۳۴۸
صندوق پستی: ۱۴۱۵۵-۷۴۱۹
تلفن: ۸۷۹۱۱۵۰

تقدیم به: مادربزرگ عزیزم
بی‌بی نصرت علیزاده جواهری
که بزرگترین درسهای زندگی را
در قالب قصه به من آموخت

فهرست

دیباچه ۷

فصل اول: داستان کوتاه چیست؟

داستان کوتاه چگونه داستانی است؟ ۱۱

چه وقت یک داستان، داستان کوتاه است؟ ۱۹

فصل دوم: نویسنده‌ی داستان کوتاه

اگر می‌توانید حس کنید، پس قادرید بنویسید! ۳۱

فصل سوم: موضوع داستان

یافتن موضوع برای داستان ۴۳

داستانهایتان از کجا سرچشمه می‌گیرند؟ ۵۱

فصل چهارم: واقعیت‌نمایی داستان کوتاه

زندگی بخشیدن به داستانهای کوتاه ۶۱

نشان دهید، نگویید ۷۳

فصل پنجم: افتتاحیه
افتتاحیه‌ها ۸۳
فصل ششم: طرح
طرح استخوان‌بندی داستان ۱۱۷
فصل هفتم: دیدگاه
دیدگاه در داستان کوتاهِ کوتاه ۱۲۵
فصل هشتم: زمان در داستان
در یک لحظه به گذشته بازگردید. ۱۳۷
فصل نهم: شخصیت
داستان کوتاه به قهرمانان نیرومند زن نیازمند است ۱۴۷
فصل دهم: صحنه‌پردازی
صحنه‌ی زنده ۱۵۷
نقل جزئیات ۱۶۹
فصل یازدهم: توصیف در داستان
توصیف ۱۷۹
فصل دوازدهم: پیش‌نویس داستان
پیش‌نویسهای ساده ۱۹۱
فصل سیزدهم: پایان داستان
پایان ۲۰۳
مآخذ ۲۱۷

دیباچه

بدون تردید داستان‌نویسی یک هنر است. هنری که برشهایی از زندگی را اخذ می‌کند و با حفظ الگوی واقعیت به بوته‌ی تخیلِ فرهیخته‌ی آدمی می‌سپارد تا برنهاده‌یی معجزگون از آن سر برزند. ثمره‌یی که محدوده‌های تنگ واقعیت را در هم می‌ریزد و امکانی وسیعتر برای زندگی، پیش روی ما می‌نهد. داستان را محصول "موهبت"ها بدانیم یا نه، مستلزم تلاشی است سخت و نفسگیر یا به تعبیر کافکا «عرق‌ریزیِ روح» تا از کار در آید.

متأسفانه کم نیست شمار کسانی که به خلاقیت داستانی به چشم فرایندی مرموز می‌نگرند و همه‌ی اعتقاد خود را در پشت واژه‌هایی چون "استعداد" و "قریحه" جای می‌دهند. استدلال این گروه چنین است: «مگر چند نفر شاعر و نویسنده از کلاسهای ادبیات بیرون آمده‌اند؟» در جواب این عده باید گفت هدف از تشکیل این کلاسها، هیچ‌گاه تربیت شاعر و نویسنده نبوده است. برای این منظور باید

روش انتخاب فراگیران را تغییر داد، مواد و منابع درسی دیگری گرد آورد، و کلاس را به کارگاه تبدیل کرد. بدیهی است در زمینه‌ی هنر داستان‌نویسی هم حرف اول را شوق و ذوق می‌زند، اما این سخن اصلاً به معنای نفی نقش و اهمیت آموزش نیست. داستان‌نویس باید مواد و مصالح کارش را بشناسد. باید بداند چه عناصری به تلاش او شکل می‌دهد، و توفیقش متأثر از کاربست کدام اصول است.

اندیشه‌ی مجموعه‌ی کتاب حاضر در پاسخ به این نیاز پدید آمده است، با این هدف و در جست‌وجوی چند ساله‌ی خود برای دستیابی به بهترین منابع، نشریه‌ی معتبری را یافتم که تازه‌ترین اطلاعات را در خود داشت، حاوی مقالاتی بسیار کاربردی و قابل استفاده، ویژه‌ی مخاطب جوان: The WRITER.

پس دست به کار شدم و بسیاری از مقالات دوره‌های مختلف آن را به فارسی برگرداندم و در نهایت بر آن شدم، تمام مقالات را تدوین موضوعی کنم و در چند مجموعه ارایه دهم که در این‌صورت برای تمام علاقه‌مندان به ادبیات داستانی مفید خواهد بود.

اولین جلد از این مجموعه که کتاب حاضر را تشکیل می‌دهد، به آموزش داستان کوتاه اختصاص یافته است و سایر مجلدات آن نیز که شامل آموزش "رمان" و "انواع رمان" است به تدریج به همت انتشارات مؤسسه‌ی ایران به بازار عرضه خواهد شد.

اما درباره‌ی همین کتاب باید بگویم که روش کارگاهی آن در جلب خواننده مؤثر است، زیرا او را درگیر تعریفها، تاریخچه، نقد و نظرها و بررسیهایی از این قبیل نمی‌کند. کتابِ راهنمایی است که خواننده را از اولین مرحله، یعنی یافتن موضوع و افتتاحیه‌ی داستان تا مرحله‌ی پایان همراهی می‌کند و به او راهکارهای عملی می‌آموزد.

در پایان وظیفه‌ی خود می‌دانم از برادر عزیزم آقای شهرام رفیع‌زاده که زمینه‌ی چاپ این اثر را فراهم آورد صمیمانه تشکر کنم. خانم رؤیا روزبه و دوست ارجمندم آقای حسن اکرمی در برگردان بخشهایی از این کتاب مرا یاری‌کردند که خود را همواره مدیون آنها می‌دانم.

به‌ویژه خود را مرهون کمکهای ارزنده‌ی همسر مهربانم، سهیلا پورممتاز، می‌دانم.

بهار ۱۳۷۶

سعید فضائلی هاشمی

۱

داستان کوتاه چیست؟

ت آلن برونتن[1]

داستان کوتاه چگونه داستانی است؟

اکنون می‌توانیم با اطمینان خاطر اعلام کنیم که داستان کوتاه ارزش خاصی یافته است، زیرا این نوع داستانها نه تنها چاپ و منتشر می‌شود بلکه به صورت مجموعه در می‌آید. اما در این میان هنوز نکات مهمی، مانند طول داستان کوتاه، مبهم مانده است. من هر روز بیش از روز گذشته با نویسندگان و خوانندگان سرگردانی مواجه می‌شوم که در مورد طول مناسب داستان کوتاه از من راهنمایی می‌خواهند. داستان کوتاه چگونه داستانی است؟ داستان بلند چگونه داستانی است؟ چه‌وقت یک داستان کوتاه در هاله‌یی از شعر فرومی‌رود؟ چه هنگام داستان نام رمان به خود می‌گیرد؟ چگونه یک داستان تا حدّ انفجارآمیزی گرفتار اطناب می‌شود؟ به صراحت

---

1. T.Alan Broughton

بگویم که طول داستان در ذات خود چیزی که داستان را دلنشین و جذاب کند ندارد. اگر یک داستان، خوب و اثرگذار از آب درمی‌آید، پس همان اندازه که هست مناسب است. برای نویسنده، مهمترین و در عین‌حال ساده‌ترین وظیفه خلق بهترین اثری است که می‌تواند بیافریند. خواه داستان کوتاه باشد یا داستان بلند.

نصیحت همیشگی من به نویسندگان این است: «در اولین پیش‌نویس داستانهایتان فراوان بنویسید». نویسنده تا اولین پیش‌نویسها را ننوشته باشد، گمان نمی‌کنم بداند داستان از چه قرار است، شخصیتهایش کدامند، به کجا می‌روند، چه دلیلی برای ظهور و چه نیازی برای مخفی شدن دارند. از هر کجا می‌توانید شروع کنید، اما هرچه سریعتر خود را به دست جریان داستان بسپارید و سعی کنید حدس بزنید که داستان، خود به کجا ختم خواهد شد. فکر نمی‌کنم بدون در نظر گرفتن این احتمال که ممکن است گرفتار مخاطرات یک شروع غیرواقعی، شاخه و برگ دادنهای بیهوده، تکرارهای احمقانه، و سکندری خوردن در تاریک‌ـروشنای انتظارات ناخودآگاه خود شوید، بتوانید سرانجامِ داستانتان را حدس بزنید. شروع هر نوشتار می‌تواند حلاوت خاصی داشته باشد؛ و البته آنچه در ادامه می‌آید نیز نوعی گشایش یا فتح باب به جانب آن چیزی است که حاصل به کارگیری ابزارها و تکنیکهای

داستان‌نویسی به‌شمار می‌آید. همین گشایش است که ما را قادر می‌سازد چیزهایی را دور بیندازیم که کمکی به ما نمی‌کنند و نیز باعث پرورش چیزهایی می‌شود که بیشتر مفید واقع می‌شود. شاید آخرین عامل، مربوط باشد به حفظ جهات اقتصادی یا صرفه‌جویی در کار. خرده سنگهایی را که در کف کارگاه یک مجسمه‌ساز ریخته است ببینید. هیچ نویسنده‌یی تمایل به استفاده‌ی بیهوده از کلمات ندارد. به همین‌خاطر باید پرسید، هنرِ خلاصه‌نویسی در داستان چیست؟ جواب در به‌کارگیری مناسب سکوت نهفته است. هنر خلاصه‌نویسی، هنر ساخت کلمات مرکب و جملات است به‌گونه‌یی که با دیگر اجزای داستان همخوانی داشته باشند؛ دقیقاً مانند صفحات کوچک نقطه‌گذاری شده‌یی که وقتی آنها را به هم وصل می‌کنیم به صورت یک تصویر درمی‌آیند.

شاید این روزها در انجام هر کاری میل به "ته‌بندی" نهفته باشد. همه می‌گویند کم بخور همیشه بخور. این روشها در سیاست هم معادلهایی دارد؛ مثلاً در سخنرانی صادقانه و توأم با تبسم یک فرد کاندید، استفاده از اشاره‌های گفتاری و حالتهای رفتاری به عنوان یک ابزار مهمِ کاری تلقی می‌شود.

یک نسخه از رمانهای قرن نوزدهم را بردارید و پاراگراف‌بندی آن را با یک داستان کوتاه یا بلندِ امروزی مقایسه کنید. به این عقیده

دست خواهید یافت که در روزگار ما پاراگرافها به طور متوسط در سه یا چهار جمله‌ی کوتاه خلاصه شده‌اند. می‌توانید تصور کنید که خواننده‌ی جوان، چه حالی دارد وقتی مجبور است در پاراگرافهای دو یا سه صفحه‌یی یکی از داستانهای هنری جیمز غوطه‌ور شود؟ البته، این روش تا زمانی که ما خواندن داستانهای بلندتر را فراموش نکرده‌ایم ضرری ندارد. ولی در هرحال خلاصه‌نویسی هنر بزرگی به‌شمار می‌رود.

برای مثال جملات زیر را با صدای بلند بخوانید:

بیرون، جلوِ چادر، شعله‌ی آتش را وقتی که باد شبانه در آن می‌دمید، تماشا کرد. شب آرامی بود. برکه کاملاً خاموش بود. نیک، فارغ‌البال زیر پتو دراز کشید. پشه‌یی کنار گوشش وزوز کرد. از جایش بلند شد و کبریتی روشن کرد. پشه در چادر بود، بالای سرش. نیک، فوری کبریت را نزدیک پشه، بالا گرفت. پشه وزوز دیگری کرد. کبریت خاموش شد. عاقبت به پهلو غلتید و چشمهایش را بست. خواب‌آلوده بود و در آن حال حس می‌کرد رفته رفته خواب بر او غلبه می‌کند. نیک، پاهایش را به داخل شکم جمع کرد و به خواب رفت.

این نمونه از بخش نخست کتاب رودخانه‌ی بزرگ دو شاخه اثر همینگوی گرفته شده است. این داستان تا شش صفحه‌ی چاپی ادامه می‌یابد.

قبل از اینکه لندن را ترک کند، به زیارت قبر می برترام رفت.

برای رسیدن به گورستان از میان کوچه‌های بی‌انتها و نامطبوع حومه‌ی شهر عبور کرد و در میان گورهای آشفته به جست‌وجو پرداخت، و با خود اندیشید برای چیزی جز خداحافظی نیامده است. بالاخره وقتی خود را به کنار گور رسانید و ساعتی همان‌جا توقف کرد، قدرت بازگشت نداشت، قدرت آن را هم که در تاریکی مرگ نفوذ کند در خود نمی‌دید. نگاهش روی نام و تاریخ مرگ زن خیره ماند، و در همان حال پیشانی‌اش را بر سنگ نهاد و به واقعیتی که در پس آن بود اندیشید. به حال انتظار، نفس را حبس کرده بود... گویی از سنگ قبرها احساس ترحمی نسبت به او برمی‌خاست. بر روی سنگها زانو زد، اما بیهوده؛ آنچه را آنها در خود نهان کرده بودند بروز نمی‌دادند: و دلیل اینکه چهره‌ی گور در مقابلش تبدیل به یک صورت شد این بود که دو اسم زن تبدیل به دو چشم شدند که او را نمی‌شناختند. آخرین نگاهش را به آنها انداخت اما کوچکترین نور امیدی در دلش جرقه نزد.»

این هم بریده‌یی بود از کتاب حیوان در جنگل اثر هنری جیمز. این داستان به طول سی و سه صفحه‌ی چاپی است. در پاراگرافی که توسط همینگوی نوشته شده است، چهارده جمله و در پاراگراف جیمز نُه جمله آمده است. با وجود این، پاراگراف جیمز حدود $\frac{1}{2}$ بلندتر از پاراگراف همینگوی است. من هر دو را دوست دارم.

اگر داستانهایتان را خیلی کوتاه دنبال می‌کنید مراقب باشید از

خطراتش بر حذر باشید. خوانندگانِ خود را در حالتی قرار ندهید که در ابتدا داستانتان را با ستایش آغاز کنند و در پایان به این دلیل که نتوانسته‌اید همپای اجزای داستان پیش بروید دچار سرخوردگی شوند. به منظور تأمین انتظارات خوانندگان به خود جرأت استفاده‌ی کافی از کلمات را بدهید. بسیاری از اوقات داستانهایی می‌خوانم که موقعیتهایی را در برابرم قرار می‌دهند، طرحی از یک شخصیت یا رابطه‌یی که هرگز همان تأثیرات قابل ستایش ابتدای داستان را تکرار نمی‌کنند. بسیاری از نویسندگان در نوشتن افتتاحیه‌ی داستان استاد شده‌اند، ولی صرف شروعِ خوب کافی نیست؛ این کار مستلزم حوادثی جدی است؛ دستکم حوادثی که برای کشف آنها نمی‌توان صبور بود. داستانی که خیلی کوتاه به نظر می‌رسد داستانی است که عمدتاً از پتانسیلی عظیم برخوردار است؛ داستانی که متعاقباً مجال بروز، حتی به‌طور ناخودآگاه نمی‌یابد "حکایت" نامیده می‌شود؛ اگرچه حکایات هم خوشایند هستند اما به‌جای شخصیتهای داستانی به استفاده از کاریکاتور تمایل دارند.

من قادرم حتی شخصیتی را که احساس نزدیکی کمتری نسبت به او دارم همراهی کنم، شخصیتی که نویسنده هم با مختصر تفاوتی برایش ارزش قایل شده است؛ اما باید متقاعد شوم که توجه من به او بی‌ارزش نیست. می‌خواهم درباره‌ی شخصیتهایی که ممکن است

برایم عجیب و غیر قابل قبول باشند چیزهایی بدانم، زیرا اغلب در این فرآیند است که جنبه‌های ناشناخته‌یی از خودم را که در خلال خواندن داستان بر من آشکار می‌شود کشف می‌کنم. اما این صرفاً زمانی امکان‌پذیر است که من به طور کامل اجازه پیدا کنم در جریان اندیشه‌ها و اعمال شخصیتهایی قرار گیرم که به من آگاهی می‌بخشند. به این ترتیب، آنها حتی اگر فراتر از حس همدردی من باشند، وقتی در میان نیروهای غیرقابل کنترلی که آنها را احاطه کرده است برای تغییر تقدیرشان دست به مبارزه می‌زنند تحت تأثیر تکاپویشان قرار می‌گیرم. این نوع نقش‌آفرینیِ شخصیتها بی‌درنگ دیدگاه نویسنده را برای من روشن می‌سازد، و من آنقدر کهنه‌کار هستم که معتقد باشم این برای عطف توجهم به جانب نویسندگانی خاص، ضروری است.

اما اگر نویسنده نظری دارد، کمترین اشاره کافی است تا خواننده را متوجه آن سازد. وقتی شخصیتها به گونه‌یی هستند که حتی اشاره‌یی به پیشرفت در مواردی از اهداف انسانی دارند، من شادمانه جذب تمامی حرکات جزئی آنها می‌شوم. اینها کلمات بزرگی است اما منظورم اعمال حماسی نیست. من از داستان لسلی نوریس، نویسنده‌ی ویلزی، به نام شاه‌توت بسا چیزها می‌آموزم. داستان بسیار خلاصه‌یی است. پسری برای اولین بار برای کوتاه کردن موهایش به سلمانی می‌رود؛ مادرش برای او یک کلاه نو و گران‌قیمت می‌خرد؛

پسرک برای چیدن شاه‌توت همراه پدرش راهی می‌شود و وقتی آنها از کلاهش برای حمل شاه‌توتها استفاده می‌کنند،کلاه با لکه‌های شاه‌توت خراب می‌شود. در خانه، مادر، پدر را شدیداً مورد ملامت و سرزنش قرار می‌دهد و پدر نیز در جواب پرخاشگری می‌کند. کشمکش بالا می‌گیرد و تنشهای شدیدتری در روابط آن‌دو به وجود می‌آید و در اینجا کودک به اولین دیدگاه خود می‌رسد؛ اینکه چگونه زندگی والدینش با زندگی او متفاوت است؛ و اینکه او در غم خود کاملاً تنهاست. این کودک در حال فاصله گرفتن از دنیای کودکی خویش است، و با آنکه در این میان چیزی بجز کلاهِ نوِ کودک خراب نشده‌است‌امابه شما قول می‌دهم اشکتان جاری خواهد شد؛ و همان احساس فقدانی را پیدا می‌کنید که جرارد مانلی هاپکینز در شعر خود به نام پاییز و زمستان به‌خوبی آن را نشان می‌دهد وقتی می‌نویسد، «اینک دیگر مهم نیست، کودک، نام سرچشمه‌های اندوه یکی است.»

اگر شخصیتها، روابط دوگانه و شرایطی را برای داستان کوتاه خود اختیار می‌کنید که محکم هستند، مجبورید با صرفه‌جویی کامل آنها را به کار ببرید. این از ملزومات بارز شکل کار است. اما اجازه ندهید که کوتاه بودن داستان برایتان تبدیل به معیار شود. سعی کنید به عناصر داستان جان ببخشید. بگذارید داستانتان همان‌قدر کوتاه یا بلند باشد که برای دستیابی به حقایق مربوط به حالات انسانی و آشکارسازی آنها بدان نیاز دارید.

سوزان هارپر[1]

چه‌وقت یک داستان، داستان کوتاه است؟

روزی در یکی از دست‌نوشته‌هایم این کلمات را ثبت کردم: «داستان کوتاه برای قوت گرفتن، مسیر خودش را طی می‌کند.» در واقع، در گذر سالها نظیر این نکته را در بسیاری از یادداشتهایم آورده‌ام. «اما هنوز یک داستان کوتاه نیست» جمله‌ی دومی است که گفته می‌شود و در دنباله‌ی جملات دیگری حاوی این افکار که یک داستان چگونه می‌تواند داستان کوتاه شود.

نویسنده‌ی جوانی به کارگاه داستان‌نویسی من مراجعه کرده، تقاضا داشت که اثرش توسط هیأت داورانی متشکل از سایر اعضای جوان کلاس مورد داوری قرار گیرد. لازم بود در حد یک دقیقه به آن فکر کنم؛ من هیچ‌گاه آگاهانه دست شاگردانم را برای ایجاد یک فضای پر تزاحم در کار نقد باز نگذاشته‌ام. اما در مورد طرح اولیه‌یی که همچنان کوتاه می‌ماند یا بعداً روی آن کار می‌شود عملاً هیچ‌گونه

---

1. Susan R.Harper

مزاحمتی نمی‌تواند وجود داشته باشد. دستکم در یک کارگاه، از هر نوعی که باشد، نباید چنین اتفاقی صورت گیرد. کارگاهها برای همین منظور هستند. با این حال، شاید مرتکب اشتباه شده بودم: داستان را بسیار با خشونت داوری کردم. نکته‌ی اصلی از دست رفت. بارها درباره‌ی داستانها به همین نحو با خشونت مرتکب اشتباه شده‌ام.

مثل همیشه با صدای بلند، داستانی را برای کلاس می‌خوانم. بدین‌طریق است که نامی از نویسندگان برده نمی‌شود و به‌این ترتیب نقد به سوی اثر هدایت می‌شود، نه به جانب نویسندگان. مراقب بودم تا آنجا که می‌توانم داستان را به خوبی به کلاس ارایه کنم، چنانکه گویی خودم آن را نوشته‌ام. نظرات را جویا شدم. اول درباره‌ی اینکه چه اثری خوب است (ما معمولاً با این نکته کار خود را شروع می‌کردیم)، و بعد درباره‌ی اینکه چه چیزی، اثر به نظر نمی‌رسد.

در داستان نکات بسیاری وجود داشت که مورد توجه و علاقه قرارمی‌گرفت و همه بر سر آنها به توافق می‌رسیدند: شخصیت‌پردازیها قوی است، زاویه‌ی دید ثابت و متقاعدکننده است، صحنه‌پردازی به‌درستی صورت گرفته است ... اما؟ نظرات ناگهان مبهم می‌شد: «متوجه پایان نشدم.» چنین اشاره‌یی معمولاً موجی از گفت‌وگوها را باعث می‌شد: «زمان آن نبود که به پایان برسد». این نظر کمی امیدوارانه‌تر بود. مرد جوانی اظهار داشت «مطمئن نیستم آیا داستان

پایانی داشته است یا نه؟ بیشتر حس می‌کنم که انگار داستان رها شده‌است. مثل هواپیمایی که تصور می‌شود مهیای فرود آمدن است، اما به یکباره از آسمان پایین می‌افتد.»

دانشجوی دیگری پرسید: «اما درباره‌ی اینکه زمین کجا قرار دارد هیچ نظری پیدا کردید؟»

اولی می‌پذیرد: «نه، هیچ نظری ندارم. چیزی حاکی از مقصد در میان نبود؛ حتی هیچ تعلیقی در مورد اینکه شخصیت خواه ناخواه به کجا باید برسد - هر جا که باشد ـ ایجاد نشده است.»

دیگری گفت: «درسته؛ این‌طور نیست که شما دقت کافی نداشته‌اید. شخصیت اصلی برای هدف داستان خیلی واقعی و رو بود. ما هیچ تفاوتی با او نداریم، فقط نمی‌دانیم که او رهسپار کجاست و واقعاً چه در سر می‌پروراند. به همین خاطر وقتی حوادثی برایش روی می‌دهد، نمی‌دانیم که از احساس او درباره‌ی آن حوادث چه تصویری باید داشته باشیم.»

برایم قصه بگو

آنچه در میان این نظرات برای من جالب است روشی است که آنها بی‌اختیار و از روی بی‌غرضی انتظارات خود را، که در واقع انتظارات همه‌ی خوانندگان داستان کوتاه است، روشن می‌سازند. در

مورد این ملاحظات هیچ نکته‌ی اغراق‌آمیزی -فنی یا خودنمایانه- وجود نداشت. آنها برای آنچه در مورد داستان احساس می‌کردند همه چیز را به‌خوبی تحت بررسی قرار می‌دادند.

فکر می‌کنم احساسات همه‌ی آنان به دوران کودکیشان، و حتی فراتر از آن به بنیانهای نژاد بشری بر می‌گشت. هر یک از ما همان‌طور که بیولوژی را در دبیرستان فرا گرفته‌ایم، در زندگیهای فردیمان نیز تاریخ کامل تبارهایمان را تکرار می‌کنیم. این فکری دوست داشتنی و فریبنده است که هر نسل را به جذب بیشتر فرامی‌خواند. به‌نظر می‌رسد این مقدرات، زندگی ما را شبیه فیلمهای تند شده می‌کند؛ و همین است که رویدادهای زندگی با هر نسلِ تازه، دیوانه‌وارتر و پیچیده‌تر می‌شود.

وقتی در سمیناری در سان فرانسیسکو دور میز بلندی جمع می‌شویم و به داستانی گوش فرا می‌دهیم تقریباً کاری به قدمت نوع بشر انجام می‌دهیم که همان جمع شدن به دور آتش باشد. کارها را هم طوری انجام می‌دهیم که در کودکی؛ به محض اینکه زبان می‌گشودیم و به حرف می‌آمدیم یکی از خواسته‌هایمان این بود که «برایم قصه بگو».

منظورمان چه بود؟ فکر می‌کنم، به این طریق خنده‌آور من فرصت پیدا می‌کردم مثل یک کودک بفهمم. پدر و مادرم از پسِ صفِ

طولانی قصه‌گویان ظاهر می‌شدند. به‌ویژه پدرم قصه‌گوی خوبی بود و هست. او زندگی پر ماجرایی را پشت سر گذاشته است. به همین خاطر همیشه داستانی برای تعریف کردن دارد، اما داستانهایی قدیمی که همگی آنها را شنیده و خیلی خوب بلدیم. حتی حالا، هرگاه برای گذراندن تعطیلات یا تجدید دیدار دور هم جمع می‌شویم، با ذکر نام خواهان شنیدن این داستانها هستیم. می‌گوییم: «قصه‌ی قوها را برایمان بگو». «نه؟ خب پس همبرگر و تخم‌مرغها و پاهای گوشتی، نظرت چیست؟» اینها داستانهایی است که ما از بچگی شنیده‌ایم.

اما من بچه‌ی دهه‌ی چهل و پنجاه بودم، عصر داستان سگ پشمالو، روایتی بی‌هدف و طولانی. موضوعی که هیچ نکته‌یی نداشت. این نوع داستان بنا به دلایلی واهی برای پدرم نشاط‌آور بود. به همین خاطر در آن روزها هرگاه از او می‌خواستیم قصه‌یی برایمان تعریف کند با داستان سگ پشمالو روبه‌رو می‌شدیم که ما هم با هیجانی نزدیک به شورش از آن استقبال می‌کردیم. اعتراض می‌کردیم، «اینکه قصه نیست.» مطمئنم که پدرم با خودش فکر می‌کرد که ما جمع قشنگ بی‌احساسی هستیم. اما من هنوز می‌توانم نومیدی واقعی‌ام را به یاد بیاورم؛ احساس آدم فریب‌خورده‌یی را داشتم. چیزی را می‌خواستم دارای یک محور مشخص؛ داستانی که

از الف آغاز شود و به ب برسد (یا به ج یا ی).

آیا ما در احساس و دریافت خود با عموم مردم فرق داشتیم؟ به آنچه اعضای این کلاس، در داستانی که با صدای بلند برایشان خواندم، جست‌وجو می‌کردند نگاه کنید. آنها به طور مشخص در پیِ پایان بودند: پایانی که آنها برایش آماده شده بودند. یکی از آنان پایان را مقصد نامید - که به مفهوم سفر است؛ این در حکم نوعی شکل کلی داستان است؛ چنان که گویی به مسیر گلوله اشاره می‌شود. یکی دیگر از اعضای کلاس به "تعلیق" اشاره کرد. دیگری درباره‌ی حس‌گیری از «آنچه واقعاً اهمیت دارد» صحبت کرد و افزود «چنان است که وقتی اتفاقاتی [برای شخصیت] روی می‌دهد... می‌دانید چه احساسی در مورد آنها داشته باشید».

پرسش درباره‌ی برشی از زندگی

سؤال کلیدی در یک کارگاه داستان کوتاه این است: «قصد نویسنده چه بود؟» ما به عنوان خواننده اگر می‌خواهیم در مورد اثر نویسنده، عدالت جاری شود باید به پاسخ این سؤال بیندیشیم. در تحلیل نهایی، نویسنده نمی‌تواند آنچه را که ما می‌خواهیم انجام دهد، اما آیا ما به خواسته‌ی او رسیده‌ایم؟

بحث ما با این سؤال آغاز می‌شد، و برای پاسخ گفتن به آن

دقایقی تأمل می‌کردیم. مثلاً روزی، در خصوص همین بررسیها، خانمی گفت: «از آنجا که نمی‌توانستم بگویم نویسنده با این داستان راهیِ کجاست، هرگز نفهمیدم به آنجا رسیده یا نه.»

سپس فرد دیگری وارد بحث شد و گفت: «این احساس را داشتم که چیزی شبیه به یک عکس فوری نشان داده، از ما خواسته‌اند که نظرات خود را مطرح کنیم.»

او در آن باره ممکن بود چه احساسی یافته باشد؟ آیا برای یک داستان این ضروری است که چنین کاری انجام شود.

همان خانم در جواب گفت: «به گمان من ضروری است. اما من احساس خوبی پیدا کردم. طوری بود که گویی تستی به من ارایه شده بود؛ اما حتی اگر موفق هم می‌شدم باز چیزی از آن سر در نمی‌آوردم. من همیشه خواهان این بوده‌ام که بدانم نتایج مورد نظر نویسنده چه بوده است. به راستی اگر غیر از این باشد پس چرا اثر یک نویسنده را می‌خوانیم؟»

در اینجا توجه ما معطوف به نویسنده شدکه نمی‌توانست صبر کند تا نوبت صحبت کردنش فرا برسد. او گفت: «کل مطلب همین بود. آنچه می‌خواستم داستان انجام دهد درست همین بود. من برشی از زندگی ارایه کرده‌ام. یک برهه را؛ بقیه‌ی ماجرا در درون خواننده شکل می‌گیرد. برای اینکه احساس بی‌نتیجه بودن بکنید این کار لازم

است. برای رو در رو قرار دادن شما با زندگی این کار الزامی است؛ این‌گونه است که شما مجبور می‌شوید از روی ناچاری تصمیم‌گیری کنید، نتیجه بگیرید، و به تنهایی به داوری بپردازید.»

گفتم: «درست است، نویسنده کاری را که مورد نظرش بوده انجام داده، همان‌طور که او امیدوار بوده، داستانش بر ما اثر گذاشته است. بدین‌معنا او در کار خودش توفیق کامل یافته است.»

در این میان یک نفر پرسید: «حالا سؤال اساسی این است که آیا او داستان کوتاه نوشته است؟ آیا این قطعه برخوردار از نشانه‌هایی هست که بتوانیم آن را به آن اسم بخوانیم؟ یا چیز دیگری است؟ اگر این‌طور است اثری را که آفریده‌است چه‌چیز دیگری می‌توان نامید؟»

اگر سه‌شنبه است، نوبت افسانه است

یکی از فرصتهایی که افراد گاهی در نظر می‌گیرند این است که اگر یک نوشته، خلاقانه (در مقابل واقعیِ محض و توضیحی) و منثوری باشد، داستانِ کوتاه است. اما داستان کوتاه غیر از این چه‌چیز دیگری ممکن است باشد؟

جواب این است که می‌تواند یک شعر منثور، یک داستان بلندِ کوتاه، یک داستان کوتاهِ کوتاه، یک تصویر یا یک طرح شخصیت باشد. هر یک از اینها مشخصه‌های ویژه‌یی دارد که آن را از دیگر

موارد متمایز می‌سازد.

داستانهای به‌اصطلاح برش زندگی؛ معمولا مثل عکسها هستند و وقایع یا صحنه‌های کوتاه، یا طرحهای توصیفی کوتاه را نشان می‌دهند؛ لحظه‌ها، نقطه‌هایی در زمان، چیزی بیش از خط سیرها - و من حس می‌کردم که قطعه‌ی تحت بررسی ما احتمالاً یک عکس باشد. علت این است که این نوع آثار ایستا هستند، نمی‌توانند به تنهایی بیایند و، در این معنا، انتظار ما را از داستان برآورده نمی‌سازند.

در واقع، داستان کوتاه، نظیر غزل، می‌تواند الهام‌بخش (و برآورنده) گزافترین انتظارات ما باشد؛ و حتی در ساده‌ترین و نابترین شکلش بسیار سخت است؛ چنان سخت که به وسیله‌ی قواعد محدود می‌شود. همچون غزل؛ با این تفاوت که از قافیه و ردیف برخوردار نیست. اما قابلیت این را دارد که توسط نویسندگان، خوانندگان و منتقدان تفسیر شود. داستان کوتاه میان خطوط ساحلی جریان می‌یابد. و سیال بودن و لطافتش از این طریق حفظ می‌شود. با این حال، مثل هر گونه ترکیب شیمیایی دارای درصدی از آب است؛ و ساختار ویژه‌یی دارد که می‌توان دیاگرام‌اش را رسم کرد. حتی می‌توان گفت داستان کوتاه حاصل ترکیب مجموعه‌ی خاصی از عناصر است که آن‌را می‌سازند. این عناصر اختیاری نیستند. آنها چیزهایی هستند که باعث می‌شوند یک داستان پیش از اینکه یک

عکس، تصویر یا یک شعر منثور از آب درآید یک داستان‌کوتاه شود.

مانند کودکی که در تبلیغ قدیمی تلویزیونی در برف بازی می‌کند و منتظر است تا مادرش برای ناهار سوپ بپزد، ما هم انتظارات مشخصی داریم. «آیا این هم نوعی سوپ است؟»

کودک، مادرش را که در آشپزخانه ایستاده است و چیزی را در قابلمه به هم می‌زند صدا می‌کند. کودک منتظر آماده شدن مایع داغی است که در ظرف او ریخته می‌شود. اما اگر وقتی که می‌نشیند، مادرش برای او چای بریزد اعتراض خواهد کرد: «اینکه سوپ نیست!» ما هم همین اعتراض را به او می‌کنیم. سوپ سوپ است.

یک داستان کوتاه برایم بخوان

نظر ما این نیست که داستان کوتاه، یک تکه نثر است. یک تکه نثر توسط آنچه در آن است داستان کوتاه می‌شود.

اینک مرد مصدومی را به خاطر می‌آورم که در خیابان افتاده بود و با درد می‌نالید: «برایم آمبولانس خبر کنید». مرد هیپی نزدیک او در حالی که سرش را تکان می‌داد گفت: «مرد، وضع تو خودش آمبولانس را به اینجا می‌کشاند». این صحنه، حقیقتی را در قالب یک فکاهی قدیمی نشان می‌دهد. در واقع مثل این است که شخصی بگوید من پدر دخترم هستم. مطلب این است که اگر بدون تأمل و

تفکر به نوشتن یک داستان کوتاه بپردازیم نتیجه مثل پاسخی می‌شود که هیپی به مرد مصدوم داده است. داستان کوتاه شکل لازم برای استدلال خوب، خوانده می‌شود ما نمی‌توانیم به طور تصادفی به آن بپردازیم. در واقع هیچ‌یک از ما قادر نیست تصادفاً سوپی بپزد.

نگاه کنید که ۱۵۰ سال پیش ادگار آلن‌پو درباره‌ی داستان کوتاه چه نوشته است که هنوز هم کاربرد دارد:

> در کلِ این ترکیب‌بندی، هیچ کلمه‌ی نوشته شده‌یی، مستقیم یا غیرمستقیم، بر اساس یک طرح از پیش تعیین شده نیست. و بدین طریق، با چنین دقت و مهارتی، تصویر ممتدی ترسیم می‌شود که در ذهن کسی که با هنری خویشاوند بدان می‌اندیشد بیشترین احساس رضایت را به وجود می‌آورد.

طرح از پیش تعیین شده؟ ممتد؟ این عبارات توصیف یک فرایند علّی نیست، بلکه توصیف یک فرایند پر زحمت و خاص (و شاید طویل) است. فرایندی است که خواننده را با "بیشترین احساس رضایت" پاداش می‌دهد.

۲

نویسنده‌ی داستان کوتاه

هلن لوئیس کوفر[1]

اگر می‌توانید حس کنید، پس قادرید بنویسید

فیلمِ احساس بخشیدن به سنگ، با نشان دادن قهرمان زنِ خود در پشت دستگاه تایپ، در حالی که اشک از دیدگانش سرازیر است، او را داستان‌نویسی احساساتی معرفی می‌کند.

زن آرام می‌گرید: "اوه خیلی خوبه!"

این صحنه‌یی است نه چندان جدی که از حقیقت خالی نیست. من به عنوان نویسنده فکر می‌کنم هر احساسی را که انتظار دارم شخصیت داستان آن را بروز دهد خود نیز باید احساس کنم. اگر بر آن احساس پیشی بگیرم یا از آن وابمانم خواننده‌ی داستانم را نیز به دنبال خود می‌کشم و در نتیجه داستان موفقی نخواهم داشت.

کار در فضا و زمان محدود داستان کوتاه نویسنده را وامی‌دارد تا

---

1. Helen Lewis Coffer

احساسات قوی و عمیق را در قالب چند کلمه ارایه دهد. اگرچه خود من از این تکنیک برای نوشتن داستانهای کوتاه استفاده کرده‌ام، بعداً دریافتم که می‌توانم این مهارت را در نوشتن داستانهای بلند نیز به خدمت بگیرم. توانستم از توان توصیف پرشکوه یک صحنه یا طراحی درونمایه‌ی یک شخصیت فرعی برخوردار شوم، اما برای نوشتن صحنه‌های عاطفی، شیوه‌یی به‌کار بستم که به مقدار زیادی بر پایه‌ی گفت‌وگوها بنا می‌شود.

من نویسنده‌یی را در ذهن خود مجسم می‌کنم که مشغول خلق قهرمان (زنی) است که بسیار دوستش دارد و می‌شناسد. اگرچه این امکان وجود دارد که آینده و گذشته‌ی این قهرمان در چارچوب داستان قرار نگیرد، نویسنده امکان این را دارد که بگوید قهرمان داستان کودکی بیش نیست و می‌تواند پیشگویی کند که در سالهای آتی چه نوع شخصیتی خواهد داشت.

در فضای داستانتان زندگی کنید

نویسنده پس از خلق قهرمان دوست داشتنی و دلپسند خود، وی را در امواج متلاطم طرح غوطه‌ور می‌سازد. جای بسی خوشبختی است که نویسنده در سایه‌ی خلاقیتش موقعیتها و شخصیتهای داستانی را واقعی‌تر از دوستان، خانواده و زندگی روزمره شکل ببخشد.

اگر ارایه‌ی کامل حالتِ درگیری به طور طبیعی صورت نمی‌گیرد شاید لازم باشد که به جستجویش بپردازیم. چه‌بسا هیچ نویسنده‌یی آن شوریدگی‌یی را که در شخصیت مورد نظر خود می‌بیند تجربه نکرده باشد. همدلی حاصل ترکیب تخیل با تجربیات زندگی است.

زمانی به‌خاطر نویسندگی آزاد، ازکار روزنامه‌نگاری دست کشیدم، همسری خوشبخت و صاحب سه فرزند بودم. شخصیتی که انتخاب کردم خیلی جوان بود. نیمی از سن مرا داشت. برای نوشتن داستانی جذاب مجبور بودم به گذشته‌ها برگردم و خاطرات کهنه را از زیر غبار چندین ساله بیرون بکشم؛ نه تنها خاطرات مربوط به اولین عشق، بلکه عدم‌امنیت، شرماریها، شکها و سرخوردگیهایی که در آن دوران با آنها درگیر بودم. روندی دردناک بود اما توانستم در فضای داستانم زندگی کنم. مجبور نبودم که در خیالاتم مجسم کنم که دخترک بینوا چه احساسی داشته است؛ چون همه‌ی آن احساسات را می‌شناختم.

مسابقه بر سر فضای کار

نویسندگان از بعضی جهات نسبت به من برتری دارند. آنها صفحات زیادی را برای شخصیت‌پردازی، خلق حوادث ناگوار و به دست آوردن دلِ خوانندگان در اختیار دارند. اما حرفه‌ی من نوشتن داستان کوتاه برای مجلات است.

عناصر اصلی باید در داستان کوتاه حضور داشته باشد؛ یک درگیری باارزش، اوج و نتیجه‌گیری که به گونه‌یی منطقی مسیر زندگی را تغییر خواهد داد. با این حال در داستان کوتاه تمامی این عناصر باید در زمانی کوتاهتر، چارچوبی تنگتر و فضایی محدودتر به کار گرفته شود.

به‌ویژه برای داستانهایی که در مجلات چاپ می‌شود نمی‌توان از این نیاز چشم پوشید. وقتی در سالهای دهه‌ی شصت دست به «نویسندگی آزاد»[1] زدم، مجلات پر بود از پاورقی و داستانهایی که می‌شد با تمام حشو و زواید به چاپ برسد. اولین داستانی را که در سال ۱۹۶۶ به مجله‌ی Good Housekeeping فروختم، قدیسی روی زمین[2] نام داشت. داستانی بود جدی، شامل چندین بخش که نگهداری از کودکی عقب‌مانده را در خانه مد نظر قرار داده بود. من در این داستان پنج شخصیت اصلی داشتم، یک داستان عشقی، یک طرح فرعی و پایانی به سبک اُهنری[3]. این داستان بیست و پنج صفحه‌یی با کمترین ویرایشی به چاپ رسید.

آخرین داستان من به نام دخترک گمشده[4] که در اکتبر ۱۹۹۴ در مجله‌ی Good Houskeeping به چاپ رسید در یازده صفحه نوشته

---

1. Free lancing 2. A saint on Earth 3. O. Henry

4. little Girl Lost

شد و مقدار زیادی از آن حذف شده بود.

اگرچه مجلات فضای کمی را به داستانهای کوتاه اختصاص می‌دهند، باید همچنان این نکته را در ذهن داشته باشید که اگر داستانی برای فروش می‌نویسید باید روی خواننده تأثیر بگذارد. باید بکوشید تا خواننده را با زندگی عاطفی شخصیت داستانی خود درگیر کنید. این بدان معنی است که جملاتی با اطلاعاتی پر ارزش و بسیار فشرده بنویسید. اگر به جای داستان کوتاه تمایل به نوشتن یک رمان دارید این کار شیوه‌ی خوبی برای تمرین به شمار می‌آید.

کُنش و واکنش متقابل[1]

در نوشتن داستان - خواه کوتاه یا بلند - به توصیف احساس شخصیتهایتان بپردازید؛ و آن را در عمل، در عکس‌العمل و در تأثیرات متقابل به نمایش بگذارید.

در داستان دخترک گمشده، مگی، قهرمان داستان، دوران نقاهتِ رهایی از یک تراژدی شخصی را می‌گذراند. من در ابتدا یا انتهای فضای بسیار محدود داستان امروزی حتی به توصیف مگی اقدام نمی‌کنم و به طور مستقیم به سراغ واقعه‌ی همان روز می‌روم. داستان

---

1. Action and interaction

بدین‌گونه آغاز می‌شود:

مگی استریت به محض اینکه از خواب بیدار شد لباسش را پوشید و خانه را ترک کرد. برای کار هنوز زود بود، اما حالا که جیم خانه را ترک کرده بود مگی سعی می‌کرد تا آنجا که ممکن است از ماندن در خانه اجتناب کند. بعد از آن حادثه‌ی غم‌انگیز خانه‌شان را فروخته بودند به این امید که تغییر مکان بتواند به بهبود اوضاع کمک کند. اما این اتفاق نیفتاده بود.

در این پاراگراف تحریک کننده من امیدوار بودم که کنجکاوی و شاید تا حدی حس همدردی خواننده را جلب کنم. مگی به وضوح لحظاتی بحرانی را از سر می‌گذراند.

در همان نزدیکی، در مقابل یک رستوران مگی متوجه بچه‌ی مؤدبی می‌شود که چشمانی قهوه‌یی دارد و حرکاتش به دقت تحت نظر والدین چشم‌آبی اوست. در همان حین که مگی این وضعیت را مورد بررسی قرار می‌دهد من فرصت پیدا می‌کنم تا به آنچه او را می‌آزارد اشاره‌یی داشته باشم.

بدون شک دخترک یتیمی بود که تحت سرپرستی این خانم و آقا درآمده بود. شاید هم همین تازگیها؛ چون والدین دخترک از عصبیت محسوسی ناشی از عدم‌اعتمادشان به کودک رنج می‌بردند.

مگی با خود فکر کرد «خب زیاد هم نمی‌توانید از پس

مراقبتش برآیید. از من بپرسید من خودم به اندازه‌ی کافی مراقب نبوده‌ام.»

مگی دور شدن خانواده را تعقیب می‌کند و دزدکی مدل و پلاک ماشین را یادداشت می‌کند، و سپس به سوی اداره‌ی روزنامه به راه می‌افتد، جایی که می‌تواند وضعیت خود را به طور اتوماتیک تغییر دهد، یعنی همان کاری را بکند که پیش از اینکه توان مادر شدنش را از دست بدهد ـ اتفاقی که باعث از هم پاشیده‌شدن زندگی‌اش شد ـ می‌کرد.

در مسیر انجام کار بعدازظهر مدتی برای ناهار توقف می‌کند و فرصتی می‌یابد تا همسرش را که افسر پلیس است ملاقات کند. گفت‌وگوی مختصرشان دیدگاههای بیشتری را در خصوص آنچه در شرف وقوع است در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

جیم گفت: «سلام مگی حالت چطور است؟»

«بهترم، گمان می‌کنم. چرا چند دقیقه‌یی نمی‌نشینی، جیم؟»

جیم نشست و منتظر ماند.

مگی گفت: «می‌خواهم بدانی که دلیل تو را برای ترک خانه درک می‌کنم. در تمام این مدت چند ماهه سعی داشتی به من کمک کنی و من دستِ رد به سینه‌ات زده‌ام.»

جیم به تأیید سری تکان داد و پرسید:

«چرا این کار را کردی، مگی؟»

مگی به نشانه‌ی تمرکز ابروهایش را در هم کشید. او معتقد بود که لیاقت آن همه مهربانی شوهرش را ندارد.
اما قادر نبود این اعتقاد را به کمک کلمات بیان کند. جیم بعد از آن واقعه... انگار همه چیز فرق کرده بود.
مگی محل را به قصد رفتن به سرِ کار ترک می‌کند در حالی که جیم کاملاً مطمئن است که هر وقت مگی بخواهد و نیاز داشته باشد می‌تواند روی او حساب کند.

اکنون خواننده آگاه است که مگی با احساسی از گناه و غمی جانگداز در هم فرو ریخته است.

حالا حادثه‌ی مرکزی می‌تواند رخ دهد و اوج داستان را به وجود آورد. مگی بعد از انجام کارِ خانه، عکس دو بچه‌ی گمشده را در صندوق پست پیدا می‌کند. یکی از آن دو عکس کاملاً شبیه همان دخترکی است که طی روز در نزدیکی رستوران متوجهش شده بود. مشخصات کاملاً تطبیق می‌کند.

مگی به‌طور غریزی به طرف تلفن می‌رود، اما عدم اعتماد به خود متوقفش می‌کند. او زنی است که خود به‌تازگی از بیماری عصبی بهبود یافته است. آیا می‌تواند به خود اعتماد کند؟ آیا دیگران می‌توانستند به او اطمینان کنند؟ به جای تماس گرفتن با شماره تلفنهای ثبت شده در پشت عکسها به جیم تلفن می‌زند.

اوج داستان اینجاست که پلیس طبق مشخصاتی که مگی

درباره‌ی مدل و پلاک ماشین می‌دهد موفق به شناسایی کودک گمشده می‌شود و بچه را به والدینش باز می‌گرداند.

خواننده همان شبی که مگی در خصوص عملیات نجات با جیم صحبت می‌کند به اطلاعات مربوط به کودکان گمشده دست پیدا می‌کند. مادر کودک با مگی تماس می‌گیرد و پس از اینکه او را با امتنان بی‌حد و حصر خود غافلگیر می‌کند از اینکه به اندازه‌ی کافی مراقب فرزند خود نبوده است ابراز ندامت می‌کند. او می‌گوید:

نمی‌توانی تصورکنی که چقدر غصه‌خوردم و احساس گناه کردم ...

مگی سعی کرد حرف نزند، اما به نظر می‌رسید کلمات از درونش می‌جوشند: «تابستان گذشته در حیاط در حال کاشتن چیزی بودم. دختر کوچولویم درست در کنارم بود و با بادبادکش بازی می‌کرد. ناگهان سرم را بلند کردم و دیدم بادبادک به‌طرف خیابان در پرواز است و لیزا به‌دنبالش می‌رود. ماشینی نزدیک می‌شد. راننده ترمز گرفت و منحرف شد و از من عبور کرد. امانتوانست لیزارا رد کند ...»

در بین گفت‌وگوهای این دو زن آرامش برقرار است و پس از آن مگی زیر گریه می‌زند، و داستان بدین گونه خاتمه می‌پذیرد:

وقتی دوباره آرام گرفت جیم به قصد ترک خانه از جایش بلند شد. او گفت: «تقریباً نیمه شب است بهتر است بروم و بگذارم کمی بخوابی. اگر به من نیاز داشتی تلفن بزن».

مگی در حالی که به نزدیک شدن جیم به درِ خروجی چشم دوخته بود لرزان گفت: «جیم همین حالا به تو نیاز دارم».
جیم گامی به سوی او برداشت و مکث کرد. در صورتش دقیق شد: «اگر تو بخواهی می‌مانم».
«فکر می‌کردم هر دو شما را از دست داده‌ام».
و مگی زمزمه کرد «دوستت دارم».
در آن لحظه احساس آرامش می‌کردند.

مختصر و ساده

این داستان حدود یک صفحه و نیم از مجله را اشغال می‌کند. حوادث به طور مختصر به شکل داستانی ساخته و پرداخته شده بودند. احساسات مگی و جیم به مقدار زیاد در گفت‌وگوهایشان نمود یافته بود. فقط در جمله‌ی آخر به این توانایی نویسنده تن درمی‌دهم که نشان می‌دهد آرامش در پیش است.

به منظور نوشتن داستان برای مجلات امروزی سوژه‌هایی را انتخاب کنید که گیرا و ساده باشد همراه با کمی شاخ‌وبرگ. مجموعه داستانی با شخصیتهای گوناگون به درد نوشتن کتاب می‌خورد.

اما یک داستان بسیار کوتاه می‌تواند از تأثیر عاطفی بالایی برخوردار باشد، مانند داستانهای اُهنری نظیر هدیه‌یی برای مگی که حکایت زن و شوهر جوانی است که شدیداً یکدیگر را دوست

دارند و هر یک سعی می‌کند عزیزترین دارایی خود را در راه آن دیگری فدا کند.

در شروع داستان نگران سَبک نوشتاری خود نباشید. فقط اجازه بدهید داستان به طور طبیعی جریان پیدا کند. در زمان بازنویسی است که باید با درنظر گرفتن صحنه‌هایی که بر خواننده تأثیر می‌گذارد اقدام به حذف توضیحات و جزئیات اضافی کنید، همان‌گونه که شخصیتها احساس خود را به نمایش می‌گذارند و بر زبان می‌آورند. به ویژه مراقب باشید که گفت‌وگوها رنگی از واقعیت داشته باشد.

اگر در کارتان موفق باشید نه تنها خوانندگان این موفقیت را حس خواهند کرد، بلکه با تفاهم و همدلی کامل در آن شریک هم خواهند شد.

۳

موضوع داستان

دوروتی بون کیدنی[1]

یافتن موضوع برای داستان

ممکن است وقتی از نویسنده‌یی سؤال شود موضوعات رمانها و داستانهای کوتاه خود را از کجا پیدا می‌کنید، پاسخ سربسته‌ی او چنین باشد: "همه‌جا"؛ اما لابد توجه دارید که این جواب ناکافی است.

همه جا دقیقاً کجاست؟ بسیاری از اوقات موضوع داستان به شما سفارش نمی‌شود؛ اما به خاطر داشته باشید که وقتی موضوع تازه‌یی ندارید و مجبورید به دنبال آن بگردید احتمال دارد آن را در جاهایی که انتظارش را ندارید پیدا کنید.

دفتر تلفن یکی از جاهایی است که موضوعات داستانی مناسبی دارد. برای مثال، فهرست اسامی را به اجمال از نظر می‌گذرانید تا به اسم یک زن می‌رسید: سلیندا. از خودتان بپرسید چه نوع زنی ممکن است نامش سلیندا باشد؟ جواب روشن است - زنی آب زیرکاه،

---

1. Dorothy Boone Kidney

بی‌ثبات و توطئه‌گر و در عین حال جذاب و فریبنده. با کمی تأمل، چند احتمال داستانی در ذهن شما شکل می‌گیرد که در آنها سلیندا ایفاگر نقشی پرمکر است. نام ایزی‌اگی خنده‌یی به لب می‌نشاند. حالا شخص شوخ و دمدمی‌مزاجی وجود دارد که می‌توانید در احوال او داستانی بنویسید. به‌منظور حفظ هویت ایزی‌اگی واقعی که در دفتر تلفن نامش را یافته‌اید، تغییر کوچکی ایجاد کرده، او را ایزایگی می‌نامید.

جای دیگری که می‌توانید موضوعات خوب خود را از آنجا پیدا کنید صفحه‌ی حوادث روزنامه‌ها، به ویژه ستونهای مبادله و شخصی است. بعضی از مطالب این بخش را برای داستانهای خود جدا کنید. با ایجاد اندکی تغییر در کلمات می‌توانید موقعیتهایی طراحی کنید که موضوعات داستان از آنها سرچشمه می‌گیرد.

چند نمونه از این نوع مطالب در زیر ارایه شده است:

صفحات آوازهای قدیمی‌ام را برای تعطیلات آخر هفته با کارهای جدید معاوضه می‌کنم.

آیا کسی حاضر است با استفاده از درختان یک باغ شخصی خانه‌یی برایم بسازد؟ در مقابل چه می‌خواهید؟

جست‌وجو برای البسه‌ی سالهای ۱۸۰۰ تا ۱۹۲۹، همراه با ملحقاتش؛ و لباس عروسی برای جهیزیه‌ام؛ آنها را باز خواهم گرداند. با تقدیم متقابل تابلوهای اصل قدیمی، هدایای

خانگی، یا هر چه شما پیشنهاد کنید.
آپارتمانم را در ونیز یا فلوریدا با آپارتمان شما در واشنگتن به مدت دو هفته برای گذراندن تعطیلات معاوضه می‌کنم.
به دختر خانمی توانا برای انجام کارهای دفتری و خانه‌داری در تنها خانه‌ی یک جزیره نیازمندم؛ وسیله‌ی رفت و آمد قایق است.

چه ماجراهایی ممکن است از معاوضه‌ی یک خانه یا آپارتمان سرچشمه بگیرد. درباره‌ی حوادث اسرارآمیزی فکر کنید که ممکن است برای دختری روی دهد که به جهت انجام کار، راهی جزیره‌ی خلوت می‌شود. دختری که به دنبال یک لباس عروسی متعلق به سالهای ۱۸۰۰ است احتمال دارد تابلوهایش را به مهندس مجردی واگذارد که در میان کلکسیون اشیای عتیقه‌اش چند دست لباس قدیمی و از جمله لباس عروسی داشته باشد.

در ستون شخصی یک روزنامه ممکن است به موضوع مناسبی برای داستان برخورد کنید، مثلا: «ژنه‌ویو عزیز، دلم برایت تنگ شده است. لطفاً برایم نامه بنویس.» بعضی از درخواستهایی که در این ستون به چاپ می‌رسد، حاوی پیامهای جالبی است: «آقای نیمه شب، نیازی نیست منتظر ساعت ۵ بشوی، همین حالا پرواز کن! پروانه.» یکی دیگر می‌گوید: «رومئو، امروز دوازدهم ماه مه است. یادت می‌آید؟ ژولیت.»

گفت‌وگوهایی که در راهروهای یک هتل صورت می‌گیرد موضوعات خوبی برای داستان‌نویسی به شما می‌دهد: «بدون اینکه مژه بزنم گفتم، جو لاو، می‌دونی که من صورتیه‌رو دوست دارم، کادیلاک صورتیه!» بخشی از چنین گفت‌وگوهایی را بردارید و روی آن کار کنید. سپس بگذارید تا داستان به‌طور طبیعی پیش‌برود.

کارتهای تبریک، اغلب صحنه‌های حاضر و آماده‌یی را برای داستان شما مهیا می‌سازند. خود من به تصاویر روی کارتها و سپس پیام داخل آنها علاقه دارم. خانه‌یی قدیمی با یک پلکان مارپیچ در مقابل در ورودی که از دودکش آن دود متصاعد می‌شود، جان‌پناه شخصیتهای اصلی رمانم ـ تصویر دِبِک[1] ـ شد. تصویر روی یک کارت ممکن است پلی را نشان دهد که ویژه‌ی عابران پیاده است و به یک کلیسای کوچک و سفید ختم می‌شود؛ این کلیسا می‌تواند نقش مهمی را در یک رمان بازی کند؛ و روی کارتهای دیگر تصاویری مثل یک خیابان، بارانداز، و خانه‌های یک روستا است که در پیرامون آنها رمانم را نوشتم.

یک نمایشگاه یا موزه‌ی هنری از جاهای دیگری است که می‌تواند موضوعات ارزنده‌یی برای داستانهایتان ارایه کند. نقاشیها

---

1. Portrait of Debec

موضوعات اثرگذار و نیرومندی دارند. هیچ‌گاه نمی‌شود از یک نگارخانه دست خالی بیرون آمد و موضوعی پیدا نکرد.

حتی رفتن به مرکز شهر، دیدن چهره‌های جدید، قدم زدن در خیابانها و محله‌های ناشناخته، مشاهده‌ی چشم‌انداز متنوع اطراف از پشت پنجره‌ی اتومبیل، ورود به یک کافه‌ی کوچک و گوش سپردن به گفت‌وگوی افراد بیگانه، مفید است و آگاهیهایی می‌بخشد و در لحظات نامنتظر و غافلگیر کننده، دیدگاه تازه و امیدبخشی نسبت به زندگی ارایه می‌کند.

من بسیاری از موقعیتهای داستانی خود را با مشاهده‌ی مردمی که در فرودگاهها با یکدیگر سلام و علیک می‌کنند یا مسافرانی که تنها هستند و کسی به دیدارشان نیامده است پیدا می‌کنم. در تمامی این صحنه‌ها، داستانهایی نهفته است.

در نامها نیز داستانهایی وجود دارد: تابلو رنگ‌پریده‌ی یک مسافرخانه که در باد تکان می‌خورد؛ خیابانی با یک نام غیر عادی؛ و نام قایقی که به اسم دختری ختم می‌شود هر کدام موضوع داستانی را در خود دارند.

یکی دیگر از منابع مهم جهت کسب موضوع برای داستان‌نویسی خوابهاست. هر یک از ما هر شب بخشی از وقت خود را صرف فرآیندی می‌کنیم که بسیار شبیه خلق شعر یا قصه است؛ یعنی خواب

می‌بینیم و راهی دنیای رؤیاها می‌شویم. دانشمندان خاطر نشان کرده‌اند که اگر خواب نبینیم نامتعادل، پریشان و حتی گاهی اوقات دچار حالتهای اسکیزوفرنیک می‌شویم. از این رو، فقدان سروده‌ها و داستانهای بزرگ، ما را در شرایط فرد خوابیده‌یی قرار می‌دهد که از رؤیاها محروم است. بدون این جلوه‌های زیبا که گاه به غایت هنری است، زندگی از نوع بدترین جنونها خواهد بود و ما در آن حکم دیوانه‌یی را پیدا می‌کنیم که از حال خود بی‌خبر است.

چه‌بسا در مورد طبیعت زندگی گرفتار تفاسیر غلطی هستیم. هر گاه به درختی می‌نگریم می‌پنداریم ریشه‌های درهم پیچ و ناپیدایش صرفاً برای حمایت از رشد برگها، شاخه‌ها و شکوفه‌هاست. ولی شاید زندگی واقعی درخت در زیر زمین جریان داشته باشد. آیا ممکن است در زندگی که آگاهی ما از آن صرفاً در حد تدارک مواد ضروری برای فعالیتهای اساسی حیات است، خوابها و رؤیاهایی که در ساعات طولانی شب می‌بینیم ما را تا ژرفترین مراکز هستی فرو‌برند؟

به خوابهایی که طی یک هفته می‌بینید بپردازید. شما خود به خود و در هر صورت این کار را می‌کنید، ولی بهتر است چند هفته‌یی یک دفتر یادداشت را در کنار بستر خود داشته باشید. هر وقت بیدار می‌شوید، یا نیمه بیدار سر از رؤیایی بر می‌دارید لامپ یا چراغ

خواب را روشن کنید، مداد را بردارید و هرآنچه را که می‌توانید بنویسید یادداشت کنید. هرگز چیزهایی مثل خواب آشفته‌ی ساعت دو و بختک خوفناک ساعت سه و سی‌دقیقه‌ی بامداد را در نوشته‌هایتان تعمیم ندهید، بلکه خوابها را با تمام جزئیاتی که می‌توانید به‌خاطر بیاورید بنویسید (مثلاً "مادر داشت دماغ عمه آیدا را می‌پوشاند، اما او منتظر نماند، زیرا حتی این کار نتوانست قیافه‌اش را تغییر دهد؛ مدام می‌گفت چکمه‌هایم را توی خانه در آوردم"). تا صبح منتظر نمانید، زیرا رؤیا و خواب همان جا نخواهد ماند، و فقط هاله‌یی یا یکی دو بخش از آن در خاطرتان باقی می‌ماند. رؤیاها به اندازه‌ی ظهور آنی اشعار و داستانهایی که گاه به ذهنمان می‌زند و اگر یادداشت نکنیم از دستمان خواهند گریخت، گریزانند. علت اینکه نویسندگان اغلب دفترهایی با خود دارند، این نیست که روزانه آنچه را که انجام داده‌اند یا انجام نداده‌اند ثبت می‌کنند بلکه به عنوان مخزنی است برای اشارات و یافته‌های حاصل از تفکرات فردی آنان. آنچه از کلمات تصادفاً شنیده شده‌ی یک گفت‌وگو در اتاق انتظار دکتر توجه ما را جلب می‌کند ممکن است برای نویسنده دیگر جالب نباشد. هریک از ما به‌طور غریزی به سمت آنچه برای ادراک و عمل خودمان لازم و ضروری است خیز بر می‌داریم.

مانند حرکت چابک و ماهرانه‌ی کسی که برای ماهیگیری کرم

می‌گیرد، رؤیاها و خوابهایتان را به‌سرعت بنویسید. در شعاع نور چراغ قوه، کرم نمناک جرأت می‌کند و بی‌احتیاط پا به جهانی بدون نور آفتاب و حضور پرندگان کرم‌خوار می‌گذارد و لابه‌لای علفهای بلند شب دراز می‌کشد. قبل از اینکه کرم بتواند بخزد و به سوراخش بگریزد باید به سرعت او را گرفت. اما مسأله این است که بعد از این چه خواهد شد؟ هرگونه حدس غلطی به معنای از دست رفتن فرصت است؛ حتی ممکن است با همین یک کرمی که گرفته‌اید نتوانید ماهی بگیرید. پس بهتر است پیش از اینکه ماهی بگریزد آن را بگیرید و داخل سطل بیندازید و روز خوبی را برای خود تدارک ببینید. به همین نحو وقتی رؤیاها را در اختیار گرفتید می‌توانید از آنها به‌عنوان موضوع داستان استفاده کنید، اما پیشاپیش نخست دقیق نگاه کنید که از کجا می‌آیند و چگونه به شما می‌رسند. فرآیند رؤیا، خود می‌تواند به شما این اطمینان را ببخشد که می‌توانید به کار نوشتن بپردازید و علاوه بر آن چگونگی نوشتن را هم به شما می‌آموزد.

به‌این‌ترتیب روشن است که در همه‌جا می‌توان موضوعاتی برای داستان‌نویسی پیدا کرد، حتی در باد (که قایقها را واژگون می‌سازد، در میان خرابه‌ها می‌نالد و به چهره‌ی اشک‌آلود دختری می‌وزد که در ساحل می‌دود)؛ در باران (که بر سقف کلبه می‌بارد، یا روی شیشه‌ی اتومبیل می‌ریزد و دید راننده را محدود می‌سازد). بله، در همه جا.

ریک هیلیس[1]

داستانهایتان از کجا سرچشمه می‌گیرند؟

وقتی یک صفحه‌ی خالی در پیش رو دارید، اگر با اتکا بر ابزارهای ساده و واقعی حرکت کنید احتمالاً کارتان را به درستی پیش خواهید برد. درباره‌ی پیچ و مهره‌های کار داستان‌نویسی، یعنی صحنه، شخصیت و لحن، صحبت می‌کنم. همان‌طور که بسیاری از داستانهای کوتاه دارای یک شخصیت جالب هستند باید برای یک تصویر عجیب، خط موسیقایی یک توصیف، یا حتی یک عنوان رمزآمیز تأمل داشته باشید. با انجام این کار نوشته‌ی خود را سریع پیش می‌برید و از آنجا که قرار است از هر فکری استقبال کنید این تندنویسی حکم کار بر روی بقچه‌های چهل تکه را پیدا می‌کند.

طرحِ عقیده‌های کلیشه‌یی، پیش‌داوریها و عقاید سیاسی در داستان کوتاه مناسب نیست. به نظر می‌رسد بهتر است نویسنده‌ی داستان کوتاه در درجه‌ی اول درباره‌ی موضوعاتی چون بی‌خانمانی،

---

1. Rick Hillis

کودک آزاری، تبعیض جنسی یا نژادی کار کند. این موضوعات، مهم است و نوعی از هنر را پدید می‌آورند که افراد را به کنش وامی‌دارد. تلاش برای پر کردن هفده صفحه از این قبیل موضوعاتِ عمده تا حد زیادی مثل تلاش برای به تور انداختن یک نهنگ به‌وسیله‌ی پاشنه‌کش است. برای رسیدن به منظور خود باید چنان به اجزای داستان بپردازید که روشنایی اثر را بیفزایند. وقتی موضوع داستان کوتاه شما پیش از اینکه لطیف و شاعرانه باشد آموزشی از کار درآید از زبان شخصیتها، گفت‌وگوهایی فوران می‌کند شک‌برانگیز و نامشخص؛ و حتی مثل آدمکهای مصنوعی غژغژ می‌کنند. در چنین آثاری هیچ رازی وجود ندارد. هیچ شگفتی‌یی نیست. هیچ کشفی نیست.

چرا و چگونه یک داستان با شکست مواجه می‌شود؟ علت این امر را نمی‌توان در خود افکار جست‌وجو کرد. زیرا افکار معمولاً عالی هستند و بنابراین در مورد آنها هیچ ایرادی وجود ندارد.

در جهان واقعی، که جهان ذهنیات نیست، شاید این‌طور نباشد که طرح عقاید ایجاد مشکلی کند. ولی در جهان داستان تلاش برای نمایشی کردن خرد مرسوم، به صورت یک داستان، خیلی کلی، ساده و غیرپیچیده است. به همین خاطر باید دانست قلب اکثر داستانها هیچ‌یک از این موضوعات آشفته‌ی خاکستری نیست. اما اکنون که

نویسنده زنجیره‌یی از عقاید را دارد و زمانی صرف داستان کرده است، امکانهایی در اختیار دارد، و مهم هم نیست که این امکانها چقدر عاری از زندگی است، زیرا می‌تواند طی این صفحات، دست به تجدید نظر بزند و اثرش را بازنویسی کند. نویسنده، بدین طریق نوشته‌اش را بیهوده جلا داده، همه‌چیز را بجز عقیده دیگرگون می‌سازد. شما با در پیش گرفتن چنین روشی مکاشفه‌هایی خواهید داشت. در خلال کار الگوهایی پدیدار می‌شود که در طرح اصلی اثرتان نبوده است. در پایان، ممکن است داستان درباره‌ی چیزهایی از آب درآید کاملاً متفاوت با آنچه تصورش را داشته‌اید. شاید هم چیزی کاملاً متفاوت با آنچه در حال حاضر بدان اعتقاد دارید.

برای اینکه داستان خودش شود و خوب از کار درآید باید شخصیتها، تصاویر، و نقل سخنانی را که رویشان زحمت فراوانی کشیده‌اید قربانی کنید (نگران نباشید، اینها قسمتهایی هستند که برای استفاده در یک داستان دیگر ذخیره می‌شود). اما دانستن این نکته کمکی نمی‌کند. جداسازی همواره عمل زمختی است، خاصه جداسازی یک عقیده. عقیده‌ی داستان مانند یک وام است. عقیده، شما را وامی‌دارد تا پیش از ساختن داستان به فکر ادبیات باشید.

بهترین عقیده در مورد داستان این است که به فکر صحنه‌ها باشید. داستان عمدتاً متشکل از صحنه‌هاست؛ دوربینی که در حالت

کلوزآپ است در همان حد توجه را معطوف جزئیات و عملی می‌سازد که به صورت نمایشی ارایه شده است.

رودخانه‌ی لیمبو عنوان یکی از قصه‌های مجموعه داستانم، نمونه‌ی خوبی است در مورد اینکه یک نویسنده چگونه می‌تواند داستانی را تصویر به تصویر بیافریند و از طریق این تصاویر و صحنه‌هایی که موضوع اصلی داستان را به ذهن متبادر می‌سازند دست به کاوش بزند. رودخانه‌ی لیمبو به تصویر پسری باز می‌گردد که در گردونه‌ی چرخانی مثل یک قفس سواری می‌کند:

> وارونه بود و می‌توانست ستارگان را در زیر پاهایش ببیند. گویی خودش گردونه‌یی چرخان شده بود، و این تجربه، خاطره‌ی سواری مشابهی از دوران کودکی را برایش تداعی می‌کرد.

تصویر "دور شدن پسرک در لابه‌لای ستارگان میان کفشهایش" را به سرعت روی دستمالی نوشتم. نمی‌دانستم این تصویر چه اقتضایی دارد یا چرا پسرک داشت دور می‌شد، اما در هر صورت احساسم روشن بود، به نحوی که نه فقط درباره‌اش اندیشیدم بلکه نیم صحنه‌یی را به او پرداختم و تا آنجا که می‌توانستم جزئیات آن محل را به خاطر آورم، سعی کردم به آنها بپردازم (پیچ و مهره‌های شکسته، ته سیگارها، ذرت بو داده، اشیایی که هنگام سواری از داخل جیبها بیرون ریخته بود، حس شب). پایان داستان چنین است:

قفس تور مانندی بود که می‌چرخید و حول یک قطب روغنی حرکت می‌کرد، درست مثل حرکت سیاره‌ها به‌گرد یک ستاره. تعدادی پیچ و مهره‌ی شکسته و ذرت بو داده و ته سیگار دراطراف روی زمین پراکنده بود، اما به آنها توجه نمی‌کردیم. مارسل خندید: «اوقات خوشی داریم، اما حیف که زیاد طول نمی‌کشد.» حرفش تمام نشده بود که قفس به حرکت در آمد و ما را به سوی آسمان شب بالا برد. وارونه شدیم، و در آن حال پول خردهای مارسل از جیبش بیرون ریخت، صدای گذشته در گوشهایمان زنگ زد. قلبم از سینه‌ام بیرون جسته بود و در ذهنم حِسّش می‌کردم. مثل فاخته‌یی بودیم که به‌سوی زمین خیزبرداشته است، اما در آخرین لحظه، من و مارسل در حالی بیرون جستیم که هنوز حس می‌کردیم در میان تاریکی غوطه‌وریم و در لابه‌لای ستارگانی که در میان کفشهایمان دیده می‌شد می‌چرخیم.

این می‌توانست پایان هر داستانی باشد که با عقیده سر و کار دارد. اما آنچه برایم مهم بود این بود که به نظر می‌رسید این یک پایان باشد، بخشی از یک صحنه‌ی به اوج رسیده. همه چیز حکایت از تاریخی سپری شده داشت:

شب بود، و به نظر می‌رسید رشته‌ی درهم پیچیده‌یی باشد که فراتر از زمان در میان آدمها کشیده شده باشد؛

سواریِ شکسته وارونه در میان تاریکی مثل پایان یک سفر به نظر می‌رسید؛ و ستارگانِ میان کفشهایمان حکایت از نوعی ورود به دنیای فلسفه‌ی شخصی داشت.

چیزهایی که در پسر تغییر یافته بود برای آن بود که او به نقطه‌یی برسد تا در آن هر چه را ضمن سواری احساس می‌کند دریابد. اینک تمامی آنچه مجبور به انجامش بود مشخص شده بود، بقیه جزئیاتی بود که باید با این معما جور در می‌آمد.

در همان هنگام که صحنه‌ی سواری تفریحی را می‌نوشتم، تصویر دیگری به ذهنم خطور کرد، تصویر آنچه دیده بودم. به‌خاطر تشنگی، نهری در حال خشک‌شدن بود، و آب از سد پایین می‌ریخت، ماهیهای عظیم‌الجثه‌یی در آبگیرهای جداگانه اسیر بودند. نمی‌توانستید آنها را بگیرید زیرا تا هزار متریِ سد، ماهیگیری غیر قانونی بود.

هرطور که فکر می‌کردم این تصویر با تصویر سواریِ تفریحی جور در می‌آمد. به نظر می‌آمد میان حسِ آزادی ناشی از آن سواری و رودخانه‌ی جاری ارتباطی وجود داشته باشد، و این همان طریقی بود که قفسِ مخصوص سواری را به تصویر یک زندان شبیه می‌کرد، آبگیرهای جداگانه و کوچک شده‌یی در رودخانه.

باید بگویم کشف و شهود بود که مرا به این تصاویر می‌رساند و

گفتنی است کشف و شهود بخش بزرگی از نوشتن داستان است. اما حقیقت این است که این تصاویر بنا به خواست من به یکدیگر متصل می‌شدند. اینها مواد خوبی بود، و قصد داشتم از آنها در یک داستان استفاده کنم، بنابراین آنها را با هم جور کردم. تصاویری که بر اساس گذشته است مانند تصاویر یک داستان کوتاه، همزمان چندین کار را انجام می‌دهد. می‌توان از آنها به عنوان حادثه، بازگشت به گذشته، مزاح و توصیف استفاده کرد. آنها اغلب عباراتی هستند که صحنه‌ها را می‌بندند یا می‌گشایند و همراه با معنا، زیبایی و تنش، بارِ گذشته می‌شوند. آنها مَفصلهای اسکلت‌بندی داستان به شمار می‌روند. و اغلب، هم نویسنده و هم خواننده، بذر عقیده‌ی داستان را در آن می‌نهند. من در سراسر رودخانه‌ی لیمبو با تقویت عقیده‌ی اساسیِ تصاویر اولیه به‌وسیله‌ی تصاویر بیشتر، توالیِ داستان را آگاهانه حفظ کرده‌ام. تصاویری چون:

سفر به طول انجامید؛ احساس حشره‌یی را داشتیم که در شیشه‌یی گرفتار شده باشد؛ رالف در میان آن قفسِ آبیِ تیره‌گون به عقب و جلو شنا می‌کرد؛ تورهای سیمی به شدت به پنجره‌ها کوفته می‌شد؛ خط ساحل، همراه با رگ آبیِ رودخانه، چمنزار انبوه را دور می‌زد؛ پیش رفتم و جلو ماشین را به آب رودخانه زدم؛ قربانیان (غرق شده) بادکنکهای بی‌شکلی را می‌مانستند که پس از گذراندن همه‌ی زمستان، اجساد منجمدشان در زیر یخ شناور بود...

بجز یکی، همه‌ی داستانهای مجموعه داستانم رودخانه‌ی لیمبو، به همین طریق شکل می‌گیرد. موردِ استثنا، آبی نام دارد که یکی از بهترین داستانهایم است. آبی، از آغاز یک عقیده بود. فکر می‌کردم عقیده‌ی یک فاتح می‌بایست این‌گونه باشد؛ این همه‌ی آن چیزی بود که داشتم. عقیده چنین بود: زنی خانه‌اش را به چند ملوان اجاره داده است. این برای او فرصتی است تا کاری با درآمد خوب داشته باشد. کارگران دهاتیِ همکارش تهدید می‌شوند.

جرقه می‌زند. بزرگ به نظر نمی‌رسد، اما هر عقیده‌یی به یکی دو عبارت کاهش می‌یابد، و به نحوی پیش می‌رود که احمقانه به نظر رسد. فکر می‌کنم این عقیده را دوست داشتم زیرا تنها موردی بود که من تا آن زمان برای یک داستان به آن رسیده بودم. کاری خط لوله‌یی انجام داده بودم. بنابراین تصورم را انباشته بودم، آماده برای استفاده در زمانی که داستان شکل می‌گیرد.

اما نمی‌خواست شکل بگیرد، در اولین ویرایشهای داستان سعی می‌کردم عقیده‌ام را حفظ کنم (زنی در مواجهه با کارگران)، به این ترتیب توانستم آن را برای خواننده به صورت یک پیشامدِ به اوج رسیده ظاهر کنم. اهمیتی نداشت که دستیابی به این منظور چقدر برایم سخت بود. صحنه‌ها در کنار هم مثل ناخنهای انگشت پا به نظر می‌رسیدند، شخصیتها، همان‌طور که آنها را مثل عروسکهای خیمه‌شب بازی به آهستگی تکان می‌دادم، حرکت می‌کردند. زمان را

تا حدود صفحه‌ی چهارده تلف می‌کردم. سرانجام توانستم این زن مقوایی را که در یک فروشگاه زنجیره‌یی ظاهر می‌شود از کار درآورم.

پس از این، زمانِ تغییر جزئیات بود. احساس می‌کردم کار دشوار و ناگواری است، اما نمی‌دانستم چرا!

یکی از مسایل دشوار در مورد یک داستان عقیده‌مند این است که عقیده‌یی که به یکباره به ذهن شما خطور می‌کند پیش نخواهد رفت. در مورد داستانهایی که به عقیده‌ی مهمتر و ارزنده‌تر عدالت پرداخته می‌شود احساس دشواریِ بیشتری می‌کنید.

سه یا چهار سال پس از شروع کار آبی سرانجام این فکر برایم مطرح شد که همه می‌دانند زنی یک خط لوله پیدا می‌کند؛ ذرات به پرواز در می‌آیند و مسایل سخت خواهد شد.

در آغاز با آنچه فکر می‌کردم صحنه‌ی اوج داستان خواهد شد، در اولین صفحه عقیده را بیان کردم، و بدین خاطر دچار لغزش شدم و داستان کوتاهی را نوشتم که بدیهیات را تعلیم می‌داد.

نکته‌ی مهم دیگر این است که از این پس چه اتفاقی می‌افتد. خلاصه‌یی از آنچه درباره‌ی داستان می‌دانستم در پایان صفحه‌ی اول نوشتم. در مورد اینکه بعد از آن چه روی خواهد داد عقیده‌یی نداشتم تا اینکه از صحنه‌ی مورد نظر گذشتم.

تا آنجا که می‌توانید کار را نزدیک به حادثه‌ی اصلی شروع کنید. بسیاری از جزئیات مربوط به شخصیتها را ممکن است در خلال

نوشتن داستان پیدا کنید.

داستانها به اعمال یا حوادث محض (مثلا جنسیت‌گرایی در شغل) نمی‌پردازند، بلکه نشان‌دهنده‌ی این نکته‌ی مهم هستند که آن اعمال یا حوادث چگونه بر افراد تأثیر می‌گذارند. همچنین وقتی درباره‌ی تجمعی از افراد می‌نویسید، بیگانه‌یی که مجبور می‌شود تا به داخل این جمع راه یابد زاویه‌ی دید جالبی را ارایه خواهد کرد.

با ارایه‌ی عقیده‌یی سفت و سخت در صفحه‌ی اول داستانم، خود شگفت زده شدم و ساختار طبیعی داستان را کشف کردم.

با پهلوی هم قرار دادن لحظات موازی در میان شخصیتها آنها داستان آبی را از زاویه‌ی نگاه خود نقل کردند. بدین ترتیب آموختم که باید امر روایت را برعهده‌ی شخصیتهای داستان بگذارم. داستان روز بعد تمام شد.

در صورتی که تصمیم گرفته باشید عقیده‌یی را نمایشی کنید بعید است که به چیزی بیش از آن دست یابید. سه ابزار مهم نویسنده کشف و شهود، ریسک، و شوخ طبعی ـ در جعبه ابزار باقی خواهند ماند، و از یکی از تعالیهای بزرگ نویسنده که می‌توان آن را کشف نامید محروم می‌مانید. مگر اینکه در پایان، امر گفتن را بیش از آنچه قصدش را دارید کنترل و اداره کنید، زیرا نوشتن عین نقاشی کردن توسط اعضا است.

۴

واقعیت‌نمایی داستان کوتاه

ماریکلار. جی. هفرنان[1]

زندگی‌بخشیدن به داستانهای کوتاه

یک روز صبح، مدت کوتاهی پس از آنکه یکی از داستانهایم در مجله‌یی به چاپ رسید، یکی از خانمهای آشنا مرا در فروشگاهی متوقف کرد و گفت: "داستان شما را خواندم". گفتم: "اوه راستی؟"

برای من همراه با چاپ یک نمایشنامه یا داستان جدید همواره یک لحظه‌ی نامعین وجود دارد. مهم نیست که وقتی کار نوشتن داستان را تمام می‌کنم تا چه حد از آن خوشحال می‌شوم، هر بار تسلیم تردیدهایی در مورد ارزش نوشته‌یی می‌شوم که از زیر دستم بیرون آمده است. بررسی نهایی‌ام مربوط به نحوه‌ی برخورد و ارتباط خواننده با اثرم می‌شود.

آن خانم گفت: "ازش لذت بردم. ولی سؤالی دارم، دلم می‌خواهد بدانم آیا مادر زنده می‌ماند؟"

---

1. Maryclare. J. Heffernan

به او گفتم که عمل جراحی به‌خوبی انجام شده است و مادر زنده می‌ماند و به اتفاق دخترانش سالها به‌خوبی و خوشی زندگی می‌کنند.

گفت: "خیلی خوشحالم. من هم همین‌طور فکر می‌کردم".

دغدغه‌های بسیاری همراه با نوشتن یک اثر پیش می‌آید. یکی از مهمترین آنها این است که بفهمم آیا توانسته‌ام شخصیتهای داستان را چنان زنده و واقعی بیافرینم که خوانندگان آنها را باور کنند. آنها معمولا از من سؤالاتی درباره‌ی گذشته‌ی شخصیتهایم، آینده‌ی آنها و حتی درباره‌ی عشقهایشان می‌پرسند.

وقتی از خوانندگان می‌خواهم به من بگویند چرا با یک شخصیت یا داستان خاص احساس نزدیکی می‌کنند جوابهای متنوع و گاه مبهمی می‌دهند نمی‌دانم، اما او خودم را وقتی در آن سن و سال بودم به خاطرم می‌آورد. یا وقتی احساس او را از آبستنی خواهرش توصیف می‌کردید احساسی را به خاطر آوردم که اول بار با مشاهده‌ی تکان جنین خواهر بزرگم پیدا کرده بودم.

اگرچه به دنبال نظرات عام هستم، اما واکنشهای مختلف نشان می‌دهد که: خوانندگان براساس تجربیات شخصی خود با شخصیتهایم و داستانهایشان ارتباط پیدا می‌کنند. در واقع، این همان چیزی است که خود من به عنوان خواننده، وقتی کتابی مطالعه می‌کنم، به دنبالش هستم. مکان ممکن است ایسلند و شخصیت

اصلی، گزارشگرِ یک شبکه‌ی خبری باشد. ولی اگر احساسات و تجربه‌های انسانی از همان نوعی باشند که با آنها سر و کار داشته‌ام، پیوند احساسی نیرومندتری با داستان، که در طول صفحات شکل می‌گیرد، پیدا می‌کنم.

داستانی که این خانم به آن اشاره می‌کرد صور فلکی نام دارد (ژورنال خانمهای خانه، آوریل ۱۹۹۱). این اثر مانند سایر داستانهای کوتاهم بر یک حادثه مهم متمرکز است. دو خواهر، در طول مدتی که مادرشان به خاطر یک بیماری خطرناک برای جراحی راهی اتاق عمل شده است در انتظار به سر می‌برند. اما داستان صرفاً به ترس آنها برای سلامتی مادرشان مربوط نمی‌شود، بلکه بیشتر درباره‌ی روابط و مشکلات حل نشده‌یی است که آنها در زندگی خود درباره‌ی همین نکته‌ی خاص با آنها سر و کار داشته‌اند.

با آنکه هر داستان در لحظه‌یی خاص از زمان، در نقطه‌یی از سیر زندگیِ شخصیت، آغاز می‌شود و پیش می‌رود، طرح آگاهی داستان من مستلزم اطلاع از حوادث پیشین بود.

هرگاه داستانی را آغاز می‌کنم کار خود را با تصویری از شخصیتهای اصلی شروع می‌کنم؛ به این ترتیب می‌توانم اتاقی را که در آن به سر می‌برند به تصویر بکشم. می‌دانم کدام مجله را آبونه هستند، می‌دانم در یک انتخابات ملی چگونه رأی می‌دهند، می‌دانم

کجا برای خرید می‌روند و خرید کاملی می‌کنند یا کجا منتظر یک فروش می‌شوند؛ می‌دانم سبزیجات مصرفیشان را خودشان می‌کارند و می‌دانم به خدا عقیده دارند. البته همه‌ی این نکات را به قلم نمی‌آورم. اما آنها را می‌دانم. و اگر به همین ترتیب بتوانم آنها را به تصور درآورم، می‌توانم به آنها زندگی و تاریخ ببخشم، تاریخی که رفتارشان را توجیه می‌کند و نشان می‌دهد آنها چه‌کسی هستند.

برای اینکه داستان حس و معنا داشته باشد باید از واقعیت ریشه بگیرد. مانند نویسندگان بزرگ، ما نیز باید به احساسات خود توجه دقیقی داشته باشیم. چه چیزی ما را به حرکت وامی‌دارد؟ چرا جشن می‌گیریم، چرا دلتنگ می‌شویم؟ و چنانچه دقیق نگاه کنیم خواهیم دید که پاسخها در جشن عروسی یا لحظه‌یی که جدایی و طلاق صورت می‌گیرد پیدا نمی‌شود؛ بلکه بیشتر در حوادث کوچکی نهفته است که در تمامی روزهای هر زندگی رخ می‌دهد.

در صور فلکی راوی من، کارول، ازدواج نکرده است و خواهر بزرگتر او، نورا، برای نخستین بار حامله شده است. یک نگاه اجمالی، در ابتدای داستان، روابط خانوادگی آنها را آشکار می‌سازد. در حالی که همه منتظر هستند تا مادر تحت عمل جراحی قرار بگیرد، نورا شروع می‌کند به قدم زدن در اطراف تصاویر ماورای صوتی کودک متولد نشده‌اش.

او در حالی که تکیه می‌دهد می‌گوید: «اینجارو نگاه کن مامان، تو این یکی به نظر می‌رسد دارد انگشتش را می‌مکد.»
مادر سرش را تکان می‌دهد و می‌گوید: «انگشت حیرت به دندان گرفته است. کارول اینجارو، اگر این‌رو تنظیم کنی می‌توانی ببینی.» تصویر را به دستم داد، و برای یک ثانیه نگاههایمان با هم تلاقی پیدا کرد. نورا می‌گوید او دارد انگشتش را می‌مکد. اما به نظر من بیشتر شبیه قسمتی از راه شیری است.

قبول دارم که نشانه‌های احساسی محیلانه هستند، اما جلوه‌یی از تعاملهای میان زنان را پیش روی خواننده قرار می‌دهد. مادر، در اشاره به نورا به عنوان سوم شخص و در تماس چشمی با کارول، برای لحظه‌یی کوتاه حواسش از نورا منصرف می‌شود اما به مبادله‌یی خاص با او می‌پردازد. برای مشخص ساختن روابط بعدی، از طرح نظرات مختصر و زبان رفتار استفاده می‌کنم تا به خوانندگان نشان دهم که پیوند قویتری میان کارول و مادر وجود دارد.

در داستان کوتاه ارایه‌ی طرحی از شخصیت و تاریخ تا آنجا که ممکن است باید به طور اتفاقی انجام شود. تکنیکی که من در این جور مواقع به کار می‌برم این است که به دیگر شخصیتها اجازه می‌دهم تا اعمال و رفتارها را همان طور که به ظهور می‌رسند تقویت کرده، بیان نمایند.

در خوابیدن (شبکه‌ی سندیکایی داستان، ۱۹۸۹) یک پدر چهل و دو ساله می‌ترسد آنقدر عمر نکند تا بزرگ شدن دختر جوانش را ببیند. داستان توسط همسرش روایت می‌شود. به‌موازات آنکه پدر احساسات پنهان خود را آشکار می‌سازد، همسرش با استفاده از بازگشت به گذشته‌ها، به خواننده کمک می‌کند تا احساسات او را درک کند.

متن زیر بی‌درنگ پس از گفت‌وگویی می‌آید که طی آن پدر می‌گوید از اینکه دارد می‌میرد نگران است. راوی می‌گوید:

یک سال پیش از آخرین بهار، همان هفته‌یی که یاس سفید شکوفه داد، مادر دیوید مرد. سرگرم خوردن همبرگرهایی بودیم که روی آتش کباب کرده بودیم. لی‌لی سوس گوجه‌فرنگی را به دماغش مالیده بود، داشتم صورت او را پاک می‌کردم که پدر دیوید زنگ زد.

شنیدم که گفت: حمله‌ی قلبی. لی‌لی جیغ کشید و دستمالی را که با آن صورتش را تمیز می‌کردم از خودش دور کرد.

«ساکت باش، پدر دارد حرف می‌زند.» اما دیوید حرف نمی‌زد، گریه می‌کرد. به دیوار آشپزخانه تکیه داده بود، تلفن را به گوشش چسبانده بود، سرش را تکان می‌داد و هق‌هق می‌کرد.

دیوید هیچ‌گاه مستقیماً اظهار نمی‌دارد که نگران مرگ است زیرا

مادرش مرده است. اما این مضمون در بازگشت به گذشته‌های راوی و ترسهای دیوید نهفته است.

علاوه بر این، زندگی بخشیدن به داستان کوتاه مرتبط است با پردازش و پرورش شخصیتها با احساس واقعی، واکنشهای درست، و صداهای اصلی. نویسندگان خوب رفتارهای همه‌ی انواع شخصیتها را می‌شناسند.

من هرجا که می‌روم به گفت‌وگوهای عجیب گوش می‌دهم. طوری رفتار نمی‌کنم که فضول به‌نظر برسم و وقتی به‌طور مستقیم استراق‌سمع می‌کنم مراقب هستم. اما در هرصورت باید توجه داشت که برای طرح موردنظر نویسنده‌ی داستان مشاهده‌ی افراد ضروری است.

در هر فرصتی که به دست می‌آورم به گفت‌وگوی پر فراز و فرود میان دو فرد گوش می‌سپارم و فقط کلمات را نمی‌شنوم، بلکه به زیر و بم شدن صداها، سرعت گفت‌وگو، و خاموشی جملات ناتمام توجه دارم.

مدتها قبل آموختم که داستان درباره‌ی مردم است، و چنانچه آدمهای داستانم قابل باور نباشند، داستانم نیز نمی‌تواند جلب اعتماد کند. آموختم که به شخصیتهایم، همان‌طور که حرف می‌زنند، حرکت ببخشم، و آنها را دایماً با نشان دادن رفتارشان به خوانندگان،

به‌طوری که روشن سازد چرا آنان بدین‌گونه عمل می‌کنند، تقویت نمایم.

آنچه در صور فلکی در میان دو خواهر رد و بدل می‌شود منعکس کننده‌ی دلایلی است که حکایت از روابط وخیم میان آن دو دارد. در حالی که مادر تحت عمل جراحی است، کارول به نورا پیشنهاد می‌کند که آنجا را ترک کند.

«چرا به خانه نمی‌روی؟ وقتی مادر به هوش آمد به تو زنگ می‌زنم.»

جوابم را نمی‌دهد اما به محض اینکه سرِ پا می‌شود حس می‌کنم پایه‌ی تخت بالا آمد. می‌گویم: «برو، اینجا کاری نیست که تو بتوانی انجام بدهی.»

او چنان به آرامی می‌گوید: «می‌دانم که مادر می‌خواهد تو اینجا باشی کارول» که مجبور می‌شوم سرم را برگردانم تا ببینم کجاست. «اما من می‌خواهم اینجا باشم. حتی اگر او احتیاج به مراقبت نداشته باشد.»

می‌گویم: «مسخره است.»

«این‌طور نیست. شما دو تا خیلی به هم نزدیکید.»

می‌نشینم و نگاهم را به او می‌دوزم: «تو اشتباه می‌کنی. به علاوه، تو استیو را داری، و یک بچه‌ی جدید. ولی من به جز مامان کسی را ندارم.»

کارول با گفتن این‌که کاری نیست که نورا بتواند در بیمارستان

انجام دهد، به‌طور ضمنی می‌خواهد بفهماند که در آن موقعیت نقش نورا کم اهمیت‌تر از نقش خود اوست. و پاسخ نورا به کارِ تقویت روابطی می‌آید که من در آغاز داستان به آن اشاره کرده بودم.

همراه با این گفت‌وگو حرکات تند دو خواهر را نیز توصیف می‌کنم؛ در آغاز، هر دو از اینکه به یکدیگر نگاه کنند اجتناب می‌کردند. نورا چنان به آرامی حرف می‌زند که کارول مجبور می‌شود سرش را برگرداند تا ببیند او کجاست. واکنش کارول در برابر آنچه نورا می‌گوید این است که می‌نشیند و نگاهش را به او می‌دوزد.

داستان دیگرم هدیه‌ی مادر بزرگ (شبکه‌ی سندیکایی داستان، ۱۹۸۹) درباره‌ی پسرک نوجوانی است که گوش خود را سوراخ می‌کند و با واکنش والدین و مادر بزرگش روبه‌رو می‌شود. در آغاز داستان معلوم می‌شود که والدین او مضطرب و ناراحتند، اما واکنش احساسی مادر بزرگش روشن نیست، تا اینکه او برای شام کریسمس به خانه‌ی آنها می‌آید:

او گفت: «کریسمس خوش، بچه‌ها» و گذاشت پدر گونه‌اش را ببوسد. چوک هم رفت و گونه‌ی دیگرش را بوسید. مادربزرگ در حالی که شانه‌های چوک را در دست می‌گرفت گفت: «حالا بگذارید این گوش زشت را ببینم.»

پسر سرش را به یک طرف گرفته بود. گویی یکی از

گوشهایش سنگین‌تر از دیگری بود. مادر بزرگ گفت: «ترسناکه، واقعاً ترسناکه». بعد دست پیش برد و لاله‌ی گوش پسرک را به ملایمت گرفت و بالا آورد و افزود: «به گوشَت صدمه زدی؟»

هر چند مادر بزرگ از کلمات "ترسناک" و "زشت" برای وصف گوش چوک استفاده می‌کند، آنچه در نشان دادن احساسات واقعی او نقش کلیدی دارد آن است که لاله‌ی گوش پسرک را به ملایمت می‌گیرد و بالا می‌آورد. اگر او هم مضطرب بود باید رفتار خشن‌تری در پیش می‌گرفت؛ باید از لمس او خودداری می‌کرد. شاید حتی به محض ورود، او را نادیده می‌گرفت. در عوض به چوک اجازه می‌دهد که گونه‌اش را ببوسد و با او به صدایی آرام سخن می‌گوید.

کلیدهایی که از رفتار انسان به خوانندگان می‌دهیم بسیار جزیی و نمایشی است. ما به‌عنوان نویسنده ناگزیریم تصمیم بگیریم که در هر گره داستان کدام واکنشها قرار است بهترین وسیله‌ی تحقق هدفهایمان باشد.

انجام هر گفت و شنودی در بستری از رفتارها و حرکات صورت می‌گیرد: هر نگاه، هر شانه بالا انداختن یا هر حرکتی، باید متناسب با آن چیزی باشد که در داستان روی می‌دهد و کلماتی هم که در یک گفت‌وگو رد و بدل می‌شود مهم است.

ما موفقیت یک داستان کوتاه را زمانی تأیید می‌کنیم که در خلال خواندن آن با رفتارهای درست بشری روبه‌رو شویم. ارتباط تنگاتنگی میان این دو وجود دارد. به داستان‌نویسی نمی‌توان به عنوان کاری که از زندگی واقعی فاصله دارد نگاه کرد. تجربه‌های واقعی ما در طول زندگی بهترین مطالعه‌یی است که می‌تواند مبنای داستانمان قرار گیرد.

بنابراین، داستان کوتاه فراتر از طرح یا خط داستانی مستقیم است؛ و مستلزم خلق شخصیتهایی است باور کردنی که به زبان کلام و رفتار با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند؛ زبانی که احساساتی را در خوانندگان برمی‌انگیزد و تصورات آنها را به تصویر می‌کشد. اما به عنوان نویسنده باید بخشی از تجربیاتمان را به شخصیتهایمان منتقل سازیم تا به‌قدر کافی واقعی به نظر رسند و خواننده را نگران آینده‌ی خود کنند.

لوسی جین بلدسو[1]

نشان دهید، نگویید

"نشان دهید، نگویید". این کلمات در کلاسها و کارگاه‌های نویسندگی بارها و بارها تکرار می‌شود. در حقیقت این عبارتی مستعمل و کارکرده است؛ کلیشه و نقدی است آسان برای ساخت داستانی که کارایی ندارد. اگرچه در ظاهر همه‌ی ما می‌دانیم که این اصطلاح چه معنایی دارد، این آگاهی هرگز برای اینکه داستان بهتری بنویسیم کمکی به ما نمی‌کند. به همین خاطر هر بار که این جمله را می‌شنویم، دلمان می‌خواهد بپرسیم دقیقاً چگونه می‌توان نشان داد؟

اینک پس از سالها پرس وجو از منتقدان و با مراجعه به تجربیات بسیاری از نویسندگان به پنج روش برای نشان دادن دست یافته‌ایم:

۱. صحنه‌پردازی کنید

در مورد داستان خود پیش از اندیشیدن درباره‌ی آنچه روی می‌دهد به تدارک صحنه‌ها فکر کنید. صحنه در زمان و فضا واقع

---

1. Lucy Jane Bledsoe

می‌شود. صحنه درباره‌ی افرادی است که در وضعیت خاصی قرار دارند؛ و نشان دهنده‌ی آن است که آنها چگونه با یکدیگر و آن وضعیت برخورد می‌کنند. به عبارت دیگر، صحنه پویا و چند وجهی است. در حالی که طرح، یا آنچه روی می‌دهد، ایستا و خطی است. کل داستانِ شما از یک صحنه به صحنه‌ی دیگر حرکت می‌کند.

دو نمونه‌ی زیر را ملاحظه کنید:

گفتن: دوریس به میهمانی رفت و در آنجا با پیرمردی روبه‌رو شد که تا حد زیادی توجهش را به خود جلب کرد.

نشان دادن: در میهمانی، دوریس می‌کوشید با افراد زیادی حرف بزند، اما هر بار خودش را در کنار مردی پیر می‌یافت.

در این نمونه، به خواننده گفته می‌شود که دوریس جذب پیرمردی شده که در میهمانی دیده است؛ این طرح است. در ویرایشِ دومِ همین نمونه، ما جلب شدن توجه دوریس را مشاهده می‌کنیم، زیرا نمی‌تواند از آن پیرمرد دور شود، و راوی به این موضوع حتی اشاره‌ی مستقیم نیز نمی‌کند.

۲. توسل به حواس پنجگانه

حتماً تاکنون چیزی درباره‌ی فروش خانه شنیده‌اید. وقتی خریداران برای دیدن خانه می‌آیند، وجود کیکِ سیبِ تازه طبخ شده‌یی که عطر وسوسه کننده‌اش فضای خانه را آکنده است؛ یک

اتومبیل جاگوار آلبالویی رنگ پارک شده در گاراژ؛ و پخش یک موسیقی آرامش‌بخش به وسیله‌ی استریو سخت مؤثر است. مهم نیست که خریداران به دنبال خانه‌یی بوده‌اند کوچکتر، دارای بخاری و حیاط وسیع؛ آنها مجذوب جاذبه‌های حسی خواهند شد، و دمِ در خواسته‌های خود را به کناری می‌نهند، و خانه‌ی بزرگ شما را که فاقد بخاری و حیاط وسیع است خریداری می‌کنند.

همین جریان در مورد داستان هم صدق می‌کند. برای اینکه خواننده را جذب داستان خود کنید به حواس آنها متوسل شوید. به آنان کمک کنید تا ببینند، بشنوند، استشمام کنند، بچشند، و بافتهای موجود در داستانتان را احساس کنند. حتی بهتر از این، می‌توانید با طرح جزئیات حسی به آنها کمک کنید تا نسبت به چیزی جاذبه یا دافعه پیدا کنند. اگر این‌گونه عمل کنید آنها تا پایان داستان با شما می‌مانند.

ویلا کاتر[1] می‌گوید که هر یک از حواس پنجگانه را باید در هر داستانها دشوار است، اما تلاش برای محقق ساختن آن یک تمرین آموزشی و سرگرم‌کننده است.

به‌عنوان یک تکنیک، توسل به حواس پنجگانه برای پیش بردن طرح در صحنه‌های مرتبط به هم، در مقایسه با راندن ساده‌ی آنها از

---

1. Willa Cather

طریق طرح، بهترین روش جا انداختن شخصیتها در داستان است.

حضور دوریس در مهمانی را دوباره مورد ملاحظه قرار دهید:

گفتن : میهمانی مفصلی است. افراد می‌خورند و می‌نوشند. فضای شاد و گرمی به وجود آمده است.

نشان دادن : دوریس نوشیدنی‌اش را می‌چشد. پیرمرد را می‌بیند که روی کاناپه ولو شده است. کمی چیپس به دهان می‌گذارد و آن را مزمزه می‌کند. موسیقی بمی را می‌شنود. حس می‌کند یقه‌ی پیراهنش از عرق خیس شده است.

۳. از گفت‌وگو استفاده کنید

روش خوب نشان دادن منش قهرمان گفت‌وگوست. فراموش نکنید که صحنه تعاملی است که در یک موقعیت روی می‌دهد. گفت‌وگو طریق اصلی کنش متقابل افراد است. خانم متأهلی که مشغول بازی است وقتی دوست او درباره‌ی فرزندانش سؤال می‌کند ممکن است از دادن پاسخ طفره برود. مردی که مشکلی جدی در عزت نفس خود دارد در گفت‌وگو از کلمات مغرورانه‌یی استفاده می‌کند تا خودش را باد کند.

باید دانست که میان "نشان دادن" شخصیت از طریق گفت‌وگو و "گفتن" از او تفاوت وجود دارد. برای مثال، راوی داستان می‌تواند به دوستش بگوید «پدر و مادرم همیشه با هم دعوا می‌کردند.» این

گفت‌وگوست، و ممکن است در یک داستان به‌خوبی جای گیرد. اما اگر توجه نویسنده‌یی معطوف این است که خواننده از دعوای والدین احساس رنجش پیدا کند، باید روشی را اتخاذ کند تا خواننده دعوای پدر و مادر را وقتی با صدای بلند و خشماگین با یکدیگر حرف می‌زنند ببیند و بشنود.

سعی کنید داستان کاملی را در گفت‌وگو بگنجانید، نه یک مکالمه‌ی ساده را؛ شخصیتهای خود را با انتخاب انواع کلمات و عباراتی که هر یک از آنها بایستی به کار ببرند تمایز ببخشید. در این صورت، خود در خواهید یافت که ارایه‌ی زنده و واقعی هر شخصیت صرفاً از طریق کلام او امکان‌پذیر است.

۴. از عمل بیش از توصیف استفاده کنید

احساس برای هر گونه داستانی تقریباً ضروری است. انرژی هم برای بسیاری از داستانها مهم است. این بدان معنا است که نشان‌دادن اعمال فیزیکی شخصیتهای داستان لازم است. اطوار، عادات و حرکات اطلاعات زیادی درباره‌ی شخصیت می‌دهد. وقتی مردی از مرگ مادرش آگاه می‌شود گوشه‌یی می‌نشیند و هق هق می‌گرید، و در آن حال بی‌درنگ گوشی تلفن را برمی‌دارد تا ترتیب مراسم تدفین را بدهد؛ پس از آن، خاموش، سر پا می‌شود، بیرون می‌رود و خودش

را به نحوی سرگرم می‌کند. این نحوه‌یی از عمل و عکس‌العمل شخصیت است که خواننده را متأثر از انرژی داستان می‌سازد.

کدام‌یک از دو نمونه‌ی زیر متقاعد کننده‌تر است؟

گفتن : باب فضول است.

نشان دادن : باب به سرعت وارد خانه شد، اتاق به اتاق گشت، آلبوم عکسها را زیر و رو کرد و یادداشتهای روی یخچال را خواند.

۵. به دیدگاه داستان خود تمرکز ببخشید

هر داستان از یک دیدگاه خاص روایت می‌شود. چنانچه مهیای گفتن هستید نه نشان دادن، دیدگاهِ دانای کل ـ نوشتن داستان به طریقی که گویا بر همه چیز واقفید ـ دشوارترین روش است، زیرا شما را به "گفتن" و "توصیف کردن" وا می‌دارد.

برای اجتناب از آن، سعی کنید از دیدگاه اول شخص استفاده کنید. این دیدگاه داستان شما را به ادراکات یک شخص (خود شما) محدود می‌سازد و کمک می‌کند تا صدای خود را به عنوان نویسنده منعکس سازید. دیدگاه اول شخص به شما کمک می‌کند تا از توضیح طولانی انگیزه‌ها خودداری کنید؛ در عوض شخصیت عهده‌دار روایت داستان می‌شود. دیدگاهِ محدود سوم شخص ـ نوشتن داستان به طریقی که گویی شما در جای شخصیت قرار

گرفته‌اید - روش خوب دیگری است برای پرهیز از زیاده‌گویی. هر دیدگاهی که انتخاب کنید، نکته‌ی کلیدی این است که راوی خود را بشناسید و از زاویه‌ی نگاه او به داستان و جهان منحرف نشوید.

آیا گفتن همیشه بد است؟ چه هنگام مناسب است؟ برخی از نویسندگان بر این باورند که گفتن هرگز جایی در داستان ندارد، اما مطالعه‌ی آثار نویسندگان بزرگ چیز دیگری به ما می‌گوید. گاهی پس زمینه‌های یک داستان، به بهترین نحو، در یک پاراگراف ارایه می‌شود تا اطلاعات لازم را به آسانی در اختیار خواننده قرار دهد. نمونه‌ی این کار توضیح پس‌زمینه‌ی خانوادگی شخصیت اصلی، زادگاه والدین و نیاکان و غیره است. داستان شما ممکن است درباره‌ی نیاکان نباشد، اما حقیقت این است که می‌تواند به داستان مربوط باشد. ارایه‌ی پاراگرافی در اینجا و آنجا که پس‌زمینه‌ی داستان و شخصیتهایش را نقل کند اغلب مناسب است.

کاربرد مختصر "گفتن" در داستان می‌تواند به کاهش سرعت داستان کمک کند. اثر یک صحنه‌پردازی عالی و زنده با یکی دو پاراگراف اطلاعاتی که خواننده را جذب صحنه‌های عمل کند افزایش می‌یابد. افزون بر این، گفتن در داستان ایجاد کنتراست می‌کند. درست همان‌گونه که یک عکس خوب بخشهای تیره و روشن دارد، یک داستان خوب هم نیازمند کنتراست است تا هر

قسمت به وضوح برجسته شود.

سرانجام اینکه، یکی دو پاراگراف "گفتن" می‌تواند به‌عنوان مرحله‌ی انتقالی میان صحنه‌ها مفید افتد. به عنوان مثال، حرکت از صحنه‌یی که در آن زوجی به یک پیاده‌رَوی رمانتیک طولانی در جنگل پرداخته‌اند به صحنه‌یی که در آن آنها وارد خانه‌یی می‌شوند که محل برگزاری یک میهمانی بزرگ است؛ مستلزم اندکی توضیح درباره‌ی افراد حاضر در میهمانی، علت شرکت آن زوج در آن میهمانی، و سایر جزئیات است.

نکته‌ی مهم در این‌باره این است که از زمان مناسب برای گفتن و استفاده‌ی پراکنده و به‌موقع آن آگاه باشید. هر پنج پیشنهاد ارایه شده را می‌توان بدین‌طریق جمع‌بندی کرد: نشان‌دادن، تصویرگری و ارایه‌ی شواهد است؛ احترام گذاشتن به توان خواننده است برای اخذ نتایجی از اطلاعات ارایه شده درباره‌ی داستان و شخصیتها. هدف شما در داستان‌نویسی باید تحریک خواننده برای نشان دادن واکنش باشد.

دوباره به مثال بابِ فضول نگاه کنید. اگر بنویسید «باب فضول است» در بهترین حالتش می‌توانید امیدوار باشید که خواننده‌ی منفعل شده، ادعای شما را بپذیرد. اگر بنویسید «باب به‌سرعت وارد خانه شد، اتاق به اتاق گشت، آلبوم عکسها را زیر و رو کرد و

یادداشتهای روی یخچال را خواند» خواننده به اراده‌ی خود می‌اندیشد «باب واقعاً فضول است!» و متقاعد می‌شود. بدین طریق مخاطبان خود را به دام خواهید انداخت.

مشکل این است که راوی نباید سرزده وارد صحنه شود. نویسنده‌ی کوشا به خوانندگان تذکر می‌دهد و واکنشهای آنان را با نشان دادن آنچه در جریان است کنترل می‌کند. اما اگر در این روند آنها را از فرصت به کاراندازی تخیلات و تصوراتشان محروم سازید خوانندگان برای یکی شدن یا تأکید کردن بر اعمال قهرمانان نیازی حس نمی‌کنند و ناظرانی منفعل باقی می‌مانند. راوی مداخله‌گر و فضول، برخورد حسی بالقوه‌ی صحنه را با توضیحات فراوانی که به خواننده می‌دهد از بین می‌برد.

گفت‌وگوی مؤثر از طریق تصاویر، صحنه‌های داستان را مانند صحنه‌های یک فیلم اثرگذار می‌کند. نویسنده در این بین حضور ندارد. آنچه در مورد قهرمانان وجود دارد به بیان در نمی‌آید بلکه نشان داده می‌شود.

۵

افتتاحیه

کلی کری و اف. آ. راکول[1]

افتتاحیه‌ها

داستان مانند زندگی است که در آن اولین اثرات قویترین و ماندگارترین اثرات هستند. واکنش خواننده در ابتدای داستان مانند برخورد مشاور مدیریت یک شرکت نفتی است که به کارکنان بخش حفاری می‌گوید: «اگر تا دو دقیقه‌ی دیگر به نفت برنخوردید حفاری را متوقف کنید.»

سن کلر لوئیس[2] زمانی از احساس افتخاری می‌گفت که با دیدن زنی در عرشه‌ی کشتی "ملکه الیزابت" که بر روی صندلی نشسته و چاپی از کتاب تازه منتشر شده‌اش را باز کرده بود به او دست داده بود. او می‌گوید: «خوشحالی‌ام دیری نپایید چون کمی بعد متوجه شدم زن صفحه‌ی اول را خواند و بعد به طرف نرده‌ی کشتی رفت و کتاب را بیرون انداخت.»

---

1. Kelly Cerry & F. A. Rockwell 2. Saint Clair Lewis

صفحه‌ی اول یا حتی اولین جمله از یک مقاله، داستان کوتاه، داستان بلند و کتاب غیرداستانی از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است.

وقتی ناشری نوشته‌ی شما را از داخل پاکت در می‌آورد شما در کنارش نخواهید بود تا بگویید: «به خواندن ادامه بده! بعد از این جذاب خواهد شد!»

هیچ بَعدی وجود ندارد. ناشر از همان ابتدا خود را به‌جای خواننده می‌گذارد و اگر کتاب برایش جذاب باشد به خواندن ادامه می‌دهد. یک افتتاحیه‌ی خوب بی‌درنگ به ناشر می‌فهماند که با یک نویسنده‌ی خوب طرف است. نویسندگان حرفه‌یی به‌ندرت صفحه‌ی اول را کسل‌کننده می‌نویسند.

شروع هر داستان، رمان یا فصل باید از ویژگیهایی برخوردار باشد تا خواننده را به ادامه‌ی خواندن وا دارد. این ویژگیها که در اینجا به‌صورت پنج دستورالعمل مطرح می‌شود عبارت است از:

۱. شروع داستان باید همچون یک قلاب توجه خواننده را صید نماید.

۲. باید با این اطمینان که نکات بیشتری در پی می‌آید، حالت انتظار در خواننده به‌وجود آورد.

۳. باید با گفتن نکاتی کلیدی مربوط به چه، که، کی، کجا و چرا به

خواننده کمک کند تا دریابد مشکل چگونه حل خواهد شد.

۴. باید تعلیق داشته باشد تا خواننده را به ادامه‌ی خواندن وادارد.

۵. باید لحن داستان را تنظیم کند.

ژول فیفر[1] این پنج دستورالعمل کلاسیک را به این زبان بیان می‌کند: «بیدارشان کن، کوکشان کن، شلاقشان بزن، افسارشان را بکش و میخکوبشان کن.»

طرح کامل داستان را پیاده کنید؛ قویترین قسمت را انتخاب نمایید و آن را در شروع داستان بیاورید. اگر محور داستان شخصیت برجسته‌ی آن است، اثر خود را با شخصیت شروع کنید. و اگر محور، فضا و جَو است خوانندگان را به محل مشخصی راهنمایی کنید. اگر حادثه‌یی است، داستان را فعال و تحریک‌کننده شروع کنید. اگر احساسی است با یک هیجان قوی شروع نمایید. یک افتتاحیه‌ی فلسفی باید خواننده‌ی شما را برای تأثرات عمیق مربوط به زندگی آماده کند. افتتاحیه‌ی یک داستانِ وضعیتی[2]، باید خواننده را در دسیسه و نیرنگ غوطه‌ور سازد. افتتاحیه‌ی گفت‌وگویی، باید این اطمینان را به‌وجود آورد که تأکید بر ارتباط میان افراد خواهد بود.

اینکه داستان را با چه افتتاحیه‌یی آغاز می‌کنید اهمیتی ندارد، فقط

---

1. Jules Pfeiffer 2. situtation

باید سبک را ایجاد کند، تعلیق را موجب شود، و نشان‌دهد که اتفاقی دراماتیک روی داده است، و مطالب بیشتری در ادامه خواهد آمد.

حتی اگر نویسنده با "بومی" کار می‌کند که برای جادادن یک رمان ۵۰/۰۰۰ کلمه‌یی وسعت کافی دارد، معمولاً کار را با ضربه‌های مؤثر قلم‌مو آغاز می‌کند تا توجه خواننده را به سرعت جلب نماید. همان‌طور که قانونِ آموزش مبتنی بر تقویت بر واکنشهای سریع تأکید دارد، شروع آثار نویسندگانی چون دوروتی اوناک[1] نیز چنین است. به افتتاحیه‌های داستان وی، شاهد دروغین، نگاه کنید.

درآمد:

> ساندرال داوسون همان‌طور که به حال مرگ دراز کشیده بود درد ناشی از زخمهای بدخیم را با شوک از سر گذراند.
>
> رگه‌ی خون شور مزه‌یی را که دهانش را پر کرده بود فرو برد. این کار تلاشی بود غریزی که نیروی زندگی را در درونش زنده نگه می‌داشت. همان طور سعی کرد نفسهایش کوتاه و کم حجم باشد. نفس بریده و منظم، نه نفسهای بزرگ و گلوگیری که بعداً نتواند آنها را فرو دهد.

بخش یک شروع می‌شود:

> او به انتظار مرگ رها شده‌بود. ساندرال داوسون اگر

---

1. Dorothy Uhnak

حقیقتاً می‌مرد زندگیها، افتخارات، شغلها، آرزوها و روابط بسیار زیادی دچار دگرگونی اساسی می‌شد. از جمله زندگی من، به ویژه مال من.

می‌توانیم راههای مختلف شروع یک مقاله یا داستان را در دوازده بند عمومی تقسیم کنیم. اجازه بدهید به یک یک این بندها نظری بیندازیم:

۱. صحنه‌یی

در گذشته، داستانها تقریباً بدون استثنا با یک توصیف فیزیکی خالص شروع می‌شد: یک اتاق پذیرایی جدید به سبک انگلیسی، چمنزار کوه آلپ، منظره‌ی عجیب یک شب توفانی و تاریک در لندن. بعضی از نویسندگانی که می‌خواهند هر چه سریعتر یک دریافت سریع از یک مکان یا یک حالت خُلقی را تلقین کنند، همچنان یک آغاز توصیفی را ترجیح می‌دهند. امروزه توصیف ایستا وغیرفعال به‌طور وسیع بیشتر مناسب داستانهای بسیار طولانی است.

اما اگر تصمیم دارید داستان را با توصیف صحنه، آب و هوا و یا با گفتن از یک اتاق پذیرایی شروع کنید، باید آن را بسیار خوب بنویسید تا توجه خواننده را به خود معطوف سازید. در اینجا دومین پاراگراف کتاب شب لطیف است نوشته‌ی اسکات فیتزجرالد را می‌آوریم:

مهمانخانه و سجاده‌ی آفتاب‌سوخته‌ی روشن ساحل

یکی شده بودند. صبح زود، تصویر صورتی و کرم‌رنگ استحکامات قدیمی کَنِس از دوردست پیدا بود. بازتاب بنفش‌رنگ آلپ، که ایتالیا را محاصره کرده است، روی آب در میان دایره‌ها و امواج کوچکی که گیاهان دریایی در قلب کم‌عمق و زلالش آرمیده بودند می‌لغزید.

۲. فضایی

یک روش عامتر، اقتصادی و هیجان‌انگیز برای شروع ترکیبِ شخصیتها با صحنه است.

نویسنده با استفاده از این ترکیب چیزی را در مورد شخصیت ابراز می‌کند و همزمان به توصیف محلی می‌پردازد که قرار است طرح در آنجا از کار درآید، و ممکن است اشاره‌یی هم به درگیری‌یی داشته باشد که در پی می‌آید.

مثالی می‌زنیم. به‌جای توصیف ساده و جزء به جزء غروب آفتاب اجازه دهید با قهرمان داستان شروع کنیم که در حال تماشای غروب و واکنش نشان دادن به آن است:

کِلِم به خورشیدِ در حال افول که کلبه‌ی چوبی و انبار و اسبش را رنگ طلایی می‌زد نگاه کرد. از فکر اینکه ممکن است این همه را از دست بدهد قلبش لرزید. آنجا در میان آن تپه‌های زیبای آبی‌رنگ، دو مرد و یک زن بدخلق زندگی می‌کردند که می‌خواستند او بمیرد.

در اینجا قهرمان محافظه‌کار در صحنه‌ی خاصی نشان داده شده است که در آن اتفاقی به وقوع می‌پیوندد. اتفاقی که خواننده هنوز نمی‌داند چیست.

فصل اول کتاب سکوت برّه‌ها اثر تامس هریس ما را از محیط عادی خودمان بیرون می‌کشد و به محیطی وارد می‌کند که اتفاقات غیرمترقبه‌یی را وعده می‌دهد. این شروع در ضمن شامل شخصیت‌پردازی، زد و خورد، و تعلیق هم می‌شود:

بخش علوم رفتاری «اف. بی. آی» که وظیفه‌اش بررسی جنایات است، در پایین‌ترین طبقه‌ی ساختمان دانشگاه کوانتیکو واقع است که تا نیمه در دل زمین نهفته است. کلاریس استارلینگ بعد از تمرین تیراندازی در دره‌ی هوگن وقتی سراسیمه و برافروخته به ساختمان رسید، بر اثر انجام عملیات تمرینی دستگیری در میدان تیر و پرتاب جرقه‌های آتش بر روی زمین، ریزه‌های علف، لابه‌لای موهایش و روی بادگیری که از آکادمی «اف. بی. آی» بر تن داشت نشسته بود.

بیرون دفتر کسی دیده نمی‌شد. لحظه‌یی خود را در میان در شیشه‌یی برانداز کرد. در حالی که می‌دانست بی‌آنکه خود را مرتب کند آراسته به نظر می‌آید.

دستهایش بوی دود اسلحه گرفته بود اما فرصتی برای شست‌وشو نبود. کرافورد رییس بخش گفته بود، فوری.

اینک فضایی داریم متفاوت و اشاره‌یی به یک تصمیم سرنوشت‌ساز:

دهکده‌ی کوچکی است بر فراز ارتفاعات کوههای اتیوپی. نمی‌توانم اسمش را بگویم. اما اغلب خواب روستای خودم را می‌بینم واقع در ارتفاعات کوههای سایمین، و وقتی از خواب بیدار می‌شوم چهره‌ام از اشک خیس است.

خواب می‌بینم ایستاده‌ام در حالی که شامای خود را به دورم پیچیده‌ام، چون باد سردی می‌وزد. در انتظار کسی هستم. شاید در انتظار ارواح پدر و مادر مرحومم، تا مرا با خود ببرند. صدای آهسته‌ی فرشته‌یی را می‌شنوم که صدایم می‌زند و من نمی‌توانم تصمیم بگیرم. آیا باید به دنبالش بروم؟ یا بمانم؟ چگونه می‌توانم خانه و کسانی را که دوستشان دارم ترک گویم؟[1]

خواننده‌یی که خواهان داستانهای حادثه‌یی است باید در ابتدای داستان با چند حرکت دیداری از این نوع برخورد کند:

ترس بعداً آمد. لحظه‌یی که در زندگی تام کوستیگان اولین یورش صورت گرفت من با گیجی ناشی از آن حرکت غیرمنتظره روی زمین درازکش شدم. یک نارنجک دستی بر روی زمین فرش شده‌ی میان من و کوستیگان افتاد. اولین فکرم این بود که وسیله‌ی

---

۱. بازگشت، سونیا لویتین (Sonia Levitin)

خنده‌داری توسط یکی از طراحان نقاشی متحرک ساخته شده است. طرح آنها برای شوخی کهنه و بی‌مزه بود. نارنجک فش فش می‌کرد. تقریباً امیدوار بودم که این وسیله‌ی جهنمی بترکد و با صدای «بنگ» پرچمی از داخل آن به اهتزاز درآید. اگر این اتفاق نمی‌افتاد، خب، هر سه‌ی ما خونین و مالین و با لباسهایی پاره به ملکوت‌اعلی پرتاب می‌شدیم. به نارنجک خیره شدم، قدرت حرکت از من سلب شده بود.[۱]

بالاخره حادثه‌یی اتفاق افتاد. یک مرد مسلح اتوبوس شهری را متوقف کرد. کاریگ رولینز شدیداً نیاز به دستشویی داشت! با وجود این دوربینش را بالا آورد و یک بار دیگر شاسی را فشار داد. در همان موقع مردی هراسان سعی داشت از پله‌های اتوبوس متوقف شده پایین بپرد. آنگاه کاریگ به سوی محلی که می‌دانست کنار تلفنها دستشویی مردانه‌یی واقع شده است دوید.

کاریگ کمتر از یک دقیقه بازگشت اما به نظر می‌رسید حالا دیگر حادثه خاتمه پذیرفته است. هیچ صدای شلیکی به گوشش نخورده بود. پلیسی در حال دمیدن در سوتش بود. آمبولانسی با عجله می‌گذشت...[۲]

۱.راهی به آشپزخانه‌ی جهنم، روبرت بی.گیلسپی، (Robert B. Gillespie).

۲.حادثه کجا اتفاق می‌افتد؟، پاتریشیا های‌اسمیت، (Patricia Highsmith).

۳.موضوعی

روش دیگر افتتاحیه‌ی داستان، به خلاف شروع با یک واقعه، توأم با عقیده‌یی فلسفی، حقیقت‌جویی یا نوعی تعمیم دادن است. در اینجا از کتاب غرور و تعصب نوشته‌ی جین آستین مثالی می‌آوریم:

> این یک حقیقت شناخته شده‌ی جهانی است که یک مرد مجرد، برای دستیابی به آینده‌یی مناسب، باید در پی انتخاب همسر باشد.

اینک سطر شروع از کتاب معروف آناکارنینا اثر تولستوی:

> خانواده‌های خوشبخت همگی به هم شباهت دارند. هر خانواده‌ی بدبختی هم به شیوه‌ی خود بدبخت است.

اما پس از شروع با یک تعمیم، نویسندگان به سرعت مسیر عوض کرده برای داستان خود به سراغ یک اتفاق ویژه می‌روند.

اینک چند نمونه از افتتاحیه‌های فلسفی:

> افرادی که به غافلگیریهای خوب معتقدند همیشه جوان می‌مانند و کسانی که همیشه معتقدند غافلگیری بد است یا اینکه دیگر چیزی بدین نام وجود ندارد، پیر هستند. مهم نیست سن واقعی آنها چقدر است. شب دیرهنگام تلفن زنگ می‌زند و کسانی که سنی از آنها گذشته است، سریعاً به یاد بدبیاریها می‌افتند: تصادف، بیماری یا مرگ؛ و جوانها خیلی راحت فکر می‌کنند: «امیدوارم با من کار داشته باشند». البته غافلگیریهای بد هم وجود دارد: پایان زندگی، یک کیف‌ربایی، اما انواع دیگری هم وجود دارد،

زنده و اثرگذار.[۱]

به ما گفته شده بود که در افسانه‌های پریان به همه نوع داستانی برمی‌خوریم. برای تمرین، همان داستان را به افسانه‌ی پریان برگردانید و سپس آن را به‌صورت نوعی داستان که بیشتر به آن عادت داریم درآورید.[۲]

مشکل اصلی ازدواج این است که در زمان تجرد هیچ‌گاه آماده‌اش نمی‌شوی. زوجهای قدیمی نیز هرگز قبل از آن چیزی نمی‌گویند. هیچ رشته‌ی تحصیلی دانشگاهی هم وجود ندارد که آموزش درستی بدهد.[۳]

نوشتن یک شروع "برخیز و بشتاب" را از هر نوع بیازمایید. شاید پاراگرافی خلاصه و جالب توجه برای شروع مشابه پاراگراف افتتاحیه‌ی کتاب حقیقت کور، اثرِ سوزانا بمفورد[۴] باشد:

دو راه باقی مانده بود یا کشتنش یا ترک کردنش. این تنها علاج بود.

گاهی شاید درست‌تر این باشد که بگوییم قبل از آنکه بر روی طرح کلی کار کنید و تصمیم بگیرید که تأکید روی کدام قسمت باید

---

۱. بعد از تجدید دیدار، رونا جفی، (Rona Jaffee).

۲. درسی برای نوشتن، مری گوردون، (Mary Gordon).

۳. مهمان ناخوانده، ایلین هربرت جوردن، (Eileen Herbert Jordan).

4. Susannah Bamford

باشد نباید دست به شروع واقعی داستان بزنید. بسیاری از نویسندگان حرفه‌یی چندین پرونده از افتتاحیه‌های هیجان‌انگیز و بکر را نگهداری می‌کنند و پس از آنکه در مورد آنها فکر کردند شروع به نوشتن می‌کنند. مهمترین جزء، تعلیق است. پس سربه‌سر خواننده بگذارید، غلغلکش بدهید، اما هرگز پایان کار را به او نشان ندهید. شاید شروع داستانِ زن جوان رومانتیک اثر سامرست موآم به شما کمک کند:

> یکی از ناسازگاریهای زندگی واقعی این است که به‌ندرت داستانی را برای شما کامل می‌کند. حادثه‌یی توجه شما را جلب می‌کند. افرادی که درگیر این حادثه‌اند هم‌کاسه‌ی خودِ شیطان هستند، و شما حیران می‌مانید که حادثه‌ی بعدی چه خواهد بود. خب، معمولاً اتفاقی نمی‌افتد. نتیجه‌ی اجتناب‌ناپذیری را که پیش‌بینی کرده بودید به هیچ‌وجه اجتناب‌ناپذیر نیست و بزرگترین تراژدی بی‌توجه به آراستگی هنری، تا حد یک کمدی پیش پا افتاده، تنزل می‌یابد. پیر شدن اکنون مصیبتها به دنبال دارد اما امتیاز هم دارد. گاهی به شما فرصت می‌دهد تا نتیجه‌ی حوادث معینی را که مدتها قبل شاهد وقوعشان بوده‌اید ببینید. حتی امیدوار نبودید که ببینید پایان داستان به کجا خواهد کشید و بعد درست زمانی که کمترین امیدی ندارید نتیجه تقدیمتان می‌شود.

ممکن است بگویید گفتن یا حتی اشاره کردن به پایان داستان در

شروع مثل آن است که در جوانی آرزوی پیری داشته باشید.

۴. رویدادی

نوع رویدادیِ افتتاحیه باید جالب توجه باشد، خواه برای کار داستانی یا غیر داستانی؛ همانند آنچه در شروع مقاله‌یی که در باره‌ی فاجعه‌ی چرنوبیل نوشته شده آمده است:

> در ۲۶ آوریل ۱۹۸۶ در بخش شماره‌ی ۴ مرکز نیروگاه اتمی چرنوبیل، سیلندر سرب آتش گرفت و ضمن به‌مخاطره انداختن کل مجتمعِ رِآکتور، ذرات رادیواکتیو در باد پراکنده شد و سلامت بشر را تهدید کرد و زنجیره‌ی غذایی محیط ماورای اوکراین را آلوده ساخت. بیش از ۳۰ تن از کارگران رآکتورها، نگهبانان و مأموران آتش‌نشانیِ محل که کوشیدند تا مانع آسیبهای جانبی شوند و آتش را فرو نشانند بر اثر قرار گرفتن در جریان مواد سمی جان باختند.

افتتاحیه‌ی داستانی مقاله‌ی مربوط به فاجعه‌ی چرنوبیل را می‌توان با استفاده از تکنیکهای گفت‌وگو نوشت:

> آناستازیا پرومپسکی یکی از بازماندگان سالمند حادثه‌ی چرنوبیل این‌طور گفت: «خدایا خیلی وحشتناک بود. بسیار ترسیده بودم. حس می‌کردم زمین دارد می‌لرزد. صدا را شنیدم و به شوهرم فکر کردم که هنوز آنجا بود.»

همینگوی، روزنامه‌نگار سابق، افتتاحیه‌ی رویدادی را برای داستانهایش می‌پسندید. به عنوان مثال به اولین جملات از کتاب پیرمرد و دریا توجه کنید:

پیرمرد به تنهایی و با استفاده از یک قایق در گلف استریم ماهی صید می‌کرد و حالا هشتاد و چهار روز می‌شد که حتی یک ماهی هم صید نکرده بود.

که، کجا، چه و کی در یک جمله!

برای کتابهای رویدادی خالص، افتتاحیه‌ی رویدادی خالصی هم وجود دارد. چند سال پیش نیویورک تایمز از چند نویسنده‌ی مشهور پرسید که شروع مورد پسند آنها در کدام کتاب بوده است. یکی از این نویسندگان المور لئونارد[1] نویسنده‌ی بزرگ آثار پر تعلیق بود که شروع کتاب "La Fiesta Brava" اثر بارنابی کنراد را انتخاب کرده بود:

۲۸ آگوست ۱۹۴۷، در لینارس اسپانیا یک میلیاردر و یک گاو وحشی یکدیگر را کشتند و یک ملت را در سوگ عمیق خود نشاندند. اسم گاو وحشی ایزلیرو و از نژاد میورا بود. اسم مرد مانولت و عصاره‌ی همه‌ی اسپانیا بود.

---

1. Elmore Leonard

۵. احساسی: دل را نشانه بگیرید

افتاحیه‌های خیلی سریع و مستقیمی که به احساس خواننده توسل می‌جویند در زمره‌ی موفقترین شروعها هستند. نمونه‌یی از این نوع افتتاحیه را از آلن آبراهامسون[1] سردبیر روزنامه‌ی لوس‌آنجلس تایمز، که مربوط به یک جنایت می‌شود، می‌آوریم:

در یک عصر لذتبخش پاییزی، فراگی، چانکی و نینی، زنِ همسایه را به قتل رساندند.

چانکی و نینی که به ترتیب ۱۵ و ۱۲ ساله بودند یازده بار چاقو را در شکم مقتول فرو کردند. خواهرشان فراگی ۱۶ ساله، در خانه ماند و صدای استریو را آنقدر بلند کرد تا فریادهای بر آمده از خانه‌ی همسایه را خفه کند.

همسایه، متیا فرانسیس مورفی، ۶۲ ساله اهل لیبریا، با دخترها روابط دوستانه‌یی داشت، اغلب آنها را به ساندویچ دعوت می‌کرد یا آنها را با ماشین خود به مدرسه می‌برد و بر می‌گرداند. این جنایتی بود که با هیچ معیاری درست درنمی‌آمد و هنوز هم حل نشده مانده است.

چگونه ممکن است کسی از ادامه‌ی خواندن امتناع کند؟

افتاحیه‌ی احساس‌برانگیز، روش آتش‌افروزی با هدف تحریص

---

1. Alan Abrahamson

خواننده است برای ورود او به جهان داستان شما.

به نمونه‌ی زیر که از داستان کوتاه آتش‌سوزی ناقص اثر آمبروس بایرس[1] گرفته شده است توجه کنید:

یک روز صبح زود در ۱۸۷۲ پدرم را کشتم. کاری که آن زمان تأثیر عمیقی روی من گذاشت.

تقریباً صد سال بعد آلن فالسوم[2] کتاب تکان‌دهنده‌یی نوشت به نام پس‌فردا که با موفقیت زیادی روبه‌رو شد. کتاب این‌گونه آغاز می‌شود:

پاول آزبورن به‌تنهایی در میان هیاهوی دودآلود جمعیت دست از کار کشیده، نشسته بود و به داخل لیوان شربت قرمز رنگش زل زده بود. خسته و رنجیده و سر در گم بود. بدون هیچ دلیل مشخصی به بالا نگاه کرد. از آنچه در آن بالا دید یکه خورد و نفس در سینه‌اش حبس شد. آن سوی اتاق مردی که پدرش را کشته بود نشسته بود...

دلیل اینکه این افتتاحیه بی‌درنگ به خواننده ضربه می‌زند و او را گیر می‌اندازد مسلماً این است که نیمه‌ی هشیارِ ما حیران می‌ماند که اگر خودِ ما با فردی برخورد کنیم که یکی از والدینمان را کشته باشد چه واکنشی می‌توانیم نشان دهیم و چه کاری از دستمان برمی‌آید.

نویسندگان تازه‌کار هم به همین نحو می‌توانند با زیرکی و به

---

1. Ambrose Bierce 2. Allan Folsom

آرامی احساسات خواننده را تحریک کنند. یعنی همان کاری که جمله‌ی آغازینِ کتاب همراه با او اثر ماری مک‌کارتی[1] با خواننده می‌کند:

> زن با خود فکر کرد به همان سرعتی که گلهای اطلسی می‌شکفند باید ترکش کند.

بسیاری از داستانهای بلند رومانتیک با عکس‌العملهای احساسی شروع می‌شود و اغلب با شخصیت‌پردازی فضا و ماجرا همراه است. کتاب شوهر جوانا و زنِ دیوید اثر الیزابت فورسایت[2] تصویری احساسی از یک ازدواج است که به سبک گزارش نوشته شده است. آنچه این روش را که در سراسر کتاب ادامه می‌یابد بی‌همتا می‌سازد این است که بعد از هر قطعه‌یی که توسط زن نوشته شده، احساسات شوهر با حروفِ کشیده‌ی ایتالیک چاپ شده است.

شروع با قهرمان زن

> امروز کاری کردم که تاکنون از من سر نزده بود. از دوستی تقاضای دیدار کردم. با تعجب از اینکه چرا این کار را کردم خواب به چشمهایم راه نمی‌یابد. شاید اگر آنچه را که در گفت‌وگوی میان ما گذشت بر روی کاغذ می‌آوردم اینقدر هراسیده نبودم. قول می‌دهم که این

---

1. Mary McCarthy 2. Elizabeth Forsyte

تبدیل به بازیگوشیهای روزمره‌ی زمان دبیرستانم نشود. این دوران از زندگی‌ام را پشت سر گذاشته‌ام. از طرف دیگر اصلاً در موردش احساس بازیگوشی ندارم.

نظرات مرد

خب متشکرم. من هرگز در زندگی اینقدر احساس بازیگوشی در مورد یک دوست نداشته‌ام مگر کمی بازیگوشی چه عیبی دارد؟ اما از حرف متنفرم و عاشق احساس هستم.

عر کنشی

به دلیل وجود یک اصل مهم، افتتاحیه‌های کنشی تأثیر بسیار عمیقی دارند: کنش مربوط به شخصیت است! منظور ما از کنش هر گونه حرکت معنی‌دار، تلاش، فعالیت و یا رفتارهایی است که از افراد (و در بعضی موارد از حیوانات) سر می‌زند.

کنش ممکن است خشن باشد، مانند آنچه در داستانِ واقعه‌ی پل اُول گریک[1] اثر آمبروس بایرس اتفاق می‌افتد. آنجایی که مرد جوانی در آستانه‌ی اعدام شدن است:

مرد روی پل راه‌آهن آلاباما‌ی جنوبی ایستاد. به جریان

---

1. Occurrence at Owl Creek

تند آب که ده متر پایین‌تر از زیر پایش می‌گذشت نگاهی انداخت. مچ دستهایش از پشت با طناب بسته شده بود و طنابی سفت‌تر دور گردنش حلقه شده بود.

داستان‌را می‌توان با کنشی ساده مانند یک بازی دوره‌یی کم‌اهمیت، ازدواجی در کلیسا، یک تولد، فارغ‌التحصیل‌شدن، ضربه‌یی به در، یک تشییع جنازه یا مسافرتی دشوار شروع کرد؛ همانند آنچه در داستان کوتاهِ افروختن آتش شاهکار جک لندن آمده است:

وقتی مرد از مسیر اصلی یوکن کنار کشید و تلِ خاکی مرتفع را پیمود، جایی که مسیری مبهم و نه چندان طولانی به طرف شرق، میان جنگل انبوه صنوبر، متمایل می‌شد، روز ناگهان سرد و خاکستری شده بود، بی‌نهایت سرد و خاکستری.

۷. در قلب ماجرا[1] (وضعیتی)

در این نوع افتتاحیه، نویسنده پیش از پرداختن به صحنه یا توصیفِ موقعیت، خواننده را به‌طور مستقیم در قلب ماجراها غوطه‌ور می‌سازد. به شروع داستان روزِ شغال اثر فردریک فورسایت[2] توجه کنید:

---

1. In medias res 2. Fredrick Forsyth

پاریس. ساعت ۶/۴۰ دقیقه صبح یکی از روزهای مارس. هوا سرد است و سردتر هم به نظر می‌رسد وقتی مردی در آستانه‌ی اعدام شدن در مقابل جوخه‌ی آتش ایستاده است. در همین ساعت از روز یازدهم مارس ۱۹۶۳ در حیاط اصلی دادگاهِ فورد یک کلنل نیروی هوایی فرانسه جلوِ یک ستون چوبی که در زمین خیس کوبیده شده بود ایستاد، در حالی که دستهایش به پشت ستون چوبی بسته شده بود. او با ناباوری، که اندک اندک زایل می‌شد، به جوخه‌ی سربازانی که در بیست متری‌اش ایستاده بودند خیره ماند.

ما نمی‌دانیم مردکیست یا مرتکب چه خطایی شده که سزاوار مرگ شناخته شده است و آیا این جمله به واقعیت خواهد پیوست یا خیر.

روبرت لودلوم، المور لئونارد، روبرت پارکر، اِد مک‌بِین[1]، و جودیت کرانتز تعدادی از نویسندگان موفقی هستند که افتتاحیه‌ی "در قلب ماجرا" را می‌پسندند.

اینک چند نمونه‌ی دیگر برای افتتاحیه‌ی وضعیتی:

گوشی تلفن را با عصبانیت در چنگ گرفته بودم و گوش می‌دادم. زنی از مرکز با مهربانی و توجه حرف می‌زد، و درباره‌ی همه‌ی آن چیزهای خوبی راهنمایی می‌کرد که

---

1. Ed McBain

در گذشته نومیدانه انتظارش را داشتم. حالا فقط از این وحشت داشتم که زخمهای قدیمی از نو سر باز کنند. از آن زمانی که دبی سه ساله بود هفت سال می‌گذرد و در تمام این مدت شانس یافتن دخترک گمشده‌ام کمتر شده است.

صدای زن از پشت گوشی تلفن به گوش می‌رسید: «خانم بلیک مقصد دور است. اما مطمئنم که شما کوچکترین رد پاها را هم دنبال می‌کنید. بنابراین شاید بخواهید با این زن در کلمبیا تماس بگیرید. البته هنوز برای پلیس موردی وجود ندارد. اما این خانم، آدم مطمئن و مسؤولی به نظر می‌رسد.»

کاملاً آن طرف کشور کانادا. پس دبی هر کجا می‌توانست باشد.[1]

مردانی که می‌خواستند احمد یلماز را به قتل برسانند افرادی مصمم بودند. آنان از دانشجویان تبعیدی مقیم پاریس بودند و چندی پیش یک وابسته‌ی سفارتخانه‌ی ترکیه را کشته و خانه‌ی یک مقام اجرایی خطوط هوایی ترکیه را با بمب آتش‌زا مورد حمله قرار داده بودند. آنان یلماز را هدف بعدی خود انتخاب کرده بودند چون مقام ارشد دیکتاتوری نظامی و بسیار ثروتمند بود و به

---

۱. پری روی ماه، فیلیس ای. ویتنی (Phyllis A. Witney).

آسودگی در پاریس زندگی می‌کرد.[۱]
در کنار تابوت نشسته‌ام و به او خیره شده‌ام. آنها طوری در را باز گذاشته‌اند که هیچ جای بدنش بجز صورت قابل مشاهده نیست... نگاهش می‌کنم همان‌طوری که او یک‌بار مرا نگریسته بود. مرگش را خواستار بودم و متقابلاً او هم آرزوی مرگ مرا داشت.[۲]

۸. گفت‌وگویی

هر انسانی از استراق سمع لذت می‌برد و گاهی عده‌یی برای این‌منظور تمرین هم می‌کنند، به‌ویژه وقتی که موضوعِ صحبت، جذاب و هیجان‌انگیز باشد.

بنابراین، خوانندگان به سرعت نسبت به داستانی که با گفت‌وگوی میان افراد آغاز می‌شود واکنش نشان می‌دهند. خاصه اگر این گفت‌وگو از تنش و برخورد هم برخوردار باشد. برای مثال:

مارک اسمیتِ دیوانه، دیروز بیرون خانه‌ی خودش غرغر می‌کرد: «یادم نبود که اسلحه پر است».
همسایه‌اش خوآن گومز که دوستانش جلو او راگرفته بودند تا درگیر نشود فریاد کشیده بود: «تاوانش را

---

۱. آرمیده با شیرها، کن فالت.

۲. فردا شرم را پاک خواهم کرد، ویکتوریا هالت، (Victoria Holt).

خواهی پرداخت، راسو؛ از همسرت بپرس!»

نویسنده با جلب توجه ما درباره‌ی موقعیت واقعیتهایی را بیان می‌کند.

در اینجا اشکال گوناگونی از آغاز با گفت‌وگو با مشاهده می‌کنید که هیچ شباهتی با یکدیگر ندارند، مگر اینکه علاقه را تحریک می‌کنند یا اطلاعی از قهرمان اصلی به ما می‌دهند یا خیلی ساده موجب ادامه‌ی داستان می‌شوند.

مثالی از آلدوس هاکسلی[1] از کتاب خنده‌ی جیاکوندا[2]

«دوشیزه اسپنس مستقیماً پایین خواهند آمد، آقا!»

آقای هوتن بدون اینکه رویش را برگرداند گفت: «متشکرم». خدمتکار ژانت اسپنس آنقدر زشت بود، که آقای هوتن نمی‌توانست بیش از آنچه لازم است او را تحمل کند و نگاهش کند. این زشتی همیشه به نظرش عامدانه، خبیثانه و جنایتکارانه بود.

کتاب اُدورا ولتی به نام مرد متحیر چنین شروع می‌شود:

لیوتا به مشتری ساعت دهش که می‌خواست موهایش را شامپو بزند و جمع و جورشان کند گفت: «خانم فلیشر عزیزم اگه می‌تونی کیفم را بردار و یک سیگار از توش درآر. فقط مواظب باش توی کیفم نریزد. سیگارهای

---

1. Aldous Huxley 2. The Giaconda Smile

معطر را دوست ندارم.»

گفت‌وگوی آغازین کتاب این وعده را می‌دهد که داستان اساساً مربوط به تکامل، یا برخوردهای متقابل، می‌شود.

۹. شخصیتی

افتتاحیه‌ی داستان گاهی با توصیف قهرمان یا ضد قهرمان همراه است. این شروعِ آشنا را ملاحظه کنید:

اسکارلت اوهارا زیبا نبود، اما وقتی دیگران شیفته‌اش می‌شدند به‌ندرت به این نکته توجه می‌کردند. دوقلوهای تارلتون هم همین‌طور بودند.

این شروع نه تنها قهرمان زنِ داستان را معرفی می‌کند بلکه ما را به درون نخستین صحنه‌ی داستان حماسی مارگرت میچل می‌کشاند.

جوزف کنراد[1] برای شروعِ لُرد جیم به سرعت توصیفی فیزیکی از شخصیت داستانش در اختیار خواننده می‌گذارد و همزمان روی منش و حرفه‌ی مرد کار می‌کند:

یکی دو اینچ از شش فوت کمتر داشت. قوی بنیه بود و با شانه‌هایی کمی خمیده، مستقیماً می‌آمد توی سینه‌تان. سر به جلو، با نگاهی خیره، زیر چشمی نگاهتان می‌کرد و شما را وامی‌داشت فکر کنید با یک گاو وحشی

---

1. Josef Conrad

خشمگین طرف هستید. صدایش عمیق و رسا بود و رفتارش نوعی سرسختی را به نمایش می‌گذاشت که هیچ چیز تجاوزگرانه‌یی در آن دیده نمی‌شد. این لازم به‌نظر می‌رسید و به‌وضوح پیش از آنکه متوجه دیگران باشد متوجه خودش بود. پاک و بی‌آلایش. از کفشها تا کلاه یک‌دست سفید پوشیده بود و در بندرهای مختلف شرق‌که در آنجاها زندگی کرده‌بود کاملاً شناخته شده بود.

اینک چند نمونه‌ی حرفه‌یی دیگر از افتتاحیه‌ی با شخصیت:

فی‌مورگان هرگز پولدار نبود. در حقیقت هرگز پولی نداشت. همیشه می‌دانست که هرگز پولی نداشته و این کمکش می‌کرد، واقعاً مفید بود.

چیز دیگری که فی همیشه از آن آگاه بود این بود که می‌دانست عاقبت کارش به کجا خواهد کشید، هر چیزی کجا قرار می‌گیرد، چه کسی وارد زندگی دیگری می‌شود، چه وقت و چرا.[1]

نسبت به دیوار، مرده‌یی بیش نبود. کیت جانسون بالای مقبره‌ی یادبودِ مبارزان ویتنام ایستاده بود و انعکاس خودش را بر روی سنگ سیاه براق گرانیت می‌دید. قوی هیکل و بلند قد بود، با موهایی که به یکباره به خاکستری گراییده بود و چشمان سیاه درشت. اسمش بر روی

---

۱. فالگیر، مارشا نورمن، (Marsha Norman).

سنگ حک شده بود؛ کیت اورت جانسون، یکی از هزاران تنی که در ویتنام مردند. اما او نمرده بود.[1]

کُنش اراده، نوشته‌ی باربارا تیلور برادفورد[2] همزمان با سه شخصیت شروع می‌شود که در این داستان هر سه از اهمیت برابری برخوردار دارد:

اودُرا کراوتر در اتاق پذیرایی خانه‌ی شیروانی‌دار دخترش در مانهاتان بر روی نیمکت راحتی نشست. خودش را جمع کرد و دستانش را آنچنان سخت درهم قلاب کرد که انگشتانش رنگ باخت و نگاهش را از دخترش کریستینا برگرفت و به نوه‌اش کیلی دوخت.

دو زن جوانتر، رنگ‌پریده در وسط اتاق ایستادند و در حالی که از چشمانشان آتش می‌بارید به هم نگاه کردند. کلمات خشمگینانه‌ی چند دقیقه قبل هنوز در هوای گرم عصرانه طنین‌انداز بود.

اینک شخصیتی درگیر ماجرا، به علاوه‌ی فضا:

کلو کریر در قسمت انتظار پرواز با گامهای بلند و سریع قدم می‌زد و در عین حال با تلاشی نه چندان موفق می‌کوشید از دید دوربینهای کنجکاو بگریزد. در همین حال عکاسان در اطرافش پچ‌پچ می‌کردند. چند تن از

---

۱. معما، ریچارد آلن، (Richard Allen).

2. Barbara Taylor Bradford

تجار که منتظر انجام پرواز خود بودند روزنامه‌ی صبح خود را کمی پایین آوردند تا به یکی از جذابترین و مشهورترین خوانندگان انگلیسی چشم بدوزند.

۱۰. نویسنده به خواننده

راوی هرمان ملویل[1] خواننده را به گرمی به درون موبی دیک می‌پذیرد: «مرا اسماعیل خطاب کنید». این نوعی خلع سلاح است؛ همراه با اعتماد به نفس، مؤثر و به‌گونه‌یی از مُد افتاده برای شروع داستان. نویسنده مستقیماً خواننده را مخاطب قرار می‌دهد. ادگار آلن‌پو در کتابِ قلب قصه گو با شروع دلسردکننده‌یی اطمینان خواننده را جلب می‌کند.

این حقیقت دارد. بسیار عصبی. تا حد ترسناکی عصبی بوده‌ام و هستم! اما چرا می‌گویید که من دیوانه‌ام؟

افتتاحیه‌ی هنرمندانه و پر طول و تفصیل مارک تواین را در کتاب ماجراهای هکلبری فین مطالعه کنید:

اگر تاکنون کتابِ دیگر توم سایر را نخوانده باشید مرا نخواهید شناخت. اما مهم نیست. کتاب را آقای تواین نوشته است. اگرچه کمی اغراق گفته ولی قسمت عمده‌ی آن بیان حقایق است. حقیقت محض.

---

1. Herman Melville

توجه کنید که مارک تواین در این چند جمله موفق به جلب اعتماد خوانندگان در رابطه با قهرمان اصلی داستانش و جا انداختن صدای راوی شده است.

ایزاک دینسن[1] کتاب خارج از آفریقا را با این پاراگراف ساده که به نظر می‌آید در حال گفت‌وگو با دوستش است شروع می‌کند:

> در آفریقا، پایین تپه‌های نگونگ[2]، باغی داشتم. کشور اکوادور در عرض همین ارتفاعات امتداد می‌یابد. مزرعه صد مایل به طرف جنوب در دامنه‌ی ارتفاعی با بیش از شش هزار پا بلندی پهن شده است. در طول روز احساس می‌کردی که در آسمانها زندگی می‌کنی، نزدیک خورشید. اما صبحهای زود و غروبهایش آرامش‌بخش و صاف بودند و شبهایش سرد.

۱۱. خاطره‌یی، مکاتبه‌یی[3]

آثار معاصری مانند نمایش طولانی نامه‌های عاشقانه نوشته‌ی ای. آر. گورنی[4]، زنان زیبای رقیق‌القلب نوشته‌ی لی اسمیت، زنی با ابراز استقلال نوشته‌ی الیزابت فورسایت هیلی[5] و تریلوژی گریفین و ساین

---

1. Isac Dinesen 2. Ngong 3. Epistolary 4. A. R. Gurney

5. Elizabeth Forsythe Hailey

نوشته‌ی نیک بانتوک[1] کلاً به سبک مکاتبه‌یی نوشته شده است.

بسیاری از داستانها بدین نحو آغاز می‌شوند که شخصیت یادداشتی را پیدا می‌کند یا نامه‌یی دریافت می‌نماید که ممکن است این‌گونه آغاز شود: «وقتی که این نامه را می‌خوانی من مرده‌ام» یا «ازدواج کرده‌ام»، «رفته‌ام»، «در تاهیتی زندگی می‌کنم» و غیره.

جوزفین هامفری[2] در شروع داستان احساسی خود، سرشار از عشق، شخصیت زن جوانی را در داستان خود دارد که به نامه‌ی بسیار کوتاه و موجزی از مادرش دست پیدا می‌کند که در آن به پدرش اطلاع می‌دهد که قصد دارد وی را ترک کند. در صحنه‌یی تأثربرانگیز نامه را با زبانی نرم، به نحوی که اثر ضربه را بر پدرِ محبوبش کاهش دهد، رونویسی می‌کند.

کتاب رنگ صورتی اثر آلیس واکر با نامه‌ها و سبکی روزنامه‌یی از کار در آمده است و با جمله‌یی فریبنده شروع می‌شود:

«بهتر است به هیچ کس جز خدا نگویی. این کار مامانت را خواهد کشت.»

۱۲. پرسشی

افتتاحیه با پرسش، روشی صحیح و عادی برای آغاز یک داستان

---

1. Nick Bantok 2. Josefin Humphrey

است.

در حالی که با خود فکر می‌کرد، اولین زمزمه‌های لوهن‌گرین را شنید، «ای مسیح مقدس خودم را در چه دردسری انداخته‌ام؟»

پرسش در بسیاری موارد برای شروعِ داستانهایی که هنوز تکلیفشان را با خواننده روشن نکرده‌اند جهت درگیر کردن هرچه سریعتر خواننده با موقعیت و حوادث، استفاده می‌شود:

ساعت چند بود؟ آدام برای دهمین بار به ساعتش نگاه کرد. بچه‌ها کجا رفته بودند؟ دینامیت طوری تنظیم شده بود که ظرف ده دقیقه منفجر می‌شد و هنوز بچه‌ها برنگشته بودند! چه چیزی مانعشان شده بود و کیت در این لحظه که نومیدانه به او نیاز داشت کجا بود؟

لاری مک‌مورتری[1] کتاب سام می‌تواند سوت بزند را با یک سؤال، در باره‌ی دختر یک نویسنده آغاز می‌کند که مدتهاست مفقود شده و ناگهان در زندگی‌اش ظاهر می‌شود:

صدایی خشمگین، زنانه و جوان از آنسوی تلفن پرسید:

«آقای دیک، آیا شما پدر نفرت‌انگیز من هستید؟»

اولین کلمات داستان شما ممکن است از نظر قابلیت فروش

---

1. Larry McMurtry

مهمترین قسمت آن باشد. پس هنگامی که شروع به نوشتن داستانی می‌کنید این پیشنهادها و امکانات را مد نظر قرار دهید:

۱. بی‌درنگ قبل یا بعد از بحران شروع کنید. و هرگز در شروع یک داستان، صحنه و موضوعی کسالتبار نیاورید.

۲. شخصیتهای اصلی را قبل از شخصیتهای فرعی معرفی کنید خواه از طریق حادثه و در صحنه یا با اشاره به آنها. مشکل اصلی را قبل از مشکلات فرعی به خواننده گوشزد کنید.

۳. میان یک واکنش احساسی خاص با گرایشهای احساسی شخصیتها با یکدیگر ارتباط برقرار کنید (حتی اگر بعداً این رابطه به گونه‌یی متقاعدکننده برقرار شود). در جهت تنوع تلاش کنید، چنانکه خواننده نسبت به هر کدام احساس تمایل یا تنفر نداشته باشد. از نشانه‌ها، اعمال و گفته‌های شخصیت استفاده کنید تا به خواننده کمک شود نسبت به شخصیت موضعگیری پیدا کند.

۴. داستان را فقط با یک شخصیت که مدام در مورد خود فکر می‌کند، به یاد خاطرات می‌افتد، یا به حال خود افسوس می‌خورد شروع نکنید. اگر فقط با یک شخصیت آغاز می‌کنید او باید در مرکز درگیری موقعیتی فعال یا درگیرودار اخذ یک تصمیم مهم باشد.

۵. هر گونه اطلاعات و نشانه‌هایی را که بعداً مهم خواهند بود به کار بگیرید. اما نه آنقدر عمقی و نه آنقدر سطحی که خواننده، بیش و پیش از موعد حوادث را حدس بزند.

۶. به یک پیش‌نویس خلاصه شده راضی نشوید. هر جمله را چنان بیارایید که توجه خواننده را جلب و خود او را میخکوب سازد.

۷. برای ایجاد اشتیاق در خواننده به منظور پی‌گیری داستان، مطمئن شوید که شروع داستان از رازی سر به مهر و پایان آن از اوج کافی برخوردار است.

۸. برای داستان کوتاه نسبت به داستان نیمه‌کوتاه و داستان بلند شروع سریعتری تدارک ببینید.

۹. انتهای داستان را پیشاپیش فاش نسازید و این احساس را به خواننده منتقل کنید که همه چیز به خیر و خوشی به پایان می‌رسد. وقتی خواننده‌ی شما دست از حدس زدن بردارد، خواندن را متوقف می‌کند پس سعی کنید همیشه او را یک قدم به جلو برانید.

۱۰. سعی کنید فریبنده‌ترین مکان را در قطعه‌ی نوشتاری خود انتخاب کنید.

۱۱. اگر قرار است داستانتان را در یک مکان آغاز کنید؛ سعی داشته باشید برای این مکان تصویر جذابی خلق کنید.

۱۲. کنجکاوی خواننده را در مورد اینکه چه اتفاقی در صحنه‌ی حوادث روی می‌دهد یا خواهد داد، تحریک کنید.

۱۳. شخصیت را به‌گونه‌یی توصیف کنید که خواننده مشتاق شود اطلاعات بیشتری در مورد بلایی که به سرش می‌آید بداند.

۱۴. آنچنان موقعیت زنده و شادابی را برای قهرمان داستان فراهم

کنید که خواننده را مجبور به ادامه‌ی خواندن کند.

۱۵. و مهمتر اینکه، اهمیتی ندارد چه روشی را انتخاب می‌کنید، با یک رویداد آغاز کنید.

کلمات اولیه‌ی داستانتان را بُرّا انتخاب کنید، چون داستانها فقط نوشته نمی‌شوند بلکه بازنویسی هم می‌شوند، بنابراین افتتاحیه‌ها نیز باید نوشته و بازنویسی شوند. به آغاز داستان خود نظری بیندازید و از خود بپرسید: اگر خودم در حال خواندن این کتاب بودم به اندازه‌ی کافی جذب ادامه‌ی آن می‌شدم؟ و فراموش نکنید: همیشه دل را هدف قرار دهید!

۶

طرح

پام کنراد[1]

طرح، استخوان‌بندی داستان

طرح هیچ‌گاه به آسانی به دست نمی‌آید. زمانی که برای اولین بار شروع به نوشتن می‌کنید به احتمال نزد خود می‌پندارید تنها کاری که از شما ساخته است چنگ انداختن به تکه‌هایی از زندگی و ربودن آنهاست. اما همان‌گونه که وصله‌های رنگیِ به کار رفته در ساخت یک تشک ناجور به نظر می‌آید، ایده‌های شما نیز فاقد شکل معنی‌داری برای داستان‌نویسی خواهد بود.

از زمان زندگی ارسطو و حتی، خیلی قبل‌تر از آن، از زمان نخستین قصه‌گویان نشسته در کنار آتشِ فروزان، هر داستان زاییده‌ی یک سؤال دراماتیک اصلی بوده است. نویسندگان جدید نیز از آن باخبرند؛ نویسنده‌ی داستان کوتاه هم از آن اطلاع دارد. شکسپیر هم آن را می‌دانست. حقیقت ساده این است که هر داستان با سؤالی

---

1. Pam Conrad

شروع می‌شود که جواب آری یا نه آن در اوج داستان ارایه می‌شود.

وقتی ایده‌ی یک داستان به ذهنتان خطور می‌کند درباره‌ی شخصیتها، صحنه‌ها، چهارچوب زمانی، دوره‌ی زمانی، سبک و مضمون آن به تفکر می‌پردازید؛ اما همیشه به خاطر داشته باشید که پیش از اینکه تفکر درباره‌ی سؤال دراماتیک اصلی داستان را شروع کنید هیچ‌گونه چهارچوب زمانی و اسکلت‌بندی مناسب برای بستن سایر اجزای داستان بر روی آن در اختیار ندارید. به بیان دیگر تا زمانی که به سؤال دراماتیک اصلی فکر نکرده‌اید حتی داستان را هم نمی‌توانید شروع کنید.

اجازه دهید برای روشن شدن بحث مثالی بزنیم. می‌خواهیم داستان کوتاهی درباره‌ی یک زن باردار بنویسیم. فصل پاییز است. آسمان را ابرهای سفید رنگی پوشانده است. برگهای خشک رقص‌کنان بر زمین می‌ریزد. زن که لباس راحتی به تن دارد شن‌کشی را به دست گرفته تا برگهای خشک را جمع‌آوری نماید و به اتفاق شوهرش آنها را در چاهی بریزند و بسوزانند. او در تمام این مدت یک دانه‌ی بلوط در دست دارد. اکنون وقت آن است که از خود بپرسیم سؤال دراماتیک اصلی داستان چیست. مثلاً، میان او و همسرش چه می‌گذرد؟ آنها بچه دارند یا خیر؟ از زمان حاملگی زن چه مدتی می‌گذرد؟ آیا او می‌تواند بفهمد چقدر به بلوط شباهت دارد یا نه؟ چقدر مملو از نیروهای درونی ناشناخته است؟ این شاید

سؤال اصلی ما باشد. آیا عاقبت این زن درک خواهد کرد که از چه نیروی درونی مطلقی برخوردار است؟ چگونه - دقیقاً مانند بلوط - به حد کمال رسیده، از نیروی سرکش درونی برخوردار می‌شود؟

این مثال تا حدی نظر ما را تأمین می‌کند؛ چون اسکلت‌بندی داستان خود را یافته‌ایم؛ اما فقط اسکلت‌بندی را. در حالی‌که داستان چیزی بیش از استخوان است؛ و باید ماهیچه و خون و اعضا و انرژی را نیز بدان افزود. اینجاست که بقیه‌ی اجزای طرح به کار گرفته می‌شود. همه‌ی ما این اجزا را به عنوان تنش، کشمکش، تناقض و گرفتاریها یا گاهی موانع می‌شناسیم. در این مرحله آماده‌ایم تا هر یک از اجزا را در وقت مناسب به کار گیریم.

اینک لازم است تا به مشخصه‌ی هر یک از این اجزا بپردازیم. به تنش می‌توان به عنوان شرایطی نگاه کرد که در آغاز داستان پیش می‌آید. طی نگارش یکی از داستانهایم متوجه شدم یکی از شخصیتهای پیر داستان، به‌سرعت به پایان زندگی‌اش نزدیک می‌شود و نیازی اضطراری حس می‌کند تا پیش از اینکه کار از کار بگذرد داستانی را برای نوه‌هایش تعریف کند. شخصیت اصلیِ یکی دیگر از داستانهایم که دختر جوانی است و به پدرش عشق می‌ورزد شاهد آن است که مادر مطلّقه‌اش پیر و پیرتر می‌شود و ... و به این ترتیب به نقش پراهمیت تنش پی‌بردم. تنش، آن است که باعث می‌شود در خواب دندانهایمان را به هم بسابیم؛ و در داستان حکم

رعشه‌یی را دارد که توجه ما را معطوف خود می‌سازد.

به مثال اولیه‌ی خود درباره‌ی آن زن باردار بازگردیم. زن در حال کار کردن با شن‌کش است و شوهرش در حال سوزاندن برگها. می‌توانیم آثار تلاش و تقلای مرد را روی صورت و حرکت دستهایش ببینیم. زن در حالی که برگها را به آرامی با شن‌کش جمع می‌کند آه می‌کشد. او وضع حمل نامؤفقی را پشت سر گذاشته است و بنابراین می‌فهمیم نسبت به وضع حمل بعدی‌اش نیز احساس نگرانی می‌کند. این حاملگی هم شکننده به نظرش می‌آید. مرد هم همین احساس را دارد. ولی هیچ‌کدام از این مقوله با دیگری حرفی به میان نمی‌آورد. تنش در همین جا نهفته است.

کشمکش، نتیجه‌ی تعامل میان شرایط حاضر و نیاز مبرم شخصیت اصلی است. در یکی از کتابهایم دختر جوانی می‌خواهد کتابهایی را بخواند که متعلق به همسایه‌ی جدیدش است. اما این همسایه که در عزلت و انزوای خود گرفتار نوعی جنون شده است شرایط بسیار بدی را برای دختر فراهم می‌کند چنانکه استفاده‌ی او از کتابها را ناممکن می‌سازد.

به زن و شوهر داستان خود بازگردیم که در حال کار کردن با شن‌کش هستند. مرد ناگزیر است برای انجام کاری مدتی از خانه دور شود. زن راضی به چنین کاری نیست. می‌ترسد که هنگام تولد فرزندشان مردش را در کنار خود نداشته باشد.

اینک به تناقض می‌پردازیم. در طبیعت آدمی دل‌نگرانیها باعث بروز اتفاقات هولناکی می‌شود که ناشی از تناقض است. در هر آدمی، تا حدی از این دل‌نگرانیها وجود دارد. حتی بسیاری از زن و شوهرهایی که یکدیگر را می‌پرستند گاهی حیران می‌مانند که اگر یکی از آنها به طور ناگهانی ناپدید شود زندگی آنها چه سرنوشتی خواهد یافت. مرد داستان خودمان که حال شوریده‌یی دارد مجبور است به‌خاطر کارش راهی سفر شود. او می‌خواهد که هنگام وضع‌حمل همسرش در کنار او باشد، اما از اینکه کسی موجب دور شدنش از خانه شود خوشحال می‌شود. او در عین حال می‌ترسد، چون به همسرش بسیار عشق می‌ورزد. به این ترتیب آنها را در مرز یک تصمیم‌گیری می‌بینیم. تصمیمی که پرده از تناقض میان آنها برمی‌دارد: زن می‌خواهد و می‌خواهد و مرد می‌خواهد و نمی‌خواهد.

حال درگیریها یا موانع را مد نظر قرار می‌دهیم. بسیاری از نویسندگان تمایل دارند در نوشتن داستان بیشتر به شکلهایی از درگیری بپردازند تا موانع؛ زیرا برای آنان درگیری بسیار موشکافانه‌تر و ظریفتر است، و نیاز به توجه و تعمق بیشتری دارد. در مقابل، موانع از نظر آنان خشن‌تر است؛ همچون دیواره‌یی یخی که نویسنده جسارت بالا رفتن از آن را ندارد.

اما هم درگیری و هم موانع، عناصری هستند که به داستان راه

یافته، آن را سرشار از نیرو می‌سازند. این دو همچون موانعی در وسط جاده‌اند که مرد داستان ما را از تن دادن به خواسته‌ی زن باز می‌دارد. درگیری و موانعِ این داستان، که هر یک نیروی مخربی را در خود دارند، می‌تواند باعث اوج گرفتن یک گفت‌وگوی ساده باشد. برای پرش به سوی اوج داستان نیرویی فراهم می‌کنند که راه‌حل را نیز در پی دارد. سازماندهی موانع در داستان روش مفیدی برای افزودن بر هیجان است؛ و به‌خوبی می‌دانیم که مهار هر درگیری یا عبور از هر مانعی شخصیت اصلی را یک گام به سوی تحقق خواسته‌اش نزدیک می‌سازد.

چه مانعی می‌تواند زن داستان ما را از دستیابی به خواسته‌اش که حضور همسرش در کنار او به هنگام وضع حمل است باز دارد؟ ممکن است در جواب بگوییم:

نیاز مرد به مسافرت شغلی

بی‌تفاوتی مرد نسبت به خواسته‌های زن

نگرانی خود مرد درباره‌ی تولد فرزندش

فکر مخفی مرد که در نظر دارد هرگز به خانه بازنگردد

بعضی از نویسندگان از اینکه کار بیشتری روی طرح انجام دهند می‌ترسند. آنها از این واهمه دارند که نشان دادن حدود و ثغور طرح از پویایی آن بکاهد. بی‌ثمرترین کاری که می‌توانید انجام دهید این است که سعی کنید اینگونه نویسندگان را متقاعد کنید که طراحی

اولیه، می‌تواند مفید واقع شود. بهترین کاری که برای این گروه می‌توان انجام داد این است که اهمیت سؤال اصلی طرح و تنش را به آنان خاطرنشان سازیم.

شکل‌گیری طرح داستان در یک نشست صورت نمی‌گیرد. در واقع، با تجزیه و تحلیل طرح می‌توان گفت کار نویسنده مثل دیرینه‌شناسی است که به دنبال یک قطعه استخوان گم شده مجموعه‌یی از اشیا را زیر و رو می‌کند.

۷

دیدگاه

ماریَن بِیتز[1]

دیدگاه در داستانِ کوتاهِ کوتاه

شکل داستانی دلخواه من، بنا به دلایل آفرینشی و اقتصادی، کوتاهِ کوتاه است. پسند و رجحانی که از فرآیند آزمون و خطا منتج شده است. چند سال پیش، در ایامی که زندگی کمتر پیچیده بود، درباره‌ی مشکلات یک دختر جوان، داستان کوتاهِ کوتاهی نوشتم که کودکی را پشت سر نهاده بود. کمرویی و، در نتیجه، ناتوانی‌اش برای دوستی کردن با دیگران با وجود مادری که بیش از حد دلسوز است و مثل سیمهای زشت دندان[2] از او مراقبت به‌عمل می‌آورد درهم می‌آمیزد (من از سیمها به عنوان نشانه‌ی کودکی استفاده کردم؛ نشانه‌یی که به وسیله‌ی آن داستان تجزیه می‌شود). وقتی سیمهای دندان برداشته می‌شود دختر تصویر جدیدی از خودش را در آینه می‌بیند و برای

---

1. Marian Bates

۲. منظور سیمهای ارتودنسی است.

اولین‌بار عزت و اعتماد به نفس را کسب می‌کند. این او را قادر می‌سازد مادرش را متقاعد کند که دوران کودکی‌اش را دارد پشت سر می‌گذارد و زمان آن فرا رسیده است که بگذارد او برود.

وقتی داستان تمام شد و آن را مرور کردم آزرده شدم. آغاز و پایان داستان به خوبی کار شده بود اما بخش میانی داستان، طولانی و زاید به نظر می‌رسید. به راه‌حل فکر کردم؛ تا قبل از آن هیچ‌گاه روی شکل کوتاهِ کوتاه کار نکرده بودم، اما چقدر دشوار بود که قلم را بردارم و بخشهایی از داستانم را حذف کنم چنان که از ۳۵۰۰ کلمه به هزار کلمه تقلیل یابد. نتیجه باور نکردنی بود. آنچه کشف کردم شکل بی‌نظیر داستان کوتاهِ کوتاه بود.

اولین و مقدم‌ترین اقدام، شمارش کلمات است. داستان کوتاهِ کوتاه مانند هر داستان دیگر از لحاظ ساختار شامل سه بخش آغازی، میانی و پایانی است، اما شباهت در همین حد پایان می‌گیرد. فرصت، فضا و امکانی برای نشان دادن پیچیدگیهای طرح پیچیده، توصیفات طولانی، یا تغییرات فراوان صحنه‌ها وجود ندارد. به همین دلیل قطعی است که نویسنده‌ی داستان کوتاهِ کوتاه، زاویه‌ی دید مناسبی برگزیند؛ دیدگاه شخصیتی که داستان توسط او به صرفه‌جویانه‌ترین شکل گفته می‌شود. من در داستانم دختری را به عنوان شخصیت محوری انتخاب کرده بودم، اما در بازنگری، که طی آن داستان به صورت کوتاهِ کوتاه در آمد، تصمیم گرفتم مادر چنین نقشی را بازی

کند، و معنی‌دارترین نقطه‌ی عطف احساسی داستان را او تأمین کند: پذیرش تلخ و شیرین این واقعیت از سوی مادر که کودکیِ دخترش به پایان رسیده است.

هنوز برای شروع کار آماده نبودم. دیدگاه شخصیتم را برداشتم، حال ناگزیر بودم درباره‌ی زاویه‌ی دید که شیوه‌ی روایت را برایم مشخص می‌کرد تصمیم بگیرم. بیشتر داستان‌نویسان سوم شخص را که بیشترین انعطاف و تغییرپذیری را دارد ترجیح می‌دهند. با سوم شخص (اگر بخواهید) می‌توانید همه چیز را درباره‌ی همه کس بدانید، زیرا خود شما آنها را آفریده‌اید. اگر چه این روش سهل و آسان است، اما ممکن است چنان خطرناک و ناشیانه باشد که خطوط طرح را در معرض دید قرار دهد و درونی‌ترین احساسات و اندیشه‌های هر شخصیت را آشکار سازد. با استفاده از زاویه‌ی دید "دانای کل" می‌توانیم از دوم شخص، سوم شخص و یا حتی فرد دیگری استفاده کنیم. آنچه باید صورت گیرد در ذهن زاده می‌شود و ماهرانه باید کوشید تا از آشفتگی خیال و خاطر خواننده پیشگیری شود. یا می‌توانید در موضعی پایین‌تر از همه‌چیزدانی قرار گیرید، اما زاویه‌ی دید سوم شخص به رغم محدوده‌های تنگ و یا وسیعش هنوز به کار می‌رود و شما نیز می‌توانید برای کار خودتان از آن استفاده کنید.

استفاده از اول شخص (مانند ترجیح خود من) به هیچ‌وجه چنین

آزادی عملی به فرد نویسنده نمی‌بخشد. باید درون "منِ" داستان که می‌تواند محدود باشد، بمانید. این کار دشوار است زیرا با استفاده‌ی مکرر از "گفتم"ها و "اندیشیدم"ها ممکن است خود را به جای شخصیت قهرمانتان بپندارید. و این کار خواننده‌ی شما را اذیت خواهد کرد، مگر اینکه شخصیت واقعاً بدلی از شما باشد.

با این وجود، بهره‌ی قابل توجهی در استفاده از اول شخص وجود دارد؛ هیچ طریق مطمئن‌تر و وسیعتر دیگری برای آنکه خواننده را مستقیماً به دل و اندیشه‌ی شخصیت محوری بکشانید وجود ندارد. و در مورد داستان مادر و دخترم، اول شخص بسیار مناسب بود زیرا خود را با مادر، که باز خودم هستم (نه دختر) یکی کردم. داستان را در شکل کوتاهِ کوتاهش به این ترتیب شروع کردم:

وقتی جنیفر از مطب دندانپزشک، متبسم پا به اتاق انتظار گذاشت، نگاهم را از مجله برداشتم و به او دوختم. آماده بودم.

«خوب، مادر، چی فکر می‌کنی؟ عالی به نظر نمیام؟»

جنیفر بود، و نبود. سیمها دیگر نبودند. داشت می‌خندید، لبهایش از هم باز بودند و ردیف کامل دندانهای سفیدش پیدا بود. آنچه می‌دیدم بسیار تازه، دل‌انگیز و زیبا بود. آنچه سر در نمی‌آوردم این بود که هیأت ظاهری جدید جنیفر برایم هم آشنا بود و هم ناآشنا.

هر دو به وجد آمده بودیم. و می‌دانستم در این لحظه‌ی

حساس و دیرگذر با او سهیمم، اما همه‌ی آنچه احساس می‌کردم ترس بود. می‌اندیشیدم او نه فقط سیمهایش بلکه کودکی‌اش را در اتاق دندانپزشک پشت‌سر گذاشته است.

در متن داستان، برای نخستین بار از دختر دعوت می‌شود بیرون برود. کلاچ اتومبیل پسر دچار مشکل می‌شود؛ از پمپ گاز به منزل دختر تلفن می‌زند و می‌گوید ماشین در دست تعمیر است و شب دیر بر می‌گردند. اولین واکنش مادر (با وجودی که تلاش می‌کند مقاومت کند) این است که فوراً سوار اتومبیلش می‌شود و دخترش را به خانه برمی‌گرداند.

در این نقطه از داستان که نشان می‌دهد مادر، سخت درگیر موضوع رنج‌آور اجازه دادن به دخترش برای بیرون رفتن است، مسأله‌ی مهم این است که باید مراقب باشیم تا دگرگونی قلبی مادر را برای خواننده قابل قبول سازیم. آنچه نیازمندش بودم افزودن بینش درونی شخصیت بود؛ بصیرتی که او خود به عنوان نظرگاه شخصی بدان دست یابد. سؤال این بود که در این فضای بسیار محدود چگونه می‌توانستم به آن بپردازم. پس از این که چندین‌بار دست به نوشتن این قسمت زدم و راضی نشدم، تصمیم گرفتم خاطره‌یی از دوران کودکی مادر را نقل کنم تا راه‌حل داستان را تأیید و تقویت کند:

...امـا آنـچه را تـلاش مـی‌کردم بـه دست آوردم مـادرم در اختیار خود گرفته بود... سـالها پـیش وقـتی از امـروزِ جـنیفر جوانتر بودم در شهر دیگری سـاکـن شـدیم و بـه مـدرسه‌ی جدیدی رفـتم؛ روزی کـه مـجبور بـودم بـرای اولیـن مـرتبه گزارش کارم را بـه مـدرسه بـدهم از مـادرم خـواهش کـردم همراه من بیاید.

فکـورانـه نگـاهم کـرده بـود. «لورا، اگـر اصـرار داری هـمراهت مـی‌آیم؛ ولی حـقیقتاً بـا ایـن کـار مـوافـق نـیستم. فکـر مـی‌کنم خـودت مـی‌توانـی ایـن کـار را انـجام بـدهی. ممکن است لطفاً سـعی خودت را بکنی؟»

سالها بعد دربـاره‌ی آن روز از مـادرم پـرسیده بـودم. لبـخند زده بـود: «لحـظه‌یی کـه در پشـت سـرت بسـته شـد، دلم مـی‌خواست در پـی‌ات بـدوم، دسـتت را بگـیرم، هـمراهت بیایم... حالا به نظر می‌رسد تـمام آن روز نـفسم را در سـینه حبس کرده بودم تـا ایـن کـه دیـدم داری جسـت و خـیزکنان بـه خـانه بـر مـی‌گردی در حـالی کـه دوسـت جـدیدی را در کنار خـودت داشـتی. بـه خـاطر تـو و البته بیشتر از بـابت خودم احـساس سـربلندی و غرور می‌کردم.»

در این قسمت، داستان خودش نوشته می‌شود. هنگامی که دختر سـرانـجام بـاز مـی‌گردد مـثل یک اتـاق پـر از درخت کـریسمس می‌درخشد. به مادر می‌گوید که در هیچ‌جا از تمام جهان و در زندگی

هیچ‌کس هرگز چنین روز خاصی نبوده است و این که مادر با مداخله نکردن، این روز خاص را تکمیل می‌کند.

از سیمهای دندان، دوباره به عنوان استعاره‌یی برای تکمیل دور داستان استفاده کردم، هنگامی که مادر عاقبت پس از طولانی‌ترین شامگاه زندگی‌اش در بستر آرام می‌گیرد. داستان به این طریق پایان می‌یابد:

خواب‌کم‌کم مرا در می‌ربود. در آن حال برای آخرین بار با هزاران آرزو با سیمهای زیبای جنیفر خداحافظی کردم.

در داستان کوتاهِ کوتاه دیگری به نام فردا کجا منتظری، "منِ" داستان، سوزان نام دارد؛ زن جوانی که بسیار مغرور است و می‌خواهد دوست شهرستانی‌اش را که با حالتی ظاهراً خیره‌سر و لجوج برای دیدنش به شهر بزرگ آمده است برای همیشه ترک کند. دوباره یک شیء نمادین ـ ظرف شکلات‌خوری مادر بزرگ سوزان که همراه با مخلفاتی آورده می‌شود ـ طریق فشرده و مؤثری برای شکست احساسی لازم برای حل داستان را مهیا می‌کند.

چند کلمه‌یی درباره‌ی یک تکنیک دیگر ـ نوشتن از زاویه‌ی دید شخصیت مرد چنانچه زن هستید (به نظر می‌رسد نیازی نباشد مردان را به انجام این کار تشویق کنیم). از اوایل تاریخ رمان انگلیسی، مانند رمان پاملا و کلاریسا اثر ساموئل ریچاردسون، مردان هرگاه لازم و

درست تشخیص می‌داده‌اند از شخصیت زن استفاده کرده‌اند. به راستی دلیلی ندارد هر صدای انسانی، اعم از مرد یا زن و پیر یا جوان، را که برای نقل داستانمان مناسبترین است در اختیار نگیریم. اگر نویسنده هستید ـ و دارای وسعت نظر یک خواننده ـ ممکن است بتوانید با قهرمان مرد احساس نزدیکی کنید، با کفشهای او قدم بزنید، و همان‌طور که او در آن بُعد از زندگی‌اش که شما انتخاب کرده‌اید تا به اکتشاف در آن بپردازد پیش می‌رود، فکر کنید و احساس بورزید؛ هیچ مشکلی نخواهید داشت.

در اولین داستانم به نام سرگردانی جِنی از زاویه‌ی دید شخصیت مرد استفاده کرده‌ام. داستان درباره‌ی مردی است که به عشق دختری دلسوز، سخاوتمند و خونگرم گرفتار می‌شود، اما بعد صرفاً با کشف اینکه بسیاری از نشانه‌هایی که او را به طرف دختر کشانیده است منشأ مشکلاتی در روابطشان است، به او پشت می‌کند. میل جنی برای کمک به مردم تلاشهای بِن را برای اینکه در مرکز توجه او و همچنین در مرکز دنیای او باشد خنثی می‌کند، چنانکه بِن می‌گوید:

> در طبیعت مردانه‌ی جِنی رگه‌یی از نیکوکاری وجود داشت، و اگر دقایق و ظرایف زندگی با او را نمی‌شناختم هر دو بدبخت می‌شدیم. در واقع شاید او دختر مناسب زندگی من نبود...

در آفرینش بِن ناگزیر بودم دقیقاً در یک خط پیش بروم.

می‌خواستم او را شخصیتی دوست داشتنی و دلسوز نشان دهم، زیرا او را می‌شناختم و مراقب آنچه بر سرش می‌آمد بودم؛ همزمان ناچار بودم وجه ناخوشایند «خودمرکز» پنداریِ شخصیتش را نشان دهم، وگرنه کشمکش و در نتیجه داستانی به وجود نمی‌آمد. نقطه‌ی عطف زمانی فرار می‌رسد که او در می‌یابد می‌تواند دست‌کم در بعضی از مشغله‌های فکری "جِنی" برای دیگران سهیم باشد، زیرا در غیر این صورت ممکن است او را از دست بدهد. اما او باید بداند طریق مردانه‌اش گفت‌وگوی او را قابل قبول می‌سازد.

پایانها

آیا داستان کوتاهِ کوتاه شما پایان خوشی دارد؟ البته! آیا از شروع زندگی مشترک بِن و جِنی شناخت لازم را به دست آورده بودم.

ولی پیش از شخصیت، پیش از زاویه‌ی دید، و پیش از هر چیز دیگر، طرح در پیش‌رو قرار می‌گیرد. در حقیقت گاهی اوقات یک شخصیت خیالی و فرضی به اندازه‌ی نویسنده‌اش واقعی به نظر می‌رسد. اما در غالب اوقات، این موقعیت است که باعث می‌شود شخصیت واقعی و زنده به نظر آید. در ازدواج بل بلوز (قصه‌ی دیگرم که شخصیت اصلی‌اش مرد است) فکر کار را، پس از یک هفته نشستن در پای ماشین‌تایپ و جست‌وجوی بیهوده برای یافتن

یک موضوع کوتاهِ کوتاه، با شنیدن اتفاقی گفت‌وگویی در صف بانک پیدا کردم. خانمی که پشت‌سر من ایستاده بود درباره‌ی کسانی که ازدواج کرده‌اند با بغل‌دستی‌اش بحث می‌کرد. جان کلام آنها چنین چیزی بود:

«زن اول ـ دوگ در ازدواج با کتی رفتاری از خود نشان داد که نمی‌توانم باور کنم. تو می‌توانی؟

زن دوم ـ من نمی‌توانم باور کنم که کتی او را دعوت کرده باشد! هیچ می‌دانستی که درست قبل از این که کتی بگوید خیال دارد با برایان ازدواج کند دوگ برایش یک انگشتر خریده بود؟»

همه‌اش همین بود، اما برای اینکه مرا به فکر وا دارد کافی بود. از موضعی که به این گفت‌وگو نگاه کرده بودم آن را قطعه‌یی یافتم قدری حزن‌انگیز، اما همان‌طور که همگی می‌دانیم بیشتر مردان جوان وقتی دچار ماجراهای عاشقانه می‌شوند، آفرینشگران منعطفی هستند. کوشیدم خودم را در جای دوگ قرار دهم که مجبور است دوست سابق داماد را در عروسی کتی دیدار کند ـ چه جای دیگری مناسبتر از این؟

و... تصورم قطع می‌شد و باز سیلان پیدا می‌کرد. پس از دو روز سه طرح برای داستانم داشتم. در این مرحله، مشکل این بود که از معنای ضمنیِ حزن‌انگیز آن دو بازمانده‌ی عشق که همزمان سعی در

اعاده‌ی وضع سابق خود داشتند جلوگیری شود. به نظر می‌رسد استفاده از اول شخص برای به کار گماردن قهرمان سریعترین راه برای مقاومت و مخالفت کردن در برابر او باشد.

به راستی امروزه تعدادی از مجلات، مقوله‌یی به نام داستان "کوتاهِ کوتاه" دارند. اما همان‌طور که انتظار می‌رود صفحاتی که زمانی برای داستان اختصاص یافته بود افزایش یابد، استعداد نویسنده برای سود جستن از این تقاضا، یعنی فضای لازم برای شکل داستان، می‌تواند یک مزیت باشد.

و سرانجام یک توصیه: دیگر خیلی چیزها در داستان با هم برابر است؛ داستانی با موضوع تعطیلات آخر هفته یا تعطیلات فصلی ممکن است دقیقاً همان چیزی باشد که یک نویسنده به دنبالش می‌گردد، اما برای اینکه بتوانید آن را در فرصت انتشار شماره‌ی جدید مجله بنویسید باید آن را دستکم سه تا شش ماه، یعنی به اندازه‌ی زمانی که صرف تولید مجله می‌شود، در ذهنتان نگه دارید.

۸

زمان در داستان

گیل رادلی[1]

در یک لحظه به گذشته بازگردید

تداعی خاطرات یا چنانکه مرسوم است "بازگشت به گذشته"[2] در زندگیِ روزمره چنان طبیعی صورت می‌گیرد که به‌ندرت متوجه آن می‌شویم. بازگشت به گذشته در داستان، ابداع مفیدی است، برای انتقال اطلاعات و معرفی شخصیتها و انگیزه‌هایشان. خواه سرگرم نوشتن کاری، اعم از داستان کوتاه یا رمان، برای جوانان باشید یا بزرگسالان، چند تکنیک ساده وجود دارد که شما را قادر می‌سازد سطح کار خود را ارتقا ببخشید.

مواقعی وجود دارد که حوادث جاری داستان بدون اطلاعاتِ زمینه‌یی، تأثیر کاملی بر خواننده نمی‌گذارد. در این اوقات به کار بردن بازگشت به گذشته مفید است. نکته‌ی مهم در تازه‌ترین رمانم، به نام روزهای طلایی، این است که خواننده پس‌زمینه‌ی مربوط به

---

1. Gail Radley 2. Flash Back

ناکامی و تنهاییِ کَریِ یازده ساله را می‌داند و می‌فهمد چرا او در اعتماد کردن به پدر و مادرخوانده‌ی جدیدش مشکل دارد. من این اطلاعات را با یک مونتاژ سریعِ خاطرات منتقل کرده‌ام:

... مادر را خیلی بهتر از پدر می‌توانست به خاطر آورد. مدت زمان بیشتری را با او گذرانده بود. تقریباً از نُه سالگی. لحظاتی را به یاد می‌آورد که دست مادر را می‌کشید و از او خواهش می‌کرد با هم بازی کنند، و در آن حال نور شیشه‌هایی که مثل ساعت به نظر می‌رسید چشمهایش را خیره می‌ساخت. چهره و موهای بلند و بور مادر را در مراسم خاکسپاری به خاطر آورد. روزی را که او به شدت تکانش داده بود به یاد آورد. وقتی بر سرش داد می‌کشید چقدر رنگ صورتش برگشته بود. یادش آمد به دنبال او تا پایین پله‌ها رفته بود و تا آنجا که می‌توانست در پی آن فولکس‌واگن کهنه و قراضه دویده بود. وقتی متوجه شد مادر خیال ندارد بایستد و نمی‌تواند به او برسد احساس تهی بودن کرد. یادش آمد وقتی آن شب مادر تا دیر وقت بازنگشت چقدر دلش خواسته بود گریه کند. مادرش برایش روی میز آشپزخانه یک قرص نان، یک ظرف کره‌ی بادام زمینی، و مقداری شیرینی گذاشته بود و از زندگی‌اش خارج شده بود.

بدون این قسمت، و قسمتی که پدرخوانده‌ی سابق کَری را شرح

و توصیف می‌کند، همدردی با او وقتی پیشنهادهای پدر و مادرخوانده‌اش را رد می‌کند، دشوار خواهد بود.

وقتی برای داستان این نوع اطلاعات محوری و دراماتیک است ممکن است بخواهید بازگشت به گذشته را از طریق صحنه‌یی که به خواننده اجازه می‌دهد، خود با همه چیز کاملا برخورد و تماس داشته باشد به تفصیل شرح دهید. در کراکر جکسن اثر بتسی بایرس، پسر متوجه می‌شود پرستار سابق او توسط شوهرش به اعمال ننگینی واداشته می‌شود. ترس و محبتی که او به خاطر پرستارش در خود احساس می‌کند او را در شرایط بحرانی واکنش قرار می‌دهد.

بایرس با استفاده از بازگشت به گذشته، هر دو احساس را پیش می‌کشد:

> اولین خاطره‌ی جکسن مربوط به ترس می‌شد. آلما، پرستار جدیدش، برای آب‌تنی کردن او را به نهر پشت خانه برده بود. پنج‌ساله بود، و پیش از آن اجازه نیافته بود به آب نزدیک شود. جست‌وخیز در اطراف آن آب گل‌آلود چنان او را به وجد آورده بود که سابقه نداشت.
>
> وقتی آنها از نهر بازگشتند، متوجه چیزهای قهوه‌یی رنگی روی قوزکهای پایشان شدند. جکسن و آلما هر دو از آن بابت خوشحال شدند.
>
> «اینها چه هستند، کراکر؟ مال من که نمی‌خواهد بیرون

بیاید، مال تو هم همین‌طور است؟»

دو صفحه بعد در می‌یابیم که این "چیزهای قهوه‌یی" زالو هستند. ترس خانم هانتر را وقتی چشمش به آنها می‌افتد می‌بینیم و خشم فروخورده‌ی او را نسبت به آلما حس می‌کنیم. به این‌ترتیب از ترس و احتیاط خانم هانتر که به ترسهای جکسن دامن می‌زند آگاه می‌شویم. اما ترس پسر از علاقه‌اش نسبت به "آلما" چیزی نمی‌کاهد:

جکسن وقتی به اتفاق مادرش از پله‌ها بالا می‌رفت، پرسید «آلما بر می‌گردد؟» خطر زالو برطرف شده بود. حالا روی کفشهای طبیِ پاشنه بلندِ "استرایید رایت"اش، بندهای محکمی داشت. او سالم بود.

«او برمی‌گردد؟» آلما جوانترین و تا آن زمان، محبوبترین پرستار تازه‌اش بود. تنها جوابی که مادرش داد، همانی بود که او از آن نفرت داشت: «خواهیم دید.»

مادرش اجازه داد آلما برگردد، ولی آلما پس از آن دیگر هیچ‌گاه با مادر کراکر راحت نبود.

ورود به بازگشت[1]

توجه داشته باشید که بایرس با پیش کشیدن خاطره‌یی از جکسن، بازگشت به گذشته را به کار می‌برد. این شیوه، تکنیک مفید

---

1. Flashing In

و کارایی برای نشان دادن انتقال به گذشته است. گاهی شخصیت، خاطره را عملاً در همان نقطه‌یی که داستان اتفاق می‌افتد به یاد می‌آورد و مرور می‌کند. اما توقفهای بسیار زیاد، برای به‌خاطر آوردن، خواننده را ناراحت می‌کند. بایرس بیشتر از آنکه بخواهد از بازگشت جکسن به خاطره‌اش استفاده کند، از طریق روایت به گذشته باز می‌گردد، و به این ترتیب از بروز مشکل فوق جلوگیری می‌کند.

جدا از به یاد آوردن خاطره، راههای دیگری نیز برای به کار بردن بازگشت به گذشته وجود دارد. کاترین پاترسون[1] در یعقوبی که من دوست داشته‌ام با عبارتِ «این داستانی است که مردم قدیم می‌گفتند» جسورانه وارد بازگشت به گذشته می‌شود. داستان مربوط به گذشته‌ی فردی است از ساکنان یک جزیره‌ی کوچک که به تازگی از آنجا بازگشته است. چون هویت و هدفش از بازگشت برای لوئیس، شخصیت اصلی، مرموز است، و از آنجا که او حضوری عمده در داستان دارد، شایسته است این داستان با چنین روش برجسته‌یی از کار درآید. بازگشت به زمان گذشته‌ی کامل ـ که باعث می‌شود توجه خواننده معطوف به نمونه‌ها و نکته‌های پیشین شود ـ انتقال راحت‌تری است. به یاد داشته باشید که کار روی گذشته‌ی کامل، تنها

---

1. Katherine Paterson

برای یکی دو جمله لازم است. زمان گذشته‌ی ساده را برای بخش اصلی بازگشت به گذشته می‌توان به کار برد:

این داستانی است که مردم قدیم می‌گفتند: ناخدا والاس و پسرش، هیرام، اجازه داده بودند کشتیهایشان متوقف شود تا توفان پایان گیرد. روشنایی چنان خیره‌کننده و نزدیک بود که به نظر می‌رسید از میان بادبانهای سنگین کشتی نورافشانی می‌کند ... [هیرام] ناگهان با تبری در دست بیرون پریده، دکل را خرد کرده بود. پس از این که توفان فرو نشست، کشتی آنها-بای-بدون دکل روی آب شناور بود تا آنکه با درخواست کمک از کشتی‌یی که در نزدیکیشان بود و پذیرفت آنها را یدک بکشد، به خانه رسیدند ... دیری نگذشت که او جزیره را ترک گفت تا... البته، پیرمرد نیرومندی که خانه‌ی والاس را بازسازی می‌کرد نمی‌توانست کسی جز همان جوان زیبا و ترسویی باشد که تقریباً پنجاه سال پیش جزیره را ترک کرده بود.

بازگشت به گذشته معمولاً به طریقی که کمتر آشکار و علنی است صورت می‌گیرد. کلمات و عبارات انتقالی دقیقی وجود دارد که می‌تواند حکایتگر رجوع برق‌آسای شما به مواضع زمانی دیگر باشند؛ مانند "روزی"، "دیروز"، "هنگامی که کلاس پنجم بود". از این پس، در مطالعات خود به این نوع کلمات و عبارات نیز توجه کنید.

خروج از بازگشت[1]

هنگام بازگشت به زمان اصلی داستان، کار با زمان گذشته را با دو جمله‌ی دیگر ادامه دهید. سپس برای اتصال و ایجاد پیوند میان این دو زمان از چیزهایی استفاده کنید که انتقال را نرمتر و ملایمتر می‌سازد. بازگشت به گذشته نیز از این قاعده مستثنا نیست. در مثال قبلی از پاترسون، هیرام والاس، حلقه‌ی اتصال میان گذشته و حال است. یک شیء، یک ایده، و حتی یک احساس، از دیگر امکانات و وسایلی هستند که می‌توانید برای این اتصال و پیوند از آنها استفاده کنید. اقدام بعدی برای مراجعت کامل به زمان حال، گذاشتن کلمه یا عبارت انتقالی دیگری است مانند "حال"، "اکنون"، یا "امروز".

البته، هرگاه شما خوانندگان را به خارج از جریان توالی زمان فرا می‌خوانید، این خطر وجود دارد که آنها را دچار سردرگمی و آشفتگی سازید. این نکته بخصوص برای خوانندگان جوان، و نیز برای کسانی که با از دست رفتن توالی زمان، خیلی زود سردرگم می‌شوند مصداق پیدا می‌کند. بنابراین از بازگشت به گذشته‌ها آگاهانه استفاده کنید. اجازه دهید خواننده‌ی شما فرصت پیدا کند خود را با آنچه در زمان حالِ داستان رخ می‌دهد تطبیق دهد و از آن سر در آورد. برای بازگشت به گذشته از یک صحنه‌ی هیجانی و تند شروع نکنید.

---

1. Flashing out

راه‌حلها یا پیشنهادهای دیگر

لازم نیست هر گاه خواستید چیزی از گذشته بگویید به استفاده از تکنیک بازگشت به گذشته روی آورید. راههای دیگر را بیازمایید. اگر صحنه به قدر کافی برای نمایشی شدن مهم است، می‌توانید داستانتان را از آن نقطه شروع کنید. جری اسپینلّی[1] اولین دهه از زندگی مانیاک مگی[2] را در سه صفحه خلاصه کرده است. یعقوبی که من دوست داشته‌ام عملاً در نقطه‌ی پایان داستان آغاز می‌شود، یعنی با بازگشت شخصیت اصلی به جزیره‌یی که در آن بزرگ شده است. باقیمانده‌ی کتاب به تجربه‌های بزرگسالی او در آنجا می‌پردازد، و دوره‌ی اولیه‌ی زندگی‌اش به اختصار نقل می‌شود.

چاره‌ی دیگر، کار کردن روی اطلاعاتی است که از طریق گفت‌وگو و روایت نقل می‌شود. اگر داستانتان از دیدگاه شخصیت اصلی گفته می‌شود، ناگزیر خواهید بود اطلاعات زمینه‌یی مربوط به دیگر شخصیتها را به وسیله‌ی گفت‌وگو و روایت ارایه کنید.

اطلاعات را می‌توان با گزارشهای رسمی نیز منتقل کرد. من برای نقل بخشی از رمان خود ـ گابیِ عزیز ـ از سرمقاله‌ی یک روزنامه بهره گرفتم. چون مطالعه‌ی روزنامه به طور طبیعی در داستان تصویر می‌شود، تصنعی به‌نظر نمی‌رسد. در یک داستان پلیسی، استفاده از

---

1. Jerry Spinelli 2. Maniac Magee

گزارشهای پلیس امکان‌پذیر است، و یک داستان مدرسه‌یی طبیعتاً از گزارشهای مدرسه کمک می‌گیرد.

با وجود اینکه بازگشت به گذشته تنها راه عرضه‌ی اطلاعات گذشته نیست، تدبیری است بسیار مهم. با استفاده از بازگشت به گذشته می‌توانید رویدادهای گذشته را به سرعت روشن کنید، یا از خواننده دعوت کنید گذشته را به اتفاق شخصیت داستانتان تجربه کند. با استفاده‌ی دقیق از زمان و انتقالات، می‌توانید برق‌آسا به عقب بازگردید و در گذشته‌ها سیر کنید.

۹

شخصیت

هلن لویس کوفر[1]

داستان کوتاه به قهرمانان نیرومند زن نیازمند است

خلق شخصیت اصلی، چنانکه بتواند توجه و علاقه‌ی خواننده را به خود جذب کند، همواره نگرانی اصلی داستان‌نویسان است. در نوشتن داستانهای کوتاه برای مجلات امروزی، این کار اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. داستانِ کوتاه دیگر در بسیاری از مجلات جای مطمئن و ویژه‌یی ندارد، و در عین حال باید با همه نوع مطالبی مانند مطالب صفحاتِ «چطور می‌توانید سلامتی پوست خود را حفظ کنید» تا «آشپزی را بهتر بیاموزید» رقابت کند. حتی اگر جایی هم به داستان کوتاه اختصاص پیدا می‌کند آنقدر اندک است که باید جذابترین داستانها را هم به اختصار و سریع گفت.

با وجود قابل فروش بودن، داستان باید از عناصر سنتی کشمکش، تعلیق و تحلیلِ مو به موی تغییرات زندگیِ شخصیتِ

---

1. Helan lewis Coffer

اصلی برخوردار باشد. کار زیاد است و فضا کم. خوب، حالا با شخصیت اصلی داستانتان می‌خواهید چه کنید؟

یک پیشنهاد:

شخصیت و موقعیت داستانتان را در اولین پاراگرافها با مشخصات کافی برای بیدار کردن علایق خواننده پی‌ریزی کنید. به عنوان مثال یکی از داستانهایم به نام کیت و می (مارس ۱۹۹۳) این طور آغاز می‌شود:

> می کارتر در دومین جلسه‌ی کلاسهای زمستانیِ آموزش مقدماتی برای بزرگسالان، گزارش خود را آغاز کرد؛ این‌بار بدون تردید و تأمل. دلیلی نداشت احساس بیگانگی کند. بیست و چند نفر دانش‌آموز به‌طور قطع بزرگسال بودند. و از ملیتهای مختلف. می فکر کرد که همگی آدمهای جذابی هستند. زیبا با هر زبان و ملیتی. شوهر مرحومش همواره گفته بود که وقتی مردم ملیت می را بدانند قبول آن برایشان آسان نیست.

خواننده بی‌درنگ می‌فهمد که می یک بیوه‌ی مهاجر و کمی متزلزل است که حالا تصمیم گرفته وضع خودش را بهتر کند. نویسنده‌ی موفق مثل ماهیگیر موفق است. اگر طعمه‌ی سرقلاب (شخصیت اصلی) به اندازه‌ی کافی اشتهابرانگیز نباشد، خواننده قصه را ول می‌کند. با مرور روند فروش داستانهایم در سه سال گذشته، دریافتم که بدون استثنا شخصیت اصلی در موقعیتی ارایه

شده است که کنجکاوی خواننده را تحریک می‌کند. البته شخصیت او به تدریج شکل می‌گیرد، اما مسأله‌یی که بی‌درنگ بعد از ارایه‌ی شخصیت اصلی مطرح می‌شود مهم است. این تکنیکی است که بسیار به‌کار نویسندگان می‌آید.

پرورش شخصیت اصلی

به‌طور نظری، خواننده (به‌ویژه اگر خود زن باشد) توسط شخصیتهای زن هیپنوتیزم می‌شود و همان‌طور که داستان پیش‌می‌رود خود را به جای او قرار می‌دهد. با این حال، برای آنکه سرِ فرصت درباره‌ی کیفیت زیبایی شخصیتهای زن سخن برانیم وقت نداریم. آنها را باید در حین حوادثی که سریعاً اتفاق می‌افتد نشان داد.

در اینجا می حساسیتش را نسبت به همکلاسی‌اش کیت، با دو برخورد نشان می‌دهد:

کیت کاپوت اتومبیل را پایین آورد و در حالی که می‌خندید جلو آمد.

«نه، من با سرم میانه‌ی خوبی ندارم فقط می‌توانم با دستام کنار بیایم.»

می گفت: «فقط وقتی می‌تونی با دستات کنار بیایی که میانه‌ات با سرت هم خوب باشه!»

چشمهای کیت گشاد شد. «عجب حرف قشنگی!»

و بعداً، کیت گفت: «می‌توانستی آدم خوبی را اجیر کنی. خود من می‌توانستم کمکت کنم. وقت بیکارم خیلی چیزها را می‌توانستم تعمیر کنم. بیشتر از ده سنت هم خرج بر نمی‌داشت.»

می توجهش جلب شد. گفت: «نه نمی‌توانستم قبول کنم. باید برای دوست ارزش قایل شد... نه اینکه ازش کار کشید...»

در یک ماجرای لطیف (فوریه ۱۹۹۰)، تمایل قلبی کانیه، در صحنه‌ی زیر مشاهده می‌شود:

در میهمانی، کارلوس در صورت کانیه دقیق شد، کانیه هم مدتی طولانی به چشمهای او نگریست. دلش در تب و تاب بود.

کارلوس مؤدبانه دست او را فشرد و گفت: «کانسوئلوی زیبایم، وقتی از تو دورم و در مکزیکو هستم، منتظر دیدارت می‌مانم. اما خیلی سخت است. روزها را می‌شمارم تا تو بیایی.»

کانیه او را که با گامهای بلند و تند به طرف هواپیما می‌رفت تماشا کرد و همه‌ی غم عالم را در دل خود یافت.

طرح کمکی

همچنانکه داستان پیش می‌رود، عمل داستانی روی شخصیت اصلی متمرکز می‌شود. در عین حال معمولاً یک طرح کمکی وجود

دارد؛ اما در مورد داستان کوتاه شما فضای لازم برای پیشبرد داستانِ فرعی را نخواهید داشت. شخصیتهای دیگر تنها وقتی ظاهر می‌شوند که لازم باشد داستان را تحرک ببخشند و مایه‌ی استحکام شخصیت اصلی باشند.

در کیت‌ومی، گفت‌وگوی می توجه و دلواپسی او را نسبت به دو پسر جوانش، که حضور کوتاهی در صحنه دارند، نشان می‌دهد. اما این حضور کوتاه در مورد پل، پسر بزرگترش، که مطلبی را مطرح می‌کند نقطه‌ی اوج داستان را تشکیل می‌دهد:

> کیت به اطراف ملکش نظری انداخت. «کاش تو و پسرت هم اینجا بودین! اونوقت یک خانواده‌ی خوشبخت می‌شدیم!»
>
> پل، که از استخر برمی‌گشت و حوله‌ی بزرگی را دور خودش پیچیده بود، این حرف را شنید و خیلی جدی گفت: «خوب من دوست دارم اینجا زندگی کنم. چرا تو و مامان با هم ازدواج نمی‌کنین؟»

می، برآشفته و دستپاچه، پسرانش را روانه می‌کند تا لباس بپوشند؛ کیت و می درگیر پرسشی سوزاننده به حال خود رها می‌شوند. مطابق با روال همیشگی داستانهای کوتاه، دید داستان سریعاً روی شخصیتهای اصلی متمرکز می‌شود.

در یک ماجرای لطیف، مادر ـ کانیه ـ و عمه رز، درگیرِ نوعی

مسابقه‌ی طناب‌کشی می‌شوند. مادر می‌خواهد کانیه برای یک ازدواج سودمند به مکزیکوسیتی بازگردد؛ عمه رز او را تشویق می‌کند که دختر آمریکایی شاغل و مستقلی باشد. در یک رمان، چنین کاوشی مضحک خواهد بود؛ ولی برای یک داستان کوتاه این تنها راه‌حل است. مادر را از طریق نامه‌یی که برای کانیه نوشته است می‌بینیم، و عمه رز را از طریق بازگشتهای به گذشته و یک گفت‌وگوی مختصر:

کانیه نامه را با دشواری برای عمه‌ی رز برد و پرسید «چه‌کار باید بکنم؟»

«ببین کانیه! تو تقریباً بیست‌ویک سال داری! بازم از من می‌پرسی؟ ببین چه کار می‌خواهی بکنی.»

«دلم می‌خواد هر چه زودتر کلاسها تمام شود و برای دیدن خانواده‌ام به مکزیکوسیتی برگردم.»

و حرفش را ناتمام گذاشت «خُب، بعدش هم...»

«بعدش چی؟»

«از این می‌ترسم که کارلوس پیشنهاد ازدواج بده!»

«به نظر من زنهای جوانی که از روی علاقه درگیر این مسأله می‌شوند تا حد زیادی مشکوک به نظر میان! اما اگر نمی‌خوای ازدواج کنی، فوراً ردش کن...»

گفت‌وگوی فوق بر دشواری وضعیت و بی‌تکلیفی خواننده، که

تا حالا توجه روزافزون کانیه را نسبت به معلمش دنبال کرده است، می‌افزاید. وقتی کلاسها تمام شود و کانیه به خانه بازگردد چه اتفاقی می‌افتد؟ به این ترتیب مقدمات صحنه‌ی پایانی فراهم می‌شود، و همراه با آن، مرد جوان از قیود مناسباتِ معلم ـ دانش‌آموز سر به در آورده، تصمیم می‌گیرد احساسش را به کانیه ابراز کند.

بازگشت به گذشته

در چارچوب تنگ زمانیِ داستان کوتاه، زمینه‌سازیها باید به کمترین حد ممکن برسد. با این همه، گاهی اوقات لازم است حوادثی از گذشته را، به منظور تشریح اوضاع کنونی، نقل کنیم. اگر مقدور است، بازگشتهای به گذشته را به صورت عمل داستانی درآورید.

در یک ماجرای لطیف، من پس از صحنه‌ی داخلی کلاس که رابطه‌ی دیوید و کانیه در آن شکل می‌گیرد، به ارایه‌ی نمایی کلی از پیشینه‌ی کانیه می‌پردازم:

> کانیه در حالی که فکر می‌کرد در این دو سال اخیر شدیداً تغییر کرده است به طرف خانه حرکت کرد. ماریا کانسوئلو کورتزی آندریاده برای اینکه پدرِ باگذشتش را متقاعد کند که می‌خواهد مثل برادرانش راهیِ دانشگاه

مکزیکو شود نه اینکه زندگی یک دختر مدرسه‌یی خانه مانده را تکرار نماید، کمی مشکل داشت.
بعد شرکت موفق پدرش، قرضی بالا آورد. پدرش خیلی خوش شانس بود که حمله‌ی قلبی کارش را نساخت و حالا، خانواده در تلاش برای باقی ماندن بود...»

این یادآوری با توضیح کوتاهی در مورد ورود عمه رز به مکزیکوسیتی و دعوت از برادرزاده‌ی عزیزش برای یک دیدار طولانی از ایالات متحده دنبال می‌شود. اکنون خواننده تمام اطلاعات پیش‌زمینه‌یی را در اختیار دارد، و داستان می‌تواند به زمان حال بازگردد و پیش رود. در اینجا اطلاعات لازم مربوط به کیت و می را در اختیار خواننده قرار می‌دهم:

کافه تعطیل شد تا دانشجویان در کلاسشان جمع شوند.
در طول هفته‌های بعد، می چندین بار به سراغ کیت رفت تا با آلبرتو، جولی، لوسیا و دیگران دور هم جمع شوند.
می فکر کرد دوستان زیادی پیدا کرده است. از آخرین باری که در یک جمع دوستانه حضور داشت مدتهای زیادی می‌گذشت، از همان وقتها که دلبستگی زیادی به پل پیدا کرده بود و به یک زندگی جدید، به خانواده و به مادر بودن در یک کشور جدید دست یافته بود. بعد، زمانی که به نظر می‌رسید او و پل به آرزوهایشان رسیده‌اند، ناگهان همه چیز در مواجهه با سرطان از دست رفت...

در اینجا، بازگشت به گذشته دقیقاً به صورت یادآوری کوتاهی از حوادث پیشین آمده است، اما وضعیت می برای خواننده تعریف می‌شود. با قدری تمرین، نویسنده راههای بسیاری برای پرداختن به حوادث گذشته، بدون اینکه کمترین وقفه‌یی در روند داستان پیش آید، پیدا خواهد کرد.

شخصیت‌پردازیهای نوین در مورد قهرمانان زن

شایان ذکر است که داستان‌نویسان امروزی در مقایسه با گذشته با صف طویل‌تری برای انتخاب شخصیتهای اصلی روبه‌رویند. زمانی که در اواخر دهه‌ی شصت، نوشتن داستان برای مجلات را آغاز کردم، قهرمان زن مطلوب، زنی انگلیسی ـ آمریکایی بود با سنی در حدود هیجده تا بیست و پنج سال، نه بیشترا

داستانهای کوتاهی که از آنها اقتباس کرده‌ام تغییر عادات و خلقیات را منعکس می‌سازند. کانیه اهل مکزیکوسیتی است، و در ایالات متحده به سر می‌برد. می یک بیوه‌زن چینی ـ آمریکایی است، که حدوداً سی سال از عمرش می‌گذرد. در دیگر داستانهای تازه‌ام، شخصیتهای زن، به رغم اینکه کمتر مرموز و فریبنده‌اند، از کلیشه‌های قدیمی فاصله گرفته‌اند. آنها زنانی هستند که دوره‌ی بلوغ و بالندگی خود را می‌گذرانند و مشاغل جالبی دارند؛ این شخصیتها در مقایسه با دختران ساده‌ی دیروزی برای خوانندگان مجلات جدید جذابتر و

الگو به شمار می‌روند.

در نشریه‌ی Good Housekeeping، که یک ماجرای لطیف در آن به چاپ رسیده است، داستان کوتاهی از یک نویسنده‌ی دیگر وجود دارد که در آن مادرِ عروس، به عنوان شخصیت زن اصلی، برجسته‌تر از عروس نمایانده شده است. در حال حاضر قابل قبول و حتی الهامبخش است که داستانی از پدرها و مادرهای مطلّقه یا مجردی بنویسید که معمولاً شجاعانه و با لیاقت درگیر وضعیتی نامطلوبند.

اگرچه اکنون انتخاب شخصیتهای زن مناسبتر از سالهای گذشته است، معیار اصلی، خلق شخصیتی است که خواننده را مجذوب سازد. البته در ابتدا باید خود شما را به عنوان نویسنده شیفته کند. همچنان که شخصیت زنِ داستانتان درگیر مبارزه‌یی می‌شود که شما برای او رقم زده‌اید، باید کنشها و واکنشهای او را بپسندید و محترم بشمارید. به این ترتیب است که داستانی موفق خلق می‌کنید، و ابراز احساس و علاقه‌ی شما به آنچه او می‌گوید و انجام می‌دهد با خواننده ارتباط پیدا خواهد کرد.

۱۰

صحنه‌پردازی

مارک ویسنیوسکی[1]

صحنه‌ی زنده

برخی از نویسندگان تازه‌کار معتقدند، صحنه در شروع کار داستان ارایه می‌شود و در پیشبرد داستان یا رمان نقش کم اهمیتی دارد؛ اما این، تلقی کاملاً اشتباهی است. یا دستکم آنها خود، خوانندگان و داستانشان را فریب می‌دهند. صحنه به اندازه‌ی طرح و شخصیت، عنصر مؤثری است. در یک داستان خوب، صحنه با شخصیت و طرح، وارد اثرگذاری متقابل می‌شود تا بحران، تعلیق و رضایت خاطر خواننده را تأمین کند.

کلمه‌ی صحنه، گاهی به مفهوم محیط به‌کار می‌رود زیرا بیانگر محل زندگی است که می‌تواند به اندازه‌ی عمل واکنش‌برانگیز باشد. بهترین صحنه‌ها (یا محیطها) آنهایی است که برای ایجاد آسایش شخصیت یا کنش او تدارک شده باشد. صحنه می‌تواند طرح را

---

1. Mark Wisniewski

پیچیده سازد و به پایانی اثرگذار و نمایشی بینجامد.

صحنه در داستانهایی که خوانندگان را ارضا می‌کند اهمیتی پایه‌یی دارد، به همین خاطر باید به طور دقیق به آنها پرداخت.

شخصیتها، حوادث و روایت باید تعیین‌کننده‌ی صحنه باشد. چنانچه شخصیت اصلیتان زیاد کار می‌کند و آمادگی اضطراب دارد می‌توانید این وضعیت را با تدارک صحنه‌یی از داستان خود در یک شهر شلوغ نشان دهید. یا چه بسا وقتی شخصیت اصلی داستان شما در برابر پرده‌ی خاموش بیابان ایستاده است لازم باشد افکارش با صدای بلندتری طنین‌انداز شود تا شنیده شود. در هر صورت باید در مورد صحنه‌پردازی تصمیمی منطقی بگیرید.

طرح، به معنای آنکه عناصر معین را تنها در فضای معین می‌توان به کار گرفت، صحنه را دیکته می‌کند.

بدیهی است صحنه‌ی تصادف اتومبیلی که قصد دارید درباره‌اش بنویسید ممکن است در یک جنگل روی داده باشد. از سوی دیگر در نظر داشته باشید که می‌توان با استفاده از صحنه به عنوان چاشنیِ طرح، عکسِ این قانون حرکت کرد: به خودتان بگویید که چیزهایی مثل یک تصادف اتومبیل می‌تواند در جایی مثل یک جنگل روی دهد. در واقع، از حیث نظری امکان دارد دو موتورسیکلت در جنگل به هم اصابت کنند. احتمال قویتر این است که در جنگل، فرد

موتورسواری به سنگی که آن را ندیده است - یا حتی جسد یک حیوان - برخورد کند و واژگون شود. یا چنانچه اطلاع زیادی درباره‌ی موتور سیکلت ندارید اما می‌خواهید از صحت حادثه‌یی که توصیف می‌کنید اطمینان پیداکنید می‌توانید به جای موتورسیکلت از دوچرخه استفاده کنید.

پیش از اینکه اولین پیش‌نویس داستان یا رمان خود را شروع کنید، اجازه دهید صحنه، ارتباط متقابلی با طرح پیداکند، به نحوی که به موازات پیشبرد داستان، طرح و صحنه به طور ارگانیک با هم مرتبط شوند. اما کار بدین‌جا ختم نمی‌شود. شخصیت را نیز در نظر بگیرید. چرا فردی باید در میان جنگل دوچرخه‌سواری کند؟ شاید یکی از شخصیتهای فرعی شما به دلیل رتبه‌ی مدرسه‌اش دست به یک عمل متهورانه زده است. شاید این حادثه را که تاکنون آن را نادیده گرفته‌اید، بتوان به حساب شخصیت اصلی گذاشت. احتمال دارد کسی او را تشجیع کرده باشد تا با دوچرخه از یک گوشه‌ی جنگل انبوه به گوشه‌ی دیگرش برود. یا شاید کسی، با شخصیت اصلی شما شرط‌بندی کرده است که نمی‌تواند در کمتر از پنج دقیقه این مسافت را طی کند. بنابراین او می‌کوشد در این شرط‌بندی برنده شود. یا شخصیت اصلی شما می‌کوشد با دوچرخه خود را به شخصیت دیگر که به‌شدت آسیب دیده است برساند. لحظه‌یی صبر

کنید. چطور است شخصیت اصلی را تکنسین فوریتهای پزشکی در نظر آوریم که در راه میان‌بر وسط جنگل با کسی برخورد می‌کند که فرد صدمه دیده را بر ترک موتور سیکلت نشانده است.

زمانی که لازم است دست به کارِ ترکیبِ طرح، صحنه و شخصیت شوید، زبانِ روایت را در نظر بگیرید. زبان این فرد کمک‌رسان ـ به ویژه اگر فرد مصدوم همسرش باشد ـ چگونه باید باشد؟ و حالا که صحنه و محل وقوع آن را که به جنگل تغییر یافته است مورد ملاحظه قرار داده‌اید چه مسؤولیتی را متوجه شما می‌سازد؟

بخش عمده‌ی این‌کار قابل نجات است: شخصیت اصلی شما می‌تواند زن مطلّقه‌یی باشد که برای این نقش در نظر گرفته‌اید. همچنین، در عین حال شخصیت اصلی شما می‌تواند نجات‌بخش یک زندگی باشد. حالا حادثه می‌تواند در فضاهای محدود جنگل روی دهد. شخصیت اصلی را وادارکنید به شوهرش تلفن کند و کار را پایان دهید.

توجه کنید چگونه صحنه، شخصیت و طرح در اینجا به هم می‌آمیزند تا بر تمامی جنبه‌های داستان اثر بگذارند. وقتی برای صحنه‌ی مورد نظر خود کلمات را انتخاب کردید، تصادف اتومبیل باید به‌صورت تصادف موتورسیکلت و موتورسیکلت سوار تغییر

یابد. برای این منظور لازم است بعضی از قسمتهای گفت‌وگو را صریح‌تر و خاکی‌تر کنید.

در اینجا، شروع یک فهرست از جزئیات ارایه‌ی حساسی را که به کار پرداخت یک صحنه‌ی فرضی می‌آید، می‌آوریم:

□ لکه‌ی نارنج روی سقف (منظره)

□ صدای ویزویز قوریِ مسی (صدا)

□ موهای سفید گربه روی فرش کرکی ارغوانی رنگ ریخته بود (منظره)

□ از میان سوراخ پنجره، بادی خنک به داخل می‌وزید (صدا و لمس)

□ از بیرون صدای ترمز و کشیده شدن چرخهای ماشین شنیده شد (صدا)

□ گلدان گلهای معطر نرگس روی میز است و آبی ندارد (منظره، بو)

□ صورتیِ صاف و ملایم دیوارها (لمس، منظره)

□ روی میز قدیمی یک قوطی حلبی پر از سکه بود (منظره)

□ روی زمین کنار تختِ دو نفره‌ی نوساز، تکه‌های یک دستمال سبز رنگ ریخته بود (منظره)

از آنجا که خوانندگان تمایل به این دارند که جزئیاتی را که

می‌بینند تعمیم دهند، سعی کنید برای صحنه‌ی خود جزئیات خاصی را انتخاب کنید که تجربه‌ی خوانندگان را رضایتبخش‌تر و غنی‌تر سازد. فکر می‌کنید جزئیات چگونه دستیابی به این منظور را فراهم می‌کند؟ هیچ‌گاه در این مورد اطمینانی وجود ندارد. اما با بستن چشمها و دیدن اینکه تخیل شما با چه سرعتی و وسعتی می‌گسترد می‌توانید برای انتخاب جزئیات، نوعی ادراک حسی را تقویت کنید. بدین طریق جزئیاتی مطرح می‌شود که خوانندگان را به پاسخها و واکنشهایی که مورد نظر شماست وا می‌دارد.

اکنون افزودن جزئیات را مورد ملاحظه قرار می‌دهیم. این کار صحنه‌ی پیرامون شخصیتها را زنده‌تر می‌سازد. مثلا اگر می‌نویسید «کفش پاک‌کن روی ایوان مقابل خانه‌باغ» خواننده‌ی متوسط نه فقط کفش پاک‌کن را در نظر می‌آورد، بلکه ایوان (سیمانی و کمی گل‌آلود)، نمایِ خانه (دستکم پانزده ساله)، داخل خانه (خرت و پرت‌های درون قفسه‌ها)، و شاید حتی خود مزرعه (ردیف ردیف ذرت با ساقه‌های سبز روشن) را در نظر مجسم می‌سازد. اگر می‌نویسید «دیسکت سیاه آفتابی» خوانندگان را از این تصویر به کامپیوتر و میز کامپیوتر خواهید رسانید. اگر می‌نویسید «قاشق آغشته به خمیر شیرینی» خواننده را به تصویر قاشق چوبی، خمیر، کیسه‌ی پلاستیکیِ پودر شکلات، مخلوط‌کنِ بلوری پر از آبِ تیره‌یی که

ذراتـی در آن مـعلق است، یک مـیز آشـپزخـانه، و یک پـنجره‌ی نیم‌گشوده که از میان آن صدای خنده‌ی بچه‌ها شنیده می‌شود و نـسیم فرحبخشی که به درون می‌آید می‌رسانید.

می‌توان گفت، احـساسات خواننده علت دیگری است که او را به ایجاد تصاویرْ بیشتر می‌کشاند. یا شاید هم خوانندگان و نویـسندگان در حافظه‌یی جمعی سهیم هستند. آنچه در انتخاب جزئیات بـرای داستان شما اهمیت دارد، این است که سعی کنید با تک ضـربه‌های احساسیِ "قلم‌موی" خود، تصاویر کاملی ترسیم نمایید.

در زیر چـندین راهـنمایی عـملی در مـورد مـسایل مـربوط بـه صحنه‌پردازی ارایه شده است:

۱. برای انتقال جزئیات به خواننده‌ی خود، از حـواس پـنجگانه استفاده کنید. مثلا برای این منظور می‌توان به مقداری آشـغال کـه از ظرف نایلونیِ آشپزخانه بیرون ریخته است اشاره کنید. اگر این کار را ناخوشایند می‌یابید، می‌توانید به نیروی احـساسی‌یی که اشیای سـاده (وقتی در جای مشخص خود قـرار مـی‌گیرند) دارنـد اشـاره کـنید. سپس، دستکم دو صـفحه بنویـسید که در آن مقداری زباله را توصیف می‌کنید. اگر فکر می‌کنید برای گـفتن از مـقداری زبـاله، نـوشتنِ دو صـفحه خیلی زیاد اسـت اشتباه می‌کنید. دقیق‌تر مـوضوع را بـررسی کنید: آن را وزن کنید. ببویید. اندازه بگیرید. بفشارید. وارونه نگاهش

کنید. وقتی آن را می‌فشارید به صدایش گوش کنید. آن را بغلتانید، و خرد کنید. اگر نمی‌توانید آن را بچشید علتش را از خود بپرسید. سعی کنید دستکم در عالم خیال مزه‌اش کنید. وقتی علاقه دارید یک کلمه‌ی غیر قابل توصیف را در نوشته‌ی خود بیاورید استفاده از تشبیهات و استعارات برای شما کمک مفیدی است. اگر نمی‌توانید درباره‌ی زباله به طرزی جالب و خواندنی بنویسید، هرگز مهارتهای توصیفی را کسب نخواهید کرد.

۲. در مورد جزئیات دیداری داستان خود مراقب باشید تا به اندازه‌ی کافی اعتماد برانگیز باشد. اگر به استفاده از سایر حواس در داستان خود تمایل ندارید، چشمانتان را ببندید تا خود را برای خلق جزئیات صحنه‌یی وادارید که حواس دیگر را درگیر می‌سازد، یا در زمینه‌ی یکی از حواس پنجگانه برای دیدگاه شخصیت خود نقصی را تعبیه کنید و اجازه دهید این نقیصه جزئیات نوع دیگر را در روایت شما تشدید کند.

۳. از محدوده‌ی صحنه بکاهید. تصویر پس‌زمینه‌یی با مرزهای محدود به شما کمک می‌کند تا روی جزئیات آن بیشتر تمرکز پیدا کنید. افزون بر این، خود این مرزها جزئیاتی را ارایه می‌کنند که با آن می‌توانید داستان خود را بیارایید. (خمیدگی سیمهای خاردار بهتر از خمیدگی ساقه‌های ذرت در مزرعه می‌تواند مؤثر افتد.) سرانجام

اینکه فضاهای کوچکتر برای شخصیتهای شما دست‌یافتنی‌تر است و تنش بیشتری در داستان ایجاد می‌کند. مثلاً داستانِ دو دشمن که باهم در یک آسانسور گیر افتاده‌اند مطمئناً پرتعلیق‌تر و جالبتر از آن می‌شود که آنها را در یک مزرعه جای دهیم.

۴. اگر در به تصور در آوردن جزئیات خاص مشکل دارید، محلی مشابه با آنچه را که در صحنه‌ی داستان خود بدان می‌پردازید بازدید کنید. به آنچه انتظار نداشته‌اید در آنجا ببینید توجه کنید. سپس معین کنید کدام حس آن را اثرگذارتر القا خواهد کرد. چه بسا صحنه‌ی شما یک گاراژ باشد و هنگامی که یک گاراژ واقعی را بازدید می‌کنید از دیدن یک میز آرایش غبارآلود در گوشه‌یی شگفت‌زده شوید. شاید بهترین راه توصیف این میز آرایش، بیش از منظره، بوی آن باشد. اگر روی بوی آن متمرکز شوید می‌توانید به آنچه داخل کشوهای میز آرایش هست یا بوده اشاره کنید. این نکته شخصیت شما را از طریق گفت‌وگو و یک عملِ جالب هدایت می‌کند.

۵. از صحنه‌های کلیشه‌یی بپرهیزید. توفان و تندرِ شبانه در قتلهای مرموز بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد. شب داغ تابستانِ شهر برای نشان دادن هیاهویِ گروهی، یک پس‌زمینه‌ی مشهور است. پرداختن به منازعه‌یی در یک آرایشگاه بیش از نشان دادن

صحنه‌ی دادگاه ثمربخش است. نشان دادن یک صحنه‌ی عاشقانه در یک محل شلوغ و پر ازدحام بر ساحل دریا به هنگام غروب رجحان دارد. اجازه دهید که بازی ورزشی پر هیجان در جایی مثل محوطه‌ی تنگ و محدود آشیانه‌ی هواپیما انجام شود. پرداختن به حوادث در محلهایی نامحتمل باعث غنای طرح می‌شود. زیرا شما را وامی‌دارد تا به انگیزه‌های شخصیت بپردازید و گره‌هایی طراحی کنید که نشان دهد چرا آن حادثه در جایی روی داده که انتظارش نمی‌رفته است.

۶. ارزش رنگ را فراموش نکنید. به خاطر داشته باشید که هر رنگ دارای شمار معینی از بازتابهاست.

۷. تخیلات شخصیتها به شما کمک می‌کند تا توصیف صحنه را رنگ و طعم دیگری ببخشید. تقابل و تضاد افکار شخصیت درباره‌ی محلی که آرزو دارد باشد با جایی که هست ترکیب مهیجی از جزئیات را خلق می‌کند.

۸. اگر از بازگشت به گذشته استفاده می‌کنید، کاربرد جزئیات صحنه‌یی برای به جریان انداختن خودِ بازگشت به گذشته، کمک مفیدی است. اگر لازم است آلن خاطرات مربوط به سفر ماهیگیری را که مقارن با مرگ پدرش بود به خاطر آورد برای این صحنه یک قایق ماهیگیری تدارک ببینید تا خواننده را به درون افکار آلن ببرد.

۹. استفاده از صحنه، دست شما را برای کاربرد تشبیهات باز

می‌گذارد. اگر پس‌زمینه بیابان است، چشمهای سبز ساشا می‌تواند به رنگ خاکستری ـ قهوه‌یی کاکتوسهای سرخمره‌یی کنار پایش در آید. به این ترتیب به خواننده، هم در مورد جزئیات صحنه و هم شخصیت، اطلاعات فشرده‌یی می‌دهید.

۱۰. به‌خاطر داشته باشید که حتی جزئیات اشاره شده می‌تواند جلوه‌یی از روح شخصیت شما را منعکس سازد. اگر داستان شما از دیدگاه جی که بر لبه‌ی صخره ایستاده است نوشته شده اما روایت جزئیات مربوط به پرتگاه را مطرح نمی‌سازد؛ خوانندگان شما بدون اینکه در گفت‌وگو اشاره‌یی به ارتفاع صخره شده باشد ترس جی را احساس می‌کنند.

۱۱. توصیف طولانی صحنه - به ویژه در شروع داستان - نیروی حرکت طرح را کاهش می‌دهد. اگر متوجه شدید که توصیف صحنه در نخستین پیش‌نویس اثرتان طولانی است، بگذارید کار به همین نحو تداوم یابد، اما به هنگام بازنگری آن را خلاصه کنید. در مورد اینکه جزئیات معین را کجا باید جا داد، به آثار احساسی و نمادین جزئیات بر روی شخصیتها و خوانندگان توجه کنید.

۱۲. برای کاستن از سرعت شخصیتها و بنابراین برای افزودن بر تعلیق از جزئیات صحنه‌یی استفاده کنید.

۱۳. اگر در یک داستان کوتاه بیش از یک صحنه را به کار می‌برید

به خاطر داشته باشید که برای انتقال یک صحنه به صحنه‌ی دیگر می‌توانید از سرعت روایت خود بکاهید. به این ترتیب لازم است پرداختن به دو صحنه را در یک صحنه مورد ملاحظه قرار دهید. مزرعه‌ی گوجه‌فرنگیِ اِما، جالبتر به‌نظر می‌آید اگر او، آن را در کنار یک زمین قدیمی بیسبال بکارد.

۱۴. گهگاه، می‌توانید اجازه دهید تا خود شخصیتها از طریق گفت‌وگو، جزئیات صحنه‌ها را توصیف کنند. این روش به خوانندگان کمک می‌کند تا رابطه‌یی حسی با آگاهی و حس شخصیتهایتان از مکان پیدا کنند.

۱۵. در مجموع، صحنه باید در بافت کلی داستان شما تنیده شود، آن هم به طریقی که روی طرح اثر بگذارد. شخصیتها به اندازه‌یی که با یکدیگر ارتباط متقابل پیدا می‌کنند باید با صحنه نیز مرتبط شوند و اثرگذاری متقابل پدید آورند. همان‌گونه که آنها تغییر می‌کنند و صحنه عوض می‌شود واکنشهای احساسیشان نیز باید گسترده شود. آنها باید جزئیات کلیدی صحنه‌ها را به مدد حواس پنجگانه‌ی خود تجربه کنند؛ بدین طریق است که داستان شما غنا می‌یابد.

مارسی هرشمن[1]

نقل جزئیات

نویسندگان به طور طبیعی به جزئیات عشق می‌ورزند. ما حتی در آشوب و غوغای درونی خود نیز به جزئیات توجه می‌کنیم و بخشی پاز آموزشی که می‌بینیم با هدف پرورش این خصوصیت صورت می‌گیرد. مثلا ممکن است وقتی وارد اتاقی می‌شویم به این جزئیات توجه کنیم: خانم "الف" سرش را پایین می‌اندازد و روی خود را بر می‌گرداند و این به معنی آن است که از رفتار ماهِ گذشته‌اش نسبت به من شرمگین است. پلکهای رنگ‌پریده‌اش هم پرش نامحسوسی دارد. چنین جزئیاتی در زمان مقتضی می‌تواند به کار آید.

ما، گذشته از انگیزه‌های درونی، با توجه به هدفهای حرفه‌یی خود نیز به جزئیات می‌نگریم و در آثارمان از آنها استفاده می‌کنیم.

---

1. Marcie Hershman

گاهی این جزئیات را سالها در ذهن نگه می‌داریم و یا روی سیاهه‌یی ثبت می‌کنیم تا در زمان مناسب وقتی خواستیم روی شخصیت یا داستانی کار کنیم آنها را به کار ببریم. در چنین شرایطی مثلا ناگهان "کشف" می‌کنیم که نشان دادن تلوتلو خوردن قهرمان اصلی به هنگام راه رفتن حاکی از آن است که او در حال جاسوسی همسر سابق خویش ناگهان خود را با او روبه‌رو می‌یابد. اما در پایان داستان، زمانی که خصوصیات شخصیت پیچیده‌ی قهرمان اصلی مشخص شد، ممکن است به این نتیجه برسیم که آن طرز راه رفتن مناسب حال احساسی او نیست و به هنگام اصلاح و بازنویسیِ اثر، آن را حذف کنیم.

اگرچه طرز راه رفتن آقای "ب" در این بازنویسی حذف می‌شود اما مثل یک ذره شن در صدف تخیل ما باقی می‌ماند تا بعدها در جای مناسب خود، مثل یک مروارید، به کار رود.

استفاده از جزئیاتی با دلالتهای دقیق و روشن نه فقط به نویسنده و خواننده دیدگاهی تکامل یافته‌تر از منش قهرمان می‌بخشد، بلکه اگر به اندازه‌ی کافی از واقعیت ساختاری برخوردار باشد، شخصیت را بیش از پیش در اندازه‌های جهان خارج معرفی می‌کند.

نقل جزئیات معمولاً به چند منظور صورت می‌گیرد؛ هم می‌تواند

بازگوکننده‌ی مضمون باشد و هم می‌تواند به کار ارایه‌ی طرح بیاید. ممکن است افزون بر یک هدف عام‌تر (عمل و طرح) کنجکاوی موذیانه‌یی را نیز بر ملا کند (شخصیت و مضمون).

جزئیات مؤثر، جزئیات ضروری است. چیزی را اتلاف نمی‌کند. بیش از آنکه از اهمیت وجودی برخوردار باشد، قاطع است؛ و به جای اینکه صرفاً صفحه را پر کند، گواه نکات اجتناب‌ناپذیری است که پذیرفتنی به‌نظر می‌رسد.

بهتر است این گفته‌ها را با ذکر اولین جمله از داستان کوتاهی به نام خانم ساندرز خطاب به دنیا می‌نویسد نوشته‌ی لین شارون شوارتز[1] توضیح دهم. این داستان یکی از اولین داستانهایی بود که شوارتز در سال ۱۹۷۸ منتشر ساخت. او از همین نخستین گام حرفه‌یی خود به شیوه‌یی چشمگیر از جزئیات سود جست.

در این مورد، لازمه‌ی درک میزان اثرگذاری جزئیات، آشنا شدن باطرح داستان است. خانم ساندرز خطاب به دنیا می‌نویسد، داستان زن بیوه‌یی است که اشتیاق وافری به این دارد که کسی او را با نام کوچکش صدا کند. اما آنهایی که برای اجابت این خواسته به اندازه‌ی کافی صمیمی‌اند، یا مرده‌اند یا نقل مکان کرده‌اند. افراد جوانی هم که

---

1. Lynne Sharon Schwartz

در همسایگی او سکونت دارند هنوز به این فکر نیفتاده‌اند که نام کوچکش را از او سؤال کنند. خانم ساندرز از نسل آدمهای «خیلی مؤدب» است و نمی‌توان صریحاً از او چنین سؤالی را پرسید. پس از این چه روی می‌دهد؟ او با استفاده از یک قوطی رنگ، در خفا نامش را اینجا و آنجا می‌نویسد. نام او با خطوطی کج و کوله بر روی دیوارهای ساختمان پدیدار می‌شود؛ اما البته همه می‌پندارند که این کار پسر بچه‌هاست تا اینکه... اما اجازه دهید به جمله‌ی اول برگردیم:

> خانم ساندرز، کیسه‌ی پلاستیک سفید زباله را در آشغالدانیِ فضای سبز پشت ردیف آپارتمانها انداخت و در جست‌وجوی چهره‌ی آشنایی اطراف را ورانداز کرد. اما بجز دو کودک خردسال که کمی دورتر در زمین بازی سرگرم جست و خیز بودند کسی را ندید. شانه‌هایش را بالا انداخت و نیم نگاهی به آفتاب بی‌رمق صبحگاه بهاری افکند، و برای بازگشت به خانه از پله‌ها بالا رفت.

اکنون شما نیز مانند نویسنده از طرح و محتوای داستان آگاهی دارید و می‌بینید که یک حادثه‌ی به ظاهر اتفاقی، چگونه با کل اثر ارتباط پیدا می‌کند. خانم ساندرز زندگی خود را بیهوده می‌پندارد و شوارتز این معنا را با دور ریختن زباله‌ها نشان می‌دهد. خانم ساندرز از دوستیهای دوجانبه محروم است اما در این صحنه با کودکان

خردسالی روبه‌رو می‌شود که نه فقط آشنا نیستند بلکه با او در شرایط مساوی هم قرار ندارند. این نشانه‌ی بی‌هویتی است. "داشتن هویت" به هسته‌ی اصلی مبارزه‌ی خانم ساندرز تبدیل می‌شود. این جمله با یک صعود پایان می‌پذیرد: «برای بازگشت به خانه از پله‌ها بالا رفت.» در واقع، در هفده صفحه‌ی بعدی، او دو «درِ» واقعی و مجازی را می‌بندد.

تمامی آنچه در مورد جمله‌ی اول گفته شد نشان می‌دهد که به احتمال زیاد پس از پایان داستان دوباره روی آن کار شده است. سرانجام نویسنده می‌تواند قهرمان داستان را به انجام هر کاری در دنیا وادار کند. مثلا شوارتز می‌توانست خانم ساندرز را در حال آواز خواندن زیر دوش یا تماشای تلویزیون نشان دهد، اما او در جست‌وجوی بهترین جزئیات بوده است، و به جای آنکه داستان را به حال خود واگذارد، آن را کلمه به کلمه شکل داده است.

احتمال دارد افراد بسیاری بر سر اینکه تنها با کمک جزئیات مؤثر نمی‌توان در کار نوشتن موفق شد با شما بحث کنند و دلیلشان این باشد که به جزئیات معمولی هم نیاز است. خوب گاهی اوقات به جزئیات معمولی نیاز دارید؛ ولی در تجربه‌ی حرفه‌یی یک نویسنده به ندرت این «گاهی اوقات» پیش می‌آید.

برای تشخیص صحت و سقم این استدلال راهی وجود دارد.

لابد متوجه شده‌اید که بعضی از هنرآموزان کارگاه‌های داستان‌نویسی، داستان خود را با توصیف چشمان وق‌زده‌ی شخصیتی شروع می‌کنند که از خواب بیدار شده و به عقربه‌های ساعت شماطه‌دار خیره مانده است. جمله‌ی بعدی احتمالاً حاکی از آن است که ساعت هشت و پانزده دقیقه، یک و بیست و شش دقیقه یا دقیقاً پنج را نشان می‌دهد.

آیا نویسنده می‌تواند از کاربرد این اعداد که برای اشاره به اوقات شبانه‌روز ضروری است چشم‌پوشی کند و در عوض برای تشریح عمل درونی و بیرونی داستان از جزئیات مؤثر استفاده نماید؟ یا مثلاً می‌توان از جزئیات صحنه‌یی دیگر، که شخصیت در برابر آینه‌ی حمام ایستاده است و بنابراین فرصتی است برای نویسنده تا از چهره‌ی او توصیف دقیقی به خواننده ارایه کند، چشمپوشی کرد؟

می‌دانیم که اغلب مردم به هنگام صبح با زحمت رختخواب را ترک می‌کنند و با زحمت خود را به حمام می‌رسانند.

موقعیتی را که این نویسنده به وجود آورده است تا صرفاً از جزئیات معمولی استفاده کند (جزئیاتی مثل اوقاتی که ساعت نشان می‌دهد و آینه‌ی حمام) تصویری از یک شخص نوعی در اختیار می‌گذارد نه یک شخص خاص؛ شخصیتی ویژه که در موقعیتی ویژه خلق می‌شود. بدین طریق است که داستان از همان لحظه‌ی اول از جزئیات مؤثری برخوردار می‌شود که غیرعادی بوده و نیروی

فراوانی در خود نهفته دارد.

حال اجازه دهید روشهای عملی مباحث تکنیکی فوق را ارایه کنیم. پاراگراف زیر را از شروع رمان جدیدم به نام ایمن در آمریکا انتخاب کرده‌ام که توجه خواننده را معطوف به شخصیت اصلی، ایوان ایچنبوم[1]، می‌سازد:

> اول بازوی چپ‌اش خشک شد، اگرچه بر روی این دست نخوابیده بود؛ دستکم تا آنجایی که به یاد می‌آورد وقتی بیدار شده بود به پشت خوابیده بود. بازوی برهنه‌اش راآهسته بالای سرش برد. دردی حس نمی‌کرد، فقط کرختی و سرما بود. بعد شروع کرد به مشت و مال گردن و شانه‌هایش که درد نمی‌کرد. همان‌طور که داشت ماهیچه‌ها را می‌فشرد، نور خفیف اتاق روی چند تار موی پشت دستش تابید. روز شروع شده بود؛ لبه‌های کرکره‌ی چوبیِ ونیزی، به صورتی گراییده بود. شصت و هفت سال از زندگی‌اش می‌گذشت و حالا دیگر می‌دانست چگونه از پس دردها و رنجهای خود برآید. بعد بازویش را پایین انداخت و دستش را زیر لحاف برد تا از گرمای دلچسب آن لذت ببرد.

این پاراگراف با ساعت شماطه‌دار دنبال نمی‌شود بلکه با حرکات

---

1. Evan Eichenbaum

مرد که می‌کوشد بفهمد چه چیزی از خواب بیدارش کرده است ادامه می‌یابد. از همان ابتدا وجود مشکلی مربوط به ایوان را حس می‌کنیم زیرا او به آهستگی بازوی برهنه‌اش را در معرض هوای خنک نگه می‌دارد، گویی در پی تسکین و آرامش است؛ می‌بینیم ماهیچه‌هایش را آرام و با احتیاط مشت و مال می‌دهد. اینها جزئیاتی است که از وی اطلاعاتی به ما می‌دهد. جزئیاتی که حکایت از وقوع حادثه‌یی می‌کند: حمله‌ی قلبی در راه است.

در انتها، اجازه دهید به عقب برگردیم و به سراغ اولین مشکل برویم، معضل ساعت شماطه‌دار. کدام یک از جملات زیر در اثبات اینکه ایوان صبح زود از خواب برخاسته است گویاتر است:

ـ ساعت، پنج و بیست و سه دقیقه را نشان می‌داد.

ـ لبه‌های کرکره‌ی چوبی ونیزی، به‌صورتی گراییده بود.

نویسنده به هنگام بازنویسی، جمله‌ی نخست را حذف می‌کند و جمله‌ی بعدی را حفظ می‌نماید. علتش هم این است که خواننده با تصویر کرکره‌های چوبیِ روشن از نور آفتابِ صبحگاهی، به اتاق خواب قهرمان داستان وارد می‌شود و نه فقط از تزیین اتاق اطلاع پیدا می‌کند بلکه از دنیای خارج که وسیع، آرام، طبیعی و توقف‌ناپذیر و سرشار از نور مرتعشی است که نشانگر شروع داستان است به نوعی آگاهی می‌رسد.

این است آن جزئیات مؤثر، به‌دقت انتخاب شده، ضروری و فراگیری که قادر است احساسی زنده از تصویری بزرگتر به ما بدهد.

حقیقت این است: به تناسب نوشته‌ی خود، نه فقط باید به جزئیات بپردازید، بلکه لازم است روی آنها کار کنید.

۱۱

توصیف در داستان

بارنابی کنراد[1]

توصیف

تجربه‌ی مفید من درباره‌ی توصیف، به خاطره‌ی دیدار سن کلر لوئیس باز می‌گردد. بیست و چهار سال داشتم و مشغول دیدار از والدینم در سانتا باربارای کالیفرنیا بودم که در روزنامه خواندم سن‌کلر لوئیس نویسنده‌ی مشهور در شهر به سر می‌برد. همیشه آرزو داشتم که نخستین برنده‌ی آمریکایی جایزه‌ی ادبی نوبل را ملاقات کنم. خالق آثاری چون خرگوش، خیابان اصلی، و المر گانتری. پس عزم را جزم کردم و طی یادداشتی که برایش فرستادم نوشتم من «داستان‌نویس آینده» هستم و به این وسیله می‌خواستم عرض ادب کنم. در عین ناباوری مرا به صرف چای برای روز بعد دعوت کرد.

---

1. Barnaby Conrad

محض دیدار با او برایم جالب بود. در پایان ملاقاتمان از من خواست تا بعضی داستانهایم را به او نشان دهم. به خانه رفتم و با هفتاد و پنج صفحه از اولین صفحاتی که آرزوها و رؤیاهایم را در خود داشت بازگشتم. از این شروع بسیار به خود می‌بالیدم. توصیفاتی شاداب و سرزنده از آزورس[1] که قهرمان داستانم در حال دیدار از آن بود ارایه کرده بودم. نویسنده‌ی مشهور، صفحاتی از کار مرا خواند و سرانجام گفت: «چرا خودت را از شرشان خلاص نمی‌کنی؟ پاره‌شان کن، نابودشان کن.» منظور این نویسنده‌ی مشهور اولین داستان بلند هفتاد و دو صفحه‌یی‌ام بود که یک سال تمام روی آن وقت گذاشته بودم. صفحاتی که عاشقانه نوشته و بازنویسی کرده بودم. خشکم زده بود. اشتباهم چه بود؟ شوک وحشتناکی بر من وارد آمده بود. اعتراض کردم: «اما، اما مجبور بودم حال و هوا و صحنه را با هم وفق بدهم، این‌طور نیست؟» و او زمزمه کرد: «اگر بخواهم در مورد آزورس مطلبی بخوانم به مجله‌ی نشنال جئوگرافیک مراجعه می‌کنم نه به یک داستان بلند هفتاد و دو صفحه‌یی.» و سپس پند پر ارزشی را برایم گفت که به کار هر نویسنده‌یی می‌آید: «آدمی داستان را برای حسّش می‌خواند نه به خاطر اطلاعاتش. اگر خوانندگان

---

1. Azores

اطلاعاتی را هم در ضمن آن حسها به دست آورند بد نیست اما حس در اولویت است. توصیف خالص هیچ‌گاه به موفقیت داستان کمک نمی‌کند. داستان شما وقتی که کشتی در آن جزایر دیدنی متوقف شد، پویایی خود را از دست داد. اما موارد جالبی در سه صفحه از آن به چشم می‌خورد. سه صفحه پر از ماجرا، حس، و شخصیت‌پردازی. اجازه بده یک نگاه دیگر به آنها بیندازم.»

نتیجه آن بود که او از چند صفحه‌ی بعد کار را پسندید، و مرا به عنوان منشی همراه خود پذیرفت. همراه او به یک مسافرت شش‌ماهه رفتم، که پر بود از شگفتی و دستاوردهای مفید.

مهمترین نکته در این باره این است که نباید اجازه دهید توصیف - مهم نیست چقدر زیبا نوشته شده‌باشد - داستان شما را متوقف کند.

این باید همیشه در ذهن نویسنده‌ی داستان محفوظ بماند که در مورد هیچ چیز توضیح اضافی ندهد؛ خواه صحنه‌ی غروب باشد یا گورخرهایی در ساحل. این کار به صداقت داستان شما لطمه می‌زند و توجه خوانندگان را به بیراهه می‌کشاند.

قانون طلایی المور لئونارد[1] را، که می‌گوید: «سعی می‌کنم

---

1. Elmore Leonard

آنجاهایی را که خواننده را عملاً جا می‌گذارد حذف کنم»، به خاطر بسپارید.

عوامل و نیروهای بازدارنده دقیقاً کدامند؟

ای. بی. گوتری[1]، نویسنده‌ی آثار موفقی چون آسمان پهناور هشدار می‌دهد:

«هر چیز خارج از داستان را می‌توان جایگزین آن چیزهایی کرد که اجزای بازدارنده نامیده می‌شود. افشای پایان، توضیح، توصیف، و استقلال راوی عجول، هر یک بازدارنده‌اند. اینجاست که این عوامل به عنوان مانعی در برابر روانی داستان شما عمل می‌کنند. سدی در مقابل جریان سیال اثر. و فراموش کردن این حقیقت محض که توصیف یک جسم یا جریان باید با حرکت داستان هماهنگ باشد بسیار ساده است.»

این بدان معنی نیست که اگر دارید درباره‌ی یک دکتر، حقوقدان یا یک صیاد چیز می‌نویسید نمی‌توانید بسیاری از اطلاعات مربوط به حرفه‌ی آنها را ارایه کنید. بلکه این کار را باید با زیرکی موشکافانه‌یی انجام دهید. اطلاعات را درون و در اطراف ماجرا و درگیری شخصیتهای داستان جای دهید.

---

1. A. B. Guthrie

توصیفهای خود را پر حرارت اما مفید دنبال کنید. اگر لازم است درباره‌ی مشکل مرکزی شخصیت داستان توصیفهایی ارایه کنید. عبارت «غروب زیبای خورشید در پشت کوه‌های بنفش، آن هنگام که گاوها پرتوهایش را می‌نوشیدند» را از دیدگان شخصیت زن یا شخصیت مرد توصیف کنید. شخصیت به واقعه نگاه می‌کند و زیبایی آن را با زشتی موقعیت کنونی خود مقایسه می‌کند. یا آن را به آرامش عمیق گذشته‌هایش مربوط می‌سازد. مهم این است که توصیف جلوه‌یی از دنیای درونی و احساسات شخصیت یا هر آنچه موجب تحرک داستان می‌شود به ما بدهد.

وقت زیادی را صرف توصیف غیر ضروری محیط نکنید.

به قطعه‌ی زیر از یک داستان کوتاه که در کنفرانس نویسندگان سانتا باربارا ارایه شده است دقت کنید:

کانی به بیرون از پنجره‌ی قطاری که او را به محل ازدواجش در آن طرف کشور، یعنی سانفرانسیسکو می‌برد نگاه کرد. قطار در شهر کوچک بیگ‌ریور متوقف شد. روی تابلو نوشته شده بود: جمعیت ۲۵۱. او ردیف خانه‌هایی را که همه مثل هم بودند از نظر گذراند. تقریباً روی ایوان تمام خانه‌ها یک سگ زرد خوابیده بود. در اصل، بیگ‌ریور، یک معدن فعال و رو به ترقی بوده اما حالا متروکه مانده است. کانی روی سکوی ایستگاه

مردی را با چوب زیر بغل دید که سرگرم فروش روزنامه بود. شهر در سال ۱۸۹۲ توسط متیو کرامپ (۱۸۹۹ - ۱۸۵۰) کشف شده است و بزرگترین مایه‌ی شهرتش این است که تدی روزولت یک روز در سال ۱۹۱۲ از آن بازدید کرده است. روزولت درباره‌ی این شهر فقط گفته است: پهلوان‌پنبه. قطار دوباره سوت کشید و کانی دستش را به علامت خداحافظی با شهر بیگ‌ریور، تکان داد. این دیدار دیگر هیچ‌گاه اتفاق نمی‌افتاد.

افزودن این قطعه به یک داستان بلند، تلف کردن فضاست. و خود بسیار کوتاهتر از آن است که داستان کوتاه نامیده شود. تنها دلیل برای افزودن این قطعه‌ی توصیفی درباره‌ی شهر می‌تواند این باشد که کانی را به نحوی با گذشته یا آینده‌اش مرتبط سازد، آن هم به اختصار.

کانی اگرچه هرگز این شهر کوچک را ندیده بود، آن را به خوبی می‌شناخت. او از تمام شهرهای کوچک متنفر بود. خود او از شهر کوچکی بود کاملاً شبیه بیگ‌ریور؛ و تنها تفاوتش این بود که اسم دیگری داشت و در ویرجینای غربی واقع شده بود. حالا خدا را شکر می‌کرد که داشت به شهر بزرگی می‌رفت. یک شهر بزرگ و فریبنده. جایی که از حیث زیبایی و استادی در موسیقی و آواز مورد ستایش بود. تا قطار از این شهر بدترکیب و

زشت خارج شود کانی به سختی توانست آن دقایق را تحمل کند.

حالا همین نمونه را با واکنش دیگری از سوی شخصیت ارایه می‌کنیم:

کانی این شهر کوچک را دوست داشت. ردیف درختها، خیابانهای خاکی، کلیسای کوچک سفید رنگ، و سگهای خواب‌آلود آنجا به او آرامش می‌داد. شاید فقط یک بار پس از آنکه با اِد ازدواج کرده بود توانسته بود او را به ترک سانفرانسیسکو پرجمعیت و انتقال به یک شهر کوچک مثل بیگ‌ریور متقاعد کند. در خیال به خانه‌ی بزرگی فکر می‌کرد که در آن می‌توانستند سه بچه‌یی را که آرزویش را داشتند به‌راحتی بزرگ کنند.

در هرکدام از مثالهای بالا دلیل قانع‌کننده‌یی برای توصیف بیشتر شهر وجود دارد، چون ما چیز تازه‌یی درباره‌ی شخصیت اصلی می‌آموزیم: آرزوهایش، رؤیاهایش و شخصیتش. بنابراین می‌توانیم به طور کلی بگوییم آنچه توصیفات فیزیکی را اعتبار می‌بخشد واکنش شخصیتها نسبت به محیط خودشان است. توجه کنید به استفاده از احساس برای تأیید توصیف: تنفر در مثال اول و عشق در مثال دوم. دیوید لاژ[1] داستان‌نویس ادعا کرده است:

---

1. David Lodge

توصیف در یک داستان خوب هرگز یک توصیف صرف نیست. خطر توصیفات جزءبه‌جزء این است که تزیینات منظمِ متوالی و پی‌درپی در ترکیب با بی‌تکلیفیِ داستان خواننده را می‌خواباند.

اظهار نظر لاژ را بپذیرید و آن را بر روی یک نوار بنویسید و در معرض دید خود قرار دهید.

«توصیف در یک داستان خوب هرگز یک توصیف صرف نیست» ما را به نکته‌ی مهم دیگری درباره‌ی توصیف هدایت می‌کند:

توجه خواننده را با تمرکز بر روی یک عمل نه چندان مهم از دست ندهید. این اشتباه بیش از آنچه فکر کنید در کار نویسندگان تازه‌کار رواج دارد.

در اینجا مثالی از یک دست‌نوشته که متعلق به یکی از دانشجویانم می‌باشد می‌آورم:

او به‌آرامی از روی صندلی برخاست و به سمت در رفت. لحظه‌یی مکث کرد. دستگیره‌ی فلزی در دستِ پر لک و پیس و نمدار و سوخته‌اش سرد می‌نمود. دستگیره را به طرف چپ چرخاند و درِ قهوه‌یی روکش شده با چوب بلوط را فشار داد. در با صدای کشداری باز شد. سپس با کفشهای کهنه‌اش که غژ غژ صدا می‌داد، قدم‌زنان به بیرون و زیر آفتاب درخشان روز رفت و به طرف پله‌های سنگی حرکت کرد. فورد مدل ۱۹۵۹ خودش را

روشن کرد و به طرف شهر راند و برادرش را با شلیک اسلحه‌یی کشت.

واضح است که در اینجا تمرکز به غلط بر روی ماجرا گذاشته شده است!

این توصیه را می‌توان بدین صورت به نویسندگان گفت که از تمرکز بی‌جهت روی یک شخصیت فرعی، که حضور و نقشی جزئی دارد، بپرهیزید. برای مثال، گفتن اینکه «پیشخدمتِ مرد، چهره‌ی جویده‌یی داشت و با مادر بیوه‌اش از یوگسلاوی آمده بود» یا اینکه «خدمتکارِ زن موهایی به رنگ شبق داشت، آدامس می‌جوید و برای تندنویس شدن در دادگاه دوره می‌دید» ممکن است ما را از توجه به آنچه بین زوج جوانی که سر میز نشسته‌اند می‌گذرد، منحرف سازد.

نکته مهم دیگر درباره‌ی توصیف این است که عام برخورد نکنید بلکه دستچین کنید؛ مهمترین مشخصه‌ها را انتخاب کنید.

آسمان رنگ آبی به خود گرفته بود. پرندگان اینجا و آنجا مشغول بال‌زدن و اوج گرفتن بودند. کوهها در دوردست مه‌آلود و مبهم بود و بوی خوشی از مزارع سرسبز به مشام می‌رسید.

از روی این توصیف به سرعت می‌فهمیم که با فردی غیر حرفه‌یی یا بهتر است بگوییم با نویسنده‌یی تنبل طرف هستیم. چرا؟

چون این توصیف جلوه‌یی عمومی و سرگیجه‌آور دارد. تصویری غیرمتمرکز. ما می‌توانیم این اجزا را با نگاهی ویژه به همان منظره چنین بپرورانیم:

آسمان شبیه آسمان نقاشی یک کودک بود. همان رنگ آبی تیره. در دوردستها کوهستان از بالا تا پایین دانه دانه مانند پشت یک دایناسور به نظر می‌رسید و دسته‌یی از غازان وحشی که به صورت ۷ پرواز می‌کردند پر سر و صدا از فراز سر می‌گذشتند. بوی خوش علف تازه چیده شده‌ی مزارع سرسبز، شامه را می‌نواخت.

اگر احساس می‌کنید که باید درباره منظره‌ی ثابت یا آب و هوا چیزی بنویسید، سعی کنید این کار را با خلاقیت انجام دهید؛ مانند توصیف گرما در کتاب امواج اثر ویرجینیا وُلف:

آفتاب به جمعیت انبوه در هم فشرده‌ی روی تپه‌های جنوبی مشت می‌کوفت و در عمق آب کفِ رودخانه، آنجایی که زیر پلِ مرتفع پیچ می‌خورد، انعکاس می‌یافت ... بر دیواره‌ی باغ می‌تابید و هر گودی و هر رگه آجری تشعشعی نقره‌یی رنگ یافته بود. بنفش رنگ و تابناک و چنان لطیف که گویی اگر آن را لمس می‌کردی انگشتانت در رگه‌های غبار ذوب می‌شد.

هیچ‌کس به‌خوبی نویسنده‌ی روسی، آنتوان چخوف، به این نکته‌ی اخیر درباره‌ی توصیف توجه نکرده است. در اینجا بخشی از

یکی از نامه‌های او را که خطاب به یک دوست نویسنده نوشته شده و او را تشویق به پرهیز از توصیفهای تکراری عام کرده است می‌آوریم:

به عقیده‌ی من یک توصیف واقعی از طبیعت باید خیلی خلاصه باشد و شکلی پیوسته داشته باشد. توصیفهای تکراری‌یی مانند «خورشیدِ در حال غروب در امواج دریای تیره تن می‌شست، و طلای بنفش خود را می‌پراکند، و غیره» باید فراموش شود. در توصیف طبیعت نویسنده باید جزئیات کوچک را غنیمت بشمرد و آنها را به‌گونه‌یی جمع‌بندی کند که هنگام خواندن وقتی چشمهایتان را می‌بندید بتوانید تصویر را مجسم کنید. پیام صریحاً این است: «با جزئیات، موشکافانه برخورد کن.»

۱۲

پیش‌نویس داستان

جان دوفرنی[1]

پیش‌نویسهای ساده

این یکی از مواردی است که هنرآموزان نویسندگی از درک آن ناتوانند. آنان پیش‌نویسی از یک داستان را روی کاغذ می‌آورند در حالی که کاملاً ناامیدند و یا به‌زودی دچار سرخوردگی می‌شوند. آنها نمی‌توانند درک کنند که تازه در ابتدای کار هستند و حتی در دومین یا سومین پیش‌نویس هم هنوز مبتدی‌اند.

الیزابت هاردویک

خلق آثار داستانیِ کوتاه و بلند تنها با نوشتن صورت نمی‌گیرد مگر اینکه بازبینی شوند. تمامی حاصل داستان به این بازبینی‌ها برمی‌گردد. بنابراین جای تعجب نیست که مجلات ویژه‌ی

---

1. John Dufresne

نویسندگان و کلاسهای آفرینشهای ادبی، آکنده از پندهایی در مورد طرح داستان، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، و مانند اینهاست. چنین مباحثی از ارزشهای والایی برخوردار است، زیرا به نویسنده کمک می‌کند تا به زبان مناسبِ داستان دست یابد، دیدگاه داستان را به دور از ابهام ارایه دهد، و بافت قوی و پرباری از لحاظ معنی را به دنیای داستانی خود بیفزاید.

هدف من از این نوشتار کنکاشی است درباره‌ی اتفاقی که قبل از دست از کار کشیدن لازم است. درباره‌ی این است که کار کاویدن و استخراج از معدنِ تصویرسازی چقدر سخت و طاقت‌فرسا است. به دنبال این هستم که روند تألیف را بیازمایم نه حاصل کار حاضر و آماده را، چون مهمترین عامل در بازبینی این است: باید چیزی برای بازبینی وجود داشته باشد؛ یعنی پیش‌نویس.

فرانک اوکانر پیش‌نویس را این‌طور تفسیر می‌کرد: «من پیرو این توصیه‌ی گی دومو پاسان هستم که می‌گوید "کاغذ سیاه کنید". من از مبادرت به نوشتن هر آشغالی که خطوط برجسته‌ی داستان را پوشش می‌دهد ابایی ندارم، آن‌گاه است که همه‌چیز در جلوِ دیدگانم ظاهر می‌شود.» روی کاغذ آوردن یک پیش‌نویس نباید مشکل باشد چون حس دچار اشتباه نمی‌شود. شما در حال ارایه‌ی چیزی نو و عجیب به دنیا هستید. چیزی که قبلاً هرگز وجود خارجی نداشته است. در

پیش‌نویس نه می‌خواهید چیزی را ثابت کنید و نه از چیزی دفاع. همه چیز خیالی است. پیش‌نویس تنها به شما تعلق دارد. هیچ کس آن را نخواهد دید. آن را برای اینکه به کسی نشان دهید نمی‌نویسید. هنوز نه. پیش‌نویس را برای این به رشته‌ی تحریر در می‌آورید که بتوانید آنچه را نوشته‌اید بخوانید و آنچه را که می‌خواهید از این پس بگویید مشخص کنید.

شما پیش‌نویس داستان خود را از همان جایی آغاز می‌کنید که هر کس دیگر می‌کند. مثل این است که سر در راهی نهاده‌اید که خود نمی‌دانید به کجا ختم خواهد شد. شاید مقصدی را در ذهن داشته باشید و حتی ممکن است که مسیر را آغاز کنید اما آنچه در طول مسیر با آن برخورد خواهید کرد ممکن است خیلی به کمک سوژه‌ی شما بیاید. این بی‌اعتمادی، در عین ترسناکی، برای روند نوشتار فریبنده است. چون در عین حال که دست نویسنده را برای حتی افشاگری، تشجیع و غافلگیری باز می‌گذارد، برای دست بردن در شخصیت و یا طرح داستان به منظور تصحیح تصور منطقی، و معمولاً غیرمنطقیِ آنچه به داستان مربوط می‌شود، ایجاد مانع می‌کند. به هنگام نوشتن پیش‌نویس، کار را از تردیدها شروع می‌کنید و به سمت یقین پیش می‌روید.

همه‌ی قسمتهای داستان باید اطمینان‌بخش باشد؛ اما این کار

آسان نیست. برای نوشتن داستان پایداری لازم است؛ و برای نوشتن پیش‌نویس به چیزی بیش از پایداری نیاز دارید. این کار ایمان و سماجت می‌طلبد. برنارد مالامود می‌گوید: «پیش‌نویس به شدت متزلزل است. اینجاست که تا حصول نتیجه‌ی بهتر نیاز به توانایی پذیرفتن کاستیها دارید.» شما باید جسارت پذیرفتن شکست خود را داشته باشید. پیش‌نویس جایی است که نویسنده‌ی تازه‌کار اغلب اوقات در استفاده از یک فعل قراردادی و حتی تا حدی منحرف‌کننده، خود را در بن‌بست می‌بیند.

آن تازه‌کاری که ما در ذهن خود مجسم می‌کنیم کسی است که ادعا می‌کند دو جین سوژه‌ی داستانی جذاب و غافلگیرکننده دارد. چنین فردی می‌تواند داستانش را با جزئیاتی دقیق برای شما تشریح کند و سوژه‌ی داستانی او معمولاً از تجربیاتش سرچشمه می‌گیرد. او می‌تواند در مورد مضمون داستانش حرف بزند. قادر است توضیح دهد چگونه تصمیم به ارایه‌ی شخصیتها و نمادها گرفته است و ساخت تنشها چگونه خواهد بود. اما هیچ‌گاه دست به نوشتن نمی‌زند هر چند که این اضطرار را احساس می‌کند. اغلب همین اضطرار است که مانع روایت داستان می‌شود. او قصد دارد روند طبیعی داستان را نادیده گرفته، بی‌درنگ به اصل داستان بپردازد. اما از آنچه هر داستان‌نویس مجربی آگاه است بی‌خبر است و آن این است

که داستان پا به عرصه‌ی وجود نمی‌گذارد مگر اینکه بر روی کاغذ بیاید و اینکه داستان همراه امواج خیال و آهنگ کلمات جان می‌گیرد. این فرد از درک اینکه ممکن است زندگی خودبه‌خود از زیبایی طبیعی برخوردار باشد اما هنر چنین نیست، عاجز است؛ و بدین‌گونه دچار اشتباه می‌شود. او یک سری اهداف رؤیایی را در سر می‌پروراند و خود خبر ندارد که این اهداف در حقیقت همان پیش‌نویس است. این فرد با رها نکردن انتظارات غیرمنطقی خود از توانایی سازماندهی و خلاقانه‌اش تلاشهای خود را خنثی می‌سازد. بدین ترتیب وقتی مشاهده می‌کند اشخاصی را که در ذهن پرورانده است هیچ شباهتی با شخصیتهای روی کاغذ ندارند و همه‌ی آن احساسات پر انرژی زندگی واقعی در آنچه می‌نویسد نمودی ندارد دچار سرخوردگی می‌شود. نویسنده‌ی تازه‌کاری که مطالعه‌ی زیادی کرده است بیشتر در معرض خطر چنین سرخوردگیهایی است. او می‌داند که داستان چخوف، همانکه به‌تازگی خوانده، پر از تلاش و تقلاست، اما داستان او از چنین امتیازی بی‌بهره است. لذا اعتماد به نفس و امیدش را از دست می‌دهد و در برابر مشکلات عظیم داستانِ تازه متولد شده تسلیم می‌شود.

سعی نکنید بیش از آنچه پیش‌نویس ایجاب می‌کند بنویسید. منتظر و متوقع نباشید با نوشتن یک پیش‌نویس داستان را کامل بیابید.

بدترین چیزی که ممکن است در نوشتن نخستین پیش‌نویس از شما سر بزند این است که روی ساختار محتویات داستان متمرکز شوید. در نخستین گامها از کاستیهای سبکِ کار نهراسید. اجازه ندهید منش منتقدانه‌ی شما با شخصیت خلاقانه‌تان سر یک میز با شما باشند. انتقاد، درون نویسنده را محدود و محبوس می‌سازد.

از اولین پیش‌نویس برای کشف جهان داستان خود استفاده کنید و برای شناسایی افرادی که آفریده‌اید وقت بگذارید. اگر می‌خواهید مراقب شخصیتهای داستانتان باشید (اگر شما نباشید خوانندگان هم این دغدغه‌ی خاطر را نخواهند داشت) مجبورید آنها را بشناسید و برای شناخت آنها اقدام کنید. مجبورید با آنها دمخور شوید. با آنها هم‌صحبت شوید و به آنها گوش فرا دهید. آن بخش از وجودتان را که ممکن است در دنیای تحلیل‌گرانه‌ی وظیفه‌مدارِ زندگیِ واقعیتان نادیده بگیرید انتخاب کنید. می‌توانید این کار را با بداهه‌نویسی[1] انجام دهید: نوشتاری سریع و بدون تمرکز بر روی موضوع تا زمانی مشخص. قلمتان را از روی کاغذ بر ندارید. اگر گیر کردید بنویسید: «گیر کردم، باید درباره‌ی غم و غصه می‌نوشتم اما نمی‌توانم.» هر کاری می‌کنید دست از نوشتن برندارید.

اگر مشکل دارید معنی آن این است که دارید فکر می‌کنید.

---

1. free-write

می‌توانید روی هر احساسی، در مورد هر شخصیت و یا مکانی بداهه‌نویسی کنید. اگر به بن‌بست رسیدید اسم یک شخصیت را یادداشت کنید. ۵ یا ۱۰ دقیقه و حتی زمان بیشتری که برای راه انداختن مجدد موتور کار لازم است به بداهه‌نویسی بپردازید یا بی‌خیال به گفت‌وگو با دیگران بپردازید. یک کلمه بنویسید، یک احساس، نام یک شهر و سپس اولین کلمه‌یی را که به ذهنتان خطور می‌کند یادداشت کنید، سپس کلمه‌ی بعدی و بعدی را. باز هم می‌گویم: آنقدر ادامه دهید تا ذهن ناخودآگاه شما ارتباطی انتقادی پیدا کند. هر وقت گیر می‌کنید هرچه سریعتر فهرستهایی را تهیه کنید حاوی تمامی انتخابهایی که شخصیت شما می‌تواند در این مرحله از داستان به عمل آورد. هرگز اولین مورد را پیگیری نکنید. اولین مورد همیشه خیلی روشن و بدیهی است. بعدی را امتحان کنید. اگر سرنوشت این یکی نیز شما را به هیجان نیاورد دوباره سعی کنید. از خود بپرسید چرا او نباید چنین کاری بکند و یا نباید آن کار از او سر بزند. گاهی خودِ شخصیتِ داستان به شما جواب خواهد داد. آنگاه می‌فهمید که جهت را پیدا کرده‌اید. به اتاقی که قهرمانان داستان در آن تجمع کرده‌اند نظری می‌اندازید و هر چیزی را که در آن اتاق موجود است تشریح می‌کنید. از گلهای در هم تنیده‌ی کاغذ دیواری تا سروصدای شوفاژ آهنی و گچبری لب‌پریده‌ی بالای درِ اتاق نشیمن و حتی بوی موز داخل ظرف میوه‌ی چوبی روی لبه‌ی پنجره. حالا

در میان قهرمانان داستان هستید و اگرچه ممکن است کاغذ دیواری مجال بروز در داستان نیابد اما شاید چیز دیگری که مدتها مد نظر داشته‌اید این شانس را پیدا کند. مثلاً قبل از اینکه مرد به همسرش بگوید که دارد ترکش می‌کند متوجه کودکشان شود. واکنش روحی چه خواهد بود؟ در اینجا زمان تهیه‌ی فهرست فرا می‌رسد.

راوی داستان را مجبور کنید تا در مورد قهرمان داستان نظر جالب توجهی را بیان کند. بهتر است این اظهارنظر به نحوی باشد که حتی خود شما را غافلگیر کند. شاید کُنش قهرمان داستان از نوعی باشد حاکی از ناتوانی او که شما آن را از نظر دور نداشته‌اید. سپس در پیرامون این اظهار نظر سؤالاتی معمولی بپرسید. جوابهایی که به این سؤالات داده می‌شود مواد خام بقیه‌ی داستان را تدارک می‌کند.

راوی داستانم، The Fontana Gene، چنین می‌گوید:

> وقتی تامی‌لین، همسر دوم بیلی‌وین فونتانا، برای اولین بار وی را ترک کرد، بیلی وارد مدرسه‌ی ابتدایی واشنگتن شد و درس بهداشت کلاس چهارم را قطع کرد. آن روز پنجشنبه بود او پس از معذرت خواهی از خانم آزی لی اوگلسبی معلم جانشین، بازوی پسر بزرگترش دانی را گرفت و یک سال‌ونیم از مونرو ناپدید شد.

این سطور در حکم یک هدیه بود، زیرا راوی را به گفتن

چیزهایی مجبور کرده بودم که تا آن موقع در مورد بیلی وین نمی‌دانستم. بی‌درنگ با یک پدر، یک پسر ده ساله، همسر، و یک شهر روبه‌رو شده بودم. مشکلی نبود. از این‌پس نیز با یک آشتی احتمالی، جداییِ بار دوم، و سرانجام یک آدم‌ربایی و ناپدید شدن همسر مواجه می‌شدم.

شروع به سؤال کردم. چه چیزی بیلی وین را مجبور به انجام چنین عمل نومیدانه‌یی کرد؟ چرا فقط یک پسر را با خود برد؟ چرا باید تامی لین را مجبور به بازگشت کند؟ چه کاری انجام می‌دهد تا تامی مجبور به ترک دوباره می‌شود؟ در یک سالی که بیلی وین ناپدید شده بود چه می‌کرد و کجا بود؟ چرا بازگشت؟ درباره‌ی زبان داستان چه می‌توان گفت؟ چه کسی داستان را تعریف می‌کند؟ به سؤالات پاسخ دادم. با ساختار بازی کردم. سه ماه بعد یک پیش‌نویس کم جنب و جوش و زمخت در پیش رو داشتم اما در هر صورت مرا به سرعت جذب می‌کرد. شش ماه بعد داستان را به پایان بردم.

اولین پیش‌نویس شما یک کار تحقیقاتی است. شخصیتها را خلق می‌کنید و حیران می‌مانید که چه خواهند کرد. آنها را که گاهی شما را غافلگیر می‌کنند، زیر نظر می‌گیرید. اطلاعات را جمع‌آوری

می‌کنید، تحقیق می‌کنید و احساسات را به جوشش در می‌آورید. همه چیز را یادداشت کنید و نگران منطق و قراردادهای دستوری نباشید. در طی کار متوجه می‌شوید داستانی که خیال نوشتنش را داشتید به جذابیت داستانی نیست که روی کاغذ آمده است. منظور از تحقیق کشف است و آنچه در پیش‌نویس به آن دست می‌یابید شخصیتها، ساختار، طرح و مضمون است. به‌طور خلاصه شروع می‌کنید به کشف آنچه مجبورید درباره‌ی موضوعِ نوشته‌ی خود بگویید.

به مراحل پیشرفت داستان اعتماد کنید. ممکن است شما را به بیراهه ببرد، و بارها منحرفتان سازد. ممکن است کاغذ زیادی را به هدر دهید و وقت زیادی از شما گرفته شود، اما هیچ‌کدام از اینها تلف نمی‌شود. همه‌ی کارهایی که برای یک داستان می‌کنید در حقیقت کاری است که برای تمامی داستانهایتان انجام داده‌اید. در پیش‌نویس به جریان طبیعی کار اعتماد کنید. به الهام ایمان داشته باشید. حوادث داستانتان را دنبال کنید.

اصرار نداشته باشید خبری را آنقدر ناجور بگویید که نتوانید آنچه را خودِ داستان سعی در گفتنش به شما دارد درک کنید. تمامی پیش‌نویسها آزمایشی‌اند. همگی وقت و انرژی می‌گیرند. نیاز به صبر

دارند و پایداری می‌طلبد. شما در اولین تلاشتان به آن دست نخواهید یافت و این طبیعت کار است. هدف اولین پیش‌نویس درست نوشتن نیست، بلکه صرفاً نوشتن آن است.

۱۳

پایان داستان

بارنابی کنراد

پایان

همه‌ی ما مطالبی را خوانده‌ایم که شخص را به نوشتن سریع داستان، جلب توجه از خوانندگان، شروع با یک واقعه، به دام انداختن خواننده و غیره ترغیب می‌کند.

این موضوع که چه وقت و چگونه به داستان خاتمه دهیم فقط موضوع ساده‌یی نیست بلکه گیج‌کننده است. تنها قانون تخطی‌ناپذیری که فرد می‌تواند به خاطر بسپارد این نکته‌ی کلی و مهم است:

> پایان داستان باید خواننده را راضی کند و قایم به حوادث و شخصیتهایی باشد که در خلال روایت داستان به نمایش گذاشته شده‌اند.

اگر پایان گوناگون بعضی از داستانهای کلاسیک را به یاد بیاورید متوجه می‌شوید که همه‌ی آنها در یک چیز مشترک بوده‌اند: پایان

همگی آنها، همه‌ی آنچه را که گذشته است محق جلوه می‌دهد. و این معمولاً از شخصیت و کردار قهرمان داستان نشأت می‌گیرد.

برای مثال، یکی از مشهورترین داستانهایی که تاکنون نوشته شده هدیه‌ی سحرآمیز اثر اُ. هنری[1] است. ایام کریسمس است و زوجی فروتن به شدت گرفتار عشقند، اما در ضمن بسیار فقیرند. هر کدام از آنها می‌خواهد آن دیگری را با هدیه‌یی فوق‌العاده غافلگیر کند. اما بدون پول چگونه؟ در شب کریسمس آنها متوجه می‌شوند که مرد به‌خاطر خریدن یک شانه‌ی تزیینی برای موهای زیبای همسرش ساعت جیبی مورد علاقه‌اش را فروخته است؛ در حالی که زن نیز در پی خریدن بند طلا برای ساعت جیبی همسرش موهایش را به قصد فروش کوتاه کرده است. این پایانِ گیرا، تلخ و شیرین است و در عین حال که حزن‌انگیز است کاملاً واقعی است.

بسیاری از داستانها و رمانها «پایان خوشی» ندارند اما بی‌شک خواننده را راضی می‌کنند.

بعضی از داستانها، حتی وقتی که قهرمان داستان به مرگی سوزناک می‌میرد، پایان خوشی دارند، چون متناسب هستند و بنابراین برای خواننده قابل قبولند. به عنوان نمونه در داستان شگفت‌آور جک لندن به نام چهره‌ی ناپیدا قهرمان داستان، رییس

---

1. O. Henry

سنگدلِ سرخ‌پوستان را به زدن گردنش ترغیب می‌کند و این‌گونه استدلال می‌کند که دارویی در اختیار دارد که گردنش را نسبت به تبر رییس سرخ‌پوستها ضد ضربه می‌کند. این حقه، قهرمان داستان را از عذاب وحشتناک درازمدت مرگ، که بقیه‌ی همراهانش تحمل کرده‌اند، می‌رهاند:

> از میان همه‌ی زندانیان فقط او از شکنجه رهیده است. این شرطی بود که بر روی آن قمار کرده بود. قاه‌قاه خنده اوج گرفت. ماکاموک سرش را از خجالت به زیر انداخت. آن حقه‌باز ریشخندش کرده بود. در مقابلِ افراد قبیله‌اش سنگِ روی یخ شده بود ... او می‌دانست که از این پس آن ماکاموک قبلی نخواهد بود. اسمش شرم‌زده خواهد بود. سابقه‌ی شرم‌زدگی‌اش تا دم مرگ او را به حال خود نخواهد گذاشت. هرگاه قبیله دور هم گرد می‌آمد ... داستان، در کنار آتش اردوگاه، دهان به دهان می‌گشت که آن حقه‌باز چگونه به دست شرم‌زده با یک ضربه‌ی آرام مرده بود.

بدون اینکه قهرمان داستان در گول زدن سرخ‌پوست موفق شده باشد، پیروزمندانه ظاهر می‌شود ولو اینکه پیروزی پس از مرگش به‌دست آمده باشد. پایان کاملاً رضایت‌بخش و نه‌چندان حزن‌انگیز است.

رمان زنگها برای که به صدا درمی‌آید اثر ارنست همینگوی

این‌گونه آغاز می‌شود:

روی برگهای سوزنی قهوه‌یی رنگِ فرش شده در کف جنگل، دراز کشید. چانه‌اش را روی بازوهای خم شده‌اش گذاشت. باد در فرازدست، بر نوک درختان کاج می‌وزید.

چهارصد و هفتاد صفحه‌ی بعد کتاب در جایی خاتمه می‌پذیرد که دوباره بر روی برگهای سوزنی کاج دراز کشیده است، با زانوی شکسته، اسلحه‌ی نیمه خودکارش آماده‌ی شلیک است، و خود او منتظر مرگی معین:

سروان برندو در حالی که رد پا را تعقیب می‌کرد، سواره نزدیک شد. صورت تکیده‌اش جدی و گرفته بود. اسلحه‌ی نیمه‌خودکارش در کنار زین و روی خم بازوی چپش قرار گرفته بود. روبرت جوردن در حالی که به خود فشار می‌آورد تا با دقت و احتیاط دستش را آرام و بدون لرزش نگهدارد پشت درخت کاج نیم خیز شد. منتظر ماند تا سروان به محلی که نور آفتاب می‌تابید برسد، به جایی که اولین ردیف درختان کاج به مرغزار سرسبز می‌پیوست. ضربان قلبش را روی برگهای سوزنی فرش شده بر کف جنگل، حس می‌کرد.

پایان، باز هم پایانی حزن‌انگیز اما واقعی است. جوردن توانایی آن را داشت که عمر کوتاه خود را در راه عقیده‌اش ببازد.

دو نمونه‌ی بعدی اشاره‌یی به دستورالعمل کلیدی پایان داستان دارند: چه وقت و چگونه صحنه‌ی نهایی داستان و یا رمان باید پایان پذیرد؟ البته این خود نیز بستگی به روال داستان دارد. در کتاب زنگها برای که به صدا در می‌آید، همینگوی احساس می‌کرد لازم نیست خواننده شاهد مرگ واقعی روبرت جوردن و پیامدهای ناخوشایند آن باشد و نشان‌دادن آن، نه هنرمندانه بود و نه لازم، بنابراین چنین کاری نکرد. از طرف دیگر در کتاب وداع با اسلحه، بعد از اینکه کاترین زنِ مورد علاقه‌ی قهرمان داستان به هنگام وضع‌حمل می‌میرد همینگوی یک نتیجه‌گیری جذاب را نیز به صحنه‌های طولانی و جزءبه‌جزء می‌افزاید. گفته می‌شود که او برای آنکه شکل مناسبی به داستانش بدهد آن را در حدود سی و سه بار بازنویسی کرده است. او عاقبت این کار را با محدود کردن متناوب آن به انجام رسانید. راوی مفلوک به بیمارستان می‌رود، به اتاقی که زنِ مرده در آنجا خوابیده است و به پرستاران می‌گوید:

«گفتم برید بیرون، اون‌یکی هم همین‌طور.»

اما پس از آنکه همه‌ی آنها را بیرون کردم، در را بستم و چراغ را خاموش کردم، وضع بهتر نشد. حالت خداحافظی با یک مجسمه را داشت. پس از چند لحظه از اتاق بیرون رفتم، بیمارستان را ترک کردم و پای پیاده زیر باران به هتل بازگشتم.»

پس چگونه به صحنه‌ی نهایی پایان دهیم؟ در تصور خواننده چه چیزی باقی بگذاریم؟

آنچه احساس می‌شود درست و مناسب باشد این است که داستان با داستان فرق می‌کند. بعضی از آنها ممکن است به طور غیرمستقیم پایان بپذیرند، به ویژه هنگامی که پیامهای معنوی بسیار متنوع است. داستانهای دیگر - داستانهای طراحی شده با ابزارهای اثرگذار ویژه - نیاز به یک نتیجه‌گیری آکنده از توضیح دارند. داستانی از ریموند کارور[1] اگر با یادداشتی غیرمستقیم پایان می‌یافت شاید بسیار ناشیانه به نظر می‌رسید. داستان کوتاهی از فردریک فورسایت نیاز به نماسازی پایان کار دارد. برای مثال داستانی که با خودکشی خاتمه می‌پذیرد لازم نیست خوانندگان، خودِ عمل را شاهد باشند. در کتاب سرزمین خطر، خودم چندین‌بار مجبور به یادآوری این واقعیت شده‌ام که گرچه دکتر به نویسنده‌ی برجسته‌یی که بیمارش است و چندین سال می گساری می‌کند، می‌گوید که اگر دوباره شروع به نوشیدن الکل کند خواهد مرد، در پایان کتاب پرش کابینت قفل‌شده‌ی مشروبات را شکسته می‌یابد که جای چند بطری هم در آن خالی است. این تمامی آن چیزی است که خواننده نیاز به

---

1. Raymond Carver

دانستنش دارد؛ زیرا این عمل برابر است با خودکشی. از سوی دیگر آمبروس بایرس در داستان کوتاه کلاسیک خود واقعه‌ی پل اُول‌گریک خود را موظف به این می‌داند که گزارش لحظه به لحظه‌ی اعدام سرباز جوان پیتون فارکوهار را به ما بدهد.

نخستین پاراگراف، فارکوهار را در حال آویخته شدن از پل نشان می‌دهد. او به فرار فکر می‌کند. سپس چنین وانموده می‌شود که آزاد شده، به‌سوی پایین رودخانه به طرف خانه و همسرِ دوست‌داشتنی‌اش روان است:

در انتهای چمنزار به انتظارش ایستاده است، با لبخندی ناشی از لذتی غیر قابل وصف؛ حالتی از شأن و افتخار. اوه، او چقدر زیباست! با آغوشی باز به جلو می‌دود. همان موقع که می‌خواهد زنش را در آغوش بگیرد ضربه‌یی بی‌هوش کننده را بر پشت گردن خود حس می‌کند. نور سفید و کورکننده‌یی در اطرافش می‌درخشد و به همراه آن صدایی مانند غرش توپ و پس از آن سیاهی بود و سکوت!

پیتون فارکوهار مرده بود. بدنش با گردنی شکسته، آویخته از دیرک زیر پل اُول‌گریک، از سویی به سوی دیگر تاب می‌خورد.

خواننده در می‌یابد که فکر فرار صرفاً در مخیله‌ی او دور می‌زده است و اینکه برای بسیاری از مردان جوانِ درگیر جنگِ داخلی، راهِ

فراری وجود نداشت و اینکه جنگ، جهنمی واقعی است.

داستان معروف دیگر از شرلی جکسون[1] است به نام بخت‌آزمایی که در سال ۱۹۴۸ انتشار یافت و همه را شوکه کرد. در یکی از شهرهای نیوانگلند، بخت‌آزمایی سالانه برگزار می‌شود. مسابقه‌یی که در آن فرد دارنده‌ی بلیتِ بازنده طی مراسمی خاص تا دم مرگ سنگسار می‌شد. آخرین جمله که مو بر تن آدمی راست می‌کند این است:

خانم هاچینسون فریاد زد: «این عادلانه نیست. این درست نیست»، و آنگاه همه به طرفش هجوم آوردند.

در اینجا پیامی که به نویسندگان داده می‌شود روشن است: وقتی داستان شما، بر آن است تا خوانندگان را بترساند یا مبهوت سازد، ابتدا مطمئن شوید که صحنه‌یی در اختیار دارید که در آن شخصیت نسبت به خطری تهدیدکننده آسیب‌پذیر است.

بعضی از داستانهای برجسته، کاملاً بر پایانی شگفت‌انگیز و غافلگیرکننده بنا شده‌اند، مانند گل سرخی برای امیلی نوشته‌ی فاکنر که در پایان می‌بینیم معشوقِ قهرمانِ زن که او در حجله در کنارش خوابیده است مدتهاست که تبدیل به اسکلت شده است. رولد دال[2] در کتابش گوسفند قربانی که در آن، قاتلِ موقر، برای خلاص شدن از

---

1. Shirley Jackson 2. Roald Dahl

دست آلت قتاله‌یی که یک ران یخزده‌ی بره است آن را به‌عنوان شام به کارآگاه می‌خوراند. داستان کلاسیک پنجه‌ی میمون نوشته‌ی دبلیو. دبلیو. جاکوبس[1] که در آن یک زوج پیر در سومین آرزوی خود می‌خواهند پسرشان به سوی آنان بازگردد، آرزویشان بدین‌گونه برآورده می‌شود که جنازه‌ی پوسیده‌ی پسرشان بازمی‌گردد؛ و بسیاری از داستانهای اُ. هنری نیز چنین است.

عقیده‌ی گروهی این است که این‌گونه داستانها ضعیف هستند. ما هنوز به داستانهایی با آغاز، میانه و پایان ناگهانی عشق می‌ورزیم، اما سالیانی است که داستانهایی با پایان به اصطلاح اُ. هنری گونه تا حدی بی‌اعتبار شده است. اما هنوز مجلاتی یافته می‌شود که ویژه‌ی این قبیل داستانها است.

جمله‌ی پایانی بعضی از رمانها از همان شهرت جمله‌های آغازین برخوردار است. داستان داستان دو شهر نوشته‌ی چارلز دیکنز یک استثنا است که این گونه آغاز می‌شود:

«زمان، بهترین زمان بود و روزگار بدترین روزگاران...»

کتاب در پای گیوتین با جمله‌یی شاعرانه خاتمه می‌یابد:

«این کار به مراتب بهترین کاری است که انجام می‌دهم،

---

1. W. W. Jacobs

بهتر از هر کاری که تاکنون انجام داده‌ام؛ و آرامشی که هم‌اکنون از آن برخوردارم ناب‌ترین آرامشی است که تاکنون شناخته‌ام».

نویسندگانی چون مارک تواین دوست دارند تمام جملات پایانی پراکنده را به طور منظم و شسته رفته در پایان داستانشان گرد آورند. در کتاب هاکلبری‌فین که با صحبت دوستانه و دلپذیر هاک با خوانندگان آغاز می‌شود، تواین مطالب را به همین‌گونه پوشش می‌دهد:

حالا حال توم خیلی خوب است و گلوله‌یی را که به پایش اصابت کرده بود به عنوان طلسمی برای محافظت از چشم‌زخم به زنجیر ساعتش آویخته و برای دوری از شر به دور گردنش انداخته است. پی در پی به ساعتش می‌نگرد تا گلوله را به مردم نشان دهد. دیگر چیز زیادی برای نوشتن ندارم و از این حیث بسیار خوشوقتم. اگر می‌دانستم که سرنوشتم اینقدر به درازا می‌کشد برای نوشتن آن دست به قلم نمی‌بردم. باید هر چه زودتر خانواده‌ی فلیس را ترک کنم. زیرا خاله سَلی تصمیم به تربیتم گرفته است. ولی من تحملش را ندارم چون مزه‌ی تربیت را قبلاً چشیده‌ام.

دستکم یکی از داستانهای مشهور قدیمی، پایان داستان را یکسره به عهده‌ی خواننده می‌گذارد. کتاب فرانک استوکتون[1] به نام زن یا

---

1. Frank Stockton

ببر؟ حکایت شاهزاده خانمی است که باید انتخاب کند عروس جوان و زیبایی برای معشوق خویش باشد یا ببری شرور که از محلی شن‌زار از کانال بیرون می‌آید و او را با چنگالهایش از هم می‌درد. داستان بر سر اینکه چرا انتخاب شاهزاده خانم باید یکی از این‌دو باشد مباحثات آتشینی را برانگیخته است. و ما می‌خواهیم بدانیم با این میل و کششی که در چند دهه‌ی اخیر به‌سوی داستانهای "برشی از زندگی"[1] به‌وجود آمده است و طی آن نویسندگان به‌سادگی به جای پایان دادن به داستان، شخصیتها را با اراده‌یی ضعیف در میانه‌ی جریان به دست فراموشی می‌سپارند چه کنیم؟ خوانندگان اغلب برای دستیابی به پایان مورد علاقه‌ی خود تنها گذاشته می‌شوند.

تغییر در به پایان بردن موفق یک داستان، عامل مهمی است. افراد، اشیا و موقعیتی که در ابتدای داستان شاهد آن بودیم تغییر کرده‌اند. نمونه‌ی بارز این گفته، داستان انسانِ خوبِ سخت‌گیر، می‌آید اثر فلانری اوکانر است که در آن خوانندگان شاهد مرگ پیرزنی بدخلق و خودخواه هستند. مرگی که به‌گونه‌یی اعجاب‌آور شجاعانه است و به دست عده‌یی جنایتکار صورت می‌پذیرد.

میسفیت گفت: «او می‌توانست زن خوبی باشد به شرط اینکه کسی می‌بود تا در هر لحظه از زندگی‌اش به او

---

1. Slice of Life Stories

شلیک کند.»

گاهی اوقات یک نویسنده پس از گردآوری اجزای مختلف طرح، یک جمع‌بندی عمومی را به آن می‌افزاید. چخوف می‌گوید: «دوست من معتقد است در پایان داستان یا رمان موظفم به‌گونه‌یی هنرمندانه تأثیری کلی از کار را در مرکز دید خواننده قرار دهم...»

فیتز جرالد چنین کاری را در کتاب گتسبی بزرگ انجام می‌دهد. پس از آنکه قهرمان داستان به طور ناشناس می‌میرد و دفن می‌شود و موضوع طرح به پایان می‌رسد، راوی داستان، عاقبت روی این تراژدی به تفکر می‌پردازد و بدین گونه به داستان پایان می‌بخشد:

> گتسبی به نور سبز ایمان داشت، آینده‌ی سبکسرانه‌یی که سال به سال در مقابلمان عقب می‌نشیند و سپس از مقابلمان می‌گریزد، اما این مهم نیست - فردا ما سریعتر خواهیم دوید، دستهایمان را درازتر می‌کنیم ... و در یک صبح دلپذیر - و بدین‌گونه قایقهایمان را بر امواج می‌کوبیم و پیوسته آنها را به گذشته می‌رانیم.

بسیاری از داستانها این طور نشان می‌دهند یا اقتضایشان چنین است که قهرمان داستان در انتها به قتل برسد، مانند گتسبی؛ یا گردن زده شود مانند سیدنی کارتون[1]؛ یا خودکشی کند همچون اما

---

1. Sydney Carton

بـووواری؛ یـا دچـار آن بـازی سـرنوشتی شـود کـه شـخصیتهای نمایشنامه‌ی هملت شدند و همگی با شمشیر سرد کشته شـدند. در این‌گونه موارد هر نوع پایان دیگری بدون در نظر گرفتن آنچه گذشته است خواننده را راضی نخواهد کرد.

اما لازم نیست که حوادث در داستان با سوز و گداز خاتمه پذیرد. در ادبیات کلاسیک بسیاری از پایانها شادمانه هستند. آلیس از سرزمین عجایب به سلامت باز می‌گردد: «و او در ایام تابستان شادمانه باز می‌گردد»؛ ما می‌دانیم که اسکارلت اوهارا قرار است زنده بماند، همراه یا بدون رت‌باتلر. دن‌کیشوت در یک صحنه به لامانچا بازمی‌گردد؛ اولیس در می‌یابد که چاره‌یی جز کشتن خواستگار زنش ندارد و این کار را می‌کند. تام جونز بالاخره دختر و پول را صاحب می‌شود؛ و الیزابت در کتاب غرور وتعصب دارسی را دستگیر می‌کند.

بسیاری از داستانهای خوب، راه را همان گونه به پایان می‌رسانند که باید. سلوک قهرمان و ضدقهرمان در داستان، سرانجامِ کار را رقم می‌زند و بدین‌گونه پایان داستان را برای خواننده‌اش خوشایند می‌سازد. شروع کار، بسیاری از نویسندگان به‌جای اینکه قهرمان را مجاز به رقم زدن نتیجه کند از مادرِ طبیعت برای آماده کردن و نظم‌بخشیدن به موضوعات استفاده می‌کند. یک زلزله‌ی به موقع، جریان سیل، توفان یا آتش‌سوزی در جنگل. به کار گرفتن خدایان

به‌ندرت مورد پسند خواننده قرار می‌گیرد، شاید به‌استثنای آنهایی که بر پرده‌ی نقره‌یی بسیار گسترده بازتاب می‌یابند.

همچنین استفاده از حوادث برای حل مشکلات به‌ندرت به مذاق خواننده خوش می‌آید. ممکن است داستان خود را با یک حادثه، تغذیه کنید: «عزیزم، باور نمی‌کنی، اما در این هواپیما که به سوی پاریس پرواز می‌کند، دو صندلی جلوتر، همسرِ اولِ من نشسته است» اما نتوانید از آن نتیجه‌گیری کنید.

"رضایت" کلمه‌یی است که در نهایت کارگر می‌افتد. قهرمان مرد یا زن می‌میرد (مانند رومئو و ژولیت) و یا زنده می‌ماند. اینکه تبهکار بدذات، بالاخره به مقصود دست خواهد یافت یا نه، پایان داستان ـ شاد یا غمگین ـ عاقبت باید ارضاکننده باشد.

همیشه این کلماتِ لانگ فیلو[1] را به یاد داشته باشید:

«شروع داستان هنری بزرگ است، اما هنر بزرگتر هنر به پایان رساندن آن است».

---

1. Longfellow

مآخذ

فصل اول

Broughton, T. Alan; How Short Is Short?; (the WRITER), July 1993.

HARPER R., SUSAN; When is A Story A Short Story?; (the WRITER), September 1992.

فصل دوم

COFER, HELLEN LEWIS; If You Can Feel It, You Can Write It; (the WRITER), February 1995.

فصل سوم

KIDNEY, DOROTHY BOONE; Finding Ideas for Stories and Novels; (the WRITER), August 1994.

HILLIS, RICK; Where Do Your Stories Come From?; (the WRITER), June 1992.

فصل چهارم

HEFFERNAN, MARYCLARE J.; Giving Life to Your Short Stories; (the WRITER), October 1992.

Bledsoe, Lucy Jane; Making Sense of "Show, Don't Tell; (the WRITER), September, 1995.

فصل پنجم

Conrad, Pam; Plot, The Bones of a Story; (the WRITER), January, 1996.

فصل ششم

BATES, MARIAN; Point of View in the Short _ Short Story; (the WRITER), September 1993.

فصل هفتم

Radley, Gail; Back in a Flash; (the WRITER), January, 1994.

Willey, Margaret; Bridging Time with Memories; (the WRITER), December, 1993.

فصل هشتم

COFER, HELEN LEWIS; Short Stories Need Strong Heroines; (the WRITER), October 1993.

فصل نهم

Wisniewski, Mark; Establishing a Lively Setting; (the WRITER), January, 1995.

Hershman, Marcie; Telling Details; (the WRITER), October, 1995.

فصل دهم

Conrad, Barnaby; The Four Deadly Sins of Description; (the WRITER), May, 1993.

فصل یازدهم

Dufresne, John; That Crusial First Draft; (the WRITER), October, 1992.

فصل دوازدهم

Cherry, Kelly; Beginning; (the WRITER), November, 1995.

Rockwell, F. A.; Fiction Opening: Five Musts; (the WRITER), January, 1992.

فصل سیزدهم

Conrad, Barnaby; Endings; (the WRITER), March, 1995.

انتشارات ایران منتشر کرده است

سینما:

چگونه فیلم می‌سازم

آندره وایدا

هوشنگ حسامی

دو فیلمنامه در یک کتاب

راشامون ـ میلو در ماه مه

کوروساوا ـ ژان کلود کاریر / لویی مال

هوشنگ حسامی

□□□

به زودی منتشر می‌شود:

کیسلوفسکی از زبانِ کیسلوفسکی

هوشنگ حسامی

وودی آلن از زبانِ وودی آلن

گفت‌وگو از ستیگ بیورکمان

هوشنگ حسامی

انتشارات موسسه ایران

منتشر شده است

ادبیات:

ادبیات داستانی فرانسه در قرن بیستم

پیر دو بوادفر

خسرو سمیعی

مردی از سرزمین ماکاندو

گابریل گارسیا مارکز

ایراندخت صادقی‌وند / محمد قاسم‌زاده

تلخ عین عسل

داستانهای کوتاه طنز جهان

اسدالله امرایی

ما یک نفریم

داستانهای کوتاه امریکای لاتین

اسدالله امرایی

انتشارات موسسهٔ ایران

به زودی منتشر می‌شود

ادبیات:

دوراس

شکیبایی قلم

زندگی‌نامه‌ی مارگریت دوراس

دو داستان در یک کتاب

آقای پالومار ـ نُوه چِنتو

ایتالو کالوینو ـ الساندرو بریکو

آرزو اقتداری

داستانهای کوتاه پنج قاره

اسدالله امرایی

انتشارات موسسهٔ ایران

انتشارات مؤسسه‌ی ایران منتشر کرده است

ارتباطات:

گزارش نویسی در مطبوعات

احمد توکلی

شیوه‌های مصاحبه در مطبوعات

سوزان دان

علی ایثاری کسمایی

□□□

به زودی منتشر می‌شود:

عصر دوم رسانه‌ها

مارک پاستر

غلامحسین صالحیار

انتشارات موسسه ایران

منتشر شده است

مدیریت:

مدیر تازه‌کار

لورن بلکر

احمدرضا اشرف‌العقلایی

چگونه بر رئیس خود مدیریت کنیم؟

دکتر ویلیام پی آنتونی

احمدرضا اشرف‌العقلایی

□□□

به زودی منتشر می‌شود:

مدیر تمام عیار

دکتر دنیس اسلوین

احمدرضا اشرف‌العقلایی

انتشارات موسسهٔ ایران

منتشر می‌شود

سیاست:

از استالین تا یلتسین

چهل سالی که دنیا را تکان داد

فرید کُلمن

علی ایثاری کسمایی

انتشارات موسسهٔ ایران

چطور می توان یک نویسنده ی موفق شد؟ چگونه می توانیم تخیلات و تفکراتمان را به زیباترین شکل ممکن ، در قالب یک داستان کوتاه خواندنی بنویسیم؟

کتاب حاضر از زبان بزرگترین استادان نویسنده، به شما می آموزد که چگونه یک داستان کوتاه موفق بنویسید . این کتاب یک کارگاه آموزشی داستان نویسی به زبان ساده و کاملا حرفه‌یی است که با مثال های آشنا و ملموس،علاقمندان را به آگاهی هرچه بیشتردرباره‌ی داستان‌نویسی می رساند.

ISBN 964 - 6038 - 10 - 7