درسهایی در بارهٔ داستان‌نویسی - (۷)

چهارشیوهٔ پرکشش برای شروع داستان کوتاه و رمان

لئونارد بیشاب
ترجمهٔ محسن سلیمانی

۱۲۲. صحنه‌های افتتاحیه (آغازین)

صحنهٔ افتتاحیهٔ رمان باید شخصیّتی را به نمایش بگذارد که درگیرِ با یك کشمکش یا وضعی بحرانی است. اگر شخصیّت تحت نوعی فشار نباشد، بیروح می‌نماید و وضع داستان ساکن می‌شود.

شاهزاده‌ای که در قصرش پرسه می‌زند شخصیّتی عادی در محیطی عادی است. اما اگر در حال رفتن به سوی سکوی دار باشد که قرار است همسرش را برآن بیاویزند، دیگر عمل او انفعالی و وضعی که او در آن است، ساکن نیست. جراح در اتاق عمل نیز شخصیّتی خاص در محیطی عجیب نیست؛ اما اگر در حالِ عملِ شخصی باشد که نتواند ریه و کبد او را از هم تمیز دهد، شخصیّتی منحصر به فرد و وضعی که در آن است بحرانی است. اگر شخصیّت، تحت فشار حادثه‌ای بحرانی قرار نگیرد، لزومی ندارد نکات عجیب شخصیّتش را افشا کند و وضع داستان نیز ساکن می‌ماند.

مثال (وضعیّت): در یك نشست سیاسی، جیب‌بری کیفِ بغلی مردی را می‌زند. کیف را به محل استراحتِ آقایان می‌برد و با دیدن فهرستی از اسامی افراد بین اسکناسهایِ کیف یکه می‌خورد. در فهرست، اسم چهار نفر را خط زده‌اند و اسمهای خط خورده، اسامیِ شخصیّتهای برجسته‌ای است که اخیراً ترور شده‌اند. جیب‌بر متوحش می‌شود، چون در فهرست اسامی، رییس اجلاسیه، نفر بعدی است.

حضور انبوهی از جمعیت در نشستی سیاسی نشانگر محیطی غیرعادی در رمان سیاسی نیست. جیب‌بریِ یك جیب‌بر در چنین محیطی نیز حادثهٔ عجیبی نیست. اگر نویسنده رمان را با چنین صحنهٔ افتتاحیه‌ای شروع کند، رمان را با اتفاق پیش‌پاافتاده‌ای آغاز کرده است. اما موقعی که جیب‌بر می‌فهمد کیف بغلی تروریستی را که به این نشست آمده تا کسی را بکشد از جیبش زده است،وضع بحرانی می‌شود. نویسنده می‌تواند رمان را با متمرکز کردن داستان روی تروریست یا جیب‌بر که از

کشفِ عجیبش وحشت کرده است شروع کند.

در این حالت مهم نیست که جیب بر یا تروریست نقش کوچکی در کلِ رمان ایفا می‌کند یا نمی‌کند. مهم این است که بخشی از رمان آغاز شده است. چرا که هدف صحنهٔ آغازین این است که خواننده را مجبور کند به خواندن ادامه دهد. وضع بحرانی فضایی نمایشی است و رمان یعنی همین.

وقتی نویسنده، رمان را با شخصیتی اصلی که در کشمکش با وضع پیرامون خود است آغاز می‌کند، کشمکش او وضعیت ساکن را تبدیل به وضعیتی بحرانی می‌کند.

رمانِ شخصیّت: مورگان انکرز: کشیشِ ناحیه را شهوت وسوسه می‌کند. زنی از اهالی بخش او سعی دارد او را اغوا کند. همسرش میخواره، پسرش ماشین‌دزد و ایمانش نیز متزلزل است.

از آنجا که خوانندگان دههٔ ۱۹۳۰ حواس پرتی‌های خوانندگانِ امروزی را نداشتند، نویسندگان با آسودگی خاطر رمانشان را با توصیف منظرهٔ شهرک روستایی مورگان آغاز می‌کردند. بعد صحنهٔ خانه را توصیف می‌کردند: مورگان را نشان می‌دادند که در حالِ تهیهٔ متن موعظه‌اش در کلیساست. زنش در اتاقش مشغولِ مشروبخواری و پسرش در حالِ تعمیر اتومبیل دزدی است. و بعد هفت، هشت صفحه می‌گذشت تا نوبت به لحظهٔ مهمی از داستان برسد.

اما رمان دههٔ ۱۹۹۰ باید سرعت، حدّت و شدت و تأثیر قوی و متناسب با این دهه را داشته باشد. نویسنده چون نمی‌خواهد جامعیتِ فن نویسندگی‌اش را فدا کند، رمان را با صحنه‌ای نمایشی و قوی آغاز می‌کند. وی بی‌آنکه کیفیّت یا جامعیّت اثرش از بین برود، با جریانِ پرشتاب زمان همراه می‌شود. نویسنده باید رمانِ دههٔ ۱۹۹۰ را با صحنه‌ای که مورگان در وضع حساسی قرار گرفته است، آغاز کند؛ وضعی که کلِ شخصیّت و زندگی مورگان انکرز را افشا می‌کند.

مثال: مورگان انکرز ماشینش را به درون سیاهی شب می‌راند. دایم از آینه به عقب نگاه می‌کرد. از چراغ ماشینهایِ پشت سرش می‌ترسید. به خودش دلگرمی داد: **دلیلی ندارد احساس گناه بکنم. من کشیش هستم.** به دیدن خانم کرنیلیا هاز[1] می‌رفت تا درگذشت شوهرش را به او تسلیت بگوید. نمی‌خواست زن، معشوقه‌اش بشود. انجیل کنارِ دستش را لمس کرد. اما انگار دستش سوخت. چون زود آن را پس کشید.

می‌توان خلق یك رمان را در دههٔ ۱۹۹۰ به وضع نویسنده‌ای که پنج روز است غذا نخورده، تشبیه کرد. نویسنده تازه چند سکّه گدایی کرده و ساندویچی خریده است. اما هنوز به ساندویچ لب نزده است که تلگرامی به دستش می‌رسد که در آن نوشته شده است: «رمان شما تصویب شد. ۱۰۰،۰۰۰ دلار به عنوان پیش پرداخت. باید درست رأس ساعت ۱۲ ظهر برای امضای قرارداد حاضر شوید. در غیر این صورت قرارداد باطل خواهد شد.» ساعت ۱۱/۴۵ صبح است. نویسنده کرایهٔ ماشین ندارد. باید پنج کیلومتر راه برود. اما ضعف دارد و از تقلا خواهد مرد. از گرسنگی دارد هلاك می‌شود. غذا به او انرژی می‌دهد. اما وقت ندارد غذا بخورد. ولی چگونه پیش ناشر برود و قرارداد امضا کند؟ و زنده بماند؟ **ساندویچ را در راه خواهد خورد.** شخصیتهای رمان دههٔ ۹۰ نیز وقتی داستان بسط پیدا می‌کند، از محتوا پرور می‌شوند. باری، رمان باید در همان صحنهٔ آغازین سرعت، حدّت، شدّت و تاثیر قوی داشته باشد و کشمکش، نمایشی پرتحرك، و وضعیتی بحرانی را تصویر کند.

۱۲۳. توصیفِ وصف ناشدنی‌ها

بچه‌ها گاهی از مادرها سؤال می‌کنند که: «مامان پورهٔ سیب زمینی چه مزه‌ای می‌دهد؟» اما توصیف مزهٔ غذا مثل توصیف آهنگ با زبان اشاره آن هم برای آدم کر است. البته می‌توان نوع بافتِ غذا را (خامه مانند، غلیظ، آبکی و غیره) یا رنگ (سبز، صورتی، لیمویی و غیره) یا شکلِ آن را (مسطح، گرد و غیره) وصف کرد، اما نمی‌توان مزهٔ آن را طوری توصیف کرد که شنونده بدون چشیدنش، بفهمد. توصیف سردی یا گرمی آن نیز نویسنده را مجبور می‌کند تا پا به حوزهٔ آمار بگذارد. اما ذکر درجهٔ دمای آن فقط وضع غذا را مشخص می‌کند و نه مزهٔ آن را. بنابراین وقتی نمی‌توان وصف ناشدنی‌ها را توصیف کرد، نباید سعی بیهوده کرد. نویسنده برای این که وضع درستِ حسی چیزی را نشان دهد و معنی آن را مشخص کند چاره‌ای غیر از اینکه تاثیر آن را تصویر کند ندارد.

مثال (گرمایِ روز): باریکه‌هایی از عرق پشتِ پیراهنش را لك لکی کرده بود. از نور خورشید، چشمانش را بست. دگمهٔ یقهٔ چسبانش را باز کرد و تلوتلو خوران خودش را زیر سایهٔ درخت پربرگی کشاند. نوشتن ده جمله در وصف روزی سرد، به اندازهٔ یك جمله که تأثیر روز سرد را تصویر می‌کند برای خواننده قانع کننده نیست: **باد تند به درخت می‌وزید و شاخه‌های درخت را که پر از قندیلهای یخ بود، به صدا در می‌آورد.**

زبان تأثر است نه ماده. نثر صرفاً مجموعهٔ چیزهای درونی و محیط پیرامون ما را توصیف می‌کند. حداکثر موفقیتی که نویسنده می‌تواند کسب کند این است که به واکنشهایِ حسیِ واقعی ما اشاره کند. تأثرِ حسی خواننده از عبارتِ داغِ داغ بیشتر از بسیار داغ نیست. اما وقتی حس خواننده برانگیخته می‌شود که تأثیر هوا را برشخصیت نشان دهیم. هوا نیز وصف ناشدنی است. اما با استفاده از اشیای بیجان می‌توان به هوا (یا هر واکنش حسی دیگر) به نحوی گیرا اشاره کرد: مرد دو تخم مرغ روی پیاده روی داغ شکست. جلز و ولز زرده‌های تخم مرغ در آمد و دود آنها بلند شد.

۱۲۴. به حال خود غصه نخورید

آه که چه قدر منفی بافی ملالت‌آور است. پس، از این رفتار بیهوده و اتلاف نیرو دست بردارید. چرا که تنها نتیجهٔ آن، درماندگی است. با اشك ریختن نمی‌توان فهمید که برای نوشتنِ رمان خود، چه کار دیگری باید کرد.

البته با غصه خوردن به خاطر ناتوانیهایتان، بین خود و فاکنر، همینگوی، تولستوی، چاسر، شکسپیر، جویس، کامو و هاثورن و بسیاری از نویسندگانِ چیره‌دست که هنوز اهل قلم آثارشان را با حسادت و غبطه می‌خوانند، پیوندی قوی برقرار کرده‌اید. منفی بافی‌های آنها هم همانقدر برایشان ناخوشایند و ناهنجار بود که برای شما. آنها هم نگران بودند، گریه می‌کردند و از خودشان متنفر بودند. حتی اولین کاتبی که کلماتی را بر سنگ حك کرد دایم احساس بی‌کفایتی و بی‌صلاحیتی می‌کرد.

صحنه (اتاق کارِ گوستاو فلوبر): شیشهٔ دوات پراز جوهر، قلمِ پرتیز و کاغذ سفید روی میز است. فلوبر در حال قدم زدن، دندان قروچه کردن و کشیدن موها و پاك کردنِ اشکهایش است. ناگهان لگدی به میز می‌کوبد و داد می‌زند: «من نویسندهٔ خوبی نیستم. همه هم این را می‌دانند.» پنجهٔ پای ضربه دیده اش را مالش می‌دهد و ناله کنان می‌گوید: «من استعدادِ نویسندگی ندارم» و شیشهٔ دوات را محکم به دیوار می‌کوبد، ورقه‌هایش را پاره پاره می‌کند و فریاد می‌زند: «هیچ وقت نمی‌توانم مادام بواری را بنویسم. من استعداد ندارم» و سپس هجوم می‌برد و پنجره را باز می‌کند و خود را از پنجره به بیرون، روی سنگفرشِ جلوی خانهٔ ویلایی‌اش پرت می‌کند و بعد استخوانهایش خرد می‌شود در خونِ خود می‌غلتد و می‌میرد.

خوشبختانه تاریخچهٔ زندگی فلوبر گواهی می‌دهد که صحنهٔ بالا دروغ است. غصه خوردن او دوام زیادی نداشت. با این حال، مروری بر تاریخ ادبیات نشان می‌دهد که بسیاری از نویسندگان بزرگ خود را نابود کرده‌اند. و یکی از دلایلش این بوده که با اینکه در حالِ خلقِ آثار بزرگی بودند، اعتماد به نفس نداشتند و مدتی طولانیتر از معمول، به حالِ خود غصه خوردند.

زیاد غصه خوردن، نویسنده را موجودی ملال‌آور می‌کند. بهتر است نویسنده‌ای سختکوش باشیم تا ملال‌آور.

۱۲۵. ترکیب گفتگو و روایت

استفاده از گفتگوی بدون توصیف (غیر از البته «زن گفت» و «مردگفت») روشی سودمند برای تغییرِ سرعتِ پیشرویِ داستان و گنجاندنِ سریعِ اطلاعات در آن است. اما این شیوه وقتی بسیار گیراست که در صحنهٔ گفتگو، فقط دو نفر باشند. در این حالت می‌توان گویندگان را نیز با ذکرِ نامشان قبل از صحبت، به راحتی مشخص کرد.

مثال: فرد دست در گردن جك انداخت و گفت: «برویم پلیکان لبی تر کنیم.»

جك گفت: «نه، زخم معده اذیتم می‌کند.»

ـ «اما من بدجوری هوس نوشیدنی کرده‌ام.»

ـ «نمی‌توانم. گفتم که زخم معده اذیتم می‌کند.»

اما اگر سه نفر در صحنهٔ گفتگو باشند، عدم استفاده از توصیف، حرکت داستان را کُند می‌کند:

مثال: فِرد دست در گردن جك انداخت و با سر به فیل اشاره کرد و گفت: «برویم پلیکان لبی تر کنیم.»
فیل گفت: «نه زنم می‌کُشدَم.»
جك گفت: «نه، زخم معده اذیتم می‌کند.»
فِرد اصرارکنان گفت: «اما من بدجوری هوس نوشیدنی کرده‌ام.»
فیل گفت: «من نمی‌توانم خطر کنم.»
جك گفت:«گفتم که نمی‌توانم. زخم معده اذیتم می‌کند.»

اما صحنهٔ این گفتگو شلوغ است. در صحنه‌های شلوغ گفتگو، بهتر است از ترکیب گفتگو و توصیف گفتگو استفاده کنیم.

مثال: فِرد دست در گردن جك انداخت و با سر به فیل اشاره کرد و گفت: «برویم پلیکان لبی تر کنیم.» فیل گفت که می‌ترسد وقتی به خانه می‌رسد زنش بِکُشَدَش. جك گفت: «زخم معده اذیّتم می‌کند.» فرد اصرار می‌کرد. بدجوری هوس نوشیدنی کرده بود. اما فیل شانه‌ای بالا انداخت و گفت: «من نمی‌توانم خطر کنم.» جك آهی کشید و گفت: «نمی‌توانم. گفتم که زخم معده اذیّتم می‌کند.»

با ترکیب گفتگو و بندِ (پاراگراف) روایت گفتگو سیر داستان از یك شخصیّت به شخصیّت دیگر جریان پیدا می‌کند. ضمن اینکه این احساس نیز که مردان با هم هستند و با یکدیگر صحبت می‌کنند و صداهایی جدا از هم نیستند به خواننده منتقل می‌شود.

۱۲۶. باز هم دربارهٔ بازگشت به گذشته و یادآوری خاطرات

فرق یادآوری خاطرات با بازگشت به گذشته (فلاش بك) فقط در کوتاهی و بلندی آنها نیست، بلکه در کامل بودنِ بازگشت به گذشته است. یادآوری خاطرات بریده‌ای از صحنه‌ای طولانی در گذشته است. اما بازگشت به گذشته، صحنه‌ای کامل را تصویر می‌کند. با اینکه معمولاً بازگشت به گذشته طولانیتر از یادآوری خاطرات است، لزومی ندارد. طولانی باشد، بلکه باید صحنه‌ای کامل باشد و هویتی مستقل نیز داشته باشد.

داستان: کشیشی که قرار است اسقف شود، در حال انجام مراسم اسقفی است. اما اینك که در برابر محراب مشغولِ دعا خواندن است، نگران است. یاد ایام جوانی و کشتنِ برادر دوقلویش که نامزدش را از راه به در کرده بود، می‌افتد.
مثال (یادآوری خاطرات): ...موقع دعا خواندن وقتی دستهایش را می‌دید که بر پشتِ برادرش گذاشته و کِنی را از پنجره به بیرون هل می‌دهد، صدایش می‌لرزید. در برابر محراب دعا می‌خواند و از غصّه گریه می‌کرد.

البته نویسنده مدتها قبل از یادآوری خاطرات کشیش در داستان، به خواننده گفته است که وی برادرش را کشته است. اما با استفاده از یادآوری خاطرات، اندوه و گناه او را تصویر می‌کند.

مثال (بازگشت به گذشته): ...دعا می‌خواند، اما وقتی از اعماق وجودش صدایی برخاست که «ریاکار، دستهایت به خون آلوده است» صدایش لرزید. بدنش را به هم فشرد تا نلرزد. دوباره هفده ساله شده بود و در حاشیه جنگل آرام پیش می‌رفت. خوشحال بود. چهار روز دیگر با کرول[۲] ازدواج می‌کرد...
کشیش خواننده را به گذشته می‌برد و نحوهٔ شنیدن صداهای خنده در جنگل و رفتن به طرف صداها را توصیف می‌کند. و در همان حال کشیش به پول کرول فکر می‌کند که هزینهٔ درس خواندن اورا در دانشکدهٔ پزشکی تأمین خواهد کرد و او جراح خواهد شد. وارد جنگل می‌شود و کرول و برادرش را می‌بیند که در حال معاشقه‌اند. خشمگین می‌شود و دستانش را محکم به درخت می‌کوبد و استخوانهایش می‌شکند. در ادامهٔ داستان، صحنه تغییر می‌کند و به صحنهٔ یك آپارتمان تبدیل می‌شود. برادرِ کشیش عینکی تیره به چشم زده است و با عصایی سفید راه می‌رود. کشیش برادرش را به طرف پنجره هل میدهد و از پنجره به بیرون پرتاب می‌کند. نویسنده کلِ صحنه را همان طور که اتفاق افتاده، تصویر می‌کند.

کشیش یاد خاطرهٔ کشتن برادرش می‌افتد و با بازگشت به گذشته ،صحنهٔ کاملِ کشتن برادرش در ذهنش زنده می‌شود. خواننده از قبل می‌داند کشیش مرتکب قتل برادرش شده است، ولی از طریق یادآوری خاطرات فقط می‌فهمد که هنوز قتل برادر، کشیش را عذاب می‌دهد. اما بازگشتِ به گذشته اطلاعات جدیدی به خواننده میدهد: خواننده می‌فهمد که چرا کشیش پزشك نشده است، و کشیش استخوان دستهایش را خرد کرده است. و باز خواننده می‌فهمد که قرار بوده کرول هزینهٔ تحصیلات پزشکی کشیش را بپردازد و برادر کشیش نابینا بوده است.
فقط وقتی یادآوری خاطرات سودمند است که انگیزهٔ شخصیّت یا علت حادثه نیز از طریق یادآوری شخصیّت افشا شود. گو اینکه خاطرات چیزهایی را که قبلاً افشا شده یادآوری می‌کند. این یادآوری گذشته انگیزه‌ای را تغییر نمی‌دهد و اطلاعات تازه‌ای را راجع به حادثه افشا نمی‌کند. نوعی یادآوری سریع است.
اما از آنجا که بازگشت به گذشته، صحنهٔ کاملی را تصویر می‌کند و نویسنده می‌خواهد نشان دهد که افکار شخصیّت هنوز وجود دارد و آنها را برانگیزاند، به افکار او راجع به حادثهٔ ایام گذشته نیاز دارد. هدف از سیر و سلوك شخصیّت از طریق زنده کردن صحنه‌ای در گذشته نیز افشای انگیزهٔ افشا نشده و درون بینی او نسبت به حادثه‌ای است که قبلاً بیان نشده است.
نویسنده هنگامی که پس از یادآوری خاطرات به زمان حال برمی‌گردد، کشیش تغییر نکرده است و هنوز از یادآوری گذشته و اینکه می‌داند قاتل است، عذاب می‌کشد. در این حالت نویسنده فرصت ندارد شخصیّت یا حادثه را تحلیل کند. وقایع خاطرات سریعاً و به نحوی گذرا اتفاق می‌افتد.
اما وقتی نویسنده بازگشت به گذشته را به پایان می‌برد و به زمانِ حال برمی‌گردد، کشیش تغییر نکرده است، به علاوه خواننده به نکات تازه‌ای راجع به او و حادثه پی برده است.
نویسنده از طریق یادآوریِ خاطرات، بریده‌ای از گذشته را بدون اینکه سرعت حوادث زمان حال را تغییر دهد، بازسازی می‌کند. اما برعکس از بازگشت به گذشته برای بازسازیِ صحنهٔ کاملی در گذشته استفاده می‌کنند تا عمداً سرعت داستان را تغییر دهند. ولی یادآوری خاطرات مصالح لازم رابرای ایجادِ سرعتی بیش از سرعت و حرکت زمان حال داستان ندارد. اما به دلیل اینکه بازگشت به گذشته سرشار از مصالح است، صحنهٔ گذشته سرعت لازم را پیدا می‌کند.

۱۲۶. حال و هوا و موقعیت

لحن نثر باید همیشه متناسب با موقعیّتی باشد که توصیف می‌کند. اگر حال و هوایِ نوشته را با اتفاقات موقعیّت نیامیزیم، حالت نمایشیِ داستان از بین می‌رود. حادثه را موقعیّت به وجود می‌آورد و حالتِ نمایشی را نثر.

داستان: یکی از سه بچه خوك، گرگ را می‌بیند که جست‌زنان به طرفِ لانهٔ پوشالی او می‌آید. وحشت می‌کند. گرگ در می‌زند.

این موقعیّتی ترسناك و خشونت‌آمیز است. نویسنده باید هیجانِ لازم را ایجاد و این اصلِ اساسی دستور زبان را که می‌گوید «فعل، بیانگر فعالیتی است» رعایت کند. اما نباید از افعال مجهول، بی‌روح و بی‌حال استفاده کند.

مثال: گرگ پنجهٔ پایش را بلند کرد و در زد: «خوك کوچولو، خانه‌ای؟» بچه خوك از ترس، عطسه کرد. گرگ صدای عجیبی به گوشش رسید. با تمام قدرت در پوشالی را فشار داد تا اینکه بالاخره در، از جا کنده شد. گرگ چیزی خوك مانند را دید که در کنار دیوارِ زردرنگِ لانه می‌لرزید.

ولی نویسنده در اینجا صرفاً اتفاقاتی را توصیف می‌کند، اما از هیجان خبری نیست. افعال (بلند کرد، در زد، به گوشش رسید و غیره) بیش از حد لطیف و بی‌روح هستند. لحن آنها، آنها را از موقعیّت جدا می‌کند.

مثال: گرگ به در کوفت. گفت: «آهای خوك، بگذار بیایم تو.» جویی از ترس عطسه کرد. گرگ عصبانی شد. با شانه‌اش در را محکم هل داد. در متلاشی شد. خوك را دید که کنار دیوار دارد می‌لرزد.

گرگ برای غذا خوردن بی‌تابی می‌کند. به همین دلیل خونسرد، آرام و با تأمل به طعمه‌اش نزدیك

نمی‌شود. چرا که می‌خواهد همان لحظه طعمه‌اش را بخورد.

در مثال دوم گرگ خود جزیی از حوادث است. و نویسنده با افعال تهاجمی و پرتحرکی نظیر **کوفت، عصبانی شد، محکم فشار داد، متلاشی شد، لرزید** و غیره او را توصیف می‌کند. به همین دلیل نیز صحنه، تهاجمی و پرتحرك شده است.

وقتی زبان متناسب با موقعیت نباشد، خواننده کلافه می‌شود. چون می‌بیند با اینکه صحنهٔ داستان باورکردنی است، ماهرانه نوشته نشده است.

۱۲۷. از تکرار صحنه بپرهیزید

هنگام بازنویسی، مواظب تکرار صحنه‌ها باشید. تکرار صحنه نشانگر سهل‌انگاری نویسنده در به‌کارگیری قوه نوآوری خود و بی اطلاعی وی از زمان زندگی شخصیّتهاست. برای اجتناب از تکرار صحنه‌پردازی، فهرستی از صحنه‌هایی را که قبلاً از آنها استفاده کرده اید بنویسید و ببینید چند وقت به چند وقت از آنها استفاده کرده‌اید.

مثال:

صحنهٔ امروزی	صحنهٔ تاریخی	صحنه غرب وحشی
آپارتمانها	قصرها	کلبه چوبی، گاوداری
اداره‌ها	سردابه‌ها، کتابخانه‌ها	اتاق تفنگهای شکاری
ماشینها	کالسکه‌ها	غاردزدان
قطارها	کاروانها، قطارها	دلیجانها
هواپیماها	کشتیهای تجاری	قطارهای روباز
کافه‌ها	میخانه‌ها	میخانه‌ها
رستورانها	مسافرخانه‌ها	

تکرار صحنه‌ها نشانگر این است که نویسنده دارد با عجله اطلاعاتش را روی کاغذ می‌آورد تا داستان را از طریق توالی حوادثِ طرح پیش ببرد و به سرعت به نتیجهٔ پایانی داستان برسد.

البته طبیعتاً نویسنده در پیشنویس اولیهٔ رمان، صحنه‌ها را تکرار می‌کند. و این ناشی از سهل‌انگاری و بی تفاوتی او نیست، بلکه دارد تلاش می‌کند تا رمان را کامل کند. نویسنده باید موقع بازنویسی و هنگامی که رمان کامل شد، صحنه‌های تکراری را با دقت وجین کند.

تکرار صحنه عرصهٔ عمل رمان را محدود می‌کند و گویی همهٔ لحظه‌های نمایشی در مکانهای مشخص و آشنا رخ می‌دهد و باقی جهان یا محیط کمرنگ است یا وجود ندارد. به علاوه نویسنده تحقیقات غنی‌اش را نیز تلف می‌کند.

اگر صحنه‌ای را در رمان تکرار کرده‌اید، به تحقیقاتتان رجوع کنید و از قدرت نوآوری خود برای بازنویسی آن صحنه استفاده کنید. و باز می‌توانید فهرستی از صحنه‌های احتمالی را که تاکنون از آنها استفاده نکرده‌اید تهیه کنید و صحنه‌های جدید را جایگزین صحنه‌های قبلی رمانتان بکنید. به علاوه حتماً همهٔ یادداشتهای گذشتهٔ خود را که در آن صحنه‌هایی را که در رمانتان وجود دارد پیش‌بینی شده و شما نیز از آنها استفاده کرده‌اید بررسی کنید و آنها را تغییر دهید تا متناسب با صحنه‌های جدید باشد.

۱۲۸. تغییر زمان داستان

در هر ساختار داستانی می‌توان از **تأثیرهای ویژه** استفاده کرد.

مزیّت اولیهٔ زاویهٔ دید **اول شخص** بر سوم شخص، در میزان صمیمیتی است که زاویهٔ دید اول شخص بین خواننده و شخصیّتها ایجاد می‌کند. اول شخص حضور دارد و آشکارا واکنش نشان می‌دهد و خود شخصاً به شما می‌گوید چه اتفاقی می‌افتد. اما کسی از دور دربارهٔ سوم شخص و اینکه چه اتفاقی برای کس دیگری رخ می‌دهد می‌نویسد.

برای ایجاد صمیمیت بیشتر در زاویهٔ دید اول شخص، می‌توان زمان داستان را از گذشته به حال کشاند و طول جمله‌ها را تغییر داد.

مثال (زاویهٔ دید اول شخص): ماتیلدا نمی‌دانست دارم نگاهش می‌کنم. وقتی کارمند پشت پیشخوان روبه مشتری دیگری کرد، به سرعت و یواشکی یك شیشه عطر در کیفش گذاشت. ماتیلدا سریعترین دزد فروشگاه بود که تا آن موقع دیده بودم. مجبور بودم دستگیرش کنم.

راوی با وجودی که کارش مستقیماً به دزدی در فروشگاه مربوط می‌شود، اما هنوز از ماتیلدا دور و در واقع شاهد ماجراست. نویسنده برای اینکه آنها را به هم نزدیکتر کند، زمان را از «نگاهش می‌کردم» به «نگاه می‌کنم» (از گذشته به حال) تغییر می‌دهد. و با این کار، لحن این بخش خاص روایت را تغییر می‌دهد. ضمن اینکه تأکید داستان را نیز بیشتر می‌کند.

مثال: به ماتیلدا نگاه می‌کنم. صبر می‌کند تا کارمند فروشگاه سراغ مشتری دیگری برود. و بعد می‌بینم که یواشکی شیشهٔ عطری در کیفش می‌گذارد. خیلی فرز است. دزد فروشگاه خبره‌ای است. به طرفش می‌روم. آماده شده‌ام دستگیرش کنم.

در اینجا فاصلهٔ بین شاهد و ماتیلدا کم شده است. تغییر زمان داستان و استفاده از **جملات کوتاه** و بریده نیز خواننده را متوجه عمل داستانی؛ و تأکید خاص، زبان آن را نیز از دیگر نثرها متمایز و آن را مهمتر می‌کند.

ایجاد این نوع تغییرات در بخش کوتاهی از داستان نوشته را سبکدار و زبان و سرعت داستان را دگرگون و هیجان داستان را بیشتر می‌کند. ضمن اینکه رویدادها همزمان با روایت داستان رخ می‌دهد.

هدف از استفاده از فن **تأثیرویژه** گزینش و پرداخت خاص نوشته‌ای خاص است.

۱۲۹. کودکان به عنوان شخصیتهای داستانی

خلق شخصیّتهای کودك بین چهار تا نه سال از جمله دشوارترین نوع شخصیّت آفرینی‌هاست. چرا که همواره کودکانی که نویسندگان دارند، داشته‌اند یا می‌خواهند داشته باشند یا شناخته‌اند و یا چیزهایی درباره‌شان خوانده‌اند، نمی‌گذارند آنها تصویر کودکی واقعی و زنده را ارائه دهند. کودکان بین چهار تا نه سال وصف‌ناشدنی هستند. چرا که خلق و خویشان جیوه مانند است و طبیعتاً خیالپرست هستند و همواره تغییر می‌کند.

آنها عمیق، سطحی، باهوش، کُودن، مریض احوال، تندرست، تندخو، شلوغ، نفرت‌انگیز، عبوس، جیغ‌جیغو، بی‌زبان، کینه‌ای، دوست داشتنی، دقیق، خسیس، دست و دلباز، حسود، با محبت، گاهی مایهٔ عذاب و گاهی نعمت هستند. و باز بدون دلیل کمك کارِ دیگران، به طرز عجیبی سربه هوا و یا تنبل هستند. هرکس و با هر شغلی که ادعا می‌کند «بچه‌های بین چهار تا نه سال را می‌شناسد» یا بسیار مغرور است و یا خیالپردازی احمق است. البته ممکن است چنین شخصیّتی موقتاً از قواعد ارزشمندی برای درك کودکان استفاده کند، اما مسلماً درکی عمیق و ثابتی از آنها ندارد.

اگر سن شخصیّت مهم رمان شما بین چهار تا نه سال است، از شخصیّتی واقعی به عنوان الگو استفاده نکنید، چون شخصیّت شما غیرطبیعی و باورنکردنی از کار درخواهد آمد. بلکه شخصیّت جدیدی ابداع و طراحی کنید و بسازید و در رمان به کار گیرید. می‌توان ویژگیهای بارزی را که شخصیّت مورد نظر شما باید داشته باشد یافت و آنها را با هم ترکیب کرد و کودکی نمونه‌وار[۳] خلق کرد و به نحوی مناسب او را در طرح، روابط و وضعیّتهای رمان وارد کرد.

فقط پس از اینکه خواننده شخصیّت را باور کرد می‌توان برای نشان دادنِ رفتارِ عجیب او، از ویژگی ثابتش یعنی «تلون شخصیت» وی استفاده کرد. اما ابتدا باید ویژگیهای عام سنتی و قابل قبول کودکان را که همهٔ خوانندگان با آنها آشنا هستند یافت، و با استفاده از این ویژگیها، تصویری باورکردنی از شخصیّتِ داستان ارائه داد. و بعد کم‌کم با ویژگیهای فردی خاص، شخصیّتی منحصر به فرد به نمایش گذاشت. اما اگر نویسنده سعی کند با استفاده از **الگوی کودکی واقعی**، شخصیّتی خلق کند، تسلط خود را بر شخصیّت از دست می‌دهد. فقط هنگامی شخصیّتهای بین چهار تا نه سال باورکردنی هستند که نویسنده کاملاً آنها را بیافریند.

۱۳۰. چهار شیوهٔ شروع داستان یا رمان

چهار شیوهٔ پرکشش برای شروع کردن داستان کوتاه یا رمان عبارت است از: شروع داستان با «۱»شخصیتی گیرا، «۲» موقعیتی نمایشی، «۳» پس‌زمینه‌ای جذاب و «۴» ترکیب کردن همهٔ اینها با هم **در یك بند** (پاراگراف).

مثال ۱: در راهرو طوری ایستاده بود که انگار قلوه سنگی می‌خواهد بیفتد. دهانش چاکی زیرِدماغِ پت و پهنش بود. و چشمانش سبزبدرنگ بود و برق می‌زد. گفت: «من برگشته‌ام» و صدایش دیوارها را لرزاند. خندید و گفت: «من تن به گور نمی‌دهم.» دوباره خندید و گلها را از لباسش تکاند.

مثال ۲: صاحب کافه روی پیشخوان کوبید و مشتریها را ساکت کرد. گفت: «با یك بازی شروع می‌کنیم.» همه به دو بیلیارد باز که چوبهایشان را

دستشان گرفته بودند نگاه کردند. بیلیاردبازها به هم نیشخند زدند. صاحب کافه گفت: «وقتی گفتم سه، شروع کنید.» بیلیاردبازها عصبی بودند. «یک!» هر دو روی میز خم شدند. «دو!» چوبها را سفت چسبیده بودند. تماشاگران با فریاد بلند شرط می بستند. «سه!» بیلیاردبازها، روی میز بیلیارد پریدند و شروع کردند با چوب همدیگر را زدن.

مثال ۳: درهای گاراژ را با زنجیر بسته بودند. گربهٔ لاغری روی روزنامه‌ای مچاله شده خوابیده بود. لکه‌های خون روی کف سیمانی خشکیده بود.

مثال ۴: کشتی یدك‌کش در آب پرتلاطم می‌لرزید. جیك روی عرشه ایستاده بود و منتظر بود تا جیپی ماسك غواصی را درآورد. چشم بندپلاستیکی باریکی روی چشم راستش بود. چهار سال پیش کوسه‌ای چشمش را درآورده بود. جیك به جیپی نگاه کرد و پرسید: «دستگاه هوا را تعمیر کردی؟» جیپی گفت: «همه چیز تعمیر شده.» ناگهان باد سرد او را لرزاند. آیا می‌توانست به جیپی اعتماد کند؟ فکر کرد اگر جسدِ آن پایین، پدر جیپی باشد، جیپی دیوانه می‌شود و دستگاه هوا را از کار می‌اندازد. جیك شروع کرد به دعا کردن.

اولین بندِ (پاراگراف) داستان، خواننده را وامی‌دارد تا صفحه را تا آخر بخواند. اگر خواننده پیوسته مجذوب رویدادهای نمایشی و مهیج داستان باشد، صفحهٔ بعد را نیز خواهد خواند. در حقیقت رمان و داستان را باید به نحوی نوشت که هر صفحهٔ آن، خواننده را به صفحهٔ بعد هدایت کند.

۱۳۱. پیش آگاهی آنی

● **شیوهٔ پیش آگاهی آنی**، شیوه‌ای است که در آن نویسنده از زبان استفاده می‌کند تا نسبت به اتفاقی که به زودی در **همان صحنه از داستان رخ می‌دهد** به خواننده هشدار دهد. اما برای اینکه این نوع پیش آگاهی تأثیر لازم را داشته باشد نویسنده باید ماهرانه از زبان استفاده کند چیزهای عادی را تبدیل به تصویر سازد در سینما فیلمسازان همیشه با تغییر دادن موسیقی زمینهٔ فیلم از این فن استفاده می‌کنند.

صحنهٔ فیلم: سه گاوچران در حالِ اسب سواری و رفتن به سمت قلعه هستند. چشم‌انداز صحنه باشکوه، هوا صاف و موسیقی زمینهٔ فیلم، آرام است. ناگهان موسیقی فیلم تندتر و پرطنین می‌شود، اما گاوچرانها همچنان با سرعتی عادی به اسب‌سواری ادامه می‌دهند. **البته آنها موسیقی فیلم را نمی‌شنوند.** اما تماشاگران فیلم با شنیدن ضربات بام‌بام و آهنگِ تندموسیقی می‌فهمند که سرخپوستان آن نزدیکی‌ها هستند و می‌خواهند به گاوچرانها حمله کنند.

اما نویسندگان باید با به کارگیری زبان، از این شیوهٔ فنی در داستان نویسی استفاده کنند. و نثر نقش همان موسیقی را ایفا می‌کند. در این حالت، اشیای عادی تبدیل به تصاویری هدفدار می‌شوند.

مثال: اِتِل از پلّه‌های زیرزمینی خواهرش پایین رفت. رشته‌های بلند تارعنکبوت از سقف آویزان بود. خطوطی برکفِ خاك‌آلود زیرزمین دیده می‌شد که از روی جاپاهای بزرگی گذشته بود.

در مثال بالا نویسنده پایین رفتن اِتِل ووارد شدنش به زیرزمینی درهم ریخته را توصیف می‌کند. اِتِل نمی‌داند که کسی می‌خواهد با چماق به سرش بکوبد و خواننده هم. اما می‌توان با تبدیل زبان به توصیفی تصویری‌تر، قبلاً در این باره سرنخی به خواننده داد.

مثال: اِتِل آهسته از پله‌های زیرزمین پایین رفت. هوای مانده بوی بدی می‌داد. خطوط باریك و طولانی، ردّی روی کف خاك‌آلود و سیمانی باقی گذاشته بود. بی‌حرکت ایستاد. جای پایِ موشها بود یا موشهایِ صحرایی؟ گویی تارهای عنکبوت نزدیك صورتش، انگشتان لرزانی بودند که به طرف گلویش دراز شده بودند. سایه‌ای نزدیك دیوار شکم داده بود. اِتِل برخود لرزید.

تبدیل حالت نثر از کارکردی به توصیفی خواننده را به این فکر می‌اندازد که حتماً چیزی بیش از آنچه در صحنه می‌بیند هست. در اینجا علاوه بر این که داستان به خواننده هشدار می‌دهد، شك و انتظار هم وجود دارد. شخصیّت شکّش نبرده است، اما خواننده می‌داند که اتفاقی رخ خواهد داد، اما چه اتفاقی و چه وقت؟ نمی‌داند. ولی این نه جزییات، بلکه لحن داستان است که به خواننده پیش آگاهی می‌دهد. با این حال صحنه به لحاظ جزییاتِ خاص نیز وضوح کامل دارد.

۱۳۲. رمان را با رؤیای شخصیّت شروع نکنید

هرگز رمان را با خوابی که شخصیّت اصلی دیده است شروع نکنید. چون خواننده به دو دلیل از این خواب برداشت غلط می‌کند:

۱. خواننده نمی‌داند چه کسی دارد خواب می‌بیند؛ و باز به هیچ عنوان نمی‌تواند بفهمد کجا، چه وقت و چه کسی خواب می‌بیند. به علاوه از آنجا که خواب غیرواقعی است، ایجاد وضعیّتِ زمانِ حالِ داستان، به تأخیر می‌افتد. اگر خوابِ شخصیّت نیز به نحوی واقعی بیان شود، ممکن است خواننده خواب را با واقعیت عوضی بگیرد. و طبعاً خوانندگانی که گول می‌خورند، خیلی زود از کوره در می‌روند.

مثال: روی لبهٔ پنجرهٔ طبقهٔ چهلم، در بالای شهر ایستاد. باد لباسهایش را تکان داد و خودش تاب خورد. صداهایی از پشت سر به او التماس کردند که: «نپرآلفی! بالاخره راهی برای معالجه‌ات پیدا می‌کنند.» خودش را به ساختمان چسباند. دستانی بلند و عرق کرده به طرفش دراز شد. (و این خواب تا یك صفحهٔ دیگر ادامه پیدا می‌کند و بعد) ساعتِ شماطه‌دار زنگ زد و آلفی از خواب پرید.

۲. احتمالاً نویسنده فکر می‌کند که دارد به خواننده نسبت به رخ دادن حادثه‌ای حتمی‌الوقوع، پیش آگاهی می‌دهد. اما چون هنوز داستانی وجود ندارد، این افتتاحیه، مانع شروع داستان می‌شود. نویسنده باید ابتدا رمان را با وضعیتی، شروع کند و سپس به خواب شخصیّت بپردازد.

مثال: پیچکها همچون شبح بر ذهن خودآگاهش پیچید. ماه کش آمد و بدل به کره‌ای دندانه‌دار شد و بین فریادهایی که مثل نیزه وجود فنرمانندش را سوراخ می‌کرد موج خورد. در حالی که می‌لرزید و دچار تشنج می‌شد، در چاهی ویل و کاملاً تاریك درغلتید. سایه‌هایی جن مانند شیون‌کنان، فریاد زدند: «!!!الفی ی‌ی‌ی»... (خواب ادامه می‌یابد و بعد) ساعت شماطه‌دار زنگ زد و آلفی از خواب پرید.

در این مثال نمادها، معانی پوشیده و اشاره‌های پنهانی وجود دارد که هنوز در نظر خواننده اهمیت پیدا نکرده است. چرا که رؤیای مرموز را بیشتر از محتوایی واقعی می‌توان تفسیر نظری کرد. اما بند (پاراگراف) آغازین داستان باید وضعیتی نمایشی باشد و خواننده را وادارد تا به سراغ بند بعدی برود. در صورت امکان، رمان را همواره با صحنه‌ای که حس مستقیمی از رمان به دست می‌دهد آغاز کنید. و در این کار درنگ نکنید.

پانویس:

1 - Corneliahaas
2 - Carol
3 - Representative