

اصول کلی در نوشتن

داستان کوتاه

- ابتدا ایده یا فکر اولیه را درج می کنیم .
- سپس خط طرح را درج می کنیم که بترتیب شامل موارد زیر است :
 - شروع داستان
 - شخصیت اصلی داستان (توصیف اجمالی)
 - حادثه‌ی اصلی داستان
 - پایان داستان
- نگارش داستان ، که به ترتیب شامل مراحل زیر است :
 - تعیین زاویه ی دید یا راوی
 - تعیین توالی ماجراها ، قصه ها و اتفاقات
 - بازنویسی

انواع داستان

داستان را به انواع زیر تقسیم می‌کنند :

- رمان (ناول)
- داستان بلند
- داستان نیمه بلند (ناولت)
- داستان کوتاه (نوول)
- داستانتک (داستان کوتاه کوتاه)

رمان (Novel) ، یکی از معروف‌ترین انواع داستان است که همگی با آن و با بسیاری از آثار ادبی کلاسیک جهان – که در این قالب نوشته شده است – آشنا هستیم . رمان ، داستانی بلند و معمولاً بیشتر از چهارصد صفحه است و ممکن است از ده هزار صفحه نیز فراتر رود . رمان دارای شخصیت‌های بسیار است که هر کدام پیچیدگی‌ها و ابعاد مختلفی دارند . در رمان ، سلسله‌ای از حوادث بزرگ و کوچک وجود دارد و غالباً چند ماجرا یا خط طرح موازی رمان را به پیش می‌راند .

داستان بلند نیز – همان طور که از نام او مشخص است – داستان بلندی است اما معمولاً پیچیدگی‌های رمان را ندارد . اصولاً وجه تمیز رمان و داستان بلند آن قدر کم است که بعضی نویسندگان این دو قالب را یکی دانسته اند .

داستان نیمه بلند داستانی ما بین داستان کوتاه و داستان بلند است و به جز حجم آن (که غالباً بیشتر از ۵۰ صفحه است) خصوصیات کلی داستان کوتاه را دارد .

داستان کوتاه (فرانسه **Nouvelle** ؛ انگلیسی **Short story**) تخیلات ذهنی نوشته شده در چند صفحه از یک نویسنده است که در آن ، برهه‌ای از زندگی شخصیت یا شخصیت‌های ساخته‌ی ذهن نویسنده و حادثه‌ای برای آنان روایت شده است . شاید این تعریف کاملترین و جامع‌ترین تعریف برای داستان کوتاه نباشد ، زیرا اصولاً نمی‌توان داستان کوتاه را با تمام ظرایف و نکاتش در یک یا چند جمله تعریف نمود یا چارچوب مشخص و محدودی برای آن متصور شد . در حقیقت به نظر می‌رسد داستان کوتاه یک تعریف تجربی است و نویسنده‌ی تازه‌کار با اندوختن تجربه و مطالعه‌ی داستان‌های نویسندگان معروف می‌تواند به صورت معرفتی به این تعریف دست یابد . از ویژگی‌های داستان کوتاه می‌توان به حجم اندک آن در مقابل «رمان» ، «داستان بلند» و «داستان نیمه بلند» اشاره کرد . محدوده‌ی معمول داستان کوتاه بین ۵ تا ۱۵ صفحه‌ی کتابی است و بندرت ممکن است تا مرز ۴۹ صفحه تجاوز کند . همچنین داستان کوتاه در اغلب موارد تنها دارای یک شخصیت اصلی است و تعداد شخصیت‌های فرعی داستان از سه تا چهار نفر فراتر نمی‌رود .

داستانتک (داستان کوتاه کوتاه) که به آن مینی مال هم گفته می‌شود ، کم حجم ترین نوع داستانی است ، طوری که گاهی حجم آن کمتر از ۱۰۰ کلمه هم می‌باشد !

نکته :

- ایجاد جذابیت و کشش برای خواننده ، باید مد نظر هر نویسنده ای باشد .
- داستان کوتاه ، با شرح وضعیت (Exposition) آغاز یافته و گسترش پیدا می کند و با بار نمایشی (Drama) به پایان می رسد .
- ایجاد پرسش : نویسنده باید در حین داستان در ذهن خواننده "چرا"ها و پرسش هایی ایجاد کند ، و نهایتاً همه ی آنها را در جای مناسب پاسخ دهد ، که این ایجاد کشش برای خواننده می کند .
- « هر وقت خواستید واژه «بسیار» را به کار ببرید ، به جای آن بنویسید «لغنتی» . به این ترتیب ویرایشگر نوشته هایتان این کلمه را حذف می کند و نوشته تان همانطور که باید باشد می شود . « **مارک تواین** پیش تر گمان می شد به کار بردن واژه های «حقیقتاً»، «واقعاً» و یا «بسیار» نوشته را قوی تر می کند اما اصلاً اینطور نیست . آنها تنها راه را بند می آورند پس همه شان را دور بریزید و به پشت سرتان هم نگاه نکنید !
- « به من نگو ماه در حال درخشیدن است درخشش نور ماه در شیشه های شکسته را به من نشان بده . »
- **—آنتوان چخوف—**
- بیان هر چیز به زبان ساده خوب است ولی وقتی نیاز دارید که توجه دیگران را جلب کنید، از تشبیه ، استعاره و تصاویر ذهنی زنده استفاده کنید تا بازخورد احساسی و واکنش قوی و خوبی از مخاطب خود دریافت کنید .
- چیزی را بنویسید که می شناسید و یا چیزی را بنویسید که می خواهید درباره آن بیشتر بدانید .
- **گورکی :** « هر چه دایره ی تجارب نویسنده وسیع تر باشد ، جانبداری و تعصب در نوشته هایش کمتر خواهد بود . »

انواع زاویه دید (Point of View) :

۱. درونی یا اول شخص (Internal) :
 - مفعولی : اگر اول شخص ، شخصیت فرعی داستان باشد .
 - فاعلی : اگر اول شخص ، شخصیت اصلی داستان باشد .
۲. بیرونی (External) یا سوم شخص یا دانای کل (Omniscient) :
 - دانای کل محدود : تنها به قسمتی از حقایق و رخدادها و حالات و عقاید و احساسات داناست .
 - دانای کل نامحدود : به تمام اتفاقات ، احساسات ، عقاید و حقایق داناست .
۳. اول شخص ، از دید چند نفر : این زاویه ی دید ، در حقیقت مشابه همان زاویه ی دید اول شخص است ، با این تفاوت که کل داستان از زبان چند نفر از شخصیت های داستان بیان می شود .

شخصیت پردازی:

شخصیت هر فرد، یگانه و منحصر به خود اوست. شخصیت، وجه تمایز و شاخص وجودی آدم هاست.

یعنی عامل تفاوت بین افراد بشری است.

هر شخصیتی، در محیط خارج، نمودهایی دارد که از روی آن نمودها شناخته می شود، مثل:

- نمود در انتخاب ها: انتخاب شغل، همسر، دوست، کتاب، ورزش، سرگرمی، لباس
- نمود در عکس العمل ها: واکنش در مقابل شکست و موفقیت، نوع رفتار وی در مواجهه با مشکلات اجتماعی و عاطفی
- نمود در روابط اجتماعی: ارتباط با آدم ها، نحوه نشست و برخاست و رفتار
- نمود در گفتار: خیلی وقت ها نحوه ی حرف زدن فرد، می تواند خیلی از وجوه درونی او را نشان دهد.
- نمود در اعتقادات: جهان بینی و ایدئولوژی

«احمد اخوت» در کتاب «دستور زبان داستان» شخصیت را اینگونه تعریف می کند: «شخصیت داستانی، معمولا انسانی است که به خواست نویسنده، پا به صحنه ی داستان می گذارد. با شگرد های مختلفی که نویسنده به کار می برد ویژگی های خود را برای خواننده آشکار می سازد، کنش های مورد نظر نویسنده را انجام می دهد و سر انجام از صحنه داستان بیرون می رود.»

برای مهارت در شخصیت پردازی، دو نکته بسیار مهم است:

۱. **تجربه کنیم:** برای نویسنده ای که تازه می خواهد شروع به نوشتن کند، دقت در رفتار و منش آدم های دور و برش بسیار مهم است. مصالح نویسنده، مردمی هستند که در میان آنها زندگی می کند و از آنها می نویسد. اشخاصی که برای داستان های خود بر می گزیند، باید از میان مردمی باشد که با آنها آشنایی دارد. دانش نظری اگر چه ارزشمند است، اما به تنهایی کارگشا نیست و باید با دانش عملی همراه باشد. نویسنده ای که از مردم جدا می شود و در گوشه ای می نشیند و افکار و تصورات خود را از مردمی که آنها را نمی شناسد، به روی کاغذ می آورد، نمی تواند اثری قابل توجه خلق کند. پس یادمان باشد برای اینکه بتوانیم شخصیت هایی باورپذیر خلق کنیم، باید به خصوصیات اخلاقی و رفتار آدم های دور و برمان توجه کنیم. زیاد توجه کنیم.

۲. **زیاد مطالعه کنیم:** در کنار تجربه شخصی، عنصر مطالعه و تحقیق هم بسیار مهم و ضروری است. بدیهی است که هیچ نویسنده ای در عمر کوتاه خود، نمی تواند به طور جامع و دقیق به شناخت کاملی از آدم ها دست پیدا کند. پس باید زیاد بخوانیم. خوب بخوانیم و داستان های خوبی بخوانیم.

در مقوله شخصیت پردازی ، توجه به این نکته لازم است که شخصیت پردازی در داستان کوتاه ، با شخصیت پردازی در رمان بسیار متفاوت است . در رمان ، فضای کافی برای پرداختن به تمام زوایای فرد وجود دارد . اما در داستان کوتاه ، این امکان وجود ندارد . بلکه همین قدر که رفتار و گفتار آدم های داستان تناقض نداشته باشد ، شاید کافی باشد ، که البته رسیدن به همین عدم تناقض ، به مهارت زیادی نیاز دارد .

چند توصیه برای پرداخت شخصیت :

۱. تصور کردن یک فرد واقعی :

برای پرداخت شخصیت داستان، بهتر است که یک فرد واقعی را در نظر بگیریم . بعد تغییرات لازم را متناسب با طرح داستان، روی او پیاده کنیم. این امر باعث می شود که بتوانیم در شخصیت پردازی موفقیت بیشتری داشته باشیم. حتی اگر می خواهیم یک داستان افسانه ای بنویسیم و موجودی خلق کنیم که مانندش در جهان وجود ندارد، باز هم می توان از این روش استفاده کرد. یک نمونه بیرونی در نظر گرفت و به فراخور قصه، شخصیت او را تغییر داد. به این شکل می توان شخصیت های باورپذیر تری خلق کرد و راحت تر زوایای مختلف وجود او را به تصویر کشید .

۲. بهره گیری از تخیل :

در ادامه آنچه در توصیه قبل اشاره شد، باید اضافه کرد که بدون بهره گیری از تخیل و صرفا اکتفا کردن به بیان واقعیت بیرون، نمی توان به نتیجه خوبی در داستان رسید. شاید لازم باشد مصالحی را که از دنیای واقعی گرفته ایم، با کمک تخیل تغییر دهیم. خصوصیات را حذف کنیم و چیزهایی را اضافه کنیم تا داستان مان، شکل بهتری به خودش بگیرد و شخصیت مان ، همان شود که در داستان به آن نیاز داریم .

۳. بازیگری مکتوب :

بازیگری مکتوب یعنی اینکه ما کاملا در جلد اشخاص داستان فرو برویم و در شرایط مختلف داستان ، به جای آنها بازی کنیم . رفتار آنها را پیش بینی کنیم و خودمان را به جای آنها بگذاریم .

۴. توجه به تعداد اشخاص داستان :

تعداد اشخاص داستان به چند چیز بستگی دارد .

_ حجم داستان

_ وسعت ماجرا

_ وسعت مکانی و فیزیکی داستان

واضح است که در یک داستان کوتاه پنج صفحه ای نمی توان از بیست شخصیت استفاده کرد. اما همین بیست نفر، ممکن است برای یک رمان سیصد صفحه ای، خیلی هم کم باشند. باید حواسمان باشد که آدم های اضافه وارد داستان کوتاه نکنیم

۵. پرهیز از آوردن شخصیت های مشابه :

اصولا قرار دادن شخصیت های مشابه ، به لحاظ اعتقادات و گفتار و عمل، باعث می شود که داستان از کشمکش و تضاد خالی شود . هر فرد در داستان ما، باید خصوصیات خاصی خودش را داشته باشد و کارهایی منحصر به فرد انجام دهد .

۶. استفاده نکردن از شخصیت های مطلق :

مطمئنا خیلی شنیده اید که یک شخصیت سیاه و یا سفید است و حتما این را هم شنیده اید که بهتر است شخصیت ها خاکستری باشند. واقعیت هم همین است. در دنیای پیرامون ما، چند نفر وجود دارند که بد باشند و یا خوب خوب ؟ البته خلق شخصیت های مطلق ، برای نویسنده ، راحت و کم دردسر است . اما فراموش نکنیم که حقیقت، چیز دیگریست .

شخصیت اصلی و شخصیت فرعی

شخصیت اصلی ، فردی است که ماجرای اصلی داستان با تکیه بر او جلو می رود . در حقیقت ، محور اصلی کشمکش داستان است و مهمترین فرد در داستان به حساب می آید . داستان ، ماجرای زندگی اوست . عنصر «عدم تعادل» در زندگی او پدید آمده و با حل مشکل او هم اغلب ، داستان به پایان می رسد .

معمولا هر داستانی ، یک شخصیت اصلی و محوری دارد . البته در قصه هایی که بر نوعی کشمکش دو طرفه شکل گرفته ، به نظر می آید که دو فردی که در دو طرف قضیه قرار دارند ، هر دو شخص اصلی هستند . بله ، در حقیقت این دو نفر به نسبت دیگران ، تاثیر بیشتری بر داستان دارند ، اما از میان این دو نیز ، اثر یکی ، از دیگری بیشتر است و او شخصیت اصلی به حساب می آید .

به آدم های دیگری که در داستان هستند ولی اهمیت آن ها به مراتب کمتر از شخصیت اصلی است ، شخصیت فرعی گویند که آنها را باید نیروهای کمکی تلقی کرد .

شخصیت فرعی دو فایده عمده دارد :

۱. کمک به شناسایی شخص اصلی: یکی از راه های نمود شخصیت، شناخت روابط و مناسبات فرد با دیگر اشخاص است .

۲. طبیعی جلوه کردن فضای داستان : در داستان هایی با فضای واقعی ، حضور اشخاص فرعی به طبیعی تر شدن فضای داستان کمک می کند .

البته وارد کردن اشخاص فرعی در داستان ، مشکلاتی را هم به همراه دارد . این آدم ها ، نیاز به رسیدگی و مراقبت دارند . نویسنده باید آنها را به حرکت درآورد . حرکات لازم را در جاهای لازم به آنها نسبت دهد و حرف های زائد را حذف کند . خلاصه اینکه شخصیت های فرعی هم باید باورپذیر باشند . به همین دلیل است که گاهی نویسندگان ، از بار مسئولیت نگهداری آدم های فرعی ، شانه خالی می کنند و با اینکه حضور آنها برای پیشبرد داستان، لازم است ، آنها را از بعضی صحنه ها اخراج می کنند و همین باعث می شود که داستان در بعضی جاها غیر قابل باور جلوه کند .

تیپ

تیپ ، به راحتی در ذهن جا می گیرد . یعنی در اولین برخورد بدون اینکه نیازی به تفکر و تحلیل باشد ، می توان آن را در ذهن تصور کرد .

آدم هایی که تیپ هستند ، خیلی راحت در یک یا چند خط تعریف می شوند و به طور کلی حضورشان در داستان ، جاذبه چندان برای خواننده ندارد . زیرا در وجود آنها راز و ابهامی برای کشف شدن نیست . کند و کاو در روح و روان چنین آدم هایی معنا ندارد .

آدم جاهلی ، لباس سیاه و چسبان به تن و کلاه شاپو به سر دارد . پاشنه کفش خود را خوابانده و دستمالی در در دستش می گرداند . سبیلی کلفت دارد ، لوطی صفت و قوی هیکل است .

این آدم ، اگر به همین شکل در داستان تعریف شود، تیپ است ، که خواننده با خواندن خصوصیات وی ، می تواند کارهای بعدی اش را پیش بینی کند و می داند که باید توقعات مشخصی از او داشته باشد .

اما شخصیت ، از این نظر با تیپ فرق دارد . شخصیت ، آن دسته از صفات را داراست که موجب جدایی و تمایز افراد از یکدیگر می شود . به هر کس فردیتی خاص خودش می بخشد و موجب می شود که هر انسانی ، منحصر به فرد و تکرار نشدنی باشد .

شاید پرداخت تیپ خیلی راحت تر از شخصیت باشد اما برای نوشتن داستان ، باید بتوانیم شخصیت خلق کنیم . چرا که تیپ ها ، همان آدم هایی هستند که همیشه در زندگی روزمره با آنها در ارتباط هستیم :

- پزشکی که سوار ماشین مدل بالا می شود ، به بیمارستان می رود و مریضش را جراحی می کند و علاقه ای ندارد که در مورد مشکلات شخصی بیمارش چیزی بداند .

- قصابی که قد بلند و درشت هیکل است . یک ساتور بزرگ به دست دارد و پیشبند خونی بسته است . موقع حرف زدن صدایش را در گلو می اندازد و هیچ احساسی نسبت به بریدن سر گوسفندان ندارد .

این ها تیپ هایی هستند که همیشه با آنها سر و کار داریم . اما خواننده ، توقع دارد از افراد داستان کارهایی سربرزند که متمایز باشند . همین «خاص بودن» شخصیت ، خود به خود خواننده را کنجکاو می کند . به همین دلیل، شخصیت پردازی ارزش بیشتری به داستان می بخشد .

به عنوان مثال ، جوان پولداری را تصور کنید که پدرش صاحب یک کارخانه بزرگ است و هر چه بخواهد ، در اختیارش قرار می دهد . اگر این پسر را صاحب ماشین و موبایل به تصویر بکشیم که مدام با دوستانش به مسافرت می رود ، یک تیپ ساخته ایم . اما فکر کنید همین پسر، هیچ علاقه ای به ماشین شخصی و موبایل ندارد . مدام به فکر تفریح و سرگرمی نیست . در اتاق خودش کتابخانه ای دارد که تمام وقتش را آنجا می گذراند . این فرد ، دیگر ویژگی های تیپ را ندارد . دیگر آن جوان پولداری نیست که همه ما می شناسیم بلکه یک شخصیت است . (البته بعد از آنکه به خوبی توانستیم جنبه های مختلف وجودش را در چهارچوب های داستانی به تصویر بکشیم)

درست است که پرداخت تیپ در مقایسه با شخصیت ، از ارزش کمتری برخوردار است ، اما تیپ ها می توانند به عنوان شخصیت های فرعی در داستان قرار بگیرند . اما به هر حال در یک داستان ، لازم نیست تمام افرادی که وجود دارند

شخصیت های خاص و غیر قابل پیش بینی داشته باشند . ممکن است به فراخور داستان ، لازم باشد در جایی ، یک تیپ داشته باشیم و آنجا هم آنچه اهمیت دارد ، رفتار شخصیت اصلی داستان در مقابل آن تیپ است . از شخصیت و تیپ ، به "شخص جامع" و "شخص سطحی" نیز یاد می شود .

شخص پویا و شخص ایستا

شخصیت ایستا شخصیتی است که از اول تا آخر داستان ، تحولی در رفتارش روی نمی دهد . یعنی همانطور می ماند که در ابتدای داستان بود . ولی شخصیت پویا ، در برخی از ابعاد شخصیتش ، تحولی دائمی روی داده ، این تحول ، نوع نگرش یا رفتارش را تغییر می دهد . این تغییر و تحول ممکن است خیلی زیاد یا خیلی کم باشد . همچنین ممکن است رو به خوبی یا بدی باشد . اما مهم این است که باید «مهم و بنیادی» باشد . برای اینکه تغییر و تحول شخصیت باور پذیر و قابل قبول باشد ، به چند نکته باید توجه کرد:

- شخصیتی که تحول در درونش روی می دهد، نباید کارهایی که انجام می دهد، از حد توانایی اش خارج باشد .
- زمان تغییر، متناسب با اهمیت و میزان تغییری که روی داده ، باشد . طوری که خواننده ، تغییر و تحول را باور کند .

ابزار پردازش شخصیت

شخصیت پردازشی در داستان ، به دو طریق انجام می گیرد :

➤ پرداخت مستقیم

شامل پرداختن به مشخصات ظاهری و خصوصیات اخلاقی شخصیت می شود . خصوصیات ظاهری : در این پرداخت ، نویسنده به طور صریح و مستقیم ، مشخصات ظاهری یکی از شخصیت های داستان را بازگو می کند . مثال :

مادر بزرگ با پدر بزرگ خیلی فرق داشت . او زن لاغر و ریز نقشی بود که موهای سرش پاک سفید شده بود و آنها را به شکل گلوله مضحکی پشت سرش جمع می کرد و خیلی هم حرف می زد .

(از کتاب «پولیان چشم و چراغ کوهپایه» اثر آنا ماریاماتونه ، ترجمه محمد قاضی)

پرداخت مستقیم خصوصیات ظاهری شخصیت ، معمولاً در داستان هایی صورت می گیرد که شخصیت های بسیاری دارند و نویسنده در طول داستان ، مجال پرداخت غیر مستقیم مشخصات ظاهری همه آنها را پیدا نمی کند .

خصوصیات اخلاقی : در بعضی از داستان ها می بینیم که وقتی یکی از شخصیت ها وارد داستان می شود ، نویسنده برای معرفی او به خواننده ، صفت هایی را به او نسبت می دهد : «علی پسر درس خوانی بود و همیشه سعی

می کرد به دوستانش در یادگیری کمک کند. « در چنین توصیفی، نویسنده بدون آنکه درس خوان بودن و کمک علی را طی یک حادثه به خواننده نشان بدهد، به خیال خودش کار را راحت کرده و خواسته با یک جمله، این خصوصیت را به اطلاع خواننده برساند. اما نکته قابل توجه این است که چنین توصیفی، از قوت داستان می کاهد. نویسنده باید عادت ها، خصلت ها و خصوصیت های اخلاقی شخصیت های داستان را در گفتگو ها و حادثه هایی که در طول داستان اتفاق می افتد، به خواننده نشان بدهد. از این طریق، خواننده خودش به این نتیجه می رسد که شخصیت داستان، چه رفتارها یا خصوصیتی دارد.

۲. پرداخت غیر مستقیم:

این نوع پرداخت نیز دربرگیرنده خصوصیات ظاهری و اخلاقی شخصیت های داستان است، اما نه به طور صریح و مستقیم. بلکه نویسنده تلاش می کند تا از طریق گفتار و رفتار شخصیت ها، آنها را به خواننده معرفی کند. خصوصیات ظاهری: این نوع پرداخت بیشتر در داستان هایی دیده می شود که یک شخصیت اصلی داشته باشند. در چنین داستان هایی، نویسنده کمتر به معرفی مستقیم و بدون واسطه ظاهر شخصیت در یک یا دو جمله می پردازد. بلکه در قسمت های مختلف داستان و به شکل غیر مستقیم، نشانه هایی از ظاهر شخصیت را به خواننده نشان می دهد. مثال:

استاد، چشم های درشتش را به کتاب دوخت. به ریش بلند و سفیدش که مثل برف بود، دست کشید و با صدای گرفته ای گفت... دختر، شال قرمز روی سرش را کمی جلو کشید و عینک آفتابی قاب طلایی اش را به چشم زد.

خیلی بهتر است که نویسنده، به جای آنکه شروع کند به توصیف لباس ها و شکل و قیافه استاد، همه اطلاعات لازم را در لابه لای اتفاقی که قرار است در کلاس بیفتد، به خواننده منتقل کند.

خصوصیات اخلاقی: نویسنده باید تلاش کند با به وجود آوردن یک حادثه، نشان دهد که شخصیت داستانش، چه خصوصیتی دارد. مثلاً اگر خسیس است، به جای آنکه در یک کلمه و به راحتی بگوید: «احمد پسر خسیسی است.» باید کمی به خودش زحمت بدهد. حادثه ای خلق کند و در خلال آن، نشان دهد که احمد خسیس است یا گفتگویی ترتیب دهد و در میان آن، خسیس بودن را بگنجانند.

استفاده از کشمکش یا حلقه

جدال ها و برخوردهایی که انسان در این جهان دارد و یک شخصیت نیز در داستان می تواند داشته باشد ، بر سه نوع است . جدال با خود ، جدال با طبیعت ، جدال با دیگران .
شخصیت داستان ، در این جدال هاست که باید خود را به خواننده معرفی کند و ابعاد مختلف وجودی خود را نشان دهد .
به این مثال توجه کنید :

اوجیان گفت : «هوا، هوای زلزله است . » و به زودی ، زمین لرزه روی داد . اما این زمین لرزه آنقدر شدید نبود که پسرک -تارا- را بترساند . زیرا در کشور ژاپن وقوع زلزله امری عادی بود . با این همه، این یکی حالت عجیبی داشت ؛ تکان آرام و طولانی و یکنواخت...

آب همچنان که عقب می رفت ، شن های شیار شده و صخره های خزه پوش را عریان برجا می نهاد . به نظر نمی رسید که هیچ کدام از مردم دهکده ، معنای این حالت را بدانند ... می بایست هر چه زودتر روستاییان را از این اتفاق آگاه می کرد .
دیگر وقت ایستادن و فکر کردن نبود ... اوجیان باید دست به کار می شد . او به نوه اش تارا گفت : «زود باش! مشعل برایم روشن کن»

پیرمرد با شتاب به سوی مزرعه اش که در آن، محصول برنج آماده برداشت بود ، دوید... مشعل را به درون ساقه های خشک خرمن فروبرد و آتش به ناگهان شعله کشید .

(از کتاب «موج» اثر مارگارت هوجر، ترجمه فریدون ریاحی)

دقت کنید که نویسنده در این داستان، بدون آنکه به طور مستقیم بگوید که پیرمرد، انسانی فداکار است که حاضر می شود برای نجات مردم، حتی از اموال خود دست بکشد، با حلقه ای که نتیجه جدال او با محیط و طبیعت است، قدرت اراده و فداکاری اش را برای خواننده به تصویر کشیده است .

گفتگو نویسی

«گفتگو» یا «دیالوگ» که یکی از مهمترین عناصر داستان است به صورت صحبت میان «شخصیت»های داستان تعریف می شود . این عنصر مهم ترین وسیله برای «شخصیت پردازی» و یکی از کلیدی ترین ابزارهای نویسنده برای پیشبرد «خط طرح» است . به طوری که کم یافت می شوند داستانهای کوتاه خوبی که دیالوگ قوی نداشته باشند و برعکس ، داستانهای کوتاهی که دیالوگ قوی نداشته باشند هم معمولاً داستانهای خوبی از کار در نمی آیند . دیالوگ در واقع یک ابزار مهم در دست نویسنده است تا به طور «غیرمستقیم» اطلاعات بسیاری را از زبان شخصیت های داستان خود به خواننده بدهد . از همین رو ، یک گفتگوی خوب گفتگویی است که در خدمت پیشبرد داستان باشد وگرنه به صحبت های رد و بدل شده میان دو نفر که هیچ کاربردی در داستان نداشته باشد «مکالمه» می گویند نه «گفتگو» . برای فهم بهتر تفاوت میان دیالوگ و مکالمه خوب است بدانیم که در زبان انگلیسی دو واژه دیالوگ (Dialogue) و کانورسیشن (Conversation)

وجود دارد که تقریباً به یک معنی هستند اما از نظر نویسندگان مفهوم جداگانه‌ای دارند .
منظور از «مکالمه»، صحبت‌های روزمره میان ما انسان‌هاست . صحبت‌هایی که هر روز میان ما رد و بدل می‌شود و نباید در داستان - به ویژه داستان کوتاه - جایی داشته باشد . بگذارید مثالی بزنیم . متن زیر یک «مکالمه» است :

- سلام .

- سلام .

- چه خبر؟

- هیچی، سلامتی ، شما چه خبر؟

- ممنون . ما هم بد نیستیم .

حال به یک «گفتگو» توجه کنید :

- سلام

-گیرم که علیک !

- چیه؟ بازم شمشيرو از رو بستی اول صبحی .

- با آدم‌های بی چشم و رو باید هم از رو بست !

خوب است یادمان باشد که هر نویسنده‌ی خوش قلمی باید با استفاده‌ی درست از علائم نگارشی ، در هنگام نوشتن یک مکالمه‌ی هنری ، به خوبی آشنا باشد . چرا که نه تنها به فهم بهتر خواننده از مکالمه کمک می‌کند ، بلکه «فرم» و «فضا»ی داستان را از یکنواختی خارج می‌سازد .

معمولاً نویسندگان از دو شیوه‌ی نگارشی «توآمان» در دیالوگ استفاده می‌کنند :

• فعل نقل (مثل گفت) + دو نقطه (:) و کوتیشن باز («») + دیالوگ + علامت نگارشی متناسب با دیالوگ + کوتیشن بسته (««)

• استفاده از خط تیره (-) + دیالوگ

که استفاده از خط تیره (-) در نوشتن گفتگو یکی از روش‌های مرسوم و جا افتاده است اما باید به این نکته توجه داشت که در نگارش داستان از این رسم الخط ، به جا استفاده کرد . در صحنه‌ای که بیشتر از ۲ نفر در آن حضور دارند ، استفاده از این روش - حتی اگر خواننده بتواند حدس بزند که چه کسی سخن می‌گوید - صحیح به نظر نمی‌رسد . همچنین معمولاً در گفتگوی دو نفره هم اولین دیالوگ هر شخصیت را با خط تیره آغاز نمی‌کنند تا خواننده ابتدا بفهمد چه کسی شروع کننده‌ی دیالوگ است ، مگر آنکه به دلیل اتفاقات رخ داده یا فضای داستان این موضوع برای خواننده روشن باشد . بعضی از نویسندگان تازه کار با استفاده از علائم مختلف سعی می‌کنند گفتگوهای میان چند نفر را با این روش بنگارند . مثلاً برای نفر اول خط تیره (-) ، برای نفر دوم علامت بعلاوه (+) ، برای نفر سوم ستاره (*) و... استفاده می‌کنند . این روش نیز در سجاوندی هیچ‌زبانی جایی ندارد و مردود است . بنا براین ، روش مناسب در نگارش گفتگوهای میان بیش از ۲ نفر در داستان ، استفاده از نام و جمله بندی‌های کامل است .

استفاده از رنگ ها یا فونت های مختلف هم در دیالوگ نویسی جایی ندارد . فراموش نکنیم برای انجام هر کاری باید از ابزار مربوط به آن استفاده کرد و حتی نوآوری نیز باید در حیطه‌ی همان ابزار باشد . همان طور که یک فیلمساز نمی‌تواند جلوی دوربین بیاید و یک صحنه را با متن دلخواه خودش توصیف کند ، یا مثلاً یک صفحه از رمان مورد نظرش را به عنوان تکمیل صحنه در میان فیلم به نمایش بگذارد ، نویسنده‌ی داستان نیز مجوز استفاده از رنگی کردن متن ، ارتباط داستان به تصویر ، و امثالهم را ندارد .

صحنه و صحنه پردازی

زمان و مکانی را که در آن ، عمل داستانی صورت می‌گیرد ، صحنه می‌گویند . کاربرد درست صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید و انتخاب درست مکان وقوع داستان به حقیقت ماندنی آن کمک می‌کند . به همین دلیل است که حتی در داستان‌های خیال و وهم یعنی داستان‌های سوررئالیستی و نمادگرایانه ، صحنه‌ی داستان ، بر زمینه‌ی واقعی و قابل قبولی جریان دارد .

هیچ فکر کرده‌اید که چرا به محل تصادف دو تا ماشین یا ماشین و عابر می‌گویند صحنه تصادف ؟ یا چرا به محلی که نمایش در آن صورت می‌پذیرد ، می‌گویند صحنه نمایش ؟ و اصولاً چه ارتباطی میان یک تصادف و یک نمایش وجود دارد که "صحنه" موصوف این هر دو است و اتفاقاً برای هر دو صفت ، خوش هم می‌نشیند ؟ سعی کنیم به اشتراکاتی که سبب شده اصطلاح صحنه برای این هر دو یکسان به کار رود ، دست پیدا کنیم . معمولاً در یک تصادف چند عامل حضور دارند :

۱. محل تصادف ۲. زمان تصادف ۳. وسیله‌ی تصادف ۴. عمل تصادف

اما چه عواملی سبب می‌شوند یک نمایش به انجام برسد ؟ یکی محل نمایش است ، دیگری زمان نمایش است ، سومی وسایل نمایش اعم از بازیگر و دیگر لوازمی است که در نمایش باید به کار روند ، و چهارمی اجرای نمایش است که همان عمل نمایش محسوب می‌شود . یعنی در یک محل تعیین شده (سالن) عده‌ای بازیگر در یک زمان خاص به عمل نمایش

برمی‌خیزند . پس وقتی می‌گوییم صحنه تصادف ، صحنه نمایش ، خود به خود این عوامل را مد نظر داریم ، هر چند اگر به آنها اشاره نکنیم .

صحنه در داستان نیز به همین ترتیب است . یعنی صحنه داستان ، مکانی است که عمل داستان در آن طی زمانی معین یا پیوسته به عمل برمی‌خیزد ، شخصیتی داستانی است که طبق انگیزه خویش در چارچوب طرح فعالیت می‌کند . مثلاً صحنه‌ی اساسی در داستان پیرمرد و دریا ، دریا است که در آن پیرمرد طی چند شبانه‌روز به عمل ماهی‌گیری می‌پردازد .

نکته ۱ : صحنه یعنی : زمان و مکانی که داستان در آن جریان پیدا می‌کند .

پس می‌بینیم که صحنه‌ی داستان تا چه حد وابسته به عوامل زمان و مکان است و اگر این دو درست مورد استفاده قرار گیرند، صحنه‌ی داستان در طبیعی‌ترین شکل خویش عمل می‌کند و باور خواننده را مخدوش نمی‌کند.

- مکان داستان دقیقاً کجاست؟

احتیاج به نشانی پستی نیست، بلکه مشخصات آن مهم است.

- زمان داستان دقیقاً کی است؟

احتیاج به تقویمی رومیزی و ساعت شماتپه‌دار نیست، بلکه مختصات آن مهم است.

به این ترتیب می‌بینیم که مکان و زمان فقط عواملی نیستند که شخصیت از آن‌ها همچون خمیری که آماده‌ی مصرف‌اند، استفاده کند، بلکه اتفاقاً به شدت روی شخصیت داستان اثرگذارند. کدام شخصیتی وجود دارد که تحت تأثیر جغرافیای زندگی خویش نباشد؟ کدام شخصیتی است که تحت تأثیر زمانه‌ی خویش نباشد؟

نکته ۲: صحنه‌ی داستان بستری است که عمل داستان در آن جاری است.

داستان‌نویسی، درباره‌ی مکان چنین می‌گوید: «بعضی مکان‌ها آشکارا سخن می‌گویند. مثلاً بعضی از باغ‌های سرد و مرطوب عملاً قتل را می‌طلبند، برخی از خانه‌های متروک و قدیمی طالب شب‌زدگی و ارواح هستند و بعضی از سواحل، گویی برای کشتی شکستگی کنار گذاشته شده‌اند»

زمان نیز از چنین ویژگی‌هایی برخوردار است، چنان که به شب، اضطراب بیشتر می‌برازد تا به روز و به روز، جنب و جوش بیشتر برانزده است تا به شب. اگر داستان نویسی مکان سردسیر را برای اجرای داستان‌اش برگزیند، حتماً دلیلی دارد. در نتیجه او باید شخصیت داستان و نیز طرح خود را به لوازم مناطق سردسیر مجهز کند، همین‌طور است مناطق گرم‌سیر و معتدل. هر یک از این مناطق خصوصیات خاص خود را دارا هستند که اگر از آن‌ها عدول شود، همه چیز برای خواننده زیر سوال می‌رود.

نکته ۳: صحنه یعنی: «ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستان، و آنچه در این ظرف قرار می‌گیرد.» هر داستان در جایی و در محدوده‌ای از زمان اتفاق می‌افتد.

اگر داستان شما در صبح یک روز، در مدرسه‌ای اتفاق می‌افتد «صبح در مدرسه» صحنه‌ی داستان شماست. صحنه، عنصر مهمی است و باید با دقت انتخاب شود؛ زیرا هیچ دو صحنه‌ای مانند هم نیستند و تأثیر یکسانی ندارند. مرد

خوش‌لباسی را در نظر بگیرید که با عصایی در دست، مشغول قدم‌زدن است. می‌توانیم او را در چنین صحنه‌هایی نشان دهیم:

- پارکی زیبا، در صبحی روشن، در اوایل بهار

- در کنار دریایی توفانی، در غروبی دل‌گیر

- شب هنگام، در کوچه پس‌کوچه‌های محله‌های فقیرنشین

- عصر، در خرابه‌های هول‌انگیز یک قلعه‌ی قدیمی

- صبح‌گاه ، در سرسرای یک قصر باشکوه
 - سحرگاه ، بر لبه‌ی بام یک آسمان خراش
 - نیمه شب ، در سالن انتظار یک فرودگاه شیک
 - شام‌گاه ، کنار دیگی جوشان در قبیله‌ی آدم‌خواران
 روشن است که هر یک از این صحنه‌ها برای خلق فضایی متفاوت ، مناسبند و به راه رفتن شخصیت مورد نظر، معنای خاصی می‌بخشند .

نکته ۴ : صحنه مانند ظرفی است که عوامل و عناصر دیگر داستان در آن قرار می‌گیرند . این ظرف و مظروفش یکدیگر را معنا می‌دهند ، کامل می‌کنند و بر هم تأثیرگذاری‌های دوسویه دارند .
 خواننده در شروع داستان با این گونه سوال‌ها مواجه است : چه اتفاقی خواهد افتاد؟ چه وقت؟ کجا؟ چه کسی؟ برای چه؟ چطور؟ صحنه باید به گونه‌ای فراهم شود که خواننده بتواند در جای لازم ، پاسخی برای این گونه سوال‌ها دست و پا کند . از پرسش‌های اساسی برای یک نویسنده این است که چگونه صحنه‌ی مورد نظر را ارائه دهد و به خواننده بشناساند . آیا تنها راه، توصیف صحنه است؟ چگونه توصیفی باید به کار گرفته شود؟ توصیف باید در چه حدی باشد؟ به چه چیزهایی از صحنه باید اشاره کرد؟

قبل از هر چیز باید ویژگی‌های هر صحنه را شناخت . فرض کنید صحنه‌ی ما یک دکان بقالی است . وقتی می‌گوییم «بقالی» می‌دانیم که منظور مغازه‌ای است که در آن چیزهای خاصی فروخته می‌شود . از این نوع مغازه‌ها در هر خیابان و محله‌ای هست ؛ اما هیچ دو مغازه بقالی یافت نمی‌شود که شبیه هم باشند. هر مغازه‌ی بقالی ویژگی‌ها و مشخصه‌های متفاوت و ممتازی دارد . از چیزهایی که یک صحنه را جذاب و قابل توجه می‌کند، اشاره به همین ویژگی‌هاست ؛ مثلاً مغازه‌ای که پر از گونی‌های نخود ، لوبیا، گردو، تخمه و ... است و مغازه‌دار چاق به زحمت در میان این گونی‌ها رفت‌وآمد می‌کند تا از روی طاقچه‌ها و ردیف‌های کوچک و بزرگی که روی آنها انواع و اقسام مرباها و ترشی‌ها قرار دارد ، یک قوطی کبریت بردارد و به مشتری بدهد ، یک بقالی خاصی است . ممکن است سرگوزنی به دیواری آویزان باشد و بقال کلاهش را به شاخ آن آویخته باشد. در ته مغازه می‌تواند اتاقکی باشد و پیرزنی بسیار چاق به بو دادن تخمه آفتاب‌گردان مشغول باشد. این‌ها چیزهایی است که به صحنه ویژگی می‌دهد و روشن است که همچو بقالی در دنیا تنها یک مورد می‌تواند باشد .

نکته ۵ : هر صحنه با صحنه‌های همانند خود ، وجه مشترکی دارد . در عین حال ویژگی‌هایی نیز دارد که او را از صحنه‌های مشابه ، متمایز و جدا می‌کند و به آن ، وجه ممتاز یا متمایز صحنه می‌گوییم .

نکته ۶ : به کمترین وجوه مشترک صحنه باید اکتفا شود و بعد به وجوه متمایز و خاص آن پرداخت . وجوه متمایز و خاص صحنه ، داستان را باورپذیر و تأثیرگذار می‌کند .
 اگر صحنه‌ی ما مغازه‌ای بقالی در بعد از ظهری گرم و کسل‌کننده است ، بقال، مشتری‌ها، اجناس و شکل و شمایل مغازه ،

صدای رادیو ، بوی صابون و نفتالین و ادویه و سبزی‌های خشک معطر، باد گرمی که پنکه‌ی پر سروصدای سقفی می‌زند ، بو و دود تند تخمه‌هایی که بود داده می‌شود، صدایی که از خیابان شنیده می‌شود و ... جزئی از صحنه هستند .
در مسیر داستان باید به میزان لازم این اجزای صحنه را به کار برد . اگر قرار است بین بقال چاق و یک مشتری لاغر و عصبانی، جنگ و دعوایی پیش آید، باید شاهد واژگون شدن گونی‌ها، ریختن حبوبات، شکستن شیشه‌های مربا و ترشی، یرتاب صابون و گردو، شکستن شاخ گوزن و جر خوردن کلاه بقال باشیم . نخست باید دید که در داستان چه اتفاقی قرار است بیفتد ، سپس متناسب با آن اتفاق صحنه را انتخاب کرده به میزان نیاز لازم از اجزای صحنه ، در پردازش آن اتفاق ، بهره می‌بریم .

نکته ۷: به آن‌چه از اشیا ، دیدنی‌ها، بوییدنی‌ها، شنیدنی‌ها، لمس کردنی‌ها و... که در صحنه وجود دارد ، اجزای صحنه می‌گویند .

نکته ۸: در مسیر داستان باید به میزان لازم این اجزای صحنه را به کار برد . آن‌چه جریان پیوسته‌ی داستان را متوقف کند ، دورریختنی است .

اگر صحنه‌ی داستان را یک خیابان فرض کنیم، عمل داستان، ماشینی است که از این خیابان عبور می‌کند و اشکالی ندارد اگر این خیابان پرپیچ و خم باشد، مهم این است که ماشین داستان به نرمی بی‌آن که در دست‌اندازهای صحنه بیفتد، پیش برود . دست‌اندازهای خیابان را همان اشکالات صحنه فرض کنید که اسباب ناراحتی خواننده را فراهم می‌آورد . اما اشکالاتی که می‌تواند بسیار عمده هم باشند ، وجود توصیفات در صحنه هستند که نه تنها هیچ کمکی به پیشبرد داستان نمی‌کنند ، بلکه خواننده را منحرف هم می‌سازند . اصولاً هر صحنه وقتی ارزشمند است که در داستان کارکرد به جای خود را داشته باشد ، یعنی به موازات شخصیت ، حال و هوا بگیرد .
توصیف صحنه‌ی داستان ، می‌تواند تابع روحیه‌ی شخصیت داستان است .

نکته ۹: باید از توصیف مستقیم صحنه ، به ویژه در شروع داستان پرهیز کرد .

مثلاً اگر در آغاز مغازه را توصیف کنیم و بعد به سراغ موقعیت برویم ، این یک توصیف مستقیم است که می‌توان به آن مقدمه‌چینی هم گفت . فرض کنید قرار است فیلمی ببینیم که داستان آن در یک حیاط قدیمی اتفاق می‌افتد . اگر پیش از شروع داستان ، تصویری ثابت - شبیه عکس - از آن حیاط داشته باشیم و صدایی درباره‌ی بخش‌های مختلف حیاط برای ما توضیح دهد و آن‌گاه فیلم آغاز شود ، این یک توصیف مستقیم است . توصیف مستقیم معمولاً زمان ندارد و بیشتر اجزای مکانی را نشان می‌دهد . از توصیف مستقیم صحنه ، بیشتر در شروع نمایشنامه استفاده می‌شود تا خواننده یا کارگردان بفهمد که نمایشی در چه مکانی جریان خواهد داشت . به چنین توصیف مستقیمی در شروع نمایشنامه، شرح صحنه می‌گویند . خوشبختانه در داستان به شرح صحنه احتیاج نیست و نویسنده می‌تواند ویژگی‌های مکانی را در حین ماجرا که همان بُعد زمانی صحنه است ، به خواننده اطلاع دهد . به این شیوه ، توصیف غیرمستقیم می‌گویند .

نکته ۱۰: با توصیف باید اطلاعات جدیدی به خواننده بدهیم .

داستان‌نویس برای نوشتن هر جمله‌ی داستان زحمت زیادی می‌کشد . هر کدام از این جمله‌ها با هدف دادن اطلاعات داستانی نوشته می‌شود . اما نباید اطلاعات قبلی را باز گوید . مثلاً وقتی در یک توصیف به موج یا دریا، یا ساحل اشاره کرد و خواننده فهمید که این مکان نزدیک دریاست ، دیگری نیازی به تکرار این اطلاعات ندارد .
یعنی داستان‌نویس تنها به جزء یک کل اشاره می‌کند و آن مفهوم کلی در ذهن خواننده ایجاد می‌شود .
مثلاً وقتی در داستانی می‌خوانیم «وقتی معلم وارد شد ، دانش‌آموزان از جای خود بلند شدند ...» در واقع به مکان مدرسه اشاره کرده‌ایم . معلم و دانش‌آموز یک جزء مدرسه هستند و مدرسه مفهوم کلی درک شده است .

نکته ۱۱: توصیف می‌تواند داستان را باورپذیر کند .

اگر با توصیف مستقیم صحنه‌پردازی کنیم ، به آن صحنه‌پردازی ایستا گویند ؛ چرا که چنانچه گفتیم جریان داستان ، در توصیف مستقیم ، متوقف می‌ماند . ولی اگر با توصیف غیرمستقیم ، صحنه‌پردازی کنیم ، به آن صحنه‌پردازی پویا گویند ؛ زیرا با این شیوه ، داستان جاری و پویا می‌ماند و توفقی در آن احساس نمی‌شود .
نمونه‌ی یک گشایش با صحنه‌پردازی ایستا را از نظر می‌گذرانیم :

« بقالی پر بود از گونی‌های کوچک و بزرگ حبوبات . تنها چند راه باریک میان آنها وجود داشت که بقال چاق و خپل برای این که جنسی را بردارد و به دست مشتری بدهد ، مجبور بود به سختی از میان این راه‌ها عبور کند . طاقچه‌ها و قفسه‌ها پر بود از شیشه‌های جورواجور مربا و ترشی . از دیوار سمت چپ ، کله‌گوزنی آویزان بود . کلاه‌ی گرد که مال بقال بود از قسمت پایینی شاخ‌های درهم پیچیده‌ی گوزن آویخته بود . »

مشاهده می‌شود که این شیوه شبیه انشای سنتی مدرسه است و هیچ حرکت و پویایی در آن دیده نمی‌شود . هنوز داستان شروع نشده است و خواننده نمی‌داند آنچه می‌خواند چه ربطی به آنچه در پیش است ، خواهد داشت !
نمونه‌ی یک گشایش با صحنه‌پردازی پویا :

« مردی لاغر مردنی ، با بی‌صبری کنار در بسته دکان ایستاده بود که آقا کمال ، نفس‌نفس‌زنان از راه رسید و کلید را توی قفل قدیمی انداخت . در چوبی را در دو طرف تا کرد و به دیوار تکیه داد . بوی ترشی و نفتالین ، قاطی با ده‌ها بوی دیگر از دکان بیرون زد . مرد لاغر در برابر هیکل گنده و خپل آقا کمال ، مانند فیل و فنجان به نظر می‌آمدند . آقا کمال در پیشخوان را بلند کرد و به زحمت از راه باریکی که میان ده‌ها گونی کوچک و بزرگ که کنار هم در فضای کوچک دکان چپیده بودند ، گذشت . در مقابل نگاه تند و اخم و تخم مشتری لاغر ، کلاه گرد مخملی‌اش را برداشت . تنها باریکه‌ی موی لفل‌نمکی پشت گردن‌اش دیده می‌شد . به دیوار سمت چپ دکان ، سر گوزنی آویزان بود . آقا کمال مثل هر روز به قسمت پایین شاخ‌های درهم‌پیچیده گوزن آویخت . قفل و کلید را روی ردیف یکی از قفسه‌ها گذاشت . قفسه‌ها و طاقچه‌ها پر بود از انواع ادویه و گیاهان دارویی »

نکته ۱۲: توصیف مستقیم صحنه ، به صحنه‌پردازی ایستا خواهد انجامید و توصیف غیر مستقیم آن ، سبب صحنه‌پردازی پویا خواهد شد . نام دیگر صحنه‌پردازی ایستا ، شرح صحنه است که در ابتدای نمایشنامه کاربرد دارد و در داستان به آن نیازی نیست .

فاصله گرفتن از توصیف مستقیم و پرداختن به توصیف غیرمستقیم ، گامی است به سوی تصویری نویسی .
 گام دیگر این است که از توصیف مجرد و انتزاعی فاصله بگیریم و به توصیف عینی پردازیم . در جمله‌ی: «بالای تپه، خانه قشنگی بود»، «قشنگ» یک وصف مجرد است . خواننده با آنکه معنای «قشنگ» را می‌داند ، ولی نمی‌داند در اینجا «خانه قشنگ» یعنی چه جور خانه‌ای ؟ اگر نویسنده به جای این جمله ، چگونگی «خانه قشنگ» را دقیقاً بیان می‌کرد ، توصیفی عینی به کار برده بود . او می‌توانست بگوید : «بالای تپه، خانه‌ای بود به شکل قلعه‌های قدیمی که با سنگ سفید ساخته شده بود . صبح‌ها وقتی آفتاب می‌زد ، مثل «تاج محل» می‌درخشید . هرکس از دور آن را بالای تپه سرسبز و بلند می‌دید ، خیال می‌کرد آنجا سرزمین رویاهاست .» حالا بهتر می‌فهمیم که مراد از «خانه قشنگ» چیست . گفتیم که چگونه یک مغازه بقالی را توصیف کنیم تا از تمامی مغازه‌های بقالی جهان ، متمایز و جدا شود . گفته شد چاره کار این است که به اندکی از «وجه مشترک» اکتفا کنیم و بیشتر «وجه متمایز و خاص» را نشان دهیم .

نکته ۱۳: از میان داستان‌هایی که خوانده‌اید ، آیا صحنه‌ای در یادتان مانده است ؟ معمولاً صحنه‌های پویا که وجوه متمایز جالبی دارند و ظرف موقعیت‌ها و ماجراها و کشمکش‌های جذاب واقع می‌شوند ، تا مدت‌ها در حافظه می‌مانند و گاهی مانند خاطره‌ای خوش ، یادآوری می‌شوند . ماندگاری بسیاری از داستان‌ها به خاطر همین است .
 تعبیری که از مفهوم مکان در صحنه داستان می‌شود تا حدی شبیه مفهوم میزانشن است در هنر نمایش . در هنرهای نمایشی نظیر سینما و تئاتر ، میزانشن به اشیاء منقول درون صحنه یا کادر دوربین اطلاق می‌شود . در واقع در آنجا کیفیت استقرار اشیاء و حتا موقعیت مکانی شخصیت‌های نمایش ، ترکیب صحنه را به وجود می‌آورد . در داستان ، این کار توسط کلمات صورت می‌گیرد . کلمات اگر چه هرگز نمی‌توانند مثل دوربین سینما جزئیات را نمایش دهند اما همان طور که برخی منتقدان اشاره می‌کنند ، کلمات می‌توانند بر بخشی از صحنه‌های داستان چنان تأکید ورزند که هیچ دوربینی قادر به انجام آن نیست .

تفاوت مهم و ماهوی دیگری که در میان صحنه‌پردازی در داستان و میزانشن در هنرهای نمایشی وجود دارد در تصویرسازی آنان است . تصویری که کلمات ارایه می‌دهند – هر قدر هم دقیق و با شرح جزئیات توأم باشد – می‌تواند به تعداد مخاطبان متکثر باشد . در واقع هر خواننده یا شنونده داستان ، تصویری از صحنه‌های داستان در ذهن می‌آفریند که با تصاویر همه‌ی مخاطبان دیگر همان داستان متفاوت است . این ویژگی به ماهیت تصویرسازی و تداعی‌گری ذهن انسان‌ها مربوط می‌شود .

وقتی در داستانی گفته می‌شود : " آشپزخانه " تعداد آشپزخانه‌هایی که در ذهن مخاطبان تصویر می‌شود به تعداد خود آن‌هاست در حالی که وقتی در سینما آشپزخانه‌ای نشان داده می‌شود بیننده نمی‌تواند تصویری دیگری از آشپزخانه در ذهن خود بسازد . این ویژگی با هر قدر توصیف و شرح ، از داستان زدودنی نیست . این خصوصیت به هنر داستان‌نویسی گونه‌ای سیالیت در تصویرسازی می‌دهد و سبب می‌شود تا خوانندگان موقعیت‌های داستان را چنان در ذهن تصویر کنند که ترکیبی باشد از آن چه در داستان گزارش شده است و پیش‌زمینه‌ی فکری خودشان . این نکته عامل مهمی است در قرابت فضای ذهنی خواننده و موقعیت‌های داستانی . در واقع ادراک خواننده از صحنه‌ی داستان در تعاملی میان ذهن او و توصیف نویسنده شکل می‌گیرد .

نکته ۱۴: وظیفه‌ی دیگر صحنه، خلق فضا است.

فضاسازی (فضا و رنگ)

اصولاً فضاسازی در داستان نویسی مرز واضح و مشخصی ندارد؛ علت اصلی‌اش آن است که تک تک عناصر داستان در ساخت فضا و رنگ داستان دخیل هستند. ما در این مبحث بیشتر به نقش صحنه و توصیف در فضاسازی می‌پردازیم. فضا و رنگ، با حالت مسلط مجموعه‌ای که از صحنه، توصیف و گفت‌وگو آفریده می‌شود، سر و کار دارد. فضا و رنگ شامل جزئیات مادی و عینی و هم ریزه‌کاری‌های روانی مجموعه است، همچنان‌که تأثیر موردنظر بر خواننده را نیز در برمی‌گیرد و همچنین واکنش‌های عاطفی‌ای را که از او انتظار می‌رود. بعضی از ناقدان ادبی فضا و رنگ را معمولاً برای داستان‌هایی به کار می‌برند که از عنصر قابل توجه توصیف، برخوردار است، به خصوص توصیفی که در آن مسلماً به ایجاد حال و هوای خاصی توجه دارد؛ اما فضا و رنگ، استعاره‌ی وسیعی است برای کل احساس و حال و هوای داستان که حاصل عناصر دیگر داستان چون پیرنگ، صحنه، شخصیت، سبک، نماد و ضرب‌آهنگ اثر است، از این نظر ممکن است فضا و رنگ، نتیجه‌ای از عناصر دیگر داستان باشد نه عنصری مستقل؛ بنابراین، توصیف، به خصوص توصیف صحنه به ندرت می‌تواند تنها به عنوان عنصر بنیادی فضا و رنگ داستان به حساب آید.

مفهوم فضا در داستان به روح مسلط و حاکم بر داستان اشارت دارد. در حالی که لحن به گونه‌ای آگاهانه محصول تلقی نویسنده است از موضوع و رویدادهای داستان که در نحوه‌ی گویش روایت، نمود پیدا می‌کند. فضا، سایه‌ای است که داستان در اثر ترکیب عناصرش بر ذهن خواننده می‌افکند. این سایه در بافت و جوهره، یکدست و بدون تغییر است. در واقع سایر کنش‌های داستان در نسبتی طبیعی با این فضا به کار گرفته می‌شوند. فضای داستان به تبع درونمایه داستان می‌تواند سرد و بی‌روح، پرامید و یا اضطراب‌آور باشد. مثلاً فضای داستان می‌تواند واجد خشونت‌های درونی و پنهان باشد.

مختصات فضا

فضا معادلی است برای اتمسفر که اصطلاحی جا افتاده در علم هواشناسی است. اتمسفر را «فضا و رنگ» هم ترجمه کرده‌اند. تعریفی که از اتمسفر در علم هواشناسی به دست داده‌اند، می‌تواند ما را در دریافت معنای فضا در داستان نیز راهنمون کند.

البته ما وارد جزئیات این تعریف نمی‌شویم: اتمسفر، کره‌ی گازی است که اطراف زمین را احاطه کرده است. ما از این تعریف تنها نظر به فراگیری آن داریم، به این معنی که گازی که اطراف زمین را احاطه کرده، مسلط و فراگیر است و هر آنچه در زمین زنده است، محصور در این گاز است و آنچه از محدوده‌ی این گاز خارج شود، مرگش حتمی

است. فضا در داستان نیز از این کیفیت فراگیری برخوردار است و پوششی است که عناصر داستان در هوای آن تنفس می‌کنند. انگار داستان، خود کرهٔ زمینی است که فضای آن از چرخش حیاتی عناصر داستان به وجود می‌آید، به این معنی که عناصر داستان در عین آن که فعالیت خود را دارا هستند، سازندهٔ فضای داستان نیز هستند، و همان‌طور که عناصر داستان باعث به وجود آمدن فضا می‌شوند، از آن تغذیه می‌کنند. بنابراین فضا را نمی‌توان عنصر مستقلی دانست بلکه باید آن را نتیجهٔ عملکرد عناصر دیگر تلقی کرد.

اشتراک تعریف فضا در علم هواشناسی و داستان تا آن‌جاست که معمولاً همان صفاتی را که برایش در هواشناسی قائل می‌شویم، در داستان نیز به کار می‌بریم: هوای سرد... هوای گرم... هوای گرفته (خفه)... هوای آرام... هوای طوفانی... و البته این صفات در داستان کارکردی دیگر پیدا می‌کنند و از معنی ظاهری خود عبور کرده، باطنی دیگر می‌یابند. مثلاً صفت گرفته یا خفه در داستان به فضای شومی اشاره دارد که بر داستان حاکم است یا به فضایی که غم‌انگیز است است و یا فضایی وهم‌آور.

بنابراین فضا، هوای مسلط داستان است که هم بر آن سایه می‌اندازد هم جزء لاینفک عملکرد عناصر داستان است. همان‌طور که با روشن کردن مهتابی، اتاق و همه‌ی وسایل آن را تحت پوشش نور سرد مهتابی قرار می‌دهیم، با روشن کردن چراغ و پاشیدن نور زرد آن، اتاق و وسایل‌اش را گرمی و روشنی می‌بخشیم. آنچه در فضا به شدت نمایان است، این است که عنصر مستقلی در داستان نیست، بلکه حاصل عملکرد دیگر عناصر داستان است، و بیشتر، احساس شدنی است نه لمس کردنی.

وقتی داستانی را می‌خوانیم، شخصیت‌ها را می‌بینیم، گفتگوها را می‌شنویم، زمان و مکان را درمی‌یابیم، و آنچه را داستان نویس به مدد توصیف، وصف کرده است، با به کارگیری تخیل خود می‌سازیم، اما فضای داستان را با آن که به شدت حضور دارد و عناصر داستان در آن شناورند، فقط احساس می‌کنیم، نمی‌بینیم، و شاید برای همین است که معمولاً در پاسخ به این پرسش که فضای داستان را چگونه دیدی، در می‌مانیم، یا مبهم جواب می‌دهیم یا مبهم جواب می‌شنویم، و شاید به همین خاطر است که تعریف دقیق از آن به دست داده نمی‌شود.

برای احساس کردن فضا، لازم است مراحل فیزیکی را پشت سر بگذاریم تا از نظر روانی درگیر شده، احساساتمان فعال شوند. تا آتشی روشن نشود و دودی برنخیزد، ما بوی هیزم را استشمام نمی‌کنیم. آنچه موجد مراحل فیزیکی داستان است، کارکرد عناصر آن است که با فعالیت خود، تأثیر روانی واحدی را به وجود می‌آورند. مجموعهٔ فعالیت عناصر داستان و آثار روانی به وجود آمده از فعالیت آن‌ها، فضای اثر را می‌سازند.

در واقع، **فضای داستان همچون یک آنتن است که هر چه قوی‌تر باشد، گیرنده (خواننده) بهتر و شفاف‌تر داستان را دریافت می‌کند.**

فضا چیست؟

حتما «بینوایان» را به یاد دارید و آن صحنه را که خانم تناردیه سطل بزرگی به کوزت می‌دهد تا در دل شبی تاریک برود و از چشمه‌ای در میان جنگل آب بیاورد. با هم خلاصه‌ای از آن را می‌خوانیم:

« به زودی آخرین روشنایی و آخرین دکان ناپدید شد. کودک مسکین خود را در تاریکی دید. در آن فرو رفت. تا می‌توانست دسته سطل را تکان می‌داد. این، صدایی برمی‌آورد که برای او جانشین یک رفیق راه می‌شد. هرچه بیشتر می‌رفت، تاریکی‌ها غلیظ‌تر می‌شدند. هیچ کس در کوچه‌ها نبود. تا هنگامی که در راهش خانه‌ها و یا فقط دیوارهای دو سمت کوچه‌ها وجود داشتند، با شجاعت بیشتری می‌رفت. گاه به گاه از شکاف دریچه‌ای روشنایی شمعی را می‌دید. این اثری از نور و از حیات بود. اینجا مردمی بودند. این مطمئنش می‌کرد. با این همه هر چه پیش‌تر می‌رفت، قدم‌هایش بی‌اراده کندتر می‌شدند. همین که از کنار آخرین خانه گذشت، ایستاد. سطل را بر زمین گذاشت. دست در موهایش فرو برد و سرش را خاراندن گرفت. فضای سیاه خلوتی، رودرویش گسترده بود. با نومیادی این ظلمت را که هیچ کس در آن نبود، خوب نگاه کرد و صدای پای جانوران را که روی علف‌ها راه می‌رفتند، شنید و ارواح مردگانی را که پنداشتی میان درخت‌ها حرکت می‌کنند، آشکارا دید. نمی‌توانست بازگردد. از زن تناردیه بیشتر از تاریکی و اشباح جنگل می‌ترسید. سطل را برداشت و شروع به دویدن کرد. از دویدن فرو نگذاشت مگر وقتی که نفس‌اش تنگی گرفت. هم‌چنان که می‌دوید مایل بود گریه کند. لرزش شبانه‌ی جنگل، سراپایش را فرا می‌گرفت. دیگر فکر نمی‌کرد. دیگر نمی‌دید. شب بیکران در مقابل این موجود کوچک، قد علم کرده می‌کرد. چشم به چپ و راستش نمی‌انداخت؛ از ترس آن که میان شاخه‌ها و در خارزارها چیزی ببیند. با این حال به چشمه رسید. شاخه‌ای را به دست آورد و به آن آویخت. خم شد و سطل را در آب فرو برد. سطل را که تقریباً پر شده بود، از آب بیرون کشید و روی علف‌ها گذاشت. ناچار شد بنشیند. چشمانش را از خستگی و وحشت فروبست و پس از لحظه‌ای بازگشود. کنار او آب در سطل حرکت می‌کرد و دایره‌هایی روی خود تشکیل می‌داد که به مارهای آتشین سفید شباهت داشتند. بالای سرش آسمان از ابرهای سیاهی شبیه به دوده‌های متراکم پوشیده بود. ستاره مشتری در اعماق آسمان خفته بود و از میان مه غلیظی که سرخی مخوفی به آن می‌بخشید می‌گذشت. بادی سرد از جلگه می‌وزید. بیشه‌ی ظلمانی بود، بی‌هیچ برخورد برگ‌ها، بی‌هیچ اثر از آن روشنایی‌های مبهم و خنک تابستان. شاخه‌های عظیم به وضعی موحش، سیخ ایستاده بودند. علف‌های بلند، زیر نسیم، مثل مارماهی مورمور می‌کردند. درخت‌های خاردار، مانند بازوهای طویلی که مسلح به چنگال و آماده گرفتن شکار باشند، به هم می‌پیچیدند. چند بوته خشک، رانده شده به دست باد شتابان می‌گذشتند؛ گویی با وحشت از چیزی که نزدیک بود به آنها برسد می‌گریختند. کوزت برخاست. در آن موقع جز یک فکر نداشت و آن فرار کردن بود. وحشت‌اش از زن تناردیه چنان بود که نمی‌توانست بی‌سطل آب بگریزد. دسته‌ی سطل را به دو دست گرفت. به زحمت توانست سطل را بلند کند.

آیا با خواندن این صحنه، در حالت احساسی «کوزت» سهیم نمی‌شوید؟ چگونه نویسنده، ترس و وحشت این دختر کوچولوی بی‌گناه را به ما منتقل کرده است؟

* فضا در داستان یعنی احساسی که از صحنه ناشی می‌شود.

یک صحنه می‌تواند چندین احساس گوناگون ایجاد کند. در ادامه‌ی صحنه‌ای که خواندید، «ژان والژان» از راه می‌رسد و به کوزت در بردن سطل آب کمک می‌کند. آیا ژان والژان هم درباره آن جنگل تاریک، همان احساس کوزت را دارد؟ البته که نه.

هر صحنه می‌تواند فضایی خاص داشته باشد. صحنه‌هایی هستند که معمولاً فضای خاصی را ایجاد می‌کنند. مثلاً جنگل در شب، و یا کوچه‌پس‌کوچه‌های تاریک و تنگ و خلوت، و یا خرابه‌های دورافتاده و ... معمولاً فضایی ترسناک می‌آفرینند. طلوع خورشید، هیاهوی بچه‌ها در پارک، میهمانی، سفر تفریحی با بچه‌های کلاس و ... معمولاً فضایی شاد دارند. از این گونه فضاها به فراوانی در داستان‌ها کاربرد دارد. مهم این است که فضاسازی، محدود به این چند احساس معمولی نیست؛ بلکه به تعداد احساس‌های آدمی می‌توان فضاسازی کرد. فرض کنید به خانه‌ای که سال‌ها قبل در آن زندگی می‌کرده‌اید، سر می‌زنید و آن را می‌بینید. گوشه و کنار آن چه خاطره‌هایی را برای شما زنده می‌کند؟ به هنگام باز شدن در آن خانه و در حال قدم زدن در حیات اتاق‌هایش چه احساسی به شما دست می‌دهد؟

* در فضاسازی باید از آن‌چه در صحنه وجود دارد و می‌تواند احساس برانگیز باشد، استفاده کرد؛ چیزهایی مانند: اشیا، نحوه‌ی چینش آنها، نور و سایه، صدا، بو و آن‌چه به حس لامسه مربوط است مانند: سردی، گرمی، زبری، نرمی، دما، درد، سوز، خارش و ...

* بهتر است در فضاسازی از چندین حس، استفاده کنیم.

چرا فضاسازی مهم است؟

وقتی دریافتیم که صحنه چه تأثیری بر شخصیت می‌گذارد و چه احساسی را در او پدید می‌آورد و یا برعکس، چگونه رنگ و بوی احساس شخصیت را می‌گیرد و نمودار می‌کند، در این صورت به درون شخصیت رسوخ می‌کنیم و بهتر او را می‌شناسیم. در نتیجه، صحنه که عاملی بیرون از وجود شخصیت است، به کمک فضاسازی به عاملی برای بازتاب درون شخصیت مانند یک خورشید، مدارها و سیاره‌های متعدد و متفاوتی دارد.

توجه: بین خبر دادن از فضا و نمایش فضا تفاوت هست؛ مثلاً جمله «جنگل در آن دل شب، جای ترسناکی برای کوزت بود.» به خواننده خبر می‌دهد که فضای جنگل، ترسناک بوده است. خواننده این را به عنوان یک خبر می‌پذیرد؛ ولی چون خودش آن را لمس نکرده و در این تجربه سهیم نشده است، ترسناکی آن را در نمی‌یابد. نویسنده برای باورپذیر کردن این فضا، باید آن‌جای ترسناک را نمایش دهد. به عبارت دیگر، باید فضا را بازآفرینی کند تا خواننده بتواند منظور دقیق وی را درک کند و مفهوم «ترسناک بودن» در ذهن نویسنده را دریابد؛ همان کاری که ویکتور هوگو در صحنه‌ی آب آوردن کوزت انجام داده است.



در داستان‌های قدیمی‌تر معمولاً با نماهایی گسترده، مانند نمای یک شهر، یک دره، یک جنگل یا یک جزیره آغاز می‌شود و کم‌کم به نمایی بسته می‌رسد.

اکنون نویسندگان ترجیح می‌دهند داستان‌شان را با نمایی بسته آغاز کنند، چرا که از مقدمه‌چینی دور شده و به اصل ماجرا نزدیک خواهیم بود.

توجه به جزئیات (استفاده از نمای بسته) در فضاسازی خیلی مؤثر است.

توجه به جزئیات مثل این می‌ماند که در سینما از نماهای نزدیک استفاده کنیم. این شیوه، زمان را بسته به خواست نویسنده و داستان، کش‌دار می‌کند و شرایط فضاسازی قوی‌ای ایجاد می‌کند. حتی در نمونه‌هایی دیگر (مثل داستان‌های همینگوی و کارور) که بار عاطفی از کلمه‌ها گرفته شده است، این شیوه کارساز است.

مثلاً فرض کنید در روایت یک داستان، به اتاقی قدیمی رسیده‌ایم. نویسنده هم می‌تواند با یک جمله‌ی خبری، اطلاع‌رسانی کوتاهی کند:

«بر تاقچه‌ی اتاق، فاخته‌ی خشک‌شده‌ای نهاده شده.»

و هم می‌تواند زمان را نگهدارد و چنین بنویسد:

«به رنگ خاکستری، غبارگرفته و بی‌مصرف روی تاقچه‌ی اتاق از یاد رفته بود. هنگام باز و بسته شدن در، با جریان باد، پری از آن جدا می‌شد، اما به این زوزه‌ی بی‌آوای خاکستری التماس هم توجهی نمی‌شد. دو حدقه‌ی سیاه‌گود افتاده‌اش ترسناک بودند، و از دو پای خشکیده‌اش، یکی تا نیمه‌ی ساق شکسته بود و گم و گور شده بود. آنچه باقی مانده بود، ساقه‌ی خشکی بود با لبه‌ی مضرس»

و این گونه، شیء به کلام مصور تبدیل می‌شود، که حتی با به تعویق انداختن نام‌اش یا نامی از آن نیاوردن، به نوعی آشنادایی از آن هم دست می‌یابیم.

این گونه روایت که «شهریار مندنی‌پور» از آن با عنوان «روایت ریزبین» یاد می‌کند باعث برجسته شدن موضوع می‌شود و برای ارجاع‌های احتمالی بعدی در داستان در ذهن می‌ماند و فراموش نمی‌شود. بنابراین در فضاسازی این شیوه کاربرد ویژه‌ای پیدا می‌کند.

بنا به نیاز فضا و جنس آن، مسلماً در اطراف خود و شخصیت‌های داستان، چیزهایی خواهیم یافت که حضور، رنگ، جنس، و حتی آوای نام و آواهای توصیف‌شان، در ساخت فضا و اشارت به آن، به کار آیند.



انتقال در داستان

انتقال (ترانزیشن) ، یعنی انتقال دادن اشخاص داستان از یک محل ، زمان و یا حالت ، به محل، زمان و یا حالت دیگر . یکی از ضعف‌هایی که در داستان‌های کوتاه نویسندگان تازه‌کار به چشم می‌خورد ، انتقال‌های کوتاه و ناگهانی است . و ضعف دیگر ، افراط مقابل آن ، یعنی نوشتن انتقال‌های طولانی ، خسته کننده و خودنمایانه است . برای اجتناب از این گونه ضعف‌ها روش‌های معینی وجود دارد که در این جا آنها را بررسی می‌کنیم .

۱. در نوشتار، گاهی بهتر است که یک انتقال را صرفاً از طریق ظاهر نوشته انجام دهیم . این کار را می‌توان با خالی گذاردن فاصله‌ای دو برابر فاصله‌ی عادی انجام داد .

۲. انتقال را می‌توان با استفاده از عبارات استاندارد نشان داد . در ساختن انتقال تقریباً نه ممکن است و نه اصولاً لزومی دارد که نویسنده همواره از به کار گرفتن برخی عبارات استاندارد اجتناب نماید . عباراتی نظیر:

«روز بعد» ،

«یک ماه می‌گذرد...» ،

«زمستان به دره آمد...» .

این عبارات اگر در جای مناسب خود به کار برده شوند ، می‌توانند بسیار با ارزش باشند .

۳. با وجود این ، برای اجتناب از گسیختگی ، باید به خواننده سرنخی بدهید که بداند انتقال در حال وقوع است . پیش‌بینی کردن و منتظر یک پرسش زمانی بودن از طرف خود خواننده ، کمک می‌کند که به آسانی روی شکاف به وجود آمده پل زده شود . کوتاهی در آماده کردن خواننده برای یک گسیختگی ناگهانی ، می‌تواند شکست داستان را باعث گردد . به این ترتیب خواننده بر اثر انتقال غلطی که اصلاً انتظارش را نداشته است ، به ناگهانی از دنیای رویایی خود بیرون کشیده می‌شود . مثال :

"جین ، هلن را به طرف خانه‌اش رساند و او را جلوی آپارتمانش پیاده کرد . روز بعد ، وقتی که یکدیگر را برای نهار در بیلتمور ملاقات کردند ، جین متوجه شد که حال هلن خوب نیست .

خواننده در یک لحظه با جین و هلن در ماشین است و لحظه‌ی دیگر در سالن غذاخوری هتلی با آنها غذا می‌خورد! انتقال غلطی از این نوع ، کافی است که علاقه‌ی بسیاری از خواننده‌ها را زایل کند و بسیاری از ناشران را از ادامه‌ی خواندن منصرف سازد ."

چگونه می‌توان از چنین اشتباهی پرهیز کرد ؟

با استفاده از مکالمه ، به خواننده اجازه بدهید که منتظر وقوع یک انتقال باشد .

"جین ماشینش را جلوی آپارتمانی که هلن در آن زندگی می‌کرد ، متوقف نمود و قبل از راه‌افتادن به طرف خانه‌اش دوباره به هلن خاطر نشان کرد که : «قرار نهار فردا ایمان را در بیلتمور یادت نرود !»

روز بعد وقتی که برای نهار یکدیگر را ملاقات کردند ، جین متوجه شد که حال هلن خوب نیست . وقتی که سرگارسون مؤدب و باوقار ، آنها را به طرف سالن غذاخوری سفید برفی هتل راهنمایی می‌کرد ، چهره‌ی هلن درهم بود ."

به این مثال از داستان «خانم کلنل» اثر سامرست موام توجه کنید :

"فکر می‌کنم خیلی کسل کنند باشد ، اما آن را مهم جلوه می‌دهند . فردای آن روز همان ناشر امریکایی که کتابم را قبول کرده ، قرار است در کلاریج کوکتل ، پارتی بدهد دوست دارم اگر حوصله‌اش را داری ، با من بیایی ! «
 « به نظر من حسابی خسته‌کننده خواهد بود ، اما اگر واقعا می‌خواهی که بیایم ، خواهم آمد . «
 « از لطفت ممنونم ! »"

جورج پرگرین ، مات و مبهوت کوکتل پارتی شده بود ! "

در اینجا با استفاده از همان داستان جین و هلن این روش را به نمایش می‌گذاریم :

"جین اتومبیل را جلوس خانه‌ای که هلن در آن زندگی می‌کرد ، متوقف نمود. پس از اینکه قرار نهار روز بعد در هتل بیلتمور را به او یادآوری کرد ، به طرف خانه‌اش رفت ."

مثال دیگری از داستان «چیزها» نوشته دی.اچ.لاورنس :

"با وجود این تمام امریکا در شهر نیویورک که خلاصه نمی‌شد، غرب بزرگ و دست نخورده هم وجود داشت، به این ترتیب ملویل‌ها با پیتر و بدون هیچ امکاناتی راهی غرب شدند و زندگی ساده و بی‌آلایش در کوهستان را تجربه کردند، اما انجام کارهای روزمره خانه‌داری برای آنها کابوس گردید ... دوست میلیونری به کمکشان آمد و کلبه‌ای در خلیج کالیفرنیا به آنها پیشنهاد کرد ... دو ایده آلیست با خوشحالی به کمی غربتر، نقل مکان کردند ..."

ضمن این‌که به خواننده ، نشانه‌ی وقوع انتقالی را می‌دهید ، اجازه دهید صحنه‌ی بعدی را نیز پیش‌بینی کند ! صحنه معمولاً نه فقط از نظر زمانی ، بلکه از نظر مکانی نیز تغییر می‌کند . همان‌طور که در مثال‌های بالا می‌توان مشاهده کرد ، محل صحنه‌ی بعدی نیز ذکر شده است و نویسنده با اشاره به جزئیات توصیفی از محل جدیدی که نمایش به آن منتقل خواهد شد ، انتقالی ماهرانه‌تر به وجود می‌آورد .

"پیتر با چشمانی که به درشتی دلارهای نقره‌ای بود، پرسید : «فردا می‌ریم؟ واقعاً فردا می‌ریم سیرک؟»
 پدرش در حالی که دست‌هایش را با مهربانی به سرش می‌کشید و موهای قهوه‌ای براقش را نوازش می‌کرد ، گفت : «بله» .
 نورها می‌رقصیدند ، ترومپت‌ها می‌نواختند ، اسب‌ها دایره‌وار می‌چرخیدند و در بالا -جایی که چون آسمان وسیع نوری به نظر می‌رسید- بندبازها با بی‌قیدی به طناب‌های کلفت فولادی چنگ می‌انداختند . پتر بدون کوچکترین سر و صدایی نشسته بود و تماشا می‌کرد ."

اگر منظور ، تسخیر حالت هیجان در پسرچه باشد ، آن‌گاه چنین کاربردی از انتقال ، حالت را معلق نگه می‌دارد ، پس پیش‌بینی خود پسرچه از واقعه را بیاورد ! این اشارات می‌توانند گسیختگی‌های ناگهانی و جزئی در انتقال را جبران نمایند . برای نشان دادن انتقالی غلط ، قطعه نمونه‌ای از داستان یک دانشجو را می‌آوریم :

"فرانک اسمیت به منشی خود دستور داد که برای پرواز ساعت یازده به مقصد واشنگتن ، بلیتی رزرو کند و به سناتور داویس هم آمدنش را تلگراف کند . بعد در حالی که با تاکسی از اداره به آپارتمانش می‌رفت ، متحیر بود که سناتور با او چه کار دارد . پس از بستن چمدان کوچک سفری ، یک تاکسی برای رفتن به فرودگاه گرفت . به محض رسیدن به فرودگاه واشنگتن ، یک تاکسی به مقصد ساختمان اداره‌ی سنا گرفت . منشی سناتور به او گفت که سناتور منتظر او است . و فوراً نزد او برود . در حالی که با یکدیگر دست می‌دادند ، سناتور گفت: «از اینکه فوراً آمده‌اید ، تشکر می‌کنم» .

دلیل دانشجو برای ساختن چنین انتقالی پرطول و تفصیلی این بود که بتواند حالت تعلیق را طولانی‌تر کند ، اما با جزئیات بی‌ربط چه تعلیقی می‌توان داشت ؟ تنها چیزی که خواننده به آن علاقمند است ، این است که سناتور داویس با فرانک چه کار دارد . پس هر چه سریع‌تر فرانک را به دفتر سناتور برسانید ، بهتر است . با استفاده از مکالمه ، این انتقال را می‌توان کوتاه‌تر و مؤثرتر نمود .

"فرانک اسمیت دگمه تلفن داخلی روی میزش را فشار داد و گفت : «خانم جونز، برای پرواز ساعت یازده به مقصد واشنگتن بلیتی رزرو کنید و به سناتور داویس تلگراف بزنید که تا ساعت یک بعد از ظهر در دفترش خواهیم بود ! » در حالی که فرانک وارد دفتر سناتور می‌شد ، سناتور داویس گفت : «از این که فوراً آمده‌اید ، متشکرم » با استفاده از روایت می‌توانیم انتقال را حتی کوتاه‌تر نماییم :

فرانک اسمیت از منشی‌اش خواست برای پرواز به مقصد واشنگتن بلیتی رزرو نماید و به سناتور داویس نیز تلگراف بفرستد که ساعت یک بعد از ظهر آنجا خواهد بود . در حالی که فرانک وارد دفتر سناتور می‌شد ، سناتور داویس گفت : «از این که فوراً آمدید متشکرم »

رجوع به گذشته

رجوع به گذشته در برابر یادآوری :

رجوع به گذشته ، بازگشتی به قبل و بیان صحنه‌ی کاملی از زندگی گذشته‌ی شخصیت است . اما یادآوری نکته‌ای گذراست که یک لحظه به ذهن خودآگاه شخصیت‌خطور می‌کند . رجوع به گذشته ، شخصیت را کاملاً از حال به گذشته می‌برد . اما یادآوری ، طی لحظاتی شخصیت را به یاد گذشته می‌اندازد اما او را به گذشته منتقل نمی‌کند . خواننده رجوع به گذشته ، به یادش می‌ماند اما یادآوری آن قدر زودگذر است که تأثیری ماندگار بر ذهن خواننده نمی‌گذارد .

بلافاصله از «بازگشت به گذشته» استفاده نکنید.

تا داستان در زمان حال جا نیفتاده، نباید از فلاش‌بک استفاده کرد مگر این که قسمت عمده داستان در گذشته رخ داده باشد. برخی از معایب زود استفاده کردن از بازگشت به گذشته:

- هدف از رجوع به گذشته استفاده از مصالحی همچون پس‌زمینه‌ها، درون‌نگری‌ها، ادراک‌ها، انگیزه‌ها، شکست‌ها و موفقیت‌های شخصیت است که در روابط و درگیری‌های زمان حال وجود ندارد. اما قبل از استفاده از محتوای گذشته، باید زمان حال وجود داشته باشد.
- تا وقتی خواننده نداند درگیری فعلی شخصیت چیست، علاقه‌ای به سر درآوردن از اتفاقات گذشته ندارد. خواننده می‌خواهد بداند که شخصیت واقعا کیست؟
- چون خواننده چیزی راجع به زندگی حال شخصیت نمی‌داند، نمی‌تواند اهمیت حادثه زندگی گذشته شخصیت را ارزیابی کند. زیرا معیاری برای مقایسه ندارد و از خود می‌پرسد: چرا دارم چیزهایی راجع به این شخص می‌خوانم؟
- هنوز وضعیت زمان حال شکل نگرفته است. بنابراین نویسنده پس از تمام شدن بازگشت به گذشته، باید به چه چیز زمان حال برگردد؟ و آیا خواننده نخواهد گفت که: «شروع داستان یادم نمی‌آید؟»

هدف نویسنده از قسمت آغازین داستان، شروع داستان با صحنه‌ای نمایشی، مهیج و زنده است. ضمن این که می‌خواهد خواننده را به زندگی فعلی شخصیت‌ها علاقمند کند. فقط وقتی صحنه آغازین قدرت پیشروی کافی داشته باشد باید خطر کرد و داستان را مدتی به حال خود گذاشت و به گذشته بازگشت.

استفاده از بازگشت به گذشته برای ایجاد شک و انتظار از بازگشت به گذشته می‌توان هم برای ارائه اطلاعاتی از گذشته استفاده کرد و هم برای به تأخیر انداختن منطقی حوادث طرح. به علاوه برای انتقال نیز می‌توان از بازگشت به گذشته استفاده کرد. در این حالت وقتی نویسنده پس از بازگشت به گذشته به زمان حال برمی‌گردد، بازگشت به گذشته حال و هوای زمان حال را تغییر می‌دهد. نویسنده در جاهایی از داستان عمدا سرعت پیشروی خط طرح را متوقف می‌کند تا شک و انتظار ایجاد کند. اما بدون این که بگذارد قدرت نیروی پیشبرنده کاهش زیادی پیدا کند، با تأخیر، خواسته خواننده را برآورده می‌کند. وی صرفاً از بازگشت به گذشته استفاده می‌کند تا در گذشته وضعیت مهیجی ایجاد و آن را جایگزین وضعیت مهیج زمان حال کند.

بازگشت به گذشته باید گذشت زمان را نیز برساند یکی از اشتباهات سهوی نویسندگان به هنگام استفاده از بازگشت به گذشته این است که وقتی شخصیت‌هایشان را به زمان گذشته می‌برند، شخصیت درونی یا ظاهر آنها را تغییر نمی‌دهند. ممکن است شخصیتی را به هفت سال یا حتی هفده دقیقه قبل وی ببریم اما نباید همه چیز او دقیقاً شبیه وضع کنونی‌اش باشد. بلکه باید از برخی جهات: جسمانی، احساسی، ذهنی، فلسفی و ... تغییر کند.

بازگشت به گذشته چند لایه با این که بازگشت به گذشته، نوعی مداخله‌ی آشکار در جریان پیشروی طرح در زمان حال داستان است، استفاده از آن به اهمیتی که نویسنده برای بازگشت به گذشته قائل است بستگی دارد.

خواننده را باید به زمانی از زندگی گذشته شخصیت که دربردارنده اطلاعات تازه‌ای است برگرداند. اگر نویسنده در حرفه‌اش ماهر و بر مصالح کارش مسلط باشد، زمان بازگشت به گذشته را درست انتخاب و طول آن را دقیقاً ارزیابی می‌کند. بنابراین وی باید زمانی را برای بازگشت به گذشته انتخاب کند که:

- صحنه بازگشت به گذشته بدون این که سرعت پیشروی زمان حال یا شدت وحدت آن را کاهش زیادی بدهد، بار نمایشی کافی داشته باشد و موقع تمام شدن آن بتوان دوباره زمان حال داستان را از جایی که متوقف شده ادامه داد.
- نیروی محرکه نمایش بازگشت به گذشته و صحنه زمان حال داستان تقریباً یکی باشد. اگر این شرایط فراهم بود، نویسنده نه تنها می‌تواند یک بار، بلکه حتی دو و یا سه بار در همان فاصله زمانی و قبل از ادامه زمان حال داستان، به گذشته باز گردد.

بسط خاطرات خواننده را به دو طریق می‌توان به خاطرات گذشته شخصیت ارجاع داد:

- با اشاره تازه به حادثه‌ای در گذشته ی شخصیت، حادثه جدیدی خلق می‌کند که قبلاً ذکری از آن در داستان به میان نیامده است، و چون شخصیت به دلیلی خاص این خاطره را به یادآورده است، محتوای جدید، حضور و وجود کنونی شخصیت را بیشتر تثبیت می‌کند و خواننده شناخت بیشتری از او به دست می‌آورد.
- با بسط اشاره تکراری به حادثه‌ای در زندگی گذشته، نویسنده با افزودن مطالب تازه (درون‌نگری؛ ادراکات جدید؛ بسط موقعیت و ...) معنای حادثه‌ای تکراری را بسط می‌دهد و به این ترتیب اشاره مجدد به آن را توجیه می‌کند. بنابراین نویسنده می‌تواند بارها به یک خاطره اشاره کند مشروط بر این که هر بار مطالب تازه‌ای بر آن بیفزاید و از خاطره مفهومی عمیق‌تر و قوی‌تر ارائه دهد.

در صحنه‌های انفعالی (زمانی که شخصیت غیرفعال یا در حالت انفعالی و به زبان دیگر در حال انجام کاری پیش پا افتاده یا کاری است که به کسی صدمه نمی‌زند)، از بازگشت به گذشته استفاده کنید. زمان و جای گریز زدن از زمان حال به گذشته و استفاده از بازگشت به گذشته را باید دقیق انتخاب کرد. اگر نویسنده در گرماگرم حادثه از بازگشت به گذشته استفاده کند، ممکن است سرعت پیشروی داستان را متوقف کند و بار نمایشی حادثه را از بین ببرد. و باز اگر گفتگوهای شخصیت را که افشاگر اطلاعات مهمی است قطع کند و از بازگشت به گذشته استفاده کند، انسجام متن گفتگو را از بین برده است. و بالاخره اگر وی وقتی که شخصیت دارد واکنش تند و تیز احساسی یا ذهنی در برابر وضعیتی نشان می‌دهد و در نتیجه نکته‌ای را کشف و تغییر می‌دهد، مکاشفه شخصیت را متوقف و از بازگشت به گذشته استفاده کند، تأثیر مکاشفه درونی را از بین برده است.

رجوع شفاهی به گذشته:

رجوع شفاهی و با سخنان واقعی شخصیت به گذشته، جایگزین خوبی برای رجوع به گذشته از طریق ذهن خودآگاه شخصیت است. حتی وقتی هم که رجوع به گذشته در طول خط داستان، مهم است، خواندن گفتگوی

بسیار طولانی ملال آور است . از طرف دیگر ممکن است داستان جذاب باشد ، اما بیان شفاهی آن ، فاقد قوت نمایشی باشد .

ظاهر داستان

منظور از ظاهر داستان ، کلمات ، جملات ، ترکیبها ، سجاوندی (نقطه‌گذاری) ها ، نحوه‌ی نگارش و بیان فکر نویسنده و تشابه و یا نوآوری نسبت به آثار برجسته‌ی قبلی است . اینها کلاً در نوشته‌های روی کاغذ وجود دارد و می‌توان آنها را با چشم سر دید و روی آنها بحث و جدل کرد .
اما منظور از باطن داستان ، مفاهیمی است که در ورای حروف و کلمات وجود دارد و به صراحت نوشته نشده است ؛ همانند پیام داستان و هدف نویسنده از نگارش داستان .

مکتب ، شیوه یا سبک :

قبل از هر چیز به یاد داشته باشید - و تأکید می‌کنم - که هیچگاه خود را زندانی مکتب خاصی نکنید ، خود را وقف سبک خاصی نکنید . به ویژه زمانی که تازه قلم هستید (حد اقل ۱۰ سال اول نویسندگی !) دنبال سبک و سبک بازی نروید ! این کار ، به شدت چشمه‌ی خلاقیت شما را خواهد خشکاند و شما را به رونویسی یا بازنویسی آثار مشابه بزرگان آن سبک وادار خواهد کرد .

به یاد داشته باشید که شما به هیچ مکتب یا سبک خاصی بدهی ندارید و پس از آنکه داستان‌های زیادی خواندید و نوشتید (همان ۱۰ سال!) ممکن است تصمیم بگیرید که آثار خود را در مکتب خاصی بنویسید یا اصلاً مکتب خود را بنیان نهد .

مکتب حاصل دو قسمت است :

جهان‌بینی و ایدئولوژی ؛ که جهان‌بینی از هست‌ها و نیست‌ها سخن می‌گوید و ایدئولوژی از بایدها و نبایدها .
اگر بخواهیم این تعریف را در حوزه‌ی ادبیات داستانی ترجمه کنیم ، مکتب ادبی انعکاس باورهای مادی و معنوی گروهی خاص به همراه قیدها و مرزهای فکری آنان در اثر داستانی است که با فردیت نویسنده‌ی اثر نیز ممزوج شده باشد .

در تعریف دیگر ، سبک را ترکیبی از زبان ، علم معانی و آهنگ کلام گفته‌اند .
زبان نیز ترکیبی از علوم صرف و نحو است . یعنی کلمه‌ی مناسب و استفاده مناسب آن در جمله ؛ و علم معانی ، قواعدی است که کلام را با مقتضای حال و مقام مطابقت می‌دهد . آهنگ کلام نیز به زیبایی لحن و استفاده از دلنشینی کلمه‌ها و مترادف‌ها دلالت دارد .

تمامی این تعاریف را آورديم که بگوئيم : خود را اسير مکتب و سبک نکنيد !
داستان خودتان را بنويسيد و فعلاً تا مطالعه‌ی کافی راجع به این سبک‌ها نداريد ، در آنها غرق نشويد .

مکتب‌های ادبی را فقط به این جهت که به گوشمان خورده باشد و اگر کسی از مکتبی صحبتی به میان آورد، خیلی تعجب زده نشويم . مثال :

باروک ، کلاسیسم ، رومانتيسم ، رئالیسم ، ناتورالیسم ، پاراناس ، ادبیات جدید ، سمبولیسم ، اکسپرسیونیسم ، کوبیسم ، داداییسم ، سوررئالیسم ، اگزیستانسیالیسم ، تئاتر نو ، مدرنیسم ، پست‌مدرنیسم .

هر کدام از این مکاتب ، زیر شاخه‌ها و دوست و دشمن‌های فراوان دارند که خارج از بحث این کارگاه است . در صورتی که به این مقوله علاقمند بوديد ، کتاب «مکتب‌های ادبی» را مطالعه کنید .

لحن

لحن (Tone) را معمولاً در مورد گفتار به کار می‌برند اما استفاده‌ی اصطلاح آن برای نوشتار نیز صحیح است . همان‌طور که قبلاً نیز در این کارگاه صحبت کردیم ، لحن هر نویسنده‌ای تا حدی مختص به خود اوست و بر اثر تجربه و تکامل طرز نگارش او به دست می‌آید .

این لحن تا حدی می‌تواند تکامل یابد که حتی با حذف نام نویسنده از یک اثر ، و فقط با توجه به جمله بندی و انتخاب کلمات ، خواننده متوجه شود که این اثر متعلق به کیست .

لحن ، موضوعی جدا از مکتب ادبی است . مکتب ، در برگیرنده‌ی گروهی از آثار است ولی لحن مختص به نویسنده است . در زمینه‌ی شعر ، حکایت جالبی نقل می‌کنند که جدای از واقعی یا تخیلی بودن ، تکرار آن خالی از لطف نیست . گفته اند سعدی این بیت را سرود :

خدا کشتی آنجا که خواهد برد

وگر ناخدا جامه بر تن درد

شب به خواب فردوسی پاکزاد را دید ، که خطاب به او می‌گفت ، شعر را باید حماسی سرود :

برد کشتی آنجا که خواهد خدای

وگر جامه بر تن درد ناخدای

این مثال ، تفاوت لحن حماسی فردوسی با لحن خاص سعدی را نشان می‌دهد . این تفاوت لحن در داستان نویسی نیز کاملاً مشهود است .

باطن داستان

منظور از باطن داستان ، مفاهیمی است که در ورای پوسته‌ی ظاهری داستان وجود دارد و به صراحت نوشته نشده است . بدیهی است هدف یک نویسنده‌ی موفق از نگارش داستان ، ایجاد نوشته‌ای برای وقتکشی و سرگرمی خوانندگان نیست ، بلکه در ورای آن داستان تخیلی و به عبارتی دروغین ، عقیده ، دیدگاه ، نظریه و مطلبی نهفته است که نویسنده آن را در قالب داستان به خوانندگان خود عرضه داشته است .

موضوع داستان

هنگامی که نویسنده ایده‌ی خود را سبک و سنگین می‌کند و آن را برای نوشتن «خط طرح» آماده می‌کند ، در واقع موضوع داستان را هم تعیین کرده است .

توجه کنید که هر موضوع ، سه جزء را در بر می‌گیرد :

درونمایه

کشمکش

پیام

درونمایه

درونمایه ، فکر اصلی موضوع است که کل داستان حول آن ترسیم شده است . درونمایه غالباً یکی از افعال یا کردار خوب یا بد مربوط به انسان است ؛ مانند : ظلم ، دروغ ، خشم ، عشق ، سرنوشت و ...

کشمکش

«داستان از جایی شروع می‌شود که تعادل زندگی بر هم خورد»
همیشه دو جزء مخالف هم در داستان باید کشمکش را ایجاد کنند .

پیام

اگر در مورد درونمایه گفتیم که فکر اصلی موضوع است، در مورد پیام هم باید بگوییم که پیام ، **حرف اصلی** موضوع است . اما همان طور که می‌دانید این حرف نباید به صورت شعارگونه و مستقیم به خواننده گفته شود ، بلکه باید خواننده پس از خواندن داستان خود به این باور برسد .

بعضی نویسندگان تازه کار سعی می‌کنند پیام داستان را از زبان یکی از شخصیت‌ها نقل کنند که مطلوب نیست.

استعارها و سنبل‌ها

برای اینکه منظور از این قسمتِ گفتار مشخص شود، اجازه دهید با یک مثالی که همه‌ی ما با آن سر و کار داشته‌ایم آغاز کنیم: قرآن!

نقل است از معصوم (ع) که هر آیه از قرآن مجید دارای هفت معنی است و هر معنی از آن معانی حاوی هفت بطن است. اگر بخواهیم از دید ریاضیات بشری هم به این حدیث بنگریم، هر آیه از قرآن ۴۹ معنی دارد! درک این موضوع برای عقل بشری ما کمی سخت است، اما این همه تفسیرها و توضیح‌ها که بر آیه‌های قرآن نوشته شده و می‌نویسند و حجمی چندین و چند برابر خود قرآن پیدا کرده است، موید همان حدیث است.

اگر چه بیان انسان قابل قیاس با کلام حق تعالی نیست و بارها از آن پست‌تر است، اما نویسندگان نیز سعی می‌کنند مفاهیم استعاری و سمبل‌هایی در داستان قرار دهند تا در پس ظاهر داستان و ماجرای ظاهری آن، مفاهیم والاتر و معناگرایانه‌تری را به خوانندگان منتقل کنند.

برای نمونه در داستان «گلدسته‌ها و فلک» می‌توان پرسش‌های زیادی را مطرح کرد و سمبل‌هایی را متصور شد:

- اولاً در نام داستان (گلدسته‌ها و فلک)، کلمه‌ی «فلک» ابهام‌آمیز است.
- منظور کدام فلک است؟ آیا منظور آلتی چوبین است که تسمه‌ای در وسط آن قرار داده، کف پای مجرمان را بدان بسته و چوب زنند؟ یا منظور گردون، سپهر و جای گردش ستارگان است؟
- خود «گلدسته‌ها» استعاره از چه هستند و چرا راه ورود به آنها همیشه قفل است؟
- بالا رفتن از گلدسته‌ها به چه معنی است و چرا اینقدر در دل اشتیاق ایجاد می‌کند؟
- کاراکتر معلمی که خود، معتاد به تریاک است و از «کراهِت نوشتن نام خدا با دست چپ» حرف می‌زند را نماینده‌ی چه قشری می‌دانید؟
- ماجرای نوشتن با دست چپ و راست را چگونه می‌بینید؟
- چرا در حین فلک شدن باز هم چشم راوی به گلدسته‌ها افتاد و از خودش می‌پرسید: «اگر نصفه کاره نمانده بودند...»
- معنی قفل کردن مجدد راه پله‌های مسجد چیست؟
- استفاده‌های مکرر نویسنده از فلاش بک‌ها برای چیست؟

پاسخ شما به این پرسش‌ها چیست؟

می‌توان به این پرسش‌ها پاسخ‌هایی داد که البته موافقان و مخالفانی خواهد داشت و شاید بتوان تا حدی به منظور حقیقی جلال آل احمد از نگارش این داستان پی برد.

مؤلف:

پام‌آور

www.facebook.com/Payam1Avar

آبان ۱۳۹۲

با امید به علاقمندی و قدرتمندی هرچه بیشتر مردم ایران زمین در زمینه‌ی **داستان نوبسه مدرن** با داستان‌هایی دلچسب!

با تشکر از سایت گرانقدر

Farsicity.ir

منابع:

- میرصادقی جمال. داستان کوتاه. موسسه فرهنگی ماهور. تهران. چاپ دوم، ۱۳۶۰.
- بروتن ت آلن. داستان کوتاه چیست؟. انتشارات موسسه ایران. تهران. چاپ اول، ۱۳۷۶.
- یونسی ابراهیم. هنر داستان نویسی. انتشارات نگاه. تهران. چاپ ششم، ۱۳۷۹.
- حجوانی مهدی. بیک قصه نویسی. حوزه هنری.
- عابدی داریوش. پلی به سوی داستان نویسی. انتشارات مدرسه. تهران. چاپ اول، ۱۳۷۷.
- مظفر سالاری/گشایش داستان/ بهار ۱۳۸۳.
- الهه بهشتی. عوامل داستان. انتشارات برگ. تهران. ۱۳۷۶.
- جمال میرصادقی. واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. میمنت میرصادقی. کتاب مهناز. تهران. ۱۳۷۷.
- مصطفی مستور. مبانی داستان کوتاه. نشر مرکز. تهران. ۱۳۷۹.
- محمدجواد جزینی. الفبای داستان‌نویسی. انتشارات هزاره‌ی ققنوس. ۱۳۸۵.
- دبلیو.پ. کنی. چگونه ادبیات داستانی را تحلیل کنیم. ترجمه‌ی دکتر مهرداد ترابی‌نژاد و محمد حنیف. انتشارات زیبا. ۱۳۸۰.
- لئونارد بیشاپ. درس‌هایی درباره داستان‌نویسی. ترجمه‌ی محسن سلیمانی. انتشارات سوره مهر. ۱۳۸۳.