بسم الله الرحمن الرحيم

| | |
|---|---|
| سرشناسه: | ابراهیمی، نادر، ۱۳۱۵ – ۱۳۸۷ . |
| عنوان و نام پدیدآور: | براعت استهلال، یا، خوش‌آغازی در ادبیات داستانی [کتاب]/ نادر ابراهیمی. |
| مشخصات نشر: | تهران: امیرکبیر، ۱۴۰۳ . |
| فروست: | ساختار و مبانی ادبیات داستانی؛ ۲ . |
| شابک: | ۹۷۸-۹۶۴-۰۰-۲۴۰۹-۶ |
| وضعیت فهرست نویسی: | فیپا |
| یادداشت: | کتاب حاضر در سال‌های قبل توسط انتشارات سوره مهر و روزبهان منتشر شده است. |
| یادداشت: | چاپ پنجم(اول ناشر)، ۱۴۰۳. |
| یادداشت: | کتابنامه به صورت زیرنویس. |
| موضوع: | داستان‌نویسی |
| موضوع: | Fiction -- Authorship |
| موضوع: | داستان -- هسته‌های داستانی، پی‌رنگ‌ها، وغیره |
| موضوع: | Fiction -- Stories, plots, etc. |
| رده بندی کنگره: | PN۳۳۵۵ |
| رده بندی دیویی: | ۸۰۸/۳ |
| شماره کتابشناسی ملی: | ۹۸۰۴۴۹۰ |

# براعتِ اِستهلال
## یا
# خوش‌آغازی در ادبیات داستانی

### ساختار و مبانی ادبیات داستانی (۲)

نادر ابراهیمی

**براعتِ اِستهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی**
**ساختار و مبانی ادبیات داستانی (۲)**

**نادر ابراهیمی**

نوبت چاپ: اول (امیرکبیر)، پنجم (کتاب) ▲ ۱۴۰۳ ▲ ۵۰۰ نسخه ▲

**چاپ وصحافی:** واژه‌پرداز اندیشه ▲

**دفتر مرکزی:** تهران، خیابان جمهوری اسلامی،
تقاطع خیابان سعدی، پلاک ۲
**شمارهٔ تماس:** ۲-۰۲۱۳۳۹۰۰۷۵۱ و ۶۱۲۸
**کدپستی:** ۱۱۴۳۸۱۷۸۱۸

amirkabirpub.ir
@amirkabirpubco

**مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر**
**©همهٔ حقوق محفوظ است.**

جلد سوّم ازکتابِ «ساختارومبانی» را
باردیگر
با ارادت واحترام بسیار
پیشکش می‌کنم به سه تن ازمردانِ آگاه،
فارسی‌شناس، مسلّط برادبیّاتِ داستانیِ
عصرما:
استاد رضا سید حسینی
استاد ابوالحسن نجفی
وشادروانْ محمّد قاضی.
اگراین جُزوه را به یکی ازاین سه بزرگوار
تقدیم نمی‌کنم علّتش فقط این است که
قادرنیستم یکی ازایشان را بردیگری ترجیح بدهم یا مقدّم بدارم.
واگراین تُحفه، چندان که درویشْ فرموده، سبزنیست،
علّتش شاید این باشد که درفصلِ بلندِ پاییز
فراهم آمده است.

**ن.ا.**
**تیرماه ۱۳۷۸**

فهرست


سخن نویسنده ۱۱

یادداشت ۱۳

۱. معنا، تعریف، و کارکردِ خوشْ آغازی ۱۹

۲. انواعِ خوشْ آغازی ۴۵

۳. استهلالِ موضوعی ۵۵

۴. استهلالِ شخصیتی ۷۵

۵. استهلالِ زبانی و بیانی ۱۰۷

۶. استهلالِ فضایی و حرکتی ۱۳۱

۷. استهلالِ محتوایی ۱۶۵

۸. استهلالِ تصویری ۱۸۷

۹. استهلالِ بافتی ۲۰۹

۱۰. استهلالِ سَبْک ۲۳۳

۱۱. استهلالِ مُرکّب و ممزوج ۲۵۳

۱۲. گونه‌های دیگر... ۲۹۷

۱۳. پایانه ۳۲۹

# سخن نویسنده

«ساختار و مبانیِ ادبیّاتِ داستانی»، ماحَصَلِ تدریسِ چندین ساله در رشته‌های «ادبیّاتِ داستانی»، «فنّ فارسی نویسی»، «عناصرِ اساسیِ داستان»، «فیلمنامه‌نویسی»، «شخصیّت‌شناسی در داستان»، «نقد و تحلیلِ هنر و ادبیّات» و «اصول پایه در زیبایی‌شناسی» ست.

این کتاب که در طرّاحیِ نخستین، هفده جلدْ فرض شده، و برگه‌ها و جزوه‌های موجودْ هم همین عدد را نشـان می‌دهند، به دلیلِ وضعیّتِ سنّیِ منِ نویسنده ممکن اسـت که در حدّ همین دو جلد بماند، به اضافه‌ی مقـدار فراوانی برگه و یادداشت که تماماً متعلّق به پژوهشـگاه فرهنگ و هنر خواهد بود؛ و یا به دلیلِ یکْ دندگی و خیره‌سریِ غیرعلمیِ نویسنده، ممکن است از مرز بیست جلد هم بگذرد؛ چرا که شخصاً و مستقلاً تصمیم گرفته‌ام تا لحظه‌ی به پایان رساندن این کتاب و کتاب «پنج هزار سال تاریخ ادبیّاتِ داستانی ایران» زنده بمانم. به هر حال، در زمانی که می‌انگاشتم در زمینه‌ی نقد و تحلیلِ هنر و ادبیّاتِ داستانی به حدّ نسبتاً قابل قبولی از پُختگی رسـیده‌ام، قلم به دست گرفتم. اگر اشتباه کرده‌ام، بزرگوارانه ببخشیدم. از اینگونه اشتباهات، فراوان می‌کنند.

با تشکّر از برادرم جناب محسن غنی‌یاری، مدیریّتِ پژوهشگاهِ فرهنگ و هنر که مشوّقِ دائم من در پیش بردن و به انجام رساندنِ این اثر بوده‌اند.

با سپاس همیشگی از بانو آفرین منصوری
که دستیارِ عزیزِ من در انجامِ تحقیقاتِ مربوط به کتاب «ساختار و مبانی» و چند اثر پژوهشیِ دیگرِ من هستند. و امیدوارم تا پایان کارم همراه من بمانند.

با تشکّر از گروهِ رایانه کارِ پژوهشی:
خانم‌ها یلدا مُراد، مهتاب اسحقی، شیرین قیاسی
که در تنظیمِ انبوهِ یادداشت‌های آشفته‌ی من و خصیصه بندیِ آنها مرا یاری داده‌اند.

با تشکّر از مریم پاکیزه منش که مددکارِ صبورِ من در این سال‌هاست و در فهرستْ بندیِ این کتاب نیز مرا یاری کرده است...

و سرانجام با قدردانیِ صمیمانه از همه‌ی دانشجویانِ هوشمندم که در طولِ سالیان سال، با ابراز نظر، ارائه‌ی پیشنهادهای زیرکانه و تهیه‌ی برخی یادداشت‌ها، این مجموعه درسِ داستان‌شناسی را به مرحله‌ی انتشار رسانده‌اند.

**ن.ا.**

# یادداشت

به کرّات، در طولِ سالیانِ گذشته که من مطالب کتاب «ساختار و مبانی» را تدریس و تکمیل کرده‌ام و از آنگاه که جلد اوّل این کتاب با نامِ «لوازمِ نویسندگی» مُنتشر شده است، به من گفته‌اند که چرا نمونه‌ها را ــ عُمدتاً ــ از میانِ آثار ایرانیْ نقل نمی‌کنید؟ و آیا شما معتقدید که ما نویســندگانی در سطحِ آنها که آثارشان را در این مجموعه باز آورده‌اید، نداریم، و آیا این مسأله، یعنی حذفِ، بسیاری از آثار نویسندگانِ خوبِ وطن، این اثر تحقیقیِ حجیم را مخدوش و بی‌اعتبار نمی‌کند؟

جوابْ امّا: من، جداً و مُصراً معتقدم که از نظر تاریخی، ملّتِ ما، مسلماً، یکی از انگشتْ شُمارْ بنیانگذارانِ ادبیّات داستانی‌ست، و لااقل بیش از پنج هزار سال از زمانِ پیدایيِ نخستین افسانه‌ها و اسطوره‌های مکتوب و مضبوطِ ایرانی می‌گذرد. از این، گذشته، درباره‌ی نویسندگانِ معاصر، من، به سهمِ خویش و به عنوان یک خواننده‌ی حرفه‌یی و یک عاشقِ حرفه‌یيِ وطن، بارها گفته‌ام که ایرانِ ما، داستان نویسانِ بزرگی دارد که آثارشان، از نظرِ مفهوم، موضوع، محتوا، هدف، زیبایی‌شناسی، تصویرسازی، ساختمان و ساختار، با آثار بزرگترین نویسندگانِ جهانْ برابری می‌کند، و در مواردی، جُزو ناب‌ترین آثار داستانيِ جهان است؛ امّا به تقریب، همه‌ی نویسندگانِ عصرِ حاضرِ ما، مکالمات را ــ به تقلید از مجموعه‌یی از داستان‌های ترجمه شده به فارسی ــ به لهجه‌ی علیل، مغلوط، و بی‌ریشــه‌ی تهرانی یا به نیمْ لهجه‌ها و گویش‌های بومی و منطقه‌یی می‌نویسند، یعنی محاوره‌یی، عامیانه، شکسته، و عُمدتاً هم تحت تأثیرِ گویشِ بی‌هویّتِ تهرانی؛ و مــن، عطف به مجموعه‌یی از دلائل که بارها برشمرده‌ام، به هیچ‌وجه داستان‌هایی را که به لهجه یا گویش‌های

بومی نوشته می‌شود، جُزوِادبیّاتِ ملّی، میهنی، فراگیر و «ایرانیِ کاملْ عیار» نمی‌دانم و بر این اعتقادْ نیستم که اینگونه آثار، برای مردمِ سراسرِوطن ــ که لهجه‌ها و گویش‌های زیبا و پُرواژه امّا کاملاً متفاوت از یکدیگر و به خصوصْ متفاوت از لهجه‌ی مغلوط و معیوبِ تهرانی دارند ــ پدید می‌آید؛ و اگر بخواهیم این نوع داستان‌ها را طوری ارائه بدهیم که به کارِ همه‌ی ایرانیان ــ از آذری تا بلوچ، از خراسانی تا خوزستانی، از گیلک تا اصفهانی، از لُرستانی تا کردستانی... ــ بیاید، مسلماً باید که مترجمانِ آگاه و مسلّط بر لهجه‌ها و گویش‌ها، این آثار را به فارسیِ ملّی و همگانی و رسمی ترجمه کنند.

به این ترتیب، آشکار است که من اثری را ایرانی می‌دانم که به فارسیِ رسمی و مدرسه‌یی، فارسیِ غیرعامیانه و غیربومی، فارسیِ غیرمحاوره‌یی و ناشکسته، فارسیِ سعدی و نظامی و حافظ و مولوی و فردوسی و عطّار و بیهقی و صائب و خیّام و رودکی و عراقی و... نوشته شده باشد؛ یعنی اثری که برای همه‌ی با سوادانِ امروز ایران و همه‌ی با سوادانِ همیشه‌ی ایران در جمیع مناطق و ایالات و ولایات پدید آمده باشد و احتیاج به ترجمه نداشته باشد و دیلماجْ نخواهد و به طور ضمنی نگوید که صاحبانِ همه‌ی گویش‌ها و لهجه‌های اصیل و دلنشین و آهنگینِ ایرانی مجبورند تَن به گویشِ بی‌ریشه‌ی تهرانی جماعت بدهند و مجبورند که محاوره‌های تهرانی‌ها را محاوره‌های خودشان تصوّر کنند و زبانِ گفتاریِ خودشان را از یاد ببرند؛ یعنی به آنگونه فارسی نوشته شده باشد که گروهیْ آن را «دَری» به معنای «درباری» می‌نامند و بنده، از نظر ریشگی، آن را خاوری نامیده‌ام و زبانِ کتابی و همگانی و رسمیِ ملّت ایران است و محصولِ مجموعه‌یی از نیازهای محلّی، مردمی، تاریخی، اجتماعی، برخوردهای زبانی، کمالْ یابیِ هنری و تکاملِ طبیعی و منطقیِ زبان و یکی از مظاهرِ وحدتِ ملّیِ همه‌ی ایرانیان ــ که هر قوم و قبیله‌شان لهجه و گویشی دارند و طبیعی‌ست که داشته باشند و باید که این لهجه‌ها و گویش‌های بومیْ محافظت شود و به کارْگرفته شود و با استفاده از آنها آثار زیبا و ماندگارِ ناحیه‌یی و منطقه‌یی خلق شود، و این کار، مایه‌ی استحکامِ فرهنگ‌های متنوّع ما می‌شود، لیکن ربطی به زبان ملّی و فراگیر ما که فارسیِ رسمی‌ست ندارد، و من در کتابِ

«ساختار و مبانی»، به مسائلِ زبانْ شناختی وگویشـــی و لهجه‌یی نپرداخته‌ام تا بتوانم از اینگونه آثار، چیزی را نقل کنم.

من امیدوارم که کتابِ «ساختار و مبانی» برای همه‌ی نویسندگانِ فارسی زبان یا آشنا به زبان فارسیْ در سراسر ایران، جنبه‌ی آموزشی داشته باشد. به همین دلیل مایل نیســتم مکالماتی را که فی‌المثل به لهجه‌ی مازندرانی یا زبان آذری انجام می‌گیرد و بسیار هم زیباست در آن نقل کنم تا فقط مورد استفاده‌ی ما مازندرانی‌ها و ما آذری‌ها باشد. بنابراین، من در این کتاب و در سایر کتاب‌هایم، جُز در موارد بسیار نادر و آن هم به دلائلِ زبان شناختی، قادر به نقل مطالبی که به یکی از لهجه‌ها، گویش‌ها و حتّی زبان‌های ایرانی‌ست نیستم ــ چه آن لهجه و گویش و زبانْ تهرانی باشد که به واقعْ لهجه‌یی‌ست ضعیف و مغلوط و نارسا و «حَرَام‌زاده»، چه آذری که گویشی‌ست استوار و غنی، چه کُردی که به همان اندازه سرشار است و دلپذیر، چه گیلکی که لهجه‌یی‌ست به راستی لطیف و موسیقیایی، و چه اصفهانی که همگان گُواهند که همچون شعر، آهنگین و سیّال و گوشْ نواز است...

... و بعد، من اگر اجازه داشتم که مکالماتِ برخی نویسندگانِ بزرگِ معاصرِ وطنم را، در این متن، به فارسیِ ایرانی و همگانی تحریر کنم، و از حالتِ لهجه‌یی و گویشی بیرون بیاورم، قطعاً بســیاری از نمونه‌ها را از آثار این بزرگان که نام ایشان را همه می‌دانند ــ و بزرگ علوی، ابراهیم گلستان، بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، صادق هدایت، هوشنگ گلشیری، محمود دولت آبادی، احمد محمود، محسن مخملباف و چند تنِ دیگر را شامل می‌شود ــ برمی‌گزیدم؛ امّا بدیهی‌ست که هیچ یک از ایشان، به این کارْ رضا نخواهد داد؛ چرا که اگر اعتقاد می‌داشتند به اینکه نباید محاوره‌یی، عامیانه، شکسته، غیررسمی و عمدتاً «تِرّونی» یا «تِهرونی» بنویسند، عاجز نبودند از اینکه به فارسیِ رسمی و همگانی بنویسند ــ همچون همه‌ی نویسندگان و شاعران بزرگ ایران در طول تاریخ.

با وجود همه‌ی این مسائل و مشکلات، در برخی موارد، بنا به ضرورت، مکالماتی را که محاوره‌یی و عامیانه بوده ترجمه کرده‌ام به فارسیِ ایرانی ــ ضمن اینکه اصل مطلب را هم غالباً در پانوشتْ آورده‌ام ــ با پوزش فراوان از صاحبانِ آن آثار.

**نادر ابراهیمی**

اِی نامِ تو بهترین «سرآغاز»
بی‌نامِ تو «قصّه» کِی کنم ساز؟

یا حق

# ۱
# معنا، تعریف، و کارکردِ خوشْ آغازی

**براعَت**، مصدر است، به معنای رسیدن به کمال و درگذشتن از همگان؛ بَرتری یافتن در دانش و ادب و کمال و جمال.

**استهلال**، مصدر است، به معنای ماهِ نو را دیدن یا آشکار شدنِ ماهِ نو.

**براعتِ استهلال**، صنعتی‌ست ادبی، و آن آغاز کردنِ سخنی‌ست به طرزی که کاملاً مناسبِ با مقصود باشد و خوش اُفتد.

یا

**براعتِ استهلال**، آن است که مُصنّف یا شاعر، در ابتدای خُطبه‌ی کتاب یا مَطْلعِ قصیده، الفاظی چند ایراد کند که خواننده به محضِ خواندنِ آن، از مقصد و مُرادِ نویسنده و گوینده آگاه شود.[۱]

**براعتِ استهلال** ــ که ما، در این کتاب، به اختصار، آن را «استهلال» می‌گوییم و یا به فارسیِ متداول، **«خوشْ آغازی»** می‌نامیم ــ درگذشته‌ی ادبِ فارسی، غالباً در بابِ شعر و نظم به کار رفته است؛ چنانکه اگر شاعری، قصیده، قطعه یا غزلی می‌سرود و در محضرِ جمعی می‌خواند (یا واگذار می‌کرد که خوشْ صدایی آن را بخواند) و مخاطبان، در همان ابتدای شعر، به وَجد می‌آمدند و به تأیید و تحسین می‌پرداختند، و به زبانِ امروزی «با مفهومِ شعر، ارتباطْ برقرار می‌کردند»، نشانه‌ی براعتِ استهلال بود و قبولْ افتادنِ حرکتِ آغازینِ اثر.

البته این اصطلاحِ ادبی، در بابِ «فصلِ گشایش» یا خُطبه‌ی کتاب‌های نثر نیز به کار رفته است.

---

۱. تماماً با استفاده از فرهنگِ شادرَوانْ دکتر معین.

حال، ما می‌خواهیم، با اتّکای به فرهنگِ ادبیِ سرشـارِگذشته‌ی خویش و نظراتِ نقّادانه‌ی پراکنده‌یی که درگوشه وکنارِکتاب‌های پیشینیان آمده است (وگِردآوری و تنظیم و وبازتألیفِ آنها می‌تواند تصویری از نقدِ ادبیِ گذشته‌ی ما ارائه بدهد) به یکی ازنِکاتی بپردازیم که درغرب، تا آنجاکه من می‌دانم، به شکلی سازمان‌یافته وکارآمدْ به آن نپرداخته‌اند؛ ولی به طورقطع، ازسوی داستانْ نویسانِ بزرگ، ازواجبات ومُسلّماتِ کارِخلقِ داستان ویکی ازاساسی‌ترین اصولِ داستانْ نویسیْ دانسته شده است: خوشْ آغازی.

**براعتِ استهلال** یا **خوشْ آغازی** را اینگونه تعریف می‌کنیم: **مؤثّر، مقبول، جمیل و جذّابْ آغازکردن (یا شدنِ) داستان، آنگونه که این آغاز، در ارتباطِ با، یا در خدمتِ یک یا چند عُنصر از عناصِرِ پایه در داستان باشد، و نیز در ارتباطِ با سازه‌های اصلی و ساختارِ داستان.**

گفته‌اند وبه خاطرْ می‌آوریم: گامِ اوّل ازبسیارگامی که انسان می‌خواهد درمسیری نوبردارد، قطعاً دشـوارترین گام است، وگامی‌سـت که چون ازسکون به حرکتْ می‌انجامد وازجاکندنی‌ست همراه با عرقْ‌ریزیِ فراوانِ روح، بیشترین نیرورا می‌خواهد، وبیشترین اراده به اقدام را، وبیشترین اعتقاد به رفتن ورسیدن را، وبیشترین تسلّط وآمادگی را. درعین حال، برداشتنِ گامِ اوّل، دربسیاری ازموارد، به معنای جای گرفتن دریک مسیرِهمواراست با مقصدِکم وبیش معلوم یا لااقل مطلوب.

بسیاری ازداستان‌نویسانِ بزرگِ جهان، درمصاحبه‌ها، مقالات، سخنرانی‌ها ویادداشت‌های خود، یادآورِاین نکته شده‌اند که شـروع، سخت وخُردکننده است، ودرمرحله‌ی شروع یک داستان، ماه‌ها بَل درمواردی سال‌ها مانده‌اند، و اگرنتوانسته‌اند به دُرُستیْ آغازکنند، ترجیح داده‌اند که آغازنکنند. خوف ازآغاز کردنْ عظیم است ودرهم کوبنده، چندانکه انگاربه پای‌دارمی‌کِشند ومی‌برند

انسان را؛ امّا دانی که بوسه بر حلقه‌ی طنابِ آن زدن، حقّ است، چنانکه انگار آدمِ بسیار عاشق را به دیدنِ محبوب‌ترین محبوبْ می‌برند ــ بعد از سالیانِ سال ــ که بیا که او، خود، تو را طلبیده اســت وگفته است ما می‌خواهیم که خودْ آن حلقه‌ی طناب را برگردنِ تو آویزیم.

البته هیچکس نیست درمیان ما که نداند که «شروع»، دشوار نیست، «شروعِ نابْ» دشوار است، و در تمام موارد، اشاره‌ی داستان نویسان به «شروعِ مُنحصر» است و شروعِ دلنشین، مؤثر، جذّاب، راهْگُشا، مُدلّل، پُرمعنا، نو، و مرتبط با اجزاء و عناصرِ داستان ــ به طرق مختلف.

نویسنده‌ی متعهّدِ مسئول، به وسواس‌های غریبی برای آغازکردنِ هر اثرِ خود دچار می‌شود: به تفکّراتِ طولانی نشستن‌ها، نوشتن‌ها، باز نوشتن‌ها، شک کردن‌ها، رَدکردن‌ها، سَر خوردن‌ها، باز آغازکردن‌ها، به تفکّرِ مجدّد پرداختن‌ها، در دلائلِ اینگونه یا آنگونه آغازکردنْ غرق شدن‌ها، مجموعه‌یی از دلائل را مردودْ دانستن‌ها، و باز، باز، باز...

این رَوَند، برای نویسنده‌یی که قدرِ ادبیّات را می‌داند، و قدرِ خویش را به قدرِ لازم، و قدرِ مردمی را که قصدِ نوشتن برای ایشان را کرده است، و قدرِ تعهّدات و وظائفِ خویش را در قبال مردم، و قدرِ وقت را، و قدرِ ماندگاریِ یک اثر را در طول تاریخ... این رَوَند، برای چنین نویسنده‌یی، هر اندازه هم که خُردکننده باشد، به نتیجه‌اش می‌ارزد؛ و نویسنده، در طولِ حیاتِ خود، به کرّات، به حاصلی که از آن همه رنج‌کشیدن به کف آورده می‌اندیشد و هر بار احساسِ آرامش، سربلندی، و شادمانی می‌کند.

«در سال ۱۹۳۲، پس از انتشارِ جلد اوّلِ **دُنِ آرام**، شولوخوف ــ که شهرتی جهانی کسب کرده بود ــ در زندگینامه‌اش به شرحِ چگونگیِ تکوینِ **دُنِ‌آرام** می‌پردازد:

> نوشتنِ دُنِ‌آرام را در پاییزِ سال ۱۹۲۵ آغاز کردم؛ امّا پس از نوشتنِ سه چهار فصل، آن را کنار گذاشتم. فکر می‌کردم این کار از من ساخته نیست. در واقع، نوشتنِ

کتاب را با شرحِ حمله‌ی نظامیِ ژنرال کورنیلوف به پتروگراد در سال ۱۹۱۷ آغاز کرده بودم. یک سالِ بعد، وقتی نوشتنِ داستان را از سر گرفتم، درباره‌ی طرحِ داستان، تغییر عقیده دادم و تصمیم گرفتم زندگیِ قزّاق‌های دُن را در دورانِ پیش از جنگْ نشان بدهم...»

شولوخوف، چندی بعد، در همین زمینه، با دوستی گفت‌وگو می‌کند.

«... نوشتنِ دُنِ آرام را با شرحی درباره‌ی حمله‌ی کورنیلوفْ شروع کردم؛ موضوعی که حال در جلد دوّمِ دُنِ آرامْ شکل گرفته است. چند قسمتِ زیبا نوشته بودم؛ امّا وقتی دیدم که از جای نامناسبی آغاز کرده‌ام، دستْ نوِشته‌ها را کنار گذاشتم و از نو شروع کردم، و این بار، با روزهای دور...»

«در حقیقت، وقتی شولوخوفْ همه‌ی آنچه را که پیشتر نوشته بود کنار گذاشت و به زندگیِ قزّاق‌ها در دوره‌های پیش از جنگ روی آورد و به آنچه ضرورتاً باید هسته‌ی مرکزیِ داستان قرار می‌گرفت ــ یعنی خانواده‌ی **ملخوف** و به ویژه **گریگوری** ــ دست یافت، دُنِ آرام، مسیر واقعی خود را پیدا کرد، و همان‌گونه که می‌دانیم، **شولوخوف، به نوعی سادگیِ حماسی برای آغاز کتابْ دست یافت**: خانه‌ی روستایی، دُرُست در انتهای دهکده واقع شده بود...»[1]

«... **فصل‌های آغازینِ ژرمینال** ــ اثر **امیل زولا** ــ به جهتِ نشان دادنِ شیوه‌ی گزینشِ هُنریِ زولا از ویژگی‌های بی‌نظیری برخوردار است. آثارِ داستانیِ **زولا** نمونه‌یی از سُنّتِ به کارگیریِ علم در ادبیّات، و به سخنِ دیگر نمونه‌یی از **علمْ‌گرایی** ست؛ امّا ارائه‌ی تصویری صرفاً علمی از زندگی، عملاً ناممکن است؛ زیرا تصویر زندگیِ واقعی از جهان به شیوه‌ی علمیِ آن، متضمّنِ کوششی ناممکن در همه‌ی صحنه‌های حیات، از جمله همه‌ی لایه‌های اجتماعی ـ اقتصادی و نیز همه‌ی انواع انسانی با گستره‌ی وسیعِ حرکتِ تاریخیِ آن است. در هر حال، برخی حالاتِ گزینشِ هنری، در همان وهله‌های نخست در **ژرمینالْ** نمود می‌کنند. این حالت‌ها در **فصل‌های آغاز داستانْ** نشان داده شده و در **سراسر کتاب** باقی می‌ماند. این

۱. قسمت‌های مربوط به دُن آرام، از کتابِ **میخاییل شولوخوف**، اثرِ لو. یاکیمنکو، ترجمه‌ی آقای محمّد ساغرینا نقل شده است.

شیوه‌ی انتخاب، مشتمل بر حالاتی‌ست که مرتبط به ریشه‌های مدیترانه‌یی **زولا** در شیوه‌ی مَدْرِسی (=کلاسی سیسم) است که خود در برگیرنده‌ی آموخته‌های او در **اکس** است که شناختِ کاملی از اسطوره‌های یونانی، حماسه‌های **هُمِری** و غمنامه‌های آتنی به او بخشیده بود. همچنین، آن فضای هنری که **زولا** برمی‌گزیند، در بخش‌هایی، مرهونِ تعلّقاتِ زولا به سُنّت و آیینِ عاطفه‌گرایی (=رُمانتی سیسم) است که خود تأکیدی دارد بر تخیّل و ادبیّاتِ تغزّلی و آثار استادانِ فرانسوی همچون **ویکتورهوگو**...»

«... در **صفحه‌های آغازینِ ژرمینال**، زولا از کلماتِ **خلاء**، **پوچی** و **عدم** بهره می‌گیرد که بعدها نویسندگانِ دیگر بالاخص وجودْ گرایان (=اگزیستانسیالیست‌ها) از آن بهره جُستند؛ از جمله‌ی آنان است **مارسِل پروست**، نویسنده‌ی ما قبلِ مکتبِ وجودگرایی و استادانِ این مکتب: **آندره ژید** و **ژان پُل سارْتْر**...»

«... از ویژگی‌های برجسته‌ی **بخشِ آغازینِ داستانِ ژرمینال**، سَیَلانی از جَزئیّاتِ توضیحی و توصیفی‌ست که از زبانِ یک معدنْچیِ پیر، کُهنهْ مَردِمونسو، بونمارِ سالخورده، جاری می‌شود... همچنین در همان **پیش درآمد**، به توصیفِ مجموعه‌ی معدن ــ هسته‌ی جوهریِ کتاب ــ می‌پردازد و با بیان این واقعیّت که این دوره از تاریخ، یکی از دوره‌های کسادیِ اقتصادی و بیکاریِ فوق‌العاده است و هیچ امتیاز و تأمینی برای بیکارانْ و هیچ امتیازِ جنبی برای شاغلانْ وجود ندارد؛ و پدید آمدنِ فرصتی برای گفت وگوهای گروهی به منظورِ غلبه بر عواملِ ناسازِ فردی و شرایطِ کار، موجب شده که شهرکِ معدنیِ زولا شبیه به یک حلبی‌آبادْ جلوه کند که ساکنان آن از جریان اصلیِ اقتصادیْ جدا مانده‌اند؛ چرا که در عملْ کلیه‌ی فعالیتهای تجاریِ کوچک که مالکانِ آنها غایب هستند، توسّط شرکتی منفعتْ جوو پیچیده در هاله‌یی از ابهام اداره می‌شود که مدیرانِ آن در پاریسْ فعّالیت دارند...»[1]

## «ـ خشم و هیاهو چگونه شروع شد؟

---

۱. قسمت‌های مربوط به ژرمینال از کتاب «ژرمینالِ امیل زولا» اثر کارولین رابرتْس وِلْچ ترجمه‌ی آقای مهدی افشار نقل شده. واژه‌های بیگانه را ناگزیر، به فارسی برگردانده‌ام.

فاکنر: با یک تصویر ذهنی. درآن لحظه فکر نمی‌کردم که نُمادین (= سَمبولیک) باشد. این تصویر عبارت بود از پُشتِ گِل آلودِ شلوار یک دخترکوچولو روی یک درختِ گُلابی. دخترک، از آنجا می‌توانســت درون اتاقی را که تشییعِ جنازه‌ی مادربزرگش از آنجا آغاز می‌شــد ببیند و آن را برای برادرهایش که پایین ایستاده بودند تعریف کند. همین که خواستم توضیحی درباره‌شان بدهم و بگویم که آنها چه کسانی بودند، چکار می‌کردند، و شلوارِ دخترک چرا گِلی شده بود، متوجّه شدم که همه‌ی اینها را نمی‌شود در یک داستانِ کوتاهْ گنجانید و حتماً باید که این داســتان به صورت یک کتاب دربیاید. آن وقت بود که به حالتِ نُمادینِ شلوارِ گِلی پی بردم و به جای آن، دختریتیمی را ترسیم کردم که از ناودانْ پایین می‌آمد تا از تنها خانه‌یی که در آن نه محبّتی دیده بود و نه مزه‌ی تفاهمی را چشیده بود، فرار کند. از آنجا که احساس می‌کردم اگر داستان از زبان کسی نقل شود که به «چرا»ی وقایعْ آگاه نیست و فقط می‌داند که «چه چیز» دارد اتّفاق می‌افتد، تأثیر بیشتری خواهد داشت، آن را از زبان بچّه‌ی کودن گفتم؛ امّا بعد دیدم که داستان را نگفته‌ام. سعی کردم آن را از زبانِ برادرِ دیگر نقل کنم؛ امّا هنوز آنچه که می‌خواستم نبود. بار سوّم، داستان را از زبانِ برادرِ سوّم گفتم، باز هم نشد. سعی کردم تکّه‌ها را به هم بچسبانم و خلاء‌های وسطِ آن را با حضور خودم به عنوانِ راوی پُر کنم، هنوز هم کامل نبود...»[۱]

«... امّا راجع به این کتاب، کتابِ «**پروانگان**».[۲] **چگونه باید شروعش کنم؟** چه از کارْ درخواهد آمد؟ هیچ کششِ شدیدی نسبت به آن در خود نمی‌یابم، نه هیچ تب و تابی. فقط فشاری کُشــنده در برابرِ مشکلاتی که بر سر راه است. پس چرا بنویســمش؟ اصلاً چرا باید نوشــت؟ هر صبح، طرحی کوچک از آن می‌نویسم تا خودم را سرگرم کنم. نمی‌گویم ــ شاید هم می‌خواهم بگویم ــ که این طرح‌هایی که می‌نویسم، در این ماجرا اصلاً محلّی از اِعراب دارند. نمی‌کوشم تا داستانی بگویم؛ ولی کسی چه می‌داند؟ شــاید هم این کار از همین رهگذر انجام شود، ذهنی در حالِ اندیشیدن. اینها، چه بسا که جزایری از نور باشند ــ

۱. از کتابِ «دَه گفت و گو»، ترجمه‌ی آقای احمدِ پوری.
۲. کتابِ «پروانگانِ» ویرجینیاوُلف، بعدها، «امواج» نام گرفت.

جزایری در راستای جریانی که می‌خواهم مُنتقل کنم؛ یعنی خودِ زندگی آنگونه که درجریان است. رَوَندی از پروانگان که به شدّت به این سو بال می‌زنند. چراغی وگلدانِ گُلی در مرکز...»[۱]

«... با سپتامبرِ سال ۱۸۵۶، دورانِ تازه‌یی در زندگی من آغاز شد، زیرا درست درهمان ماه بود که من کارِ داستان نویسی‌ام را **آغاز کردم**. همیشه یکی از رؤیاهای دور و دراز و آمیخته به ابهام من این بود که شاید زمانی من هم داستانی بنویسم، و تصویرِ نیمه تاریکی در ذهن داشتم... ولی در مرحله‌ی عمل هرگز پیشتر از آن نرفتم که قلم بردارم و **فصلی مقدماتی** برای داستانم بنویسم که در آن از دهکده‌یی در **استافوردشر** سخن به میان می‌آمد و زندگیِ خانواده‌های کشاورز آن حوالی در آن وصف می‌شد؛ امّا هر سال که می‌گذشت بیشتر ناامید می‌شدم از این که روزی برسد که بتوانم داستانی بنویسم... باری اتّفاق افتاد که همین **«فصلِ مقدّماتی»** در میان کاغذهایی بود که با خود به آلمان برده بودم، و یک شب، در برلین، نمی‌دانم چه چیز سبب شد تا آن را برای جورج هِنری لوییس بخوانم. جورج به شدّت تحت تأثیر قرار گرفت و گفت یک قطعه‌ی محکم است و به او این فکر را القاء کرده که ممکن است بتوانم داستان نویس بشوم... و یک روز صبح، همینطور که داشتم فکر می‌کردم موضوعِ داستانم چه چیز می‌تواند باشد، یک مرتبه دیدم رگه‌های افکارم در یکدیگر آمیختند و به صورتِ مِهی رقیق و رؤیایی درآمدند، و من، در عالمِ خیال، خود را سرگرمِ نوشتنِ داستانی دیدم که نامِ آن «بختِ نامیمونِ پدر روحانی‌آموس بارتون» بود...»[۲]

«... **داستان با این شروع شود** که گروهِ بزرگی از مهمانان، خانه‌یی ییلاقی را ترک می‌کنند. خانه خالی از مهمان می‌ماند، با خانواده‌ی تحلیل رفته در آن. صحبت از مهمان‌ها می‌کنند تا از این راه به خواننده معرّفی شوند...

**یا با خانه‌یی متروکْ شروع شود** که خانواده‌یی آن را رها کرده که خود به فقرْ گرفتار آمده است. اثاثه‌شان همچنان آنجاست، و نشانه‌های بسیاری از راحتِ

---

۱. از کتابِ «رمان به روایتِ رمان نویسان»، نوشته‌ی میریام آلوت، ترجمه‌ی آقای علیمحمّد حق شناس. این قسمت، یادداشت‌های روزانه‌ی خود ویرجینیا وُلف است در بابِ شروع داستانِ «امواج».

۲. از کتاب قبلی، «جورج الیوت به روایت نامه‌ها و یادداشت‌های روزانه‌ی خودش»، فصل هفت.

دیرین‌شـــان. زیرِ زنگ‌های پایینِ پلّه‌ها کلماتی نوشته شده است: «اتاقِ آقای جان»، «اتاقِ دوشیزه کارولین». باغِ بزرگ، تماماً شسته ورُفته، تا جلبِ نظرِ مستأجر کند؛ امّا هیچکس آنجا نیست... اصطبل‌های بزرگ، بی‌هیچ اسبی، کالسکه خانه‌های بزرگ، بی‌هیچ کالسکه‌یی.

... **داســتان را با این شــروع کُن** که میان دو جای کاملاً متضاد و دو دسته از آدم‌های کاملاً متضاد، پیوندی از آن دست پدید آوری که برای داستانْ ضرورت دارد؛ و این پیوند را به کمکِ پیامی پدید آور که کوبنده چون تُندر باشد. پیام را توصیف کُن ــ نه؛ **خود** آن باش! ــ که دارد در فضا، بر زمین، و زیر دریاها می‌درخشد و پیش می‌رود...»[۱]

**گابریل گارسیا مارکز**، از اعاظم داستان نویسیِ عالَم و خالق داستان شگفت‌انگیز و بی‌همانندِ **«صد سالْ تنهایی»** می‌گوید: «یکی از دشوارترین کارها، نوشتنِ بندِ اوّلِ داستان است. من، برای نوشتنِ این بند، ماه‌ها وقت صرف کرده‌ام و زمانی که آن را نوشته‌ام دنباله‌ی داستان بسیار آســان ادامه یافته است و درونْمایه، سبک، و لحن داســتان، خود به خود، شکل گرفته. دســت کم برای من، بند اوّل، نوعی نمونه‌ی کار است که نشــان می‌دهد بقیه‌ی کتابْ چگونه خواهد بود. از همین روست که نوشتنِ یک مجموعه داستانِ کوتاه بسیار دشوارتر از نوشتن یک داستان بلند است...».[۲]

**مارکز**، در مصاحبه‌ی دیگر، باز هم به مسأله‌ی آغازْ پرداخته است.

ـ پس شما، در اوّلین جمله‌ی کتابِ «**صد سال تنهایی**»، دو خاطره را با هم در آمیخته بودید. آن جمله چه بود؟

ـ «سالهای سالْ بعد، **سرهنگ آئورلیانو بوئندیا**، همچنان که در مقابل سربازانی که قرار بود تیربارانش کنند ایستاده بود، بعد از ظهرِ دوردستی را به یاد آورد که پدرش او را به کشفِ یخ بُرد».

---

۱. همان کتاب، «چارلزدیکنس، جان فورستر، زندگیِ چارلزدیکنس» جلد سوّم.

۲. داستانِ **ساعت شوم**، ترجمه‌ی آقای **احمد گلشیری** از مصاحبه **پیتر. اچ. استون با مارکز**.

ـ شما، اغلب اوقات، به اوّلین جمله‌ی کتابْ خیلی اهمیت می‌دهید. به من گفته‌اید که گاهی برای جمله‌ی اوّل، وقتِ بیشتری صرف می‌کنید تا برای باقیِ داستان. چرا؟

ـ **اوّلین جمله** می‌تواند مانند آزمایشگاهی باشد که سَبک، شکل، و حتّی بلندیِ کتاب را در آن می‌سازی.[۱]

یکی از بهترین و عمیق‌ترین نمونه‌های «تفکّر استهلالی» در ادبیّاتِ غرب را می‌توان در داستانِ **طاعون** اثر **آلبرکامو** یافت.[۲] در این داستان، کامو، شخصیتی خلق کرده به نام **گران** که پیوسته به نوشتنِ یک داستانِ بلندِ ماندگارْ می‌اندیشد. گران، کارمند ساده‌یی‌ست که هیچ سودایی جز نویسنده شدن در سر ندارد، و به احتمالِ بسیار، طرحی برای نوشتنِ یک داستان دارد، لیکن از همان آغاز، به شکلی سرشار از اضطرابْ، گرفتار «شروعِ» کار است و **اوّلین جمله**. او باور دارد که بدون تردید باید به شروعی بی‌کَمداشت و زائدی دست یابد، و به همین دلیل، در طول داستانِ غمبارِ طاعون، هرگاه که این مرد را می‌بینیم، می‌بینیم که در اندیشه‌ی «خوشْ آغازی»ست و در عملِ آفرینش و بازآفرینشِ شروع.

نگاه می‌کنیم به کتاب طاعون.

اوّلین برخورد مستقیم با موضوع، صفحه‌ی ۱۰۸ ترجمه‌ی فارسی:

« ـ دکتر **ریو** از **گران** پرسید که آیا از کارْ راضی‌ست؟

ـ آری، فکر می‌کنم که راه افتاده‌ام.

ـ هنوز خیلی باید بنویسید؟

ـ نمی‌دانم، امّا مسأله این نیست دکتر؛ نه... مسأله این نیست.

در میان تاریکی، **ریو** متوجّه شد که او بازوانش را تکان می‌دهد. گویی در تلاشِ فراهم آوردنِ عبارتی بود که ناگهان به روانیْ به یادش آمد.

ـ می‌دانید دکتر؟ آنچه من می‌خواهم این است که وقتی نوشته به دستِ

---

۱. از کتاب «بوی درختِ گویاو»، ترجمه‌ی خانم لیلی گلستان، کتاب، گفت‌وگوی **پلینیومندوزا** (Plinio Mendoza) با **مارکز** است.

۲. ترجمه‌ی استادْ **رضا سیدحسینی**.

ناشر می‌رسد، او، پس از خواندنِ آن، از جا بلند شود و به همکارانش بگوید: آقایان! کلاه از سر بردارید و تعظیم کنید!

...

ـ آری، باید کامل باشد.»

و در صفحه‌ی ۱۰۹:

«ـ توجّه کنید دکتر! وقتی آدم ناچار باشد، انتخابِ بینِ «امّا» و «و» آسان است؛ امّا انتخابِ بین «و» و «بعد» مشکل است؛ و وقتی پای «بعد» و «بعد از آن» به میان می‌آید، اشکالْ بزرگ‌تر می‌شود؛ امّا مطمئناً مشکل‌تر از همه دانستنِ این است که آیا باید «و» گذاشت یا نباید.

**ریو** گفت: «بله، می‌فهمم» و به راه افتاد. گران، آشفته به نظر می‌رسید...

در اتاقِ ناهارخوری، **گران** از دکتر **ریو** دعوت کرد که سرِ میزِ پُر از کاغذی بنشیند...

**گران** گفت: نگاه نکنید! این اوّلین **جمله‌ی** من است. **خیلی اذیتم می‌کند**، خیلی.

خودِ **گران** هم همه‌ی اوراق را تماشا می‌کرد. دستش بی‌اختیار به طرف یکی از آن‌ها کشیده شد... ورقه در دست او می‌لرزید...

ـ بنشینید و آن را برای من بخوانید.

**گرانْ** او را نگاه کرد و با نوعی حقْ‌شناسی گفت: آری، گمان می‌کنم که دلم می‌خواهد این کار را بکنم.

همانطور که چشم به کاغذ دوخته بود کمی منتظر ماند؛ بعد نشست...

صدای **گران** به صورتِ گُنگی بلند شد: «در یک صبحِ زیبای ماهِ مه، زنِ سوارْکارِ خوش پوشی، بر پشت یک مادیانِ پُر شکوهِ کَهَر، خیابان‌های گلکاری شده‌ی جنگل **بولونی** را طی می‌کرد».

...

ـ فکر می‌کنید چطور است؟

**ریو** جواب داد که این **آغاز**، انسان را به دانستنِ دنباله‌ی آن علاقمند می‌کند.

**گران** با هیجان گفت که این عقیده، عقیده‌ی کاملاً موافقی نیست. با کف دست به روی کاغذها کوبید.

ـ این جمله، به آن جمله‌یی که مقصود من بود، تقریباً نزدیک شده است. وقتی موفّق شوم تصویری را که در مخیّله‌ام دارم کاملاً روی کاغذ بیاورم، وقتی جمله‌ی من درست حالت این گردش و یورتمه‌ی اسب را داشته باشد ــ یک، دو، سه، یک، دو، سه ــ آنوقت دنباله‌اش آسان خواهد بود و به‌خصوص چنین انتظاری به وجود خواهد آمد که از همان آغازْ بگویند: آقایان، تعظیم کنید!

هنوز امّا به این مقصودْ نرسیده بود. او هرگز راضی نمی‌شد که این جمله را با همین صورتی که داشت به چاپخانه بدهد؛ زیرا با وجود اینکه گاهی از آن راضی می‌شد، به این نتیجه می‌رسید که این جمله هنوز عین حقیقت نیست و سهولتِ لحنی در آن بود که دورادور ولی کاملاً آن را به یک جمله‌ی قالبیْ نزدیک می‌کرد... **گران** می‌گفت: خواهید دید که چه خواهم کرد.»

دنباله‌ی ماجرای «بهترین آغاز» را در صفحه‌ی ۱۳۹ــ یعنی سی صفحه‌ی بعد ــ باز می‌یابیم:

«**تارو** اغلب می‌پرسید: «زنِ سوارکارْ در چه حال است؟» و **گران** همیشه با لبخندِ اندوهناکی جواب می‌داد: «یورتمه می‌رود، یورتمه می‌رود».

شبی، **گران** گفت که بالاخره صفتِ «خوش پوش» را که برای زن سوارکارش استفاده کرده بود، کنار گذاشته و «خوش‌اندام» را جایگزینِ آن ساخته است، و اضافه کرد که: این صفت، جامع‌تر است.

یک بار دیگر برای دوشنونده‌اش (یعنی **تارو** و دکتر **ریو**) جمله‌ی اوّل کتاب را که به این صورتْ تغییر داده بود، خواند: در یک صبح زیبای مِه، زن سوارکارِ خوش اندامی، بر پشت یک مادیانِ پُرشکوهِ کهر، خیابان‌های گلکاری شده‌ی جنگل **بولونی** را طی می‌کرد.

**گران** گفت: نه؟ اینطور بهتر به نظر می‌رسد. من ترجیح دادم بنویسم «در یک صبح زیبای مه» چون «ماهِ مه» حالت یورتمه را کمی کشیده‌تر می‌کرد.

بعد از آن معلوم شد که کلمه‌ی «پُرشکوه» خیلی فکرش را مشغول کرده

است. به نظرش این کلمه، گویا نبود و او به دنبالِ مفهومی می‌گشت که به یکباره مادیانِ گردن کِش و مجلّلی را که در مغزش مجسّـم کرده است عکّاسی کند. «چاق و چلّه»، درست در نمی‌آمد؛ جامع بود امّا کمی مبتذل و عامیانه. «پُرزرق و برق» لحظه‌یی وسوسه‌اش کرده بود؛ امّا آهنگِ آن با جمله تطبیق نمی‌کرد.

شبی، پیروزمندانه اعلام کرد که پیدا کرده است: «مادیانِ سیاهِ کَهَر». به نظر او رنگِ سیاه هم شکوه و جلال را در خود مخفی داشت.

**ریو** گفت: این ممکن نیست.

ـ چرا؟

ـ «کَهَر»، نژادِ اسب را نشان نمی‌دهد بلکه رنگ آن را تعیین می‌کند.

ـ چه رنگی؟

ـ رنگی که به هر حالْ سیاه نیست.

**گران** خیلی تحت تأثیر قرار گرفت و گفت: متشکّرم. خوشبختانه شما هستید؛ امّا ملاحظه می‌کنید که چقدر مشکل است...

**تارو** گفت: نظر شما درباره‌ی کلمه‌ی «مجلّل» چیست؟

**گران** او را نگاه کرد. کمی اندیشید و گفت: «آری، آری» و به تدریج لبخندی بر لب‌هایش آمد.

چندی بعد اظهار داشت که عبارتِ «گلکاری شده» اذیتش می‌کند. چون هیچ جای دیگر را به جُز «اوران» و «مونته لیمار» ندیده بود، چند بار از دوستانش پرسـیده بود که خیابان‌های جنگل **بولونی** به چه ترتیبی گلکاری شده است. راسـتش را بخواهید گلکاریِ خیابان‌های جنگل **بولونی** هیچوقت جلب نظر آنها را نکرده بود؛ امّـا اطمینانِ **گران** آنها را به حیرت مـی‌آورد و **گران** هم از عدم اطمینان آنها حیرت می‌کرد. «فقط هنرمندانْ قدرت مشاهده دارند.»

روزی دکتر او را دید که غرقِ هیجانِ شدیدی‌ست. کلمه‌ی «گلکاری شده» را با «پُرگُل» عوض کرده بود. دست‌هایش را به هم می‌مالید: «بالاخره خواننده آنها را می‌بیند. احسـاس می‌کند. آقایانْ تعظیم کنید!». پیروزمندانه جمله را خواند: «در یک صبح زیبای مه، زنِ سوارکارِ خوش اندامی، بر پشت یک مادیانِ مجلّلِ کهر، خیابان‌های پُرگلِ جنگل **بولونی** را طی می‌کرد» امّا وقتی سه اضافه‌ی

پشت سرهم در اواخر جمله با صدای بلند خوانده شد طنین بدی درگوشِ **گران** داشت، و اوکمی دُچار لکنت شـد. با پریشانی به جای خود نشست. بعد، از دکتر اجازه‌ی رفتن خواست. احتیاج داشت که کمی فکر کند...»

حال، باز، مسـأله را در صفحه‌ی ۲۵۵ ــ یعنی ۱۱۵ صفحه‌ی بعد و به تقریبْ در پایانِ داستان ــ دنبال می‌کنیم:

«چند ساعتِ بعد، **ریو** و **تارو**، وقتی به سراغ **گرانِ** بیمار آمدند، او را دیدند که در رختخوابش نیم خیز شده است، و **ریو** به دیدنِ پیشرفتِ بیماری که او را آتش می‌زد، دچار وحشت شد. **گران**، امّا، روشن بین‌تر به نظر می‌رسید و بلافاصله با صدایی که به طور غریبی تو خالی بود، از آنها خواست تا نوشته‌یی را که در یک کشو گذاشته بود برایش بیاورند... تارو، اوراق را به دست او داد. **گران** آنها را بی‌آنکه نگاه کند به سینه فشرد. بعد به دکتر داد و اشاره کرد که بخوانَد. نوشته‌ی کوتاهی بود ــ تقریباً در پنجاه صفحه: دکتر آن را ورق زد و متوجّه شد که در همه‌ی این اوراق، تنها یک جمله تکرار شده، دستکاری شده، زیبا تر یا خراب‌تر شده است. پشت سرهم، ماهِ مه، زن سـوارکار، و خیابان‌های جنگل به هم در افتاده و به صورت‌های مختلف در کنار هم قـرار گرفته بودند. نوشـته، همچنین دارای توضیحاتی بود که گاهی بیش از اندازه دراز بود، و باز هم صورت‌های مختلف داشت؛ امّا در پایانِ آخرین صفحه، دستی ماهر، با مرکّبی که هنوز تازه بود، فقط نوشته بود: «ژان عزیزم، امروز نوئل است...» و بالای آن، با خطّ بسیار خوش و با کمال دقّت، آخرین صورتِ جمله دیده می‌شد. **گران** گفت: «بخوانید!» و دکتر خواند: «در یک صبح زیبای مه، زن سوارْکارِ خوش‌اندامی، بر پشت یک مادیان مجلّل کهر، از میان گلها، خیابان‌های جنگل را طی می‌کرد...»

پیرمرد با صدایی تبْ زده گفت: این است.

**ریو** او را نگاه نکرد. **گران**، در حالی که دچار هیجان شده بود گفت: آه! می‌دانم. «زیبا»، «زیبا»... این آن کلمه‌یی نیست که من می‌خواستم.

**ریو** دست او را که روی لحاف بود گرفت.

ـ ول کنید دکتر... وقتش را ندارم...

سینه‌اش با زحمت بالا و پایین می‌رفت؛ و ناگهان فریاد زد: بسوزانیدش!
دکتر تردید داشت؛ اما **گران** فرمان خود را با چنان لحن وحشتناک و با چنان رنجی در صدا تکرار کرد که **ریو** اوراق را در آتشی که رو به خاموشی می‌رفت افکند...»
آنگاه، در آخرین صفحه‌های داستان طاعون، **گران** که از چنگِ طاعونْ جان به در بُرده است، قُطاعِ «خوش آغازی» را به پایان می‌رساند و بار دیگر در آغازِ راه قرار می‌گیرد:
«... دمِ درِ خانه، **گران** از دکتر خداحافظی کرد. برای کار کردنْ می‌رفت؛ امّا در لحظه‌یی که از پلّه‌ها بالا می‌رفت به دکتر گفت که به **ژان** نامه نوشته است و حالا راضی‌ست. ضمناً بازنویسی جمله‌اش را از سر گرفته است. گفت: «همه‌ی صفت‌ها را حذف کردم» و با لبخندِ شیطنت‌آمیزی کلاه از سر برداشت و تعظیم کرد...»

این بخش‌های قُطاعِ پراکنده‌ی « خوش آغازی» در داستان طاعون، دقیقاً حاملِ دغدغه‌های خود آلبرکامو در زمینه‌ی خوش آغازی‌ست. نویسنده‌یی که شخصیتی را تا این حد نگرانِ یک شروعِ خوبِ بی‌نقصْ از همه جهتْ خلق کند و پا به پای او تا خطرناک‌ترین لحظه‌های زندگی‌اش پیش بیاید و باز هم به مرگِ بی‌فرجامِ او رضا ندهد و او را برای نجاتِ یک آغاز نیکو به سلامت و شوقِ زیستنْ بازگرداند، شک نباید کرد که برخوردار از حسّ همدردی و همفکریِ نسبت به اوست و بخش‌هایی از خویشتن و نگرانی‌های خویشتن را به او مُنتقل کرده است.

جالب است که بدانیم در ادبیّاتِ معاصر فرانسه، هیچ اثری به زیبایی و عمق و تکان‌دهندگیِ داستانِ **بیگانه**، نوشته‌ی آلبرکامو آغاز نشده است. کامو، حتّی در نمایشنامه‌های خود نیز سخت در اندیشه‌ی خوش آغازی‌ست ـ چنانکه خواهیم دید.
**خورخه‌لوییس بورخس** گفته است: نخستین قدم، سنگِ کیمیاست. اگر این کلام را درک نمی‌کنی، هنوز به درکِ درستی از داستان نرسیده‌یی.[۱]

---

۱. کتابِ «سرخ و آبی»، ترجمه آقای حسن تهرانی.

**پلینیومندوزا**[1] در مصاحبه با **گابریل گارسیامارکز** می‌گوید:

برایم گفتی که تمام کتاب‌هایت برای شروع، یک تصویر عینی دارند. این تصویر، در **پاییز پدر سالار** کدام بود؟

ـ تصویر یک مُستبدّ پیر. نوعی کهولتِ غیرقابلِ درک، که در قصری پُر از گاو، تنها مانده است...

ـ مشکل‌ترین لحظه‌ی کتابْ برایت کدام بود؟

ـ **آغازِ کار**. روزی را که با گذراندنِ مشکلات فراوان، **اوّلین جمله** را تمام کردم، خوب به یاد دارم. بعد از آن با وحشت از خود پرسیدم که حالا تا چه حد قادرم باقیِ قضایا را به آن بچسبانم. در واقع تا لحظه‌ی کشف کشتیِ حاملِ طلا و نقره در میان جنگل، باور نمی‌کردم که کتابْ می‌تواند به جایی برسد؛ امّا از آنجا به بعد، تبدیل به هذیان شد و بسیار هم مفرّح بود.[2]

مندوزا می‌نویسد: علاقه‌ی **مارکز** به داستان، روزی زاده شد که خواندنِ **مسخِ کافکا** را آغاز کرد. امروز، خاطره‌ی روزی را که با این کتاب ــ که از یکی از دوستانش قرض گرفته بود ــ به شبانه روزی برگشت، به یاد دارد. کُت و کفش‌هایش را درآورد، دراز کشید، کتاب را بازکرد و چنین خواند:

«همین که **گِرِگوارسامسا** از خوابِ آشفته‌یی پرید، در رختخواب خود به حشره‌ی تمامْ عیار عجیبی مبدّل شده بود.»

گابریل، لرزانْ کتاب را بست و با خود گفت: «خداوندا! پس ممکن است آدمْ چنین کاری بکند». روز بعد، اوّلین داستانِ کوتاهش را نوشت. دیگر، به تحصیلات، چندان دل نداد. او، نه یک وکیل، که یک نویسنده خواهد شد.[3]

نویسندگانِ نوکاری که تا این زمان به اعتبار لحظه‌های با شکوه و مؤثّرِ آغازْ پی نبرده‌اند یا آن را باور نکرده‌اند، خوب است به این اشاره‌ی **مارکز** ــ که مسلماً یکی

1. Plinio Mendoza

۲. «بوی درخت گویاو»، نویسنده **مندوزا**، مترجمان بانو **لیلی گلستان** و خانم **صفیه روحی**.

۳. از همان کتابِ «بوی درختِ گویاو».

از بزرگترین داستان نویسانِ تاریخ ادبیّاتِ جهان به شمار می‌رود ــ توجّه کنند که چگونه شروع تکان دهنده و تفکّرانگیز یک داستان می‌تواند برانگیزنده‌ی انسان به نوشتنی چنان سرشار از خلّاقیت، زیبایی، عشق و مسئولیت باشد.

**جِروم دیوید سَلینجر**، نویسنده‌ی نامدار، محبوب، و پیوسته معترضِ آمریکایی‌ست. **سلینجر** در داستان‌های خود نشان می‌دهد که در جامعه‌ی آمریکا، هنوز، احساس و عاطفه، ریشه‌سوز نشـــده، بلکه به بیراه رفته، هرز رفته، و باطل شده. هست و باطل است. از این گذشته، خشونت، می‌کوشد که جای لطافتِ احساس و مهربانی را بگیرد و آن را عقب براند. بیهوده بـــه بیهودگی‌ها خندیدن. این معنای زندگیِ طبقه‌ی متوسّطِ مرفّه آمریکاست؛ و به همین شکل هم گریستن.

**سلینجر**، باری، به دلیل شکایتی که از ناشری کرده، کارش به دادگاه می‌کشد. در دادگاه، قاضی از او چیزهایی می‌پُرسد که در اینجا مورد نظر ما نیست؛ امّا بخشی از این مکالمه که تصادفاً به براعتِ استهلالْ مربوط می‌شود را نقل می‌کنم:

«ـ در طول بیست سال گذشته داستانی نوشته‌یید که چاپ نشده باشد؟

ـ بله.

ـ می‌توانید برای من شـــرح بدهید که چه آثار داستانی نوشته‌یید که چاپ نشده است؟

ـ کار خیلی دشواری‌ست.

ـ آیا اثرِ داستانیِ مفصّلی در طول بیست سال گذشته نوشته‌یید که چاپ نشده باشد؟

ـ می‌توانید سوآل‌تان را جور دیگری مطرح کنید؟ منظورتان از «اثر داستانیِ مفصل» چیست؟ منظورتان این است که آماده‌ی چاپ باشد؟

ـ منظورم این است که داستانِ کوتاه یا قطعه‌ی ادبی یا مقاله نباشد.

ـ پاسخ به این پرسش دشوار اســـت. من اینطور چیز نمی‌نویسم. من فقط داستان را **شروع** می‌کنم تا ببینم به کجا می‌رسد...»

به این ترتیب، ملاحظه می‌کنید که برای **سِلینجر** نیز، مسأله‌ی نوشتن به معنای آغاز کردن است، و عمده‌ی تأثیری که **سلینجر** بر نســـل جوان آمریکا دارد ــ که به

روایت مطّلعان، از تأثیرِ اکثرِ نویسندگان دیگر آمریکا بیشتر است ــ از شروع خوب وظریفِ او سرچشمه می‌گیرد.

با توجّه به عظمت، زیبایی و استحکامِ اغلب آثار **گابریل گارسیا مارکز**، همیشه می‌توان از او به عنوان شاهدی قاطع و صادق در بابِ اهمیّتِ براعتِ استهلال، درخواستِ اظهارِ نظر کرد.

در مصاحبه‌یی که پیتر. هـ. استون[1] با مارکز کرده است،[2] این داستان نویسِ بزرگِ همیشه‌ی تاریخ می‌گوید: **یکی از دشوارترین کارها نوشتنِ بندِ اوّل داستان است.** من، **ماه‌ها**، برای نوشتن یک بند سپری کرده‌ام وقتی آن را نوشته‌ام دنباله‌ی داستان بسیار آسانْ ادامه یافته است.

درونمایه، سبک و لحنِ داستان، خودبه خود انسجام یافته است. دست کم برای من بند اوّل، نوعی نمونه‌ی کار است که نشان می‌دهد بقیه‌ی کتاب چگونه خواهد بود. از همین روست که نوشتنِ یک مجموعه داستان، بسیار دشوارتر از نوشتن یک داستانِ بلند است. هر بار که داستانِ کوتاهی به دست می‌گیرید باید همه چیز را از ابتدا شروع کنید...

باز، **میگل آنخل آستوریاس** در مصاحبه‌یی می‌گوید: **گردباد** را که نوشتم، قصد داشتم آن را به صورت یک داستان کوتاه مُنتشر سازم؛ امّا وقتی که شاعر و نویسنده‌ی پانامایی ــ **روخلیوسینان** ــ در راهِ گواتمالا آن را خواند گفت که «**این سرآغازِ شکوهمندی برای یک داستان بلند است**». پس به تفکّر و تأمّل پرداختم، و قهرمانان پدید آمدند و جان گرفتند...

یادداشت‌ها و بُریده‌هایی از اعتقادات و نظراتِ اکثرِ قریب به اتّفاقِ نویسندگان بزرگِ جهان در بابِ شروع ناب و ضرورتِ آن و ارزش آن در استحکام بخشیدن به

1. Peter.H.Stone

۲. به نقل از مقدّمه‌ی **ساعت شوم**، اثر **مارکز**، ترجمه‌ی آقای احمد گلشیری.