کتاب ارواح شهرزاد

مندنی‌پور، شهریار، ۱۳۳۵ ـ
کتاب ارواح شهرزاد: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو / شهریار مندنی‌پور. ـ تهران: ققنوس، ۱۳۸۳.
۳۴۴ ص. ISBN 978-964-311-495-4
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
۱. داستان‌نویسی. ۲. داستان‌نویسی ـ تاریخ و نقد. الف. عنوان. ب. عنوان: سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو.
۲ ک۸م/PN۳۳۵۵ ۸۰۹/۳
کتابخانه ملی ایران ۸۲-۳۱۵۲۹م

کتاب ارواح شهرزاد

سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو

شهریار مندنی‌پور

انتشارات ققنوس
تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،
شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

* * *

شهریار مندنی‌پور

کتاب ارواح شهرزاد

چاپ هشتم

۲۷۵ نسخه

زمستان ۱۴۰۲

چاپ ناژو

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۴ ـ ۴۹۵ ـ ۳۱۱ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸

ISBN: 978-964-311-495-4

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

فهرست

مقدمه ۷

۱. نُه پرسش ابوالهول ۱۷

۲. ارواح شهرزاد (شخصیت) ۳۹

۳. آواز برتلِ برج بابل (نثر) ۷۵

۴. سپیده‌دمان شهرزاد (زاویه دید) ۹۷

۵. ثانیه‌های شنی شهرزاد (زمان) ۱۱۳

۶. پیرنگ روایت (The Plot of Narration) ۱۲۵

۷. اندوه لبان شهرزاد (لحن) ۱۳۹

۸. نیلوپَرَک‌های شهرزاد (تعلیق) ۱۴۹

۹. مویرگ نیلی قوزک شهرزاد (روایت ریزبین) ۱۶۷

۱۰. آنِ داستانی ۱۷۳

۱۱. چهارراه‌های شهر شهرزاد ـ ۱ (واقعیت داستانی) ۱۹۷

۱۲. چهارراه‌های شهر شهرزاد ـ ۲ (تبدیل جهان به کلمه) ۲۲۱

۱۳. شهرزادکشی ۲۴۳

۱۴. پیاده گرد خانه پدری ۲۷۵

۱۵. ضمیمه: آشنایی با داستان نو ۲۹۷

مقدمه

۱. عریضه‌ای از برای این کتاب

این کتاب ثمرهٔ کاشت و داشت و برداشت سالیان سال از عمری است که با انتخاب و سرمستی ــ و لابد غروری و البته رنج و برزخ‌آشامی و سرگشتگی ــ به داستان واسپرده شده است. حاصل هزاران ساعت خواندن و خواندن رمان و داستان و حکایت و فیلمنامه و... تئوری و فکر و پرسش و در نهایت فیش‌برداری است، از گاه نوجوانی و ابتدای دانایی به نادانی...

بخش (جستارها)های این کتاب از سازه‌های داستان، مانند **شخصیت‌پردازی (مخلوط / مرکب)، زاویه دید، جای گاه (زمان / مکان) و گوهر اصلی داستان: زبان...** سخن می‌آورند؛ و علاوه بر این‌ها، جستارهایی، شگرد(تکنیک)های اساسی و شاید نگاهی تازه به شگردهایی از هنر داستان‌نویسی **(تعلیق / اندروای مصنوعی و طبیعی... آنِ داستانی... پلات روایت)** را عرضه و پیشنهاد می‌کنند. سپس به نیت شناساییِ پندار، کردار و گفتار ادبیات داستانی ایران و به سودای بحث بر پرسپکتیو این ادبیات، چند نگره بر ادبیات ایران و گوهره

(جنس، کارکرد، هدف...) ادبیات بر کف تقدیم نهاده می‌شود. در انتهای کتاب هم، ضمیمه‌ای هست، که آشنایی با داستان نو را مقدمه می‌چیند و گرد اصطلاحات و اطلاعات داستانی و نقد می‌گردد؛ که پیشنهاد می‌شود خواننده‌ای که آشنایی چندان با سازه‌های (عناصر) داستان ندارد، کتاب را از همین بهره آغاز کند.

سخت اعتقاد دارم که خرافه‌ای را که جا و بی‌جا، ترکیب توهین‌آمیز **هنر و ادبیات** را جا انداخته و به‌کار می‌برد باید شکست. این خرافه جداسری ادبیات از هنر، غلبه جنبه فنی ادبیات بر گوهره هنری آن، و یا کمبود خلاقیت در ادبیات به نسبت سایر هنرها را تلقین می‌کند؛ و چنان هم گسترده شده است که حتا در علم کتابداری، در **روش رده‌بندی دهدهی دیویی** و تقسیم کل دانش بشری به ده موضوع اصلی: ادبیات رده‌ای سوای هنر دارد. اما کلمه به کلمهٔ این کتاب، با ایمان بر این‌که ادبیات، **به خصوص داستان‌نویسی نو**، یک هنر تام و ناب است، نوشته شده است. با این باور که: هنر روایت قصه، در محاصره زوزهٔ درندگان شب‌شکار، بر گرد آتش شبانه، با وصال نخستین کلمات زیر سقف دوده‌زده غار، و در چشم‌های جادویی حیواناتِ دیوارنگاره‌ها، قوام گرفته، و تا زمانی که آخرین انسان، بل در سکوت مرگ شهری ویران،کنار آتشی که برافروخته در خرابه‌ای، خاطره‌ای را به خاطر خود مرور کند، و یا حتا یادی را به یاد آورد، بقا خواهد داشت... اما از آن رو که در هزارتوهای هنر، با ارواح عاشق و نوجوی خلاقیت روبروییم که دیوارهای هیچ قاعده و نهادی مانعشان نیست، بدیهی است که نیک بدانم که هنر را باید به **شیوه انتقال تجربه‌ها و پیشنهاد**، به سخن (discourse) آورد، نه که آن را مانند علوم خالص به مثابه یک فن آموزش داد. گمانم رفتن به راه آموزش صرف آکادمیک و فنی داستان‌نویسی، جز انتقال مقداری دانش

ادبی و تعداد اصطلاح که در معنایشان هم جدل و مَن‌مَنه وجود دارد، ثمر دیگری نخواهد داشت. گفتار از و در هنر داستان‌نویسی باید صفت ابطال‌پذیری را به خود داشته باشد، به نیت آن که گفته شود چه کارها شده و چه راه‌ها پیموده شده، تا در حد خود، دانایی و توانایی مخاطب یاری شود برای برگذشتن از همین گفته‌ها و برای فراروی از خلاقیت پیشینیان.

به همین دلیل هم هست که روش این کتاب، رفتار زبانی و خوی اطلاع‌رسانی آن ضمن داشتن نظم آکادمیک، یک سخن **کارگاهی** هم هست، و تلاش شده که نحوه محاکات و بحث نو بر کردنش، جوششی، و هر جا شد بر اساس تداعی‌های سیال باشد، تا در صورت موفقیت، هر متن فقط زنجیره‌ای طولی از اطلاعات نباشد، و صاحب عرض و بلکه طنین هم باشد. زیرا که اگر برای مطالعه و تحلیل، ناچاریم داستان را به صورتی صوری، به سازه‌های شخصیت، جای گاه،و...و...شقه کنیم، اما هیچ لحظه نباید فراموشمان شود که داستان یک کل انداموار (ارگانیک) است که کلیه عامل (function)هایش به هم زنده‌اند؛ یا اصلاً فقط از سازه زبان داستانی (نثر) برساخته شده.

از آن زمانی که نخستین بخش‌های این سلسله را می‌نوشتم، تلاشم بر آن بوده که به گونه‌ای جریان تجربه و دریافت برسم؛ یا ــ اگر بتوانم ــ اصلاً نوعی فرایند زیستن سخن داستان‌نویسی را پله پله تهیه و منتقل کنم. با این یقین که این گفت‌ها و گزاره‌ها، زمانی موفق خواهند بود که خوش‌آمدگویی و درودی شوند برخلاقیت نویسندگانی که خواهند آمد، و انگیزه و نیرویی شوند تا مخاطب حتا با نفی و نقض این‌ها، خود سخن و دستگاه روایت یا شناخت خویش را برسازد.

از فکر اولیه این کتاب، بر همین طرح بودم که هر جستار آن ضمن پیوستگی به کل، خود سخنی مستقل باشد. پس، جستارها را می‌توان

سواگانه هم خواند؛ که به همین سبب، ناگزیر، گاهی، چند جمله یا مثالی لازم از یکی، شده با کلمات دیگر، در بخش دیگری هم تکرار گردیده. علاوه بر این سعی کرده‌ام از داستان‌هایی مثال بیاورم که احتمالاً خواننده آن‌ها را در ذهن دارد. استقلال جستارها در طولانی زمان نگارش این کار، این فایده را داشت که چند بخش آن‌ها را به چاپ دهم، تا در عمل ایرادها را بیابم و تصحیح کنم، یا آن طور که مثلاً در مورد جاافتادن پلات روایت پیش آمده، برد و پذیرش احتمالی آن را هم بیازمایم.

در این کتاب نتیجه‌هایی را که سال‌ها سال از دل داستان‌ها استخراج کرده‌ام، یا گزاره‌هایی را که حاصل تجربه‌های داستان‌نویسی و تلاش نگره‌پردازی‌ام بوده، آورده شده‌اند، اما نمی‌دانم این‌ها را تا چه اندازه بتوانم تازه یا ابداعی بخوانم، چرا که به هر حال، دور و برکناریم از جریان اصلی ادبیات جهان؛ و البته در پیشگاه وسعت و استعداد دانش بشری، این‌گونه یافته‌ها، نه فخری دارند، و نه تقدم استخراجشان اهمیتی.

عبارت **داستان نو** در این کتاب، اطلاقی کلی و عام است برای داستانی که در این زمانه در حال نوشته شدن و پرتاب به هستی است و البته تجربه و دانش مدرنیسم و پسامدرنیسم را پشت سر دارد، نه در افق آرزو، و البته همخوانی‌اش با نظریه‌های ماقبلش، آن چنان هم مایه فخرش نیست، اگر باعث نگرانی‌اش نباشد. خلاقیت هنر داستان نو، از جنس حال و آینده است، که همواره با نیروی گریز از مرکز نگره‌ها و مکتب‌ها، در تلاش ارایه تعریف وجودِ مقدم بر ماهیت خود است. داستان نو، در هنرمندانه‌ترین حالتش، آن داستانی خواهد بود که در آینده، منتقدان و نگره‌پردازان، از کشفیات زبانی و خلاقیتش، اصول مکتب یا نظریه‌های جدیدی را بیرون خواهند کشید.

برعکس، از صفت‌های **سنتی**، **مدرن**، یا **پست‌مدرن** (که آن را ادامه

منطقی مدرنیسم و منتقد اسطوره‌های ناخواسته مدرنیته می‌دانم با اسطوره‌های خاص خودش) معنای دقیق همین خصلت‌ها و موقعیت‌ها در نظر بوده است.

۲. و رؤیای کلمات این کتاب

باری، این کتاب انگار خاطره‌نوشت زندگی داستانی در جزیرهٔ داستان هم هست، با این تفاوت که هر کشتی شکستهٔ افتاده به جزیره‌ای، با امید روز رهایی از تنهایی جزیره‌اش می‌زید، و دفتر خاطرات می‌نویسد، اما از جزیرهٔ زندگی داستانی، امکان خلاصی، با مرگ هم شاید نشاید. در این نوع زندگی، اگر که رنج حقیقت اول است، به خصوص ستمکشی و زجرآشامی از پیرامون خود، و اگر ، تنهایی، زرهی است از جنس پوست آدمیزادی که از دور فولادی می‌نماید، اما به سهمش، شادمانی و رضایت‌هایی هم دارد به خصوص: گاه که نویسنده، له شده و زخم‌خورده از دنیا، سرزنش و خفت کشیده از روانکاوی خود و دیگران، با وحشت شروع می‌کند به نوشتن، صفحه صفحه که گریوه‌ها و ماهورهای جملات را رد می‌کند، رفته رفته که چشمه‌ها و خیابان‌های زبان را می‌گذراند و مازه می‌افرازد، سرانجام وقتی داستانی زیبایی خلق کند، برایش هیچ لذتی در جهان، برابری نمی‌کند با لذت نهادن آن نقطه آخر بر پایان داستان.

به خاطر همین این‌هاست که حالاها، هر وقت کلاس / کارگاه تازه‌ای را شروع می‌کنم، به جد، همان ساعت اول، تأکید می‌کنم که: بزرگواران! پس از سال‌ها عطشان، خواندن و نوشتن، با محروم کردن خود از بسیاری زیبایی‌ها و لذت‌های زندگی، حتا خواب آرام و بی‌کابوس، با چشم بربستن یا گریز از عشق ــ از آن رو که عشق نوشتن، به زمان طولانی، عشق دیگری را برنمی‌تابد ــ اما هیچ تضمینی نیست که چنین شخصی نویسنده

موفقی بشود، که حتا، در صورت داشتن یک نبوغ جنونی هم، باز ممکن است طول موج‌هایش در طول حیاتش، یا هرگز، با طول موج مردمان، همخوان نشود. گذشته از این‌ها، شاید که پس از سال‌ها نوشتن و حتا موفقیت، فرزانگی و بصیرت سوزاندن دستنوشته‌ها در انتظار باشند... و می‌گویم اگر واقعاً می‌توانید مدت‌ها بدون نوشتن، یا بدون فکر نوشتن زندگی کنید، رها کنید این سودا را، چون که یک بار فقط فرصت زندگی به ما داده شده، و چه بهتر که آن را برای زیبایی‌های دم دست و عشق‌های جهان خرج کنیم. اما اگر می‌بینید که نمی‌توانید مدتی بدون نوشتن، بدون خیال داستانی مدام بر دیگران و دنیا، و بدون تناسخ دردناک در وجود شخصیت‌های داستان بگذرانید، یا بی‌این‌ها بیمار می‌شوید، پس خوش آمدید به سرزمین تنهایی داستان، با ناهمواری‌هایش، و خوش‌خرامی‌هایش، و دوزخ و بهشت خاصش...

و رؤیای این کتاب را، اگر نتوانم بگویم که از دوران دبستان دیده‌ام (که به جای انشا، داستان تحویل می‌دادم، آن هم پرت و پلاهایی در ستایش کامیکازه‌های ژاپنی مثلاً) اما می‌توانم بگویم که از سیزده چهارده سالگی‌هایم، خوابش را دیده‌ام: آن زمان‌هایی که در شیراز هیچ همراه و راهنمایی نداشتم و تنهایی تلخ اما امنی می‌داشتم و شیدایی دیوانه‌سری به نویسندگی، که شیرینی‌های خوبی هم داشت، گاه که پس از کاوش‌ها و خواندن‌های شکست‌خورده، خودم کتابی و نویسنده خوبی کشف می‌کردم؛ که پس قدرش را هم می‌دانستم. از همان وقت‌ها، هر داستانی که می‌خواندم، نه فقط داستانش را می‌خواندم، که دل و روده هر صحنه قوی و موفقش را بیرون می‌کشیدم تا بفهمم چطور و با چه ترفندی خرخره‌ام را چسبیده، یا به زانویم انداخته. در این کلاس درسِ شخصِ داستان، شاگرد خودآموزی که من بودم، و امیدم هست که هنوز در این

چهل و هفت سالگی هم باشم، نکته‌هایی را که می‌یافتم می‌نوشتم، و یادداشت می‌کردم خرده‌ریزهایی را هم که به تجربه‌ها و آزمایشگری‌های داستان‌نویسی خودم پیدا می‌کردم. نمی‌دانم چطور، اما کم‌کم که کناره انگشت میانی دست راستم پینه می‌بست، و تلوتلو می‌خوردم و زمین می‌خوردم در حیاط خلوت کتاب‌های پیچیده و سنگینی که با جاه‌طلبی خنده‌داری، پیدا کرده بودم، حس می‌کردم که برای نوشتن داستان، وسعت و عمق دانایی و تجربه، چقدرها باید زیاد باشد. مثلاً، از صدقه همین حس ــ نه باور کنید از دل‌باختن به **آناکارنینا** ــ صفحه به صفحه که هوس خبرگیری از حادثه‌ها را در خود خفه می‌کردم، تا نمودار بکشم از زاویه دید هر فصل و ترکیب‌بندی این رمان، تا مغز استخوانم ضعف در برابر عظمت یکی مانند **تولستوی** را کشف می‌کردم. و همین طورها بوده که حالیم می‌شد که اگر دور است از سوی چشم‌هایم، اما در ابرها، قله‌های زیادی پنهان است، و دستم می‌آمد که چقدر خیلی مضحک است، بی‌خبر از بلندی بلنداها، بر تپهٔ خود منم زدن... پس این کتاب، نتیجه دانستن نادانی هم هست.

... و آن وقت‌ها، چقدر اندک متن در باره داستان داشتیم، که حالا نسل من، شروع کارمان را مدیونیم به همان اندکی که داشتیم حاصل همت آقایان **براهنی** و **یونسی** و **میرصادقی**...

و همین طورها، سال بر سالم انباشته شد، و پایم به تدریس در کلاس‌های داستان‌نویسی باز شد... پس متن این کتاب، محصول برگزاری ده‌ها دورهٔ فصلی و سالیانه تدریس ــ نه به گرته کلاس‌های کلیشه‌ای ــ و کارگاه داستان‌نویسی و یادگیری از این کلاس‌ها هم هست، در خانه‌های فرهنگ از آن سال‌های شصت و چهار (که اعلام نشده اما داستان حلیت وجودی چندانی هم نداشت، و بی‌دلهره هم نمی‌شد از مثلاً **ساعدی** و

گلشیری، و **سارتر** و **فاکنر** و **شولوخف** و **مارکز** و... حرف زد و نمونه آورد، برای جوان‌هایی که ندیده و نشنیده، خبری و سراغی از اینان و کتاب‌هایشان هم نداشتند) و همچنین در کلاس‌های سینمای جوان، و در مکان امکانات دیگر در تهران، مثل ده‌ها ساعت ضبط ویدیویی، برای شهر کتاب جایی، یا مثلاً نشر فرزان، یا مجله کارنامه ...

و همچنین، طرح برخی از تجربه‌ها و پیشنهاد بعضی گزاره‌ها در این کتاب، نتیجه ساعت‌های زیادی است ــ با خاطره‌های خوش و همه دریغ‌های تلخ و تار حالایی ــ که در جلسه‌های مختلف داستان‌خوانی با شنیدن و الزام داوطلبانه فکر کردن بر داستان دیگران و نقد آن‌ها، به سر شده است، که شوق یادگیری و تجربه نقد عملی برمی‌انگیخت، و ضمن انتقال آن فیش‌ها و خوانده‌ها، یادم می‌داد که باید نقد و پسند و اصل‌هایم را گیرم ابطال‌پذیر، اما در یک دستگاه فراهم آورم و هم این‌که برای بلکه مفید بودن و شاید ثمری داشتن، سعی کنم که دست آخر از منظر صندلی خودم بلند شوم و در کنار صندلی داستانِ خوانده شده بنشینم، همدل با سلیقه و ارزش‌های آن، و آن‌گاه در سامان خودش ضعف‌ها و قوت‌هایش را جستجو کنم، و... و اگر توانش باشد لایه مستعدش را بیابم (آموزش این لایه‌یابی را، سخت مدیون همان سالی سه چهار بار شرکت در جلسه‌های پنجشنبه‌های تاریخی هوشنگ گلشیری هستم، که به خود مغرور از سال‌ها خودآموزی و کار بر شگردها و فرم‌ها، اما به شگفتی افتادم از توانایی پرواز تخیل او در دل داستان، و اهمیت لایه‌مندی داستان...).

و دست آخر، این کتاب، مدیون طبیعت ایران و قصه‌هایش، و مدیون بسیار افرادی است که در سفرهایم و آزمایش حادثه‌های گوناگون، شناخته‌ام و آن‌ها، سخاوتمندانه، یا زیر زبان‌کش شده، شخصیتشان، پیچش‌ها و پلات‌های ماجراهایشان، مکان‌هایشان، و خلاصه داستان

بزرگ زندگیشان را برایم نقل کرده‌اند، که اما این درس‌های گرفته را نمی‌توان منتقل کرد، مگر به بهانه‌شان، بتوان خاطرنشان کرد که همه خواندن تئوری‌ها و نظرها و کتاب‌ها، خیلی که باشد، نیمی از کار است، و اصل فرم‌ها و شگردهای داستان‌نویسی، ابتکارها و موضوع‌های داستانی در تجربه عریض طویل زندگی نهفته، و نویسنده، باید که مانند **قهرمان خوشه‌های خشم**، هر جا که رنج و شادمانی هست، باشد، هر جا که ضربه ستمی بر فرق ستمکشی فرود می‌آید باشد، هر جا که فریاد اعتراض و دادخواهی بلند می‌شود، هر جا که انسانی عزادار می‌شود، و هرجا که خونی ریخته می‌شود باید باشد؛ و علاوه بر این‌ها، باید باشد هرجا که عشقی در می‌گیرد، شوری و نشاطی پای می‌کوبد، هوس غر می‌زند، و همه هر جا که انسان، انسان را تعریف می‌کند، یا خفت می‌دهد... هلا برای ریاها و پوچی معناها...

و حال قصه که بدین جای رسید، ای خواننده جوان‌بخت! دیگر پس باید لب فرو بست، تا خواب این کلماتی که در این کتاب لمیده خواب‌های خود می‌بینند، آغاز شود؛ تا به شبی دیگر و قصه‌گویی دیگر...

۱

نُه پرسش ابوالهول

پس از آن‌که بر آن شیطانک پنهان در ذهنمان ــ که برای تن ندادن به نوشتن، هزار و یک وسوسه و عذر و بهانه به ما تلقین می‌کند ــ مسلط شدیم؛ و همهٔ نیروهای بازدارنده را، که از زاویهٔ عافیت‌طلبی و تن‌آسایی، ما را از درگیر شدن با یک اثر هنری، و رنج خلاقیت باز می‌دارند، پس زدیم، قلم و کاغذ روبرویمان، یا صفحه کلید زیر انگشتانمان، باید شروع کنیم به نوشتن. اما تازه اینک، ده‌ها پیچش مو و اشارت‌های ابروی دیگر، پیش رویمان حجاب می‌گشایند. آیا مانند آن اعرابی نیستم که شوراب برکهٔ بیابان خود را شیرین‌ترین آب جهان می‌پنداشت و کوزه‌ای از آن را برای خلیفهٔ نشسته برکنار رود «دجله» هدیه برد؟ آیا این داستانی که می‌خواهم بنویسم، قبلاً، در سرزمینم نوشته نشده، و اگر این‌جا نه، در جای دیگر چطور؟ آیا این موضوع، یا درونمایه‌ای که دارم می‌نویسم، و به نظرم مهم می‌آید، به چشم دیگران بی‌اهمیت و بدیهی نیست؟... پس از پاسخ گرفتن، اگر هنوز مصمم بودیم به نوشتن، در دو حالت قرار می‌گیریم. نخست آن‌که از صحنهٔ انتهایی، نقطهٔ اوج، شخصیت‌ها، اعمال آن‌ها و ماجراهای فرعی و اصلی داستانمان، چیزی نمی‌دانیم. بله، این طور هم می‌شود داستان‌نوشت و بعضی وقت‌ها، قوی‌ترین داستان‌ها

هم این‌گونه پدید می‌آیند. در این حالت، محرک ما برای نوشتن، معمولاً اندوهی است که تا خرخره‌مان آمده، یا از رنج، سنگ هم که باشیم، داریم می‌ترکیم، و چون نوشتن برایمان هستی است، پس تنها گزیرمان نوشتن است و نشسته‌ایم برای نوشتن. و از همه داستانمان مثلاً یک حسی داریم. حسی مربوط به خودمان، یا مربوط به یکی از شخصیت‌های داستانمان. یا سوای این، از همه داستان، یک شخصیت، یا تصویری از او، یا حرفی در دهان او داریم، و سوای این، از همه داستانمان، ممکن است، تصویری از یک مکان داشته باشیم. به هر حال، در چنین حالتی، نوشتن ما به نگارش خودبخودی، یا نگارش متکی بر ناخودآگاه و احساس، نزدیک می‌شود. و معمولاً باید کار را هم به دست همین حس داد، تا پیش ببرد حادثه‌ها را و از ته توی ناخودآگاه ما، مربوط به این حس، شخصیت یا شخصیت‌هایی بیرون بکشد، مکان‌هایی استخراج کند و به داستان بیاورد؛ و پیش برویم، در یک حالت آزمایشگری، تا ببینیم چه پیش می‌آید. اما حالت دوم این است که از داستان، مثلاً شخصیت‌ها و گره اصلی، یا نقطه اوج و انتها، یا محرک شخصیت‌ها و پلات کار را داریم. در این صورت، نگارش ما سمت نگارش آگاهانه است و می‌توانیم با نقشه و حسابگری شروع به‌کار کنیم، با این پیشفرض و اطمینان که هرجا ضرورت و هنجار داستان، و هرجا پیشانی‌نوشتِ تازهٔ جمله و کلمه حکم کردند، طرح قبلیمان را به کنار بگذاریم و به حکم اینان، رقمی تازه زنیم.

در هر یک از این شرایط، هنگام شروع داستان، ضرری ندارد که به چند پرسش بیندیشیم.

۱. داستان از چه زاویه دیدی بیان شود، بهتر است؟ (البته، به شرطی که از تجربه و از آگاهی، بر امتیازهای زاویه دیدها و محدودیت‌هایشان واقف باشیم.) این سؤال را این‌طور هم می‌شود طرح کرد: **چه کسی**

داستان را بیان کند؟ دانای کل...؟ سوم شخص محدود (الف: سوم شخص محدودِ همذات با شخصیت... ب: سوم شخص محدود غیرهمذات با شخصیت)...؟ اول شخص؟... دفترچهٔ خاطرات؟... اسناد یک بازجویی؟... گفتگوی بدون شرح شخصیت‌ها؟... راوی بی‌طرف... سلسله‌ای از مدرک‌ها و نامه‌ها...؟ یا ترکیبی از این‌ها؟

به گمان من، هر داستانی در جهان، یک زبان (نثر) مخصوص به خود دارد، و هر داستانی هم، در جهان یک زاویه دید مخصوص به خود دارد، که بهترینند و **گوهر یکدانهٔ** آن داستانند. کار نویسنده و هنرنویسنده و اثبات مجرب بودن نویسنده، خیلی‌وقت‌ها، این است که این زبان، این زاویه دید مخصوص را بیابد... هنگام پیش رفتن در داستانی، بعضی وقت‌ها، احساس می‌کنیم که صحنه‌ها بر صحنه‌ها خوب و نرم قرار نمی‌گیرند، چفت نمی‌شوند، و تحرک و شخصیت‌پردازی، روند اطلاع‌رسانی به خواننده، و مهم‌تر از این‌ها شاید: روانیِ جولان در زمان‌های مختلف، به سختی، با هن و هن، و کند پیش می‌رود. گاهی اشکال کار در همین انتخاب زاویه دید و نامناسب بودن زاویه دید داستان است. کافی است که داستان را با زاویه دید دیگری امتحان کنیم. اگر مشکل این باشد، به سرعت متوجه خواهیم شد.

سوای این حرف، به گمانم، ابداع یک زاویه دید جدید، هنر بزرگی است که نویسنده باید بدان مدام بیندیشد. فکر نکنیم که همهٔ زاویه دیدهای ممکن یافته شده و نوشته شده‌اند. چنین نیست. تا در جهان، داستانِ سیبِ ممنوع کارکرد دارد، و تا در جهان بر درختان سیب، سیب می‌روید، همیشه، سیبی هست که بر سری بیفتد و کشفی تازه را باعث شود. ناامید نباید بود. یاد دارم، که موضوع داستان «بشکن دندان سنگی را» داشتم و مثل اکثر داستان‌هایم، مدت‌ها گرفتار پیدا کردن بهترین زاویه

دید برای آن بودم. سؤالم این بود: داستان را دختر تعریف کند؟ آن جوانِ «سپاه ترویج و آبادانی»؟ یک راوی اول شخص بی‌طرف (ناظر)؟ خودم؟ یا... هر کدام از این راویان مزیت‌هایی داشت. بعد به ذهنم رسید که کاری کنم که هم دختر روایت کند و هم نامزدش. و بعدتر، با کمی تخیل، قرارِ زاویه دید چنین شد که دختر روبروی یک دوست یا یک شخص بی‌خبر نشسته، بخش‌هایی از ماجرا را خودش تعریف می‌کند، بخش‌هایی را از روی نامهٔ نامزدش می‌خواند، با این توجیه که: من نمی‌فهمم منظورش از این جمله‌ها چیست. گوش بده، برایت می‌خوانم، تو به من بگو چه شده... نتیجه این‌که زاویه دیدی مرکب از دو اول شخص، که یکی از آن‌ها مکتوب، به صورت نامه است، ساخته شد، که پیش از این، به‌گمانم به‌کار گرفته نشده. قصدم خودستایی رایج و مزخرف نویسندگانه نیست. می‌خواهم بگویم که حتا در جهان جنوبی ما و با همهٔ عقب‌ماندگی‌هایمان، شدنی است پیدا کردن زاویه دید ابداعی و مناسب با داستان. و شدنی است حتا، که بشود روایت را به صیغه‌های زمان‌های زبان سپرد. و غیر از این‌ها؛ هست بسیار هست...

پس از حل شدن مسئلهٔ زاویه دید، باید به پرسش دیگری پاسخ داد، و آن آن است که :

۲. داستان چرا روایت می‌شود؟ یا پلات روایت داستان چیست؟ که موضوع یکی از بخش‌های همین کتاب است. سپس :

۳. داستان از کدام زمانِ ماجرا آغاز شود بهتر است: از ابتدا، به شیوهٔ کلاسیک؟ از میانه، یا از نقطهٔ اوج (لحظهٔ ماقبل اوج، یا لحظهٔ اوج)؟ و یا حتا از مرحلهٔ **فرود**، یا مرحلهٔ **گره‌گشایی** (dénouement)... «ونه‌گوت» می‌گوید که داستان را هرچه نزدیک‌تر به نقطه اوج (نقطهٔ انتهایی داستان) آغاز کنیم بهتر است. این سخنی است از سر کارکشتگی اما غیرقطعی ...

به هر حال، هر کدام از مقطع‌های زمانی، افاقه و خاصیت‌ها و امکانات و محدودیت‌هایی دارند. ما همان‌طور که برای نوشتن یک داستان، و پیشبرد ماجراها به تخیل نیاز داریم، برای این‌که بتوانیم حدس بزنیم، داستانمان با فرم و شگردهایی که انتخاب کرده‌ایم، به کجا می‌رود و از کجا سر در می‌آورد، به تخیل و تجربه نیاز داریم. که با تعداد کم‌تری باز نویسی، بهترین را بیابیم. با تخیل، باید بتوانیم پیش‌بینی کنیم که با هر فرمی چه روانی‌ها و چه سختی‌هایی خواهیم داشت. مثلاً، اگر شروع داستان را لحظهٔ ماقبل نقطهٔ اوج قرار دادیم، باید بتوانیم تا حد ممکن محاسبه کنیم که به چند **فلاش‌بک** برای برگشت به گذشته و شرح ماوقع نیاز داریم، و توجیه ما برای این برگشت‌ها، و دستاویز ما برای این برگشت‌ها چه خواهد بود. یا اگر راوی بی‌طرف و ناظر انتخاب کرده‌ایم، باید بتوانیم با تخیل و از سر تجربه‌ها، حدس بزنیم که اطلاعات صحنه‌هایی که راوی در آن‌ها حضور نداشته، چطور باید به او منتقل شوند، که او برای خواننده بگوید... بعد از یافتن پاسخ این پرسش، سؤال بعدی این است که:

۴. زمانِ افعالِ روایت داستان، چه زمانی باشد؟ به عبارت دیگر، دریچهٔ کدام زمان بر ماجرای داستان گشوده شود؟ یا راوی به نسبت ماجرای داستان، بر پلهٔ کدام زمان ایستاده باشد؟ در این باره، در بخش‌های مختلف این کتاب، به اقتضا، گویه‌هایی گفته شده، که چکیدهٔ آن‌ها این است که :

الف ــ می‌توان زمان افعال روایت یا زمان رخداد ماجرای داستان را گذشته قرار داد. اول: گذشته‌ای دور، که حالا راوی از آن فاصله دارد و می‌تواند بر ماجرا، چگونگی‌ها، نتیجه‌ها، علت‌ها و روانکاوی شخصیت‌ها بیندیشد و می‌تواند تجزیه تحلیل کند و می‌تواند پرسپکتیو

آن را به خوبی ببیند. در این حالت، حتا راوی ناظر می‌تواند اطلاعاتی از صحنه‌هایی که در آن‌ها حضور نداشته، عرضه کند، با این توجیه یا وانمود که در گذر طولانی زمان، بالاخره این داده‌ها به وی منتقل شده‌اند... در روایت به زمان گذشته، حالت دوم حالتی است که راوی در زمانی نزدیک و حتا خیلی نزدیک، مثلاً یک دقیقه بعد از حادثه‌ها و ماجرا، آن‌ها و آن را دارد بیان می‌کند.

ب ــ می‌توان زمان افعال روایت، یا زمان رخداد ماجرا را زمان حال مقرر کرد. هر کدام از این زمان‌ها امکانات و محدودیت‌های خاص خود را دارا هستند. همین روایت به زمان حال، معمولاً برای آن دسته از داستان‌ها خوب است که ماجرای آن‌ها، در زمان اندکی رخ می‌دهد. چرا؟ برای این‌که به فرض شروع کردیم و حادثهٔ امروز را به زمان حال روایت کردیم. اگر حادثهٔ بعدی ما دو روز بعد باشد، مضحک و مصنوعی می‌نماید که بگوییم: **دو روز می‌گذرد**... خاطرنشان می‌کنم که هیچ‌کدام از این قرارها و داده‌ها، وحی منزل نیستند، و اصلاً کار داستان‌نویس بعضی وقت‌ها، شکستن همین قاعده‌هاست و از خود توانایی تازه‌ای نشان دادن در محدودیت این فرض‌ها.

پ ــ و البته داستان را می‌توان با افعال آینده هم نوشت. و صد البته، خوب و بدش، گردن نویسنده است...

در محدودهٔ هر کدام از این سه زمان، زمان‌های دیگری، با مزیت‌های دیگری هم وجود دارند. من خود به تجربه پیدا کرده‌ام که برای نشان دادن کش آمدن گذشته در حافظه ــ با توجه به نظریه‌های «برگسن» در بارهٔ زمان و حافظه ــ و برای نشان دادن کش‌آمدگی گذشته به حال، و برای نشان دادن دیمومیت خاطره، و برای نشان دادن زنده بودن خاطره، **زمان ماضی نقلی**، یا به قول انگلیسی‌ها **حال کامل** (Present Perfect) زمان بسیار

مناسبی است. ماضی نقلی، درون خود نوعی کش‌آمدگی از گذشته به حال را داراست. به همین دلیل هم در **جریان سیال ذهن** هم، طنین و دلالت خوبی می‌یابد، برای آن‌که نشان داده شود فلان خاطره، در ضمیر ناخودآگاه شخص زنده و مدام و ابدی و مکرر است.

علاوه بر این، یک داستان حتماً نباید با یک زمان روایت شود. نویسنده، بر حسب هنر خود و بر اساس ضرورت داستان و حکم فرم ــ و نه به‌خاطر فریبکاری و مدرن‌نمایی ــ می‌تواند مثلاً روایت به زمان گذشته را ناتمام بگذارد، و آن را به زمان حال ادامه دهد. ... در این باره در بخش دیگری بحث شده است.

برای احضار ارواح زمان‌های مختلف در یک روایت و یا تغییر آن‌ها دلیل دیگری هم می‌توان یافت و یا تراشید، به این شرح که: در هر داستانی که مثلاً به زمان گذشته روایت می‌شود، حالت، وضعیت، شیء و... حضور دارند که پس از اتمام داستان وجودشان دوام می‌یابد تا زمان حالِ خواننده، یا تا زمانی که داستان خوانده می‌شود. برای تلقین و نشان دادن چنین دوامی یا حضوری، می‌توان فعل روایت آن را به زمان حال برگرداند. به فرض، در داستان دختری را نوشته‌ایم که همواره چشمانی ترسخورده داشته؛ و خواهد هم داشت. پس می‌توانیم بنویسیم: پری وارد خانه **شد**. به ما سلام **کرد**. او چشمانی ترسخورده **دارد**... یا اگر در مکانی از داستانمان مثلاً سپیدارهایی سالیانِ بعد از اتمام ماجرای داستان هم خواهند بود و حضورشان هم اهمیت خاصی دارد؛ نترسیم از کسانی که داستان خوانی را با تصحیح برگهٔ امتحان دستور زبان اشتباه می‌گیرند، و بنویسیم: رو سوی کاخ برگرداند. وداعی ابدی بود. پشت برگ‌های سپیدارها با تلألو نقره‌ای می‌درخشند. غمش گرفت که پس از مرگش این شعشعه ادامه خواهد داشت...

به غیر از این‌ها تکامل و تحول زبان داستانی، برقراریِ قرار و مدار و ارتباط‌های تازه‌تری مابین نویسنده و خواننده، و ده‌ها علت دیگر هست و خواهد بود که بنابر آن‌ها زمان در داستان، متلون و متغیر شود. و بدین ترتیب، هم از یکنواختی زبان کاسته شود، و هم آغوش داستان برای دربرگیری زمان‌های مختلف، و استفاده از دلالت‌های ضمنی آن‌ها، گشاده‌تر شود.

خب! حالا فرض که، این پرسش‌ها را جواب دادیم. یعنی فرض که زاویه دید را انتخاب کرده‌ایم، مقطع آغاز داستان را شناسایی کرده‌ایم، زمان روایت را هم مشخص کرده‌ایم. به نظرتان، آیا می‌توانیم حالا نوشتن را آغاز کنیم؟

به گمانم هنوز نه. خاطرمان باشد که ما داستان را روی کاغذ می‌آوریم، دنبال ناشر می‌گردیم، و ستم‌های زمانه را تحمل می‌کنیم، تا داستانی را که نوشته‌ایم دیگران بخوانند. نویسنده می‌تواند ادعا کند من برای خودم می‌نویسم. یا من می‌نویسم که خودم را بشناسم، می‌نویسم که خودم لذت ببرم، می‌نویسم که زبان را بشناسم، می‌نویسم که پیرایه‌های زبانی را از دور و بر حادثه یا اشیا یا آدم‌ها بپیرایم، و هستی خالصشان را دریابم و نشان دهم. یا بی‌شمار معنا داشتن متن و در نتیجه عدم قطعیت زبان را بازبگویم... و از این‌گونه حرف‌های تکراریِ مدرنیست‌ها، رمان نو نویس‌ها، مینیمالیست‌ها، پست‌مدرنیست‌ها و «... ایست»های دیگری که در راهند. اما وقتی داستان را در ذهنمان نگه نداشته‌ایم و عرضه کرده‌ایم، نمی‌توانیم بگوییم که برایمان خواننده اصلاً مهم نیست. مگر این‌که بگوییم، من این داستان را نوشته‌ام برای خودم، و برای کشف خودم، و برای کشف زبان، و چاپش کرده‌ام برای خواننده‌ای که داستانی را که نویسنده برای خودش نوشته باشد و برای کشف

خودش نوشته باشد و... و... دوست دارد. که در این صورت هم خواننده اهمیت خود را داراست. از این مقدمه، می‌خواهم این نتیجه را بگیرم، که وقتی نویسنده‌ای در برابر انتقاد این‌که داستانت کسل‌کننده است، قرار می‌گیرد، نباید برای گریز از نقد و خاموش کردن منتقد، ادعا کند که من برای دل خودم می‌نویسم، و خواننده برایم مهم نیست. او می‌تواند چنین دفاع کند که بله، قبول که داستان کسل‌کننده است، اما توقع من از خواننده این است که این کسالت را تاب آورد، تا به گنج برسد. البته به شرطی که گنجی وجود داشته باشد در میانهٔ کار، یا در انتها.

اما گمان نمی‌کنم که تندروترین و عصیانی‌ترین نویسنده، اگر انصاف داشته باشد، قبول نکند که داستان‌های خوب کلاسیک از کشش خوبی هم برخوردارند، یا اصلاً هر داستان خوبی، در نوع خودش، و بر حسب زیباشناسی خودش، کشش خوبی هم دارد. منظورم این است که ما، با همهٔ نیروی سرپیچی از قواعد و سنت‌های داستان کلاسیک و قدیمی، با همهٔ نیروی نوآوری و افشای ساخت‌ها، و با همهٔ تلاشمان برای پیشرو بودن، ته دلمان بدمان نمی‌آید که خواننده با اشتیاق اثرمان را بخواند، نه با دهن‌دره. و حتا اگر این خواننده را از طیف عام آن، جدا کرده باشیم، و قرار گذاشته باشیم که برای خواننده‌های خاص (الیت) بنویسیم، باز ناگزیریم که بر حسب سلیقه و زیباشناسی و توقع این خواننده هم، کششی در داستانمان ایجاد کنیم. هر جور، هر طور، هر شکل... بنابراین، با هرگونه ادعا و هرگونه خودخواهی و هرگونه توقع، باید به کشش داستانمان بیندیشیم. و یکی از راه‌های ایجاد کشش در داستان، بدیهی است که تعلیق (اندروای) است.

من به هیچ‌وجه قصد ندارم که توصیه کنم که به بهانهٔ ایجاد کشش، و به بهای مصنوعی شدن و مکانیکی شدن اثر، تعلیق در داستانمان بکاریم.

نه اصلاً... به همین دلیل هم، در مقالهٔ مربوط بـه تـعلیق، دو نـوع **تعلیق مصنوعی** و **طبیعی** را از هم سوا کرده‌ام. حرفم این است که هنگام آغاز کـردن یک داسـتان، بـه امکـانات و احـتمالات پـدیداری انـدروای در داستانمان بیندیشیم و مترصد باشیم که در صورت ایـن‌کـه داسـتانمان، به صورت بالقوه، امکان ایجاد تعلیق دارد، از این امتیاز بهره ببریم.

پس، پرسش دیگرِ ما، از خودمان، این خواهد بود که:

۵. آیا در داستانم امکانات ایجاد تعلیق وجود دارد؟ یا به عبارت دیگر، تعلیق طبیعی در این داستانم چیست؟

و طبیعی است که در صورت این‌که تعلیق، یا آمادگی برای اندروای را یافتیم، آن را طراحی و اجرا کنیم. ضمناً، به خاطر داشته باشیم که تعلیق، بر اساس فرم گزیده شده هم امکان پدیداری دارد. یعنی سوای همهٔ رازها و رمزها و ابهام‌هایی که در ماجرای یک داستان می‌توانند وجـود داشـته باشند، فرم داستان هم تعلیق‌زاست. مثلاً اگر شما، داستان را بعد از یک گره، یا بعد از نقطه اوج، آغاز به روایت کنید، بدیهی است که همین باعث ایجاد کنجکاوی در خواننده خواهد شد، یا اگر ماجرا از زاویه دیـد یک ناظر که خبری از راز بین شخصیت‌ها ندارد، بیان شـود، تـعلیق طـبیعی، خودبخود ایجاد خواهد شد و یا اگر به فرض فرم روایتی ما بـه صـورت ــ... ــ... باشد، که مثلاً پـنجشنبه‌های یک شـخصیت را روایت کـند، در نتیجه، روزهای حذف شده به وسیلهٔ فرم، به تعلیق فرو می‌روند... و یا اگر الگوی دایره برای روایت ماجرای داستان انتخاب کرده باشیم، همین که خواننده مشتاق می‌شود که حلقهٔ ماجرا، کجا و چـطور بـه نـقطهٔ شـروع متصل می‌گردد، تعلیق پدید آمده ...

پس از همهٔ این‌ها، حالا می‌رسیم به اساسی‌ترین پرسش:

۶. نثر داستانم چه یا چگونه باید یا شـاید بـاشد؟ و در ادامـهٔ هـمین سؤال، این یکی دیگر که:

ــ **لحن** داستانم، **مود** (mood) داستانم، **فضای** داستانم، و... چه و چگونه باید باشد؟

در بخش «آواز بر...» این موضوع مفصل به گفت آمده. بر آن بیفزایم این گزاره را که : هر نویسنده‌ای آرزو دارد که داستانش و هنرش، معروض یک زمانهٔ خاص و سیاهی‌لشکر سقوط مکتب خاصی نباشد و مقصدِ زمان باشد؛ حتا اگر بگوید که مرا چه فایده که داستانم و هنرم بعد از مرگم میلیون‌ها ستایشگر داشته باشد. با این فرض، این نکته مهم می‌نماید که ما باید در حد توانمان بتوانیم خود را از جریان حرکت در زمانه‌مان بالاتر بکشیم و تا حد ممکن دورهای مسیرِ جریان کل را هم ببینیم و حدس بزنیم. زمانی نثر مفخم، نثر متکی بر صور خیال، نثر متکی بر گسترش از طریق محور همنشینی (تشبیه...)، یا نثر متکی بر گسترش از طریق محور جانشینی (مجاز جزء به کل...) و نثر سخن‌پرداز و کلمه‌باره، در ادبیات رایج و شیوهٔ غالب نثرنویسی می‌شود، و زمانی دیگر نثر ساده، نثرِ پدیدار در غیاب صور خیال و حتا گریزان از صفت‌ها و قیدها، رواج و مقبولیت می‌یابد. مثلاً در این زمانهٔ ما شیوهٔ غالب البته همین نوع دوم نثر است. شیوه‌ای که مثلاً «همینگوی» و این بعدتر «کارور» نمایندگان آن هستند و امروزه مثلاً نثری مانند «کنراد» یا حتا «جویس» شاید، حداقل مد زمانه نیست، اگر که نگوییم به ظاهر منسوخ شده. اما زمانی که زبان‌ها از امکانات ساده‌گویی برای تبدیل جهان به کلام ساده، و از مرحلهٔ مکررِ ساده کردن پیچیدگی‌های خود استفادهٔ تمام کردند، دوباره در زبان، حالتی و امکاناتی برای بیان پیچیده پدیدار می‌گردد. یا حتا سلیقه‌ها از آن یکی خسته و زده می‌شوند و تفنن‌طلبیِ شکوهمند و شرورانهٔ انسانی بر این یک طالب می‌شود. حال چارهٔ آن‌که می‌نویسد و البته ته دلش خوش نمی‌دارد که داستانش، در زمان حیاتش، یا بعد از مرگش، کهنه و نخ‌نما شود چیست؟

به‌درستی نمی‌دانم. یک اصل این قضیه، ناگزیری و جبر زمان است، خارج از اراده و توانایی هنری انسان، اما حداقلِ حداقل، می‌دانم که یک چاره، هر قدر هم کوچک، این است که نویسنده خود را چندان به رواج و سلیقهٔ عام، و مد و تفنن و تنقل زمانه‌اش، وابسته نگرداند. آن‌جا که اصرار دارم که هر داستانی، یک زبان خاص خود دارد و کار نویسنده شناسایی این زبان و خلق آن است، بر این قضیه هم نظر دارم. یک داستانی، بنا بر جنس راوی، بنا بر فرم داستان، و بنا بر ضرورت فضا و مکان و... ممکن است نثری ساده و عینی را بطلبد و دیگر داستانی، برعکس، نثری فاخر، مطنطن و با دبدبه و کبکبه. این نکته به گمانم باید اصل مهم نویسندگی باشد. و بر اساس این، نویسنده‌ای که در کارهایش فقط یک نوع نثر، هر چقدر هم که قدرتمند، به‌کار می‌برد، چندان قدرتمند هم نیست. و نویسندهٔ تواناتر آن کسی است که طیفی از نثرهای گوناگون را خلق کرده باشد. بر کلمهٔ خلق تأکید دارم، وگرنه ممکن است یکی با ناخنک زدن به متون مختلف و گرته‌برداری خنگانه یا تیزهوشانه از متون کم‌تر شناخته شده، برای خودش چند نثر مختلف ایجاد کند، و... حاشا که این نویسنده هم نیست، چه برسد به نویسندهٔ توانا. در این ساحت، اضافه کنم که در یک رمان، چه به لحاظ فرم و چه به الزام تعدد راویان و شخصیت‌ها، زبان‌های گوناگونی باید خلق شوند. اما خلق این زبان‌ها، همهٔ کار نیست. مهم‌تر ایجاد ترکیب‌بندی با این زبان‌هاست. به عبارت دیگر، این زبان‌ها باید در ترکیب‌بندی کلی اثر، با یکدیگر تعامل و دیالوگ داشته باشند، یکدیگر را توجیه و تعریف کنند، ضروری، و سبب‌ساز و پلات یکدیگر باشند؛ و بر هم روشنایی و سایه بیندازند.

به هر حال داشتن طیفی از نثرهای گوناگون تا حدی نویسنده را از تاتارهای بی‌رحم زمان در امان می‌دارد، اما یک نکتهٔ یأس‌آلود دیگر

همین‌جا به نظر می‌آید، و آن این است که مثلاً، زمانی که زبان رئالیستی و پیچیده و تاحدی فاخر فلوبر، پدیدار شد، جنس این زبان فاخر، همانند نبود با جنس فاخر دوران نوکلاسیک. به بیان دیگر، اگر امروزه روز، نویسنده‌ای به خود دلخوشی دهد که نثر پیچیده و متکی بر محور همنشینی اثرش، زمانی دوباره مد زمان آینده می‌شود، این یأس را هم باید داشته باشد که آن زمانِ آینده، نحو پیچیدگی و جنس پیچیدگی زبان آن آینده، لاجرم مانند حالا نخواهد بود...

و اما، در محاصره این همه یأس از امروزهایمان، بهتر است بیش از این به یأس آینده، بها و جا ندهیم.

(همین‌جا، در همین پرانتز، گفتنی است که گاهی وقت‌ها، پاسخِ یک، یا دو، یا تمام این پرسش‌ها را، هرچقدر هم که فکر کنیم، نمی‌توانیم بیابیم. چاره کار این نیست که شیطانک و اهریمن کاهلی و عافیت‌طلبیِ پنهان در وجودمان را خوشحال کنیم و دست از کار بکشیم. چاره کار در خود داستانمان نهفته است. به مصداق راه که خود گوید چگونه رو، بهتر است که نوشتن داستان را شروع کنیم. همچنان که در توبه‌توهای آن پیش می‌رویم، بن‌بست‌ها، مفرها و صدها حالت مختلف، پیام‌های چاره‌ساز را به ذهنمان خواهند فرستاد...)

ممکن است بگویید که این‌طورها، که کار داستان‌نویسی خیلی سخت است. بله. داستان‌سرایی، در این زمانهٔ پس از هزاران سال داستان‌گویی در جهان، واقعاً کار سختی است. یعنی همان‌قدر به عرق‌ریزی و زحمت و توان و تحمل نیاز دارد که کار سخت و اندک اجرتی مانند عملگی.[۱]

به هر حال، با **همهٔ یک عمر رنج، و یک ساعت بارانِ شادی، درکارِ نویسندگی، شاید با اندکی خوشبینی، بتوانیم بگوییم که داستان‌نویسی کارگِل و کارگُل است.**

پرسش دیگری که باید برایش پاسخ بیابیم این است که:

۷. لایهٔ دوم و احتمالاً، لایه‌های بعدی داستان چیست؟ داستان به کدام نمونهٔ ازلی / ابدی (archetype) آیا نظر دارد، یا اشاره دارد، یا اصلاً از کدام نمونهٔ ازلی / ابدی شاید برمی‌آید؟ داستان، نماد یا تمثیل چه و چه‌ها می‌تواند بشود؟ و از این‌گونه...

می‌دانیم که یک داستان خوب، معمولا، در یک لایه متوقف نمی‌ماند. حتا اگر ذهن نویسنده، متوجه دلالت و طنین داستان به مفاهیم دیگر نباشد. اما نظر من این است که می‌توان آگاهانه، بر ضمیر ناخودآگاه داستان اندیشید. ــ و البته فقط اندیشید، نه این‌که به صورت مصنوعی و به زور و حقه، برای داستان ضمیر ناخودآگاه، یا لایهٔ بعدی فراهم کرد ــ به هر حال، اگر که ما، آگاه باشیم، و یا حتا فقط فکر کرده باشیم بر لایهٔ دوم داستانمان، یا دلالت ضمنی آن، همین آگاهی، حین نوشتن داستان و حین بازنویسی‌های مکرر، کار خود را انجام خواهد داد. گمان من این است که : **هر چقدر که خودآگاه شخصی، قوی‌تر و وسیع‌تر بشود، ناخودآگاه وی هم. و بنابراین، هر چقدر که با روانکاوی خود، از ساحت ناخودآگاه خود، به ساحت خودآگاه بکشانیم، و خودآگاه را قوی‌تر و وسیع‌تر کنیم، ناخودآگاهمان هم در نتیجه، قوی‌تر و وسیع‌تر می‌شود، نه که کاهش بیابد...**

به گرتهٔ این نگره، هر چقدر که بر دلالت‌های ضمنی و ضمیر ناخودآگاه داستانمان آگاه‌تر باشیم، که نتیجه‌اش، طنین گرفتن این‌ها، در لایهٔ اول داستان است، به طور معکوس هم، عمق لایه بعدی داستان را افزایش خواهیم داد. مجدداً، تکرار کنم که نباید به صورت قراردادی و مونتاژ، لایه دوم برای داستان ایجاد کرد. هنرمند باید به ناخودآگاه خود، اعتقاد داشته باشد، و از کارکرد آن در اثر هنری‌اش استقبال کند. و حتا