

نادر ابراهیمی

براعت
استهلال

خوش آغازی
در ادبیات داستانی



براعتِ استهلال

یا

خوش‌آغازی در ادبیات داستانی

نادر ابراهیمی





سازمان اسناد و کتابخانه ملی

سرشناسه: ابراهیمی، نادر، ۱۳۸۷-۱۳۱۵.
عنوان و نام پدیدآور: براعت استهلال، یا خوش آغازی بر ادبیات داستانی / نادر ابراهیمی.
مشخصات نشر: تهران، روزبهان، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری: ۲۳۰ ص؛ ۱۴،۵×۲۱،۵ س.م.
فروست: ساختار و میانی ادبیات داستانی؛ ۲.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۱۷۴-۰۷۰-۱.
وضعیت فهرست نویسی: فیبا
یادداشت: چاپ قبلی، شرکت انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۱.
موضوع: داستان نویسی
موضوع: Fiction-Authorship
موضوع: داستان - هسته های داستانی، پیرنگ ها و غیره.
موضوع: Fiction-Stories, plots, etc.
رده بندی کنگره: ۱۳۹۶ ۴ب۲الف/ PN۳۳۵۵
رده بندی دیویی: ۸۰۸/۳
شماره کتابشناسی ملی: ۴۷۳۷۰۵۳

مدیریت تولید: مؤسسه خنیا حامد کنی

ناظر چاپ: فرهاد ایمانی

چاپ جلد: چاپخانه رسانقش

چاپ متن و صحافی: چاپخانه بهمن

چاپ اول، تابستان ۱۳۹۶

۵۰۰ نسخه

۲۲۰۰۰ تومان

فروشگاه و دفتر انتشارات

تهران، خیابان انقلاب، روبه روی دانشگاه تهران، شماره ۱۲۰۶

کد پستی: ۱۳۱۴۷۵۴۷۱۱

تلفن: ۶۶۴۰۸۶۶۷، تلفکس: ۶۶۴۹۲۲۵۳

www.roozbahan.com

info@roozbahan.com

این کتاب براساس شیوه نگارشی و ویرایشی نادر ابراهیمی تنظیم شده است.

© حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

جلد سوّم از کتاب «ساختار و مبانی» را
بار دیگر

با ارادت و احترام بسیار
پیشکش می‌کنم به سه تن از مردانِ آگاه،
فارسی‌شناس، مسلّط بر ادبیّاتِ داستانی
عصر ما:

استاد رضا سید حسینی
استاد ابوالحسن نجفی
و شادروان محمّد قاضی.

اگر این مجزوه را به یکی از این سه بزرگوار
تقدیم نمی‌کنم علّتش فقط این است که
قادر نیستم یکی از ایشان را بر دیگری ترجیح بدهم یا مقدّم بدارم.
و اگر این تُحفه، چندان که درویش فرموده، سبز نیست،
علّتش شاید این باشد که در فصلِ بلندِ پاییز
فراهم آمده است.

ن. ا.

تیرماه ۱۳۷۸

۱۱	سخن نویسنده
۱۳	یادداشت
۱۹	۱. معنا، تعریف، و کاربرد خوش آغازی
۴۵	۲. انواع خوش آغازی
۵۵	۳. استهلال موضوعی
۷۵	۴. استهلال شخصیتی
۱۰۷	۵. استهلال زبانی و بیانی
۱۳۱	۶. استهلال فضایی و حرکتی
۱۶۵	۷. استهلال محتوایی
۱۸۷	۸. استهلال تصویری
۲۰۹	۹. استهلال بافتی
۲۳۳	۱۰. استهلال سبک
۲۵۳	۱۱. استهلال مَرکَب و ممزوج
۲۹۷	۱۲. گونه‌های دیگر...
۳۲۹	۱۳. پایانه

سخن نویسنده

«ساختار و مبانی ادبیات داستانی»، «ماحصل تدریس چندین ساله در رشته‌های ادبیات داستانی»، «فن فارسی نویسی»، «عناصر اساسی داستان»، «فیلمنامه نویسی»، «شخصیت شناسی در داستان»، «نقد و تحلیل هنر و ادبیات» و «اصول پایه در زیبایی شناسی» ست.

این کتاب که در طراحي نخستین، هفده جلد فرض شده، و برگه‌ها و جزوه‌های موجود هم همین عدد را نشان می‌دهند، به دلیل وضعیت سنی من نویسنده ممکن است که در حد همین دو جلد بماند، به اضافه‌ی مقدار فراوانی برگه و یادداشت که تماماً متعلق به پژوهشگاه فرهنگ و هنر خواهد بود؛ و یا به دلیل یک دندگی و خیره‌سری غیرعلمی نویسنده، ممکن است از مرزیست جلد هم بگذرد؛ چرا که شخصاً و مستقلاً تصمیم گرفته‌ام تا لحظه‌ی به پایان رساندن این کتاب و کتاب «پنج هزار سال تاریخ ادبیات داستانی ایران» زنده بمانم. به هر حال، در زمانی که می‌انگاشتم در زمینه‌ی نقد و تحلیل هنر و ادبیات داستانی به حد نسبتاً قابل قبولی از پختگی رسیده‌ام، قلم به دست گرفتم. اگر اشتباه کرده‌ام، بزرگوارانه ببخشیدم. از اینگونه اشتباهات، فراوان می‌کنند.



با تشکر از برادرم جناب محسن غنی‌یاری، مدیریت پژوهشگاه فرهنگ و هنر که مشوق دائم من در پیش بردن و به انجام رساندن این اثر بوده‌اند.



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



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



با تشکر از مریم پاکیزه منش که مددکارِ صبورِ من در این سال‌هاست و در فهرستِ
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 کرات، در طولِ سالیانِ گذشته که من مطالب کتاب «ساختار و مبانی» را تدریس و تکمیل کرده‌ام و از آنگاه که جلد اول این کتاب با نام «لوازم نویسندگی» منتشر شده است، به من گفته‌اند که چرا نمونه‌ها را — عمدتاً — از میان آثار ایرانی نقل نمی‌کنید؟ و آیا شما معتقدید که ما نویسندگانی در سطح آنها که آثارشان را در این مجموعه بازآورده‌ایید، نداریم، و آیا این مسأله، یعنی حذف، بسیاری از آثار نویسندگانِ خوبِ وطن، این اثر تحقیقیِ حجیم را مخدوش و بی اعتبار نمی‌کند؟ جوابِ اَمّا: من، جداً و مُصرّاً معتقدم که از نظر تاریخی، ملتِ ما، مسلماً، یکی از انگشتِ شُمارِ بنیان‌گذارانِ ادبیاتِ داستانی است، و لا اقل بیش از پنج هزار سال از زمانِ پیداییِ نخستین افسانه‌ها و اسطوره‌های مکتوب و مضبوطِ ایرانی می‌گذرد. از این، گذشته، درباره‌ی نویسندگانِ معاصر، من، به سهمِ خویش و به عنوانِ یک خواننده‌ی حرفه‌یی و یک عاشقِ حرفه‌ییِ وطن، بارها گفته‌ام که ایرانِ ما، داستانِ نویسانِ بزرگی دارد که آثارشان، از نظرِ مفهوم، موضوع، محتوا، هدف، زیبایی‌شناسی، تصویرسازی، ساختمان و ساختار، با آثارِ بزرگترین نویسندگانِ جهانِ برابر می‌کند، و در مواردی، جزو ناب‌ترین آثارِ داستانیِ جهان است؛ اَمّا به تقریب، همه‌ی نویسندگانِ عصرِ حاضرِ ما، مکالمات را — به تقلید از مجموعه‌یی از داستان‌های ترجمه شده به فارسی — به لهجه‌ی علیل، مغلوط، و بی‌ریشه‌ی تهرانی یا به نیمِ لهجه‌ها و گویش‌های بومی و منطقه‌یی می‌نویسند، یعنی محاوره‌یی، عامیانه، شکسته، و عمدتاً هم تحت تأثیرِ گویشِ بی‌هویتِ تهرانی؛ و من، عطف به مجموعه‌یی از دلائل که بارها بر شمرده‌ام، به هیچ‌وجه داستان‌هایی را که به لهجه یا گویش‌های

بومی نوشته می شود، جزو ادبیات ملی، میهنی، فراگیر و «ایرانی کامل عیار» نمی دانم و بر این اعتقاد نیستم که اینگونه آثار، برای مردم سراسر وطن — که لهجه ها و گویش های زیبا و پُر واژه اما کاملاً متفاوت از یکدیگر و به خصوص متفاوت از لهجه ی مغلوط و معیوبِ تهرانی دارند — پدید می آید؛ و اگر بخواهیم این نوع داستان ها را طوری ارائه بدهیم که به کار همه ی ایرانیان — از آذری تا بلوچ، از خراسانی تا خوزستانی، از گیلک تا اصفهانی، از لرستانی تا کردستانی ... — بیاید، مسلماً باید که مترجمان آگاه و مسلط بر لهجه ها و گویش ها، این آثار را به فارسی ملی و همگانی و رسمی ترجمه کنند.

به این ترتیب، آشکار است که من اثری را ایرانی می دانم که به فارسی رسمی و مدرسه یی، فارسی غیر عامیانه و غیر بومی، فارسی غیر محاوره یی و ناشکسته، فارسی سعدی و نظامی و حافظ و مولوی و فردوسی و عطار و بیهقی و صائب و خیام و رودکی و عراقی و ... نوشته شده باشد؛ یعنی اثری که برای همه ی با سوادان امروز ایران و همه ی با سوادان همیشه ی ایران در جمیع مناطق و ایالات و ولایات پدید آمده باشد و احتیاج به ترجمه نداشته باشد و دیلماج نخواهد و به طور ضمنی نگوید که صاحبان همه ی گویش ها و لهجه های اصیل و دلنشین و آهنگین ایرانی مجبورند تن به گویش بی ریشه ی تهرانی جماعت بدهند و مجبورند که محاوره های تهرانی ها را محاوره های خودشان تصور کنند و زبان گفتاری خودشان را از یاد ببرند؛ یعنی به آنگونه فارسی نوشته شده باشد که گروهی آن را «دَری» به معنای «درباری» می نامند و بنده، از نظر ریشگی، آن را خاوری نامیده ام و زبان کتابی و همگانی و رسمی ملت ایران است و محصول مجموعه یی از نیازهای محلی، مردمی، تاریخی، اجتماعی، بر خوردهای زبانی، کمال یابی هنری و تکامل طبیعی و منطقی زبان و یکی از مظاهر وحدت ملی همه ی ایرانیان — که هر قوم و قبیله شان لهجه و گویشی دارند و طبیعی ست که داشته باشند و باید که این لهجه ها و گویش های بومی محافظت شود و به کار گرفته شود و با استفاده از آنها آثار زیبا و ماندگار ناحیه یی و منطقه یی خلق شود، و این کار، مایه ی استحکام فرهنگ های متنوع ما می شود، لیکن ربطی به زبان ملی و فراگیر ما که فارسی رسمی ست ندارد، و من در کتاب

«ساختار و مبانی»، به مسائل زبان شناختی و گویشی و لهجه‌یی نپرداخته‌ام تا بتوانم از اینگونه آثار، چیزی را نقل کنم.

من امیدوارم که کتاب «ساختار و مبانی» برای همه‌ی نویسندگان فارسی زبان یا آشنا به زبان فارسی در سراسر ایران، جنبه‌ی آموزشی داشته باشد. به همین دلیل مایل نیستم مکالماتی را که فی‌المثل به لهجه‌ی مازندرانی یا زبان آذری انجام می‌گیرد و بسیار هم زیباست در آن نقل کنم تا فقط مورد استفاده‌ی مازندرانی‌ها و ما آذری‌ها باشد. بنابراین، من در این کتاب و در سایر کتاب‌هایم، جز در موارد بسیار نادر و آن هم به دلائل زبان شناختی، قادر به نقل مطالبی که به یکی از لهجه‌ها، گویش‌ها و حتی زبان‌های ایرانی است نیستم — چه آن لهجه و گویش و زبان تهرانی باشد که به واقع لهجه‌یی است ضعیف و مغلوط و نارسا و «خرام‌زاده»، چه آذری که گویشی است استوار و غنی، چه کردی که به همان اندازه سرشار است و دلپذیر، چه گیلکی که لهجه‌یی است به راستی لطیف و موسیقیایی، و چه اصفهانی که همگان گواهند که همچون شعر، آهنگین و سیال و گوش نواز است...

... و بعد، من اگر اجازه داشتم که مکالمات برخی نویسندگان بزرگ معاصر وطنم را، در این متن، به فارسی ایرانی و همگانی تحریر کنم، و از حالت لهجه‌یی و گویشی بیرون بیاورم، قطعاً بسیاری از نمونه‌ها را از آثار این بزرگان که نام ایشان را همه می‌دانند — و بزرگ علوی، ابراهیم گلستان، بهرام صادقی، غلامحسین ساعدی، صادق هدایت، هوشنگ گلشیری، محمود دولت‌آبادی، احمد محمود، محسن مخملباف و چند تن دیگر را شامل می‌شود — برمی‌گزیدم؛ اما بدیهی است که هیچ یک از ایشان، به این کار رضا نخواهد داد؛ چرا که اگر اعتقاد می‌داشتند به اینکه نباید محاوره‌یی، عامیانه، شکسته، غیر رسمی و عمدتاً «تیرونی» یا «تهرونی» بنویسند، عاجز نبودند از اینکه به فارسی رسمی و همگانی بنویسند — 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 فارسی ایرانی — ضمن اینکه اصل مطلب را هم غالباً در پانوشت آورده‌ام — با پوزش فراوان از صاحبان آن آثار.

نادر ابراهیمی

ای نامِ تو بہترین «سراغاز»
بی نامِ تو «قصہ» کی کیم ساز؟

معنا، تعریف، و کارکرد خوش آغازی

براعت، مصدر است، به معنای رسیدن به کمال و درگذشتن از همگان؛ برتری یافتن در دانش و ادب و کمال و جمال.

استهلال، مصدر است، به معنای ماهِ نوراً دیدن یا آشکار شدنِ ماهِ نو. براعتِ استهلال، صنعتی است ادبی، و آن آغاز کردنِ سخنی است به طریقی که کاملاً مناسب با مقصود باشد و خوش افتد.

یا

براعتِ استهلال، آن است که مُصنّف یا شاعر، در ابتدای خطبه‌ی کتاب یا مَطلعِ قصیده، الفاظی چند ایراد کند که خواننده به محض خواندنِ آن، از مقصد و مُراد نویسنده و گوینده آگاه شود.^۱

براعتِ استهلال — که ما، در این کتاب، به اختصار، آن را «استهلال» می‌گوییم و یا به فارسی متداول، «خوش آغازی» می‌نامیم — در گذشته‌ی 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 خوش صدایی آن را بخواند) و مخاطبان، در همان ابتدای شعر، به وجد می‌آمدند و به تأیید و تحسین می‌پرداختند، و به زبانِ امروزی «با مفهوم شعر، ارتباط برقرار می‌کردند»، نشانه‌ی براعتِ استهلال بود و قبولِ افتادنِ حرکتِ آغازینِ اثر. البته این اصطلاحِ ادبی، در بابِ «فصلِ گشایش» یا خطبه‌ی کتاب‌های نثر نیز به کار رفته است.

۱. تماماً با استفاده از فرهنگِ شادروانِ دکتر معین.

حال، ما می‌خواهیم، با اتکای به فرهنگِ ادبی سرشارِ گذشته‌ی خویش و نظراتِ نقّادانه‌ی پراکنده‌یی که در گوشه و کنارِ کتاب‌های پیشینیان آمده است (و گردآوری و تنظیم و و بازتألیفِ آنها می‌تواند تصویری از نقدِ ادبیِ گذشته‌ی ما ارائه بدهد) به یکی از نکاتی پردازیم که در غرب، تا آنجا که من می‌دانم، به شکلی سازمان‌یافته و کارآمد به آن پرداخته‌اند؛ ولی به طور قطع، از سوی داستان‌نویسانِ بزرگ، از واجبات و مُسَلّماتِ کارِ خلقِ داستان و یکی از اساسی‌ترین اصولِ داستان‌نویسی دانسته شده است: خوش‌آغازی.



براعتِ استهلال یا خوش‌آغازی را اینگونه تعریف می‌کنیم: مؤثّر، مقبول، جمیل و جذّاب آغاز کردن (یا شدن) داستان، آنگونه که این آغاز، در ارتباط با، یا در خدمتِ یک یا چند عنصر از عناصرِ پایه در داستان باشد، و نیز در ارتباط با سازه‌های اصلی و ساختارِ داستان.



گفته‌اند و به خاطر می‌آوریم: گامِ اوّل از بسیار گامی که انسان می‌خواهد در مسیری نو بردارد، قطعاً دشوارترین گام است، و گامی ست که چون از سکون به حرکت می‌انجامد و از جاکندنی ست همراه با عرق‌ریزی فراوانِ روح، بیشترین نیرو را می‌خواهد، و بیشترین اراده به اقدام را، و بیشترین اعتقاد به رفتن و رسیدن را، و بیشترین تسلّط و آمادگی را. در عین حال، برداشتنِ گامِ اوّل، در بسیاری از موارد، به معنای جای گرفتن در یک مسیرِ هموار است با مقصدِ کم و بیش معلوم یا لافِلِ مطلوب.

بسیاری از داستان‌نویسانِ بزرگ جهان، در مصاحبه‌ها، مقالات، سخنرانی‌ها و یادداشت‌های خود، یادآور این نکته شده‌اند که شروع، سخت و خُرد کننده است، و در مرحله‌ی شروع یک داستان، ماه‌ها بل در مواردی سال‌ها مانده‌اند، و اگر نتوانسته‌اند به دُستی آغاز کنند، ترجیح داده‌اند که آغاز نکنند. خوف از آغاز کردن عظیم است و درهم کوبنده، چندانکه انگار به پای دار می‌کُشند و می‌برند

انسان را؛ اما دانی که بوسه بر حلقه‌ی طنابِ آن زدن، حق است، چنانکه انگار آدم بسیار عاشق را به دیدن محبوب‌ترین محبوب می‌برند — بعد از سالیان سال — که بیا که او، خود، تورا طلبیده است و گفته است ما می‌خواهیم که خود آن حلقه‌ی طناب را برگردن تو آویزیم.

البته هیچکس نیست در میان ما که نداند که «شروع»، دشوار نیست، «شروعِ ناب» دشوار است، و در تمام موارد، اشاره‌ی داستان نویسان به «شروعِ مُنحصر» است و شروعِ دلنشین، مؤثر، جذاب، راه‌گشا، مُدلل، پُر معنا، نو، و مرتبط با اجزاء و عناصرِ داستان — به طرق مختلف.



نویسنده‌ی متعهدِ مسئول، به وسواس‌های غربی برای آغاز کردنِ هرائرِ خود دچار می‌شود: به تفکراتِ طولانی نشستن‌ها، نوشتن‌ها، باز نوشتن‌ها، شک کردن‌ها، زد کردن‌ها، سر خوردن‌ها، باز آغاز کردن‌ها، به تفکرِ مجددِ پرداختن‌ها، در دلائلِ اینگونه یا آنگونه آغاز کردنِ غرق شدن‌ها، مجموعه‌یی از دلائل را مردود دانستن‌ها، و باز، باز، باز...

این رَوَند، برای نویسنده‌یی که قدر ادبیات را می‌داند، و قدرِ خویش را به قدرِ لازم، و قدرِ مردمی را که قصدِ نوشتن برای ایشان را کرده است، و قدرِ تعهدات و وظائفِ خویش را در قبالِ مردم، و قدرِ وقت را، و قدرِ ماندگاریِ یک اثر را در طولِ تاریخ... این رَوَند، برای چنین نویسنده‌یی، هر اندازه هم که خردکننده باشد، به نتیجه‌اش می‌ارزد؛ و نویسنده، در طولِ حیاتِ خود، به کرات، به حاصلی که از آن همه رنج کشیدن به کف آورده می‌اندیشد و هر باز احساسِ آرامش، سربلندی، و شادمانی می‌کند.

«در سال ۱۹۳۲، پس از انتشارِ جلدِ اولِ دُن آرام، شولوخوف — که شهرتی جهانی کسب کرده بود — در زندگینامه‌اش به شرحِ چگونگیِ تکوینِ دُن آرام می‌پردازد:

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

کتاب را با شرح حمله‌ی نظامی ژنرال کورنیلوف به پتروگراد در سال ۱۹۱۷ آغاز کرده بودم. یک سال بعد، وقتی نوشتن داستان را از سر گرفتم، درباره‌ی طرح داستان، تغییر عقیده دادم و تصمیم گرفتم زندگی قزاق‌های دُن را در دوران پیش از جنگ نشان بدهم...

شولوخوف، چندی بعد، در همین زمینه، با دوستی گفت و گو می‌کند.

«... نوشتن دُن آرام را با شرحی درباره‌ی حمله‌ی کورنیلوف شروع کردم؛ موضوعی که حال در جلد دوم دُن آرام شکل گرفته است. چند قسمت زیبا نوشته بودم؛ اما وقتی دیدم که از جای نامناسبی آغاز کرده‌ام، دست نوشته‌ها را کنار گذاشتم و از نو شروع کردم، و این بار، با روزهای دور...»

«در حقیقت، وقتی شولوخوف همه‌ی آنچه را که پیشتر نوشته بود کنار گذاشت و به زندگی قزاق‌ها در دوره‌های پیش از جنگ روی آورد و به آنچه ضرورتاً باید هسته‌ی مرکزی داستان قرار می‌گرفت — یعنی خانواده‌ی ملخوف و به ویژه گریگوری — دست یافت، دُن آرام، مسیر واقعی خود را پیدا کرد، و همان‌گونه که می‌دانیم، شولوخوف، به نوعی سادگی حماسی برای آغاز کتاب دست یافت: خانه‌ی روستایی، دُرست در انتهای دهکده واقع شده بود...»^۱

«... فصل‌های آغازین ژرمنال — اثر امیل زولا — به جهت نشان دادن شیوه‌ی گزینش هنری زولا از ویژگی‌های بی‌نظیری برخوردار است. آثار داستانی زولا نمونه‌یی از سنت به کارگیری علم در ادبیات، و به سخن دیگر نمونه‌یی از علم‌گرایی است؛ اما ارائه‌ی تصویری صرفاً علمی از زندگی، عملاً ناممکن است؛ زیرا تصویر زندگی واقعی از جهان به شیوه‌ی علمی آن، متضمن کوششی ناممکن در همه‌ی صحنه‌های حیات، از جمله همه‌ی لایه‌های اجتماعی - اقتصادی و نیز همه‌ی انواع انسانی با گستره‌ی وسیع حرکت تاریخی آن است. در هر حال، برخی حالات گزینش هنری، در همان وهله‌های نخست در ژرمنال نمود می‌کنند. این حالت‌ها در فصل‌های آغاز داستان نشان داده شده و در سراسر کتاب باقی می‌ماند. این

۱. قسمت‌های مربوط به دُن آرام، از کتاب میخائیل شولوخوف، اثر لو. یاکیمنکو، ترجمه‌ی آقای محمد ساغرینا نقل شده است.

شیوه‌ی انتخاب، مشتمل بر حالاتی است 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 هِمِری و غمنامه‌های آتنی به او بخشیده بود. همچنین، آن فضای هنری که زولا برمی‌گزیند، در بخش‌هایی، مرهونِ تعلقاتِ زولا به سنت و آیین عاطفه‌گرایی (= ژمانتی سیسم) است که خود تأکیدی دارد بر تخیل و ادبیاتِ تغزلی و آثار استادانِ فرانسوی همچون ویکتور هوگو...»

«... در صفحه‌های آغازین ژرمینال، زولا از کلماتِ خلاء، پوچی و عدم بهره می‌گیرد که بعدها نویسندگانِ دیگر بالاخص وجودگرایان (= آگزیستانسیالیست‌ها) از آن بهره جُستند؛ از جمله‌ی آنان است مارسل پروست، نویسنده‌ی ما قبلِ مکتبِ وجودگرایی و استادانِ این مکتب: آندره ژید و ژان پل سارتر...»

«... از ویژگی‌های برجسته‌ی بخشی آغازین داستانِ ژرمینال، سیلانی از جزئیات توضیحی و توصیفی است که از زبانِ یک معدنچی پیر، کهنه‌مردِ مونسو، بونمارِ سالخورده، جاری می‌شود... همچنین در همان پیش‌درآمد، به توصیفِ مجموعه‌ی معدن - هسته‌ی جوهری کتاب - می‌پردازد و با بیانِ این واقعیت که این دوره از تاریخ، یکی از دوره‌های کسادِ اقتصادی و بیکاریِ فوق‌العاده است و هیچ امتیاز و تأمینی برای بیکاران و هیچ امتیازِ جنبی برای شاغلان وجود ندارد؛ و پدید آمدنِ فرصتی برای گفت و گوهای گروهی به منظور غلبه بر عواملِ ناساز فردی و شرایطِ کار، موجب شده که شهرکِ معدنیِ زولا شبیه به یک حلبی‌آبادِ جلوه‌کننده که ساکنان آن از جریانِ اصلیِ اقتصادی جدا مانده‌اند؛ چرا که در عملِ کلیه‌ی فعالیت‌های تجاریِ کوچک که مالکانِ آنها غایب هستند، توسطِ شرکتی منفعت‌جو و پیچیده در هاله‌یی از ابهامِ اداره می‌شود که مدیرانِ آن در پاریس فعالیت دارند...»^۱

«- خشم و هیاهو چگونه شروع شد؟

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

فاکتر: با یک تصویر ذهنی. در آن لحظه فکر نمی‌کردم که نمادین (= سمبولیک) باشد. این تصویر عبارت بود از پشتِ گِلِ آلود شلوار یک دختر کوچولوی یک درختِ گلابی. دخترک، از آنجا می‌توانست درون اتاقی را که تشییع جنازه‌ی مادر بزرگش از آنجا آغاز می‌شد 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 گلی شده بود، متوجه شدم که همه‌ی اینها را نمی‌شود در یک داستان کوتاه گنجانید و حتماً باید که این داستان به صورت یک کتاب دربیاید. آن وقت بود که به حالتِ نمادین شلوارِ گلی پی بردم و به جای آن، دختریتی می‌را ترسیم کردم که از نواوانِ پایین می‌آمد تا از تنها خانه‌یی که در آن نه محبتی 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 وقایع آگاه نیست و فقط می‌داند که «چه چیز» دارد اتفاق می‌افتد، تأثیر بیشتری خواهد داشت، آن را از زبان بچه‌ی کودن گفتم؛ اما بعد دیدم که داستان را نگفته‌ام. سعی کردم آن را از زبان برادرِ دیگر نقل کنم؛ اما هنوز آنچه که می‌خواستم نبود. بار سوم، داستان را از زبان برادرِ سوم گفتم، باز هم نشد. سعی کردم تکه‌ها را به هم بچسبانم و خلاءهای وسط آن را با حضور خودم به عنوان راوی پُر کنم، هنوز هم کامل نبود...^۱

«... اما راجع به این کتاب، کتابِ «پروانگان»^۲ چگونه باید شروع کنم؟ چه از کاژدر خواهد آمد؟ هیچ کشش شدیدی نسبت به آن در خود نمی‌یابم، نه هیچ تب و تاب. فقط فشاری کُشنده در برابر مشکلاتی که بر سر راه است. پس چرا بنویسمش؟ اصلاً چرا باید نوشت؟ هر صبح، طرحی کوچک از آن می‌نویسم تا خودم را سرگرم کنم. نمی‌گویم — شاید هم می‌خواهم بگویم — که این طرح‌هایی که می‌نویسم، در این ماجرا اصلاً محلی از اعراب دارند. نمی‌گویم تا داستانی بگویم؛ ولی کسی چه می‌داند؟ شاید هم این کار از همین رهگذر انجام شود، ذهنی در حالِ اندیشیدن. اینها، چه بسا که جزایری از نور باشند —

۱. از کتاب «دَه گفت و گو»، ترجمه‌ی آقای احمد پوری.

۲. کتابِ «پروانگان» ویرجینیا وُلَف، بعدها، «امواج» نام گرفت.

جزایری در راستای جریانی که می‌خواهم مُنتقل کنم؛ یعنی خود زندگی‌آنگونه که در جریان است. رَوَندی از پروانگان که به شدت به این سوبال می‌زنند. چراغی و گلدان گلی در مرکز...^۱

«... با سپتامبر سال ۱۸۵۶، دوران تازه‌یی در زندگی من آغاز شد، زیرا درست در همان ماه بود که من کار داستان نویسی‌ام را آغاز کردم. همیشه یکی از رویاهای دور و دراز و آمیخته به ابهام من این بود که شاید زمانی من هم داستانی بنویسم، و تصویر 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 زندگی خانواده‌های کشاورزان حوالی در آن وصف می‌شد؛ اما هر سال که می‌گذشت بیشتر ناامید می‌شدم از این که روزی برسد که بتوانم داستانی بنویسم... باری اتفاق افتاد که همین «فصل مقدماتی» 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 هنری لویس بخوانم. جورج به شدت 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 موضوع داستانم چه چیز می‌تواند باشد، یک مرتبه دیدم رگه‌های افکارم در یکدیگر آمیختند و به صورت مهِی رقیق و رؤیایی درآمدند، و من، در عالم خیال، خود را سرگرم نوشتن داستانی دیدم که نام آن «بختِ نامیمونِ پدر و روح‌نایبِ آموس بارتون» بود...^۲

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

یا با خانه‌یی متروک شروع شود که خانواده‌یی آن را رها کرده که خود به فقر گرفتار آمده است. ائانه‌شان همچنان آنجاست، و نشانه‌های بسیاری از راحتِ

۱. از کتاب «رمان به روایتِ رمان‌نویسان»، نوشته‌ی میریام آلوت، ترجمه‌ی آقای علیمحمد حق شناس. این قسمت، یادداشت‌های روزانه‌ی خود ویرجینیا ولف است در باب شروع داستان «امواج».

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

دیرین‌شان. زیرِ زنگ‌های پایینِ پله‌ها کلماتی نوشته شده است: «اتاقی آقای جان»، «اتاقی دوشیزه کارولین». باغِ بزرگ، تماماً شسته و رفته، تا جلبِ نظرِ مستأجر کند؛ اما هیچکس آنجا نیست... اصطبل‌های بزرگ، بی‌هیچ اسبی، کالسکه خانه‌های بزرگ، بی‌هیچ کالسکه‌یی.

... داستان را با این شروع کن که میان دوجای کاملاً متضاد و دودسته از آدم‌های کاملاً متضاد، پیوندی از آن دست پدید آوری که برای داستان ضرورت دارد؛ و این پیوند را به کمکِ پیامی پدید آور که کوبنده چون تندر باشد. پیام را توصیف کن — نه؛ خود آن باش! — که دارد در فضا، بر زمین، و زیر دریاها می‌درخشد و پیش می‌رود...»^۱



گابریل گارسیا مارکز، از اعظم داستان‌نویسی عالم و خالق داستان شگفت‌انگیز و بی‌همانندِ «صد سال تنهایی» می‌گوید: «یکی از دشوارترین کارها، نوشتنِ بندِ اولِ داستان است. من، برای نوشتنِ این بند، ماه‌ها وقت صرف کرده‌ام و زمانی که آن را نوشته‌ام دنباله‌ی داستان بسیار آسان ادامه یافته است و درونمایه، سبک، و لحن داستان، خود به خود، شکل گرفته. دست کم برای من، بند اول، نوعی نمونه‌ی کار است که نشان می‌دهد بقیه‌ی کتاب چگونه خواهد بود. از همین روست که نوشتنِ یک مجموعه داستان کوتاه بسیار دشوارتر از نوشتنِ یک داستان بلند است...»^۲.

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

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

— «سالهای سال بعد، سرهنگ اتورلیانو 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، «چارلز دیکنس، جان فورستر، زندگی چارلز دیکنس» جلد سوم.

۲. داستانی ساعت شوم، ترجمه‌ی آقای احمد گلشیری از مصاحبه پیتز. اچ. استون با مارکز.

- شما، اغلب اوقات، به اولین جمله‌ی کتاب خیلی اهمیت می‌دهید. به من گفته‌اید که گاهی برای جمله‌ی اول، وقت بیشتری صرف می‌کنید تا برای باقی داستان. چرا؟

- اولین جمله می‌تواند مانند آزمایشگاهی باشد که سبک، شکل، و حتی بلندی کتاب را در آن می‌سازی.^۱

یکی از بهترین و عمیق‌ترین نمونه‌های «تفکر استهلالی» در ادبیات غرب را می‌توان در داستان طاعون اثر آلبر کامو یافت.^۲ در این داستان، کامو، شخصیتی خلق کرده به نام گران که پیوسته به نوشتن یک داستان بلند ماندگار می‌اندیشد. گران، کارمند ساده‌یی است که هیچ سودایی جز نویسنده شدن در سر ندارد، و به احتمال بسیار، طرحی برای نوشتن یک داستان دارد، لیکن از همان آغاز، به شکلی سرشار از اضطراب، گرفتار «شروع» کار است و اولین جمله. او باور دارد که بدون تردید باید به شروعی بی‌کم‌داشت و زائدی دست یابد، و به همین دلیل، در طول داستان غمبار طاعون، هرگاه که این مرد را می‌بینیم، می‌بینیم که در اندیشه‌ی «خوش آغازی» است و در عمل آفرینش و بازآفرینش شروع.

نگاه به کنیم به کتاب طاعون.

اولین برخورد مستقیم با موضوع، صفحه‌ی ۱۰۸ ترجمه‌ی فارسی:

«- دکتر ریواز گران پرسید که آیا از کاژراضی ست؟

- آری، فکر می‌کنم که راه افتاده‌ام.

- هنوز خیلی باید بنویسید؟

- نمی‌دانم، اما مسأله این نیست دکتر؛ نه... مسأله این نیست.

در میان تاریکی، ریو متوجه شد که او بازوانش را تکان می‌دهد. گویی در

تلاش فراهم آوردن عبارتی بود که ناگهان به روانی به یادش آمد.

- می‌دانید دکتر؟ آنچه من می‌خواهم این است که وقتی نوشته به دست

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

۲. ترجمه‌ی استاذ رضا سیدحسینی.

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

...

- آری، باید کامل باشد..»

و در صفحه‌ی ۱۰۹:

«- توجّه کنید دکتر! وقتی آدم ناچار باشد، انتخابِ بینِ «اَما» و «و» آسان است؛
اما انتخابِ بینِ «و» و «بعد» مشکل است؛ و وقتی پای «بعد» و «بعد از آن» به
میان می‌آید، اشکالِ بزرگ‌تر می‌شود؛ اما مطمئناً مشکل تراز همه دانستنِ این
است که آیا باید «و» گذاشت یا نباید.

ویو گفت: «بله، می‌فهمم» و به راه افتاد. گران، آشفته به نظر می‌رسید...
در اتاقِ ناهار خوری، گران از دکتر ویو دعوت کرد که سر میزِ پُر از کاغذی
بنشینند...

گران گفت: نگاه نکنید! این اولین جمله‌ی من است. خیلی اذیت می‌کند،
خیلی.

خود گران هم همه‌ی اوراق را تماشا می‌کرد. دستش بی‌اختیار به طرف یکی
از آنها کشیده شد... ورقه در دست او می‌لرزید...
- بنشینید و آن را برای من بخوانید.

گران او را نگاه کرد و با نوعی حق شناسی 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 گنگی بلند شد: «در یک صبح زیبای ما، مه، زن
سواژکار خوش بوشی، بر پشت یک مادیانِ پُر شکوه کُهر، خیابان‌های گلکاری
شده‌ی جنگل بولونی را طی می‌کرد».

...

- فکر می‌کنید چطور است؟

ویو 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.

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

هنوز اما به این مقصود 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 سهولت لحنی در آن بود که دورادور ولی کاملاً آن را به یک جمله‌ی قالبی نزدیک می‌کرد... گران می‌گفت: خواهید دید که چه خواهم کرد.

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

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

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

یک بار دیگر برای دوشنونده‌اش (یعنی تارو و دکتر ریو) جمله‌ی اول کتاب را که به این صورت تغییر داده بود، خواند: در یک صبح زیبای مه، زن سوارکار خوش اندامی، بر پشت یک مادیان پُر شکوه 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 «ماه مه» حالت یورتمه را کمی کشیده‌تر می‌کرد.

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

است. به نظرش این کلمه، گویا نبود و او به دنبالِ مفهومی می‌گشت که به یکباره مادیانِ گردن‌کِش و مجلّلی را که در مغزش مجسم کرده است عکّاسی کند. «چاق و چله»، درست در نمی‌آمد؛ جامع بود اما کمی مبتذل و عامیانه. «پُرزرق و برق» لحظه‌یی وسوسه‌اش کرده بود؛ اما آهنگِ آن با جمله تطبیق نمی‌کرد. شبی، پیروزمندانه اعلام کرد که پیدا کرده است: «مادیانِ سیاهِ کَهر». به نظر اورنگِ سیاه هم شکوه و جلال را در خود مخفی داشت.

ریوگفت: این ممکن نیست.

- چرا؟

- «کَهر»، نژادِ اسب را نشان نمی‌دهد بلکه رنگِ آن را تعیین می‌کند.

- چه رنگی؟

- رنگی که به هر حال سیاه نیست.

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

تاروگفت: نظر شما درباره‌ی کلمه‌ی «مجلّلی» چیست؟

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

چندی بعد اظهار داشت که عبارتِ «گلکاری شده» اذیتش می‌کند. چون هیچ جای دیگر را به جز «اوران» و «موتنه لیما» ندیده بود، چند بار از دوستانش پرسیده بود که خیابان‌های جنگل بولونی به چه ترتیبی گلکاری شده است. راستش را بخواهید گلکاریِ خیابان‌های جنگل بولونی هیچوقت جلب نظر آنها را نکرده بود؛ اما اطمینانِ گران آنها را به حیرت می‌آورد و گران هم از عدم اطمینان آنها حیرت می‌کرد. «فقط هنرمندانِ قدرت مشاهده دارند».

روزی دکتر او را دید که غرقِ هیجان شدیدی ست. کلمه‌ی «گلکاری شده» را با «پُرگل» عوض کرده بود. دست هایش را به هم می‌مالید: «بالاخره خواننده آنها را می‌بیند. احساس می‌کند. آقایان تعظیم کنید!». پیروزمندانه جمله را خواند: «در یک صبح زیبای مه، زنِ سوارکارِ خوش اندامی، بر پشت یک مادیانِ مجلّلی کَهر، خیابان‌های پُرگلِ جنگل بولونی را طی می‌کرد» اما وقتی سه اضافه‌ی

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

حال، باز، مسأله را در صفحه‌ی ۲۵۵ — یعنی ۱۱۵ صفحه‌ی بعد و به تقریب در پایانِ داستان — دنبال می‌کنیم:

«چند ساعت بعد، ریو و تارو، وقتی به سراغِ 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، اما، روشن بین‌تر به نظر می‌رسید و بلافاصله با صدایی که به طور غریبی تو خالی بود، از آنها خواست تا نوشته‌ی را که در یک کشو گذاشته بود برایش بیاورند... تارو، اوراق را به دست او داد. گران آنها را بی آنکه نگاه کند به سینه فشرد. بعد به دکتر داد و اشاره کرد که بخواند. نوشته‌ی کوتاهی بود — تقریباً در پنجاه صفحه: دکتر آن را ورق زد و متوجه شد که در همه‌ی این اوراق، تنها یک جمله تکرار شده، دستکاری شده، زیباتر یا خراب‌تر شده است. پشت سرهم، ماو مه، زن سوارکار، و خیابان‌های جنگل به هم در افتاده و به صورت‌های مختلف در کنار هم قرار گرفته بودند. نوشته، همچنین دارای توضیحاتی بود که گاهی بیش از اندازه دراز بود، و باز هم صورت‌های مختلف داشت؛ اما در پایانِ آخرین صفحه، دستی ماهر، با مرکبی که هنوز تازه بود، فقط نوشته بود: «ژان عزیزم، امروز نونل است...» و بالای آن، با خط بسیار خوش و با کمال دقت، آخرین صورتِ جمله دیده می‌شد. گران گفت: «بخوانید!» و دکتر خواند: «در یک صبح زیبای مه، زن سوارکارِ خوش‌اندامی، بر پشت یک مادیان مجلل کهر، از میان گلها، خیابان‌های جنگل را طی می‌کرد...»

پیرمرد با صدایی تب زده گفت: این است.

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

ریو دست او را که روی لحاف بود گرفت.

— 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 روبه خاموشی می‌رفت افکند...
 آنگاه، در آخرین صفحه‌های داستان طاعون، گران که از چنگ طاعون جان
 به در برده است، قُطاع «خوش آغازی» را به پایان می‌رساند و بار دیگر در آغاز راه
 قرار می‌گیرد:

«... دم در خانه، گران از دکتر خدا حافظی کرد. برای کار کردن می‌رفت؛ اما
 در لحظه‌یی که از پله‌ها بالا می‌رفت به دکتر گفت که به ژان نامه نوشته است
 و حالا راضی است. ضمناً باز نویسی جمله‌اش را از سر گرفته است. گفت: «همه‌ی
 صفت‌ها را حذف کردم» و با لبخند شیطنت‌آمیزی کلاه از سر برداشت و
 تعظیم کرد...»

این بخش‌های قُطاع پراکنده‌ی «خوش آغازی» در داستان طاعون، دقیقاً حامل
 دغدغه‌های خود آلبر کامو در زمینه‌ی خوش آغازی است. نویسنده‌یی که شخصیتی
 را تا این حد نگران یک شروع خوب بی نقص از همه جهت خلق کند و پا به پای
 او تا خطرناک‌ترین لحظه‌های زندگی‌اش پیش بیاورد و باز هم به مرگ بی فرجام او
 رضا ندهد و او را برای نجات یک آغاز نیکو به سلامت و شوق زیستن بازگرداند،
 شک نباید کرد که برخوردار از حس همدردی و همفکری نسبت به اوست و
 بخش‌هایی از خویشستن و نگرانی‌های خویشستن را به او منتقل کرده است.

جالب است که بدانیم در ادبیات معاصر فرانسه، هیچ اثری به زیبایی و عمق
 و تکان‌دهندگی داستان بیگانه، نوشته‌ی آلبر کامو آغاز نشده است. کامو، حتی
 در نمایشنامه‌های خود نیز سخت در اندیشه‌ی خوش آغازی است - چنانکه
 خواهیم دید.

خورخه لویس بورخس گفته است: نخستین قدم، سنگِ کیمیاست. اگر این کلام
 را درک نمی‌کنی، هنوز به درک درستی از داستان نرسیده‌یی.^۱

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