



شاپور بهیان

**به یاد هوشنگ گلشیری**

شش نفر آدم، زن و مرد و بچه از تهران راه می‌افتد می‌روند شمال؛ ظاهرا برای فرار از بمباران شهر در زمان جنگ.
راوی داستان نویسنده‌ای است که دیگر چند سالی است نمی‌نویسد. آدم‌های اصلی این داستان یکی خود راوی است و دیگری نقاشی است که راوی از او با عنوان «نقاش باغانی» یاد می‌کند و نوشت‌افزار فروش روستا او را با عنوان «ایشان» مشخص می‌کند.
در رده بعدی هم زنی است به نام مهری که نقاشی می‌کند و حامله است و شوهرش که در داستان، «دایه» نامیده می‌شود و زن راوی که «مهری» نام دارد و بعد هم روستاییانی که به آنها جا گریز از قلمرو انسان به قلمرو حیوان از یک اتاق اتفاق می‌افتد. اما از طرفی، نهنگ‌شدن ناخدا آخاب در «موبی دیک» مستلزم سفری در اقیانوس است. سفر برای راوی داستان «نقاش باغانی» و برای مهری و تا اندازه‌ای زن راوی یعنی پری، حاوی لحناتی از این قلمروگریزی است. اما برآی دایه اصلا چنین نیست. نخستین روستا می‌بیند یک نقاشی به دیوار آنها یا پل روی رودخانه رودبار روبه‌رو می‌شوند. آب به پایه‌های پل می‌خورد. تصویر مه بر فراز دره‌ای که دیده نمی‌شود، آنها را دگرگون می‌کند. راوی متوجه می‌شود زئش به عمق دره فکر می‌کند. اما داستان، داستان این زن نیست. مهری تصمیم می‌گیرد صحنه پایه‌های پل را نقاشی کند. بعد در زمین‌توجه می‌شود کسی عین این تصویر را قبل از او کشیده است. این از قلمروگریزی او. اما او دوباره قلمروگیر می‌شود. با دو تا بچه‌ای که بعداً به دنیا می‌آورد به زندگی معمولی برمی‌گردد. اما قلمروگریزی اصلی از آن راوی است. شب‌هنگام، وقتی از خواب برمی‌خیزد خود را بر بلندی روستا می‌بیند. یک نقاشی به دیوار آویزان است. متوجه می‌شود عین همان تصویر خیالی مهری است. کسی قبل از مهری آن را کشیده است. حالتی از تعلیق به راوی دست می‌دهد. احساس می‌کند از جا کنده می‌شود. می‌گوید سرگیجه نیست. همه‌چیز در این حالت دور و محو می‌شود. او هم هست و مهری نیست. حالتی که می‌توان آن را «تجربه امر نهفته» یا «ویزرژوال» نامید. خطوط گوناگون زمان‌های ممکن در کنار هم ظاهر می‌شوند.

**نسیم آصف‌زاده**: اگرچه بیش از پانزده سال از مرگ هوشنگ گلشیری می‌گذرد و تاکنون نویسنده‌گان منتقدان مختلفی به آثار او پرداخته‌اند، اما هنوز بسیاری از وجوه جهان داستانی او نقد و بررسی نشده‌اند و نقاط نادیده زیادی در آثار او باقی مانده است. مدتی است که کتابی با عنوان «جادوی جن‌کشی» نوشته قهرمان شیری در نشر بوتیمار منتشر شده که بررسی داستان‌های هوشنگ گلشیری پرداخته است. در این کتاب، خلاصه‌ای از آثار گلشیری در کنار نقد و بررسی و شناختنامه‌ای از او به چاپ رسیده است. «جادوی جن‌کشی» در نه فصل کلی نوشته شده و عناوین این فصل‌ها عبارت‌ند از: «شرح احوال»، «فرارداشت‌های اندیشگانی»، «سنت‌گذاری»، «گذار از سنت»، «شگردهای نوقدمایی»، «دلالت‌های ضمنی در پس‌زمینه روایت»، «تاثیرپذیری‌ها»، «از منظر منتقدان» و «گلشیری و داستان‌نویسان دیگر». فصل اول کتاب شرح مفصلی از زندگی گلشیری به دست داده و زندگی‌نامه او به نقل از مصاحبه‌ها، مقالات و مقدمه کتاب‌های گلشیری و نیز خاطرات دیگران از او آمده است. در شرح احوال گلشیری به بخش‌های مختلف زندگی و فعالیت‌های او پرداخته شده و نویسنده کوشیده تا تصویر کاملی از او به‌دست دهد. در انتهای این فصل سه ساله‌شمار زندگی گلشیری به همراه فهرست آثار او منتشر شده است.

فصل دوم کتاب با نام «باورداشت‌های اندیشگانی»، به «چرایی نوشتن» گلشیری می‌پردازد و در این‌جا نیز به بسیاری از نوشته‌ها و نوشته‌های خود گلشیری استاد شده است. در بخشی از این فصل درباره هدف گلشیری از نوشتن داستان آمده: «پس از فائق آمدن بر پریشش‌های اولیه در باب چرایی نوشتن، و وارد شدن به مرحله الزام و استمرار در کار، انگیزه‌ها و اهداف نیز البته به مراتب بالاتری ارتقا می‌یابند.

آن‌گاه است که مقصد نهایی، خود را فراروی شیوه‌ها و رویه‌های متداول قرار دادن و اندیشیدن به آفرینش‌ها و نگرش‌های نادر و نو یافته، پیشه نویسنده می‌شود. یعنی عدول از هنجار و آشنایی‌زدایی در معنای اخص کلام؛ نو کردن مداوم نگرش‌ها و روش‌ها، و تخطی از تمام خط و خطوط پیشین و در یک کلام، بصورت بر فراز شاهکارها.»

در فصل بعدی کتاب که «سنت‌گذاری» نام دارد، به مهم‌ترین وجوه شیوه نوشتن گلشیری پرداخته شده است. در اینجا، محور حساسیت‌های گلشیری در داستان‌نویسی، «ابداع‌گری در شکل و شیوه روایت‌گری و کشف صورت‌های بیانی جدید» معرفی شده و همچنین

بازخوانیِ داستان «نقاش باغانی»\* هوشنگ گلشیری

# اسطوره شکل زندگی هنرمند



زمان‌هایی که ما می‌توانیم در هر کدام از آنها باشیم، لحظه‌ای در این خط، لحظه‌ای در آن خط. لحظه را می‌توان یک عمر در نظر گرفت. یک راه تجربه‌کردن این لحظه‌ها در یک آن، تجربه اثر هنری است. راوی در یک لحظه، به هم بود و هم نبود خود را تجربه می‌کند. از این حالت شدیدتر وقتی رخ می‌دهد که او سه سال بعد دوباره به همان روستا بازمی‌گردد. این‌بار با خود

«خلائی مکنده» می‌شود. احساس می‌کند خروسی که دارد روی زمین روستا در پایین نوک می‌زند، بیکاره محو می‌شود. نقاش در حال کشیدن همه اینهاست. وقتی کاغذ را روی مستطیل نصب می‌کند، همه چیز دوباره سر جایش برمی‌گردد. اینها تجربه راوی است در رویارویی او با خلاء یا بهتر است بگوییم با امر واقعی و یا خارج. خارجی که نیرویش را از خلال تهی مستطیل نقاش به سوی راوی می‌فرستد و تجربه ژرف هنر را برای راوی آشکار می‌کند.

پیداست که راوی- نویسنده عمری را بر سر نوعی نوشتن تباه کرده است که در آن از این‌گونه تجربه‌ها خبری نبوده است. او در گفتگو با «دایه» می‌گوید می‌خواست به آثار خود بر جهان تأثیر بگذارد، اما متوجه شده است که آنها حتی بر خود او هم اثری نداشته‌اند. بنابراین دیگر دستش به نوشتن نمی‌رود. نقاش باغانی درعوض ال‌گویی دیگر را از هنرمند در پیش چشم راوی می‌گذارد و او را با تجربه دیگری از آفرینش مواجه می‌کند. نقاش باغانی خیلی پیش‌تر از راوی- نویسنده از آن شیوه تفکر، یعنی از ایده متوجه شده است. او نیز به کافه نادری و کافه فردوسی و سلمان می‌رفته است. در بحث‌ها شرکت می‌کرده است؛ غیبت‌ها و حسادت‌ها را تجربه کرده است. بیست سال پیش به این روستا آمده و ماندگار شده است. زئش مرده. بچه‌هایش به او نیازی ندارند. روستائیان کارهایش را می‌برند؛ به‌جایش جای و قند و برنج می‌دهند. گاهی هم از شهر برایش پول می‌فرستند. او آن قدر بی‌نیاز است که لازم نمی‌بیند پای تابلوهایش اسم بگذارد و برای‌شان قیمت تعیین کند. نقاش باغانی در عین حال که امکان قلمروگریزی راوی- نویسنده را فراهم می‌کند و او را با تجربه دیگری از زندگی آفرینش‌گرانه آشنا می‌کند، اما ضمناً او را به‌سوی قلمرونشینی یا زمین‌گیری دوباره‌ای هدایت می‌کند. اگر هنرمند متعهد یک توهم است، هنرمند مستقل قائم به خود هم یک توهم است. نقاش باغانی تجسم یک اسطوره است. هنرمند رها از قید نام، مستحیل در طبیعت و روستا، آزاد از مناسبات بازار و نظام سرمایه‌داری. برای آفرینش خلاه‌هایی از آن دُست، شویوه زندگی مهم نیست؛ با اهمیت کمتری دارد، در مقابل رویکرد هنرمند به امر خارج. هنرمند هرگونه که زندگی کند، در رنج و سختی و مرارت و یا در رفاه و آسودگی، باید مستطیل اثر خود را رو به خارج گشوده بگذارد. راوی- نویسنده نقاش باغانی از یک توهم بیرون می‌آید تا به دام توهمی دیگر بیفتد. اما این فاصله را با چه جهش شورمندان‌های طی می‌کند.

در چه خلائی غوطه می‌زند!

✦ **نقاش باغانی**، مجله آدینه، شماره ۶۶-۶۷، ۱۳۷۲.

## نویسنده و کابوس جمعی

**نیما ارغمان**: «چکامه‌ی گذشته/ مرثیه‌ی زوال» عنوان مجموعه مقالاتی است از شاپور بهیان که برخی از آنها پیش از این در چند نشریه به‌چاپ رسیده بودند و حالا در کنار مقالاتی دیگر و در قالب یک کتاب توسط نشر چشمه منتشر شده‌اند. بهیان مقالات حاضر در این کتاب را به دو بخش تقسیم کرده و این دو فصل را «نقد ادبی» و «نظریه‌پردازی» نامیده است. مقالات بخش اول به بررسی آثاری از ادبیات امروز ایران مربوط است و مقالات بخش دوم شامل مقالاتی است با موضوعاتی کلی‌تر. کتاب درآمدی دارد که اگرچه کوتاه است اما به‌روشنی هدف نویسنده از نوشتن آنها و نیز نوع نگاه نویسنده به مقالات را توضیح داده است. بهیان در درآمد کتاب به این موضوع اشاره کرده که هدف این مقالات تفسیر متون ادبی نیست، چراکه تفسیر به طور کلی مبتنی بر این فرض است که متن اصلی حاوی واقعیتی است که صراحتاً گفته نشده و حالا تفسیر بر آن است تا گفتار متن را صراحت و روشنی بخشد. «نخواستهم نشان دهم که متن بازنمود واقعیتی است. متن را بازنمود واقعیت در نظر نگرفته‌ام. برعکس، بر مبنای این فرض عمل کرده‌ام که متن، خود واقعیتش را می‌سازد و این واقعیت از خلال گفتمان‌های یک دوره شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، کوشیده‌ام نشان بدهم واقعیت در هر اثر چگونه ساخته می‌شود، نه‌این‌که چگونه بازنمایی می‌شود. مبنای استقرایی تفسیرم‌بندی این مقالات، همین اصل یکتایی‌ی روش مخصوصا در فصل نقد ادبی‌ی بوده است». او در این فصل، نویسنده را در مقام «مؤلف گفتمانی» در نظر گرفته که نحوه دیدن و ساختن واقعیت او را مستطیل کرده است. یکی از خوانندگی‌ترین مقالات همین فصل، مقاله‌ای است با عنوان «نویسنده همچون شمن است» که کمی بعد از مرگ گلشیری نوشته شده است. بهیان در این مقاله، بر روی یکی از مسائلی دست گذاشته که همچنان برای بسیاری از نویسندگان و جریان‌های ادبی ما محل چالش است. «بهیان، گلشیری را متعلق یا هنرمندان پرداخته است: «گلشیری در نقد‌های خود- ادبی، سینمایی، سیاسی- روشی مشابه با جلال آل‌احمد داشتند و درگیر موضوع وظیفه و تعهد هنرمند در نسبت با این مسائل بودند. با این حال به اعتقاد بهیان، پاسخ گلشیری به این مسائل پاسخی است فردی. «او اعتقادی ندارد که ادبیات باید ایده‌های مشخص و از پیش تعیین‌شده یک ایدئولوژی را منعکس کند. از نظر او داستان وجودی است قائم‌به‌ذات و مستقل.



عطف کتاب

### هزار حکایت عارفان

«هزار حکایت و هزار عبارت عرفانی»، عنوان کتابی است از بهاءالدین خرمشاهی که به‌تازگی در نشر قطره منتشر شده است. این کتاب مجموعه‌ای است مفصل و حاصل کوششی چندساله و همان‌طور که از عنوانش هم برمی‌آید گزیده‌ای است از حکایات مهم‌ترین کتاب‌های عرفانی فارسی یا ترجمه‌شده به فارسی. خرمشاهی در بخشی از پیشگفتار کتاب درباره این مجموعه نوشت: «عارفان صاحب این آثار بی‌شبهه و بزرگ‌ترین صاحب‌نظران پرورده و پرورنده فرهنگ عرفانی اسلامی/ ایرانی، هستند. نگارنده همواره آرزو داشته است که دانشنامه/فرهنگنامه عرفانی در شاساندن شخصیت و آثار عرفا و شرح اصطلاحات عرفانی تدوین شود. تا دسترسی به اصلی‌ترین اطلاعات درباره استادان و شاگردان و داستان سیروسلوک و آثار هریک از عارفان آسان باشد». خرمشاهی

در ادامه به سنت نگارش کتاب‌های هزارمدخلی یا پرمدخلی اشاره کرده و به معرفی مهم‌ترین این آثار پرداخته است. «هزار حکایت و هزار عبارت عرفانی»، با «دستورالجمع‌نامه» آغاز می‌شود. این کتاب، انتری عرفانی به فارسی است و به احوال و زندگی و اقوال بایزید بسطامی مربوط است. این کتاب توسط شرف‌الدین محمد نوشته شده و سه مقدمه و هفت باب دارد. خرمشاهی در بخشی دیگر از پیشگفتارش درباره دامنه تاریخی این کتاب و نیز شیوه تدوین آن نوشته: «این کتاب نه تصحیح، بلکه گردآوری و به‌گزینی بیش از هزار حکایت و هزار عبارت از متون فارسی یا ترجمه‌شده به فارسی است. امیدواریم اثر/آثار مهم را از قلم نینداخته باشیم. مگر بعضی آثار فنی و دشوارخوان و دیرپاب، دامنه تاریخی این‌س کار از آغاز، یعنی عصر و آثار بایزید بسطامی و حلاج تا پایان قرن نهم است، یعنی جمعا هفت قرن. منابع نقل ما هشتاد و شش کتاب است، چنانکه پیش‌تر اشاره شد، نام این کتاب‌ها که به ترتیب سنوی یعنی تاریخ وفات صاحبان آثار آمده، در فهرست مندرجات هم همان نظم را دارد؛ و قبل از نقل از هر اثر، هریک را در یک صفحه معرفی کرده‌ایم.»

«هزار حکایت و هزار عبارت عرفانی» شامل ۹۵۶ حکایت و ۱۱۷۴ عبارت است و برخی از آثاری که در این کتاب مد نظر بوده‌اند عبارت‌از: اخبار حلاج، کشف‌المحجوب، کیمیای سعادت، اسرارالتوحید، فی‌مافی‌ه، کلیات سعیدی،دقیق‌الحقائق،مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه، چهل‌مجلس، فصل‌الخطاب و…

«هزار حکایت و هزار عبارت عرفانی» از چند حیث حایز اهمیت است و نخستین اهمیتش به نکته‌ای برمی‌گردد که خرمشاهی در پیشگفتار اشاره کرده و آن تدوین دانشنامه

یا فرهنگنامه‌ای عرفانی است. از این‌جا می‌توان گفت که این کتاب مناسبی برای شناخت مهم‌ترین آثار عرفانی فارسی و ضمناً کنار هم نشان‌دن حکایاتی از این آثار تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها را نمایان می‌کند. جز این، این اثر می‌تواند در داستان‌نویسی امروز نیز مورد توجه قرار گیرد چون در آن نمونه‌هایی از بسیاری متون حاشیه‌ای‌تر تاریخ ادبیات فارسی آمده است. آثاری که در این کتاب مورد توجه بوده‌اند،

بخشی مهم از سنت ادبی فارسی را تشکیل می‌دهند و در دوره‌ای که داستان‌نویسی ایرانی از سنت ادبی‌اش دور افتاده انتشار این کتاب یادآور اهمیت این آثار هم هست. در تدوین این کتاب، شهاب‌الدین خرمشاهی و عارف خرمشاهی همکاری داشته‌اند.



## هزار حکایت و هزار عبارت عرفانی

**بها،الدین خرمشاهی**

**نشر قطره**



شوق روزانه

سال سیزدهم • شماره ۲۶۱۴

**نگاه**

### علیه موزه‌های کردن ادبیات

**جواد لکزبان**: آئو کروزه استاد روان‌شناسی مدرسه عالی ارفورت و متخصص تحقیق در فرایندهای خواندن، نوشتن و انتقال مهارت‌های نویسندگی در کتاب «فن و هنر داستان‌نویسی» با عنوان فرعی «چگونه زندگی را در زبان بیان کنیم» یک‌بار دیگر داستان‌نویسی را به‌منزله امکان تعمق درباره زندگی و شیوهی بیان زندگی در زبان، به ما معرفی می‌کند. از نگاه او کسی که داستانی تعریف می‌کند، اغتشاش زندگی را به‌کمک ابزارهای زبانی به نظم درمی‌آورد و معنایی انسانی به آن می‌بخشد. داستان هنری نیز استثنا نیست. تفاوت فقط آنجاست که داستان هنری به شیوه‌های متداول روایی رضایت نمی‌دهد، بلکه برای بیان جنبه‌های واقعی و ممکن زندگی در بی صورت‌های بیانی بدیع است. داستان هنری اعمال و تجربه‌های ما را در قالب صورت‌های زبانی جدیدی بیان می‌کند تا ما از این طریق به درک ژرف‌تری از زندگی انسان برسیم.

در نظر کروزه نوشتن روایت‌ها فقط یک کنش نیست، نوعی سبک زندگی است: «نوشتن کیفیتی مراقبه‌گونه دارد. همه‌چیز متمرکز بر دست‌های است که در حین نوشتن حرکت می‌کنند. زبان کانونی یکپارچه می‌سازد که زندگی در آن تجلی می‌یابد. احساسات، تصاویر، ایده‌ها، تفکرات، صدا، حرکت و همه‌چیز به زبان منتقل می‌شود و با یکدیگر ارتباط می‌یابند. اگر موفق شویم که این انتقال را با موفقیت انجام دهیم، رفتار ما آن‌قدر متمرکز می‌شود که فراموش می‌کنیم کجا هستیم و چه می‌کنیم. در چنین حالتی در جریان نوشتن قرار داریم و احساس خلاقیت می‌کنیم. اگر فضایی ایجاد کنیم که با الگوی زمانی نوشتن هماهنگ باشد، آن‌وقت کندی کار لذت‌بخش هم می‌شود.»

کتاب در اولین فصل خلاصه‌ای اجمالی از هیافت‌های مختلف داستان‌نویسی ارائه می‌کند. فصل دوم مقدمه‌ای درباره نظریه روایت است. مضامین اصلی این فصل در بازده بخش تشریح شده‌اند تا روشن کند برای فهم چیستی داستان نویسی، واکاوی و دانستن چه وجوهی لازم است. فصل سوم شروع کار نویسندگی است. پس از طرح مسئله‌ای کوتاه درباره مشکلات اولیه، نویسنده می‌شود که خودتان متونی داستانی بنویسید. با این کار فرد استعداد داستان‌گویی طبیعی خود را می‌یابد. فصل چهارم درباره «خدمه رای» یا شخصیت‌های داستانی نویسنده است. این فصل نشان می‌دهد که چگونه می‌توان شخصیت‌های داستانی را طراحی کرد و قابلیت‌هایشان را آموزد. «خودتان شخصیت‌هایی را طراحی می‌کنید و درمی‌یابید که چگونه می‌توان به آنها جان بخشید.» فصل پنجم، فر روایت را معرفی می‌کند و توضیح می‌دهد که چگونه شخصیت‌های طراحی‌شده در فصل چهارم در بستر یک روایت قرار می‌گیرند. در قالب متون داستانی کوتاه نکاتی در این زمینه‌ها آموزش داده می‌شود؛ چگونه شخصیت‌ها به کنش واداشته می‌شوند و مولوئوک‌های درونی، توصیف‌ها و دیالوگ‌هایشان شکل می‌گیرد. فصل ششم به ساختار داستان می‌پردازد. اینکه چگونه سنگ‌بنای روایت‌ها گذاشته می‌شود. درحالی‌که قبل از این فصل فقط عناصر منفرد داستانی مدنظر بوده‌اند، در این فصل عملاً داستان به جریان می‌افتد و موقعیتی مهیا می‌شود تا اصول مختلف ترکیب‌بندی به آزمون گذاشته شود. در فصل هفتم با برخی از ابعاد هنری نویسندگی آشنا می‌شویم؛ مواردی مانند شکل‌دهی به فرایند نوشتن، یافتن مواد و مضامین داستانی مناسب و بازنویسی و پرداخت متون. در فصل آخر یعنی هشتم هم یک بار دیگر مبنای نویسندگی مرور می‌شوند و مضامین مهم مرتبط با بحث مطرح می‌شود. در بحثی جالب در کتاب، کروزه می‌نویسد: «ادبیات آشکارا موفق شده است که در کانون توجه قرار گیرد. صحبت از فقدان واکنش عمومی



**فن و هنر داستان نویسی**  
**اتو کروزه**  
**ترجمه بهیمان کی‌فرخی**  
**انتشارات اختران**

نسبت به آثار چاپ‌شده در ورتین‌ها نیست. به‌ندرت کتابی چاپ می‌شود که به‌شکلی نوعی وارد موزهی ادبیات نشود. اثر آفرایند خلق آن‌جا می‌شود، تحلیل، نقد و مقوله‌بندی می‌شود و در کتابخانه‌ها قرار می‌گیرد. پذیرفته و ستایش می‌شود یا این‌که طرد و پاره می‌شود. همان‌طور که جان دیویی خاطرنشان می‌کند، در هر دو صورت، کتاب شسیتی موزه‌های و از زندگی جدا می‌شود. موضوع ما نسبت به آثار ادبی فرهنگ‌مان مانند مسئول مرمت و نگهداری از بناهای تاریخی است؛ مبهوت‌شان می‌شویم و از آن بی‌تفاوتی نمی‌کنیم، اما نمی‌پرسیم که این چیز جدید آن‌کجا آمده است.» به نظر کروزه «موزه‌های کردن ادبیات» مانع از آن می‌شود که نوشتن مهارتی آموختنی تلقی شود. این روند با اسطوره‌های خلاقیت ادبی ارتباط تنگاتنگی دارد و به مرز این توهم نزدیک می‌شود که میان مردم عادی و هنرمندان، ورطه‌ای گذرناکردنی وجود دارد. ما باید یاد بگیریم بفهمیم که زیبایی‌شناسی هنر و زیبایی‌شناسی روزمره متعلق به جهان‌های مجزایی نیستند و با یکدیگر پیوند دارند. اثر خواننده نباید مانند اشیای موزه و بازدیدکنندگان از یکدیگر جدا شوند، بلکه اثر و خواننده با پیوندی زیبایی‌شناختی با هم یکی شده‌اند. آنچه اثر و خواننده را از هم جدا می‌کند، هریمز خوانندگان از عمل نوشتن است که راه به شکل‌گیری توهم نوع هنری می‌دهد. جا دارد که داستان نویسی ادبی و داستان‌گویی روزمره را به‌هم نزدیک کنیم. ما از طریق داستان‌نویسی و داستان‌گویی، فرهنگ، تهاجم و فضای همزیستی‌مان را شکل می‌دهیم، اما در همان حدی که با دانش علمی یا سیاست هم این کار را می‌کنیم. داستان‌هایی که تعریف می‌کنیم، امکانات ادراک زندگی را وسعت می‌بخشند و به‌شکلی بیوسته آن را تغییر می‌دهند. آنچه به محاق رفته همین تأثیر ادبیات است و از این بابت که ما با جهان تخیلی همانند جهان واقعی برخورد می‌کنیم، مهم‌تر و محورتر هم شده است. ولی تخیل هر دوی اینهاست: تأویل جهان حاضر و خلق یک جهان بدیع. تخیل مانند این‌های عمل می‌کند که تصویر دریاقتی را تغییر و شکل می‌دهد، طوری که دیگر نمی‌دانیم تصویر اولیه بدون آنچه چیه بوده است. ما مدت‌هاست دوتر از تأکید می‌یادماندنی بر نقش داستان نویسی به‌منزله جریان اصلی فرهنگ بالروزم آموزش نظام‌مند آن دارد: «بیام روشن این کتاب ایفای سهمی در بالاروزم جایگاه داستان‌نویسی و داستان‌گویی تا حد جریان اصلی فرهنگ است؛ چیزی که نباید به هنر و رسانه‌ها واگذار شود. اگر جریان اصلی فرهنگ فاقد مؤلفه‌ای ادبی باشد، ادبیات رشد نمی‌کند و نسل جوان بر شالوده‌های به‌غایت ضعیف رشد می‌یابند. اما داستان نویسی ادبی دارای استدلالاتی در خطمشی‌های فرهنگی و علوم تربیتی است. فرایبری توانایی داستان‌نویسی تخیلی، بازتاب‌های مهمی در هنرجویان دارد. این توانایی افق‌های متفکرانه‌ی بدیعی می‌گشاید و خلاقیت اجتماعی، روانی و زبانی را آزاد می‌کند.» این یکی از رموز ناگشوده‌ی فرهنگ ماست، چرا به‌جای این‌که توانایی داستانی و فهم داستان را به‌شکلی نظام‌مند و در آکادمی آموزش دهیم، آن را فقط برعهده هنرجویان خود‌آموز ادبیات و کارگاه‌های داستان گذاشته‌ایم.