# نقش داستان در سینما

مهدی ایوبی

## ساختمان داستان

### داستان چیست؟

تاکنون تعریف‌های متعدد و متنوعی توسط نویسندگان و منتقدان در این مورد شده است. این تعریف‌ها صرفنظر از صحت و سقم آن‌ها طیف گسترده‌یی را شامل می‌شود که بسته به دیدگاه نویسنده‌ها همواره در نوسان بوده است.

**رضا براهنی**[1] داستان را توالی زمانی حوادث به صورت طبیعی آن می‌داند و آن را یکی از عناصر قصه به‌شمار می‌آورد و به کل قصه؛ و در ادامه می‌نویسد:

«قصه فرمی است که در آن، ترتیب و توالی زمانی، به‌علت دخالت تعمد هنری، و یا دست ساختاری هنر، به‌هم خورده است، و به صورت تعبیه حوادث دیگر صورت زمانی آن‌ها نیست، بلکه صورت هنری آن‌ها است که در آن زمان و فضا، و یا قطعات آن‌ها جابه جا شده‌اند تا فرم هنری آفریده شده باشد»[2].

**جمال میرصادقی**[3] تعریف‌های متعددی از داستان به‌دست می‌دهد:

داستان تصویری است عینی از چشم‌انداز و برداشت نویسنده از زندگی[4].

داستان، نمایش کوششی است که سازگاری افکار و عواطف را موجب می‌شود[5].

داستان اصطلاح عامی است برای روایت یا شرح و گزارش حوادث. در ادبیات داستانی عموماً داستان نمایش تلاش و کشمکشی است میان دو نیروی متضاد، و یک هدف[6].

داستان یک سلسله وقایع حقیقی یا غیر حقیقی است که به‌طور زنده و آمیخته با جزئیات بیان شده باشد، به‌نحوی که متخیله‌ی خواننده یا مستمع بتواند آن‌ها را آناً محسم کند[7].

داستان اساس همه‌ی انواع ادبی است، چه روایتی، چه نمایشی. از این نظر داستان ممکن است ماده‌ی خامی باشد برای همه‌ی اشکال ادبیات داستانی[8].

در این تعریف‌ها آنچه مهم است این که سازگاری افکار و عواطف ریشه در بوطیقای ارسطویی دارد و زمان و فضایی که، دخالت هنرمندانه‌ی هنرمند این دو عنصر را آن‌گونه به کار می‌گیرد که لازمه‌ی یک اثر هنری است.

در این مقوله سعی بر این خواهد بود تا زمان و فضا را که دو رکن اساسی هر اثر سینمایی است مورد بررسی گسترده‌تر قرار داده و از این رهگذر تشابهات و وجوه افتراق این دو را در داستان و سینما مورد ملاحظه قرار دهیم.

داستان نیز همانند دیگر آثار هنری ساختمان و ساختار خاص خود را دارد. این ساختار بسته به نوع نگرش و دیدگاه داستان‌نویس، متفاوت است. اما در همین تفاوت‌ها نیز می‌توان عناصر مشابه را به‌وضوح دید. آنچه که موجب می‌شود این عناصر به اشکال و صور مختلف مورد استفاده قرار گیرند همانا سبک و شگردهای خاص نویسنده است.

ساختمان داستان در قصه‌های قدیم ایران همواره بر چهار عنصر اساسی استوار است:

۱) عامل زشت و زیبا، ۲) عامل قهرمانی، ۳) عامل تصادف و اتفاق، ۴) عامل خیر و شر. عناصر اولیه در این گروه قصه‌ها دائماً به‌طریقی در بافت‌های متنوع قصه‌های بلند تکرار شده‌اند که می‌توان آن‌ها را از نظر ساختمان عمدتاً به سه گروه تقسیم کرد:

**گروه الف:** داستان‌هایی به شیوه‌ی قصه در قصه. دارای یک محور اساسی که تعدادی ماجراهای فرعی و مجزا حول آن قرار دارد. قصه معمولاً با بحران آغاز می‌شود و این یکی از اساسی‌ترین شگردهای این نوع قصه‌ها است. در هزارویکشب و جهل طوطی که از یک مجموعه‌ی عظیم قصه‌های کوتاه تشکیل شده‌اند، شخصیت اصلی درون قصه‌ها حرکت ندارد و کمتر تحلیل دقیق شخصیتی از آن به‌طور مستقیم به‌دست داده می‌شود. هر قصه به تنهایی دارای شخصیت‌ها، بحران‌ها، انتظار، اوج، تضاد، گره‌گشایی و پیام است. این نوع کالبدسازی و ساختمان آفرینی به خاطر تنوعش بیشتر کشش و هیجان را به‌دست می‌دهد و تصویرگرایی و عمل، اساس این نوع قصه‌ها است. **گروه ب: قصه‌های خطی** مثل امیرارسلان نامدار که با یک حادثه آغاز می‌شود. **گروه پ: قصه‌های موازی** که دارای قهرمان‌های متعدد هستند و وقایع در محل‌های متعدد به موازات هم پیش می‌روند، همانند اسکندرنامه[9].

این چهار عنصر اساسی در ساختمان قصه‌های قدیم را می‌توان به‌وضوح در بسیاری از فیلم‌های سینمایی ایران پی گرفت. عناصری که اگر چه در قصه‌های قدیم به خاطر بافت و شکلشان تقریباً پذیرفتنی جلوه می‌نمایند، اما هنگامی که به عرصه‌ی تصویر کشیده می‌شوند چندان معقول و پذیرفتنی جلوه نمی‌کنند و این نوع سینما همواره در پی آن بوده و هست که صرفاً داستانی را تعریف کند، آن‌هم داستانی نازل که با مدیوم خود یعنی سینما چندان مطابقتی ندارد و حد اعلای آن کلماتی است که به تصویر تحمیل شده و در این گونه سینما ـ فیلم‌ها ـ تنها چیزی که جا ندارد **تصویر، بافت تصویر، انگیزه‌های منطقی دراماتیک، کنش و واکنش شخصیت‌ها نسبت به حوادث و شخصیت‌پردازی اصولی و دراماتیزه شده است.** تنها حادثه‌ای (عامل تصادف و اتفاق) به‌وجود می‌آید

تا توسط قهرمانی (عامل قهرمانی) بر شر (عامل خیر و شر) پیروز شده و (زشت با زیبا) را به‌عنوان پیام اصلی به تماشاگر بقبولاند. این گونه فیلم‌ها همان‌قدر ابتدایی و دور از سینما و ادبیات واقعی هستند که پاورقی‌های سبک در جامه‌ی کلمات فاخر.

**«چهار بُعد زمان، مکان، علیت و زبان، ارکان اساسی هر قصه را تشکیل می‌دهند».**

قصه و داستان امروزین از اصول کلیشه‌ای پیروی نمی‌کند. اگر قهرمانی وجود دارد این قهرمان آن‌قدر واقعی و با گوشت و پوست و خون است که انگار خودت هستی، یا اگر به این سو و آن سویت نگاه کنی او را می‌بینی، همسایه‌ای، کارگر کارخانه‌ای، کارمند اداره‌ای، راننده‌ای، گدایی و یا... قهرمانان حقیقی داستان‌ها همین‌ها هستند و عرصه‌ای که برای جدال در مقابلشان گسترده شده نه جنگ با اژدهای هفت سر و دیو شاخ‌دار، بل زندگی است. زندگی خوش و سعادت بار، زندگی نکبت آلود و پرادبار. اگر قصد هم نشان دادن خیر و شری است؛ این دو، در نهاد شخصیت‌ها نیست، فطری و ازلی و ابدی نیست، در واقع تابعی از شرایطی که قهرمان ـ یا ضدقهرمان ـ در آن زندگی می‌کند. قهرمان در این گونه داستان همواره کسی است که در پی تغییر زندگی خویش است و نه تنها زندگی خویش، که زندگی انسان و انسانیت. عناصری که برای این گونه داستان ـ داستان امروزین ـ می‌توان برشمرد: **۱) طرح و توطئه، ۲) شخصیت سازی، ۳) زمینه** است.

جمال میرصادقی در کتاب «عناصر داستان» به جای واژه‌ی «طرح و توطئه» واژه‌ی «پی‌رنگ» را برمی‌گزیند که از دو کلمه‌ی پی + رنگ ترکیب شده. پی *(Pay)* به معنای بنیاد، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش. بنابراین روی هم «پی‌رنگ» به معنای «بنیاد نقش» و «شالوده طرح» است و معنای دقیق و نزدیک برای *Plot*.

اگر بخواهیم وارد مبحث فوق شویم و تنها به معنای طرح و توطئه یا پی‌رنگ التفات داشته باشیم و تعریف ارسطو را که پی‌رنگ را «تنظیم کننده‌ی حوادث» و تقلید از «عمل» دانسته مقدم بشماریم، دچار اشکال خواهیم شد زیرا ارسطو توالی طبیعی حوادث را مدّنظر دارد و نه ترتیبی که ممکن است نویسنده بنابر سلیقه و ذوق خود یا فضا و زمینه‌ای که داستان ایجاب می‌کند با پس و پیش کردن حوادث به داستان بدهد و هنگامی که از «تقلید از عمل» سخن می‌گوید این تقلید باید که آغاز، میانه و پایانی داشته باشد. هر داستانی آغازی دارد؛ اما نه آغازی که ناگزیر، پس از چیز دیگر نیاید. زیرا در داستان‌های بسیاری آغاز به صورت کلاسیک وجود ندارد ـ همان‌گونه که در سینما ـ و درباره‌ی پایان نیز که پس از آن چیزی نباشد با توجه به ساختارهای تازه‌ی ادبیات و سینما هم جای شک و شبهه وجود دارد. شاید از نظر زمانی چه در یک داستان و چه در یک فیلم نقطه‌ای به‌عنوان نقطه‌ی پایانی داشته باشیم، اما هنر واقعی و هنرمند واقعی و اثر هنری خلاق اثری است که پس از پایان تازه آغازی در ذهن مخاطب ایجاد

**ساختمان داستان در قصه‌های قدیم ایران همواره بر چهار عنصر اساسی استوار است:**
**۱) عامل زشت و زیبا، ۲) عامل قهرمانی، ۳) عامل تصادف و اتفاق، ۴) عامل خیر و شر.**

کند چه در محدوده‌ی خود اثر و چه در مخیله‌ی مخاطب.

این را می‌دانیم که اصول برشمرده توسط ارسطو درباره‌ی **«تراژدی»** عنوان شده است، و برای تراژدی سه وحدت را موردنظر داشته و این‌ها **«وحدت مکان»**، **«وحدت زمان»** و **«وحدت موضوع»** می‌باشند ولی اکنون در ساختار نمایش‌ها کمتر با چنین تقسیم‌بندی مشخصی مواجه هستیم.

زمانه، زمانه دیگری است و اکنون ـ شاید ـ مخاطب صرفاً برای تزکیه و تهذیب نیست که رو به سوی اثر هنری به‌خصوص نمایش و سینما می‌آورد. چیزی فراتر از آن؛ یادگیری، تفکر، جستجو درباره‌ی زندگی، انسان، سرنوشت، بشریت، فی و مافی‌ها و... دل مشغولی تماشاگر اکنون است. هر چند شاید به زمان دیگر همه‌ی این‌ها که برشمردم و بسیاری که عنوان نکردم در نهایت به همان تزکیه و تهذیب برسند یا چیزی که همان مفهوم را داشته باشد.

طرح و توطئه یا پی‌رنگ اساس هر داستان منسجم، و حادثه واحد هر قصه است. واحد حادثه عمل و واحد عمل تجربه، تجربه‌ای که ظرفیت عمل، حرکت و انگیختن را داشته باشد. هر قصه (داستان) شخصیت و یا شخصیت‌هایی دارد که حوادث بر او وارد می‌شوند ـ یا او بر حوادث وارد می‌شود ـ و در زمینه‌ای که با محتوی و شکل داستان جدایی‌ناپذیر است دست به عمل می‌زند؛ به‌عبارت

دیگر: مگر شخصیت چیزی است جز آنکه حادثه‌ی داستان تعیین می‌کند؟ و مگر حادثه، چیزی جز تشریح و تصویر اشخاص داستان، می‌تواند باشد؟

تفکیک کامل اجزاء داستان از یکدیگر غیرممکن است. این اجزاء و عوامل آنچنان در هم تنیده هستند که نمی‌توان یکی را از دیگری به‌عنوان یک جزء تنها و عامل مطلق مورد بررسی قرار داد.

«رضا براهنی» عوامل قصه را **تجربه**[10]، **جدال**[11]، **حادثه**[12]، **داستان**[13]، **طرح و توطئه**[14]، **شخصیت**[15]، **زمینه**[16]، **محیط**[17]، **لحن**[18]، **الگو**[19] می‌داند[20].

**هنرمند همواره در مورد چیزی می‌نویسد یا اثری خلق می‌کند که نسبت به آن اشراف داشته باشد، چه در غیر این‌صورت اثرش جدا افتاده و منزوی می‌ماند.**

آن‌چه در مورد تجربه می‌توان گفت اینکه: هنرمند همواره در مورد چیزی می‌نویسد یا اثری خلق می‌کند که نسبت به آن اشراف داشته باشد، چه در غیر این‌صورت اثرش جدا افتاده و منزوی می‌ماند. نویسنده (داستان‌نویس) آن‌چه را که تجربه کرده ـ اعم از مسائل خانوادگی، مذهبی، سیاسی، اجتماعی و... زیرذره‌بین قرار داده و آن تجربه را همچون ماده‌ی خامی برای مطالعه و نگریستن وغور و تفکر ـ در اطراف و جوانب آن ـ برمی‌گزیند و هنگامی که اطمینان حاصل نمود که این تجربه می‌تواند شکل هنری به خود بگیرد و اصولاً ظرفیت عمل، حرکت و انگیختن دارد به مصاف آن می‌رود. در این بررسی‌ها، تجربه است که نویسنده به آن جهت مشخص می‌دهد ـ جهتی که با جهان‌بینی وی همسو است ـ و بین تجربه‌های یک آدم با دیگران جدالی ایجاد می‌کند و همین جدال ما بین شخصیت‌های یک داستان است که حادثه را به‌وجود می‌آورد. به‌طور کلی نویسنده در تمام مراحل خلق اثر با تجربه به عنوان عنصری مهم رودررو است. ابتدا مواد خام قصه را به عنوان تجربیاتی شکل نیافته، بعد جهت مشخص دادن به مواد خام و آن‌گاه؛ طرح نویی که در عین مطابقت داشتن با زندگی، حشو و زوائد آن را گرفته باشد.

پیش از این در مورد حادثه نوشته شد اما، حادثه نه به معنای واقعه‌ای بیرونی بل هم بیرونی و هم درونی موردنظر می‌باشد، چون تنها در این صورت است که خواننده (بیننده) میان عوامل ذهنی و عوامل عینی می‌تواند موازنه‌ای برقرار کند و حادثه را به‌گونه‌ای بخواند ـ یا ببیند ـ که عوامل درونی و عوامل خارجی هم‌سنگ هم باشند. کوتاه سخن این که داستان باید به‌گونه‌ای باشد که تأثیر واحد بر روی خواننده بگذارد. به‌طور کلی «جدال»، ستیز میان دو نیرو است، نوعی موقعیت است که حادثه بر اساس آن امکان وقوع می‌یابد. حادثه، تصادف نیست زیرا حادثه به خودی خود اتفاق نمی‌افتد بلکه جدالی وقوع آن را ممکن می‌سازد. بسیاری از عوامل طرح و توطئه را به آسانی در حادثه می‌توان باز یافت، طرح و توطئه داستان را از شکل ساده به سوی شکلی پیچیده و هنری سوق می‌دهد که تمام این‌ها در زمینه و محیطی امکان وقوع می‌یابند و این زمینه (محیط) باید به گونه‌ای ساخته و پرداخته شود که خواننده بی‌واسطه‌گی آن را احساس کند. به دیگر سخن حادثه، افکار، احساس‌ها، اعمال و انگیزه‌های یک شخصیت را فاش و آشکار می‌سازد و شخصیت را به گونه‌ای منطقی‌تر و بهتر می‌شناساند.

«گوستا و فریتاک» درباره‌ی طرح و توطئه هرمی ساخته است که به نام **«هرم فریتاک»** معروف است. فریتاک آغاز طرح و توطئه را از (الف) که **«مقدمه»** نامیده می‌شود شروع می‌کند و بعد به (الف ۱) که **«لحظه‌ی انگیزش»** طرح و توطئه نامیده می‌شود اشاره می‌کند که تا حدی پس از مقدمه، سرچشمه و منبع عمل است. پس از این مرحله، طرح و توطئه وارد مرحله‌ی **«عمل در حال صعود»** می‌گردد و بعد در قله‌ی هرم به **«اوج»** می‌رسد و آن‌گاه قوس نزولی که در آن دو عنصر مشخص به چشم می‌خورد آغاز می‌شود: یکی **«عمل در حال نزول»** و دیگری **«عاقبت»** که در نقطه‌ی مقابل

مقدمه قرار گرفته است[21].

اگر به گونه‌یی مختصر درباره اجزای داستان نوشتم، درباره‌ی **«شخصیت»** به گونه‌ای گسترده‌تر باید نظر انداخت، زیرا بدون شخصیت اصولاً داستانی وجود خارجی ندارد. **تجربه، جدال، حادثه، طرح و توطئه، داستان، زمینه، محیط، لحن**، همه و همه حول محور وجودی شخصیت شکل می‌گیرند. شخصیت عنصری است که بدون پرداخت اصولی به آن به حد کمال نخواهد رسید.

**«فورستر»** در کتاب خود **«جنبه‌های رمان»** شخصیت‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کند: **«شخصیت‌های ساده»** و **«شخصیت‌های جامع»**. شخصیت ساده، شخصیتی است که راکد است، در مقابل حوادث همیشه رفتاری یکسان دارد و هرگز رفتار بعدی‌اش ناقض رفتار قبلی‌اش نیست و حادثه در او چندان تأثیری ندارد. شخصیت جامع، شخصیتی است که از طریق اعمال ضد و نقیض و احساس‌های گوناگون، دچار دگرگونی می‌شود و در مقابل موقعیت‌های مختلف، رفتارهای متفاوت از خود نشان می‌دهد. تقسیم‌بندی شخصیت به گونه‌ای که فورستر متذکر می‌شود دال بر این نیست که شخصیت‌های ساده، کم‌ارزش هستند و اگر در اثری مورد استفاده قرار گیرند سطح آن اثر نازل می‌گردد، بل شخصیت ساده هم می‌تواند جذاب باشد اما چیزی که در داستان، شخصیت پیچیده را مهم‌تر جلوه می‌دهد همان رمز و راز نهفته در وجود چنین شخصیت‌هایی است.

شخصیت‌پردازی چه در داستان و چه در فیلم بستگی مستقیم دارد به تفکرات و اعمال آن‌ها و برخورد خالق اثر با این عنصر. شخصیت‌های پرورده شده توسط نویسنده ـ داستان‌نویس ـ حتی‌الامکان بایستی وجود خارجی داشته باشند، یعنی بتوان برایری در اجتماع برای آن‌ها یافت، البته این بدین‌مفهوم نیست که اگر شخصیت ما به ازای خارجی نداشت آن شخصیت غریب و دور از ذهن می‌نماید بلکه این ارتباط مستقیم دارد با نحوه‌ی پرداخت شخصیت. چه، انگیزه‌های عمل چنین شخصیتی است که او را معقول و واقعی جلوه می‌دهد ـ حتی اگر ما به ازای خارجی نداشته باشد ـ اگر انگیزه‌ها منطقی باشد چنین شخصیتی در حوزه‌ی خیال خواننده به واقعیت می‌پیوندد و نباید فراموش کنیم که هر شخصیتی به هر شکل زاده‌ی تصور خاص نویسنده است و در بستر آفریده شده توسط وی به حرکت در می‌آید. پس برای قابل قبول جلوه دادن چنین شخصیتی داستان‌نویس بایستی به کنه وجودی شخصیت راه بیابد و او را به بهترین شکل ممکن به ما بشناساند. گاه داستان‌نویس برای معرفی و شناساندن شخصیت از شرح و توضیح مستقیم یاری می‌گیرد و به‌عبارت دیگر شرح و تحلیل رفتار و اعمال و افکار وی را توضیح می‌دهد، گاه از وجود دیگر شخصیت‌ها برای معرفی یک شخصیت استفاده می‌کند، که این برمی‌گردد به منظری که نویسنده برای داستان خود انتخاب می‌کند. اما بهترین و مناسب‌ترین شیوه برای شناساندن شخصیت از طریق اعمال، کنش و واکنش‌های خود شخصیت شکل می‌گیرد، در این شیوه ما با خود شخصیت، اعمال، رفتار، تفکرات و نحوه‌ی برخوردش با حوادث روبروئیم و صدایی خارجی او را برای

ما تفسیر و تعریف نمی‌کند. ـ چنین شخصیت‌پردازی‌یی در سینما که اصولاً رسانه‌ی تصویر است بستر مناسبی است برای شخصیت‌پردازی. ـ روش دیگری که به‌خصوص در داستان‌های موسوم به «جریان سیال ذهن» به کار گرفته می‌شود درون‌کاوی شخصیت است، داستان‌نویس بدون شرح و تفسیر و تنها از طریق تفکرات آگاه یا ناآگاه، شخصیت را معرفی می‌کند، به این صورت که ما با نمایش اعمال و کنش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت، غیرمستقیم وی را می‌شناسیم. شخصیت‌های ایستا، شخصیت‌های پویا، شخصیت‌های قالبی، شخصیت‌های قراردادی، شخصیت‌های نوعی، شخصیت‌های تمثیلی، شخصیت‌های نمادی و شخصیت‌های همه جانبه گونه‌های مختلفی هستند که هر یک در فضا و زمان و بستر حوادث شکل می‌گیرند، هیچ یک بر دیگری ارجحیت ندارند بلکه هنگامی از دید ما ارجح می‌شوند که داستان‌نویس به خوبی بتواند آن‌ها را به ما بشناساند.

## زمان و مکان در داستان

هر داستانی در مکان و در زمان امکان رشد و گسترش می‌یابد. **زمان و مکان** دو رکن از ارکان اساسی هر داستانند. تصور اینکه داستانی بدون زمان و بدون مکان باشد تقریباً محال است زیرا داستان‌هایی که تحت عنوان بی‌زمان و بی‌مکان خود را معرفی می‌کنند، هم دارای زمانند و هم در مکانی اتفاق می‌افتند و تنها ذهن پویاتری برای یافتن زمان و مکان در این گونه داستان‌ها لازم است. ما به عنوان انسان‌هایی که زندگی می‌کنیم مراحل مختلف زمانی را در مکان‌های مختلف ـ شاید هم ثابت ـ می‌گذرانیم. صبح، ظهر، عصر، غروب، شب، نیمه شب، سپیده دم،... این‌ها زمان‌هایی هستند که وجود دارند. خانه، خیابان، محل کار، فروشگاه، اتوبوس و... و این‌ها مکان‌هایی است که سال‌های زندگی را در آن‌ها سپری می‌کنیم. حتی داستان‌هایی که خود را بی‌مکان و بی‌زمان معرفی می‌کنند، در بستر خاص زمانی و مکانی آفریده شده توسط نویسنده جریان دارند. ممکن است زمان، زمان قراردادی نباشد، در هم، آشفته و مغشوش بنماید ولی در هر صورت زمان است. زمان داستانی که ذهنیت خاص نویسنده برای القای فکر یا اندیشه‌یی در مخاطب به‌وجود آورده و مکان نیز به همچنین، چه گونه می‌توان داستانی را تصور کرد که در «هیچ مکان» اتفاق می‌افتد؟ این هیچ مکان ـ ناکجا آباد ـ چه گونه توسط نویسنده توصیف می‌شود که شکل مکانی ـ هر چند غیر واقعی، ذهنی، تخیلی ـ به خود نمی‌گیرد؟

زمان در داستان به انحاء و اشکال مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرد، گاه زمان خطی و مستقیم و قراردادی و گاه زمان درهم شده و مغشوش و گاه برشی از یک زمان خاص و... چه از زمان مستقیم در داستان استفاده کنیم و چه از زمان غیرمستقیم، اصل بر این است که زمان به عنوان عنصری کارآ در تبیین شخصیت و حوادث نقش مهمی ایفا می‌کند ـ عامل زمان در سینما بحثی به مراتب گسترده‌تر، پیچیده‌تر و غنی‌تر به‌دست می‌دهد که در جای خود به آن می‌پردازیم.

در داستان‌های گوناگون زمان به صور مختلف مورد استفاده قرار گرفته و می‌گیرد. گاه زمان تاریخی یک واقعه مدّنظر است (داستانی درباره مشروطیت) گاه زمان ذهنی (زمان حال، زمان گذشته، زمان آینده و زمانی که در ذهن شخصیت وجود دارد) و برخی مواقع جمع تمام زمان‌های ذکر شده. آنچه در استفاده از زمان در داستان مهم است این است که، زمان واقعه با بافت و ساختار داستان هماهنگی لازم را دارا باشد و تنها به‌عنوان **«بازی با زمان»** مورد استفاده قرار نگیرد، چه زمان حتی می‌تواند شخصیت محوری یک داستان باشد.

## واقعیت داستانی و واقعیت حقیقی

بحث میان واقعیت حقیقی و آنچه که به عنوان واقعیت هنری ـ و در اینجا داستانی ـ مرسوم است؛ دیرپا، جذاب، پرکشش و همیشگی بوده و خواهد بود. هنرمندان گذشته و اکنون از قصه‌نویس تا نقاش و فیلم‌ساز و پیکرتراش، از هر دسته و گروه فکری و ایدئولوژی برآنند که اثر خلق شده‌شان برگرفته از واقعیت است ـ البته بحث آن دسته از هنرمندان که با واقعیت چندان سر سازگاری ندارند یا واقعیت را به گونه‌یی دیگر می‌بینند و منتقل می‌کنند در این بخش نیست ـ «رئالیست‌ها» که خود را پدر و قیم واقعیت می‌انگارند بیش از همه بر این امر تأکید و اصرار دارند. حرف این نیست که ایشان تا چه میزان درست می‌گویند و اصولاً استدلال آنها بر اصول هنری استوار است یا نه، بلکه حرف این است که: آیا واقعیت از دید تک تک انسان‌هایی که بر روی کره‌ی خاکی زندگی می‌کنند به یکسان مشاهده، تجزیه و تحلیل و در نتیجه دریافت می‌گردد؟ و دیگر اینکه، حتی به فرض محال که واقعیت از دید همه‌ی انسان‌ها یکی باشد این واقعیت، بایستی به همان شکل در یک اثر هنری بازتاب یابد؟ اگر به این فرضیه‌ی موهوم پاسخی به مراتب موهوم‌تر بدهیم، که: آری باید به همان شکل بازتاب یابد. حال پرسش این خواهد بود: پس تفاوت میان هنرمند به عنوان خالق اثر هنری با تک تک انسان‌های دیگر در چیست؟ و مگر نه با پذیرفتن این فرضیه‌های موهوم ـ و در نتیجه واقعیت به‌صورتی که هست ـ می‌توان این گونه نتیجه گرفت که پس تمامی انسان‌ها هنرمندند و صاحب اثر هنری؟ حللی که در این جا به‌وجود می‌آید این است که: هنرمند نه از نظر ظاهری، که ماهیتاً با افراد غیر هنرمند تفاوت دارد وگرنه چه لزومی داشت که نام هنرمند بر او اطلاق گردد.

«روند خلاقیت در هنر مستلزم اندیشیدن بر اساس تخیل است، تخیل به‌وسیله‌ی دنیای عینی در ذهن هنرمند ریشه می‌گیرد. حتی هنگامی که هنرمند به ابداع چیزی دست می‌زند که می‌داند از مرزهای عین نمائی نیز گذشته، در واقع، کاری نکرده است مگر تجدید سازمان دادن و شکل تازه بخشیدن به

اجزای تشکیل دهنده‌ی آن چیز کاملی که ما آن را واقعیت می‌نامیم»[۲۲].

بنابر نقل قول پیش شاید این پرسش به‌وجود آید که آیا این نقل قول ناقص نوشته‌ی پیش از آن نیست؟ نه؛ زیرا پیش از آن از **«واقعیت به‌صورتی که هست»** نام بردم و اعتقادم بر این است که اگر واقعیت را همان گونه که هست و بدون استفاده از عنصر تخیل و نه خیالی و خیال‌پردازانه که بحثش جای دیگری است ـ بازسازی یا دوباره سازی کنیم کاری نکرده‌ایم و اصولاً اثری هنری به‌وجود نیاورده‌ایم. درست که ذهن مخیل از عناصر واقعی استفاده می‌کند، ـ چه در غیر این‌صورت اثری تجریدی و تک بعدی پدید می آید ـ اما شکل، قالب و تجدید سازمان دادن به همان عناصر واقعی است که یک اثر هنری را از یک گزارش مجزا می‌سازد. زیرا گزارش واقعی از یک قتل، یک عارضه‌ی اجتماعی و... اگر چه واقعی است و تمام جزئیات مربوط را در خود داراست، اما فقط و فقط یک گزارش است و با داستان یا فیلم و حتی نقاشی که از این گزارش واقعی تهیه شده فرسنگ‌ها فاصله دارد، زیرا ذهن هنرمندانه خالق اثر تنها مواد خام این گزارش واقعی را گرفته و واقعیتی دیگر ـ واقعیتی داستانی یا تصویری ـ از آن پدید می آورد.

برخورد با واقعیت صرف در شعر و موسیقی مبتنی بر اصول هنری اصولاً جایی ندارد. چه گونه می‌توان یک قطعه موسیقی را با واقعیت روزمره و صرف باز شناخت؟ و در کدامین شعر می‌توان حتی ردی گنگ و محو از عنصری به نام واقعیت جاری یافت؟ دو هنری که یکی بر صوت و دیگری بر واژه استوارند. آیا صدای یک اتوموبیل، یک انفجار، جاری بودن رودخانه شعر است یا موسیقی است؟

خرافه‌های رایجی به قول «هوشنگ گلشیری» در مورد داستان وجود دارد که این خرافه‌ها عبارتند از:

**۱) داستان آیینه‌ی تمام نمای زندگی است. ۲) داستان بازآفرینی واقعیت است. ۳) داستان باید حقیقت‌نما باشد.**

وی بر این اصول پافشاری می‌کند که:

**داستان بیشتر واقعیتی است داستانی در تقابل با واقعیت موجود.**

زیرا:

**۱) در عرصه‌ی زبان کلمه خود شیء نیست، و همچنین است خود حادثه و روایت ما از آن، آن‌هم با استفاده از زبان.**

**۲) نویسنده به‌دلیل استفاده از نظرگاه ـ منظری که از آن به‌وقایع داستان می‌نگرد ـ واقعیت را داستانی می‌کند، پس به جای اصل حقیقت باید اصل آشنایی‌زدایی را پذیرفت، یعنی نویسنده وقتی واقعیتی موجود را از چشم‌اندازی متفاوت با چشم‌انداز ما می‌نگرد به این قصد نیست تا حقیقت یا چیزی شبیه آن را به ما بنماید، بلکه می‌خواهد دنیایی بیافریند متفاوت با آنچه ما می‌بینیم یا بر اساس آن عمده و فرعی کردن‌ها به ما تحمیل کرده‌اند تا ببینیم.**

**۳) توالی وقایع در داستان نه به تبعیت از توالی آن‌ها در واقعیت، بلکه بر اساس اصل علت و معلول (به قول فورستر) است و نیز با عنایت به درون مایه‌ی داستان. پس اینجا نیز اصل آشنایی‌زدایی صادق است و نه خرافه‌های شایع[۲۳].**

چشم‌انداز متفاوت نویسنده بر واقعیت جاری به این دلیل واضح است که همگان واقعیت جاری را می‌بینند، اما هنگامی این واقعیت هنری می‌شود که نویسنده به‌عنوان واسط و از دریچه‌یی دیگر، دریچه‌یی تازه که به ذهنیت‌ها نیز راه می‌یابد، این واقعیت را به مخاطب منتقل می‌کند.

حرکت، عمل، حادثه برخلاف واقعیت حقیقی در واقعیت داستانی شکلی دیگر به خود می‌گیرد و هر داستانی در اساس دارای کشمکش درونی و ساختاری است که از تقابل و درهم آمیزی، از بازی میان خیال و واقعیت نشأت می‌گیرد.

هر داستانی از طرفی ادعای واقعی بودن دارد و از سوی دیگر عنوان داستان در تقابل با واقعیت و در جهت نفی آن حرکت می‌کند. زیرا واقع‌گرایانه‌ترین داستان‌ها چیزی بیش از توهمی از واقعیت نیست، همان‌گونه که فانتزی‌ترین داستان‌ها به هنگام روایت ادعای واقعی بودن را دارند. این تناقض یکی از عناصر اصلی زیبایی و کشش ابدی داستان است.

واقعیت به خودی خود و مستقل از منظری که بدان نگریسته می‌شود، هیچ سیمای خاصی ندارد، زیرا واقعیت چونان منظره‌یی است با چشم‌اندازه‌های بی‌شمار که هر کدام و همگی به یک اندازه معتبر و صحیح می‌باشند. تنها چشم‌انداز دروغین در این میان آن است که ادعا شود تنها چشم‌انداز موجود است.

مدافعان واقعیت حقیقی اصرار دارند که اشیاء و پدیده‌ها را آن‌طور که هست ببینند. جستجوگر واقعیتی هستند که فراسوی جهان موهوم واقعیات دروغین و قراردادها قرار داد. تنها از چیزی سخن می‌گویند که می‌توانند ببینند، بشنوند یا مستقیماً درک کنند. به کوچکترین جزئیات دیدنی و شنیدنی و به‌طور تردیدناپذیر «واقعی» چنگ می‌زنند، هر آنچه خارج از محدوده‌ی این جزئیات باشد در آنان ایجاد شک و شبهه می‌کند، می‌خواهند با این جزئیات، واقعیت را دوراندیشانه و بدون تغییر و تعبیر از نو بسازند. واقعیت داستانی اما، ورای اشیاء و پدیده‌ها را می‌بیند، او نیز جستجوگر واقعیت است، اما نه واقعیت قراردادی و موهوم و دروغین که به استناد «هر آنچه واقعی است پس حقیقی است» چنگ می‌زند. او نیز می‌بیند، می‌شنود و درک می‌کند اما نه دیدن و شنیدن و درکی ابتدایی و عمومی، بل نادیدنی‌ها و ناشنیدنی‌ها و درک ناشدنی‌ها را نیز به عرصه نازه‌یی می‌کشاند که از آن زاویه و منظر وبه بهترین شکل ممکن می‌توان دید و شنید و درک کرد. واقعیت داستانی، واقعیت جاری و روزمره را بدون تغییر و تعبیر از نو نمی‌سازد، از درون آن واقعیتی دیگر، واقعیتی اصیل‌تر و یگانه‌تر و خالص‌تر بیرون می‌کشد. می‌خواهد ناپاکی‌ها را بزداید و پاکی را جایگزین سازد و به مخاطب این اندیشه را القا کند که واقعیت حقیقی همانی نیست که می‌بیند یا به او نشان می‌دهند پس به‌طور کلی هر واقعیت داستانی در پی تغییر و ایجاد واکنش در مخاطب است؛ تمام این نقل قول‌ها و گفتارها برای این نیست که یکسره بیرون آثار هنری ـ و در اینجا داستان ـ واقعی و پدید آورندگان این گونه آثار را نفی کرده و خط بطلانی بر این آثار ـ که بسیاری‌شان آثار با ارزش و مهمی در عرصه ادبیات ـ و سینما ـ می‌باشد ـ کشیده شود. آنچه در این رهگذر به‌دست می آید رابطه‌ی تنگاتنگی با ساختار اجتماع، اعم از ساختار سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و تکنولوژیکی دارد.

ساخت تک بعدی زندگی انسان ابتدایی، اکنون بسیار پیچیده گشته، تکنولوژی در تمام عرصه‌های زندگی نمود بارز و مشخص دارد، ادبیات و هنر این عصر نیز پابه‌پای ابزار پیچیده و جدید تکنولوژیک پیش می‌رود و واقعیت تازه و بدیعی رودرروی واقعیت پیشین قرار می‌دهد؛ به‌عبارت دیگر جهشی از واقعیت جاری و روزمره به دنیایی سراسر راز و رمز و پیچیده که شاید در ظاهر واقعی نماید اما آن‌قدر ملموس و با ذهن در تکاپو و پیچیده‌ی انسان امروزین هماهنگی دارد که واقعی‌تر از واقعیت جلوه می‌کند.

## داستان نو

در ادامه‌ی تغییر و تبدیل گونه‌ها و سبک‌های مختلف داستانی در قرن بیستم که قرن جنگ‌های هسته‌ای ـ حداقل در لفظ ـ است شکل تازه‌یی از ادبیات داستانی پدید آمد. نویسندگان صاحب نامی در این آوردگاه جدید خود را و قلم را آزمودند. آنان دغدغه‌ی این را نداشتند که اثری پدید آورند تا همگان آن را به‌سرعت درک کنند و در نتیجه مورد قبول واقع گردند. مشغله‌ی اصلی این گروه نویسنده طرح پرسش‌های متعددی بود که انسان در حیطه‌ی زندگی فردی و اجتماعی خویش و از طریق ذهن و ذهنیتش با آن درگیر بوده و هست. برای آنان زمان مهم‌ترین عنصر بود، آن هم در جهانی صنعتی و تجاری که اکنون دیگر به جهانی بیگانه و ناآشنا تبدیل گشته، روابط و مناسبات فردی، اجتماعی، گنگ و نامفهوم بوده به گونه‌یی که انسانی که در این جهان زندگی می‌کند از این جهان و همچنین نسبت به خویش نیز بیگانه می‌نماید.

پدید آورندگان داستان نو بر این باورند که معدودی کلیشه، که برخی از آن‌ها زمانی انعکاس واقعیت بودند مکرراً به‌کار می‌روند اما، آن‌ها امروز دیگر شباهتی به واقعیت ندارند. و در این راستاست که «آلن روب‌گری‌یه»[۲۴] می‌گوید:

«جهان نه پر معنی‌ست، نه بی‌معنی. فقط همین است که هست. اشیای

پیرامون علی‌رغم تمام صفت‌هایی که ما برای آن‌ها قایل می‌شویم تا بدان‌ها جان و مقصودی ببخشیم همینند که هستند. سطح آن‌ها پاک و صاف و دست نخورده است، لکن بدون درخشندگی یا شفافیت پر ابهام»[۲۵].

یا در جایی دیگر **«اوژن یونسکو»*** درباره‌ی نیاز زمانه نسبت به آثار هنری این چنین می‌گوید:

«هر زمانه‌ای نیاز به چیزی دارد که «باب زمانه» نباشد؛ یعنی آنچه به آسانی بیان نمی‌شود، بایستی همراه آنچه به آسانی بیان می‌شود و «باب طبع زمانه» است، عرضه شود»[۲۶].

«تقلید» از امور واقع و ظواهر واقعیت در این آثار جایی ندارد بلکه، تجربه و ارائه‌ی جوهر واقعیت موردنظر می‌باشد و واقعیت چند بُعدی و متحرک است. اشیاء و اشکال نیز دارای ابعاد مختلف و گاه متضادند.

«ابهام» از عناصری است که فراوان مورد استفاده قرار می‌گیرد و برای بیان واقعیت‌های بیرونی به عرصه‌ی واقعیت‌های درونی، واقعیت‌هایی که به نوعی بر پایه‌ی ذهنی بنا شده و یا روان فرداست، یا تخیل و رویا، یا اسطوره، یا ترکیبات مختلفی از این‌ها متوسل می‌شوند، در نتیجه ساختاری منعطف و سیال و پویا را شکل می‌دهند.

در نگاه اول در هر دو نقل قول تناقض به چشم می‌خورد: جهان نه پرمعنی است و نه بی‌معنی، اشیاء همانند که هستند، نیاز به چیزی که باب زمانه نباشد و باب زمانه باشد. اما دقیق که می‌شویم می‌بینیم که چندان تناقضی در این گفتارها نیست. به واقع جهان چیست؟

پر معنی است زیرا پدید آورنده‌ی این جهان در کوچکترین ذره‌ی آن تا بزرگترین آن دنیایی ظرافت و مفهوم و معنی و راز و رمز به کار برده است، زیرا موجودی خلق کرده که به موهبت تفکر مسلح است و از این رهگذر می‌کوشد ذره ذره‌ی این مفاهیم و معانی را درک و کشف نماید. زمین و آسمان و دریا را می‌کارد، گنج‌های نهفته در بطن زمین را جستجو می‌کند، با خاطرات و زندگانی نیاکان خود در ذهن کلنجار می‌رود تا به کشف کوچکی از این بی‌کران دست یازد؛ و بی‌معنی است هنگامی که از اکتشافات و اختراعات خود برای نابودی همین جهان استفاده می‌کند و چه گونه می‌توان این جهان را، جهان پیچیده و چند بُعدی را تنها از یک بُعد نگریست و در اثر هنری تنها به همین بُعد ـ بی‌معنی یا پر معنی ـ بسنده کرد؟

قصد این نیست که وارد مبحث فلسفی «جهان چیست»؟ گردم و بضاعت آن را نیز ندارم، پس به همین اندک بسنده می‌کنم و به داستان نو، عناصر آن، ساختار و هدفش می‌پردازم.

«درگذشته یک رمان ـ در کامل‌ترین شکلش ـ به خاطر آن که حوادثی را بیان می‌کرد که پیش از نوشته شدن و یا خوانده شدن اتفاق افتاده بودند، هنر گذشته به شمار می‌آمد. در حالی که در رمان نو، نویسنده می‌کوشد تا خود را از تمامی شکل‌های رمان کلاسیک رها کند و خود و خواننده‌اش را در احوال اشیاء موجودات و حوادث در حال اتفاق همراه سازد»[۲۵].

این‌گونه است که ساختار این داستان ـ داستان نو ـ بر اساس سلسله‌یی از تصاویر که در هم و بر هم به یکدیگر گره خورده‌اند ـ پس متصل نیستند و مجزا از یکدیگر ـ شکل می‌گیرد. لحظات گذر غیرواقعی هستند و موقعیت‌ها تنها در خاطره به‌صورت واقعیت متبلور می‌شوند و برای یافتن ایجاز و بی‌پیرایه‌گی و در نتیجه دست یافتن به قرابتی از واقعیت، جزئیات خرد و کوچک را به هم می‌پیوندد. در داستان نو، ما چیزی جز خرده‌های ریز و کوچک و معدود از شخصیت‌ها نمی‌دانیم و به‌همین دلیل است که تصویر یک شخصیت، واضح، بی‌پیرایه، طبیعی، مشخص و ضمناً وهمناک جلوه می‌کند.

پیش از این نوشتم که مشغله‌ی اصلی این آثار مسئله‌ی زمان است. نتیجه اینکه: ساختار خطی داستان که طرح آن بر پایه‌ی آغاز، وسط و پایان است بر هم می‌ریزد؛ زیرا اصولاً واقعیت آغاز و پایانی ندارد، پس زمان از حالت تاریخی و تقویمی خود درآمده و صورتی سیال و فرّار به خود می‌گیرد. گذشته، حال و آینده در یکدیگر مستحیل می‌شوند. شرح یک لحظه تنها بیان کش یا گفت‌وگو نیست، بل می‌تواند عرضه‌ی افکار و خاطراتی بی‌شمار باشد که آن یک لحظه را مانند ابدیت متوقف کند.

**حرکت، عمل، حادثه برخلاف واقعیت حقیقی در واقعیت داستانی شکلی دیگر به خود می‌گیرد و هر داستانی در اساس دارای کشمکش درونی و ساختاری است که از تقابل و درهم‌آمیزی، از بازی میان خیال و واقعیت نشأت می‌گیرد.**

«تنش» و هول و ولای داستان نه لزوماً در ماجراهای قهرمانان و وقایع بیرونی، که اغلب در تضادهای درونی شخصیت شکل می‌گیرد.

**«نظرگاه»** در داستان نو به‌طور اساسی دگرگون می‌شود. اینجا دیگر «راوی» **«دانای کل»** نیست که همه چیز را می‌داند. گاه راوی خود یکی از شخصیت‌های داستان است و گاه اصلاً حضور ندارد. این مسئله‌ی نظرگاه نیز همچون رمان آن‌قدر متنوع و گسترده و پیچیده است که تنها با ذهنی آماده می‌توان رد آن را گرفت.

**«حادثه»** به معنای کلاسیک آن در این آثار وجود ندارد، هر چه هست همانی است که اتفاق می‌افتد و ما در لحظه با آن روبرو می‌شویم یا تصویری گنگ از گذشته و شاید آینده هم باشد. حادثه در درون داستان است، در درون

**شخصیت متناقض و پیچیده‌ی شخصیت‌ها و حرکت شخصیت است در حول محور داستان که سعی در باز نمودن فرایند های ذهنی دارد.**

این‌گونه برخورد و به کارگیری عناصر داستان که با گذشته میانه‌یی ندارد، پی‌جوی سبک نو زندگی، یعنی سبک که با زمان مقتضی است، می‌باشد و به کشف انواع نو آوری‌ها می‌پردازد، پس تنها در لفظ نو نیست، پیشرو است و به گونه‌یی مبارزه‌ی میان کهنه و نو است زیرا مدافعان کهنه غالباً «غرایز سالم مردم ساده» را برمی‌انگیزد؛ ولی اینکه آیا هنوز مردم ساده‌یی وجود داشته باشند جای بسی تعجب است. زیرا ما به تعریفی که از دوره‌های مختلف زندگی

**«تنش» و هول و ولای داستان نه لزوماً در ماجراهای قهرمانان و وقایع بیرونی، که اغلب در تضادهای درونی شخصیت شکل می‌گیرد.**

اجتماعی انسان شده، مردم ساده آنهایی بودند که در زندگی ابتدایی آثار هنری را از تلفیق غریزه، شهود و سنت پدید می‌آورند و با آن‌ها برخورد می‌کردند و اکنون فی‌الواقع بایستی این انسان به جهان موهوم کلیشه‌ها متعلق باشد. درک این آثار همواره مشکل اساسی مخاطب و حتی منتقدین بوده، زیرا خلاف عادت نوشته شده‌اند. اما آیا هر اثر هنری از همان ابتدا باید توسط همه کس درک و تأیید شود؟ به گواه آثاری که در طول تاریخ تاکنون در عرصه‌ی ادبیات و هنر پدید آمده‌اند چنین نیست، زیرا هنوز و مطمئناً نسل‌های آینده نیز تعبیر و تفاسیری دیگر از تولیدات هنری و ادبی عصر ما و عصرهای پیش از ما خواهند داشت و اصولاً آن اثری پویا و نامیرا است که در همه‌ی اعصار مورد بحث و کنکاش و جستجو قرار گیرد و هربار چیز تازه‌یی، عنصری که تا پیش از این ناپیدا بوده، در آن آشکار و مشهود گردد. به‌طور کلی نقش ویژه‌ی هنر این نیست که درهای باز را در هم شکند، بلکه این است که کلید درهای بسته باشد. هنگامی که هنرمند از واقعیات نو پرده بر می‌دارد، تنها به خاطر خودش نیست، برای دیگران و برای تمام کسانی است که مایلند بدانند در چه دنیایی زندگی می‌کنند، از کجا می‌آیند و به کجا می‌روند.

**هنرمند نو اندیش تمام چیزهای خشک اندیشانه، متعصبانه و جزم گرایانه را طرد می‌کند،** در بسیاری از آثار آنان واقعیت به حدی از صافی تخیل گذشته که به کلی بی‌وزن می‌نماید، جاذبه‌ی اشیاء ناپدید شده و به چیزی تبدیل یافته که در میان هیچ و بی‌نهایت معلق است. ندای وحشت کاهش نیافته و علل هراس انکار نشده است، اما همه چیز به لطافت لمس می‌شود و در هاله‌یی از سکی شناور است.

«شخصیت‌ها» نه صرفاً پلید و ناپاک هستند و نه منزه و مبرّی از هر عیب و خطایی. تصمیم و عملشان بسته به ذهنیتشان دارد، این حادثه نیست که آن‌ها را به واکنش وامی‌دارد، بل ذهنیتی که از آن دارند وادارشان می‌کند که به‌عکس‌العمل دست بزنند یا حتی دست به هیچ عملی نزنند. هنرمند نو اندیش عنای بشریت را در مجموع به صورت تجربه‌ی هر فرد بازآفرینی می‌کند و به‌وسیله‌ی این روند بازآفرینی نشان می‌دهد که می‌توان واقعیت را دگرگون کرد، بر آن چیره شد و به بازی‌اش گرفت.

## پی‌نویس‌ها:

۱ـ رضا براهنی؛ نویسنده، شاعر، منتقد و صاحب آثاری چون «طلا در مس»، «قصه‌نویسی» و....

۲) ماهنامه فیلم، شماره ۱۰۸ ص ۷

۳ـ جمال میرصادقی؛ داستان نویس، صاحب آثاری چون «ادبیات داستانی»، «عناصر داستان» و....

۴) عناصر داستان، جمال میرصادقی، تهران ۶۴، چاپ اول، ص ۱۷، نشر شفا

۵،۶،۷،۸) همان ص ۲۸

۹) سینمای روباپردار ایران، محمد تهامی‌نژاد، تهران ۶۵، چاپ اول، ص ۲۳ تا ۲۶، نشر عکس معاصر.

10- *Experience*

11- *Conflict*

12- *Event*

13- *Story*

14- *Plot*

15- *Character*

16- *Setting*

17- *Atmosphere*

18- *Tone*

19- *Pattern*

۲۰) قصه‌نویسی، دکتر رضا براهنی، تهران ۶۲، چاپ سوم، ص ۱۵۹، نشر نو

۲۱) همان، ص ۲۱۵ / ۲۱۴

۲۲) تاریخ رئالیسم، ماکس رافائل، ترجمه محمدتقی فرامرزی، جلد نخست، تهران ۵۷، نشر شباهنگ

۲۳) ماهنامه دنیای سخن، شماره ۲۳، ادبیات و خرافه، ص ۱۲

۲۴ـ آلن روب‌گری‌یه؛ داستان‌نویس، فیلم‌نامه‌نویس و فیلم‌ساز فرانسوی که او را پایه گذار «داستان نو» می‌دانند، صاحب آثاری چون «سال گذشته در مارین باد» و...

* اوژن یونسکو؛ نمایش‌نامه نویس فرانسوی ـ صاحب آثاری چون «کرگدن»، «درس»، «صندلی‌ها» و...

۲۵) ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ارنست فیشر، ترجمه‌ی فیروز شیروانلو، تهران ۵۸، چاپ هفتم، ص ۲۸۵، نشر توس

۲۵) ادبیات در سینما، دامتایفسکی و سینما، احمد امینی، جلد نخست، تهران ۷۰، چاپ اول، ص ۲۳، نشر سروش

۲۶) نظرها و جدل‌ها، اوژن یونسکو، ترجمه مصطفی قریب، تهران ۷۰، چاپ اول، ص ۲۴، نشر بزرگمهر