عناصر درون ساختی داستان

* لیلا یوسفی - اسلام‌شهر تهران

کلید واژه‌ها:
داستان، ادبیّات داستانی، عناصر درون ساختی، درون‌مایه، موضوع، محتوا، ساختار، مضمون، داستان پرحادثه، داستان واقعی، داستان وهمناک، داستان خیالی، علمی، تعلیلی، نمادین، سوررئالیستی، واقع‌گرا، جادویی

درون ساخت (محتوا)[1]

به «درون‌مایه» و «موضوع» هر اثر داستانی، درون‌ساخت یا محتوای آن اثر می‌گویند؛[2] بنابراین بررسی درون‌ساختی، بررسی اثر است از نظر دو عنصر درون‌مایه و موضوع. البتّه برخی درون‌ساخت را صرفاً «درون‌مایه» و برخی دیگر «موضوع» اثر هنری می‌دانند، در حالی که در حقیقت، محتوا ترکیبی است از درون‌مایه و موضوع و شیوه‌ی هنری خاصّی که زاده‌ی طبیعت هنرمند است. بدین ترتیب محتوا، تنها اندیشه یا احساسی نیست که در یک اثر هنری عرضه می‌شود، بلکه چگونگی عرضه‌ی موضوع را ـ که بستگی به طرز تفکّر و دیدگاه هنری و اجتماعی نویسنده دارد ـ نیز شامل می‌شود. از این جاست که موضوع واحد در دست هنرمندان مختلف، شکل محتوایی خاصّی به خود می‌گیرد و همین مسئله تأثیر جهان‌بینی و دیدگاه هنری آفریننده‌ی اثر را در پدید آمدن یک اثر هنری نشان می‌دهد.[3]

درون ساخت (محتوا) معمولاً در مقابل برون ساخت (شکل و ساختار) به کار می‌رود. «اگر شکل و ساختار را به منزله‌ی ظرفی بگیریم، محتوا مظروف است؛ یعنی آن چیزی که ظرف را پر می‌کند.»[4]

برون ساخت (شکل[5] و ساختار[6])

«از نظر بسیاری ساختار، چارچوب طرح‌ریزی شده‌ی هر اثر ادبی است»[7] و البتّه از دیدگاهی دیگر «شیوه‌ی سازمان‌دهی و مجموع روابط عناصر و اجزای سازنده‌ی یک اثر ادبی با یکدیگر»[8]؛ یعنی ارتباط ذاتی بین عناصر اثری هنری که کلّ آن اثر را دربرمی‌گیرد و به آن یک پارچگی می‌دهد؛ بنابراین بررسی برون‌ساختی یا ساختاری یک اثر داستانی، بررسی عناصر تشکیل دهنده‌ی آن اثر از قبیل طرح، شخصیّت‌پردازی، زاویه‌ی دید، صحنه‌پردازی، سبک و لحن و... همچنین بررسی روابط این عناصر با یکدیگر در زمینه‌ی یک پارچه‌ی آن اثر است؛ پس به عبارت دیگر در نقد ادبی «شکل» یا «ساختار» آن نظم و هیأتی است که برای بیان محتوای اثر به کار می‌رود؛ یعنی شیوه‌ی ارائه‌ی محتوا و یا به زبان ساده‌تر، شیوه‌ی ارائه‌ی اثر هنری است.

رابطه‌ی محتوا و ساختار

برخی این دو را جدا از یکدیگر می‌دانند و معتقدند هرچند محتوای جدا از ساختار یا

چکیده

یکی از فصل های کتاب ادبیّات دوره ی متوسطه، فصل ادبیّات داستانی است. آشنایی معلمان گرامی با عناصر داستان به تدریس بهتر متون داستانی کمک می کند. مؤلّف در این مقاله کوشیده است دو عنصر درون مایه و موضوع را به عنوان عناصر درون ساختی تبیین و تشریح کند. نگاه نویسنده در آوردن شاهد مثال ها عمدتاً به کتاب ها بوده است.

لیلا یوسفی (۱۳۵۰ ـ تهران) کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی از پژوهشگاه علوم انسانی است که هم اکنون در مراکز پیش دانشگاهی و متوسّطه اسلام شهر تهران مشغول تدریس است.

ساختار بدون محتوا وجود ندارد، امّا گاه اتّفاق می افتد که شکل از همراهی با محتوا دور می ماند وبدین ترتیب محتوا، رشد بیشتری می یابد و این نشانه ی تضاد بین شکل و محتواست.

برخی نیز این دو را ترکیبی می دانند که اجزای آن ها بر یکدیگر تأثیر می گذارند به طوری که یک اثر هنری زمانی به حدّ کمال نزدیک می شود که محتوا و ساختار دوشادوش هم رشد داشته باشند.

این نظریّه ریشه در این باور دارد که محتوا و ساختار در عرصه ی ذهن ودر مقام نقد و ارزیابی تقسیم پذیرند امّا در عمل و هنگام تکوین قابل تفکیک نیستند؛ چرا که تقسیم بندی یک اثر هنری به محتوا و ساختار، یک تقسیم بندی ذهنی و اعتباری و قراردادی است. در عمل آن چه هست، فقط یک اثر هنری است که نطفه ی آن شکل می گیرد و به تدریج تکوین می یابد. اجزا و عناصر چنین مجموعه ای چنان در هم آمیخته اند که تفکیک آن ها ممکن نیست.[۹]

اکنون پس از آشنایی مختصر با محتوا و ساختار و چگونگی رابطه ی آن ها، در ادامه ی مطلب با عناصر تشکیل دهنده ی درون ساخت داستان آشنا می شویم.

عناصر درون ساختی

الف) درون مایه (مضمون)[۱۰]

«درون مایه، فکر اصلی و مسلّط در هر اثر ادبی است. خط یا رشته ای که در خلال اثر کشیده می شود و وضعیّت و موقعیّت های داستان را به هم پیوند می دهد. به بیانی دیگر درون مایه را به عنوان فکر و اندیشه ی حاکمی تعریف کرده اند که نویسنده در داستان اِعمال می کند. به همین جهت است که می گویند درون مایه ی هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده اش را نشان می دهد.»[۱۱] به عبارت دیگر درون مایه، همان روح حاکم بر داستان است. نتیجه ای کلّی درباره ی زندگی است که داستان به صراحت آن را بیان کرده، یا ما از آن استنباط می کنیم.[۱۲]

هم چنین درون مایه، تمامی عناصر داستانی را بر می گزیند و هماهنگ کننده ی موضوع با عناصر دیگر داستان است، از این رو نباید درون مایه را با «موضوع»[۱۳] یکی گرفت. درون مایه چیزی است که از موضوع به دست می آید و تفسیر یا بینشی است درباره ی موضوع.[۱۴] از سوی دیگر نباید درون مایه را با «پیام» که رسالت هر اثر تلقّی می شود یکی

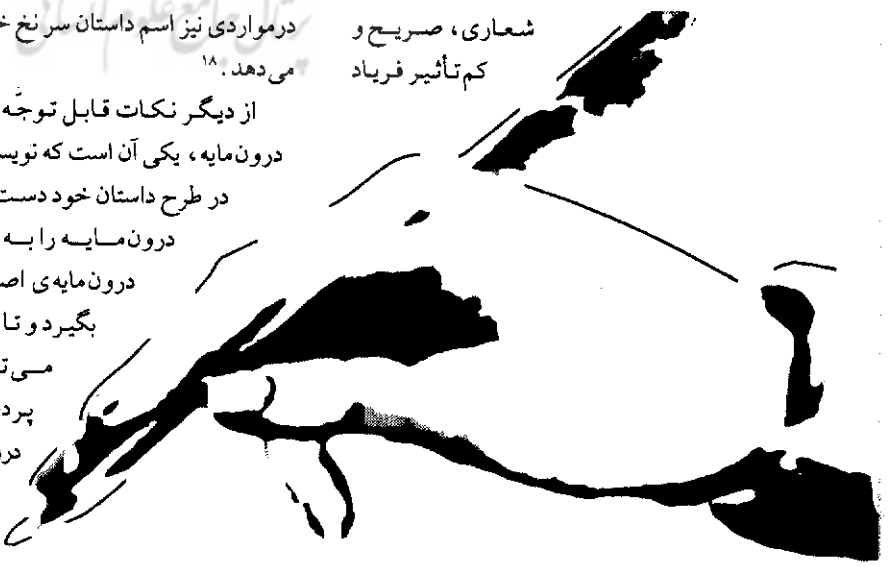
فرض کرد. پیام، عنصر مشخّص اخلاقی است که جنبه‌ی مثبت و آموزنده دارد و درون‌مایه ممکن است از این ویژگی برخوردار نباشد.

درون‌مایه‌ی داستان را نیز مانند طرح داستان، ممکن است با چند کلمه یا با یک مقاله بیان کرد. برای این که درون‌مایه‌ی داستانی را بازگو کنیم باید حرف عمده‌ی آن را انتخاب کنیم، حرفی که بیش‌ترین اجزای داستان را در بر گرفته، آن اجزا را به یکدیگر پیوند می‌دهد، زیرا درون‌مایه‌ی داستان همان چیزی است که به داستان خوب وحدت می‌بخشد.[۱۵]

گاهی درون‌مایه در جایی از داستان به صراحت به‌وسیله‌ی نویسنده یا یکی از شخصیّت‌ها بیان می‌شود، امّا «غالباً نویسندگان درون‌مایه را به صورتی پنهان در اثر خود ارائه می‌دهند؛ زیرا هرچه درون‌مایه ظریف‌تر و غیرصریح‌تر ارائه شود، تأثیرش برخواننده بیشتر است. با خواندن هر اثری، درون‌مایه‌ی آن اندک‌اندک و متناسب با سیر حوادث برای خواننده روشن می‌شود. در این جا مهارت هنرمند باعث می‌شود با نفوذ در ذهن مخاطب خود به‌طور غیرمستقیم، بیش‌ترین تأثیر را بر او داشته باشد و بی آن که درون‌مایه را به صورت شعاری، صریح و کم‌تأثیر فریاد بزند، آن را در کالبد حوادث، کشمکش‌ها و جریانات داستان در ذهن و احساس خواننده آرام‌آرام تزریق کند، آن‌چنان که در پایان داستان خواننده خود به نویسنده تبدیل شده باشد.»[۱۶] دیگر این که نباید انتظار داشت هر درون‌مایه‌ای حکمی اخلاقی را منعکس کند؛ چرا که معیارهای اخلاقی، معیارهای قاطع و ثابت و همیشگی نیستند. البتّه داستان‌ها چون در ارتباط نزدیک با زندگی هستند، درون‌مایه‌ی آن‌ها از برخی ملاحظات اخلاقی متأثّر هستند و از آن‌ها حمایت می‌کنند، امّا این تأثّر نباید چندان آشکار باشد؛[۱۷] از این رو برای دستیابی به درون مایه‌ی یک داستان نباید سؤال کرد که «از این داستان چه پندی می‌آموزیم؟» بلکه بهتر است سؤال کنیم «این داستان چه چیزی از زندگی را نشانمان می‌دهد؟»

برای یافتن درون‌مایه‌ی داستان، راه حلّ مشخّصی وجود ندارد. گاهی بهترین راه این است که بپرسیم شخصیّت اصلی در راستای داستان چه تغییری کرده است؟ گاهی هم می‌توانیم بپرسیم اگر شخصیّت اصلی تا انتهای داستان چیزی آموخته یا عبرتی گرفته، آن چیز یا عبرت چیست؟ گاه نیز بهترین راه این است که «درگیری» اصلی داستان را مشخّص کرده، حاصل درگیری را پیدا کنیم. درمواردی نیز اسم داستان سرنخ خوبی به ما می‌دهد.[۱۸]

از دیگر نکات قابل توجّه درباره‌ی درون‌مایه، یکی آن است که نویسنده باید در طرح داستان خود دست کم یک درون‌مایه را به عنوان درون‌مایه‌ی اصلی درنظر بگیرد و تا آن جا که می‌تواند از پرداختن به درون‌مایه‌های بسیار پرهیزد.



دیگر آن که نویسنده در درون‌مایه‌ی داستان باید دیدگاه خود را نسبت به زندگی حتّی یک جنبه‌ی آن مطرح سازد. هم‌چنین می‌تواند درون‌مایه را از جنبه‌های گوناگون بررسی کند[۱۹] و دست آخر آن که درون مایه باید مشخّص و دقیق باشد تا خواننده نتواند سخنی بیش از آن چه که در باطن داستان است دریابد.[۲۰]

نویسندگان خوب و موفّق زندگی را تحلیل می‌کنند. آن‌ها ممکن است نکات تازه‌ای اززندگی را مطرح کنند که ما پیش از این از آن‌ها آگاه نبودیم و با این کار افق دید ما را گسترش دهند و یا ممکن است نکات کهنه شده‌ای را تازه کرده و با عمق و گسترش بیشتری آن‌ها را مطرح کنند. نویسندگان داستان‌های بازاری زندگی را آن‌طور نشان می‌دهند که ما دوست داریم نه آن طور که واقعاً هست. نویسندگان موفّق نه‌تنها به درون‌مایه‌های پیش پا افتاده نمی‌پردازند، بلکه آن‌ها را زیر سؤال برده و حتّی در مواردی با این افکار مبارزه هم می‌کنند.

ب) موضوع[۲۱]

موضوع «شامل مجموعه‌ی پدیده‌ها و حادثه‌هایی است که داستان را می‌آفریند و درون‌مایه‌ی آن را تصویر می‌کند، به عبارت دیگر موضوع قلمروی است که در آن خلاقیّت می‌تواند درون‌مایه‌ی خود را به نمایش گذارد.»[۲۲] داستان‌های امروزی را از نظر «موضوع» به پنج دسته تقسیم‌بندی کرده‌اند که در این بخش از مقاله به توضیح مختصر هر یک می‌پردازیم.

۱) داستان‌های حادثه پردازانه[۲۳]

در این دسته از داستان‌ها نویسنده حقایق زندگی را فدای تأثیر و گیرندگی داستان‌ها می‌کند تا خواننده را بیش‌تر مجذوب نماید، به همین دلیل این نوع داستان‌ها اغلب به قصّه و لطیفه شبیه می‌شود؛ چرا که نقش «حادثه»

در آن‌ها بسیار است و همین امر باعث تضعیف حقیقت‌مانندی این داستان‌ها می‌شود. این دسته داستان‌ها را از لحاظ ارزش و نوع آن‌ها به سه دسته تقسیم کرده‌اند که تنها به ذکر نام آن‌ها اکتفا می‌کنیم:

الف) داستان‌های حادثه پردازانه‌ی تام

ب) داستان‌های لطیفه‌وار

ج) داستان‌های لطیفه‌وار تیپیک

۲) داستان‌های واقعی

هدف اصلی این نوع داستان‌ها، در حقیقت‌بینی و بررسی عناصر روان‌شناختی وجود انسان و در عین‌حال در واقع‌بینی و توضیح اوضاع و احوال محیط اجتماعی آدمی خلاصه شده است؛ بنابراین در این نوع داستان‌ها، نویسندگان خرافات و قراردادها و اعتقادات واهی را بر ملا می‌کنند و تصوّرات و اوهام نادرست و زیان‌آوری را که در پشت عادات و سنّت‌ها و اوضاع و احوال اجتماعی نهفته است، موردحمله قرار می‌دهند.

۳) داستان‌های وهمناک[۲۴]

در این نوع داستان‌های دهشت‌انگیز، معمولاً وحشت‌ها و هیجانات والتهابات درونی و روحی شخصیت‌ها برجسته می‌شود و بهره‌گیری از درون‌مایه‌ها و موضوعاتی که جنبه‌ی کلّی ندارد، به افراط می‌گراید؛ به طوری که داستان‌ها، اغلب از واقعیّت‌های عادی زندگی و حقایق ملموس فاصله می‌گیرند. در این داستان‌ها بی‌قراری‌ها و التهابات روانی شخصیّت‌ها، اغلب نه‌به‌عنوان معلول‌های برخاسته از روابط اجتماعی، بلکه به‌عنوان واکنش‌های ارثی یا مرضی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد و خصوصیّتی ناتورالیستی بر آن‌ها حاکم می‌شود.

۴) داستان‌های خیال و وهم[۲۵]

داستان‌های خیال و وهم‌امروزی، نوع تکامل یافته‌ی قصّه‌ها و رمانس‌های گذشته‌اند که از زندگی واقعی به دور و غرق خیال‌پردازی‌های اغراق‌آمیزند و شامل اعمال و شخصیّت‌ها و صحنه‌ها و چیزهایی می‌شوند که در وضعیّت عادی یا در مسیر حوادث معمولی بشر غیرواقعی به‌نظر می‌رسند. این نوع داستان‌ها را می‌توان تقریباً در سه گروه جداگانه آورد:

الف) داستان‌های علمی[۲۶]

در این نوع داستان‌ها، واکنش بشریّت نسبت به پیشرفت علوم و تکنولوژی به نمایش گذاشته می‌شود. پایه و اساس این داستان‌ها بر پیشرفت‌های علمی امروز و پیش‌بینی‌ها و حدس‌های علمی آینده بنا شده است.[۲۷]

ب) داستان‌های تمثیلی[۲۸]

در این داستان‌ها، درون‌مایه و خصلت و سیرت، جانشین مفاهیم دیگری می‌شوند و از این لحاظ این نوع داستان‌ها دو بُعد دارد: بُعدی که مورد نظر نویسنده است و بُعدی که در آن درون‌مایه و خصلت و سیرت و... مجسّم می‌شود؛ از این رو در این آثار به مفهوم از پیش اندیشیده‌ای در داستان عینیّت داده می‌شود.

در قصّه‌های قدیمی تمثیل‌ها بسیار ساده و قابل فهم هستند، امّا در ادبیّات امروز تمثیل‌ها تا این حد، ساده و مشخص نیستند که مقصود نویسنده را به آسانی بتوان دریافت؛ بنابراین نیاز به توضیح و تفسیرهای متعدّدی دارند که هر یک ممکن است گوشه‌ای از واقعیّت داستان را روشن کند.

ج) داستان‌های نمادین[۲۹] **و سوررئالیستی**[۳۰]

در داستان‌های نمادین، فکر، عقیده یا شخصیّتی نماد چیز دیگری قرار می‌گیرد، به‌عبارتی این نوع داستان‌ها، خواننده را به چیزی بیشتر از خودشان راهنمایی می‌کنند.[۳۱] داستان‌های نمادین گاهی با داستان‌های سوررئالیستی می‌آمیزند، چون هر دو از جهانی صحبت می‌کنند که با احساس‌ها و رازها و غرایب و رؤیاها سر و کار دارد و همه‌چیز بازتاب و تضاد و دگرگونی خود را در همه جا پیدا می‌کند.

نویسنده‌ی سوررئالیست، واقعیّت‌های جهان واقعی و زندگی روزمرّه را در کنار حوادث شگفت‌انگیز و امور غریب می‌بیند و به همین دلیل است که دنیای وهم‌آمیز و عجیب و غریب، عادی و طبیعی جلوه داده می‌شود.

۵) داستان‌های واقع‌گرایی جادویی[۳۲]

در این نوع داستان‌ها، الگوهای واقع‌گرایی با خیال و وهم و عناصر رؤیاگونه و سحرآمیز درهم می‌آمیزند و ترکیبی به‌وجود می‌آورند که به هیچ کدام از عناصر سازنده‌اش شبیه نیست و خصوصیّتی جداگانه دارد و رؤیا و واقعیّت در داستان چنان در هم جوش می‌خورند که خیالی‌ترین وقایع جلوه‌ای طبیعی و واقعی پیدا می‌کند و خواننده ماجراهای آن را می‌پذیرد. در حقیقت داستان، در شکل خیال و وهم عرضه می‌شود امّا خصوصیّت‌های آن را ندارد و همین مسئله، رمان‌های واقع‌گرایی جادویی را از رمان‌های خیال و وهم جدا می‌کند و به آن کیفیّت نو و بدیعی می‌دهد که نوع تازه‌ای از داستان کوتاه و رمان را به وجود می‌آورد.

در این بخش از مقاله برای نمونه رمان «سووشون» اثر دکتر سیمین دانشور از این دیدگاه بررسی می‌شود.

بررسی درون ساختی رمان سووشون

الف) درون‌مایه (مضمون)

با خواندن رمان، درون‌مایه‌ی آن اندک‌اندک و متناسب با سیر حوادث برای خواننده روشن می‌شود. در این جا مهارت و نبوغ سیمین دانشور است که باعث شده با نفوذ

در ذهن مخاطب خود، به طور غیر مستقیم بیشترین تأثیر را بر او داشته باشد و درون‌مایه را آرام‌آرام در کالبد حوادث، کشمکش‌ها و جریانات داستان بگنجاند. درون‌مایه‌ی رمان ممکن است حرف‌های تازه‌ای نباشد امّا نویسنده این حرف‌های تکراری و نه چندان نو را تازه کرده و باعمق و گسترش بیشتری مطرح کرده است.

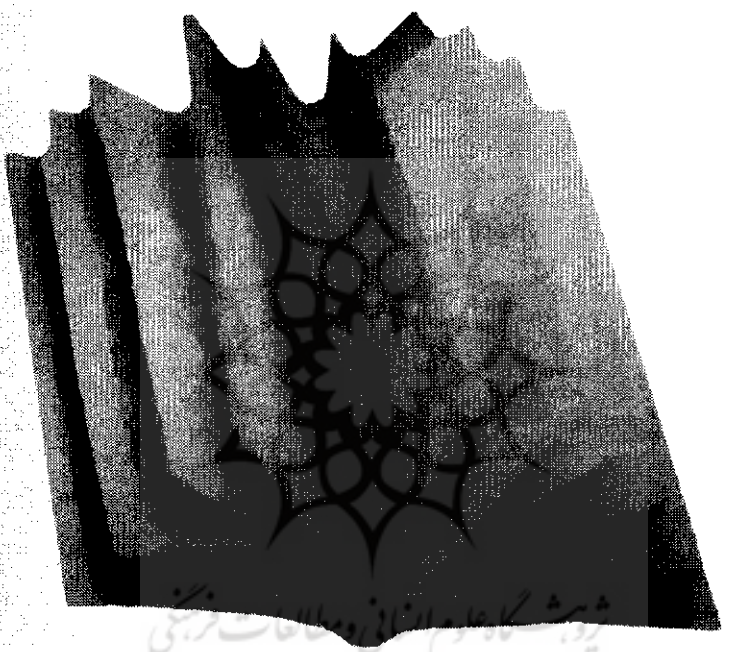
بنابراین درون‌مایه‌ی سووشون و یا به عبارتی فکر و اندیشه‌ی حاکم بر این رمان به‌طور خلاصه آن است که: روزگار گاه عرصه‌ی ظهور مبارزانی است که لحظه‌ای آرام نمی‌گیرند و برای رسیدن به آن چه آرمان ملّی و میهنی‌اش می‌نامند، حتّی از جان عزیز خویش می‌گذرند. آن‌ها کسانی هستند که در حقیقت برخلاف جریان آب شنا می‌کنند، از این رو با فراز و نشیب‌های بسیاری نیز دست و پنجه نرم می‌کنند.

اینان با هرچه نماد زر و زور و قدرت است مبارزه می‌کنند و لحظه‌ای از حرکت باز نمی‌ایستند.

این نقطه‌های مقاومت هرچند شجاعانه پیش می‌تازند، امّا سرانجام قربانی میهن‌پرستی، مردم‌دوستی، حق‌جویی و سازش‌ناپذیری خویش می‌شوند و مهم‌تر آن که عامل بیداری مردم و جامعه و نسل‌های بعدی. این مبارزان چنان زندگی می‌کنند که از همان آغاز می‌توان پایان حیاتشان را پیش‌بینی کرد. رمان سووشون نمونه‌ای از این مردان مبارز را ارائه می‌دهد با تمام ویژگی‌هایی که برای آنان برشمردیم و نام رمان به معنای «سوگ سیاووش» نیز سر نخ خوبی است برای خواننده در پیش‌بینی سرانجام غم‌انگیز این مرد مبارز.

ب) موضوع

«سووشون» رمانی است که براساس تقلیدی نزدیک به واقعیّت از آدمی و عادات و حالات بشری او نوشته شده و به‌گونه‌ای شالوده‌ی جامعه را در خود تصویر و منعکس می‌کند، از این‌رو رمانی است واقع‌گرا؛ چرا



که عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن از زندگی واقعی گرفته شده و حوادث آن هماهنگی و هم‌خوانی بیشتری با واقعیّت‌های زندگی دارد.

هدف اصلی این قبیل داستان‌های واقعی در حقیقت‌بینی و بررسی عناصر روان‌شناختی وجود انسان و توضیح اوضاع و احوال محیط اجتماعی آدمی خلاصه شده است؛ از این‌رو نویسنده واقعیّت‌های درونی دنیای احساسات و واقعیّت‌های بیرونی خارج را مدّنظر داشته و تأثیرات متقابل آن‌ها را بر هم مورد بررسی قرار می‌دهد.

سووشون به اعتباری رمان تاریخی- سیاسی است؛ چرا که بسیاری از حوادث واقعی دوران جنگ دوّم جهانی را منعکس کرده، بنابراین می‌توان آن را در شمار آثار مستند مربوط به مسایل اجتماعی و سیاسی آن دوران به حساب آورد. دسیسه‌های دست‌نشاندگان انگلیس و خودکامگی مقامات دولتی و قحطی در جنوب کشور و مهاجرای شکست واحدهای ارتش ایران در ناحیه‌ی سمیرم، همگی در واقعیّت تاریخی مورد تأیید قرار گرفته است. در حقیقت سووشون، مؤثّرترین گزارش ادبی از سال‌های آغازین دهه‌ی بیست است و تصویری درونی و هنرمندانه را از تحوّلات منطقه‌ی فارس در سال‌های جنگ جهانی دوّم به خواننده ارائه می‌دهد.

در سطح تاریخی رمان، شخصیّت‌ها به عنوان مظهر یک دوره یا شاهدی بر یک دوره تجسّم می‌یابند، به همین جهت سرنوشت آن‌ها در لحظات عظمت و سرشکستگی ملّی و سیر تکامل اجتماعی مورد توجّه قرار می‌گیرد. نویسنده ضمن بازگویی داستان زندگی شخصیّت‌ها، نشان داده است که موقعیّت جامعه چه تأثیراتی بر فکر و ذهن آنان بر جای نهاده و چگونه آن‌ها را دگرگون ساخته است. به قول خانم دانشور: «هر نویسنده، یکپا مورّخ، منتها تاریخ‌نویس دل آدمی در روزگاری خاص.»[۲]

نکته‌ی مهمّ دیگر آن که نباید رمان را منبع مستقیم آگاهی‌های تاریخی و سیاسی بدانیم؛ زیرا رمان اثری تخیّلی و مبتنی بر احساس نویسنده است. امّا اگر تصویری که از دوران مورد نظرش ارائه می‌دهد، جامع و بی‌غرضانه باشد، می‌تواند آگاهی خوانندگانش را از آن دوره افزایش دهد؛ پس اثر او کوششی

می‌شود برای روشن کردن مرحله‌ای از تاریخ، خودشناسی و رسیدن به سطح عالی‌تر از هویّت ملّی.[۳۵]

گذشته از سطح تاریخی و سیاسی سوشون، آن چه اهمیّت دارد و باید به آن توجّه کرد، ویژگی رمزی و فلسفی رمان است که نویسنده در مصاحبه‌ی خود نیز به آن اشاره کرده. درباره‌ی بُعد رمزی و یا ایهامی رمان، در بحث «نماد» سخن بایدگفت، امّا در توضیح بُعد فلسفی بهتر است از بیان خود دانشور کمک بگیریم: «می‌خواستم یک رمان فلسفی بنویسم و خواستم بگم که زندگی تکرار می‌شه و تاریخ تکرار می‌شه. خواستم منعکس بکنم که یحیای تعمید دهنده و امام حسین(ع) سرنوشت مشابه دارند و سیاووش و یوسف هم همین طور. هرچند یوسف هنوز یک انسان اسطوره‌ای نیست. خواستم بگم سهراب فردوسی و ملک سهراب هم یکی هستند. اوّلی را پدر کشت و دوّمی راجامعه‌ی پدرسالار.»[۳۶] چنین برخوردی نسبت به تاریخ و جامعه نشان می‌دهد که نویسنده بابی تازه در ادبیّات داستانی کشورمان گشوده و به تطوّر اجتماعی و تاریخی با دید فلسفی می‌نگرد.

پانویس

1- Content

۲ـ واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، جمال میرصادقی و میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۷، ذیل محتوا.

۳ـ «فرهنگ اصطلاحات ادبیّات داستانی»، یعقوب آژند، ادبیّات داستانی، س چهارم، ۱۳۷۵، ش ۴۰، ص ۱۷.

۴ـ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، میمنت میرصادقی، کتاب مهناز، تهران، ۱۳۷۶، ذیل محتوا.

5 - Form

6- Structure

۷ـ واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، ذیل ساختار. همچنین در کتاب «فرهنگ اصطلاحات ادبی»، سیما داد، چ «دوم»، مروارید، تهران، ۱۳۷۵، ذیل ساختار در ادامه‌ی تعریف آن آمده است: «غرض از ساختار ظاهری هر نمایش نامه، عبارت است از بخش‌های مختلف آن که شامل پرده‌ها و صحنه‌هایی می‌شود که نمایش‌نامه را به وجود می‌آورد، حال آن که منظور از ساختار درونی، حوادث واعمالی است که در نمایش نامه اتفاق می‌افتد.»

۸ـ برای آگاهی بیشتر ر. ک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی، ذیل ساختار و شکل.

۹ـ جزوه‌ی یک قصّه‌نویسی، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۱، درس اوّل، ص ۱۵.

10- Theme

۱۱ـ عناصر داستان، جمال میرصادقی، چ سوّم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۷۴. همچنین ر. ک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی و فرهنگ اصطلاحات ادبی، هر دو منبع ذیل درون‌مایه.

۱۲ـ تأمّلی دیگر در باب داستان، پرین لارنس، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۵۷.

13- Subject

۱۴ـ عناصر داستان، ص ۱۷۳.

درباره‌ی نکته‌ی اخیر به عنوان نمونه، ممکن است موضوع دو داستان هر دو درباره‌ی «عشق» باشد، امّا آن چه این دو داستان را از هم متمایز می‌کند، درون‌مایه‌ی آن‌هاست که از موضوع برآمده. برای مثال ممکن است درون‌مایه‌ی یکی از داستان‌ها این باشد که «عشق، ایثار و گذشت آدمی را برمی‌انگیزد» و درون‌مایه‌ی داستان دیگر این که «عشق، سختی‌ها و ناملایمات را بر آدمی هموار می‌کند.»

۱۵ـ تأمّلی دیگر در باب داستان، ص ۵۹.

۱۶ـ «گفتاری در باب هنر»، عبدالحسین فرزاد، رشد آموزش ادب فارسی، س هشتم، ۱۳۷۲، ش ۳۲، ص ۲۴.

۱۷ـ عناصر داستان، ص ۱۸۲.

۱۸ـ در کتاب «تأمّلی دیگر در باب داستان»، صص ۷۳ـ۶۸ نویسنده برای یافتن درون‌مایه‌ی داستان، توجّه ما را به اصولی جلب می‌کند که به‌طور خلاصه بیان می‌شود: درون‌مایه‌ی داستان باید به شکل جمله‌های خبری که دارای نهاد و گزاره است بیان شود. دیگر آن که باید حرفی کلّی راجع به زندگی باشد.

دیگر آن که برای بیان درون‌مایه نباید از ضرب‌المثل‌ها یا جملات قصار استفاده کنیم؛ زیرا در این صورت ارزش داستان را تا حدّ ضرب‌المثل‌ها پایین آورده‌ایم و اغلب این طور بیان کردن درون‌مایه، نتیجه‌ی تنبلی و سهل‌انگاری خواننده‌ای است که حوصله‌ی فکر کردن ندارد و به این طریق خود را از فرصت طلایی فکر کردن و رسیدن به مفاهیم جدیدتر محروم می‌کند.

۱۹ـ برای نمونه نویسنده درون مایه‌ی «اعتیاد و عواقب ناگوار آن را» می‌تواند از جنبه‌های مختلف مطرح سازد: الف) نقش اعتیاد در براندازی یک خانواده ب) تأثیر فرد معتاد در جامعه ج) تأثیر فرد معتاد در مقابل تربیت فرزندانش د) اعتیاد مساوی است با فروش لوازم خانه و...

۲۰ـ ساختار وعناصر داستان، کامران پارسی‌نژاد، حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران، ۱۳۷۸، صص ۱۲۷ـ۱۲۶

21- Topic = Subject

۲۲ـ ادبیّات داستانی، جمال میرصادقی، چ سوّم، سخن، تهران، ۱۳۷۶، ص ۳۰۰. یکی از منابع موجود درباره‌ی تعریف و طبقه‌بندی و «موضوع» داستان‌ها، کتاب «عناصر داستان» است. همچنین ذیل هر یک از انواع «موضوع» ر. ک: واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، صص ۱۰۹ـ۹۴.

23- Accidental story

24 - Anecdotal fiction

25- Fantastic story

26- Science story

۲۷ـ برای آگاهی بیشتر درباره‌ی این نوع داستان‌ها، ر. ک: «ویژه‌نامه‌ی علمی ـ تخیّلی»، ادبیّات داستانی، ش ۳۹، صص ۱۸۹ ـ ۱۳۶ و واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی، ذیل داستان علمی.

28- Allegorical story

29- symbolical story

30- Surrealist story

۳۱ـ در کتاب «رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی»، دکتر تقی‌پور نامداریان، چ سوّم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۹۳ به نقل از یونگ در این باره آمده است که: «انسان ابتدایی به توضیحات عینی از بدیهی زیاد علاقه‌مند نیست بلکه او نیاز ضروری دارد به شبیه ساختن همه‌ی تجربه‌های حسّی خارجی به تجربه‌های درونی و به وقایع روانی»

32- Magic realism story

۳۳ـ عناصر داستان، صص ۳۷۱ـ۳۶۶، همچنین برای آگاهی بیشتر ر. ک: قصّه نویسی، رضا براهنی، چ سوّم، نشر نو، تهران، ۱۳۶۲، صص ۲۴۱ـ۲۱۰.

۳۴ـ جدال نقش با نقّاش در آثار سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۶، صص ۱۷۳.

۳۵ـ صد سال داستان‌نویسی در ایران، حسن عابدینی، تندر، تهران، ۱۳۶۹، ج ۲، ص ۷۴.

۳۶ـ جدال نقش با نقّاش در آثار سیمین دانشور، ص ۱۷۴.