

فصلنامه ادبیات داستانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه
سال اول، شماره اول، زمستان ۱۳۹۱ ه.ش. / ۲۰۱۳ م. / صص ۱۳۳-۱۵۵

بررسی کارکرد گفت‌وگو در آثار اسماعیل فصیح*

مجید پویان

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد

رحیمه جعفری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد

چکیده:

گفت‌وگو، به عنوان یکی از عناصر اساسی داستان نقش مهمی در ایجاد ارتباط میان اشخاص داستانی، افشای درون شخصیت‌ها، گسترش طرح و عمل داستانی ایفا می‌کند. زمانی که وقایع با این شیوه روایت می‌شوند، داستان حالت نمایشی به خود می‌گیرد و خواننده به صورت مستقیم با صحنه‌هایی روبه‌رو می‌شود که نمودی طبیعی و زنده دارند.

اسماعیل فصیح، داستان‌نویس معاصر ایران، به عنوان یکی از پرکارترین نویسندگان معاصر شناخته شده است. داستان‌های وی اغلب بافتی زنجیره‌ای و به هم پیوسته دارند که در هر کدام از آنها، سرگذشت یکی از افراد خانواده «آریان» روایت می‌شود. وی در آثارش موفق شده است تا با استفاده هنرمندانه از عنصر گفت‌وگو، از آن به منظور پیشبرد طرح داستان و شخصیت‌پردازی تأثیرگذار بهره‌بردار.

در این مقاله کوشش می‌شود تا کیفیت کاربرد عنصر گفت‌وگو و ارتباط آن با دیگر عناصر داستانی در آثار فصیح مورد بررسی قرار گیرد.

واژگان کلیدی: داستان‌نویسی معاصر، عناصر داستان، اسماعیل فصیح، گفت‌وگو.

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۷/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۹/۱

رایانامه نویسنده مسئول: majid_pooyan@yahoo.com

۱- مقدمه

آنچه اثر داستانی را از متن منثور غیرداستانی مجزاً می‌کند، بهره‌گیری هنرمندانه نویسنده از عناصر داستانی است؛ به گونه‌ای که حوادث و وقایع داستانی در ساختاری روایی بیان شوند و علاقه مخاطب را به پیگیری و خواندن داستان افزایش دهند. شخصیت‌پردازی، تعلیق، گره‌افکنی، شیوه روایت، گره‌گشایی و... از ابزارها و شگردهایی است که هر نویسنده می‌تواند با استفاده مطلوب از آن، جنبه هنری به نوشته خود بدهد.

گفت‌وگو نیز یکی از عناصر بنیادین داستان است که نقشی بسیار مهم در تأثیرگذاری داستان بر مخاطب دارد.

اسماعیل فصیح یکی از نویسندگان برجسته معاصر است که در آثارش به گونه‌ای آگاهانه از این مؤلفه استفاده کرده است. ازین رو بررسی کیفیت بهره‌وری این نویسنده از عنصر گفت‌وگو می‌تواند گوشه‌ای از توانایی‌های او را در فن داستان‌نویسی بازتاب دهد.

۲- زندگی و آثار اسماعیل فصیح

«اسماعیل فصیح»، در سال ۱۳۱۳ در محله «درخونگاه» تهران متولد شد. وی در آغاز تابستان ۱۳۳۵، پس از چندی کار و تدریس، ایران را ترک کرد و به ایالات متحده رفت و در شهر «بوزمن» در مقطع کارشناسی رشته شیمی، فارغ‌التحصیل شد. فصیح بعد از بازگشت به ایران، به کار ترجمه برای «مؤسسه انتشارات فرانکلین» شرکت ملی نفت ایران پرداخت و سرانجام در ۲۵ تیرماه ۱۳۸۸ پس از نوشتن تعداد قابل توجهی رمان و داستان کوتاه در تهران درگذشت.

۲-۱- آثار:

اسماعیل فصیح، داستان‌نویس معاصر ایران، به عنوان یکی از پرکارترین نویسندگان بعد از انقلاب شناخته شده است. داستان‌های وی اغلب بافتی زنجیره‌ای و به هم پیوسته دارند که در هر کدام از آنها، سرگذشت یکی از افراد خانواده «آریان» روایت می‌شود. فصیح در برخی از رمان‌ها، سرگذشت قهرمانان داستان را همراه با

تأثیرپذیری از وقایعی که در جامعه رخ می‌دهد و به نوعی در زندگی قهرمانان نقش دارد، به تصویر می‌کشد. یکی از دلایلی که باعث گسترش این شیوه در داستان‌های وی شده، اوضاع جامعه‌ای است که خود نویسنده آن را تجربه کرده است و می‌کوشد تا پیامدهای آن را در آثار خود منعکس کند. جنبه دیگری که می‌توان در شمار فعالیت‌های ادبی فصیح به حساب آورد، ترجمه‌های متعدد اوست که در سال‌های اخیر منتشر شده است.

۲-۲-۱- رمان‌ها:

در جامعه ادبی ایران، اسماعیل فصیح، نامی شناخته شده در عرصه رمان نویسی است. با توجه به گستردگی و شهرتی که رمان‌های او نسبت به ترجمه‌ها و داستان‌های کوتاهش دارد، در اینجا ابتدا به معرفی اجمالی رمان‌ها پرداخته می‌شود.

شراب خام، اولین رمان اسماعیل فصیح (۱۳۴۷) است. *دل کور* (۱۳۵۱) و *داستان جاوید*، (۱۳۵۸) آثار دیگری است که نویسنده، پیش از انقلاب نگاشته است. دو سال بعد از انقلاب اسلامی ایران، فصیح، رمان *لاله بر افروخت* را نوشت. رمان *ثریا در اغما* (۱۳۶۲) مورد توجه منتقدان در داخل و خارج کشور واقع شد، به طوری که دو سال بعد در چاپ چهارم آن در تهران منتشر شد. رمان‌های *درد سیلوش*، *زمستان ۶۲*، «*هباز و جعدان*» (۱۳۶۹)، *فرار فروهر* (۱۳۷۲)، *باده کهن*، رمان تاریخی و مردمی *اسیر زمان* (۱۳۷۳)، *پناه بر حافظ* که به گفته زنده یاد صادق چوبک، تحوّل شگرف در آثار فصیح است (۱۳۷۵)، *کشته عشق*، *طشت خون* (۱۳۷۶) و رمان‌های *تراژدی/کمدی پارس و بازگشت به در خونگه* (۱۳۷۷) از دیگر آثار اوست (بدیع، ۱۳۷۸: ۴-۵).

۲-۲-۲- مجموعه داستان‌ها:

موضوع داستان‌های کوتاه اسماعیل فصیح، اغلب روایت زندگی قهرمانانی است که در رمان‌های او حضور دارند. استفاده از این شیوه باعث شده است که بیشتر این داستان‌ها به تکه‌ها و طرح‌هایی شبیه باشند که از رمان‌های نویسنده گرفته شده‌اند:

۱- مجموعه داستان‌های به هم پیوسته *خاک آشنا* (۱۳۴۹)؛ این مجموعه شامل کلیاتی از زندگی «آریان» هاست در پنج بخش.

۲- مجموعه چهار داستان کوتاه «تولد، عشق، عقد، مرگ» با عنوان مجموعه عقد و داستان‌های دیگر (۱۳۵۱) که روایت ماجراهای زندگی اسماعیل، جلال، فرنگیس و یوسف، چهار فرزند ارباب حسن از زن دومش است.

۳- مجموعه دیدار در هند (۱۳۵۳) این مجموعه، قلم‌اندازهایی شتاب‌زده از بعضی از صحنه‌های رمان دل کور است که در هر داستان سرگذشت یکی از قهرمانان این رمان بیان می‌شود.

۴- مجموعه نمادهای دشت مشوش (۱۳۶۹) که بازتاب جنگ در جنوب و روایت پیامدهای ناگوار آن به شمار می‌آید (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ج ۲، ۱: ۶۴۸-۶۵۵).

۳- سبک و شیوه داستان‌پردازی اسماعیل فصیح

اسماعیل فصیح از نویسندگانی است که می‌کوشد با استفاده از شیوه رئالیسم و بهره‌گیری از نثری شیوا، وقایع داستانی و مشکلاتی را که گریبانگیر شخصیت‌های داستانی است، ترسیم کند. وی متناسب با فضای جامعه امروزی و با الهام از وقایعی که در گذشته اتفاق افتاده است (جنگ، مهاجرت، انقلاب)، حوادثی را برمی‌گزیند و با شاخ و برگ دادن به آنها، داستان‌هایی را خلق می‌کند که بازتاب واقعیت‌های روزگار نویسنده است.

گرچه فصیح در بیشتر داستان‌ها به شیوه رئالیستی وقایع را مطرح می‌کند، اما گاهی برای توصیف عینی واقعیت‌ها درگیر جزئیات می‌شود؛ همین عامل باعث گسترش اندیشه‌های ناتورالیستی در آثار وی شده است (سپانلو، ۱۳۸۱: ۱۸۷-۱۸۸).

ویژگی دیگری که در برخی از این رمان‌ها به چشم می‌خورد و باعث جذب خواننده می‌شود، تصویری بودن صحنه‌هاست؛ زیرا حوادث به گونه‌ای طراحی می‌شوند که خواننده با خواندن قسمتی از داستان، همواره برای ادامه داستان جذب می‌شود (دستغیب، ۱۳۸۳: ۲۱۴).

در واقع نویسنده با انتخاب زبانی روان، جاندار و پویا می‌کوشد تا وقایع، وضعیت‌ها و موقعیت‌های داستانی را به خوبی ترسیم کند. در این حالت فضای داستان فضایی انعطاف‌پذیر است که می‌تواند به شیوه‌ای کاملاً آزادانه، پذیرای روایت ماجراها، توصیف‌ها، تفکرات شخصی و گریزها باشد (بورنوف، ۱۳۷۸: ۵۰).

گرایش به اندیشه‌های ناتورالیستی^۱ شیوه دیگری است که فصیح در بعضی از داستان‌ها به آنها توجه داشته است؛ «قدرگرایی ناتورالیستی به صورت اعتقاد به تأثیر عوامل موروثی در سرنوشت آدم‌ها، در کار فصیح دیده می‌شود.» (میرعابدینی، ۱۳۶۹: ۱۲۳)

حوادث داستانی در آثار فصیح، بر مبنای عمل افرادی شکل می‌گیرد که هر کدام نماینده «تیپی» از جامعه هستند و همین مسئله باعث شده است تا منتقدان از رمان‌های وی با عنوان «رمان عمل» یاد کنند. در این رمان‌ها، نویسنده مبنای اصلی داستان را بر اعمالی که افراد انجام می‌دهند، می‌گذارد و نقش‌آفرین اصلی، قهرمان اول است که اشخاص دیگر در پناه این قهرمان معنی می‌یابند (عبداللهیان، ۱۳۷۸: ۱۲۱).

۴- گفت و گو

«دیالوگ» (Dialogue) از واژه یونانی «لوگوس» گرفته شده است. لوگوس (Logos) در معنی «کلمه» استعمال می‌شود؛ چیزی که بار معنایی خاصی دارد و مراد از به کاربردنش، توجه به معنای خاص آن است. دیالوگ‌ها می‌توانند در میان شماری از آدم‌ها، و نه فقط دو تن اتفاق بیفتند. حتی یک شخص واحد هم اگر زمینه گفت و گو در او فراهم شود، می‌تواند در درون خود دیالوگ برقرار کند (بوهوم، ۱۳۸۱: ۳۱-۳۲). به نظر میخائیل باختین، گفت و گو، تارهایی صوتی زبان است که از طریق گفتار، معنا می‌یابند. به این ترتیب، زمانی که انسان، درون خود را به صورت گفتار یا نوشتار بیان می‌کند، سخن همچون پلی است که رابط میان آگاهی‌های درونی و دنیای بیرونی است (خطاوی، ۱۳۷۱: ۶۰).

با توجه به دیدگاه‌هایی که مطرح شد، گفت و گو در هر اثر ادبی، به معنای «مکالمه و صحبت کردن با هم، مبادله افکار و عقاید است که در داستان منظوم، داستان، نمایشنامه و ... به کار می‌رود. به عبارت دیگر، صحبتی که در میان شخصیت‌ها یا به طور گسترده‌تر، آزادانه در ذهن شخصیت واحدی صورت می‌گیرد، گفت و گو نامیده می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۳۱)

در متون کهن فارسی گفت و گو جزء روایت قصه بود. گفت و گوهای شخصیت‌های قصه به دنبال روایت می‌آمدند و از خود استقلالی نداشتند؛ اما از اوایل قرن بیستم است که گفت و گوها به تدریج استقلال می‌یابند (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۷۰).

۴-۱- کارکردهای گفت و گو

با توجه به اهمیتی که گفت و گوها در داستان دارند، می‌توان کارکردهای متفاوتی برای آن ذکر کرد که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

۱- شخصیت‌پردازی و تبیین سرشت شخصیت‌های داستان؛ ۲- پیش‌بردن آکسیون (وقایع داستانی)؛ ۳- کاستن از سنگینی کار؛ ۴- وارد کردن حوادث در داستان؛ ۵- ارائه صحنه؛ ۶- دادن اطلاعات لازم به خواننده.

اهمیت وظایف شش‌گانه فوق در داستان یکسان نیست. وظایف ۱، ۲ و ۳، یعنی مکشوف ساختن شخصیت و سرشت او، پیش‌بردن آکسیون و کاستن از ثقل کار در هر داستانی، حائز اهمیت فراوان است. میزان اهمیت سایر وظایف بر حسب نوع داستان فرق می‌کند. (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵۱)

نویسنده به کمک این عنصر، جذابیت و هیجان بیشتری به صحنه‌های داستان می‌دهد و از زحمت توضیحات مفصل و کسل‌کننده رها می‌شود. از سوی دیگر خواننده به دلیل نزدیکی با متن توجه بیشتری که حاکی از احساس همدردی نسبت به اشخاص داستانی است، از خود نشان می‌دهد (وستلند، ۱۳۷۱: ۱۴۵).

۴-۲- ویژگی‌های گفت و گو

خلق گفت و گوهای جاندار و تأثیرگذار در داستان به تسلط و مهارت نویسنده بر عناصر و مؤلفه‌های زبان وابسته است؛ زیرا در داستان نیز همانند نمایش، درستی و اصالت گفت و گوها در گرو تلفیق واقعیت‌ها با زبانی متناسب است. آنتونی ترالوپ معتقد است «گفت و گو باید از میان کمال صحت زبان از یک‌سو، و اوج بی‌بند و باری و شلختگی سخنگویان معمولی از سوی دیگر، چنان پیش رود که نه هرگز به این نزدیک شود و نه بدان؛ چه گفت و گو اگر بدان یک نزدیک شود، رنگ «لفظ قلم»

و عادت «ملا نقطیان» را به خود می‌گیرد و اگر بدین دیگری نزدیک شود، بوی دهن کجی به کسان و دست انداختن آنان از آن بر می‌خیزد و این بسا توهینی به خواننده تلقی می‌شود.» (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۰۸)

هم چنین «اگر بناست داستان - تا آنجا که کیفیت اجازه می‌دهد- به یک نمایش تک‌پرده‌ای مانند باشد، هر اندازه حجم گفت وگویی آن بیشتر باشد، مؤثرتر و به واقعیت نزدیک‌تر خواهد بود؛ لیکن مفهوم این گفته این نیست که هر داستان کوتاهی باید حاوی مقدار زیادی گفت وگو باشد. میزان گفت وگو نیز مانند دیگر عوامل باید متناسب با نوع داستان باشد.» (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵۱)

یودرا ولتی، نویسنده آمریکایی، معتقد است که انسان فکر می‌کند آسان-ترین کار در داستان نگارش گفت وگوهاست؛ اما زمانی که داستان جلو می‌رود، تبدیل به دشوارترین کار می‌شود؛ زیرا نویسنده مجبور است صحبتی را بنویسد که هم‌زمان چندین کار را با هم انجام می‌دهد؛ باید بتواند گفته شخص، آنچه که او فکر می‌کند، آنچه که از دیگران مخفی می‌کند و همچنین استنباط و سوءبرداشت‌های دیگران از حرف‌های او را از طریق همین صحبت فاش کند. ضمن اینکه گفته شخصیت باید به شکلی موجز، بیانگر جوهره شخصیت و نگرش خاص او باشد (سلیمانی، ۱۳۷۹: ۲۲۰-۲۲۱).

از طرف دیگر گفت وگو به سبب حس مستقیمش به عنوان کارآمدترین ابزار شناخته شده است؛ زیرا نویسنده از طریق گفت وگوست که به داستان عینیت می‌بخشد و پندار واقعیت را در خواننده ایجاد می‌کند (نوبل، ۱۳۷۷: ۱۹۹) و موجباتی را فراهم می‌کند که گویی خواننده با دوران کوتاهی از زندگی واقعی مردم سر و کار دارد.

نویسنده برای اینکه بتواند به هدف خود دست یابد، باید از گفت وگوهایی استفاده کند که دارای شرایط زیر است:^۲

۴-۲-۱- گسترش عمل داستانی:

عمل داستانی، رشته‌ای از وقایع در داستان یا نمایشنامه است که به ترتیب توالی زمان مطرح می‌شود و مقدمات پیرنگ را فراهم می‌کند. در این شیوه تنها پشت

سر هم آمدن وقایع، عمل داستانی را به وجود نمی‌آورد، بلکه وقایع - چه واقعی و چه تخیلی - باید به صورت مستقیم و غیرمستقیم به پیشبرد خط داستانی کمک کنند (میرصادقی، ۱۳۷۸: ۲۷۹).

یکی از عواملی که نویسنده برای گسترش عمل داستانی و شرح وقایع از آن استفاده می‌کند، گفت و گوهای قهرمانان است. به همین دلیل می‌کوشد تا گفت و گوها را به گونه‌ای طراحی کند که هماهنگ با دیگر عناصر داستان عمل کنند و به صورت آرایش تحمیلی بر داستان نباشند. یکی از نکات جالب توجه درباره گفت و گوی داستان، این است که همه مکالمات در راستای اهداف داستان‌نویس جلو می‌رود؛ گفت و گو در داستان، برخلاف دنیای واقعی - که به صورت کلیشه‌ای و عادی به کار می‌رود و بیشتر به منظور ارتباط با دنیای بیرون است - عاملی است در راستای پیش بردن جریان داستان و نشان دادن حالات شخصیت‌ها (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۹۵).

گاهی نویسنده عمل داستانی را، بدون اینکه صحبتی بین قهرمانان رد و بدل شود، از طریق پیرنگ داستانی نشان می‌دهد. گاهی نیز سعی می‌کند با بیان کردن حادثه‌ای که به نحوی با موضوع اصلی در ارتباط است، عمل داستانی را گسترش دهد. در این حالت عمل داستانی از طریق گفت و گوها و هیجان‌انگیزی، از قبیل ترس، اضطراب، خشم، دلهره و... که در بیشتر موارد بر قهرمان تحمیل می‌شوند و در گسترش این عامل مؤثر هستند، نشان داده می‌شود:

«لیلا گفت تا بمیرد آن شب یادش نمی‌رود. گفت: «من بچه رو توی کالسکه نگه داشته بودم، و بچه‌هی عر می‌زد. خودم پیش از ظهر اون روز از تریا کتک خورده بودم، یعنی به خاطر ننه و برادر اون بچه از خانه تریا خانم و از پیش مادرم بیرون شده بودم؛ اومده بودم این حیاط، دلم گرفته بود، و حوصله نداشتم. غروب گوشه باغ نشسته بودم، داشتم گریه می‌کردم، که دیدم ابوتراب سر من داد زد؛ گفت که پاشم بچه رو بغل کنم، بروم توی کالسکه بنشینم و سفت و ساکت نگهش دارم. من بچه رو بغل کردم؛ رفتم توی کالسکه نشستم. ابوتراب سوار شد، راه افتادیم اومدیم بیرون.

بچه‌م که گفتم هی عر و شیون می‌زد، غش و ریشه می‌رفت. اون روز ننه‌ش مرده بود...» (فصیح، ۱۳۸۳ الف: ۳۰۵-۳۰۶)

۴-۲-۲- هماهنگی گفت و گوها با ذهنیت شخصیت‌های داستانی:

گفت و گو، بهترین وسیله نشان دادن ذهنیت شخصیت‌های داستانی است؛ به عبارت دیگر عاملی است برای نشان دادن مکنونات قلبی قهرمانان و توصیف صفات و خصوصیات آنها؛ مثلاً سخنانی که قهرمان به زبان می‌آورد، نشان دهنده خصلت‌هایی، همچون: حسد، عشق، کینه، محبت، دروغ و... است یا گاهی بیانگر برداشته‌ها و عقیده‌های او از محیط اطراف خود است.

زمانی که نویسنده قصد دارد ذهنیت اشخاص داستانی را نشان دهد، باید بکوشد از گفت و گویی استفاده کند که متناسب با موقعیت اجتماعی قهرمان عمل می‌کند.

همچنین گفت و گو با موقعیت‌ها و علاقه‌های شخصی افراد در تناقض نیست؛ «مثلاً گفت و گوی معلّم‌ها از گفت و گوی میدان‌دارها و بارفروش‌ها متمایز است و هر کدام از آنها واژه‌ها و اصطلاحات خاصّ خودشان را دارند و نحوه صحبتشان نیز با هم متفاوت است؛ همین‌طور است گفت و گوی ملّیت‌ها، صاحبان مشاغل، گروه‌ها و طبقات مختلف مردم؛ این اختلافات گاه در لحن و لهجه خاصّ آنها خود را نشان می‌دهد و گاه در تعبیرات و اصطلاحات و کلماتی که آنها به کار می‌برند.» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۷۱)

قطعه زیر نشان دهنده شخصیتی بد دهن و قمارباز است که با دوز و کلک به دنبال منافع شخصی خودش است:

گفت: «مّا من چک‌هاشو نقد کردم، ارواح پدر... ساعت سه صبح رفتم در خونه‌ش - با شوهر عباس آقا و داداشش میتی. سه تایی با هم رفتیم. جلوی زن و بچه و همسایه‌هاش آنقدر بد و بیراه بهش گفتم و آنقدر آبروش و ریختم که گریه‌اش گرفت. به ابوالفضل! فهمید با کی طرفه!

- خب، پس تو می‌خوای به جای دایی چک بدی؟

- یادت باشه؛ ده هزار تومن، تومنی دوزار که نرخ فعلیه، علف خرس نیس. هر چیزی رسم و روشی داره. دیگه دور، دور نظم و قانونه...» (فصیح، ۱۳۷۷ ج: ۱۶۰-۱۶۲)

۴-۲-۳- پرهیز از گفت و گوهای زائد، طولانی و بی روح:

زمانی که هدف نویسنده بازگو کردن داستان اصلی است، گفت و گوها دلپذیرترین بخش هر رمان هستند. البته لازم نیست گفت و گوها طوری تنظیم شوند که گویی تمام هم آنها محدود به همین یک عامل (بازگو کردن داستان) است؛ زیرا گاهی علاوه بر داستان اصلی، مباحث دیگری از قبیل شخصیت، درونمایه، طرح و... نیز از طریق گفت و گوها بیان می‌شوند. اما نکته‌ای که در اینجا باید به آن توجه کرد، استفاده از گفت و گوهایی متناسب با موقعیت داستانی است؛ زیرا نیروی درایت و تیزهوشی خواننده هم عادلانه عمل می‌کند و هم سخت و بی‌رحمانه و وقتی که با گفت و گوی طولانی که درباره چیزی خارج از موضوع اصلی کتاب است، برخورد می‌کند، بی‌درنگ احساس می‌کند که دارند کلاه سرش می‌گذارند و مجبور می‌کنند چیزی را بپذیرد که تصوّرش را نمی‌کرد (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۲۴). در داستان گردابی چنین هایل، نویسنده ماجرای زن گرفتن ابوی را، چندین بار از زبان قهرمان داستان مطرح می‌کند؛ این باعث دلزدگی خواننده از متن می‌شود:

«پدر وقتی که جوون و عرب گردن کلفت بود، عاشق یه دختر کوچولوی ایرانی میشه... اما دختر رو به او نمی‌دهند و یه دختر عرب فک و فامیل‌دار را به او می‌دهند... این مال زمانی است که رضا شاه داشته روی کار می‌اومده. زن ابوی که آبتن بوده و ابوی فرستاده بودش بازار سبزی یه غاز بخره، در بمباران و آتش‌سوزی توسط ناوهای انگلیسی کشته میشه و ابوی می‌افته به الواتی و کار برای انگلیسی‌ها... ابوی دوباره ازدواج می‌کنه. اما چون این زن براش یه دختر می‌زاد و ابوی از دختر داشتن ننگ داشته، اونها رو می‌فرسته بوشهر و دیگه هم خبری نمیشه که همیشه که نمیشه... مادر بنده رو هم که از کارمندان خوب بیمارستان شرکت خودتون بود، زمان ملی شدن صنعت نفت توسط دکتر مصدق، و شلوغ‌بازی‌های آبادان گرفت.» (فصیح، ۱۳۸۳: ۶۶-۶۷)

نمونه دیگری که می‌توان ذکر کرد، رمان *ثریا در اغماست* که گفت و گوهای آن بیشتر در وصف خوش‌گذارانی‌ها، عیاشی‌ها، گذران اوقات فراغت و پرکردن خلأهای زندگی از طریق خوش بودن و در کنار هم بودن است. این مسئله که در بیشتر

بخش‌های داستان اتفاق می‌افتد، باعث شده است تا داستان از مسیر اصلی خارج شود:

دکتر کوهسار می‌گوید: «حالا که سرکار خانم آزاده هم آمدند، چطور راه بیفتیم؟»
 صفری می‌گوید: «بله بریم یک جا ناهار بزنیم و بعد برویم «شاتوی» افسانه‌ای رو ببینیم.»

دکتر کوهسار می‌گوید: «بابا همه یک ساعت پیش ناشتا خوردیم. اول بریم «شاتو» را ببینیم بعد ناهار.»

- آن هم موافقت است.

- خانم‌ها چی میل دارند؟

- خانم‌ها هیچ مخالفتی ندارند.» (فصیح، ۱۳۷۶: ۳۱۴)

سؤال و جواب‌هایی که ربطی به موضوع داستان ندارند، عامل دیگری است که به خستگی و دلزدگی خواننده منجر می‌شود:

پرسیدم: «من امروز قراره حکمت رو ببینم؟»

- آره، قراره بریم ورسای.

- نه!

- جان من مجبوری!

- ورسای رو هم مجبورم بیام؟

- مگه نمی‌خوای من ببینمت؟

- باشه.» (فصیح، ۱۳۷۶: ۳۰۶-۳۰۷)

نکته دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، این است که گفت و گو نباید سنگین و بی‌روح باشد؛ زمانی که چنین حالتی اتفاق می‌افتد، گفت و گو انباشته از اطلاعات گوناگونی می‌شوند که در سطح آگاهی خواننده تأثیری نمی‌گذارد و باعث دور شدن او از روند وقایع و ماجراهای اصلی داستان می‌شود. در داستان /سیر زمان گاهی گفت و گوها درباره مسائل و رخدادهایی است که در سطح کشور اتفاق می‌افتد؛ رخدادهایی که ربطی به سیر وقایع داستانی ندارد و باعث ایجاد کسالت و خستگی در خواننده می‌شود:

«بله، آقا، در واقع این سالها سیستم شاهنشاهی پر طمطراق و کَر و فرشان و شوکت آریامهر دست به دو کار زده که حتی آمریکا و منابع غربی رو از خودش عاصی و منگ و عصبانی کرده - و ما را هم امیدوارتر - یکی علم کردن تک‌حزبی «رستاخیز» با اساسنامه مزخرف شاه‌پرستی، انقلاب شاه و ملت و مشروطیت ... و هدف البته بیشتر سرکوب کردن مخالفین نظام است... با فساد مالی و سوء استفاده‌ها و ریخت و پاش‌های کلان - و اختلاف طبقاتی سنگین برای طبقه محروم.

«و دوم» دلش خیلی خیلی پر است.

- و دوم: حالا شاه یک اتحادیه جهانی «سازمان کشورهای صادر کننده نفت» (اوپک) را پایه‌ریزی کرده، که قرار دادش در الجزیره بسته شد... «(فصیح، ۱۳۷۷ الف: ۱۰۲-۱۰۳)

۴-۲-۴- واقعی جلوه دادن گفت و گوها

نویسنده برای آفرینش اثر ادبی، مضامین و مفاهیمی را از دنیای واقعی اقتباس می‌کند و می‌کوشد تا با گسترش دادن آن مفاهیم، داستانی خلق کند که حقیقت گونه باشد. یکی از عواملی که باعث واقعی جلوه دادن این مفاهیم می‌شود، گفت و گویی است که بین قهرمانان رد و بدل می‌شود. نویسنده با اصلاح کلمات و عبارات، حذف سخنان غیر ضروری و جهت بخشیدن به مفاهیم تکراری که تقریباً در همه مکالمه‌های معمول روزانه مشاهده می‌شود، نقش ویرایشگر و پرداخت کننده گفت و گوی شخصیت‌ها را بر عهده دارد. وی برای دست یافتن به اهداف رمان، از جنبه‌های خسته کننده گفت و گوی روزمره پرهیز می‌کند و آن را به صورت مکالمه چند لحظه‌ای و مفید در می‌آورد. گفت و گوی خوب بین شخصیت‌هایی که خوب ساخته شده‌اند، بیشتر شنیدنی است تا خواندنی (وستلند، ۱۳۷۱: ۱۴۵). پس گفت و گوهایی داستان رونوشتی از واقعیتهای بیرون نیستند، بلکه می‌توانند واقعیتهای باشند. نویسنده سعی نمی‌کند که گفت و گوهایی شخصیت‌های داستانش در چارچوبی قانونمند و منطبق با واقعیتهای باشند، بلکه با استفاده از مهارت نویسندگی و آگاهی به توانمندی‌های زبان، گفت و گوهایی مناسب با داستان و شخصیت‌ها را انتخاب می‌کند و به کار می‌گیرد (محسن زاده، ۱۳۸۰: ۷۹-۸۰).

توصیف صحنه‌های «فراخ منظر» و «نمایشی»، عامل دیگری است که باعث حقیقت‌مانندی داستان می‌شود. این صحنه‌ها، اغلب با کانون‌های زاویه دید ارتباط می‌یابند؛ یعنی نویسنده از این طریق توجه خواننده را به آنچه می‌خواهد ببیند یا بشنود، جلب می‌کند.

صحنه‌های فراخ منظر، اغلب با توصیف همراه هستند و چشم‌اندازی وسیع را به نمایش می‌گذارند. به تعبیر دیگر «همه آن چیزهایی است که دیده می‌شود.» این صحنه‌ها به خوبی می‌توانند «فضا» و «لحن» داستان را انتقال دهند؛ اما در مقابل صحنه‌های نمایشی که تثبیت‌کننده لحظات خاصی هستند که هرگز تکرار نمی‌شوند و از طریق گفت و گوها گسترش می‌یابند، قرار دارند (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۱۹-۴۲۲). به عنوان مثال در قطعه زیر، نویسنده با زاویه دید سوم شخص، صحنه فراخ منظری را توصیف می‌کند و سپس به گفت و گوی قهرمانان روی می‌آورد و با زاویه دیدی که بین اول شخص و سوم شخص متغیر است، صحنه‌ها را به صورت نمایشی برای خواننده توصیف می‌کند:

«شب گرم و گرفته تابستانی روی حیاط دم کرده بود که ارباب حسن آمد بالای پله‌های زیر زمین و همان جایی که بعد از ظهر پسر کوچک ایستاده بود، ایستاد. سر گلین خانم فریاد زد: «گل خانوم!

- بله، حسن خان.

- قمه کجاس؟» قمه مخصوص روزهای عاشورا و مراسم قمه‌زنی مردها توی حیاط بود.

گلین خانوم لرزید و لب‌هایش را چنگ زد: «توی صندوقخونه‌س، ارباب. توی یخدون خودم.

- بیارش ببینم زود!

- می‌خوای چکار کنی، حسن خان؟

- می‌خوام مختارو بکشم. یالا!» (فصیح، ۱۳۷۶ ج: ۲۰-۲۱)

استفاده از شیوه نمایشی، عاملی است که به حقیقت‌نمایی داستان کمک می‌کند؛ زمانی که نویسنده از طریق گفت و گوها حوادث را مطرح می‌کند،

تأثیرگذاری آن به مراتب بیشتر از زمانی است که داستان از طریق روایت و توصیف دنبال می‌شود؛ زیرا در این حالت خواننده تمامی صحنه‌ها را در ذهن مجسم می‌کند و گویی عیناً برای او نمایش داده می‌شود.

آیوی کامپتون، رمان‌نویس انگلیسی که «رمان‌های او منحصرأ به صورت گفت و گو نوشته شده است، می‌گوید: هربار که رمان می‌خوانم، سخت ناامید می‌شوم، اگر بینم صحنه‌ها را از زبان نویسنده طرح و توصیف کرده‌اند و نه از زبان اشخاص داستانی. من خودم فکر می‌کنم که تنها و تنها از ذوق و تمایل طبیعتم پیروی می‌کنم...» (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۳۱). گفت و گوی زیر نمایشی است از آنچه اتفاق افتاده است:

«... دیشب داشتم می‌رفتم خونه... ساعت ده و ربع یا یازده ونیم بود... نمی‌دونم. درست یادم نیست... سر کوچه که رسیدم... یه ماشین از پشت اومد کنارم نگه داشت. یک نفر اومد بیرون و کاغذی به دستم داد و گفت خانم تو رو خدا این را بخوانید، این آدرس کجاس؟ اعتنا نکردم. کوچه خلوت و تاریک بود... اول ترسیدم. سرم را انداختم پایین و خواستم اهمّیت ندم و زودتر به خونه برسم. بعد یارو گفت شما خانم حمیدی نیستی؟ بهش نگاه کردم... هیچ وقت ندیده بودمش. یک نفر دیگه هم توی ماشین نشسته بود، اما من صورتشو نمی‌دیدم. تا خواستم بگم شما مرا از کجا می‌شناسین، یه نفر دیگه که نفهمیدم از کجا سبز شد، به من حمله کرد و دستمالی جلو دهانم گرفت و مرد اولی که کاغذ دستش بود، مرا گرفت و دو تایی مرا توی ماشین کشیدند...» (فصیح، ۱۳۷۶: ۲۸۸)

«سکوت دیگری در اتاق بیمارستان برقرار می‌شود. «چه کارهایی؟... دقیقاً

چه کارهایی کردی؟

- به او گفتم می‌خوام به خاطر دل مادر توی صورت تو بی شرف تف بیندازم و انداختم.

- او چه کار کرد؟

- هیچ غلطی ... منگ و گیج ماند.

- بعد؟

- بعد گفتم و به خاطر شهرناز ... رفتم جلو سیلی بسیار محکمی توی صورتش کوبیدم که همیشه فرمان دل خودم بود. که باید مرا ببخشید. مبارزه با اهریمن صفتی هم تکلیف ما بوده ... مهر و نیکی سر جای خودشان.

- چقدر محکم؟

- از روی صندلی پرت شد زمین ... روی زمین ولو شد، با صندلیش

- بعد چی؟

- روی زمین ماند؛ ولی خرغلت می زد...

- بلند نشد...

- نه، گفتم که داشت به خودش می پیچید و خرغلت می زد.» (فصیح، ۱۳۷۷ الف:

(۴۱۲)

جنبه‌های دیگری که در این زمینه می توان به آنها اشاره کرد و بیشتر با ساختار واژگانی کلمات سر و کار دارند، استفاده از «گفتار نوشتاری»، اشتباه نوشتن برخی الفاظ و استعمال کلمات ممال است. در گفتار نوشتاری، «مقصود انتقال دقیق و مو به موی حرکات و گفتار آدم‌های داستان نیست که یک نقض غرض است، بلکه انتقال دقیق احساس و مفاهیم مورد نیاز است؛ وگرنه می دانیم که زبان نوشتار در ادبیات داستانی، زبان دقیق گفتار را در زندگی واقعی نفی می کند و این نفی و دگرگونه‌سازی البته باید چنان حسی را در خواننده برانگیزد که گفتار نوشتاری را بپذیرد و بگوید: درست است، همین است؛ در حالی که همان نیست.» (گلستان، ۱۳۷۴: ۳۰)

گفتار نوشتاری، در حقیقت به منظور برجسته‌سازی گفت و گوها و افزایش حس حقیقت‌نمایی در خواننده صورت می گیرد و سخنان قهرمانان به همان شیوه‌ای که صحبت می کنند، نوشته می شود. این برجسته سازی اغلب به صورت تکرار حروف و کشش هجاها دیده می شود:

«وقتی از جلوی آنها رد می شدند، کریم گفت: «نا - نا - ناصرخان . سام علیک»

خبر مبری نیست، برادر کریم؟»

- او - او - او مدن آقا مبارک ...

- پس چرا تو نرفتی بهشت زهرا؟

- م-م- من و این ولی الله خان داریم م-م-م- مسجد رو می‌پاییم.

- تبارک الله. خدا حافظ. کریم.

- خ-خ- خدا حافظ ناصر خان. «(فصیح، ۱۳۷۷ ج: ۵۲۴)

«این همه آدم‌هایی که تو رو «دوووست» دارند و «احترآآم» می‌گذارند، تو رو

درست آنطور که من می‌شناسم، نمی‌شناسند.» (فصیح، ۱۳۷۶ الف: ۱)

«وگرنه من همچی پنه پوته‌شون رو رو آب می‌ریزم که به خواب هم نعیده

باشن.» (فصیح، ۱۳۷۲ ب: ۶۲)

ممد بنگی گفت: «پس چی که بلتم... آره... چشم.» (فصیح، ۱۳۸۳ الف: ۲۷۲)

«می‌پرسم از اهواز مهواز چه خبر؟» (فصیح، ۱۳۷۷ الف: ۱۰۲)

«زندون مندونم ترو حضرت امیرالمؤمنین نیفت...» (همان: ۱۵۱)

۴-۲-۵- نشان دادن درگیری و کشمکش

گفت و گوها، باید تا حدی بیانگر درگیری و کشمکش باشند؛ درگیری همان

نیرویی است که در جنب گفت و گو فعال می‌شود و باعث افزایش اشتیاق، نگرانی یا

کنجکاوی خواننده می‌شود. نویسنده برای نشان دادن این منظور، شیوه‌های مختلفی

را دنبال می‌کند که راحت‌ترین شیوه، بحث و جدل و مخالفت است (نوبل، ۱۳۷۷:

۲۸).

در قطعه زیر خواننده از طریق گفت و گویی که بین لیلا (دختر کلفت شاهزاده

ملک‌آرا) و جاوید صورت می‌گیرد، متوجه درگیری و کشمکش آنها می‌شود؛ جاوید در

اثر ماجرای که برای لیلا اتفاق می‌افتد، او را به عقد خود در می‌آورد، اما هرگز او را

به عنوان همسر قبول نداشت و معتقد بود که فقط به خاطر نجات لیلا این کار را

کرده است و هر دوی آنها متوجه این امر بودند. همین مسئله باعث شده بود که

هرگز روی خوشی از یکدیگر نداشته باشند. نویسنده در اغلب جاهای داستان، با

انتخاب لحنی که حاکی از تنش و درگیری آنها با یکدیگر است، این مسئله را نشان

می‌دهد. انتخاب دقیق کلمات و عباراتی که منجر به تنش و کشمکش می‌شود، در

انتقال دادن این حس مؤثر است:

لیلا گفت: «حالا به این پیرزن بیچاره دیگه چیکار داری. میخواین گردن این بیچاره رو هم بذارین زیر ساطور؟»
 جاوید گفت: «نه ... ساکت، تو کاری نداشته باش، خواهش می‌کنم.»
 لیلا گفت: «هرکاری کردین، خوداتون کردین ...»
 گفتم: «ساکت. منظور من فقط این است که راست و دروغ معلوم باشه.»
 - ایش. خب به این چیه؟
 - رقیه بگم تنها شاهد و گواه این ماجراست.
 لیلا گفت: «خیلی خب، خیلی خب، برو این رو هم به کشتن بده. همه تقصیرها رو بنداز گردن این. آخه خاله پیرزنک من بود که خانوم کوچک را آبستن کرد.»
 - دهانت را ببند!
 - تو بودی ... تو خودت دهنه رو ببند.
 جاوید داد زد: ساکت! (فصیح، ۱۳۸۳ الف: ۱۸۹)

زمانی نیز اتفاق می‌افتد که تنش‌ها از حرف‌هایی که شخصیت‌ها به زبان می‌آورند، حاصل نمی‌شود، «بلکه آنچه که شخصیت‌ها پنهان می‌کنند، خواننده را مستقیماً وارد صحنه می‌کند، به شرطی که خواننده بداند چه چیزی مخفی نگه داشته می‌شود. خواننده موضع نویسنده را دارد، واکنش‌ها را می‌بیند و قضاوت می‌کند.» (نوبل، ۱۳۷۷: ۳۲)

۴-۲-۶- بیان عقاید از طریق گفت و گوها

عامل دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد این است که گفت و گوها نباید وسیله بیان عقاید باشند؛ زیرا استفاده از عقاید هنگامی رواست که بتوان در شناسایی شخصیت‌های داستانی از آن استفاده کرد. به عبارت دیگر کلید شناخت شخصیت گوینده باشد؛ به عنوان مثال در داستان *اسیر زمان*، «علی ویسی» در تمامی صحنه‌ها، با بیان عقاید خود، به عنوان مبارز انقلابی شناخته می‌شود:

«جامعه ما الان بیشتر به اصلاحات و اعتقادات نیازمنده آقای مهندس... و باید از سلطه فساد و سلطه غرب بخصوص آمریکا پاک‌سازی بشه. همان سالی که شما به خوزستان تشریف آوردید، حضرت آیت‌الله، علیه لایحه‌ای مجاهدت می‌کردند که به

آمریکایی‌ها در ایران این حق را می‌داد که اگر آمریکایی‌ها هر خیانت و جرم و جنایتی را در ایران بکنند، دولت ایران حقّ بازداشت یا محاکمه آنها را نداشته باشد. ولی اگر ایرانی‌ها سگ یک آمریکایی را آزار بدهند، باید زندانی و مجازات شوند! برای مخالفت با همین لایحه بود که آیت‌الله را به ترکیه و بعد به نجف اشرف تبعید کردند... و ایشان به حوزه علمیه نجف رفتند.

«علی ویسی باز نفس بلندی می‌کشد: راستش آقا، این عیدها عزاست. همان طور که ایشان فرموده‌اند: ایران دیگر عید ندارد... در واقعیت... آن همه عیدها و جشن‌های شاهنشاهی و پای کوبی‌ها و رقص‌ها و شامپانی‌خوری‌ها نوعی عزای درون محرومان و زندانیان است...» (فصیح، ۱۳۷۷ الف: ۹۳)

نمونه دیگر، شخصیت چریکی «میترا» در داستان *لاله برافروخت* است:

«من درباره دیکتاتوری و دیکتاتورهای معاصر در آسیا و آمریکای لاتین خیلی مطالعه کرده‌ام. به قول لوکار، دیکتاتور نمیتونه «کمی» دموکرات و آزادیخواه باشه. کسی که بالای قله کوه ایستاده، نمی‌تونه کمی سقوط کنه. همانطور که ضرب‌المثل مکزیکی میگه یه زن نمی‌تونه یه کمی آبستن باشه. اینها - یعنی دیکتاتورها - تحت قانون مطلق تک قطبی (همه یا هیچ) هستند. وقتی رهبر مطلق در یک قطب کمی لغزید، نابودی در قطب دیگر در انتظارشه و به محض اینکه این لغزش اتفاق افتاد، فریاد توده‌ها بلند میشه. جوان‌های ما هم حالا بی‌حوصله و ماجراجو هستند و برای مبارزه توی خیابان‌ها حاضر. بخصوص حالا که تابستانه و جوون‌ها همه ول هستند و بی‌کار. بیشتر مخالفین و مجاهدین و پرولتاریا هم مشغول تدارک جنگ مسلحانه.» (فصیح، ۱۳۷۷ ج: ۳۶۰-۳۶۱)

فورد مدوکس فورد، رمان‌نویس و منتقد انگلیسی، معتقد است: «یک قاعده تغییرناپذیر که ما برای عرضه گفت و گوهای اشخاص داستانی در اختیار داریم، این است که سخن هیچ شخصیتی هرگز نمی‌تواند پاسخی به سخنی باشد که پیش از آن بر زبان رفته است و منظور در اینجا، گفت و گوهایی است که حکم داد و ستد اندیشه را دارند و نه سؤال‌های ساده در باب واقعیات عادی و این وضعیتی است که در زندگی واقعی همیشه تکرار می‌شود، بی‌آنکه تغییری در آن مشاهده شود.»

(آلوت، ۱۳۸۰: ۵۳۰) این اندیشه‌ها که اغلب بیانگر عقاید شخصیت‌هاست، اگر بدون هیچ‌گونه قصد و غرضی و تنها با هدف تبادل اطلاعات بین شخصیت‌ها صورت بگیرد، مشکلی ایجاد نمی‌کند.

گفت و گو، به عنوان یکی از عناصر اساسی داستان نقش مهمی در ایجاد ارتباط میان اشخاص داستانی، افشای درون شخصیت‌ها، گسترش طرح و عمل داستانی ایفا می‌کند. زمانی که وقایع با این شیوه روایت می‌شوند، داستان حالت نمایشی به خود می‌گیرد و خواننده به صورت مستقیم با صحنه‌هایی روبه‌رو می‌شود که نمودی طبیعی و زنده دارند.

زمانی که سیر روایت داستان از طریق گفت و گوها دنبال می‌شود، تأثیرگذاری بر مخاطب به مراتب بیشتر از زمانی است که داستان از طریق روایت دانای کل توصیف می‌شود؛ زیرا نویسنده در فاصله زمانی کوتاه، اطلاعات فشرده‌ای را در مورد شخصیت‌ها، صحنه‌ها و فضاهای داستانی به خواننده ارائه می‌دهد.

نتیجه‌گیری:

نقش گفت و گوها و چگونگی بازتاب آنها در آثار داستانی اسماعیل فصیح را در مواردی چنین می‌توان برشمرد:

اطلاع‌رسانی درباره بخش‌های مختلف داستانی. فصیح در داستان‌هایی، همچون: *شهباز و جعدان*، *دل‌کور و کشته عشق*، با رعایت رابطه علی و معلولی وقایع و کمک گرفتن از گفت و گوها به گره‌افکنی، تعلیق و ابهام در داستان می‌پردازد و باعث جذب خواننده می‌شود. داستان *گردابی چنین هایل*، نمونه دیگری است که علی‌رغم نداشتن طرح منسجم، حوادث از خلال گفت و گوها بیان می‌شود.

گره‌گشایی از حوادث، عامل دیگری است که با همین شیوه گسترش می‌یابد. اگرچه فصیح در این بخش داستان موفق عمل کرده است، اما گاهی اتفاق می‌افتد که خیلی زود گره از برخی از ابهامات می‌گشاید. *شراب خام* و *اسیر زمان* نمونه‌هایی از این موارد هستند.

انتخاب صحنه‌های داستانی (زمان- مکان)، یکی دیگر از مواردی است که با حوادث داستانی پیوند می‌خورد؛ به همین دلیل انتخاب این عنصر در داستان بسیار

اهمیت می‌یابد؛ زیرا انتخاب زمان و مکانی که با حوادث داستانی مرتبط باشند، بسیار حائز اهمیت است. این صحنه‌ها، گاهی با توصیفات راوی و گاهی با گفت و گو شناخته می‌شوند.

بیشترین و اصلی‌ترین نقشی که برای گفت و گوها می‌توان ذکر کرد، شناساندن شخصیت‌های داستانی است. از آنجا که محوریت داستان بر مدار شخصیت‌ها شکل می‌گیرد، نویسنده سعی می‌کند شخصیت‌هایی را خلق کند که برگرفته از الگوهای حقیقی زندگی باشند.

تک‌گویی درونی، حدیث نفس، صحبت‌هایی که قهرمان درباره زندگی خود به زبان می‌آورد؛ اظهار نظرهایی که دیگران درباره او دارند و هیجان‌ات و واکنش‌های روانی که در مقابل اطرافیان خود بروز می‌دهد، عواملی هستند که اسماعیل فصیح برای توصیف شخصیت‌ها از آنها کمک گرفته است.

در یک جمع‌بندی کلی، فصیح در معرفی شخصیت‌ها از طریق گفت و گوها موفق عمل کرده است؛ گاهی گفت و گوها در آثار وی آن قدر طبیعی و حقیقی است که خواننده نمی‌تواند آنها را رها کند؛ ولی با وجود این در برخی از داستان‌ها، این عنصر چندان نقشی ندارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱- «بر اساس فلسفه ناتورالیسم، هر چیزی که وجود دارد، بخشی از طبیعت است... پیروان مکتب ناتورالیسم بر اساس همین فلسفه، حوادث و رویدادهای زندگی را تشریح می‌کنند و اعتقادی به علت ماوراء طبیعی و ماوراء پدیده‌های علمی برای توجیه حوادث و رویدادهای زندگی ندارند و به زبان ساده‌تر فلسفه جبرگرایی را در ادبیات و به خصوص در داستان‌نویسی به کار می‌برند... شخصیت‌های رمان‌ها و نمایشنامه‌های ناتورالیستی اغلب طبقه متوسط یا کارگرهایی هستند که به شدت تحت تأثیر غریزه‌های جنسی، گرسنگی، ترس، بیماری، الکلیسم و همچنین سرشار از فساد، خشونت و هرزگی قرار دارند و نهایت کار آنها انحطاط و مرگ است (میرصادقی و میمنت میرصادقی، ۱۳۷۷: صص ۲۵۲-۲۵۰).

۲- ویژگی‌هایی که در اینجا به صورت موردی برای گفت و گو ذکر شده، برگرفته از منابع ذیل است:

الف: میرصادقی، ۱۳۸۸: صص ۴۷۲ و ۴۷۱.

ب: سلیمانی، ۱۳۷۹: صص ۳۹۱-۳۶۳.

منابع:

۱. آلت، میریام، (۱۳۸۰)، **رمان به روایت رمان‌نویسان**، ترجمه علی محمد حق‌شناس، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
۲. اخوّت، احمد، (۱۳۷۱)، **دستور زبان داستان**، اصفهان: نشر فردا.
۳. بدیع، عماد، (۱۳۷۸)، **اصل آثار فصیح**، تهران: نشر البرز.
۴. بورنوف، رولان و رئال اوئله، (۱۳۷۸)، **جهان رمان**، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: نشر مرکز.
۵. بورنوف، رولان و سپانلو، محمدعلی، (۱۳۸۱)، **نویسندگان پیشرو ایران**، چاپ ششم، تهران: انتشارات نگاه.
۶. بوهوم، دیوید، (۱۳۸۱)، **درباره دیالوگ**، گردآوری و تدوین: لی نیکول، ترجمه محمدعلی حسین‌نژاد، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۷. بیات، حسین، (۱۳۸۷)، **داستان‌نویسی جریان سیال ذهن**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۸. بیشاب، لئونارد، (۱۳۷۴)، **درس‌هایی درباره داستان‌نویسی**، ترجمه محسن سلیمانی، تهران: نشر زلال.
۹. خطاوی، مظفر، (۱۳۷۱)، «میخائیل باختین و زیبایی‌شناسی داستایوفسکی»، **کیهان فرهنگی**، سال نهم، شماره ۹۴، صص ۶۰-۶۱.
۱۰. دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۸۳)، **کالبد شکافی رمان فارسی**، تهران: نشر سوره.
۱۱. سلیمانی، محسن، (۱۳۷۹)، **فن داستان‌نویسی**، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۲. عابدینی، حسن، (۱۳۶۹)، **فرهنگ داستان‌نویسان ایران**، تهران: نشر دبیران.
۱۳. عبداللهیان، حمید، (۱۳۷۸)، **کارنامه نثر معاصر**، تهران: انتشارات پایا.
۱۴. فصیح، اسماعیل، (۱۳۷۶ الف)، **باده کهن**، چاپ سوم، تهران: نشر البرز.
۱۵. -----، (۱۳۷۶ ب)، **ثریا در اغما**، چاپ نهم، تهران: نشر البرز.
۱۶. -----، (۱۳۷۶ ج)، **دل کور**، چاپ هشتم، تهران: نشر البرز.
۱۷. -----، (۱۳۷۶ د)، **شراب خام**، چاپ چهارم، تهران: نشر البرز.
۱۸. -----، (۱۳۷۷ الف)، **اسیر زمان**، چاپ چهارم، تهران: نشر پیکان.
۱۹. -----، (۱۳۷۷ ب)، **شهباز و جفدان**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
۲۰. -----، (۱۳۷۷ ج)، **لاله بر افروخت**، تهران: نشر جانان.
۲۱. -----، (۱۳۸۳ الف)، **داستان جاوید**، چاپ دهم، تهران: نشر البرز.

۲۲. -----، (۱۳۸۳ب)، گردابی چنین هایل، چاپ سوم، تهران: نشر پیکان.
۲۳. گلستان، لیلی، (۱۳۷۴)، حکایت حال، تهران: نشر کتاب مهناز.
۲۴. محسن زاده هدشی، فاطمه، (۱۳۸۰)، مقایسه زبان در آثار احمد محمود و محمود دولت آبادی، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، یزد: دانشگاه یزد.
۲۵. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، (۱۳۷۷)، واژه نامه هنر داستان نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح های ادبیات داستانی، تهران: کتاب مهناز.
۲۶. میرصادقی، جمال، (۱۳۸۷)، راهنمای داستان نویسی، تهران: نشر سخن.
۲۷. -----، (۱۳۸۸)، عناصر داستان، چاپ ششم، تهران: انتشارات سخن.
۲۸. میرعابدینی، حسن، (۱۳۷۷)، صد سال داستان نویسی ایران، تهران: نشر چشمه.
۲۹. نوبل، ویلیام، (۱۳۷۷)، راهنمای نگارش گفت و گو، ترجمه عباس اکبری، تهران: انتشارات سروش.
۳۰. وستلند، پیتر، (۱۳۸۴)، شیوه های داستان نویسی، ترجمه محمدحسین عباسپور تیمجانی، تهران: نشر مینا.
۳۱. یونسی، ابراهیم، (۱۳۸۴)، هنر داستان نویسی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات نگاه.

