فصل‌نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
شماره پیاپی: بیست و سوم ـ بهار ۱۳۹۴
از صفحهٔ ۷۹ تا ۱۰۶

بررسی عناصر روایت داستانی «۲۴ ساعت خواب و بیداری» صمد بهرنگی*

علی دهقان[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی- واحد تبریز- ایران
وحید امیری[۲]
مدرس دانشگاه آزاد اسلامی- واحد ملکان- ایران

چکیده

امروزه داستان کوتاه بعد از شعر، مهم‌ترین نوع ادبی شمرده می‌شود که به طور گسترده در میان مردم رواج پیدا کرده است. داستان کوتاه به عنوان یک داستان فنّی، دارای عناصری مانند طرح و پیرنگ، شخصیّت، جدال، زمان و مکان، زاویه دید، و... می‌باشد که همه آنها به صورت هماهنگ و سازمان یافته، پیرامون عنصر درون‌مایه و در خدمت آن در حال حرکت هستند. پژوهش حاضر به بررسی عناصر داستانی در داستان ۲۴ ساعت خواب و بیداری صمد بهرنگی پرداخته است. بیشتر داستان‌های بهرنگی سبک رئالیستی دارد. او به یاری شگرد داستان‌نویسی و به شیوهٔ واقع‌گرایانه، مسائل عینی و زندگی فقرزده و مشکلات طبقات فرودست جامعه را به تصویر کشیده است. در این مقاله، پس از شرح مختصر عناصر فنّی موجود در داستان ۲۴ ساعت خواب و بیداری، نمونه‌های مربوط به آن عناصر ارائه می‌شود. نتایج این مطالعه حکایت از این دارد که داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، به عنوان یکی از تأثیرگذارترین و برجسته‌ترین داستان‌های بهرنگی توانسته است با بهره‌گیری مناسب از عناصر داستانی، به خلق تصویری تحسر برانگیز از نحوهٔ زندگی و امرار معاش کودکان خیابانی و بی‌سرپناه موفق شود.

واژگان کلیدی: عناصر داستان، صمد بهرنگی، داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، ادبیات کودکان

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۷/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۱/۱

۱. پست الکترونیکی نویسنده مسؤول: a-dehghan@iaut.ac.ir

مقدمه

درون‌مایهٔ ادبیات داستانی بازتاب قوانین زندگی انسان در اجتماع است یا خود، یک زندگی است. از همین رو، «کار داستان‌نویس، همانند کار جامعه‌شناس و روان کاو است. او با ابراز هنر برای کشف و تحلیل و تبیین قوانین و ساختارهای اجتماعی و بررسی و شناخت و روان آدم‌ها و روان‌شناسی تیپ‌های اجتماعی، پی‌کاو و جستجوگر است» (مهرور، ۱۳۷۸: ۵۵). در حوزهٔ ادبیات داستانی، داستان کوتاه برشی از یک زندگی است. در داستان کوتاه نویسنده به یاری یک طرح منظم، شخصیتی اصلی را در یک واقعهٔ اصلی نشان می‌دهد. نویسنده در داستان کوتاه شخصیت اصلی را به گونه‌ای می‌شناساند که خواننده کنش‌های او را در برابر رویداد اصلی بپذیرد. او با روایت حادثه‌ای که هر لحظه به اوج نزدیک می‌شود، خواننده را بر می‌انگیزد و در خاتمه، داستان را با یک جمله افشاگرانه یا ضرب‌آهنگی مؤثر پایان می‌دهد. «قرن اخیر قرن غلبه جهانی داستان کوتاه بر دیگر انواع ادبی است.» (خان محمدی، شریفی،۱۳۸۸: ۸۱).

از سویی دیگر، «ادبیّات داستانی ایران از همان نخستین نمونه‌های خود، به رئالیسم توجه نشان داده است و به ویژه از دههٔ بیست تا دههٔ پنجاهِ سدهٔ حاضر، نویسندگان ایرانی انواع رئالیسم را با توجه به ساختار و شرایط سیاسی ـ اجتماعی روزگار خود به تجربه آزمودند. آثار داستانی این چند دهه، بازگوی این واقعیّت است که نویسندگان ما بیشتر به رئالیسم انتقادی توجه نشان داده‌اند، هرچند در برخی از برهه‌های زمانی، شائبه‌های تأثیر رئالیسم سوسیالیستی و رئالیسم جادویی به چشم می‌خورد» (بصیری و همکاران، ۱۳۹۳: ۲). از این‌رو، مکتب رئالیسم در قلمرو ادبیّات، بیشترین ظهور و بروز خود را در حوزهٔ ادبیّات داستانی داشته است و علی‌رغم اینکه بیش از صد سال از دوران رونق آن به ویژه در کشورهای فرانسه و روسیه می‌گذرد، هنوز بسیاری از نویسندگان با رویکردی رئالیستی به خلق داستان‌ها و رمان‌های خود می‌پردازند. «نویسندهٔ واقع‌گرا تصویری می‌آفریند که به واسطهٔ شباهت زیادش با ادراک عادی ما از زندگی، مجذوب‌کننده است. او با ترفندهای روان‌شناختیِ مجاب‌کننده‌ای، انگیزه‌های گوناگونی را که منشأ حرکات و کنش‌های شخصیّت‌هاست، به خواننده نشان می‌دهد و این امر با تصویری پذیرفتنی از جامعه‌ای که شخصیّت‌ها در آن زندگی می‌کنند، همراه است» (پک، ۱۳۶۶: ۱۱۴). داستان‌نویسان جدید توانسته‌اند به سبب فضای فکری متناسب با اقبال عمومی جامعه، آثاری با

سبک و شیوه جدید خلق نمایند.

صمد بهرنگی (۱۳۱۸ –۱۳۴۷) نیز یکی از نویسندگان پیشرو در حوزه ادبیات داستانی کودک و نوجوان بشمار می‌آید. هرچند از او در ادبیات معاصر کمتر حرف به میان می‌آید. «ظهور و نقش صمد بهرنگی در ادبیات کودک ایران، با توجه به شرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی حاکم بر جامعه از اهمیت خاصی برخوردار است. هنگامی که صمد قلم به دست گرفت تا برای کودکان بنویسد؛ ادبیات کودکان و نوجوانان در ایران، سابقه اندکی داشت. فعالان این عرصه بسیار محدود بودند و کودکان بیشتر از ادبیات شفاهی بهره می‌بردند» (جعفریان، ۱۳۸۱ :۳۸). تأثیر بهرنگی در ادبیات کودک و نوجوان با مطرح ساختن پاره‌ای مباحث جدید که به طور کلی قصد تحول در مضامین و درونمایه‌های بکار رفته معمول و مبتذل تا آن عصر، چشم‌گیر و قابل ملاحظه می‌باشد. در این خصوص محققان به عواملی نظیر «شرایط زندگی فردی و اجتماعی بهرنگی، محیطی که در آن به سر برده، فرهنگ حاکم بر محیط او و انواع مشکلات اجتماعی، اقتصادی و ... که گریبانگیر اقشار گسترده‌ای از مردم زمان او» (همان: ۱۰۸) اشاره داشته‌اند که در ساخت خلاقیت ادبی او و تشکیل درون‌مایه‌های اغلب آثار وی مؤثر بوده‌اند. بدین طریق می‌توان گفت بهرنگی با لمس فقر و تنگدستی خود و دیگران و تحمل محنت‌ها و حسرت‌های جانکاه دوران کودکی، تبدیل به نویسنده‌ای متعهد می‌شود که به نمایندگی از کودکان طبقات فرودست جامعه و بخت برگشتگان و رنج‌کشان عصر خود و البته تمام دوران، گزارشگر مشکلات و آلام این طبقه نسبتاً بزرگ از جامعه ایران است و این گونه است که هیچ یک از شخصیت‌های مثبت داستانی که در متن قصه‌های او ایفای نقش می‌کنند، از طبقه مرفه و ثروتمند جامعه نیستند؛ بلکه برعکس، «همگی این قهرمانان نماینده طبقه فقیر و استثمار زده جامعه‌اند»(همان: ۱۱۱). با توجه به محتوای همه آثار بهرنگی به طور کلی می‌توان گفت مشکلات مردم و بالاخص کودکان طبقات فرودست جامعه و ادبیات فولکلور آذربایجان و نیز دغدغه‌های اجتماعی و تربیتی جامعه؛ سه منبع مهم اندیشگانی بهرنگی در طول حیات ادبی او بوده‌اند. صمد بهرنگی در طول حیات اندک خود، به خلق آثار متنوعی در حوزه‌های گوناگون اقدام کرده که شواهد و قراین نشانگر موفقیت او در حوزه ادبیات داستانی است. در این خصوص می‌توان به انتشار آثار بهرنگی در دهه پنجاه شمسی به

زبان فارسی در کشورهای خارج اشاره نمود. علاوه بر این، داستان «ماهی سیاه کوچولو» که در زمان خود به عنوان یکی از پرمخاطب‌ترین و برجسته‌ترین داستان‌های ادبیات کودک و نوجوان برگزیده شد و شهرت جهانی کسب نمود و حتی در سال ۱۹۶۸ میلادی جوایز بین‌المللی فستیوال ادبی بولونا و براتیسلاوا (ر.ک بهرنگی،۱۳۸۹: ۱۵) را به دست آورد.

در این جستار به دلیل اهمیت آثار داستانی بهرنگی در پیشتازی ادبیات متعهد کودک و نوجوان و نیز به منظور معرفی یکی دیگر از آثار ماندگار او که می‌توان محتوای آن را انعکاسی از شخصیت و بینش بهرنگی تلقی نمود؛ به بررسی عناصر داستانی «۲۴ در ساعت خواب و بیداری» می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که نویسنده چگونه با استفاده از فنون و مهارت‌های داستان‌نویسی در خلق یکی از بهترین و جذاب‌ترین اثرهای داستانی موفق عمل نموده است. این پژوهش تفحّصی است در شناخت قیافه حقیقی بهرنگی و بازیافتن روح و فکر او از لابه لای این اثر داستانی ممتازش. تحقیق حاضر از نوع توصیفی– تحلیلی است. در این پژوهش از روش کتابخانه‌ای و شیوهٔ استدلال استقرایی (از جزء به کلّ) استفاده شده است. گردآوری و طبقه بندی اطلاعات، تجزیه و تحلیل و دست یافتن به یافته‌ها و استنتاج کلّی، ساختارهای اساسی این تحقیق را شامل می‌شود. در پیشینهٔ تحقیق نیز متأسفانه هیچ اثر ارزنده‌ای دربارهٔ موضوع پژوهشی حاضر نوشته نشده است.

تحلیل عناصر داستانی

داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری دربارهٔ پسربچه‌ای به نام لطیف است که به همراه پدرش برای کار به تهران آمده‌اند و با دست‌فروشی و خیابان‌خوابی روزگار می‌گذرانند. لطیف کودکی آگاه، نکته سنج و عاطفی است. او در عالم واقعیت با دشواری‌های زندگی، فقر و فلاکت طبقه فرودست و در مقابل، با کام‌جویی‌های طبقه مرفه آشنا می‌شود. در این برزخ تنش، لطیف درمانده از این و متنفر از آن، به دنیای خیال پناه می‌برد. او هر روز عروسک شتری را از پشت ویترین یک مغازه اسباب‌بازی‌فروشی تماشا می‌کند. کم‌کم در عالم کودکانه‌اش با شتر دوست می‌شود و به او دل می‌بندد. در پایان داستان، مرد پولداری شتر را برای دخترش می‌خرد. لطیف درمانده و بینوا در میان اشک و خون، مسلسل پشت شیشهٔ اسباب‌بازی‌فروشی

را برای به چنگ آوردن خواسته‌اش به دست می‌گیرد.

۱- شخصیت و شخصیت‌پردازی

«قهرمانان و شخصیت‌های داستان کسانی هستند که با اعمال یا گفتار خود داستان را به وجود می‌آورند و به آن چه می‌کنند. آکسیون یا عمل (Action) و به آن چه می‌گویند دیالوگ یا گفتار گفته می‌شود. به زمینه و عواملی که باعث گفتار و یا اعمال قهرمانان داستان می‌شود انگیزه (Motivation) می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۷۳). داستان‌نویس قادر است شخصیت‌هایی را خلق کند که «با معیارهای واقعی جور نیایند و از آنها حرکاتی سر زند که از خالق او ساخته نباشد که این مربوط به افسانه و اسطوره‌هاست» (میرصادقی، ۱۳۸۵ : ۸۴) ولی امروزه شخصیت‌پردازی باید تا حدودی واقعی جلوه کند و در نظر خواننده و در حوزهٔ داستان معقول و باورکردنی بیاید.

شخصیت‌ها همچنین می‌توانند بر اساس پویا یا ایستا بودن طبقه‌بندی شوند. «شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد. شخصیت پویا، شخصیتی است که یک‌ریز و مدام در داستان دست‌خوش تغییر و تحول باشد» (همان: ۴-۹۳) در نتیجهٔ نقش‌هایی که انجام می‌دهد خود نیز کامل می‌شود و تغییر می‌کند. در واقع، آشنایی با شخصیت‌ها، مخاطب را برای ورود به ماجرا آماده می‌کند. شخصیت می‌تواند به چهار شیوه معرّفی شود:

۱- از زبان خود شخصیت؛

۲- از زبان شخصی دیگر؛

۳- از زبان راویی که در خارج از داستان است؛

۴- تلفیقی از سه شیوه، (ایرانی، ۱۳۶۴: ۹۵).

با مطالعه داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری با مجموعه‌ای از شخصیت‌ها مواجه می‌شویم که متناسب با طرح و فضای داستان در حال ایفای نقش خوداند. برخی از شخصیت‌ها در سایه‌اند و حضور مکرر و بارزی در طرح داستان ندارند. اما یادآوری آنها دارای اثر داستانی است که بالقوه بر تثبیت درون‌مایه داستان تأثیرگذار است و در واقع پیش برنده

طرح داستان محسوب می‌شود. به عنوان نمونه در آغاز داستان، راوی به بریده‌ای کوتاه از زندگانی آشنایانی می‌پردازد که فورا خواننده را وارد حال و هوای مد نظر نویسنده داستان می‌کند:

«چند ماهی بود که پدرم بی کار بود. عاقبت مادرم و خواهرم و برادرهایم را در شهر خودمان گذاشت و دست مرا گرفت و آمدیم به تهران. چند نفر از آشنایان و همشهری‌ها قبلاً به تهران آمده بودند و توانسته بودند کار پیدا کنند. ما هم به هوای آنها آمدیم. مثلاً یکی از آشنایان دکه یخ فروشی داشت. یکی دیگر پرتقال فروش بود. پدر من هم یک چرخ دستی گیر آورد و دستفروش شد. پیاز و سیب زمینی و خیار و این جور چیزها دوره می‌گرداند. یک لقمه نان خودمان می‌خوردیم و یک لقمه هم می‌فرستادیم پیش مادرم» (بهرنگی، ۱۳۸۹ :۱۴۷). در جایی دیگر از داستان، نویسنده با ایجاد صحنه‌های عینی تحت تأثیر توصیف‌های رئالیستی، به شناساندن شخصیت‌های حاضر می‌پردازد:

«مردی از توی مغازه بیرون آمد و با اشاره دست، من را راند و گفت: برو بچه، صبح اول صبحی هنوز دشت نکرده‌ایم، چیزی به تو بدهیم. من جنب نخوردم و چیزی هم نگفتم. مرد باز من را با اشاره دست راند و گفت: دِ گم شو برو، عجب رویی دارد! من جنب نخوردم و گفتم: من گدا نیستم. مرد گفت: ببخشید آقا پسر، پس چکاره اید؟! من گفتم: کاره‌یی نیستم، دارم تماشا می‌کنم. و راه افتادم» (همان: ۱۶۵– ۱۶۶). و یا این تصویر:

«نزدیکی‌های ظهر من و احمدحسین و پسر زیور در خیابان نادری، لب جو، کنار شتر نشسته بودیم و تخمه می‌شکستیم و درباره قیمت شتر حرف می‌زدیم. عاقبت قرار گذاشتیم که برویم توی مغازه و از فروشنده بپرسیم. فروشنده به خیال اینکه ما گداییم از در وارد نشده گفت: بروید بیرون پول خرد نداریم. من گفتم: پول نمی خواستیم آقا. شتر را چند می‌دهید؟ و با دست به بیرون اشاره‌ای کردم. صاحب مغازه با تعجب گفت: شتر؟! احمد حسین و قاسم از پشت سر من گفتند: آری دیگر. چند می‌دهید؟ صاحب مغازه گفت: بروید بیرون بابا. شتر فروشی نیست. دماغ سوخته از مغازه بیرون آمدیم، انگار اگر فروشی بود، آنقدر پول نقد داشتیم که بدهیم و شتر را بگیریم و ببریم. شتر محکم سر جایش ایستاده بود. ما خیال می‌کردیم می‌تواند هر سه ما را یکجا سوار کند و ذره‌ای به زحمت نیفتد. دست احمدحسین به

سختی تا شکم شتر می‌رسید. پسر زیور هم می‌خواست دستش را امتحان کند که فروشنده بیرون آمد و گوش قاسم را گرفت و گفت: الاغ مگر نمی‌بینی نوشته‌اند دست نزنید؟ و با دست تکه کاغذی را نشان داد که بر سینه شتر سنجاق شده بود و چیزی رویش نوشته شده بودند، ولی ما هیچ کدام سر در نمی‌آوردیم. از آنجا دور شدیم و بنا کردیم به تخمه شکستن و قدم زدن.» (بهرنگی،۱۳۸۹ :۱۶۷-۱۶۸).

نقطه اوج داستان جایی است که لطیف، برای آخرین بار مقابل مغازه اسباب‌بازی فروشی می‌رود و می‌خواهد شتر را ببیند و از او خداحافظی کند. در این صحنه نیز صاحب ماشین سواری روباز که به همراه فرزند خود برای خرید شتر آمده‌اند (همان:۱۷۱-۱۷۰) در واقع نماینده طبقه مرفه و ثروتمند با خانه‌هایی مجلل و شیک هستند که به قول لطیف: «من هروقت از این محله‌ها می‌گذشتم خیال می‌کردم توی سینما نشسته‌ام، فیلم تماشا می‌کنم. هیچ‌وقت نمی‌توانستم بفهمم که توی خانه‌های به این بلندی و تمیزی چه جوری غذا می‌خورند، چه جوری می‌خوابند، چه جوری حرف می‌زنند، چه جوری لباس می‌پوشند. تو می‌توانی پیش خودت بفهمی که توی شکم مادرت چه جوری زندگی می‌کردی؟ مثلا می‌توانی جلو چشمهات، خودت را توی شکم مادرت ببینی که چه جوری غذا می‌خوری؟ نه که نمی‌توانی. من هم مثل تو بودم، اصلا نمی‌توانستم فکرش را بکنم»(همان: ۱۶۵).

و نیز این صحنه از داستان که شخصیت‌های آن معرّف طبقه فرودست و زحمت‌کش فراموش شده جامعه آن روز ایران است: «سپور پیاده‌رو را تا ته خیابان خطی کرده بود. ما رفتیم به طرف پارک شهر. پیرمرد آش‌فروش مثل همیشه لب جو، پشت به وسط خیابان، نشسته بود و دیگ آش جلوش، روی اجاق فتیله‌ای، قل‌قل می‌کرد و سه تا مشتری زن و مرد دورش نشسته بودند و از کاسه‌های آلومینیومی آششان را می‌خوردند. زن بلیت‌فروش بود. مثل زیور بلیت‌فروش چادر به سر داشت. چمپاتمه زده بود و دسته بلیت‌ها را گذشته بود وسط شکم و زانوهایش و چادر چرکش را کشیده بود روی زانوهایش.» (همان: ۱۶۳).

لطیف، شخصیت اصلی داستان است. کودکی ظاهرا ده، دوازده ساله (همان: ۱۶۸) که در کنار پدرش، در شهر تهران دوره می‌گردد. گاهی در کنار پدر است و گاهی پرسه می‌زند و با سایر هم‌سن و سالان خودش دست‌فروشی می‌کند (همان: ۱۴۷). آن گونه که از

شخصیت‌پردازی لطیف در متن داستان برمی‌آید، لطیف پسری زیرک، با احساس، عاطفی (همان: ۱۶۹،۱۶۸)، کینه‌ای، جسور (همان: ۱۵۰،۱۴۹،۱۴۸)، خیالاتی (همان: ۱۶۱،۱۵۷)، مهربان و بی‌آزار (همان: ۱۶۸،۱۶۴)، وفادار و قانع و قدرشناس (همان: ۱۶۰)، دارای عزت نفس (همان: ۱۵۳، ۱۶۶) و متنفر از افراد ثروتمند و منفعل جامعه (همان: ۱۶۶،۱۶۵) که به کودکان فقیر و رنج کشیده بی التفاتی کرده و حتی آنها را به عمد مورد آزار و اذیت قرار می‌دهند. به طور کلی، لطیف دارای شخصیتی اجتماعی است و با اینکه هنوز به مرحله نوجوانی نرسیده؛ اما بی گمان به بلوغ فکری دست یافته است. (این موضوع در کل داستان مشهود است). پدر لطیف نیز در عین فقر و فلاکت، شخصی قانع و شاکر (بهرنگ: ۱۶۲) دارای حس مسؤولیت خانوادگی و زحمتکش و تلاشگر (همان: ۱۴۷) و مهربان و دلرحم (همان: ۱۶۹) است.

در صحنه‌ای از داستان، راوی (لطیف) به توصیف خودش می‌پردازد. از این معرفی می‌توان تا حدودی چهرهٔ فقرزده و محنت کشیده او را ملاحظه نمود:

«جلو مغازه‌ای سه تا بچه کیف به دست ایستاده بودند چیزهای پشت شیشه را تماشا می‌کردند. من هم ایستادم پشت سرشان. ... بچه‌ها به عقب نگاه کردند و من را برانداز کردند و با اخم و نفرت ازم فاصله گرفتند و رفتند. از دور شنیدم که یکیشان می‌گفت: چه بوی بدی ازش می‌آید. فقط فرصت کردم که عکس خودم را توی شیشه مغازه ببینم. موهای سرم چنان بلند و پریشان بودند که گوش‌هایم را زیر گرفته بودند. انگار کلاه پرمویی به سرم گذاشته‌ام. پیراهن کرباسی‌ام رنگ چرک و تیره‌ای گرفته بود و از یقه دریده‌اش، بدن سوخته‌ام دیده می‌شد. پاهام برهنه و چرک و پاشنه‌هام ترک خورده بودند» (همان: ۱۶۵).

با آنکه به قول راوی طرح این داستان مربوط است به ۲۴ در ساعت آخر اقامت لطیف و پدرش در تهران (همان: ۱۴۷) اما به خوبی مشهود است که لطیف و حتی پدرش در این مدت اندک هم شخصیت راکد و ایستا نیستند. شخصیت اصلی داستان، در مواجهه با موقعیت‌های پیش آمده با نمایش رفتار و طرح باورهای خود، یادآور کاراکترهای متحول و پویا است. این موضوع از آنجا قوت می‌گیرد که به یاد داشته باشیم لطیف هنوز خردسال است و دلیری‌های او که در برهه‌هایی از داستان به نمایش گذاشته می‌شود؛ از کودکی به سن او بعید می‌نماید. از این‌رو باید گفت لطیف نماینده کودکانی است که در آینده به نوجوانان و جوانان و بزرگسالانی

مبارز تبدیل شده و در مسیر اعاده حق و طلب خواسته‌های خود، در جامعه خاکستری آن روز ایران، کوچه پس کوچه‌ها و خیابان‌ها را سرخ و خونین خواهند نمود. آری، لطیف دراین داستان، مبارزی کوچک است که بی‌گمان در آینده‌ای نه چندان دور، در قامت مبارزی بزرگ و سلحشور به جنگ بی‌عدالتی و نابرابری خواهد رفت. در این باره زیر درون‌مایه داستان، سخن خواهیم گفت. در اینجا به فراخور بحث، نمونه‌ای از صحنه‌های داستان را در معرفی شخصیت و قهرمان اصلی آن ذکر می‌کنیم.

در جایی از داستان، لطیف پشت سر سه تا بچه کیف به دست (همان: ۱۶۵) پشت شیشه مغازه‌ای ایستاده و مست بوی عطر آنهاست: «عطر خوشایندی از موهای شانه‌زده‌شان می‌آمد. بی‌اختیار پشت گردن یکیشان را بو کردم. ... دلم می‌خواست مغز هر سه اعیان زاده را داغون کنم. آیا تقصیر آنها بود که من زندگی این جوری داشتم؟» و در انتهای داستان نیز، آنجا که شترِ لطیف پشت ماشین خریدار مرفه گذاشته می‌شود؛ راوی این گونه با خاتمه گرفتن داستان، علاوه بر اتمامی تراژدیک و تأثیرگذار، بر انتقال پیام داستان، به بهترین شیوه اقدام کرده و در واقع شخصیت لطیف را در فراسوی زمان‌ها، در سیمای جوانان برومند و مبارزان نستوه و عدالت‌خواهان اجتماعی تجلی داده است:

«دو دستی ماشین را چسبیدم و فریاد زدم: شتر من را کجا می‌برید، من شترم را می‌خواهم. فکر می‌کنم کسی صدایم را نشنید ... ماشین حرکت کرد و کسی من را از پشت گرفت. دست‌هایم از ماشین کنده شد و به رو افتادم روی آسفالت خیابان. سرم را بلند کردم و آخرین دفعه شترم را دیدم که گریه می‌کرد و زنگ گردنش را با عصبانیت به صدا در می‌آورد. صورتم افتاد روی خونی که از بینی‌ام به زمین ریخته بود، پاهایم را بر زمین زدم و هق‌هق گریه کردم. دلم می‌خواست مسلسل پشت شیشه مال من باشد (بهرنگی،۱۳۸۹: ۱۷۲-۱۷۱). به طور خلاصه باید اذعان داشت که با احتساب حجم اندک داستان به لحاظ کمّی و نیز زمان کوتاه (۲۴ ساعت) و مکان محدود آن، آنچه به داستان جان بخشیده و روح حقیقت به آن دمیده است؛ شخصیت‌پردازی نویسنده و کارداشت ابزارهای شخصیت‌پردازی در مسیر انتقال پیام و تبیین درون‌مایه اصلی آن است.

۲- فضا و جو

«فضای ذهنی داستان را که توسط نویسنده ایجاد می‌شود جو می‌گویند. صرفاً به تمایل و خواست نویسنده است و این که چطور بخواهد آن را به کار بگیرد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۵۲۹). در ایجاد فضا و جو داستان، لحن گوینده، توصیف و گفتگو سهم بسزایی دارد. به عبارت دیگر، نویسنده با به کارگیری یکی از این عناصر، فضا و جو داستان را به خواننده ارائه می‌دهد و باعث تأثیرگذاری بر آنها می‌شود. فضا می‌تواند شاد یا غم‌انگیز باشد. «فضا سازی در داستان از عناصری است که به دشواری به چنگ نویسنده می‌آید. این نکته ظاهراً بدان سبب است که خلق فضا- مثل اصل داستان‌نویسی- آموختنی نیست و تجربه‌ای شهودی است که نویسنده در فرآیند تولید هنری‌اش آن را می‌آفریند» (مستور،۱۳۸۴: ۵۰).

فضا و فضاسازی در داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، یکی از برجسته‌ترین عناصر و عوامل در تشخص داستانی است. به طوری که می‌توان گفت از ابتدا تا انتهای داستان، گیرایی فضا و فضاسازی بی‌نقص، باعث ایجاد جذبه شده است. لطیف به عنوان قهرمان اصلی که خود نیز وظیفه روایت را بر عهده دارد و در عین حال راوی- نویسنده نیز هست؛ با زبان و لحن صمیمانه‌ای از طریق گفتگو با سایر شخصیت‌های حاضر در داستان که محتوی آن رسانای قسمتی از پیام اصلی داستان محسوب می‌شود؛ و نیز با توصیف صحنه‌های داستانی، در تحریک احساسات خواننده و تلقین درون‌مایه داستان از این مسیر نیک عمل نموده و توانسته است با فضاسازی قوی، خواننده را از همان آغاز داستان وارد دنیای جدیدی کرده و او را مجذوب موضوع داستان کند. آن چه در مجموع می‌توان راجع به اتمسفر داستانی «۲۴ در ساعت در خواب و بیداری» ذکر نمود، این است که نقل واقعی داستان و توصیف صحنه‌هایی که عموما در زیر پوست همه کلان‌شهرها بویژه تهران هر روز در حال اتفاق افتادن است و می‌توان آن را «تجربه عمومی» نامید؛ در همذات پنداری خواننده تأثیر بسزایی داشته است. خلاصه اینکه برای نشان دادن اعتنای خاص نویسنده به مشکلات و آلام مصیبت‌دیدگان و بالاخص کودکان و نوجوانان در فاقه، دستاویزی غیر از فضاسازی از طرق مختلف، که در سراسر این داستان به سهولت قابل دریافت است؛ ممتنع می‌نماید. از این رو، دسترسی به محتوی ذهنی و اندیشگانی مولف به دقت در فضای داستان به آسانی صورت گرفته می‌گیرد.

در ادامه به شواهدی از این دست، به اختصار اشاره می‌شود:

«آن شب من بودم، قاسم بود، پسر زیور بلیت فروش بود، احمدحسین بود و دوتای دیگر بودند که یک ساعت پیش روی سکوی بانک با ما دوست شده بودند. ما چهارتا نشسته بودیم، روی سکوی بانک و می‌گفتیم که کجا برویم تاس‌بازی کنیم که آنها نشستند پهلوی ما. هر دو بزرگ‌تر از ما بودند. یکی یک چشمش کور بود، آن دیگری کفش نو سیاهی به پایش بود، اما استخوان چرک یکی از زانوهایش از سوراخ شلوارش بیرون زده بود و سر و وضعش بدتر از ما بود» (بهرنگی، ۱۳۸۹ :۱۴۸). و یا این صحنه:

«وقتی پیش پدرم رسیدم، خیابان‌ها همه ساکت و خلوت بود. تک و توکی تاکسی می‌آمد رد می‌شد. پدرم روی چرخ دستیش خوابیده بود، به طوری که اگر می‌خواستم من هم روی چرخ بخوابم، مجبور بودم او را بیدار کنم که پاهایش را کنار بکشد و جا بدهد. غیر از چرخ دستی ما، چرخ های دیگری هم لب جو یا کنار دیوار بودند که کسانی رویشان خوابیده بودند. چند نفری هم کنار دیوار، همین جوری روی زمین به خواب رفته بودند. اینجا چهارراهی بود و یکی از همشهری‌های ما در همین جا دکه یخ فروشی داشت. سر پا خوابم می‌گرفت. پای چرخ دستیمان افتادم خوابیدم» (همان: ۱۵۶–۱۵۷). علاوه بر این موارد، به واسطه گفتگوی میان شخصیت‌ها و بخصوص بین لطیف و اسباب‌بازی‌ها که در عالم خیال لطیف به وقوع می‌پیوندد و به عنوان یک مکانیزم دفاعی روحی در مقابل حسرت‌ها و محنت‌های کودکانه قهرمان اصلی عمل می‌کند؛ می‌توان با زخم‌های روحی و روانی لطیف آشنا شده و همداستان با او و یا از دریچه نگاه او، در جو آکنده از فقر و بدبختی داستان نفس کشید:

«پدرم گفت: پسر تو چه‌ات است؟ هر صبح که از خواب بلند می‌شوی، حرف شتر را می‌زنی. من که فکر چیز دیگری را می‌کردم گفتم: پولدار بودن هم چیز خوبی است، پدر. مگر نه؟ آدم می‌تواند هرچه دلش خواست بخورد، هر چه دلش خواست داشته باشد، مگرنه، پدر؟ پدرم گفت: ناشکری نکن پسر، خدا خودش خوب می‌داند که کی را پولدار کند، کی را بی پول. پدرم همیشه همین حرف را می‌زد» (همان: ۱۶۲).

۳- جدال

جدال در داستان بر چند گونه است «جدال دو انسان با یکدیگر، جدال انسان با طبیعت یا جدال انسان با خدا و یا جدال انسان با سرنوشت» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۷۱). «جدال از عناصر مهم داستان است که جذابیت داستان را برای خواننده بیش‌تر می‌کند. جدال همان کش‌مکشی است که بین دو نیرو یا دو شخصیت صورت می‌گیرد و به این ترتیب بنیاد داستان را پی‌ریزی می‌کند و آن را به نقطهٔ اوج و سپس به بحران، بعد هم به گره‌گشایی سوق می‌دهد. داستان بدون جدال، متنی ساده و طرحی بیش نخواهد بود.» (میرصادقی، ۱۳۶۵: ۲۳۱).

نوع جدال موجود در داستان را می‌توان جدال انسان‌ها با سرنوشت حاکم بر زندگی به شمار آورد. بهرنگی در این داستان سعی می‌کند با مطرح ساختن مشکلات و مصائب لطیف و پدرش در نقش نمایندگان برگزیده از میان صدها و بلکه هزاران خانواده‌ای که به امید یافتن کار برای امرار معاش حداقلی جلای وطن نموده و بار رنج غریبی و بی‌کسی را بر جان می‌برند از یک طرف؛ و بی‌اعتنایی جامعه در برابر رنج طبقه کارگر و مصائب فرودستان حاشیه‌نشین از طرف دیگر، داستان این قبیل از خانوارها را بازنمایی کند. شدت این موضوع زمانی حاد می‌شود که در نظر بگیریم پدر لطیف از این که نتوانسته است در رفتن به تهران موفق بوده و خرجی خود و خانواده را در مدت اقامت، فراهم آورد؛ امید او به یاس گراییده و تلاش و رنج او به شکست می‌انجامد:

«پدرم گفت: فردا بر می‌گردیم به شهر خودمان، می‌رویم پیش مادرت، اگر کاری شد همان جا می‌کنیم، یک لقمه نان می‌خوریم. نشد هم که نشد. هر چه باشد بهتر از این است که ما اینجا بی سر و یتیم بمانیم، آنها هم در آنجا» (همان: ۱۶۹).

انفعال جامعه و عدم توجه طبقه مرفه و ثروتمند به کودکان مستضعف و رفع مشکلات آنها، جای به جای در داستان مشهود است. در صحنه‌ای از داستان لطیف با مقایسه شرایط زندگی و سرو وضع خودش با سه بچه مدرسه‌ای «اعیان زاده»، که از بوی بد لطیف چندش شان شده بود، این گونه جدال ذهنی خود را در رابطه با طبقات بالای جامعه و افراد ساکن در آن، به تصویر می‌کشد.

۴- حادثه

حادثه یعنی رشته وقایعی که نویسنده با تفکر و تخیل خود، آنها را به طور منظم به هم گره می‌زند و طرح داستان را به وجود می‌آورد. حوادث به دو نوع اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند. حوادث اصلی «حوادثی هستند که وجودشان برای طرح داستان ضروری است. در مقابل، حوادث فرعی، حوادث کمکی هستند و نویسنده به یاری آنها طرح داستان را گسترش می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۶۵: ۱۵۳). به طور کلی، حوادث ریشه در جدال‌ها دارند. به تعبیر دیگر «جدال منجر به حادثه می‌شود. برای این که بتوان به چرایی و انگیزه حادثه‌ها جواب داد باید به جدال‌ها برگشت» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۷۱).

همان گونه که از متن اصلی داستان برمی‌آید، عاملی به نام بیکاری پدر (بهرنگی،۱۳۸۹ :۱۴۷) و تنگ‌دستی خانواده در تأمین کفاف، باعث آن می‌شود که پدر دست لطیف را گرفته و برای جستن کار به تهران بیاید. آن گونه که خود راوی در آغاز داستان گزارش می‌کند؛ آنچه در تهران بر سر لطیف آمده است آن قدر هست که موجب ملال خاطر خوانندگان شود. بدین ضرورت، راوی تنها اتفاقات ۲۴ ساعت آخر اقامت در آن جا را شرح می‌دهد. بنابراین، مشخص است که قطعاً این جلای وطن، برای لطیف و پدرش دارای ناگواری‌ها و حوادث زیادی بوده است که راوی بناچار از بیان همه آنها چشم‌پوشی کرده است. خلاصه آن که، همین اتفاق در نهایت به حوادث اصلی و فرعی منجر گشته است که کشش و جدال داستان را ایجاد کرده و بدین گونه به گسترش طرح داستان کمک نموده است.

از جدال‌های فرعی داستان می‌توان به مشاجره لطیف و دوستانش با دو نفر دوره گرد (بهرنگی،۱۳۸۹ :۱۴۹-۱۴۸) اشاره کرد که شروع به یاد ماندنی و پرکشش قلمداد می‌شود. همچنین، حادثه تصادف لطیف با یک سواری که پیرزن بزک کرده و سگ باز بی‌آنکه به نجات مصدوم (لطیف) بشتابد؛ در عین بی‌خیالی سرش را از ماشین درمی‌آورد و داد می‌زند: «گم شو از جلو ماشین ... مجسمه که نیستی» (همان :۱۵۴) و «پیرزن یکی دودفعه بوق زد و دوباره گفت: مگر کری بچه؟ ... گم شو از جلو ماشین!» (همان :۱۵۵) از دیگر حوادث فرعی داستان است.

اما حادثه اصلی داستان و نقطهٔ اوج آن مربوط است به صحنه‌ای که شتر مغازه اسباب

فروشی که در عالم خیال با لطیف بسیار مهربان بود و او را سوار بر پشت خود برای گردش به همه جای تهران می‌برد و برای آن که لطیف خوشحال شود از کاری فروگذار نبود؛ به کودکی از خانواده مرفه فروخته می‌شود. در این صحنه، لطیف در اثر انس غیرقابل وصف با اسباب بازی‌های این مغازه و به خصوص شتر، که قهرمان اصلی داستان در اثر فقر و نداری هرگز نتوانست آن را از آن خود بکند همچنان که از زبان یکی از اسباب بازی‌ها این موضوع بیان می‌شود: «یکی از اسباب بازی‌ها گفت: من فکر نمی‌کنم حتی درآمد یک ماه پدر تو برای خریدن یکی از ماها کفایت بکند» (همان: ۱۶۰) بی‌اختیار در مقابل فروش آن، می‌ایستد و بی‌اراده به خریدار التماس می‌کند که دوست صمیمی‌اش را از او جدا نکنند.

۵- زاویه دید

«روایت یک داستان به گونه‌های مختلفی صورت می‌گیرد که این طرق به سبک نگارش نویسنده و میزان تأثیرگذاری وی در اثر بستگی دارد که قهرمان اصلی داستان باشد یا اینکه از بیرون نظاره‌گر بر اعمال کاراکترهای داستانش باشد. در کل چند شیوهٔ روایت داستان داریم که اصطلاحاً به آن زاویه دید می‌گویند. به طور کلی، زاویه دید یا به شیوهٔ سوم شخص است که نویسنده بیرون از داستان قرار دارد و اعمال قهرمانان را گزارش می‌کند که راوی ممکن است دانای کل باشد یا راوی فضول و یا به شیوهٔ اول شخص است که خود نویسنده یکی از افراد داستان است و گاهی خود، قهرمان اصلی است» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۷۲).

در داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، روایت داستان بر عهده راوی اول شخص است که خود همزمان قهرمان اصلی داستان نیز هست. از این‌رو، اوضاع و احوال حاکم بر داستان به خوبی در ید وصف اوست. اما راوی- نویسنده کمتر پیش می‌آید که به شیوه دانای کل عمل نموده و درباره رویدادهای داستانی، قضاوت همه جانبه داشته باشد. در این داستان خواننده با روایتی شناور روبه‌روست که در پیوند با هر زاویه‌ای از روایت داستان، می‌تواند در فضای آن سیر کرده و صحنه‌های آن را به فراخور حال مشاهده کند و در حد اقناع، از گذشته و آیندهٔ شخصیت‌ها آگاه شود. به عنوان مثال، راوی در بیان چگونگی سپری کردن اوقات خود در تهران می‌گوید:

«من هم گاهی همراه پدرم دوره می‌گشتم و گاهی تنها توی خیابان‌ها پرسه می‌زدم و فقط شب‌ها پیش پدرم برمی‌گشتم. گاهی هم آدامس بستهٔ یک قرانی یا فال‌حافظ و اینها می‌فروختم» (بهرنگی، ۱۳۸۹: ۱۴۸-۱۴۷). در داستان صحنه‌هایی وجود دارد که حاوی چاشنی طنز و مختصری شوخ طبعی راوی است. به عنوان نمونه، در آغاز داستان، گزارش راوی از سکوی بانک و اتفاقات و برخوردهای کودکان با هم در برابر دو نفر دیگر که ظاهراً یکی از آنها کفش نو به پا کرده بود و تازه با آنها طرح دوستی ریخته بودند؛ این گونه است:

«ما چهار تا بنا کردیم به نگاه‌های دزدکی به کفش‌ها کردن. بعد نگاه کردیم به صورت هم. با نگاه به همدیگر گفتیم که آهای بچه‌ها مواظب باشید که با یک دزد کفش طرفیم. یاور که ملتفت نگاه‌های ما شد گفت: چیه؟ مگر کفش ندیده‌اید؟ رفیقش گفت: ولشان کن محمود. مگر نمی‌بینی ناف و کون همه‌شان بیرون افتاده؟ این بیچاره‌ها کفش کجا دیده بودند. محمود گفت: هر بار که پاهای برهنه‌شان را می‌بینم باز دارم از شان می‌پرسم که مگر کفش به پایشان ندیده‌اند. رفیقی که به یک چشم کور بود گفت: همه که مثل تو بابای اعیان ندارند که مثل ریگ پول بریزند، برای بچه‌هایشان کفش نو بخرند. بعد هر دوشان غش غش زدند زیر خنده. ما چهار تا پاک درمانده بودیم. احمدحسین نگاه کرد به پسر زیور. بعد دوتایی نگاه کردند به قاسم. بعد سه‌تایی نگاه کردند به من که چه کار کنیم؟ شر را بیندازیم یا بگذاریم هرهر بخندند و دستمان بیندازند؟» (همان: ۱۴۸). ملاحظه می‌شود که راوی برای فراخور حال مخاطب، و با استفاده از تکنیک‌های داستانی، کمیت و کیفیت گزارش خود را به اندازه‌ای انتخاب می‌کند که می‌توان آن را در معنی «ایجاز قصر» به حساب آورد. آن گونه که نه مخل معنی بوده و نه به اطناب ممل می‌گراید.

اکثر مؤلفه‌های داستانی به گونه‌ای روایت شده‌اند که حامل پیام اصلی داستان باشند. یعنی، ارتباط پیوسته میان اجزای داستان در تشکیل طرح داستانی منسجم که در نهایت به ایجاد پیرنگی مؤثر انجامیده؛ کمک شایانی در تشکیل بافت و ساخت آن نموده است. این موضوع باعث شده است یکپارچگی طرح داستان حفظ شده و مخاطب از دورن مایه داستان در هر صحنه به فراخور حال و مقتضای شرایط آگاهی یابد.

در این داستان کوتاه، برجسته‌ترین عنصری که از زاویهٔ دید راوی نقل شده و بی‌فروگذاشت

گزارش چیزی، تمام روایت را با مخاطب در میان گذاشته می‌شود؛ جریان خواب لطیف، قهرمان اصلی داستان است که در آن عروسک‌ها و اسباب‌بازی‌های مغازه در عالم رویا، با لطیف طرح دوستی می‌ریزند و او را مدتی به طول یک رویای شبانه، از حقیقت تلخ زندگی دور ساخته و به سرزمین‌های شادی و دلخوشی می‌برند (همان: ۱۶۱– ۱۵۷). راوی– نویسنده در این تکه از داستان، با نشان دادن اختلاف طبقاتی جنوب و شمال شهر تهران و ناهمگونی سطح معیشتی مردمان در این دو نقطه از شهر، با استفاده از تکنیک‌های داستانی، به شیوه‌ای تأثیرگذار و درواقع به عنوان حلقه‌ای محکم و درخشان، ماجراهای قبل و بعد از این صحنه را به خوبی به هم مرتبط نموده و پیرنگ داستان را به نقطه اوج آن که به فروش رسیدن شتر است؛ نزدیک می‌کند. این کار، ارتباط عاطفی خواننده را با داستان شدت بخشیده و درواقع او را محو جریان داستان می‌سازد. از این رو می‌توان گفت، گزارش افکار و احساسات شخصی راوی، در طول داستان به دفعات از زاویه‌های مناسبی با حفظ انسجام داستان ارائه شده و بدین گونه طرح آن گسترش می‌یابد. در این مطالعه به دلیل محدودیت‌های پژوهشی نمی‌توان به همه آنها اشاره داشت. در اینجا به عنوان نمونه به صحنه‌هایی از روایت براساس زاویه دید راوی اکتفا می‌شود:

«هوا که روشن شد، پدرم چستک‌هایش را از زیر سرش برداشت به پایش کرد. بعد از چرخ دستی پایین آمدیم. پدرم گفت: دیروز نتوانستم سیب زمینی‌ها را آب کنم. نصف بیشترش روی دستم مانده. من گفتم: می‌خواستی جنس دیگری بیاوری. پدرم حرفی نزد. قفل چرخ را باز کرد و دوتا کیسه پر درآورد خالی کرد روی چرخ دستی. من هم ترازو و کیلوها را درآوردم چیدم. بعد راه افتادیم. پدرم گفت: می‌رویم آش بخوریم. هر وقت صبح پدرم می‌گفت: می‌رویم آش بخوریم، من می‌فهمیدم که شب شام نخورده است» (بهرنگی،۱۳۸۹: ۱۶۳). در این صحنه تفسیر رفتار و به اصطلاح پاسخ پدر در مقابل سخن لطیف به عهده خواننده گذاشته شده است؛ حال آنکه راوی خود اندکی بعد، به بیان تعبیر سخن پدر می‌پردازد.

۶– لحن

«در حوزه داستانی‌نویسی، لحن طرز برخورد نویسنده یا شاعر است نسبت به موضوع

داستان به طوری که خواننده بتواند آن را متوجه شود» (داد، ۱۳۸۵: ۴۱۳). لحن می‌تواند، خنده‌دار، گریه‌دار، طنز، خنثی و ... باشد. قهرمانان از طریق لحن و زبان، خود را به خواننده معرفی می‌کنند. لحن، به وجود آورنده فضا در کلام و داستان است. دیدگاه نویسنده نسبت به داستان به واسطهٔ لحن مشخص می‌شود و تقریباً حکم سبک را دارد. «نقش سبک در یک اثر داستانی مهم و پیچیده است. ولی هیچ‌یک از تأثیراتی که می‌توان به سبک داد، مهم‌تر از سهم آن در ایجاد لحن نیست. در این رابطه می‌توان سبک را وسیله و لحن را هدف تلقی نمود.» (کنی ،۱۳۸۰ :۹۳). در داستان، لحن و فضا ارتباط تنگاتنگی با هم دارند. و به همین دلیل است که به عنوان مثال در فضای غنایی با لحن غنایی مواجهیم.

فضای حاکم بر داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، نشان‌دهنده غم و اندوه جانکاه و حسرت و محنت‌های جان‌سوزی است که با به تصویرکشیدن زندگی روزانه کودکان تهیدست و دوره‌گرد، قابل رؤیت است. از این‌رو لحن و آهنگ روایت نیز به طور کلی غم‌انگیز و محنت‌زاست. علاوه بر این، نویسنده با بهره‌گیری از تکنیک‌های فضاسازی توانسته است لحن را در خدمت طرح داستان در اختیار بگیرد و پیرنگ جذابی بیآفریند. به عنوان مثال، در جایی از داستان که بچه‌ها جلو سکوی بانک نشسته‌اند و مشغول گفتگو بر سر کفش نو یکی از دو نفر غریبه‌اند؛ لطیف در گیرودار بحث وارد عمل می‌شود و این گونه نظر خود را ابراز می‌دارد:

«چشم کوره و رفیقش محمود کم مانده بود از خنده غش بکنند. من خدا خدا می‌کردم که دعوامان بشود. فحش تازه‌ای یاد گرفته بودم و می‌خواستم هر جور شده، بی‌جا هم که شده، به یکی بدهم. به خودم می‌گفتم کاش محمود بیخ گوش من بزند آن وقت من عصبانی می‌شوم و بهش می‌گویم: دست روی من بلند می‌کنی؟ حالا می‌آیم خایه‌هایت را با چاقو می‌برم! با این نیّت یقه محمود را که پهلویم نشسته بود چسبیدم و گفتم: اگر دزد نیستی، پس بگو کفش‌ها را کی برایت خریده؟» (بهرنگی، ۱۳۸۹ :۱۴۹).البته گاهی نویسنده خود، خواننده را از لحن گزینشی شخصیت داستان آگاه می‌سازد:

«باز همهٔ چشم‌ها برگشت به طرف کفش‌های نو محمود. محمود دوستانه گفت: برای من زیاد هم مهم نیست. اگر می‌خواهید مال شما باشد» (همان:۱۵۰).

در صحنه‌هایی نیز لحن متناسب با شخصیت کاراکتر داستانی گزینش شده است. به عنوان

نمونه، لحن ملتمس گونه احمدحسین، پسر گدا به هنگام گدایی و خواهش:

«دو تا جوان شیک‌پوش از دست راست می‌آمدند. احمدحسین جلو دوید و التماس کرد: یک قران... آقا یک قران بده ... تو را خدا ...! یکی از مردها احمدحسین را با دست زد و دور کرد. احمدحسین دوید و جلوشان را گرفت و التماس کرد: آقا یک قران بده ... یک قران که چیزی نیست، تو را خدا...» (همان: ۱۵۲) و یا: «احمدحسین دوید و به یکی از دخترها التماس کرد، خانم تو را خدا یک قران بده ... گرسنه‌ام یک قران که چیزی نیست ... تو را خدا ... خانم یک قران!» (همان: ۱۵۲) و آنجا که غرض آزار و توهین افراد مرفه به طبقه فرودست است لحن کلام غضب‌آلود و حقارت‌آور است. به عنوان نمونه، عکس‌العمل پیرزن بزک کرده پس از تصادف با لطیف:

« ... سرش را از ماشین درآورد و داد زد: گم شو از جلوی ماشین... مجسمه که نیستی... مگر کری بچه؟... گم شو از جلوی ماشین» (بهرنگی۱۳۸۹: ۱۵۵-۱۵۴) و البته صدای زنگوله شتر نیز در لابه‌لای لحن‌های گوناگون این داستان در ترسیم فضای عینی مخاطب از قلم نیفتاده است:

«جرینگ ... جرینگ ... جرینگ ... آهای لطیف کجایی؟! لطیف چرا جواب نمی‌دهی؟ چرا نمی‌آیی برویم بگردیم. جرینگ! ... جرینگ! ... جرینگ! ... . لطیف جان، صدایم را می‌شنوی؟ من شترم، آمده‌ام برویم بگردیم، دِ بیا سوار شو برویم» (همان: ۱۵۷)

۷- صحنه یا زمینه

«زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد صحنه می‌گویند» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۴۹). صحنه در داستان، مکانی است که شخصیت‌ها در آن نقش خود را ایفا می‌کنند و محل وقوع داستان است و برای خواننده اهمیت زیادی دارد. چرا که زمینه یا صحنه «به تصویر کشیدن اوضاع و احوالی است که باعث آشنایی خواننده با شخصیت‌های داستانی می‌شود و خواننده نسبت به قهرمانان، شناخت و آگاهی کسب می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۷۵). «صحنهٔ داستان، زمان و محل وقوع عمل داستان است؛ به عبارت دیگر صحنه، زمینه و موقعیتی مکانی و زمانی است که اشخاص داستان نقش خود را در آن بازی می‌کنند (مستور، ۱۳۷۹: ۴۶ – ۴۷).

زمینه و صحنه وقوع اتفاقات در داستان مورد بررسی، شهر تهران و ظاهراً حومه‌های جنوبی آن است که پدر لطیف در آن مناطق به دست‌فروشی و دوره گردی مشغول بوده است. این موضوع به طرز غیرصریحی در صحنه‌هایی از داستان نشان داده شده است. به عنوان نمونه، در جایی که لطیف سوار بر شتر در عالم رویا بالای شهر تهران به گردش و تماشا درآمده است؛ نویسنده از زبان شتر چنین می‌گوید:

«زیر پایمان خانه‌های زیبا و تمیزی قرار داشت. بوی دود و کثافت هم در هوا نبود. خانه‌ها و کوچه‌ها طوری بودند که من خیال کردم که دارم فیلم تماشا می‌کنم، عاقبت به شتر گفتم: شتر، نکند از تهران خارج شده باشیم! شتر گفت چطوری شد به این فکر افتادی؟ من گفتم: آخر این طرف‌ها اصلاً بوی دود و کثافت نیست، خانه‌ها همه‌اش بزرگ، مثل دسته گل هستند. شتر خندید و گفت: حق داری لطیف جان. تهران دو قسمت دارد و هر قسمتش برای خودش چیز دیگری است. جنوب و شمال، جنوب پر از دود و کثافت و گرد و غبار است، اما شمال تمیز است ... شمال محله اعیان و پولدار، تو هیچ در (حصیرآباد) و (نازی‌آباد) و (خیابان حاج عبدالمحمود)، ساختمان‌های ده طبقه مرمری دیده‌ای؟ این ساختمان‌های بلند هستند که پایینشان مغازه‌های اعیانی قرار دارند و مشتری‌هایشان سواری لوکس و سگ‌های چند هزار تومانی دارند. من گفتم: در طرف‌های جنوب همچنین چیزهای دیده نمی‌شود. در آنجا کسی سواری ندارد، اما خیلی‌ها چرخ‌دستی دارند و توی زاغه می‌خوابند» (بهرنگی، ۱۳۸۹: ۱۵۸–۱۵۹).

این داستان به طور کلی، نمونه‌ای است تأثیرگذار از روایت شرایط وخیم و اوضاع نابسامان بسیاری از مردم که می‌توان گفت در برهه‌ای از تاریخ، سیاه‌ترین دوره‌های حکومتی ایران را تجربه می‌کردند. دراین دوره بی‌عدالتی و فقر و فاصله طبقاتی سر به فلک کشیده بود. در واقع هدف اصلی بهرنگی از نگاشتن این داستان، به تصویر کشیدن درد و آلام مردم و مسائل حاد اجتماعی مربوط به آن دوران (دهه ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰) می‌باشد. از این‌رو، می‌توان مشکلات و آلام خانواده لطیف را نمونه کوچکی به حساب آورد که نویسنده علاوه بر آن، رنج‌ها و حسرت‌های کودکان و نوجوانان ناامید و بی‌بضاعت را که بی‌اختیار اسیر فقر و فلاکت شده و مستاصل از بهبود شرایط اقتصادی و اجتماعی‌اند؛ به صورتی گویا و تأثیرگذار، به تصویر کشانیده است.

نویسنده در این داستان، با شخصیت‌پردازی افرادی چون لطیف (قهرمان اصلی داستان)، پسر زیور بلیت‌فروش، قاسم (نوجوان دوغ‌فروش کنار پیاده‌رو که پدرش لباس کهنه خرید و فروش می‌کرد) احمد حسین (پسر گدا که مادر بزرگش نیز مثل او گدایی می‌کرد) زمینه را آماده طرح مسائل و مشکلات طبقات فرو دست و فراموش شده آن روزهای جامعه ایران کرده است.

۸- الگو

معمولاً وقایع و حوادثی را که در داستان رخ می‌دهند؛ به این دلیل مورد پذیرش واقع می‌شوند که مطابق یک الگو پیش می‌روند و نوشته می‌شوند و الگو «بافتی است که همه اجزای داستان- مثلاً شخصیت‌ها- را در خود جای می‌دهد و به نحوی به هم مربوط می‌کند و از این رو مفهومی شبیه به فرم در شعر است.» (شمیسا،۱۳۸۹: ۱۷۶) به عبارتی دیگر، زمانی که بحث و الگو در داستان مطرح می‌شود این سؤال پیش می‌آید که الگو و قالب داستان چیست ؟سنتی یا مدرن، کوتاه یا بلند، رئال (واقع‌گرا) یا تخیلی؟

با نگاهی به محتوی آثار داستانی صمد بهرنگی، می‌توان دریافت که بهرنگی نویسنده کودکان محنت‌زده و رنج کشیده است. او که خود در خانواده‌ای تنگدست چشم به جهان گشود، به طور ملموس با مصائب و آلام طبقات پایین‌دست جامعه از نزدیک آشنا بوده و با استفاده از ذهن وقاد و استعداد داستان‌پردازی خود، (با تاثّر از نگاه سوسیالستی حاکم بر آن دوران) کودکان این طبقه از جامعه را مورد توجه قرار داده و در مسیر آگاهی‌بخشی بدنهٔ جامعهٔ منفعل و بی‌اعتنا در برابر رنجبران؛ رفتار اجتماعی هر دو طرف را در برخورد با یکدیگر به منظور قضاوت آیندگان به تصویر کشانیده است. سبک نگارش بهرنگی در این داستان، رئالیستی است آن‌هم رئالیست سوسیالیستی. البته می‌توان رگه‌های رئالیست انتقادی را نیز در آن مشاهده نمود.

داستان حول محور گزارش جلای‌وطن پدر و پسری از خانوادهٔ فقیر است که به امید یافتن کار عازم تهران شده‌اند که در نهایت بی‌آنکه سودی از این غربت نصیب یابند؛ پس از مدتی مأیوس و سرخورده با خاطراتی جانکاه، به دیار خود باز می‌گردند (ر.ک. بهرنگی، ۱۳۸۹: ۱۶۹). از این‌رو، می‌توان گفت داستان از یک موضوع واحد یعنی روایت سختی و مشقت

کودکان خانواده‌های بیکار و تنگدست و بی‌تفاوتی جامعه و دولتمردان در رفع مشکلات آنها تبعیت می‌کند. هر چند حوادث فرعی نیز برای پیشبرد طرح و پیرنگ داستان گزارش می‌شوند.

۹- طرح وپیرنگ

رمان در حقیقت شرحِ زندگی است؛ بنابراین طرح آن نیز، گسترش و پیچیدگی بیشتری در مقایسه با داستان کوتاه دارد، اما در مجموع ساختمان همهٔ طرح‌ها- چه پیچیده و چه ساده- از سه بخش آغازین، میانی و فرجامین تشکیل می‌شود. «هر طرح با واقعه‌ای – که اغلب با پدید آمدن عدم تعادل در موقعیتی همراه است شروع می‌شود. این واقعه در میانه بسط و گسترش می‌یابد و سرانجام در پایان به اوج خود می‌رسد» (مستور، ۱۳۷۹: ۳۴). منطق هر داستان، مبتنی بر ترتیب و توالی برحسب رابطهٔ علت و معلولی بین حوادث است. یک حادثه در داستان از نقطه‌ای شروع می‌شود و به ترتیب سیرصعودی، بحران، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی، سیر نزولی و نهایتاً به نقطه پایان می‌رسد. در یک پلات یا هستهٔ داستان، حتماً روابط علت و معلولی که در داستان وجود دارد باعث پیدا شدن بافت و ساخت داستان می‌شود: «طرح، حاصل ترکیب سه عنصر عمل، منش و اندیشهٔ قهرمان داستان است» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۱۷۷). پیرنگ شامل پیرنگ بسته و پیرنگ باز است.

پیرنگ بسته، پیرنگی است که از کیفیتی پیچیده و تو در تو و خصوصیت فنی نیرومند برخوردار باشد. به عبارت دیگر «نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن بچربد. این نوع پیرنگ اغلب در داستان‌های اسرار آمیز به کار گرفته می‌شود که گره‌گشایی و نتیجه‌گیری قطعی و مختومی دارند و از ضابطهٔ علت و معلولی محکمی تابعیت می‌کنند و در خصوصیت تکنیکی آنها افراط می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۹). «در پیرنگ باز برعکس پیرنگ بسته، نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد و در این نوع داستان‌ها، اغلب گره‌گشایی وجود ندارد یا اگر داشته باشد زیاد به چشم نمی‌زند، به عبارت دیگر، نتیجه‌گیری قطعی که در پیرنگ بسته وجود دارد در پیرنگ باز وجود ندارد و اگر هم وجود داشته باشد قطعی نیست. در این داستان‌ها، نویسنده می‌کوشد خود را در داستان پنهان کند تا داستان چون زندگی، عینی و ملموس و بی‌طرفانه جلوه کند. از این رو، اغلب به مسایل طرح شده پاسخی نمی‌دهد و

خواننده خود باید راه‌حل آن را پیدا کند» (خان محمدی، شریفی، ۱۳۸۸: ۱۰۰).

با نگاهی به آثار داستان بهرنگی مشخص می‌شود که بیشتر داستان‌های این نویسنده اغلب دارای پیرنگ‌های ساده‌اند و پیچیدگی خاصی که خواننده را در تنگنای دریافت مفهوم و پیام داستان بگذارد؛ در آنها مشاهده نمی‌شود. این موضوع از آنجا نشأت می‌گیرد که بهرنگی نویسنده‌ای است در حوزه ادبیات کودک و نوجوان. زبان داستانی او نیز متناسب با فهم ودرک کودکان تنظیم شده است. در داستان «۲۴ ساعت در خواب و بیداری» نیز وقایع، از توالی منطقی و طبیعی برخوردارند. اما نکته قابل ملاحظه در این داستان، آن است که راوی در چند صحنه از اتفاقات داستان، مخاطب را با طرز اندیشه، مرام و تفکرات عریان خود رو در رو نموده و خواسته است او را همراه خود کرده و با اثرگذاری بر خواننده- داوری او را راجع به جبر حاکم بر زندگی فقیرانه راوی، موافق خود سازد. در ادامه به شواهدی از این موضوع اشاره می‌شود. عکس‌العمل لطیف پس از شنیدن تحقیر سه دانش‌آموز اعیان‌زاده و دیدن عکس وا رفته خودش «توی شیشه مغازه»:

«دلم می‌خواست مغز هر سه اعیان‌زاده را داغون کنم. آیا تقصیر آنها بود که من زندگی این‌جور داشتم؟» (بهرنگی، ۱۳۸۹: ۱۶۵). در ادامه صاحب مغازه، لطیف را از جلو مغازه می‌راند و کودک بدبخت دوباره با گمان گدایی و فحش او تحقیر می‌شود.» (همان: ۱۶۶-۱۶۵).

۱۰- درون‌مایه

درون‌مایه که فکر اصلی در هر اثر ادبی است، هماهنگ کنندهٔ موضوع با شخصیت، صحنه و دیگر عناصر داستان است و سمت و سوی فکری و ادراکی نویسنده را نشان می‌دهد. به این مفهوم، درون‌مایه یا مضمون، به معنای کلّ اثر است؛ یعنی فکر یا مجموعهٔ افکاری که موضوع اساسی مورد نظر نویسنده را در داستان تحکیم می‌بخشد. به عبارت دیگر «درون‌مایه فکر اصلی و حاکم بر هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۴۷).

بهرنگی در مقاله‌ای که راجع به «کتاب آوای نوگلان» اثر عباس یمین شریف در سال ۱۳۴۷ در مجله نگین به چاپ رسانده و نقدهایی به محتوی شعری آن مجموعه وارد ساخته است؛

می‌نویسد:

«دیگر وقت آن گذشته است که ادبیات کودکان را محدود کنیم به تبلیغ و تلقین نصایح خشک و بی برو برگرد، نظافت دست و پا و بدن، اطاعت از پدر و مادر، حرف شنوی از بزرگان، سر و صدا نکردن در حضور مهمان، سحرخیز باش تا کامروا باشی، بخند تا دنیا به رویت بخندد، دستگیری از بینوایان به سبک و سیاق بنگاه‌های خیریه و مسائلی از این قبیل که نتیجه کلی و نهایی همه اینها، بی‌خبر ماندن کودکان از مسائل بزرگ و حاد و حیاتی محیط زندگی است. چرا باید در حالی که برادر بزرگ دلش برای یک نفس آزاد و یک دم هوای تمیز لک زده، کودک را در پیله‌ای از خوشبختی و شادی و امید بی‌اساس خفه کنیم؟ بچه را باید از عوامل امیدوار کننده و سست بنیاد ناامید کرد و بعد امید دگرگونه‌ای بر پایه شناخت واقعیت های اجتماعی و مبارزه با آنها را جای آن امید اولی گذاشت.

آیا کودک غیر از یادگرفتن نظافت و اطاعت از بزرگان و حرف شنوی از آموزگار «کدام آموزگار؟» و ادب «کدام ادب؟ ادبی که زورمندان و طبقه غالب و مرفه حامی و مبلغ آن است؟» چیز دیگری لازم ندارد؟

آیا نباید به کودک بگوییم که در مملکت تو هستند بچه‌هایی که رنگ گوشت و حتی پنیر را ماه به ماه و سال به سال نمی‌بینند؟ چرا که عده قلیلی دلشان می‌خواهد همیشه «غاز سرخ شده در شراب» سر سفره شان باشد.

آیا نباید به کودک بگوییم که بیشتر از نصف مردم جهان گرسنه‌اند و چرا گرسنه شده‌اند و راه برانداختن گرسنگی چیست؟ آیا نباید درک علمی و درستی از تاریخ و تحوّل و تکامل اجتماعات انسانی به کودک بدهیم؟ چرا باید بچه‌های شسته و رفته و بی‌کک و پیس و بی سر و صدا و مطیع تربیت کنیم؟ مگر قصد داریم بچه‌ها را پشت ویترین مغازه‌های لوکس خرازی فروشی‌های بالای شهر بگذاریم که چنین عروسک‌های شیکی از آنها درست می‌کنیم؟

کودکان را می آموزیم که راستگو باشند، در حالی که زمان، زمانی است که چشم راست به چشم چپ دروغ می‌گوید و برادر در شک است و اگر راست آنچه را در دل دارد، بر زبان بیآورد، چه بسا که از بعضی از دردسرها رهایی نخواهد داشت. چرا دستگیری از بینوایان را تبلیغ می‌کنیم و هرگز نمی‌گوییم که چگونه آن یکی «بینوا» شدو این یکی توانگر ...»

(بهرنگی، ۱۳۴۷: ۱۲) در ادامه بهرنگی به دو نکته مهم در ادبیات کودک و نوجوان اشاره می‌کند

«اکنون زمان آن است که در ادبیات کودکان به دو نکته توجه کنیم و اصولاً این دو را اساس کار قرار دهیم. نکته اول، ادبیات کودکان باید پلی باشد بین دنیای رنگین بی‌خبری و در رویا و خیال‌های شیرین کودکی و دنیای تاریک و آگاه غرقه در واقعیت‌های تلخ و دردآور و سرسخت محیط اجتماعی بزرگ‌ترها. کودک باید از این پل بگذرد و آگاهانه و مسلح و چراغ به دست به دنیای تاریک بزرگ‌ترها برسد. در این صورت است که بچه می‌تواند کمک و یار واقعی پدرش در زندگی باشد و عامل تغییردهنده مثبتی در اجتماع راکد و هردم فرو رونده. بچّه باید بداند که پدرش با چه مکافاتی لقمه نانی به دست می‌آورد و برادر بزرگش چه مظلوم‌وار دست و پا می‌زند و خفه می‌شود. آن یکی بچه هم باید بداند که پدرش از چه راه‌هایی به دوام این روز تاریک و این زمستان ساخته دست آدم‌ها کمک می‌کند. بچه‌ها را باید از عوامل امیدوار کننده سست بنیاد نا امید کرد ... خلاصه کلام و نکته دوم، باید جهان‌بینی دقیقی به بچه داد، معیاری به او داد که بتواند مسائل گوناگون اخلاقی و اجتماعی را در شرایط و موقعیت‌های دگرگون شونده دائمی و گوناگون اجتماعی ارزیابی کند ... ادبیات کودکان نباید فقط مبلغ محبت و نوع دوستی و قناعت و تواضع از نوع اخلاق مسیحیت باشد. باید به بچه گفت که به هر آنچه و هر که ضد بشری و غیر انسانی و سد راه تکامل تاریخی جامعه است، کینه ورزد و این کینه باید در ادبیات کودکان را باز کند. تبلیغ اطاعت و نوع دوستی صرف، از جانب کسانی که کفه سنگین ترازو مال آنهاست، البته غیرمنتظره نیست، اما برای صاحبان کفه سبک ترازو هم ارزشی ندارد» (همان: ۱۳).

همچنین بهرنگی در مقدمه‌ای برای داستان «۲۴ ساعت در خواب و بیداری» می‌نویسد:

«خوانندهٔ عزیز: قصه خواب و بیداری را به خاطر این ننوشته‌ام که برای تو سرمشقی باشد. قصدم این است که بچه‌های هموطن خود را بهتر بشناسی و فکر کنی که پاره درد آنها چیست؟» (همان: ۱۴۷). با توجه به مطالب عنوان داشته شده می‌توان چنین به نتیجه رسید که آنچه بهرنگی در حوزهٔ داستان‌نویسی آن را مطمح نظر داشته است، در سطح خرد، بازتاب جنبه‌های اجتماعی و اقتصادی خانواده‌های فقیر ایرانی و در سطح کلان، وضعیت نابسامان

فرهنگی و سیاسی حاکم بر کشور است. بهرنگی با بهره‌گیری از ظرفیت طرح مسائل در قالب داستان در قامت روایتگری که بر این باور بود مشکلات را باید به صورت ریشه‌ای حل کرد به سراغ بستر نوپای ادبیات کودک می‌رود و آموزش را از سطوح پایه آغاز می‌کند. در این راه بهرنگی دو هدف کلی را دنبال می‌کند. یکی وارد کردن شیوه بحث و تأمل در محتوی قصه‌ها و داستان‌ها که تا آن موقع کمتر مورد توجه نویسندگان این حوزه قرار گرفته بود. در این مسیر او مبارزه بر سر هدف‌های اجتماعی را مورد تأکید جدی قرار می‌دهد. دیگری، انتخاب طبقات فرودست جامعه و مطرح کردن مشکلات و آلام این تودهٔ بزرگ از اجتماع به ویژه روایت رنج و زحمت کودکان تنگدست و فقیر.

۱۱- تجربه

«اعمالی که در داستان مطرح است حاصل تجربیات است» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۷۱). به یقین می‌توان گفت محتوی داستان‌های بهرنگی محصول تجربیات او از زندگی دشوار و پررنج دوران کودکی خودش است. با نگاهی به ابتدا و انتهای مدت زمان زندگی بهرنگی و گرم و سرد حیات او مشخص می‌شود که وی نمایندهٔ خانواده‌های متزلزل تهیدست و بی‌نوا است. علاوه بر این، تجربیات حاصل از آموزگاری در روستا و شهرهای اطراف تبریز و لمس مشکلات و چالش‌های متنوع زندگی دیگران و به خصوص کودکان، منبعی مهم در الهام بهرنگی برای ثبت خاطرات و تجربیات خود در قالب داستان است. هر چند که گمان رود اکثر حوادث داستان‌های او، در زندگی شخصی وی اتفاق نیفتاده باشند. ولی به احتمال زیاد او شاهد اتفاقات زیادی از این است بوده است.

نتیجه

بهرنگی در قامت آموزگاری رنج‌دیده و درد آشنا، تحت تأثیر تجربیات تلخ زندگی خود و دیگران، با خلق آثار داستانی در مکتب رئالیسم گامی مؤثر در بیان درد و ستم طبقات فرودست و مظلوم جامعهٔ خویش برداشته و خواسته است با برملا ساختن علل و عوامل عقب ماندگی اجتماعی و اقتصادی در کنار آموزش نسل کودک و نوجوان، به مبارزه با بی‌عدالتی و شکاف

طبقاتی رفته و واقعیت‌های اجتماعی را آن گونه که هست و به اصطلاح باید دیده شود؛ بیان کند. صمد بهرنگی در شیوه آموزشی و مضمون قصه‌های خود تلاش می‌کرد روح اعتراض به نظام حاکم را در دانش آموزانش پرورش دهد. داستان ۲۴ ساعت در خواب و بیداری، یکی از تأثیرگذارترین و برجسته‌ترین داستان‌های بهرنگی است که در آن نویسنده توانسته است با بهره‌گیری مناسب از عناصر داستانی، به خلق تصویری تحسّر برانگیز از نحوه زندگی و امرار معاش کودکان خیابانی و بی‌سرپناه موفق شود. در این داستان وجه غالب تصاویر در خدمت نشان دادن عمق فاصلهٔ طبقاتی و بی‌عدالتی اجتماعی حاکم بر جامعه می‌باشد.

منابع و مآخذ

۱. ایرانی، ناصر(۱۳۶۴)، داستان: تعاریف، ابزار و عناصر، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۲. بصیری، محمد صادق، صرفی، محمدرضا، تقوی، علی (۱۳۹۳)، «نقد و تحلیل رئالیسم در ادبیات داستانی ایران»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۳، شماره ۱، صص ۱۶۳-۱۴۳.
۳. بهرنگی، صمد (۱۳۸۹)، متن کامل ۲۵ داستان صمد بهرنگی، تهران: هنر پارینه.
۴. -------- (۱۳۴۷)، «سخنی درباره آوای نوگلان (مجموعه شعری برای کودکان اثر عباس یمینی شریف)»، مجله نگین، شماره ۳۶، صص ۱۲-۱۳.
۵. پک، جان (۱۳۶۶)، شیوهٔ تحلیل رمان، ترجمهٔ احمد صدارتی، نشر مرکز، تهران.
۶. جعفریان، سلمان (۱۳۸۱)، تحلیل محتوایی آثار صمد بهرنگی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران: دانشکده روان‌شناسی و علوم تربیتی، گروه آموزشی کتابداری و اطلاع رسانی.
۷. خان محمدی، محمد حسین، شریفی، فردین (۱۳۸۸)، «بررسی عناصر داستانی در "مرد" اثر محمود دولت آبادی»، فصل‌نامه ادبیات فارسی، سال پنجم، شماره ۱۳، صص ۷۷ -۱۰۹.
۸. داد، سیما، (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید، چ سوم.
۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۹)، انواع ادبی، تهران: فردوس، چ چهارم از ویرایش چهارم.
۱۰. کنی، ویلیام پاتریک (۱۳۸۰)، چگونه ادبیات داستانی را تحلیل کنیم، ترجمه مهرداد ترابی نژاد و محمد حنیف، تهران: زیبا.
۱۱. علوی مقدم، محمد؛ اشرف زاده، رضا (۱۳۸۷)، معانی و بیان، تهران: سمت، چ هشتم.
۱۲. مستور، مصطفی (۱۳۷۹)، مبانی داستان کوتاه، تهران: نشر مرکز.
۱۳. میر صادقی، جمال (۱۳۶۵)، ادبیات داستانی، تهران: ماهور، چ دوم.
۱۴. ---------- (۱۳۸۵)، عناصر داستانی، تهران: سخن، چ پنجم.

۱۵. مهرور، زکریا (۱۳۸۷) ادبیات داستانی چیست، مجله رشد معلم، سال هجدهم، شماره ۱۴۴، صص ۵۴-۵۹.
۱۶. یونسی، ابراهیم (۱۳۷۹)، هنر داستان نویسی، تهران: نگاه، چ ششم.