پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درباره نی
ادبیات داستانی

فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی

فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی

• یعقوب آژند

ادبیات داستانی (Fiction): ادبیات داستانی اصطلاحی است که بطور کلی به یک اثر تخیلی منثور اطلاق می شود. این اصطلاح البته شامل حال شعر و نمایشنامه نیست، گو اینکه هر کدام از آنها قالب و شکلی از ادبیات داستانی به حساب می آیند. امروزه ادبیات داستانی حاوی رمان، داستان کوتاه، ناولا (novella) و ژانرهای همبسته دیگر می باشد. پس این اصطلاح بیشتر با روایتهای منثور سر و کار دارد و گاهی نیز مترادف با رمان بکار می رود. گاهی قوالب ادبی دیگری نیز در زمره ادبیات داستانی می گنجد مثل «ادبیات داستانی تاریخی»، «شرح حال داستانی»، «حسب حال داستانی»، نورتروپ فرای در طبقه بندی جامع و دگرباره همه ژانرهای نمونه، اصطلاح ادبیات داستانی را به هر گونه «اثر منثور هنری» اطلاق کرده و این نوع ادبی را به چهار قالب و شکل عمده تقسیم بندی نموده است: (۱) رمان که در کاربرد فرای معادل و مترادف با رمان شناخته شدهٔ واقع گرا و یا رمان آداب و رسوم است. (۲) رمانس منثور، که با قوالب و اشکال فولکلور رابطه دارد. (۳) قالب اعترافی و یا شکل حسب حال منثور، که شامل *اعترافات سن اگوستین* و *اعترافات روسو* و *مدافعه کاردینال نیومن*. (۴) کالبدشکافی که شکل ترکیبی و یا دانشنامه ای است و انواع گوناگونی از گونه ها و نگره های فکری را معمولاً بوسیله گفتگوهای طولانی کمیک به طنز می کشد. این نوع ادبیات داستانی را بطور سنتی طنز منیپوسی (Menippean Satire) می نامند.

اسطوره (Myth): بطور کلی اسطوره «داستانی است که «واقعیت» ندارد و قاعدتاً با موجودات فوق طبیعی و یا موجودات ماورای انسانی درگیر است. اسطوره اغلب با آفرینش سر و کار دارد. اسطوره چگونی هستی هر چیزی را بیان می کند. اسطوره احساس و مفهوم را مجسم می سازد (پیکره پرومته یا هرکول؛ عقیده دیانا و یا داستان اورفئوس و اوریدس). تعدادی از اسطوره ها و یا شبه اسطوره ها، تبیینات ابتدائی نظم طبیعی و نیروهای آسمانی است.

نویسندگان کهن منظومه اساطیر «دست به نقدی» را در اختیار داشتند؛ برخی از شعرا و نویسندگان به منظومه اساطیر یونانی و رومی و نیز اساطیر ژرمنی، اسکاندیناویایی و در بعضی موارد هم به اساطیر چینی، ایرانی، هندی و مصر رجوع می کردند. هرمان ملویل در موبی دیک، جیمز جویی در *اولیس* نیز نوعی از مواد مختلف اسطوره ای را بکار بسته اند، آن موادی که به گفته یونگ به «ضمیر ناخودآگاه جمعی» تعلق دارد. اسطوره در مفهوم جدید کلمه، داستانی است در منظومه اساطیر یعنی سلسله ای از داستانهای موروثی که یک زمانی برای گروهی از انسانها واقعیت داشته و چگونگی خلقت جهان و چگونگی آفرینش اشیاء را توجیه می کرده و برای آداب اجتماعی نظم عقلانی ایجاد می نموده تا انسانها زندگی خود را بر اساس آن تنظیم نمایند. در واقع اساطیر برای اقوام اولیه منشأ باورها و اعتقادات مذهبی بشمار می رفته است. امّا با پیشرفت دانش و آگاهی بشر و توسعه فکر علمی انسان، اسطوره بتدریج جنبهٔ اعتقادی خود را از کف داد و تنها به صورت قصه باقی ماند. قصه ای که با منشأ جهان و آفرینش آن و نیز خلقت انسان و جنگ خدایان و قهرمانان و مصائب مافوق طبیعی اقوام سر و کار داشت.

شاهنامه فردوسی مملو از اساطیر قوم ایرانی است. اساطیر قوم ایرانی همیشه منبع الهام و منشاء تأثیرگذاری در شعرا و نویسندگان بوده و ادبیات کهن فارسی سرشار از اشارات گوناگون به این اسطوره ها است. اسطوره های کیش زروانی و کیش زردشتی و کیش مهر و اسطوره های مربوط به مناسک و نمادپردازی همه و همه از منظومه اساطیر قوم ایرانی است. این اسطوره ها منشورهایی در مورد رفتار اخلاقی و دینی بدست می دهند و عقاید کهن را تبیین و تدوین می کنند و منشاء و سرچشمه قدرتها و نیروهای مافوق طبیعی اند.

افسانه (Legend) : افسانه در لغت به معنی داستان و قصه است. افسانه در مفهوم عام آن به قصه هایی اشاره دارد که از زبان حیوانات و وحوش روایت می شود و یا اینکه سرگذشت آنها را در بردارد. این نوع قصه ها را معمولاً برای سرگرمی کودکان می نویسند. مفاهیم دیگر واژه افسانه مخصوصاً در زبانهای اروپائی عبارتند از: (۱) عنوان و توصیف لابلای یک تصویر؛ (۲) تبیین نمادها و رمزهای یک نقشه؛ (۳) داستان و یا روایتی که بین افسانه و واقعیت تاریخی و قاعدتاً راجع به یک نفر انسان، قرار دارد. داستانهایی که در خلال زمان به عرض و طول آن افزوده می شود و بعدها در سرودها و ترانه های قومی ملل وارد می گردد نیز حال و هوای افسانه به خود می گیرد، مثل افسانه کوراغلو در میان اقوام ترک نژاد و یا افسانه رابین هود در بین اقوام انگلوساکسونها. افسانه ها دور و بر اشخاص واقعی تنیده شده و به مرور زمان شاخ و برگ زیادی پیدا می کند. سرگذشت و اعمال قدیسین نیز حالت افسانه ای یافته اند. یکی از نمونه های آن کتاب افسانه طلایی از قرن سیزدهم میلادی است که راجع به قدیسین مسیحی می باشد، در زبان فارسی داستانهای کتاب کلیله و دمنه، داستانهای بیدپای، مرزبان نامه، انوار سهیلی و غیره در حوزه افسانه قرار می گیرند.

افسانه تمثیلی (Fable) : افسانه تمثیلی به روایت کوتاهی گفته می شود که درباره یک اصل اخلاقی بوده باشد. شخصیتهای افسانه تمثیلی موجودات غیرانسانی و اشیاء هستند. بازنمایی موجودات انسانی به گونه وحوش از ویژگیهای افسانه تمثیلی است و از اینجاست که افسانه تمثیلی در بین اقوام ابتدائی رشد کرده است. این نوع ادبی احتمالاً در بین یونانیان رواج یافته است و نخستین مجموعه افسانه تمثیلی هم منسوب به ازوپ (قرن ششم قبل از میلاد) می باشد. به دنبال این مجموعه، افسانه های فدروس (Phaedrus) و بابریوس (Babrius) در قرن اول میلادی ظاهر شدند. فدروس افسانه های ازوپ را محفوظ داشت و در قرن دهم میلادی اقتباس منثوری از ترجمه افسانه های فدروس به نام رومولوس تألیف شد و شهرت آن تا قرن هفدهم تداوم یافت. مجموعه معروفی از افسانه های تمثیلی هندی، داستانهای بیدپای بود که احتمالاً در سال ۳۰۰ میلادی به زبان سنسکریت تألیف یافته است. از این افسانه های تمثیلی بعدها، مثنی برداریهای متعددی بین قرن سوم تا شانزدهم میلادی صورت گرفت. یکی از افسانه پردازان برجسته قرون وسطی ماری دوفرانس (Marie defrance) بود که حدود سال ۱۲۰۰ م. بالغ بر ۱۰۲ افسانه منظوم سروده پس از او، لافونتن به عرصه رسید و همو بود که افسانهٔ تمثیلی را به اوج خود رسانید و خود وی شهرت جهانی یافت. او افسانه های ازوپ و فوربین را به دلخواه خود ترجمه کرد. افسانه های او در دوازده مجلد چاپ شده است.

بهرحال افسانه تمثیلی داستانی است که در آن موجودات مطابق با خصلت طبیعی خود رفتار می کنند و به زبان انسان حرف می زنند و پیام آنها نیز حاوی نکات اخلاقی است. درخت آسوریک در ادبیات کهن فارسی از کهن ترین نمونه های افسانه تمثیلی است که در آن درختی با بزی به صحبت می نشیند. حکایات کلیله و دمنه که برگردانی از داستانهای بیدپای است از افسانه های تمثیلی معروف زبان ادبیات فارسی است. موش و گربه عبیدزاکانی نیز در زمره افسانه های تمثیلی می گنجد که یک داستان تمثیلی ـ سیاسی است.

بازگشت به گذشته (Flashback) : این اصطلاح از سینما به عاریت گرفته شده است و امروزه برای توصیف صحنه های یک واقعه در رمان و داستان و حتی نمایشنامه بکار می رود که در گذشته رخ داده است. ادبیات داستانی جدید سرشار از صحنه های بازگشت به گذشته است. نویسنده برای بازگویی خاطرات اشخاص داستان از آن بهره می گیرد و البته این بازگویی خاطرات از طریق تداعی معانی چهره می بندد والّا جنبه تصنعی پیدا می کند. امروزه در زاویه دید جریان سیال ذهن نیز از فلاشبک های سریع استفاده می شود و نویسنده با بهره گیری از این بازگشتها، اجزا و وقایع داستان خود را در یک کل قالبریزی می کند. هر اندازه که این فن همراه با منطق تداعی صورت گیرد به همان مایه هم بر بُعد و طیف هنری اثر افزوده می شود. نویسندگانی چون ویرجنیا و ولف و ویلیام فاکنر در این صناعت مهارت زیادی داشتند، و با استفاده بجا و منطقی از آن، مقطع جدیدی در ادبیات داستانی گشودند. سنگ صبور صادق چوبک تا حدود زیادی از این فن سود جسته است. بازگشت به گذشته در نمایش نیز کاربرد زیادی دارد و بهترین نمونه آن مرگ پیله ور از آرتور میلر است که شخصیت اصلی آن به گذشته خود می کوچد و وقایع گذشته اثر را روی دایره می ریزد.

بحران (Crisis) : در داستان و نمایشنامه نقطهٔ ای را گویند که تنش و هیجان به اوج خود می رسد و سپس گره گشائی صورت می پذیرد. البته در هر داستانی احتمال دارد چندین بحران وجود داشته باشد و هر کدام از آنها به نقطه اوج بیانجامد. مثلاً در نمایشنامه *اتللو* یکی از بحرانها زمانی است که لاگو، کاسیو را برای جنگ با رودریگو تحریک می کند و یا بحران دیگر موقعی است که اتللو به همسرش مظنون می شود و سومین بحران هم در نقطه ای است که اتللو همسرش دزدمونا را متهم به خیانت و بیوفائی می کند. در قتل دزدمونا بحرانهای کوچک دیگری نیز وجود دارد. پس در جریان کنش و عمل داستانی، ممکن است بحرانهای چندی رخ دهد. سرنوشت کلی داستان هم با بحران ارتباط دارد یعنی در داستان لحظه ای فرا می رسد که باید در رویدادها و شخصیتها، دگرگونی چشمگیری روی دهد و لذا بحران کل داستان را فرومی پوشاند. نویسنده وقتی که می خواهد عمل داستانی را به سوی نخستین بحران بکشاند، اشخاص داستان را هر چه بیشتر توصیف می کند و بدین طریق داستان را توسعه می بخشد؛ انگیزه ای را تشریح می نماید که نتیجهٔ آن رسیدن به بحران است. او البته به رویدادهای داستان حالت طبیعی می دهد. بحران در داستان هر اندازه تهیج و محرک باشد بایستی در پیوند منطقی با سیر حوادث و شخصیتهای داستان شکل گرفته باشد والّا تأثیر آن چنانی نخواهد داشت. این مسأله یکی از قوانین مهم ایجاد بحران در داستان است و باید بدان توجه خاصی نمود. پس از یک رشتهٔ بحران که برخورد و کشاکش داستان را پیش می برد، لحظه ای فرا می رسد که عناصر مختلف داستان در برخورد با یکدیگر به نقطه اوج خود می رسند. راه حلهایی که به موفقیت در عمل می انجامند و یا بن بستهایی که به شکست و ناکامی منجر می شوند. همه اینها در شکل گیری بحران و برخورد و کشاکش داستانی سهم بسزائی دارند. داستان مستقل از بحران و بحران مستقل از داستان نیست. در واقع باید داستان را به گونه یک کل واحد در نظر گرفت و جهات و جوانب آنرا سنجید و اگر بحران مورد نظر آن چیزی نیست که در آن شرایط و اوضاع

خاص برای اشخاص داستان رخ دهد، آنرا حذف نمود.

پایانبندی غیرمنتظره (Surprise ending): در ادبیات داستانی، چرخش ناگهانی و غیرمنتظره واکنش داستانی است؛ داستان به شیوه دور از انتظار خاتمه پیدا می کند. ولی این پایان غیرمنتظره دور از منطق داستانی نیست، بلکه با مضمون و درونمایه داستان هم جهت و دمساز است. بعضی از داستان نویسان در کاربست این شگرد در داستان کوتاه مهارت و چیره دستی خاصی داشتند. آ. هنری و گی دوموپاسان از جمله این داستان نویسان بودند. داستان کوتاه *هدیه گلی* از آ. هنری و *گردنبند* از موپاسان از یک چنین حال و هوائی برخوردار هستند.

تمثیل (Allegory): تمثیل روایتی است که در آن عوامل و کنش و نیز صحنه طوری آرایش می یابند که نه تنها مفهوم خودشان را القاء می کنند، بلکه به نظم ثانوی و همبسته ای از لغات، اشیاء، مفاهیم و یا وقایع اشاره دارند. دو نوع تمثیل اساسی وجود دارد:

(۱) تمثیل تاریخی و سیاسی که در آن واژگان و کنش نشانگر و یا ممثّل شخصیتها و وقایع تاریخی هستند. بنابراین در کتاب درایدن به نام **Absalom and Achitophel** (۱۶۸۱ م.) شاه داوید نمایانگر چارلز دوم، آبسالم نشانگر فرزند طبیعی او دوک مون ماوث و طرح وپلات انجیلی ممثّلی از بحران سیاسی است که در انگلستان آن روزگار رخ داده بود.

(۲) تمثیل آراء و عقاید که در آن واژگان نشانه ای از مفاهیم تجریدی و پلات نیز در خدمت ابلاغ نوعی آموزه و یا نظریه می باشد. مهمترین شگرد در تمثیل آراء و عقاید، شخصیت بخشیدن به مفاهیم تجریدی نظیر فضایل، رذایل، حالات ذهن و نمونه هایی از کارکترهاست. *سفرهای گالیور* از سویفت نوعی طنز تمثیلی علیه فضل فروشی فلسفی و علمی است.

تمثیل در ادبیات فارسی مقامی ارجمند دارد و بخش عمده ای از متون منظوم و منثور عرفانی ما تمثیلی است. مولانا در مثنوی خود بارها از داستانهای تمثیلی بهره گرفته است. منطق الطیر را شاید بتوان یکی از برجسته ترین داستانهای تمثیلی عرفانی بشمار آورد. گفتنی است که گاهی در ادب فارسی تمثیل با رمز و یا سمبل و نماد در هم آمیخته است.

یکی از معروفترین آثار تمثیلی زبان انگلیسی *سفر زائر* از جان بُنیان می باشد که در سال ۱۶۷۸ م آنرا تألیف کرده است. این اثر، تمثیلی از رستگاری مسیح است. در اینجا مسیح، شخصیت اول اثر، می تواند هر کسی باشد. از معروفترین آثار تمثیلی دیگر در زبانهای اروپائی می توان از *کمدی الهی دانته*، *زندگی و مرگ آقای برمن از جان بنیان*، ابسالم و اشیتوفل از درایدن و مزرعه حیوانات جرج اورول نام برد.

جریان سیال ذهن (Stream of consciousness): این اصطلاح را نخستین بار ویلیام جیمز در کتاب اصول روانکاوی (۱۸۹۰ م.) بکار برد و جریان تجارب درونی را از آن مستفاد کرد. امروزه این اصطلاح، یک اصطلاح مبرم در نقد ادبی است و به آن تکنیکی اشاره دارد که در پی تصویر توده ای از اندیشه ها و احساساتی است که از مغز می گذرد. نام دیگر این تکنیک «تک گویی درونی» است. این تکنیک تا حدود زیادی شبیه تکنیکی است که اشترن در رمان *تریستیان شندی* (۶۷ ـ ۱۷۶۰ م.) بکار برده است ولی ادوار دوژاردن، یکی از رمان نویسان درجه پائین فرانسوی، برای نخستین بار از آن بهره گرفت به طریقی که تأثیر متفاوت و قاطعی در پی داشت (در رمان **Les Lauriers Sont coupes** [۱۸۸۸ م.]) جیمز جویس که ظاهراً با این اثر آشنایی داشته، از امکانات تکنیک جریان سیال ذهن استفاده کرد و در رمان اولیس (۱۹۲۲ م.) در حد اکمال آنرا بکار برد و تجارب (اندیشه، اعمال، احساسات) دو مرد را با نامهای لئوپاردبلوم و استفن دادالوس در عرض بیست و چهار ساعت در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ م. در دوبلین بیرون ریخت. جویس قبلاً با بکارگیری این تکنیک در آغاز رمان دیگر خود بنام *چهره هنرمند به عنوان یک مرد جوان* (۱۹۱۶ م.) علاقه اش را به این تکنیک نشان داده بود.

از اینها گذشته دوروتی ریچاردسن رمان سیزده جلدی خود بنام *زیارت* (۳۸ ـ ۱۹۱۵ م.) را با این تکنیک از پیش برد و مارسل پروست هم در رمان زمان از دست رفته (۲۷ ـ ۱۹۱۳ م.) از آن بهره گرفت. قبل از اینها هنری جیمز و داستایفسکی با کاربست قطعات طولانی از تک گویی درونی، شناخت خویش را تکنیک جریان سیال ذهن به ثبوت رسانده بودند.

از دهه سال ۱۹۲۰ م. تعدادی از نویسندگان با پیروی از جویس به کار بردن این تکنیک دست یازیدند. ویرجینیاوولف (*خانم دالوی*، ۱۹۲۵ م.؛ *فانوس دریائی*، ۱۹۲۷ م.) ویلیام فاکنر (*خشم و هیاهو*، ۱۹۳۱ م.) دو نفر از نویسندگان برجسته ای هستند که از شیوه جریان سیال ذهن استفاده کرده اند. بعدها صدها نفر از نویسندگان از آن بهره گرفتند و این تکنیک ادبی بسیار متداول شد.

در زبان فارسی داستان کوتاه *برای فردا* از هدایت و رمان *سنگ صبور* از صادق چوبک، *شازده احتجاب* از گلشیری، *روزگار سپری شده مردم سالخورده* از دولت آبادی با این تکنیک نوشته شده است. البته بعضی از نویسندگان دیگر نیز در داستانهای کوتاه خود کاربرد این فن را تجربه کرده اند.

حالت تعلیق (Sus Pense): در اصطلاح داستان و نمایشنامه به حالت بلاتکلیفی و انتظاری اطلاق می شود که خواننده و یا نگرنده نسبت به سرانجام داستان و یا نمایشنامه دچار آن می شود. با گسترش پلات داستان و یا نمایشنامه و پیچیده شدن حوادث، خواننده هرچه بیشتر دچار سردرگمی و تعلیق می گردد و همین حالت کنجکاوی و هول و ولا باعث می شود که خواننده، داستان را تا به آخر دنبال کند. حالت تعلیق و یا انتظار زمانی چهره می بندد که نویسنده راز و گرهی را در درون حوادث قرار دهد و خواننده را کنجکاو به گشودن آن راز و یا گره سازد؛ و یا اینکه نویسنده، شخصیت داستان را در میان دو عمل سرگردان سازد که باید یکی از آنها را انتخاب کند. این دو عمل و یا دو راه معمولاً هر دو سر از بیراهی درمی آورد. مثلاً حالت تعلیق در *هاملت* با این سؤال تداوم می یابد که آیا هاملت به آنچه یاد گرفته عمل خواهد کرد یا نه؟ و در انجام آن چه هدفی را پی خواهد گرفت؟ حالت تعلیق و انتظار یکی از مهمترین عناصر داستانی است که کشش و جذابیت آنرا تضمین می کند و موجب می شود که خواننده با اشتیاق تمام، وقایع و حوادث داستان را پی گیری کند. حالت تعلیق در رمان نو چندان راهی ندارد.

حال و هوای ذهنی (atmosphere of Mind) : این جمله را هنری جیمز در مورد آن نویسندگان ذهن گرا بکار برد که می خواهند ذهنیات خود را به خوانندگان منتقل کنند. چیزی نمی گذرد که خواننده به ذهنیات نویسنده عادت و آن حال و هوای ذهنی او را استشمام می کند و با نظرگاه او همجهت می گردد.

حسب حال (autobiography) : حسب حال بیشتر در زمره ادبیات داستانی می گنجد. حسب حال، شرحی است که یک نفر با زبان خود درباره زندگیش می نویسد. این واژه را نخستین بار در سال ۱۸۰۹ م. ساوثی بکار برد. هیچ کس جز خود شخص نمی تواند درباره زندگی خویش مطلب بنویسد ولی همین نوشته جای چون و چرا دارد. اصولاً خاطره مورد اطمینان و اعتماد نیست. بعضی از افراد جزئیات روشنی را در زندگی خود در یاد ندارند و لذا برای یادآوری آنها به افراد دیگر متکی می شوند و همین مسأله اطمینان و اعتماد را از نوشته او سلب می کند. از اینها گذشته، افراد معمولاً آنچه را که دوست دارند، می خواهند بیاد بیاورند. در حسب حالها اصولاً واقعیتهای مظنون وارد می شود و خود واقعیت به دلیل هماهنگی و همخوانی با سایر واقعیتها تحریف و انطباق زمانها نیز در ابهام قرار می گیرد. *اعترافات روسو* نمونه خوبی در این زمینه است. این اعترافات از حیث واقعیت ادبی غیرقابل اعتمادند و دارای ارزش متفاوت ادبی می باشند.

از نمونه های حسب حال در ادبیات فارسی می توان از *سرگذشت سیدنا حسن صباح*، *تذکره شاه طهماسب*، *تزوک تیموری*، *تزوک جهانگیری*، *تذکره حزین* نام برد. در مورد نمونه های حسب حالی در ادبیات غرب به رمان حسب حالی رجوع شود.

حقیقت مانندی (Verisimilitude) : حقیقت مانندی تشبه به حقیقت است و موجب می شود که واقعیت داستانی باور کردنی و مقبول واقع شود. در واقع تخیل از واقعیت مایه می گیرد و واقعیت در تخیل نطفه می بندد. نویسنده در حقیقت مانندی، ابزار و مصالح خود را از حقیقت می گیرد و آنرا با تخیل می آمیزد و اثر و مخلوقی دگرگونه ارائه می دهد. از اینجاست که یک پای حقیقت مانندی در واقعیات و قوانین کلی زندگی قرار دارد و پای دیگرش در قدرت تخیل و ترکیب ذهن و اندیشه نویسنده نهفته است. اگر نویسنده از عهده هنر نویسندگی خود خوب برآید و اثری ماندگار ارائه دهد، خواننده، بازنمایی حقیقت را از سوی او خواهد پذیرفت. از اینرو آثاری که باور آنها تا حدود زیادی مشکل است مثل *گارگانتوا* از رابله، *سفرهای گالیور* از سویفت، *کاندیدای* ولتر و غیره به اندازه آثاری که به گونه رئالیستی نوشته شده اند، از طریق حقیقت مانندی و قدرت هنری نویسنده، مورد پذیرش و باور خواننده قرار می گیرند. نکته قابل اشاره اینکه حقیقت مانندی تا حد و حجم زیادی بستگی به شناخت، هوش و تجربه خواننده (و قابلیت پذیرش او) دارد و نیز متکی بر بهره گیری نویسنده از منابع و ابزار مشابه می باشد. نویسنده با استفاده از وقایع روزمره زندگی و تنیدن آنها در ساختار داستانی خود و نیز بُعد هنری بخشیدن به کل داستانش، حقیقت را بار دیگر برای خواننده نمایش می دهد. این بازنمایی حقیقت در ادبیات داستانی به دو صورت رئالیستی و نمادین یا تمثیلی صورت می گیرد.

حکایت لطیف وار (anecdote) : حکایت لطیفه وار گزارش مختصر و یا داستانی راجع به یک فرد و واقعه است. استطراد حکایتوار یکی از ویژگیهای روایت نظم و نثر است. حکایت لطیفه وار در تاریخ ادبیات اکثر ملل جهان از اهمیت شایانی برخوردار است. پیوند حکایت بر بنیاد حادثه و تصادف استوار است. حکایت معمولاً فاقد پلات یا طرح است و بیشتر دور محور یک حادثه و یا شخص می چرخد و حرف و پیامی ندارد. از نویسندگان به نامی که دست به نوشتن حکایت لطیفه وار زد، گی دوموپاسان بود. اُ. هنری نویسنده آمریکایی هم با پیروی از گی دوموپاسان به نوشتن حکایات لطیفه وار پرداخت. داستان گردنبند از گی دوموپاسان و هدیه مع از اُ. هنری حکایت لطیفه وار می باشد.

در ادبیات فارسی نیز نمونه های زیادی از حکایات لطیف وار وجود دارد. در ادبیات انگلیس هم حکایات لطیفه وار در قرن هیجدهم رواج بیشتری داشت و ایساك دیزرائیلی مجموعه ای از حکایات لطیفه وار را در سه جلد منتشر ساخت.

حماسه وحش (Beast epic) : نوعی قصه تمثیلی است که اغلب طولانی است و در آن حیوانات، چهره های اصلی داستان هستند و سبک آن نیز شبه حماسی است.

نخستین مجموعه از این نوع افسانه ها، افسانه های لاتین فدروس پس از اروپ است که منبع و منشاء الهام بسیاری از افسانه های بعدی اروپا گردیده است. پیردوسن کلود در اواخر قرن دوازدهم میلادی نمونه ای از حماسه وحش را به نام *رومن دورنار* **(Roman de Renart)** تألیف کرد. نخستین انیزود آن داستان آقا خروس است که بعدها چاسر آنرا در کتاب **Nun's Priest's tale** (حدود ۱۳۹۵ م.) وارد کرد. اسپنر این سنت را در قصه *مادر هوبارد* **(Mother Hubbard's tale)** دنبال نمود. گونه نیز در کتاب **Reineke Fuchs** (۱۷۹۴ م.) از آن پیروی کرد. هدف این نوع افسانه ها نظیر افسانه های تمثیلی، بیشتر طنزپردازی بود. مزرعه حیوانات (۱۹۴۵ م.) جرج اورول نیز به سنت حماسه وحش نوشته شده است.

خلسه (Dream Vision) : خلسه یک قالب روائی قراردادی است که در بین بعضی از نویسندگان و شعرا رواج دارد. در اینجا راوی به خواب فرومی رود و در عالم رؤیا و خواب وقایعی را که دیده، روایت می کند. او معمولاً در عالم رؤیا یک نفر راهنما، به صورت انسان و یا حیوان، دارد و وقایعی را که بر او می گذرد حالت شدید تمثیلی پیدا می کند. یکی از بهترین نمونه های داستانی فرانسه در قرن سیزدهم *رمان دولا رُز* است. *کمدی الهی* دانته به گونه خلسه و در عالم رؤیا نوشته شده است. در انگلستان هم لانگلند **(Langland)** از این شگرد استفاده کرد و **Piers Plowman** را نوشت؛ و چاسر هم در تصنیف کتاب دوکها و کتاب *دارا للطف* از این شیوه بهره گرفت. شیوه استفاده از خلسه در داستان نویسی همچنان ادامه یافت و بعدها جان بُنیان آن را در داستان *سفر زائر* و لویس کارول در *آلیس در سرزمین عجایب* بکار گرفت. *بیداری فینه گانهای* جیمز جویس نوعی رؤیای جهانی در پیوند با یک نفر

رؤیائی ازلی است.

در زبان فارسی بهترین نمونه ها برای این نوع شیوه داستان نویسی و نویسندگی کتاب *خلسه* یا *خوابنامه* اعتماد السلطنه، *رؤیای صادقه* سیدجمال واعظ و *صحرای محشر* نوشته محمدعلی جمالزاده است.

داستان در داستان (Frame Story): داستان در داستان زمانی اتفاق می افتد که داستانی در درون یک داستان بلند دیگر پدید آید. از معروفترین نمونه های آن داستانهای *هزار و یکشب*، *دکامرون* بوکاتچو (۱۳۵۳ م.)، *قصه های کانتربوری* از چاسر (اواخر قرن چهاردهم میلادی) *هپتامرون* از مارگریت ناواره (۱۵۵۸ م.) است. نویسندگان برجسته دیگری که از این فن بهره جسته اند تی یک، هوفمان، کلر، استیونسن و گ. ف. می یر می باشند. داستان **zadig** از ولتر و نیکولاس نیکلبای از چارلز دیکنز نیز جزو این دسته از داستانها هستند. مترادف این اصطلاح دو زبان آلمانی **Rahmenerzählung** است.

داستان کوتاه (short story): داستان کوتاه اثری است در چارچوب ادبیات داستانی؛ و اکثر اصطلاحاتی که در تحلیل و ارزیابی اجزاء، انواع و تکنیکهای مختلف رمان بکار می رود در مورد داستان کوتاه نیز صادق است. داستان کوتاه با حکایت لطیفه وار فرق می کند (قصه روایت ساده و سنجیده ای از یک واقعه واحد است) در داستان کوتاه کنش، تفکر و فعل و انفعالات شخصیتها در درون الگویی از پلات یا طرح هنری سازمانبندی می شود که آغازی دارد و متنی که توسعه می یابد و در نهایت با نوعی گره گشایی به پایان می رسد. در داستان کوتاه، پلات امکان دارد کمیک، تراژیک، رمانتیک و یا طنزآمیز باشد؛ و داستان از طریق یکی از زوایای دید ارائه شود؛ داستان کوتاه امکان دارد به گونه تخیلی، رئالیستی و یا ناتورالیستی نوشته شود. داستان کوتاه بیشتر بر تجلی حالت ذهنی و جوشش و یا تجلی کیفیتها و قابلیتهای اخلاقی متمرکز می شود. در برخی از داستانهای کوتاه نویسنده روسی؛ چخوف، چیزی جز محاوره بین دو شخصیت اتفاق نمی افتد. در بعضی از داستانها، نوعی توازن و تعادل بین کنش بیرونی و شخصیت حاصل می شود.

بهترین تعریفی که در مورد داستان کوتاه می توان بکاربرد اینست که داستان کوتاه داستانی است که کوتاه است؛ یعنی از نظر حجم با رمان فرق دارد و همین محدودیت و مرزبندی تفاوتها و تمایزاتی در زمینه تأثیرات و گزینش و پرداخت عناصر برای دستیابی به آن تأثیرات، تحمیل می کند. ادگار آلن پو که او را به حق می توان نویسنده اصیل داستان کوتاه نامید، در این زمینه نظریه پرداز نقادی نیز بود. او در تعریف داستان کوتاه می نویسد که داستان کوتاه، داستانی است که بتوان آنرا در یک نشست نیم ساعته تا دو ساعته خواند و محدود به یک «تأثیر واحد و یگانه» و اجزاء دیگر آن فرع بر این نمود و تأثیر باشد.

بهرحال نویسنده داستان کوتاه تعداد محدودی از شخصیتها را ارائه می دهد و لذا فضای زیری هم برای تحلیل و توسیع این شخصیتها ندارد و نمی تواند آنها را نظیر یک نفر رمان نویس شخصیت پردازی کند و توسعه نشان دهد. او معمولاً داستان خود را از نقطه اوج شروع می کند و از زمینه چینی داستانی و جزئیات صحنه پردازی می کاهد و بسرعت به گره گشایی می رسد (گاهی فقط در چند جمله). واقعه محوری داستان طوری انتخاب می شود که در حد امکان کلیت زندگی و شخصیت قهرمان اول داستان را ظاهر سازد و جزئیات طوری چیده می شود که بیشترین مفهوم را القاء کند. همین کم حجمی وسایل روایی، در یک داستان کوتاه خوب را بسیار هنری تر از یک رمان خوب هنری، جلوه می دهد.

امّا نکته گفتنی اینکه بسیاری از داستانهای کوتاه برجسته به نحوی از انحاء از این قاعده مستثنی هستند. بهرحال داستان کوتاه با یک صحنه، واقعه، تجربه، کنش، نمایشی از یک نفر شخصیت و یا شخصیتها، وقایع روزانه، یک سخنرانی، یک گفتگو، تخیل و غیره سر و کار دارد. بر پلاتی واحد استوار است و تأثیر بی نظیر و واحدی را در پی دارد. شخصیت های آن از حیث شخصیت پردازی از قبل متحول و متکامل شده اند. به جای کل زندگی، برپده ای از زندگی را مطرح می سازد. داستان کوتاه معمولاً از یکهزار و پانصد تا پانزده هزار کلمه دارد. در داستان کوتاه هم رعایت وحدت هدف لازم است و هم رعایت یکپارچگی موضوع. اگر داستان در یکی از این دو موضوع کاستی داشته باشد، در کل کاستی خواهد داشت. فضای داستان کوتاه به دلیل اختصار و فشردگی خود، نویسنده را مقید می کند و لذا نویسنده، باید هر کلمه ای را حساب شده بکار برد؛ هر جزئی از داستان باید هدف یگانه داستان را توسعه بخشد و هر عبارتی باید سطر به سطر، داستان را به نتیجه نهایی نزدیکتر کند. حالت تعلیق و انتظار در آن رعایت شود. نویسنده باید توجه و علاقهٔ خواننده را در تمام لحظه ها حفظ کند. نویسنده یک داستان کوتاه بیش از همه به دو عامل متکی است: شخصیت و گفتگو و لذا باید در مورد این دو عامل نهایت دقت خود را بکار برد. و بخش های یک داستان کوتاه باید از هر جهت با هم هماهنگی و تناسب داشته باشند و تمام ویژگیهای مهم داستان از لحاظ ترکیب و تعادل و ارتباط به گونه ای با هم عمل کنند که داستان سرانجام دارای کلیّتی یکدست و یکپارچه (از لحاظ مفهوم و تأثیر و تکنیک و هدف) باشد.

درونمایه (Motif): درونمایه یکی از افکار و ایده های مسلط در یک اثر ادبیّ و یا پاره ای از مضمون اصلی است. درونمایه از یک کاراکتر، و ایماژ مکرر و یا یک الگوی شفاهی تشکیل می شود. درونمایه یک عنصر است یعنی نوعی از واقعه، شگرد و یا قاعده و قرار که مکرر در ادبیات رخ می نماید. مثلاً عجوزه کریهی که به صورت شاهزاده خانم زیبا و دلربایی درمی آید، یکی از درونمایه های عمومی ادبیات عامیانه است؛ و یا پریواری که انسانها را مسحور خود می کند از درونمایه های مکرر ادبیات عامیانه می باشد. اصطلاح «درونمایه» در مورد یکی از عبارات مهم و یا توصیفی که در یک اثر واحد مدام تکرار می شود، نظیر رمانهای توماس مان، جیمز جویی، ویرجینیاوولف و ویلیام فاکنر، بکار می رود. درونمایه هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده اش را نشان می دهد. درونمایه هر داستانی از جهان نگری و تجربیات خاص نویسندهٔ آن منشاء می گیرد.

راوی (narrator): راوی یعنی روایت کننده یک واقعه و یا حادثه و در اینجا منظور روایت کننده یک داستان است. راوی، فردی است که نویسنده وقایع داستان را از ذهن و زبان او روایت می کند. افلاطون و ارسطو سه نوع راوی اصلی را ارائه داده اند: (الف) گوینده و

یا شاعر (و یا هر نوع نویسنده) که از صدای خود استفاده می کند؛ (ب) کسی که از صدای شخص و یا اشخاص دیگر بهره می گیرد و به صدائی غیر از صدای خود صحبت می کند؛ (ج) کسی که با آمیزه ای از صدای خود و صدای افراد دیگر سخن می گوید. برای نمونه اول می توان شعر *تندیس* از جان بریمن را نام برد؛ برای دومی شعر *زندانی شیلان* از بایرون قابل ذکر است؛ برای نمونه سوم بهشت گمشده از میلتون را می توان ذکر کرد.

نکته گفتنی اینکه هر کسی که بخواهد داستانی را روایت کند باید از صدای خود استفاده نماید. سپس راوئی را ارائه دهد که داستان را بازگوئی کند (در این میان اشخاص داستانی زیادی وجود دارد که در جای خود از صدای خویش برای روایت استفاده می کنند). بسیاری از رمان نویسان، علی الخصوص جوزف کنراد از این تکنیک بهره گرفته اند.

راوی بطور کلی یا اول شخص (من) است یا سوم شخص. در اول شخص داستان از زبان شخصیت نخست داستان روایت می شود مثل بوف کور هدایت و در سوم شخص داستان از زبان دانای کل بازگو می گردد مثل سووشون از سیمین دانشور. توماس مان نویسنده آلمانی معتقد بود که راوی روح و نفس روایت است. داستان بوسیله روح روایت نقل می شود. این روح چنان در همه جا حاضر و ناظر است که از نظر دستوری به جز در قالب سوم شخص به شکل دیگری از آن نمی توان صحبت کرد. در مورد راوی دو نظریه اساسی وجود دارد: (۱) نظریه ای که معتقد است راوی وجود حقیقی دارد و دارای هدایت است. راوی فردیست که روایتی را نقل می کند و واقعاً در داستان «حضور» دارد. مثل راوی اکثر رمانهای بالزاك، دیکنز، فیلدینگ، تولستوی و غیره. (۲) نظریه ای که معتقد است راوی تعیّن ندارد. این نظریه می گوید که خود متن تعیّن دارد نه راوی. راوی خیالی است ولی روایتش واقعیت است و وجود دارد. در مورد راوی باید به سه عامل توجه کرد: (الف) شخص؛ (ب) حالت؛ (ج) بُعد.

(الف) شخص (character): چه کسی راوی روایت است؟ و چه کسی با خواننده حرف می زند؟

(ب) حالت (Mode): آیا راوی خود یکی از شخصیتهای داستان است یا در بیرون داستان ایستاده است؟

(ج) بُعد (Perspective): راوی از چه جایگاهی دارد داستان را تعریف می کند؟ از بالا، اطراف، وسط، جلو؟ یا اینکه مرتب جایش را تغییر می دهد تا صحنه را بهتر ببیند.

رمانس (romance): در زبان فرانسه کهن واژه romount و roman تقریباً مفهوم «رمانس منظوم درباری» و یا «کتاب عامه پسند» داشت. از اینرو رمانس های منظوم (از همان آغاز با نظم شروع شده بودند) جزو آثار ادبیّات داستانی و غیرتاریخی بودند. در قرن سیزدهم میلادی رمانس تقریباً نوعی از داستان ماجراجویانه بود که بیشتر حال و هوای سلحشورانه و یا عاشقانه داشت. رمانس ها به تدریج به صورت منثور درآمدند.

بهرحال رمانس ها در درجه اول شکل سرگرم کنندگی داشتند؛ گاهی نیز تعلیمی بودند که بیشتر اتفاقی بود. رمانس یک قالب و شکل ادبی اروپائی بود که مجموعه داستان *هزار و یکشب* را تحت تأثیر خود قرار داد. رمانس غالباً با شخصیتهائی (و حوادثی) سر و کار داشت که در دربار زندگی می کردند و از زندگی کوچه و بازار بدور بودند. همین مسأله نشانگر عناصر تخیلی، غیرمقدور، مبالغه آمیز و خوشباورانه بود. رمانس ها معمولاً عناصری از عشق، ماجرا، اعمال شگفت انگیز و مرموز داشتند. از اینرو رمانس را برای توصیف داستانهای قهرمانی با کارهای خارق العاده، سلحشورانه و عاشقانه بکار می بردند.

در رمانس های قرون وسطایی سه چرخه اصلی دیده می شد: (الف) موضوع بریتانیا که شامل قضایای شاه آرتور منبعث از چکامه های برتونها می شد؛ مسأله دوم که حاوی داستانهایی از اسکندر، جنگهای تروژان و تبس بود؛ (ج) مسأله فرانسه که اکثر داستانها از آن شارلمانی و شوالیه های او بود.

فرقی که رمانس با رمان دارد در تخیلاتی است که در رمانس دیده می شود و نویسنده چندان در بند این نیست که داستانش را به مرز حقیقت نمایی بکشاند؛ بلکه تخیلات خود را پر و بال داده و وقایع شگفت انگیز می آفریند و لذا خود این وقایع ارزش وجودی پیدا می کند.

در قرن چهاردهم دو رمانس در انگلستان پدید آمد یکی درباره طبقه متوسط و دیگری درباره طبقه اشراف و اعیان؛ اولی *چکامه ها* و *لوك دانمارکی* نام داشت و دومی *سرگوین و شوالیهٔ سبزپوش*. در اواخر قرن پانزدهم رمانس *مرگ آرتور* را تامس مالوری نوشت. در دوره رنسانس هم سنت رمانس نویسی ادامه یافت اسپنسر منظومه *ملکه پریان* را نگاشت. در دوره الیزابت هم رمانس های مشهوری نوشته شد که یکی *آرکادیا* (۱۵۹۰ م.) از فیلیپ سیدنی و دیگری *پاندوستو* (۱۵۸۸ م.) از گرین بود.

سروانتس نویسنده اسپانیولی قرن هفدهم با نوشتن *دون کیخوته* (به تلفظ فرانسوی *دون کیشوت*) سنت ادبی رمانس را صریحاً به باد استهزاء گرفت. این اثر تأثیر زیادی در ادبیات انگلیس بجا گذاشت و آثار زیادی به تقلید از آن پدید آمد. در قرن هجدهم با ظهور رمان در صحنه ادبیات، رمانس رفته رفته اهمیت خود را از دست داد و طرح مسائل خانوادگی و اجتماعی از اهمیت ویژه ای برخوردار شد. ولی نوعی از رمان یعنی رمان گوتیک عناصری از رمانس را همچنان نگهداشته بود. با ظهور رمانتیسم، مفهوم رمانس تغییر یافت و کلمه رمانس بر مفاهیمی چون خیالپردازی و تخیل اطلاق شد. بعدها رمان نویسان بزرگی چون سروالتر اسکات، ناتانیل هاثورن، جرج مردیث داستانهای زیادی با الهام از رمانس قرون وسطی نوشتند.

در ادبیات فارسی نیز آثاری وجود دارند که حاوی حال و هوای رمانس هستند. برخی از آنها ادبی می باشند و برخی عامیانه. همای و همایون، جمشید و خورشید و غیره از رمانس های ادبی بشمار می روند و امیر ارسلان نامدار و حسین کرد شبستری و کوراوغلو از رمانس های عامیانه می باشند.

زاویه دید (Point of View): زاویه دید به روش و طرزی اطلاق می گردد که داستان بوسیله آن بازگویی می گردد. زاویه دید در واقع پنجره ای است که از سوی نویسنده رو بروی خواننده گشوده می شود تا خواننده تمام حوادث، اعمال، صحنه و رفتارها و سکنات اشخاص داستان را مشاهده کند. انتخاب زاویه دید با انتخاب راوی داستان ارتباط تنگاتنگ دارد. مسأله انتخاب زاویه دید همیشه برای داستان نویسان

اهمیت بسزایی داشته، چنانکه از قرن هجدهم به بعد، زوایای دید مختلفی در آثار نقادانه دیده شده است. از آن زمانی که هنری جیمز برای رمانهای مختلف خود، مقدمه هایی نوشت و بعدها در کتاب هنر رمان (۱۹۳۴ م.) جمع آوری کرد. مسأله زاویه دید از مشغله های مهم ذهنی نظریه پردازان جدید هنر رمان نویسی گردید.

نویسندگان برای ارائه یک داستان، راههای گوناگونی را تجربه کرده اند و برخی از آنها در یک داستان و روایت واحد از چندین شیوه روائی بهره جسته اند. طبقه بندی ساده زیر از طبقه بندیهای موردپذیرش همه است و چارچوب مفیدی برای زاویه دید می باشد. این طبقه بندی فرق زیادی بین زاویه دید سوم شخص و زاویه دید اول شخص قائل است و خود زاویه دید سوم شخص را نیز بر طبق نوع آزادی و محدودیت نویسنده در ارائه مواد داستانی خود، به زیر مجموعه هایی تقسیم بندی کرده است. راوی در زاویه دید سوم شخص، فردی است که در آنسوی داستان و در بیرون وقایع نشسته و بر اعمال و رفتار اشخاص داستانی ناظر و حاکم است و اصولاً از ضمایر «او» و «آنها» استفاده می کند. در زوایه دید اول شخص مفرد، راوی با «من» داستانی صحبت می کند و خود او یکی از شخصیتهای داستانی است.

۱ـ زاویه دید سوم شخص (third- person viewpoint)

(الف) زاویه دید دانای کل: زاویه دید دانای کل اصطلاح عمومی است برای یک اثر داستانی که در آن راوی همه چیزدان است و باید درباره عوامل و وقایع همه چیز را بداند؛ او کاملاً مخیر و آزاد است که در زمان و مکان سیر و حرکت کند و از شخصیتی به شخصیت دیگر بپردازد و آنچه را از کلام و اعمال انتخاب کرده در مورد آنها اعمال کند او کسی است که به درون اندیشه ها و احساسات و انگیزه ها و نیز محاوره ها و اعمال شخصیتها نفوذ می کند و آنها را ارائه می دهد.

در این حالت، راوی دخیل کسی است که نه تنها وقایع را درباره اشخاص داستانی گزارش می دهد، بلکه اعمال و انگیزه های آنها را می سنجد و بطور کلی نظر خود را درباره حیات انسانی ابراز می دارد. معمولاً گزارشها و داوریهای راوی دانای کل برای خواننده حجت است. و مورد پذیرش او می باشد. این شیوه، شیوه ای است که اکثر رمان نویسان برجسته در نوشته های خود از آن بهره جسته از نظیر فیلدینگ در *تام جونز*، تولستوی در *جنگ و صلح*، چارلز دیکنز در اکثر داستانهایش، جین استین، داستایفسکی، تاکری، هاردی و غیره. در جنگ وصلح راوی دخیل پا را فراتر گذاشته و جستارهایی را با موضوع رمان درهم ادغام کرده است. گاهی راوی دانای کل طوری انتخاب می شود که دخالتی در وقایع نداشته باشد یعنی او بدون اینکه نظر خود را دخالت بدهد و یا سنجشی بنماید اعمال داستانی را گزارش می دهد و توصیف می نماید. نمونه های برجسته ای از این نوع زاویه دید را که در آن حتی راوی دانای کل نفوذ به احساسات درونی و انگیزه های اشخاص داستان را وامی نهد، می توان در داستاهای کوتاه ارنست همینگوی مثل داستان قاتلین مشاهده کرد.

(ب) زاویه دید محدود.

در این نوع زاویه دید، راوی خود را محدود به سوم شخص می کند یعنی فقط تجارب، تفکر و احساسات یک فرد را مد نظر قرار می دهد و یا اینکه درنهایت اشخاص محدودی از قهرمانان داستان را در نظر می گیرد. هنری جیمز که این نوع زاویه دید را گسترش داد. یک چنین شخصیتی را «کانون تمرکز» یا «آئینه» یا «محور ضمیر خودآگاه» خود می نامد. در تعدادی از داستانهای جیمز همه وقایع و کنش ها از صافی ضمیر خودآگاه یکی از اشخاص داستان می گذرد و به خواننده عرضه می شود مثل شخصیت استرتلر در رمان *سفیران*. در زبان فارسی هم رمان *سووشون* از دانشور و *درازای شب* از میرصادقی با این زاویه دید نوشته شده است.

نویسندگان بعدها این نوع زاویه دید را با زاویه دید جریان سیال ذهن ادغام کردند. عموماً برآنند که زاویه دید محدود که در رمانهای جیمز حالت «محور ضمیر خودآگاه» و در رمانهای جویس، ویرجینیا وولف و فاکنر حالت «جریان سیال ذهن» به خود گرفت، نمونه ای از «خود محوی نویسنده» و یا «عدم حضور نویسنده» حتی بسیار مؤثرتر از زاویه دید دانای کل غیردخیل، می باشد. چون در مورد زاویه دید دانای کل غیردخیل، خواننده بالاخره متوجه کسی است که در آنسوی وقایع نشسته است. ولی وقتی وقایع از ذهن یک نفر بازگویی می شود و تمام تجارب و کنش های اشخاص داستانی از ذهن و زبان آنها سرریز می گردد، برای خواننده دیگر تصور اینکه یک نفر دارد این وقایع را بازسازی می کند، پیش نمی آید.

۲ـ زاویه دید اول شخص مفرد (First- Person view Point)

این زاویه دید محدود به زاویه دید خود اول شخص و دانسته ها و تجارب اوست که در ارتباط با سایر شخصیتهای داستانی است. در اینجا با چند نفر «من» مواجه هستیم: یا وی در کل وقایع داستانی فقط ناظر است و آنچه را که می بیند گزارش می دهد. مثل اکثر داستانهای کنراد و یا *دل تاریکی* از مارلو؛ و یا اینکه یکی از شخصیتهای کم اهمیت داستان است که به صورت حاشیه ای وارد داستان شده است مثل اسماعیل در رمان موبی دیک ملویل، و یا نیک در گتسبی بزرگ نوشته اسکات فیتز جرالد؛ و یا اینکه خود یکی از شخصیتهای محوری داستان است مثل پیپ در *آرزوهای بزرگ* دیکنز و یا *ماجراهای هاکلبری فین* از مارک تواین.

در اینجا به دو زاویه دیگر نیز باید اشاره کرد که بکرات از آنها استفاده شده است و تا حدودی متفاوت نیز هستند:

(۱) راوی خودآگاه (Self- Conscious narrator)

راوی خودآگاه کسی است که می داند درحال نوشتن یک اثر هنری است و لذا اعتماد خوانده را درباره مسائل مختلف داستانش به خود جلب می کند؛ این کار یا به صورت جدی است مثل راوی فیلدینگ در *تام جونز* و مارسل در رمان *زمان از دست رفته* پروست؛ و یا اینکه به گونه کمیک است مثل تریستیان در رمان *تریستیان* و شندی از اشترن و راوی *دون ژوان* بایرون؛ و یا اینکه نه کاملاً جدی و نه کاملاً کمیک است مثل رمان آتش زردرنگ از نابوکف.

(۲) راوی اغفالگر یا غیرقابل اعتماد (Fallible or unre liable narrator)

راوی اغفالگر کسی است که تفسیر و ارزیابی او از مسائل مطروحه خود با عقاید و موازین ارزشی نویسنده جور و دمساز نیست و نویسنده انتظار دارد که خواننده با این راوی همجهت و همسو باشد. هنری جیمز

بکرات از راوئی استفاده می کند که سادگی بیش از اندازه و یا پیچیدگی فوق العاده و یا کودنی اخلاقی، او را در اثر داستانی به صورت «محور ضمیر خودآگاه» معیوب و مغشوش درمی آورد؛ نتیجه اینکار، ساختار سنجیده ای از آیرونیهاست که در بعضی موارد خواننده را گیج و حیران می سازد، چون او فاقد سرنخهای کافی برای تشخیص آن چیزی است که نویسنده می خواهد به گونه واقعیتهای حقیقی موضوع ارائه دهد و یا معیارهایی که این واقعیتها باید براساس آن سنجیده شود. نمونه ای از کاربرد راوی اغفالگر بوسیله جیمز داستانهای *نامه ای آسپرن* و «دروغزن» است.

شخصیت اصلی (Protayonist)

شخص اول داستان یا نمایشنامه را شخصیت اصلی می نامند و گاهی نیز واژه قهرمان (hero) را بدان اطلاق می کنند. در هر داستانی و یا نمایش معمولاً در مقابل شخصیت اصلی، شخصیت دیگری نیز که در واقع ضدشخصیت اصلی است، قرار دارد و برخورد و کشمکش بین این دو، پلات داستان را شکل می دهد. نمایشنامه نویسی در یونان باستان به شخصیت اصلی و شخصیت ثانوی (deuteragonist) و شخصیت ثالث (tritagonist) محدود بود.

شخصیت پردازی (Character ization)

شخصیت در یک اثر نمایشی و یا داستانی، فردی است دارای صفات اخلاقی و قراردادی که با محاوره و کنش خود توجیه می شود. زمینه رفتاری و اخلاقی شخصیت که به منظور محاوره و کنش او تدارک دیده می شود، انگیزه او را بوجود می آورد. یک شخصیت امکان دارد که از آغاز داستان تا پایان از نظر رفتاری و دیدگاه ثابت بماند و تغییر نکند (مثل پراسپرو در رمان *جوش و خروش* و مکاوبر در رمان دیوید *کاپرفیلد* از دیکنز) و یا اینکه با تحول تدریجی و یا درنتیجه یک بحران شدید به کلی تغییر پیدا کند (مثل *شاه لیر* شکسپیر و یا پیپ در رمان *آرزوهای بزرگ* دیکنز). بهرحال شخصیت چه تغییر کند و چه ثابت بماند، می بایست دارای نوعی «استحکام» باشد (یعنی به ناگهان درهم نریزد و طوری عمل کند که رفتار و مشرب او آنرا زمینه پردازی کرده است).

بین روشهای متناوب موجود نویسنده برای «شخصیت پردازی» اشخاص خود در یک روایت دیداری (showing) و گفتاری (telling) تفاوت اساسی وجود دارد. نویسنده در روایت دیداری (که «روش نمایشی» نیز نام دارد) شخصیتهای خود را طوری نشان می دهد که صحبت و عمل می کنند و خواننده را ترک می نمایند تا در آنچه انگیخته شده اند و یا رفتارهایی را که در آنسوی گفته و عمل آنها نهفته، بازنمایی کنند. در روایت گفتاری خود نویسنده با توان و قدرت تمام در توصیف و یا ارزیابی انگیزه ها و صفات رفتاری شخصیتهایش دخالت می کند. انگیزه رفتار و گفتار اشخاص داستان همه از خصوصیات خُلقی و روانی آنها مایه می گیرد. نویسنده به سه شیوه دست به شخصیت پردازی می زند.

(۱) با توصیف و تشریح مستقیم خصوصیات شخصیت. این کار بوسیله راوی دانای کل صورت می گیرد و یا اینکه یکی از شخصیتهای داستان این وظیفه را به انجام می رساند. در اینجا راوی دانای کل، شخصیت داستان را بطور مستقیم معرفی می نماید. (۲) نویسنده گاهی اشخاص داستان را بطور غیرمستقیم و با عمل و گفتار معرفی می نماید و به شخصیت پردازی می پردازد. در اینجا تشریح اشخاص داستانی از میان برمی خیزد و جای آنرا کنش و محاوره می گیرد. در اینجا هر کنشی، و هر نکته ای و اشاره ای مفهوم پیدا می کند و به موجب آن اشخاص داستان به خواننده معرفی می شود. جیمز جویس در داستانهای کوتاه خود از این شیوه بهره می گیرد و با ایما و اشاره به خصوصیات روانی و اخلاقی اشخاص داستان می پردازد. (۳) نویسنده در مقام یک نفر دانای کل بیطرف و از طریق ذهنیات آگاه و نیمه آگاه، اشخاص داستان را معرفی می نماید. در اینجا او سعی می کند که در گفتار و رفتار اشخاص داستان هیچ نوع تغییر و تفسیری انجام ندهد و توان تخیلی خواننده را نیز به کمک بگیرد. در این نوع شخصیت پردازی، اشخاص داستان از طریق تک گویی درونی و جریان سیال ذهن خود را به خواننده معرفی می نمایند. ویلیام فاکنر در اکثر داستانهای خود بویژه در رمان *خشم و هیاهو* از این شگرد استفاده کرده است. گاهی نویسندگان برای شخصیت پردازی اشخاص داستانی خود از سه شیوه مزبور، به صورت تلفیقی بهره می گیرند. شخصیت داستانی را به دو گونه ایستا و ثابت (static) و پویا (dynamic) نیز تقسیم می کنند (در این مورد به شخصیت ساده و جامع رجوع کنید). شخصیت داستانی از نظر سهمی که پلات داستان و شکل گیری آن دارد و به لحاظ نحوه کاربرد آن، انواع دیگری دارد از قبیل شخصیت اصلی، شخصیت مخالف، شخصیت قراردادی، شخصیت نوعی، شخصیت تمثیلی یا نمادین.

شخصیت ساده و جامع (Flat and Round Character)

: ای. م. فارستر در کتاب *جنبه های مکان بین شخصیتهای جامع و ساده* داستانی فرق اساسی قایل است. شخصیت ساده (که «تیپ» و یا شخصیت «دو بعدی» نیز نامیده می شود) شخصیتی است که در جریان داستان و یا نمایشنامه تغییر نمی یابد؛ شخصیت جامع، شخصیتی است که در خلال داستان و یا نمایشنامه متحول می شود و لذا بالکل تغییر می یابد. در نمایشنامه هانری چهارم از شکسپیر، هاتسپور و پرنس هال دو شخصیت متفاوت را ارائه می دهند. اولی یک شخصیت «ساده» است و حال آنکه شخصیت پرنس تغییر می کند و در جریان نمایشنامه کلاً متحول می گردد. تقریباً همه نمایشنامه ها و داستانها، شخصیتهایی دارند که خوب شخصیت پردازی نشده اند و فقط وظیفه خود را انجام می دهند و برخی از شخصیتهای آنها نیز کاملاً «ساده» هستند. درجه ای که یک شخصیت داستانی را تا مقام سه بعدی می کشاند در وظیفه و کرد و کاری است که در پلات بر عهده او گذاشته شده است و در اکثر پلاتهای مختلف نظیر رمان پلیسی و یا ماجراجویانه و یا کمدی فارس (Farce)، حتی شخصیتهای مخالف، فقط دو بعدی هستند. *شرلوک هلمز* و *لانگ جان سیلور*، به دلیل نقش ادبی آنها، مثل *هاملت* و یا جی گتسبی نیازی به جامعیت ندارند.

شخصیت قراردادی (Stock character)

: شخصیتهای قالبی و شناخته شده ای که در نمایشنامه های کهن رومی و یا کمدی دولارته ظاهر می شدند و یا قهرمانان ملودرامها نیز از جمله شخصیتهای قراردادی بودند. خصوصیات و صفات شخصیت قراردادی تازه نیستهو رفتار و گفتار آنها تکراری و کلیشه ای می باشد. شخصیتهایی چون عجوزه

مکار، پیرمرد مومن، مادر مهربان، زن عاشق پیشه و غیره از جمله شخصیتهای قراردادی هستند. حتی یک نفر نویسنده خلاقه نیز می تواند از این نوع شخصیتهای قالبی در اثر هنری خود بهره بگیرد. *ولپن* جانسن نمونه عالی از این نوع شخصیتها است. کمدیهای کهن یونانی دارای سه شخصیت قراردادی بودند که وظایف پلات قراردادی را به انجام می رساندند: آلازون (Alazon) یا یک نفر دغل باز لافزن و گزافه گو؛ ایرون (eiron) یا شخصیت دروغزن که رقابت او با آلازون، محور پلات کمیک را تشکیل می داد؛ بومولاخوس (bomolochos) یا لوده که مسخره بازیها و لودگیریهای او یک عنصر اضافی بر کمدی می افزود. نوونروپ فراری در کتاب کالبد شکافی نقد خود یک شخصیت چهارمی بنام اگرویکوس (agroikos) نیز بدانها می افزاید که شخصیت دهاتی و ساده لوحی است و تا روزگار ما در پلانهای کمیک ایفای نقش کرده است.

شخصیت مخالف (Antagonist): در داستان و یا نمایشنامه، به اشخاصی که در مقابل شخصیت اصلی قرار می گیرند و نقش منفی را بر عهده دارند، شخصیت مخالف اطلاق می شود. برخورد این شخصیت با شخصیت اصلی، کشمکش و برخورد داستانی و یا نمایشی را پدید می آورد. این نوع شخصیتها معمولاً حس همدردی خواننده و یا نگرنده را در کنار خود ندارند. از این نوع شخصیتها در اکثر داستانها و نمایشنامه ها می توان سراغ گرفت.

صحنه پردازی (setting): صحنه پردازی موقعیت زمان و مکان است در یک داستان که کنش داستانی در چارچوب آن چهره می بندد. محل جغرافیایی، زمان یا دوره وقوع وقایع، کار و مشغله اشخاص داستان و عادات و آداب زندگی آنها، محیط فکری و فرهنگی و مذهبی و عاطفی و اجتماعی و خصوصیات خلقی، همه و همه از عناصر ساختار صحنه پردازی داستانی است. مثلاً محیط و صحنه رمان *اولیس جویس*، *دوبلین* در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ م. است و صحنه پردازی داستان داش آکل از هدایت در شهر شیراز از حوالی ۱۳۰۰ شمسی است. گاهی صحنه پردازی یکی از عناصر مهم تکوین فضای اثر داستانی است. صحنه یا محیط در یک تولید تئاتری مترادف با واژه میزانسن است که یک واژه فرانسوی برای نشاندادن صحنه پردازی و امکانات آن و اشیاء منقول صحنه می باشد. اصطلاح «میزانسن» گاهی به قرارگرفتن بازیگران در یک صحنه ویژه نیز اطلاق می شود.

نکته گفتنی اینکه امروزه تأثیر محیط بر شخصیت انسانها به طریق علمی به ثبوت رسیده و لذا نویسندگان در اکثر آثار خود بدان تأکید می ورزند و در کاربرد آن دقت زیادی به عمل می آورند. نویسنده به دلیل کشاندن داستان خود به قلمرو حقیقت، باید مکان و زمان وقوع حوادث داستان را طبیعی و واقعی جلوه گر سازد. صحنه پردازی در داستان به سه دلیل عمده صورت می گیرد: (۱) به منظور زندگی شخصیتها در یک فضای مکانی و زمانی؛ (۲) ایجاد فضا و رنگ و یا حال و هوای داستان. حالات غمناکی و دلشادی، وهم و هراس و غیره (۳) ایجاد صحنه ای که بر رفتار و گفتار اشخاص داستان و وقوع حوادث تأثیر قاطع برجا گذارد.

خلاصه اگر صحنه پردازی داستان کارکردی در داستان نداشته باشد، می توان از آن چشم پوشید زیرا ارزش ذاتی آن ارتباطی به هدف داستان ندارد. فقط هنگامی که صحنه کارکرد داشته و به موضوع مربوط بوده و بر تأثیر هدفهای حادثه ای که با آن همراه است بیافزاید، ضرورت پیدا می کند و بهره گیری از آن بجا خواهد بود. انتخاب برشهای زمانی در طول مدت داستان، از مسائل عمده و اساسی ساختار داستان است. داستان را نمی شود همانطور که واقع شده و در همان زمان وقوع بیان کرد. طرح زمانبندی در داستانهای بلند از شکل بسیار ساده تا شکل پیچیده، و در هم تنیده شده تفاوت می کند. مثلاً زمان در داستان *پینچر مارتین* نوشته ویلیام گلدینگ محدود به چند ثانیه است، چند ثانیه آخر زندگی مردی که در حال غرق شدن است. ظرف این چند ثانیه، مقاطع متعددی شامل سالها و دوره ها بیان می گردد و آنهم به صورت تقدم و تأخر زمانی. این زمان در جریان و گذرا است.

ضد رمان (Anti - novel): ضد رمان نوعی داستان تجربی است که روشهای سنتی داستان نویسی را وانهاد و نوعی از رمان ویژه را بوجود آورد. اصولاً در ضد رمان تلاشی برای ایجاد حال و هوای رئالیسم و یا ناتورالیسم برای خواننده نمی شود. این نوع رمان دارای قراردادهای خاص خود و نوع متفاوتی از رئالیسم است که خواننده را از همذات پنداری خویش با شخصیتها باز می دارد. تنها کافیست که رمانهای تامس هاردی و هنری جیمز با رمانهای نابوکف و ساموئل بکت مورد مقایسه قرار گیرد تا معلوم شود که رمانهای بکت و نابوکف به چسان در جرگه طبقه بندی ضدرمان قرار می گیرد. نکته گفتنی اینکه اصطلاح ضد رمان تا حدود زیادی گمراه کننده است.

روند نوآوری ضد رمان را در تجارب بزرگی چون *اولیس* جیمز جویس و *بیداری فینه گانها* از همو و نیز در چندین رمان ویرجینیا و ولف (*خانم دالووی*، *خیزابها* و *فانوس دریایی*) می توان مشاهده کرد. این جریان در آثار نخستین ساموئل بکت نیز دیده می شود (یعنی Molloy and Murphy). امکانات این نوع رمان را قبل از نویسندگان، لاورنس اشترن فراهم ساخته بود. *تریستیان شندی* (۶۷-۱۷۶۰ م.) را باید نوعی ضدرمان به حساب آورد.

برخی از ویژگیهای ضد رمان عبارتند از: فقدان یک پلات روشن و صریح؛ وقایع درهم؛ تحول و توسعه کم شخصیت؛ تحلیل سطحی مفصل از اشیاء؛ تکرار مکررات؛ بازی بی حد با واژگان، نقطه گذاری و ترکیب و نحو؛ تنوع توالی زمان؛ آغاز و انجام متناوب. برخی از ویژگیهای ظاهری آن نیز به قرار زیر است؛ صفحات جدا کردنی؛ صفحات رنگین؛ صفحات سفید؛ تأثیرات و نمودهای چسباندنی؛ طراحیها؛ هیروگلیف ها.

از نویسندگان برجسته دیگر ضدرمان به غیر از نویسندگان فوق الذکر از افراد زیر نام برد: سارتر در la Nausee (۱۹۳۹ .م)؛ فلان اوبراین، At swim- Two -Birds (۱۹۳۹م.)؛ ناتالی ساروت، Tropismes (۱۹۳۹ م.) و افلاک نما Le Planetarium (۱۹۵۹م.)؛ موریس بلانشو Thomas l'obscur (۱۹۴۱م.) Aminabad (۱۹۴۲ م.)، letres-Hawt (۱۹۴۸ م.)؛ کامو، بیگانه (۱۹۴۲ م.)؛ فیلیپ توین بی، چائی با خانم گودمن (۱۹۴۷ م.)؛ رب گریه، بازی با آتش La Jalousie (۱۹۷۵ م.)؛ بوتور، L'Emploidu temps (۱۹۷۵ م.)، تغییر عقیده (۱۹۷۵ م.) نابوکف، آتش زرد رنگ (۱۹۶۲م.)؛ رانیر هینشتال، درب رابط (۱۹۶۲م.) و Shearers (۱۹۶۹ م.) کریستین بروک رز، Out (۱۹۶۴م.)، Such (۱۹۶۶ م.)، Between (۱۹۶۸م.) کلودسیمنون، جاده فلاندر (۱۹۶۰ م.). ضد رمان به رمان نو نیز شهرت دارد.

ادامه دارد