فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی

قسمت دوم

● یعقوب آژند

ضد قهرمان (Anti- hero) : ضد قهرمان از نظر خصوصیات و مشخصه های فردی و اخلاقی درست نقطه مقابل قهرمان است. قهرمان اصولاً فردی است که توانایی انجام کارهای خارق العاده را دارد و از حیث اخلاقی و اجتماعی نیز در قله می باشد. ضدقهرمان، برعکس قهرمان، هیچ نوع توانمندی و خصلت قهرمانی ندارد و از افراد ذلیل، توسری خورده، واماند و بی اراده به شمار می رود و گاهی درصدد است تا کارهای نمایان قهرمانان بزرگ را انجام دهد ولی با اینکار خود را به مضحکه می کشاند. زندگی ضدقهرمان با شکست و ناکامی عجین شده است. یکی از نمونه های برجسته و اولیه ضدقهرمان، شوالیه توخالی رمان دون گیخوته (دون کیشوت به تلفظ فرانسوی آن) نوشته سروانتس اسپانیولی است. یک نمونه دیگر *تریستیان شندی* در رمانی به همین نام از اشتران است. شاید بتوان لئو پولدبلوم در رمان *اولیس* جیمز جویس را نیز به نوعی ضد قهرمان جدید نامید *بیگانه* کامو نیز نمونه دیگری از ضدقهرمان است. جیم دیکسون در رمان *لاکی جیم* نوشته کیلنگزلی آمیس نیز از جمله ضد قهرمانهای دنیای جدید می باشد. شخصیتهای عمده مرد چندین رمان گراهام گرین نیز در زمره ضد قهرمانها هستند. هرتسوگ در رمان *هرتسوگ* از بیلاو نیز نوعی ضدقهرمان است. در زبان فارسی شاید بهترین رساله در تشریح ضد قهرمان رساله *اخلاق الاشراف* عبید زاکانی باشد که خصوصیات ضد اشرافی و ضد قهرمانی اشراف دوره خود را با مراجعه به *اخلاق الاشراف* خواجه نصیر توصیف کرده است.

طرح (Plot) : الگو و نقشمایه وقایع در یک نمایشنامه، شعر و یا داستان را طرح یا پلات می نامند. از اینها گذشته، پلات سازمانبندی واقعه و شخصیت داستانی به شیوه ای است که کنجکاوی و تعلیق را در خواننده برانگیزاند. در دامنه تسلسل زمان و مکان پلات، سؤالات پیوسته ای پیش می آید: چرا اتفاق افتاد؟ چرا اتفاق می افتد؟ بعداً چه چیزی اتفاق خواهد افتاد و چرا؟ ارسطو در کتاب فن شعر خود طرح یا پلات را از عناصر ششگانه تراژدی می شمارد. پلات در نظر ارسطو «نخستین اصل» و «نفس یک تراژدی» است. او پلات را «محاکات و تقلید یک عمل و کنش» و نیز آرایش وقایع می دانست. ارسطو پلات را به گونه یک «کل» در نظر می گرفت که آغازی و میانه ای و انجامی و نیز وحدتی دارد؛ یعنی «از یک عمل تقلید می کند و یک کل است و اتحاد اجزای ساختاری این کل طوری است که اگر یکی از آنها جابجا شود و یا تغییر کند، آن کل متلاشی شده و در هم می ریزد.»

این تعریف در نظر ارسطو تعریف یک پلات آرمانی و در هم تنیده شده ای است که با پلات اپیزودی فرق دارد؛ پلات اپیزودی پلاتی بود که در آن اعمال «بدون توالی احتمالی و یا ضروری» به دنبال هم می آیند و پایین تر از پلات اولی است. ارسطو همچنین بین پلات ساده و مرکب هم فرق می گذاشت: در پلات ساده تغییر سرنوشت بدون تغییر ناگهانی و کشف و وقوف اتفاق می افتاد و حال آنکه در پلات مرکب یکی از اینها و یا هر دو رخ می داد. ارسطو همچنین به اهمیت پلات در مقابل شخصیت تأکید می کرد. نظرات ارسطو در مورد بعضی از تراژدیهای یونانی و تراژدیهای دوره الیزابت و جاکوبی و تراژدی کلاسیک فرانسه دمسازی داشت و در پاره ای از نمایشنامه ها و رمانها هم می توان این عناصر پذیرفته شده نظریه ارسطویی را مشاهده کرد.

معهذا یک پلات ظاهراً به یک چیز بسیار منعطف تر از آنچه ارسطو پژوهش کرده بود، اطلاق می شود. زوال تراژدی، ظهور کمدی، توسعه و گسترش رمان، همه و همه مفهوم ارسطویی را از پلات تضعیف کرد و نظریات جدیدی پیش رو نهاد.

ای. ام. فارستر (E.M. Forster) در کتاب جنبه های رمان (۱۹۲۷م.) خود رویکردی بسیار ساده نسبت به ارسطو در مورد پلات داشت. او توصیف ساده و بسیار کاربردی از پلات ارائه داد: «ما در تعریف یک داستان می گوئیم که روایت وقایعی است که با توالی زمانی مرتب شده اند. یک پلات نیز روایت وقایع و تاکید بر رابطه علیت است. «شاه مرد و ملکه مرد» یک داستان است. «شاه مرد و سپس ملکه دق کرد و مرد» یک پلات است. در اینجا توالی زمان حفظ شده، لیکن مفهوم علیت آنرا تحت الشعاع قرارداده است. یا به دیگر نسخ: «ملکه مرد و کسی نمی دانست چرا مرده، تا اینکه کاشف به عمل آمد که از غصه مرگ شاه دق کرده و مرده است.» این یک پلات همراه با رمز و رازی در درون آنست و قالبی است که شایان گسترش بیشتری می باشد. در اینجا توالی زمان معلق مانده است و این توالی تا آنجا که مرزهای داستان مجال بدهد، فراتر خواهد رفت.

یک چنین تعریفی از پلات، تعداد زیادی از طرحها و یا پلاتها را دربرمی گرفت مخصوصاً آنهایی که علیت در وقایع و رویدادهای داستانیشان، بطور تلویحی و ضمنی، مستقر بود. این تعریف، تعداد عظیمی از پلاتهای رمانها را شامل می شد. از سوی دیگر، امروزه هیچ نوع تئوری و یا تعریف از پلات نمی تواند به قدر کافی و وافی شامل حال آثار نویسندگانی چون جویس، بولگاکف، گراهام گرین، هانریش بل، میشل بوتور، ویلیام باروز، لن دیتون، کافکا، مالکم لاوری، ایوآندریچ، نابوکف، سال بلو، گونترگراس، کلودسیمون و غیره شود.

بنابراین پلات در یک اثر دراماتیک و روایی، ساختار کنش ها را براساس نظم و ترتیب آنها و تحول نمودهای خاص عاطفی و هنری شان پدید می آورد. این تعریف از نظر توصیفی ساده است چون کنش ها (چه شفاهی و چه کنش های فیزیکی و جسمی) را شخصیتهای ویژه اثر هنری به انجام می رسانند و وسیله ای هستند که با آن ویژگیها و مشخصه های اخلاقی و مشربی شان را به نمایش می گذارند. از اینرو پلات و شخصیت دو مفهوم در هم تنیده شده هستند. از اینجاست که هنری جیمز می گوید: «شخصیت چیزی جز تعیین واقعه نیست و واقعه چیزی جز تصویر شخصیت نمی باشد.»

طرح یا پلات فرعی (Sub-plot): پلات فرعی نوعی کنش ثانوی در یک نمایشنامه و یا داستان است که با کنش اصلی پیوند دارد. این نوع پلات مخصوصاً در نمایشنامه های عصرجاکوبی و تودور (Tudor) دیده می شود. پلات فرعی گاهی از حیث موضوع با پلات اصلی بی ارتباط است مثل اکثر داستانهای سمک عیار که پلات فرعی آنها از پلات اصلی جدا هستند و فقط وجود یک قهرمان اصلی موجب اتصال این دو پلات می شود. بهرحال پلات فرعی، امروزه، استدلال منطقی حوادث را تقویت می کند و در نهایت در جهت درونمایه اصلی داستان عمل می نماید. از پلاتهای فرعی معروف می توان به پلات فرعی کمیک موجود در نمایشنامه (جوش و خروش) The tempest بین استفانو وترینکولو، اشاره کرد؛ پلات فرعی جدی نیز در نمایشنامه *شاه لیر* بین گلوسستر، ادموند وادگار چهره می نماید. پلات فرعی پس از قرن هفدهم بتدریج از آثار روایی و نمایشی رخت بربست.

طرح (Sketch): دو طبقه اصلی از طرح را می توان شناسایی کرد: (۱) قطعه کوتاه منثور (مرکب از یکهزار و یا دو هزار کلمه) که معمولاً از نوع توصیفی است. این طرحها را می توان در روزنامه ها و مجلات پیدا کرد. طرح گاهی به داستان کوتاه نزدیک شده و خصوصیات آنرا پیدا می کند. از معروفترین نمونه های شناخته شده Sketches of Boz (طرحهایی از باز = ۱۸۳۹ م.) از چارلز دیکنز است که طرحهایی از زندگی و آداب و رسوم می باشد. (۲) قطعه کوتاه نمایشی، از آنهایی که پاره ای از اجزای بعضی از آثار تئاتری را تشکیل می دهد. از نمونه های آن می توان از *آخرین اتوبوس* هارولد پنیتر نام برد.

پس طرح نوعی از داستان و یا نمایشنامه است که به دلیل فقدان پلات گسترش یافته، نه می توان داستانش نامید و نه می توان نام نمایشنامه بدان اطلاق کرد. طرح معمولاً دور محور شخصیت منفرد و یا صحنه ای مجرد می گردد و خصوصیات آنرا توصیف می کند.

عمل یا کنش داستانی (Action): کنشی است که در رمان و نمایش و یا داستان کوتاه رخ می دهد و جهتگیری پلات یا طرح داستان را مشخص می سازد. به سخن دیگر، کنش داستانی یک رشته از وقایع و رویدادی است که رویهمرفته پلات یا طرح داستان را سازمانبندی می کند. کنش داستانی مخصوصاً در نمایشنامه از عناصر بنیادی است و حرکت آنرا تضمین می نماید. امکان دارد که کنش داستانی و یا نمایشی بدون حرکت بدنی در صحنه و حتی بدون محاوره صورت گیرد. یکی از پاره های اساسی کنش داستانی، توسیع شخصیت و پلات و آشکار شدگی بخشهای پنهان و پوشیده آنست؛ چون کنش داستانی بر عملی اطلاق می شود که از اشخاص داستان سر می زند و پلات داستان را به سمت و سوی معینی سوق می دهد. وقتی که عمل داستانی به حد و حجم پیچیده خود می رسد، بحران (Crisis) چهره می نماید و آن نیز با توصیف و توسیع شخصیتهای داستانی رخ می دهد. کنش داستانی باید جریان پیوسته ای داشته باشد و اینکار را می توان با بهره گیری از حوادث فرعی به انجام رسانید. نویسنده باید حوادث را گلچین کند و آنها را برگزیند طوری که جریان کنش داستانی را تأمین کند و خصوصیات اشخاص را آشکار سازد و محیط و فضای داستان را انتقال دهد.

قالب یا ساختار (Form, Structure): وقتی که ما از قالب یک اثر ادبی صحبت می کنیم منظورمان شکل و ساختار و شیوه ای است که آن اثر براساس آن شکل گرفته است و لذا در تقابل با محتوای آن می باشد. قالب و محتوا از یکدیگر قابل تفکیک نیستند، امّا آنها را می توان بطور جداگانه تحلیل و ارزیابی کرد. یک معنی دیگر قالب، نوع اثر و یا ژانری است که بدان تعلق دارد. نظیر قالب داستان کوتاه، جستار و غیره. قالب همچنین، در نقد یک مفهوم محوری است. «قالب و فرم» یک اثر، با این

مفهوم محوری، اصل اساسی متشکله آنست؛ و در اینجا در قاعده بندی نقد تمایز شدیدی دیده می شود. همهٔ منتقدین برآنند که «قالب» یک ظرف ثابت نیست. نظیر یک بطری که در آن «محتوا» یا «موضوع» یک اثر ریخته شده باشد؛ بلکه علاوه بر این، تعریف یک نفر منتقد از قالب، بر طبق قضایا و جهتگیری او فرق می کند. با اینکه در نقد جدید واژه ساختار را مترادف با قالب بکار می برند ولی کرین (Crane) رهبر مکتب نقد شیکاگو (Chicago school of criticism) مفهوم قالب را نسبت به فن شعر ارسطو توسعه و گسترش داده و بین «قالب» و «ساختار» فرق قائل شده است. قالب یک اثر ادبی در اصطلاح یونانی آن «پویایی» قدرت «کار» و یا «عاطفی» ویژه ای است که از طریق آن اثر ادبی تأثیر خود را بجا بگذارد و آن کرد و کارها هم «اصل شکل پذیر» آنست. این اصل صوری «ساختار» اثر را (منظور نظم و تأکید و پردازش همه اجزا و مواد و پاره های آن) کنترل کرده و آنرا با یک کل زیبا و مؤثری از نوع «متعیّن» ترکیب می سازد.

قصه، حکایت (Tale): قصه، گاه روائی، گاه مکتوب (به نظم و نثر) و گاهی هم شفاهی است. قصه منثور با داستان کوتاه فرق دارد. معمولاً مضمون یک قصه کاملاً ساده است ولی طرز ادای آن پیچیده و بغرنج و با مهارت زیاد همراه است. اکثر قصه ها بستگی زیاد به زاویه دید نویسنده دارد. از اینجاست که می توان گفت نوع داستانهای استیونسن، کیپلینگ، جیکبز، جوزف کنراد، سامرست موآم و ویلیام فاکنر در ردیف قصه ها قرارمی گیرند و نوع داستانهای هنری جیمز، ای. ام. فارستر، آلدوس هاکسلی، کاترین منسفیلد و الیزابت باون در زمره داستان کوتاه می گنجد. معهذا یک چنین طبقه بندی، اشتباهاتی را در پی خواهد داشت، چون این نوع طبقه بندی نمی تواند در طبقه بندی داستانهای کوتاه ادگار آلن پو، خچوف، موپوسان و دی. اچ لارنس و نویسندگان دیگر کارآیی داشته باشد.

در قصه و یا حکایت، شخصیتها یا بسیار بدند و یا بسیار خوب و تا حدودی از جنبه واقعی به دور است. قصه و حکایت جنبه تعلیمی دارد. در آنها تأکید بر حوادث خارق العاده بیشتر از پرداخت به شخصیتها است. در قصه محور ماجرا را حوادث خلق الساعه و اتفاقی تشکیل می دهند. قصه ها پلات و طرح ندارند. و شخصیتهای آن چندان با واقعیت نمی خوانند و اصلاً شخصیت پردازی در قصه ها راهی ندارد. زمان و مکان در آنها تخیلی است و گاهی زمان و مکان مشخصی ندارند. زبان محاوره ای اشخاص قصه ها همه یکسان و یکنواخت است و هیچ گونه تمایزی بین آنها وجود ندارد. رابطه علت و معلولی بر حوادث و وقایع قصه ها حاکم نیست.

سابقه قصه نویسی در ایران بسیار دیرینه است و حتی تاریخ به پیش از اسلام می برد. نقالی و داستان گویی از شأن خاصی برخوردار بود و در بعضی از منابع به اهمیت آن تأکید می شد. در *فتوت نامه سلطانی*، قصه خواندن و شنیدن را فوایدی برشمرده است از جمله اول اینکه از احوال گذشتگان خبردار می شود؛ دوم آنکه چون غرایب و عجایب بشنود، نظر او به قدرت الهی گشاده می گردد. سوم چون محنت و شدت گذشتگان شنود داند که هیچکس از بند محنت آزاد نبوده است، او را تسلی باشد. چهارم چون زوال ملک و مال سلاطین گذشته شنود، دل از مال دنیا و دنیا بردارد و داند که با کس وفا نکرده و نخواهد کرد. پنجم عبرت بسیار و تجربه بی شمار او را حاصل آید.

قصه پریان (Fairy tale): قصه پریان به ادبیات عامه تعلق دارد و لذا پاره ای از سنت سینه به سینه ای و شفاهی است. در غرب نخستین افرادی که به جمع آوری این قصه ها پرداختند برادران گریم (Grim) بودند که مجموعه ای از آنها را با عنوان قصه های خانگی تهیه کردند (۱۸۱۲ م. ۱۸۱۵، ۱۸۲۲ م.)

قصه پریان در شکل مکتوب خود، روایتی است منثور درباره خوشبختی و یا شوربختی یک نفر قهرمان مرد و یا زن که ماجراهای مافوق طبیعی را از سر می گذراند و در نهایت به خوشبختی می رسد. از ویژگیها و اجزاء اصلی این نوع قصه ها، جادوگری، سحاری، طلسم و افسون است که در آنها اغلب در تفسیر و توجیه طبیعت و روانکاوی بشری با ظرافت تمام عمل شده است.

منشاء قصه های پریان مبهم و در پرده است. برخی معتقدند که منشاء آنها شرق است و از شرق در غرب نفوذ کرده است. داستانهای هزارویکشب که اصل آن عربی است و در حدود قرن هجدهم به زبان فرانسوی ترجمه شد. در ادبیات اروپا سه مجموعه مهم از قصه های پریان وجود دارد: (۱) قصه های Contes de ma mere L'oye (۱۶۹۷ م.) تألیف شارل پرو (charles Perrault) که در سال ۱۷۲۹ م. به زبان انگلیسی ترجمه شد؛ (۲) مجموعه *برادران گریم*؛ (۳) *قصه های پریان* هانس کریستین اندرسن (۱۸۳۵ م.).

قصه عامیانه (Folk tale): تعدادی از قصه های عامیانه به سنت سینه به سینه ای و شفاهی تعلق دارند. قصه های عامیانه شامل افسانه ها، افسانه تمثیلی، قصه های شاه پریان، قصه های ارواح، قصه های غولان و دیوان، شیاطین و ارواح و غیره. بعضی از قصه های عامیانه از حالت شفاهی بیرون آمده و مکتوب شده اند مثل قصه های *سفیدبرفی* و *سیندرلا* و *حسن کچل* و *حکایتهای کانتربوری*. ادبیات فارسی از نظر قصه های عامیانه بسیار غنی است. بعضی از درونمایه های این قصه ها، بومی و محلی است ولی برخی دیگر در نواحی دور دست و حتی خارج از مرزهای فرهنگ ایرانی کشیده شده است. بعضی از این قصه های عامیانه را عاشق های آذربایجان با ساز و آواز بازگویی می کنند. قصه هایی چون *کوراوغلو*، *قاچاق نبی*، *اصلی و کرم* و غیره از این زمره هستند. بعضی از قصه های عامیانه برای سرگرمی طبقه اشراف و سایر طبقات هیأت حاکمه پدید آمده و لذا درباره شاهزادگان و شاهزاده خانمها است. شخصیت های پاره ای دیگر از قصه های عامیانه از میان طبقات روستائیان، پیشه وران و سایر رنجبران انتخاب شده است.

کشمکش (Conflict) : تنش و تعارض شخصیتهای داستانی در یک موقعیت خاص و یا مخالف و درگیری واقعی آنها، کشمکش و یاکشاکش داستانی را پدید می آورد. کشمکش یکی از عناصر مهم پلات یا طرح داستانی است. وقتی در داستانی، خلق شخصیت صورت گیرد، طبیعتاً کشمکش را در درون خود خواهید تنید. مثلاً در نمایشنامه *اتللو* از شکسپیر شخصیتهایی چون لاگو، رودریگو، اتللو و دزدمونا با یکدیگر درگیر می شوند. بعید نیست که این کشمکش یک چالش درونی باشد. در این مورد می توان *هاملت* را مثال زد که با خود در کشاکش درونی است که انتقام پدر را واستاند و حال آنکه نمی داند چه وقت و چگونه انتقام کشی کند. جلوه های کشمکش متفاوت است. گاه جسمانی (Physical) است که برخورد جسمانی دو شخصیت با یکدیگر است و گاه ذهنی (mental) است که درگیری و برخورد دو فکر آنرا به وجود می آورد. تعارض بین عواطف گوناگون در یک شخصیت، کشمکش عاطفی (emotional) را باعث می شود. و کشمکش اخلاقی (moral) زمانی پدید می آید که شخصیت داستان با یکی از خصلتهای اخلاقی جا افتاده به ستیزه برخیزد. گاهی هم کشمکش بعد اجتماعی (Social) پیدا می کند و شخصیت داستان را در معارضه با موانع اجتماعی قرار می دهد. مثل رمان معروف تامس هاردی به نام *جود گمنام* (gude the Obscure). جود در این رمان به دنبال فائق آمدن به موانعی است که باعث رانده شدن او از دانشگاه شده است. این نکته گفتنی است که یک اثر داستانی بدون کشمکش به یک مقاله و یا انشای پیشرفته شباهت خواهد داشت و از بعد داستانی دور خواهد شد. در واقع کشمکش همانند موجی است که در آب راکد حوض پدید می آید و بدنبالش امواج دیگری از وقایع را بوجود می آورد. فضای یک داستان بدون کشمکش، یک فضای دلتنگ کننده و کسالت بار است، چون خود زندگی، زاده کشمکش است و بی آن مفهومی نخواهد داشت. وقتی نویسنده دو گروه مخالف و متضاد را رودرروی هم قرار می دهد، شروع مبارزه و کشمکش را اعلام می کند. هر کشمکشی شامل حمله و ضدحمله است ولی همه کشمکش ها متفاوت با یکدیگرند. حرکتهای کوچکتر کشمکش ها به حرکتهای بزرگتر می پیوندند. در واقع در داستان هر کشمکش موجب کشمکش دیگری می شود که شاید جذابتر و پر کشش تر از قبلی باشد. درگیری هیجان لازم را برای داستان و یا نمایشنامه فراهم می سازد. بعضی وقتها در کشمکش داستانی مسأله مرگ و زندگی مطرح است مثل داستان *پیرمرد و دریا* از همینگوی. بهرحال کشمکش در داستان یکی از عناصر اساسی است و بدون آن داستان به یک طرح و خلاصه ای از یک واقعه مانند خواهد بود. در اثر بزرگی چون *موبی دیک* نوشته هرمان ملویل و یا *ژول سزار* نوشته شکسپیر دامنه کشمکش ها وسیع تر است و تعداد آنها بیشتر و حال آنکه در یک داستان کوتاه کشمکش و درگیری محدود و شاید هم در یک درگیری خلاصه شود. یک عامل اصلی در کشمکش که نویسنده باید آنرا رعایت کند، برابری توان شخصیتها است که به ساختار داستان تعادل می بخشد. شخصیت اول داستان و طرف مقابل او از حیث توان و قدرت باید متوازن باشند و برابری کنند تا نزاع بین آنها متعادل باشد. زمانیکه نویسنده همه چیز را به نفع یکی از طرفین سامان دهد، کشمکش حاصله، هیچ نوع جذابیتی دربر نخواهد داشت. وقتی که شکست و یا پیروزی در یک داستان قابل پیش بینی باشد، شکست نویسنده در داستان نویسی نیز قابل پیش بینی خواهد بود.

کشمکش در چهار قسمت عمده صورت می گیرد، اول حرکت کند، دوم جهش، سوم رشد آهسته و چهارم رسیدن به نقطه اوج.

گره گشایی (Denouement) : گره گشایی وقایع و یا واقعه ای است که پس از نقطه اوج اصلی در یک پلات یا طرح چهره می نماید؛ و یا به عبارت دیگر، پرده افکنی از روی پیچیدگیهای پلات در آخر یک داستان و یا نمایشنامه است. در گره گشایی سرنوشت شخصیت اصلی داستان تکوین پیدا کرده و عمل داستانی به اوج خود می رسد. این مرحله عموماً با شکست و یا با موفقیت شخصیت اصلی داستان همراه است. در نمایشنامه هم، گره گشایی لحظه فاجعه باری است که قهرمان نمایشنامه به نحوی قربانی می شود. مثلاً در نمایشنامه *هاملت*، کشته شدن هاملت، عمویش کلادیوس و مادرش، مرحله گره گشایی است. قصد و غرض هر داستانی در این مرحله آشکار می شود. نویسنده در مرحله گره گشایی باید همه عناصر پلات را به پایانی برساند که از تمام اتفاقات داستان به صورت منطقی و طبیعی ترکیب شده باشد. گره گشایی در واقع نتیجه گیری داستانی است. داستان وقتی به اوج خود رسید باید بلافاصله گره گشایی صورت پذیرد و تعلل و درنگ در این خصوص به کل ساختار داستان لطمه وارد می سازد و تأثیر آن را از بین می برد. گاهی نویسنده پس از اوج داستان، گره گشایی را به عهده تخیل خواننده می گذارد و این البته در نتیجه اشاراتی است که قبلاً در تنه داستان بوجود آمده است.

گفتگو (dialoque) : در اینجا دو مفهوم از گفتگو و محاوره می توان ارائه داد: (۱) صحبتهای اشخاص داستانی و یا نمایشی؛ (۲) یک نوع وسنخ ادبی که شخصیتهای آن بطور مفصل راجع به موضوعی صحبت کنند. گفتگو یا حالت صحبت بین اشخاص داستان دارد و یا اینکه شخصیت واحدی از داستان به صحبت درونی با خود می پردازد که به تک گویی درونی معروف است. گفتگو در نمایشنامه یکی از مهمترین عناصر بشمار می رود و در واقع بنیاد آنرا پی می نهد. در داستان هم دوشادوش بیان داستانی در شناسایی شخصیتها نقش اساسی دارد. امروزه در برخی از داستانها گفتگو حتی نشانگر و بیانگر پایگاه اجتماعی افراد داستانی است. در این نوع داستانها، گفتگو با عمل و ذهنیت اشخاص داستان همخوانی دارد و فعل و انفعال آنها را درمقابله باحوادث گوناگون نشان می دهد. این عنصر یکی از عناصر اساسی در ایجاد ارتباط بین اشخاص و پیش بردن وقایع و نیز افشای درونیات شخصیت های داستان است و طرح و پلات داستان را گسترش می دهد. گفتگو باعث وضوح و شفافیت داستان می شود و احساس همدردی و یا تنفر خواننده

را برمی انگیزاند. گفتگو یکی از معیارهای ارزشیابی و آزمونهای داستان خوب است زیرا کار بست آن کار ساده ای نیست. گفتگو واسطه بیانی بسیار مناسبی جهت نشان دادن شوخ طبعی، احساس ترحم و تأثر، ستیزه جویی، زیرکی و حیله گری و دیگر خصوصیات انسان است.

مثل (exemplum): مثل روایت کوتاهی است که برای تصویر یک جنبه اخلاقی بکار می رود این اصطلاح در درجه اول داستانهایی را شامل می شود که در سرودهای قرون وسطایی بکار می رفته است. دو نمونه معروف ازمثلهارامی توان **the vun's,the pardoner's tales** و **Priest's tale** از چاسر دانست. در قرون وسطی کتب کلامی مملو از مثلهای اخلاقی و تعلیمی بوده است. مثل را در زبان فارسی دستان نیز گفته اند. مثل را برای ایضاح مطلب و مقصود خود حکایت می کردند و حالت واقعی و یا افسانه ای داشته است. مثلاً جلال الدین رومی در مثنوی خود بارها برای تشریح اندیشه های عرفانی خود از مثل بهره گرفته است.

محتوا (Content): مضمون، موضوع و مفهوم هر اثر داستانی را محتوای آن می گویند. محتوا معمولاً در مقابل قالب بکار می رود و در واقع محتوا و قالب دو روی سکه یک اثر هنری هستند. محتوا تلفیقی از مضمون، درونمایه و موضوع و اسلوب هنری یک اثر هنری می باشد. این عناصر با یکدیگر می آمیزند، قوام پیدا می کنند و ترکیب بندی هنری خاصی بوجود می آورند و محتوای اثر هنری را شکل می دهند. اینها قابل تفکیک از یکدیگر نیستند. پس محتوا فقط اندیشه ای نیست که در یک اثر هنری عرضه می شود، بلکه طرز ارائه، جهانگری و توان هنری نویسنده یا شاعر را نیز شامل می گردد. از اینجاست که موضوع واحد مثلاً عشق در دست هنرمندان مختلف شکل محتوایی خاصی به خود می گیرد و صور گوناگون پیدا می کند و همین مسأله تأثیر جهانگری هنرمند را در پدید آمدن اثر هنری به ثبوت می رساند. واقعیت اینست که قالب و محتوا از یکدیگر جداناپذیرند ولی عده ای عقیده دارند که این دو را بایستی مجزا از یکدیگر سنجید و ارزیابی کرد. گاه اتفاق می افتد که محتوا از نظر غنا از قالب جلو می زند و یا بالعکس قالب و شکل از محتوا پیشی می گیرد. نظریه ای وجود دارد که معتقد است قالب و محتوا در یکدیگر تأثیر می گذارند. یک اثر هنری زمانی به حد کمال نزدیک می شود که محتوا و قالب دوشادوش هم رشد داشته باشند.

مضمون (Theme): مضمون یک اثر، نه موضوع آن بلکه آن ایده و عقیده محوری و هسته ای است که بطور مستقیم و یا غیر مستقیم بیان می شود. مثلاً مضمون نمایشنامه *اتللو*، حسادت است. مضمون گاهی مترادف با درونمایه (motif) بکار می رود ولی کاربرد این اصطلاح در مورد فرضیه و یا آموزهٔ یک اثر تخیلی است که در درون آن تنیده شده است. میلتون مضمون اثر خود بنام *بهشت گمشده* را تأیید قدرت لایزال الهی و توجیه راههایی می داند که خدا پیش روی انسان قرار می دهد.

مقامه (maqama): مقامه اصطلاح عربی در مورد داستانهای مسجع است. اکثر قصه های مقامه در ردیف داستانهای پیکارسک قرار می گیرند. اول کسی که به مقامه نویسی روی آورد بدیع الزمان همدانی، ادیب ایرانی در اواخر قرن چهارم هجری بود. بعد ازمقامات او، حریری *مقامات حریری* خود را در قرن ششم هجری برشته تحریر درآورد که به زبان عربی بود. قاضی حمیدالدین نیز در قرن ششم *مقامات حمیدی* خویش را به حلیه نسخ آراست. *گلستان* سعدی و آثار تقلیدی از آنرا نیز بایستی نوعی مقامه نویسی به حساب آورد. این نوع داستانها با نثر مصنوع و مسجع و آمیخته با شعر نوشته می شد و یک قهرمان واحد داشت که به صورت ناشناس در داستان ظاهر می شد و حوادثی را باعث می گشت و سپس از نظرها غایب می گردید تا بعدها در هیأت جدیدی چهره نماید. ابوالفتح اسکندری شخصیت اصلی مقامات بدیع الزمان همدانی است و ابوزید سروجی نیز قهرمان اصلی *مقامات حریری* می باشد. کار این قهرمان گدایی بود که با حیله و ترفند و خدعه کار خود را از پیش می برد.

ناولا (novella): ناولا اصلاً نوعی داستان کوتاه و روایت منثور از آن نوع است که بوکاتچو توسعه اش داد. *دکامرون* بوکاتچومجموعه-ای از این داستانها بود. کمی قبل از این اثر کتاب *ناولینو* از نوماسوگواردانی منتشر شده بود (در سال ۱۴۶۷م.) باندلّو در حدود قرن شانزدهم مجموعه ای از ۲۱۴ ناولا منتشر ساخت. ناولا در اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم قالب ویژه ای پیدا کرد و قواعد و میثاقهای تازه ای یافت. آلمانیها در این زمینه به فعالیت پرداختند و ناولا بیش از هرجای دیگری در آلمان شکوفا شد. از مهمترین ویژگیهای این نوع داستان، کیفیت حماسی و محدود شدن آن به یک واقعه، موقعیت و یا درگیری واحد بود. این نوع داستان برروی واقعه واحدی متمرکز می شود و آنرا به گونه نوعی تصادف ارائه می دهد. این واقعه بایستی دارای نقطه عطف غیر منتظره باشد تا آنجا که نتیجه و برآمد آن حتی در صورت منطقی بودن، اعجاب انگیز گردد. بعضی از ناولاها دارای رمز و نماد ضمنی است که قبلاً در متن روایت بدان اشاره رفته است. حجم ناولاازچندصفحه تا دویست یاسیصدصفحه فرق می کند. گوته، کلایست، تی یک، هوفمان، تئودوراشتورم و هرمان هسه از جمله نویسندگانی بودند که در این زمینه فعالیت داشتند. گوتفرید کللر و کنراد می یر نویسندگان سوسیی و فردنیاندسار و آرتور شنیتسلر نویسندگان اطریشی هم در این وادی قلم زدند. امروزه این اصطلاح برای تمییز یک داستان کوتاه بلند از یک داستان کوتاه و رمان کوتاه از یک رمان حجیم بکار می رود.

نوولت (novelette): ناولت داستانی است کوتاهتر از رمان و بلندتر از داستان کوتاه. این اصطلاح اصولاً در مورد داستانهای «مبتذل» رمانس های احساساتی و داستانهای پلیسی با جذابیت عامه پسند ولی با جنبهٔ ادبی کمتر بکار می رود. در آمریکا این اصطلاح به داستان کوتاه بلند اطلاق می شود که در حد فاصل بین داستان کوتاه و ناولا (novella) قراردارد.

نظیره (analoque) : نظیره یک اصطلاح ادبی است و اشاره به داستانی دارد که بتوان نمونه های مشابه آن را در سایر زبانها و ادبیاتها پیدا کرد. یکی از نمونه های برجسته، قصه های **The Pardoneros Tale** از چاسر است که پلات و مضمون اصلی آن در ایام قرون وسطی در سرتاسر اروپا رواج داشت. این قصه احتمالاً منشاء شرقی دارد و نمونه های نخستین آن در متون بودایی حدود قرن سوم با عنوان جاتاکاس (**Jatakas**) دیده می شود. ولی نمونه ای که نظیر قصه چاسر است در زبان ایتالیایی با عنوان **Libro di Novelle e di Bel Parlar Gentile**(۱۵۷۳ م.) موجود است که تاریخ آن تقریباً دویست سال قبل از قصه چاسر می باشد.

نقطه اوج (Climax) : آن قسمت از داستان و یا نمایشنامه و یا قوالب مختلف روایی که در آن بحرانی به اوج می رسد و گره گشایی صورت می گیرد. نقطه اوج در واقع نقطه و لحظه ای است که کشاکش داستانی به بحرانی ترین درجه قوت خود می رسد و قهرمان داستان را در مرحله تصمیم گیری قرار می دهد و سپس فرود می آید و به طرف صراحت پیش می رود. نقطه اوج را می توان به آخرین پله پلکانی تشبیه کرد که پله های دیگر آنرا بحرانها و کشمکش ها و برخوردهای دیگر داستانی تشکیل می دهد. در اینجا نیز این نکته گفتنی است که نقطه اوج داستان نتیجه منطقی کنش داستانی است و رویدادهای داستانی چنان با منطق و استدلال بهم گره می خورند که در نهایت به نقطه اوج می رسند و گره گشایی پدید می آید. در یک داستان امکان دارد چندین نقطه اوج وجود داشته باشد و هر یک از آنها محکمتر و منسجم تر از قبلی مطرح گردد. نقطه اوج داستان، قله جاذبه و احساس داستان است. بخش عمده لطف داستان در همینجا متمرکز می شود. هدف نویسنده باید این باشد که در این نقطه خواننده را به هیجان وادارد و احساسات او را برانگیزاند و اگر بدین کار موفق شود، داستان او موفق از آب درخواهد آمد.

نقل، قصه (Conte) : این اصطلاح به نوعی از روایت تخیلی اشاره دارد که تا حدود زیادی متفاوت از رمان و نوول (**nouvelle**) است. این اصطلاح در معنی واقعی خود به لطیفه و مطایبه (تخیلی یا واقعی) دلالت دارد. این نوع قصه ها معمولاً تمثیلی و اخلاقی هستند. از نمونه های معروف آن باید از **Amours dePsyche et cupidon** نوشته لافونتن (۱۶۶۹ م.) *کاندیدا* از ولتر (۱۷۵۹م.) نام برد. *سفرهای گالیور* نوشته جوناتان سویفت هم در این زمره می گنجد. **Zadig** (۱۷۴۷ م.) نوشته ولتر و **Rasselas** (۱۷۵۹م.) نوشته جانسون نیز شبیه سفرهای گالیور هستند. این نوع قصه در سده هیجدهم میلادی در دست نویسندگانی چون هامیلتون، وازنو (**Voisenon**) کربیون (**Crebillon**) از قالبهای مردمی ادبیات داستانی گردید. این اصطلاح از سده نوزدهم به بعد صرفاً به داستان کوتاه اطلاق شد، مثل **Trois Conte** (۱۷۸۸ م.) از فلوبر. موپاسان هم داستانهای کوتاه خود را با این اصطلاح نامید. نوع دیگر این نوع قصه، داستان راستان (**conte devot**) است که که در سده های سیزدهم و چهاردهم میلادی در فرانسه معمول بود. این نوع قصه، چه به نثر و چه به نظم، قصه تعلیمی بود و لذا با تذکره نویسی قدیسین و عرفا پیوند داشت و نوعی قصه اخلاقی بشمار می رفت.

نماد، رمز (Symbol): نماد یا رمز در مفهوم وسیع خود، چیزی است که اشاره به چیز دیگری دارد؛ در این مفهوم همه کلمات حالت نماد یا مرز دارند. امّا در بحث از ادبیات، نماد یا رمز فقط به کلمه و یا مجموعه ای از کلمات اطلاق می شود که اشاره به یک موضوع و یا واقعه ای که خود حاوی چیز دیگری است دارد؛ یعنی کلمات به چیزی اشاره می کنند که خود آن نشانگر رشته ای از دلالتهای دیگر است. برخی از نمادها حالت «قراردادی» و یا «عمومی» دارند مثلاً قرمز، سفید، آبی، اصطلاحاتی هستند که به موضوعات نمادین اشاره دارند و این موضوعات به دلیل اهمیت مفهومی خود در یک فرهنگ خاص تثبیت شده و حالت سنتی یافته اند. شعرا از این نمادها و رمزهای قراردادی بیشترین بهره را می گیرند. برخی از آنها از رمزها و نمادهای «ابداعی و خصوصی» استفاده می کنند و آنرا گسترش می دهند. در این صورت آنها از وجود مفهوم قبلی یک چیز و یا کنش بهره می گیرند مثلاً نظر عموم مردم درباره طاووس اینست که نوعی غرور دارد و یا عقاب و رفتار او با رفتار قهرمانی همراه است و یا طلیعه آفتاب رمزی از تولد و افول آن نمادی از مرگ است و یا صعود به نقطه اوج قله کوه نمادی از تلاش و پیشرفت و سقوط رمزی از شکست و ناکامی است. نماد یا رمز با تمثیل فرق دارد، چون نماد یا رمزیک وجود واقعی دارد ولی نشانه تمثیل، مجازی است.

ترازو رمزی از عدالت است؛ گوی و چوگان نشانه سلطنت و حکومت است؛ کبوتر نمادی از صلح و شیر رمزی از قدرت و جسارت است. طلا نشانه تجمل، قرمز نشانه خون و سیاه رمزی از عزاداری است. اعمال و حالات نیز می توانند رمزی و نمادین باشد. کوبیدن به سینه نشانه تمدد اعصاب و رفع خستگی است. بلند کردن دستها نمادی از تسلیم و تکان دادن سر به طرف بالا، نشانهٔ مخالفت و نه گفتن است. از اینها گذشته بسیاری از آداب و مناسک مذهبی وآیینی سرشاراز حرکات نمادین و رمزی است.

یک رمز ادبی با یک ایماژ تلفیق می یابد و مفهومی را می رساند. نماد یا شخصی و یا عمومی و یا جهانی و محلی است. به تعبیر ویر ژیل، دانته و جویس، نمونه ای از رمزهای عمومی و جهانی در ادبیات سفر به جهان فرودین و سفلی و برگشت از آنست. یک چنین سفری، تفسیری از یک تجربه روحانی و تاریکیهای نفس و نوعی خودسازی اودیسه وار است. *کمدی الهی* دانته از حیث ساختار، نمادین و رمزی است. در *مکبث* ایماژ خونین رمزی از گناه و بدبختی است. در *هاملت* جامه ماتم و بیماری نشانی از تباهی و زوال است. در *شاه لیر*، لباسها رمزی از جلوه گری و قدرت است و صحنه طوفانی آن نمادی از درهم ریختگی و کون فیکون است. در عالم داستان نویسی *موبی دیک* هرمان ملویل نوعی

از موجودات رمزی است. اکثر آثار داستانی ویلیام گولدینگ (مخصوصاً *سالار مگسها*، *پینچر مارتین*) متکی بر نماد گرایی شدید است که تفسیرهای زیادی را بدنبال داشته است. به این نمادها بایستی رمانها و داستانهای کوتاه کافکا و نمایشنامه های مترلینگ، آندره یف، هوگوفون هوفمانشتال و اونیل را نیز افزود. در همه این آثار می توان نمونه هایی از کاربرد ایماژ ضمنی را پیدا کرد که نشانی از یک عاطفه و یا عقیده تجریدی است.

نماد با نشانه (Sign) فرق دارد. نشانه بطور قراردادی فقط مفهوم مشخصی را می رساند و برای همه کسانی که آن را بکار می برند معنی واحد قابل درکی دارد. مثلاً علامت × در ریاضیات معنی مشخص ضرب کردن را دارد. حروف الفبا هر کدام نماینده صدای خاصی است. امّا کلماتی که به عنوان رمز و نماد بکار می روند پیچیدگی و وسعتی دارند که باعث می شود بسیاری از نمادها و رمزها تمام معنی و مفهوم خود را به خوانندهٔ منتقل نکنند. بدین ترتیب نماد و رمز در ادبیات نقشی بیشتر از نشانه با علامت دارد و آن کلمه و یا عبارتی است که بر معنی و مفهومی غیر از آنچه در ظاهر به نظر می رسد، دلالت کند. نمادگرایی و رمزپردازی در ادبیات صوفیانه زبان فارسی پایگاه خاصی دارد و شعر عرفانی مملو از رمزها و نمادهای گوناگون است.

نوول (nouvelle): اصطلاح نوول با رمان (roman) فرق می‌کند چون با یک موقعیت و یا واقعه واحد سرو کار دارد. این واقعه به طرف نقطه اوج غیرمنتظره ای حرکت می کند و امکان دارد کمیک و یا تراژیک باشد. این اصطلاح با ناولا (novella) ارتباط دارد.

نوول از ایام قرون وسطی منشاء گرفته و در مجموعه قصه هایی به نام cent Nouvelles Nouvelles (۱۴۶۲ م.) شکل نهایی خود را بدست آورده است. از برجسته ترین نوولهای اواخر قرن پانزدهم میلادی Jehan de Paris و Arrets d'amour می باشد. در قرن شانزدهم مجموعه ای از داستانها با عنوان Nouvelles Recreations et Joyeux Devis در سال ۱۵۵۸ م. منتشر شد. از این زمان به بعد، نوول قالب جا افتاده ای گردید و در قرن نوزدهم اصطلاح Conte (نقل و قصه) مترادف با آن بکار رفت. نویسندگانی چون فلوبر، موپاسان، آلفرد دوموسه، آلفرد دو وینی، پراسپر مریمه، ژوزف آرتور گوبینو و آناتول فرانس در این زمینه قلم زدند. □

منابعی که در نوشتن فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی از آنها استفاده شده است.

۱ـ منابع فارسی

آلوت، میریام، رمان به روایت رمان نویسان، ترجمه علی محمد حقشناس، تهران، ۱۳۶۸ ش.

اخوت، احمد، دستور زبان داستان، تهران، ۱۳۷۱ ش.

باستید، رژه، دانش اساطیر، ترجمه جلال ستاری، تهران، ۱۳۷۰ ش.

داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، ۱۳۷۱ ش.

رادفر، ابوالقاسم، فرهنگ بلاغی ـ ادبی، ۲ جلد، تهران، ۱۳۶۸ ش.

زرافا، میشل، ادبیات داستانی، زمان و واقعیت اجتماعی، ترجمه نسرین پروینی، تهران، ۱۳۶۸ ش.

زیگلر، ایزابل، هنر نویسندگی خلاق، ترجمه خداداد موقر، تهران، ۱۳۶۸ ش.

سید حسینی، رضا، مکتبهای ادبی، تهران، ۱۳۷۱ ش.

شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران، ۱۳۷۱ ش.

فورستر، مورگان، جنبه های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، ۱۳۵۷ ش.

موام، سامرست، درباره رمان و داستان کوتاه، ترجمه کاوه دهگان، تهران، ۱۳۶۴ ش.

میرصادقی، جمال، ادبیات داستانی، تهران، ۱۳۶۶ ش.

میر صادقی، جمال، قصه، داستان کوتاه، رمان، تهران، ۱۳۶۰ ش.

میرصادقی، میمنت، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران، ۱۳۷۳ش.

وستلند، پی تر، شیوه های داستان نویسی، ترجمه محمدحسین عباسپور تمیجانی، تهران، ۱۳۷۱ ش.

ولک، رنه، وارن، آستین، نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، ۱۳۷۳ ش.

یونسی، ابراهیم، هنر داستان نویسی، تهران، ۱۳۵۶ ش.

۲ـ منابع انگلیسی

Abrams, N.H., AGlossaryof literary terms, london, 1970.

Barnet, sylvan,ADictionaryof literary Terms, london, 1969.

Beckson karl, literary Terms, A Dictionary, Newyork, 1975.

Brooks, cleanth understanding Fiction, NewJersy, 1971.

Cuddon, J.A., A Dictionary of literary terms, london, 1994.

Fowler. R., Moderncriticalterms, london 1973.

Gray, Martin, A Dictionary of literary Terms, newyork, 1984.

Scott, A. f., Current literary terms, london, 1980.

Shipley, J., Dictionary of the world literary Terms, littlefield, 1970.

Show, Harry, Dictionary of literary terms, london, 1976.