Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Rereading the Literary Elements and Principles of the Story (why is the story considered literature?)

Hamid Taheri [1] | **Fatemeh Jamali** [2*]

1. Associate Professor of Persian literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University,Ghazvin, Iran. E-mail: taheri @HUM.ikiu.ac.ir
2. Corresponding Author, Assistant Professor of Persian literature, Payame Noor University, Tehran, Iran. E-mail: Dr.jamali@pnu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 22/06/2022
Received in revised form: 31/08/2023
Accepted: 02/09/2023
Published online: 28/03/2026

Keywords:

story,
virtual reality,
the literature,
theme,
image.

ABSTRACT

The main research question for the current research is that story, despite being predominant, is not a field of signs, images and metaphors. How does it enter the field of literature? In order to achieve the goal of the research, the researchers have first explained the nature and truth of literature. Then, it has been established that the literary elements of the story are different from the essence and literary components of the poem. Since the beginning, the nature and essence of literature has been debated and sometimes disputed. Regarding what makes a literary writing, especially the order, literature, the views are different, Aristotle considers the essence of poetry to be simile, Plato considers it to be an imaginative and creative imitation of nature, and Abdul Qahir considers literature to be the result of the secondary meaning of words. Some people consider literature as a result of norm-avoidance and adding rules in language. Some of them consider imagination as the essence of poetry and consider the function of images such as metaphor and simile to convey high human emotions. In recent centuries, linguists, with the help of different linguistic schools, have considered literature and its essence to be a "sign". Now the question is; Can the whole story be seen as a sign of a secondary meaning? Because many of the stories lack signs and, by extension, images, but they are stories and more importantly, literature. The results of this research reveal; Literary components and emotional actions appearing in the story are directly related to its virtual reality.

Cite this article: Taheri, H. & Jamali, F. (2026). Rereading the Literary Elements and Principles of the Story (why is the story considered literature?). *Research in Narrative Literature*, 15 (1), 209-234.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2023.7904.1604

Extended abstract

Introduction

Poetry is a word of imagination, and imagination is its main element and essence. It is an image that is created with the help of words; with a metaphor or simile. In Islamic rhetoric, imagination, or image is the subject of the science of expression, and its types are metaphor, simile, allusion, etc. The form of imagination is a set of possibilities for artistic expression, and its main background is made up of types of simile, metaphor, figurative documents, codes, and various types of presenting mental images. Literature is the product of an event that occurs in language, and perhaps in explaining and describing this event, the discussion of signs and semiotics can be raised. A sign is anything that, by an implicit or explicit convention, acquires a new value in addition to its original and intrinsic value and is used on the basis of this new value. The sign itself has an internal structure that consists of the signifier, the signified, and the signification. The signifier is the word for anything, the signified is the meaning, and the signification is the relationship between the signifier and the signified. This relationship is either arbitrary (e.g., the signification of the word orange is a type of fruit) or motivated by a special value that can be proximity, cause, or similarity. The main question in the present study is; "How does a story enter the field of literature, even though it is not predominantly a field of signs, images, and metaphors?" In order to achieve the goal of the study, we first explained the nature and truth of literature. Then, by stating the fact that the literary motifs of a story are distinct from the literary essence and components of poetry, we will seek to answer why the nature of a story is literary. From the beginning, there has been debate and sometimes conflict about the nature and essence of literature. There are different views on what makes a literary writing, especially a poem, literature. Aristotle considers the essence of poetry to be imitation, Plato considers it to be an imaginative and creative imitation of nature, and Abdul Qahir considers literature to be the result of the secondary signification of words. Some consider literature to be the result of non-normativity and rule-making in language. Some consider imagination to be the essence of poetry and consider the function of images such as metaphor and simile to be the transmission of high human emotions. In recent centuries, linguists, via the assistance of various linguistic schools, have considered literature and its essence to be dependent on “signs”. A more recent questionthat emerges in this field is; can the entire story be considered a sign of a secondary signified? Although many stories lack signs and do not offer imaginative forms, they are stories and, more importantly, literature. The results of this

study reveal that the literary components and emotional actions appearing in the story are in direct connection with its virtual reality.

Method

The theoretical framework of this research focuses on the distinction between fiction and literature. In fact, the researchers seek to separate the boundary between language and literature, followed by a discussion over the literary types and then, show how a story enters literature (imagination and emotion). With these premises, while explaining the boundaries of language and literature, the researchers addressed the category that language joins literature by transcending the boundaries of reality and metaphors and similes are formed, just as in fiction. The transition from reality to imagination can enable the transition from reality to the world of fiction. To prove the scientific claims, the study relied on Mohammad Haqshenas' theory of "where the boundary between language and literature is," and this theory was used as a tool for analyzing the boundary between fiction and poetry, and we obtained fruitful results.

Conclusion

The history of storytelling among humans goes back to oral narratives and heart-to-heart quotes among different generations. By creating stories, humans present their personal feelings, emotions, and inner worlds in the form of creating characters and virtual spaces, and come up with a world that reflects their pains, pleasures, spiritual influences, states, loves, and ideals. Historical documents show that humans have been interested in preserving, recording, and transmitting their emotional experiences in the form of stories and anecdotes since the beginning. According to Aristotle in the Boetique, "a story is a combination of events that is a general extension that also includes the concept of plot. One of the prominent elements in every story is the element of imagination, which brings the story closer to poetry. Literary language is different from fictional imagination. It is true that many stories are formed in the world of imagination, in fact, the basis of the story is imagination, but some writers have a more emotional language. For example, Bijan Najdi in contemporary fiction has poetic stories, while the basis of his narrative is imagination.

Results

Literature is the product of an event that occurs in language. In explaining and describing this event, the discussion of sign and semiotics can be raised. A sign is anything that, by an implicit or explicit convention, acquires a new value in addition to its original and intrinsic value, and is used on the basis of this new value. The sign itself has an internal structure that consists of the signifier, the signified, and the signification. The signifier is the word of everything and the

signified is the meaning; however, signification is the relationship between the signifier and the signified. This relationship is either arbitrary (such as the signification of the word orange for a type of fruit) or it is an induced signification as a new value that has been given to something by a special validity that can be proximity, cause, or similarity (such as the signification of the word pistachio for a smiling face, and this is induced signification). In literature, the sign signifies the meaning. However, in language, the word signifies the meaning, and therefore, it can be claimed that literature and literary language are the arena of the signification of signs.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/

شاپای چاپی: ۲۶۷۶-۶۵۳۱
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴-۲۶۷۶x

بازخوانی مؤلفه‌ها و بن‌مایه‌های ادبی داستان (چرا داستان را ادبیات می‌دانند؟)

حمید طاهری [۱] | **فاطمه جمالی** [۲*]

۱. دانشیار ، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران.
رایانامه: t taheri @HUM.ikiu.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور.تهران، ایران.
رایانامه: Dr.jamali@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۶/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۸

واژه‌های کلیدی:
داستان،
واقعیت مجازی،
ادبیات،
بن‌مایه،
تصویر.

چکیده

سوال اصلی در پژوهش حاضر این است؛ «داستان با آن که به‌طور غالب؛ عرصهٔ نشانه‌ها، ایماژها و استعاره‌ها نیست؛ چگونه وارد عرصه ادبیات می شود؟» به منظور دستیابی به هدف پژوهش نخست به تبیین ماهیت و حقیقت ادبیات پرداختیم. سپس با بیان این حقیقت که؛ بن مایه های ادبی داستان متمایز از جوهر و مؤلفه‌های ادبی شعرند؛ درپی پاسخ به چرایی ماهیت ادبی داستان خواهیم بود. از آغاز در ماهیّت و جوهر ادبیّات بحث و گاه نزاع بوده است. درخصوص این‌که چه چیزی از یک نوشتهٔ ادبی به خصوص نظم، ادبیّات می‌سازد، دیدگاه ها متفاوت است؛ ارسطو، جوهر شعر را محاکات، افلاطون، آن را تقلیدی تخییلی و ابداعی از طبیعت و عبدالقاهر به توسّع، ادبیّات را نتیجهٔ دلالت ثانوی الفاظ می‌دانند. برخی، ادبیّات را نتیجهٔ هنجارگریزی و قاعده افزایی در زبان تلقّی می‌کنند. دسته‌ای، خیال را جوهر شعر می‌شمارند و وظیفهٔ ایماژهایی چون استعاره و تشبیه را انتقال عواطف والای انسانی قلمداد می‌کنند. در قرون اخیر، زبان‌شناسان، با استمداد از مکتب‌های مختلف زبان‌شناختی، ادبیّات و جوهر آن را در گرو «نشانه» دانسته‌اند. حال پرسش آنکه؛ می‌توان کلّ داستان را نشانه‌ای از یک مدلول ثانوی دانست؟ چون بسیاری از داستان‌ها، فاقد نشانه و به توسّع فاقد صورخیال هستند، اما داستان و مهم‌تر ادبیّات‌اند. نتایج این جستار آشکار می کند؛ مولفه های ادبی و کنش های عاطفی پدیدار در داستان، در ارتباط مستقیم با واقعیّت مجازی بودن آن است.

استناد: طاهری، حمید و جمالی، فاطمه (۱۴۰۵). بازخوانی مؤلفه‌ها و بن‌مایه‌های ادبی داستان (چرا داستان را ادبیات می‌دانند؟). *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۵(۱)، ۲۰۹- ۲۳۴.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2023.7904.1604

۱. پیشگفتار

به نظر نمی رسد کسی در هویت ادبی شعر تردیدی داشته باشد یا کسی منکر هویت ادبی نثرهای شاعرانه باشد؛ چرا که شعر شاخص‌هایی محسوس‌تر وآشکارتر از نثر دارد و مختصه‌های ظاهری ادبیّت در متون شعری بسامد بالاتری دارد و شاید بتوان ادعا کرد هویت فرمی شعر -که آن را در زمره ادبیات جای می‌دهد- قویتر و غنی‌تر است؛ البته تفاوتی ندارد که از منظر کدام مکتب ونظریهٔ ادبی درپی برشمردن مؤلفه‌های ادبیت متون شعری باشیم. از هنجارگریزی و قاعده افزایی گرفته تا برجسته‌سازی وآشنایی زدایی؛ هریک قادر به تحلیل مولفه‌های ادبی شعرند و به زعم مؤلفان اگر از بن‌مایه‌های ادبی شعر چشم فروبندیم، مختصه‌های ظاهری برای ادبیت آن کافی است؛ اما جوهره ومولفه‌های ادبی داستان، بسیار پوشیده وپنهان‌اند وبیشتر مولفه‌های آن محتوایی و درونی است. در غالب تعاریفی که از شعر شده است؛ شعر، کلامی است مخیّل و خیال، عنصر اصلی و جوهرهٔ آن است و خیال نیز تصویری است که به کمک کلمات ساخته می‌شود؛ با یک استعاره یا تشبیه. در بلاغت اسلامی، خیال یا تصویر، موضوع علم بیان است و انواع آن مجاز، استعاره، تشبیه، کنایه و... است. صورت خیال، مجموعه امکانات بیان هنری است و زمینهٔ اصلی آن را انواع تشبیه، استعاره، اسناد مجازی و رمز و گونه‌های مختلف ارائه تصاویر ذهنی می‌سازد. (رک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۰)

ادبیات، محصول اتّفاقی است که در زبان می‌افتد و شاید بتوان در توضیح و توصیف این اتّفاق، بحث نشانه و نشانه‌شناسی را مطرح کرد؛ نشانه، به مثابهٔ هر چیزی است که به حکم قراردادی تلویحی یا تصریحی ارزش تازه‌ای علاوه بر ارزش اولی و ذاتی‌اش پیدا می‌کند و به اعتبار همین ارزش تازه به کار می‌رود. نشانه، خود ساختاری درونی دارد که از دال، مدلول و دلالت تشکیل می‌شود. دال، همان لفظ هر چیز است؛ مدلول، معناست و دلالت، رابطهٔ بین دال و مدلول است. این رابطه یا دلبخواهی است؛ مثل دلالت لفظ پرتقال بر نوعی میوه یا دلالت انگیخته است؛ یعنی به اعتبار خاصّی که می‌تواند مجاورت، علّت یا شباهت باشد؛ ارزش تازه‌ای را به چیزی داده‌اند؛ مثل دلالت لفظ پسته بر لب خندان و این دلالت انگیخته است. در ادبیّات، نشانه بر معنا دلالت می‌کند ولی در زبان، لفظ بر معنا دلالت دارد و لذا می‌توان گفت ادبیّات و زبان ادبی، عرصهٔ دلالت نشانه‌هاست. (رک: حق‌شناس، ۱۳۸۱ و ۱۳۸۲: ۳۸ - ۵۰) دقّت در نشانه و تعریف آن نشان می‌دهد که بحث نشانه نیز بحث تصویر و صورت خیال است. یعنی جوهر و ماهیّت سخن ادبی، تخیّل و تصویرها و ایماژهایی است که در آن به کار رفته است. این سخن نیز لطف خاصی دارد؛ هرچند بسیار کلی است و مسیر هرنوع تحلیل در عرصه

زیبایی‌شناسی متن را بسیار گسترده می‌کند.گیلیان بیر[۱]درکتاب *رمانس* می گوید: ادبیات داستانی به طور کلی دارای دو انگیزه اصلی است: تقلید از روزمرگی وحرکت به فراسوی آن.(بیر، بی تا: ۱۶)

۱-۱. طرح مسأله

مؤلفان تلاش بسیاری کرده‌اند تا نقش تصاویر یا عناصر خیال را در ایجاد و تقویت ادبیّت داستان نشان دهند. برای این منظور متن بیش از ۱۳ داستان کوتاه از جهت وجود و نوع صورت‌های خیال استخراج شد؛ اما نتیجه این بررسی نشان داد؛ اغلب داستان‌ها فاقد نشانه‌های ادبی وایماژها و تصاویرند. حتی صورت‌های خیال نقش تاثیرگذار در تقویت بنیهٔ ادبی داستان ندارد. براین اساس شاخص‌ها و مؤلفه‌های ادبیّت داستان را درخارج از حوزه و مرز تصاویر و عناصر خیال جست وجو کردیم.

در این مقاله، نویسندگان سعی دارند جوهر ادبی داستان را بررسی کنند. اینکه چرا داستان، یک نوع ادبی محسوب می‌شود. به بیان روشن‌تر، بحث ما در این پژوهش این است که چرا داستان در زمرهٔ ادبیات است؟ و دیگر این‌که ایماژها وعناصر خیال، چه تأثیری در ایجاد و تقویت ماهیّت ادبی داستان دارد به همین دلیل، سعی شده به دو سؤال زیر به اختصار و متناسب با حجم مقاله پاسخ داده شود:

۲-۱. سؤالات تحقیق

دراین تحقیق دو پرسش اساسی مطرح می شود وبا ارائهٔ پاسخ به این دوسوال ماهیّت ادبی داستان و مؤلفه‌های ادبیّت آن پدیدار می‌گردد:

۱- چه چیزی مایه و جوهرادبی داستان را می‌سازد و بن‌مایه‌های ادبی داستان کدام‌ها هستند؟

۲- صورخیال چه تأثیری در تشکیل جوهره و بن‌مایهٔ ادبی داستان دارد؟

در ابتدا آسان‌ترین پاسخ برای سؤال اوّل این است که داستان را از حیطه و حوزهٔ ادبیّات خارج کنیم و چنین استدلال کنیم که داستان، از این جهت ادبیّات است که داستان‌های نخستین در قالب نظم ارائه شده‌اند؛ یعنی چون داستان‌ها در ابتدا به صورت منظوم بیان شده‌اند، ازآثار ادبی محسوب شده‌است. به‌طورمثال؛ در فرانسهٔ قرون وسطی، رمان، به صورت داستان‌های منظوم و به زبان رمان (نه به زبان لاتینی) نوشته می‌شد و اغلب آن‌ها از داستان‌ها و حماسه‌های قدیمی مکتوب به زبان لاتین که در عرف ادب معروف به «**Lecycle delantiquite**» به اقتباس گرفته شده بود. اما واقعیّت این است که داستان یک نوع و قالب ادبی یا به تعبیر بهتر؛ ادبیّات است.

---

۱ Gillian Beer

۱-۳. پیشینه تحقیق

دربارهٔ ماهیت ادبی داستان،کتاب یا مقالهٔ مستقلی پدیدار نیست؛ اما مطالب پراکنده‌ای در مقالات، به‌ویژه کتاب‌هایی که به فلسفهٔ ادبیات و ماهیت آن پرداخته‌اند، به دست آمد که در ادامه به معرفی و تبیین آن در قالب پیشینه پژوهش می‌پردازیم:

۱. نخست مقالهٔ «مرز میان زبان و ادبیّات کجاست؟» متعلق به علی محمد حق‌شناس که در کتاب ماه (ادبیّات و فلسفه)، شماره‌های ۶۵ و ۶۶ در سال ۱۳۸۱ و ۱۳۸۲چاپ شد: در این مقاله مؤلف ادبیات را به عنوان یک اصطلاح مورد بررسی و تبیین قرارداده؛ از آن دو معنا اراده می‌کند: ادبیات به معنی آثار ادبی و ادبیات به معنای مجموعه‌ای از دانش‌های ادبی. این جستار کوتاه به بررسی معنا و ماهیت ادبیات پرداخته است نه ادبیت داستان

۲. دیگر مقالهٔ «ساختار نمودیابی ادبیت متون ادبی: رهیافت زیبایی شناسیک» که حسام حاج مومن و مجید صالح بک در سال۱۳۹۴در شمارهٔ دوم مجله حکمت و فلسفه چاپ کردند: این پژوهش می‌کوشد با ارایهٔ تعریفی از ادبیات به مؤلفه‌های ادبیت برسد. سپس این مؤلفه‌ها را به تحلیل نهاده، چگونگی تجلی آن در متن ادبی را بررسی می‌کند. آشکار است این مقاله هم آنچه مورد تدقیق و تحقیق قرار می‌گیرد؛ گسترهٔ متون ادبی ست نه ادبیت داستان به طور خاص.

۳. و کتاب *درآمدی بر فلسفهٔ ادبیات* اثر نیوکریستوفر[1]و ترجمه علیرضا حسن‌پور که چاپ اول آن در سال ۱۳۹۷ توسط انتشارات نقش و نگار به بازار آمد: این کتاب تمرکز خود را به بررسی فلسفه ادبیات به دور از بیانی سخت و سنگین و با زبانی ساده و قابل فهم برای عموم مخاطبین متمرکز ساخته است. در این کتاب ماهیت آثار ادبی، ادبیات شفاهی و نوشتاری، داستان، استعاره، تخیل، نظریات مربوط به حقیقت و اخلاق در ادبیات و بسیاری از مفاهیم دیگر در این زمینه مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

۴. کتاب دیگر *درآمدی به فلسفه و ادبیات* تألیف اوله مارتین اسکیلیز[2]است که توسط ابوالفضل توکلی ترجمه و در انتشارات بوکا (بوی کاغذ) چاپ و منتشر شد: این کتاب درآمدی روشن و فشرده در باب روش‌های بررسی فلسفی مسائل مهم ناظر بر سرشت و ارزش ادبیات، تعریف ادبیات، جایگاه مؤلف، نیت مؤلف، رابطه فرم آثار فلسفی و رابطه آن با محتوا و مسائل مربوط به خوانش و تفسیر آثار

1. Christopher New
2. Ole Martin Skilleas

ادبی است. اوله مارتین اسکیلیز در این کتاب نشان می‌دهد که چگونه فلسفه و ادبیات در رابطهٔ دوسویه خود و همچون حوزه‌هایی به هم پیوسته و درهم‌تنیده یکدیگر را کامل و باور می‌کنند، فرم‌های ادبی چگونه بستری برای شرح و بسط مسائل گوناگون فلسفی می‌شوند و چگونه فرم‌های فلسفی گوناگون از ابزارهای ادبی بهره می‌گیرند تا خوانندگان خود را قانع کنند.

۱-٤. داستان چیست؟

داستان را می توان از نخستین انواع ادبی به شمار آورد، بخشی از ادبیات داستانی ایران، اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستان‌ها یا داستان‌واره‌هایی هستند که ریشه در دورانی از زندگی افسانه‌ای تاریخی سرزمین ایران دارند. این داستان‌ها از دوره‌ای آغاز می شوند که از آغازش به درستی آگاه نیستیم، اما نقطه پایانش را باید آغاز پیدایش مادها بدانیم.(حداد،۳۴:۱۳۸۴)

پیشینهٔ داستان در میان بشر به روایت‌های شفاهی و نقل قول‌های سینه به سینه در میان نسل‌های مختلف برمی‌گردد. انسان‌ها با خلق داستان احساسات شخصی و عواطف و عوالم درون خود را در قالب خلق شخصیت‌ها و فضاهای مجازی مطرح می‌کنند و دنیایی خلق می‌کنند که بازتاب آلام، لذات و تاثیرات روحی، دولت‌ها، عشق‌ها و آرمان‌های آن‌هاست.

مستندات تاریخی نشان از آن دارد که بشر از آغاز به حفظ و ثبت و انتقال تجربه‌های عاطفی خود در قالب داستان‌ها و حکایات علاقمند بوده است. ارسطو در بوطیقا «داستان را ترکیب وقایع می‌داند که تعریضی است کلی که مفهوم پیرنگ را نیز در بر می‌گیرد.» (میر صادقی،۱۲۴:۱۳۷۶)

برخی نقد توالی رخ دادن امور در زمان را ماهیت داستان می دانند(رک: فوستر[۱]،۳:۱۳۸۴) ولی آنچه مسأله هست مغفول ماندن جنبهٔ تخیل و خیال‌ورزی در تعاریف داستان است که شمیسا به روشی آن را مورد اشاره قرار می‌دهد: «داستان یا نوول[۲] اثری است روایی به نثر که مبتنی بر خیال باشد.»(حداد، ۱۳۸۴: ۳۵).

۲. بحث و تحلیل

اگر سهم صورت‌های خیال را در ادبیت داستان حذف یا بسیار کم رنگ کنیم، لازم می آید به این نکته پاسخ گوییم که پس مؤلفه‌ها وبن‌مایه‌های ادبی داستان کدام اند؟ درنهایت به مؤلفه‌های زیر

---

۱ Edward Morgan Foster

۲ novels

می‌رسیم که از آن‌ها وچگونگی عملکرد آن‌ها در ساخت ماهیت ادبی داستان بحث می کنیم:

۲-۱.یکی از برجسته‌ترین مولفه‌های ادبیت داستان و نیز جنبهٔ هنری آن، عاطفه است. تولستوی می گوید: کارکرد هنر عبارت است از انتقال دادن احساسات از هنرمند به مخاطب؛ نقش اثرمندی صرفا نقش مجرایی است که احساسات هنرمند از طریق آن جریان می‌یابد. بیان هنری مبین چیزی است در بارهٔ نحوه احساس هنرمند؛ هنرمند در بیان آنچه احساس می کند (عاطفه زیبایی شناختی) شیئی از نوعی خاص، یعنی اثری هنری می‌آفریند و این شیء از جهتی نشان می دهد که آن احساس چیست یا چه بوده است(رک: لوینسون[۱]،۱۳۹۰: ۵۰)

عواطف، سیار متعدد ومتنوع اند واز مناظر و زوایای مختلف به آن ها می‌شود پرداخت وطبقه‌بندی شان کرد.گاهی عواطف را هیجان[۲]می‌دانند و آن واکنشی احساسی پیچیده است مرکب از یک عده تغییرات فیزیولوژیک که در تغییرات بدنی که مقدمهٔ اعمال آشکار هستند، ظاهر می شود؛ پس هیجان وعاطفه، نوعی واکنش است؛ نوعی رفتار است و جنبهٔ احساسی دارد؛ یعنی ناشی از یک حس و ادراک آن است. عاطفه یک تکانش شناختی است وآن را باید از سایر تکانش‌ها متمایز ساخت. در نگاه نوسبام، عاطفه همان شناخت است. عاطفه آشوب‌های اندیشه است.

عواطف چندین ویژگی برجسته وتعیین‌کننده دارند که از اهم آن‌ها این است که عواطف موضوع محورند؛ یعنی ناظر به یک موضوع هستند و این حاکی از شناختی بودن عواطف است. مهمترین مولفه‌ای که در شناخت به چشم می خورد، موضوع است؛ یعنی شناسایی، ناظر به موضوعی شکل می گیرد وحاصل آن یک حکم است؛ حکم رد یا قبول. ویژگی بایستهٔ دیگر عواطف، شناختی وارزشی بودن آن هاست. عواطف احکامی شناختی- ارزشی هستند. ارزشمداری یکی دیگر از مولفه‌های اساسی عواطف است؛ زیرا عواطف احکامی کاملا شخصی‌اند. موضوعات عاطفی، موضوعات قصد شده هستند و از منظر شخصی افراد شکل می گیرند. نکته مهم دیگر در بارهٔ عواطف این است که عواطف بر اعتقادات و باورهای ما مبتنی‌اند. اگر ما به چیزی یا کسی باور نداشته باشیم، چرا باید از او عصبانی شویم؟ این سه مولفهٔ باور محوری، شناختی و ارزش‌محوری عواطف جایگاه آن عواطف را در بحث شعر و تصویر شاعرانه مهمتر وعمیقتر می کند. (همان: ۲۰۷) هویت یک شیء آن را دوست

---

۱ Robert Alan "Bob" Levinson

۲ emotion

داشتنی یا نفرت انگیز نمی‌کند. دوست داشتن و عشق به یک شیء، نتیجهٔ نوع نگاه ما به آن است. امری می‌تواند موضوع عاطفهٔ من قرار گیرد که در زندگی من نقش عمیقی دارد؛ نه کس دیگر و ما تنها به اموری حالت عاطفی داریم که در ساختار غایات و اهداف ما قرار دارند و دارای ارزش و اهمیت می‌باشند. در نظر بسیاری از فیلسوفان قرن هجدهم، پی بردن به زیبایی و سایر کیفیت‌های زیبایی شناختی(خواه در اثر هنری، خواه در طبیعت) دقیقاً همان نشان دادن واکنش عاطفی است. موضع فکری فیلسوفان عاطفه گرای[۱]قرن هجدهم تا نیمه اول قرن بیستم، این بود که: «هدف نقد زیبایی شناختی نه دادن اطلاعات، بلکه انتقال عواطف است(لوینسون،۱۳۹۰: ۲۳۸) می توانیم بگوییم به تجربه درآوردن عاطفهٔ زیبایی شناختی شاخص دیگر هنر وادبیات و نیز داستان است. اگر داستان بتواند شور عاطفی را در مخاطب ایجاد کند، هنر است و بی شک ادبیات؛ با این تفصیل که یک هنرمند وقتی دربرابر صورت ناب[۲]قرار می‌گیرد، مشاهدهٔ بیطرفانهٔ جهان و پدیده‌های آن، نوع معینی از شورعاطفی را تجربه می‌کند و تلاش می‌کند تا آن را در اثری بگنجاند و این اثرپدید آمده، دارای کیفیت دلالتگر است «اصطلاح صورت دلالتگر»[۳] را بل نام گذاشته و به کاربرده است وآن کیفیتی است که همهٔ آثار هنری در آن وجه مشترک دارند و برخورداری از این کیفیت موجب می‌شود که آن‌ها هنری به شمار آیند و هنگامی که ما به وجود "صورت ناب" در اثر هنری پی می‌بریم، به گفته "بل" نوع خاصی از شور عاطفی را تجربه می‌کنیم که نام آن "عاطفه زیباشناختی"[۴]است. به تجربه درآمدن عاطفه زیبایی شناختی هم یکی از شرایط لازم برای بازشناختن اثر هنری به مثابه اثر هنری است و هم عنصر سازنده تجربه زیبایی شناختی؛ اما کنش عاطفی نیز یکی از اهداف هنر در خلق اثر هنری است. معنی بیان هنری را بر حسب عاطفه‌ای که اثر هنری در مخاطب بر می‌انگیزد، باید فهمید. آن چه باعث می‌شود چیزی اثری هنری به شمار برود، ویژگی‌های بیانی آن است و هنر چون موظف است که به بیان احساس خاصی بپردازد، باید آن احساس را در مخاطبانش برانگیزد.(لوینسون[۵]،۱۳۹۰: ۲۴۱-۲۴۰)

۲-۲. دومین بن‌مایه یا مولفهٔ ادبیت متن، بویژه داستان، آن است که ادبیّات ناظر به استعداد

۱emotivism

۲pure form

۳significant form

۴aesthetic emotion

۵Jerrold Levinson

نشانه‌سازی انسان است. یک نشانه (مثلاً یک واژه) از آن روی در متن به کار برده می‌شود تا در نبود چیزی که از آن نام برده می‌شود، برآن دلالت کند و به تعبیر زبان‌شناختی ما را به آن ارجاع می‌دهد. ارجاع، ذاتی واژه‌هاست و نیاز ما به واژه یا نشانه این است که مادامی که چیزی موقتاً ازما غایب است، آن را جایگزینش کنیم. ادبیّات ناظر به این قدرت خارق‌العادهٔ کلمات است که در غیاب کامل پدیده‌ها، همواره حاکی از وجود آن‌هاست. تمام قدرت ادبیّات در همین است که ساده‌ترین واژه‌ها یا جمله‌ها را به روش عاریتی به کار می‌گیرد. فرانتس کافکا[۱] می‌گوید: تمام استعداد ادبیّات در خلق جهانی زبانی نهفته است.... ادبیاتِ داستانی فاقد مدلول، یا مرجع مستقیم و واحد است و این بدان معناست که داستان به دلیل برخورداری از چنین امتیازی می‌تواند هرچه بهتر و بیشتر به روشن شدن ماهیت ارجاع و دلالت کمک کند. داستان، به یک معنا، همیشه و در همه حال ما را به چیزی ارجاع می‌دهد؛ اما از آن جایی که داستان‌نویس همهٔ این کارها را با ترسیم شخصیت‌ها و رویدادهایی انجام می‌دهد که وجود خارجی ندارند، یا هم وجود واقعی‌شان فرع بر قضیه است، داستان‌نویس قادر است عمل ارجاع را طوری نشان دهد که وابستهٔ زمینه‌ها، معیارها و روابط متقابل میان نشانه‌ها باشد؛ نه این‌که آن را به صورت ارتباط مستقیم یا سرراست نشان دهد. از این رو، داستان برای کسانی که تصوری بیش از حد ساده و ابتدایی از مقولهٔ ارجاع یا دلالت‌مندی دارند، درمانی‌است مؤثر» (ایگلتون[۲] ۱۳۹۸: ۲۰۷).

ادبیّات از تمایل و رغبت واژه‌ها در رساندن معنی حتّی در نبود مرجوعات عینی قابل اثبات و تأیید در حدّی گسترده و به صورت کلان استفاده می‌کند. ماریانا مور گفته بود: "شعر وصف باغ‌های تخیّلی با قورباغه‌های واقعی است." (رک: میلر[۳] ۱۳۸۴: ۱۷ – ۱۹)

۲-۳. سومین وشاید مهمترین مولفه یا بن‌مایهٔ ادبیت داستان، آفریدن واقعیت مجازی است . عجیب‌ترین جنبهٔ قدرت ادبیّات، تولید واقعیّت مجازی است. یک اثر ادبی، تقلید کلامی از یک واقعیّت قبلی نیست؛ بلکه بر عکس خلق یا بازیافت یک دنیای جدید الحاقی، یک جهان استحاله شده و یک واقعیّت برتر است. این دنیای جدید به جهان واقعی اضافه می‌شود و هیچ چیز هم نمی‌تواند جای آن را بگیرد.

---

۱ Franz Kafka

۲ Terry Eagleton

۳ Miller

زبان ادبی، زبانی انحرافی برای رسیدن به دنیایی کاملاً تخیّلی است. متن ادبی جهان را درون زبان می‌کشد تا نمودها و پسوندهای منجمد خود را به فرایند سیاست معنا بسپارد. متن ادبی از جهان واقع فاصله می‌گیرد و در انتخاب نشانه‌های زبان طوری عمل می‌کند که حاصل آن به واقعیت‌های جهان پیرامون ارجاع ندارد. (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۰: ۴۱۲)

بنیسون‌گری[۱] می‌گوید: «داستان گزاره‌ای است که ما را به رویدادی ساختگی ارجاع می‌دهد؛ رویدادی که بواقع اتفاق نیفتاده؛ بلکه مجعول و سرهم‌بندی شده است؛ اما تمایز میان واقعیت و داستان اصلاً به این قاطعیت و سادگی نیست و به گذشته که می‌نگریم، این تمایز نامحسوس‌تر و گنگ‌تر می‌شود.» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۱۴۹)

در اثر ادبی، قابلیّت ارجاع واژه‌ها از بین نمی‌رود. این قابلیّت غیر قابل دگردیسی است. خواننده با این ویژگی، در دنیای اثر سهیم می‌شود. «همهٔ داستان‌ها اساساً ما را به خودشان ارجاع می‌دهند؛ اما نظر به این‌که مصالح این «خودسازی» را از دنیای عینی اخذ می‌کنند، پارادُکسی در این‌جا شکل می‌گیرد؛ به این معنا که داستان با ارجاع به خود، ما را به واقعیت ارجاع می‌دهد.» (همان: ۱۷۹)

شروع اثر ادبی و نقطه‌آغاز و شکل‌گیری عالم مجازی بسیار حائز اهمیت است. این جملات و عبارت‌های آغازین داستان اند که روزنه‌ها و چشم اندازهای مناسب در تماشای جهانی می شوند که یک اثر خلاق هنری در پی ترسیم و تصویر آن است. "جملات اوّل آثار ادبی – چه شعر و چه داستان – خواننده را به عالم یا دنیای جدیدی راه می‌گشاید. در جملات آغازین، جهان دگردیسی شده جدیدی خلق می‌شود؛ این جملات آغازین قدرت زایندگی دارند." (میلر، ۱۳۸۴: ۲۵ - ۲۶) جملات آغازین فوریّت مهاجم و حریم‌شکنی دارند. اغلب تمهیدی و استعاری هستند و ناظر به کلّ اثر. جهان داستان که آن را واقعیت مجازی می‌خوانیم، جهانی ناشناخته است. خلق جهان ناشناخته، یکی از بارزترین شاخص ومولفه‌های ادبی است و این شاخص در داستان و ادب روایی قویترین وآشکارترین حضور را دارد. ج. هیلیس میلر[۲] می‌نویسد هر اثر ادبی مانند یک طلسم یا به بیان دیگر، همچون غولی رها گشته از چراغ جادو عمل می‌کند که به واسطهٔ قدرت جادویی و ماورائی خویش، دروازهٔ دنیای ناشناخته‌ای را به روی ذهن و تخیل خوانندهٔ خود می‌گشاید؛ کلمات آغازین هر اثر ادبی به وردی

۱ Bennison Gray

۲ J. Hillis Miller

می‌مانند که جادوگری برای طلسم کردن روح ما به روی کاغذ آورده تا در عالم خیال بال بگشاییم و به جهانی پر بکشیم که بدیل جهان واقعیات ملموس و پیرامونی ماست. ... در اثر خواندن هر کتاب تازه‌ای که به دست می‌گیرد، احساس شیفتگی و شیدایی بر وی مستولی می‌گردد و به سمت نوعی آگاهی یا شعور برساخته از رویاها و تخیلاتی کشیده می‌شود که تنها در جهانِ آفریدهٔ ذهن و تصورات و تخیلات غیرعینی ساکن در آن ریشه دارند، یعنی آن نوعی از آگاهی و هشیاری که بیشتر از جنس خواب دیدن باشد تا از جنس بیداری. (رک: فلسکی[۱]۱۳۹۴: ۸۸ و ۸۹)

میلر علاوه بر این، قرابت‌های ادبیات و رسانه‌های جدید را به منزلهٔ صورت‌های بدیلی از واقعیت مجازی مورد تأکید قرار داده است. جادو به جای آن که با مدرنیته در تضاد باشد، در قلب و مرکز آن جای دارد؛ سرشت خلاق فناوری‌های جدید که محصول مدرنیته‌اند، بر قدرت افسونگری ادبیات می‌افزایند و آن را هرچه بیشتر بسط می‌دهند. «ادبیات یکی از شکل‌های باقدمت و بسیار موفق از خلسهٔ ارادی تعبیر گشته است.» میلر در کتاب در باب ادبیات کوشیده حضور آشکار دنیای وهم و خیال را – که آفریدهٔ کلمات است– برای خوانندگان خویش معنا کند. به بیان دیگر سعی او بر آن است که توضیح دهد چگونه و از چه راه‌هایی آنچه که وجود خارجی ندارد، می‌تواند به شدت واقعی و ملموس جلوه کند؟ ادبیات به خاطر آن که قدرت تبدیل غیاب را به حضور دارد، از آنجا که می‌تواند شخصیت‌های شبح‌سان را از عوالمی نابوده و زاییدهٔ تخیل به ساحت عینیات فرا بخواند، به دلیل آنکه قادر است در اثر جذبهٔ معنوی خود شور و شیدایی بیافریند، از آن رو که استعداد خلق عوالمی را دارد که خواننده را در خود ببلعند و مفتون خویش سازند، به سحر و جادو مانند است.» (همان: ۹۰ و ۹۱)

۲-۴. واژه‌ها خود به تنهایی مایه و اساس هنری چون ادبیات اند. واژگان در شکل‌گیری و خلق جهان ادبی ارزش فوق العاده‌ای دارند؛ انتخاب و اختیار هوشمندانهٔ آن‌ها در شکل دهی مولفه وجوهر هنری اثرادبی بسیار تاثیرگذار است. سهم قابل توجهی ازهویت ادبی متن به عهدهٔ کلمات است.

مکث و تأمّل در انتخاب و به کارگیری واژه‌ها و ساخت جملات، زبان را از هنجار معمول خود خارج می‌کند و به نوعی آفرینش ادبی است. استفاده از زبان در داستان نیز، استفادهٔ ابزاری و توأم با تأمّل است. در داستان، زبان، با هدف به کار گرفته می‌شود؛ چون جهان خیالین یا واقعیّت مجازی در داستان با واژه‌ها خلق می‌شود و در آن تأمّل و مکث درگزینش واژه‌ها به قصد تأثیرگذاری انجام

---

۱ Rita Felski

می‌شود؛ لذا این زبان یک زبان متفاوت از زبان علمی است و صرفاً کار اخبار و ارجاع انجام نمی‌دهد. این زبان می‌تواند داستان را به حوزهٔ ادبیّات راه دهد.

لامارک[1] فیلسوف انگلیسی هنروادبیات، متن ادبی را نوشتاری زیبا و تخیلی- خلاقانه با مضمون تعهد اخلاقی می‌داند.[2]بر این اساس سه ویژگی لازم است تا متن، ادبی باشد. زیبایی در ادبیات با نشانه‌های ادبی اتفاق می‌افتد و یا این که طبق نظر فرمالیست‌ها[3]، برجسته‌سازی وآشنایی‌زدایی را در ادبیات خالق زیبایی و در نهایت ایجاد لذت بدانیم.

تخیل و خلاقیت شاخص دیگر ادبیت است، تخیل در پیدایش متن ادبی، کوششی است که ذهن خلاق به کار می‌برد تا میان اجزای طبیعت پیوندی نو و بدیع بیافریند. (داد،۱۳۷۸ :۱۱۹) مولفه خلاقیت باز در قالب زبان متن ادبی نمود پیدا می‌کند. دخل و تصرف نویسنده در طبیعت در نحوهٔ دخل و تصرف وی در زبان نمود می‌یابد. مولفه خلاقیت برای ادبیت در راستای مولفه زیبایی قرار دارد. در مولفه زیبایی حسب نظر فرمالیست‌ها، عناصر زبانی در متن ادبی اصالت می یابند و کانونی می شوند تا در نتیجه کاربست آن‌ها به مثابه مواد خامی که خود به خود ارزشمند هستند زیبایی آفریده شود.

نظم واژگان و با همایی آن‌ها در محور همنشینی و قرارگرفتن آن‌ها در یک نظام خاص و الگوهای تعریف شده، هویت و برجستگی خاصی به آن‌ها می دهد. در اندیشه و نظریهٔ ساختگرایان بویژه درباور سوسور، واژگان ارزش بسیار دارند. سوسور براین نظر است که واژگان و نشانه‌ها، اختیاری و قراردادی هستند و صورت‌های صوتی یا همان دال‌ها ،هیچ یک ارجاع مستقیم به جهان واقع ندارند؛ دال ها در یک نظام نشانه‌ای و در ارتباط با هم به مفاهیم ارجاع دارند؛ براین اساس نیز- خارج از نشانه‌های انگیخته که نشانه‌های عالم ادبیات هستند- شکل، تناسب، تلفظ و میزان جامعیت در معنا و... در آفرینش زیبایی و هویت ادبی متن دخالت مؤثر دارند.

«این اندیشه که زبان ادبی خود ارجاع‌دهنده است، و توجه را به خودش جلب می‌کند، به عوض آن‌که متوجه بیرون و جهان خارج باشد، در میان صورت‌گرایان و هواداران «خود آیینی» ادبیات شایع است. این نظر همچنین به نوعی پیوند [میان زبان ادبی] با داستانی بودن اشاره دارد.» (لامارک، ۱۳۹۸: ۱۱۴)

---

[1] Lamarck

۲lamarque,2001,p454

۳Formalist

شاید بتوان جنبهٔ ادبی داستان را به عنصر صحنه‌پردازی داستان منسوب دانست؛ زیرا صحنهٔ داستان را کلمات پدید می‌آورند. صحنه، زمان و مکان و ظرف زمانی و مکانی وقوع داستان است؛ مثلاً اگر باغی در داستان، ظرف مکان است، این باغ می‌تواند به تعداد باغ‌هایی باشد که هر مخاطب تصوّری از آن دارد؛ اما این مکان و تصویر با پیش‌زمینهٔ تصوّر مخاطب ارتباط دارد؛ یعنی عمل زمینه، تصویرسازی و تداعی‌گری ذهن مخاطب را فراهم می‌سازد. زمان و مکان، ظرف وقوع داستان است. و این ظروف، می‌توانند از داستان حذف شوند؛ در حالی‌که در عالم واقع، حذف ظرف زمان و مکان متصوّر نیست. این عمل حذف را می‌توان «تعمیم» نامید.

تعمیم، یعنی از میان برداشتن و نفی کردن و جوهر هنر می‌تواند همین «تعمیم» باشد. در هنر نقّاشی – که هنر تجسّمی است– زمان حذف می‌شود و تکیه و تأکید بر مکان است و این تعمیم است. هنر به فضیلت داشتن خصلت تعمیم، هنر است. موسیقی نیز به خاطر حذف مکان و تأکید بر زمان به مختصه و شاخصهٔ تعمیم دست پیدا می‌کند و این تعمیم، جنبهٔ هنری موسیقی را فراهم می‌سازد. موسیقی هنگامی که از حرکت منحصر زمانی خویش منحرف می‌شود، چیزی را از دست می‌دهد. موسیقی، در بُعد زمان ارزش دارد و نقّاشی در بُعد مکان. رمان دراماتیک در مکان محدود و در زمان آزاد است، به عکس رمان شخصیّت در زمان محدود و در مکان آزاد است و این ویژگی داستان و خصلت هنری آن است. (رک: میور، ۱۳۷۳: ۶۶–۶۷)

۲–۵. بن‌مایه دیگر ادبیات و داستان، اسلوب است. داستان «اسلوب» دارد و همین اسلوب نوع داستان را از دیگر انواع ادبی متمایز می‌سازد؛ اسلوب برای داستان یک شاخص است. بر مبنای شاخصهٔ اسلوب و بیان غیرمستقیم حوادث، می‌توان داستان را به عرصهٔ ادب کشاند. اسلوب و شیوهٔ بیان غیرمستقیم را در داستان «داش‌آکل» بخوبی می‌توان دید. رویارویی احساس و اندیشه را در داستان «داش‌آکل» به بیان داستانی می‌بینیم و این رویارویی در جهان داستان هدایت خلق می‌شود و تراژدی زندگی داش‌آکل را به نمایش می گذارد.

بنیاد داستان بر تخیّل استوار است و تخیّل موجود در داستان با «اسلوب» به وجود می‌آید. اگر داستانی به تعبیر ناتورالیست‌ها بُرشی از زندگی واقعی باشد، از این حیث که از صافی ذهن و تخیّل نویسنده گذشته، واقعیّت آن دستخوش تصرّف ودگرگونی می‌شود، زمان و فضای آن داستان، واقعی نیست. گفت‌وگوها و شیوه‌های شخصیّت‌پردازی و ترتیب آمدن و رفتنشان در صحنهٔ داستان و انتخاب عناصر داستانی دیگر، از خصوصیّات تخیّلی برخوردار است و تنها گزارش و مشاهده نیست. (رک: میر

صادقی، ۱۳۷۵: ۲۳ – ۲۴)

خیال یکی از بنیادها و بن‌مایه های اساسی برای داستان است. عاطفه جمال شناختی یا هنری، وقتی با داستان به مخاطب منتقل می‌شود، حتی اگر مخاطب بداند که با داستان و تخیل مواجه است، همچنان همذات پنداری می کند و با شخصیت داستان شریک می شود. عاطفه موجود در داستان، جنبه خیالین یا داستانی بودن کنش داستانی را تعدیل می‌کند؛ چرا که عاطفه‌ها باور بنیاداند؛ یعنی مبتنی بر اعتقادات و باورهای ما هستند واین عاطفه‌ها در جهان خارج از داستان وعالم واقع موجودند. فقط در فهم داستان نیست که تخیل ما دخالت دارد. خواندن و شنیدن هر روایتی، خواه داستانی باشد یا نباشد (مثلاً گزارش روزنامه) نیز اغلب مستلزم به کارگیری تخیل است" تفاوت میان اثر داستانی و اثر غیر داستانی در این است که باعث پدید آمدن این نوع خیال کردن می‌شود؛ اما سبب ایجاد باور به واقعی بودن آن‌چه خیال می‌کنیم، نمی‌گردد؛ در حالی که خصوصیت مهم اثر غیر داستانی این است که باور ایجاد می‌کند، خواه این خیال کردن را هم پدید بیاورد یا نیاورد.» (نیو، ۱۳۹۷: ۱۴۹ – ۱۵۰)

اگر داش‌آکل و کاکارستم و شهر شیراز با تمام صحنه‌ها و شخصیّت‌های زنده‌اش واقعیّت باشد، این واقعیّت، واقعیّتی است که از صافی خیال و ذهن هدایت گذشته و بر کاغذ به عنوان ادبیّات داستانی مکتوب نقش بسته است و با آنچه که در عینیّت وجود دارد یا داشته، متفاوت است. از این‌جاست که گفته‌اند تمام استعداد ادبیّات در خلق جهانی زبانی نهفته است. استفاده از نام شخصیّت‌های واقعی (در داستان) غالباً سبب می‌شود تصوّر کنیم متن وقایعنامهٔ ملّت‌ها و حوادث، واقعی است نه معجونی تخیّلی.

۲-۶. بازآفرینی، مولفه ادبی دیگر داستان است. داستان از جهت این‌که بازآفرینی است، ادبیّات است. شکل‌گرایان روس عقیده دارند که: «داستان نقل طبیعی حوادث خلاقّه است که داستان‌نویس، ترتیب واقعی آن را در روایت پیرنگ تغییر می‌دهد. بنا به نظر آن‌ها، داستان، توالی کامل و بنیانی حوادث است؛ همان‌طور که در نظم محتمل خود در طی زمان اتّفاق افتاده است یا باید اتّفاق بیفتد؛ در حالی‌که پیرنگ، انتخاب خاص و بازآفرینی حوادث است. داستان، چکیدهٔ مواد خام متصوّر از حوادث طبیعی است که داستان‌نویس برای به تحقّق رسانیدن نظم پیرنگ، حوادث را دوباره بازسازی می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۷۵: ۹۶ – ۹۷)

بنیادهای هنری داستان بسیار متعدد و متکثر است. هنر انسجام، به هم پیوستگی، ترکیب، بازآفرینی واقعیّت خارج، بیان غیرمستقیم واقعیّت و مهم‌تر، خلق طرح و تبدیل آن به داستان می‌تواند مثلا از «داش‌آکل»، «محلل»، «صورتک‌ها»، «چنار» و... ادبیّات بسازد.

۲-۷. ایجاد تحول ودگرگونی در مخاطب، از دیگر بن مایه‌ها ومولفه‌های ادبیات بویژه داستان است. داستان می تواند، سرچشمه و منشاء تحول در انسان گردد و همین بن مایه‌ای سخت ارزنده در هویت ادبی داستان است. «متون ادبی زمینه‌ای بسیار مساعد و منبعی پربار برای واکاوی و موشکافی در پیچیدگی‌های تأویلی ناشی از تجربهٔ بازشناخت فراهم می‌سازند. این متون به واسطهٔ توجه به جزئیات، از این قدرت یا ظرفیت برخوردارند که آگاهی مخاطب را از تراکم و تمایز زیست - جهان‌های خاص، از چسبندگی نفس‌های انسانی، بالا ببرند و در عین حال، متون مزبور قرابت‌های انتخابی و وابستگی‌های زاییدهٔ تخیل را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزانند و در نتیجه از معنای ظاهری یا قشری توصیف‌های جمعیت‌شناختی فراتر می‌روند. «ادبیات داستانی، علاوه بر این، به واسطهٔ ساختارهای بازشناسی منفی که ابهام فطری انسان‌ها و ناتوانی ایشان را در شفافیت محض در قبال خویشتن و دیگران نشان می‌دهند، می‌تواند محدودیت قوای شناختی بشر را به اثبات رساند. به بیان دیگر، عرصهٔ ادبیات به جای آنکه صرفاً امکان بروز تجربهٔ بازشناخت را در مخاطب تخریب یا واژگون بسازد، تصویرهای بی‌پایانی از آن به مثابهٔ روشی تجربی و مفهومی تحلیلی به مخاطب عرضه می‌دارد. تجربهٔ بازشناخت در مخاطب اثر ادبی، مستلزم یا متکی بر یک هستهٔ مرکزی ثابت و تغییرناپذیر از محتوای آن اثر نیست. ما انسان‌ها ابعادی از وجود خویش را از آن رو در آثار ادبی مشاهده نمی‌کنیم که این آثار معادن سرشاری از حقایق ازلی - ابدی دربارهٔ وضعیت هستی‌شناختی بشر هستند بلکه ... هر آنی از تجربهٔ بازشناخت در مخاطبان، محصول تعامل میان متون ادبی از یک سو و باورها، بیم‌ها و امیدهای خوانندگان آن متون از سوی دیگر است، به نحوی که بینش‌های اکتسابی از آثار ادبی با جابه‌جایی زمان و مکان، دستخوش تحولات عمیق می‌گردند.» (فلسکی،۱۳۹۴: صص ۶۵ و ۶۶)

۳- اما سؤال دوم مقاله: نقش ایماژها وتصاویر خیال در آفرینش نوع ادبی داستان و پیشرفت آن چه قدر است؟

عنصر خیال و تصویر، جوهر شعر و فصل ممیّز آن از نظم است که ارسطوآن را محاکات با لفظ می‌خواند. این صور عبارتند از: تشبیه و استعاره. در بین بلاغیان معاصر، کسانی، اسطوره، رمز یا سمبول، تمثیل، آرکی‌تایپ و... را نیز به مباحث علم بیان افزوده‌اند. حال اگر کلامی دارای این صورت‌های خیال باشد؛ «شعر» و اگر فاقد آن باشد؛ «نظم» تلقّی می‌شود.

برخی نثرها نیز که از آن‌ها به «نثر شاعرانه» تعبیر می‌شود، به واسطهٔ همین صورت‌های خیال و تفنّن‌های ادبی است. از تصویر یا صورت خیال، تعریف دقیقی به عمل نیامده است و آن را برخی از

صاحب‌نظران، مترادف ایماژ دانسته‌اند و در تعریفش گفته‌اند: خیال، جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است. چیزی است که از نیروی تخیّل حاصل می‌شود. خیال یا تصویر، حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است. خیال‌ها، واسطه‌های انتقال تجربه‌های عاطفی هستند. خیال یا تصویر، «تصرّف ذهن شاعر در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت یا طبیعت با طبیعت است. یعنی خیال و شیوهٔ تصرّف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیّات مادی و معنوی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۸)

«داستان اغلب به عنوان اثر ادبی سرشار از تخیل توصیف می‌شود - مؤلف مبتکر است، او شخصیت‌ها و وقایع را ابداع می‌کند. کاربردهای تخیلی زبان همان‌هایی هستند که سبک‌ها، معانی یا دلالت‌های جدید قابل توجهی را پدید می‌آورند.» (نیو، ۱۳۹۷: ۱۴۸)

نقش تصویر یا ایماژ در آفرینش جوهر شعر و مادهٔ آن، مورد اتّفاق صاحب‌نظران است؛ امّا در تعداد صورخیال، میان آنان اختلاف نظر است که این اختلاف گاه سبب شکستن مرز میان علوم بلاغی و لغزیدن برخی مباحث این علوم به حیطهٔ دیگری می‌شود. در خصوص حقیقت تصویر یا ایماژ و خیال، بحث و تحقیق بسیار شده است؛ اما حقیقت آن روشن نگردیده است. این‌که خیال چیست؟ چگونه آن را با ایماژ و تصویر مترادف بدانیم؟ و از سویی چون حقیقت تصویر و خیال روشن نیست، مباحثی چون مجاز و کنایه نیز به حوزهٔ بیان و مبحث تصویر راه یافته‌اند و فنونی چون مراعات نظیر، توصیف و اسناد که در آفرینش معنا و تصویر نقش برجسته دارند، از حوزهٔ بیان خارج شده‌اند. شعر که شاخهٔ بلند و پربرگ و بار ادبیّات است، جوهرش خیال و تصویر است. تصویری که خود نتیجهٔ دخل و تصرّف شاعر در جهان خارج و طبیعت است.

شاخهٔ تناور و بالیدهٔ دیگر ادب، نثر است که داستان با تمام فروع پربارش، از انواع و قالب‌های آن است. بحث تخیّل در داستان، کمی متفاوت با شعر است. در داستان نیز تخیّل و دخل و تصرّف ذهنی راوی و نویسنده وجود دارد؛ حتّی اگر داستان، برشی از واقعیّت خارج و گزارشی از حادثه یا حوادث زندگی اجتماعی باشد، از دستبرد خیال نویسنده و گزارشگر آن در امان نیست. همین که یک تجربه و واقعیّت عینی از منظر و نگاه و صافی ذهن داستان‌نویس می‌گذرد، دیگر آن واقعیّت خارجی صرف نیست؛ بلکه واقعیّتی است دست‌خورده و تصرّف یافته؛ از این حیث باید آن را واقعیّت مجازی دانست.

علل تقارن واقعیت و خیال در یک متن، ظریف‌تر و پیچیده‌تر از این‌هاست. «شلی[۱] در رسالهٔ دفاع از شعر عبارتی به یاد ماندنی دارد: «تصور کردن چیزی که می‌دانیم». تصور چیزی که می‌دانید راست است با تصور چیزی که به نادرستی آن واقفید، اساساً تفاوت ندارد. نویسنده، رویدادی واقعی را به شکل دراماتیک درمی‌آورد؛ شخصیت‌های به یادماندنی می‌آفریند؛ آن را در قالب روایتی جذاب عرضه می‌کند؛ ویژگی‌ها و جنبه‌های اصلی آن را سامان می‌دهد تا آن رویداد واقعی به هیات داستان درآید و ازین طریق، نویسنده برخی مضامین اخلاقی و بن‌مایه‌های عام را صورت‌بندی می‌کند. ... به این ترتیب، ما کتاب‌ها را نه به خاطر صدق و کذب روایت آن‌ها می‌خوانیم، بلکه دقیقاً به خاطر همین ویژگی‌های «ادبی.» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۱۵۲)

در واقع، داستان، درهم تنیدگی یک پارچهٔ گفتمان و فعالیتی را -که ما تحت عنوان بازیِ زبان می‌شناسیم-تا آن‌جا پیش می‌برد که نقیضه می‌شود؛ چرا که «واقعیت» خود آن چیزی نیست مگر فرافکنی زبان آن. «به گفتهٔ جی. هیلیس میلر، «ما از دنیا(ی داستان) فقط آن مقدار می‌دانیم که کلمات به ما می‌گویند»، به این معنا که اگر اتفاقی که در داستان می‌افتد، کاملاً برای‌مان روشن نباشد و تا آخر هم ندانیم چه شده است، همیشه در حکم رازی ناگشوده باقی خواهد ماند، ... دلیل این امر آن است که اتفاقی نیفتاده که بتوان آن را کشف کرد... در دنیای زبان خلاق یا خلاقیت کلمات، قِسمی جادو یا آرمان‌شهر وجود دارد که در آن واقعیت داستانی فقط در برابر زبان پاسخ‌گوست؛ آن هم به این دلیل که آن واقعیت فقط در زبان خلق می‌شود.» (همان: ۲۰۵)

اگر جوهر و ماهیّت ادبیّات را تخیّل و محاکات بدانیم و بارزترین نمود این محاکات را در لفظ و صورخیالی چون تشبیه و استعاره و کنایه و دیگر انواع خیال قلمداد کنیم، ماهیّت ادبی داستان را نمی‌توانیم براساس آن توجیه یا تعلیل و توصیف کنیم؛ «البته خیال‌پردازی و وانمود کردن، منحصر به داستان نیست، و لهذا نمی‌توان آن را شرط کافی برای تعریف داستان دانست.» (همان: ۱۵۸) چون در بسیاری از داستان‌ها -که در داستان بودن آن‌ها هیچ تردیدی نداریم-حتّی به یک مورد از صورخیال برنمی‌خوریم و اگر هم در داستانی به صورخیال متعدّد برخوریم، این صورت‌های خیال، تأثیری در آفرینش داستان و سریان جوهر ادبی داستان ندارند، درحالی‌که هم ادبیّاتند و هم داستان.

جهت یافتن پاسخ سؤال دوم، نگارنده بر آن شد تا تعدادی از داستان‌های معروف فارسی را از حیث

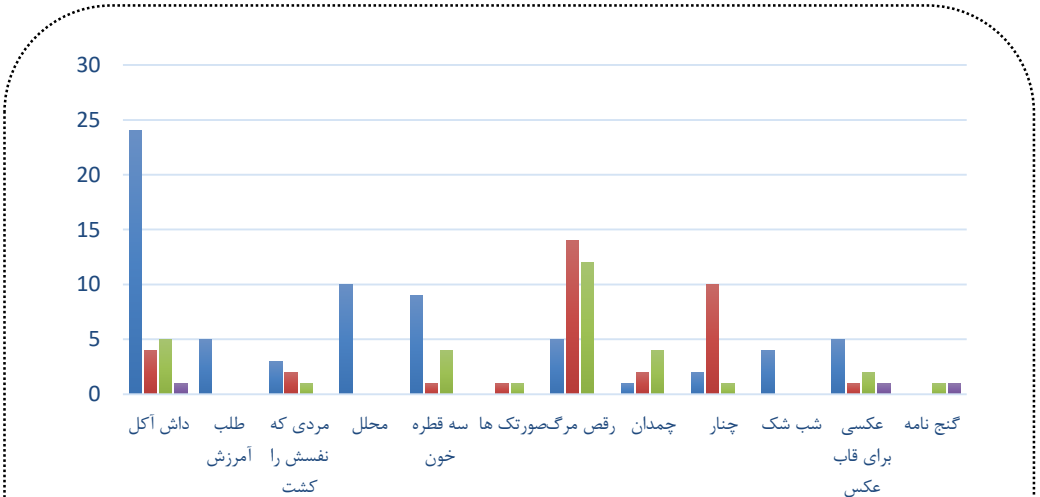
---

۱ Shelley

تعداد و نوع صورت‌های خیال بررسی کند و به کارکرد این تصاویر در تشکیل بن‌مایه و جوهرهٔ ادبی داستان پی ببرد. برای این منظور داستان‌های: «داش‌آکل»، «صورتک‌ها»، «سه قطره خون»، «طلب آمرزش»، «محلل» و «مردی که نفس را کشت» از صادق هدایت؛ «رقص مرگ»، «چمدان» و «سرباز سربی» از بزرگ علوی؛ «شب شک»، «چنار»، «گنج نامه» و «عکسی برای قاب عکس خالی من» از هوشنگ گلشیری، مورد بررسی قرار گرفتند و در این تحقیق و جست‌وجو تصاویر زیر با بسامد ذکر شده در مقابل هر یک به دست آمد:

جدول ۱.

داستان	تعداد کنایه	تعداد استعاره	تعداد تشبیه	تعداد مجاز
داش‌آکل	۲٤	٤	٥	۱
طلب آمرزش	٥	–	–	–
مردی که نفسش را کشت	۳	۲	۱	–
محلل	۱۰	–	–	–
سه قطره خون	۹	۱	٤	–
صورتک‌ها	–	۱	۱	–
رقص مرگ	٥	۱٤	۱۲	–
چمدان	۱	٥	٤	–
چنار	۲	۱۰	۱	–
شب شک	٤	–	–	–
عکسی برای قاب عکس خالی من	٥	۱	۲	۱
گنج نامه	–	–	۱	۱
جمع کل تصاویر	٦۸	۳۸	۳۱	۳



شکل ۱.

چنان‌که در جدول ملاحظه می‌شود، در مجموع ازمتن چند داستان، ۶۸ کنایه به دست آمده که بسامد آن از سایر تصاویر بیشتر است و تمامی این کنایات، کنایه‌های زبانی‌اند که در افواه مردم آن روزگاران، کاربرد داشته‌اند. ۳۸ استعاره، ۳۱ تشبیه و ۳ مجاز به دست آمده و تعداد مجموع تصاویر، ۱۴۰ است.

یکی از شیوه‌های بررسی نقش تصاویر خیال در آفرینش جوهر ادبی داستان‌های یاد شده، استفاده از فراینده حذف یا عکس است که با این عمل پیکرهٔ داستانی و جوهرهٔ ادبی داستان‌ها آسیب نمی‌بیند؛ به تعبیر بهتر، ادبیّت این داستان‌ها به عهدهٔ تصاویر یاد شده نیست. همچنین حذف این عناصر خیال، موجب اختلال روند داستان نمی‌گردد. این تصاویر در عرصهٔ فضاسازی، صحنه‌پردازی و زبان داستان تا حدودی نقش مؤثّر می‌توانند داشته باشند؛ ولی حذف آن‌ها نیز صحنه، فضا و زبان داستان را مختل نمی‌کند.

در بررسی تصاویر خیال داستان‌های یاد شده، تعداد تشبیه و استعاره در برخی آثار بزرگ علوی و گلشیری قابل توجّه است و در داستان‌های صادق هدایت بسامد این دو تصویر بسیار پایین و اندک است و به عکس، کنایه در آثار او جایگاه ویژه دارد.

در داستان «رقص مرگ» بزرگ علوی، بیشترین استعاره و تشبیه نسبت به آثار دیگر به کار رفته است که با نظر به حجم داستان، کارکرد این دو تصویر از لحاظ تقویت بنیهٔ ادبی و عاطفی کلّ اثر، چشمگیر نمی‌باشد. در داستان «چنار» گلشیری نیز استعاره، بسامد در خورتوجّهی دارد. در داستان‌های بزرگ علوی و گلشیری در مقایسه با داستان‌های هدایت، تصویر کنایه چندان جایگاهی ندارد.

صورت خیال استعاره، در داستان «رقص مرگ» بزرگ علوی و «چنار» گلشیری، نسبت به سایر داستان‌ها، کاربرد بیشتری دارد. در «رقص مرگ» و «داش‌آکل» و «چمدان»، تصویر تشبیه از نظر تعداد

و فرکانس، بیشتر از دیگر داستان‌هاست. این دو تصویر عمدتاً مربوط به عنصر صحنه و فضای داستان و خصوصاً عنصر توصیف داستان‌ها می‌باشد؛ که هم زبان این داستان‌ها را برجسته ساخته و هم صحنه و فضای گویا و روشن در داستان ایجاد کرده‌اند. جهت روشنی نقش تصویر تشبیه و استعاره در ساخت صحنه و فضای داستان و توصیف شخصیّت‌ها، به متن زیر از داستان «رقص مرگ» بزرگ علوی نظر می‌کنیم:

«زنگ صدایش مثل آهنگ سکهٔ نقره بود، موهای پرپشت بلندش تا روی شانه‌اش آویزان بود و از دو طرف گوشش مانند دو طرهٔ پیچ در پیچ به بلندی دست‌هایش تاب می‌خورد. چشم‌های کبودش مثل چشم گربه می‌درخشید. در عمرم دختری به این خوشگلی (مارگریتا) ندیده بودم. دهانش مانند غنچه گل بود که تازه می‌خواهد باز شود، عطر نزده بود، بزکی نداشت، لب‌هایش سرخ، گونه‌هایش باطراوت، پوستش مثل مخمل خواب‌دار بود...» (بزرگ علوی، ۱۳۸۱: ۱٤۱)

همچنین به کارگیری کنایات متعدّد در یک پاراگراف کوتاه از «سه قطره خون» هدایت، زبان آن را برجسته کرده است. برای مثال:

«با من خیلی گرم گرفته... می‌گوید... هرکسی که پیشانیش بلند باشد، اگر هم چیزی بارش نباشد، کارش می‌گیرد و اگر علّامهٔ دهر باشد و پیشانی نداشته باشد، به روز او می افتد.» (هدایت، ۱۳۸٤: ۲۸)

عناصر خیال در داستان، به عنصر داستانی «زبان» تعلّق دارد. زبان را راوی یا نویسندهٔ داستان اختیار می‌کند. زبان داستان، می‌تواند داستان یا نویسنده را از دیگر داستان‌ها و نویسندگان متمایز کند. نویسنده با قواعد دستوری یا صرف و نحو، زبان خود را برجسته می‌کند و در میانهٔ آن با به‌کارگیری تکنیک‌هایی چون استعاره، تمثیل، تشبیه، نماد، اسطوره، کنایه و... زبان خود را برجسته می‌سازد و با تکیه‌ای که بر روی هر یک از این عناصر خیال و آرایه‌ها خواهد داشت؛ زبانش، مثلاً نمادین، استعاری، موجز، توصیفی، کنایی و یا محاوره‌ای و... می‌شود. «دیوید لاج[۱] پیوند میان داستانی بودن و برجسته‌سازی را این‌گونه توضیح می‌دهد: متن ادبی یا به وضوح داستانی است یا می‌تواند به صورت داستانی خوانده شود، و... چیزی که چنین خوانشی را تحمیل یا ممکن می‌کند، سازمانِ ساختاریِ اجزاءِ تشکیل‌دهندهٔ متن، یا به عبارتی برجسته‌سازیِ نظام‌مند آن است. عبارت «یا می‌تواند به صورت داستانی

۱ David Lodge

خوانده شود» کوششی است برای گنجاندن مجموعه‌ای وسیع‌تر و عمومی‌تر از آثار [در زمرهٔ آثار ادبی] که «به وضوح داستانی» نیستند. ... لاج این فرض را مطرح می‌کند که مجموعه‌ای از آثار هستند که «به صورت بدیهی و متعارف» اثر ادبی به شمار می‌آیند و برجسته‌سازی را مستقیماً برای اهداف داستانی به کار می‌گیرند.» (لامارک، ۱۳۹۸: ۱۱۴ – ۱۱۵)

بیان و روایت توصیفی هدایت، در وصف ظاهر داش‌آکل، قهرمان مثبت و شخصیّت برجستهٔ داستان او، اعجاب‌انگیز است و زبان داستان و توصیف هدایت را متمایز از دیگر نویسندگان و زبان‌های داستانی می‌کند و به بهترین نحو، شخصیّت‌پردازی داستان را تقویت می‌کند؛ امّا این تأثیر به این مفهوم نیست که نبودش پیکرهٔ ادبی داستان را مختل وهویت ادبی آن را منتفی کند.

«داش‌آکل مردی سی و پنج ساله، تنومند ولی بدسیما بود. هرکسی دفعهٔ اول او را می‌دید، قیافه‌اش توی ذوق می‌زد... داش‌آکل قیافه نجیب و گیرنده‌ای داشت؛ چشم‌های میشی، ابروهای سیاه پرپشت، گونه‌های فراخ، بینی باریک با ریش و سبیل سیاه. ولی زخم‌ها کار او را خراب کرده بود. روی گونه‌ها و پیشانی او جای زخم قداره بود که بد جوش خورده بود و گوشت سرخ لای شیارهای صورتش برق می‌زد و از همه بدتر یکی از آن‌ها کنار چشم چپش را پایین کشیده بود.» (هدایت، ۱۳۸٤: ٦٠)

شاید این واقعیت بتواند، داستان را در زمره تصویر و ایماژ ببرد؛ از گذشته‌های بسیار دور داستان وحکایت، تمثیل تلقی می شدند و اکنون نیز بسیاری داستان را تمثیل می دانند؛ از این روی کل یک داستان، یک تصویر است؛ یک تمثیل است که بر ممثلی خارج وبیرون از خود دلالت می کند؛ درحالی که می تواند برخود نیز دلالت داشته باشد. با این نگاه کل داستان یک نشانه است؛ چراکه با حفظ معنا و مدلول اولیه بر معنا و مدلولی ثانوی دلالت می‌کند؛ اما بر بنیاد تشبیه و شباهت ادعایی که اساس تصویرسازی است.

هر یک از این داستان‌ها، می‌توانند بر چیزی غیر ازخود دلالت کنند. مثل استعاره‌ای که بر مشبّه محذوف دلالت می‌کند. از این نظر داستان می‌تواند در حکم یک نماد یا تمثیل باشد. اگر استعاره نوعی انتقال است. انتقال یک معنا از یک لفظ محذوف به لفظی دیگر؛ انتقال از مشبّه به مشبّه‌به و سپس احضار مشبّه از طریق یکسان انگاری مشبّه‌به و مشبّه، نماد هم می‌تواند نشان و دالی از یک حقیقت و معنای محذوف باشد؛ با این تفاوت که در استعاره، قرینهٔ صارفهٔ مشخّص ما را از معنای حقیقی واژه به سوی معنای مجازی و استعاری خاصّی سوق می‌دهد و استعاره در یک متن فقط بر یک مدلول ثانوی

(به عنوان نشانه) می‌تواند دلالت کند؛ امّا رمز، چون قرینه‌ای ندارد، می‌تواند بر مشبّه‌ها و مدلول‌های متعدّد دلالت کند و هم بر خودش؛ ازاین روی نماد، می‌تواند از بابی با کنایه یکی باشد و از جهتی با استعاره و از سویی دیگر برتر و متمایز از هر دوی آن‌ها.

داستان می‌تواند بر چیزی غیر از خودش دلالت کند؛ در حالی‌که بر خودش نیز اشاره ودلالت دارد. این جاست که داستان به یک نشانه و نماد یا تمثیل تبدیل می‌شود و کلّ داستان را می‌توان یک صورت خیال تصوّر قلمداد کرد و این همان واقعیّت مجازی است.

نلسون گودمن[۱] که برخلاف انتظار در میان فیلسوفان هنر جای دارد، معتقد است که همهٔ داستان‌ها کذب ادبی‌اند؛ گرچه ممکن است «مجازاً» حقیقت داشته باشند. نظر برتراند راسل[۲]هم بسیار شبیه نظر گودمن بود. در همین راستا، گرِگوری کِری با افلاطون هم‌داستان است که آثار داستانی نوعاً کذب‌اند؛ به این دلیل که، از نگاه او، صدق و کذب مسأله‌ای است مرتبط با معنا، نه قدرت؛ در نتیجه قدرت غیر ایجابی متنِ داستانی نمی‌تواند گزاره‌های داستانی را از چنین داوری‌هایی به دور نگه دارد. او همچنین باور دارد که ما «گزاره‌های داستانی را نه از سر تصادف، که از روی صرافت طبع، نمی‌پذیریم و مرادش این است که ما هنگام خواندن اثر، تصویر روشنی از کذب بودن آن‌ها در ذهن نداریم، اما اگر از ما می‌پرسیدند، بی‌شک اظهار می‌داشتیم که به آن‌ها باور نداریم. این حرف، نظیر مفهوم «تعلیق ناباوری» کالریج، القا کنندهٔ ماهیت برزخی عمل داستان‌خوانی است، که جایی میان ترفند و واقعیت متوقف شده است. (رک: ایگلتون، ۱۳۹۸: ۱۵۱)

اگر بتوانیم ادبیّات را عرصهٔ ظهور و حضور نشانه‌ها تلقّی و تعریف کنیم؛ ظهور و حضور نشانه‌ها در شعر، با صورخیال است که هرکدام از این صورت‌ها، مثل استعاره، رمز، تمثیل، تشبیه و... می‌توانند با حفظ مدلول اولی، بر مدلول ثانوی دلالت کنند و از این جهت یک نشانهٔ ادبی وانگیخته محسوب شوند. در داستان نیز کلّ داستان، می‌تواند با حفظ معنا و مدلول اولی خود، بر مدلولی ثانوی دلالت کند و نشانه تلقّی شود. هرکدام از این داستان‌ها، بنا به درون مایه یا مضمونی که دارند، ارزش ادبی پیدا می‌کنند. ارزش و اعتبار ادبی یک داستان، آن است که در کلّیّت تام خود، حکم یک دال زبانی را دارد. کلمه، یک فضای خیالینی را پیدا می‌کند که از رهگذر آن چیزی دیگر و معنایی دیگر، بازگفته

۱ Nelson Goodman

۲ Bertrand Russell

می‌شود؛ معنایی که خود مدلول این دال، داستان خیالی و یا واقعی است؛ اما مدلول ادبی داستان هم، مثل همهٔ مدلول‌ها در خود متن نیست، بلکه معنایی است که خواننده با حضور در فضای خیالین داستان، متن آن را بازمی‌آفریند. (رک: حقشناس، ۱۳۸۱ : ۴۵)

«ادبیات داستانی ... سعی‌اش بر آن است که خوانندگان را به سوءفهمی از وجود خویش به مثابهٔ افرادی هم‌شکل و مختار دچار سازد. روایت داستان و جمال‌شناسی واقعیت‌گرایی، عمیقاً در این فرایند سوءفهم نقش ایفا می‌کنند؛ زیرا بازشناخت با شخصیت‌های داستان یکی از سازوکارهای عمده‌ای است که به واسطهٔ آن، اعتقاد به واقعیت ذاتی افراد به ما القا می‌گردد. نقش نقد، واکاوی و بررسیدن این طرز روایت از نفسانیت است؛ انفعال سیاسی ممزوج با ساختار بازشناخت باید جای خود را به بازپرسی و بازشناسی بی‌پروا از مفهوم هویت بدهد.» (فلسکی، ۱۳۹۴: ۳۸)

۲. نتیجه

نتایج تحقیق و تحلیل حاضر آشکار کرد که:

جوهر ادبی داستان، صورت خیال نیست. یعنی یک داستان به صرف داشتن صورت‌های خیالی چون تشبیه، استعاره، کنایه و... ادبیّات نیست. یعنی آن چیزی که از شعر، ادبیّات می‌سازد؛ الزاما از داستان ادبیّات نمی‌آفریند و داستان، به صرف داشتن تصاویر خیال، داستان و نوع ادبی قلمداد نمی‌شود. داستان از این جهت که یک واقعیّت مجازی است، دربر دارندهٔ عواطف ناب انسانی است؛ کنش عاطفی ایجاد می کند؛ واژگانش کاربرد خاص دارند؛ اسلوب و عنصری چون تعمیم دارد، ادبیات است. بن‌مایه‌های ادبی داستان متمایز از جوهر ومولفه‌های ادبی شعرند؛ داستان نه از این جهت که بیانی تصویری و استعاری و یا سمبولیک است، ادبیات است. ایماژها و تصاویر، می‌توانند عنصر زبان داستان را متمایز سازند؛ اما داستان نمی‌سازند. این تصاویر با توجّه به نوع کارکردشان، در ساخت فضای داستان، صحنه و پردازش شخصیّت و عنصر توصیف داستان، نقش ایفا کنند. زیرا داستان‌های بسیاری هستندکه فاقد استعاره، تشبیه، کنایه، سمبول، تمثیل، اسطوره و... اند، اما یک داستان به معنای واقعی هستند. تصاویر خیال، در محدودهٔ عناصر یاد شده در بهبود روند داستان مؤثّر هستند.

کتابنامه

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۰). *زندگی و آثار هدایت*، چاپ اوّل، تهران: زوّار.

ارسطو (۱۳۶۹). *فنّ شعر*، ترجمهٔ عبدالحسین زرّین‌کوب، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

اسداللهی، الله‌شکر (۱۳۸۲). *مجموعه مقالات همایش بررسی نهضت رمان جدید*، چاپ اوّل، تبریز: دانشگاه تبریز.

اسکیلیز، اوله مارتین(۱۳۹۳). *درآمدی به فلسفه وادبیات*، ترجمهٔ ابوالفضل توکلی، چاپ اول، تهران: انتشارات بوکا.

ایگلتون، تری (۱۳۹۸). *رویداد ادبیات*، ترجمهٔ مشیت علایی، چاپ اوّل، تهران: لاهیتا.

بزرگ علوی، محمدعلی (۱۳۸۱). *چمدان*، چاپ دوم، تهران: نگاه.

بیر،گیلیان (بی‌تا). *رمانس*، ترجمه سودابه دقیقی، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

پرین، لورانس (۱۳۷۸). *ادبیّات داستانی*، ساختار، صدا و معنی، ترجمهٔ حسن سلیمانی و فهیمه اسماعیل‌زاده، چاپ اوّل، تهران: رهنما.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۸). *دلائل الاعجاز*، ترجمهٔ سیّد محمّد رادمنش، چاپ اوّل، مشهد: آستان قدس رضوی.

حاج مومن، حسام و صالح بک، مجید (۱۳۹۴).« ساختار نمودیابی ادبیت متون ادبی: رهیافت زیبایی شناسیک»، *مجله حکمت و فلسفه*، شماره۲ ص۳۷ -۶۸.

حداد، حسین.(۱۳۸۴). زیر و بم داستان، تهران: خانه کتاب.

حق‌شناس، علی محمد (۱۳۸۱ و ۱۳۸۲). «*مرزمیان زبان و ادبیّات» کتاب ماه (ادبیّات و فلسفه)*، شماره‌های ۶۵ و ۶۶.

داد، سیما (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران: مروارید.

رحیمی زنگنه، ابراهیم(۱۳۹۲).« ادبیات داستانی پیش از پیدایش خط»، *فصلنامه ادبیات داستانی*، سال اول شماره ۵، زمستان صفحه ۵۰-۳۷.

زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳). *نقد ادبی*، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۶۶). *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ سوم، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*، چاپ پنجم، تهران: آگه.

شیری، قهرمان (۱۳۸۲). *داستان نویسی*، چاپ اوّل، تهران: پایا.

صفوی، کوروش (۱۳۸۰). *از زبان‌شناسی به ادبیّات*، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

علوی، بزرگ(۱۳۹۱). *چمدان*، چاپ دوم،تهران: نگاه.

طاهری، حمید(۱۳۸۶). *نقش تصاویرخیال درآفرینش وپیشرفت نوع ادبی داستان* مجلهٔ علامه،شماره ۱۳.

فوستر، ادوارد مورگان(۱۳۸۴). *جنبه‌های عارفان*، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران: نگاه.

فصیح، اسماعیل (۱۳۸۳). *عشق و مرگ*، چاپ اوّل، تهران: آسیم.

فلسکی، ریتا (۱۳۹۴). *کارکردهای ادبی*، ترجمهٔ مهدی شفقتی، چاپ اوّل، تهران: آوند دانش.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). *نیمهٔ تاریک ماه* (داستان‌های کوتاه هوشنگ گلشیری)، چاپ اوّل، تهران: نیلوفر.

لامارک، پیتر (۱۳۹۸). *فلسفهٔ ادبیات*، ترجمهٔ میثم محمدامینی، چاپ سوم، تهران: فرهنگ نشر نو.

لوینسون، جرولد(۱۳۹۰). *مسائل کلی زیبایی شناختی(قسمت دوم)* ترجمه فریبرز مجیدی، چاپ اول، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثارهنری.

مستور، مصطفی (۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *ادبّیات داستانی*، چاپ سوم، تهران: سخن.

میرصادقی،جمال(۱۳۶۶)،*ادبیات داستانی*،چاپ اول،تهران.

میرصادقی، جمال (۱۳۷۵). *داستان و ادبّیات*، چاپ اوّل، تهران: نگاه.

میلر، جی هیلیس (۱۳۸۴). *دربارهٔ ادبّیات*، ترجمهٔ علی تقی‌زاده، چاپ اوّل، کرمانشاه: دانشگاه رازی.

میور، ادوین (۱۳۷۳). *ساختار رمان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ اوّل، تهران: علمی و فرهنگی.

نیو،کریستوفر(۱۳۹۷). *درآمدی به فلسفهٔ ادبیات*، ترجمهٔ علیرضا حسن‌پور و رقیه مرادی، چاپ اوّل، تهران: نقش و نگار.

هدایت، صادق (۱۳۸۴). *سه قطره خون*، چاپ اوّل، تهران: مجید.

یونسی، ابراهیم (۱۳۷۱). *هنر داستان نویسی*، چاپ ششم، تهران: نگاه.

References

Ariayanpour, Y. (2001). *Hedayat's life and works*, 1st edition, Tehran: Zovar Publications (In Persian)

Aristotle (1990). *The art of poetry*, Translated by; Abdul Hossein Zarrinkoob, 2nd edition, Tehran: Amir Kabir Publications (In Persian)

Asadollahi, A. (2003). *Proceedings of the New Novel Movement Review Conference*, 1st edition, Tabriz: Tabriz University Press. (In Persian)

Skilies, O. (2013). *An introduction to the philosophy of literature*, Translated by; Abolfazl Tavakoli, 1st edition, Tehran: Boka Publications. (In Persian)

Eagleton, T. (2018). *The event of literature*, Translated by; Moshit Alaei, 1st edition, Tehran: Lahita Publications. (In Persian)

Big Alavi, M. (2002). *Luggage*, 2nd edition, Tehran: Negah Publications. (In Persian)

Bir, Gilian (Beta), *Romance*, Soudabeh Dahiki translation, 3rd edition, Tehran: Markaz Publication Publishing. (In Persian)

Perrin, L. (1999). *Fictional literature, structure, sound and meaning*, Translated by; Hassan Soleimani and Fahime Ismailzadeh, first edition, Tehran: Rahnama .(In Persian)

Jurjani, A. (1989). *Dalai al-Ijaz, Translated by; Seyyed Mohammad Radmanesh*, 1st edition, Mashhad: Astan Quds Razavi. (In Persian)

Hadadm, H. (2005). The ups and downs of the story, Tehran: khaneh ketab (In Persian).

Zarreenkoob, A.(1994). *Literary criticism*, fifth edition, Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Dad, S. (1999). Glossary of Literary Criticism Terms, Mahtab. Publications (In Persian)

Shafi'i Kodekani, M. (1987). *Sorkhayal in Persian poetry*, third edition, Tehran: Aghaz Publications. (In Persian)

Shafi'i Kodekani, M (1997). *Music of poetry*, 5th edition, Tehran: Aghah Publication. (In Persian)

Shiri, H. (2012). *Storytelling*, 1st edition, Tehran: Paya Publications. (In Persian)

Safavi, K. (2001). *From Linguistics to Literature*, 2nd edition, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art . (In Persian)

Alavi, B. (2012) *Suitman*, second edition, Tehran: Negah Publications. (In Persian)

Foster, E. (2005), *Aspects of the mystics*, translated by Ebrahim Younesi, fifth edition, Tehran: Naghah. (In Persian)

Fasih, I (2004). *Love and death*, 1st edition, Tehran: Asim Publications. (In Persian)

Felsky, R. (2014). *Literary functions*, Translated by; Mehdi Shafghati, 1st edition, Tehran: Avand-e Danesh Publications. (In Persian)

Golshiri, H. (2010). *The Dark Half of the Month (Hoshang Golshiri's short stories)*, 1st edition, Tehran: Niloofar Publications. (In Persian)

Lamarck, P. (2018). *The philosophy of literature*, Translated by; Maisam Mohammad Amini, 3rd edition, Tehran: Farhang Nosh New Publishing House. (In Persian)

Levinson, G. (2013) *General aesthetic problems (part two)* translated by Fariborz Majidi, 1st edition, Tehran: Institute of Authoring, Translation and Publication of Works of Art. (In Persian)

Mastour, M. (2000). *Basics of short story*, 1st edition, Tehran: Markaz Publications. (In Persian)

Mirsadeghi, J. (1997). *Fictional literature*, 3rd edition, Tehran: Negah Publications. (In Persian)

Mirsadeghi, J. (1987) *fiction literature*, 1st edition, Tehran Publications (In Persian).

Mirsadeghi, J. (1996). *Fiction and literature*, first edition, Tehran: Negah Publications. (In Persian)

Miller, J. Hillis (2004). *About literature*, Translated by; Ali Taghizadeh, 1st edition, Kermanshah: Razi University. (In Persian)

Mayer, E. (1994). *The structure of the novel*, Translated by; Fereydoun Badrei, 1st edition, Tehran: Scientific and Cultural Publications.

New, Ch. (2017). *An introduction to the philosophy of literature*, Translated by; Alireza Hasanpour and Ruqieh Moradi, 1st edition, Tehran: Naqsh va Negar Publications (In Persian)

Hedayat, S. (2004). *Three drops of blood*, 1st edition, Tehran: Majid Publications. (In Persian)

Yonsi, Ibrahim (1992). *Art of story writing*, 6th edition, Tehran: Negah Publications. (In Persian)

Ebrahim Rahimi, Z. (2013). *Fictional literature before the appearance of line*, Fiction Literature Quarterly, 1(5), pp. 37-50. (In Persian)

Haqshanas, A. (2002 and 2003). *The Enigmas of Language and Literature* Book of the Month (Literature and Philosophy), numbers 65 and 66. (In Persian).

Haj Momen, H. & Saleh, M. (2014) *Structure of Literary Representation of Literary Texts: Aesthetic Approach*, Hikmat and Philosophy Magazine, No. 2, pp. 68-37. (In Persian)

Taheri, Hamid (2007). *The role of imaginary images in the creation and development of the literary genre of the story*, Allameh magazine, No. 13. (In Persian)