فابیولا و سیوژت؛ تعاریف، نقدها و کارکردها

علیرضا محمدی کله‌سر *
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*. س ۱۲. ش ۴۵. بهار ۱۳۹۷(صص ۱۵۳-۱۷۹)

چکیده

هدف مقالهٔ حاضر تحلیل الگوهای دوتایی روایت، به‌ویژه دو اصطلاح مهم فرمالیستیِ فابیولا و سیوژت، است. در این نوشتار، پس از نگاهی به تعاریف اولیه و تحلیل نقدهایی که روش-شناسی این الگوها را هدف گرفته‌اند، کارکردهای فابیولا و سیوژت در نقد داستان برشمرده شده‌اند. چهار موضوعِ «موهوم و دست‌نیافتنی بودن فابیولا»، «بی‌توجهی به بافت اجتماعی روایت»، «تردید در تقدم فابیولا» و «تردید در فابیولا به‌عنوان مادّهٔ خام روایت» مهم‌ترین محورهای نقدهایی هستند که بر فابیولا و سیوژت و الگوهای مشابه وارد شده‌اند. باوجود این انتقادات، توجه به الگوی فابیولا/ سیوژت و تفاوت‌های آن با الگوهایی مشابه، همچون داستان پایه/ گفتمان، در نقد داستان کارکردهایی مفید به‌همراه دارد. توجه به متون منفرد ادبی، پرورش خلاقیت منتقد در کشف شگردهای ادبی و تقویت جنبه‌های ادبی نقد داستان مهم‌ترین کارکردهای عملی این مفاهیم فرمالیستی هستند. بازاندیشی در این میراث فرمالیستی می‌تواند رشد خلاقیت در نقدهای دانشگاهی ادبیات فارسی را درپی داشته باشد.

واژه‌های کلیدی: فابیولا، سیوژت، روایت، آشنایی‌زدایی، داستان پایه، گفتمان.

---

* نویسندهٔ مسئول: a.mohammadi344@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۸/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۴/۲

www.SID.ir

۱. مقدمه

ارائهٔ روش‌ها و مفاهیم نو برای تحلیل فرمال متون روایی یکی از دستاوردهای فرمالیست‌های روس بوده است. در این میان، تمایز میان دو اصطلاح فابیولا[۱] و سیوژت[۲] را یکی از مهم‌ترین میراث‌های آنان باید دانست. این میراث هم در سنت فرمالیستی موجب برآمدن مفاهیم، اصطلاحات و شیوه‌هایی برای تحلیل روایت شد و هم تأثیراتی آشکار در روایت‌شناسی ساختارگرا برجای گذاشت. بخش مهمی از نظریه‌پردازی‌های پراکندهٔ فرمالیست‌ها در حوزهٔ روایت و همچنین تحلیل‌های عملی آن‌ها بر متون منفرد ادبی، بر همین تقابل نظری تکیه داشته است. الگوی ساختاری مبتنی بر تقابل میان داستان پایه[۳] و گفتمان[۴] در کنار الگوهای مشابه دوتایی یا سه‌تایی ارائه‌شده از سوی افرادی همچون ژنت (۱۹۸۰)، ریمون کنان (۱۳۸۷) و بال (۱۹۹۷)، به‌رغم برخی تفاوت‌ها با الگوی فرمالیستی، همواره ادامه یا نسخه‌های متفاوتی از همان تقابل فابیولا و سیوژت محسوب شده‌اند.

باوجود اهمیت و تأثیرات گستردهٔ تقابل فابیولا و سیوژت در نظریه‌های روایت، از اواخر دههٔ ۱۹۷۰م و با رواج رویکردهای مختلف در مطالعات روایت‌شناختی، انتقاداتی نیز به این مفاهیم و مفاهیم همسو با آن طرح شد که معرفی و تحلیل آن‌ها به فهم بهتر تلاش‌های فرمالیست‌ها یاری می‌رساند. در مقالهٔ حاضر، ضمن مرور اصلی‌ترین تعاریف نظریه‌پردازان فرمالیست از این اصطلاحات و مقایسهٔ آن‌ها با اصطلاحات هم‌ارز در روایت‌شناسی ساختارگرا، به تحلیل مهم‌ترین و جدی‌ترین نقدها در این زمینه خواهیم پرداخت. در پایان نیز به مهم‌ترین پیامدهای این تقابل فرمالیستی در نقد و تحلیل ادبیات داستانی نگاهی خواهیم افکند.

پژوهش‌های منتشرشده دربارهٔ روایت‌شناسی فرمالیستی و تقابل فابیولا و سیوژت در حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی، اغلب بر ارائهٔ تعاریف این اصطلاحات یا یافتن و دسته‌بندی نمونه‌ها و شواهدی از میان متون داستانی تکیه داشته‌اند (قاسمی‌پور و رضایی دشت‌ارژنه، ۱۳۸۹؛ بخشی، تشکری و قاسمی‌پور، ۱۳۹۶؛ موسوی،[۵] ۱۳۹۳). به همین دلایل، گذشته از راهیابی اشکالاتی به برخی از این پژوهش‌ها،[۶] در اغلب آن‌ها چندان تلاشی نیز درجهت نگاه انتقادی به این اصطلاحات و تحلیل یا بسط امکانات

www.SID.ir

نظری نهفته در آن‌ها صورت نگرفته و به تقلیل ابزار مورد نظر فرمالیست‌ها به آشناترین عناصر داستان بسنده شده است.

۲. مرور تعاریف

فابیولا و سیوژت، پیش و بیش از همه، در مقالات دو تن از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان روس، ویکتور شکلوفسکی و بوریس توماشوفسکی معرفی شدند. نگاه اینان به فابیولا و سیوژت بیش از آنکه بر تعریف و شفاف‌سازی این اصطلاحات متمرکز باشد، بر کاربردهای آن‌ها ـ هم در بررسی متن ادبی و هم در زایش دیگر مفاهیم و اصطلاحات فرمالیستی ـ متمرکز بوده است. به همین دلیل در آثار ایشان تعاریفی روشن و حتی یکسان از فابیولا و سیوژت نمی‌توان یافت. به هر روی، همین تعاریف پراکنده به‌همراه نمونه‌هایی از کاربردهای عملی آن‌ها در بررسی متون منفرد آغازی بود تا این دو اصطلاح و منطق نهفته در تقابل میان آن‌ها به بنیاد روایت‌شناسی فرمالیستی ـ و بعدها ساختارگرا ـ تبدیل شوند.

شکلوفسکی هنگام بحث از مؤلفه‌های سبکیِ روایت، سیوژت را برسازندهٔ سبک نویسنده در یک روایت خاص معرفی و در تعریفی کوتاه و گذرا، آن را در تقابل با فابیولا تعریف می‌کند: «فابیولا چیزی نیست جز مادّهٔ اولیه برای سیوژت» (Shklovsky, 1990: 170). در این تعریف کوتاه و تاحدی مبهم، چند نکته را باید درنظر گرفت:

۱. از اینکه فابیولا «مادّهٔ اولیه» برای روایت است، می‌توان دریافت که سیوژت عبارت است از سازمان‌دهی، ساخت و چگونگی حضور این مادّهٔ اولیه در اثر هنری. به عبارت دیگر، مفهوم سیوژت را می‌توان «ساختمان یک ابژه» (همان، ۴۶) دانست؛ ساختمانی که عبارت است از چگونگی حضور آن ابژه یا مادّهٔ اولیه در اثر ادبی. در همین راستا، شکلوفسکی قطعاتی از دو نامهٔ لئو تولستوی را نقل می‌کند که در هر دوی آن‌ها تولستوی مادّهٔ اولیهٔ (در معانی‌ای همچون فکر مسلط بر اثر، مضمون، کیستی و چیستی شخصیت و...) رمان را فاقد اهمیت و نحوهٔ سامان‌دهی به آن (نیاز متن و نویسنده به ایجاد انسجام و ارتباط میان بخش‌های مختلف رمان، وجوه غیرمعنایی کلمات، ذات پیچیده و پایان‌ناپذیر هنر و...) را مهم دانسته است.

www.SID.ir

۲. اگرچه شکلوفسکی (1973: 53-57) گاه از ابزارها و شیوه‌هایی برای شکل‌گیری سیوژت نام می‌برد، از دید وی و دیگر فرمالیست‌ها، ابزارها و شیوه‌های موجود برای شکل‌گیری سیوژت محدود به تعدادی معیّن نیست و اتفاقاً یکی از رسالت‌های فرمالیست‌ها معرفی و کشف راهکارهای ابداعی نویسندگان بوده است؛ چیزیی که جز با تحلیل متون منفرد به‌دست نمی‌آید.

۳. سیوژت در این معنا، با مفاهیم اصلی فرمالیستی همچون فرم، آشنایی‌زدایی و جایگزینی فرم‌های خودکارشده با فرم‌های نو مرتبط می‌شود (Schmid, 2010: 177).

توماشوفسکی نیز مجموعهٔ «رویدادهای به‌هم‌پیوسته [را] که در طول اثر از آن باخبر می‌شویم» فابیولا می‌نامد. وی درمقابل سیوژت را نیز «برساخته از همان رویدادها» می‌داند، ولی با رعایت ترتیبی که در اثر آمده است (توماشوفسکی، ۱۳۸۵: ۲۹۸). تعریف توماشوفسکی تفاوت‌هایی با شکلوفسکی دارد که چندان به موضوع مقالهٔ حاضر مربوط نمی‌شود؛ ازجمله اینکه توماشوفسکی به‌طور ضمنی و احتمالاً ناآگاهانه، فابیولا را محصول خوانش اثر از سوی خواننده می‌داند؛ ولی شکلوفسکی آن را خمیرمایه‌ای می‌خواند در دست نویسنده برای خلق روایت. اما درعمل توماشوفسکی نیز با تأکید بر عواملی همچون انواع انگیزش، درون‌مایه و بن‌مایه (همان، ۳۰۰ـ۳۳۱) درپی معرفی و کشف راهکارهایی است که سیوژت از طریق آن‌ها آفریده می‌شود. این نکته نشان می‌دهد برای فرمالیست‌ها و نقد فرمالیستی مورد نظر آنان سیوژت از اهمیتی بیش از فابیولا برخوردار بوده است.

۳. نقدها

تقسیم‌بندی دوتایی فرمالیست‌ها و ساختارگرایان، اگرچه هنوز هم در کانون برخی نظریه‌ها و مباحث نظری در حوزهٔ روایت قرار دارد، نقدهایی جدی نیز درپی داشته است؛ چنان‌که می‌توان گفت بسیاری از الگوها و نظریه‌های بعدی در حوزهٔ روایت نتیجهٔ همین نقدها و اصلاح الگوهای پیشین است. البته در این میان هستند منتقدانی که با انتقاد از دوگانه‌هایی چون فابیولا و سیوژت، اساساً این نگاه به روایت را بی‌فایده می‌دانند و بر لزوم تغییر اهداف روایت‌شناسی تأکید می‌کنند (Smith, 1980: 230).

www.SID.ir

پیش از معرفی و تحلیل مهم‌ترین نقدها، یادآوری چند نکته ضروری است: نخست اینکه، دسته‌ای از منتقدان این الگوها و تقسیم‌بندی‌های روایی کسانی هستند که به‌طور بنیادین با نگاه و رویکرد فرمالیستی و ساختارگرایانه به ادبیات مخالف‌اند. بنیان این مخالفت نیز به بیگانگی رویکردهای صوری با زمینه‌های انسانی و اجتماعی و روانی شکل‌گیری و فهم ادبیات بازمی‌گردد. پس این منتقدان اگر نقدی بر مقولاتی همچون فابیولا و سیوژت (یا داستان پایه و گفتمان) دارند، از زاویهٔ مخالفتی بنیادین با نگاه فرمی و ساختاری است. در پژوهش حاضر، از این نقدها چشم‌پوشی شده است. دوم اینکه، بسیاری از این نقدها ظاهراً بیش از آنکه بر مفاهیم فرمالیستی فابیولا و سیوژت متمرکز باشند، مقولاتی مانند داستان پایه/ گفتمان در نگاه کسانی همچون چتمن و تودورف و یا سه‌گانهٔ داستان/ گفتمان/ روایت نزد ژنت را نشانه رفته‌اند. اما باید توجه کرد که اولاً، بسیاری از نظریه‌پردازان تمام این الگوها را از یک سنخ، ولی با صورت‌بندی‌هایی متفاوت می‌دانند (Chatman, 1978: 19-20)؛ ثانیاً، خودِ این منتقدان نیز برای جداسازی این مقولات و الگوها از یکدیگر تلاشی هرچند ضمنی نکرده‌اند؛ ثالثاً، در مقدمهٔ تمام نقدهای مورد نظر نوشتار حاضر بر همسو بودن همهٔ این الگوهای دوتایی و سه‌تایی تأکید شده است. بنابراین ما نیز در پژوهش حاضر ـ همسو با منتقدانی که از آن‌ها نام برده خواهد شد ـ هدف این نقدها را هم بر فابیولا/ سیوژت و هم بر داستان پایه/ گفتمان به‌طور نسبتاً یکسان درنظر خواهیم گرفت. با توجه به مطالب گفته‌شده، مهم‌ترین نقدهای وارد بر این الگوی دوتایی را در چهار شاخهٔ اصلی پی خواهیم گرفت:

۳ـ۱. فابیولا؛ موجودیتی موهوم

یکی از مهم‌ترین و تندوتیزترین نقدهای وارد بر مدل‌های دوتایی روایت نه‌تنها لزوم روش‌شناختی و منطقی این مدل را مورد تردید قرار می‌دهد، بلکه به‌طور کلی مفهومی همچون فابیولا یا داستان پایه را موهوم، غیرواقعی و تصورناپذیر می‌پندارد که «برملاکنندهٔ رگهٔ ماندگار و سمجی از افلاطون‌گراییِ خام است و توسل مدام به آن، هم از لحاظ منطقی قابل تردید است و هم از حیث روش‌شناختی گمراه‌کننده»

www.SID.ir

(Smith, 1980: 213).[۷] انتقاد اصلی اسمیت در این مقاله متوجه دلایلی است که روایت‌شناسانی همچون سیمور چتمن برای توجیه مدل دوتایی خود اقامه می‌کنند. یکی از مهم‌ترین دلایل آن‌ها عبارت است از تفاوت موجود میان سامان‌دهی زمان در داستان پایه و گفتمان. روایت‌شناسان از اینکه طول و ترتیب وقایع روایت‌شده با آنچه در واقع رخ داده، متفاوت است، نتیجه گرفته‌اند که وجود لایه‌ای زیرین (فابیولا یا داستان پایه) در هر روایت را باید فرضی ضروری دانست. این درحالی است که اسمیت با رد کردن این دلایل، لزوم وجود لایه‌ای زیرین همچون فابیولا را نمی‌پذیرد و آن را امری موهوم می‌داند. مثلاً وی در بحث از تفاوت میان عنصر زمان در سطوح مورد نظر روایت‌شناسان، با مقایسهٔ روایت‌های ابتدایی، عامیانه و شفاهی با روایت‌ها و رمان‌های مدرن و همچنین با توجه به ویژگی‌های ذاتی زبان به‌عنوان رسانه‌ای روایی، ادعا می‌کند که تطبیق کامل زمانِ آنچه رخ داده با آنچه روایت شده، حتی در ساده‌ترین گزارش‌های روایی، غیرممکن و یا دست‌کم دشوار است. نشانه‌شناسان فیلم و داستان نیز به این نکته در مقایسهٔ رسانه‌های روایی اشاره کرده[۸] و روایت‌شناسانی مثل چتمن (1978: 96-106) نیز به‌طور ضمنی و در قالب نمونه‌ها و مثال‌ها آن را مورد توجه قرار داده‌اند. اما تفاوت اینجاست که چتمن این اختلاف امکانات ذاتی رسانه‌ها در بازنمایی مقولاتی همچون زمان روایی را دلیلی می‌داند بر لزوم تعریف لایه‌ای زیرین برای روایت (فابیولا یا داستان پایه)؛ درحالی که اسمیت از همین اختلاف و تفاوت نتیجه می‌گیرد که عنصری به‌نام فابیولا یا داستان پایه امری است موهوم؛ یعنی همین ویژگی‌های ذاتی زبان حکم می‌کنند که بازنمایی ناهمگون زمان در متن روایی نه یک استثنا، بلکه قانونی باشد که نویسندگان تنها با خودآگاهی کامل و با دشواری می‌توانند از آن تخطی کنند (Smith, 1980: 227-228).

بنابراین فابیولا به‌معنای روایتی مستقل، پیشین و مطابق با زمان طبیعی، روایتی است «دست‌نخورده، تجسدنیافته، بیان‌نشده، به‌تصویر کشیده‌نشده، نوشته‌نشده و گفته‌نشده [که] ظاهراً باید داستانی باشد که قلمروی هستی‌شناختی بسیار ممتازی از یک هستی ناب را اشغال کرده است» (همان، ۲۱۶). این همان «رگهٔ ماندگار و سمجی از

www.SID.ir

افلاطون‌گرایی خام» است که به‌باور اسمیت، مبنای چنین الگوهایی در مطالعات روایی است.

در اینجا شاید این سؤال به ذهن خطور کند که نویسندهٔ داستان بالاخره مجموعه‌ای از رویدادهای واقعی یا خیالی و فرضی در ذهن دارد که متن داستانی خود را براساس آن‌ها شکل می‌دهد؛ آیا همین مجموعه را نمی‌توان نمودی از ساختار و سطح زیرین و پایهٔ روایت دانست؟ اسمیت در پاسخ به این پرسش تصریح می‌کند که اولاً، دلیلی وجود ندارد که این مجموعهٔ رویدادهای فرضی را روایتی مستقل و پیش از روایت اصلی بدانیم؛ ثانیاً، این مجموعهٔ رویدادها به‌خودی‌خود روایی نیستند؛ بلکه در همان فرایند روایتگری، شکل روایی خود را می‌یابند، نه در وضعیتی مستقل و ازپیش‌موجود.[۹] بنابراین غیر از روایت‌های تاریخی (که برمبنای واقعه‌ای تاریخی و ازپیش‌موجود بیان می‌شوند) و روایت‌های بازگویی‌شده (که رونوشت، اقتباس یا خلاصه‌ای از داستانی خاص هستند) نمی‌توان برای وجود سطح زیرین روایت (فابیولا/ داستان پایه) دلیلی قانع‌کننده و حتی الزامی منطقی و روش‌شناختی یافت (همان، ۲۲۸ـ۲۲۹).

۳ـ۲. بی‌توجهی به زمینهٔ روایت

یکی از انتقادات گسترده علیه ساختارگرایی، چشم‌پوشی آن از بافت اجتماعی و فرهنگی شکل‌گیری و خوانش متون است؛ چشم‌پوشی‌ای که موجب نگاهی انتزاعی، غیرواقعی و ضدانسان‌گرایانه به ادبیات و زبان شده است.[۱۰] البته چنان‌که پیش‌تر گفته شد، این انتقادات کلی علیه ساختارگرایی خارج از بحث و توجه مقالهٔ حاضر است؛ ولی اشاره به یکی دیگر از وجوه نقد اسمیت بر الگوی دوتایی روایت که بر همین نقد کلی ساختارگرایی مبتنی است، بی‌فایده نخواهد بود. نکتهٔ مهم در این بخش آن است که اسمیت به‌خوبی توانسته بی‌توجهی ساختارگرایی به زمینه‌های روایت را به‌طور خاص به ایرادی بنیادین در الگوی دوتایی روایت پیوند بزند. وی استدلال‌های خود را با این یادآوری آغاز می‌کند که روایت‌شناسان وجود نسخه‌های مختلف از روایتی واحد را دلیلی می‌دانند بر لزوم توجه به الگوی دوتایی روایت. اسمیت با نادرست و

www.SID.ir

غیرمنطقی خواندن این فرض، استدلال‌هایی علیه الگوی دوتایی روایت اقامه می‌کند که آن‌ها را در سه محور اصلی زیر می‌توان خلاصه کرد:

۱. نسخه‌های موجود از یک روایت «چیزهایی انتزاعی، موهوم یا فرعی» نیستند که بتوان یک یا چند مورد از آن‌ها را بنیادی‌تر، عمیق‌تر یا پیشین‌تر از دیگران دانست؛ بلکه همهٔ آن‌ها بازگویی‌ها و نسخه‌هایی «آشکار، مادی و خاص از آن روایت‌ها هستند که مثل همهٔ نسخه‌ها توسط فردی خاص، در موقعیتی خاص، برای هدفی خاص و برطبق مجموعه‌ای از اصول ذی‌ربط ساخته شده‌اند» (همان، ۲۱۸). توجه به زمینه‌ها، انگیزه‌ها و اهداف فردی و جمعی برای خلق نسخه‌های مختلف یک روایت، لزوم توسل به الگوهای دوتایی روایت را با تردید مواجه می‌کند. هرآنچه ما به‌عنوان طرح یا ساختار اصلی، زیرین، پیشین یا بنیادین در یک یا مجموعه‌ای از روایت‌ها درنظر بگیریم، خود محصول موقعیتی آشکار و انضمامی از تولید روایی است؛ همچون سایر نسخه‌های آن روایت.

۲. نسخه‌ها یا ترجمان‌هایی که به‌عنوان سطح زیرین، زیرساخت، فابیولا یا داستان پایه می‌خوانیم، فقط همان‌هایی نیستند که نویسندگان از ابتدا به این صورت ساخته‌اند (مثل آنچه در بخش پیشین درمورد روایت‌های بازگویی‌شده و روایت‌های تاریخی گفتیم)؛ بلکه در این میان از نقش و عملکرد افرادی دیگر نیز نباید چشم پوشید: نخست، پژوهندگان ادبیات و داستان‌های عامیانه و دینی که روایت‌ها را نمی‌سازند، بلکه روایت‌های پراکنده و ظاهراً متفاوت موجود را «به این صورت شناسایی و طبقه‌بندی می‌کنند» (همان، ۲۲۰). در این موارد آیا نمی‌توان گفت با تغییر اهداف آنان، نوع «شناسایی و طبقه‌بندی» و درنتیجه نوع ارتباط نسخه‌های روایی با یکدیگر و درنهایت نوع فابیولا یا داستان پایهٔ یافته‌شده نیز تغییر خواهد کرد؟ فراموشی این موارد نتیجهٔ بی‌توجهی به بافت روایت‌هاست؛ چنان‌که فرمالیست‌هایی همچون توماشوفسکی (۱۳۸۵: ۲۹۸ـ۳۱۳) نیز در بحث از نام‌گذاری بن‌مایه‌ها چنان وانمود می‌کنند که گویی از مواردی عینی و مستقل از بافت سخن می‌گویند. دوم، کسانی که آن داستان خاص را به‌صورتی «درک و تفسیر می‌کنند» که مشابه داستان یا داستان‌های دیگر تلقی شود (Smith, 1980: 220). هرگاه ما تفسیر و فهمی یکسان از چند متن روایی به‌دست

www.SID.ir

دهیم، لاجرم آن متون را در یک دسته قرار داده و به عبارت دیگر، دارای یک زیرساخت روایی پنداشته‌ایم. در ادبیات فارسی نیز، نمونه‌های زیادی می‌توان یافت که در آن‌ها همسو دانستن برخی حکایت‌های کهن از سوی نویسندگان یا شارحان آن حکایت‌ها، نتیجهٔ تفسیر آن داستان‌ها بوده است. مثلاً افزون‌بر نمونه‌های فراوان ارائهٔ داستان‌های موازی در *مثنوی* مولوی، ادعای وجود الگو یا زیرساختی واحد برای داستان‌های یوسف (ع)، آدم (ع) و روستایی و شهری در یکی از تفاسیر *مثنوی* (بخشی، ۱۳۸۶) را می‌توان از همین سنخ دانست.

۳. اینکه بسیاری از خوانندگان یک داستان را به یک شکل (یا تاحدی شبیه هم) خلاصه می‌کنند، بیش از آنکه نشان‌دهندهٔ وجود یا لزوم توجه به الگوی دوتایی روایت باشد، ناظر به این موارد است: شباهت تجربه‌های شخصی از نقل‌های مکرر آن داستان، شباهت میان قراردادها و شیوه‌های سخن گفتن دربارهٔ داستانی خاص، و شباهت میان شرایط، ویژگی‌ها و محدودیت‌هایی که ما در خلاصه کردن داستان عادت داریم بر آن‌ها تأکید کنیم و به آن‌ها واکنش نشان دهیم (Smith, 1980: 217). روشن است که اسمیت در اینجا بیش از توجه به ویژگی‌های عینی روایت، بر شرایط، ویژگی‌ها و فرایند فهم و خلاصه‌سازی روایت نظر دارد. این تغییر نگرش ـ که اتفاقاً یکی از مهم‌ترین عوامل تغییر اهداف روایت‌شناسی به‌سوی حوزه‌های میان‌رشته‌ای همچون مطالعات شناختی در دهه‌های اخیر بوده است (محمدی کله‌سر، ۱۳۹۴: ۱۳ـ۱۶) ـ اسمیت را برآن داشته تا از لزوم تغییر نگرش و آرمان‌های روایت‌شناسی و درنظر گرفتن آن به‌عنوان کنشی کلامی و با زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی سخن بگوید (Smith, 1980: 228-236).

استدلال‌های اسمیت، به‌رغم ظاهری متفاوت، بر توجه به زمینه‌های شکل‌گیری روایت‌ها ازجمله اهداف، انگیزه‌ها و الگوهای ذهنی تأکید دارند. این زمینه‌ها با تبدیل کردن هر متن روایی به روایتی مستقل و خودبسنده و زمینه‌مند و نه لزوماً نسخه‌ای از روایتی دیگر، موجب می‌شوند تا مقوله‌ای مستقل با نام‌هایی همچون داستان پایه یا فابیولا بی‌اهمیت و حتی گمراه‌کننده جلوه کند.

www.SID.ir

۳ـ۳. تقدم و تأخر فابیولا

جاناتان کالر ضمن مرور نقش حیاتی تقابل فابیولا و سیوژت و تقابل‌های همسان و همسو با آن، به معرفی منطق دوگانه‌ای در روایت می‌پردازد که می‌تواند رابطهٔ میان دو سوی این تقابل‌ها را واژگون کند. وی با پذیرش ضمنی وجود سطحی زیرین یا فابیولا، نگاه انتقادی خود را متوجه باور به تقدم بی‌چون‌وچرای آن بر سیوژت (یا گفتمان) می‌کند. رویکرد ساختارشکنانهٔ کالر در اینجا همچون دیگر نمونه‌های مشابه در حوزهٔ پساساختارگرایی، به‌ویژه ساختارشکنی، درپی برانداختن نظام‌های سلسله‌مراتبی تثبیت‌شده از طریق افشای تناقضات و شکاف‌های موجود در این نظام‌هاست.

اسطورهٔ اُدیپ و شرح یکی از بیماران فروید معروف به مرد گُرگی[۱۱] دو متنی هستند که کالر برای نقد خود از آن‌ها بهره می‌گیرد. روش کار وی بدین صورت است که عناصر سازندهٔ فابیولا را از دل این داستان‌ها بیرون می‌کشد و نشان می‌دهد که تمام آن چیزی که ما از داستان می‌فهمیم (نه‌تنها رابطهٔ میان رویدادها، بلکه حتی برخی از رویدادهای عینی) به‌طور ملموس در فابیولا نیامده‌اند؛ مثلاً اگر رویدادهای اصلی تشکیل‌دهندهٔ فابیولا (داستان پایه) را از داستان اُدیپ بیرون بکشیم، احتمالاً با چنین توالی‌ای روبه‌رو خواهیم شد: اُدیپ در کودکی در کوهی رها می‌شود، چوپانی او را نجات می‌دهد و می‌پروراند، کسی را می‌کُشد، به معمای ابوالهول پاسخ می‌دهد، با یاکوستا ازدواج می‌کند، به جست‌وجوی قاتل لایوس می‌رود، درمی‌یابد که قاتل خود اوست، خود را کور می‌کند. چنان‌که مشاهده می‌شود، در هیچ جای این توالی، سندی وجود ندارد که بتوان با آن گناهکاری اُدیپ را نتیجه گرفت. حال سؤالی که کالر طرح می‌کند این است که پس چرا اُدیپ خود را گناهکار می‌خواند.

کالر در اینجا نیاز روایت برای دلالتمندی و تولید معنا را دلیل اعتراف اُدیپ به گناهی می‌داند؛ دلیلی که ردِ پایی از آن را در رویدادهای فابیولا نمی‌توان یافت:

> هم‌گرایی نیروهای منطقی لازم می‌سازد که او [اُدیپوس] قاتل لایوس باشد و [درنتیجه] او دربرابر این نیروی برآمده از معنا تسلیم می‌شود. بدین ترتیب، به‌جای اینکه بگوییم توالی‌ای از رویدادهای گذشته وجود دارد که معلوم و مفروض است

www.SID.ir

[...] می‌توانیم بگوییم که رویداد حیاتی همان تولید نیازهای دلالت است. در اینجا معنا نه مدلولِ رویداد پیشین، بلکه علت آن است (Culler, 2001: 194).

به عبارت دیگر، اقرار اُدیپ به قتل پدر نتیجهٔ ضروری نیاز و ساختار دلالت در روایت است و هرگونه اخلال در آن روایت را ناتمام خواهد گذاشت. اگر در این نمایش‌نامه، اُدیپ به‌جای پذیرش گناه، خواستار دلایلی محکم‌تر و منطقی‌تر برای گناهکاری خود شود ـ دلایلی که معلوم نیست در سلسله‌وقایع رخ‌داده در فابیولا بتوان آن‌ها را یافت ـ تراژدی شکل نخواهد گرفت. معنای تراژیک حکم می‌کند که در کنار آشکار شدن رابطهٔ پدر و فرزندی میان لایوس و اُدیپوس، وجود یک پیش‌گویی بر قتل لایوس به دست اُدیپوس دلالت کند. از این منظر، «نیروی روایت ناشی از منطق متضادی است که در آن، رویداد معلول مضمون است نه علت آن» (همان، ۱۹۵). کالر با ارائهٔ تحلیلی مشابه بر *دانیل درونداِ*، اثر جورج الیوت، منطق دوگانهٔ حاکم بر روایت‌ها را روایت می‌کند. این منطق از یک سو رویدادهای پیشین را علت شکل‌گیری ساختمان کنونی گفتمان روایی می‌داند و از سوی دیگر برخی از این رویدادها خود از الزامات معنایی حاکم بر روایت نتیجه می‌شوند.

اما جذاب‌ترین بخش تحلیل کالر آنجاست که با همین روش درمورد ژانری متفاوت، یعنی روان‌کاوی فروید ارائه می‌دهد. از نظر کالر، «شرح‌حال‌های [مربوط به بیماران] فروید، روایت‌هایی هستند با یک فابیولا و سیوژت. [...] روایت‌های فروید ما را به‌سمت آشکارسازی رویدادهایی قطعی می‌برند که ـ اگر در توالی درستی از رویدادها قرار گیرند ـ می‌توانند همچون علتی برای وضعیت کنونی بیمار تلقی شوند» (همان، ۱۹۹). در اینجا نیز برای اینکه گزارش ارائه‌شده از سوی بیمار بتواند متضمن روان‌رنجوری وی باشد، فروید مجبور است وقوع رویدادهایی را در پیشینهٔ بیمار قطعی شمارد که دلیلی روشن و عینی برای وقوع آن‌ها در دست نیست. به عبارت دیگر، گویی رویدادهای مورد نظر فروید باید رخ داده باشند تا گزارش ارائه‌شده از سوی بیمار شرح‌حالی مورد انتظار از یک بیمار روان‌نژند از آب درآید. پس اگرچه این رویدادها از سیوژت یا همان گزارش ارائه‌شده از سوی بیمار استخراج و فرافکنی

www.SID.ir

شده‌اند، «فروید شدیداً مدعیِ واقعیت داشتن و تقدم جزمی آن رویدادها [= فابیولا] است» (همان، ۱۹۹).

کالر در یکی دیگر از نوشته‌هایش، خوانش فروید از داستان اُدیپ را حاصل تنش میان نظام (هم‌زمانی) و تاریخ (درزمانی) می‌خواند و بر این باور است که فروید رویدادی تاریخی را از نظامی روانی یا ادبی (مانند تراژدی) استخراج می‌کند:

> رویداد تاریخی به‌شکلی بیان می‌شود که انگار علت است؛ اما سپس از نظام ناخودآگاه استنتاج می‌شود. این خود نمونهٔ بارز تنش میان توجیه تاریخی و توجیه در قالب یک نظام است [...] در این تنش به‌رغم تمایل آشکار فروید، نظام برنده می‌شود (کالر، ۱۳۷۹: ۸۷).

پس فروید بر پیشین بودن رویداد اصلی (قتل لایوس به دست اُدیپوس) تأکید می‌کند؛ ولی درواقع قطعیت وقوع این رویداد نتیجهٔ دلالتگری همان نیرویی است که به عقدهٔ اُدیپ معنا می‌دهد. به عبارت دیگر، اگر قتل نادانستهٔ لایوس توسط اُدیپوس ـ به‌عنوان رویداد پیشین ـ موجب گناهکاری وی باشد، آن‌گاه دیگر نمی‌توان گفت او مبتلا به عقدهٔ اُدیپ است (Culler, 2001: 195)؛ چون در نگاه فروید، وجود پیشینِ عقدهٔ اُدیپ است که باید اُدیپ را به قتل واداشته باشد. پس نگاه فروید را نیز باید پیرو همین منطق دوگانه دانست؛ یکی از آن دو منطق، «اولویت رویدادها را می‌پذیرد و دیگری رویدادها را محصول معنا می‌داند» (همان، ۱۹۷).

یادآوری می‌شود که دست‌کم برخی فرمالیست‌ها به‌طور ضمنی و از زاویه‌ای دیگر به مسئلهٔ مورد نظر کالر اشاراتی کرده‌اند، ولی آن را همچون مشکلی منطقی در ایدهٔ فابیولا و سیوژت ندیده‌اند؛ مثلاً آنجا که شکلوفسکی (1990: 41-42) با استناد به برخی نامه‌های تولستوی، بخش‌هایی را مورد توجه قرار می‌دهد که در آن‌ها، تولستوی بر نیروی انسجام‌بخش و الزام‌آور سیوژت (گفتمان روایی) در رخ دادن رویدادها تأکید می‌کند.

درمجموع جاناتان کالر ضمن اذعان به ضرورت وجود این منطق دوگانه در روایت‌شناسی، از غیرممکن بودن هم‌نشینی و ترکیب آن دو نیز سخن می‌گوید. هریک از این دو منطق «از طریق کنار گذاشتن دیگری کار می‌کند. هریک استوار به رابطه‌ای

www.SID.ir

سلسله‌مراتبی بین داستان پایه و گفتمان است که دیگری آن را معکوس می‌کند» (Culler, 2001: 195). وی ضمن ضروری دانستن توجه به هر دوی این منطق‌ها، با نگاهی ساختارشکن، بداهت تقدم فابیولا (داستان پایه) بر سیوژت (گفتمان) را به‌چالش می‌کشد و از چشم‌اندازی روایی، در استقلال فابیولا به دیدهٔ تردید می‌نگرد. این تردید کالر از زاویه‌ای دیگر موجب برآمدن نقدی بر استقلال و پیشین بودن فابیولا شده که موضوع بخش بعدی است.

۳ـ۴. تعداد سطوح روایی

نحوهٔ ارتباط سطوح روایی در الگوهای دوتایی روایت، یکی دیگر از نقدهای جدی به این الگوها و ازجمله الگوی فرمالیستی فابیولا/ سیوژت است. به‌نظر می‌رسد تلاش برخی ساختارگرایان درجهت گسترش این الگو به الگوهای سه‌تایی ـ بدون تأکید بر ضعف‌های الگوهای پیشین ـ به‌طور ضمنی با همین هدف صورت گرفته باشد. انتقاد چتمن (1978: 19-20) از عدم تمایز معنادار میان روایتگری[۱۲] و گفتمان روایی[۱۳] در الگوی ژنت نشان‌دهندهٔ اهمیت این مسئله در ترسیم سطوح روایت است. در همین راستا، وولف اشمید (۲۰۱۰) با تأکیدی صریح بر ناکارآمدی الگوهای دوتایی و سه‌تایی، به معرفی الگویی جدید پرداخته است. گذشته‌از مباحث دقیق و متنوع وی، شاید بتوان اصلی‌ترین نقطهٔ تأکید اشمید را در دو مسئلهٔ مرتبط با یکدیگر یافت:

۱. مسئلهٔ بازنمایی هنری در سطوح روایی: طبق نقد اشمید بر فابیولا ـ چه با تعریف و تلقی شکلوفسکی و چه ازآنِ توماشوفسکی ـ فابیولا را نمی‌توان مطلقاً مادّهٔ خام دربرابر سیوژت به‌عنوان محصول یا فرایند دستکاری هنری دانست؛ از همین روی، وی به معرفی الگویی چهارسطحی شامل رویدادها[۱۴]، داستان[۱۵]، روایت[۱۶] و بازنمایی روایت[۱۷] می‌پردازد. در این الگو، رویدادها معرِف «کلیتی بی‌شکل از موقعیت‌ها، اشخاص و کنش‌ها هستند که به‌طور صریح یا ضمنی در اثر روایی بازنمایی شده‌اند» (Schmid, 2010: 190). داستان نیز حاصل گزینش موقعیت‌ها، شخصیت‌ها، کنش‌ها و ویژگی‌های نامحدود موجود در سطح رویدادهاست (همان، ۱۹۱). سطح روایت نیز در نگاه اشمید، ترکیب‌بندی عناصر گزینش‌شده در داستان است. این ترکیب‌بندی با دو

www.SID.ir

شگرد «خطی کردن چیزهایی که در داستان به‌طور هم‌زمان رخ می‌دهند» و «سازمان-دهی مجدد قطعات داستان» انجام می‌شود (همان‌جا). درنهایت سطح بازنمایی روایت نیز که «تنها لایه‌ای است که به مشاهدهٔ تجربی درمی‌آید» (همان، ۱۹۲)، نمایش عینی روایت است که در ادبیات به‌صورت بازنمایی بیانی و کلامی ظاهر می‌شود.

در این الگوی جدید، دو سطح نخست معادل فابیولا و دو سطح دوم معادل سیوژت در معنای فرمالیستی آن دانسته شده است (همان، ۱۹۳). باید توجه کرد که تعریف فابیولا از منظر شکلوفسکی تقریباً معادل همان سطح رویدادها در الگوی اشمید است؛ با این تفاوت که در الگوی اشمید، برخلاف نگاه فرمالیست‌ها، این سطح شامل عناصری نیست که از لحاظ زیبایی‌شناختی خنثی باشند. به عبارت دیگر، درجه‌ای از دخالت و دستکاری هنری در خلق ذهنی این رویدادها وجود دارد که در نگاه شکلوفسکی نادیده گرفته شده است. اما اگر فابیولا را وقایع داستان با ترتیب زمانی رخداد آن‌ها (یکی از تعاریف معروف توماشوفسکی) درنظر بگیریم، در این صورت هم، فابیولا معادل سطح داستان در الگوی اشمید خواهد بود که بازهم عاری از دستکاری‌های هنری نیست. به هر روی، اشمید تأکید می‌کند که فابیولا را ـ برخلاف نگاه فرمالیست‌ها ـ به‌راحتی نمی‌توان معادل مادّهٔ خام و دست‌نخوردهٔ روایت تصور کرد.

به‌باور جان پی‌یِر، عدم تناظر الگوهای دوتایی با الگوی دال و مدلول در زبان‌شناسی یکی از انگیزه‌های نظریه‌پردازانی همچون امبرتو اکو و وولف اشمید برای گسترش سطوح و جنبه‌های روایت بوده است. جان پی‌یِر (2003: 85) از منظری نشانه‌شناختی، نتیجهٔ تلاش اشمید را دور شدن از «بافت گستردهٔ سوسوری» و نزدیک شدن به تمایز معروف یلمزلف میان محتوا[۱۸] و بیان[۱۹] می‌داند. از سوی دیگر اکو با فراتر رفتن از اصطلاحات اشمید و با تکیه بر نظامی استنتاجی به‌جای نظامی دلالتی، رابطهٔ میان داستان پایه و گفتمان را همچون رابطهٔ میان دو نظام نشانه‌ایِ ترجمه‌پذیر به یکدیگر تعریف کرد، نه رابطه‌ای دال و مدلولی. در این نگاه، محتوا (فابیولا/ داستان پایه) از بیان (سیوژت/ گفتمان) استنتاج می‌شود، نه اینکه اولی بر دومی دلالت (در معنایی نشانه‌شناختی) کند (همان، ۸۶ـ۹۳). این نقدها و اصلاحات را در گسترهٔ نقدهایی می-

www.SID.ir

توان محسوب کرد که از منظری نشانه‌شناختی و رابطهٔ دلالت‌گونه میان سطوح روایت و تعداد آن‌ها به نقد مدل دوتاییِ روایت پرداخته‌اند.

اما دومین نقطهٔ تأکید اشمید در نقد الگوهای دوتایی روایت، ناتوانی آن الگوها در شرح و تبیین چگونگی تبدیل لایه‌ها و سطوح روایی به یکدیگر است. وی اهمیت تکنیک‌ها و ابزارهای روایی در شکل‌گیری متن را همسان، و نحوهٔ عملکرد آن‌ها را یکسان نمی‌بیند. به همین دلیل انتساب تمام این تکنیک‌ها و ابزارها به یک سطح روایی (سیوژت یا گفتمان) موجب شده است تا الگوهای دوتایی از توجیه چگونگی شکل‌گیری متن و فهم آن ناتوان باشند. از این رو اشمید ضمن ترسیم چند مرحله برای شکل‌گیری متن روایی، با معرفی دو الگوی ژنتیک (Schmid, 2010: 193) و معناشناختی (همان، ۲۱۲ـ۲۱۳) تلاش کرده است تا به‌ترتیب فرایند شکل‌گیری و فهم متن روایی را با توجه به لایه‌های چهارگانهٔ روایت به‌صورت گام‌به‌گام شرح دهد؛ فرایندهایی که به‌باور اشمید، الگوهای دوتایی، ازجمله فابیولا و سیوژت، توان توجیه و تبیین آن‌ها را ندارند.

۴. کارکردها

باوجود انتقادهایی که به الگوی دوتایی روایت وارد شده و تاکنون نیز ادامه داشته است، تقابل فرمالیستی فابیولا/ سیوژت پیامدها و کارکردهایی در نقد داستان دارد که برخی از دیگر الگوها از آن‌ها بی‌بهره‌اند. در بخش‌های بعدی بدون درنظر داشتن کاستی‌های نظری این الگو، به کارکردها و پیامدهای عملی تکیه بر این تقابل در نقد داستان اشاره خواهد شد.

۴ـ۱. روی‌گردانی از نقد الگومدار

اغلب شیوه‌های آموزش نقد ادبیات داستانی بیش از آنکه بر پرورش خلاقیت منتقد تکیه داشته باشند، بر آموزش و استفاده از الگوهایی مشخص و ازپیش‌موجود اتکا دارند. بسیاری از این الگوها را که اتفاقاً بر حوزهٔ فهم و نقد ادبیات داستانی سلطه دارند، می‌توان «حاصل برداشت‌ها و احساسات شخصی» دانست که «به‌مرور زمان به

www.SID.ir

جمود گراییده و لازم است هم منتقد و هم پژوهشگر خود را از قید آن‌ها رها کنند تا برای بهره بردن از آثار ادبی، پالوده و پیراسته شوند» (ضیف، ۱۳۷۶: ۱۵۴). این شیوه‌ها نه‌تنها در نقد داستان، بلکه در نقد دیگر حوزه‌های ادبیات نیز، به‌ویژه در ادبیات فارسی، دست بالا را داشته‌اند. قواعد بلاغت و لزوم بهره‌گیری از آن‌ها در نقد سنتی بر همین شیوه و نگاه تأکید می‌کند. البته الگومداری را نه می‌توان به‌خودی‌خود موجب کاستی عمل نقد دانست و نه می‌توان آن را در شیوه‌های نقد گذشتگان منحصر کرد. امروز نیز بسیاری از نقدهای متکی بر انواع، مکاتب، نظریه‌ها و گاه سبک‌های ادبی، اغلب به همین الگومداری پشت‌گرم هستند. نکتهٔ اشتراک این نقدها، اهمیت الگوها، قواعد و تکنیک‌هایی است که منتقد باید درپی یافتن آن‌ها باشد. با توجه به این توضیحات، به‌نظر می‌رسد تمایز و تقابل فابیولا و سیوژت بر مسیری معکوس تکیه و تأکید دارد. نمونه‌های عملی نقدهای فرمالیست‌ها نشان می‌دهد که یافتن سیوژت و عناصر آن به‌معنای بررسی و کشف تکنیک‌های منحصربه‌فرد و شیوه‌های شکل‌گیری سیوژت است، نه یافتن و انطباق قواعد و تکنیک‌هایی ازپیش معرفی‌شده.

بی‌توجهی به این نکته در پژوهش‌های ادبیات فارسی موجب شده است تا الگوهایی ازپیش‌موجود، ازجمله ساده‌ترین و مرسوم‌ترین عناصر و تکنیک‌های داستانی مانند «زوایای دید مرکّب»، «راویان نامتعارف»، «زوایای دید مهجور»، «برهم خوردن نظم زمانی»، «فراداستان»، «تغییر راوی»، «زبان شاعرانه» و... (بخشی، تشکری و قاسمی-پور، ۱۳۹۶؛ موسوی، ۱۳۹۳) به‌عنوان شگردهای آشنایی‌زدایی یا خلق سیوژت معرفی شوند. این درحالی است که نزد فرمالیست‌ها قواعد، تکنیک‌ها و عناصر سیوژت نامحدود و فراتر از الگوهای شناخته‌شده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۶). به‌نظر می‌رسد فرمالیسم روسی اگرچه یکی از اهداف خود را بازتعریف ادبیات و قوانین حاکم بر آن می‌دانست، در حوزهٔ بررسی و نقد متون منفرد، نسبت به درافتادن در ورطهٔ الگومداری و الگواندیشی پرهیزکاری آشکاری داشته است. این نکته نه‌تنها در جزئیاتی همچون تکنیک‌های ادبی، بلکه در روش مطالعاتی آن‌ها نیز خودنمایی می‌کند. آیخن باوم (۱۳۸۵الف: ۳۲) در مقاله‌ای مهم که به قصد مرور دستاوردهای فرمالیسم نگاشته است، بر پرهیز فرمالیست‌ها از «هرگونه آموزه یا نظام آماده»، «نظریه‌های کلی» (همان،

www.SID.ir

۳۳) و «اصول جزم‌اندیشانه» (همان، ۳۳) تأکید کرده است. به‌گفتهٔ آیخن باوم، هدف اصلی پژوهش‌های فرمالیستی تکیه بر امور واقع و انضمامی (در اینجا همان متن‌های ادبی) بوده است. اگرچه این هدف لاجرم به اصول مدوّن، تعمیم‌پذیر و انتزاعی نیز منتهی می‌شود، در برخورد میان امور انضمامی (ویژگی‌های متون) با این اصول، باید جانب تکنیک‌ها و امور انضمامی گرفته شود (همان‌جا). مثال وی دربارهٔ تحول مفهوم فابیولا و سیوژت بر اثر برتری نمونه‌های عینی و واقعی بر الگوها و نظریه‌ها در تاریخ فرمالیسم (همان، ۷۸) گویای همین نکته است.

۴ـ۲. تحلیل متون منفرد

روی‌گردانی از الگومداری و توجه به متون ادبی به‌عنوان اموری انضمامی، پای بحثی مهم و حیاتی را به نقد و نظریهٔ ادبی باز می‌کند؛ تقابل میان بررسی متن منفرد و مجموعه‌ای از متون با نتایجی تعمیم‌پذیر. اگرچه فرمالیسم ظاهراً به‌دنبال دستیابی و تحدید مقولاتی تعمیم‌پذیر همچون تعریف ادبیات، زبان ادبی و فرم ادبی بود، درعمل و از سویی دیگر آثاری از خود برجای گذاشت که نشان از توجه جدی پیروان آن به متون منفرد داشت. اهمیت تقابل میان متون منفرد و مجموعه‌ای از متون تا آنجاست که دو رویکرد متفاوت را برمبنای گسترهٔ ابژهٔ مطالعاتی در نظریهٔ ادبی معرفی می‌کند.[۲۰] اتفاقاً تفاوت اصلی میان الگوی دوتایی روایت‌پژوهشی نزد فرمالیست‌ها و ساختارگرایان نیز همین نکته است. در بررسی‌های روایی، توجه فرمالیست‌ها بیشتر به کشف و شناخت سیوژت معطوف است، نه به فابیولا به‌عنوان مادّه‌ای بی‌شکل و غیرهنری. همین نگاه است که فرمالیست‌ها را به‌سوی بررسی نمونه‌های عینی و متون منفرد سوق می‌دهد. این درحالی است که بررسی‌های روایت‌شناختی ساختارگرایان به‌طور کامل متوجه کشف داستان پایه به‌مثابهٔ مقوله‌ای تعمیم‌پذیر است و از همین رو دسته‌ای از منتقدان نیز از بی‌توجهی آنان به متون منفرد انتقاد کرده‌اند (Coward & Ellis, 1977: 5-6).

اگر از این منظر به الگوهای روایی بنگریم، اغلب نقدها نیز متوجه همین الگوی دوتاییِ داستان پایه و گفتمان است. به عبارت دیگر اگرچه به‌لحاظ نظری، منطقی یا

www.SID.ir

نشانه‌شناختی اشکالاتی را در الگوی دوتایی روایت می‌توان یافت، فرمالیست‌ها با گذر از فابیولا، به‌عنوان نقطهٔ محوری این اشکالات، بر سیوژت، به‌عنوان محصول بررسی متون منفرد، تمرکز کرده‌اند. عناوین برخی از مهم‌ترین مقالات آنان در حوزهٔ روایت و داستان گویای همین توجه است (آیخن باوم، ۱۳۸۵الف: ۸۶ـ ۸۷).

از همین رو ایراد مبتنی بر تقدم و تأخر فابیولا و سیوژت (بخش ۳ـ۳) نیز بیشتر به الگوهای ساختاری وارد است تا فرمالیستی. به عبارت دیگر، مسئلهٔ تقدم و تأخر فابیولا و سیوژت هنگامی به‌طور جدی طرح می‌شود که برآن باشیم تا از بررسی سیوژت یا گفتمان‌ها به فابیولا یا داستان پایه‌ای واحد برسیم. اینجاست که فابیولا یا داستان پایه اهمیتی بسیار بیشتر از سیوژت و گفتمان می‌یابد. این درحالی است که فابیولا در نگاه فرمالیست‌ها، چیزی نیست جز پیش‌طرحی نظری برای گذر کردن و دستیابی به سیوژت (Schmid, 2010: 179). به همین ترتیب، نقد اشمید مبنی بر اینکه دستکاری‌های فرمی در سطوح و لایه‌های زیرین نیز رخ می‌دهد، تأثیر چندانی در نتیجهٔ کار فرمالیست‌ها ندارد؛ چون هدف آنان در هر حال یافتن همین دستکاری‌هاست، نه دستیابی به فابیولایی خام و غیرهنری.

بنابر مطالب بالا می‌توان گفت بررسی متون منفرد نتیجهٔ تکیهٔ روایت‌شناسی فرمالیستی بر سیوژت بوده است. این امر، به‌ویژه برای پژوهش‌های داستانی در ادبیات فارسی، نتایجی پربار به‌دنبال خواهد داشت که دور شدن پژوهش‌های دانشگاهی از نقدهای محافظه‌کارانه، غیرخلاق و تعمیم‌گرا را یکی از این دستاوردها می‌توان دانست.

۴ـ۳. ادبیت

برجسته شدن خلاقیت منتقد در کشف راهکارهایی که در متون منفرد برای شکل دادن به «مادّهٔ خام روایت» به‌کار گرفته شده است، وی را به‌سوی جنبه‌های ادبیِ (در مفهوم فرمالیستی) متون رهنمون می‌شود. دریافت و کشف تکنیک‌ها و راه‌های بازنمایی وقایع، نتیجهٔ عطف توجه از قواعد و الگوها به جنبه‌های خلاقانهٔ متون است. این نتیجه فقط از راه بررسی متون منفرد حاصل می‌شود. در ادبیات داستانی، توجه به تمایز بنیادین فابیولا و سیوژت می‌تواند راه را برای تشخیص آنچه به فرم اثر ادبی (ادبیت)

www.SID.ir

منتهی می‌شود از آنچه ـ با تسامح ـ به جهان واقع مربوط است، هموار کند. ایدهٔ اصلی نهفته در پس این نکته عبارت است از اینکه هرآنچه به‌طور خام به جهان واقع مربوط می‌شود (همچون وقایع، افراد و مکان‌ها) در دایرهٔ فابیولا و هرآنچه به نحوهٔ بازنمایی این امور مربوط است (روابط سببی، شخصیت‌پردازی، زاویهٔ دید، لحن و...) در دایرهٔ سیوژت می‌گنجد. شاید بتوان گفت همین‌جاست که برخی نقدهای گفته‌شده در بخش‌های پیشین دامن فرمالیست‌ها و تقابل دوتایی آن‌ها را نیز می‌گیرد.

چنان‌که پیش‌تر گفته شد، اشمید در طرح چهارلایه‌ای خود، رویدادها[۲۱] را بنیادی‌ترین و خام‌ترین لایهٔ روایت می‌خواند؛ ولی تأکید می‌کند که حتی در این مورد نیز نمی‌توان نیروی خلاقانه‌ای را که موجب آفرینش این وقایع شده است، نادیده گرفت. از همین روست که وی این لایه را متناظر با inventio در بلاغت یونانی می‌داند (همان، ۱۹۰). به‌نظر می‌رسد دو پیش‌فرض نزد فرمالیست‌ها موجب شده تا به نکتهٔ مورد نظر اشمید بی‌توجه باشند و عناصر اصلی فابیولا را ابداع هنری مؤلف ندانند (توماشوفسکی، ۱۳۸۵: ۳۰۰): نخست اینکه، عناصر فابیولا به‌ویژه وقایع به‌نوعی شامل مؤلفه‌ها و عناصری محتوایی هستند که موضوع بحث فرمالیست‌ها نبوده‌اند. دوم اینکه، این وقایع گویی در عالم واقع رخ داده‌اند و اکنون نویسنده درپی ارائه و بازنمایی هنری آن‌هاست.

شاید بتوان چشم‌پوشی فرمالیست‌ها از این جنبهٔ خلاقانه و ابداعی در داستان را ضعفی در الگوی دوتایی فرمالیستی دانست. باوجود این، پاسخ فرمالیست‌ها به این نقد اشمید نیز می‌تواند چنین باشد که حتی اگر بپذیریم خلق بی‌رنگ یا همان طرح اصلی داستان (وقایع و افراد) کاری است خلاقانه و نتیجهٔ تخیل و ابداع هنری، آنچه برای ما اهمیت دارد عبارت است از نحوهٔ بازنمایی و سازمان‌دهی آن که به‌وضوح به سیوژت (یا سطوح مختلفی که نمایانندهٔ سیوژت هستند) بازمی‌گردد.

آشکار است که این پاسخ نیز (به‌دلیل درنظر گرفتن فابیولا به‌عنوان محتوا)، فابیولا را به یک مدلول در نظامی نشانه‌شناختی تبدیل می‌کند و این همان جایی است که اعتراض‌های جان پی‌یر و امبرتو اکو را بر خواهد انگیخت (ر.ک: بخش ۳ـ۴). اما برای کاستن از شدت این اعتراض‌ها، همچنان می‌توان بر این نکته تأکید کرد که برخلاف

www.SID.ir

ساختارگرایان، فرمالیست‌ها به‌دنبال کشف فابیولا نیستند و آن را فقط پیش‌تعریفی نظری و گذرگاهی برای رسیدن به سیوژت می‌دانند. فابیولا در این نگاه امری است بیان‌ناپذیر و غیرعینی. بی‌توجهی به این ویژگی بیان‌ناپذیری موجب شده تا در برخی برداشت‌های نادرست، متونی روایی با موجودیتی عینی همچون «حوادث روزنامه‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۵) را به این دلیل که فاقد تکنیک‌های برجستهٔ هنری هستند، نمونه‌هایی از فابیولا بدانند.

۴ـ۴. نگاه درون‌متنی

اهمیت توجه به جنبه‌های ادبی متون داستانی، افزون بر تحلیل و کشف تکنیک‌های بازنمایی، می‌تواند به تحلیل مضامین برون‌متنی با رویکردی ادبی نیز یاری رساند. آشکار است که منظور از مضامین برون‌متنی مضامینی اجتماعی، سیاسی، عرفانی، اخلاقی، روان‌شناختی و... است؛ اما نکتهٔ مهم اینجاست که در یک تحلیل ادبی، به‌جای فرورفتن در نظریه‌های اجتماعی و روان‌شناختی یا پناه بردن به سویهٔ معنایی و سنتیِ مضامین متن (بابک معین، ۱۳۹۴: ۸۹ـ۹۱) می‌توان به کشف راهکارهای بازنمایی یک مضمون یا چگونگی دلالت عناصر و تکنیک‌های متن بر مضمونی خاص پرداخت. در این حالت می‌توان گفت مضامین بیرونی با رویکردی درون‌متنی و ادبی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند؛ رویکردی که وفاداری بیشتری به ادبیات و ماهیت ادبی متون داستانی دارد. توجه به تقابل فابیولا و سیوژت و تکیه بر جهت‌گیری فرمالیستی به‌سوی سیوژت می‌تواند به این شیوهٔ تحلیل داستان یاری رساند و گامی باشد درجهت تحدید روشمند حوزهٔ مطالعات ادبی. نمونه‌هایی ابتدایی از این فرایند را در برداشت‌های فرمی توماشوفسکی از مقولاتی چون قهرمان، درون‌مایه[۲۲] و بن‌مایه[۲۳] می‌توان دید (توماشوفسکی، ۱۳۸۵: ۲۹۸ـ۳۱۳ و ۳۲۶ـ۳۳۱).

اگر سیوژت را مقوله‌ای در پیوند نزدیک با آشنایی‌زدایی فرمالیستی بدانیم[۲۴] (Schmid, 2010: 179; Steiner, 1984: 48)، آشنایی‌زدایی در داستانی خاص را می‌توان در دو معنا فهمید: نخست، نگاهی جدید که داستان مورد نظر به مقوله‌های اجتماعی و فکری دارد و موجب آشنایی‌زدایی از نگاه ما خوانندگان نیز می‌شود. این

www.SID.ir

منظر که معنایی غیراصطلاحی است آشکارا وجهی مضمونی و برون‌متنی دارد، مؤلفه‌های آشنایی‌زداینده را در سطح مضامین و اندیشه‌ها می‌داند و آن‌ها را برآمده از نگاه مستقیم نویسندهٔ واقعی[۲۵] می‌خواند. دوم، راهکارهایی ادبی و فرمی که ایجاد این نگاه جدید را درپی داشته و در پیوند با عناصر درون‌متنی است. از این نگاه، بیش از آنکه مضامین، اندیشه‌ها و آموزه‌های جدیدِ طرح‌شده در داستان از سوی نویسندهٔ واقعی مورد توجه باشد، شیوه‌های بازنمایی و شکل‌گیری این نگرش جدید مورد توجه قرار می‌گیرد. نمونه‌های ابتدایی و عملی چنین تحلیل‌هایی را در مقالهٔ آیخن باوم دربارهٔ گوگول (آیخن باوم، ۱۳۸۵ب: ۲۳۹ـ۲۶۲) یا مقالات شکلوفسکی دربارهٔ لارنس استرن (Shklovsky, 1990: 147-170) و تولستوی (شکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۹۰ـ۹۳) می‌توان دید. در این تحلیل‌ها آنچه بیش از همه خودنمایی می‌کند، مضامین و دنیای نمایش‌داده‌شده در این رمان‌ها نیست؛ بلکه «تأثیر شگرد [= تکنیک؛ شیوهٔ بازنمایی] در تعیین میزان درگیری با واقعیتی [است] که رمان بازمی‌نمایاند» (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰۰).

ناگفته پیداست که این راهکارها آن‌گاه که با فراتر رفتن از الگوها و قوانین و نظریه‌های پیشین، با کمک گرفتن از خلاقیت منتقد به معرفی وجوه منحصربه‌فرد و ابداعی متنی خاص بپردازند، در سبک‌شناسی و مطالعات تاریخ ادبی نیز مؤثر خواهند بود.

۵. نتیجه

الگوی فابیولا و سیوژت نتیجهٔ تلاش فرمالیست‌ها برای جداسازی دو سطح روایت بود که مقدمه‌ای شد برای تلاش‌هایی به‌منظور ارائهٔ الگوهایی مشابه و همسو و بخشی از دانش ما دربارهٔ روایت را نیز شکل داد. باوجود انتقاداتی که امروزه به این الگوی فرمالیستی وارد است، بررسی دقیق آن می‌تواند به شناخت دقیق ما از این مفاهیم و الگوها کمک کند. برخی از انتقادات وارد به الگوهای دوتایی (و به‌تبع آن سه‌تایی) از سوی کسانی است که با ساختارگرایی و میراث آن مخالف‌اند و مهم‌ترین دلایل آن‌ها نیز عبارت‌اند از بی‌توجهی به دلالت‌های بیرونی متن، چشم‌پوشی از زمینه‌های شکل‌گیری متن و نگاه عینی و ابژکتیو به متن ادبی. اما گذشته از این مخالفت‌های کلی،

www.SID.ir

الگوهای دوتایی روایت با نقدهایی روش‌شناختی نیز روبه‌رو بوده‌اند. مهم‌ترین مخالفت‌ها را باید در موجودیت موهومِ فابیولا و ابهام در چگونگی تکوین آن یا چگونگی شکل‌گیری سیوژت از آن یافت. چنان‌که در متن مقاله شرح داده شد، این نقدها بنیان‌هایی محکم و پذیرفتنی دارند؛ ولی باید به دو نکته درمورد آن‌ها توجه کرد: نخست آنکه، اعتنا به برخی تفاوت‌ها میان الگوی فابیولا/ سیوژت و الگوهایی ساختاری همچون داستان پایه/ گفتمان نشان می‌دهد که برخی از این نقدها بیش از الگوی فرمالیستی بر الگوهای ساختارگرایانه وارد هستند؛ اگرچه هر دو در بحث‌های روایت‌شناسی معمولاً از یک سنخ پنداشته می‌شوند. دوم آنکه، گذشته از این نقدهای عالمانه، توجه به تمایز فابیولا و سیوژت درعمل کارایی‌ها و پیامدهایی مفید برای نقد داستان ـ به‌ویژه در ادبیات فارسی ـ می‌تواند به‌همراه داشته باشد. تقویت خلاقیت منتقد در خوانش متن، توجه به متون منفرد و تکیه بر جنبه‌های ادبی در نقد داستان از مهم‌ترین این پیامدها هستند.

پی‌نوشت‌ها

1. fabula
2. sjuzhet

۳. story: در متون فارسی، به‌جای این اصطلاح معمولاً از «داستان» استفاده می‌شود؛ ولی در مقالهٔ حاضر با توجه به مفهوم و کاربرد آن و همچنین برای حفظ تمایز «داستان» در معنای عمومی با این اصطلاح خاص، معادل «داستان پایه» برای آن به‌کار می‌رود.

4. discourse

۵. گفتنی است موسوی (۱۳۹۳) در کتاب خود اشاره‌ای به فابیولا و سیوژت نکرده؛ ولی درعمل دست به تحلیل‌هایی شبیه به دیگر منابع نام‌برده زده است؛ یعنی تقسیم‌بندی و بررسی نمونه‌های داستانی با توجه به انواع تکنیک‌ها و عناصر داستان. شاید بتوان گفت شباهت یادشده نشان می‌دهد در مقالات قاسمی‌پور و رضایی دشت‌ارژنه (۱۳۸۹) و بخشی، تشکری و قاسمی‌پور (۱۳۹۶) نیز نیازی به استفاده از این دو اصطلاح نبوده و بدون آن‌ها نیز احتمالاً همین نتایج به‌دست می‌آمده است. به این نکته ـ که اتفاقاً یکی از نشانه‌های استفادهٔ سطحی و ابزاری از نظریه‌های ادبی و اصطلاحات تخصصی است ـ در بخش‌های بعدی مقالهٔ حاضر بازمی‌گردیم.

۶. بشیری و هرمزی (۱۳۹۳) تعاریفی کاملاً اشتباه از این دو اصطلاح به‌دست داده‌اند. محمدی فشارکی و خدادادی (۱۳۹۷: ۱۳ـ۱۷) نیز با تکیه بر معادل‌های فارسی، میان story در معنای مورد نظر

www.SID.ir

ساختارگرایان (همان داستان پایه در مقالهٔ حاضر) و معنای عمومی متن داستانی (اعم از رمان، قصه، افسانه، خاطره و...) تفاوتی ندیده و این دو مفهوم را به‌دلیل اشتراک لفظ با یکدیگر خلط کرده‌اند.

۷. بخشی از مقالهٔ اسمیت در کتاب *خوانندهٔ روایی* (*The Narrative Reader*) آمده است. این کتاب در ایران با عنوان *گزیده‌مقالات روایت* و با ترجمهٔ فتاح محمدی منتشر شده است؛ اما از آنجا که در این کتاب فقط بخشی کوتاه از مقالات اصلی (و ازجمله مقالهٔ اسمیت) گزینش شده، ما در نوشتار حاضر به اصل آن مقاله ارجاع می‌دهیم؛ هرچند در بخش‌هایی که ترجمهٔ فارسی آن نیز در دسترس است، با اندکی تغییر از ترجمهٔ فتاح محمدی استفاده کرده‌ایم. این نکته درمورد مقالهٔ جاناتان کالر (۲۰۰۱) نیز صادق است.

۸. کریستین متز در مقایسهٔ نشانه‌شناسی داستان، فیلم و عکس، توجه به تفاوت میان واحدهای معنادار روایی در این سه رسانه را ضروری و تعیین‌کننده می‌شمارد. مثلاً به‌گفتهٔ وی اگر واج، تک‌واژ و واژه واحدهایی دلالتگر در زبان باشند که در محور هم‌نشینی، جمله و بند را تولید می‌کنند، این واحدها «در گفتمان سینمایی هیچ مابه‌ازایی ندارند» (متز، ۱۳۸۵: ۹۲). حتی اگر پلان را در سینما عنصری معادل کلمه در زبان بگیریم، باز هم پلان چیزی بیش از یک کلمه را منتقل می‌کند: «کوچک‌ترین واحد تقسیم‌پذیر در فیلم، نه 'اسب' بلکه 'آنجا اسبی هست' است که در آن واحد با این صفات وصف می‌شود: 'که می‌جهد'، 'که سفید است'، 'که کنار درخت است' و مانند آن» (لوته، ۱۳۸۸: ۲۳).

۹. این نکته مبنای یکی دیگر از نقدهای جدی و شبه‌ساختاری است که از سوی وولف اشمید ارائه شد و ما در بخش بعد به آن می‌پردازیم.

۱۰. گفتنی است اسکولز این نقد را متوجه برخی برداشت‌های نادرست از ساختارگرایی می‌داند و می‌گوید خطای واقعی در «توصیف صوری ناب آثار ادبی و نظام‌های ادبی» نیست؛ بلکه در «امتناع از اذعان به این واقعیت است که این‌ها تنها وجوه موجود نیستند یا در اصرار بر این مسئله است که این وجوه در نظامی کاملاً بسته عمل می‌کنند، بی آنکه از جهان ورای ادبیات تأثیر بپذیرند» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۷ـ۲۸).

11. Wolf Man
12. narration
13. narrative discourse
14. happenings
15. story
16. narrative
17. presentation of narrative
18. content
19. expression

www.SID.ir

۲۰. باید توجه کرد که گاه تمایز میان این دو نگاه چندان ساده نیست و هریک وجهی ـ هرچند جزئی ـ از دیگری را نیز دربردارد.

21. happenings
22. theme
23. motif

۲۴. این موضوع موجب شده تا در نوشتارهای فارسی سیوژت را فقط در تکنیک‌های نامتعارف و آوانگارد داستان‌نویسی همچون فراداستان جست‌وجو کنند.

25. real author

منابع

ـ آیخن باوم، بوریس (۱۳۸۵الف). «نظریهٔ روش فرمال» در *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

ـ ـــــــــــــــ (۱۳۸۵ب). «شنل گوگول چگونه ساخته شد؟» در *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

ـ اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

ـ بابک معین، مرتضی (۱۳۹۴). «مفهوم مضمون و آسیب‌شناسی نقد مضمونی». *پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه*. ش۴. صص۷۷ـ۹۲.

ـ بخشی، اختیار (۱۳۸۶). «تأثیرپذیری مولوی از قصه‌های قرآن در داستان روستایی و شهری در مثنوی». *پژوهش‌های ادبی*. ش۱۶. صص۹ـ۳۲.

ـ بخشی، مریم، منوچهر تشکری و قدرت قاسمی‌پور (۱۳۹۶). «مصادیق پیرنگ فرمالیستی در داستان‌های کوتاه فارسی». *متن‌پژوهی ادبی*. ش۷۲. صص۸۷ـ۱۱۶.

ـ بشیری، محمود و زهرا هرمزی (۱۳۹۳). «تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب پرست نازنین». *متن‌پژوهی ادبی*. ش۵۹. صص۸۵ـ۱۰۰.

ـ توماشوفسکی، بوریس (۱۳۸۵). «درون‌مایگان» در *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

ـ ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس*. تهران: سخن.

www.SID.ir

ـ شکلوفسکی، ویکتور (۱۳۸۵). «هنر همچون فرایند» در *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
ـ ضیف، شوقی (۱۳۷۶). *پژوهش ادبی: سرشت، شیوه‌ها، متن‌ها، منابع*. ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته. تهران: علمی و فرهنگی.
ـ فاولر، راجر (۱۳۹۰). *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نشر نی.
ـ قاسمی‌پور، قدرت و محمود رضایی دشت‌ارژنه (۱۳۸۹). «تحلیل فرمالیستی پیرنگ در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی». *ادب‌پژوهی*. ش۱۳. صص۶۱ـ۸۳.
ـ کالر، جاناتان (۱۳۷۹). *فردینان دو سوسور*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.
ـ لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
ـ متز، کریستین (۱۳۸۵). «دربارهٔ مفهوم زبان سینما». ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی در *ساختگرایی، نشانه‌شناسی سینما*. تهران: هرمس.
ـ محمدی فشارکی، محسن و فضل‌الله خدادادی (۱۳۹۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات روایت‌شناسی*. تهران: سورهٔ مهر.
ـ محمدی کله‌سر، علیرضا (۱۳۹۴). «روایت‌شناسی ساختارگرا و مطالعات میان‌رشته‌ای». *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. د۸. ش۱. صص۱ـ۲۰.
ـ مک‌کوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). *گزیده‌مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.
ـ موسوی، مریم (۱۳۹۳). *نقد فرمالیستی با محوریت داستان‌های دههٔ هشتاد*. تهران: افراز.
- Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Torento, Buffalo, London: University of Torento.
- Chatman, S. (1978*). Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca and London: Cornell UP.
- Coward, R. & J. Ellis (1977). *Language and Materialism: Development in Semiology and the Theory of the Subject.* London: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, J. (2001). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and new york: Routledge Classics.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Jane E. Lewin (Ttans.). Ithaca: Cornell University.
- Pier, J. (2003). "On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse" in *What is Narratology*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.

www.SID.ir

- Schmid, W. (2010). *Narratology: An Introduction*. A. Starritt (Trans.). New York: de Gruyter.
- Shklovsky, V. (1973). "On the Connection between Devices of Sjuzhet Construction and General Stylistic Devices". *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. S. Bann & J.E. Bowlt (Trans). Edinburgh: Scottish Academic Press.
- ———— (1990). *Theory of Prose*. B. Sher (Trans.). Champaign & London: Dalkey Archive Press.
- Smith, B.H. (1980). "Afterthoughts on Narrative; Narrative Versions, Narrative Theories". *Critical inquiry*. No. 1. Vol. 7. pp. 213-236.
- Steiner, P. (1984). *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Babakmo'in, M. (2015). "Mafhum-e Mazmun va Āsibshenasi-e Naghd-e Mazmuni". *Pajuheshha-ye Adab Va Zaban-e Faranse*. No. 4. pp. 77-92. [in Persian]
- Bakhshi, E. (2007). "Ta'sirpaziri-ye Molavi az Ghese-ha-ye Ghorān dar Dāstān-e rustāyi o Shahri dar Mathnavi". *Pajuhesh-hā-ye 'Adabi*. No. 16. pp. 9-32. [in Persian]
- Bakhshi, M., M. Tashakori & Gh. Ghasemipur (2017). "Masādigh-e Peyrang-e Formalisti dar Dāstān-hā-ye Kutāh-e Fārsi". *Matnpajuhi-ye 'Adabi*. No. 72. pp. 87-116. [in Persian]
- Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Torento, Buffalo, London: University of Torento.
- Bashiri, M. & Z. Hormozi (2014). "Tahlil-e Sākhtār-e Ravāyat dar Romān-e 'Aftābparast-e Nāzanin". *Matnpajuhi-ye 'Adabi*. No. 59. pp. 85-100. [in Persian]
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca and London: Cornell UP.
- Coward, R. & J. Ellis (1977). *Language and Materialism: Development in Semiology and the Theory of the Subject.* London: Routledge and Kegan Paul.
- Culler, J. (2001). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London and New York: Routledge Classics.
- Culler, J. (2000). *Ferdinand de Saussure*. K. Safavi (Trans.). Tehran: Hermes. [in Persian]
- Daif, Sh. (1996). *Pajuhesh-e Adabi: Seresht, Shive-hā, Matn-hā, manābe*. A. Sharifi Khojaste (Trans.). Tehran: Elmi Farhangi. [in Persian]
- Eikhenbaum, B. (2006a). "Nazariye-e Ravesh-e Form āl" in *Matn-hā-yi 'az Formālisthā-ye Rus*. A. Tahayi (Trans.). Tehran: Akhtaran. [in Persian]
- ———— (2006b). "Shenel-e Gugul Chegune Sākhte Shod?" in *Matn-hā-yi 'az Formālisthā-ye Rus*. A. Tahayi (Trans.). Tehran: Akhtaran. [in Persian]
- Fowler, R. (2011). *Zabānshenāsi o Romān*. M. Ghafari (Trans.). Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Jane E. Lewin (Trans.). Ithaca: Cornell University.

www.SID.ir

- Ghasemipur, Gh. & M. Rezayi Dashtarjane (2010). "Tahlil-e Formālisti-ye Peyrang dar Dastānha-ye Kutāh-e Moāser-e Fārsi". *'Adabpajuhi*. No. 13. pp. 61-83. [in Persian]
- Lothe, J. (2009). *Moghadame-yi bar Revāyat dar 'Adabiyāt va Sinamā.* O. Nikfarjam (Trans.). Tehran: Minu-ye Kherad. [in Persian]
- Mcquillan, M. (2009). *Gozide Maghālāt-e Revāyat*. F. Mohammadi (Trans.). Tehran: Minu-ye Kherad. [in Persian]
- Metz, Ch. (2016). "Darbāre-ye Mafhum-e Zabān-e Sinamā". A. Tabatabayi (Trans.) in *Sākhtārgerāyi, Neshāneshenāsi-ye Sinamā*. Tehran: Hermes. [in Persian]
- Mohammadi Fesharaki, M. & F. Khodadadi (2018). *Farhang-e Tosifi-ye Estelāhāt-e Revāyat Shenāsi*. Tehran: sure-ye Mehr. [in Persian]
- Mohammadi Kalesar, A. (2015). "RevāyatShenāsi-ye Sākhtārgerā va Motāleāt-e Miyānreshti_yi". *Faslnāme-ye Motāleāt-e MiyanReshte-yi dar olum-e Ensāni*. No. 1 (8). pp. 1-20. [in Persian]
- Musavi, M. (2014). *Naghd-e Formālisti ba Mehvariyat-e Dāstān-hā-ye Dahe-ye Hashtād*. Tehran: Afrāz. [in Persian]
- Pier, J. (2003). "On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse" in *What is Narratology*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Rimmon-kenan, Sh. (2008). *Revāyat-e dāstāni: Butighā-ye moāser*. A. Hori (Trans.). Tehran: Nilufar. [in Persian]
- Schmid, W. (2010). *Narratology: An Introduction*. A. Starritt (Trans.). New York: de Gruyter.
- Scholes, R. (1974). *Darāmadi bar Sāxtārgerayi dar Adabiyāt*. F. Taheri (Trans.). Tehran: 'Agah. [in Persian]
- Shafiyi Kadkani, M.R. (2012). *Rastākhiz-e Kalamāt: Darsgoftār-hā-yi Darbāre-ye Nazariye-ye 'Adabi-ye Suratgerāyān-e rus*. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- Shklovsky, V. (2006). "Honar Hamchon Farāyand" in *Matnhā-yi az Formālist-hā-ye Rus*. A. Tahayi (Trans.). Tehran: Akhtaran. [in Persian]
- Shklovsky, V. (1973). "On the connection between devices of *sjuzhet* construction and general stylistic devices". *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. S. Bann & J.E. Bowlt (Trans.). Edinburgh: Scottish Academic Press.
- ———— (1990). *Theory of Prose*. B. Sher (Trans.). Champaign & London: Dalkey Archive Press.
- Smith, B.H. (1980). "Afterthoughts on Narrative; Narrative Versions, Narrative Theories". *Critical Inquiry*. No. 1. Vol. 7. pp. 213-236.
- Steiner, P. (1984). *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Tomashevsky, B. (2006). "Darunmāyegān" in *Matnhā-yi az Formālisthā-ye Rus*. Atefe Tahayi (Trans.). Tehran: Akhtaran. [in Persian]

www.SID.ir