فهرست مطالب

عنوان شماره صفحه

چکیده

فصل اول : کلیات

۱-۱ معرفی طرح---------- ۵

۱- ۲اهداف اصلی طرح---------- ۶

۱-۳ ارائه ی فرضیات و بررسی آنها ---------- ۶

۱-۴ پاسخ به فرضیات ---------- ۶

۱-۵ پیشینه ی تحقیق ---------- ۶

۱-۶ مواد و روش اجرا ---------- ۷

۱-۲ مقدمه

۱-۲- ۱ نقد ادبی ---------- ۸

۱-۲- ۲ ادبیات داستانی ---------- ۸

۱-۲-۳ روایت ---------- ۸

۱-۲- ۴ انواع روایت ---------- ۱۰

۱-۲- ۵ فرمالیسم روسی---------- ۱۱

۱-۲-۶ تعریف فرمالیسم---------- ۱۱

۱-۲-۷ نظریات فرمالیست ها ---------- ۱۱

۱-۲-۸ مزایا و محدویت های فرمالیسم ---------- ۱۳
۱-۲-۹ نظریه پردازان مشهور فرمالیسم ---------- ۱۴
۱-۲-۱۰ تفاوت قصه(story) و طرح(plot)---------- ۱۵
۱-۲-۱۱ ساختار گرایی ----------**----------** ۱۶
۱-۲-۱۲ تاریخچه ی ساختارگرایی------- ---------- ۱۷
۱-۲-۱۳ ساختار گرایان و نظریات آنها ---------- ۱۷
۱-۲-۱۴ قصه ---------- ۱۹
۱-۲-۱۵ پراپ ---------- ۲۱
۱-۲-۱۶ ریخت شناسی ---------- ۲۳
۱-۲-۱۷ خویش کاری های اشخاص قصه ---------- ۲۵
۱-۲- ۱۸ راه های ورود شخصیت های جدید در جریان عملیات قصه ---------- ۲۷
۱-۲-۱۹ حوزه های کنش ---------- ۲۸

فصل دوم

۲-۱ تحلیل قصه ها ---------- ۳۰
۲-۱-۱ خویش کاری های قصه ی *شاهزاده ابراهیم و فتنه ی خون ریز* ---------- ۳۰
۲-۱-۲راه های ورود شخصیت ها ---------- ۳۳
۲-۱-۳ حوزه های کنش ---------- ۳۳
۲-۱-۴ تحلیل قصه ---------- ۳۳
۲-۱-۵ خویش کاری های قصه *بمانی و اسکندر* ---------- ۳۴
۲-۱-۶ راه های ورود شخصیت ها ---------- ۳۷
۲-۱-۷حوزه های کنش ---------- ۳۷
۲-۱-۸تحلیل قصه ---------- ۳۸

۲-۱-۹ خویش کاری های قصه *ملک جمشید* ---------- ۴۰
۲-۱-۱۰ راه های ورود شخصیت ---------- ۴۷
۲-۱-۱۱ حوزه های کنش ---------- ۴۷
۲-۱- ۱۲تحلیل قصه ---------- ۴۸
۲-۱-۱۳ خویش کاری های قصه ی *ملک محمد و دیو یک پا* ---------- ۵۰
۲-۱-۱۴راه های ورود شخصیت ها ---------- ۵۷
۲-۱-۱۵حوزه های کنش ---------- ۵۷
۲-۱-۱۶ تحلیل قصه ---------- ۵۸
۲-۱-۱۷ خویش کاری های قصه *گل به صنوبر چه کرد؟* ---------- ۶۰
۲-۱-۱۸ راه های ورود شخصیت ها ---------- ۶۶
۲-۱-۱۹ حوزه های کنش ---------- ۶۶
۲-۱- ۲۰تحلیل قصه ---------- ۶۷
۲-۱- ۲۱ خویش کاری قصه ی *برگ مروارید*---------- ۷۰
۲-۱- ۲۲ راه های ورود شخصیت ها---------- ۷۳
۲-۱- ۲۳ حوزه های کنش ---------- ۷۳
۲-۱-۲۴تحلیل قصه ---------- ۷۴
۲-۱-۲۵ خویش کاری های قصه *مرغ سخن گو* ---------- ۷۵
۲-۱-۲۶ راه های ورود شخصیت ها ---------- ۷۸
۲-۱-۲۷ حوزه های کنش ---------- ۷۸
۲-۱-۲۸ تحلیل قصه---------- ۷۹
۲-۱-۲۹ خویش کاری های قصه ی *پسر خارکن و ملا بازرجان* ---------- ۸۱
۲-۱-۳۰ راه های ورود شخصیت ها ---------- ۸۴
۲-۱-۳۱ حوزه های کنش ---------- ۸۴

۲-۱-۳۲تحلیل قصه ---------- ۸۴
۲-۱-۳۳ خویش کار ی های قصه ی *دختر نارنج و ترنج* ---------- ۸۶
۲-۱-۳۴راه های ورود شخصیت ها ---------- ۹۱
۲-۱-۳۵ حوزه های کنش ---------- ۹۱
۲-۱-۳۶ تحلیل قصه ---------- ۹۲
۲-۱-۳۷ خویش کاری های قصه ی *گل خندان* ---------- ۹۴
۲-۱-۳۸ راه های ورود شخصیت ها ---------- ۹۷
۲-۱-۳۹ حوزه های کنش ---------- ۹۷
۲-۱-۴۰ تحلیل قصه ---------- ۹۸

فهرست جداول و نمودارها

جدول شماره ۲-۲- ۱(بررسی راه های ورود شخصیت ها در جریان عملیات قصه) ---------- ۱۰۰
نمودار شماره ۲-۲- ۲ (ترکیب حرکت ها) ---------- ۱۰۲
جدول شماره ۲-۲-۳ (نقش ویژه ها) ---------- ۱۰۴
جدول شماره ۲-۲-۴ (وضعیت آغازین قصه ها) ---------- ۱۰۷
۲-۲- ۵ نتیجه گیری ---------- ۱۰۹
فهرست منابع ---------- ۱۱۱

فصل اول

کلیات

۱ -۱ معرفی طرح

فصل اول این پایان نامه به ارا ئه ی مطالبی درباره ی نقد ادبی، روایت و همچنین فرمالیسم و ساختارگرایی پرداخته است. در این فصل، به آرای برخی از مهم ترین نظریه پردازان فرمالیسم و ساختارگرایی و همچنین عیوب و مزایای مکتب فرمالیسم اشاره می شود.

در **فصل دوم** قصه های برگزیده از کتاب *گل به صنوبر چه کرد*؟ براساس دیدگاه های ولادیمیر پراپ بررسی و تجزیه و تحلیل می گردد و راه های ورود شخصیت ها در جریان عملیات قصه و همچنین حوزه های کنش این شخصیت ها توضیح داده می شود. در پایان با ارائه جدول و نمودار، راه های ورود شخصیت ها، چگونگی موقعیت آغازین قصه ها و تعداد حرکت های آن ها باهم مقایسه و بررسی می شوند.

۱ ۲ اهداف اصلی طرح :

هدف از انتخاب این موضوع، معرفی مکتب فرمالیسم، بیان اهمیت آن در بررسی انواع مختلف قصه، بررسی نظریه ی ولادیمیر پراپ و اعمال آن بر تعدادی از قصه های عامیانه ی ایرانی است . به بیان دیگر، هدف عمده ی این موضوع، بررسی و تحلیل قصه های عامیانه و افسانه ای با رویکردی نو و آشنایی هرچه بیشتر با دیدگاه پراپ به عنوان شیوه ای پژوهشی در بررسی قصه های عامیانه و پریان است.

۱- ۳ ارائه ی پیش فرض ها :

۱– داستان های مورد بحث با دیدگاه های ولادیمیر پراپ همخوانی دارد .

۲– در داستانهای مورد نظر، همه یا بیشتر نقش ویژه (function) هایی که پراپ،آنها را شناسایی کرده است وجود دارند .

۳– هفت حوزه ی عملیاتی که براساس دیدگاه پراپ در قصه وجود دارد ، در داستان های مورد بررسی نیز قابل شناسایی و تحلیل است .

۱- ۴ پاسخ به پیش فرض ها

۱ - اکثر قصه های بررسی شده همخوانی کامل و بی کم وکاستی با این دیدگاه دارند . تنها در موارد معدودی ناهمخوانی هایی دیده می شود.

۲ - اکثر نقش ویژه ها در قصه های مورد بحث وجود دارند و تعداد کمی از آنها یا وجود ندارند یا با جابه جایی به کار برده شده اند.

۳ - همچنین هفت حوزه عملیاتی در اکثر قصه ها به همان صورتی که پراپ گفته است وجود دارد .

۱-۵ پیشینه تحقیق و بررسی منابع :

در زمینه ی تحلیل ساختاری و بررسی ساختار گرایانه در آثار مختلف تحقیقاتی صورت گرفته است؛ به عنوان مثال درباره ی حکایات گلستان ،مقاله ای تحت عنوان « تحلیل ساختاری جدال سعدی با مدعی در توانگری و درویشی » نوشته مریم حسینی ، استاد یار دانشگاه الزهرا که به بررسی مسائلی چون عناصر ساختاری متن از نظر شخصیت پردازی ، نحوه روایت ، ساختار متن در

سطوح آوایی و غیره پرداخته است و تا حدودی به تحقیق مورد نظر شباهت دارد و همچنین مقاله ای باعنوان «ریخت شناسی حکایت های کلیله ودمنه » نوشته ی دکتر سید احمد پارسا و لاله صلواتی براساس الگوی ساختار گرایی پراپ است. پایان نامه ای باعنوان تحلیل ساختاری و محتوایی رمان «جای خالی سلوچ» به دست میلاد شمعی در دانشگاه اصفهان به رشته ی تحریر در آمده که علاوه بر بررسی ساختار گرایانه به تحلیل ویژگی های سبک شناسانه نیز پرداخته است . اثر مهم دیگری در این زمینه وجود دارد که تحلیل ساختاری منطق الطیر عطار نام دارد که به قلم علی اکبر اخلاقی نوشته شده است . اما به طور خاص به داستان های کتاب «گل به صنوبر چه کرد » بر پایه نظریه های ولادیمیر پراپ پرداخته نشده است . دراین پایان نامه، سعی می شود این داستان ها براساس نظریه های پراپ مورد بررسی قرار گیرد .

۱ -۶مواد و روش اجرا :

در این تحقیق روش کار اسنادی – کتابخانه ای است . ابتدا منابع اصلی در باره ی موضوع جمع آوری می شود و داستان های انتخاب شده به طور دقیق خوانده و خلاصه می شود پس ازآن به تجزیه و تحلیل داستان ها و استخراج نقش ویژه ها وحوزه های عملیاتی و حرکت هایی که در داستان ها وجود دارد پرداخته می شود وپس از طبقه بندی فیش ها ، مطالب بدست آمده بر اساس نظریه های ولادیمیر پراپ ، با ارائه ی جدول ها ونمودارهایی مورد بررسی و تحلیل قرار می گیرد .

مقدمه

۱ ۲ ۱ نقد ادبی

نقد ادبی ، شیوه ای برای بررسی آثار ادبی و تجزیه و تحلیل آنهاست و ارزشهای ادبی و معنایی اثر را می سنجد .« ابرمز در فرهنگ اصطلاحات ادبی خود در باره ی نقد ادبی می نویسد : نقد ادبی ، تعریف ، توصیف ، طبقه بندی ، شرح و ارزیابی آثار ادبی است . بنابر تعریف کادن ، نقد ادبی ، فن یا علمی است که به مقایسه ، تجزیه و تحلیل ، شرح و تفسیر و سنجش آثار ادبی اختصاص دارد. »(شایگان فر ، ۱۳۸۴ :۱۷)

اگرچه نقد درگذشته به معنای آشکار کردن عیوب و نقاط ضعف یک اثر بود؛ با گذر زمان این مفهوم به صورت علمی تر و با آگاهی بیشتر مورد توجه قرار گرفت . منتقد ادبی می کوشد که در تجزیه و تحلیل اثر ادبی« اولا ساختار و معنی آن را برای خوانندگان مشخص کند و ثانیا قوانینی را که باعث اعتلای آن اثر ادبی شده است توضیح دهد.» (شمیسا ، ۱۳۷۷ :۲۲)

۱ ۲ ۲ ادبیات داستانی

یکی از انواع ادبی که از گذشته های دور ، مورد توجه قرار گرفته، ادبیات داستانی است . شاعران ونویسندگان این نوع ادبی با استفاده از داستان ، قصه و حکایت به بیان تجربیات، پند ها و موعظه ها و تعلیم وتربیت افراد جامعه پرداخته اند . این نوع از ادبیات ، شامل آثار منثور و منظوم است وبا گذر زمان ، گسترش و پیشرفت قابل توجهی داشته است. «ادبیات داستانی و روایی به یک معنا گستره ای پهناور از آثار و انواع گوناگون آن را به نظم و نثر در بر می گیرد و از کهن ترین نمونه های آن یعنی اسطوره گرفته تا افسانه ها و قصه ها ، حکایات ، امثال و غیره و سرانجام رمان و داستان کوتاه تداوم می یابد. » (اخلاقی ، ۱۳۷۷ : ۵۳) قصه ها و حکایات از دیر باز مورد توجه مردم بوده و آنها را برای سرگرمی ، تعلیم و آشنایی با محیط پیرامون مورد توجه قرار می دادند .

۱ ۲ ۳ روایت

یکی از مفاهیمی که دو حوزه ادبیات داستانی و روایت شناسی را به یکدیگر پیوند داده، مفهوم **روایت** است. تعاریف متعددی از روایت وجود دارد و هر گروهی براساس طرز تفکر و اعتقاد خویش تعریف خاصی از آن ارائه کرده است.

در واقع «هر مکتب، روایت را با توجه به بنیان های فکری خود تعریف می کند و بدون توجه به شالوده های فکری آن نمی توان دریافت دقیقی از آن تعاریف به دست آورد. »(اخوت، ۱۳۷۱: ۸)

معمولا روایت به بیان حوادث و رویدادهایی گفته می شود که یک راوی یا قصه گو آن را شرح می دهد. به عبارتی دیگر «به بازگویی اموری که از نظر زمانی و مکانی از ما فاصله دارند روایت گفته می شود، گوینده حاضر و نزدیک است و رخدادها غایب. »(نوروزی،۱۳۸۸: ۱۳)

بنابراین هر روایت شامل دو جزء بنیادین است. رویدادها و حوادث و یک راوی که آنها را بیان می کند. شیوه بیان راوی در قصه ها متفاوت است و از دیدگاه های مختلفی برای انتقال داستان مدد می جوید.«کشف طرز فکرهایی که به جهان داستان شکل بخشیده اند و نظام ارزش هایی که بر آن حکومت می کند تا حد زیادی منوط است به درک صحیح دیدگاه. »(ایرانی،۱۳۶۴: ۱۳۳)

معمولا برای بیان قصه چهار دیدگاه اصلی وجود دارد :

۱ - دیدگاه سوم شخص که همان دانای کل و دانای کل محدود است - اول شخص.

در دیدگاه، دانای کل و دانای کل محدود که دیدگاه سوم شخص محسوب می شود راوی تنها نظاره گر داستان است و دخالتی در آن ندارد. در دیدگاه اول شخص نیز راوی یکی از شخصیت های اصلی یا فرعی داستان است. در واقع روایت به شیوه ی بیان داستان مربوط می شود و نویسنده ی آن از یک یا چند دیدگاه برای بازگو کردن رویدادها وحوادث استفاده می کند. روایت، مهم ترین اصل داستان و به عبارتی بهتر، داستان رخدادهایی است که توسط راوی بیان می شود. همین پیوند، سبب گردید تا پراپ روایت را داستان دانسته و آن را این گونه معرفی نماید:

«پراپ روایت را متنی می دانست که تغییر وضعیت از حالتی متعادل به غیر متعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان می کند. »(اخوت،۱۳۷۱: ۱۸)

نخستین بار شکل گرایان روس ، دو سویه ی روایت را از یکدیگر متمایز کردند و هر روایت را متشکل از دو سطح دانستند : داستان وپیرنگ. «بنابر عقیده ی آنان ، داستان ، رشته ای از رخدادهاست که براساس توالی

زمانی و علت و معلولی به هم می پیوندند و پیرنگ، باز آرایی هنری رخدادها در متن است .»(مکاریک،۱۳۸۴: ۲۰۱)

۱ ۴ ۴ انواع روایت

روایت از نظر میزان واقع گرایی حوادث به دو دسته ی داستانی و تاریخی تقسیم می شود . روایت داستانی، شرح حوادث و رویدادهایی است که واقعی نبوده و ساخته ی ذهن نویسندگان خلاق است؛ در صورتی که رخدادهای تشکیل دهنده ی روایت تاریخی، واقعیت داشته و در عالم واقع روی داده است . بنابراین می توان گفت «روایت تاریخی از طریق توسل به واقعیت نهفته در حوادث گذشته، داستان سنتی را اصلاح کرد. به عقیده ی ارسطو تاریخ درباره ی رویدادهایی است که به واقع رخ داده است و روایت داستانی درباره ی رویدادهایی است که شاید به وقوع پیوسته باشد. »(کری،۱۳۸۴: ۱۸/ زرین کوب،۱۳۷۸: ۲۰۵)

همچنین می توان زاویه دید را در دو دسته ی بیرونی ودرونی مورد بررسی قرار داد . در زاویه دید بیرونی، راوی در« حوزه عقل کل یا دانای کل قرار گرفته است؛ یعنی راوی به سان ناظری تمامی حوادث داستان را مشاهده کرده و بعد آن را برای خواننده باز گو کرده است . از دیگر سو نقل داستان به شیوه سوم شخص است که راوی داستان معمولا در اثنای نقل حوادث خودش هم نتیجه گیری های اخلاقی و... از حوادث دارد.

به بیان دیگر می توان گفت که راوی داستان یک ناظر بی طرف نیست و در پاره ای موارد به قضاوت در باب قهرمانان یا حوادث داستان می نشیند و نظر خود را در مورد قهرمان یا حادثه مورد بحث بیان می کند . راوی است که اصولی را که بر پایه ی آنها داوری های ارزشی صورت می گیرند، تجسم می بخشد . اوست که اندیشه های شخصیت ها را از ما پنهان می دارد یا آنها را بر ما آشکار می کند و به این ترتیب، تصور خود را از روانشناسی با ما در میان می گذارد؛ اوست که میان سخن مستقیم و سخن انتقالی، میان ترتیب تقویمی رخدادها و زمان پریشی هاگزینش می کند . بدون راوی هیچ روایتی وجود ندارد » (فروزنده ۱۳۸۰، ۳۲/ تودوروف،۱۳۸۲: ۷۲)

۱ ۲ ۵ فرمالیسم روسی

یکی از مکاتب نقد ، فرمالیسم روسی است . در این مکتب به بررسی فرم و شکل آثار توجه می شود ؛ فرم یا شکل ، تمام عناصری را که ساختمان و اجزای سازنده ی یک اثر را تشکیل می دهد ، در بر می گیرد و در مکتب فرمالیسم ، این اجزای سازنده در ارتباط با یکدیگر مورد بررسی قرار می گیرند.

مکتب فرمالیسم در سال ۱۹۱۴ با رساله ی **رستاخیز واژه** اثر ویکتور شکلوفسکی شناخته شد . « با پایه گذاری OPOIAZ « انجمن پژوهش زبان ادبی» در سال ۱۹۱۶ در پترزبورگ شکل گرفت و با گروه های نوگرا پیوند یافت . در فاصله ی سال های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱ فرمالیسم ها با لحن تند و جدلی کوشیدند تا تمایز و فاصله ی خود را با دیگر مکتب های ادبی نمایش دهند . در فاصله ی سال های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۸ آن ها دامنه ی کارشان را گسترش دادند و مباحثی چ ون تاریخ ادبی را نیز مطرح کردند . رهبران حزب کمونیست از سال ۱۹۲۴ آشکارا حمله به فرمالیست ها را آغاز کردند ... و در سال ۱۹۲۸ فرمالیسم رسما مردود اعلام شد ... . عامل اصلی که به حیات فرمالیسم روسی پایان داد استبداد حاکم بود که چیزی جز برداشت عامیانه و مبتذل خود از مارکسیسم را نمی پذیرفت و تحمل نمی کرد. » (احمدی ، ۱۳۸۰ :۴۱ – ۳۹)

۱-۲-۶ تعریف فرمالیسم

عنوان فرمالیسم در آغاز توسط مخالفان این مکتب به کار برده شد و قصد آنان از به کار بردن این عنوان ، تحقیر و توهین به هوادار ان مکتب و به م فهوم توجه افراطی به شکل اثر بود؛ اما با گذر زمان ، این عنوان از سوی فرمالیست ها پذیرفته شد و در مفهوم ساختار و ریخت شناسی اثر پذیرفته و به کار برده شد.

«صورت گرایی در تقابل با سنت غالب مطالعه ادبیات که ادبیات را در پیوند و نسبت با سایر رشته ها همچون تاریخ، جامعه شناسی و روان شناسی بررسی می کرد تاکید خود را بر مشخصه های تمایز دهنده ادبیات گذاشت. »(مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۹۸)

۱ ۲ ۷ نظریات فرمالیست ها

فرمالیست ها به ادبیت اثر، توجه می کردند و تلاش می کردند عناصری را که در متن باعث ادبی شدن و ادبیت آن شده است استخراج کنند . آنان معتقد بودند ادبیات با واقعیت متفاوت است؛ بنابراین در بررسی اثر

ادبی توجه کردن به تاریخ اثر، زندگی شخصی شاعر و رویدادهای تاریخی و اجتماعی زمان شاعر یا نویسنده، کاری بیهوده است.

فرمالیست ها زبان ادبی را از زبان معمول و رایج جامعه متمایز کردند و زبان ادبی را زبانی تازه، بدیع و غریب می دانستند. «آنچه مشخصه زبان ادبی است و آن را از سایر صور سخن متمایز می کند این است که زبان ادبی، زبان را به روش های گوناگون، تغییر شکل می دهد . زبان معمول در ادبیات با شگرد های خاص شاعر و نویسنده، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده یا حتی واژگونه می شود و در نتیجه زبان در ادبیات، «غریب»می شود و به تبع آن، دنیای مألوف ما در ادبیات یکباره ناآشنا می شود.»(شایگان فر، ۱۳۸۴ : ۴۸)

آشنایی زدایی در آثار **شکلوفسکی** به دو معنا به کار رفته است :

« نخست به معنای روشی در نگارش که آگاهانه یا نا آگاه در هر آثر ادبی بر جسته ای یافتنی است و حتی گاه شکل مسلط بیان است . این مفهوم ، ریشه در بحثی قدیمی در نظریه ی ادبی در مورد کار برد عناصر مجاز در متون ادبی و شعر دارد . کار برد مجازی واژگان ، ذهن را متوجه معانی تا زه ای می کند و معنا های آشنا ،بی اهمیت و ناپدید می شوند

معنای دوم آشنایی زدایی در آثار شکلوفسکی معنایی گسترده تر است و تمامی شگرد ها و فنونی را در بر می گیرد که مؤلف ، آگاهانه از آنها سود می جوید تا جهان متن را در چشم مخاطبان ، بیگانه بنمایاند .» (احمدی، ۱۳۸۰ :۴۸)

یکی دیگر از مباحثی که فرمالیست ها به آن اشاره کردند توجه به کاربرد زبان در متن ادبی بود . آنها با بررسی زبان آثار ادبی به این نتیجه رسیدند که زبان در یک متن ادبی با زبانی که در متن غیر ادبی به کار می رود متفاوت است؛ مثلا واژه ی آب در علو م مختلف ، تنها در یک معنا به کار برده می شود اما در ادبیات « به ویژه در شعر رابطه ی کلمات با معنا ها یک به یک نیست؛ بلکه یک به چند است . وقتی حافظ می گوید :

باغبانا چو نسیمم ز در خویش مران کآب گلزار تو از اشک چو گلنار من است

واژه ی آب در معنا های ایهامی خود ، علاوه بر معنای آب روان به معنای رونق ، آبرو ، طراوت و تازگی و اشک نیز هست. » (شایگان فر ، ۱۳۸۴ : ۴۹)

اما موضوع دیگری که فرمالیست ها بر آن تاکید داشته اند تفاوت ادبیات با واقعیت بود . به خاطر همین تفاوت ، آنان معتقد بودند در ب ررسی اثر ادبی توجه به تاریخ اثر ، زندگ ی شخصی خالق اثر و رویدادهای تاریخی و اجتماعی زمان او ، کاری بیهوده است و هیچگونه تاثیری در شناخت اثر ندارد .

۱-۲-۸ مزایا و محدودیت های فرمالیسم

بدیهی است که مکتب فرمالیسم نیز همچون هر مکتب دیگری محدودیت ها یی دارد ولی در عین حال موجب می شود نگاه تازه ای به پدیدها و آثار مختلف شود از جمله محدودیت های این مکتب:

۱ - بی توجهی به مسایل تاریخی آثار بود. «گرچه فرمالیست ها بعد ها از نظریه ی استقلال اثر تا حدودی عدول کردند اما به هر حال این ایراد به آنان گرفته شده که نمی توان آثار ادبی را کاملا جدا از زمینه های تاریخی و تکمیل آن یا جدای از خالق آن بررسی کرد .

۲ - به تاثیرات اخلاقی یا روانی اثر بر خوانندگان بی اعتنا بوده اند؛ در نتیجه آنان متهم شدند که هنر را برای هنر می خواهند و برای آن التزام اجتماعی قایل نیستند .

۳ - فقط به آثار منسجم و خلاق نوابغ ادبی می پردازند و به نقد آثار درجه دوم یا کم اهمیت تر توجهی ندارند.

۴ - از آنجا که یافتن شکل و انسجام اثر در اشعار غنایی کوتاه و داستان کوتاه ، آسان تر است، بیشتر به این دو نوع ادبی تمایل داشته اند و در واقع از نقد آثار طولانی ناتوا ن هستند یا کمتر بدان می پردازند.

۵ - کاری با آثار تعلیمی یا فلسفی در ادبیات ندارند و در واقع این آثار را ادبی نمی دانند تا به نقد آن بپردازند .

۶ - از دیگر اشکالا تی که بر فرمالیست ها می گرفتند ، این بود که به قدری به جزییات می پردازند که گویا فقط مامور یافتن استعاره ، تشبیه ، پارادوکس و .... در متن هستند و بس .

همچنین این مکتب دارای مزایا و محاسنی هست. از جمله:

۱ – نظریه پردازان این روش با مطرح کردن ویژگی های ذاتی ادبیات ، توانستند برای آن ، تعریفی مشخص ارائه دهند .

۲ – برای زیبایی شناسی و مسائل هنری اثر ، اهمیت قائل شدند ؛ در نتیجه با تجزیه و تحلیل و مو شکافی در متن به تناسبات و هنر های ظریفی در آثار دست یافتند که تا قبل از آنان ناشناخته بود .

۳ – فرمالیست ها با قائل شدن به استقلال اثر و جدا کردن آن از خالق و مسائل ارزشی ، مقدار زیادی از حمله های شدید به آثار خلاق و بزرگ مظنون به ضد اخلاقی بودن را کاستند.

۴ – تجزیه و تحلیل های عالمانه و دقیق اینان ، آنچنان در نقد ادبی اثر گذاشت که امروزه بسیاری از ناقدین ، هنگام بررسی آثار ، حتی اگر نام فرمالیست ها را نشنیده باشند از تاثیر و نفوذ عقاید آنان بر کنار نیستند .

۵ – فرمالیست ها با اهمیت دادن به نقش زبان در ادبیات ، پای علوم کار سازی چون زبان شناسی ، سبک شناسی و ... را به حوزه ی بررسی های سنتی ادبیات ، باز کردند. » (شایگان فر ،۱۳۸۴ : ۷۵)

۱-۲-۹ نظریه پردازان مشهور فرمالیسم

ویکتور شکلوفسکی

از نخستین بنیان گذارا ن فرمالیسم روسی و یکی از مهم ترین نمایندگان این مکتب ویکتور شکلوفسکی است که در روسیه با رساله ی رستاخیز واژه ، موجب ظهور و شناخته شدن مکتب فرمالیسم شد .

رومن یاکوبسن

یکی دیگر از مهمترین بنیان گذاران این مکتب د ر کنار شکلوفسکی ، رومن یاکوبسن است. «ویکتور شکلوفسکی، بحث از مهم ترین قواعد نظری فرمالیسم روسی را آغاز کرد و همراه با رومن یاکوبسن، سرشناس ترین سخنگوی جنبش فرمالیست ها محسوب می شود .اولین انجمنی که به شکل قانون مند به ار ائه ی نظریات فرمالیستی پرداخت ، انجمن زبان شناسی مسکو بود که به ر یاست رومن یاکوبسن در سال ۱۹۱۵م. تاسیس شد. نظریه ی آشنایی زدایی و ساختمان پی رنگ شکلوفسکی و آراء یاکوبسن در باره زبان شعر وزبان روزمره ، نمایان گر دوره ی نخست رشد و تحول صورت گرایی روسی در فاصله ی سال های ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۱ است. » (احمدی، ۱۳۸۰ : ۴۰/ شایگان فر، ۱۳۸۴ : ۴۳/ مکاریک،۱۳۸۴: ۲۰۲)

یوری تینیانوف

یکی از نظریه پردازان که قوانین بنیانی ساختارگرایی را بیان کرد ، یوری تینیانوف نام داشت که در کتاب مساله ی زبان شعر ، این قوانین را تشریح کرد. « در این کتاب ، هم خطوط کلی قواعد درونی ساختار گرایی ، ترسیم شده بود و هم برخی از مفاهیم بنیادی صورت گرایی آغازین تعریف شده بود . بنیادی ترین تغییر به مفهوم « شکل ادبی » مربوط می شد تینیانوف این پدیده را ساختاری پویا می دانست و نه ساختار ایستا . به نظر تینیانوف، شکل پویا ، نه از طریق ترکیب و ادغام بلکه از راه تعامل و وحدت تمامی مولفه ه ای آن ایجاد می شود.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۰۳)

۱ ۴ ۱۰ تفاوت قصه (story) و طرح (plot)

یکی از مباحثی که ساختارگرایان برای نشان دادن تفاوت میان زبان ادبی و زبان متعارف به آن اشاره کردند تفاوت داستان و پیرنگ بود .«داستان نقل رشته ای حوادث است که بر حسب توالی زمان، ترتیب یافته باشد و طرح (پیرنگ) نقل حوادث داستان است با تکیه بر موجبیت علت و معلول . تعریف پیرنگ در اصل از فن شاعری ارسطو مایه می گیرد . ارسطو ضمن بحث از تراژدی، پیرنگ را متشکل از سه بخش می داند : آغاز که حتما نباید در پی حادثه دیگری آمده باشد؛ میان، که هم در پی حوادثی آمده و هم با حوادث دیگری دنبال می شود؛ و پایان، که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است .»(فورستر،۱۳۸۴: ۱۱۸/ داد،۱۳۸۲: ۱۰۱)

به عقیده ی صورت گرایان و ساختارگرایان، قصه و داستان به بیان رویدادها و حوادث می پردازند؛ اما در پیرنگ، چگونگی بیان و شرح این رویدادها مورد توجه قرار می گیرد .« در سال ۱۹۲۵ بوریس توماشفسکی برپایه ی کارهای قبلی هم فکرانش، کامل ترین پاسخ صورت گرایانه را به مساله ی چگونگی تشخیص زبان داستان از زبان متعارف داد. به اعتقاد او تفاوت نه چندان ناشی از تفاوت در زبان، بلکه ناشی از تفاوت در ارائه ی زبان است. برای روشن کردن این دیدگاه ، او دو مفهوم را در تقابل باهم مطرح کرد : داستان(fabula) (که نخست شکلوفسکی در ۱۹۲۱ مطرح کرد) و پیرنگ (syuzhet). »(برتنز،۱۳۸۲: ۵۳)

۱ ۲ ۱۱ ساختارگرایی

ساختارگرایی نظریه ای است که به شناخت، مطالعه و بررسی پدیده ها براساس قواعد و الگوهایی که ساختار بنیادی آنها را به وجود آورده اند می پردازد.

در ساختارگرایی به ساختار بنیانی آثار توجه می شود؛ ولی به صورت جدا و مستقل از هم نیستند؛ بلکه ویژگی های یک اثر را به صورت مرتبط باهم ، مورد بررسی قرار می دهند . « ویژگی این روش آن است که پژوهشگران، پدیده های مختلف علم خود را به طور مستقل و جدا گانه از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی دهند؛ بلکه همواره می کوشند هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده هایی که جزیی از آنهاست بررسی کنند. ساختار گرایی به وسیع ترین مفهوم آن، روش جستجوی و اقعیت نه در اشیای منفرد که در روابط میان آنهاست. » (بالایی ، کویی پرس، ۱۳۷۸: ۲۶۷/ اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۸)

در ادبیات نیز می توان از این شیوه برای تحلیل ساختارهای آثار ادبی بهره جست و بدین ترتیب به یک ساختار ثابت و منسجم در ادبیات دست یافت .«ساختار گرایان، تمام پدیده ها و رخداد های عالم را دارای ساختارهای مشخصی می دانند.»(شایگان فر،۱۳۸۴: ۸۳)

در بررسی ساختار اثر به کل اثر توجه می شود؛ « ساخت ها عبارتند از کل ها؛ حال آن که مجموعه ها عبارتند از ترکیباتی که عناصر تشکیل دهنده آنها از خود ترکیبات استقلال دارند . تاکید بر این تفاوت به این معنا نیست که ساخت ها از عناصر، تشکیل نشده اند بلکه به این معناست که عناصر هر ساختی از قوانین آن پیروی می کنند و بر اساس همین قوانین است که ساخت به منزله ی کل یا نظام تعریف می شود . »(پیاژه، ۱۳۷۳: ۲۹)

بر این اساس، ساختار گرایان، قوانین حاکم بر یک اثر را استخراج می کنند و برای تمام پدیده ها، ساختار و چارچوب مشخصی را قائل هستند و هر اثر را در قالب همین چار چوب مورد تحلیل و بررسی قرار می دهند. بر خلاف نقد سنتی که در آن زندگی نامه شاعر، بررسی محتوای اثر و ارتباط آن با حوادث زمان ش اعر، شناخت شعرای معاصر شاعر و اعتقادات او در بررسی یک شعر، اهمیت زیادی دارد و به راه و روش کار، ارتباط آن با علوم دیگر مثل زبان شناسی و ساختمان اثر، توجه کمتری می شود.

۱ ۲ ۱۲ تاریخچه ی ساختارگرایی

ساختار گرایی سابقه ای تقریبا طولانی دارد؛ اما این علم به عنو ان یک نظریه درباره شکل و ساختار پدیده ها پیشینه ی طولانی ندارد. « ساختار گرایی اگر چه به عنوان روش علمی پیشینه ای طولانی دارد اما بیشتر در سده ی حاضر، گسترش چشم گیر و همه جانبه ای در رشته های گوناگون از جمله مطالعات ادبی پیدا کرده است. » (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۲۰)

ساختار گرایی به عنوان یک مکتب در ابتدای قرن بیستم به بررسی ساختار اجزای پدیده های مختلف پرداخت و بیشترین تاثیر را از درس زبان شناسی فردینان دوسوسور، زبان شناس سوئیسی گرفت.در واقع «ساختارگرایی معمولا نام و نشان گروهی از متفکران عمدتا فرانسوی است ک ه در دهه های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ مفاهیم زبان شناختی ساختاری را در مطالعه ی پدیده های اجتماعی و فرهنگی به کار بستند. » (کالر،۱۳۸۲: ۱۶۶)

۱ ۲ ۱۳ساختارگرایان و نظریات آنها

فردینان دو سوسور، زبان شناس سوئیسی دیدگاه های خود را در کلاس درس زبانشناسی مطرح کرد و توسط دانشجویانش جمع آوری و تدوین شد و پس از مرگش در سال ۱۹۱۶ انتشار یافت. « سوسور در دوره زبان شناسی، ابتدا خود زبان را تعریف می کند ... . به نظر او موضوع اصلی مطالعه ی زبان باید نظام زبانی باشد.

اودر درس های خود بین زبان وگفتار، تفاوت قایل بود. همین تفاوت، سرنخی بدست ساختارگرایان داد تا آن را درمورد نظام های دیگر بکار گیرند .براساس دیدگاه او،گفتار، کنش فیزیکی زبان به شکل جمله های خاصی با واژه های خاصی که به شیوه ای خاص آرایش یافته و توسط آواهای ویژ ه ای بیان می شوند است؛ اما زبان، پیکره ای از دانش مربوط به آواها، م عانی و نحو است که در ذهن جای دارد .گفتار، تجلی زبان است؛ اما خود زبان نیست.»(اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۲ / شایگان فر،۱۳۸۴: ۸۳-۸۱)

بدین ترتیب او زبان وگفتار را از هم جدا کرد . مفهوم نشانه گذاری سوسور تاثیر به سزایی در ساختارگرایی فرانسوی داشت.

یکی دیگر از ساخ تارگرایانی که می توان از او نام برد **کلود لوی استراوس** است. استراوس در سال ۱۹۰۸ در فرانسه متولد شد . فعالیت های او در زمینه ساختار گرایی مردم شناسی و انسان شناسی بود. « آثار معروف او در این زمینه عبارتند از : *ساختار های ابتدایی خویشاوندی* ، *توتمیسم اندیشه ی و حشی* ، *مردم شناسی ساختاری* در دو جلد و دوره ی چهار جلدی *علم اساطیر* . در این آثار، استراوس سعی کرده است تا روش ساختار گرایی را در بررسی جوامع ابتدایی به کار گیرد.» (شایگان فر، ۱۳۸۴: ۸۲)

ژرار ژنت

ژنت در کتاب کلام روایی سه عامل نقل ، داستان و روایت را از یک دیگر متمایز می کند . منظور از نقل ، ترتیب واقعی رویدادها در متن است ، داستان ، تسلسلی است که رویدادها عملا در آن اتفاق می افتد و می توان آن را از متن استنباط کرد ؛ و روایت همان عمل روایت کردن است . دو مقوله ی اول ، معادل با همان تمایزی است که فرمالیست های روسی میان پی رنگ و داستان قائل می شدند. » (ایگلتون ، ۱۳۸۰: ۱۴۵)

تودوروف

تودوروف برای هر روایت،سه مقوله در نظر می گیرد:

۱ - اسم خاص(هر اسم به منزله ی یک شخصیت است).

۲ - صفت(که توصیف کننده ی عامل قصه یا شخصیت داستان است).

۳ - فعل(زیرا عمل هر شخصیت همانند فعل در زبان طبیعی است).

از آنجا که تودوروف، روایت را گذر از یک مرحله متعادل به مرحله ای دیگر می داند براین اساس، حوادث داستان را مشمول دو دسته می داند :۱- حوادثی که وضعیتی را توصیف می کنند . ۲- آن ها که بیان کننده ی گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگرند.

رولان بارت

بارت درمقاله ی مقدمه ای بر تحلیل ساختاری روایت ها به تحلیل روایت با استفاده از روش های زبانشناسی ساختاری پرداخته است . براساس دیدگاه بارت، در تحلیل هر روایت، سه سطح توصیفی، قابل بررسی است: کارکرد، کنش، روایت . « یک کارکرد،تنها زمانی معنا خواهد داشت که مکانی را در کنش عام

یک کنش گر اشغال کند و این کنش، معنای نهایی اش را از این حقیقت که روایت شده است می گیرد.»(بارت،۱۳۸۷: ۱۸).

آلژیرداس گرماس

گرماس با تکیه بر دیدگاه ریخت شناسی پراپ، روایت شناسی را در زمینه ای محدودتر پیش گرفت. او به جای هفت دسته شخصیت پراپ، سه دسته ی دوتایی کنش گر در نظر گرفت : فاعل/ هدف؛ فرستنده/ گیرنده؛ یاریگر/ مخالف.«لوی استروس و گرماس، مهم ترین الگوهای ژرف ساخت روایت را ارائه کردند . گرچه این الگوها از نظر صورت بندی با یکد یگر متفاوت اند، هردو به دو مقوله دوتایی اشاره می کنند .»(ریمون کنان،۱۳۸۷: ۲۱)

براساس دیدگاه گرماس، هر قصه از چند پی رفت تشکیل شده است که با بررسی هر پیرفت می توان به معنا ومفهوم کل قصه دست یافت.

۱ ۲ ۱۴قصه

قصه ها، یکی از گنجینه های ارزشمند زبان و ادبیات و از مهم ترین عوامل برای دست یافتن به ر یشه های تاریخی یک ملت هستند. قصه‌های ایرانی یکی از کهن ترین نمونه‌های تفکر و تخیل مردم این سرزمین و بیانگر باورها، عقاید و نوع جهان بینی افراد است؛ بنابراین با تحلیل قصه ها از سرگذشت پیشینیان و مفاهیم و باورهای دینی، اخلاقی و فرهنگی آنان درتاریخ این سرزمین، آگاه می شویم؛ بنابراین می توان گفت منشا همه قصه ها واقعیات، زندگی و تاریخ افراد بشر است.« امر واقع اگر می خواهد باقی بماند باید داستان شود . پس از این منظر، داستان در تقابل با امر واقع قرار ندارد؛ بلکه مکمل آن است . داستان به اعمال فناپذیر انسان، شکلی می دهد ماندگارتر.»(اسکولز،۱۳۷۷: ۵)

« معمولا به آثار خلاقه ای که در آنها تاکید بر حوادث خارق العاده بیشتر از تحول و تکوین شخصیت هاست قصه می گویند. در قصه محور ماجرا بر حوادث خلق الساعه می گردد و در حقیقت حوادث، قصه ها را به وجود می آورند و رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می دهند بی آنکه در گسترش و بازسازی قهرمان ها و آدم های قصه نقشی داشته باشند. »(میرصادقی،۱۳۸۱: ۴۵۷)

قصه های عامیانه که ابتدا به صورت شفاهی، سینه به سینه و نسل به نسل نقل شده است و با گذر زمان، مکتوب گردیده تبیین کننده ی آرما ن ها، عقاید، تجربیات، آرزوها، غم ها و شادی های مردم یک سرزمین است.قصه ی عامیانه« به قصه های کهن اطلاق می شود که به صورت شفاهی یا مکتوب در میان هر قوم از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است . قصه ی عامیانه گونه ی متنوعی از اساطیر بدوی، قصه های پریان(marcher) تا ق‌صه های مکتوبی را که موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است در بر می گیرد.»(داد،۱۳۸۲: ۳۷۴)

زبان قصه های روایی و شفاهی در انتقال از نسلی به نسل دیگر تغییر می کند . شیوه ی بیان و زبان قصه های عامیانه ای نیز که مکتوب شده اند، اغلب با زبان ادبی عصر مورد نظر و سطح دانش گوینده و نقال قصه در ارتباط است.«قصه های عامیانه، شکلی ساده و ابتدایی دارند و بیانی نقلی و روایتی. زبان اغلب آنها نزدیک به گفتار و محاوره ی عامه مردم و پر از اصطلاح ها و لغات و ضرب المثل های عامیانه است . در واقع، نگارش قصه های عامیانه غالبا ادیبانه نیست و زبان معمول و رایج زمان در نوشتن قصه ها به کار گرفته شده است. »(میرصادقی،۱۳۸۶: ۱۲۴)

یکی دیگر از ویژگی های قصه های عامیانه، اسطوره ای و افسانه ای بودن آن هاست و اصطلاح قصه های پریان که ولادیمیر پراپ آن را برای بخشی از قصه های عامیانه به ک ار برده است به خاطر همین ویژگی است. « قصه ی پریان با آزار و صدمه ای که بر کسی وارد آمده است یا با اشتیاق به داشتن چیزی آغاز می شود و با حرکت قهرمان از خانه اش و روبرو شدن با بخشنده که به او یک عامل و وسیله ی جادویی می دهد که او را در یافتن مقصودش یاری می ک‌ند، بست و تکامل می یابد. بعدا در جریان قصه، قهرمان با دشمن یا رقیبی نبرد می کند، باز می گردد، مورد تعقیب قرار می گیرد . بیشتر اوقات ساخت قصه پیچیده تر از این است؛ مثلا وقتی قهرمان در راه باز گشت به خانه خویش است برادرانش او را در چاهی می افکنند . بعدا وی فرار می کند، به وسیله ماموریت ها و کارهای شاق، مورد آزمایش قرار می گیرد و سر انجام در مملکت خویش یا سرزمین پدر دختر، پادشاه می شود و ازدواج می کند . این هسته ی ترکیبی بسیاری از طرح های قصه ی پریان به صورت اجمالی است» (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۸۰ – ۱۸۱).