گنجینه زبان و ادبیات فارسی

بوطیقای فرمالیستی روایت در داستان‌های منتخب عالیه عطایی و حمیرا قادری: تحلیلی تطبیقی از سازمان روایت و نظام هنرسازه‌ها

سروشان ابراهیمی دستجردی[۱]، احمد خیالی خطیبی[۱*]، تراب جنگی قهرمان[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: ahmadkhatibi62@iau.ac.ir

چکیده

این پژوهش به تحلیل تطبیقی بوطیقای فرمالیستی روایت در چهار داستان منتخب از عالیه عطایی و حمیرا قادری می‌پردازد. از میان پیکرهٔ اولیه شامل شش اثر و ۳۰ واحد روایی، «سی کیلومتر» و «فیل بلخی» از عطایی و «جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند» و «گوشوارهٔ انیس» از قادری با نمونه‌گیری هدفمند معیارمحور انتخاب شدند. روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر نقد فرمالیستی متن است. تحلیل ها بر فابولا/سیوژه، زمان، کانونی‌سازی، توزیع اطلاعات، آشنایی‌زدایی، تکرار، تقابل، شبکهٔ موتیفی و وجه غالب متمرکز شد. یافته‌ها نشان داد در داستان‌های عطایی، مسئلهٔ دسترسی به واقعیت و اعتبار دانستن برجسته‌تر است؛ «سی کیلومتر» ادراک واسطه‌مند و «فیل بلخی» تکثر روایت‌های رقیب و بی ثباتی معرفتی را سامان می‌دهند. در مقابل، قادری غیبت و محرومیت را از طریق عناصر مادی و حسی صورت‌بندی می‌کند؛ کلاغ، لباس و راه در داستان نخست و چاه، چشم، گوشواره و آیندهٔ آموزشی ازدست‌رفته در داستان دوم نقشی سازمان‌دهنده دارند. در نتیجه، تفاوت دو نویسنده در نحوهٔ استقرار وجه غالب و تعامل کارکردی هنرسازه‌ها آشکار می‌شود. این نتایج ظرفیت فرمالیسم روسی را برای تحلیل نظام‌مند نثر داستانی معاصر فارسی نیز نشان می‌دهد.

کلیدواژگان: *فرمالیسم روسی؛ سازمان روایت؛ آشنایی‌زدایی؛ فابولا/سیوژه؛ عالیه عطایی و حمیرا قادری.*

شیوه استناددهی: ابراهیمی دستجردی، سروشان.، خیالی خطیبی، احمد.، و جنگی قهرمان، تراب. (۱۴۰۶). بوطیقای فرمالیستی روایت در داستان‌های منتخب عالیه عطایی و حمیرا قادری: تحلیلی تطبیقی از سازمان روایت و نظام هنرسازه‌ها ». *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۵(۱)، ۱۸-۱.

© ۱۴۰۶ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۷ اردیبهشت ۱۴۰۵
تاریخ بازنگری: ۲۴ شهریور ۱۴۰۵
تاریخ پذیرش: ۱ مهر ۱۴۰۵
تاریخ چاپ اولیه: ۱ مهر ۱۴۰۵
تاریخ چاپ نهایی: ۱ اردیبهشت ۱۴۰۶

The Treasury of Persian Language and Literature

The Formalist Poetics of Narrative in Selected Stories by Alia Ataei and Humaira Qaderi: A Comparative Analysis of Narrative Organization and the System of Literary Devices

Soroushan Ebrahimi Dastjerdi[1], Ahmad Khiyali Khatibi[1*], Torab Jangi Ghahreman[1]

1. Department of Persian Language and Literature, CT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
*Corresponding Author's Email: ahmadkhatibi62@iau.ac.ir

Abstract

This study presents a comparative analysis of the formalist poetics of narrative in four selected stories by Alia Ataei and Humaira Qaderi. From an initial corpus comprising six works and 30 narrative units, "Thirty Kilometers" and "The Balkhi Elephant" by Ataei, and "The Roads Smell of Crows" and "Anis's Earring" by Qaderi were selected through criterion-based purposive sampling. The study employs a descriptive-analytical method grounded in formalist textual criticism. The analyses focus on fabula/syuzhet, temporality, focalization, information distribution, defamiliarization, repetition, contrast, the motif network, and the dominant. The findings indicate that, in Ataei's stories, the problem of access to reality and the validity of knowledge is more prominently foregrounded: "Thirty Kilometers" organizes mediated perception, whereas "The Balkhi Elephant" structures a plurality of competing narratives and epistemic instability. In contrast, Qaderi configures absence and deprivation through material and sensory elements; the crow, clothing, and road in the first story, and the well, eye, earring, and the lost prospect of education in the second, perform organizing functions. Accordingly, the distinction between the two authors becomes evident in the manner in which the dominant is established and in the functional interaction among literary devices. These findings also demonstrate the capacity of Russian Formalism for the systematic analysis of contemporary Persian narrative prose.

Keywords: *Russian Formalism; narrative organization; defamiliarization; fabula/syuzhet; Alia Ataei; Humaira Qaderi.*

How to cite: Ebrahimi Dastjerdi, S., Khiyali Khatibi, A., & Jangi Ghahreman, T. (2027). The Formalist Poetics of Narrative in Selected Stories by Alia Ataei and Humaira Qaderi: A Comparative Analysis of Narrative Organization and the System of Literary Devices. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *5*(1), 1-18.

© 2027 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 27 April 2026
Revise Date: 15 September 2026
Accept Date: 23 September 2026
Initial Publish: 23 September 2026
Final Publish: 21 April 2027

مقدمه

نقد ادبی در مواجهه با اثر، همواره در جست‌وجوی معیاری بوده است که مرز زبان روزمره را از زبان ادبی بازشناسد. صورت‌گرایان روس در آغاز قرن بیستم، این مرز را نه در زیست مؤلف و نه در انعکاس بی‌واسطهٔ تاریخ، بلکه نخست در خودِ پیکرهٔ اثر جست‌وجو کردند. آنان با این چرخش نظری، ادبیات را پدیده‌ای برخوردار از سازوکارهای درونی دانستند و مسیر فهم آن را از توصیف صرف مضمون به تحلیل چگونگی سازمان‌یافتن متن سوق دادند. بااین‌همه، فرمالیسم در سیر تکاملی خود از تلقی مکانیکی فرم فاصله گرفت؛ در دستگاه فکری تینیانوف، اثر ادبی شبکه‌ای از روابط متقابل است و ارزش هر عنصر در نسبت آن با کل نظام و با «عنصر مسلط» تعیین می‌شود. از این منظر، فرم نه پوسته‌ای بیرونی در برابر محتوا، بلکه کیفیت سازمان‌یافتگی روابطی است که مواد اثر را به کلیتی ادبی تبدیل می‌کند (1).

این مسئله در قلمرو داستان صورتی چندلایه‌تر می‌یابد؛ زیرا ادبیت روایت تنها از گزینش واژگان و صنایع بیانی حاصل نمی‌شود، بلکه از شیوهٔ روایت‌شدن وقایع نیز سرچشمه می‌گیرد. یک زنجیرهٔ رویدادی یکسان، با تغییر در ترتیب عرضه، تأخیر در افشای اطلاعات، حذف، تکرار یا جابه‌جایی زاویهٔ دید، می‌تواند تجربه‌هایی متفاوت در خواننده ایجاد کند. تمایز مشهور فرمالیست‌ها میان «فابولا» و «سیوژه» بر همین فاصله استوار است. اساساً فابولا، رخدادها را بر مبنای روابط زمانی و علّی آنها در صورتی بازسازی‌شده نشان می‌دهد، حال آنکه سیوژه به چگونگی چینش و عرضهٔ همان مواد در متن مربوط است. Riyanto در پژوهشی بر یازده داستان کوتاه نشان داده است که قوت فابولا به‌تنهایی ضامن اثرگذاری روایت نیست و کارکرد زیبایی‌شناختی زمانی تقویت می‌شود که سازمان سیوژه و سازوکار آشنایی‌زدایی در رابطه‌ای کارآمد با یکدیگر قرار گیرند (2). ازاین‌رو، در نقد فرمالیستی داستان، پرسش از «چه چیزی روایت شده است؟» جای خود را به پرسش دقیق‌تری می‌دهد، یعنی: روایت چگونه ساخته شده و این ساخت چه تغییری در ادراک خواننده پدید می‌آورد؟ در اندیشهٔ فرمالیستی، آشنایی‌زدایی یکی از مفاهیم بنیادین برای توضیح همین دگرگونی ادراک است؛ زیرا هنر با مختل‌کردن دریافت عادی‌شده از اشیا و پدیده‌ها، امکان دیدن دوبارهٔ آنها را فراهم می‌آورد. این مفهوم در روایت، گستره‌ای فراتر از کاربرد چند تعبیر نامأنوس یا آرایهٔ بدیعی می‌یابد و می‌تواند در سطوح مختلف ساخت داستان عمل کند. نقد فرمالیستی A Rose for Emily نشان می‌دهد که چگونه گسست ترتیب زمانی، آغاز روایت با خبر مرگ شخصیت اصلی، بازگشت‌های پی‌درپی به گذشته، تصویرپردازی نمادین و تضادهای آیرونیک، در پیوند با یکدیگر امر آشنا را در سطح ساخت روایت دگرگون می‌کنند. در اینجا، نظم غیرخطی صرفاً آرایشی صوری نیست، بلکه خواننده را وامی‌دارد گذشته را از میان قطعات پراکنده بازسازی کند و دریافت پیشین خود از زمان، حافظه، مرگ و سنت را از نو سامان دهد (3). چنین تحلیل‌هایی نشان می‌دهند که آشنایی‌زدایی در داستان می‌تواند در سازمان زمان، زاویهٔ دید، پیرنگ، نحوهٔ توزیع اطلاعات و شبکه‌های موتیفی نیز تحقق یابد و به سطح واژگان و آرایه‌های بلاغی محدود نماند.

بااین‌همه، کاربست فرمالیسم در داستان به آشنایی‌زدایی منحصر نیست. Al Matarneh در تحلیل دو داستان از سامرست موآم، ساخت روایت را از منظر پیرنگ، شخصیت‌پردازی، تعارض، فضا، نقطهٔ اوج و شیوهٔ روایت بررسی کرده و نشان داده است که اثرگذاری داستان از هماهنگی و فشرده‌سازی این مؤلفه‌ها حاصل می‌شود (4). اهمیت چنین نگاهی برای پژوهش‌های این حوزه در آن است که بایستی توجه داشت که هیچ عنصر روایی را نمی‌توان مستقل از کارکرد آن در کل اثر ارزیابی کرد. بازگشت زمانی، تغییر راوی، تکرار یک تصویر یا انتخاب فضایی خاص، زمانی از منظر فرمالیستی اهمیت می‌یابند که روشن شود چگونه در تولید تعلیق،

جهت‌دهی به ادراک خواننده، سازمان سیوژه یا انسجام کلی روایت مشارکت می‌کنند. بدین‌ترتیب، موضوع نقد از فهرست‌کردن شگردها فراتر می‌رود و به بررسی روابط کارکردی میان هنرسازه‌ها می‌رسد.

در سنت پژوهش‌های فارسی نیز ظرفیت فرمالیسم برای تحلیل نثر داستانی شناخته شده است، اما بخشی از این مطالعات عمدتاً در سطح زبان و برجسته‌سازی بیانی متمرکز مانده‌اند. سلطانی و میرهاشمی در بررسی داستان‌های بیژن نجدی، هنجارگریزی معنایی را یکی از مهم‌ترین عوامل فاصله‌گرفتن نثر او از کاربرد عادی زبان دانسته و نشان داده‌اند که تشبیه، تشخیص، مجاز، حس‌آمیزی، اغراق و متناقض‌نما سهم قابل‌توجهی در شاعرانه‌شدن زبان این داستان‌ها دارند (5). دستاورد این پژوهش در تبیین ظرفیت زبانی آشنایی‌زدایی اهمیت دارد، اما دامنهٔ آن آگاهانه به هنجارگریزی معنایی محدود است؛ ازاین‌رو، سازمان زمان، نسبت فابولا و سیوژه، الگوی توزیع اطلاعات و وجه غالب روایت در حوزهٔ تحلیل آن قرار نمی‌گیرند.

این گرایش زبان‌بنیان را در برخی دیگر از مطالعات فرمالیستی نثر نیز می‌توان مشاهده کرد. محمودی و کیانی در مطالعهٔ مرصادالعباد، برجستگی متن را از رهگذر قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی و با تأکید بر سجع، وزن، قافیه، واج‌آرایی، تشبیه، استعاره و نماد تحلیل کرده‌اند (6). در پژوهشی دیگر دربارهٔ رمان Akar نیز، با وجود اشاره در چارچوب نظری به تمهیداتی چون تغییر ترتیب حوادث، وقفه، بازگشت زمانی، قاب‌سازی و تأخیر در تحقق موتیف، تحلیل تجربی عمدتاً بر زبان‌های خارجی، اصطلاحات بیگانه و مانتراهای بودایی متمرکز شده است (7). مجموع این مطالعات نشان می‌دهد که در کاربرد فرمالیسم برای نثر، هنوز ظرفیت قابل‌توجهی برای گذار از شناسایی نمودهای زبانی منفرد به سوی تحلیل نظام‌مندِ ارتباط میان هنرسازه‌های روایی وجود دارد؛ تحلیلی که ساخت زمان، پیرنگ، منظر، موتیف و عنصر مسلط را نیز در کلیت اثر در نظر گیرد.

این ضرورت در مطالعهٔ ادبیات داستانی معاصر ایرانی–افغانستانی برجستگی بیشتری پیدا می‌کند. اگرچه آثار عالیه عطایی و حمیرا قادری در موضوعاتی چون جنگ، مهاجرت، مرز، خانواده، زن، فقدان و ناامنی با یکدیگر نقاط تماس دارند؛ بااین‌حال، همین اشتراک‌های موضوعی، پرسش از همانندی‌ها و تفاوت‌های احتمالی در شیوهٔ سازمان‌دهی ادبی این مواد را برجسته می‌سازد. پژوهش‌های موجود درباره عطایی عمدتاً به ابعادی چون مهاجرت و هویت توجه کرده‌اند؛ برای نمونه، رحیمی و فائقی در تحلیل یکی از روایت‌های کورسرخی، مسئلهٔ هویت زنان مهاجر افغانستانی را در کانون مطالعه قرار داده‌اند (8). دربارهٔ حمیرا قادری نیز مطالعاتی با رویکرد جنسیت‌محور انجام شده است؛ از جمله طلائی و طلائی، رمان نقره، دختر دریای کابل را براساس رویکرد نقد فمینیستی شوالتر و با تمرکز بر تجربهٔ زنان افغانستان بررسی کرده‌اند (9). این مطالعات از حیث روشن‌کردن زمینه‌های هویتی و جنسیتی آثار ارزشمندند؛ بااین‌حال، در مرور منابع انجام‌شده برای پژوهش حاضر، مطالعهٔ تطبیقی و نظام‌مندی یافت نشد که آثار عطایی و قادری را در یک چارچوب مشترک و با تمرکز هم‌زمان بر فابولا و سیوژه، زمان، راوی و کانونی‌سازی، آشنایی‌زدایی، تکرار، شبکهٔ موتیفی و وجه غالب بررسی کرده باشد. ازاین‌رو، خلأ اصلی نه در ناشناخته‌بودن مضامین آثار، بلکه در کمبود تحلیل تطبیقیِ چگونگی ادبی‌شدن این مضامین است.

بر این اساس، پژوهش حاضر با رویکردی فرمالیستی و با بهره‌گیری از خوانش نزدیک، پیکرهٔ متشکل از چشم سگ، کافورپوش و کورسرخی از عالیه عطایی و تلیسه، اقلیما و گوشوارهٔ انیس از حمیرا قادری را مبنای غربال تحلیلی قرار می‌دهد و نمونه‌های کانونی منتخب از این پیکره را در چارچوبی واحد مطالعه می‌کند. البته مقصود، انکار بسترهای تاریخی و اجتماعی

این آثار نیست، بلکه تعلیق تقدم آنها در مرحلهٔ نخست تحلیل و معطوف‌کردن توجه به چگونگی تبدیل مواد تجربه‌شده به ساخت ادبی است. از این منظر، تفاوت دو نویسنده نه پیشاپیش مفروض گرفته می‌شود و نه صرفاً در موضوعات جست‌وجو می‌گردد؛ بلکه باید در چگونگی به‌کارگیری زمان، حافظه، پیرنگ، منظر، اشیا، موتیف‌ها و دیگر هنرسازه‌ها از خلال تحلیل متن آشکار شود.

بر این اساس، پرسش محوری پژوهش که در این مطالعه سعی می‌شود تا پاسخ مناسبی برای آن ارائه شود، چنین صورت‌بندی می‌شود که: سازمان روایت و نظام هنرسازه‌ها در داستان‌های منتخب عالیه عطایی و حمیرا قادری چگونه شکل می‌گیرد و عناصری چون فابولا و سیوژه، زمان، کانونی‌سازی، توزیع اطلاعات، آشنایی‌زدایی و شبکه‌های موتیفی چگونه در تعامل با یکدیگر به ایجاد ادبیت و شکل‌گیری وجه غالب روایت می‌انجامند؛ و این نظام در داستان‌های دو نویسنده چه همانندی‌ها و تفاوت‌هایی دارد؟

مبانی نظری

ادبیت، هنرسازه و آشنایی‌زدایی

هستهٔ اندیشهٔ صورت‌گرایان روس بر این فرض استوار است که موضوع اصلی پژوهش ادبی، نه صرفاً مضمون اثر، بلکه سازوکارهایی است که به متن کیفیت ادبی می‌بخشند. از این منظر، اثر ادبی مجموعه‌ای تصادفی از اجزای زبانی و روایی نیست؛ عناصر آن در شبکه‌ای از روابط کارکردی قرار می‌گیرند و هر عنصر زمانی اهمیت می‌یابد که سهم آن در سازمان کل اثر روشن شود. آیخن‌باوم نیز در تبیین «روش فرمال» تأکید می‌کند که فرمالیسم بیش از آنکه مجموعه‌ای از قواعد ثابت باشد، روشی برای انتقال توجه نقد از علل بیرونی به ویژگی‌ها، مناسبات و کارکردهای خود مادهٔ ادبی است (10). همین تحول بعدها راه را برای صورت‌بندی نظام‌مندتر اثر به‌مثابهٔ مجموعه‌ای پویا از روابط فراهم کرد؛ برداشتی که در آن فرم با نحوهٔ سازمان‌یافتن عناصر متن تعریف می‌شود، نه با تقابل ساده و مکانیکی «صورت» و «محتوا» (1, 11).

مفهوم هنرسازه (device/priem) در این چارچوب جایگاهی بنیادی دارد. شِکلوفسکی اثر ادبی را از طریق شگردهایی توضیح می‌دهد که نحوهٔ ادراک مواد عادی را تغییر می‌دهند. مشهورترین این شگردها «آشنایی‌زدایی» است؛ فرایندی که با برهم‌زدن دریافت خودکار و عادت‌زده، ادراک را دشوارتر یا طولانی‌تر می‌کند و شیء، رخداد یا تجربه‌ای مألوف را از صورتی تازه پیش چشم خواننده قرار می‌دهد (12). بااین‌حال، در پژوهش حاضر آشنایی‌زدایی مترادف تمام فرمالیسم تلقی نمی‌شود؛ بلکه یکی از هنرسازه‌های ممکن در نظام اثر است. ازاین‌رو، نامأنوس‌سازی می‌تواند نه فقط در واژه و تصویر، بلکه در ترتیب روایت، زاویهٔ دید، نحوهٔ افشای اطلاعات، تکرار یک شیء، جابه‌جایی زمانی یا رابطهٔ میان موتیف‌ها تحقق یابد.

فابولا، سیوژه، موتیف و انگیزش

برای نقد فرمالیستی نثر داستانی، تمایز میان فابولا و سیوژه از مهم‌ترین ابزارهای تحلیل است. توماشفسکی فابولا را مجموعه رخدادهایی می‌داند که بر مبنای روابط زمانی و علّی قابل بازسازی‌اند، درحالی‌که سیوژه به ترتیب و صورتی مربوط می‌شود که همان رخدادها عملاً در متن عرضه می‌شوند (13). بنابراین، بازگشت به گذشته، آغاز از میانه یا پایان رخدادها، حذف بخشی از اطلاعات، تعویق در افشا و تکرار یک واقعه، همگی ممکن است فاصلهٔ میان فابولا و سیوژه را افزایش دهند. این تمایز را نباید کاملاً مکانیکی در نظر گرفت؛ پژوهش‌های بعدی روایت‌شناسی نیز نشان داده‌اند که فابولا خود محصول فعالیت تفسیری خواننده است و بازسازی آن از منظر، زمان، علیت و نحوهٔ بیان روایت جدا نیست (14). در این مقاله، فابولا در حکم بازسازی تحلیلی توالی رویدادها و سیوژه در حکم سازمان واقعی عرضهٔ آنها در متن به کار خواهد رفت.

در دستگاه توماشفسکی، موتیف نیز صرفاً موضوعی پرتکرار نیست، بلکه واحدی است که در ساخت شبکهٔ رویدادها و مضمون اثر مشارکت می‌کند. اهمیت یک موتیف نه‌تنها به دفعات حضور آن، بلکه به محل ظهور، نحوهٔ بازگشت و رابطهٔ کارکردی آن با سایر عناصر وابسته است. مفهوم «انگیزش» نیز توضیح می‌دهد که ورود یک موتیف یا مجموعهٔ موتیف‌ها چگونه در ساختمان اثر توجیه و با اجزای دیگر پیوند داده می‌شود (13). بر همین اساس، در پژوهش حاضر از شمارش مکانیکی موتیف‌ها پرهیز می‌شود؛ ممکن است عنصری تنها چند بار ظاهر شود، اما آغاز و پایان روایت یا چند نقطهٔ تعیین‌کنندهٔ پیرنگ را به یکدیگر متصل کند و ازاین‌رو، از عنصری با بسامد بیشتر اهمیت ساختاری بالاتری داشته باشد.

نظام اثر و وجه غالب

تحول مهم دیگر فرمالیسم، گذار از مطالعهٔ منفرد هنرسازه‌ها به فهم اثر به‌مثابهٔ نظام است. در این نگاه، عناصر ادبی ارزش ثابتی ندارند و کارکرد آنها از رابطهٔ متقابلشان حاصل می‌شود. مفهوم وجه غالب (dominant) این اصل را به سطح عملی تحلیل می‌آورد. یاکوبسن وجه غالب را مؤلفه‌ای کانونی می‌داند که سایر مؤلفه‌های اثر را تحت تأثیر قرار می‌دهد، روابط میان آنها را سازمان می‌دهد و در یکپارچگی ساختاری اثر نقش تعیین‌کننده دارد (15). بنابراین، وجود چندین شگرد روایی به معنای هم‌وزن‌بودن آنها نیست؛ در یک روایت ممکن است سازمان زمانی، در روایتی دیگر کانونی‌سازی، تکرار یک موتیف، حافظه یا نحوهٔ توزیع اطلاعات به عنصر مسلط تبدیل شود.

بر همین مبنا، هدف تحلیل حاضر تعیین «میزان فرمالیستی‌بودن» آثار نیست. چنین سنجشی از نظر نظری مبنای مناسبی ندارد. پرسش اصلی آن است که کدام هنرسازه در هر متن قدرت سازمان‌دهندگی بیشتری یافته و سایر عناصر چگونه با آن وارد رابطهٔ کارکردی شده‌اند. ازاین‌رو، وجه غالب تنها پس از تحلیل روابط میان پیرنگ، زمان، منظر، موتیف، تکرار و آشنایی‌زدایی تعیین خواهد شد، نه براساس برجستگی ظاهری یا بسامد یک عنصر.

ابزارهای مکمل روایت‌شناختی و چارچوب تحلیلی پژوهش

از آنجا که برخی مفاهیم لازم برای توصیف دقیق روایت، مانند کانونی‌سازی و تفکیک منظم ابعاد زمان روایت، در روایت‌شناسی پس از فرمالیسم صورت‌بندی دقیق‌تری یافته‌اند، پژوهش حاضر در موارد لازم از دستگاه ژرار ژنت به‌عنوان ابزار توصیفی مکمل استفاده می‌کند. در این سطح، تمایز میان «چه کسی سخن می‌گوید؟» و «چه کسی می‌بیند/ادراک می‌کند؟» امکان تفکیک راوی از کانونی‌سازی را فراهم می‌آورد؛ همچنین مقولات نظم، تداوم و بسامد برای تشخیص نوع جابه‌جایی‌ها و روابط زمانی سودمندند (16). بااین‌حال، این مفاهیم به فرمالیست‌های روس نسبت داده نمی‌شوند و نقش آنها در این پژوهش صرفاً افزایش دقت توصیف ساخت روایت است.

در نتیجه، چارچوب نظری مقاله بر چهار سطح به‌هم‌پیوسته استوار است: نخست، شناسایی هنرسازه‌ها و نمودهای آشنایی‌زدایی؛ دوم، بازسازی فابولا و مقایسهٔ آن با سازمان سیوژه؛ سوم، تحلیل راوی، کانونی‌سازی، زمان، تکرار و شبکه‌های موتیفی؛ و چهارم، تعیین وجه غالب و بررسی رابطهٔ آن با سایر عناصر اثر. این ترتیب اجازه می‌دهد تحلیل از نام‌بردن پراکندهٔ تکنیک‌های داستانی فراتر رود و نشان دهد هر نویسنده چگونه از مجموعهٔ این عناصر، نظام روایی خاص خود را پدید می‌آورد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی، توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی است و بر خوانش نزدیک متن در چارچوب فرمالیسم روسی استوار است. پیکرهٔ اولیه پژوهش شش اثر چشم سگ، کافورپوش و کورسرخی از عالیه عطایی و تلیسه، اقلیما و گوشوارهٔ انیس از حمیرا قادری را دربرمی‌گیرد. در مرحلهٔ نخست، تمامی واحدهای روایی این

پیکره ـ شامل هفت داستان چشم سگ، نه روایت کورسرخی، یازده داستان گوشوارهٔ انیس و سه اثر بلند کافورپوش، تلیسه و اقلیما ـ در مجموع در قالب ۳۰ واحد کلان روایی، با رویه‌ای یکسان غربال شدند. معیارهای غربال شامل رابطهٔ فابولا و سیوژه، سازمان زمان، راوی و کانونی‌سازی، نحوهٔ توزیع و تعویق اطلاعات، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی زبانی، تکرار و تقابل، شبکهٔ موتیفی، آیرونی، وجه غالب و انسجام کارکردی هنرسازه‌ها بود.

برای تحلیل تفصیلی مقاله، از نمونه‌گیری هدفمندِ معیارمحور همراه با منطق تنوع و قابلیت مقایسه استفاده شد. در مطالعات موردی با تعداد محدود، انتخاب هدفمند موارد ـ به‌جای نمونه‌گیری تصادفی ـ هنگامی موجه است که هدف، تحلیل عمیق موارد دارای بیشترین ظرفیت توضیحی باشد (17). بر این اساس و با توجه به محدودیت حجم مقاله، چهار داستان «سی کیلومتر» و «فیل بلخی» از عطایی و «جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند» و «گوشوارهٔ انیس» از قادری انتخاب شدند. انتخاب همگی از یک ژانر، امکان مقایسهٔ فرمی را بدون اختلاط ناشی از تفاوت میان داستان کوتاه و روایت بلند فراهم می‌کند. افزون بر این، «سی کیلومتر» و «جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند» از حیث حرکت، سفر و فعال‌شدن حافظه زمینهٔ مشترکی برای مقایسه دارند؛ درحالی‌که «فیل بلخی» و «گوشوارهٔ انیس» هر دو مسئلهٔ حافظه، دیدن، تشخیص و هویت را از مسیرهای فرمی متفاوت سامان می‌دهند.

در مرحلهٔ تحلیل، ابتدا فابولای هر داستان بازسازی و با ترتیب واقعی عرضهٔ رخدادها در سیوژه مقایسه شد؛ سپس زمان، کانونی‌سازی، تعویق اطلاعات، تکرارها، موتیف‌ها و نمودهای آشنایی‌زدایی بررسی و کارکرد هر یک در کل روایت تعیین گردید. مقولات روایت‌شناختی ژنت صرفاً به‌عنوان ابزار مکمل برای توصیف دقیق زمان و کانونی‌سازی به کار رفتند و به فرمالیست‌های روس نسبت داده نشدند. در پایان، بر پایهٔ روابط میان عناصر، وجه غالب هر داستان مشخص و سپس مقایسهٔ درون‌نویسنده‌ای و بین دو نویسنده انجام شد. برای افزایش قابلیت پیگیری تحلیل، تمامی استنتاج‌ها به شواهد مستقیم متن و صفحات مشخص آثار متکی‌اند و از ساخت «نمرهٔ فرمالیسم» یا برابرگرفتن بسامد یک عنصر با اهمیت ساختاری آن پرهیز شده است.

پیشینهٔ تجربی پژوهش

در پژوهش‌های داخلی مربوط به داستان‌های ایرانی، کاربرد فرمالیسم بیش از همه در دو مسیر: برجسته‌سازی زبان و آشنایی‌زدایی دیده می‌شود. سلطانی و میرهاشمی در بررسی داستان‌های بیژن نجدی، با تمرکز بر هنجارگریزی معنایی، نشان دادند که تشبیه، تشخیص، مجاز، حس‌آمیزی، بزرگ‌نمایی و متناقض‌نما از مؤثرترین سازوکارهای شاعرانه‌کردن زبان داستان‌های او هستند (5). اهمیت این پژوهش در نشان‌دادن انتقال امکانات زبان شاعرانه به نثر داستانی است؛ بااین‌حال، واحد تحلیل آن عمدتاً سطح معنایی و بلاغی زبان است و سازمان فابولا/سیوژه یا مناسبات میان هنرسازه‌های روایی در مرکز مطالعه قرار ندارد. خود مقاله نیز صریحاً هنجارگریزی معنایی را محور تحقیق قرار داده و مؤثرترین شگردها را از همین منظر استخراج کرده است.

حسینی شاه‌ترابی در نقد فرمالیستی داستان «دخمه‌ای برای سمور آبی» از هوشنگ گلشیری، آشنایی‌زدایی را در سه سطح زبانی، فرمی و مفهومی دنبال کرده است (18). یافته‌های او نشان می‌دهد که استعاره، مجاز، ایجاز و حذف و باستان‌گرایی در آشنایی‌زدایی زبانی نقش دارند؛ در سطح فرم نیز تک‌گویی درونی، تداعی معانی، ذهن آشفته راوی و برهم‌خوردن زمان خطی موجب آشنایی‌زدایی ساختاری می‌شوند. این مطالعه از حیث توجه به ساخت روایت به پژوهش حاضر نزدیک‌تر است، اما بر یک داستان و عمدتاً بر مفهوم آشنایی‌زدایی تمرکز دارد.

در مطالعات خارجی، Al Matarneh دو داستان از سامرست موآم را با رویکرد فرمالیستی بررسی کرده و پیرنگ، شخصیت، تعارض، فضا، نقطهٔ اوج و شیوهٔ روایت را در ارتباط با اثرگذاری کلی داستان

تحلیل کرده است (4). حاصل کار نشان می‌دهد که تحلیل فرمالیستی هنگامی کارآمدتر است که عناصر داستان جدا از یکدیگر فهرست نشوند، بلکه نحوهٔ همکاری آنها در ایجاد وحدت اثر بررسی شود.

Nafi'ah و Sugiarti در مطالعهٔ رمان Akar، آشنایی‌زدایی را در چارچوب شکلوفسکی بررسی کردند (7). اگرچه در چارچوب نظری آنها به تغییر توالی، وقفه، بازگشت زمانی و تأخیر موتیفی نیز توجه شده است، یافته‌های تجربی بیشتر بر کاربرد زبان‌های خارجی، اصطلاحات بیگانه و مانتراهای بودایی متمرکز است. از این نظر، پژوهش آنان بار دیگر نشان می‌دهد که تحلیل آشنایی‌زدایی می‌تواند به سطح زبان محدود بماند، مگر آنکه رابطهٔ آن با کل سازمان روایت به‌طور جداگانه پیگیری شود.

Riyanto در پژوهشی نزدیک‌تر به مسئلهٔ حاضر، یازده داستان کوتاه مجموعهٔ Pasar Cerita Amaliun را براساس رابطهٔ فابولا، سیوژه و آشنایی‌زدایی بررسی کرده است (2). نتیجهٔ مهم او این است که برخورداری داستان از فابولای روشن، به‌تنهایی ضامن اثرگذاری زیبایی‌شناختی نیست؛ بلکه کیفیت سیوژه و نحوهٔ ایجاد آشنایی‌زدایی تعیین می‌کند مواد داستانی چگونه به تجربه‌ای هنری تبدیل شوند. ازاین‌رو، این مطالعه یکی از مهم‌ترین پشتوانه‌های تجربی برای تحلیل هم‌زمان «مواد روایت» و «نحوهٔ سازمان‌دهی آنها» در پژوهش حاضر است.

Raheem، Abdullah و Naheed نیز در نقد A Rose for Emily، با استفاده از close reading و مفهوم آشنایی‌زدایی، نشان داده‌اند که ساخت گسستهٔ روایت، ترتیب غیرخطی، تصویرپردازی نمادین و تضادهای آیرونیک، دریافت متعارف خواننده از زمان، حافظه، مرگ و سنت را برهم می‌زنند (3). اهمیت این پژوهش برای مطالعهٔ حاضر در گسترش آشنایی‌زدایی از حوزهٔ واژه به معماری روایت است؛ هرچند تحلیل آن همچنان به یک داستان منفرد محدود می‌ماند.

یافته‌های پژوهش

بازخوانی تطبیقی چهار داستان نشان می‌دهد که ادبیت آنها بیش از آنکه به حضور منفرد یک آرایهٔ زبانی یا شگرد روایی وابسته باشد، از رابطهٔ کارکردی میان سازمان سیوژه، محدودیت کانونی‌سازی، نحوهٔ افشای اطلاعات، تکرار، تقابل و شبکه‌های موتیفی پدید می‌آید. در هر چهار متن، اطلاعات کامل واقعیت از آغاز در اختیار راوی یا خواننده نیست؛ بااین‌حال، نوع این محدودیت متفاوت است. عطایی در «سی کیلومتر» و «فیل بلخی» مسئلهٔ دسترسی به واقعیت و اعتبار دانستن را برجسته می‌کند، درحالی‌که قادری در «جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند» و «گوشوارهٔ انیس» غیبت، فقدان و آینده‌های ازدست‌رفته را از طریق اشیا، مکان‌ها و نشانه‌های ملموس وارد ساختمان روایت می‌کند.

«سی کیلومتر»: ادراک واسطه‌مند، سوءظن و سازمان حافظه

«سی کیلومتر» از نقطه‌ای آستانه‌ای آغاز می‌شود: راوی در اتوبوس بیرجند ـ تهران، در ایست بازرسی شریف‌آباد و در حدود سی کیلومتری تهران از خواب بیدار می‌شود. بنابراین، عنوان داستان نه صرفاً اشاره‌ای به حرکت و سفر، بلکه نام‌گذاری فاصلهٔ تعلیق‌شده میان مسیر عادی و توقف اجباری است؛ فضایی که در آن حرکت راوی متوقف و وضعیت او از مسافر به فرد مورد سوءظن تبدیل می‌شود (19).

فابولای داستان، در صورت بازسازی زمانی، علاوه بر ماجرای بازداشت، لایه‌ای گسترده از زندگی دانشگاهی راوی، آشنایی و رابطهٔ او با یاسر سماوات، کم‌شنوایی، تجربه‌های دانشگاه، سینما، خانم‌جان، نیره و محمد را شامل می‌شود؛ اما سیوژه از این توالی تبعیت نمی‌کند. روایت از لحظهٔ بازداشت آغاز می‌شود و هر پرسش مأموران، یک صدای ناقص، اشاره به سمعک یا موقعیتی مشابه، گذرگاهی به گذشته می‌سازد. در نتیجه، اکنونِ نسبتاً کوتاه پاسگاه بارها با بازگشت‌های زمانی گسترش می‌یابد و خاطراتی از

چند سال گذشته در میان مراحل بازرسی، سلول، آزمایش و انتظار وارد می‌شوند (19).

راوی اول‌شخص و کانونی‌سازی درونی است، اما مهم‌تر از این انتخاب، محدودیت نظام ادراکی راوی است. او کم‌شنواست، گوش چپش نمی‌شنود و سمعک را نیز همیشه استفاده نمی‌کند. ازاین‌رو، اطلاعات جهان پیرامون نه بی‌واسطه، بلکه از ترکیب شنیدن ناقص، حرکت لب‌ها، چهره‌ها، حدس و بازسازی دریافت می‌شود. این محدودیت در پاسگاه اهمیتی دوچندان می‌یابد؛ زیرا مأموران در جایگاه دانایی و قدرت قرار دارند، درحالی‌که راوی حتی نمی‌داند چرا متوقف شده یا بعضی پرسش‌ها دقیقاً چه معنایی دارند. تعویق اطلاعات بنابراین فقط شگردی از جانب روایتگر نیست؛ از عدم تقارن معرفتی میان راوی و نهاد بازداشت‌کننده نیز تولید می‌شود.

سمعک در این ساخت صرفاً وسیلهٔ شخصیت‌پردازی نیست. تکرار آن با صدا، سکوت، لب‌خوانی، شنیدن/نشنیدن و آشکارشدن یک ویژگی خصوصی پیوند می‌خورد و به هنرسازه‌ای سازمان‌دهنده بدل می‌شود. از سوی دیگر، دفترچهٔ خصوصی، چمدان، قرص‌ها، آزمایش و بازرسی بدن و وسایل تقابل دیگری میان حریم شخصی/نظارت نهادی ایجاد می‌کنند. راوی که سال‌ها کم‌شنوایی خود را از محیط دانشگاه پنهان کرده، این‌بار در فضایی قرار گرفته است که امکان پنهان‌کردن تقریباً هیچ چیز را ندارد.

بازگشت‌های مربوط به یاسر سماوات نیز صرفاً خاطرات عاطفی پراکنده نیستند. یاسر نخستین کسی است که در دانشگاه متوجه سمعک می‌شود، اما راز راوی را حفظ می‌کند؛ در پایان نیز همان کسی است که راوی برای ضمانت به او اعتماد می‌کند. بدین‌ترتیب، تقابل اعتماد/سوءظن در دو سطح داستان شکل می‌گیرد: پاسگاه راوی را مشکوک می‌بیند، اما راوی در میان افراد زندگی‌اش یاسر را قابل‌اعتمادترین شخص تشخیص می‌دهد. این اعتماد البته با ابهام عاطفی رابطهٔ آنها همراه است و تماس تلفنی صمیمانهٔ یاسر در پایان، مانع از بسته‌شدن داستان در قالب وصال عاشقانه می‌شود.

آشنایی‌زدایی اصلی داستان در همین مسئله‌دارکردن ادراک رخ می‌دهد که طی آن: شنیدن، که معمولاً عملی خودکار است، به کنشی آگاهانه و ناپایدار تبدیل می‌شود. حتی توصیهٔ پایانی مأمور که راوی باید «چشم و گوشش را خوب باز کند» در نسبت با کم‌شنوایی او کیفیتی آیرونیک می‌یابد (19). پایان نیز با رفتن یاسر و سوارشدن راوی به تاکسی برای نارمک، وضعیت حرکت را دوباره برقرار می‌کند؛ حرکتی که در آغاز داستان متوقف شده بود. ازاین‌رو، وجه غالب «سی کیلومتر» را دقیق‌تر می‌توان ادراک واسطه‌مند در وضعیت عدم‌اطمینان و سوءظن دانست. سمعک، سازمان زمانی، بازگشت خاطرات، تعویق اطلاعات، اعتماد به یاسر و تجربهٔ بازداشت همگی در نسبت با این مرکز سازمان می‌یابند.

«جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند»: انتظار، ردّ غایب و شکستِ خبر

در «جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند»، حرکت و سفر همچون «سی کیلومتر» از مواد اصلی روایت‌اند، در اینجا برخلاف برداشت نخستین، اساساً داستان حرکت مکانیکی یا سفر نیست؛ هستهٔ روایت را انتظار دو شخصیت برای دو فرد غایب تشکیل می‌دهد. دمنه چشم‌به‌راه پدر خویش است و راوی برادرش خالد را می‌جوید؛ برادری که خود نرفته، بلکه او را برده‌اند. دو دختر در کنار جوی آب و زیر درخت، در فضای کار روزانهٔ دمنه، از خلال گفت‌وگوهای متعدد، خاطرات خانه، لباس غایبان و امید به بازگشت آنان را با یکدیگر قسمت می‌کنند (20).

فابولا را می‌توان بر مبنای گم‌شدن پدر دمنه، برده‌شدن خالد، آشنایی و دیدارهای دو دختر و سپس ناپدیدشدن خود دمنه بازسازی کرد. سیوژه اما این پیشینه را یک‌باره توضیح نمی‌دهد؛ اطلاعات در گفت‌وگوهای کوتاه و تدریجی آشکار می‌شوند. نخست طرح مردی بی‌چهره که دمنه هنگام بیکاری می‌کشد، سپس توصیف لباس پدر، بعد جست‌وجوی راوی برای مردی با لباس‌های مشخص و سرانجام آشکارشدن اینکه او «لالا خالد» است، غیبت را مرحله‌به‌مرحله صورت‌پذیر می‌کنند.

در این داستان، لباس و ردّ ظاهری جای چهرهٔ قطعی را می‌گیرند. دمنه پدرش را از لباس‌های نسواری، کلاه، واسکت و پتو خواهد شناخت؛ راوی نیز خالد را از لباس نخودی و واسکت سیاه چهارخانه می‌جوید. طرح مرد بی‌چهره بر کاغذ، لباس غایب و عبارت‌های مرتبط با «چشم‌به‌ردبودن» یک شبکهٔ موتیفی می‌سازند که غیبت را نه به‌صورت انتزاعی، بلکه در نشانه‌هایی ناتمام ثبت می‌کند.

درخت، آب و خانه نیز حامل حافظه‌اند. گفت‌وگو کنار جوی آب، خاطرات خانه‌های کابل، درخت‌ها، تاب کودکی و افراد خانواده را فعال می‌کند. به همین دلیل، فضای ثابت کنار جوی آب به نقطهٔ اتصال مکان حاضر با خانه‌های ازدست‌رفته تبدیل می‌شود. جاده نیز در سخن دمنه با «جادهٔ میوند» پیوند می‌یابد و بیشتر از آنکه مسیر حرکت باشد، نشانی از جغرافیای ازدست‌رفته و تعلق حافظه‌ای است.

قوی‌ترین برجسته‌سازی زبانی داستان در عنوان و پایان آن شکل می‌گیرد: «بوی کلاغ». پیوند بو با کلاغ دریافت عادی از پرنده و جاده را برهم می‌زند و کیفیتی حسی و نامتعارف به فضای انتظار می‌دهد. اهمیت این تعبیر هنگامی روشن‌تر می‌شود که مادر راوی کلاغ را «خوش‌خبر» می‌داند، درحالی‌که دمنه می‌گوید یک سال است چشم‌به‌راه پدرش مانده، کلاغ‌ها بسیار قارقار کرده‌اند و هیچ خبری نیامده است (20).

از همین تضاد، آیرونی اصلی داستان شکل می‌گیرد که طی آن، پرندهٔ خبرآور، در جهانی که خبر نمی‌رسد و کلاغ نه بشارت بازگشت، بلکه به‌تدریج با طولانی‌شدن انتظار و بی‌خبری پیوند می‌خورد.

پایان نیز منطق روایت را تشدید می‌کند، اما نه به معنای آنکه گفت‌وگوهای پیشین با دمنه خیالی بوده‌اند. چهار ماه پس از آخرین دیدار، دمنه دیگر در محل نیست؛ یعنی شخصیتی که تمام داستان چشم‌به‌راه یک غایب بوده، خود به غایبی تازه تبدیل شده است. آخرین جملهٔ داستان ـ اینکه کوچه‌ها صبح‌ها و هنگام نماز دیگر «بوی کلاغ می‌دهند» ـ عنوان را به پایان متصل می‌کند و غیبت دمنه را نیز در همان شبکهٔ بویایی/خبری وارد می‌سازد.

بنابراین، وجه غالب داستان انتظار و جست‌وجوی ردّ غایب است. کلاغ، لباس، طرح بی‌چهره، جوی آب، خانه و جادهٔ میوند همگی در خدمت همین سازمان‌اند و آشنایی‌زدایی نیز عمدتاً از تبدیل انتظار و بی‌خبری به تجربه‌ای حسی و قابل لمس حاصل می‌شود.

«فیل بلخی»: تولید روایت‌های رقیب و تعلیقِ قطعیت از خلال شایعه، حافظه، فرضیه‌پردازی و دروغ آگاهانه

«فیل بلخی» از مرگ پدر آغاز می‌شود، نه از فیل. چند روز پس از مرگ او، چشم‌های مادر ناگهان تغییر رنگ می‌دهند؛ سپس چشم راوی، برادر، عمه و افراد دیگری نیز دگرگون می‌شود. شایعه به شهر گسترش می‌یابد، تحقیقات پزشکی و ژنتیکی آغاز می‌شود و توضیح‌های متعدد از سوگ و وراثت تا آب، زمین، محیط و رابطهٔ افراد با پدر مطرح می‌شوند (19).

فابولای اصلی را می‌توان به‌صورت «مرگ پدر ← آغاز تغییر رنگ چشم‌ها ← گسترش پدیده ← جست‌وجوی علت ← افزایش شایعات ← ورود بلخ و سرانجام دروغ فیل» بازسازی کرد. اما سیوژه این مسیر را به‌صورت تحقیق خطی عرضه نمی‌کند. هر توضیح تازه با شاهدی دیگر بی‌اعتبار یا دست‌کم مشکوک می‌شود. تغییر چشم عمه فرضیهٔ نزدیکی عاطفی به پدر را تضعیف می‌کند؛ مسعود سرزهی نسبت خونی ندارد؛ دایی حامد در زندان است؛ و سرانجام گزارش تغییر رنگ چشم سگ‌های احمدعلی، محدودکردن پدیده به انسان را نیز دشوار می‌کند.

هم‌زمان، خاطرات و رابطهٔ راوی با مانی، میراث پدر، هویت ایرانی/افغانستانی خانواده و مسئلهٔ بلخ در روایت وارد می‌شوند. خود راوی نیز در بازسازی گذشته کاملاً باثبات نیست؛ گاه خاطره‌ای را بیان می‌کند و سپس تصحیح می‌کند که آن اتفاق اساساً رخ نداده و در ذهنش ساخته شده است. بنابراین، کانونی‌سازی

درونی نه فقط محدود، بلکه خوداصلاح‌گر و آگاه به امکان خطای حافظه است.

شبکهٔ زبانی و موتیفی داستان حول چشم/رنگ/دیدن، خبر/شایعه، راست/دروغ، پدر/میراث، بلخ و مانی گسترش می‌یابد. چشم در آغاز موضوعی جسمی است، اما به‌تدریج به محملی برای تکثیر روایت‌ها بدل می‌شود. مردم عکس منتشر می‌کنند، افراد خود را نزدیک پدر معرفی می‌کنند، پژوهشگران فرضیه می‌سازند و رسانه‌ها خبرهایی منتشر یا پنهان می‌کنند؛ اما افزایش داده لزوماً به افزایش حقیقت منجر نمی‌شود.

در همین زمینهٔ معرفتی است که فیل بلخی وارد می‌شود. فیل یک موجود واقعی در خانوادهٔ راوی نیست؛ دروغی آگاهانه است که راوی در بخش‌های پایانی برای جلب دوبارهٔ توجه مانی می‌سازد. او ادعا می‌کند خانواده در بلخ فیلی دارد و همین خبر عجیب مانی را، که پیش‌تر سرد و دور شده بود، دوباره به گفت‌وگو و جست‌وجو وامی‌دارد (19).

ازاین‌رو، عنوان داستان از آغاز چیزی را نام می‌برد که تنها در پایان و به‌صورت دروغ ساخته می‌شود. این تأخیر عنوان را به هنرسازه‌ای مهم تبدیل می‌کند: خواننده پس از ورود فیل درمی‌یابد که خود عنوان نیز در نظام حقیقت/دروغ داستان گرفتار است.

آیرونی پایانی با جملهٔ «چشم سگ که دروغ نمی‌گوید» به اوج می‌رسد. در جهانی که انسان‌ها روایت می‌سازند، حافظه اشتباه می‌کند، شایعه منتشر می‌شود و خود راوی عمداً فیل می‌سازد، حقیقت به «چشم سگ» حواله می‌شود؛ موجودی که ظاهراً توان داستان‌پردازی آگاهانه ندارد. بنابراین، وجه غالب داستان دیگر صرفاً «دیدن نامطمئن» نیست، بلکه دقیق‌تر تولید و بی‌ثباتی حقیقت در میان روایت‌های رقیب است. چشم، تغییر رنگ، حافظه، پژوهش، شایعه، عشق، بلخ و فیل همگی تحت همین منطق سازمان می‌یابند.

«گوشوارهٔ انیس»: بازشناسی دیرهنگام و آیندهٔ ازدست‌رفته

«گوشوارهٔ انیس» با اعلام مرگ شخصیت اصلی آغاز می‌شود: انیس پیش از آنکه ملا دادالله او را به زنی ببرد، خود را به چاه انداخته است. ازاین‌رو، سیوژه تعلیق را بر پرسش «چه خواهد شد؟» بنا نمی‌کند؛ بلکه پس از اعلام پایان، به بازسازی زندگی و هویت انیس بازمی‌گردد (20).

در فابولا، خشکسالی، رفت‌وآمد انیس برای گرفتن آب، محدودیت‌های طالبان، مصادرهٔ تلویزیون و ضبط، زندانی‌شدن پدر و برادر، خواست ملا دادالله برای ازدواج، مقاومت انیس و سرانجام خودکشی او قابل بازسازی‌اند. در کنار این خط، راوی ـ که مرد جوان و دانشجوی حقوق است ـ در دکان خود با دختری چشم‌سیاه و چادری روبه‌رو می‌شود که گوشواره می‌خرد، از خامک‌دوزی و بسته‌شدن مدرسه‌ها سخن می‌گوید و آرزو دارد اگر طالبان نمی‌آمدند، اکنون در دانشکدهٔ حقوق درس بخواند. راوی احتمال می‌دهد او انیس باشد، اما تا پس از مرگ دختر یقین پیدا نمی‌کند.

بنابراین، مهم‌ترین شگرد اطلاعاتی داستان دوپارگی میان دانستن سرنوشت و ندانستن هویت است. مرگ از ابتدا معلوم است، اما این واقعیت که دختر دکان همان انیس بوده تا پایان قطعی نمی‌شود. پیام فراموش‌شدهٔ انیس که خواهر راوی در آخر نقل می‌کند ـ و در آن انیس از شاهرخ خان و آرزوی هم‌صنف‌شدن با راوی در دانشکدهٔ حقوق سخن گفته ـ لحظهٔ بازشناسی را کامل می‌کند (20).

گوشواره در این ساخت مهم است، اما وجه غالب کل داستان نیست. گوشواره همراه چشم، چادر، عکس بازیگران، چاه، آب و تصویر منعکس‌شده در آب در فرایند بازشناسی مشارکت می‌کند. در کنار آن، شبکهٔ دیگری از مکتب/حقوق در برابر خامک‌دوزی/حبس خانگی شکل می‌گیرد. انیس می‌گوید اگر مدارس بسته نمی‌شد، اکنون دانشجوی حقوق بود؛ اما واقعیت

زندگی او به سوزن، خامک‌دوزی، محدودیت خانه و ازدواج تحمیلی ختم شده است.

چاه نیز کارکردی چندلایه دارد. خشکسالی چاه را از آب خالی کرده و انیس پیش‌تر به دیدن تصویر خود در آب عادت داشته است؛ سپس همان چاه به محل سقوط و مرگ او تبدیل می‌شود. به این ترتیب، تقابل‌های آب/خشکی، تصویر/فقدان، زندگی/مرگ، مکتب/محرومیت و انتخاب/اجبار در یک شبکهٔ منسجم قرار می‌گیرند.

آیرونی تلخ‌تر داستان در نسبت میان راوی و انیس شکل می‌گیرد: راوی دانشجوی همان رشته‌ای است که انیس آرزو داشته بخواند؛ او حتی با دختر گفت‌وگو می‌کند، اما هویت واقعی‌اش را زمانی درمی‌یابد که دیگر هیچ امکان دیدار و آیندهٔ مشترکی باقی نمانده است.

ازاین‌رو، وجه غالب «گوشوارهٔ انیس» را می‌توان بازشناسی دیرهنگامِ زندگی و آیندهٔ مسدودشدهٔ انیس دانست. اشیا و جزئیات مادی از گوشواره و چشم تا چاه، آب، سوزن و عکس، نه صرفاً نمادهای مجزا، بلکه ابزارهای ساخت تدریجی انسانی هستند که مرگش از ابتدا معلوم، اما زندگی و آرزوهایش تا پایان ناشناخته مانده است.

برآیند تطبیقی یافته‌ها

تحلیل چهار داستان منتخب این مطالعه نشان می‌دهد اشتراک آنها بیش از هر چیز در فاصلهٔ میان واقعیت رخداد و میزان دسترسی شخصیت/خواننده به آن است. هر چهار روایت اول‌شخص‌اند و واقعیت را به‌صورت کامل و هم‌زمان عرضه نمی‌کنند، اما نوع این فاصله یکسان نیست.

در آثار عطایی، مشکل عمدتاً به اعتبار دریافت و شناخت مربوط می‌شود. در «سی کیلومتر»، راوی به دلیل کم‌شنوایی و نیز ساخت قدرت در پاسگاه، به اطلاعات ناقص دسترسی دارد؛ در «فیل بلخی»، مسئله از نقص حسی فراتر می‌رود و خود روایت، حافظه، خبر و حتی دروغ آگاهانه در تولید واقعیت دخالت می‌کنند. بنابراین، در عطایی می‌توان از گرایش به آشنایی‌زدایی ادراکی ـ معرفتی سخن گفت، با این تفاوت که در «سی کیلومتر» ادراک محدود است و در «فیل بلخی» حقیقت تکثیر و بی‌ثبات می‌شود.

در دو داستان قادری، کمبود و فقدان بیش از همه از طریق ردهای مادی زندگی قابل دریافت می‌شوند. در «جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند»، لباس غایبان، مرد بی‌چهره، جوی آب، جادهٔ میوند و کلاغ انتظار را جسمانی می‌کنند؛ در «گوشوارهٔ انیس»، چشم، گوشواره، چاه، خامک‌دوزی، عکس و دانشکدهٔ حقوق زندگی و آیندهٔ ازدست‌رفتهٔ انیس را مرحله‌به‌مرحله آشکار می‌سازند. ازاین‌رو، آشنایی‌زدایی در نمونه‌های قادری بیشتر از مسیر مادی‌کردن غیبت و محرومیت تحقق می‌یابد.

نحوهٔ افشای اطلاعات نیز تفاوت تعیین‌کننده‌ای ایجاد می‌کند. «سی کیلومتر» اطلاعات را در اثر محدودیت ادراک و بازگشت‌های حافظه‌ای توزیع می‌کند؛ «فیل بلخی» به‌جای رسیدن به یک افشای نهایی، روایت‌های رقیب را پیوسته افزایش می‌دهد. «جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند» دو غیبت اولیه را به‌تدریج روشن و در پایان با غیبت خود دمنه تکثیر می‌کند؛ «گوشوارهٔ انیس» برعکس، مرگ را در آغاز می‌گوید اما هویت دختر دکان و معنای آیندهٔ ازدست‌رفتهٔ او را تا پایان به تعویق می‌اندازد.

عنوان‌ها نیز در هر چهار داستان نقشی ساختاری دارند: «سی کیلومتر» موقعیت آستانه‌ای توقف را مشخص می‌کند؛ «جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند» با بازگشت در جملهٔ پایانی، انتظار و بی‌خبری را قاب می‌گیرد؛ «فیل بلخی» چیزی را از ابتدا نام می‌برد که تازه در پایان به‌عنوان دروغی آگاهانه ساخته می‌شود؛ و «گوشوارهٔ انیس» یکی از نشانه‌های جزئی بازشناسی شخصیتی را برجسته می‌کند که شناخت کامل او تا پایان به تعویق افتاده است.

بر این اساس، تفاوت دو نویسنده را نمی‌توان به تقابل ساده «روایت ذهنی» و «روایت حسی» فروکاست. صورت دقیق‌تر آن است که

در نمونه‌های عطایی، چگونگی دانستن و اعتمادکردن به روایت در مرکز نظام اثر قرار می‌گیرد، درحالی‌که در نمونه‌های قادری، چگونگی باقی‌ماندن رد انسان غایب یا محروم در اشیا، بدن و فضا قدرت سازمان‌دهندهٔ بیشتری پیدا می‌کند. در هر دو حالت، وجه غالب از همکاری چندین هنرسازه شکل می‌گیرد و اهمیت هیچ عنصر را نمی‌توان صرفاً با بسامد حضور آن سنجید.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تحلیل تطبیقی چهار داستان منتخب از عالیه عطایی و حمیرا قادری نشان داد که تمایز این دو نویسنده بیش از آنکه صرفاً در مضامین مشترکی چون مهاجرت، فقدان، هویت، خشونت و ناامنی جست‌وجو شود، در نحوهٔ سازمان‌دهی مواد روایی و سلسله‌مراتب هنرسازه‌ها آشکار می‌شود. در هر چهار داستان، میان واقعیت رخداد و میزان دسترسی راوی و خواننده به آن فاصله‌ای معنادار وجود دارد؛ اما سازوکار ایجاد این فاصله یکسان نیست.

در «سی کیلومتر»، کم‌شنوایی راوی، سمعک، موقعیت بازداشت و عدم تقارن اطلاعاتی میان فرد و نهاد، ادراک را به فرایندی واسطه‌مند تبدیل می‌کنند. بازگشت‌های حافظه‌ای نیز حول همین وضعیت شکل می‌گیرند و تقابل سوءظن نهادی با اعتماد شخصی به یاسر سماوات، انسجام روایت را تقویت می‌کند. در «فیل بلخی» مسئله از محدودیت ادراک فراتر می‌رود و طی آن: تغییر رنگ چشم‌ها، فرضیه‌های پزشکی و ژنتیکی، شایعات، حافظهٔ خوداصلاح‌گر راوی، میراث بلخ و سرانجام دروغ آگاهانهٔ «فیل» مجموعه‌ای از روایت‌های رقیب می‌سازند که در آنها افزایش اطلاعات الزاماً به تثبیت حقیقت منجر نمی‌شود. پایان داستان با عبارت «چشم سگ که دروغ نمی‌گوید» این بحران معرفتی را به اوج می‌رساند.

در دو داستان قادری، در مقابل، غیبت و محرومیت بیشتر از طریق ردهای مادی و حسی صورت ادبی می‌یابند. در «جاده‌ها بوی کلاغ می‌دهند»، لباس غایبان، طرح مرد بی‌چهره، جوی آب، جادهٔ میوند و کلاغ، انتظار دو شخصیت را ملموس می‌کنند و در پایان، با غیبت خود دمنه، ساختار انتظار گسترش می‌یابد. «بوی کلاغ» نیز در تقابل با باور به کلاغِ خوش‌خبر، بی‌خبری و انتظار بی‌پاسخ را برجسته می‌سازد. در «گوشوارهٔ انیس»، مرگ انیس از آغاز آشکار است، اما هویت دختر چشم‌سیاه دکان و آرزوهای او تا پایان به‌تدریج شناخته می‌شوند. گوشواره، چشم، چاه، آب، خامک‌دوزی و آرزوی دانشکدهٔ حقوق، زندگی و آیندهٔ مسدودشدهٔ انیس را بازسازی می‌کنند.

در مجموع، وجه غالب در داستان‌های منتخب عطایی را می‌توان مسئله‌مندشدن دانستن و اعتماد به روایت و در داستان‌های منتخب قادری مادی‌شدن غیبت، فقدان و امکان‌های ازدست‌رفته دانست. یافته‌ها همچنین تأیید می‌کنند که در نقد فرمالیستی، اهمیت یک عنصر از حضور یا بسامد آن ناشی نمی‌شود، بلکه از توان آن برای سازمان‌دادن زمان، کانونی‌سازی، توزیع اطلاعات، تکرار، تقابل و شبکهٔ موتیفی حاصل می‌شود. ازاین‌رو، ادبیت این داستان‌ها محصول عملکرد منفرد یک شگرد نیست، بلکه نتیجهٔ تعامل نظام‌مند هنرسازه‌ها در کل ساخت روایت است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

This study examines the formalist poetics of narrative in selected stories by Alia Ataei and Humaira Qaderi, with particular emphasis on the organization of narrative and the functional system of literary devices. Russian Formalism redirected literary criticism from external determinants such as authorial biography,

historical causation, or thematic content toward the internal mechanisms through which a text acquires literariness. From this perspective, literary form is not an ornamental shell imposed upon pre-existing content but a structured system of relations in which the significance of each device depends on its position and function within the whole. The formalist tradition gradually moved beyond an early mechanical understanding of form toward a more relational and systemic account of literary organization, according to which devices interact hierarchically and may become subordinated to a dominant organizing principle (1, 11, 15). This systemic conception is particularly productive for narrative fiction, where literariness does not arise only from figurative language but also from the organization of events, temporal displacement, focalization, delay, repetition, contrast, and the distribution of information. The distinction between fabula and syuzhet is therefore central to the present study: fabula refers to the reconstructed chronological and causal sequence of events, whereas syuzhet concerns the actual textual arrangement through which those events are presented (13, 14). Defamiliarization is likewise treated not merely as a linguistic phenomenon but as a broader narrative operation capable of restructuring perception through temporal disruption, restricted access to information, unusual focalization, delayed recognition, and recurring motifs (2, 3, 12). The study thus seeks to determine how narrative devices function together in the selected stories and how their interaction generates distinct dominant principles in the works of the two authors.

The theoretical framework combines Russian Formalist concepts with selected narratological categories used strictly as complementary descriptive tools. The notion of the literary device, or priem, provides the basis for identifying those textual operations that transform ordinary materials into aesthetically organized experience. Shklovsky's concept of defamiliarization is particularly important because it explains how artistic form interrupts automatic perception and compels renewed attention to familiar objects, experiences, and relations (12). However, the present study does not reduce Formalism to defamiliarization alone. Instead, it considers defamiliarization as one component within a wider system involving fabula/syuzhet relations, motif networks, motivation, repetition, contrast, focalization, and the dominant. Tomashevsky's account of motifs and motivation is used to clarify how recurring units gain significance through their position and structural linkage rather than through mere frequency (13). Jakobson's concept of the dominant is applied to identify the organizing component that exerts the greatest structural influence over other elements and gives coherence to the narrative system (15). Because some aspects of narrative structure, especially focalization and temporal organization, were theorized more precisely in

post-Formalist narratology, Genette's distinctions regarding order, duration, frequency, and the separation of voice from focalization are employed as supplementary analytical tools rather than attributed to Russian Formalism (16). Previous studies demonstrate both the usefulness and limitations of formalist analysis in narrative research. Persian-language studies have often concentrated on semantic deviation and rhetorical foregrounding (5, 6), while other studies have examined defamiliarization in fiction through linguistic, formal, and conceptual devices (7, 18). International research has similarly shown that the aesthetic effectiveness of fiction depends on the interaction of plot structure, defamiliarization, symbolism, temporal disruption, and narrative organization rather than on isolated devices (2-4). The present study extends this line of inquiry by comparing two contemporary Persian-language writers within a single analytical framework.

Methodologically, the research is qualitative, descriptive-analytical, comparative, and based on close textual reading. The initial corpus consisted of six works: Dog's Eye, Kafurpush, and Koresorkhi by Alia Ataei, and Telesa, Eqlima, and Anis's Earring by Humaira Qaderi. These works yielded 30 major narrative units, including seven stories from Dog's Eye, nine narratives from Koresorkhi, eleven stories from Anis's Earring, and three longer works. All units were initially screened according to a common set of formal criteria: the relationship between fabula and syuzhet, temporal organization, narrator and focalization, distribution and delay of information, defamiliarization, linguistic foregrounding, repetition, contrast, motif networks, irony, the dominant, and the functional integration of devices. For detailed analysis, criterion-based purposive sampling was adopted, consistent with the logic of selecting information-rich cases in small-N comparative research rather than relying on random sampling (17). Four short stories were selected: "Thirty Kilometers" and "The Balkhi Elephant" by Ataei, and "The Roads Smell of Crows" and "Anis's Earring" by Qaderi. Selecting texts from the same genre reduced distortion caused by comparing short fiction with longer narrative forms and also enabled meaningful thematic-formal pairing. "Thirty Kilometers" and "The Roads Smell of Crows" both involve movement, memory, waiting, and disrupted journeys, while "The Balkhi Elephant" and "Anis's Earring" organize questions of seeing, memory, recognition, and identity through sharply different formal strategies. In each story, the fabula was first reconstructed and then compared with the actual syuzhet. Temporal shifts, focalization, delayed information, repetitions, motifs, and defamiliarizing devices were subsequently analyzed, after which the dominant was identified through the functional relation among these elements. Direct textual evidence from the primary works was used throughout the analysis (19, 20).

The findings regarding Ataei's stories indicate that the dominant formal concern lies in the instability of perception, knowledge, and trust in narrative reality. In "Thirty Kilometers," the protagonist's hearing impairment and intermittent use of a hearing aid transform perception into a mediated and uncertain process. The narrative begins during a security stop approximately thirty kilometers from Tehran, and the short present-time interval of detention repeatedly expands through analeptic returns to university life, personal relationships, and memories associated with Yaser Samavat. The fabula is therefore more extensive than the immediate detention episode, while the syuzhet organizes past and present according to associative triggers such as incomplete sounds, references to the hearing aid, interrogation, and sensory uncertainty (19). The first-person internal focalization is structurally important because the protagonist does not have stable access to surrounding reality; meaning must be reconstructed through partial hearing, lip-reading, facial expressions, conjecture, and memory. The hearing aid becomes an organizing device linked to secrecy, disclosure, surveillance, and the opposition between personal privacy and institutional scrutiny. The resulting defamiliarization turns hearing, ordinarily an automatic act, into a conscious and unstable cognitive process. In "The Balkhi Elephant," this epistemic instability becomes even more radical. The story begins with the father's death and the unexplained change in the color of family members' eyes, after which medical explanations, genetic hypotheses, rumors, memories, environmental theories, and social narratives proliferate. Instead of converging on a final truth, the narrative continuously destabilizes each proposed explanation. The narrator herself occasionally revises memories and acknowledges the possibility of invention, while the title's "Balkhi elephant" appears only near the end as a deliberate lie created to regain Mani's attention (19). Thus, in both stories the reader confronts mediated knowledge, but "Thirty Kilometers" foregrounds restricted perception, whereas "The Balkhi Elephant" foregrounds the production of competing truths through memory, rumor, interpretation, and conscious fabrication.

Qaderi's selected stories, by contrast, organize absence, deprivation, and lost possibility through material and sensory traces. In "The Roads Smell of Crows," the central structure is not travel in a conventional sense but prolonged waiting for absent figures. Damna waits for her father, while the narrator searches for her brother Khaled, who has been taken away. Information is gradually released through brief conversations, remembered clothing, descriptions of missing persons, drawings, and references to home, Kabul, and Maywand Road (20). The absent figures are reconstructed through partial external signs rather than direct presence: garments, a faceless drawing, a road, a

stream, and the crow form a motif network through which absence becomes materially perceptible. The phrase “the smell of crows” provides the strongest defamiliarizing effect because it fuses smell with an animal ordinarily associated with sight and sound, while the cultural expectation of the crow as a bearer of news is ironized by the prolonged absence of any news. The ending intensifies this structure when Damna herself disappears, turning the one who waited for an absent person into another absent figure. In “Anis’s Earring,” the syuzhet reverses the conventional logic of suspense by revealing Anis’s death at the beginning while postponing certainty about the identity of the girl encountered in the narrator’s shop. Recognition is therefore delayed not at the level of fate but at the level of identity. The earring, black eyes, veil, well, water, sewing, photographs, and the lost possibility of studying law form an interconnected system through which Anis’s life gradually becomes legible (20). The well is especially significant because it links drought, reflection, absence, and death, while the contrast between legal education and domestic needlework materializes the gap between potential and deprivation. Accordingly, the dominant in Qaderi’s stories is not epistemic instability in the same sense as Ataei’s, but the embodiment of absence and blocked futures through objects, places, bodily details, and recurring sensory signs.

In conclusion, the comparative analysis demonstrates that the principal difference between Ataei and Qaderi lies not merely in their recurring themes of migration, violence, identity, insecurity, loss, and gendered experience, but in the formal hierarchies through which these materials are narratively organized. Ataei’s selected stories place greater emphasis on the problem of knowing: perception is incomplete, memory may be unstable, institutional information is asymmetrically distributed, rumor multiplies explanatory possibilities, and narration itself may participate in the production of uncertain truth. Qaderi’s stories, in contrast, give greater organizing power to the material traces of absence, deprivation, and unrealized futures; clothing, roads, water, crows, earrings, wells, eyes, photographs, and domestic objects transform loss into something sensorially and spatially present. Across all four narratives, fabula and syuzhet diverge in ways that regulate access to information, temporal order is subordinated to memory and recognition, and motif networks gain significance through their structural placement rather than simple repetition. The study therefore confirms that the dominant cannot be identified through frequency alone and that no isolated device adequately explains the literariness of these texts. Their aesthetic organization emerges from the interaction of temporal arrangement, focalization, delay, repetition, contrast, irony, objects, and motifs within an integrated narrative system. The findings also

demonstrate the continuing analytical value of Russian Formalism for contemporary Persian narrative prose when it is applied not as a checklist of stylistic techniques but as a relational method for examining how literary devices cooperate, compete, and become hierarchically organized within the total structure of the work.

References

1. Hojatizadeh R. Methodology of Systematic Formalism: A Pioneering Model for Developing the Theoretical Foundations of Twentieth-Century Literary Historiography. Research in Contemporary World Literature. 2022;27(1):174-206.
2. Riyanto B. The Effectiveness of Fabula-Sjuzet in Creating Defamiliarization in the North Sumatran Short Story Collection Pasar Cerita Amaliun. Jurnal Ilmiah KORPUS. 2025;9(1):139-48.
3. Raheem S, Abdullah S, Naheed S. Defamiliarizing Traditions: A Formalist Study of A Rose for Emily by William Faulkner. Global Sociological Review. 2025;10(3):47-55.
4. Al Matarneh MA. A Formalism Reading of Maugham's "The Three Fat Women of Antibes" and "Rain". Advances in Language and Literary Studies. 2020;11(1):35-9.
5. Soltani F, Mirhashemi T. Semantic Deviation in the Stories of Bijan Najdi. Literary Arts. 2015;4(6):125-46.
6. Mahmoudi K, Kiani K. A Formalist Criticism of Mersad al-Ebad. Persian Language and Literature. 2012;3(2):127-45.
7. Nafi'ah IZ, Sugiarti. Defamiliarization Techniques in Dewi Lestari's Novel Akar. Madah: Jurnal Bahasa dan Sastra. 2019;10(2):149-60.
8. Rahimi M, Faeghi S. Identification of Second-Generation Afghani Immigrant Women: A Narrative Analysis of the Nonfiction "The Meaninglessness of My Afghan Form Deeply Distressed Me". Strategic Research on Social Problems in Iran. 2025;13(4):67-92.
9. Talaei M, Talaei M. Showalter's Four Approaches to Feminist Criticism in Homeira Qaderi's Novel Noghreh, Dokhtar-e Daryaye Kabul. Research in Contemporary World Literature. 2019;23(2):433-60.
10. Eichenbaum B. The Theory of the "Formal Method". Lincoln: University of Nebraska Press; 1965. p. 99-139.
11. Steiner P. Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca: Cornell University Press; 1984.
12. Shklovsky V. Art as Technique. Lincoln: University of Nebraska Press; 1965. p. 3-24.
13. Tomashevsky B. Thematics. Lincoln: University of Nebraska Press; 1965. p. 61-95.
14. Walsh R. Fabula and Fictionality in Narrative Theory. Style. 2001;35(4):592-606.
15. Jakobson R. The Dominant. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press; 1987. p. 41-6.
16. Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca: Cornell University Press; 1980.
17. Seawright J, Gerring J. Case Selection Techniques in Case Study Research: A Menu of Qualitative and Quantitative Options. Political Research Quarterly. 2008;61(2):294-308.
18. Hosseini Shah-Torabi SM. A Formalist Criticism of the Short Story "A Tomb for an Otter". Contemporary Literature. 2016;1(1):112-8.
19. Ataei A. Dog's Eye. Tehran: Cheshmeh Publications; 2019.
20. Qaderi H. Anis's Earring. Tehran: Roodkar Publications; 2008.