تحلیل ساختار روایی شعر «مسافر» سهراب سپهری بر اساس الگوی ریخت‌شناسی

رضا قنبری عبدالملکی[1]

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۱۵
تاریخ پذیرش: ۹۴/۶/۳۰

چکیده

نظریه‌ی ریخت‌شناسی از جمله نظریه‌هایی است که در زمینه‌ی تحلیلِ ساختاری آثار ادبی بسیار کارآمد است. اهمیت این نظریه سبب شد تا با رویکرد به آن، شعر مسافر از سهراب سپهری مورد مطالعه‌ی شکل‌شناسی قرار گیرد. این پژوهش به طور کلی به دو بخش تقسیم می‌گردد: بخش اول، به بیان مباحث نظری و اصول تئوری ریخت‌شناسی و الگوی ولادیمیر پراپ در تحلیلِ آثار ادبی می‌پردازد. همچنین اصطلاحاتِ مربوط به این نظریه از قبیل «خویشکاری»، «نمودگار» و «حرکت» در این بخش شرح داده می‌شود. در بخشِ دوم، عناصرریخت‌شناسیِ شعر و ارکانِ موجود در آن در قالب جدول‌هایی ارائه می‌گردد. علاوه بر آن، نگارنده تحتِ عنوانِ تحلیل ریخت‌شناسی مسافر، با توجه به الگوی ساختاری پراپ و بافتِ تاریخی آن به ارائه‌ی تحلیل کلّی از این شعر می‌پردازد. نتیجه‌ی این تحلیل نشان می‌دهد عناصر ریخت‌شناسی و ساختارِ این شعر، علاوه بر برخی شباهت‌ها با الگوی روایی پراپ، از ساختاری مستقل برخوردار است که آن را باید در چهارچوب تفاوت‌های جامعه‌ی ایران و روسیه تحلیل کرد.

واژه‌های کلیدی: ریخت‌شناسی، روایت‌شناسی، خویشکاری، مسافر، سهراب سپهری

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دامغان، ایران. abdolmaleki@du.ac.ir

مقدمه

این مقاله به مطالعه‌ی شعر مسافر از سهراب سپهری بر اساس نظریه‌ی ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ[1] می‌پردازد. در این پژوهش، شعر مسافر به عنوان نمونه‌ای از زیباترین اشعارِ روایی معاصر مورد تحلیل ساختاری قرار گرفته است. برای این منظور، ابتدا به مبانی نظری و تئوریک پیرامون مقوله‌ی روایت‌شناسی و ریخت‌شناسی و کارکردهای پراپ در عرصه‌ی شکل‌شناسی می‌پردازیم و در ادامه به تحلیل ساختار روایی شعر مسافر بر اساس مدل روایی پراپ خواهیم پرداخت.

نکته‌ی مهم در بررسی شعر مورد مطالعه، این است که هرچند نظریه‌ی پراپ به عنوانِ الگوی تحلیل ساختاری در این پژوهش مورد توجه قرار گرفته است، امّا به‌طور قطع به این معنی نیست که این شعر به طور قطعی باید ساختاری مشابه با ساختار روایی پراپ داشته باشد. بنابراین در تحقیقِ حاضر، با توجه به نظریه‌ی پراپ، سعی خواهد شد تا الگوی ریخت‌شناسی شعر مسافر، به طور مستقل به دست آید و پس از آن، شباهت و تفاوت ساختارِ آن با ساختار پراپ مورد بررسی قرار گیرد. آنچه پراپ در مطالعه‌ی ریخت‌شناسی انجام داد مقایسه‌ی مضامین قصه‌ها با یکدیگر بود. در این مقاله نیز مضامین این روایت مورد مطالعه قرار گرفته و خویشکاری‌ها، شخصیت‌ها، حرکت‌ها و نمودگار آن ارائه و تحلیل شده است.

این مطالعه از نظر روش‌شناسی، مبتنی بر رویکرد استقرایی است؛ و با توجه به نحوه‌ی گردآوری اطلاعات، پژوهش توصیفی به شمار می‌آید. داده‌های اولیه در این تحقیق به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است و ابزار جمع‌آوری اطلاعات، فیش‌ها بوده‌اند.

مهم‌ترین دلیل برای انتخاب این پژوهش، تازگیِ موضوع بوده است. البته تحلیل

1 - Vladimir Propp

ریخت‌شناسی در ادبیات فارسی موضوع تازه‌ای نیست اما نکته‌ی مهم در اینجاست که با این نظریه تاکنون به تحلیل آثار کلاسیک فارسی پرداخته شده است و هیچ‌گاه تا به امروز، تحقیق جامعی درباره‌ی تحلیل شعر نو فارسی از منظرِ ریخت‌شناسی انجام نشده است. جبران این خلاء پژوهشی، نگارنده را بر آن داشت تا به این موضوع بپردازد. بنابراین اهمیت این مقاله در این است که برای اولین بار به مطالعه‌ی ریخت‌شناسیِ شعر نو فارسی می‌پردازد.

اصلی‌ترین سوالی که این پژوهش می‌کوشد به آن پاسخ گوید این است که: آیا شعر مسافر با توجه به نظریه‌ی ریخت‌شناسی قابل تحلیل خواهد بود؟ در کنار این پرسش اصلی، این پرسش نیز مطرح می‌شود: با توجه به الگوی ریخت‌شناسی، این شعر دارای چه ساختار روایی و نمودگارِ ریخت‌شناسی است؟ فرضِ نگارنده بر این است که شعر- قصه‌ی مسافر با توجه به الگوی ریخت‌شناسی پراپ قابل تحلیل می‌باشد و ساختار روایی آن از این طریق به دست خواهد آمد.

۲- بحث و بررسی

۱- ۲ ویژگی‌های صوری(شکلی) و محتواییِ شعر مسافر

سپهری شعر مسافر را در سال ۱۳۴۵ سرود. این شعر نخستین بار در شماره‌ی پنجم مجله‌ی آرش منتشر شد. مسافر به دلیل دشواری و آکنده بودن از تلمیحاتِ نوین، از منظومه‌ی صدای پای آب کمتر معروف شد؛ اما ارزش شعری و فرهنگی این شعر به مراتب بیشتر از صدای پای آب است. شعر مسافر بر مبنای همان آموزه‌های صدای پای آب سروده شده و لذا فهم آن در گرو فهم این شعر و فلسفه‌ی نگاه تازه است. مسافر سمبلِ کسی است که در یک نقطه و یک مرحله نمی‌ماند و چون آبِ تر و تازه از جویبار زندگی و دریافت عبور می‌کند. او یادآور صوفیانی است که در طلب حقیقت

وادی‌ها را درمی‌نوشتند. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۳۰- ۳۱)

این شعر در بحر «مجتث مثمن مخبون محذوف» سروده شده که برای روایت بسیار مناسب است و آهنگ آن به طبیعت کلام در گفتارهای عادی نزدیک است. مسافر حدود ۳۸۰ مصراع دارد و تا حدودی مساوی منظومه‌ی صدای پای آب است که ۳۸۷ مصراع دارد.(همان: ۱۲۰)

منظومه‌ای به این شکل تاحدودی در ادبیات فارسی بی‌سابقه است و این نوع را باید از مختصات اسلوب جدید محسوب داشت. شعرهای بلند ادبیات فارسی یا عاشقانه و داستانی هستند و یا جنبه‌ی تعلیمی دارند و با تمثیل و حکایت‌پردازی درآمیخته‌اند. مطالب مسافر با همه‌ی تازگی، ریشه در سنن فرهنگی ایران دارد. در این شعر، مسائلی از قبیل فلسفه‌ی نگاه تازه، مرگ، زندگی، عشق به طبیعت، به صورتی مطرح شده است که برای خواننده‌ی آشنا به مسائل فرهنگی، بیگانه نیست زیرا در آثار ادبی و به خصوص متون عرفانی ما نیز به نحوی مطرح شده‌اند و می‌توان گفت که آرای سپهری ادامه‌ی منطقی همان مسائل جدی فرهنگ کهن ماست.

زبان این شعر بر زبان طبیعی و متعارف روزگار ما مبتنی است؛ در آن هم لغات عامیانه دیده می‌شود و هم لغات فرنگی و به طور کلی تمام عناصر زبان امروزی از لغات کهن و عامیانه و ایرانی و غیرایرانی در آن وجود دارد اما به طور کلی ترکیب آنها منجر به زبان معیار فصیح ادبی دوره‌ی ما شده است.

این شعر در عین سادگیِ ظاهری، سرشار از بن‌مایه‌های فرهنگی است. در آن تلمیحات قدیم و جدید فراوان است و به مسائل فرهنگی ایران و هند و بین‌النهرین اشاره‌هایی شده است. همین طور از نظر بدیع و بیان بسیار مایه‌ور است و می‌توان گفت که به طور کامل سهل و ممتنع سروده شده است. زبان این شعر، تصویری و نمایشی است؛ یعنی با تشبیه و استعاره و کنایه و مجاز و ایهام و صنایع بدیعی به مجسم کردن و

به تصویر کشیدن مطالب پرداخته است، نه این‌که فقط به کمک مجرّد وزن سخن بگوید.

در شـــعر مســـافر، یک حادثه‌ی متعارف و معمولی، یعنی سفر به شهر بابل به طرح مســـائل اساسی و فلســـفی یعنی بحث در کلیّت مرگ و زندگی و سفر انسان نوعی در تاریخ تبدیل می‌شـــود و بدین ترتیب شعر همه‌زمانی می‌گردد، دیگر خصوصی نیست و همـــه‌ی مردم در همه‌ی زمان‌ها می‌توانند آن را زمزمه کنند و این مختصّه‌ایســـت که در دیگر شـــاعران بزرگ نیز دیده می‌شـــود. طرح موضوع در این منظومه، غیرمستقیم (oblique) اســـت. کلام به صورت منطقی و علت و معلولی به موضوع اصلی(ســـفر) می‌رســـد. این منظومه به لحاظ طرح مســـائل عمیق با زبانی فخیم و در عین حال ساده و به سبب صداقت و صمیمیتی که در لحن آن است، در ادبیات فارسی بی‌نظیر است. (همان: ۱۸۵- ۱۹۱)

۲- ۲ بررسی ساختار روایت در شعر مسافر

مسافر، شعری بلند و روایی است که طرحی ساده دارد. ماجرای سفر دارای روایتی ســـیال‌گونه است و به شیوه‌ی جریان ســـیال ذهن و تک‌گویی درونی روایت می‌شود. شـــخصیت‌ها، گفت‌وگوها، موقعیت‌های داســـتانی و نمایشـــی، کنش‌ها و رویدادها از اجزای طرح می‌باشـــند. این اجزا روســـاخت روایت شعر را تشکیل می‌دهند که حول محور ژرف‌ســـاخت و هسته‌ی مرکزی شعر به صورت ساده و ساختمند گرد آمده‌اند. ســـاختار روایی شعر به دو بخش قابل تفکیک است: بخش اول از آغاز شعر تا انتهای پاراگراف هفت؛ بخش دوم از ابتدای پاراگراف هشـــت تا پاراگراف سی‌وچهار. بخش اول از یک موقعیت نمایشـــی که شـــامل دو صحنه‌ی گفت‌وگو است تشکیل می‌شود. بخش دو، شامل یک تک‌گویی طولانی و یک موقعیت نمایشی می‌باشد که اوج منحنی رویدادهای شعر است.

راوی در پاراگــراف یــک درحالی‌که بــه صحنه نزدیک اســت، وضعیت صحنه و حــال و هوای «نــگاه منتظر» را توصیف می‌کند و مخاطب را از پس واژه‌های موجز و تصویرســازی‌های بدیع در جریان وضعیت حاکم بر صحنه قرار می‌دهد: «دم غروب، میان حضور خســته‌ی اشــیاء». روایت با کنش «انتظار» آغاز می‌شــود. پاراگراف اول شامل جمله‌های توصیفی اســت. فضاسازی و جمله‌بندی‌های آغازین، خواننده را نیز مانند «نگاه منتظر» دچار تشــویش انتظار می‌کند. به‌کارگیری افعال بعید و استمراری، گذر زمان را می‌رســاند و خســتگی میزبان را تداعی می‌کنــد. این حس به مخاطب هم ســرایت می‌کند. ترکیب‌های «دم غروب»، «حضور خســته‌ی اشــیا»، «بادبزن» و «هیاهــوی چند میوه‌ی نوبر» نیز می‌تواند به حس انتظار، خســتگی و کلافگی تداوم دهــد.(زارعیــان، ۱۳۸۰: ۱۰۲-۱۰۳)

در پاراگراف دوّم، مسافر از راه می‌رسد. راوی از روبرو شاهد ماجراست: «مسافر از اتوبوس/ پیاده شــد». فضای سفید بین پاراگراف‌ها به نوعی بیانگر احساس عبور زمان و رویدادهایی اســت که راوی از آنها می‌گذرد. در این فواصل روای- شــاعر ســاکت می‌ماند تا مخاطب خود ســفیدی‌ها را بخواند. پارگراف ســوّم شامل توصیف زمان و مکان، حال و هوای حاکم بر صحنه و حرف‌های مسافر با خود می‌باشد: «غروب بود./ صدای هــوش گیاهان به گوش می‌آمد...» در این پاراگراف، میزبان را نمی‌بینیم. راوی ما را با مســافر تنها گذاشته تا حرف‌هایش را بشــنویم و از این تمهید استفاده کرده تا به درون و شــخصیت مســافر پی ببریم. و این گام نخست در شخصیت‌پردازیِ مسافر می‌باشد.

در پاراگراف چهارم، میزبان حضور می‌یابد و راوی، گفت‌وگوی وی را با مســافر این‌چنین می‌شنود و روایت می‌کند: «نگاه مرد مسافر به روی میز افتاد:/ چه سیب‌های قشــنگی!/ حیات نشئه‌ی تنهایی است». گفت‌وگویی که در این پاراگراف بین مسافر و

میزبان صورت می‌گیرد، به شخصیت‌پردازی هر دو کمک می‌کند. چون باعث آشکار شدن اختلاف‌نظرهای آنها شده و در نتیجه باعث به وجود آمدن یک موقعیت نمایشی می‌شود. دیالوگ به عنوان اصلی‌ترین عنصر نمایش، نقش عمده‌ای را در به وجود آمدن موقعیت نمایشی در این پاراگراف عهده‌دار است. دیالوگ، تماشاگر یا خواننده را درگیر شخصیت‌ها و کنش‌های درام می‌کند و با به وجود آوردن تعلیق و انتظار باعث می‌شود اجرا یا متن نمایشی را دنبال کند. در پاراگراف پنجم، در پی یک گفت‌وگوی نه چندان طولانی، راوی به مخاطب استراحت می‌دهد تا زمینه را برای گفت‌وگوی طولانی‌ترِ پاراگراف بعد آماده کند: «و حال، شب شده بود./ چراغ روشن بود».

پاراگراف شش به طور مستقیم با دیالوگ آغاز می‌شود. در این‌جا گفت‌وگو طولانی‌تر از پاراگراف چهارم می‌باشد. راوی، میزبان و مسافر را بیشتر به سخن گفتن وادار کرده و مخاطب را نیز بیشتر درگیرِ ماجرا و شخصیت‌ها می‌کند. در این پاراگراف مسافر بیانیه‌ی خود را در مورد عشق کامل می‌کند: «– چرا گرفته دلت، مثل آنکه تنهایی./ – چقدر هم تنها».(همان: ۱۰۴)

مسافر که خود سالک عشق است، رمز و رموز عشق را می‌داند؛ از این رو عاشقانه سخن می‌گوید. سخن عاشقانه، قطعه‌قطعه و گسسته است. سخن عاشقانه فاقد قطعاتی از زبان است و به سرعت از ذهن می‌گذرد، و اثری باقی می‌گذارد که نسبت مستقیمی با معنا و مفهوم آن ندارد. زبان عاشق فاقد آن نظام و شالوده‌ی منطقی است که بتواند روایتی را به طور کامل گزارش کند و به انجام رساند. راوی در پاراگراف هفتم دوباره به مخاطب استراحت می‌دهد و با توصیف صحنه و زمان در روایت فاصله‌گذاری می‌کند: «حیاط روشن بود/ و باد می‌آمد/ و خون شب جریان داشت در سکوت دو مرد».

فاصله‌گذاری مشخص می‌کند که راوی تا چه حد به شخصیت‌ها نزدیک است

یا از آنها فاصله گرفته است. در این پاراگراف، راوی از شخصیت‌ها فاصله گرفته تا از ابتدای پاراگراف هشتم در گفتاری طولانی که اوج روایت‌گری اوست، در قالب راوی- مسافر ظاهر شود. از این‌جا میزبان ناپدید می‌شود. پاراگراف هشت با تک‌گویی مسافر آغاز می‌شود و راوی با توصیف رفتار مسافر، تک‌گویی درونی را با توضیحِ وضعیتِ عمومی وی شروع می‌کند: «اتاق خلوت پاکی است./ برای فکر، چه ابعاد ساده‌ای دارد».

بخش دوم شعر آغاز می‌شود و از این‌جاست که مسافر، راوی و شاعر یکی شده و با حذف میزبان، روایت به صورت تک‌گفتاری درونی و طولانی ادامه می‌یابد. این بخش، روایت سفری طولانی است که درون‌مایه‌ی آن جست‌وجو می‌باشد. الگوی آن روایت‌گری کلاسیک است که البته به زبان مدرن نقل می‌شود و گونه‌ای روایت حماسیِ مدرن در آن جریان دارد. «سفر» کنش اصلیِ قهرمان حماسه می‌باشد. سفر حماسه، سفر طلب و جست‌وجوست. سالک این راه، شاهد لحظه‌های ناب و جادویی می‌باشد و مخاطب را دچار افسون تجربه‌های سیر و سلوک می‌کند. راوی در این بخش مانند نقالی چیره‌دست، شنونده را با تمهیداتش چنان جذب می‌کند که پایان سفر را هرگز متصور نیست.

حماسه در اصل شعری «نقلی» و «روایی» است که به تصویر «تمامیت» زندگی می‌پردازد. رویدادها در حماسه در یک طرح خطی پیش می‌روند. رویدادهای این بخش از مسافر، سفر به مکان‌ها، زمان‌ها و سرزمین‌های اساطیری است که به ترتیب روایت می‌شوند: از جاجرود خروشان تا کنار رود ونیز، لب رودخانه‌ی بابل، لبنان، عراق، زمین‌های استوایی، دره‌ی گنگ، فلات تبت، شهر بنارس، جاده‌ی سرنات، خاک فلسطین، اطراف طور، جاده‌ی ادویه، کرانه‌ی هامون، روی ساحل جمنا، تاج محل، باغ نشاط و کنار دریاچه‌ی تال.

مســافر ســوار بر قایقی در آب‌های جهان، سیال‌وار از این سرزمین‌ها در گذار اســت و با حس نوســتالژیک غریبی که نســبت به تاریخ بشــری دارد، از رویدادهای تاریخی و اســاطیری نیز این‌چنین می‌گذرد: از ابتدای آفرینش؛ از غفلت یک دقیقه‌ای حوا تا عصر بودا و موســی. از زمان حمله‌ی مغول‌ها تا فتح قادســیه. نهایت ســفرش رســیدن به «خلوت ابعاد زندگی» و «پرواز در آســمان ســپید غریزه» اســت به همراه بادبادک کودکی‌اش.

امــا مهم‌ترین رویداد ســفر در پاراگراف ۳۲ اتفاق می‌افتد. وارد کردن شــخصیت زن در روایت، آن را نمایشــی و جذاب می‌کند؛ در فضای یکنواخت ســفر، این اتفاق، تفرج‌گاهی است برای ذهن خسته و بی‌تاب مسافر؛ و شاید برای مخاطبان: «من از کنار تغزل عبور می‌کردم/ و موســم برکت بود و زیر پای من ارقام شــن لگد می‌شد./ زنی شنید،/ کنار پنجره آمد...» برخورد با زن، نقطه‌ی عطف سیر و سلوک مسافر و نقطه‌ی اوج بخشِ دوم شعر است. در این بخش، مسافر، زنِ مثالی را توصیف می‌کند و درون خود را نسبت به او شرح می‌دهد.

اما در پاراگراف ۳۳، این موقعیت دیگرگون شــده و مســافر و زن وارد گفت‌وگو می‌شوند: «در ابتدای خطیر گیاه‌ها بودیم/ که چشم زن به من افتاد:/ صدای پای تو آمد، خیــال کردم باد/ عبور می‌کند از روی پرده‌های قدیمــی...» پاراگراف ۳۲ و ۳۳ دارای موقعیت نمایشــی هستند؛ چون شخصیتی وارد محیط روایت می‌شود. بنابراین بر فضا تاثیر می‌گذارد و موجب کنش می‌شود.(همان: ۱۰۵– ۱۰۶)

مهم‌ترین خصیصه‌ی شخصیت اصلی روایت «مسافر»، پویایی است. تمام رویدادها، کنش‌ها و شــخصیت‌پردازی بخش اول و دوم شعر، مانند یک کلیت منسجم نسبت به تم(Theme) اصلیِ آن، یعنی درون‌مایه‌ی «جست‌وجو، سفر و گذار» سازماندهی شده‌اند. زبان شاعر–راوی در شخصیت‌پردازی، تک بعدی عمل می‌کند. زبان شخصیت‌ها بسیار

به هم نزدیک است و شاعر-راوی بر آنها نظارت کامل دارد. شخصیت‌ها خودشان به حرف درنمی‌آیند، بلکه شاعر قدرت روایت‌گری را فقط به خود تفویض می‌کند و به جـای آنها حرف می‌زند. از این رو در روایت، پلی‌فونی(PolyPhony) یا چندصدایی به وجود نمی‌آید، همه‌ی شـخصیت‌ها به یک زبان که آن هم به طور قطع زبان شـاعر است، حرف می‌زنند.

۳- ۲ روایت‌شناسی ساختارگرا

مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان علاوه بر تحول در بررسی شعر، در بررسی داسـتان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانش ادبی را به نام روایت‌شناسـی بنیان نهاد.(ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۳) روایت‌شناسـی یکی از حوزه‌های مطالعاتی اسـت که به دنبال بررسی نظام حاکم بر روایت‌ها و کشف و دریافت مناسبات و پیوندهای درونی اجزای سازنده‌ی روایت است. واژه‌ی روایت‌شناسی، ترجمه‌ی فرانسوی narratologia است که اول بار تزوتان تودروف[1] آن را در کتاب دستور زبان دکامرون(۱۹۶۹) معرفی کرد.(حرّی، ۱۳۸۲: ۳۲۲) روایت‌شناسـی، مجموعه‌ای از احکام کلی درباره‌ی ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و سـاختار پیرنگ اسـت. به طور کلی می‌توان تاریخ روایت‌شناسـی را به سه دوره تقسیم کرد: دوره‌ی پیش ساختارگرا، دوره‌ی ساختارگرا و دوره‌ی پساسـاختارگرا.(مکاریک،۱۳۸۵: ۱۴۹) دوره‌ی سـاختارگرایی درتاریـخ روایت‌شناسی بسیار مهم است و مهم‌ترین نظریات روایت را در بر دارد.

فرمالیسـت‌ها یا صورتگرایان از نخسـتین کسـانی بودند که به مطالعه‌ی روایت و ساختارهای روایی پرداختند. آنها درصدد کشف قواعد و فرمول‌هایی بودند تا ساختار داسـتان‌ها را بر اسـاس آن بررسـی کنند و ادبیات را به صورت علمی و ریاضی‌وار

1 - Tzvetan Todorov

مورد توجه قرار دادند. آنچنان که فرمالیست‌ها در عرصه‌ی مطالعات ساختار زبانی، به تجزیه‌ی جملات به اجزای قابل تحلیل و تکواژها می‌پرداختند، در بررسی داستان‌ها نیز درصدد کشف الگوهایی خاص از راه تجزیه و تحلیل برآمدند.

ولادیمیر پراپ که از هواخواهان جنبش فرمالیسم روسی بود، یکی از چهره‌های سرشناس در خصوص بسط و توسعه‌ی روایت‌شناسی به شمار می‌آید. هرچند این شاخه از پژوهش ادبی به طور عام، دارای پیشینه‌ای طولانی است و می‌توان سرچشمه‌های آن را در مطالعات ادبی دوران باستان و کتاب بوطیقای ارسطو جست‌وجو نمود، اما روایت‌شناسی مدرن با مطالعات ولادیمیر پراپ آغاز شد.(کادن، ۱۳۸۳: ۲۵۹) او با مطالعه‌ی ریخت‌شناسانه‌ی قصه‌های پریان روسی در سال ۱۹۲۸، الگوی حاکم بر این قصه‌ها را استخراج کرد و نشان داد قصه‌های پریان، به رغم تکثر و تنوع ظاهری، از نظر انواع قهرمانان و عملکرد آنها، دارای نوعی وحدت و همانندی است؛ به گونه‌ای که تعداد عملکردها محدود، توالی آنها مشابه و ساختار این قصه‌ها یکسان است.(پروینی،۱۳۸۷:۱۸۳) بعد از فرمالیست‌ها، ساختارگرایانی نظیر گرماس، برمون، تودوروف و ژنت به مطالعه‌ی روایت و ساختارهای آن پرداختند. در این نوع تحلیل‌ها به جزئیات و عناصر داستان زیاد توجه نمی‌شود، زیرا غرض پژوهشگر کشف الگوها و بن‌مایه‌های زنجیره‌ای داستان‌هاست.

روایت، بازگویی اموری است که از نظر زمانی و مکانی از ما دورند. روایت‌ها از این نظر تابع یک اصل زبانی یعنی جا به جایی هستند که انسان را قادر می‌سازد تا با اشاره به امور، پدیده‌ها یا وقایعی که در زمان و مکانی دور از گوینده یا مخاطب هستند، در زمان و مکان دیگری آنها را فرابخواند. روایت به معنای عام از ویژگی‌های متعددی برخوردار است که برخی از آنها عبارتند از: ساختگی و تصنعی بودن، از پیش ساخته بودن، تکراری بودن، داشتن خط سیر روایتی و نقطه‌ی پایان، داشتن گوینده و مخاطب، خصوصیت

جابه‌جایی و در انتها ارجاع به اموری که غایب‌اند. (نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۱۱)

بررسی کارکردهای روایی، منحصر به نوع ادبی خاصی نیست و هر ژانر ادبی که جنبه‌ی حکایی و روایی دارد از نظر ساختار روایی قابل بررسی است. «مشاهده‌ی این کارکردها نه تنها در افسانه‌های جن و پری روسی یا حتی غیر روسی، بلکه در کمدی‌ها، اسطوره‌ها، حماسه‌ها، داستان‌های عاشقانه و قصه‌ها به طور کلی دشوار نیست» (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۲). فراگیری روایت‌ها به گونه‌ای است که در زندگی‌نامه‌ها، حسب‌حال‌ها، تاریخ، خاطرات، قصه‌های کودکان و... می‌توان ردپای روایت و ساختارهای روایی را دید.

در روایت‌شناسی جوانب مختلف روایت مورد مطالعه قرار می‌گیرد، اما هدف نهایی روایت‌شناسی، کشف الگوهای جامع روایت است، الگوهایی که ناظر بر صورت زبان‌شناختی روایت‌ها یا ساختار قابل توصیف آنها باشند. ساختار بیشتر ناظر بر روابط پنهان حاکم میان سازه‌های یک متن است. این اصطلاح به تجزیه و تحلیل سازه‌های قصه‌ها و زنجیره‌های پنهان آن می‌پردازد. (نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۱۲)

ساختارگرایان در بررسی داستان‌ها و قصه‌ها، کوچک‌ترین تا بزرگ‌ترین عناصر داستانی و نیز روابط حاکم بر آنها را مطالعه کرده‌اند: ساخت‌گرایی یعنی بررسی روابط متقابل میان اجزای سازای یک شیء یا موضوع فولکلوریک. این روش تنها محدود به قصه‌های عامیانه و اسطوره نیست... روش ساخت‌گرایانه را می‌توان درباره‌ی هر موضوعی به کار بست.(پراپ، ۱۳۸۶: هفت) یکی از ویژگی‌های ساختارها، پنهان بودن و نامرئی بودن آنهاست که نیاز به کشف دارد. «ساختارها موضوع‌هایی نیستند که با آنها بتوان به طور مستقیم روبرو شد، بلکه آنها نظاماتی از روابط پوشیده‌اند، بیشتر به ادراک می‌آیند تا به دریافت».(سجودی، ۱۳۸۸: ۱۵۴) ساختارگرایان به دنبال الگوهای محدود و مشترکی هستند که تعداد بسیاری از داده‌های ادبی را بتوان با آن

الگوهـا تطبیق داد و آنها را تحلیل کرد: در تحلیل سـاختارگرایانه‌ی روایت، جزئیات ظریف سازوکارهای درونی متون ادبی بررسی می‌شوند تا واحدهای ساختاری بنیادی یا عملکردهای حاکم بر کارکردهای روایی متون کشف شوند.(تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۴)

۴- ۲ نظریه‌ی ریخت‌شناسی

اصطلاح «ریخت‌شناسی»[1] در گیاه‌شناسی، به معنیِ بررسی اجزای تشکیل‌دهنده‌ی گیـاه و ارتباط آنها با یکدیگر و با کُلّ گیاه اسـت. ولادیمیر پراپ، فولکلورشـناس و پژوهشـگر سـاختگرای روس در مطالعه‌ی قصه و افسانه‌های عامیانه‌ی روسی، از این اصطلاحِ دانش گیاه‌شناسـی استفاده کرد و با کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» در سال ۱۹۲۸ الگوی جدیدی در مطالعه‌ی قصه و افسانه‌های عامیانه ارائه نمود.

شیوه‌ی پراپ می‌تواند در کشف و درک ساختار همه‌ی انواع روایت‌ها به کار آید، چنان که لوی استراوس بر همین مبنا پژوهش‌های اساطیری خویش را سامان داد و بررسی دقیق ساختارهای روایت در آثار گرماس[2] ، به مبنای جدیدی برای طبقه‌بندی تیپ‌های قصه، نه بر اساس موضوع، بلکه بر اساس ویژگی‌های دقیق ساختاری دست یافت.

فرضیه‌ی اصلی پراپ در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، وجود این قصه‌ها به عنوان رده‌ای خاصّ بود؛ یعنی قصه‌هایی که در فهرست آرن زیر شماره‌های ۳۰۰ تا ۷۴۹ رده‌بندی شـده‌اند. آنچه پراپ در مطالعه‌ی ریخت‌شناسی انجام داد مقایسه‌ی مضامین قصه‌هـا با یکدیگر بود. وی نخسـتین گام در تحقّق فرضیه‌ی خویش را تعیین عناصر ثابت و متغیّر قصه دانسـت. پراپ صد قصه از مجموعه قصه‌های روسـی افاناسیف[3] را برگزید و آنها را بر اسـاس کنش‌ها و رویدادهایشـان بررسی کرد. نتیجه‌ی این کار

1 - morphology
2 - Algirdas Julien Greimas
3 - Afanasyev

ریخت‌شناسی قصه‌های پریان بود. پراپ برای آن‌که نشان دهد با چه روش‌هایی می‌توان به توصیف صحیح قصه‌ها پرداخت، ابتدا رویدادهای زیر را با هم مقایسه کرد:

۱- تزار عقابی به قهرمان قصه داد. عقاب قهرمان را به سرزمینی دیگر برد.

۲- پیرمردی به سوچنکو اسبی داد. اسب سوچنکو را به سرزمینی دیگر برد.

۳- ساحره‌ای به ایوان قایق کوچکی داد. قایق ایوان را به سرزمین دیگری برد.

۴- شاهزاده خانمی به ایوان یک انگشتری داد. جوانانی از میان انگشتری ظاهر شدند و ایوان را به سرزمین دیگری بردند.

در مثال‌های بالا هم عناصر ثابت و هم عناصر متغیر وجود دارند. نام قهرمانان داستان‌ها و همچنین صفات آنها تغییر می‌کند، اما کارهای آنان و خویشکاری[1]هایشان ثابت است. از اینجا می‌توان استنتاج کرد که در یک قصه، اغلب کارهای مشابه به شخصیت‌های مختلف نسبت داده می‌شود. این امر مطالعه‌ی قصه را بر اساس خویشکاری قهرمانانش میسر می‌سازد.

۱- ۴- ۲- خویشکاری

پراپ در تعریف خویشکاری می‌نویسد: «خویشکاری یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نقطه نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود».(پراپ، ۱۳۸۶: ۵۳) تشخیص صحیح هر نقش و خویشکاریِ خاص هر شخصیت، دقّت بسیار می‌طلبد. در مطالعه‌ی ریخت‌شناسی، ابتدا باید معیّن کرد که این خویشکاری‌ها تا چه اندازه نماینده‌ی ثابت‌های تکرارشونده‌ی قصه هستند؛ سپس این پرسش کلیدی مطرح می‌شود که در یک قصه چند خویشکاری وجود دارد؟ تعداد این خویشکاری‌ها بسیار اندک است، در حالی‌که شخصیت‌های قصه بی‌شمارند. به این

1 - function

ترتیب، خویشــکاری شخصیت‌های قصه ســازه‌های بنیادی قصه هستند، و قبل از هر چیز باید همه‌ی آنها را جدا ساخت.(همان: ۵۰- ۵۲)

پــراپ با تجزیــه و تحلیل خویشــکاری‌ها به چهار اصل کلّــی درباره‌ی قصه‌های پریانِ روســی دســت یافت: ۱- خویشــکاری‌ها، ســازه‌های بنیادی و عناصر ثابت و لایتغیّــر قصه‌اند، جدا از این که چه کســی و چگونه آنهــا را انجام می‌دهد؛ ۲- تعداد خویشکاری‌ها در قصه‌های پریان محدود است؛ ۳- توالی این عناصر و خویشکاری‌ها همیشه یکسان است؛ ۴- همه‌ی قصه‌های پریان از جنبه‌ی ریخت و ساختار، متعلق به یک تیپ هستند. به این ترتیب، تمام قصه‌های پریان روسی، یک ساختار نهایی روایت دارند و همگی را می‌توان در پیکره‌ی یک حکایت جای داد.

زنجیره‌ی خویشــکاری‌هایی که در زیر ارائه می‌شود، بنیاد ریخت‌شناسی قصه‌ها را به طور کلی عرضه می‌دارد:

صحنه‌ی آغازین(a): این صحنه با آنکه خویشکاری محسوب نمی‌شود، اما عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهمی است. اغلب هر قصه با صحنه‌ی آغازین شروع می‌شود.

۱- غیبت(β)، ۲- نهی(γ)، ۳- نقــض نهی(δ)، ۴- خبرگیری (ε)، ۵- خبردهی(ţ)، ۶- فریبــکاری(η)، ۷- همدســتی(θ)، ۸- شــرارت (A)، ۹- میانجی‌گــری، رویــداد ربط‌دهنده(B)، ۱۰- مقابله‌ی آغازین(C)، ۱۱- عزیمت(↑)، ۱۲- نخستین خویشکاری بخشنده(D)، ۱۳- واکنش قهرمان(E)، ۱۴- تدارک یا دریافت شیء جادو (F)، ۱۵- انتقال مکانی میان دو ســرزمین (G)، ۱۶- کشمکش(H)، ۱۷- داغ کردن، نشان گذاشتن (J)، ۱۸- پیروزی(I)، ۱۹- التیام و جبران مافات(K)، ۲۰- بازگشــت(↓)، ۲۱- تعقیب(Pr)، ۲۲- رهایی(Rs)، ۲۳- رســیدن به ناشناختگی(O)، ۲۴- ادعاهای بی‌پایه (L)، ۲۵- کار دشــوار (M)، ۲۶- حلّ مساله (N)، ۲۷- شناسایی(Q)، ۲۸- رسوایی (EX)، ۲۹- تغییر شکل (T)، ۳۰- مجازات(U)، ۳۱- عروسی(W)

همان‌طور که مشاهده شد تعداد خویشکاری‌ها محدود است؛ و به ۳۱ خویشکاری منحصر می‌شود. عملیاتِ تمام قصه‌های موردِ بررسی پراپ، در چارچوب این خویشکاری‌ها تکامل می‌یابد. درباره‌ی عملیاتِ بسیاری از قصه‌های متعلق به اقوام دیگر نیز، همین سخن را می‌توان گفت. اگر همه‌ی خویشکاری‌های قصه را مورد بررسی دقیق قرار دهیم در می‌یابیم که هر خویشکاری از خویشکاری دیگر، بر پایه‌ی ضرورت منطقی و هنری تکامل می‌یابد. بنابراین هیچ خویشکاری، مانعِ ظهورِ خویشکاری دیگر نمی‌شود؛ و همه‌ی آنها نه به محورهای متعدد، بلکه به محوری واحد تعلق دارند.

تعداد زیادی از این خویشکاری‌ها آرایشی جفتانه دارند: نهی- نقض نهی، خبرگیری- خبردهی، کشمکش- پیروزی، تعقیب- رهایی و مانند اینها. خویشکاری‌های دیگر را می‌توان بر طبق گروه، طبقه‌بندی کرد؛ به این صورت که شرارت، میانجی‌گری، مقابله‌ی آغازین و عزیمت(↑ABC)، «گره پیچ» قصه را به وجود می‌آورند. خویشکاری‌های نخستین خویشکاری بخشنده، واکنش قهرمان و دریافت شیء جادو (DEF) نیز در مجموع یک کل را تشکیل می‌دهند. در کنار این ترکیب‌ها، خویشکاری‌های منفردی نیز وجود دارد؛ مانند غیبت، مجازات، ازدواج و... (پراپ، ۱۳۸۶: ۴۹- ۱۳۴)

۲- ۴- ۲ - نمودگار ریخت‌شناسی

پراپ پس از تعیین خویشکاری‌ها و استخراج اصول و قواعد حاکم بر قصه‌ها، به راه‌های محتمل ترکیب و حرکت‌های موجود در قصه‌ها پرداخت. نمودگارهای او از هر قصه به صورت فرمول‌هایی ارائه شد که از نشانه‌های اختصاری خویشکاری‌ها تشکیل شده‌اند و از مقایسه و بررسی تطبیقی آنها می‌توان به نتایج ارزنده‌ای دست یافت.

نمودگار، واحد اندازه‌گیری و پیمایشِ هر قصه است. قصه را می‌توان با این

نمودگار اندازه گرفت و سپس تعریف نمود.(پراپ،۱۳۸۶:۱۳۴) نمودگار، نشان‌دهنده‌ی خویشکاری‌های موجود در قصه است. به عبارت دیگر، «نمودگار آن چیزی است که در متن، با حروف مشخص شده است و در زیر این سرعنوان‌ها، انسان می‌تواند مواد حقیقی قصه را بگذارد. این، ترتیب عمودی خویشکاری‌ها را به وجود می‌آورد.»(پراپ،۱۳۷۱:۱۲۰) برای نمونه، نمودگار قصه‌ی شماره‌ی ۱۳۱ در فهرست قصه‌های پراپ از این قرار است (پراپ، ۱۳۸۶: ۲۴۳):

B3 δ1 A1 CB1 C ↑ H1- I1 K4 ↑W

۳- ۴- ۲ - حرکت‌ها

قصه از لحاظ ریخت‌شناسی، چنین تعریف می‌شود: قصه در اصطلاح بسط و تطّوری است که از شرارت (A) یا کمبود و نیاز (a) آغاز می‌شود و با عبور از خویشکاری‌های میانجی به ازدواج (W) یا خویشکاری پایانیِ دیگر می‌انجامد. (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۸۳) خویشکاری‌های پایانی اغلب پاداش (F)، التیام و جبران مافات (K)، رهایی (Rs) و مانند اینهاست. این گونه بسط و تحول در قصه را در اصطلاح حرکت می‌نامند. هر شرارت جدید و هر کمبود یا نیاز جدید، حرکت تازه‌ای در قصه می‌آفریند. قصه ممکن است چندین حرکت داشته باشد؛ بنابراین وقتی قصه‌ای تجزیه و تحلیل می‌شود، پیش از هر چیز باید تعداد حرکت‌های آن را معیّن کرد. یک حرکت ممکن است به طور مستقیم به دنبال حرکت دیگر بیاید، اما این نیز ممکن است که حرکت‌ها در هم بافته شوند؛ یعنی بسطی که آغاز شده است متوقف گردد و حرکت جدیدی به میان کشیده شود. ترکیب حرکت‌های قصه ممکن است به شکل‌های زیر باشد:

- یک حرکت به طور مستقیم در پیِ حرکت دیگر می‌آید. نمودگار تقریبی این ترکیب به صورت زیر است:

۱. A ---------- W*

۲. A---------- W2

- حرکتِ جدید، پیش از پایانِ حرکتِ اول آغاز می‌شـــود. جریانِ عملیاتِ قصه با حرکتی که داســـتانی در بر دارد قطع می‌شود. پس از خاتمه‌ی داستان، دنباله‌ی حرکت اول ادامه می‌یابد. نمودگار این ترکیب به این صورت است:

۱ A-----------------G..................................K---------------W*

۲. a ------------- k

- ممکن اســـت یک داســـتان قطع شـــود، و در این حالت، نمودگار به طور نسبی پیچیده‌ای به دست می‌آید.

....

۱ ————————— ——————————————

....

۲ ———————————————— ——————————————

۳ ——————————————

- قصه با دو شرارتِ هم‌زمان آغاز می‌شود، و شرارتِ نخست پیش از دومی به صورت کامل پایان می‌یابد. به طور مثال اگر قهرمان کشـــته شود و یک عاملِ جادویی از وی سرقت شود؛ نخست مساله‌ی جنایت حل می‌شود، و سپس مساله‌ی سرقت.
- دو حرکت ممکن است پایان مشترکی داشته باشند.
- گاهی قصه دو جستجوگر دارد. قهرمانان در وسطِ حرکتِ اولِ قصه از هم جدا می‌شـــوند. این جدایی اغلب با رســـیدن به علامت دو راهی در جاده صورت می‌گیرد. (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۸۳– ۱۸۶)

بـــا آگاهی از چگونگـــی توزیع حرکت‌ها، می‌توان قصه‌ها را به اجزای ســـازنده‌ی آنها تجزیه کرد. خویشـــکاری‌ها، مهم‌ترین عناصرِ سازنده‌ی قصه هستند؛ سپس عناصر پیونددهنـــده و انگیزش‌هـــا از اهمیتِ ریخت‌شناســـی برخوردارند. شـــکل‌های ورود شـــخصیت‌ها به صحنـــه نیز در مرتبه‌ی بعـــدی قرار می‌گیرد. البتـــه عناصر وصفی نیز همواره در بررســـی قصه‌ها دیده می‌شـــوند. این پنج عنصر نه تنها ســـاختمان قصه را

توصیف می‌کنند، بلکه آن را به عنوان یک کل به ما می‌نمایانند. (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۹۰)

۵- ۲ عناصر ریخت‌شناسیِ شعر مسافر

۱- ۵- ۲ خویشکاری‌های مسافر

شماره	خویشکاری‌ها	نمونه‌ها
----	صحنه‌ی آغازین (a)	قصه‌ها اغلب با صحنه‌ی آغازین شروع می‌شوند؛ و قهرمان در این وضعیت، قدم به صحنه می‌گذارد. در این شعر، راوی با توصیفِ فضای اتاق میزبان در آغازِ قصه، خواننده را با صحنه‌ی آغازینِ روایت آشنا می‌کند.
۱	غیبت (β)	در این خویشکاری، یکی از اعضای خانواده از خانه غیبت می‌کند. شخصی که غیبت می‌کند، ممکن است یکی از اعضای نسل مسن‌تر باشد(β1). در این قصه، مسافر از خانه و کاشانه‌اش، غایب و دور می‌شود.
۲	عزیمت (↑)	مسافر(قهرمان قصه) که خانه و کاشانه‌اش را ترک کرده است، به سوی شهر بابل در شمال عزیمت می‌کند.
۳	انتقال مکانی (G)	قهرمان به مکان چیزی که در جستجوی آن است انتقال داده می‌شود، یا راهنمایی می‌شود. اکثر مواقع شیء مورد جستجو در سرزمین دیگر یا سرزمین متفاوتی قرار دارد. وسیله‌ی رسیدن ممکن است در همه‌ی موارد یکی باشد، اما صورت‌های خاصی برای جاهای بسیار بلند و جاهای بسیار ژرف وجود دارد. یکی از این صورت‌ها این است که قهرمان بر روی زمین سفر می‌کند(G2). در این قصه، مسافر از زادگاهش به بابل در شمالِ ایران می‌رود تا در آنجا به جستجوی آرامشِ روحی بپردازد. سفر او، سفری زمینی است و وسیله‌ی سفرش با اتوبوس است.
۴	شرارت (A)	هر گروه از شخصیت‌ها به شکل خاصی در قصه ظاهر می‌شوند، و هر گروه از وسایل و راه‌های معینی برای وارد کردن شخصیتی به جریان عملیات قصه استفاده می‌کنند. شریر در جریان عملیات قصه، به ناگهان و از خارج وارد جریان قصه می‌شود و سپس ناپدید می‌گردد. در قصه‌ی مسافر، غم و اندوه در نقش شریر ظاهر می‌شود و مسافر را به حزن فرو می‌برد. او از شرّ این غم به طبیعت شمال پناه می‌برد اما زیبایی‌های شمال و بوی نارنج نیز نمی‌تواند او را به آرامش برساند. بنابراین مسافر تصور می‌کند که شرارتِ غم هرگز رهایش نخواهد کرد و او «ترنّم موزون حزن» را تا به ابد خواهد شنید. تحرک واقعی قصه با این موضوع آغاز می‌شود.

۵	میانجی‌گری، رویداد ربط‌دهنده (B)	در ایـــن خویشـــکاری، مصیبت یا نیاز علنی می‌شـــود. اگـــر این امر به وســـیله‌ی یکی از صورت‌های شرارت تحقق نپذیرد، در آن حال، قصه از حادثه‌ی ارتباط‌دهنده‌ای برای این منظور اســـتفاده می‌کند. در ابتدای قصـــه‌ی مســـافر، عنصر غم و انـــدوه به عنوان مصیبت یا نیاز آشـــکار می‌شـــود و قهرمان برای فرار از آن و تغییـــر فضای روحی، مجبور به ترک خانه و رفتن به شهر به بابل می‌شود(B5). در اینجا خویشکاری B تقریباً شبیه به خویشکاری A عمل می‌کند.
۶	خبرگیری (ε)	شـــریر به خبرگیری می‌پردازد. در مواردی جدا، انسان با صورت‌های دیگری از خبرگیری که به وســـیله‌ی شـــخصیت‌های دیگر قصه انجام می‌گیرد، برخورد می‌کند(ε3). در این قصه، شـــخصیتی غیر از شـــریر، یعنی یاری‌گـــر قهرمان(میزبان) به خبرگیری می‌پـــردازد. او از قهرمان قصه(مســـافر) علتِ اندوه و تنهایی‌اش را می‌پرســـد: «چرا گرفته دلت، مثل آنکه تنهایی».
۷	خبردهی (ϱ)	در این خویشـــکاری، شـــریر اطلاعات لازم را در مـــورد قربانی‌اش به دســـت می‌آورد. او مستقیماً پاسخ پرسش خود را دریافت می‌کند. این خویشکاری‌ها اغلب به صورت مکالمه‌ی دو نفره در قصه می‌آیند. در این قصه، میزبان(یاری‌گر) به جای شریر پاسخش را از مسافر دریافت می‌کند و قصه از این طریق، ساختاری دیالوگی و تئاترگونه می‌یابد.
۸	کشمکش (H)	در این قصه، میزبان و مسافر به کشمکش فکری و فلسفی می‌پردازند؛ و بر سر مســـاله‌ی وحدت و وصال، اختلاف نظرشان آشکار می‌شود. مســـافر مدعی است که وحدت و یکسانی به دست نمی‌آید اما میزبان معتقد اســـت که وحدت حاصل می‌شـــود. هر کدام از آنها برای اثبات ادعای خود دلایلی می‌آورند. هرچند که میزبان در اینجا شـــریر نیست، اما خویشکاری مربوط به شخصیتِ شریر را انجام می‌دهد.
۹	پیروزی (I)	در کشـــمکش بیـــن مســـافر(قهرمان قصـــه) و میزبان بر ســـر تعریف مفهـــوم وحدَت و وصـــال، بالاخره قهرمـــان پیروز می‌شـــود و میزبانِ شکست‌خورده، در حیرت باقی می‌ماند.
۱۰	تعقیب (Pr)	در ایـــن قصه، غم و اندوه- عامل شـــرارت- لحظه‌ای مســـافر(قهرمان قصه) را رها نمی‌کند و همواره در پیِ اوســـت. در طولِ روایتِ قصه، مســـافر همیشه در اندیشه‌ی «ترنّم موزون حزن» است کَه تا ابدَ شنیده خواهـــد شـــد و همـــواره این حس مبهـــم، در پیِ اوســـت. این حسّ، شـــانه‌های قهرمان را لمـــس می‌کند و او حرارتَ انگشـــتانش را مانند سمّی گوارا می‌نوشد.

۱۱	عزیمت (↑)	در این قصه، مسافر(قهرمان جستجوگر) خانه را ترک می‌گوید. او علاوه بر سفر واقعی به سفر ذهنی می‌پردازد و عازم سرزمین‌های دور می‌شود. او از پنجره‌ی اتاق میزبان به بیرون نگاه می‌کند و در نیمه شب بهاری، تنها به سفرِ ذهنی‌اَش ادامه می‌دهد.
۱۲	بازگشت (↓)	در بخشی از شعر، سفر ذهنی و جستجوگرانه‌ی مسافر نیمه‌تمام ماند؛ صدای بال چلچله‌ها از زمان سفرش کاست و برخورد باد با شیروانی‌ها، او را از سفر ذهنی به هوشیاری بازگرداند و خود را در خانه‌ی دوستش دید.
۱۳	انتقال مکانی (G)	مسافر در ادامه‌ی سیر و سفر خیالی، از رودخانه‌ی جاجرود به کانالِ ونیز می‌رسد و به بیان خاطراتش در آن شهر می‌پردازد.
۱۴	رهایی (Rs)	مسافر(قهرمان) برای رهایی از دست غم و اندوه- که همواره به دنبالش بود- شراب خواست و بدین‌گونه مدتی اندک از دستِ شرارتِ غم رها شد.
۱۵	انتقال مکانی (G)	مسافر به تمدن مشرق در بین‌النهرین سفر کرد؛ چنان‌که خودش می‌گوید: او کنارِ رودخانه‌ی بابِل به هوش آمد، در زیر آسمانی که مزامیرسروده شده بَود. مسافر بهَ گونه‌ای از رودخانه سخن گفت که انگار آب او را از جایی به ساحل بابِل آورده بود.
۱۶	حل مساله (N)	سفر ذهنی مسافر از میان آدم‌ها و آهن‌هایِ قرن پرهیاهو، به سوی جوهر پنهان زندگی(معرفت) پیش رفت؛ و اوَ از میان آدم و آهن(معضلات قرون جدید) به غربت یک جوی آب تازه رسید.
۱۷	انتقال مکانی (G)	مسافر بعد از سفر به بین‌النهرین به سرزمین‌های استوایی(سِند) رسید.
۱۸	دریافت شیء جادو (F)	مسافر(قهرمان قصه) رمز و رازِ شست‌وشو از غبار عادات را از آب‌های جهان آموخت.
۱۹	کار دشوار (M)	مسافر اعمال آیینی هندوان را در رود گنگ تفسیر کرد.
۲۰	عروسی (W)	در آخر این قصه، عشق به زنی دلربا مطرح می‌گردد. زن سخنان مسافر را می‌شنود و کنار پنجره می‌آید. سفر مسافر، در نهایت در ارتباط با آن زن تمام شد. با این خویشکاری، قصه‌ی مسافر به پایان می‌رسد.

۲- ۵- ۲ شخصیت‌های مسافر

شماره	شخصیت	
۱	قهرمان	مسافر
۲	شریر	اندوه
۳	یاری‌گر قهرمان	میزبان

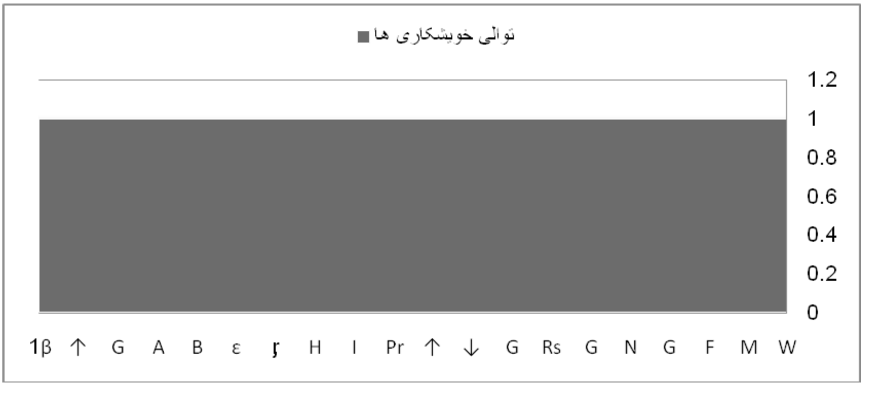
۳- ۵- ۲ حرکت مسافر

A---W

۴- ۵- ۲ نمودگار ریخت‌شناسی مسافر

β1-↑- G- A- B- ε- ŗ-H- I- Pr- ↑- ↓- G- Rs- G- N- G- F- M- W

۵- ۵- ۲ نمودار توالی خویشکاری‌های مسافر



۶- ۲ - تحلیل ریخت‌شناسیِ شعر مسافر

شعر مســافر با صحنه‌ی آغازین (a) شروع می‌شود. توصیفِ این صحنه در آغازِ روایت به این صورت اســت: میزبان نزدیکِ غروب در منزل، منتظرِ مســافر اســت و

به ســاعت نگاه می‌کند. او چند میوه‌ی تازه برای پذیرایی بر روی میز گذاشــته است. میوه‌هایی که در نهایت خورده می‌شوند، مساله‌ی مرگ را به ذهن میزبان تداعی می‌کند. باد از خلال ســاعاتِ خوشِ فراغت، بوی مطبوع باغچه را به زندگی می‌وزد و ذهن، برگ گل‌ها را مثل بادبزن به دست گرفته و خود را خنک می‌کند.

بعد از این خویشکاری، در ساختار روایت به خویشکاریِ غیبت (β) بر می‌خوریم که بعد از صحنه‌ی آغازین می‌آید و نقش مهمی در جریان عملیات قصه دارد. در این شعر، قهرمان داستان که همان مسافر است از شهر و دیارش دور (غایب) می‌شود و به یکی از شهرهای شمالی عزیمت (↑) می‌کند.

انگیزه‌ی انتقال مکان (G) از شــهرِ زادگاهِ مســافر به شــهر بابل، پای خویشکاری شــرارت (A) را به میان می‌کشــد. شــخصیتِ شــریر قصه که هرگز نامی از او برده نمی‌شــود و فقط اعمال شرارت‌آمیزش پیداســت، باعث انتقال مکانِ قهرمان می‌شود. مســافر(قهرمان قصه) در مقابل حزن و اندوه(شرارت)، تاب و توان از دست می–دهد و در جستجوی آرامشِ روحی به جاده‌های شمال پای می‌گذارد. بنابراین در این شعر، با قهرمانِ جستجوگر روبرو هستیم نه قهرمانِ قربانی.

نکته‌ی مهمی که درباره‌ی خویشکاری شرارت در این شعر باید گفت، این است که شرارتِ موجود در این روایت، از جنسِ مفاهیمِ ذهنی(subjective) و معنوی است نه عینی(objective) و مادّی. البته به طور کلی، شعر سهراب در مقایسه با شعرِ شاعرانی چون نیما، اخوان و شاملو ذهنی‌تر و درونی‌تر است؛ به همین دلیل است که می‌بینیم در شعر– قصه‌های آنها خویشکاری شرارت به طور عینی دیده می‌شود و قهرمانِ قصه با آن به مقابله‌ی تن به تن برمی‌خیزد اما در روایت سپهری، شرارت در قالبِ اندوه باطنی به سراغ قهرمان می‌آید و امکان برخورد عینی با آن وجود ندارد. ذهن‌گرایی سپهری را باید در چارچوب اندیشه‌های عرفانی و تاثیرپذیری از مکتب امپرسیونیسم تحلیل کرد.

در شعر مسافر، خویشکاری خبرگیری (ε) توسط شخصیتی غیر از شریر انجام می‌گیرد که در اینجا میزبان به عنوان یاری‌گر قهرمان به خبرگیری می‌پردازد. او از قهرمان قصه(مسافر) علتِ اندوه و تنهایی‌اش را می‌پرسد. یکی از تفاوت‌های اساسی بینِ الگوی ریخت‌شناسی پراپ و اشعار روایی معاصرِ ایران در این است که خویشکاری خبرگیری در روایت‌های ایرانی فقط به وسیله‌ی شریر انجام نمی‌گیرد.

با خبرگیری میزبان از مسافر و پاسخ مسافر به او که از نظر ریخت‌شناسی در قالب خویشکاری خبردهی (ʒ) قرار می‌گیرد؛ روایتِ سپهری ساختاری دیالوگی و تئاترگونه می‌یابد. به این ترتیب، جنبه‌ی نمایش شعر مسافر از مهمترین ویژگی‌های ساختاری آن به شمار می‌آید.

یکی دیگر از خویشکاری‌هایی که در این قصه وجود دارد، کشمکش (H) است. کشمکش در روایت سهراب، شبیه به روایت‌های نیما، اخوان و شاملو نیست. در اشعار آنها خویشکاری کشمکش در فضایی واقعی و به صورت فیزیکی بین قهرمان و شریر اتفاق می‌افتد؛ اما در شعر سهراب، کشمکشِ فیزیکی بین قهرمان و شریر انجام نمی‌گیرد بلکه متاثر از اندیشه‌های درون‌گرایانه‌ی او به صورت کشمکشِ فکری و فلسفی ظاهر می‌شود. مسافر و میزبان بر سرِ مساله‌ی وحدت و مفهوم وصال با یکدیگر به کشمکش و چالشِ فکری می‌پردازند. البته در پایان این کشمکش، قهرمان(مسافر) به پیروزی (I) می‌رسد و طرفِ مقابلش، حیران و شکست‌خورده بر جای می‌ماند.

قهرمانِ شعر مسافر، جستجوگر و فعّال است. این قهرمان همانند الگوی پراپ در پایان کشمکش به پیروزی می‌رسد. عاملِ شرارت در این قصه، یعنی اندوه، همواره قهرمانِ این شعر را تعقیب (Pr) می‌نماید. سایه‌ی شومِ اندوه، لحظه‌ای از سر مسافر دور نمی‌شود و او برای رهایی(Rs) از آن به همه چیز حتی شراب! متوسل می‌شود.

قهرمانِ این قصه همواره در سفر است؛ به همین دلیل خویشکاریِ انتقال مکان (G)

یکی از پُر بسامدترین خویشکاری‌ها در این روایت است. سفرهای قهرمان در این شعر، به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱- سفرهای واقعی، ۲- سفرهای ذهنی و خیالی. در سفر واقعی، مسافر با اتوبوس از شهر و دیارش به بابل در شمال ایران عزیمت (↑)می‌کند و در ساعتی مشخص به آنجا می‌رسد. او در طولِ این سفر به توصیف جاده‌های مسیر از جمله جاجرود و مزارعِ مازندران می‌پردازد. اما مسافرِ قصه در سفر خیالی و ذهنی‌اش- که بخش بزرگی از ساختار شعر را تشکیل می‌دهد- در سریع‌ترین زمان به ساحلِ رودخانه‌ی بابل در بین‌النهرین، به سرزمین‌های استوایی و تاج محل می‌رود. شرح و توصیفِ ماجراهای مسافر در این مکان‌ها، شعر سهراب را به سفرنامه‌ای خیالی و تمثیلی شبیه می‌کند. قهرمان پس از پایان سفرهای ذهنیِ دور و دراز، به همان اتاق کوچک دوستش و صندلیِ کنار پنجره بازگشت (↓) می‌کند. صدای بال چلچله‌ها و برخورد باد با شیروانی‌ها، او را به هوشیاری باز می‌گرداند.

شعر مسافر، پایان‌بندیِ غمگینی ندارد. قهرمانِ این روایت در پایانِ شعر به عیش و کامیابی می‌رسد؛ به طوری که موضوع علاقه‌ی او به زنی ناشناس مطرح می‌گردد. سفر قهرمان، سرانجام در ارتباط با آن زنِ دلربا تمام شد. پایان این روایت و سرنوشتِ قهرمان، نزدیک به آخرین خویشکاری در الگوی پراپ یعنی عروسی (W) است. با این خویشکاری، قصه‌ی مسافر به پایان می‌رسد.

۳- نتیجه‌گیری

مطابق الگوی پراپ در بررسی ریخت‌شناسی، جریان عملیات این قصه با خویشکاری غیبت (β) آغاز می‌شود و به خویشکاری عروسی (W) یا چیزی شبیه به آن ختم می‌گردد. شماره‌ی خویشکاری‌ها در شعر مسافر محدود است. از ۳۱ خویشکاری، ۲۰ خویشکاری در این روایت وجود دارد که عملیات قصه در چارچوبِ

آنها تکامل می‌یابد. بعضی از این خویشکاری‌ها، آرایشی جفتانه دارند مانند خبرگیری- خبردهـــی، و برخی دیگر چندین بار در ســاختار روایت تکرار می‌شــوند مانند انتقال مکان (G) و عزیمت (↑). در مجموع خویشــکاری‌های شــعر مســافر عبارتند از: ۱- غیبت، ۲- عزیمت، ۳- انتقال مکانی، ۴- شرارت، ۵- میانجی‌گری، رویداد ربط‌دهنده، ۶- خبرگیری، ۷- خبردهی، ۸- کشــمکش، ۹- پیروزی، ۱۰- تعقیب، ۱۱- عزیمت، ۱۲- بازگشــت، ۱۳- انتقال مکانی، ۱۴- رهایی، ۱۵- انتقال مکانی، ۱۶- حل مســاله، ۱۷- انتقال مکانی، ۱۸- دریافت شیء جادو، ۱۹- کار دشوار، ۲۰- عروسی

برخی از این خویشــکاری‌ها را می‌توان بر حســب گروه مرتب ســاخت؛ به این ترتیب، خویشکاری‌های غیبت، عزیمت و شرارت (β1 ↑ A) گره پیچ و تحرک قصه را به وجود می‌آورند. توالی خویشکاری‌ها در این روایت- همان‌طور که دیده می‌شود- با توالیِ خویشــکاری‌های پراپ تا حدودی متفاوت اســت؛ اما ترتیب خویشکاری‌های غیبت (β1) تا انتقال مکانی (G) و خبرگیری (ε) تا تعقیب (Pr) مشــابه الگوی پراپ است.

شخصیت‌های قهرمان، شریر و یاری‌گر قهرمان در این شعر- قصه نقش‌های مهمی در پیشــبرد روایت دارند. بخش زیادی از حجم شــعر به گفت‌وگوی قهرمان (مسافر) و یاری‌گر(میزبان) اختصاص دارد. از نظر حرکت‌های ریخت‌شناســی، مسافر قصه‌ای یک حرکتی اســت که با یک عمل شرارت‌بار آغاز می‌شود و سرانجام به خویشکاری عروسی ختم می‌گردد.

فهرست منابع

۱. ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر مرکز، چاپ اول، تهران

۲. پراپ، ولادیمیر(۱۳۸۶)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، انتشارات توس، چاپ دوم، تهران

۳. پراپ، ولادیمیر(۱۳۷۱)، ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، انتشارات توس، چاپ اول، تهران

۴. پروینی، خلیل (۱۳۸۷)، الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی، فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی ۱۱، پاییز و زمستان، صص ۲۰۴- ۱۸۳

۵. تایسن، لیس(۱۳۸۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، نگاه امروز/ حکایت قلم نوین، تهران

۶. حری، ابوالفضل(۱۳۸۲)، روایت و روایت‌شناسی، نشریه‌ی زیباشناخت، شماره‌ی ۸، صص ۳۵۰- ۳۲۱

۷. زارعیان، مجتبی(۱۳۸۰)، مسافری که به «هیچ» می‌اندیشد(تحلیل روایی مسافر)، نشریه‌ی بیدار، شماره‌ی ۷، خرداد و تیر، صص ۱۰۷- ۱۰۲

۸. سجودی، فرزان(۱۳۸۸)، ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، سوره‌ی مهر، تهران

۹. سلدن، رامان(۱۳۸۴)، راهنمایی نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه‌ی عباس مخبر، انتشارات طرح نو، تهران

۱۰. شمیسا، سیروس(۱۳۷۶)، نگاهی به شعر سهراب سپهری، انتشارات مروارید، چاپ هفتم، تهران

۱۱. کادن، رابرت(۱۳۸۳)، نقد ادبی قرن بیستم، ارغنون، ترجمه‌ی هاله لاجوری، سال

اول، شماره‌ی ۴

۱۲. مکاریک، ایرنا(۱۳۸۵)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجری و محمد نبوی، انتشارات آگه، چاپ دوم، تهران

۱۳. نبی‌لو، علیرضا(۱۳۸۹)،روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه، فصلنامه‌ی ادب پژوهی، شماره‌ی ۱۴، زمستان، صص ۷- ۲۸