فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال هشتم، شماره٤ (پیاپی ١٧) زمستان١٣٩٥، ص٢٠٦- ١٩١

بررسی تحلیلی ساختار روایت در شعر «مسافر» بر اساس الگوی ریخت‌شناسی

رضا قنبری عبدالملکی*

چکیده

نظریهٔ ریخت‌شناسی از جمله نظریه‌هایی است که در زمینهٔ تحلیلِ ساختاری آثار ادبی بسیار کارآمد است. اهمیت این نظریه سبب شد تا با رویکرد به آن، شعر «مسافر» از سهراب سپهری به لحاظ شکل‌شناختی مطالعه شود. این پژوهش به طور کلی شامل دو بخش است؛ 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» شرح داده می‌شود. در بخشِ دوم، **عناصر ریخت‌شناسیِ شعر** و ارکانِ موجود در آن در قالب جدول‌هایی ارائه می‌شود. افزون بر آن، نگارنده تحت عنوان **تحلیل ریخت‌شناختی «مسافر»**، با توجه به الگوی ساختاری پراپ و بافت تاریخی آن به ارائهٔ تحلیل کلّی از این شعر می‌پردازد. نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد عناصر ریخت‌شناختی و ساختار این شعر، علاوه بر برخی شباهت‌ها با الگوی روایی پراپ، ساختاری مستقل دارد که آن را باید در چارچوب تفاوت‌های جامعهٔ ایران و روسیه تحلیل کرد.

کلیدواژه‌ها: ریخت‌شناسی، روایت‌شناسی، خویشکاری، مسافر، سهراب سپهری

مقدمه

این مقاله به مطالعهٔ شعر «مسافر» سهراب سپهری بر اساس نظریهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ[1] می‌پردازد. در این پژوهش، شعر «مسافر» به عنوان نمونه‌ای از زیباترین اشعارِ روایی معاصر تحلیل ساختاری شده است. بدین منظور، ابتدا به شرح مبانی نظری و تئوریکِ روایت‌شناسی و ریخت‌شناسی و کارکردهای پراپ در عرصهٔ شکل‌شناسی می‌پردازیم و سپس تحلیل ساختار روایی شعر «مسافر» بر اساس مدل روایی پراپ ارائه خواهد شد.

نکتهٔ مهم در مطالعهٔ حاضر این است که هرچند نظریهٔ پراپ نظریهٔ اصلی در تحلیل ساختاری این شعر بوده است، این بدان معنی نیست که شعر «مسافر» الزاماً ساختاری مشابه با الگوی روایی پراپ در بررسی قصه‌های پریان روسی داشته باشد. بنابراین، در پژوهش حاضر سعی خواهد شد تا با توجه به نظریهٔ پراپ، الگوی ریخت‌شناختی شعر «مسافر» مستقلاً به دست آید و سپس شباهت و تفاوت ساختاریِ آن با ساختار ارائه‌شدهٔ پراپ بررسی شود. آنچه پراپ در مطالعهٔ ریخت‌شناختی انجام داد مقایسهٔ

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دامغان، دامغان، ایران abdolmaleki@du.ac.ir

تاریخ وصول:١٣٩٣/٥/٢٢ تاریخ پذیرش:١٣٩٤/٤/٢٣

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

1. Vladimir Propp

مضامین قصه‌ها با یکدیگر بود. در این مقاله نیز پس از مطالعهٔ مضامین این روایت، خویشکاری‌ها، شخصیت‌ها، حرکت‌ها و نمودگار آن ارائه و تحلیل شده است.

این مطالعه از نظر روش‌شناختی، مبتنی بر رویکرد استقرایی است و با توجه به نحوهٔ 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 ریخت‌شناختی در ادبیات فارسی موضوع تازه‌ای نیست اما نکته در اینجاست که این نظریه تاکنون در تحلیل آثار کلاسیک فارسی به کار رفته و هیچ تحقیق جامعی از منظرِ ریخت‌شناسی، شعر نو فارسی را موضوع کاوش قرار نداده است. نگارنده برای جبران این خلأ پژوهشی، و به منظور ارائهٔ الگویی در تحلیل روایی و ساختاری شعر نو فارسی به این تحقیق پرداخته است.

اصلی‌ترین سؤالِ مطرح‌شده در این مقاله این است که آیا شعر «مسافر» با توجه به نظریهٔ ریخت‌شناسیِ پراپ قابل‌تحلیل خواهد بود؟ پرسش دیگر این است که با توجه به الگوی ریخت‌شناسی، این شعر دارای چه ساختار روایی و نمودگارِ ریخت-شناختی است؟

پیشینهٔ پژوهش

در میان حجم انبوهی از مطالعات مربوط به ادبیات معاصر ایران، تحلیل ریخت‌شناسانهٔ شعر نو کمتر به چشم می‌خورد و پژوهشگران ادبیات نوین فارسی هیچ‌گاه در این زمینه کوششی نکرده‌اند. صرف‌نظر از چند مقاله که به بررسی عنصر روایت در شعر نو فارسی پرداخته‌اند، تقریباً هیچ پژوهشی وجود ندارد که اختصاصاً با دیدگاه ریخت‌شناختی شعرهای روایی معاصر (نیمایی و سپید) را مطالعه و بررسی کرده باشد.

برخی از پژوهش‌هایی که به بررسی روایت در شعر معاصر (با نگاهی غیرریخت‌شناختی) پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: مقالهٔ جهانتیغ (۱۳۸۲) با عنوان «ساخت روایت در شعر نیما»، مقالهٔ غلامحسین‌زاده و طاهری (۱۳۸۹) با عنوان «روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانهٔ نیما»، مقالهٔ غلامحسین‌زاده (۱۳۹۰) با عنوان «بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت‌شناسی اشعار یدالله رؤیایی»، مقالهٔ شادروی‌منش (۱۳۹۱) با عنوان «شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث» و چند مقالهٔ دیگر. گرچه این مقالات به تحلیل ساختار روایت در شعرهای نیما، اخوان ثالث، یدالله رؤیایی و دیگران پرداخته‌اند، چارچوب نظری هیچ‌یک از آنها بر اساس تئوری ریخت‌شناسی نیست.

بحث و بررسی

۱- ویژگی‌های صوری (شکلی) و محتوایی شعر «مسافر»

در مجموعهٔ *هشت کتاب* سپهری، شعرهای بسیاری با مضمون مسافر و سفر (چه آفاقی و چه انفسی) یافت می‌شود که برخی از آنها عبارت‌اند از: ۱. غمی غمناک، ۲. سفر، ۳. برخورد، ٤. پرچین راز، ۵. سایبان آرامش ما ماییم، ٦. تنها باد، ۷. در گلستانه، ۸. شب تنهایی خوب، ۹. همراه، ۱۰. شب هم‌آهنگی، ۱۱. صدای پای آب، ۱۲. گل آینه، ۱۳. تپش سایهٔ دوست، ١٤. آوای گیاه، ۱۵. نشانی، ١٦. پشت دریاها، ۱۷. ندای آغاز، ۱۸. تا گل هیچ، ۱۹. روانه، ۲۰. و شکستم و دویدم و فتادم، ۲۱. هم سطر هم سپید، ۲۲. نزدیک دورها، ۲۳. پاداش، ٢٤. مسافر.

شعر بلند «مسافر» را سپهری در سال ١٣٤٥ سرود و نخستین بار در شمارهٔ پنجم مجلّهٔ ***آرش*** منتشر شد. «مسافر» به دلیل دشواری و آکنده بودن از تلمیحاتِ نوین، از منظومهٔ «صدای پای آب» کمتر معروف شد، اما ارزش شعری و فرهنگی این شعر به مراتب بیشتر از «صدای پای آب» است. این منظومه بر مبنای همان آموزه‌های «صدای پای آب» سروده شده و لذا فهم آن در گرو فهم این شعر و فلسفهٔ نگاه تازه است. شخصیت مسافر در این شعر، 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 در می‌نوشتند (شمیسا، ۱۳۷٦: 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 تقریباً مساوی منظومهٔ »صدای پای آب» است که ۳۸۷ مصراع دارد. منظومه‌ای به این شکل تقریباً 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 یا جنبهٔ تعلیمی دارند و با تمثیل و حکایت‌پردازی درآمیخته‌اند. مطالب «مسافر» با همهٔ تازگی، ریشه در سنن فرهنگی ایران دارد. در این شعر، مسائلی از قبیل فلسفهٔ نگاه تازه، مرگ، زندگی، عشق به طبیعت، به صورتی مطرح شده است که برای خوانندهٔ آشنا به مسائل فرهنگی، بیگانه نیست؛ زیرا در آثار ادبی و مخصوصاً متون عرفانی ما نیز به نحوی مطرح شده‌اند و می‌توان گفت که آرای سپهری ادامهٔ منطقی همان مسائل جدی فرهنگ کهن ماست (همان: ۱۸۵). اساساً سپهری در منظومهٔ «مسافر» از همان آغاز، درگیر مفهوم مرگ است؛ مرگی که نه‌تنها در انتظار انسان بلکه اشیاء نیز هست، حتی سیب: «و روی میز، هیاهوی چند میوهٔ نوبر/ به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود» (پراک، ۱۳۹۳: ٦۳).

ضیاءالدین ترابی معتقد است منظومهٔ «مسافر» سه بند دارد که «در بند اول، شاعر پس از توصیف زمان و مکان میزبان، خبر از رسیدن مسافری می‌دهد که به زودی معلوم می‌شود که یک مسافر حرفه‌ای و عازم سفر است؛ سفری که از دیرباز شروع شده است و هنوز ادامه دارد. غروب است و مسافر از دلتنگی‌های سفر برای میزبان می‌گوید، تا اینکه شب فرامی‌رسد و مسافر به خلوت می‌نشیند و با خود از دیده‌ها و شنیده‌ها و سفرها و تجربه‌هایش می‌گوید. بند دوم، سفری بلند که از مکانی ملموس و آشنا شروع می‌شود: سفر از هبوط آدم آغاز و در بابل و بین‌النهرین ادامه می‌یابد، به عصر حمورابی می‌رود و با بودا ملاقات می‌کند و ... سپس مسافر به خود می‌آید و به یاد سفر و هدفش و این‌که مسافر است و باید سفر کند و باید از این لحظه‌ها عبور کند، می‌افتد و بند سوم شعر، با عبارت «عبور باید کرد و هم‌نورد افق‌های دور باید شد» آغاز می‌شود و تا پایان شعر ادامه دارد» (ترابی، ۱۳۸۸: ۱۵۳).

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 کلاً ترکیب آنها منجر به زبان معیار فصیح ادبی دورهٔ 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 کلاً 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 شعر مسافر، یک حادثهٔ متعارف و معمولی، یعنی سفر به شهر بابل به طرح مسائل اساسی و فلسفی، یعنی بحث در کلیّت مرگ و زندگی و سفر انسان نوعی در تاریخ، تبدیل می‌شود و بدین ترتیب، شعر همه‌زمانی می‌گردد، دیگر خصوصی نیست و همهٔ مردم در همهٔ زمان‌ها می‌توانند آن را زمزمه کنند و این مختصّه‌ای است که در دیگر شاعران بزرگ نیز دیده می‌شود. طرح موضوع در این منظومه، غیرمستقیم[1] است. کلام به صورت منطقی و علت و معلولی به موضوع اصلی (سفر) می‌رسد. این منظومه به لحاظ طرح مسائل 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 (شمیسا، ۱۳۷٦: ۱۹۱).

۲– بررسی ساختار روایت در شعر «مسافر»

[1]. oblique

«مسافر» شعری بلند و روایی است که طرحی ساده دارد. ماجرای سفر دارای روایتی سیال‌گونه است و به شیوهٔ **جریان سیال ذهن** و **تک‌گویی درونی** روایت می‌شود. شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، موقعیت‌های داستانی و نمایشی، کنش‌ها و رویدادها از اجزای طرح هستند. این اجزا روساخت روایت شعر را تشکیل می‌دهند که حول محور ژرف‌ساخت و هستهٔ مرکزی شعر به صورت ساده و ساختمند گرد آمده‌اند. ساختار روایی شعر به دو بخش تفکیک‌پذیر است: بخش اول از آغاز شعر تا انتهای پاراگراف هفت؛ بخش دوم از ابتدای پاراگراف هشت تا پاراگراف سی‌وچهار. بخش اول از یک موقعیت نمایشی که شامل دو صحنهٔ گفت‌وگوست تشکیل می‌شود. بخش دوم، یک تک‌گویی طولانی و یک موقعیت نمایشی را دربردارد که اوج منحنی رویدادهای شعر است.

راوی در پاراگراف یک درحالی‌که به صحنه نزدیک است، وضعیت صحنه و حال و هوای «نگاه منتظر» را توصیف می‌کند و مخاطب را از پس واژه‌های موجز و تصویرسازی‌های بدیع در جریان وضعیت حاکم بر صحنه قرار می‌دهد: «دم غروب، میان حضور خستهٔ اشیاء». روایت با کنش «انتظار» آغاز می‌شود. پاراگراف اول شامل جمله‌های توصیفی است. فضاسازی و جمله-بندی‌های آغازین، خواننده را نیز مانند «نگاه منتظر» دچار تشویش انتظار می‌کند. به‌کارگیری افعال بعید و استمراری، گذر زمان را می‌رساند و خستگی میزبان را تداعی می‌کند. این حس به مخاطب هم سرایت می‌کند. ترکیب‌های «دم غروب»، «حضور خستهٔ اشیا»، «بادبزن» و «هیاهوی چند میوهٔ نوبر» نیز می‌تواند به حس انتظار، خستگی و کلافگی تداوم دهد (زارعیان، ۱۳۸۰: ۱۰۲-۱۰۳).

در پاراگراف دوّم، مسافر از راه می‌رسد. راوی از روبه‌رو شاهد ماجراست: «مسافر از اتوبوس/ پیاده شد». فضای سفید بین پاراگراف‌ها به نوعی بیانگر احساس عبور زمان و رویدادهایی است که راوی از آنها می‌گذرد. در این فواصل، روای- شاعر ساکت می‌ماند تا مخاطب خود سفیدی‌ها را بخواند. پارگراف سوّم شامل توصیف زمان و مکان، حال و هوای حاکم بر صحنه و حرف‌های مسافر با خود است: «غروب بود./ صدای هوش گیاهان به گوش می‌آمد ...» در این پاراگراف، میزبان را نمی‌بینیم. راوی ما را با مسافر تنها گذاشته است تا حرف‌هایش را بشنویم و از این تمهید استفاده کرده تا به درون و شخصیت مسافر پی‌ببریم، و این گام نخست در شخصیت‌پردازیِ مسافر است.

در پاراگراف چهارم، میزبان حضور می‌یابد و راوی، گفت‌وگوی وی را با مسافر این‌چنین می‌شنود و روایت می‌کند: «نگاه مرد مسافر به روی میز افتاد: چه سیب‌های قشنگی!/ حیات نشئهٔ تنهایی است». گفت‌وگویی که در این پاراگراف بین مسافر و میزبان صورت می‌گیرد، به شخصیت‌پردازی هر دو کمک می‌کند. چون اختلاف‌نظرهای آنها را آشکار کرده در نتیجه باعث به وجود آمدن یک موقعیت نمایشی می‌شود. دیالوگ که اصلی‌ترین عنصر نمایش است، نقش عمده‌ای را در به وجود آمدن موقعیت نمایشی در این پاراگراف عهده‌داراست. 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 نه‌چندان 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 مستقیماً با دیالوگ آغاز می‌شود. در این‌جا گفت‌وگو طولانی‌تر از پاراگراف چهارم است. راوی، میزبان و مسافر را بیشتر به سخن گفتن وامی‌دارد و مخاطب را نیز بیشتر درگیرِ ماجرا و شخصیت‌ها می‌کند. در این پاراگراف، مسافر بیانیهٔ خود را در مورد عشق کامل می‌کند: «- چرا گرفته دلت، مثل آنکه تنهایی./ - چقدر هم تنها» (همان: ۱۰٤)

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 شالودهٔ 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: «اتاق‌خلوت پاکی است/ برای فکر، چه ابعاد ساده‌ای دارد».

بخش دوم شعر آغاز می‌شود و از این‌جاست که مسافر، راوی و شاعر یکی می‌شوند و با حذف میزبان، روایت به صورت تک‌گفتاری درونی و طولانی ادامه می‌یابد. این بخش، روایت سفری طولانی است که درون‌مایهٔ آن جست‌وجوست. 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 است. سفر حماسه، سفر طلب و جست‌وجوست. سالک این راه، شاهد لحظه‌های ناب و جادویی است 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 اساساً شعری «نقلی» و «روایی» است که به تصویر «تمامیت» زندگی می‌پردازد. رویدادها در حماسه در یک طرح خطی پیش می‌رود. رویدادهای این بخش از مسافر، سفر به مکان‌ها، زمان‌ها و سرزمین‌های اساطیری است که به ترتیب روایت می‌شود: از جاجرود خروشان تا کنار رود ونیز، لب رودخانهٔ بابل، لبنان، عراق، زمین‌های استوایی، درهٔ گنگ، فلات تبت، شهر بنارس، جادهٔ سرنات، خاک فلسطین، اطراف طور، جادهٔ ادویه، کرانهٔ هامون، روی ساحل جمنا، تاج‌محل، باغ نشاط و کنار دریاچهٔ تال.

مسافر سوار بر قایقی در آب‌های جهان، سیال‌وار از این سرزمین‌ها در گذار است و با حس نوستالژیک غریبی که نسبت به تاریخ بشری دارد، از رویدادهای تاریخی و اساطیری نیز این‌چنین می‌گذرد: از ابتدای آفرینش، از غفلت یک‌دقیقه‌ای حوا تا عصر بودا و موسیف از زمان حملهٔ مغول‌ها تا فتح قادسیه، نهایت سفرش رسیدن به «خلوت ابعاد زندگی» و «پرواز در آسمان سپید غریزه» است به همراه بادبادک کودکی‌اش.

اما مهم‌ترین رویداد سفر در پاراگراف ۳۲ اتفاق می‌افتد. وارد کردن شخصیت زن در روایت، آن را نمایشی و جذاب می‌کند؛ در فضای یکنواخت سفر، این اتفاق، تفرج‌گاهی است برای ذهن خسته و بی‌تاب مسافر و شاید برای مخاطبان: «من از کنار تغزل عبور می‌کردم/ و موسم برکت بود و زیر پای من ارقام شن لگد می‌شد/ زنی شنید،/ کنار پنجره آمد ...» برخورد با زن، نقطهٔ عطف سیر و سلوک مسافر و نقطهٔ 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 می‌شود و مسافر و زن به گفت‌وگو می‌پردازند: «در ابتدای خطیر گیاه‌ها بودیم/ که چشم زن به من افتاد:/ صدای پای تو آمد، خیال کردم باد/ عبور می‌کند از روی پرده‌های قدیمی ...» پاراگراف ۳۲ و ۳۳ دارای موقعیت نمایشی هستند؛ چون شخصیتی وارد محیط روایت می‌شود. بنابراین، بر فضا تأثیر می‌گذارد و موجب کنش می‌شود (همان: ۱۰۵– ۱۰۶).

مهم‌ترین خصیصهٔ شخصیت اصلی روایت «مسافر» پویایی است. تمام رویدادها، کنش‌ها و شخصیت‌پردازی بخش اول و دوم شعر، مانند یک کلیت منسجم نسبت به تم[1] اصلیِ آن، یعنی درون‌مایهٔ «جست‌وجو، سفر و گذار» سازمان‌دهی شده‌اند. زبان شاعر-راوی در شخصیت‌پردازی، تک‌بعدی عمل می‌کند. زبان شخصیت‌ها بسیار به هم نزدیک است و شاعر-راوی بر آنها نظارت کامل

[1]. theme

دارد. شخصیت‌ها خودشان به حرف درنمی‌آیند، بلکه شاعر قدرت روایت‌گری را فقط به خود تفویض می‌کند و به جای آنها حرف می‌زند. از این رو، در روایت، پلی‌فونی[1] یا چندصدایی به وجود نمی‌آید، همهٔ شخصیت‌ها به یک زبان که آن هم الزاماً زبان شاعر است، حرف می‌زنند.

۳- روایت‌شناسی ساختارگرا

مطالعات صورت‌گرایان و ساختارگرایان افزون بر تحول در بررسی شعر، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد و در حقیقت، دانشی ادبی را به نام روایت‌شناسی بنیان نهاد (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۱٤۳). روایت‌شناسی یکی از حوزه‌های مطالعاتی است که در پی بررسی نظام حاکم بر روایت‌ها و کشف و دریافت مناسبات و پیوندهای درونی اجزای سازندهٔ روایت است. واژهٔ روایت‌شناسی، ترجمهٔ فرانسوی narratologia است که اول بار **تزوتان تودروف**[2] آن را در کتاب **دستور زبان دکامرون** (۱۹٦۹) معرفی کرد (حرّی، ۱۳۸۲: ۳۲۲). روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است. به طور کلی، می‌توان تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دورهٔ پیش‌ساختارگرا، دورهٔ ساختارگرا و دورهٔ پساساختارگرا (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱٤۹). دورهٔ ساختارگرایی درتاریخ روایت‌شناسی بسیار مهم است و مهم‌ترین نظریات روایت را دربردارد.

فرمالیست‌ها یا صورتگرایان از نخستین کسانی بودند که به مطالعهٔ روایت و ساختارهای روایی پرداختند. آنها درصدد کشف قواعد و فرمول‌هایی بودند تا ساختار داستان‌ها را بر اساس آن بررسی و ادبیات را به صورت علمی و ریاضی‌وار مطالعه کنند. آنچنان که فرمالیست‌ها در عرصهٔ مطالعات ساختار زبانی، به تجزیهٔ جملات به اجزای قاب 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 زمینهٔ بسط و توسعهٔ روایت-شناسی به شمار می‌آید. هرچند این شاخه از پژوهش ادبی به طور عام، پیشینه‌ای طولانی دارد و می‌توان سرچشمه‌های آن را در مطالعات ادبی دوران باستان و کتاب *بوطیقای* ارسطو جست‌وجو کرد، روایت‌شناسی مدرن با مطالعات ولادیمیر پراپ آغاز شد (کادن، ۱۳۸۳: ۲۵۹). او با مطالعهٔ ریخت‌شناسانهٔ 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 مطالعهٔ 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 جابه‌جایی هستند که انسان را قادر می‌سازد 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 عبارت‌اند از: ساختگی و تصنعی بودن، از پیش ساخته بودن، تکراری بودن، داشتن خط سیر روایتی و نقطهٔ پایان، داشتن گوینده و مخاطب، خصوصیت جابه‌جایی و نهایتاً ارجاع به اموری که غایب‌اند (نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۱۱).

بررسی کارکردهای روایی، منحصر به نوع ادبی خاصی نیست و هر ژانر ادبی که جنبهٔ حکایی و روایی دارد از نظر ساختار روایی قابل بررسی است. «مشاهدهٔ این کارکردها نه‌تنها در افسانه‌های جن و پری روسی یا حتی غیرروسی، بلکه در کمدی‌ها،

---

1. polyPhony
2. Tzvetan Todorov

اسطوره‌ها، حماسه‌ها، داستان‌های عاشقانه و قصه‌ها به طور کلی دشوار نیست» (سلدن، ۱۳۸٤: ۱٤۲). 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 دربارهٔ هر موضوعی به کار بست (پراپ، ۱۳۸٦: هفت). یکی از ویژگی‌های ساختارها، پنهان و نامرئی بودن آنهاست که نیاز به کشف دارد. «ساختارها موضوع‌هایی نیستند که با آنها بتوان مستقیماً روبه‌رو شد، بلکه آنها نظاماتی از روابط پوشیده‌اند؛ بیشتر به ادراک می‌آیند تا به دریافت» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱٥٤). ساختارگرایان به دنبال الگوهای محدود و مشترکی هستند که تعداد بسیاری از داده‌های ادبی را بتوان با آن الگوها تطبیق داد و آنها را تحلیل کرد: در تحلیل ساختارگرایانهٔ روایت، جزئیات ظریف سازوکارهای درونی متون ادبی بررسی می‌شوند تا واحدهای ساختاری بنیادی یا عملکردهای حاکم بر کارکردهای روایی متون کشف شوند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳٦٤).

٤- نظریهٔ ریخت‌شناسی

اصطلاح «ریخت‌شناسی»[1]، در گیاه‌شناسی، به معنیِ بررسی اجزای تشکیل‌دهندهٔ گیاه و ارتباط آنها با یکدیگر و با کُلّ گیاه است. ولادیمیر پراپ، فولکلورشناس و پژوهشگر ساختگرای روس در مطالعهٔ قصه و افسانه‌های عامیانهٔ روسی، از این اصطلاحِ دانش گیاه‌شناسی استفاده کرد و با کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* در سال ۱۹۲۸ الگوی جدیدی در مطالعهٔ قصه و افسانه‌های عامیانه ارائه نمود.

شیوهٔ پراپ می‌تواند در کشف و درک ساختار همهٔ انواع روایت‌ها به کار آید؛ چنان‌که لوی استراوس بر همین مبنا پژوهش‌های اساطیری خویش را سامان داد و بررسی دقیق ساختارهای روایت در آثار **گرماس**[2]، **برمون**[3] و **داندس**[4] و نظریهٔ ادبی **رولان بارت**[5] با استفاده از آن تحقق یافت. بر پایهٔ تحلیل‌های پراپ می‌توان به مبنای جدیدی برای طبقه‌بندی تیپ‌های قصه، نه بر اساس موضوع، بلکه بر اساس ویژگی‌های دقیق ساختاری دست یافت.

فرضیهٔ 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 ۷٤۹ رده‌بندی شده‌اند. آنچه پراپ در مطالعهٔ ریخت‌شناسی انجام داد مقایسهٔ مضامین قصه‌ها با یکدیگر بود. وی نخستین گام در تحقّق فرضیهٔ خویش را تعیین عناصر ثابت و متغیّر قصه دانست. پراپ صد قصه از مجموعه قصه‌های روسی افاناسیف[6] را برگزید و آنها را بر اساس کنش‌ها و رویدادهایشان بررسی کرد. نتیجهٔ این کار ریخت-شناسی 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:

---

1. morphology
2. Algirdas Julien Greimas
3. ***Claude Bremond***
4. Alan Dundes
5. Roland Barthes
6. Afanasyev

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.

٤- شاهزاده‌خانمی 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 خویشکاری‌هایشان ثابت است. از اینجا می‌توان استنتاج کرد که در یک قصه، اغلب کارهای مشابه به شخصیت‌های مختلف نسبت داده می‌شود. این امر مطالعهٔ قصه را بر اساس خویشکاری قهرمانانش میسر می‌سازد.

٤- ۱ خویشکاری

پراپ در تعریف خویشکاری می‌نویسد: «خویشکاری یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نقطه‌نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود» (پراپ، ۱۳۸٦: ۵۳). تشخیص صحیح هر نقش و خویشکاریِ خاص هر شخصیت، دقّت بسیار می‌طلبد. در مطالعهٔ ریخت‌شناختی، ابتدا باید معیّن کرد که این خویشکاری‌ها تا چه اندازه نمایانندهٔ ثابت‌های تکرارشوندهٔ 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 ترتیب، خویشکاری شخصیت‌های قصه سازه‌های بنیادی قصه هستند، و قبل از هر چیز باید همهٔ آنها را جدا ساخت (همان: ۵۰- ۵۲).

پراپ با تجزیه و تحلیل خویشکاری‌ها به چهار اصل کلّی دربارهٔ قصه‌های پریانِ روسی دست یافت: ۱- خویشکاری‌ها، سازه-های بنیادی و عناصر ثابت و لایتغیّر قصه‌اند، جدا از این که چه کسی و چگونه آنها را انجام می‌دهد؛ ۲- تعداد خویشکاری‌ها در قصه‌های پریان محدود است؛ ۳- توالی این عناصر و خویشکاری‌ها همیشه یکسان است؛ ٤- همهٔ قصه‌های پریان از جنبهٔ ریخت و ساختار، متعلق به یک تیپ هستند. به این ترتیب، تمام قصه‌های پریان روسی، یک ساختار نهایی روایت دارند و همگی را می-توان در پیکرهٔ یک حکایت جای داد.

زنجیرهٔ خویشکاری‌هایی که در زیر ارائه می‌شود، بنیاد ریخت‌شناختی قصه‌ها را به طور کلی عرضه می‌کند:

صحنهٔ آغازین(a): این صحنه با آنکه خویشکاری محسوب نمی‌شود، اما عنصر ریخت‌شناختی بسیار مهمی است. معمولاً هر قصه با صحنهٔ آغازین شروع می‌شود.

۱- غیبت( )، ۲- نهی( )، ۳- نقض نهی( )، ٤- خبرگیری ( )، ۵- خبردهی (□)، ٦- فریبکاری ( )، ۷- همدستی ( )، ۸- شرارت (A)، ۹- میانجی‌گری، رویداد ربط‌دهنده (B)، ۱۰- مقابلهٔ آغازین (C)، ۱۱- عزیمت ( )، ۱۲- نخستین خویشکاری بخشنده (D)، ۱۳- واکنش قهرمان (E)، ۱٤- تدارک یا دریافت شیء جادو (F)، ۱۵- انتقال مکانی میان دو سرزمین (G)، ۱٦- کشمکش (H)، ۱۷- داغ کردن، نشان گذاشتن (J)، ۱۸- پیروزی (I)، ۱۹- التیام و جبران مافات (K)، ۲۰- بازگشت ( )، ۲۱- تعقیب (Pr)، ۲۲- رهایی(Rs)، ۲۳- رسیدن به ناشناختگی(O)، ۲٤- ادعاهای بی‌پایه (L)، ۲۵- کار دشوار (M)، ۲٦- حلّ مسئله (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. دربارهٔ عملیاتِ بسیاری از قصه‌های متعلق به اقوام دیگر نیز همین سخن را می‌توان گفت. اگر همهٔ خویشکاری‌های قصه را دقیق بررسی کنیم، درمی‌یابیم که هر خویشکاری از خویشکاری دیگر، بر پایهٔ ضرورت منطقی و هنری تکامل می‌یابد. بنابراین، هیچ یک از خویشکاری‌ها مانعِ ظهورِ خویشکاری دیگر نمی‌شود و همهٔ 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، مقابلهٔ آغازین** و **عزیمت**(ABC)، «گره پیچ» قصه را به وجود می‌آورند. خویشکاری‌های **نخستین خویشکاری بخشنده، واکنش قهرمان** و **دریافت شیء جادو** (DEF) نیز مجموعاً یک کل را تشکیل می‌دهند. در کنار این ترکیب‌ها، خویشکاری‌های منفردی نیز وجود دارد؛ مانند **غیبت، مجازات، ازدواج** و... (پراپ، ۱۳۸٦: ٤۹- ۱۳٤).

٤- ۲ نمودگار ریخت‌شناختی

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 نشانه‌های اختصاری خویشکاری‌ها را دربردارد 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، ۱۳۸٦:۱۳٤). نمودگار، نشان‌دهندهٔ 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، نمودارگار قصهٔ شمارهٔ ۱۳۱ در فهرست قصه‌های پراپ از این قرار است (پراپ، ۱۳۸٦: ۲٤۳):

B3 **δ**1 A1 CB1 C ↑ H1- I1 K4 ↑W

٤- ۳ حرکت‌ها

قصه از لحاظ ریخت‌شناختی، چنین تعریف می‌شود: قصه اصطلاحاً 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، ۱۳۸٦: ۱۸۳). خویشکاری‌های پایانی عمدتاً **پاداش** (F)، **التیام و جبران مافات** (K)، **رهایی** (Rs) و مانند اینهاست. این گونه بسط و تحول در قصه را اصطلاحاً **حرکت** می‌نامند. هر **شرارت** جدید و هر **کمبود** یا **نیاز** جدید، حرکت تازه‌ای در قصه می‌آفرینند. 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 مستقیماً 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 مستقیماً در پیِ حرکت دیگر می‌آید. نمودگار تقریبی این ترکیب به صورت زیر است:

۱. W*---------- A

۲. W2---------- A

- حرکتِ جدید، پیش از پایانِ حرکتِ اول آغاز می‌شود. جریانِ عملیاتِ قصه با حرکتی که داستانی دربردارد قطع می‌شود. پس از خاتمهٔ داستان، دنبالهٔ حرکت اول ادامه می‌یابد. نمودگار این ترکیب به این صورت است:

۱ W*----------K.....G----------A

۲. k----------a

- ممکن است یک داستان قطع شود، و در این حالت، نمودگار نسبتاً پیچیده‌ای به دست می‌آید.

....

---------- ۱ ----------

.....

---------- ۲ ----------

---------- ۳ ----------

- قصه با دو شرارتِ هم‌زمان آغاز می‌شود، و شرارتِ نخست پیش از دومی کاملاً پایان می‌یابد؛ مثلاً اگر قهرمان کشته شود و یک عاملِ جادویی از وی سرقت شود، نخست مسئلهٔ جنایت حل می‌شود، و سپس مسئلهٔ سرقت.
- دو حرکت ممکن است پایان مشترکی داشته باشند.
- گاهی قصه دو جست‌وجوگر دارد. قهرمانان در وسطِ حرکتِ اولِ قصه از هم جدا می‌شوند. این جدایی معمولاً با رسیدن به علامت دوراهی در جاده صورت می‌گیرد (پراپ، ۱۳۸٦: ۱۸۳– ۱۸٦).

با آگاهی از چگونگی توزیع حرکت‌ها، می‌توان قصه‌ها را به اجزای سازندهٔ آنها تجزیه کرد. خویشکاری‌ها، مهم‌ترین عناصرِ سازندهٔ قصه هستند، سپس **عناصر پیونددهنده** و **انگیزش**‌ها از اهمیتِ ریخت‌شناختی برخوردارند. شکل‌های **ورود شخصیت‌ها به صحنه** نیز در مرتبهٔ بعدی قرار می‌گیرد. البته **عناصر وصفی** نیز همواره در بررسی قصه‌ها دیده می‌شوند. این پنج عنصر نه تنها ساختمان قصه را توصیف می‌کنند، بلکه آن را به عنوان یک کل به ما می‌نمایانند (پراپ، ۱۳۸٦: ۱۹۰).

۵- عناصر ریخت‌شناختیِ شعر «مسافر»

۵- ۱ خویشکاری‌های مسافر

شماره	خویشکاری‌ها	نمونه‌ها
----	صحنهٔ آغازین (a)	قصه‌ها معمولاً با صحنهٔ 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 **صحنهٔ آغازینِ** روایت آشنا می‌کند.
۱	غیبت ( )	در این خویشکاری، یکی از اعضای خانواده از خانه غیبت می‌کند. شخصی که غیبت می‌کند ممکن است یکی از اعضای نسل مسن‌تر باشد(1). 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 جست‌وجوی آن است انتقال داده یا راهنمایی می‌شود. عموماً شیء مورد جست‌وجو در سرزمین دیگر یا سرزمین متفاوتی قرار دارد. وسیلهٔ رسیدن ممکن است در همهٔ 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 جست‌وجوی آرامشِ روحی بپردازد. سفر او، سفری زمینی و وسیلهٔ سفرش اتوبوس است.
٤	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، به‌ناگهان و از خارج وارد جریان قصه و سپس ناپدید می‌شود.

		در قصهٔ «مسافر»، **غم و اندوه** در نقش **شریر** ظاهر می‌شود و مسافر را به حزن فرومی‌برد. 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 این خویشکاری، **مصیبت** یا **نیاز** علنی می‌شود. اگر این امر به وسیلهٔ یکی از صورت‌های شرارت تحقق نپذیرد، در آن حال، قصه از حادثهٔ ارتباط‌دهنده‌ای برای این منظور استفاده می‌کند. در ابتدای قصهٔ مسافر، عنصر غم و اندوه به عنوان **مصیبت** یا **نیاز** آشکار می‌شود و قهرمان برای فرار از آن و تغییر 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.
٦	خبرگیری ( )	شریر به خبرگیری می‌پردازد. در مواردی جدا، انسان با صورت‌های دیگری از خبرگیری که به وسیلهٔ شخصیت‌های دیگر قصه انجام می‌گیرد، برخورد می‌کند (33). در این قصه، شخصیتی غیر از شریر، یعنی یاریگر قهرمان (میزبان) به خبرگیری می‌پردازد. او از قهرمان قصه (مسافر) علتِ اندوه و تنهایی‌اش را می‌پرسد: «چرا گرفته دلت، مثل آنکه تنهایی».
۷	خبردهی (□)	در این خویشکاری، **شریر** اطلاعات لازم را در مورد قربانی‌اش به دست می‌آورد. او مستقیماً پاسخ پرسش خود را دریافت می‌کند. این خویشکاری‌ها اغلب به صورت مکالمهٔ دونفره 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 مسئلهٔ **وحدت** و **وصال**، اختلاف نظرشان آشکار می‌شود. مسافر مدعی است که وحدت و یکسانی به دست نمی‌آید، اما میزبان معتقد است که وحدت حاصل می‌شود. هر یک از آنها برای اثبات ادعای خود دلایلی می‌آورند. هرچند که میزبان در اینجا شریر نیست، خویشکاری مربوط به شخصیتِ شریر را انجام می‌دهد.
۹	پیروزی (I)	در کشمکشِ بین مسافر (قهرمان قصه) و میزبان بر سر تعریف مفهوم وحدت و وصال، سرانجام قهرمان پیروز می‌شود و میزبانِ شکست‌خورده در حیرت باقی می‌ماند.
۱۰	تعقیب (Pr)	در این قصه، غم و اندوه- عامل شرارت- لحظه‌ای مسافر(قهرمان قصه) را رها نمی‌کند و همواره در پیِ اوست. در طولِ روایتِ قصه، مسافر همیشه در اندیشهٔ «ترنّم موزون حزن» است که تا ابد شنیده خواهد شد و همواره این حس مبهم، در پیِ اوست. این حسّ، شانه‌های قهرمان را لمس می‌کند و او حرارت انگشتانش را مانند سمّی گوارا می‌نوشد.
۱۱	عزیمت ( )	در این قصه، مسافر (قهرمان جست‌وجوگر) خانه را ترک می‌گوید. او علاوه بر سفر واقعی به سفر ذهنی می‌پردازد و عازم سرزمین‌های دور می‌شود. او از پنجرهٔ اتاقِ میزبان به بیرون نگاه می‌کند و در نیمه‌شب بهاری، تنها به سفرِ ذهنی‌اش ادامه می‌دهد.
۱۲	بازگشت ( )	در بخشی از شعر، سفر ذهنی و جست‌وجوگرانهٔ 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 خانهٔ دوستش دید.
۱۳	انتقال مکانی (G)	مسافر در ادامهٔ سیر و سفر خیالی، از رودخانهٔ جاجرود به کانالِ ونیز می‌رسد و به بیان خاطراتش در آن شهر می‌پردازد.
۱٤	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 رودخانهٔ بابِل به هوش آمد، در زیر آسمانی که مزامیر سروده شده بود. مسافر به گونه‌ای از رودخانه سخن گفت که انگار آب او را از جایی به ساحل بابِل آورده بود.
۱٦	حل مسئله (N)	سفر ذهنی مسافر از میان آدم‌ها و آهن‌هایِ قرن پرهیاهو، به سوی جوهر پنهان زندگی (معرفت) پیش رفت؛ و او 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 می‌شود. زن سخنان مسافر را می‌شنود و کنار پنجره می‌آید. سفر مسافر، نهایتاً در ارتباط با آن زن تمام می‌شود. با این خویشکاری، قصهٔ مسافر به پایان می‌رسد.

۵- ۲ شخصیت‌های مسافر

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

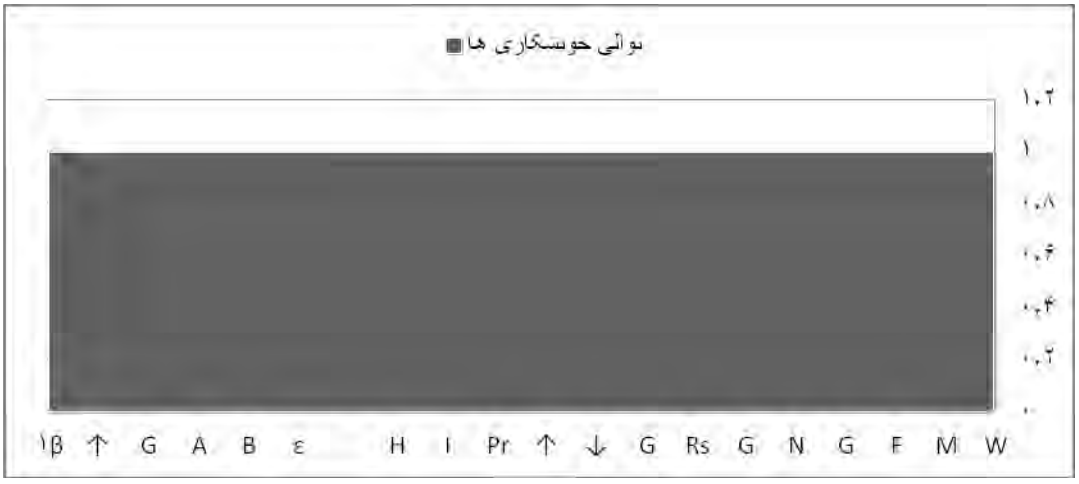
۵- ۳ حرکت مسافر

W----------A

۵- ٤ نمودگار ریخت‌شناختی مسافر

11-↑- G- A- B- ε- □-H- I- Pr- ↑- ↓- G- Rs- G- N- G- F- M- W

۵- ۵ نمودار توالی خویشکاری‌های مسافر



٦- تحلیل ریخت‌شناختیِ شعر «مسافر»

شعر «**مسافر**» با **صحنهٔ آغازین (a)** شروع می‌شود. توصیفِ این صحنه در آغازِ روایت به این صورت است: میزبان نزدیکِ غروب در منزلش، منتظرِ مسافر است و به ساعت نگاه می‌کند. او برای پذیرایی از میهمان، میوه‌های تازه‌ای را روی میز چیده است. میوه-هایی که نهایتاً خورده می‌شوند، مسئلهٔ **مرگ** را به ذهنِ میزبان تداعی می‌کند. باد از خلال ساعاتِ خوشِ فراغت، بوی مطبوع باغچه را به زندگی می‌وزد و ذهن، برگ گل‌ها را مثل بادبزن به دست می‌گیرد و خود را خنک می‌کند. سهراب در توصیف این صحنه با استفاده از کلمات «هیاهو» و «فراغت» و ایجاد فضایی ناساز و متناقض، دورنمایی از نوعی تضاد در ساختار کلی شعرش را به مخاطب نشان می‌دهد؛ چنانکه «حرکت و سکون»، «مرگ و زندگی»، «آشنایی و غربت» و مفاهیم متضاد دیگر، از عناصر تشکیل‌دهندهٔ این ساختار تقابلی هستند.

بعد از این خویشکاری، در ساختار روایت به خویشکاریِ **غیبت (β)** برمی‌خوریم که بعد از **صحنهٔ 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. انگیزهٔ سفر مسافر به شمال را شاید بتوان از این جملهٔ او فهمید: «چه آسمان تمیزی». مسافر از جامعه‌ای صنعتی و پُرهیاهو به طبیعت شمال پناه می‌برد تا در «امتداد خیابان غربت»، «صدای هوش گیاهان» را به گوش خود بشنود. بدین گونه، بازتاب تفکر طبیعت‌گرایانهٔ سهراب را در این شعر به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد.

انگیزهٔ **انتقال مکان (G)** مسافر به شهر بابل، پای خویشکاری **شرارت (A)** را به میان می‌کشد. شخصیتِ **شریر** که هرگز نامی از او برده نمی‌شود و فقط اعمال شرارت‌آمیزش پیداست، باعث **انتقال مکانِ** قهرمان می‌شود. مسافر (قهرمان قصه) در مقابل حزن و اندوه (شرارت)، تاب و توان از دست می‌دهد و در جست‌وجوی آرامشِ روحی به جاده‌های شمال پای می‌گذارد. بنابراین، در اینجا با **قهرمانِ جست‌وجوگر** روبه‌رو هستیم، نه **قهرمانِ قربانی**. مسافر اندوهگین خطوط جاده را نیز غرق در اندوه دشت‌ها می-بیند. غمگینی و دلگرفتگی عجیب مسافر، نشان‌دهندهٔ اندیشهٔ پرآشوب اوست؛ به طوری که در طول راه فقط به یک چیز فکر می-کند و حتی رنگ دامنه‌ها نیز هوش از سرش می‌رباید. مسافر به چه چیز فکر می‌کند؟ دغدغهٔ ذهنی و روحی او چیست؟ این سؤالات گره‌هایی در جریان روایت شعر ایجاد می‌کند که گشودن این گره‌ها مخاطب را به خواندن شعر تا پایان ترغیب می‌نماید.

نکتهٔ مهمی که دربارهٔ خویشکاری **شرارت** در این شعر باید گفت، این است که شرارتِ موجود در این روایت، از جنسِ مفاهیمِ ذهنی[1] و معنوی است نه عینی[2] و مادّی. البته به طور کلی، شعر سهراب در مقایسه با شعرِ شاعرانی چون نیما، اخوان و

[1]. subjective
[2]. objective

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 مقابلهٔ 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 وسیلهٔ شریر انجام نمی‌گیرد.

با خبرگیری میزبان از مسافر و پاسخ مسافر به او که از نظر ریخت‌شناختی در قالب خویشکاری **خبردهی (□)** قرار می‌گیرد؛ روایتِ سپهری ساختاری دیالوگی و تئاترگونه می‌یابد. به این ترتیب، جنبهٔ 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 متأثر از اندیشه‌های درون-گرایانهٔ او به صورت کشمکشِ فکری و فلسفی ظاهر می‌شود. مسافر و میزبان بر سرِ مسئلهٔ **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**، جست‌وجوگر 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)** می‌کند. سایهٔ شومِ اندوه، لحظه‌ای از سر مسافر دور نمی‌شود و او برای **رهایی(Rs)** از آن به همه چیز حتی شراب متوسّل 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 رودخانهٔ بابل در بین‌النهرین، به سرزمین‌های استوایی و تاج‌محل می‌رود. شرح و توصیفِ ماجرهای 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 تلخ و غمگین ندارد. قهرمانِ این روایت در پایانِ شعر به عیش و کامیابی دست می‌یابد؛ چنان‌که موضوع علاقهٔ او به زنی ناشناس (زن اثیری- اساطیری) مطرح می‌گردد و سفر وی سرانجام در ارتباط با آن موجود دلربا تمام می-شود. پایان شعر «مسافر» و سرنوشتِ قهرمان آن، نظیر آخرین خویشکاری در الگوی پراپ یعنی **عروسی (W)** است.

نتیجه

مطابق الگوی پراپ در بررسی ریخت‌شناسی، جریان عملیات این قصه با خویشکاری **غیبت (β)** آغاز و به خویشکاری **عروسی (W)** یا چیزی شبیه به آن ختم می‌شود. شمارهٔ 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- خبردهی**، و برخی دیگر چندین بار در ساختار روایت تکرار می‌شوند؛ مانند **انتقال مکان (G)** و **عزیمت (↑)**.

مجموعاً خویشکاری‌های شعر «مسافر» عبارت‌اند از: ۱- غیبت، ۲- عزیمت، ۳- انتقال مکانی، ٤- شرارت، ٥- میانجی‌گری، رویداد ربط‌دهنده، ٦- خبرگیری، ۷- خبردهی، ۸- کشمکش، ۹- پیروزی، ۱۰- تعقیب، ۱۱- عزیمت، ۱۲- بازگشت، ۱۳- انتقال مکانی، ١٤- رهایی، ١٥- انتقال مکانی، ١٦- حل مسئله، ۱۷- انتقال مکانی، ۱۸- دریافت شیء جادو، ۱۹- کار دشوار، ۲۰- عروسی

برخی از این خویشکاری‌ها را می‌توان بر حسب **گروه** مرتب ساخت؛ به این ترتیب، خویشکاری‌های **غیبت**، **عزیمت** و **شرارت** (A 11) **گره پیچ** و تحرک قصه را به وجود می‌آورند. توالی خویشکاری‌ها در این روایت- همان‌طور که دیده می‌شود- با توالیِ خویشکاری‌های پراپ تا حدودی متفاوت است؛ اما ترتیب خویشکاری‌های **غیبت (11)** تا **انتقال مکانی (G)** و **خبرگیری (ε)** تا **تعقیب (Pr)** مشابه الگوی پراپ است.

شخصیت‌های **قهرمان**، **شریر** و **یاریگر قهرمان** در این شعر- قصه نقش‌های مهمی در پیشبرد روایت دارند. بخش زیادی از حجم شعر به گفت‌وگوی **قهرمان** (مسافر) و **یاریگر** (میزبان) اختصاص دارد. از نظر حرکت‌های ریخت‌شناختی، «مسافر» قصه‌ای یک‌حرکتی است که با یک عمل شرارت‌بار آغاز و سرانجام به خویشکاری **عروسی** ختم می‌شود.

منابع

۱. ایگلتون، تری. (۱۳٦۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، چ ۱، تهران: نشر مرکز.

۲. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۸٦). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چ۲، تهران: توس.

۳. ـــــــــــ (۱۳۷۱). *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چ۱، تهران: توس.

٤. پراک، مهدیه و همکاران. (۱۳۹۳). بررسی مصادیق ابدیت در اشعار سهراب سپهری، *نشریهٔ ادب و زبان*، سال ۱۷، شمارهٔ ۳۵، بهار و تابستان، صص ٦۸- ٤۱.

٥. پروینی، خلیل. (۱۳۸۷). الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی، *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۱۱، پاییز و زمستان، صص ۲۰٤- ۱۸۳.

٦. تایسن، لیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، *ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی*، تهران: نگاه امروز/ حکایت قلم نوین

۷. ترابی، ضیاءالدین. (۱۳۸۸). *سهرابی دیگر* (نگاهی تازه به شعرهای سهراب سپهری)،چ۲، تهران: دنیای نو.

۸. حری، ابوالفضل. (۱۳۸۲). روایت و روایت‌شناسی، *نشریهٔ زیباشناخت*، شمارهٔ ۸، صص ۳٥۰- ۳۲۱.

۹. خلیلی جهانتیغ، مریم. (۱۳۸۲). ساخت روایت در شعر نیما، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ٤٦، شمارهٔ پیاپی ۱۸۸، صص ۱۱۲۸ – ۱۰۷.

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

۱۱. سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*، تهران: سورهٔ مهر.

۱۲. سلدن، رامان. (۱۳۸٤). *راهنمایی نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۳. شادروی منش، محمد. (۱۳۹۱). شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث، *فصلنامهٔ ادب فارسی*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲(پیاپی ۱۰)، صص ۱۰۲ – ۸۳.

۱٤. شمیسا، سیروس. (۱۳۷٦). *نگاهی به سهراب سپهری*، چ۷، تهران: مروارید.

۱۵. غلامحسین‌زاده، غلامحسین و همکاران. (۱۳۸۹). روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانهٔ نیما، *فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی* (دانشگاه اصفهان)، شمارهٔ ۲ (پیاپی ٦)، صص ۱۲۸ – ۱۰۹.

۱٦. غلامحسین‌زاده، غلامحسین. (۱۳۹۰). بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت‌شناسی اشعار یدالله رؤیایی، *فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۲۱، صص ۲۰٦ – ۱۸۱.

۱۷. کادن، رابرت. (۱۳۸۳). نقد ادبی قرن بیستم، *نشریه ارغنون*، ترجمهٔ هاله لاجوری، سال اول، شمارهٔ ٤.

۱۸. مکاریک، ایرنا. (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجری و محمد نبوی، چ۲، تهران: آگه.

۱۹. نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۸۹). روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه، *فصلنامهٔ ادب پژوهی*، شمارهٔ ۱٤، زمستان، صص ۷– ۲۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی