

An analysis of NIMAs poem on the basis of PROPP morphology theory

M. Khademi koulaee, M. Mohseni, F. Shafiee nia

داستان‌های منظوم نیما در ترازوی ریخت-

شناسی پراپ

مهدی خادمی کولایی^۱، مرتضی محسنی^۲، فاطمه

شفیعی‌نیا^۳

چکیده:

Abstracts

Structural study is one of the literary work investigation methods, that has created by Russian morphologist, Veladimir Propp's researchings in 1928.

This Research making on effort to Analysis Nima's narrative verse base on Propp Morphology theory and reveal that how much Nima's Poems are coinciding to 31-type suggested out put of Propp and how the general structure is.

that the output in the begining of Nima's Poem now, are coinciding with output of fairies story, but middling and ending output because of being genuine of the stories. Although they are as the same as output of considering Propp,

However it is different from meaning comment. Finally, these stories with difference in numbers and content output placed in the same structure and they can be analysis with Propp suggested model.

Keywords: Nima's Poem, Narrative Verse, Propp's Morphology, Structure, Function,

بررسی ساختاری یکی از شیوه‌های واکاوی اثر ادبی است که با تحقیقات ساختارشناس روسی، ولادیمیر پراپ، در ۱۹۲۸ قدم به عرصه نهاد. هدف از تحلیل ساختاری در هر موضوعی رسیدن به شناخت بهتری از سرشت انسان و طبیعت و ارتباط این روساخت‌ها با گنّه عقاید و مذهب و هنر و دانش مردمان است. برای پی‌بردن به این ارتباطات، لازم است تا مؤلفه‌های اصلی و محوری از عناصر غیر مهم - که نقش کلیدی در پیش‌برد حوادث ندارند - بازشناخته شوند.

این مقاله به شیوه توصیفی تحلیلی و با بهره‌گیری امکانات کتابخانه‌ای نگاشته شده، کوشیده است تا شعرهای روایی نیما را بر اساس نظریه ریخت-شناسی پراپ تحلیل کند و نشان دهد که منظومه‌های نیما تا چه حد با خویش‌کاری‌های سبک‌گانه‌ی پیشنهادی پراپ منطبق است و ساختار کلی آن‌ها چگونه است. دستاورد پژوهش ناظر بر این است که خویش‌کاری‌های آغازین منظومه‌ها با خویش‌کاری‌های موجود در قصه‌های پریان منطبق است؛ اما کارکردهای میانی و پایانی، به دلیل واقعی بودن داستان‌ها از نظر مصداق با آن‌ها متفاوت است.

کلیدواژه‌ها: منظومه‌های نیما، شعر روایی، نقد ریخت‌شناسانه پراپی، ساختار، خویش‌کاری.

1. Assistant professor of Persian literature and language at payam noor university
2. Associate professor of Persian literature and language at Mazandaran university
3. M.A at payam noor university

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور (نویسنده

مسئول) dr.khademikulaei@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

۳. کارشناس ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

مقدمه

«ولادیمیر پراپ اصطلاح «ریخت‌شناسی» را از گیاه‌شناسی وام گرفت. این اصطلاح در گیاه‌شناسی به معنای بررسی اجزای گیاه و مقایسه‌ی آن‌ها با اجزای گیاه دیگر به منظور مقایسه‌ی گونه‌ها و انواع گیاهان است. منظور پراپ از «ریخت‌شناسی»^۱ یا همان مورفولوژی توصیف حکایت‌ها براساس واحدهای تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۴۴).

نخستین بار «ژوزف بدیه» دریافت که میان عناصر ثابت و عناصر متغیر در قصه روابطی وجود دارد. وی کوشید تا این روابط را به صورت فرمول بیان کند؛ اما نتوانست به درستی عناصر ثابت را از عناصر متغیر جدا کند. «وسلوفسکی» نیز اصلی کلی ارائه داد مبنی بر این که باید موتیف‌ها را از مضمون‌ها جدا کرد. پراپ با تکیه بر روش «هم‌زمانی»^۲ که سوسور در تحلیل زبان‌شناسی خود از آن بهره گرفت، کوشید تا قصه‌ها را براساس اجزای ثابت آن طبقه‌بندی کند.

با نگاهی به رده‌بندی‌های پیشین می‌توان دریافت که ملاک‌های متفاوتی در آن‌ها لحاظ شده است؛ برخی براساس اصل و منشأ، بعضی براساس شخصیت‌های حاضر و تعدادی بر پایه‌ی موضوع طبقه‌بندی شده‌اند. پراپ در روش ریخت‌شناسی خود با اصل و منشأ قصه‌ها کاری ندارد؛ وی در مطالعات بعدی خود در کتاب «ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان»، اصل این

طبقه‌بندی انواع قصه، موضوع بررسی‌های ریخت‌شناسی پراپ را تشکیل می‌دهد. در این شیوه که بر شناسایی ساخت اثر استوار است، سی‌ویک مؤلفه در نظر گرفته شده که ساختمان کلی همه‌ی قصه‌های مورد پژوهش را دربرمی‌گیرد.

نیما به عنوان پدر شعر نو ایران، در آسیب‌شناسی شعر فارسی، راه برون‌رفت شعر از تنگنای محافل خاص و ورود آن به میان مردم و بازتاباندن نیازهای زندگی انسانی در عصر جدید را در روایی شدن آن می‌دانست؛ از این رو وی در سرودن بسیاری از شعرهایش از شیوه‌ی روایت استفاده کرده و در نزدیک کردن شعر به نثر و روایت‌پردازی در شعر تلاش بسیار نموده است.

چارچوب مفهومی

طبقه‌بندی انواع قصه بر پایه‌ی ملاک‌هایی ممیز و حتی‌الامکان جامع و مانع، موضوعی است که محققان پیوسته به آن می‌اندیشیده‌اند. یکی از روش‌های طبقه‌بندی که قصه‌ها را براساس اجزای ثابت و پایدار رده‌بندی می‌کند، شیوه‌ی «ریخت‌شناسی پراپ» است. این شیوه علاوه بر این که از تداخل موضوعات تأثیر نمی‌پذیرد، از آسیب تغییر شخصیت‌ها نیز به دور است.

1 Morphology

هرآنچه مربوط به جنبه‌ی ساکن [ایستای] دانش ماست،^۲ هم‌زمانی و آنچه که به تحولات بستگی دارد، درزمانی خواهد

بود به همین نحو، «هم‌زمانی» و «درزمانی» به ترتیب نوعی از وضعیت زبان و مرحله‌ای از تحول آن را نشان می‌دهند» (سوسور، ۱۳۸۲: ۱۱۷).

قصه‌ها را می‌توان به یک خویش‌کاری واحد تقلیل داد. پراپ از این نظرگاه خویش‌کاریهای گوناگون قصه‌های پربان را در سی‌ویک نقش ویژه تعریف کرد (پراپ، ۱۳۸۶: هشت).

اما این کارکردها همگی از چهار اصل پیروی می‌کنند:

«۱- عناصر ثابت و پایدار قصه، خویش‌کاری‌هایی است که شخصیت‌ها انجام می‌دهند. این خویش‌کاری‌ها مستقل از این‌که به کدام شخصیت تعلق دارند و چگونه شکل می‌گیرند، سازه‌های بنیادی یک قصه می‌باشند.

«۲- شماره‌ی کارکردها در قصه محدود است.

«۳- جای‌گزینی و توالی کارکردها همواره یکسان است.

«۴- همه‌ی قصه‌ها از جهت ساختار از یک نوع هستند و می‌توان آن‌گونه‌ی نهایی را کشف کرد» (همان: ۵۳ - ۵۶). «اجزای قصه‌ها دارای توالی تاریخی هستند و معانی آن‌ها از طریق یک ساختار درزمانی به دست می‌آید» (خدیش، ۱۳۸۷: ۵۸)

«و همین توالی موجب ایجاد رابطه‌ی همنشینی در زنجیره‌ی کلام می‌شود» (سوسور، ۱۳۸۲: ۱۷۶).

مطالعه‌ی ساختاری و عمودی می‌تواند آشکار-کننده‌ی خط‌سیر دگرگونی‌ها باشد و صورت‌های اشتقاقی قصه‌ها را بنمایاند.

سپس پراپ به بیان سی‌ویک خویش‌کاری - پرداخت و هر یک را با ذکر نمونه‌هایی شرح داد و آن‌ها را با ذکر نشانه‌ای در یک واژه تعریف کرد

قصه‌ها را در آیین‌های تشرّف و مرگ جُست و صورت‌های دگرگون‌شده‌ی قصه‌های دینی را در داستان‌های فولکلوریک مورد بررسی قرار داد؛ اما پراپ اساس کار خود را بر بررسی ساختمان قصه قرار داد. او با بررسی صد و یک قصه از مجموعه-ی «آفاناسی‌یف»^۴ دریافت که قصه شامل اجزای ثابت و اجزای متغیّر است. اجزای ثابت همان بن-مایه‌ها و عملکردهایی هستند که می‌توان خطّ سیر آن‌ها را در تمامی قصه‌های مورد مطالعه دنبال کرد. او این اجزا را «نقش ویژه»^۴ (خویش‌کاری) نامید. پراپ در این بررسی سی‌ویک نقش ویژه را شناسایی کرد که با تغییرات اندکی در همه‌ی گونه‌های مورد مطالعه قابل مشاهده هستند.

وی کوشید برای طبقه‌بندی انواع قصه الگویی فراگیر ارائه دهد؛ بنابراین ساختار قصه و فرم عمودی اثر را مورد توجه قرار داد. او در زیرساخت صد قصه که دارای طرح‌های روایی متفاوتی بودند، به یک طرح بنیادین دست یافت. «او بین طرح اولیه و طرح روایی تفاوتی قائل نبود و طرح‌های روایی را تابع طرح اولیه می‌دانست؛ اما الگوی ریخت‌شناسی او دقیقاً از تفاوت میان همین طرح اولیه و طرح بنیادین برخاسته است» (برتس، ۱۳۸۷: ۴۹).

وی تحلیل را از کوچک‌ترین عنصر روایی آغاز و نقش‌مایه‌ها را بر اساس عملکرد، و نه شخصیت‌های داستان دسته‌بندی کرد و قصه‌هایی را که دارای عملکردهای همسان بودند، متعلق به یک نوع (تیپ) دانست. و نشان داد که جزئیات بسیار

مجموعه‌های اساسی قصه‌های عامیانه به شمار می‌آید (خراسانی، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

آفاناسی‌یف برای اولین بار در مقیاسی وسیع قصه‌های عامیانه-ی روسی را جمع‌آوری کرد. کتاب وی هنوز هم یکی از

گاه یک حوزه‌ی کنش می‌تواند بین چند شخص مشترک باشد و این امر رابطه‌ی میان ثابت و متغیر را تعیین می‌کند» (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۳۵).

پراپ قصه را ترکیبی از عوامل ثابت می‌داندست و طرح را عامل متغیر. ترکیب، ساخت صوری قصه است و طرح، محتوای آن. صورت و محتوا از یک سرشت هستند. یک طرح می‌تواند دارای صورت‌ها و ژانرهای بسیاری باشد و به صورت داستان کوتاه، نمایش‌نامه و ... دربیاید. با بررسی و تجزیه و تحلیل شالوده و ترکیب قصه می‌توان به لایه‌های زیرین داستان‌ها و سیر تحول صورت‌های اولیه در میان تاریخ و رابطه‌ی داستان با دیگر پدیده‌های فرهنگی رسید. این شیوه را می‌توان در بررسی انواع متون روایی به کار گرفت. درحقیقت ریخت‌شناسی پراپ معیاری تازه برای طبقه‌بندی تیپ قصه‌ها به شمار می‌آید که بدون در نظر گرفتن عناصر زیبایی‌شناسانه می‌توان جهت کل نظام را مشاهده کرد.

براساس ویژگی‌های منظومه‌های روایی، که معمولاً بلند و دربردارنده‌ی روایتی داستانی هستند؛ در انتخاب منظومه‌های نیما به حضور خویش‌کاری‌ها و شکل داستانی آن‌ها توجه شده و منظومه‌هایی برای تحلیل انتخاب شده‌اند که در آن‌ها کنش‌ها، شخصیت‌ها و به‌ویژه خویش‌کاری‌های بیش‌تری امکان بروز و ظهور داشته‌اند.

تجزیه و تحلیل منظومه‌ها

منظومه‌ی «افسانه»: اگرچه «افسانه» منظومه‌ای دلنشین است؛ تعداد کمی از خویش‌کاری‌های قصه‌های پریان در آن دیده می‌شود؛ زیرا این منظومه در قالب نمایش نوشته شده و گفت‌وگو

که زنجیره‌ی این خویش‌کاری‌ها بنیاد ریخت-شناسی قصه‌های پریان را به طور کلی عرضه - داشت و صورت‌های گوناگون هر خویش‌کاری را با ذکر شماره مشخص کرد. این خویش‌کاری‌ها عبارتند از:

«صحنه‌ی آغازین قصه ، غیبت β ، نهی γ ، نقض نهی δ ، خبرگیری ϵ ، خبردهی ζ ، فریب کاری η ، هم دستی θ ، شرارت A ، نیاز، میانجی‌گری B ، مقابله‌ی آغازین C ، عزیمت ، نخستین کارکرد بخشنده D ، واکنش قهرمان E ، تدارک یا دریافت شیء جادو F ، انتقال مکانی میان دو سرزمین G ، کشمکش H ، داغ گذاشتن یا نشانه گذاشتن J ، پیروزی I ، مصیبت یا کمبود آغاز قصه التیام می‌یابد k ، بازگشت و رهایی ، تعقیب و دنبال کردن pt ، رسیدن به ناشناختگی O ، ادعاهای بی-پایه L ، کار دشوار M ، حل مساله N ، شناختن q ، رسوایی Ex ، تغییرشکل T ، مجازات u و عروسی W هستند» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۳۵-۱۵۹).

از نظر پراپ عناصر حاضر در قصه دو دسته-اند: عناصر ثابت و عناصر متغیر؛ شخصیت‌ها همان عناصر ثابتی هستند که می‌توانند کنش‌های متفاوتی داشته باشند و بسته به حوادث قصه خویش‌کاری‌های گوناگونی ایفا کنند. «اما هفت «حوزه‌ی کنش» که هفت شخصیت در آن ظهور و بروز دارند عبارتند از: خبیث (شرور)، بخشنده یا فراهم‌آورنده، یاریگر، شاهزاده‌خانم (شخص مورد جستجو) و پدرش، اعزام‌کننده، قهرمان و قهرمان دروغی» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۹). «هر شخصیتی در حوزه‌ی کنش چندین خویش‌کاری را انجام می‌دهد که مایه‌ی تشخیص او هستند و

ساختار منظومه

تبادل اوکیه
افسانه به عشقی ظاهری فریفته شده که حاصل آن افسردگی و آشفتگی است.	۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲
افسانه از این عشق روی‌گردان می‌شود و از همه‌ی گفته‌ها و ناگفته‌ها برای همه‌ی عاشقان خام پیام می‌دهد. او با عاشق هم-زبان و یک‌صدا می‌شود و به یکدیگر دل-می‌سپارند.	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶ ۱۷ ۱۸ ۱۹ ۲۰ ۲۱ ۲۲ ۲۳ ۲۴ ۲۵ ۲۶ ۲۷ ۲۸ ۲۹ ۳۰ ۳۱ ۳۲ ۳۳ ۳۴ ۳۵ ۳۶ ۳۷ ۳۸ ۳۹ ۴۰ ۴۱ ۴۲ ۴۳ ۴۴ ۴۵ ۴۶ ۴۷ ۴۸ ۴۹ ۵۰ ۵۱ ۵۲ ۵۳ ۵۴ ۵۵ ۵۶ ۵۷ ۵۸ ۵۹ ۶۰ ۶۱ ۶۲ ۶۳ ۶۴ ۶۵ ۶۶ ۶۷ ۶۸ ۶۹ ۷۰ ۷۱ ۷۲ ۷۳ ۷۴ ۷۵ ۷۶ ۷۷ ۷۸ ۷۹ ۸۰ ۸۱ ۸۲ ۸۳ ۸۴ ۸۵ ۸۶ ۸۷ ۸۸ ۸۹ ۹۰ ۹۱ ۹۲ ۹۳ ۹۴ ۹۵ ۹۶ ۹۷ ۹۸ ۹۹ ۱۰۰

منظومه‌ی «محبوس»: این منظومه بیان حال همه‌ی مردمان فرودستی است که به جبر روزگار و در زیر فشار قوی‌دستان به جرمی دست آلوده‌اند و محکوم به مرگ هستند. در این شعر نیما که بر پیشانی‌اش عبارت «به یادگار فقرای محبوس» جلب توجه می‌کند، عنصر مکان؛ یعنی «زندان» منفورترین صحنه‌ی داستان است و کردار و گفتار مأموران و قاضی، سنگین‌ترین بار بر ذهن و جان یک محکوم؛ و موجه‌ترین جرم برای فقیران، دزدی نان است. (نک همان: ۱۰۰-۱۱۲)

از نظر ریخت‌شناسی خویش‌کاری‌های زیر در این منظومه حضور دارند:

صحنه‌ی آغازین **a**: در ته دخمه‌ی تنگ و تاریکی هم‌چون قفس، جمعی غریب بیچاره، با موهای ژولیده و جامه‌های پاره نشسته‌اند.

۱. شرارت **A**: گرم از انبار ارباب دزدی می‌کند.
۲. میانجی‌گری **B**: گرم (قهرمان قربانی) به زندان برده می‌شود.
۳. مقابله‌ی آغازین **C**: گرم از خدا می‌خواهد که یاری‌اش کند و میان او و این فسون‌کاران داوری کند.

و درد دلی است میان دو شخصیت خیالی. این گفت‌وگوها حول محور شرارت روزگار و بی-وفایی اهالی زمانه می‌چرخد. (نک یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۸-۷۷) از دیدگاه ریخت‌شناسی پراپ در این منظومه خویش‌کاری‌های زیر دیده می‌شود:

صحنه‌ی آغازین **a**: شبی تاریک است. دره سرد و خلوت است.

۱. فریبکاری **η**: عشقی دروغین عاشق را فریفته است و او در پی رنگی، دل از دست داده است.

۲. شرارت **A**: عاشق در هوس دانه‌ای در دام عشق اسیر شده است.

۳. مقابله‌ی آغازین **C**: «افسانه» تصمیم می‌گیرد به مقابله با این فریب برخیزد. او از دل رفته‌ی خود پیامی دارد؛ از خیالی پریشان داستان می‌گوید و به نصیحت دل ساده‌ی عاشق می‌نشیند.

۴. واکنش قهرمان **E**: «افسانه» به دل‌جویی عاشق خسته می‌نشیند و در گفت‌وگویی طولانی او را بر سر مهر می‌آورد.

۵. عروسی **W**: عاشق و افسانه هم‌زبان و هماهنگ و همدل می‌شوند و به دور از رنگ و ریا به یکدیگر دل می‌سپارند.

الگوی ریخت‌شناسی این منظومه را به این ترتیب می‌توان نوشت:

(W , E , C , A , η)

۱. غیبت β : همسر به جنگ رفته و خانواده تنها است.

۲. کمبود، نیاز a : فقر، گرسنگی و تنهایی بر زندگی زن سایه انداخته است.

۳. همدستی θ : زن هیولای مرگ را به خانه دعوت می‌کند.

۴. شرارت A : هیولا ساره را با خود می‌برد.

۵. پیروزی I : (گونه‌ی منفی) مادر در فراق فرزند دچار بهت و افسردگی می‌شود و نمی‌تواند طفل نوزادش را شیر دهد. ساره از گرسنگی مرده است؛ پدر از جنگ باز نگشته است؛ طفل نوزاد از گرسنگی بی‌تابی می‌کند.

الگوی ریخت‌شناسی این منظومه را به این صورت می‌توان نوشت:

(A, θ, a, β, I)

این منظومه دارای وضعیتی بر هم خوردن تعادل اولیه است؛ زیرا با صحنه‌ی وقوع جنگ آغاز می‌شود. همسر حضور ندارد؛ زن و فرزندانش گرسنه، فقیر و تنها هستند. زندگی آن‌ها به تعادل مجلد نمی‌رسد؛ زیرا مرد باز نمی‌گردد؛ یکی از فرزندان می‌میرد؛ زن و فرزند دیگر در چنگال گرسنگی و مرگ اسیر می‌مانند.

۳-۴- منظومه‌ی «شهید گمنام»: رشادت و پاکبازی، همواره از صفات ایرانیان آزاده بوده است و شهادت برای وطن، راه مردان دلیر و غیور. منظومه‌ی شهید گمنام که بیان همین مضمون است، در قالب مثنوی سروده شده و برای رهایی از قالب سنتی، بعد از هر دو بیت، مصرعی با قافیه‌ی آزاد آورده شده است. (نک همان: ۱۷۵-

۴. کشمکش H : کرم از خود و فرزندانش در مقابل قاضی و همیارانش دفاع می‌کند.

۵. پیروزی I : (گونه‌ی منفی) کرم محکوم و اموالش مصادره می‌شود.

الگوی ریخت‌شناسی این منظومه را به این ترتیب می‌توان نوشت:

(C, H, I, B, A, a, θ)

این منظومه فقط بخش برهم خوردن تعادل را در خود دارد؛ زیرا با شرارت آغاز شده و دارای خویش‌کاری‌هایی است که فاجعه را بیان می‌کند و به محکومیت و مصادره‌ی اموال قهرمان ختم می‌شود.

در این منظومه از کرم شرارت سر می‌زند، پس شرور اوست. اگر چه عوامل اصلی شرارت بیرونی‌اند؛ چون زندانی محکوم شده، رشته‌ی داستان به سرنوشت او وابسته است، قهرمان، قربانی نیز محسوب می‌شود، بنابراین شخصیت کرم شخصیتی پویاست و در طول داستان تحول می‌یابد.

منظومه‌ی «خانواده‌ی سرباز»: نیما این منظومه‌ی پردرد را در بیان حال سربازهای گرسنه‌ی قفقاز در زمان امپراطوری نیکلای دوم و خطاب به خواهرش «ناکتا» سروده و در آن به بیان اوضاع غم‌بار خانواده‌ای که سرپرستش به جنگ رفته، پرداخته است. بخش اصلی داستان را گفت- و گوهای درونی مادر با اوهام و خیالات و هیولای مرگ تشکیل می‌دهد. بخش دیگر بیان ظلمی است که از جانب حاکمان بر مردم تنگدست می‌رود. (نک همان: ۱۱۹-۱۴۶) تحلیل ریخت-شناسی این منظومه به این صورت است:

بار شنیدنش غمی تازه دارد. نیما این غم جگرسوز را در روایتی وصفی سروده است که مضمون آن، شرح ایستادگی سرهنگ «احمد پولادین» در برابر زورگویی‌های رضاخان است. (نک همان: ۱۸۰-۲۰۱) در آن از گفت‌وگو به صورت دیالوگ و مونولوگ استفاده شده و زاویه‌ی دید آن سوّم شخص است. خویش‌کاری‌های زیر در این منظومه دیده می‌شوند:

۱. کمبود و نیاز a: ظلم رضا خان همه جا را پر کرده بود.

۲. کشمکش H: سرهنگ علیه شاه اعتراض می‌کرد.

۳. شرارت A: سرهنگ دستگیر شد و به زندان افتاد.

۴. کشمکش H: او بر عقیده‌ی خود استوار ایستاده بود؛ حتی در زمان تیرباران اجازه نداد چشمانش را ببندند.

۵. پیروزی I: سرهنگ به خاطر آرمانش کشته شد. الگوی ریخت‌شناسی منظومه‌ی «سرباز فولادین» را به این صورت می‌توان ارائه داد:

(I, H, A, H, a)

منظومه‌ی سرباز فولادین دارای بخش بر هم خوردن تعادل است؛ زیرا با صحنه‌ی اسارت سرهنگ آغاز شده است. بخش‌های میانی داستان بیان اوضاع حبس و افکار قهرمان است و با شرح چگونگی شهادت او به پایان می‌رسد؛ در حالی که ظلم و بیداد همچنان ادامه دارد.

این منظومه با کمبود و نیاز آغاز می‌شود. در فضایی که ظلم رضاخان همه‌جا را فرا گرفته است؛ قهرمان در پی احقاق حق رنج‌دیدگان فریاد

(۱۷۹) شاعر از شیوه‌ی روایت سوّم شخص همراه با گفت‌وگوهای درونی (مونولوگ) استفاده کرده است. تحلیل ریخت‌شناسی این منظومه به گونه‌ی زیر است:

صحنه‌ی آغازین a: او جوانی نورسته، جسور، پرغرور و سرزنده بود.

۱. نهی γ: همه قهرمان را از مبارزه منع می‌کردند.

۲. نقض نهی δ: قهرمان به سخنان اطرافیان اهمیّت نمی‌داد.

۳. شرارت A: استبداد همه جا را فرا گرفته بود.

۴. نیاز a: ضعفا در خطر و میهن به رشادت او نیازمند بود.

۵. مقابله‌ی آغازین C: قهرمان تصمیم گرفت زودتر از دشمن، توپ را به دست بیاورد.

۶. عزیمت: قهرمان به سراغ توپ رفت.

۷. کشمکش H: دشمنان کمین کرده بودند، اسد بر سر توپ رفت؛ اما هدف گلوله قرار گرفت.

۸. پیروزی I: قهرمان جان سپرد؛ اما خاطره‌ی قهرمانی‌اش جاودانه ماند.

الگوی ریخت‌شناسی این منظومه به این ترتیب

است: (I, H, A, H, a, γ, δ, C, a, A, H, I)

این منظومه فقط بخش بر هم خوردن تعادل را داراست؛ زیرا با وضعیّت سلطه‌ی بیداد آغاز می‌شود.

بیان تلاش یک مبارز در راه رهایی سرزمین، موضوع اصلی منظومه است که با شهادت قهرمان به پایان می‌رسد؛ بی‌آن‌که آرامش و آسایش به سرزمین او برگردد.

منظومه‌ی «سرباز فولادین»: سرباز فولادین، داستان رشادت‌آمیز و پُر آب‌چشمی است که هر

فرزندش درباره‌ی علت اقامتش در روستا، حکایتی عجیب از روزگار بازگو می‌کند. کارکردهای موجود در این منظومه عبارتند از:

۱. غیبت β : پدر پیر، قلعه را به قصد یافتن آب و نانی ترک می‌کند.
۲. شرارت A: قهرمان در دام هوی و هوس گرفتار می‌شود.
۳. رهایی Rs: ندایی او را به خود می‌آورد، او هوشیار می‌شود و خود را می‌رهاند.
۴. نخستین خویشکاری بخشنده D: در بیابان مردی نورانی به یاری‌اش می‌آید و راهی به او نشان می‌دهد.
۵. واکنش قهرمان E: مرد به دشتی خرم می‌رسد. به عیش می‌پردازد و دلبری نوشین می‌یابد و اسیر او می‌شود.
۶. رهایی Rs: دلبر زیبا از او دوری می‌کند، بوستان ناپدید می‌شود و مرد تنها می‌ماند.
۷. شرارت A: صداهایی او را از ادامه‌ی راه می‌ترساند.
۸. رهایی Rs: ندایی دیگر او را دلگرمی می‌بخشد و به ادامه‌ی راه امیدوار می‌کند.
۹. شرارت A: قهرمان در ادامه‌ی راه به کوهی می‌رسد. دشتی وحشتناک می‌بیند، می‌ترسد و خود را پنهان می‌کند.
۱۰. رهایی Rs: قهرمان از آن‌جا می‌گریزد.
۱۱. خویشکاری بخشنده D: پیری سپید مو ظاهر می‌شود و او را پند می‌دهد.
۱۲. واکنش قهرمان E: قهرمان خوب چشم می‌اندازد، می‌بیند بر مرکبی عجیب و وحشتناک سوار است؛ می‌ترسد.

اعتراض برمی‌آورد و تا لحظه‌ی مرگ با حاکم می‌ستیزد؛ تا جایی که حاکم مجبور می‌شود فرمان اعدام او را خود صادر کند. اگرچه تعداد کمی از خویش‌کاری‌ها در این منظومه جای دارند؛ تکرار خویش‌کاری «کشمکش»، به دلیل اعتقاد راسخ قهرمان بر ایمان خویش است. داستان با شهادت - که صورت منفی پیروزی است - به خط پایان می‌رسد.

منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم»: این شعر که مایه‌هایی عرفانی دارد، به صورت سفرنامه‌ای تمثیلی و نمادین سروده شده است. این منظومه بیان‌کننده‌ی داستان دیرین تلاش آدمی در جست‌وجوی حقیقت وجود و بازگشت به اصل خویش است؛ اصلی که این دنیا سایه‌ی آن است. موضوع حکایت، بیان احوال جوینده‌ای است که جوانی را به پیری رسانده و تجربه‌ی بسیار اندوخته و آن را برای آیندگان باقی گذاشته است (نک همان: ۳۲۴-۲۵۱).

داستان از زبان سه راوی حکایت می‌شود: ۱- پسری که پدرش با پیری خوش‌سخن در گذرگاهی کوهستانی زندگی می‌کند. ۲- پیر سخن‌ور. ۳- پدر پیر (سالک) که داستان اصلی از زبان او حکایت می‌شود. منظومه از زاویه‌ی اول شخص روایت می‌شود. بخش اول داستان مقدمه و تعلیق‌گونه‌ای است برای ورود به داستان اصلی که حرکت اساسی قصه در آن مشاهده می‌شود و نوعی سفرنامه است که به نتیجه‌گیری اخلاقی ختم می‌شود. صحنه‌ی آغازین a: پیری غریب در گذرگاهی کوهستانی زندگی می‌کرد. او با آشنای خود و

قلعه‌ی سقریم از اشعار سنتی نیما است که در آن از شیوه‌ی نقل در نقل استفاده شده است. این منظومه‌ی طولانی نسبت به دیگر منظومه‌های نیما، کارکردهای بیش تری دارد؛ یکی از ویژگی‌های منظومه این است که در آن برخی خویش‌کاری‌ها تکرار می‌شوند. این ویژگی‌ای است که در قصه‌های مورد بررسی پراپ دیده نمی‌شود؛ بخشندگان مردانی روحانی هستند که هدایت معنوی در اختیار قهرمان می‌گذارند؛ او در ازای موفقیت در آزمون‌ها هیچ عامل جادویی دریافت نمی‌کند؛ پاداش او، راه یافتن به مرحله‌ی بعدی است.

۷-۳- منظومه‌ی «خانه‌ی سریویلی»

نیما خود در مقدمه‌ی منظومه‌ی «خانه‌ی سریویلی» می‌گوید: «این شعرهای آزاد، آرام و شمرده و با رعایت نقطه‌گذاری و به حال طبیعی خوانده می‌شوند، همان طور که یک قطعه نثر را می‌خوانند» (نیما، ۱۳۸۶: ۳۶۱).

در این شعر - داستان، نیما بخشی از زندگی «سریویلی شاعر» را به تصویر کشیده است. این برش که به داستان کوتاه شبیه است، با صحنه‌ای آرام و رؤیایی آغاز می‌شود و در ادامه تقابل عناصر شرارت‌بار، آرامش اوکیه را برهم می‌زند و نبردی میان قهرمان با ضدقهرمان درمی‌گیرد. نیما این جدال را در قالب گفتگوهای طولانی ارائه کرده است ماجرا زاویه‌ی دید سوم شخص - که قسمت عمده‌اش در طول شب و در وضعیت طوفانی در خانه‌ی سریویلی اتفاق افتاده - روایت می‌شود. فضاسازی مناسب، آغاز دل‌انگیز و توصیفات زیبا و استفاده‌ی به‌جا از واژگان

۱۳. رهایی Rs: قهرمان چشم خود را می‌بندد و تصمیم می‌گیرد به سرزمین خود برگردد.

۱۴. انتقال مکانی G: قهرمان به بیابانی بسیار وسیع می‌رسد.

۱۵. کشمکش H: قهرمان در بیابان گم و سرگردان است. به هر سو می‌رود و از خدا یاری می‌خواهد.

۱۶. بدبختی التیام می‌یابد K: راه بازگشت به رویش گشاده می‌شود.

۱۷. رسیدن به ناشناختگی O: او به سرزمین خود می‌رسد در حالی که کسی او را نمی‌شناسد و هیچ چیز برایش آشنا نیست.

۱۸. بازگشت : پیر به محله‌ی خود می‌رسد.

۱۹. پیروزی I: قهرمان سفرش را با موفقیت به پایان می‌رساند و بر مشکلات راه پیروزی می‌شود.

الگوی ریخت‌شناسی این منظومه را به این ترتیب می‌توان نوشت:

(I, O, K, H, G, Rs, E, D, Rs),
(A, Rs, A, Rs, E, D, Rs, A, β,

ساختار منظومه

تبادل اوکیه	دوران پیش از سفر پدر.
بر خوردن تعادل	پدر راهی سفر می‌شود و در راه با سختی‌ها و مصیبت‌های بسیار مواجه می‌شود.
برقراری مجدد تعادل	پدر بعد از پشت سر نهادن مصایب به سلامت به وطن بازمی‌گردد و سفرنامه‌ی خود را برای فرزندش میراث می‌نهد.

ساختار منظومه

تعداد اولیّه	سریویلی شاد و آرام در خانه- ی روستایی خود زندگی می- کند.
بر هم خوردن تعداد	شیطان با تزویر به خانه‌ی او راه می‌یابد.
برقراری مجدّد تعادل	سریویلی به همراه همسر و سگش به خانه بازمی‌گردد.

قهرمان داستان، «سریویلی»، نمادی از انسان متجدّد و مدرن پس از انقلاب مشروطه است. او بر خلاف قهرمان داستان‌های پریان مغلوب می‌شود و خانه‌ی امن و رؤیایی‌اش به دست شرور، فتح و به شرارت‌ها آلوده می‌شود؛ قهرمان خانه‌ی خود را ترک می‌کند و از صحنه می‌گریزد. در گفتگوی طولانی شرور با قهرمان خویش- کاری‌های چندی موجود است از جمله مقابله‌ی آغازین (اقدام به گفتگو)، خبرگیری، خبردهی، فریب‌کاری و کشمکش؛ کوشش برای فریب قهرمان طولانی‌ترین بخش منظومه را دربرمی‌گیرد؛ شرور می‌کوشد از طریق ستایش مفاخر و نیاکان راهی در دل شاعر باز کند و او را به گشودن در ترغیب نماید. سریویلی در جدال طولانی با شرور درایت و اندیشه‌ی خود را به کار می‌گیرد؛ یاری‌گر و بخشنده، هر دو خود شاعرند، آگاهی و دانایی، شاعر را در ردّ ادعاهای شرور یاری می‌رسانند؛ از آن جا که کشمکش در داستان سریویلی، یک کشمکش درونی است، قهرمان برای به دست آوردن رهایی یا التیام مصیبت یا رفع نیاز و کمبود

مناسب، به این داستان جذّابیت و کشش خاصی بخشیده است.

صحنه‌ی آغازین a: ساکنان درّه‌ی سردسیر شمال در آرامش زندگی می‌کردند. فریبی نبود، آفتاب آهسته پهن می‌شد؛ شب‌ها خاموش و بی‌هممه بود، و سریویلی شاد و خرم با زندگی روستایی خود روزگار می‌گذراند.

۱. فریب کاری η : شیطان می‌کوشد تا با فریب به درون خانه راه یابد.

۲. همدستی θ : سریویلی با شیطان هم‌کلام می‌شود.

۳. مقابله‌ی آغازین C: سریویلی در مقابل وسوسه- های مزور مقاومت می‌کند.

۴. شرارت A: شیطان به درون خانه راه می‌یابد. او با کندن موها و ناخن‌هایش و گستردن آن‌ها در دهلیز، خانه‌ی سریویلی را می‌آلاید. صبح روز بعد موها و ناخن‌ها تبدیل به مار و حیوانات گزنده می‌شوند و این موذیان، خانه‌ی سریویلی و تمام ده را فرامی‌گیرند.

۵. نیاز a: سریویلی آرزوی در کنار رود «اوز» فارغ نشستن و با پری‌رویان قصه‌پيوستن، را در دل دارد و می‌خواهد از این فشار برهد.

الگوی ریخت‌شناسی این منظومه را به این صورت می‌توان ارائه کرد.

(a, A, C, θ , η)

اندوهناکی هستند که از واقعه‌ای ناخوش خبر می‌دهند. مزور مقاصد خود را در قالب تک‌گویی یا مونولوگ بیان می‌کند. شاعر از شیوه‌ی نقل سوم شخص استفاده کرده است. مکان ماجرا، ساحل دریا و زمان، هنگام غروب است. (نک یوشیج، ۱۳۸۶: ۴۱۲-۴۰۵)

صحنه‌ی آغازین a: غروبی تیره است و امواج بر روی هم می‌لغزند، ساحل افسرده خود را بر رهگذر تند روان دریا پهن کرده است؛ پریان، غمگین بر ساحل نشسته‌اند؛ شیطان هم از آب بیرون آمده است.

۱. فریبکاری η: شیطان می‌کوشد پریان را بفریبد.
۲. شرارت A: او از مقاصد دنیایی خود با پریان سخن می‌گوید.

۳. کشمکش H: پریان آواز می‌خوانند.

۴. پیروزی I: شیطان شکست می‌خورد و نامید صحنه را ترک می‌کند.

الگوی ریخت‌شناسی این منظومه به این ترتیب نوشته می‌شود: (I, H, A, η)

ساختار منظومه

تبادل اولیّه	پریان بر ساحل نشسته‌اند.
بر هم خوردن تعادل	شیطان تلاش می‌کند آن‌ها را به طمع بیندازد و به آن‌ها نزدیک شود.
برقراری مجدد تعادل	شیطان دور می‌شود و پریان به آواز خود ادامه می‌دهند.

مضمون این شعر- داستان تقابل دو نیروی خیر و شر است. شیطان هم‌چون همیشه می‌خواهد با

(بازگشت به زندگی آرام) که همانا عنصری درونی است، می‌کوشد. عامل جادویی قهرمان، همانا ایمان و صلابت درونی وی است.

در بررسی‌های پراپ عزیمت، آغاز سفری است که در طی آن حوادث و رویدادهای مختلف، انتظار قهرمان داستان را می‌کشد و گاهی عزیمت قهرمان شکل تشدید یافته‌ای پیدا می‌کند و صبغهی فرار به خود می‌گیرد (پراپ، ۱۳۸۶: ۸۵).

توالی کارکردها چنان که مورد نظر پراپ است، در این شعر- داستان جاری نیست. آرامش اولیّه به قهرمان روی نمی‌نماید و دیگر توکاهای قشنگ در حیاط خانهدی او نمی‌خوانند و او همواره غمگین می‌ماند.

نیما پایان داستان را باز گذاشته؛ اما آن‌طور که از یادداشت‌های شاعر در مقدمه‌ی منظومه برمی‌آید، قهرمان دوباره به صحنه برمی‌گردد (خویش‌کاری بازگشت). او در کشمکش و مبارزه‌ای سخت می‌کوشد خانه‌اش و تمام روستا را از وجود مارها پاک کند. نهایتاً خانهدی سریویلی از وجود پدیده-

های پلید و اهریمنی (مزور)، پاک می‌شود (خویش‌کاری پیروزی). مرغان، صبح با متقارهای خود از کوه‌ها گل می‌آورند و خانه‌ی او را دوباره می‌سازند؛ سریویلی با زنش و به همراه سگش به خانه‌ی خود باز می‌گردد (نیما، ۱۳۸۶: ۳۶۲).

این منظومه بیش‌تر کارکردهای آغازین و میانی را در خود جای داده؛ ولی خویش‌کاری‌های پایانی الگوی پراپ همخوانی چندانی با داستان ندارد.

منظومه‌ی «پریان»: این منظومه با تابلویی غم آلود، آغاز می‌شود. غروبی تیره، امواج پی‌درپی و پری- پیکرکان غمگین و پژمرده، همه تصاویر

وضعیت اولیه a: دریا آرام است؛ مانلی آن شب هم، مانند شب‌های دیگر به امید صید، قایق خود را آرام می‌راند.

۱. کمبود و نیاز A: ماهیگیر در پی کسب روزی و التیام فقر خود و خانواده‌اش است.

۲. غیبت β: ماهیگیر خانه‌ی خود را ترک می‌کند و به دریا می‌رود.

۳. نخستین خویشکاری بخشنده D: پری دریایی از مانلی می‌خواهد غذا و تن‌پوش و وسیله‌ی شکارش را به وی ببخشد.

۴. واکنش قهرمان E: مانلی هر چه دارد به پری می‌بخشد.

۵. دریافت عامل جادویی F: پری به مانلی امید زندگی و نوید بهروزی می‌بخشد.

۶. بازگشت: ماهیگیر پس از ملاقاتی دل‌پذیر و در عین حال وهم‌آلود با پری، به خانه باز می‌گردد. الگوی ریخت‌شناسی منظومه‌ی «مانلی» به این صورت است:

(F, E, D, β, A,)

ساختار منظومه

تبادل اولیه	دریا آرام است. مانلی مانند شب‌های دیگر به امید صید به دریا می‌رود.
بر خوردن تعادل	وجود فقر و گرسنگی، برهنگی و ضعف جسمی ماهیگیر.
برقراری مجدد تعادل	رویارویی با پری موجب رهایی او از دایره‌ی تنگ زندگی مادی می‌شود.

اغوا، عده‌ای پری پاک و زیبا را بفریید و در سلک خود درآورد؛ او می‌خواهد سیاهی و سیه‌کاری را در دنیا بگستراند؛ اما چون پریان فرییش را نمی‌خورند به ناچار آن‌جا را ترک می‌کند. منظومه دارای مضمونی ساده است و کارکردهای کمی در آن دیده می‌شود؛ ضدقهرمان شیطان است و پریان قهرمانان هستند. کنش ضدقهرمان چنان که خصلت اوست، ایجاد شر؛ و واکنش قهرمانان پایداری و عدم تزلزل در برابر وسوسه‌های اوست.

منظومه‌ی «مانلی»: نیما مقدمات این داستان را پیش از سال ۱۳۲۴ فراهم کرده بود و از آن سال به بعد دستکاری‌هایی در آن کرد تا داستان خوب و لایق از آب در بیاید (یوشیج، ۱۳۸۶: ۵۲۰). نیما این داستان را در جواب ترجمه‌ی صادق هدایت، از داستان ژاپنی «اوراشیما» نوشته است. این منظومه نخستین بار در سال ۱۳۳۶ به کوشش ابوالقاسم جنتی عطایی در تهران به چاپ رسیده است. (یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۶) همان‌گونه که نیما خودش هم گفته، شالوده‌ی این داستان در ادبیات دنیا دیده می‌شود، هم‌چون مقایسه‌ای که حمیدیان با داستان «پیر مرد و دریا» کرده است. اما نیما داستان خود را با تفاوت‌هایی سروده که زاده‌ی فکر خود او است؛ شاعر انبوه آلام ورنج‌های مردمان روزگار خود را در ذهن و زندگی مرد ماهیگیر به تصویر کشیده است و برای رهایی از این آلام، چاره‌ای اندیشیده است که به دستیاری و هدایت موجودی عاری از آلودگی‌های زمینی مؤثر واقع می‌شود. (نک همان: ۵۲۰-۵۷۰)

آشنایی با پری دریایی، مرد ماهیگیر را از زمین جدا می‌کند و به درک تازه‌ای از زندگی می‌رساند. این منظومه با وضعیت کمبود و نیاز آغاز می‌شود؛ قهرمان با فقری شدید دست به گریبان است تا آنجا که مجبور است، شب‌ها را به کار صید در دریا بپردازد. رویارویی با پری او را از اسارت فقر مادی می‌رهاند. این منظومه نیز هم‌چون منظومه‌ی «خانه‌ی سریویلی» پایانی باز دارد؛ چه در پایان هر دو منظومه قهرمانان در دل دارند به وضعیت متعالی برگردند؛ شاعر سریویلی دردل دارد به جنگ خود با مطرود ادامه دهد و مانلی نیز می‌خواهد به دریای گران برگردد.

منظومه‌ی «پی دارو چوپان»: بر اساس اظهار شاعر در مقدمه‌ی این منظومه، «پی دارو شده اکنون چوپان» مثل گونه‌ای است که بر زبان بومیان دیزنی جاری است و نیما ریشه‌ی داستانی این مثل را در قالب شعری روایی سروده است؛ تصویرآفرینی‌ها در خلال گفتگوهای شخصیت‌های داستان یعنی چوپان و شوکا صورت می‌گیرد؛ علاوه بر آن راوی سوّم شخص هم حضور دارد. وقایع اصلی در غروبی مه‌آلود در جنگل و در هاله‌ای از غبار و ابهام اتفاق می‌افتد؛ علاوه بر آن وجود یک رؤیای دور در ذهن شوکا موجب حادثه‌ی داستان است که بر زیبایی و جذابیت موضوع می‌افزاید. (نک همان: ۵۷۱-۵۹۲)

وضعیت اولیه: الیکا جوانی رعنا، و کمان‌داری بی نظیر است. او شکار می‌کند و به دیگران هم سهمی می‌بخشد.

۱. کمبود و نیاز a: الیکا می‌خواهد شکار کند.

۲. غیبت b: الیکا به شکار می‌رود.

منظومه‌ی مانلی از خویش‌کاری‌های آغازین، وضعیت اولیه و غیبت، و از خویش‌کاری‌های پایانی بازگشت را دارا است. این شعر- داستان علی‌رغم این که یکی از شخصیت‌های اصلی آن پری پیکری است؛ از نظر خویش‌کاری‌ها مطابقت چندانی با قصه‌های پریان ندارد؛ یکی از اساسی-ترین محورهای قصه‌های پریان شرارت است که داستان حول از بین رفتن این شرارت و بازگشت به وضعیت اولیه می‌چرخد؛ چنان که دیده می‌شود این منظومه کارکرد شرارت را ندارد. دو شخصیت در داستان حضور دارند: ۱) قهرمان: مانلی (مرد ماهیگیر) ۲) یاری‌رسان: پری دریایی. شرور، روزگار است که مرد را به فقری نکبت‌بار دچار کرده است.

منظومه، بیان‌کننده‌ی تلاش مرد ماهیگیر برای رهایی از فقری است که دامنگیر وی شده. او در این تکاپو با خود خیال‌پردازی می‌کند؛ لیکن درگیری و نزاعی در میان نیست؛ عرصه‌ی داستان، صحنه‌ی یک کوشش است؛ کوشش برای دست یافتن به وجودی متعالی و رهایی از پستی و حقارت مادی.

پری یاری‌گر او است؛ او به دور از روی و ریا، در خلوت و تنهایی، با مانلی سخن‌ها می‌گوید. مانلی در شرف تولدی دوباره در لایه‌ای متعالی‌تر از وجود است. او در مبارزه‌ای روحی از قید پستی فقر و حقارت رها می‌شود. هستی پری به او شناختی تازه می‌دهد که هم می‌تواند با همه‌ی پدیده‌ها سخن بگوید و هم سخنان آنان را بشنود،

ساختار منظومه

تعداد اولیّه	الیکا کمان دار ماهری است و همگان از شکارش نصیب می‌یابند.
بر هم خوردن تعادل	چوپان شوکایی شکار می‌کند. شکار زنی است که تغییر شکل یافته است.
برقراری مجدد تعادل	او زن را به خانه می‌برد؛ زخمش را می‌بندد و خود به دنبال یافتن دارو می‌رود.

۳. خبر گیری E: الیکا در جنگل به جستجوی شکار برمی‌آید و شوکایی می‌بیند و او را هم چون سایه‌ی خیالی نازک می‌یابد.

۴. شرارت A: الیکا کمان بر کف می‌گیرد و آن گاه تیر از چله می‌گشاید.

۵. تغییر شکل T: در این جا در قصه رویدادی وجود دارد که در کارکردهای پایانی قرار داشته است و آن تغییر شکل پری است. پری که خود را به صورت شوکایی درآورده بود، با اصابت تیر، تغییر صورت می‌دهد و به شکل زنی با گیسوهای افشان - در حالی که زخمی شده است - در برابر چوپان ظاهر می‌شود.

۶. نخستین خویشکاری بخشنده D: زن از چوپان می‌خواهد او را به آبادی برساند و درمان کند.

۷. واکنش قهرمان E: الیکا به ابراز محبت پری پاسخ می‌دهد و خود را دلباخته‌ی او معرفی می‌کند.

۸. بازگشت : الیکا زن را به دوش می‌گیرد و به آبادی می‌برد.

۹. انتقال مکانی G: قهرمان به خانه می‌رسد.

۱۰. مصیبت التیام می‌یابد K: الیکا زخم پری را می‌بندد.

۱۱. انجام کار دشوار M: شوکا باید درمان شود، از این رو نیاز به دارو دارد. چوپان به دنبال دارو می‌رود.

الگوی ریخت‌شناسی این منظومه را می‌توان به این صورت ارائه کرد :

M)

(K , G , , E , D , T , A , ε , β , a ,

این منظومه با کمبود و نیاز الیکا به شکار آغاز می‌شود؛ اما در آن شرارت هم اتفاق می‌افتد که همان تیر خوردن شوکا است. آنچه در این منظومه متفاوت است، ساختار شخصیت‌های داستان است. در این شعر - داستان سه شخصیت دیده می‌شوند: قهرمان، ضد قهرمان و شاهزاده خانم. قهرمان و ضد قهرمان هر دو خود الیکا است که در شخصیتی پویا، در دو چهره ظاهر می‌شود و شوکا، شاهزاده خانم است که کاری دشوار به عهده‌ی قهرمان می‌نهد و از او تقاضای ازدواج می‌کند. پایان افسانه‌گون داستان موضوع دیگری است که ذهن خواننده را به خود مشغول می‌کند و به داستان ابهام هنری می‌بخشد.

منظومه‌ی «کار شب‌پا»: منظومه با تصویری از شب و گذر آرام رود و پرنده‌ای که از سر شاخه، دم خود را آویخته و خوابیده است، آغاز می‌شود. نیما در این منظومه با استفاده از فنونی چون توصیف و نمایش و نقل به روایت‌گری پرداخته است. موضوع منظومه، بیان رنج مرد شب‌پا در

برقراری مجدد	شب‌پا در جدال با کشمکش -
تعادل	های درونی به زندگی
	فلاکت‌بار خود ادامه می‌دهد.

نیما در این منظومه از گونه‌ی روایی برای طرح مسایل اجتماعی و مشکلات روز مردم استفاده کرده و رنج‌ها و نگرانی‌های طبقات محروم را به تصویر کشیده است. شاعر با رقم‌زدن چنین سرنوشتی برای شب‌پا، پایان داستان را باز می‌گذارد و برای پیوستن ماجرا به پیروزی طرحی نمی‌اندیشد. این منظومه بخش شرارت را ندارد؛ منظومه با وقوع مصیبت و بدبختی آغاز می‌شود، و دارای وضعیت کمبود و نیاز است. در این جدال، قهرمان تنهاست؛ زیرا مبارزه‌ی او مبارزه‌ی درونی است. با توجه به این که قهرمان فردی از طبقه‌ی دهقان و زحمتکش جامعه است و داستان؛ روایت‌گر زندگی پر از رنج اوست؛ تأثیر ادبیات کارگری در این منظومه آشکار است.

منظومه‌ی «پادشاه فتح»: «نیما برای نخستین بار گشایش و پیروزی را در شکل و هیئت پادشاهی با هیبت به تصویر کشیده است. نیما در برابر هیولای مرگ‌اندیشی چون جهان‌خوار، شخصیت مقابل (آنتا - گونیست، antagonist) او را چونان پادشاهی مقتدر که دیر یا زود به جای جهان‌خوار، زمام امور را در کف خواهد گرفت، تجسم بخشیده است. چنین تصویری، هم بیان‌کننده‌ی ناگزیر بودن این دگرگونی است و هم گویای شأن و شوکت آرمان مردم به‌جان‌آمده و نیز قوت امید و توان بالای دگرگون‌سازی در آنان، بن‌مایه‌های تصاویر مربوط به او هم، همگی

گرمای طاق‌فرسای تابستان و هجوم پشه‌ها و یادآوری گرسنگی فرزندان و فقدان همسر او است. شب‌پا نگهبان شبانه‌ی برنج‌زار است که با کوبیدن بر طبل و دمیدن در شاخ و ایجاد سروصدا حیوانات وحشی را از مزرعه دور می‌کند. نیما، گوشه‌ای از زندگی دهقانان فقیری را به نمایش درآورده است که در مزارع زمین‌داران به کارهای مشقت‌بار می‌پرداخته‌اند (نک. همان: ۶۱۱-۶۱۸). صحنه‌ی آغازین (تعادل اولیّه) A: ماه می‌تابد؛ رود آرام می‌گذرد؛ قرقاول بر سر شاخه خوابیده است.

۱. غیبت B: زن شب‌پا مرده است.

۲. کمبود، نیاز a: نبود همسر، فقر و گرسنگی و تنها ماندن کودکان در کلبه، دغدغه‌ها و نیازهای مرد شب‌پا است.

۳. مقابله‌ی آغازین C: شب‌پا با وجود عناصر مزاحم به کار ادامه می‌دهد.

۴. واکنش قهرمان E: شب‌پا با کوفتن طبل و دمیدن در شاخ سنگینی و وحشت شب را تسکین می‌دهد. الگوی ریخت‌شناسی داستان را می‌توان به این صورت نوشت:

(E, C, a, B)

ساختار منظومه

تعادل اولیّه	شب بود، رود آرام می‌گذشت و....
بر هم خوردن تعادل	زن می‌میرد، کودکان تنها می‌شوند، مرد غمگین می‌شود و...

الگوی ریخت‌شناسی منظومه‌ی پادشاه فتح را به این صورت می‌توان نوشت:

(H, E, C, η, β, a)

ساختار منظومه

حاکمیت شب	به هم خوردن تبادل اولیه
حاکم شدن پادشاه فتح، شکسته شدن زنجیرهای محرومان، گرم شدن اجاق- های سرد، آغاز رستگاری جهان، پایان زمان اسارت، آمدن بهار دلگشا.	برقراری تبادل

قهرمان آن قدر قوی و پیروزی‌اش آن قدر مسلّم است که شاعر او را پیش از رسیدن به پیروزی نهایی، پادشاه دانسته است. قهرمان از آغاز تا پایان رودرروی شرور به مبارزه می‌پردازد؛ مبارزه تا پایان داستان ادامه دارد. غیبت پادشاه فتح به صورت ترک میدان نیست؛ او با در اختیار داشتن اریکه‌ی قدرت، سایه به سایه شرور را تعقیب می‌کند.

منظومه‌ی «مرغ آمین»: «مرغ آمین» نماد همدلی و وحدت مردم رنج‌کشیده است؛ مردمی که با هم دردهای مشترکی دارند و این رنج مشترک یاری-گر واحدی را در مسیر آنان قرار داده است. «مرغ آمین» دردآشنای مردم است و دلش داغ دردهای آنان را دارد. او آرزومند رسیدن به روزهای طلایی سعادت و کامیابی است؛ از عمق وجودش برای

گویای بزرگی و شگرفی است» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۴۳).

منظومه‌ی «پادشاه فتح» سرشار از امید به آینده است و نوید رهایی و شادی در آن موج می‌زند. در این شعر-داستان که سرشار از استعاره‌ی جان‌بخشی است، شاعر امیدوارانه به زندگی می‌نگرد و تنها بیان رنج‌ها را در نظر ندارد. تکیه‌ی نیما در آن بر حاکمیت فتح و زوال دوران سیاه استبداد است. «نشان روز بارانی» و «آوای طنّاز خروس همسایه» مبیّنر طلّیعه‌ی سپیده‌ی آزادی و رستگاری است.

۱. کمبود و نیاز a: حاکمیت شب تیره.

۲. غیبت β: پادشاه فتح در تخت خود لمیده و همه چیز را از دور نظاره می‌کند.

۳. فریبکاری η: حاکم شب از راه گوش، خواب را به چشمان و به خون قربانی تحویل می‌دهد.

۴. مقابله‌ی آغازین C: پادشاه فتح می‌خندد، خنده-اش انفجار امید است، او امید به زندگی را می-پراکند

۵. واکنش قهرمان E: پادشاه فتح از درون پرده،

همه چیز را می‌بیند؛ او با کمک نیروی بیداری،

مردم را از خواب فلاکت‌زا بیدار می‌کند؛ بهار

خنده را می‌شکوفاند؛ گشایش و رهایی ایجاد می-

کند و امید شکوفایی را به ارغوان باز می‌گرداند.

۶. کشمکش H: پادشاه فتح پنهانی، حاکم شب را

زیر نظر می‌گیرد؛ شادی را در وجود خود حفظ

می‌کند و برای مبارزه با دشمن همچنان خود را

قوی نگه می‌دارد و برای رویارویی با او منتظر

فرصت می‌ماند.

این منظومه فقط دارای بخش برهم‌خوردن تعادل است؛ زیرا با آوارگی مرغ آمین آغاز شده و سراسر منظومه بیان وضعیّت رقت‌بار مردم و آرزوی آنان برای رهایی و دعاکردن و اجابت خواستن است و با انتظار پیروزی و رهایی به پایان می‌رسد. کارکردهای اندکی در این منظومه نمود یافته است. پایان این منظومه باز است؛ زیرا شاعر مردم را در انتظار آزادی رها کرده و قهرمان، خود به آسمان رفته است.

نتیجه‌گیری:

از تحلیل منظومه‌های سیزده‌گانه‌ی نیما بر اساس خویش‌کاری‌های سی‌ویک‌گانه‌ی پراپ مشخص گردید که بیست‌و‌چهار خویش‌کاری در این منظومه‌ها وجود دارد. بیش‌ترین بسامدها را خویش‌کاری‌های شرارت، مبارزه و مقابله‌ی آغازین به خود اختصاص داده‌اند. صحنه‌ی آغازین معمولاً بیان‌کننده‌ی وضعیّت اولیه یا همان تعادل اولیه است که در آن شمای‌ی از فضای قصه ارائه می‌شود؛ نیما نیز سعی کرده در ورود به منظومه‌ها از همین شیوه استفاده کند. شرارت و کمبود و نیاز یکی از محورهای اساسی خویش‌کاری‌های سی‌ویک‌گانه‌ی پراپ است که دارای شکل‌های گوناگونی است. در منظومه‌های نیما نیز شرارت دارای گونه‌های متعدّدی است. شرارت‌ها معمولاً ناگواری‌هایی است که از سوی دنیای شرور به زندگی قهرمان تحمیل شده و قهرمان در مقابله با این گونه مشکلات ضعیف و ناتوان است و آن را به امید آینده تحمل می‌کند؛ اما نمی‌تواند آن را از میان بردارد.

فرو ریختن بساط ظلم و برپایی بنای عالی اندیشمندی و راستی دعا می‌کند؛ او زبان مردم است، پرنده‌ی امیدی است که به دل‌های خستگان شور رهایی می‌بخشد و اندیشه‌ی والای رهایی را تا آستانه‌ی عرش بالا می‌برد. (یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۴۹-۷۴۱).

مهم‌ترین نمونه‌ی ساخت محاوره در شعر «نیما»، ساخت گفت‌وگو (دیالوگ) است که در قطعه‌ی «مرغ آمین» به درخشان‌ترین صورتی ظهور یافته است. «مرغ آمین»، به دلیل روایت‌گونگی خاصی که دارد، اندکی به ساختار داستانی نزدیک شده است. مرغ آمین، از زاویه‌ی دید دانای کل روایت می‌شود» (علی پور، ۱۳۸۰: ۳۷۱).

۱. شرارت A: سراسر سرزمین را بیداد فرا گرفته است.
 ۲. میانجیگری B: مرغ آمین می‌خواهد مردم را علیه ستم‌گران متحد کند.
 ۳. عزیمت : او به سوی مردم بال می‌گشاید.
 ۴. مقابله‌ی آغازین C: مرغ آمین درد مردم را می‌فهمد و سر خود را تکان می‌دهد، احوال دردمندان را جویا می‌شود و به سرگذشت آنان گوش فرا می‌دهد.
 ۵. واکنش قهرمان E: مرغ آمین با مردم دردکشیده هم‌آوا می‌شود و در جواب دعاهاشان آمین می‌گوید و پایان رنج‌هاشان را آرزو می‌کند.
- الگوی ریخت‌شناسی این منظومه را به این ترتیب می‌توان ارائه کرد:

(E ، C ، ، B ، A)

می‌سپارد؛ درحالی‌که این‌گونه پایان‌بندی‌ها با وضعیت پایانی سه‌گانه‌ی پراپی چندان سازگاری ندارد.

در منظومه‌های نیما، چهارشخصیت از شخصیت‌های شش‌گانه‌ی پراپ حضور دارند: الف) قهرمان: شخصیت محوری و اصلی یعنی قهرمان، اغلب یک فرد معمولی از میان قشرهای پایین یا حداکثر، متوسط جامعه و معمولاً متعلق به گروه کشاورزان است. ب) شرور: شخصیت دیگر ضدقهرمان است که در منظومه‌های مورد بررسی یا شیطان است و یا حاکمی ستمگر. ج) شخصیت‌های دیگر: دو شخصیت دیگر در منظومه‌ها دیده می‌شود؛ یاری‌گر در «قلعه‌ی سقریم» و «مانلی» و شاهزاده در «پی‌دارو چوپان» که خویش‌کاری‌های اندکی دارند.

شعر- داستان‌های نیما در مقایسه با قصه‌های پریان، که پراپ بررسی کرده، از ساختاری ساده و ابتدایی برخوردارند و ساختمان چنان پیچیده و پیشرفته‌ای ندارند؛ بنابراین، تعداد خویش‌کاری‌های موجود در آن‌ها اندک است.

دستاورد بررسی منظومه‌ها ناظر بر این است که اغلب خویش‌کاری‌ها مصداق ظاهری و بیرونی ندارند؛ بلکه جنبه‌ی درونی و معنوی دارند. درگیری‌ها عمدتاً به شکل جدال‌های لفظی و کشمکش‌های درونی است.

اشکال نبرد در منظومه‌های نیما با قصه‌های مورد بررسی پراپ متفاوت است. شاید علت آن، این باشد که نیما با سرودن منظومه‌های خود به دنبال بیان یک اندیشه یا تغییر آن در جامعه است.

مقابله‌ی آغازین، واکنش قهرمان و کشمکش، خویش‌کاری‌هایی هستند که در نبرد و رویارویی قهرمان با ضدقهرمان برای رفع کمبود یا شرارت فرصت بروز می‌یابند. این خویش‌کاری‌ها می‌توانند به شکل‌های تصمیم گرفتن برای مقابله، گذر از یک آزمون، انجام خدمتی، آزاد کردن یک اسیر، وفای به عهد، دور کردن خطر، سرکوبی دشمن، جنگ تن به تن و یا رقابت اتفاق بیفتند؛ در حالی‌که نبرد قهرمان با ضدقهرمان در منظومه‌های نیما عموماً به شکل‌های تحمل کردن رنج وارده، صبر کردن بر مصیبت، فریادهای درونی و در یک کلام «مقاومت و امید به آینده» تجلی می‌یابد.

وضعیت پایانی شامل کارکردهای بازگشت، پیروزی و عروسی است.

۱. بازگشت: نیما بعضی از منظومه‌ها را با بازگشت قهرمان پایان داده؛ اما ترسیم پایان قطعی ماجرا را به خواننده سپرده است. ۲. پیروزی: این خویش‌کاری دارای دو صورت پیروزی و عدم پیروزی است. داستان محبس به محکومیت کرم ختم می‌شود که صورتی از پیروزی است (صورت منفی). منظومه‌ی خانواده‌ی سرباز نیز با ناخوشی به پایان می‌رسد. ۳. عروسی: منظومه‌ی «افسانه» به همدلی و هم‌بانی عاشق و افسانه ختم می‌شود که صورتی از خویش‌کاری عروسی به حساب می‌آید.

شایان ذکر است که در منظومه‌ی کار شب‌پا، مبارزه‌ی شب‌پا با زندگی، نیمه تمام می‌ماند و در منظومه‌ی پادشاه فتح، نیما مردم را در انتظار ظهور پادشاه پیروزی نگه می‌دارد و بهروزی را به آینده

تنها از یک شاعر بوده، نتایج به دست آمده نمی‌تواند آن موزونیت و یکدستی خویش‌کاری‌های الگوی پراپی را آینگی کند.

عامل جادویی همواره امید، شوق حرکت و نوید به آینده است؛ بنابراین «نوید بخشی» معادل خویش‌کاریِ دریافتِ شیءِ جادو F فرض شده است.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. چاپ اول. کرج: پایا.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۷). عناصر داستان. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: مرکز.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۳). مبانی نظریه‌ی ادبی. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۷۱). ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. چاپ اول. تهران: توس.
- _____ . (۱۳۸۶). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. چاپ دوم. تهران: توس.
- حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج. چاپ اول. تهران: نیلوفر.
- خدیش، پگاه. (۱۳۸۷). ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.
- سوسور، فردینان دو. (۱۳۸۲). دوره‌ی زبان-شناسی عمومی. ترجمه‌ی کوروش صفوی. چاپ دوم. تهران: هرمس.

در داستان‌های نیما شرارت‌ها به مرگ قهرمان و حذف او از صحنه می‌انجامد و خویش‌کاری او پایان می‌یابد. گاهی مرگ قهرمان، مقدس بوده که خود نوعی پیروزی به حساب می‌آید؛ زیرا قهرمان را به هدف متعالی‌اش نزدیک ساخته است.

قهرمانان منظومه‌های نیما هیچ‌گاه پیروز نمی‌شوند و داستان، عموماً به تعادل اولیه برنمی‌گردد. عامل جادویی و یاری‌گر قهرمان معمولاً عوامل و عناصر درونی او هستند، در حالی که در ریخت‌شناسی پراپ یاری‌گران بیرونی‌اند. خویش‌کاری‌های تازه‌ای خارج از الگوی پراپ در چند منظومه‌ی نیما دیده شده که شایان توجه است؛ مثلاً در منظومه‌ی «قلعه‌ی سقریم» تکرار خویش‌کاری و در شعر «پریان» خویش‌کاری تازه‌ی «تهدید» دیده می‌شود که در موارد مورد بررسی پراپ دیده نشده است.

بیش‌ترین خویش‌کاری ریخت‌شناسی پراپ، در شعر- داستان «قلعه‌ی سقریم» و کم‌ترین آن، در «کار شب‌پا» بازتاب یافته است.

خویش‌کاری‌های آغازین و میانی بیش‌تر و خویش‌کاری‌های پایانی بسیار کم است.

پراپ برای بررسی‌های خود نمونه‌هایی را برگزیده بود که با الگوهای وی تطابق داشتند، لذا به نتایجی همسو و هماهنگ دست یافته است؛ اما از آن‌جاکه موارد مورد بررسی ما غیرگزینشی و

- علی‌پور، مصطفی. (۱۳۸۰). ساختار زبان شعر - امروز. چاپ دوم. تهران: فردوس.
- سربویلی. تهران: امیرکبیر. _____ . (۱۳۵۲). مانلی و خانه‌ی
- یوشیج، نیما. (۱۳۸۵). درباره‌ی هنر و شعر و شاعری. به کوشش سیروس طاهباز. چاپ اول. تهران: نگاه.
- _____ . (۱۳۸۶). مجموعه‌ی کامل اشعار نیما. به کوشش سیروس طاهباز. چاپ هشتم. تهران: نگاه.

