پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)

شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۱۳)، پاییز ۱۳۹۲، صص۱۴۸-۱۱۹

ریخت‌شناسی قصهٔ "پریا"ی احمد شاملو

دکتر سعید زهره‌وند،[۱] منصور رحیمی،[۲] دکتر محمدحسین سرداغی[۳]

چکیده

در این پژوهش، به‌قصد تحلیل نظام ساختاری و روایی در قصهٔ "پریا"ی احمد شاملو کوشش کرده‌ایم تا از طریق شناسایی حرکت‌ها و خویشکاری‌های قصهٔ پریا، ابتدا نقش‌ها و نقش‌ویژه‌های قصه را برشماریم، سپس به نحوهٔ چینش رویدادها، توالی خویشکاری‌ها، ترکیب و جابه‌جایی خویشکاری‌ها بپردازیم و میزان تأثیر هر حرکت را در روایت قصه بررسی‌کنیم تا آشکارشود که اولاً ساختار قصهٔ پریا از نه نقش و پنج نقش‌ویژه سامان یافته است، ثانیاً خویشکاری‌های شخصیت‌های آن، گاه فاقد توالی منطقی و زمانی هستند و به سبب بافت شعری قصه، گاه با جابه‌جایی و ترکیب چند خویشکاری روبه‌رو هستیم، ثالثاً برخی از خویشکاری‌ها به صورت گزاره‌های روایی مستقیم روایت شده‌اند و برخی دیگر به صورت ضمنی از ساختار زبانی قصه یا به قرینهٔ دیگر خویشکاری‌ها قابل شناسایی هستند.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، ریخت‌شناسی قصه، ولادیمیر پراپ، شاملو، قصهٔ پریا.

---

۱. استادیار دانشگاه لرستان zohrevand46z@gmail.com

۲. دانش‌آموختهٔ دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) قزوین.

۳. استادیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) قزوین.

تاریخ وصول: ۹۲/۰۴/۲۳ تاریخ پذیرش: ۹۲/۰۹/۲۴

مقدمه

بسیاری از نظریه‌پردازان ساختارگرا معتقدند نخستین بررسی‌ها در حوزهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا با مطالعات ولادیمیر پراپ بر روی یکصد قصهٔ عامیانهٔ روسی‌آغاز شده است. «کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان پراپ، بیشتر از هر کتاب دیگری در علم روایت‌شناسی تأثیر گذاشته است» *(اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸)*. پراپ، روایت را تغییر یک حالت نامتعادل به وضعیت متعادل می‌داند. در این میان فرایند تغییر بر اساس توالی رویدادها و رابطهٔ علّی و معلولی خویشکاری‌ها با یکدیگر صورت می‌گیرد. «هر روایت که از موقعیتی پایدار آغاز می‌شود سلسله‌ای از دگرگونی‌هاست، براساس و در زمینهٔ نسبت‌های علت و معلولی خاصی تا سرانجام موقعیت پایدار تازه‌ای پدید آید» *(احمدی، ۱۳۸۳: ۲۵۰)*. پراپ در نخستین گام خود شخصیت‌ها و کارکردهای هر یک از آن‌ها را به نمونه‌های محدودی کاهش داد. به اعتقاد وی شمار خویشکاری‌ها در هر قصه از سی‌ویک مورد تجاوز نمی‌کند. اگرچه ممکن است در هر قصه همهٔ انواع خویشکاری موجود نباشند، ولی بیرون از آن‌ها نیز نیست. در یک قصه اگر شخصیت‌ها تغییر کنند در عوض خویشکاری‌هایشان ثابت خواهدبود *(پراپ، ۱۳۶۸: ۵۰)*. از این‌رو، نخستین پرسش بنیادی پراپ این بود که در یک قصه چند خویشکاری وجود دارد؟ در پاسخ به این پرسش خطیر است که پراب برآن می‌شود: «یک قصه ممکن است چندین حرکت داشته باشد. ما وقتی متنی را تجزیه و تحلیل می‌کنیم پیش از هرچیز باید تعداد حرکت‌هایی را که قصه از آن تشکیل شده است معین سازیم» *(همان: ۱۸۴)*. بنابراین شناسایی حرکت‌های قصه نخستین گام در تجزیه و تحلیل آن است. «زیرا حرکت‌ها مسیر رخ‌دادهای حکایت و تغییراتی را که ممکن است در آن ایجاد شود نشان می‌دهند» *(پارسا و صلواتی، ۱۳۸۹: ۵۳)* هر «حرکتی» با کنش شخصیت‌های داستانی به وجود می‌آید. از دیدگاه پراپ «قصه متشکل از دو بخش است: نقش (Role) و

نقش‌ویژه (function) *(اخوت، ۱۳۷۱: ۴۸)* گرماس نیز که از شخصیت با تعبیر «مشارک» یادمی‌کند، از نقش و نقش‌ویژه تعریفی کمابیش مشابه با تعریف پراپ ارائه کرده است. به اعتقاد وی «اگر به مشارکین خصلت‌های اجتماعی یا فرهنگی داده شود به نقش در کنش داستانی بدل می‌شوند و اگر به این‌ها ویژگی‌هایی داده شود که به آن‌ها فردیت بخشد کنشگر (Actant) یا همان شخصیت می‌شوند» *(اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷)*. بنابراین در رده‌بندی پیشنهادی پراپ، شناسایی و تجزیهٔ نقش و نقش‌ویژه مهم‌ترین ابزار تحلیل روایت است. «پراپ رده‌بندی‌ای را پیشنهاد کرد که بر پایهٔ مفاهیم مجردترِ نقش و نقش‌مایه استوار بود. نقش‌هایی نظیر قهرمان، شرور، یاریگر و... شیوهٔ مشارکت شخصیت‌ها در پیرنگ را، جدا از خصوصیت‌های فردی آنان تعیین می‌کنند» *(مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۵۰)*.

بیان مسأله

پراپ شخصیت‌های داستان را تابع حوزه‌های کنش می‌داند و بر همین اساس، کارکردهای اشخاص داستان را بنابر هفت نقش کلی دسته‌بندی می‌کند: شخص خبیث، بخشنده، یاریگر، شاهزاده خانم و پدرش، اعزام کننده، قهرمان (جستجوگر یا قربانی) و قهرمان دروغین. هریک از این شخصیت‌ها به طریقی (مستقیم یا غیرمستقیم) با رویدادهای قصه مربوط‌اند. به عبارت دیگر «اشخاص داستان، عامل یا معمول رخدادها هستند. یعنی آنان یا اعمال را انجام می‌دهند یا رخ‌دادها برایشان پیش می‌آید به هر جهت معنای خود را از نسبتی که با آنان دارند به دست می‌آورند» *(اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۶۸)*. از نظر پراپ شخصیت‌های قصه هر اندازه هم متفاوت باشند، اغلب کارها و عملیات یکسانی را انجام می‌دهند. به عبارت دیگر وسایل تحقق خویشکاری‌ها تغییر می‌کند و می‌توان آن‌ها را متغیّر به حساب آورد *(پراپ، ۱۳۶۸: ۵۱)*.

بنابراین ما در تحلیل متن قصهٔ پریا نخست با توجه به نقش هر شخصیت در انجام

خویشکاری‌ها به شناسایی شخصیت‌های حاضر در آن می‌پردازیم، سپس خویشکاری‌های هر یک از آن‌ها را شناسایی و تحلیل می‌کنیم تا نخست نشان دهیم که خویشکاری‌ها بر پایهٔ روابط علّی و معلولی‌شان چگونه در نظام روایی، شناسایی می‌شوند؟ دیگر آن‌که ترکیب و نحوهٔ چینش خویشکاری‌ها چگونه باعث سامان‌یافتن نظام روایی درقصه می‌گردد؟ همان‌طور که پراپ نیز گفته‌است، برای‌جداسازی خویشکاری‌ها ابتدا باید آن‌ها را تعریف کنیم. پراپ می‌گوید: «تعریف یک خویشکاری بیشتر اوقات به صورت اسمی است که عملی را بیان می‌کند (مانند نهی، پرسش، فرار و غیره)» *(همان: ۵۲)* تعریف پراپ از خویشکاری بر چند اصل بناشده‌است: ۱. تعریف در هیچ موردی نباید متکی به شخصیت صاحب خویشکاری باشد. ۲. تعریف هر خویشکاری وابسته به مکان آن در روایت است *(همان)*. بر این اساس پراپ در تعریف خویشکاری به هیچ عنوان شخصیت را در نظر نمی‌گیرد و به اعتقاد وی اهمیتی ندارد که آن خویشکاری را کدام شخصیت به انجام می‌رساند. بنابراین با این روش تحلیلی می‌توان نشان داد که قصهٔ پریا علاوه بر ارزش شعری خاصی که دارد، از لحاظ ساختاری نیز یک متن داستانی به شمار می‌آید. جنبه‌های ساختاری قصهٔ پریا بر اساس دیدگاه پراپ قابل بررسی است و آن را می‌توان ذیل قصه‌های عامیانهٔ ایرانی طبقه‌بندی کرد و از آن‌جا که تاکنون پژوهشی درخورتوجه در این راستا بر روی آن صورت نگرفته است این شیوهٔ تحلیل می‌تواند در کشف جنبه‌های ناشناختهٔ اثر، راهگشا باشد.

پیشینهٔ تحقیق

قصهٔ پریا شعری روایی است که به لحاظ پژوهش‌های ساختارگرایانه تاکنون مورد مطالعهٔ جدی قرارنگرفته‌است. کفاشی در مقالهٔ «بررسی دو منظومه‌ی‌فولکلوریک از شاملو» نگاهی بسیار گذرا بر شخصیت‌های این قصه داشته است و تنها نام شخصیت‌ها

را می‌برد و هیچ‌گونه تحلیلی ارائه نمی‌کند. لذا تحلیل قصهٔ پریا در حوزهٔ نقد ساختاری از هر جهت تازه و بکر می‌نماید.

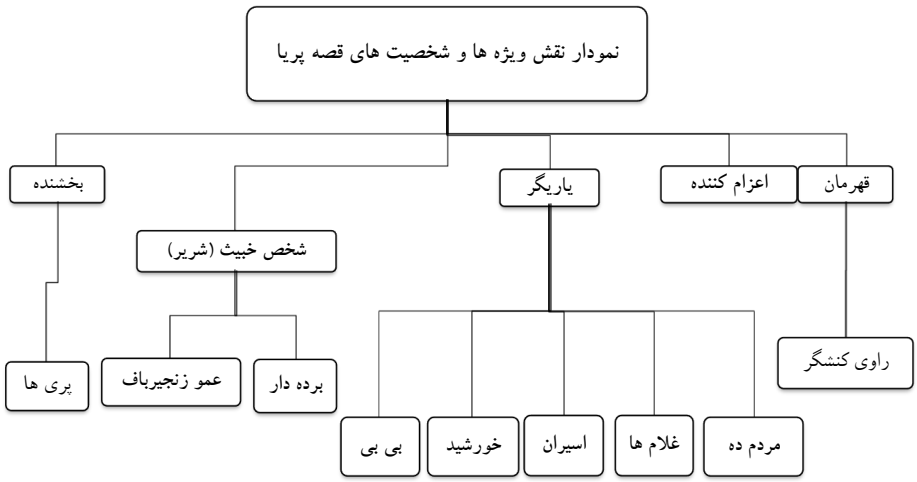
بحث و بررسی

الف) شخصیت

شخصیت از عناصر مهم داستان است. «شخصیت در اثر روایی، کسی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند وجود داشته باشد. شخصیت می‌تواند رسم و سنت، خصلت فردی و نیروهای طبیعی و اجتماعی نیز باشد» *(میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۰۰)*. هر شخصیت با توجه به جایگاهی که در روایت دارد خویشکاری‌های خاصی را به انجام می‌رساند. جایگاه شخصیت‌ها تعیین‌کنندهٔ میزان نقش و حضور شخصیت در کنش‌های متن است. عام‌ترین تقسیم‌بندی در این باره تقسیم شخصیت‌ها به اصلی و فرعی، عینی و ذهنی، قهرمان و ضدقهرمان و مانند آن است. از منظری دیگر نیز لورانس پرین شخصیت را به دو دستهٔ کلی شخصیت‌های ایستا و پویا تقسیم کرده است *(پرین، ۱۳۷۸: ۵۱)* شخصیت‌ها در قصهٔ پریا عموماً شخصیت‌هایی ذهنی و انتزاعی هستند و روایت به دور از جنبه‌های‌عینی پیش رانده می‌شود. بنابراین نباید این شخصیت‌ها را باتوجه به تصوری که از آن‌ها در دنیای خارج داریم در نظر داشته باشیم بلکه باید آن‌ها را تنها در هیأت «کلمه‌ها» بنگریم. این دیدگاه، یک رویکرد نشانه‌شناختی در تحلیل روایت است. «در تحلیل‌های متن‌گرا-ساختارگرا بسیاری از منتقدان می‌خواستند به بازاندیشی دربارهٔ لفظگرایی جدیدی بپردازند که به ما یادآور می‌شد شخصیت‌های داستان در واقع «فقط کلمه» هستند و اساساً غیر بازنمودی‌اند» *(تولان، ۱۳۸۶: ۱۴۸)*. به همین سبب بسیاری از روایت‌پژوهان نشانه‌شناختی بر این باورند که شخصیت در کلام، محو و ناپدید می‌شود؛ یعنی جنبه‌های کلامی داستان اهمیت دارد نه نام و نوع شخصیت‌ها. ریمون کنان نیز همچون تولان

معتقد است «اشخاص داستان، گره‌های طرح کلامی‌اند» *(کنان، ۱۳۸۷: ۴۸)*.

پراپ بر آن است که در یک قصه یک شخصیت ممکن است چند خویشکاری داشته باشد؛ عکس این قضیه نیز صادق است؛ یعنی ممکن است چند شخصیت، تنها یک خویشکاری را به انجام برسانند. در یک تقسیم‌بندی کلی می‌توان شخصیت‌های قصهٔ پریا را بر اساس «نقش‌ویژهٔ» هر یک از آن‌ها و حوزهٔ کنشی‌شان به این موارد تقلیل داد: اعزام‌کننده، قهرمان، یاریگر، شخص خبیث (شریر)، بخشنده. برخی از این نقش‌ها (شخصیت‌ها) در سیر رویدادهای قصه تأثیر بیشتری دارند به طوری که جایگاه هر نقش یا شخصیت در روایت بر اساس کنش‌های آن‌ها مشخص می‌شود. بارت نقش ویژه (کارکرد)ها را به دو دستهٔ هسته‌ای (cardinal) و کاتالیزور (catalyser) تقسیم کرده‌است. ممکن است حضور یک نقش به مراتب ضعیف‌تر از سایر نقش‌ها باشد، اما درجهٔ اثرگذاری هیچ نقشی صفر نیست و «اگر کاتالیزوری در رابطه با هسته‌اش کاملاً زائد باشد در اقتصاد پیام سهیم می‌شود» *(بارت، ۱۳۸۷: ۴۶)*. بنابراین هر نقشی اگرچه ظاهراً زائد هم بنماید، تأثیرش در معنای‌روایت، صفر نخواهد بود و بسته به کنش یا گفتمانی که دارد، در قالب یکی از نقش‌ویژه‌ها قابل شناسایی است. مثلاً در قصهٔ پریا «بی‌بی» فاقد هرگونه کنش عمل‌محوری است و تنها به قصه‌گویی وی در دوران کودکی راوی اشاره‌ای شده است، اما از آنجا که قصه‌گویی بی‌بی با تصور و شناخت راوی از هویت پری‌ها و رسیدن قهرمان به «شهر مردم» مربوط است، شخصیت «بی‌بی» نیز در کنار خورشید، اسیران، غلام‌ها و مردمِ ده، یکی از «یاریگر»ان شناخته می‌شود. بنابر نظریهٔ پراپ، هر یک از نقش‌ویژه‌های فوق را یکی از شخصیت‌های قصه برعهده دارند. نمودار زیر نقش‌ویژهٔ هر یک از شخصیت‌های قصهٔ پریا را نشان می‌دهد:



نمودار شخصیت‌ها و نقش‌ویژه‌های قصهٔ پریا

بارت معتقد است «کارکردهای هسته‌ای نقاط محوری اصلی روایت است. در مقابل، کاتالیزورها فضای روایی را فارغ از کارکردهای محوری، پر می‌کنند» *(بارت، ۱۳۸۷: ۴۵)*. برخی اوقات ترکیب خویشکاری‌ها به گونه‌ای است که خویشکاری معینی با شخصیت متناظرش مطابقت دارد؛ یعنی گاهی حوزهٔ عملیات یک شخصیت با شناخت ما از ماهیت آن شخصیت هم‌خوانی دارد. برای مثال یک شخصیت یاریگر می‌تواند در نقش بخشنده نیز ظاهر شود. از آن‌جا که هدف هر دوی این «نقش‌ویژه»ها کمک به پیشبرد هدف قهرمان است، مطابقت میان آن‌ها محسوس است. اما ممکن است یک شخصیت چند خویشکاری یا چند نقش‌ویژه را توأمان داشته‌باشند که این خویشکاری‌ها لزوماً مطابقتی باهم نداشته‌باشند. برای نمونه، شخصیت پری‌ها را می‌توان جزو این دسته از شخصیت‌ها قرار داد. پری‌ها دو نقش‌ویژهٔمتضاد را در قصه بازی می‌کنند؛ به طوری که می‌توان رابطه‌ای تقابلی میان این دو برقرار کرد: پریِ

«بخشنده» در تقابل با پریِ «شریر». خود پراپ نیز با مثال، نشـان داده است کـه یک شخصیت ممکن است دو خویشکاری متضاد را بر عهده بگیرد. «ساحره‌ای کـه پسـر بچه‌ای را می‌رباید، او را در تنور خـانه‌اش مـی‌گذارد و سـپس پسـرک چـیزی از او می‌رباید دو خویشکاری «شریر» و «یاریگر» را یک‌جا دارد» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۱۶۵)*.

روایت قصهٔ پریا از گونه‌های روایی متن‌گراست و پرسپکتیو روایـی *(ولت، ۱۳۹۰: ۳۸)* بر اساس راوی کنشگر است؛ یعنی مرکز جهت‌گیری بر پایهٔ ادراکی-روانی، زمانی، مکانی و کلامی مبتنی بر راوی-کنشگر است. راوی از نوع دانای کلِ "چندگانهٔ محدود" است که در آن هم راوی-روایتگر (-مـنِ روایت‌کـننده) و هـم راوی-کـنشگر (مـن روایت‌شده) حضور دارند. راوی-کنشگر در قصهٔ پریا محور رخدادهای قصه است؛ از موانع عبور می‌کند و وضعیت قصه را از آسیب به وضعیت تعادل اولیه تغییر می‌دهد. به همین جهت می‌توان گفت نقش‌ویژهٔ قهرمان را ایفا می‌کند. از آنجا که گفتمان راوی با پری‌ها عاملِ تـرغیب و تـحریکِ عـزیمت‌کننده است نـقش‌ویژهٔ اعـزام‌کـننده از آنِ راوی-کنش‌گر خواهدبود. یاریگر قهرمان در قصهٔ پریا حوزه‌های کنشی چند شخصیت از جمله: مردم ده، خورشیدخانوم، غلام‌ها، اسیران و بی‌بی را دربـرمی‌گیرد. «حـوزهٔ عملیات یاریگر متشکل از انتقال مکانی قهرمان، جبران و التیام مـصیبت یـا کـمبود، رهایی، حل کردن یا انجام کار دشوار، تغییر شکل قهرمان است» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۱۶۲)*. با توجه به متن قصهٔ پریا می‌توان دریافت کنش‌های شخصیت‌های یاد شده، همگی در جهت مقاصد قهرمان و کمک به وی جهت انتقال به سرزمین دیگر و رهایی از موقعیت آسیب و نیز در پیوند با وضعیت تغییریافته هستند. آسیب و مصیبت در قصهٔ پریا همان «اسارت» و مفاهیمی چون سیاهی، ظلم، تاریکی، شب و مانند آن است. وضعیت تغییر یافته یا وضعیت پایدارِ ثانویه نیز «آزادی» و ابژه‌های مرتبط با آن چون سپیدی، رهایی از ستم، روشنی، خورشید، شادی و مانند آن است. با کنار هم قراردادن عـبارت‌های روایی قصهٔ پریا پیوند شخصیت‌های یاریگر و کنش‌های آن‌ها با این مفاهیم به روشنی

درک می‌شود. جز در یک مورد که می‌توان آن را به صورت کم‌رنگی به شرارت پری‌ها نسبت داد، اساساً شخصیت خبیث (شریر) در قصهٔ پریا فاقد کارکرد کنشی است. شرارت پری‌ها ایجاد مانع و نبرد با قهرمان است. در قصهٔ پریا شخصیت «عموزنجیرباف» و «برده‌داران» هیچ‌گونه کنش عمل‌محوری ندارند. شرارت پیش از آغاز قصه و بیرون از چارچوب روایت صورت گرفته است و سبب فقدان یا آسیب شده است. خواننده از روی نتیجهٔ داستان و به قرینهٔ پاره‌گفتارهای روایی راوی-کنشگر درمی‌یابد که شرارت ازسوی آن‌ها انجام شده‌است؛ چرا که یکی از خویشکاری‌های قصه، «مجازات شریر» است. در قصهٔ پریا غلام‌ها به عنوان شخصیت‌هایی یاریگر، عموزنجیرباف را مجازات می‌کنند:

الان غلاما وایسادن، که مشعلا رو وردارن/ بزنن به جون شب، ظلمتو داغونش کنن/عموزنجیربافو پالون بزنن وارد میدونش کنن/به جایی که شنگولش کنن/سکهٔ یه پولش کنن ...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۱۹۹)*.

برده‌داران نیز به عنوان یکی از شخصیت‌های شریر قصهٔ پریا، مجازاتشان رسوایی است:

عوضش تو شهر ما...[آخ نمی‌دونین پریا] / درِ بُرجا وا می‌شن/برده‌دارا رسوا می‌شن ...» *(همان: ۱۹۸)*.

اما دربارهٔ شخصیت بخشنده در قصهٔ پریا لازم است ابتدا حوزهٔ عمل وی را بشناسیم. «حوزهٔ عملیات بخشنده آماده‌شدن برای انتقال یک شیء یا دادن عامل جادویی است» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۱۶۱)*. بخشنده، قهرمان را می‌آزماید و قهرمان باید آزمون را پشت سر بگذارد. در قصهٔ پریا شخصیت پری‌ها صاحب خویشکاری بخشنده نیز هست. آن‌ها با واکنش‌های خود نسبت به کنش‌های راوی-کنشگر ابتدا در نقش بخشنده سپس در نقش شریر ظاهر می‌شوند. از آنجا که دو نقش‌ویژهٔ بخشنده و شریر، ماهیت و کارکردی متضاد دارند، شخصیت پری‌ها نیز صورت تقابلی پیدا می‌کند. به

عبارت دیگر پری‌ها به عنوان شخصیت داستانی دارای دو کنش متقابل‌اند. کنش‌های متقابل، شخصیت پری‌ها را به عنوان بوده‌هایی دووجهی معرفی می‌کنند. بیراه نیست اگر بگوییم دوگانگی کارکردی شخصیت پری‌ها شاید با ماهیت آن‌ها در اساطیر ایرانی مربوط باشد. در متون کهن پارسی، پری در هر دو هیأت خجسته و شوم آمده است:

«در نامهٔ اوستا پریان گروهی بودند از بوده‌های پتیاره که از آن‌ها در کنار دیوان و جادوان و جهیکان نام رفته است... از سوی دیگر پری در ادب فارسی به گونه‌ای دیگر معرفی شده است. از مجموعه اشاره‌های مربوط به پری در شاهنامه و کتاب‌های دیگر فارسی و افسانه‌ها و داستان‌های عامیانه چنین بر می‌آید که در ایران دورهٔ اسلامی پری... موجودی زشت و ناخجسته نیست، بلکه به صورت زن اثیری بسیار زیبا پنداشته شده که از نیکویی و زیبایی و حتی فر برخوردار است و مثال و نمونهٔ زیبارویی و باندامی و فریبندگی است» *(سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱)*.

برآنیم که شاملو در زمان سرودن قصهٔ پریا هر دو هیأت خجسته و ناخجستهٔ پری‌ها را – ولو ناخودآگاه– در ذهن داشته است. به همین سبب پری‌ها در قصهٔ پریا کنشی دوگانه دارند. نشانه‌های روایی متعددی در این متن حاکی از اطلاعاتی دربارهٔ ماهیت دوگانهٔ آن‌ها به مخاطب است. در قصهٔ پریا، پاره‌گفتارهای راوی-کنشگر با پری‌ها، حاوی عباراتِ روایی حالت‌محوری است که پری را موجودی خجسته و زیبارو معرفی‌می‌کند. این پاره‌گفتارها یا هر عبارت روایی، یک نشانهٔ روایت‌شناسانه به شمار می‌آید.

سوسور برای نشانه، الگویی دوتایی پیشنهاد کرده است. به اعتقاد وی «نشانهٔ زبانی نه یک شئ را به یک نام بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می‌دهد» *(سوسور، ۱۳۸۹: ۹۶)* و به شیوه‌ای مستقیم یا ضمنی بر آن دلالت می‌کند. «در مورد نشانه‌های زبانی، معنای مستقیم، همان است که معمولاً در لغت‌نامه‌ها می‌توان یافت... و اصطلاح دلالت ضمنی نیز برای ارجاع به معناهای اجتماعی، فرهنگی و شخصی

به‌کار می‌رود» *(چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۰)*. با این توضیح، در قصهٔ پریا چند نشانهٔ روایی‌وجود دارد که می توان بر اساس دلالت ضمنی آن‌ها اطلاعاتی از ماهیت دوگانهٔ پری‌ها بـه دست آورد. عمده‌ترین معیار در بازشناسی هیأت خجستهٔ پری، زیبارویی و خجستگی آن‌هاست:

«گیس‌شون قد کمون، رنگ شبق / از کمون بلندترک، از شبق مشکی‌ترک» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۱۹۵)*.

عبارت‌های روایی بالا به عنوان نشـانه‌های زبـانی دارای دلالتـی ضـمنی مـانند زیبارویی هستند. بنابر معنای ثانوی این پاره‌گفتار روایی، پری موجودی زیبا و دلفریب است. در سراسر متن قصهٔ پریا می‌توان نشانه‌هایی دال بر نیک سیرتی پری‌ها را نشان داد که برخی از آن‌ها عبارتند از: خطاب راوی به پری‌ها (پریای نازنین)، تلاش قهرمان برای هدایت پری‌ها از اسارت به آزادی، نیز آوردن پری در تقابل با دیو. اما در مقابل، از جمله شاخصه‌های کلی پری در مقام پتیارگی و ناخجستگی، جادوکردن و تـغییر شکل دادن خود برای فریب قهرمان و زیان رساندن به اوست. «در نوشته‌های پهلوی، پری از موجودات اهریمنی است که از نیروی جادو برخوردار است و می‌تواند هر گاه که بخواهد نما و پیکر خود را تغییر داده به جامه‌های دیگر درآید تا پهلوان را بفریبد و داد و دهش مزدا را آسیب رساند» *(سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱)*. در قصهٔ پریا صراحتاً بـه صـفت جادوگری و تغییر شکل پری‌ها در رویارویی با قهرمان اشاره شده است. در بند چهارم، راوی قصد دارد پری‌ها را با خود به سرزمین دیگر ببرد تا آن‌ها آزاد شوند، اما پری‌ها کنش‌های متضادی را انجام می‌دهند و به شکل‌های متفاوت در می‌آیند تا بدین گونه قهرمان را بفریبند یا مانع رسیدن وی به مقصود باشند. آن‌ها ابتدا می‌کوشند با جادو در برابر قهرمان بایستند:

«دس زدم به شونه‌شون/که کنم رَوُ ونه‌شون/پریا جیغ زدن، ویغ زدن، جادو بودن دود شدن، بالا رفتن تار شدن، پایین اومدن پود شدن، پیر شدن گریه شدن، جوون شدن

خنده شدن، خان شدن بنده شدن، خروس سر کنده شدن، میوه شدن هسته شدن، انار سربسته شدن، امیدشدن یأس شدن، ستارهٔ نحس شدن» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۲)*.

اما قهرمان اسیر جادوی پری‌ها نمی‌شود. به همین سبب پری‌ها تغییر شکل می‌دهند تا شاید قهرمان را بفریبند اما قهرمان از تمام موانع و جادوها عبور می‌کند و مآلاً قصه با خویشکاری پیروزی به پایان می‌رسد:

وقتی دیدن ستاره به من اثر نداره/می‌بینم و حاشا می‌کنم، بازی رو تماشا می‌کنم / هاج و واج و منگ نمی‌شم، از جادو سنگ نمی‌شم / یکی‌ش تنگ شراب شد / یکی‌ش دریای آب شد / یکی‌ش کوه شد و زق زد / تو آسمون تتق زد/شرابه‌رو سرکشیدم / پاشنه‌رو ورکشیدم / زدم به دریا ترشدم / از اون ورش به درشـدم» *(شـاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۲-۲۰۳)*.

بنابراین ساختار قصهٔ پریا از نه نقش و پنج نقش‌ویژه سامان یـافته است. پـراپ، نقش‌ویژه را ساده‌ترین و کوچک‌ترین واحد روایی می‌داند؛ یعنی «سلسله‌ای از کنش‌ها و اعمال شخصیت‌های قصه که از مجموع بخش‌های گوناگون قصه به وجود می‌آید» *(اخوت، ۱۳۷۱: ۴۰)*. پراپ، نقش را معادل اسم و نقش‌ویژه را معادل فعل می‌داند. اگـر بخواهیم به‌طور کلی و خلاصه نقش‌ها و نقش‌ویژه‌های قصهٔ پریا را نشان دهیم، جدول زیر به دست می‌آید:

جدول نقش‌ها و نقش‌ویژه‌های قصهٔ پریا

نقش‌ویژه‌ها / نقش‌ها	قهرمان	اعز امکننده	یاری‌گر	بخشنده	شخص خبیث (شریر)
راوی کنشگر	+	+	−	−	−
مردم ده	−	−	+	−	−
غلام‌ها	−	−	+	−	−
خورشید خانوم	−	−	+	−	−
بی‌بی	−	−	+	−	−
اسیران	−	−	+	−	−
عموزنجیرباف	−	−	−	−	+
برده‌داران	−	−	−	−	+
پری‌ها	−	−	−	+	+

ب) خویشکاری‌های شخصیت‌های پریا

همان‌طورکه پراپ نیز اشاره کرده است برای جداسازی خویشکاری‌ها باید آن‌ها را تعریف کنیم. «تعریف یک خویشکاری بیشتر به صورت اسمی است که عملی را بیان می‌کند (مانند نهی، پرسش، فرار و غیره)» *(همان: ۵۲)*. تعریف پراپ از خویشکاری بر چند اصل استوار است: ۱. تعریف خویشکاری در هیچ موردی نباید متکی‌به شخصیت دارندهٔ آن باشد.۲. تعریف خویشکاری وابسته به مکان آن در سیر روایت است *(همان: ۵۲)*. بنابراین پراپ در تعریف خویشکاری، شخصیت را در نظر نمی‌گیرد و برای او اهمیتی ندارد که آن خویشکاری را کدام شخصیت به انجام می‌رساند.

خویشکاری‌های شخصیت‌های پریا در پیوند با بافت شعری قصه و گاه با جابه‌جایی و از ترکیب چند خویشکاری سامان یافته است. به طور کلی در قصهٔ پریا

هجده نوع خویشکاری یافت می‌شود. برخی از خویشکاری‌ها به‌صورت گزاره‌های روایی مستقیم روایت شده‌اند و برخی دیگر به صورت ضمنی، از ساختار زبانی قصه یا به قرینهٔ خویشکاری دیگر، قابل دریافت است. چون خویشکاری‌های قصه روابط علّی و معلولی باهم دارند، گاهی وجود برخی از این خویشکاری‌ها مستلزم حضور خویشکاری پیشین است. مثلاً در قصه‌ای که خویشکاری رسوایی وجود دارد، می‌توان به وجود یک شریر و شرارت او پی برد. شرارت نیاز را به‌وجود می‌آورد؛ قهرمان برای رفع نیاز و ایجاد حالت تعادل اوّلیه اعزام می‌شود. کشمکشی بین شریر و قهرمان صورت می‌گیرد. در این کشمکش، قهرمان پیروز می‌شود؛ «بدبختی و مصیبت یا کمبود التیام می‌یابد»؛ قهرمان کاری دشوار را به انجام می‌رساند و به رهایی می‌رسد و نهایتاً شریر رسوا می‌شود. ازاین‌رو، می‌توان به قرینهٔ یکی از خویشکاری‌ها بسیاری از خویشکاری‌های مرتبط با آن را نیز رمزگشایی‌کرد. والاس مارتین هم تأکید می‌کند که: «پروپ و اخلافش نشان داده‌اند که برخی از پیوندهای‌ممکن میان رویدادها، نظامی شبه منطقی دارند. «عزیمت» تلویحاً «بازگشت» را می‌رساند، قول یا قرارداد بر برآوردن آن دلالت دارد...» *(مارتین، ۱۳۹۱: ۷۰)* بنابراین، لازم نیست تمام خویشکاری‌های اشخاص قصه مستقیماً با عبارت‌هایی روایی معرفی شوند، بلکه ممکن است یک خویشکاری در لابلای کلام نهفته باشد. خود پراپ نیز در تحلیل قصه‌ها می‌گوید برخی از خویشکاری‌ها تلویحاً از ساختار قصه قابل دریافت‌اند.

در توالی خویشکاری‌های پریا گاه جابه‌جایی‌هایی اتفاق افتاده است؛ یعنی اگر در ترتیب خویشکاری‌های پیشنهادی پراپ، یک خویشکاری در پایان قصه بود، در بخش آغازین یا میانی قصه روایت شده‌است. ژرار ژنت، جابه‌جایی و آشفتگی در ترتیبِ گزینش و چینش وقایع را زمان‌پریشی می‌نامد و آن را به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌کند: گذشته‌نگر (پیش‌نگر) و آینده‌نگر (پس‌نگر)*(رجبی و دیگران، ۱۳۸۸: ۷۷)* هر یک از این دو دسته، خود به دو نوع درون‌داستانی و بیرون‌داستانی‌تقسیم می شوند که

توضیح آن‌ها خارج از حوصلهٔ این بحث است. در چینش و توالی خویشکاری‌های قصهٔ پریا، ما همان ترتیب عددی پراپ را رعایت کرده‌ایم؛ یعنی معیار چینش خویشکاری‌ها توالی عبارت‌ها یا بندهای روایی قصهٔ پریا نیست بلکه ترتیب عددی خویشکاری‌هایی است که پراپ پیشنهاد کرده است. در بازنویسی‌خویشکاری‌ها نیز از همان علامت‌هایی که در کتاب پراپ آمده است بهره جسته‌ایم.

پ) صحنهٔ آغازین (β)

هر قصه‌ای معمولاً با صحنه‌ای شروع می‌شود. صحنهٔ آغازین غالباً به معرفی یک یا چند شخصیت می‌پردازد و اطلاعاتی دربارهٔ زمان و مکان روایت نیز به دست می‌دهد. به اعتقاد پراپ «صحنهٔ آغازین اگرچه یک خویشکاری محسوب نمی‌شود، اما با وجود این، یک عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهم است» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۶۰)*. در صحنهٔ آغازین، بیشتر وضعیت پایدار اوّلیه توصیف می‌شود. در پریا صحنهٔ آغازین با معرفی پری‌ها، توصیف حالات روحی آن‌ها و ارائهٔ اطلاعاتی دربارهٔموقعیت زمانی و مکانی رویداد آغازین قصه، روایت شده است. زمان، «تنگ غروب» است. مکان نیز با توصیف جهت‌های «پشت‌سر» و «روبه‌رو» مشخص شده است:

«روبه‌روشون تو افق، شهر غلامای اسیر / پشتِ‌شون سرد و سیا، قلعهٔ افسانهٔ پیر / از افق، جیرینگ جیرینگ صدای زنجیر می‌اومد / از عقب از توی برج نالهٔ شبگیر می‌اومد» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۱۹۵)*.

مکان و روابط مکانی رویدادها از عناصر فرعی روایت به شمار می‌آیند. به اعتقاد پرینس، مکان رویداد نیز همانندِ شخصیت، عنصری بنیادین در روایت نیست، اما در پاره‌ای روایت‌ها نقشی بسیار مهم دارد *(پرینس، ۱۳۹۱: ۷۸)*. بی‌تردید گزینش مکان یک روایت، به نحوهٔ توصیف دیگر عناصر متن و نیز مقصود نویسنده وابسته است. از آنجا که مکان یکی از «خُرد نشانه»های حاضر در روایت است، در واحد بزرگ‌تری به نام

عبارت روایی و گفتمان روایی جای‌می‌گیرد و با دیگر واحدهای تشکیل‌دهندهٔ‌یک پاره‌گفتار، در ارتباط است و با آن‌ها نظامی زبانی را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، نشانه‌های زبانی و روایی در یک روایت، باهم ارتباطی هماهنگ و منسجم برقرار می‌کنند تا در نهایت معنا را به برجسته‌ترین شکل ممکن نشان‌دهند. شاعر در بند نخست قصهٔ پریا می‌خواهد آسیب یا فقدانی را توصیف کند. لذا تمام عناصر زبانی و تکنیک‌های روایی را به کار می‌بندد تا به ساده‌ترین زبان، بیشترین معنا را انتقال دهد. به طور کلی قصد نویسنده در بند آغازین قصهٔ پریا، توصیف «اسارت» است. او برای نیل به چنین هدفی عناصری را به کار می‌گیرد که نشان‌دهندهٔ اسارت و فقدان آزادی باشند. زمان روایت (تنگ غروب)، مکان روایت (روبه‌رو: شهر غلامان اسیر، پشت‌سر: قلعهٔ افسانهٔ پیر)، کنش پری‌ها (گریهٔ بی‌امان) و ... همگی نشانه‌هایی هستند که در کنار هم یک معنا را می‌رسانند تا خواننده در همان بند آغازین قصه دریابد که قصهٔ پریا روایت یک درد است و یک وضعیت نامتعادل در قصه رخ داده است. بنابراین سیر روایت را دنبال می‌کند تا بداند سرانجام حالت تعادل اولیه برقرار می‌شود یا خیر.

ت) نهی (□) ○

در این خویشکاری، قهرمان قصه از فعلی نهی می‌شود. در قصه، غالباً «نهی» پس از غیبت یا آسیب می‌آید اما پراپ معتقد است «توالی رویدادها در عالم واقع عکس این است. نهی می‌تواند بدون ارتباط با غیبت هم بیاید» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۶۱)*. در پریا قهرمان نیست که نهی می‌شود، بلکه پری‌ها با حضور دوگانهٔ خود، از فعل گریستن نهی‌می شوند:

«پریا! بسّه دیگه های‌های‌تون / گریه‌تون، وای‌وای‌تون» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۰)*.

اگرچه پری‌ها در «نقش‌ویژهٔ» شریر نیز ظاهر می‌شوند اما چنان‌که گفتیم در بخش آغازین قصه به عنوان بخشنده، ایفای نقش می‌کنند و هنوز هم در مقابل قهرمان داستان

دست به خرابکاری نزده‌اند؛ حتی قهرمان قصه می‌خواهد آن‌هارا با خود به «شهرِ مردم» ببرد و از اسارت نجاتشان دهد. اما با «نقض نهی» در سه بند اول قصه و تغییر شکل پری‌ها در بند چهارم، هیأتِ «بخشندهٔ» پری‌ها به «شریر» تغییر می‌یابد.

ث) نقض نهی (δ)

این خویشکاری ارتباط مستقیمی با خویشکاری نهی دارد. به گفتهٔ پراپ «صورت‌های مختلف نقض کردن با صورت‌های نهی کردن مطابقت دارد. خویشکاری‌های دوم و سوم یک عنصر زوج را تشکیل می‌دهند» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۶۳)*. مقصود پراپ از این ارتباط، رابطه‌ای تقابلی است، چون هریک از صورت‌های «نقضِ نهی» در تقابل با یکی از صورت‌های «نهی» است. در « قصهٔ پریا» راوی، پری‌ها را از گریستن نهی می‌کند، اما پری‌ها همچنان به گریهٔ خود ادامه می‌دهند و نهی را نقض می‌کنند:

«پریا، هیچی نگفتن/زار و زار گریه می‌کردن پریا/مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۰)*.

ج) فریب‌کاری (□) ○

«در این خویشکاری، شریر می‌کوشد قربانی‌اش را بفریبد تا بتواند بر او یا چیزهایی که به وی تعلق دارد دست یابد» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۶۶)*. یکی از متداول‌ترین صورت‌های فریب، تغییر شکل شریر است. شریر خود را به هیأت‌های متفاوت درمی‌آورد تا قهرمان را بفریبد. در قصهٔ پریا، این خویشکاری با تغییر شکل‌های‌پی‌درپی پری‌ها صورت گرفته‌است:

«پریا جیغ زدن، ویغ زدن / جادو بودن دود شدن / بالا رفتن، تار شدن / پایین اومدن، پود شدن / پیر شدن، گریه شدن / جوون شدن، خنده شدن / خان شدن، بنده

شدن / خروس سرکنده شدن / میوه شدن، هسته شدن / انار سربسته شدن / امید شدن، یأس شدن / ستارهٔ نحس شدن ...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۲)*.

از آنجا که در قصهٔ پریا عمل شرارت از نوع جادو کردن قهرمان (A11) است، لذا با خویشکاری «فریب‌کاری» هیأتی مشابه و تقریباً یکسان پیدا می‌کند و اندکی سهل انگاری در تفکیک خویشکاری‌های قصه، سبب خلط مرزهای آن‌ها می‌شود.

ج) شرارت (A^{11})

شرارت در قصهٔ پریا تلویحاً روایت شده است؛ یعنی در متن قصه، عبارت‌هایی که مستقیماً گویای عمل شرارت باشند یافت نمی‌شود، بلکه خواننده به قرینهٔ دیگر خویشکاری‌ها، از جمله «مجازات شریر» درمی‌یابد که شرارت را چه کسی مرتکب شده‌است. در قصهٔ پریا، برده‌داران و عموزنجیرباف به عنوان شریر در پایان قصه مجازات می‌شوند. بنابراین می‌توان پی‌برد که عمل شرارت ازسوی این دوشخصیت و نیز تاحدودی «پری‌ها» به انجام رسیده‌است. صورت‌های مختلف شرارت در قصه‌های مورد مطالعهٔ پراپ، گستردگی و اهمیت بنیادی این خویشکاری را در قصه نشان می‌دهد. به اعتقاد پراپ «این خویشکاری اهمیتی استثنایی دارد، زیرا با آن تحرّک واقعی قصه آغاز می‌شود. غیبت، نادیده گرفتن نهی، خبردهی و مؤثر افتادن فریب‌کاری همه راه را برای این خویشکاری آماده می‌سازد، امکان وقوع آن‌را به‌وجودمی‌آورد یا به زبان ساده‌تر، اتفاق افتادن آن‌را تسهیل می‌کند» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۶۹)*. هم‌چنان که خود پراپ اشاره کرده‌است، نادیده‌گرفتن نهی با حوزهٔ عملیات «شرارت» پیوند آشکاری دارد. در قصهٔ پریا راوی-قهرمان، پری‌ها را از گریستن نهی می‌کند، اما پری‌ها همچنان به گریهٔ خود ادامه‌می‌دهند. این کنش (نقض نهی) راه را برای انجام شرارت آسان‌می‌کند. در بند چهارم، عمل شرارت آشکارا صورت می‌گیرد و تحرک واقعی قصه از همان بند، آغاز می‌شود. همان طور که پیش‌تر نیز گفتیم تمام گفتمان‌ها و کنش‌های قصهٔ پریا تا

آغاز بند چهارم همگی حالت‌محورند و مخاطب را در یک نوع حالت تعلیق نگاه می‌دارند و کنش‌های عمل‌محور قصه از ابتدای‌بند چهارم که عمل شرارت صورت گرفته، آغاز می شود. ازاین‌رو، خویشکاری‌های قبل از «شرارت» را می‌توان بخش مقدماتی قصه نامید *(پراپ، ۱۳۶۸: ۶۹)*.

در میان نوزده صورت شرارتی که پراپ ذکر کرده است، شرارت در قصهٔ پریا از نوع یازدهم آن است؛ یعنی «شریر کسی یا چیزی را افسون می‌کند» *(همان: ۶۹)*. در قصهٔ پریا حوزهٔ شرارت با سه شخصیت قصه ارتباط دارد: برده‌داران، عموزنجیرباف، پری‌ها. شرارت برده‌داران و عموزنجیرباف که به صورت ضمنی و تلویحی و به قرینهٔ مجازات شریر دریافت می‌شود، اما شرارت پری‌ها جادو (طلسمی) است که در مقابله با قهرمان جستجوگر به کارمی‌گیرند. پری‌ها می‌کوشند با تغییر شکل خود و جادو کردن قهرمان، مانع رسیدن وی به پیروزی شوند:

«پریا جیغ زدن، ویغ زدن / جادو بودن دود شدن / بالا رفتن، تار شدن / پایین اومدن، پود شدن / پیر شدن، گریه شدن / جوون شدن، خنده شدن / خان شدن، بنده شدن / خروس سرکنده شدن / میوه شدن، هسته شدن / انار سربسته شدن / امید شدن، یأس شدن / ستارهٔ نحس شدن / وقتی دیدن ستاره / به من اثر نداره / می‌بینم و حاشا می‌کنم، بازی رو تماشا می‌کنم / یکی‌ش تنگ شراب شد / یکی‌ش دریای آب شد / یکی‌ش کوه شد و زق زد / تو آسمون تتق زد...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۲)*.

چ) نیاز (a6)

هر قصه نیازی را دنبال می‌کند. نیاز در قصه، غالباً ابژه‌ای است که یکی از شخصیت‌ها فاقد آن است، حال آن‌که آرزوی داشتن آن را دارد. ازآنجاکه گاهی در توالی‌خویشکاری‌های قصه، ترکیب و جابه‌جایی‌هایی صورت می‌گیرد، نویسنده در بخش‌های مختلفی از روایت، نیاز را مطرح می‌کند، اما غالباً همراه با صحنهٔ‌آغازین،

نیاز نیز وارد قصه می شود *(پراپ، ۱۳۶۸: ۷۹)* نویسنده در قصهٔ پریا طوری صحنهٔ آغازین را توصیف می‌کند که خواننده از همان ابتدا، نیاز و فقدان موجود در قصه را در می‌یابد. شاملو در بطن توصیف وضعیت پایدار اولیه با استفاده از چند نشانهٔ روایی، نیاز را مطرح می‌کند. گریهٔ پری‌ها در یک موقعیت زمانی و مکانی اندوهبار، (تنگ غروب و در شهر غلامان اسیر و قلعهٔ افسانهٔ پیر) پرده از «نیاز» قصه برمی‌دارد. پری‌ها برای چه می‌گریند؟ چون اسیرند و خواستار آزادی. بنابراین «نیاز» در قصهٔ پریا خلأیی است که شاعر از همان صحنهٔ آغازین تلویحاً و در ضمن کلام راوی آن را روایت می‌کند. این خلأ (نیاز) «آزادی» و شهر آرمانی راوی-نویسنده است که به عنوان عامل پیش‌برنده، از آغاز تا پایان روایت را پیش می‌راند. به‌طورکلی عامل پیش‌برندهٔ روایت در قصهٔ پریا تلاش برای رسیدن به همین نیاز است. تمام گفتمان‌ها، کنش‌های راوی و شخصیت‌های قصه برای برقراری تعادل اولیه و دست‌یافتن به «آزادی» به نحوی مؤثر ظاهر می‌شوند. تلاش قهرمان جستجوگر برای نیل به هدفش به‌صورتِ گذر از موانع و سفر به «سرزمین دیگر» سامان یافته است.

ح) میانجی‌گری، رویداد ربط‌دهنده (B^1)

صورت‌های گوناگون میانجیگری در مطالعات پراپ وابسته به حضور دو نوع «قهرمانِ جستجوگر» و «قهرمان قربانی‌شده» است. وی هفت صورت میانجی‌گری را از قصه‌های مورد مطالعه‌اش به دست داده‌است. در این میان نوع اول این خویشکاری به «میانجی‌گری» در قصهٔ پریا نزدیک‌تر است: (قهرمان به کمک فراخوانده می‌شود و به همین جهت اعزام می‌شود.) «پس از آن‌که مصیبت (نیاز) علنی شد، قهرمان اجازهٔ رفتن می‌یابد» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۸۰)* در قصهٔ پریا، «میانجی‌گری» خویشکاری سوم از هجده خویشکاری موجود در قصه است. پس از صحنهٔ آغازین، نیاز و مصیبت آشکار می‌شود و در این مرحله قهرمان با معرفی «قد رشید» خود و «مرکب صرصر تک»اش

آمادهٔ رفتن به شهر آرمانی راوی می‌شود:

«پریا! قد رشیدم ببینین / اسب سفیدم ببینین / اسب سفید نقره نل / یال و دمش رنگ عسل / مرکب صرصر تک من / آهوی آهن‌رگ من ...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۱۹۷)*.

خ) عزیمت (↑)

این خویشکاری تلویحاً در بند چهارم به انجام می‌رسد. به‌طورکلی در سراسر قصهٔ پریا، عزیمت غرض راوی در گفتگو با پری‌هاست. اما نمی‌توان عبارت روایی‌مشخصی را که بیانگر این خویشکاری باشد نشان داد. عزیمت درمورد هر دو نوع قهرمان (جستجوگر و قربانی) اتفاق می‌افتد با این تفاوت که «هدف از عزیمت قهرمان گروه اول جستجو است حال آن‌که عزیمت قهرمانان گروه دوم آغاز سفری است که طی آن حوادث و رویدادهای مختلف انتظار آن‌ها را می‌کشد، اما جستجویی در میان نیست.» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۸۴-۸۵)* عزیمت در قصهٔ پریا جهت انتقال قهرمان جستجوگر به سرزمین دیگر صورت می‌گیرد *(شاملو، ۱۳۸۱: ۱۹۷ و ۲۰۲)*.

د) نخستین خویشکاری بخشنده (D^1)

پراپ ده صورت متفاوت از این خویشکاری را روایت کرده است. نوع نخست آن است که «بخشنده» قهرمان را می‌آزماید *(پراپ، ۱۳۶۸: ۸۶)* در قصهٔ پریا، بخشنده پری‌ها هستند و راوی در نقش قهرمان آزموده می‌شود. بخشنده در قصهٔ پریا از نوع بخشندهٔ متخاصم است. پراپ معتقد است بخشندهٔ متخاصم هدفش نبرد با قهرمان و ایجاد مانع بر سر راه اوست. هنگامی که راوی به شانهٔ پری‌ها دست می‌زند آن‌ها جادو در کار می‌کنند و به اشکال گوناگون درمی‌آیند تا قهرمان را بیازمایند:

«پریا جیغ زدن، ویغ زدن / جادو بودن دود شدن / بالا رفتن، تار شدن / پایین اومدن، پود شدن /...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۲)*.

ذ) واکنش قهرمان (E^3)

پراپ ده صورت متفاوت واکنش قهرمان را برشمرده‌است. از جمله واکنش‌های قهرمان آن است که اسیر و گرفتاری را آزاد می‌کند. در پریا واکنش‌های قهرمان پس از چند مرحله، نهایتاً به آزادی اسیران و پایان یافتن ستم می‌انجامد. مرحلهٔ اولِ جادوی پریان آزمونی است که قهرمان را بر دو راهی پیروزی و شکست قرارمی‌دهد. در قصهٔ پریا قهرمان از عهدهٔ آزمون برمی‌آید و اسیر جادو نمی‌شود. واکنش قهرمان به جادوی پری‌ها، حاشا کردن و اسیر جادو نشدن است:

«وقتی دیدن ستاره/به من اثر نداره/می‌بینم و حاشا می‌کنم/بازی‌رو تماشا می‌کنم/هاج و واج و منگ نمی‌شم، از جادو سنگ نمی‌شم...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۲)*.

تا اینجا پری‌ها در نقش‌ویژهٔ بخشنده ظاهر می‌شوند و قهرمان را می‌آزمایند. این خویشکاری با برخی دیگر از خویشکاری‌ها از جمله فریب‌کاری، رابطهٔ علّی و معلولی دارد. قلمرو هردو خویشکاری در پریا «جادو» و آزمودن قهرمان است، با این تفاوت که آزمون را «بخشنده» و فریب را «شریر» به انجام می‌رساند.

پس از آن‌که جادوی پری‌ها در قهرمان نمی‌گیرد، آن‌ها دوباره تغییر شکل می‌دهند، اما این بار تغییر شکل و جادوی پری‌ها و در چارچوب «شرارت» جای می‌گیرد. به عبارتی دیگر، پری‌ها در بند چهارم دو وجهه دارند، لذا صاحب دو خویشکاری نیز می‌شوند. یک‌بار در مقام «بخشنده»، قهرمان را می‌آزمایند، بارِدیگر به‌عنوان «شریر» با جادوگری خویشکاری شرارت را صورت می‌دهند:

«یکی‌ش تنگ شراب شد/یکی‌ش دریای آب شد/یکی‌ش کوه شد و زق زد/تو آسمون تتق زد» *(همان: ۲۰۲)*.

ر) انتقال مکانی میان دو سرزمین (G^3)

در جای‌جای متن پریا، تلاش قهرمان‌جستجوگر، برای عزیمت به سرزمینی دیگراست. در این میان گفت‌وگوی وی با پری‌ها جهت انتقال آن‌ها به سرزمین دیگر، متن قصه را شکل داده‌است. در این خویشکاری، قهرمان به مکان چیزی که در جستجوی آن است انتقال داده می‌شود. «عموماً شئ مورد جستجو در سرزمین دیگر یا سرزمینی متفاوت قرار دارد. این سرزمین ممکن است از لحاظ افقی در جای بسیار دوری واقع شده باشد یا در جهت عمودی در نقطهٔ بسیار بالا یا بسیار پایین قرار گرفته باشد» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۱۰۷)*. در قصهٔ پریا مکانی که قهرمان جستجوگر بدان انتقال پیدا می‌کند «شهرِ مردم» است که در آن خبری از اسارت نیست و مصیبت و نیاز در آن جایی ندارد. شهری است در آن سوی کوه که مردمانش از ستم آزاد شده‌اند و جشن رهایی برپاکرده‌اند:

«دویدم و دویدم، بالای کوه رسیدم / اون ور کوه ساز می‌زدن، ...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۳)*.

به‌زعم پراپ در قصهٔ پریان، قهرمان خانه را به قصد یافتن چیزی ترک می‌کند. مطلوب او در جایی دوردست است. ابزارهای انتقال قهرمان به آنجا می‌تواند اسب جادویی، عقاب، قالیچهٔ پرنده و مانند آن باشد. در تمام این موارد، ما با انتقال سروکار داریم، امّا صورت‌های انتقال تغییر می‌کند *(پراپ، ۱۳۷۱: ۱۱۴)*.

قهرمانِ جستجوگر پس از گذشتن از آزمون‌ها و طی مسافتی، به سرزمین مورد نظر می‌رسد. پراپ شش نوع از انواع انتقال را تشخیص می‌دهد. در نوع سوم، قهرمان برای‌رفتن به سرزمین دیگر رهنمون می‌شود. در انتقال قهرمان از مرکبی که عموماً اسب است، بهره می‌جوید. در پریا نیز قهرمان، صدای ریختن زنجیر برده‌ها و شادی‌مردمانِ از ستم آزاد شده را از جانب «شهرِ مردم» می شنود و بدین ترتیب به مکان مورد نظر هدایت می‌شود و در گفت‌وگو با پری‌ها از آن‌ها می‌خواهد بر اسب وی‌بنشینند تا آن‌ها

را به سرزمین دیگر ببرد:

«اگه تا زوده بلن شین، سوار اسب من شین / می‌رسیم به شهرِ مردم / ببینین صداش میاد / جینگ و جینگ ریختن زنجیر برده‌هاش میاد...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۱۹۸)*.

ز) کشمکش (H^1)

در این خویشکاری نبرد تن‌به‌تن میان شریر و قهرمان در می‌گیرد. پراپ می‌گوید:

«این صورت را باید از ستیزه (جنگ) قهرمان با بخشندهٔ متخاصم متمایز دانست. این دو صورت را می‌توان از روی نتیجه‌شان از یکدیگر تمییز داد. اگر قهرمان در نتیجهٔ برخوردی نادوستانه عاملی جادویی به‌چنگ‌آورد که برای مقصود جستجوی او لازم است، در این صورت ما با عنصر D (خویشکاری بخشنده) مواجه هستیم. از سوی دیگر اگر قهرمان بر اثر پیروزی در نبرد، خود شئ مورد جستجویش را به‌دست‌آورد در این حال ما با وضعیت H (کشمکش) روبه‌رو هستیم» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۱۰۹)*.

صورت‌های متفاوت کشمکش در مطالعات پراپ به‌دست آمده‌است. نوع اول آن، عبارت از نبرد قهرمان و شریر در فضای باز است. در قصهٔ پریا کشمکش از این نوع است. صحنهٔ کشمکش قهرمان و شریر در بند چهارم است که پری‌ها در نبردِ رویاروی با قهرمان، سعی در جادو کردن و شکست دادن وی دارند، اما قهرمان از تمام جادوها عبورمی‌کند و درنهایت به پیروزی می‌رسد:

«...یکی‌ش کوه شد و زق زد / تو آسمون تتق زد / شرابه‌رو سرکشیدم، پاشنه‌رو ورکشیدم / زدم به دریا ترشدم ازون ورش به درشدم /...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۲-۳)*.

ژ) پیروزی (I^1)

پیروزی قهرمان که در الگوی توصیفی پراپ، شش صورت متفاوت دارد، در قصهٔ پریا در نبرد تن‌به‌تن با پری‌ها حاصل می‌شود. حال آن‌که بنا بر الگوی پراپ، نبرد

تن‌به‌تن و نخستین گونهٔ پیروزی است. از این رو، ما این خویشکاری را با علامت (I1) نشان داده‌ایم. بر اساس الگوی پراپ، در این خویشکاری غالباً شریر در نبردی‌تن‌به‌تن کشته می شود و قهرمان پیروز می‌گردد. در قصهٔ پریا، پیروزی قهرمان یک پیروزی جمعی (اجتماعی) است و شریر در کسوت مفهومی اجتماعی مانند ستم ظاهر می‌شود. ستم عامل تمام شرارت‌ها و همبستهٔ با دیو و جادو است. قهرمان جستجوگر درصدد رسیدن به شهری است که در آن اسیران آزاد باشند و دیگر کسی‌به اسارت نرود. قهرمان در نبرد با جادوی پری‌ها پیروز می‌شود و به سرزمین آرمانی‌اش می‌رسد.

س) التیام بدبختی (مصیبت یا کمبود) آغازین (K^{10})

با پیروزی قهرمان قصه، تعادل اوّلیه برقرار می‌شود و مصیبت قصه (اسارت) التیام می‌پذیرد. به گفتهٔ پراپ «این خویشکاری و خویشکاری شرارت (A) با هم یک زوج را تشکیل می‌دهند. داستان در این خویشکاری به اوج خود می‌رسد» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۱۱۲)*. به طور کلی در قصه‌هایی که تغییر از یک وضعیت اولیه به وضعیت پایدار ثانوی را نشان می‌دهند، تقابل رویدادهای قصه بسیار چشمگیر است. التیام، شرارت و مصیبت، سه خویشکاری محوری قصه هستند که ارتباط تقابلی تنگاتنگی با یکدیگر دارند. تا شرارتی نباشد مصیبتی پیش نمی‌آید و تا مصیبتی وارد قصه نشود التیامی صورت نمی‌پذیرد. خویشکاری التیام غالباً در بخش‌های پایانی قصه واقع می‌شود. در پریا این خویشکاری در بند چهارم، از زبان خلقِ پیروز و رها شده از ستم، روایت شده است:

«دلنگ دلنگ / شاد شدیم / از ستم آزاد شدیم / خورشید خانوم آفتاب کرد / کلی برنج تو آب کرد / خورشید خانوم بفرمایین / از اون بالا بیاین پایین / ما ظلمو نفله کردیم / آزادی رو قبله کردیم / از وقتی خلق پا شد / زندگی مال ما شد / از شادی سیر نمی‌شیم / دیگه اسیر نمی‌شیم» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۳)*.

پراپ یازده نوع از شیوه‌های متداول التیام را بیان‌می‌کند. در قصهٔ پریا التیامِ مصیبت و نیاز با آزاد شدن اسیران و از بین رفتن ستم محقق می‌شود؛ یعنی همانی که در تحلیل پراپ، گونهٔ دهم التیام به‌شمارمی‌رود.

ش) رهایی (Rs^8)

خویشکاری رهایی از نظر پراپ به ده شکل است که نوع هشتم آن با قصهٔ پریا مطابقت دارد. در این نوع از خویشکاری «قهرمان نمی‌گذارد او را بیوبارند» *(پراپ، ۱۳۶۸: ۱۲۱)* قهرمان از فریب‌ها و جادوهای شریر به سلامت می‌رهد و همهٔ آن موانع را پشت سر می‌گذارد و اسیر آن‌ها نمی‌شود. در پریای شاملو، قهرمان برای‌جادوها و فریب پری‌ها چاره‌ای می‌اندیشد و نهایتاً به رهایی می‌رسد:

«زدم به دریا ترشدم ازون ورش به‌در شدم / دویدم و دویدم بالای کوه رسیدم...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۲-۳)*.

ص)کار دشوار (M)

پراپ معتقد است خویشکاری کارِ دشوار یکی از عناصر محبوب قصه است *(همان: ۱۲۵)*. این خویشکاری ارتباط مفهومی بسیار نزدیکی با دو خویشکاری «رهایی» و «پیروزی» دارد، زیرا انجام کار دشوار، در نهایت به معنای پیروزی قهرمان است و قهرمان قصه با پیروزی بر شریر و انجام کار دشوار به «رهایی» می‌رسد. خود پراپ نیز ارتباط نزدیک حوزه‌های عمل شخصیت‌ها را متذکر شده است. بنابراین هنگام تعیین حوزه‌های کنشی یک قصه باید در شناسایی مرزهای این کنش‌ها بسیار هشیار بود. «کار دشوار» در قصهٔ پریا، گذشتن قهرمان از جادوی پریان است:

«شرابه‌رو سرکشیدم، پاشنه‌رو ورکشیدم / زدم به دریا ترشدم ازون ورش به درشدم / دویدم و دویدم بالای کوه رسیدم...» *(همان)*.

ض) رسوایی (EX)

در این خویشکاری، شریر یا قهرمان دروغین رسوا می‌شود. در قصهٔ پریا عاملان اصلی شرارت، «برده‌داران» و «عموزنجیرباف» هستند که نیاز و آسیب قصه (اسارت) را به‌وجود آورده‌اند. لذا ازسوی قهرمان و یاریگران او رسوا می‌شوند:

«الان غلوما وایسادن، که مشعلا رو وردارن / بزنن به جون شب، ظلمتو داغونش کنن / عموزنجیربافو پالون بزنن، وارد میدونش کنن / به جایی که شنگولش کنن / سکهٔ یه پولش کنن / دست همو بچسبن / دور یارو برقصن...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۱۹۹)*.

در شهرِ مردم نیز که اسارت به پایان رسیده است، «برده‌داران» رسوا می‌شوند:

«عوضش تو شهر ما [آخ نمی‌دونین پریا] / در برجا وا می‌شن / برده‌دارا رسوا می‌شن» *(همان: ۱۹۸)*.

ط) مجازات شریر (U)

صورت‌های گوناگونی از مجازاتِ شریر وجود دارد. پراپ به برخی از آن‌ها از جمله کشتن یا خودکشی شریر، راندن شریر از شهر و مانند آن اشاره‌کرده‌است. در قصهٔ‌پریا سه شخصیت «پری‌ها»، «برده‌داران» و «عموزنجیرباف» شریرند که دو شخصیتِ «عموزنجیرباف» و «برده‌داران» مجازات می‌شوند، اما خبری از پادافراه پری‌ها نیست. عموزنجیرباف را غلامان، پالان می‌زنند و در شهر می‌گردانند تا تحقیر و رسوا شود:

«الان غلوما وایسادن، که مشعلا رو وردارن/بزنن به جون شب، ظلمتو داغونش کنن/عموزنجیربافو پالون بزنن، وارد میدونش کنن/به جایی که شنگولش کنن/سکهٔ یه پولش کنن...» *(شاملو، ۱۳۸۱: ۱۹۹)*.

امّا ازآنجا که خویشکاری اصلی پری‌ها شرارت نیست، نویسنده سخنی از مجازات آن‌ها به میان نیاورده است. راوی قهرمان از آغاز تا پایان قصه تلاش می‌کرد پری‌ها را با خود به سرزمین دیگر ببرد تا نجات یابند. بنابراین شخصیت شریر برای پری‌ها اندکی

نامربوط به نظر می‌رسد. اما در این پژوهش ثابت کردیم که با توجه بـه رابـطهٔ انـواع خویشکاری‌ها در نظام ارتباطی روایی قصه، پری‌ها خویشکاری شرارت را نـیز دارا هستند. اگر چه اثرات این شرارت، خفیف و به مراتب ضعیف‌تر از شرارت برده‌داران و عـموزنجیرباف است، امـا بـه سـبب نـقش تـعیین‌کننده‌ای کـه در پـیوند بـا دیگـر خویشکاری‌ها و پیشبرد روایت دارد، نمی‌توان آن را نادیده گرفت.

پراپ در چینش خویشکاری‌های قصه، مجازات شریر را در ردیف سی‌ویکم آورده است؛ یعنی این خویشکاری غالباً در پایان قصه روی می‌دهد. ترتیب منطقی‌رویدادها نیز چنین حکم می کند که این خویشکاری مربوط به بخش پایانی قصه باشد اما در یک متن روایی گاهی توالی منطقی رویدادها به هم می‌خورد و نویسنده بر حسب اهمیت موضوع و نقش آن در ارتباط با بخش‌های متفاوت یک واحد روایی، رویدادهایی را پس‌وپیش می‌کند.

در پایان اگر بخواهیم با قرار دادن خویشکاری‌های موجود در قصهٔ پریا، آن را بر اساس نشانه‌های قراردادی پراپ بازنویسی کنیم، عبارت روایی زیر حاصل می‌شود:

? δ ? A^{11} a^{6} B^{1} ↑ D^{7} E^{3} G^{3} H^{1} I^{1} K^{10} Rs^{8} M EX U β

نتیجه

در این پژوهش با بررسی نقش‌ها و نقش‌ویژه‌های قصهٔ پریا ثابت کردیم که:

۱. ساختار قصهٔ پریا از نه نقش و پنج نقش‌ویژه سازمان یافته است. نقش‌ها شامل راوی-کنشگر، مردم ده، غلام‌ها، اسیران، برده‌داران، عموزنجیرباف، بی‌بی، خورشید و پری‌ها هستند. نقش‌ویژه‌ها نیز عبارتند از: قهرمان، اعزام کننده، یاریگر، شخص خبیث (شریر) و بخشنده.

۲. خویشکاری‌های اشخاص قصهٔ پریا در ارتباط با بافت شـعری قـصه، گـاه بـا جابه‌جایی و ترکیب چند خویشکاری سازمان یافته‌است.

۳. به‌طورکلی در قصهٔ پریا هجده خویشکاری وجوددارد. نوع خویشکاری‌ها با نقش‌ها و نقش‌ویژه‌های قصه در ارتباط است.

۴. گاهی اتفاق می‌افتد که یک خویشکاری ازسوی چند شخصیت به انجام می‌رسد در مقابل، گاه چند خویشکاری نیز تنها توسط یک شخصیت انجام می‌شود.

۵. برخی از خویشکاری‌ها به صورت گزاره‌های روایی مستقیم روایت شده‌اند و برخی دیگر به صورت ضمنی از ساختار زبانی قصه یا به قرینهٔ دیگر خویشکاری‌ها قابل شناسایی هستند؛ چرا که خویشکاری‌های قصه به عنوان واحدهای کوچک‌تر نظام روایی، در مقیاسی وسیع‌تر و در نظام روایت با یکدیگر ارتباط دارند و معنای هر واحد روایی در ارتباط با دیگر واحدها رمزگشایی می‌شود.

۶. از آن‌جاکه ارتباط عبارت‌های روایی با یکدیگر غالباً از نوع علی و معلولی است وجود برخی از خویشکاری‌ها در قصه مستلزم حضور چند خویشکاری دیگر است که در زنجیرهٔ ارتباطی علیتی با یکدیگر پیوند یافته‌اند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۳). **از نشانه‌های تصویری تا متن**. تهران: مرکز.

۲. اخلاق، اکبر. (۱۳۷۷). **تحلیل ساختاری منطق‌الطیر**. اصفهان: فردا.

۳. اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. تهران: فردا.

۴. بارت، رولان. (۱۳۸۷). **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**. ترجمه و مقدمهٔ محمد راغب. تهران: فرهنگ صبا با حمایت مؤسسه‌ی فرهنگی هنری رخداد نو.

۵. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

۶. ــــــــــــ. (۱۳۷۱). **ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان**. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

۷. پرین، لارنس. (۱۳۷۸). **ادبیات داستانی: ساختار، صدا، معنی**. ترجمهٔ حسن سلیمانی و فهیمه اسماعیل‌زاده. تهران: رهنما.

۸. پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). **روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت**. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

۹. تولان، مایکل (۱۳۸۶). **روایت‌شناسی، درآمدی زبانشناختی-انتقادی**. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

۱۰. سرکاراتی، بهمن. (۱۳۷۸). **سایه‌های شکارشده**. تبریز: دانشگاه تبریز.

۱۱. شاملو، احمد. (۱۳۸۳). **مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها**. تهران: زمانه.

۱۲. کنان، شلومیت ریمون. (۱۳۸۷). **روایت داستانی، بوطیقای معاصر**. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

۱۳. مارتین، والاس. (۱۳۹۱). **نظریه‌های روایت**. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

۱۴. مکاریک، ایرناریا. (۱۳۹۰). **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

۱۵. میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷). **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز.

۱۶. ولت، ژپ‌لینت. (۱۳۹۰). **رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت**. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علم.

ب) مقالات:

۱۷. پارسا، احمد و لاله صلواتی. (۱۳۸۹). "**ریخت‌شناسی حکایت‌های کلیله‌ودمنه**". در بوستان ادب. سال دوم. ش ۴.

۱۸. رجبی، زهرا و دیگران (۱۳۸۸). "**بررسی زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک**". در پژوهش زبان و ادبیات فارسی. ش ۱۲. بهار ۸۸.