پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال چهاردهم
شماره ۲ (پی‌درپی ۵۲) تابستان ۱۴۰۲، صص ۱۴۷ - ۱۲۳

ریخت‌شناسی داستان کوتاه ید فی القبر از غسان کنفانی بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ

دکتر عزت ملاابراهیمی[۱]، پرستو بهمنی الوارس[۲]

چکیده

ذهن نظام‌مند پراپ پیوسته در پی ساختارمند کردن داستان‌ها و قرار دادن آن‌ها در یک چارچوب معین بود که پس از مطالعه داستان‌های پریان روسی توانست به این دغدغه ذهنی خود پاسخ درخور توجهی بدهد. پژوهش حاضر بر آن است تا داستان کوتاه يد في القبر از مجموعه داستانی القمیص المسروق اثر غسان کنفانی را در چارچوب نظریه ریخت‌شناسی پراپ مورد ارزیابی قرار دهد و آن را تحلیل و تبیین کند. نتایج به دست آمده نشان می‌دهد که از ۳۱ کارکرد معرفی شده از سوی پراپ، ۱۶ مورد آن را می‌توان در این داستان مشاهده کرد. خویشکاری‌های مقدماتی و نقطه اوج داستان که معمولاً پایان آن را هم رقم می‌زند، مهم‌ترین طرح کنفانی برای ایجاد ساختار واحد و یکسان در این داستان است. توالی یکسان کارکردها، وجود تفاوت بسیار اندک و کم‌اهمیت در پی‌رنگ و ساختار داستان، طرح کلی و مشابه در سراسر حکایت، از مهم‌ترین مشخصه‌های این داستان از دیدگاه ریخت‌شناسی است.

کلیدواژه‌ها: نقد ساختاری، ریخت‌شناسی پراپ، داستان کوتاه، کنفانی، يد في القبر.

---

۱ استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) mebrahim@ut.ac.ir
۲ دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه تهران parastobahmani۷۹@gmail.com
تاریخ وصول: ۱۴۰۲/۱۰/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸

مقدمه

داستان، حکایت، قصه، افسانه، روایت یا هر نام دیگری که بر آن بگذاریم، پیوندی ناگسستنی با روح و روان انسان دارد و از دوران ماقبل تاریخ تاکنون در همه اجتماعات بشری حضور چشمگیری داشته و دارد اما داستان به‌عنوان یک نوع ادبی، عمری کمتر از چند قرن دارد. گستردگی و تنوع بسیار زیاد این نوع ادبی باعث شده که شاهد انواع و اقسام تقسیم‌بندی‌های مختلف از این مقوله باشیم که گاهی بر اساس ظاهر و ساختار و گاهی بر اساس محتوا و موضوع، صورت پذیرفته است. یکی از انواع داستان، داستان کوتاه است که «ارائه تعریفی جامع و مانع از داستان کوتاه که دربرگیرنده انواع داستان-های کوتاه باشد، چندان کار ساده‌ای نیست و شاید محال باشد» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۲۵). این قالب داستانی که «احتمالاً پرخواننده‌ترین انواع ادبیِ مدرن است» (رید، ۱۳۹۴: ۳) «به‌طور تقریب یک‌صد و پنجاه سال از بدو پیدایش آن می‌گذرد» (داد، ۱۳۹۰: ۲۱۵). در اینکه خصوصیات داستان کوتاه چیست؟ اختلاف نظر فراوانی وجود دارد اما در یک نکته اتفاق نظر وجود دارد که «یک داستان کوتاه باید از اختصار معینی برخوردار باشد. محبوس کردن آن در ابعادی مشخص کاری عبث است» (مستور، ۱۳۹۰: ۱۶). داستان کوتاه می‌تواند از یک جمله تا چندین صفحه را شامل شود. به‌طور کلی می‌توان گفت که این نوع ادبی باید به‌گونه‌ای باشد که حداکثر در یک جلسه تقریباً دوساعته قابل خواندن باشد. داستان کوتاه معمولاً دارای پی‌رنگ ضعیفی است و عنصر گفتار به جای کردار نقش مهمی را در آن ایفا می‌کند. در آن، فرصت و مجالی برای شخصیت‌پردازی توسط نویسنده وجود ندارد. غالباً یک نکته در محور داستان قرار می-گیرد و عناصر دیگر در حاشیه قرار دارند یا اینکه در جریان اصلی قصه به کلی زائد هستند و فقط جنبه تزیین ظواهر را دارند. با این وجود همواره شخصیت، عمل، پی‌رنگ و زمان و مکان در هر داستانی، اعم از کوتاه یا بلند، وجود دارد. «یکی از ویژگی‌های داستان کوتاه این است که با تعداد نسبتاً معدود شخصیت (گاه حتی فقط یک شخصیت) و فقط یک موقعیت اصلی سر و کار دارد که به اوج می‌رسد و پس از رفع کشمکش با نظمی خاص به نقطه پایان می‌رسد» (گرین و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۰۰).

بنا بر آنچه ذکر شد، مشاهده می‌کنیم که داستان *ید فی القبر* از مجموعه داستانی *القمیص المسروق* اثر غسان کنفانی، همه خصوصیات داستان کوتاه را در ساختار و محتوای

داستانی خود دارد. درواقع از همه محدودیت‌های موجود در ساختار داستان‌های کوتاه برخوردار است و عناصر داستان مرتبط با شکل داستان دچار تغییراتی می‌شوند. این داستان مبتنی بر واقع‌گرایی طراحی شده و یک بُرش از زندگی اجتماعی انسان‌ها را به نمایش می‌گذارد. از این رو نویسنده می‌کوشد تا در این داستان غنی و منسجم با استفاده از تمام شگردهای روایت‌پردازی، اثری مهیج و مخاطب پسند ارائه دهد و شخصیت-هایش «هرچه بیشتر شبیه آدم‌های واقعی باشند» (اسکولز، ۱۳۹۳: ۱۸).

پیشینه تحقیق

در مورد آثار غسان کنفانی تاکنون در ایران و کشورهای عربی تحقیقات قابل توجهی انجام شده است که برخی از آن‌ها عبارتند از:

میرزایی، فرامرز و مریم مرادی (۱۳۹۰)، «شگردهای روایت زمان در ادبیات پایداری فلسطین، مطالعه مورد پژوهانه: رجال فی الشمس و ما تبقی لکم از غسان کنفانی»، *فصلنامه نقد و ادبیات تطبیقی*؛ که نویسندگان به بیان شگردهای روایت زمان و ترفندهای روایی آن برای بیان درون‌مایه داستان پرداخته‌اند.

عبدی، صلاح‌الدین و مریم مرادی (۱۳۹۱)، «کارکرد راوی در شیوه روایتگری رمان پایداری، موردکاوی رمان: رجال فی الشمس اثر غسان کنفانی»، *نشریه ادبیات پایداری*؛ که نویسندگان پس از بررسی شیوه روایتگری داستان، به این نتیجه رسیده‌اند که دور ایستادن روایتگر از متن برخی رویدادها و سپس ورود مداخله‌گرانه به رویدادی دیگر و توجه به چگونگی نقل قول گفتار اشخاص داستان در برهه‌های مختلف، از جمله شگردهای روایی این داستان است.

نوروزی، سمانه و یحیی معروف (۱۳۹۸)، «روایت‌شناسی داستان کوتاه «ید فی القبر» غسان کنفانی بر اساس نظریه ژرار ژنت»، مجله *زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد*؛ که نویسندگان مؤلفه‌های زمان، وجه یا حال و هوا و لحن نظریه ژنت را در داستان کوتاه *ید فی القبر* را مورد واکاوی قرار داده‌اند و توان داستان‌پردازی این نویسنده و همچنین میزان نظام‌مند بودن اثر داستانی او را سنجیده‌اند.

عموری، نعیم و حسن نجاتی (۱۳۹۸)، «تحلیل مؤلفه‌های ادبیات پایداری در رمان رجال فی الشمس اثر غسان کنفانی»، *مجله پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب*؛ که نویسندگان معتقدند کنفانی با برشمردن نقاط ضعف جامعه فلسطینی، هم‌وطنان خود را به تفکر و تحرک وامی‌دارد و در نهایت با طرح پرسش غم‌انگیزی در پایان داستان، بر ضرورت گام نهادن مردم در مسیر مبارزه و خروج از حالت سکوت، تسلیم و یأس تأکید می‌کند.

تاجیک، سعید، شمسی واقف‌زاده (۱۳۹۸)، «کارکرد شگردهای زمان در تکوین فرایند گفتمان روایی در رمان رجال فی الشمس اثر غسان کنفانی»، مجله علمی پژوهشی *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*؛ که نویسندگان با بررسی ساختار زمان، کانون‌های روایت، فاصله روایت با بیان راوی و انواع دیدگاه به کار رفته در رمان، به تحلیل متن روایی پرداخته و توانمندی داستان‌پرداز در شکل دادن به نظام روایی داستان را سنجیده‌اند.

سنچولی، احمد، حسنیه نومسلمان (۱۳۹۹)، «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های پایداری در داستان زنده باد کمیل (محسن مطلق) و رجال فی الشمس (غسان کنفانی)، *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*؛ که نویسندگان به بررسی تطبیقی مضامین مشترک پایداری در داستان مطلق و کنفانی پرداخته‌اند و دریافته‌اند که مهم‌ترین مؤلفه‌های پایداری در این داستان‌ها، تلاقی حماسه و عرفان، شهادت‌طلبی، دفاع از میهن و حفظ آزادی بوده است.

ملاابراهیمی، عزت و ریحانه حمزه (۱۴۰۱)، «تحلیل رمان مردان آفتاب از غسان کنفانی بر اساس نظریه مکانیسم دفاعی فروید»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*؛ که نویسندگان به تحلیل جنبه‌های روان‌شناختی رمان «مردان آفتاب» و واکنش‌های قهرمانان آن در برابر حوادث ناگوار فلسطین پرداخته‌اند.

سؤال تحقیق

۱- میزان انطباق نظریه پراپ در تحلیل داستان کوتاه *ید فی القبر* تا چه اندازه است؟

۲- چه تعداد از خویشکاری‌های پراپ در این داستان وجود دارد؟

خلاصه داستان

نویسنده در داستان کوتاه *ید فی القبر* از مجموعه داستانی *القمیص المسروق*، ماجرای جالبی را که برای دو دانشجوی رشتهٔ پزشکی رخ داده است، به تصویر می‌کشد. نبیل و

سهیل، شخصیت‌های اصلی این داستان، برای انجام مطالعات خویش در دانشکدهٔ پزشکی نیاز به خرید اسکلتی به ارزش ۷۵ لیره دارند و در بین خانوادهٔ خود چنین وانمود می‌کنند که دانشگاه از آن‌ها چنین خواسته‌ای داشته است. وقتی آن دو نمی‌توانند رضایت خانواده‌های خود را برای خرید اسکلت به دست آورند، تصمیم می‌گیرند که به قبرستان قدیمی بروند و اسکلت جسدی را سرقت کنند. زمانی که خانواده نبیل و سهیل به ماجرا پی می‌برند، برآشفته می‌شوند و سعی می‌کنند فرزندان خود را از انجام این عمل بازدارند؛ اما در نهایت نمی‌توانند آن دو را متقاعد کنند. از این رو نبیل و سهیل به‌رغم وحشت و واهمه‌ای که داشتند، راهی گورستان قدیمی می‌شوند و سعی می‌کنند تا اسکلت جسدی را از قبر خارج کنند. ناگهان سهیل با وحشت فریاد می‌زند که دستش در چشم جسد فرو رفته است. ازاین رو، هراسان کار خود را ناتمام گذاشته و از قبرستان می‌گریزد. از آن پس سهیل برای خودنمایی در دانشکده از ماجرای نبش قبر میت صحبت می‌کند و آن‌قدر به این کار حرف‌ها ادامه می‌دهد تا سرانجام از دانشگاه اخراج می‌شود. نبیل نیز که دیگر تاب دیدن اسکلت را ندارد، تغییر رشته می‌دهد و در دانشکده حقوق درس می‌خواند. او سال‌ها بعد متوجه می‌شود که آن قبرستان قدیمی درواقع یک زمین متروک کشاورزی بوده که صاحب ترک‌تبار آن در روزگار قحطی، حفره‌هایی به شکل قبر در آنجا می‌ساخته و از ترس سارقان، گندم و آرد خود را در آن مخفی می‌کرده است.

مبانی نظری پژوهش

تحلیل و بررسی فرم و ساختار آثار ادبی همواره یکی از دغدغه‌های منتقدان و پژوهشگران حوزه ادب و هنر بوده است؛ زیرا رجحان یا عدم رجحان لفظ بر معنی یا فرم بر محتوا از اختلاف‌برانگیزترین موضوعات تاریخ نقد ادبی است. «از کهن‌ترین روزگاری که تاریخ فلسفه نشان می‌دهد، همیشه مسئله فرم با چشم‌اندازهای گوناگون و در تقابل‌های مختلف، موردتوجه فلاسفه بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۸). فرم، دربردارنده عناصر متعددی است. «وزن و قافیه، صامت و مصوت و هجا، صور خیال، صنایع بدیعی و زاویه دید همه جزء شکل یک اثر ادبی هستند، مشروط بر اینکه این اجزاء در ساخت یا بافت آن اثر نقشی داشته باشند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۶). در هر

صورت، کسی نمی‌تواند منکر ارزش فراوان فرم در متون ادبی باشد. «شناخت فرم نه‌تنها برای هنرمندان ضرورت دارد و نخستین و تنها راه پیشرفت کار آن‌ها است که پژوهشگران را نیز بمانندِ عددنویسی در علم ریاضی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷). جایگاه فرم در مکاتب فرمالیسم و ساختارگرایی بسیار ویژه و پراهمیت است مخصوصاً در فرمالیسم روسی که از مهم‌ترین و مؤثرترین مکاتب ادبی جهان به شمار می‌رود و از نیمه دوم قرن بیستم میلادی تاکنون نقش و حضور چشمگیری در عرصه مطالعات ادبی جهان داشته است. «حذف جریان فرمالیسم روسی از تاریخ نظریه‌های ادبی و هنری جهان امری است محال؛ زیرا این متفکران علاوه بر حرف‌های مهمی که در حوزه مسائل مرتبط با ادبیات، زبان و شعر، تکامل ادبی، وجه غالب و پی‌رنگ خود گفته‌اند، سبب شده‌اند که چندین جریان بزرگ دوران‌ساز دیگر هم در گوشه و کنار جهان از جمله پراگ و پاریس به تأثیر حرف‌های ایشان شکل بگیرد» (همان، ۱۳۹۱: ۲۵). یکی از این جریانات بزرگ ادبی به نام ریخت‌شناسی[۳] در حوزه فولکلور و روایت‌شناسی شکل گرفته است که توسط ولادیمیر پراپ[۴] (۱۹۷۰-۱۸۹۵) بنیان‌گذاری شده است. وی آوریل ۱۸۹۵ در شهر سن‌پطرزبورگ از خانواده‌ای آلمانی‌تبار به دنیا آمد. پراپ در خلال جنگ جهانی اول در زادگاهش دانشجوی رشته زبان‌شناسی روسی و آلمانی بود و پس از فارغ‌التحصیلی به تدریس زبان آلمانی و روسی در دبیرستان‌ها پرداخت و پس از مدتی به‌عنوان مدرس زبان آلمانی در دانشگاه مشغول به کار شد. او در سال ۱۹۲۸ کتاب مشهور خود با عنوان *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* را تألیف کرد. به علت مخالفت حکومت سوسیالیستی شوروی با فرمالیست‌ها، پراپ به‌ناچار زمینه تحقیقات خود را از ریخت‌شناسی به سمت و سوی تحقیقات تاریخی و تطبیقی ادبیات شفاهی و فولکلور سوق داد و آثار متعدد و متنوعی را تدوین کرد. کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* حدود سی سال پس از تألیف آن، در مجامع علمی و ادبی خارج از روسیه معرفی و ترجمه شد. از این رو موافقان و مخالفان فراوانی دربارهٔ شیوه و محتوای کار پراپ نظر

---

[۳] Morphology
[۴] Vladimir Propp

دادند (ر.ک: مدرسی، ۱۳۹۰: ۸۲؛ پراپ، ۱۳۸۶: ۱۴- ۲۶). درنهایت، مقوله ریخت-شناسی و شیوه کار پراپ مورد قبول دیگران قرار گرفت و تحقیقات موفق بسیاری بر اساس آن انجام شد. تحقیقات پراپ در شاخه «روایت‌شناسی ساختارگرا» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۲۲) قرار می‌گیرد که خود برگرفته از روش ساختارگرایانه لوی کلود استراوس[۵] می‌باشد. ساختارگرایی استراوس در نیمه قرن بیستم شکل گرفت و چندین رشته مختلف از علوم انسانی و علوم اجتماعی از قبیل ادبیات، فلسفه، تاریخ، زبان-شناسی، روان‌شناسی و... را به یکدیگر متصل کرد (ر.ک: همان، ۱۳۹۰: ۲۸۰-۲۷۸). کار پراپ از یک‌سو مرتبط با روایت‌شناسی است و از سوی دیگر، به ساختارگرایی شباهت دارد؛ اما تفاوت اساسی پراپ با ساختارگرایان و روایت‌شناسان در این است که او به بررسی رابطه میان اجزای یک اثر در تقابل با همدیگر و نیز در ارتباط با کلیت همان اثر می‌پردازد. «روایت‌شناسی بررسی دستور زبان حاکم بر روایت‌ها و بیشتر روایت‌های داستانی است و چارچوب و الگویی نظری و کاربردی برای تجزیه و تحلیل گونه‌های روایت فراهم می‌کند» (برگر، ۱۳۸۰: ۳۷). مکتب ساختارگرایی در قرن بیستم در حوزه علوم انسانی و اجتماعی رونق فراوانی یافت. «ساختارگرایی ادبی در دهه ۱۹۶۰ شکوفا شد و در آغاز کوششی به‌منظور به کار بستن روش‌ها و دریافت‌های فردینان دو سوسور، بنیان‌گذار زبان‌شناسی ساختاری نوین در عرصه ادبیات بود» (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۳۲). ساختارگرایی هم مفهومی متکثر و پیچیده است؛ به عبارت دیگر، «اگر بخواهیم اندیشه‌ای کاملاً پیچیده را به یک عبارت تقلیل دهیم، می‌توانیم بگوییم که ساختارگرایی بررسی رابطه‌ها است» (گرین و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۷۷). روش پراپ نشان می‌دهد که او نه کاملاً طبق روش روایت‌شناسان کار می‌کند و نه کاملاً منطبق بر اسلوب ساختارگرایان؛ او شبیه فرمالیست‌ها عمل می‌کند هرچند او را در شمار فرمالیست‌ها قرار نمی‌دهند و او هم هرگز یک فرمالیست نبوده است، بلکه بیشتر یک

---

[۵] Lévi Claude Strauss

فولکلوریست است. درباره شیوه کار پراپ باید بگوییم که او با بررسی «یک‌صد حکایت فولکلوریک و قصه‌های کودکان» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۴۵) از میان قصه‌های پریان روسی توانست معیارها و الگوهای ثابتی را برای بررسی و تحلیل ساختاری داستان‌ها بیابد و شیوه او چنان مقبولیتی یافت که قابل انطباق و استفاده در بسیاری از حوزه‌های ادبی است. پراپ «دسته‌بندی آثار فولکلوریک را بر اساس قواعد صوری آن‌ها انجام داد و از این‌رو کارش را ریخت‌شناسی خواند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۴۴). روش ریخت‌شناسی در تجزیه و تحلیل داستان‌ها بسیار کارآمد، مفید و مثمر ثمر است. در هر قصه‌ای عناصر ثابت و متغیر و کمکی وجود دارد. عناصر ثابت همان خویشکاری‌های مورد نظر پراپ است. عناصر متغیر مانند شخصیت‌ها، نام و القاب و... آن‌هاست که سبب تنوع در داستان می‌شوند. عناصر کمکی نیز نقش پیونددهنده میان خویشکاری‌ها را برعهده دارند.

خویشکاری‌ها یا کارکردها[۶]

به گفته پراپ می‌توان بر اساس کارکردهای قهرمانان قصه و خویشکاری آن‌ها، به تحلیل قصه و روایت پرداخت. وی با بررسی بیش از صد قصهٔ عامیانهٔ روسی به سی و یک کارکرد دست یافته است. به اعتقاد او برای هر قصه، مجموعه‌ای از خویشکاری‌ها ساخته می‌شود. «خویشکاری یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نقطه‌نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود» (پراپ، ۱۳۸۶: ۵۳). پراپ چهار اصل یا قانون تدوین می‌کند که مطالعهٔ داستان را در موقعیت جدیدی قرار می‌دهند:

۱- عناصر ثابت و پایدار قصه همان کارکردهایی است که شخصیت‌ها در قصه‌ها انجام می‌دهند.

۲. تعداد کارکردهای قصه‌ها، محدود است.

۳. تسلسل کارکردهای قصه‌ها، یکسان و قابل تطبیق بر روی تمام آن‌ها است.

۴. ساختار همهٔ قصه‌ها یکسان است (حمدانی، ۱۹۹۱: ۲۴)

---

[۶] Functions

پراپ، برای شخصیت‌های داستانی، سی و یک کارکرد در نظر گرفته و برای هر کارکرد، یک نماد خاص بیان کرده است. قبل از همه کارکردها «موقعیت آغازین» قرار دارد که اگرچه در شمار آنان آورده نمی‌شود اما جایگاه آن در طلیعه مجموعه خویشکاری-هاست. این کارکردها به ترتیب عبارت‌اند از: «غیبت، نهی، نقض نهی، خبرگیری، خبردهی، فریبکاری، همدستی، شرارت، نیاز، میانجی‌گری یا رویداد ربط‌دهنده، مقابله آغازین، عزیمت، اولین خویشکاریِ بخشنده، واکنش قهرمان، تدارک یا دریافت شیء جادو، انتقال مکانی میان دو سرزمین (راهنمایی)، کشمکش، داغ کردن یا نشان گذاشتن، پیروزی و رفع مشکل، بازگشت، تعقیب یا دنبال کردن، رهایی، رسیدن به ناشناختگی، ادعاهای بی‌پایه، کار دشوار، حل مسئله، شناختن، رسوایی، تغییر شکل، مجازات شریر و عروسی» (ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۱۳۵-۵۹؛ حمدانی، ۱۹۹۱: ۲۶). اگرچه پراپ دقت فراوانی به کار برده و کارکردهای اصیل و فراگیری را استخراج کرده است اما روش او در تقسیم‌بندی خویشکاری‌ها حتی می‌تواند مختصرتر هم شود. «با توجه به شش کنش-گرِ ذهن و عین، فرستنده و گیرنده، یاری‌دهنده و دشمن می‌توان حوزه‌های عمل گوناگون پراپ را استنتاج کرد و حتی به‌سادگی زیباتری دست یافت» (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۴۴). بدیهی است که این اصول و عناصر، مربوط به قصه‌های جن و پری است و لزوماً در هر داستانی نمی‌توان همه آن‌ها را یافت و نشان داد. «در هیچ حکایتی همه سی و یک کارکرد وجود ندارد اما آن‌هایی که در یک حکایت هستند، همیشه از یک ترتیب دائمی و ثابت تبعیت می‌کنند» (رید، ۱۳۹۴: ۵۰). خود پراپ هم به این نکته اذعان داشته است؛ اما نکته قابل توجه در این مورد، آن است که نتایج به دست‌آمده از مطالعات ریخت‌شناسی غالباً در درک و فهم متون ادبی به‌طور عام و متون داستانی به‌طور خاص مفید و راهگشا است. «تجزیه و تحلیل‌های پراپ با آنکه بر پایه قصه‌های روسی انجام گرفته است ولی چون بیشتر قصه‌های مورد تحلیل او جزء گنجینه تیپ‌های قصه در سطح بین‌المللی هستند با اختلافاتی جزیی تقریباً درباره همه قصه‌های عامیانه هند و اروپایی صادق است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۲- ۱۳). افزون بر آن، پراپ با این شیوه به چهار اصل کلی در مورد قصه‌ها دست یافته است: اول اینکه عناصر ثابت و پایداری

در رابطه با کارکردهای شخصیت‌های داستان در هر قصه‌ای وجود دارد؛ دوم اینکه شماره خویشکاری‌ها در این قصه‌ها محدود است؛ سوم اینکه توالی کارکردها همیشه یکسان است و چهارم اینکه ساختمان همه قصه‌های پریان یکی است (ر.ک: پراپ، ۱۳۸۶: ۵۸-۵۳). این یافته‌ها همچنان اصالت و ارزش خود را حفظ کرده‌اند. «او در قصه‌های عامیانه می‌کوشد نشان دهد که چگونه صد قصه موردبررسی‌اش درواقع اَشکال مختلف -یا به بیان دیگر طرح‌های روایی متفاوت- یک طرح اولیه بنیادین هستند» (برتنس، ۱۳۹۱: ۴۹).

ریخت‌شناسی داستان *ید فی القبر*

پراپ نخستین گام در ریخت‌شناسی داستان را بررسی اعمال و کارکردهای شخصیت-های داستان می‌داند. «خویشکاری شخصیت‌های قصه سازه‌های بنیادی قصه هستند و ما قبل از هر چیزی باید همه آن‌ها را جدا سازیم» (پراپ، ۱۳۸۶: ۵۲). او برای قصه‌های پریان هفت شخصیت کلی قائل است: «قهرمان؛ شاهدخت یا زن نیکو؛ بخشنده یا پیشگو که ابتدا آزمایش‌گر قهرمان است و سپس یار او می‌شود؛ یاوران و دوستان قهرمان؛ فرستنده که قهرمان را به مأموریتی می‌فرستد؛ بدکار و شریر یا دشمن قهرمان؛ قهرمان دروغین یا شیاد که خود را به جای قهرمان معرفی می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۴۵). اگر از این منظر به داستان *ید فی القبر* بنگریم، می‌بینیم که اغلب شخصیت‌های داستان نقش چندانی در اتفاقات آن ندارند و در سراسر داستان بیش از یک یا دو شخصیت مؤثر حضور ندارد. البته این شخصیت‌ها در رابطهٔ تنگاتنگ با طرح و پی‌رنگ داستان قرار می‌گیرند. «واژه پی‌رنگ اساساً معنایی چندلایه و پیچیده دارد زیرا هر عمل و کنشی را در هر یک از نوع‌های ادبی در برمی‌گیرد» (دیپل، ۱۳۹۵: ۹). برخی از این شخصیت‌ها دارای نقش محوری هستند و برخی دیگر نقش چندانی در ساختار و محتوای داستان ندارند و به‌نوعی، سیاهی‌لشکر روایت متن را تشکیل می‌دهند. در داستان *ید فی القبر* بسیاری از شخصیت‌ها تنها برای معرفت‌افزایی نسبت به شخصیت اصلی و یا مواردی از این قبیل به روی صحنه آمده‌اند و نقشی در پی‌رنگ و طرح داستان خود ندارند. چنانچه پیش‌تر اشاره شد، تمام عناصر و خویشکاری‌های ریخت‌شناسی به‌طور کامل در هر داستانی وجود ندارد، ولی می‌توان برخی از کارکردهای مهم آن را در هر قصه‌ای

مشخص کرد که در ادامه بحث، به بررسی خویشکاری‌های موجود در این داستان به ترتیب الگوی پراپ می‌پردازیم.

۱. موقعیت آغازین (α)

منظور از موقعیت آغازین، همان نحوه ورود نویسنده به داستان و شروع قصه است. «هر قصه‌ای معمولاً با یک صحنه آغازین شروع می‌شود مثلاً اعضای خانواده‌ای نام برده می‌شوند یا قهرمان آینده با ذکر نام و موقعیتش معرفی می‌شود. این صحنه با آنکه یک خویشکاری محسوب نمی‌شود، با وجود این یک عنصر ریخت‌شناختی بسیار مهم است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۰). هرچند موقعیت آغازین جزء رویکردها به حساب نمی‌آید، اما مقدمه‌ای برای معرفی قهرمان است و هر داستانی با یک صحنه مخصوص به خود آغاز می‌شود که با یکدیگر تفاوت دارند. در داستان کوتاه *ید فی القبر* می‌توان دو صحنه آغازین را تصور کرد؛ نخست صحنه رویارویی پدر با چهره رنگ‌پریده فرزندش، نبیل و حس خرده‌بینی پدر بر ماجرای پسین این صورت است. سپس تفحص در این ماجرا از طریق پرسش از نبیل و خواهر وی آغاز می‌شود:

«عیونک متعبه...ماذا حدث؟ ألم تنم جیداً اللیله؟» «سمعتُ صوت أختی تسأل والدی: ماذا حدث؟ لاشیء وجه أخیک کالعصفر، إنه لم ینم اللیله حتماً. هل تعرفین متی عاد أمس؟ نعم أعرف لم یعد متأخراً. أنت تکذبین، دائماً تکذبین حینما یتعلق الأمر بنبیل» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۵۹) [چشمانت خسته است، چه اتفاقی افتاده؟ آیا دیشب خوب نخوابیدی؟ صدای خواهرم را شنیدم که از پدر می‌پرسید: چه شده؟ چیزی نیست، رنگ بر رخ برادرت نمانده! گویا دیشب خوب نخوابیده است. آیا می‌دانی چه زمانی برگشت؟ خیلی دیر برنگشت. تو دروغ می‌گویی. پیوسته دربارهٔ موضوعی که به نبیل مربوط باشد دروغ می‌گویی].

صحنه آغازین دوم به داستان ورود نبیل و سهیل به قبرستان مربوط می‌شود. نبیل کیسه و بیل و سهیل چکش کوچکی با خود برداشته‌اند و در مسیری قرار گذاشته‌اند با هم به‌سوی قبرستان حرکت کنند:

«کان سهیل ینتظرنی قرب المنعطف... وکان یبدو مع ضوء آخر الیل شبحاً أسود یرابط فی الرکن کی یخوف طفلا شقیاً» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۳). [سهیل نزدیک دوراهی منتظر من بود. در پرتوی نور کم‌رنگ آخر شب، همچون شبح سیاهی به نظر می‌رسید که در گوشه‌ای پنهان شده است و قصد ترساندن کودک نگون‌بختی را دارد].

نویسنده در آغاز حکایت و پیش از هر چیز به معرفی شخصیت اصلی داستان (نبیل) می‌پردازد و وضعیت جسمی و روحی او را ذکر می‌کند. وی معمولاً با توضیح فضای داستان صحنه آغازین را به وصف درمی‌آورد. فضای حکایت با حال و هوای داستان ارتباط مناسبی دارد؛ به عبارت دیگر، تناسب عمیق و دقیقی میان فضای داستان و موقعیت آغازین آن با اهداف و مقاصد حکایت وجود دارد؛ زیرا همین تناسب و هماهنگی در باورپذیر بودن فعل و انفعالات شخصیت اصلی داستان نقش مهمی را ایفا می‌کند.

یکی دیگر از مسائل مهم در شروع هر داستانی زاویه دید است که از همان صحنه آغازین خود را نشان می‌دهد و غالباً تحت سه عنوان کلی زاویه دید اول شخص، دوم شخص و سوم شخص قابل‌بررسی است. داستان *ید فی القبر* از زاویه دید اول شخص مفرد است که می‌تواند «تأکیدی بر ایجاد حس باورپذیری و صمیمیت میان راوی و مخاطب باشد» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۳۸۸). کنفانی با انتخاب زاویه دید اول شخص توانسته است حکایت کتاب خود را به نحوی بیان کند که برای خوانندگان باورپذیرتر باشد.

۲. غیبت ($\boldsymbol{\beta}$)

اولین کارکرد مد نظر پراپ، غیبت یکی از اعضای خانواده است. به این معنی که قهرمان یا شخصیت اصلی از جایی به جای دیگری برای مقصود یا هدفی برود (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۰). این خویشکاری مصادیقی در داستان دارد و عمده مقاصد شخصیت‌ها امور اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی است. خروج سهیل و نبیل به سمت قبرستان برای سرقت اسکلت بی‌جان را می‌توان شکلی از غیبت به شمار آورد. ترک خانه و کاشانه توسط عضو جوان خانواده، جزء گونه سوم غیبت به شمار می‌رود:

قال نبیل لأبیه: «والآن دعنی أذهب قبل أن تشرق الشمس وتفضحنا... مشینا برهه، ثم انعطفنا فی الشارع الذی یؤدی إلی خارج المدینه» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۳). [نبیل به پدرش گفت: حالا بگذار تا من قبل از طلوع خورشید و رسوا شدنمان به گورستان بروم. کمی راه رفتیم و سپس پیچیدیم به سمت خیابانی که به خارج شهر منتهی می‌شد].

۳. نهی (γ)

امر به‌خوبی‌ها و نهی از بدی‌ها دو اصل پذیرفته شده در میان همهٔ اقوام و ملل مختلف جهان در طول تاریخ زندگی انسان‌ها بوده است؛ زیرا این دو اصل دربردارنده منافع انسان‌ها و منطبق با عقل و فطرت بشرند (نصرالله‌زاده و گرجی، ۱۳۹۶: ۶۱). کارکرد نهی یعنی بازداشتن قهرمان از انجام کاری است. نهی می‌تواند صورت خفیف‌تری مانند خواهش، درخواست، پند و اندرز هم به خود بگیرد. «در قصه معمولاً اول غیبت می‌آید و سپس نهی؛ اما البته توالی رویدادها در عالم واقع، بر عکس این است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۱). همچنین لازم به ذکر است که «صورت‌های مختلف نقض کردن با صورت‌های نهی کردن مطابقت دارد» (همان: ۶۳). شخصیت شریری که وارد داستان می‌شود، می‌تواند هرکسی باشد که سبب مصیبت، خرابکاری، سلب آسایش و... شده باشد. مصادیق این دو خویشکاری در داستان کوتاه کنفانی، پدر و خواهر نبیل‌اند که سعی دارند وی را از مشئوم بودن امری که در پی آن است؛ مطلع و منع کنند. از این رو برای تحذیر وی، در پی استفاده از آیات قرآن، بیان حکم شرعی نبش قبر و همچنین برانگیختن احساسات نبیل برآمده‌اند:

«والدی کان یرتجف وأخذ یصیح: لعن الله الساعه التی أدخلتک فیها الکلیه الطب، ترید أن تسرق جثه؟ یا لص! یا قلیل الدین! یا فاسق! ألم تقرأ ما قال الله.» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۲). [پدرم به خود می‌لرزید و شروع به داد و فریاد کرد: خداوند آن ساعتی را لعنت کند که تو وارد دانشکده پزشکی شدی. می‌خواهی جنازه‌ای را بدزدی؟ ای دزد! ای بی‌دین! ای فاسق! آیا نخوانده‌ای که خداوند چه گفته است].

۴. نقض نهی (δ)

نقض نهی یا سرپیچی به این معنا است که قهرمان ممنوعیت را زیر پا می گـذارد (پـراپ، ۱۳۸۶: ۵۴). اقدام نبیل و سهیل برای سـرقت جسـدی از قبرسـتان بـا مخالفـت شـدید خانواده‌هایشان همراه بود؛ اما آنان به نهی خانواده توجهی نکردند و بر انجام عمل خـود پافشاری داشتند. از این رو شخصیت نبیل و سهیل به‌طور ناخواسـته در جایگـاه شـریر قرار گرفته است. سردرگمی و ناامیدی پدر برای منصرف کردن فرزند، در آنجا که با پسر خود به مشاجره برمی‌خیزد و او را سارق و فاسق می‌نامد، کشمکشی در داسـتان ایجـاد می‌کند:

«کان والدی ما یزال غیر قادر علی أن یدرک الصوره تماماً وبقی واقفاً یردد دون أن یعی: – تسرق قبراً؟ – نعم أسرق قبراً، هیکلاً عظیماً لأی رجل مات منذ عشرین سنه أریـد أن أدرسه. قال الأب: «هل سیسرق کل الطلاب فی کلیه الطب قبور الناس هذا الصـباح؟ لـن تترکوا جثه فی المقابر! قل لی هل سیسرق کل الطلاب قبور النـاس؟ ألقیـت الـرفش فـی الکیس، وفتلته حول معصمی ثم اقتربت منه: – کلا! ثمن الهیکـل العظمـی ۷۵ لیـره. هـل معک ۷۵ لیره؟ لذلک أرید أنا وسهیل أن نسرق. لاتستطیع أن تعطینی ۷۵ لیره، ولأن عمه لایستطیع أن یعطیه ۷۵ لیره» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۳). [پدرم همچنان قـادر بـه درک کامـل موضوع نبود. با تردید ایستاده بود و ناخودآگاه با خود می‌گفت: قبر بدزدی؟ بله قبری را می‌شکافم و اسکلت تنومند هر مردی را که ۲۰ سال از فوتش گذشته باشد، می‌دزدم تـا روی آن مطالعه کنم. پدر گفت: آیا تمام دانشجویان دانشکده پزشکی صبح امروز قبرهای مردم را می‌دزدند؟ آیا جسدی در قبرها باقی خواهد مانـد؟ بـه مـن بگـو کـه آیـا همـه دانشجویان قبرهای مردم را می‌دزدند؟ بیل را در کیسه انداختم و کیسه راه دور مچ دستم پیچیدم. سپس به پدرم نزدیک شدم و گفتم: نه! هرگز! اما هزینه اسکلت تنومند ۷۵ لیـره است. آیا تو ۷۵ لیره را داری؟ به همین خاطر من و سهیل می‌خواهیم دزدی کنـیم؛ زیـرا نه تو می‌توانی ۷۵ لیره را به من بدهی و نه عموی او].

در داستان سخن از نهی نیامده است اما محتوای متن حاکی از نهـیِ نـبش قبـر و دزدی اجساد توسط نبیل و سهیل دارد. وقتی نبیل بیل و کلنگ را به‌منظور نبش قبر برمـی‌دارد و می‌خواهد به سمت قبرستان برود، در حقیقت نقض نهی صورت پذیرفته است. تعجـب

پدر از اقدام جوان برای نبش قبر و سپس پیوستنش به سهیل برای انجام این مهم، نوعی نهی و نقض نهی است.

۵. کمبود یا احساس نیاز

کمبود یا نیاز به این معنا است که قهرمان یا چیزی کم دارد یا بسیار آرزوی به دست آوردن چیزی را دارد. این کمبود به اشکال مختلفی مثل نداشتن نامزد، یا لزوم دستیابی به وسیله‌ای سحرآمیز و غیره نمود پیدا می‌کند (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۱- ۶۲). این کارکرد می‌تواند به دو شکل بروز کند؛ یعنی وابسته به یک عامل خارجی یا وابسته به یک عامل درونی باشد. گاهی نیاز به معنی نداشتن یک چیز است که در حکایت این کتاب، نداشتن سرمایه‌ای برای خرید اسکلت، مهم‌ترین دغدغه قهرمان داستان است. همان‌گونه که از سیاق داستان برمی‌آید، نیاز نبیل و سهیل به خرید اسکلت و عدم تمکن مالی آنان یا خانواده‌هایشان، سبب شده تا دست به سرقت اجساد قبرستان بزنند. با اینکه بابت این کار مذمت شدند، اما پس‌روی نکرده و برای انجام مطالعات خود به این عمل ناشایست مبادرت ورزیدند:

«کنت أتوقع أن یصیح بی قبل أن أخرج فیعطینی الـ ۷۵ لیره، ولکنه بقی واقفا کالمشدوه... ماذا حدث معک؟ هز سهیل رأسه ثم قال: حسب عمی أنی أرید أن أضحک علیه بـ ۷۵ لیره... ولکن حینما أکدت له الأمر قال لی أنه مستعد لأن یدفع تکالیف الأحیاء ولیس ثمن الأموات... ثم قال لی إنی شاب وشجاع فما الذی یمنعنی من سرقه قبر وتوفیر ۷۵ لیره؟ ولکنی کنتُ أحس بأن الکیس أثقل من أن یتحرک، وبأن ذراعی مخدره ومفرغه... وسمعتُ صوت سهیل یهمس لنفسه: ۷۵ لیره! ۷۵ لیره فقط» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۴، ۶۷).

[انتظار داشتم قبل از اینکه خارج بشوم پدرم سرم فریاد بزند و ۷۵ لیره را به من بدهد؛ اما مات و مبهوت ایستاده بود. چی شده؟ سهیل سرش را تکان داد و گفت: به گفته عمویم می‌خواهم با ۷۵ لیره به او بخندم؛ اما وقتی موضوع را مؤکدا به او گفتم، به من گفت حاضر است هزینه زندگان را بپردازد نه بهای مردگان را. سپس به من گفت که من جوان و شجاع هستم، پس چه چیزی مرا از سرقت قبر و تهیه ۷۵ لیره باز می‌دارد؛ اما احساس کردم کیسه آن‌قدر سنگین است که نمی‌توانم حرکت کنم و دستم بی‌حس و

خالی است. صدای سهیل را شنیدم که با خود زمزمه می‌کرد و می‌گفت: ۷۵ لیره، ۷۵ لیره فقط].

در داستان موردبحث، کمبود یا نیاز اصلی، متوجه قهرمان داستان است ولی با این وجود، شخصیت‌های ثانوی دیگری هم به‌نوعی دچار کمبود یا نیاز هستند. حسرتی که قهرمانان داستان می‌خورند و تحت تأثیر شرایط روحی و روانی خاصی از اقدامات خود منفعل می‌شوند، حاکی از احساس یک کمبود مادی و معنوی است که فشار روحی شدیدی را به آن‌ها وارد می‌کند و سبب انجام اقدامات ناخوشایند از سوی آنان می‌شود. از این لحاظ داستان دارای نوعی کمبود از سوی قهرمان است. گاهی آرزوی داشتن یک چیز، نمود بیرونی و عینی یک نیاز و کمبود است مانند نیاز مبرم و شدید نبیل و سهیل به خرید یک اسکلت برای مطالعه در کلاس درس تشریح.

۶. دریافت یا کسب خبر (ε)

در این قسمت ضدقهرمان یا قهرمان داستان و یا شخصیت اصلی خود از موضوعی اطلاعات کسب می‌کند و یا از طریق فرد دیگری به موضوعاتی پی می‌برد که در روند عمل وی تأثیرگذار است؛ چه به شکلی مثبت یا منفی. خویشکاری خبرگیری در این داستان، در بیشتر موارد در قالب پرسش و پاسخ است. نخست پدر نبیل با دیدن پسر جوانش و اقدامات ناخوشایند او، از خود سؤالی می‌پرسد. سپس برای رسیدن به جواب، منتظر پاسخ فرزندش می‌ماند و آنگاه درصدد کسب خبر برمی‌آید. نبیل و سهیل هم درباره گورستان خارج از شهر اطلاعاتی به دست آورده‌اند:

«کانت ثمه مقبره خارج المدینه، مقبره قدیمه ذات قبور واطئه من طین بنی... لم تکن مسوره، ولم یکن فیها عاده، حارس ما... کانت مقبره ذلک الطراز الذی یوجد فی مکان بعید، بلا مبرر، کبقایا معرکه قدیمه بین غرباء جاؤوا من بعید، ثم ماتوا، دون أن یعنی أحد بدفنهم فی مکان ما» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۵). [قبرستانی خارج از شهر است؛ گورستانی قدیمی با قبرهای کم ارتفاع که از خشت قهوه‌ای ساخته شده‌اند. دیوارکشی نداشت و معمولاً نگهبانی هم در آن نیست. قبرستان از آن نوع آرامگاه‌هایی بود که در مکانی دورافتاده قرار داشت؛ ویران، مانند بازمانده‌های نبردی قدیمی بین غریبه‌هایی که از راه دور آمده‌اند، سپس مرده‌اند، بی‌آنکه کسی توجهی به دفن آن‌ها در جایی داشته باشد].

در این حکایت مکالمه‌ای بین دو نفر درباره موقعیت آرامگاه در جریان است و در پایان حکایت هم راوی، با پرسش از قهرمان کسب خبر می‌کند. راوی داستان از همان ابتدا درصدد کسب خبر است. سؤالات او برای کسب خبر از آن‌ها متنوع و متعدد است: در مورد فاصله، طول مسیر و موقعیت قبرستان، درباره افرادی که در آنجا دفن شده‌اند، درباره علت و ورثهٔ مرگ آنان پرسیده شده است. این سؤال و جواب‌ها نقش مهمی در کسب خبر دارد. از ابتدای داستان تا آخر شاهد این شیوه از کسب خبر هستیم. همچنین در این کتاب با صورت وارونه خبرگیری نیز مواجهه‌ایم؛ یعنی قهرمان از شریر (در اینجا: شخصیت راوی) چیزهایی را می‌پرسد که منتهی به کسب اطلاعات از اوست.

۷. همدستی (*ϑ*)

کارکرد همدستی و فریبکاری جزء خویشکاری‌های بخش مقدماتی داستان به شمار می‌رود. همدستی یا همکاری ناخواسته، یعنی قربانی فریب می‌خورد و ناخواسته به دشمن کمک می‌کند؛ به عبارت دیگر «قصه در یکی از این سه جهت بسط می‌یابد و وقوع خویشکاری‌های متناظر آن‌ها زمینه را برای ورود شریر به داستان مهیا می‌کند» (میرهاشمی و سعادتی‌نیا، ۱۳۹۵: ۸۳). با این حال، نمونه‌هایی از همدستی را در داستان *ید فی القبر* می‌بینیم به این معنی که معمولاً راوی، نادانسته در جایگاه شریر قرار می‌گیرد و با تشویق به دزدیدن جسد، سبب شرارت قهرمان می‌شود. گاهی قضیه برعکس است و قربانی ناآگاهانه برای رسیدن به اهدافش به شریر کمک می‌کند، یعنی با او هم‌دست می‌شود. مجموعه کارکردهای پیشین در حکم مقدمه‌ای برای حوادث بعدی داستان است. درواقع «فاجعه یا گره قصه با عمل شرارت آغاز می‌گردد و شکل‌های شرارت فوق‌العاده متنوع و گوناگون است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۹). یکی از رایج‌ترین شیوه‌های شرارت در این کتاب، همان فقر مادی و معنوی است که سبب توجه قهرمان قصه به انجام شرارت می‌شود. نبیل و سهیل برای مطالعات خود در دانشکده پزشکی مأمور به مهیا ساختن اسکلتی قدیمی شده‌اند و پس از عدم موفقیت در تهیه ۷۵ لیره از خانواده خود، بر آن شدند تا با همدستی یکدیگر دست به سرقت از قبرستان بزنند:

«سوف نسرق قبراً! لقد فشلت محاولات التسول! أبوک یبیع هیکله العظمی نفسه بأقل من ۷۵ لیره. أما عمی فیبیعه بفطور واحد. لافائده سوف نسرق قبراً» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۷۴-۷۵). [به‌زودی جسد درون قبری را خواهیم دزدید. تلاش‌ها برای گدایی شکست خورده است. پدرت اسکلت خودش را به کمتر از ۷۵ لیره می‌فروشد؛ اما عموی من، آن را فقط برای یک وعده صبحانه می‌فروشد. هیچ فایده‌ای ندارد. به‌زودی جسدی را سرقت می‌کنیم].

۸. شرارت (*A*)

شرارت به معنای واقعی در این حکایت وجود ندارد، بلکه گاهی شیطنت‌هایی از طرف راوی داستان به چشم می‌خورد که منجر به صدمه دیدن قهرمان می‌شود و از این لحاظ نوعی بدکاری و شرارت ناخواسته در حکایت رخ داده است. ورود سهیل و نبیل به گورستان به‌قصد سرقت یکی از اسکلت‌های موجود در مزار و اقدام به عملی نکوهیده یعنی نبش قبر که با این عمل در پی ناموری خود در دانشگاه و در میان دوستانشان بودند، نمونه‌ای از شرارت در این داستان کوتاه است.

«بینما کان علی أن أکسب سمعتی فی الکلیه حینما یروی سهیل الحادثه غداً، لمست البلاطه بأصابعی، ثم رفعت رأسی لسهیل: - رأیی أننا لن نستطیع زحزحتها...دعنا نثقبها. –ولکننا قد نکسر شیئاً من الهیکل» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۷ و ۶۸). [زمانی که سهیل این داستان را در دانشگاه تعریف می‌کند باید بتوانم خود را خوب جلوه بدهم، با انگشتانم روی تخته‌سنگ را لمس کردم و سپس سرم را به سمت سهیل بلند کردم. نظر من این است که ما نمی‌توانیم آن را تکان دهیم. بیا آن را سوراخ کنیم. اما ممکن است اسکلت بشکنیم].

۹. میانجیگری (*∂*)

این خویشکاری سبب می‌شود که قهرمان داستان وارد قصه شود. دو نوع قهرمان در اینجا به‌طور کلی وجود دارد: «قهرمان جستجوگر که درصدد نجات شخصیت اصلی است و قهرمان قربانی‌شونده که خودش شخصیت اصلی داستان است» (پراپ، ۱۳۸۶: ۸۰). در داستان *ید فی القبر* با قهرمان قربانی‌شونده مواجهه‌ایم و کمتر موردی را می‌یابیم که قهرمان جستجوگر باشد. گذاشتن جسمی سنگین بر روی شانهٔ قهرمان را می‌توانیم

نوعی میانجی‌گری به حساب بیاوریم که البته در این کتاب همیشه این عمل ناموفق بوده است و با شکست صورت می‌پذیرد. زمانی که نبیل و سهیل وارد قبرستان می‌شوند، هر دو بیمناک از رفتاری هستند که در پیش گرفته‌اند؛ اما آنان بر خود واجب می‌دانند که به دلیل عدم وسع مالی، به این کار ناخوشایند مبادرت ورزند. از این رو بی‌محابا با یکدیگر سخن می‌گفتند که هرکدام امکان و یا توان انجام این کار را ندارند، بازگردد؛ اما هیچ‌یک عقب‌نشینی نکردند و برای رسیدن به اهداف خویش مصمم بودند:

«کان الشیء الثقیل مازال فوق کتفی، وکان صدری یهتز بعنف... التفت إلی سهیل کان ینظر أمامه بهدوء: – اسمع یا سهیل، إذا کنت خائفاً... هیا بنا نرجع» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۶). [جسم سنگین هنوز روی شانه‌ام سنگینی می‌کرد. سینه‌ام به‌شدت می‌لرزید. سهیل در حالی که آرام به جلو نگاه می‌کرد، رو به من کرد و گفت: گوش کن سهیل، اگر می‌ترسی، برگردیم].

۱۰. مقابله آغازین (C)

«در داستان‌هایی که قهرمانش اشتیاقی برای آزادی ندارد، این عنصر وجود ندارد» (پراپ، ۱۳۸۶: ۸۴). پس از آنکه نبیل و سهیل با یکدیگر درباره واهمه از نبش قبر سخن راندند و دریافتند که هیچ‌یک قصد انصراف از انجام این کار را ندارد و هر دو برای یافتن اسکلتی قدیمی مصمم هستند، به‌سرعت شروع به کندن قبر متوفیان کردند تا بتوانند پیش از روشنایی روز، کار خود را به پایان برسانند. آن دو در برخورد ابتدایی با مقبره متوفی از اینکه اسکلت را خارج کنند، بسیار می‌ترسیدند و بر سر اینکه چه کسی ابتدا دست خود را دراز کند و جسد را از قبر بیرون بکشد، با هم مشاجره‌ای داشتند:

«ورأیته یلقی بمعوله الصغیر علی الأرض، ثم یخلع سترته بعصبیه ویلتفت إلی: – لاتقف کالأخراق... دعنا نبدأ قبل أن تضیء أکثر» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۷). [و مشاهده کردم که کلنگ کوچکش را بر زمین پرت کرد، با عصبانیت کتش را درآورد، رو به من کرد و گفت: مثل دیوانه‌ها نایست. بیا قبل از اینکه هوا بیشتر روشن بشود، کار را شروع کنیم].

۱۱. حرکت و عزیمت (↑)

منظور از این حرکت، حرکت به‌سوی مقصد نهایی است که با غیبت اولیه فرق دارد؛ زیرا قهرمان خانه را ترک می‌گوید. بارزترین نمونه‌ها در داستان حرکت نبیل و سهیل به‌سوی گورستان است. این حرکت نقش مهمی در داستان دارد و سفری از پیش تعیین‌شده است، نه اتفاقی و ناگهانی. شخصیت‌های اصلی داستان، قصد حرکت به دورترین مقبره شهر را دارند و مشقاتی را در این راه تحمل می‌کنند؛ بدین‌سان که درنهایت ترس و واهمه، مشغول حفاری در گورستان شدند، قبری را برای این منظور مناسب یافتند و پس از ایجاد سوراخی در آن اقدام به خارج کردن جسد کردند:

«لمست البلاطه بأصابعی، ثم رفعت رأسی لسهیل: – رأیی أننا لن نستطیع زحزحتها... دعنا نثقبها. – ولکننا قد نکسر شیئا من الهیکل. – کلا... إنهم یبعدون الصحخه عن الجثه عاده حینما یدفنونها... ألم تر فی عمرک حادثه دفن» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۸). [با انگشتانم روی تخته‌سنگ را لمس کردم، سپس سرم را به سمت سهیل برگرداندم و گفتم: به نظرم ما نمی‌توانیم سنگ را تکان دهیم. بیا آن را سوراخ کنیم. – اما ممکن است قسمتی از اسکلت صدمه ببیند. – نه معمولاً هنگام دفن میت، سنگ لحد را با فاصله روی جسد قرار می‌دهند. آیا در تمام عمرت صحنهٔ دفن میتی را ندیده‌ای].

۱۲. انتقال مکانی (*G*)

رایج‌ترین شیوه در این کارکرد، انتقال سهیل و نبیل به‌سوی آرامستان است و نمونه‌هایی از جابجایی آن دو در حکایت دیده می‌شود. پس از آنکه شخصیت‌های داستان از دریافت وجه ۷۵ لیره از خانواده خویش ناامید گشتند، برای فراهم کردن اسکلت، با یک انتقال مکانی ناگهان از منزل خود به گورستانی در شهر می‌رسند.

۱۳. کشمکش یا مبارزه (*H*)

کشمکش یا مبارزه، به معنای درگیری قهرمان با ضدقهرمان است (پراپ، ۱۳۸۶: ۸۲). مبارزه در این داستان به‌نوعی وجود دارد؛ به این صورت که کشمکش درونی در نفس قهرمان ایجاد شده است ولی در این داستان خبری از جدال و نبرد تن به تن قهرمان و شریر وجود ندارد. این مبارزه درونی هم در فضای باز مانند خیابان، راه، بیابان و... و هم در فضای بسته مانند خانه، دانشگاه، مسجد و... اتفاق می‌افتد. تقریباً همه حکایت کتاب

مصداق این نوع مبارزه درونی میان خیر و شر است. سهیل و نبیل، شخصیت‌های اصلی داستان و تفحص کنندگان اسکلت استخوانی، به دلیل واهمه‌ای که از ورودشان به گورستان دارند، در حین داستان کشمکش‌هایی برای رسیدن به مقصد با یکدیگر داشته‌اند:

«التفت إلی سهیل، کان ینظر أمامه بهدوء: -اسمع یا سهیل، إذا کنت خائفاً... هیا بنا لنرجع. نظر إلی برهه ثم سبقنی صاعدا الارتفاع البسیط باتجاه المقبره وأخذ، وهو یلهث صاعداً، یحدثنی: - أنا خائف؟ إن شئت ارجع أنت... أما أنا فسوف أکمل، ما رأیک، بهذا القبر؟ إنه یبدو متمسکاً، وقدیماً، وکبیراً، ألست تری أنه مناسب» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۶).

[رو به سهیل کردم که به‌آرامی به جلو نگاه می‌کرد. به او گفتم: گوش کن سهیل، اگر می‌ترسی، زود باش برگردیم. لختی به من نگریست. سپس از قبری که در قبرستان ارتفاع کمتری داشت بالا رفت. در حالی که به‌شدت نفس‌نفس می‌زد، شروع به صحبت با من کرد و گفت: من می‌ترسم؟ اگه خواستی تو برگرد؛ اما من ادامه خواهم داد. نظرت در مورد این قبر چیه؟ محکم، قدیمی و بزرگ به نظر می‌رسد، به نظرت مناسب نیست].

۱۴. پیروزی (*I*)

شکست شریر در این حکایت جایی ندارد. در سیاق داستان *ید فی القبر* به‌ندرت می‌توان غلبه بر نگرانی برای ورود به قبرستان و نبش قبر را مشاهده نمود:

«أما أنا فلم أکن أتصور أی تراجع بعد کل ما فعلنا، فقلت بهدوء: - نعم... سوف أمد یدی أنا. رکعت علی رکبتی وأنزلت ذراعی فی الثقب، طوال دقائق عدیده لوحت ذراعی داخل القبر دون أن أمس شیئاً، فنهضت واقفا» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۶۹- ۷۰). [اما من حتی نمی‌توانستم تصور کنم که بعد از این کارهایی که کردم، برگردم. پس با آرامش گفتم: بله من دستم را دراز خواهم کرد. روی زانو نشستم و بازویم را داخل سوراخ قبر کردم. چند دقیقه دستم را در سوراخ گرداندم و چیزی نیافتم. سپس بلند شدم و ایستادم].

۱۵. بازگشت (*K*)

در این داستان، کارکرد بازگشت را از سوی شخصیت‌های اصلی می‌بینیم که به همان مقصد نخست برمی‌گردند. چه، «بازگشت عموماً به همان صورت‌های رسیدن و درآمدن

قهرمان به صحنه قصه تحقق می‌پذیرد» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۱۷). از این رو نبیل و سهیل، پس از تجربهٔ روزی آکنده از ترس و وحشت، در حالی که رنگ بر چهره‌شان نمانده بود و از ترس به خود می‌لرزیدند، بدون دست یافتن به اسکلت قدیمی، درنهایت عصر آن روز به دانشگاه بازگشتند:

«لقد عدنا، سهیل وأنا، إلی الجامعه عصر ذلک الیوم» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۷۲). [من و سهیل عصر همان روز به دانشگاه بازگشتیم].

۱۶. رسوایی (*EX*)

این خویشکاری نیز مصداق بارزی در حکایت دارد که در شخصیت شریر یا قهرمان دروغین داستان، پس از بازگشت از قبرستان به سمت دانشگاه تبلور می‌یابد. نبیل دوره بیماری را پشت سر می‌گذارد. در همین حین سهیل برای اینکه شهامت خود را به رخ دوستانش بکشد، پیوسته صحنه‌هایی از حضور در گورستان و نبش قبر اموات را بازگو می‌کند. همین امر موجب اخراج وی از دانشگاه می‌شود؛ زیرا همه یقین پیدا می‌کنند که او عقل خود را از دست داده است. تمام این پیشامدها بر اثر اشتباه آن دو نفر رخ داده بود. چه، آنان زمین بایر یک کشاورز را که برای ذخیره گندم به شکل حفره‌ای درآمده بود، با مقبره مردگان اشتباه گرفته بودند:

«وهکذا وجدت الجامعه نفسها مضطره إلی طرده من کلیه الطب بعد أن یئست من إصلاح سلوکه، وبدأ للجمیع أن سهیلاً قد جن» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۷۲– ۷۳). [دانشگاه پس از آنکه نتوانست تغییری در رفتار سهیل ایجاد کند، مجبور به اخراج او از دانشکده پزشکی شد؛ زیرا بر همگان محرز شده بود که او دیوانه شده است].

۱۷. تغییر شکل (*T*)

تغییر شکل در داستان *ید فی القبر* به این صورت است که قهرمان اصلی از ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ پزشکی محروم می‌شود و سرنوشت دیگری می‌یابد. پس از آنکه سهیل از دانشکده پزشکی اخراج شد، نبیل نیز نتوانست در آنجا بماند و برای ادامهٔ تحصیل به دانشکده حقوق رفت:

«أما أنا فلقد انتقلت إلی کلیه الحقوق بعد أن عجزت عن مشاهده أبی هیکل عظمی» (کنفانی، ۲۰۱۵: ۷۳). [اما من پس از آنکه نتوانستم دیگر هیچ اسکلت استخوانی را ببینم، به دانشکده حقوق منتقل شدم].

نتیجه‌گیری

در بررسی داستان کوتاه *ید فی القبر* از غسان کنفانی، داستان‌پرداز پرآوازه و خوش‌نام فلسطینی، از منظر نظریهٔ ریخت‌شناسانهٔ پراپ دریافتیم که نقاط مشترکی میان داستان و ساختار ریخت‌شناسی پراپ مشاهده می‌شود. از این رو پاسخ به دو پرسش پژوهش به شرح ذیل ارائه می‌شود:

دربارهٔ میزان و چگونگی کارکرد شخصیت از منظر پراپ، می‌توان گفت اگرچه این داستان از حیث ساخت روایی، کارکرد شخصیت‌ها و برخی ویژگی‌های صوری به ساختار قصه‌های پریان شباهت دارد، اما خویشکاری‌های موجود در این اثر بسیار محدود است. چندان‌که از مجموع ۳۱ رویکرد معرفی شده توسط پراپ در قصه‌های پریان روسی، تنها ۱۶ رویکرد در این داستان موردمطالعه یافت می‌شود که تا حدودی توالی آنان، به یکدیگر شباهت دارد. البته باید گفت که ترتیبِ اغلب این کارکردها، مطابق با کارکردهای مدنظر پراپ ارائه نشده و گاه یک کارکرد در داستان، متقدم و گاه متأخر بر دیگر کارکردها تجلی یافته است. در هر حال از خویشکاری‌هایی که مصادیق متعددی در این داستان دارند، می‌توان به مواردی مانند نهی و نقض نهی، کسب خبر و خبردهی، احساس نیاز و تغییر شکل اشاره کرد که نمود بیشتری در داستان دارند؛ اما خویشکاری‌هایی چون غیبت، انتقال مکانی، انجام کار دشوار جلوه کمتری در داستان یافته‌اند. کارکردهای دیگر نظریهٔ پراپ نیز به ندرت در داستان مشاهده می‌شود و یا بروز بسیار اندکی دارد و به‌تدریج رنگ می‌بازند. به‌عنوان مثال خویشکاری‌هایی چون پیروزی بر رقیب، پیگیری و تعقیب، ورود به‌طور ناشناس، ادعاهای بی‌پایه، مجازات شریر، داغ گذاشتن، التیام مصیبت و عروسی کارکردهایی هستند که مصادیقی در داستان ندارند. گذشته از این داستان *ید فی القبر* با قصه‌های پریان پراپ متفاوت است؛ زیرا قهرمان در پایان قصهٔ پریان، در نتیجهٔ تلاش برای انجام کاری دشوار، ازدواج می‌کند؛ اما

قهرمانان داستان *ید فی القبر* نه‌تنها ازدواج نمی‌کنند بلکه بـه سـبب اخـتلالات روحـی و رفتاری خود یا از ادامهٔ تحصیل وامی‌مانند و یا مجبور بـه تغییـر رشـتهٔ تحصـیلی خـود می‌شوند.

درباره توالی کارکردها باید گفت که ساختمان داسـتان تقریبـاً بـه یـک ترتیـب اسـت و اختلافات بسیار اندک و کم‌اهمیتی در پی‌رنگ و ساختار آن مشاهده مـی‌شـود. پـیش و بیش از هر چیز کمبود یا احساس نیاز برای راوی اهمیـت دارد. پـس از آن در جریـان خبر و کسب خبر قرار می‌گیرد. برخی حواشی آورده شده در خلال متن، تـأثیر چنـدانی در توالی حکایت ندارد. طرح کلی داستان در همه‌جا شبیه یکـدیگر اسـت؛ بنـابراین بـا توجه به نتایج به دست آمده از تحلیل داستان *ید فی القبـر* بـر اسـاس رویکـرد پـراپ، می‌توان سیر داستانی آن را به‌طور خلاصه چنین بیان نمود که داستان با صحنه آغـازین، شروع می‌شود و سپس با ترک خانه توسط سهیل و نبیل، نهی خانواده از تصمیم ناپسـند آنان، عدم پذیرش نهی خـانواده توسـط سـهیل و نبیـل، جمـع‌آوری اطلاعـات دربـارهٔ گورستان و همدستی برای انجام تصمیمشان ادامه می‌یابد. آنگاه پـس از عـدم دسـتیابی شخصیت‌های اصلی به اسکلت مرده، با بازگشت نبیل و سهیل به دانشگاه، گسـتاخی آن دو در قبال اقدامات انجام شده و نقل ماجرا برای دوستان خـود، ادامـه مـی‌یابـد. پایـان داستان *ید فی القبر* درنهایت به تغییر رشتهٔ نبیل، اخراج سهیل از دانشکده پزشـکی، پـی بردن به حقیقت ماجرا، یعنی بایر بودن زمین و نبودن مقبره‌ای در آنجا می‌انجامد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۹۳)، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۲)، پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.
- برتنس، هانس (۱۳۹۱)، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ سوم، تهران: نشر ماهی.
- برگر، آرتور آسا (۱۳۸۰)، روایت در فرهنگ عامیانه رسانه و زندگی روزمره، ترجمهٔ محمدرضا لیراوي، تهران: سروش.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۸٦)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.
- داد، سیما (۱۳۹۰)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات مروارید.
- دیپل، الیزابت (۱۳۹۵)، پی‌رنگ، ترجمه مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- رید، یان (۱۳۹٤)، داستان کوتاه، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران: انتشارات فردوس.
- کنفانی، غسان (۲۰۱۵)، القمیص المسروق وقصص أخری، قبرس: منشورات الرمال
- گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۹۱)، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰)، فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مستور، مصطفی (۱۳۹۰)، مبانی داستان کوتاه، تهران: نشر مرکز
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۰)، عناصر داستان، چاپ هفتم، تهران: انتشارات سخن.
- میرهاشمی، سیدمرتضی و زهرا سعادتی‌نیا (۱۳۹۵)، «ریخت‌شناسی افسانه ماهان مصری بر اساس نظریه ولادیمیر پراپ»، *متن‌پژوهی ادبی*، سال ۲۰، شماره ۷۰، صص ۷۳- ۸۹.
- نصرالله‌زاده، محمد جواد و حسینعلی احمدی گرجی (۱۳۹۶)، «الگوی راهبردی اداره امور امر به معروف و نهی از منکر»، *مطالعات مدیریت راهبردی دفاع ملی*، دوره ۱، شماره ٤، صص ٦۱- ۸٦.