بسم الله الرحمن الرحيم

دانشگاه کردستان

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

گروه زبان و ادبیات فارسی

عنوان:

بررسی ساختاری آثار شهریار مندنی پور

پژوهشگر:

گلاله مرادی

استاد راهنما:

دکتر تیمور مالمیر

استاد مشاور:

دکتر نجم الدین جباری

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی

بهمن ماه ۱۳۹۰

کلیه حقوق مادی و معنوی مترتب بر نتایـج مطالعات،

ابتکارات و نوآوری های ناشی از تحقیق موضوع

این پایان‌نامه (رسـاله) متعلق به دانشـگاه کردستان است.

تعهد نامه

اینجانب گلاله مرادی دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان وادبیات فارسی دانشگاه کردستان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی گروه زبان و ادبیات فارسی، تعهد می نمایم که محتوای این پایان نامه نتیجه تلاش و تحقیقات خود بوده و از جایی کپی برداری نشده و به پایان رسانیدن آن نتیجه تلاش و مطالعات مستمر اینجانب و راهنمایی و مشاوره اساتید بوده است.

با تقدیم احترام

گلاله مرادی

۱۳۹۰ / ۱۱ / ۵

دانشگاه کردستان

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

گروه زبان و ادبیات فارسی

پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی

عنوان:

بررسی ساختاری آثار شهریار مندنی پور

پژوهشگر:

گلاله مرادی

در تاریخ ۵/ ۱۱ / ۱۳۹۰ توسط کمیته تخصصی وهیات داوران زیر مورد بررسی قرار گرفت و با نمره ..... و درجه ..... به تصویب رسید.

هیات داوران	نام و نام خانوادگی	مرتبه علمی	امضاء
۱ـ استاد راهنما	دکتر تیمور مالمیر	استاد	
۲ـ استاد مشاور	دکتر نجم الدین جباری	استادیار	
۳ـ استاد داور خارجی	دکتر علیرضا حاجیان نژاد	دانشیار	
۴ـ استاد داور داخلی	دکتر پارسا یعقوبی	استادیار	

مهر و امضاء گروه

مهر و امضاء معاون آموزشی و تحصیلات تکمیلی دانشکده

تقدیم به

مادرم، آرزویی که خاک شد

و پدرم که نخستین چراغ دانش را در دلم افروخت

و همراه همیشه لحظه هایم، همسرم

تقدیر و تشکر

نه پاس ادب و نه از روی وظیفه که تنها از سوی دل خود را مرهون درس های علمی و اخلاقی کسانی میدانم که بودن در کنارشان شوق به تحصیل و عشق به تحقیق را در وجودم برمی انگیزد:

استاد فرزانه دکتر تیمور مالمیر که با سعه صدر و رویی گشاده در طول تحصیل و انجام پایان نامه مرا از راهنمایی های بی دریغ خود بهره مند نمودند.

استاد گرانقدر و معلم اخلاق دکتر نجم الدین جباری به پاس قبول زحمت مشاوره این پایان نامه

از استادان ارجمند آقایان دکتر پارسا یعقوبی و دکتر علیرضا حاجیان نژاد که با داوری عالمانه و نقد حکیمانه پنجره هایی به سوی نیک نوشتن برایم گشودند.

و

با سپاس از همسفر زندگی ام به پاس تلاش ها، راهنمایی ها، حمایت ها و تشویق هایش

چکیده

امروزه ساختارگرایی از شیوه‌های رایج در بررسی متون ادبی است. منتقدین با استفاده از این شیوه، متون را به عناصر سازنده‌ی آن تجزیه می کنند. به عبارت دیگر، آن ها معنای ظاهری اثر را کنار می‌زنند تا به معنای واقعی و ژرف‌ساخت اثر دست یابند. در این پژوهش با استفاده از آراء نظریه پردازان ساختارگرا همچون: بارت، برمون و تودوروف، سه مجموعه داستان کوتاه مندنی پور: آبی ماورای بحار، ماه نیمروز و شرق بنفشه‌ی بررسی شده و سادگی و دشواری روایت، نوع راوی و ژرف ساخت داستان ها، مشخص شده است.

شهریار مندنی‌پور از نویسندگان نسل سوم داستان‌نویسی ایران است. او با تکیه بر عنصر زبان و شگردهای جدید داستان نویسی، آثار درخورتوجهی در ژانرهای رمان و داستان کوتاه، آفریده‌است.

عمده ترین ژرف‌ساخت داستان‌های مندنی پور، شامل مضامینی چون مرگ و زندگی، عشق و نفرت، جنگ و تبعات آن و روابط ناسالم بین انسان ها و... می شود.

کلید واژه‌ها: ساختارگرایی، داستان کوتاه، روایت، ژرف‌ساخت، شهریار مندنی پور

فهرست مطالب

فصل اول: کلیات پژوهش

۱-۱- مقدمه ۲

۱-۲- پیشینه ی پژوهش ۴

۱-۲-۱- ساختارگرایی ۵

۱-۲-۲- معرفی و بررسی نقدهای آثار شهریار مندنی‌پور ۱۳

۱-۳- اهداف تحقیق ۱۷

۱-۴- سؤال های پژوهش ۱۷

۱-۵- روش کار ۱۷

فصل دوم: تحلیل ساختار روایت

۲-۱- مجموعه داستان «آبی ماورای بحار» ۱۹

۲-۱-۱- چکاوک آسمان خراش (بازنویسی) حلزون شکن عدن ۱۹

۲-۱-۱- ۱- تحلیل ساختار روایت ۲۳

۲-۱-۱- ۲- تحلیل ژرف ساخت ۲۴

۲-۱-۲- صنوبر و زن خفته ۲۵

۲-۱-۲-۱- تحلیل ساختار روایت ۳۰

۲-۱-۲-۲- تحلیل ژرف ساخت ۳۱

۲-۱-۳- شرح افقی جدول ۳۱

۲-۱-۳-۱-تحلیل ساختار روایت ۳۵

۲-۱-۳-۲- تحلیل ژرف ساخت ۳۶

۲-۱-۴- آوای نیم شب چکه‌ها ۳۹

۲-۱-۴-۱- تحلیل ساختار روایت ۴۳

۲-۱-۴-۲- تحلیل ژرف ساخت ۴۳

۲-۱-۵- میعادگاه مرغ قصاب ۴۵

۲-۱-۵-۱- تحلیل ساختار روایت ۴۶

۲-۱-۵-۲- تحلیل ژرف ساخت ۴۷

۲-۱-۶- ارباب کلمات ۴۹
۲-۱-۶-۱- تحلیل ساختار روایت ۵۱
۲-۱-۶-۲- تحلیل ژرف ساخت ۵۱
۲-۱-۷- سنگ غلتان خیابان غربی ۵۳
۲-۱-۷-۱- تحلیل ساختار روایت ۵۴
۲-۱-۷-۲- تحلیل ژرف ساخت ۵۵
۲-۱-۸- چوپان برج‌ها ۵۵
۲-۱-۸-۱- تحلیل ساختار روایت ۵۸
۲-۱-۸-۲- تحلیل ژرف ساخت ۵۹
۲-۱-۹- آبچلیکها ۵۹
۲-۱-۹-۱- تحلیل ساختار روایت ۶۲
۲-۱-۹-۲- تحلیل ژرف ساخت ۶۳
۲-۱-۱۰- تعلیق ناباوری ۶۴
۲-۱-۱۰-۱- تحلیل ساختار روایت ۶۷
۲-۱-۱۰-۲- تحلیل ژرف ساخت ۶۸
۲-۱-۱۱- پوست متروک مار ۶۹
۲-۱-۱۱-۱- تحلیل ساختار روایت ۷۳
۲-۱-۱۱-۲- تحلیل ژرف ساخت ۷۳
۲-۲- مجموعه داستان «ماه نیمروز» ۷۴
۲-۲-۱- «رنگ آتش نیمروزی» ۷۴
۲-۲-۱-۱- تحلیل ساختار روایت ۷۹
۲-۲-۱-۲- تحلیل ژرف ساخت ۷۹
۲-۲-۲- ماه نیمروز ۸۰
۲-۲-۲-۱- تحلیل ساختار روایت ۸۴
۲-۲-۲-۲- تحلیل ژرف ساخت ۸۴
۲-۲-۳- مه جنگل‌های بلوط ۸۷
۲-۲-۳-۱- تحلیل ساختار روایت ۹۱
۲-۲-۳-۲- تحلیل ژرف ساخت ۹۱
۲-۲-۴- اگر تابوت نداشته باشد ۹۲
۲-۲-۴-۱- تحلیل ساختار روایت ۹۵

۲-۴-۲-۱- تحلیل ژرف ساخت ۹۵
۲-۲-۵- آهوی کور «در دشت چگونه دوذا» ۹۶
۲-۲-۵-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۰۱
۲-۲-۵-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۰۱
۲-۲-۶- آتش و رس ۱۰۳
۲-۲-۶-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۰۵
۲-۲-۶-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۰۵
۲-۲-۷- جایی، دره‌ای... ..... ۱۰۶
۲-۲-۷-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۰۷
۲-۲-۷-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۰۸
۲-۲-۸- دریای آرامش ۱۰۹
۲-۲-۸-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۱۱
۲-۲-۸-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۱۲
۲-۳- مجموعه داستان «شرق بنفشه» ۱۱۲
۲-۳-۱- شرق بنفشه ۱۱۲
۲-۳-۱-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۱۸
۲-۳-۱-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۱۸
۲-۳-۲- شام سرو و آتش ۱۲۰
۲-۳-۲-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۲۳
۲-۳-۲-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۲۴
۲-۳-۳- آیلار ۱۲۴
۲-۳-۳-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۳۳
۲-۳-۳-۲- تحلیل ژرف داستان ۱۳۴
۲-۳-۴- سالومه ۱۳۴
۲-۳-۴-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۳۹
۲-۳-۴-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۴۰
۲-۳-۵- ناربانو ۱۴۱
۲-۳-۵-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۴۵
۲-۳-۵-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۴۵
۲-۳-۶- مهمان (انسیه) ۱۴۷

۲-۳-۶-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۵۰
۲-۳-۶-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۵۱
۲-۳-۷- کهن دژ ۱۵۲
۲-۳-۷-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۵۴
۲-۳-۷-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۵۴
۲-۳-۸- هزارویک شب ۱۵۵
۲-۳-۸-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۵۹
۲-۳-۸-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۵۹
۲-۳-۹- باز رو به رود ۱۶۰
۲-۳-۹-۱- تحلیل ساختار روایت ۱۶۳
۲-۳-۹-۲- تحلیل ژرف ساخت ۱۶۴
۳-۱- روایت ۱۶۶

فصل سوم: نتیجه گیری

۳-۱-۱- نوع روایت داستانها از لحاظ سادگی و دشواری ۱۶۶
۳-۱-۲- روایت از نظر بسامد ۱۶۷
۳-۱-۳- روایت و راوی ۱۶۷
۳-۱-۴- روایت از نظر علت ابهام ۱۶۷
۳-۲- ژرف ساخت ها ۱۶۸
کتابنـامه ۱۶۹
چکیده انگلیسی ۱۷۲

فصل اول:

کلیات پژوهش

۱-۱- مقدمه

داستان کوتاه، روایت نسبتاً کوتاهی است که در آن خلاقیت نقش برجسته‌ای دارد و خود این قالب داستانی از قابلیت‌ها و شایستگی‌های بی‌پایانی برخورداراست. داستان کوتاه یکی از انواع ادبی است که در قرن نوزده و در غرب شکل گرفت و اولین کسی که به صورت جدی به آن پرداخت ادگار آلن پو بود (شمیسا،۱۳۸۳:۱۹۶).

افسانه و حکایت منظوم و منثور در ادبیات ایران سابقه‌ای پرمایه دارد؛ اما از عمر داستان‌نویسی به شیوه جدید در ایران، بیشتر از یک قرن نمی‌گذرد. در واقع این نوع ادبی پس از انقلاب مشروطه و رخنه فرهنگ غرب، وارد ادبیات فارسی شد.

حسن میرعابدینی، ادبیات داستانی ایران را از دوران مشروطه (۱۲۷۰ ه.ش) تا دهه‌ی هفتاد (۱۳۷۰، ه.ش) مورد بررسی قرار داده و آن را بر مبنای مهم‌ترین وقایع تاریخی به پنج دوره تقسیم کرده‌است:

۱- از نخستین تلاش‌ها (حدود ۱۲۷۴ تا ۱۳۲۰)

۲- از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲

۳- از ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰

۴- از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷

۵- از ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۰ (میرعابدینی،۱۰: ۱۳۸۷).

برای بررسی سبک نویسندگان این دوره‌ها سه نسل در نظر گرفته‌اند؛ نسل اول: نویسندگان سال‌های ۱۳۰۰ تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را در برمی‌گیرد. از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا انقلاب بهمن ۵۷، نویسندگان نسل دوم قرار دارند و انقلاب ۵۷ نیز سومین مقطع تاریخی برای تمایز نویسندگان نسل دوم از نسل سوم است (حلاج زاده، ۱۳۸۹:۲۵).

نسل اول با جمالزاده شروع می‌شود و نسل دوم با ابراهیم گلستان. نسل سوم داستان نویسان دو گروه هستند؛ گروه اول کسانی هستند که آثارشان قبل از انقلاب چاپ شده، از مشهورترین چهره‌های آن می‌توان از کسانی چون: جعفر مدرس صادقی، امیرحسن چهل تن، محمد محمدعلی، شهرنوش پارسی پور و غزاله علی‌زاده نام برد. اما گروه دوم نسل سوم کسانی هستند که آثارشان بعد از انقلاب ۵۷ چاپ شده، کسانی که بحران‌های ناشی از انقلاب و جنگ را تجربه کرده‌اند. درویشیان در مورد نویسندگان دهه‌ی هفتاد می‌گوید: «در دهه‌ی هفتاد، نسلی که انقلاب و جنگ را تجربه کرده بود، دست به بازسازی تفکر و اندیشه‌ی خود زد. نویسندگان جوان با پس‌زمینه‌های فرهنگی و تجربه‌های گوناگون که طی سال‌های پس از انقلاب به دست آورده بودند، به آفرینش ادبی پرداختند و در تلاش خود برای دسترسی

به رمز بیان واقعیت افزودند. از این جهت وقایع و مسائل اجتماعی و روانی با ادبیات، همراه و همسو شدند» (درویشیان و خندان، ۱۷،۱۳۸۰). درنتیجه‌ی این تغییر و تحولات اجتماعی و روانی در فضای زندگی و فکری نویسندگان این دوره، داستان کوتاه نیز که دستاورد ذهن و اندیشه آنان است دچار تحولاتی چشمگیر می‌شود. «نویسنده‌ی این دوره با دید و نگاه نو با مضامین روبرو می‌شود. در تفسیر شخصیت‌هایی کابوس زده، آسیمه‌سر و پریشیده، فضای هول‌انگیز و وهم‌آلود، عشق‌های نافرجام و سرخوردگی‌های ناشی از آن، مهاجرت و غم غربت (نوستالژی)، زندگی تراژیک در حکومت‌های توتالیتر و زندگی کسالت‌بار زنان، به تجربه‌های تازه‌ای رسیده است» (همان:۲۱).

شهریار مندنی‌پور از نویسندگان نسل سوم است که با آثاری چون: رمان دل دلدادگی و مجموعه داستان‌های: هشتمین روز زمین، مومیا و عسل، سایه‌های غار، شرق بنفشه، آبی ماورای بحار، ماه نیمروز و... توانسته است که موقعیت خود را به عنوان نویسنده‌ای موفق تثبیت کند.

در آثار مندنی‌پور زبان و شیوه‌ی اجرای آن در وهله‌ی نخست جلب نظر می‌کند. او در مسیر خلق آثارش به یک تشخیص زبانی دست یافته است. مندنی‌پور به پردازش و پالایش زبان داستانی‌اش توجه بسیاری را معطوف می‌گرداند، که با توجه به ذهنیت‌ها و دیدگاه‌هایی که در پیش بردن داستان‌هایش دارد، زبان ویژه‌ی او کمک شایانی به فضاسازی و ساختار داستان‌ها می‌کند. شاید این نوع نوشتن، به ظاهر نوشته‌های او را صاحب پیچیدگی می‌کند اما در مقابل، تأثیرات ذهنی را در خواننده افزایش می‌دهد و او را به اندیشیدن تشویق می‌کند. خود نویسنده در مورد زبان می‌گوید: «زبان، هدف نگارش است. پس وسیله‌ای برای داستان‌نویسی نیست و نویسنده باید بتواند طیفی از زبان‌های مختلف را خلق کند» (گفتگویی با شهریار مندنی‌پور، ۱۳۸۲).

نگاه مندنی‌پور به دنیای پیرامونش به هیچ وجه نگاهی داستانی نیست. او دغدغه‌ی مشکلات جهان پیرامونش را دارد و نگران اتفاقاتی است که مختصات جهان را تغییر داده است. او به دنبال حل معادلات نیک و شر زندگی در دنیای داستانی است. وقتی نویسنده درگیر این مسئله می‌شود، نمی‌تواند آن‌طور که شایسته است به خلق شگردهای داستانی بیندیشد و جور این ضعف را نثر داستان‌هایش می‌کشد. وسواس او در لطافت نثر پوششی بر این ضعف است.

با بررسی سه مجموعه داستان شرق بنفشه، ماه نیمروز و آبی ماورای بحار می‌توان گفت مهم‌ترین مضامینی که در این داستان‌ها وجود دارد، عبارتند از:

۱- عشق و نفرت

۲- مرگ و زندگی

۳- جنگ و تبعات آن

۴- مسائل سیاسی و اجتماعی گذشته و روز

۵- عدم صداقت و راستی در روابط میان انسان‌ها

۶- توجه و بازگشت انسان به خوی وحشی اش

۷- کابوس و جنون

این مضامین با شگردهای متفاوتی عرضه می‌شوند؛ عشق که تم اصلی داستان‌های اوست در نوع شرقی‌اش محکوم به فراق است و در نوع غربی‌اش نیز مرگ شیرازه‌ی عشق را از هم می‌پاشد. انسان‌های مجنون و روان‌پریش شخصیت بسیاری از داستان‌های او هستند. واقعیت و خیال در داستان‌های او به هم درمی‌آمیزند. صدای ذهنی شخصیت‌ها بلندتر از گفتگوها به گوش می‌رسد.

مرگ نیز همچون عشق در همه‌ی داستان‌های مندنی‌پور ساری و جاری است. مسائل سیاسی گذشته و روز همچون کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، انقلاب بهمن ۱۳۵۷، جنگ و تبعات آن، احزاب و جنبش‌های دانشجویی، حادثه ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ و... نیز موضوع داستان‌های او را تشکیل می‌دهند.

۱-۲- پیشینه‌ی پژوهش

۱-۲-۱- ساختارگرایی

ساختارگرایی شیوه‌ای فکری است در جستجوی اجزا و عناصر اصلی تشکیل دهنده‌ی هر اثر یا هر جسم. ساختارگرایی، که در ۱۹۶۰ به اوج شکوفایی خود رسید، رهیافتی به تحلیل ادبی است که ریشه در زبان‌شناسی ساختارگرایانه‌ی علم زبان دارد. برای فهم ساختارگرایی، باید ریشه‌های تاریخی آن را در نوشته‌ها و نظریات زبان‌شناسانه‌ی فردنیان‌دو سوسور، استاد و زبان‌شناس سویسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم جستجوکرد. مطالعات علمی وی در خصوص زبان، شالوده و رهیافت ویژه‌ی ساختارگرایی به تحلیل ادبی محسوب می‌گردد. کتاب وی با عنوان دوره‌ی زبان‌شناسی همگانی، که مجموعه‌ای است از یادداشت‌های برداشته شده از درس‌گفتارهای وی طی سال‌های ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۱ که پس از مرگش توسط دانشجویان او منتشر شد، از جمله آثار دورانساز زبان‌شناسی نوین محسوب می‌شود و شالوده‌ی بخش عمده‌ای از نظریه‌ی ادبی و نقد عملی در قرن بیستم را تشکیل می‌دهد (برسلر، ۱۳۸۶:۱۳۰-۱۲۶). ساختارگرایان، واژگان، نظریه و روش‌های زبان‌شناسانه‌ی خود را از سوسور وام گرفتند.

در همه‌ی روش‌های گوناگون نقد ساختارگرایانه، بر شکل و ساختار متن تأکید می‌شود، نه بر محتوای واقعی آن. به عبارت دیگر، ساختارگرایان بیش از خود متون به آن نظام علاقه‌مندند که شالوده‌ی متون را

تشکیل می‌دهد. توجه آنان عمدتاً معطوف به این است که متون چگونه معنا می‌دهند، نه این که متون چه معنایی می‌دهند (همان:۱۳۷).

یکی از عرصه‌های تحلیل ادبی ساختارگرا، عرصه‌ی روایت شناسی است که با انواع روایت‌ها سروکار دارد. اصطلاح روایت شناسی را تزوتان تودوروف در کتاب بوطیقای خود پیشنهاد کرد.

روایت‌شناسی به تحقیق و بررسی در زمینه تحلیل روایت و به ویژه اشکال روایت، انواع راوی، استنباط قواعد داخلی انواع ادبی و استخراج نظم حاکم بر آن‌ها و ساختارهایشان می‌پردازد و به دنبال شناخت سبک، ساخت و دلالت‌ها در متون روایی است (پروینی و ناظمیان ۱۸۵:۱۳۸۷). از آنجا که عرصه‌ی روایت از یک سو به اسطوره می‌رسد که کوتاه، ساده، همگانی و شفاهی است و از سوی دیگر به رمان که پیچیده، طولانی و مکتوب است، عرصه‌ای بسیار عالی برای مطالعات ساختارگرایانه به شمار می‌رود (اسکولز،۹۱:۱۳۸۳).

تحلیل ساختاری بر آثار روایی یکی از شگفت‌ترین دستاوردهای نقد ادبی معاصر است. امروزه نقدهای فراوانی را می‌توان یافت که بر کارکردهای ساختاری استوارند و پژوهش‌های ساختاری در باب روایت پیشرفت و کارایی بسیاری داشته است. برای آشنایی بیشتر با ساختارگرایی و روایت شناسی و چگونگی اعمال آن بر داستان‌ها، آراء و نظریات چند تن از تأثیرگذارترین منتقدین ساختارگرا آورده می‌شود.

الف) ولادیمیر پراپ

پراپ در آوریل ۱۸۹۵ در شهر سن پطرزبورگ به دنیا آمد و در سال ۱۹۳۲ عضو هیئت علمی دانشگاه لنین‌گراد شد. او با آگاهی از نظریات فرمالسیت‌ها، دست به تحقیقی ساختارگرایانه از قصه‌های عامیانه زد و آن را تحت عنوان «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» در سال ۱۹۲۸ چاپ کرد (شایگانفر،۸۳:۱۳۸۰). این کتاب در اتحاد شوروی تقریباً نادیده انگاشته شد، اما در غرب خیلی زود و به ویژه با مقدمه‌ای که لوی اشترواس بر آن نوشت توجه بسیاری از پژوهشگران غربی به این اثر جلب شد (اخلاقی،۵۵:۱۳۷۷).

پراپ صد قصه‌ی عامیانه روسی را از یک نوع معین که به قصه‌های پریان مشهور است انتخاب کرد. خود او در این مورد می‌نویسد: «ما اجزای سازای قصه‌های پریان را به روش‌های خاصی جدا می‌سازیم و سپس به مقایسه‌ی قصه‌ها برحسب سازه‌های آن‌ها می‌پردازیم. نتیجه‌ی این کار، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان خواهد بود» (پراپ، ۲۰:۱۳۶۸). پراپ دریافته بود که اگر بسیاری از قصه‌های عامیانه و پریان روسی به دقت بررسی شود، عملاً یک داستان بنیادین و مشابه در تمام آن‌ها یافته خواهد شد او کوشید تا نشان دهد چگونه صد قصه‌ی مورد بررسی‌اش در واقع اشکال مختلف یک طرح اولیه‌ی بنیادین هستند. پراپ با بررسی مجموعه‌ای از صد حکایت با ترکیب‌بندی مشابه، ساختار یک «شاه حکایت» را بیرون کشید

(اسکولز،۱۰۲:۱۳۸۳). پراپ در بررسی ریخت‌شناسانه‌ی خود فقط قصه‌های جادویی روسی را در نظر داشت، ولی نتایج حاصل از بررسی‌های او را می‌توان به قصه‌های سایر ملل تعمیم داد. پراپ پس از مقایسه و بررسی‌های خود به تعداد محدود سی و یک نقش ویژه یا کارکرد می‌رسد. سپس نتیجه می‌گیرد که این سی و یک کارکرد یا نقش ویژه، در واقع فقط بین هفت شخصیت مشخص تقسیم می‌شود:

۱. قهرمان، دلاوری که جستجوگر است، گاه قربانی توطئه‌ها می‌شود، اما معمولاً پیروز است.

۲. شاه دخت و در مواردی زنی نیکوکار، و به هر رو زنی که قهرمان در جستجوی او است.

۳. بخشنده یا پیشگو، که نخست آزمایشگر قهرمان است و سپس یاور او می‌شود.

۴. یاوران و دوستان قهرمان.

۵. فرستنده که قهرمان را به مأموریتی می‌فرستد.

۶. بدکار و شریر که دشمن قهرمان است.

۷. قهرمان دروغین یا شیاد، که خود را به جای قهرمان معرفی می‌کند (احمدی،۱۴۵:۱۳۸۶).

پراپ سپس چهار قانون کلی و قطعی درباره نقش ویژه ها به دست آورد:

۱. عناصر ثابت و دائمی حکایت را نقش ویژه‌های شخصیت‌ها تشکیل می‌دهند.

۲. شماره نقش ویژه ها در این حکایت‌ها محدود است.

۳. جایگزینی و توالی نقش ویژه ها همواره یکسان است.

۴. تمامی حکایت‌ها از دیدگاه ساختاری یک گونه هستند و می‌توان آن گونه‌ی نهایی را کشف کرد (روحانی و عنایتی قادیکلایی،۱۰۸:۱۳۹۰).

بابک احمدی در مورد قانون چهارم پراپ می‌گوید: «بنا به اصل چهارمی که پروپ طرح کرده‌است، تمامی حکایت‌های فولکلوریک روسی در واقع از یک حکایت نهایی یا بهتر بگوییم از یک ساختار نهایی روایت تشکیل شده‌اند» (احمدی، ۱۴۶:۱۳۸۶).

روش پراپ، تجربی و استنتاجی است و تجزیه و تحلیل‌های ناشی از آن را می‌شود تکرار کرد. روش پراپ تنها به ساختار متن می‌پردازد و متن را جدای از بافت اجتماعی و فرهنگی آن بررسی می‌کند. باید به این نکته توجه داشت که: «روش تجزیه و تحلیل ساختاری به خودی خود هدف و غایت نیست، بلکه یک آغاز است؛ باید نتایج حاصل شده از این مطالعات را به جهان خارج از متن یعنی فرهنگ یا فرهنگ‌هایی که این متون در آنها شکل گرفته‌اند، پیوند داد. بدین ترتیب روش پراپ تنها گام نخست است که البته به خودی خود گامی بزرگ محسوب می‌شود» (پروینی و ناظمیان،۱۸۹:۱۳۸۷).

ب: آلژیر داس ژولین گرماس

گرماس، متولد ۱۹۱۷ در لیتوانی، به سال ۱۹۴۹ از سوربن دکترای ادبیات گرفت. او پس از انتشار معناشناسی ساختاری (۱۹۶۶)، و درباره معنا (۱۹۷۰)، به عنوان مهم‌ترین نظریه پرداز «معناشناسی روایت» شهرت یافت.

کار پراپ مبنای کار تمام ساختارگرایان بعد از او شد، اما بعضی از منتقدین در آراء پراپ تغییراتی ایجاد کردند. نظریه‌پردازان بعد از پراپ، برای منطبق ساختن نظامی که او کشف کرده بود و نظریه‌ی عامی برای روایت، شامل متون ادبی و نیز اساطیر و حکایت‌های عامیانه، تلاش‌های فراوانی کرده‌اند. «گرماس حوزه روایت شناسی را بر پایه ریخت‌شناسی پراپ استوار کرد؛ اما او از ژانر خاصی که مورد بحث پراپ بود، فراتر رفت و کوشید تا «دستور زبان» داستان را بیابد. او به جای هفت دسته شخصیت‌های پراپ، سه دسته از تقابل‌های دوگانه را پیشنهاد داد» (احمدی، ۱۶۳:۱۳۸۶).

به عبارت دیگر، «پراپ تمام بازیگران شخصیت‌های قصه‌های پریان را به هفت دسته تقسیم می‌کند، اما گرماس معتقد است با یک تقسیم‌بندی عملی‌تر می‌توان این بازیگران را به شش کنشگر کاهش داد و به همان نتایجی که مورد نظر پراپ است، دست یافت، بدون اینکه به ساختار قصه لطمه‌ای وارد شود» (اخوت،۱۳۷۱:۲۰).

گرماس مفهوم نقش ویژه را یکسر کنار گذاشت و به جای آن از مفهوم «پی‌رفت» استفاده کرد. به عقیده‌ی او، هر داستان از تعدادی پی‌رفت تشکیل شده است و هر پی‌رفت از تعدادی الگو، که گرماس آن‌ها را «الگوی کنش» نامید. الگوهای کنش مورد بحث گرماس، قابل قیاس با شخصیت‌ها در بحث پراپ هستند. گرماس برای داستان سه پی‌رفت اصلی را شناسایی می‌کند و از آن‌ها همچون «سه قاعده ی نحوی» نام می‌برد. این سه پی‌رفت عبارتند از:

۱) اجرایی، که واسطه است با زمینه چینی وظایف، نقش ویژه ها، کنش‌ها و غیره.

۲) پیمانی یا هدفمند، که وضعیت داستان را به سوی یک هدف راهنمایی می‌کند، همچون اراده به انجام کاری یا سر باز زدن از آن.

۳) متمایز کننده، که دگرگونی‌ها و حرکت‌ها را در بر می‌گیرد. از میان این سه پی‌رفت، گرماس پی‌رفت اجرایی را مهمتر می‌داند، چرا که پی‌رفت اجرایی طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی داستان متکی به آن است (احمدی، ۱۶۲:۱۳۸۶-۱۶۱).

به عقیده گرماس در همه‌ی داستان‌ها دو حرکت بیشتر وجود ندارد؛ یا حرکت از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت است و یا از وضعیت مثبت به شکستن پیمان منجر می‌شود.

گرماس تأکید می‌کند که داستان تبدیل الف به ب است. واکنش دلالت در ذهن همواره بر تقابل استوار است. به همین دلیل روایت همیشه با تقابل روبه‌روست. این تقابل‌ها در مورد نقش‌ها و شخصیت‌ها، ساده‌تر درک می‌شوند.

گرماس شخصیت‌های داستان را، نه براساس آنچه هستند بلکه بر مبنای آنچه انجام می‌دهند دسته‌بندی کرده است و حضورشان را در سه عرصه معنی‌شناسیک هر جمله (فعل، فاعل، مفعول) بررسی کرده، یعنی صرفاً به کنش‌های آن‌ها توجه دارد (همان: ۲۳۳).

پ: کلود برمون

برمون (۱۹۲۹) در کتاب منطق داستان کوشید تا به یاری منطق قائده‌ای همگانی در مورد روایت داستانی بیابد. اساس کار او استوار بر آثار پراپ بود. او در بخش نخست کتاب منطق داستان بررسی‌ای دقیق از کتاب ریخت‌شناسی حکایت پراپ انجام داده است. اگرچه برمون اساس روش پراپ را درست می‌داند، اما در توالی این خویشکاری‌ها تغییراتی را الزامی می‌داند. او بر این باور است که توالی‌ای که پراپ ارائه داده فقط در مورد قصه‌های عامیانه که ساختاری ساده دارند صادق است و نمی‌توان آن را برای داستان‌های پیچیده‌ی امروزی استفاده کرد؛ بلکه داستان‌های امروزی نیاز به خویشکاری با توالی مرکب دارند (اخوت، ۱۳۷۱:۲۰).

برمون با استفاده از شیوه‌ی پراپ در پی یافتن قاعده‌ای همگانی در روایت داستان برآمد. اما برخلاف پراپ، بر اهمیت شخصیت‌های داستان تأکید کرده و نقش ویژه‌ی آن‌ها را چندان مهم ندانسته‌است. از سوی دیگر بر پراپ ایراد می‌گیرد که پاره‌ای از کارکردهای درون مایه‌های داستانی را در دسته‌هایی که به آن‌ها ارتباط ندارند، جای داده است.

به نظر برمون هر گونه روایت از سه پایه‌ی زیر تشکیل شده است:

۱) موقعیت پایدار الف تشریح می‌شود.

۲) امکان دگرگونی الف پدید می‌آید.

۳) الف دگرگون می‌شود، یا نمی‌شود (احمدی، ۱۳۸۶:۱۶۶).

برمون امکان دگرگونی الف یعنی مرحله دوم را مرحله گذار می‌خواند. برمون معتقد است که در طرح هر داستان پی‌رفت‌هایی وجود دارد و هر پی رفت می‌تواند داستانی کوچک باشد. او پی‌رفت را عنصر اصلی ساختار روایت می داند و معتقد است که پی‌رفت نیز مانند روایت بر سه پایه استوار است: