مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۱ ـ شماره ۲۱ ـ بهار و تابستان ۹۹
صفحات ۳۰۱ ـ ۳۳۲

بررسی تطبیقی آرای پراپ با گرماس و برمون در باب روایت از منظر ساخت‌گرایی

رضا قنبری عبدالملکی* / آیلین فیروزیان پوراصفهانی**

چکیده

بررسی ساختارهای روایی پایه که در میان فرمالیست‌ها و ساختارگرایان، در قرن بیستم به طور منسجم دنبال شد، در پژوهش‌های ادبی، از اهمیتی ویژه برخوردار است. در میان فرمالیست‌ها، می‌توان نظریهٔ ولادیمیر پراپ را که در کتابی با عنوان ریخت‌شناسی قصه منعکس شد، اولین تلاش به‌منظور نظریه‌پردازی روایت دانست که بعدها توجه روایت‌شناسان ساختارگرای فرانسوی را به خود جلب کرد. به کمک روش پراپ، آشکار شد که ساختار نهایی روایت را می‌توان کشف کرد. این روش که به نقش‌ویژهٔ شخصیت‌ها در طرح روایی اهمیت می‌دهد، در آثار گرماس و برمون دگرگون شد. گرماس با مطالعهٔ ساختارهای معنا و ادامهٔ پژوهش‌های پراپ، توانست فرضیهٔ مدل کنشی را ارائه دهد. برمون نیز که اساس کارش بر آثار پراپ استوار بود، نظریات خود را بر مبنای تکمیل و بازبینی تئوری پراپ پایه‌گذاری کرد. در جستار حاضر، با روش توصیفی- تحلیلی، بین آرای گرماس و برمون در باب روایت، با نظریات پراپ در این‌باره مقایسه انجام شده، نشان داده می‌شود که چگونه گرماس و برمون، آرای پراپ را دست‌مایهٔ نظریه‌های جامع‌تر خود قرار داده‌اند.

کلیدواژه: *ساخت‌گرایی، روایت، پراپ، گرماس، برمون، نقش‌ویژه.*

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دامغان (نویسندهٔ مسئول) abdolmaleki@du.ac.ir
** استادیار زبان‌شناسی همگانی دانشگاه دامغان
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۱۱/۱۷ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۷/۱۶

۱. مقدّمه

روایت‌شناسان ساختارگرا در مواجهه با هر داستان، نخست، کوچک‌ترین واحد ساختاری را کشف و تعریف کرده، آن‌گاه به بررسی این واحدها و راه‌های ترکیب آن‌ها با هم می‌پردازند. پراپ[1] نیز پیش‌تر این روش را به کار بست و با توجه به آن، به تجزیه و تحلیل قصه‌های فولکلوریک روسی پرداخت. عمدهٔ نظریه‌های پراپ دربارهٔ روایت، در کتاب *ریخت‌شناسی قصه*[2] مطرح شده است؛ اثری که شاید بیشتر از هر کتاب دیگر، در علم روایت‌شناسی تأثیر گذاشته باشد.

پراپ در ابتدا اجزای سازندهٔ قصه را به روش‌هایی خاص جدا کرد و آن‌گاه به مقایسهٔ قصه‌ها با توجه به سازه‌های آن‌ها پرداخت. در نتیجهٔ این مطالعه، مشخص شد که در هر قصه، علاوه بر عناصر ثابت، عناصر متغیّر هم وجود دارد. نام قهرمانان قصه‌ها و همچنین صفات آن‌ها، به‌عنوان عناصر متغیّر، تغییر می‌کند؛ امّا کارهای آن‌ها که همان عناصر ثابت قصه است، دچار تغییر نمی‌شود. بنابراین پراپ نتیجه گرفت که در یک قصه، اغلب کارهای مشابه، با شخصیت‌های مختلف نسبت دارد؛ یعنی نقش‌ویژهٔ شخصیت‌های قصه، سازه‌های بنیادین قصه‌اند و قبل از هر چیز باید همهٔ آن‌ها را جدا کرد. بدین ترتیب، پراپ به ۳۱ کارکرد یا نقش‌ویژه پی برد که معادل گزاره‌اند و همچنین هفت شخصیت را در نظر گرفت که معادل نهاد در دستور زبان هستند (پراپ، ۱۳۸۶: ۴۹- ۵۸).

پراپ، روایت را متنی می‌داند که تغییر وضعیت از حالتی متعادل به غیرمتعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان می‌کند. او این تغییر وضعیت را «رخداد» می‌نامد. به نظر پراپ، رخداد، از عناصر اصلی روایت است و تقریباً عمدهٔ کار او در ریخت‌شناسی قصه‌ها، شناسایی این رخدادهاست؛ چیزی که وی آن را «کارکرد» می‌خواند (اخوت، ۱۳۹۲: ۱۸).

1. Propp
2. Morphology of the Folktale

پس از پراپ که نظریاتش دستاوردهایی مهم برای دانش روایت‌شناسی به ارمغان آورد، ساختارگرایانی نظیر گرماس[1] و برمون[2] به مطالعهٔ روایت و ساختار آن توجه و نظریهٔ او را کامل‌تر کردند. گرماس در کتاب *معنی‌شناسی ساختاری*، به بازیگران هفت‌گانهٔ پراپ ایراد گرفت و با تقسیم‌بندی علمی‌تر، آن‌ها را به شش کُنشگر تقلیل داد. گرماس می‌گوید این کنشگرها، شخصیت‌های داستانی نیستند؛ بلکه ساختاری‌اند که می‌توان به‌جای آن‌ها شخصیت مورد نظر را قرار داد. به عقیدهٔ او، با کمک این شش کنشگر می‌توان حوزه‌های کنشی پراپ را استنتاج کرد؛ بدون اینکه لطمه‌ای به ساختار قصه وارد شود (همان: ۲۰).

برمون هم در کتاب *منطق قصه*، نظریهٔ روایی پراپ را نقد می‌کند. وی اساساً کارکردهای روایی پراپ را می‌پذیرد؛ امّا در توالیِ آن‌ها تغییراتی ایجاد می‌کند. برمون معتقد است که هر کارکرد به جای آن‌که همچون الگوی پراپ، به طور خودکار به کارکرد بعدی منتهی شود، دو انتخاب در پیش روی خود دارد که عبارت‌اند از: تحقق یا عدم تحقق و توفیق یا شکست. وقتی داستانی را می‌خوانیم، هر لحظه احساس می‌کنیم که قهرمان داستان می‌تواند دست به انتخاب‌های تازه‌ای بزند که سرنوشت روایت را تغییر خواهد داد. بدین ترتیب، مدلی که برمون پیشنهاد می‌کند، از الگوی پراپ کارآمدتر است؛ زیرا شکست قهرمان را نیز دربر دارد و این امر در الگوهای تحلیل ساختار روایی، از جمله تحلیل پراپ مغفول مانده است. از سوی دیگر، برمون کارکردهای مورد نظر پراپ را محدودتر کرد و آن‌ها را به هشت مقوله کاهش داد: درآمد، غیبت، ممنوعیت، نقض ممنوعیت، خبرخواهی، خبریابی، فریب‌کاری و همدستی ناخواسته (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۱۰). چنان‌که مشهود است، برمون در مقایسه با پراپ، بر تجمیع کارکردها تأکید می‌ورزد.

1. Greimas
2. Bremond

جستار حاضر بر آن است که آرای گرماس و برمون در عرصهٔ روایت‌شناسی را با نظریات پراپ، به‌عنوان صاحب‌نظر پیشگام در این زمینه، مورد مطالعهٔ تطبیقی قرار دهد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ روایت‌شناسی از منظر نظریه‌های پراپ، گرماس و برمون، پژوهش‌هایی برجسته ارائه شده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود. جاناتان کالر در کتاب *بوطیقای ساختارگرا* در همان حال که نگاه انتقادی خود را به مهم‌ترین طرح‌های ساختارگرایی از طریق تجربهٔ آن‌ها در میدان عمل حفظ می‌کند، در بخش بوطیقای رمان (صفحات ۲۶۷–۳۲۸)، به بررسی دیدگاه‌های گرماس و برمون درخصوص روایت می‌پردازد. تری ایگلتون[1] در کتاب *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، در بخش ساختارگرایی و نشانه‌شناسی (صفحهٔ ۱۴۴ به بعد) با نگاهی جامع و منتقدانه سعی کرده است نظریه‌های مهم چند دههٔ اخیر در باب روایت‌شناسی ساختارگرا (پس از پراپ) را مرور و موشکافی کند. رابرت اسکولز[2] در کتاب *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات* (از صفحهٔ ۱۳۸ به بعد)، اجمالاً به جوانب مختلف نظر برمون، نظیر کارکردها و توالی‌های سه‌گانهٔ روایت توجه کرده است. رامان سلدن در فصل سوم کتاب *نظریهٔ ادبی و نقد عملی*، در بررسی نظریهٔ تقابل‌های دوگانه و نظریهٔ روایتی (صفحات ۱۲۸–۹۶) به طور عملی و با ارائهٔ نمونه‌هایی از آثار آرتور میلر[3] و جان آپدایک[4]، دیدگاه‌های پراپ، گرماس و برمون را به طور جداگانه کاویده است. برنا موران[5] در فصل نهم کتاب *نظریه‌های ادبیات و نقد*، با عنوان ساختارگرایی و بعد از آن (صفحات

1. Terry Eagleton
2. Robert Scholes
3. Arthur Miller
4. John Updike
5. Berna Moran

۲۳۱-۲۲۹) به طور خیلی مختصر به توضیح دربارهٔ الگوهای کنش گرماس و هفت عرصهٔ عملی که در نظریهٔ پراپ بود، پرداخته است.

علاوه بر این منابع، باید به *ریخت‌شناسی قصه* اثر پراپ، *معنی‌شناسی ساختارگرا* اثر گرماس و *منطق داستان* اثر برمون هم اشاره کرد که در آن‌ها به تبیین نظریه و دیدگاه‌های خود پرداخته‌اند. به غیر از پراپ که مهم‌ترین اثرش، یعنی *ریخت‌شناسی قصه*، چند بار به فارسی ترجمه شده است، آثار گرماس و برمون در زبان فارسی از شهرتی کمتر برخوردارند.

از منتقدان و پژوهشگران ایرانی، احمدی در فصل ششم کتاب *ساختار و تأویل متن*، ذیل عنوان شکل و معنا (صفحات ۱۷۱-۱۴۴) به توضیح دیدگاه‌های پراپ، گرماس و برمون دربارهٔ ساختار روایت پرداخته است. پروینی و ناظمیان هم در مقاله‌ای با عنوان «الگوی ساختارگرایی ولادیمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی»، با هدف ارزیابی کارایی و قابلیت الگوی پراپ در تحلیل ریخت‌شناسانه، چند قصهٔ فارسی را از این منظر مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند. خراسانی در مقاله‌ای با عنوان «کلود برمون، پیش درآمدی بر بوطیقای روایت‌شناسی ساختارگرا»، آرای برمون را در زمینهٔ روایت‌شناسی، موضوع بحث خود قرار داده است. با توجه به آرای گرماس نیز در حوزهٔ نقد عملی، چند مقاله به زبان فارسی موجود است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به مقالهٔ «مقایسهٔ روایت‌شناسی در دو منظومهٔ غنایی اثر نظامی بر اساس الگوی گرماس»، نوشتهٔ نصیری افراپلی و همکاران اشاره کرد.

۳. روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با الهام از فرایندهایی که پراپ و گرماس و برمون در باب ساختار نهایی داستان تشریح می‌کنند، به تحلیل و مقایسهٔ تطبیقی آرای این سه تن دربارهٔ روایت پرداخته است.

٤. اهمیت و ضرورت پژوهش

با توجه به این نکته که روایت‌شناسانی نظیر گرماس و برمون در تحقیقات خود، به آرای پراپ مراجعه کرده، نظریهٔ او را در باب ساختار روایت تکمیل کردند، پژوهشی مستقل به زبان فارسی در دست نیست که از دیدگاه تطبیقی، آرای این سه تن را در باب روایت مقایسه کرده باشد. جستار حاضر، کوششی است برای جبران این کاستی.

۵. بحث و بررسی

۵-۱. روایت‌شناسی ساختارگرا[1]

ساختارگرایی در عرصهٔ ادبیات، در دههٔ ۶۰ قرن بیستم با شتاب گسترش یافت و زبان‌شناسی ساختارگرا و فرمالیسم روس به عنوان دو منبع اصلی آن، مورد پذیرش قرار گرفت (موران، ۱۳۸۹: ۲۲۵). روایت‌شناسی ساختارگرا، شکلی از ساختارگرایی است که علم روایت تعریف می‌شود و منتقدانی چون تزوتان تودوروف[2]، رولان بارت[3]، ژرار ژنت[4]، گرماس و برمون، از چهره‌های نامدار آن به شمار می‌روند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۳). این روایت‌شناسان نشان می‌دهند که چگونه معنای داستان از ساختار فراگیر آن - شامل عناصری از قبیل مضمون، هویت مفروض، صدا، سبک، ساخت دستوری و لحن- نشئت می‌گیرد (برسلر، ۱۳۹۳: ۳۲۴).

روایت‌شناسان ساختارگرا بر این باورند که همهٔ داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای روایی اساسی و مشخصی تقلیل داد. اساس این عقیده، مبتنی بر این اندیشه است که تمام گفته‌های ویژهٔ زبان‌شناختی (گفتاری یا نوشتاری) بر پایهٔ یک دستور زبان یا نظام زبانی قرار دارد که قادر است مجموعهٔ واقعاً نامحدودی از گفته‌ها را تولید کند. این نظام، موجودیتی جداگانه ندارد؛ بلکه از خلال گفته‌های واقعی استنباط می‌شود.

1. structuralist narratology
2. Tzvetan Todorov
3. Roland Barthes
4. Gérard Genette

«فردیناند دوسوسور[1] که نظریه‌های زبان‌شناختی او بر ساختارگرایی تأثیر گذاشت، این نظام را لانگ و گفته را پَرول (گفتار) نامیده است» (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۱۸). به باور او، تفکّر به نظام زبان وابسته است (بهرامی، ۱۳۹۷: ۶۳).

نظریهٔ روایتی ساخت‌گرا شامل سه بُعد اصلی زیر است:

۱. ساخت درون‌مایه‌ای[2]؛

۲. ساخت خطی (زنجیرهٔ کنش‌ها)[3]؛

۳. ساخت روایتی (چگونگی نقل داستان).

با توجه به مورد دوم، می‌توان اظهار داشت که بر اساس غالب نظریه‌های ساخت‌گرا سعی می‌شود تعداد عملکردهای روایتی که در داستان‌ها به کار می‌رود و به همراه آن زنجیره‌ای از کنش‌ها را به وجود می‌آورد، تا اندازه‌ای تقلیل داد. پراپ در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ۳۱ عملکرد در مجموعه قصه‌های روسی پیدا کرد و نشان داد که برخی از این عملکردها در همهٔ قصه‌ها و با نظمی یکسان به کار رفته است. دو عملکرد واپسین عبارت‌اند از: «شریر به سزای اعمال خود می‌رسد» و «قهرمان ازدواج می‌کند و تاج پادشاهی بر سر می‌نهد».

بعدها ساخت‌گرایان کوشیدند نوعی سنخ‌شناسی از عملکردها در ارتباط با کاربردهای کلّی‌تر بسازند. ساده‌ترین صورت‌بندی را کلود برمون ارائه می‌کند که زنجیرهٔ منطقی عملکردهای روایتی را توضیح می‌دهد. اگر طرح مشهور گرماس را هم که برحسب شش الگوی کنشی بر شخصیت‌های روایتی متمرکز است، به کار بریم، باز همان نکته آشکار می‌شود. «گرماس آنچه را خود معناشناسی ساختاری می‌نامید؛ یعنی روشی که روایت‌ها را به‌سان جملات در نظر می‌گرفت، بسط داد. الگوهای کنش به‌مانند اسم‌ها عمل می‌کنند و مقولاتی کلّی‌اند که زیرساز تمامی روایت‌ها هستند» (همان: ۱۱۸– ۱۲۰).

---

1. Ferdinand de Saussure
2. thematic
3. the sequence of actions

مقالهٔ «تحلیل ساختاری روایت»، نوشتهٔ رولان بارت هم از آثار بسیار مهم در زمینهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا است. بارت پیشنهاد کرد که متن روایی به واحدهای ساختاری مجزّایی تقسیم شود. این واحدها عبارت‌اند از: نقش‌ها و نمایه‌ها. بارت بر اساس این فرایند کوشید یک مدل ساختاری را برای تجزیه و تحلیل پی‌ریزی کند؛ مدلی که بتوان آن را در مورد متون روایی به طور عام به کار بست (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۳۱).

کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، اثر ولادیمیر پراپ، در دههٔ ۱۹۶۰م تأثیری ژرف بر ساختارگرایی گذاشت. البته تأثیر آن بر ساخت‌گرایان فرانسوی از دههٔ ۱۹۵۰م آشکار شد. لوی استروس[1] در مقالهٔ «ساختار و شکل» نشان داد که دسته‌بندی پراپ از حکایت‌های روسی تا چه حد به‌عنوان روشی آفریننده مهم است (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۴۶-۱۴۷). یاکوبسن[2] نیز بارها بر اهمیت روش‌شناسیک کار پراپ تأکید کرد و معتقد بود که روایت‌شناسی به معنای دقیق کلمه، با کتاب پراپ آغاز شده است.

۵- ۲. آرای ولادیمیر پراپ دربارهٔ روایت

ولادیمیر پراپ، آرا و نظرات خود را در سال ۱۹۲۸م با انتشار کتاب *ریخت‌شناسی قصه* بیان کرد. این کتاب که به بررسی قصه‌های پریان روس می‌پردازد، نمونهٔ خوبی برای نقد ساختارگرا و یکی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی است که در زمینهٔ طبقه‌بندی قصه‌های فولکلوریک ارائه شده است.

اگرچه پراپ نوشته‌های خود را در دورهٔ فرمالیسم روس ارائه کرد، کتابش را بر اساس درک ساختارگرا نوشت که سال‌ها بعد، نقطهٔ آغازی شد برای روایت‌شناسان فرانسوی که ساختار شیوه‌های روایت را در مرکز توجه خود داشتند (موران، ۱۳۸۹: ۲۵۵). پراپ که نتایج به‌دست‌آمده از بررسی صد قصه از قصه‌های پریان روس را در کتاب خود منتشر کرد، پیش از هر چیز به اثبات این مسئله پرداخت که در پس به‌ظاهر

1. Lévi-Strauss
2. Jakobson

متنوّع قصه‌ها، ساختار یگانهٔ مشترکی وجود دارد. کار پیشگامانهٔ پراپ در زمینهٔ ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه، آغازگر مطالعات ساختارگرایانه در باب پِی‌رنگ بود (کالر، ۱۳۹۷: ۲۹۰).

ریخت‌شناسی، اصطلاحی بود که پراپ برای توصیف دگردیسی‌های کلانی به کار برد که برخی از درون‌مایه‌های روایت‌های عامیانه به خود می‌بینند و این هنگامی بود که او متوجه شد از مقایسهٔ تصاویر یا شخصیت‌ها چیزی دستگیرش نخواهد شد. او فهمید که مثلاً قصه‌ای در مورد یک خرگوش ممکن است تفاوتی بنیادی با قصه‌ای دیگر از این دست داشته باشد؛ امّا می‌توان قصه‌ها را در چارچوب الگوهای کنش آن‌ها با یکدیگر مقایسه کرد. بن‌مایهٔ قصه که تغییراتی را از لحاظ نقش و رابطه به خود دیده است، این الگوها را تولید می‌کند و این یعنی ریخت‌شناسی بن‌مایه‌ها (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۲).

به گفتهٔ پراپ، قصه‌هایی که او مطالعه کرده است در یک طبقه قرار می‌گیرند؛ زیرا «از ساختی برخوردارند که فوراً حس می‌شود و طبقهٔ آن‌ها را معیّن می‌کند؛ حتّی اگر خودمان واقف به آن نباشیم» (پراپ، ۱۳۸۶: ۱۴۰). ساخت قصه، ناخودآگاه به‌مثابهٔ پایه و اساس طبقه‌بندی تلقّی می‌شود و باید به‌روشنی معلوم گردد یا به هیئت «مختصات صوری و ساختاری برگردانده شود» (همان).

وسلوفسکی[1]، پیش از پراپ در تحلیلی ساختاری -که در نوع خود از نخستین تحلیل‌هایی این‌چنین به حساب می‌آمد- مدّعی شده بود که هر پی‌رنگی، از ترکیب چند بن‌مایه تشکیل شده است؛ مثلاً اینکه «اژدها دختر شاه را می‌رباید»، یک بن‌مایه یا موتیف است؛ امّا به گفتهٔ پراپ، همین موتیف یا بن‌مایه را می‌توان به چهار عنصر تجزیه کرد. هریک از این عناصر را می‌توان با عنصری دیگر عوض کرد، بدون اینکه پی‌رنگ تغییر کند. «اژدها» را می‌توان برداشت و به جای آن، «جادوگر»، «غول» یا هر نیروی پلید دیگری را قرار داد. «دختر» را می‌توان با هر چیز باارزش و عزیز دیگری

1. vesselivski

جابه‌جا کرد. به جای «شاه» می‌توان هر پدر یا صاحب و مالک دیگری را قرار داد و می‌توان «آدم‌ربایی» را برداشت و به جای آن هر فعل دیگری را قرار داد که نتیجه‌اش فقدان چیزی در جای اصلی‌اش باشد. ادّعای پراپ این است که برای خواننده‌های یک متن، واحد نقشمند پی‌رنگ، فهرستی از عناصر متعدّد است که هریک از اعضای آن را می‌توان برای داستانی خاص برگزید؛ درست مانند واج‌ها که واحدهای نقشمندند و می‌توانند در پاره‌گفتارهای واقعی به روش‌های مختلف تجلّی یابند. از دیدگاه پراپ، همهٔ قصه‌های عامیانه، از دو نوع مؤلّفه تشکیل شده‌اند: یکی نقش‌هایی که شخصیت‌های قصه ایفا می‌کنند و دیگری کارکردهایی که پی‌رنگ را می‌سازند (کالر، ۱۳۹۷: ۲۹۱).

ما با دقّت در شخصیت‌های قصه‌ها، آن‌ها را بسیار متنوّع خواهیم یافت؛ امّا پراپ با توجه به اعمال شخصیت‌ها، دریافت که تعداد آن‌ها از ۳۱ گونه فراتر نمی‌رود. زنجیرهٔ رخدادها را این ۳۱ عمل که پراپ آن‌ها را «کارکرد» می‌نامد، به وجود می‌آورند (پراپ، ۱۳۸۶: ۶۰-۱۳۲).

همهٔ ۳۱ کارکردی که پراپ تشخیص داده، در یک قصه جمع نمی‌شوند؛ بلکه فقط برخی‌ها می‌آیند؛ امّا ترتیبشان عوض نمی‌شود. شخصیت‌ها و رخدادهای متنوّعی که در قصه‌ها شاهدیم، از نظر کارکرد محدودند؛ مثلاً در یک قصه، انسان‌های شجاع جنگل از قهرمان می‌خواهند که سه سال برای آن‌ها خدمت کند؛ در قصه‌ای دیگر، یک درخت سیب، یک ساحل و یک بخاری، غذایی کاملاً ساده در اختیار قهرمان می‌گذارند و در دیگری، اژدها به او دستور می‌دهد سنگ بزرگی را بلند کند. این رخدادها با اینکه کاملاً متفاوت با یکدیگرند، در واقع اَشکال متنوّع کارکرد «آزمون» به شمار می‌آیند. در همهٔ آن‌ها چیزی که اهمیت دارد، قهرمان است و اگر قهرمان بتواند این آزمون را با موفقیت پشت سر بگذارد، شیئی جادویی به او بخشیده می‌شود. در آن صورت، انسان‌های شجاع، درخت، ساحل، بخاری و اژدها، همگی بخشندگانی هستند بسترساز کارکرد آزمون.

چنان‌که مشهود است، پراپ کاری به ویژگی‌های شخصیتی، روان‌شناختی، موقعیت و جنسیت کاراکترها ندارد و تنها به کارکردهایشان می‌پردازد؛ چون شخصیت‌ها و دیگر چیزهای موجود در قصه‌ها، تنها برای ابراز کارکردی ویژه، حضور پیدا کرده‌اند.

اگرچه صحبت از ۳۱ کارکرد در میان بود، پراپ در برخی عرصه‌ها به تمرکز کارکردها اشاره می‌کند. این عرصه‌ها، عرصه‌های عملی متناسب با شخصیت‌هایی هستند که کارکردها را ارائه می‌کنند. پراپ هفت حوزهٔ عمل مشخص می‌کند، همراه با هفت شخصیت متناسب با آن‌ها. به عبارت دیگر، چون برخی از کاراکترهای سی‌ویک‌گانه با یک شخصیت سازگاری دارند (بیشتر با قهرمان)، نقش‌هایی که در قصه پراکنده‌اند، تعدادشان از هفت تجاوز نمی‌کند: ۱. شریر؛ ۲. بخشنده؛ ۳. یاریگر؛ ۴. شاهدخت؛ ۵. فرستنده؛ ۶. قهرمان؛ ۷. قهرمان دروغین (موران، ۱۳۸۹: ۲۵۵-۲۵۹).

امکان دارد گاه شخصی در بیش از یکی از این رده‌ها جای گیرد؛ به‌عنوان مثال، شخصیت شریر، قهرمان دروغین هم باشد یا پیشگو نقش فرستنده را ایفا کند. همچنین این امکان وجود دارد که چند شخصیت در یک رده جای گیرند؛ مثلاً چند شخصیت بدکار وجود داشته باشند یا تعداد یاریگران بسیار بوده یا قهرمان به دنبال شاهدخت و پدر خویش باشد (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۴۶).

پراپ هیچ اشاره‌ای به زیبایی، تفسیر یا معنای قصه‌ها نمی‌کند؛ زیرا چیزی که مورد بررسی اوست، ساختار شیوه‌ای از روایت است. او پس از بررسی‌هایش، این چهار اصل کلّی را دربارهٔ قصه‌های پریان روسی مطرح می‌کند:

۱. «شخصیت‌ها هرکس که باشند و کارکردها به هر شکلی که عینیت یابند، کارکرد شخصیت‌ها، عناصر پایدار قصه‌هاست. کارکردها اصلی‌ترین بخش قصه‌ها را شکل می‌دهند.

۲. شمار کارکردهای موجود در این قصه‌ها محدود است.

۳. ترتیب کارکردها همیشه ثابت است.

۴. همهٔ قصه‌ها از نظر ساختمان، گونه‌ای واحد را تشکیل می‌دهند» (موران، ۱۳۸۹: ۲۵۹).

این توضیح مختصر که بر اساس کار پراپ ارائه شد، روش ساختارگرایانهٔ او را نشان می‌دهد.

طرح نهایی یکصد حکایت مورد بررسی پراپ (که با حکایت‌هایی که پس از انتشار کتاب *ریخت‌شناسی*، به روش او بررسی شده‌اند نیز هم‌خوان است)، چنین است: «شخص اصلی یا قهرمان، در آغاز بیمار، سالخورده، کودک یا ساده‌دلی است که از رازی بی‌خبر است. وظیفهٔ دشواری به عهده‌اش گذاشته می‌شود. کنش او (که گاه کنشی ساده است و گاه زنجیره‌ای از کنش‌های پیوسته) نمایانگر نقش‌ویژهٔ نهایی و تجریدی است. پراپ از مفهوم «گسترهٔ کنش» شخصیت‌ها، برای روشن کردن معنای نقش‌ویژه استفاده کرده است. در پایان همچون نتیجهٔ منطقی کنش یا زنجیرهٔ کنش‌های قهرمان، راز داستان فاش می‌شود یا هدف نهایی به دست می‌آید» (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۴۶).

کارکرد (نقش‌ویژه، خویشکاری و...)، عملی است که شخصیتی از اشخاص قصه انجام می‌دهد و «از نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود» (پراپ، ۱۳۸۶: ۵۳). این تعریف، مختصهٔ تعیین‌کننده و حیاتی تحلیل پراپ است. او این پرسش را مطرح می‌کند که چه کارکردهایی می‌توانند جانشین یک کارکرد مشخص درون داستان شوند؛ بدون اینکه نقش آن را در کلّ قصه تغییر دهند و مجموعهٔ این کارکردها در طبقه‌ای کلّی و تحت عنوان نام آن کارکرد مورد نظر، قرار می‌گیرند. یک کارکرد مشخص نمی‌تواند مستقل از جایگاهش در فرایند روایت تعریف شود؛ زیرا رویدادهای یکسان می‌توانند در دو داستان مختلف، نقش‌های بسیار متفاوتی داشته باشند و از این رو باید آن‌ها را به‌عنوان دو کارکرد متفاوت، دسته‌بندی کرد. قهرمان داستان می‌تواند قلعهٔ بزرگی را بسازد تا مأموریت خطیری را که به او محوّل شده انجام دهد، در برابر حملات افراد شرور دفاع کند یا حتّی برای اینکه در

آنجا ازدواجش را با دختر پادشاه جشن بگیرد. در هریک از این موارد، رویداد «ساختن قلعه» می‌تواند با رویدادهایی دیگر تعویض شود و با رویدادهای قبل و بعد از خود، روابطی مختلف داشته باشد؛ خلاصه اینکه نمونه‌ای از یک کارکرد متفاوت است. پراپ که با بررسی پیکره‌ای بالغ بر صد قصه، ۳۱ کارکرد مختلف را از یکدیگر بازشناخت، معتقد است که این کارکردها مجموعه‌ای را تشکیل می‌دهند و حضور و غیابشان در قصه‌ها می‌تواند مبنای طبقه‌بندی پی‌رنگ‌ها به حساب آید (کالر، ۱۳۹۷: ۲۹۱-۲۹۲).

بنا بر آنچه گفته شد، پراپ را باید پیشرو مطالعهٔ نظام‌مند پی‌رنگ دانست، در حالی که پیش‌تر، فولکلورشناسان، قصه‌های پریان را بر اساس بُن‌مایه‌های انضمامی‌شان - قهرمانان، جادوگران، شاهزاده‌ها- طبقه‌بندی می‌کردند، پراپ رده‌بندی‌ای را پیشنهاد کرد که بر پایهٔ مفاهیم مجرّدترِ نقش و نقش‌مایه استوار شده بود. نقش‌هایی نظیر قهرمان، شرور، یاریگر و خواسته، شیوهٔ مشارکت شخصیت‌ها را در پی‌رنگ، جدا از خصوصیت‌های فردی آنان تعیین می‌کنند؛ نقش‌مایه‌هایی مانند پاداش، مأموریت یا آزمون، اهمیت راهبردی رخدادها را برای کلّ داستان، جدا از سرشت خاصّ این رخدادها، ثبت می‌کنند. انجام یک نقش واحد می‌تواند مثلاً برعهدهٔ یک قورباغه یا یک پیرمرد باشد و یک نقش‌مایهٔ واحد نیز ممکن است مثلاً از راه تمیز کردن اصطبل عملی شود یا از طریق کشتن یک اژدها (مکاریک، ۱۳۹۰: ۱۵۰-۱۵۱).

چنان‌که می‌بینیم، ولادیمیر پراپ در کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، کار امیدبخشی را در زمینهٔ روایت‌شناسی ساخت‌گرا آغاز کرد و جسورانه، کلیهٔ قصه‌های فولکلوریک را به هفت حوزهٔ عمل و ۳۱ کارکرد ثابت تقسیم کرد که هر قصهٔ عامیانه صرفاً این حوزه‌های عمل را به طریقی خاص ترکیب می‌کند.

۵-۳. آلگرداس گرماس

گرماس (۱۹۱۷-۱۹۹۲م)، مهم‌ترین نظریه‌پرداز معناشناسی روایت، در کتاب‌های خود، *معنی‌شناسی ساختاری* و *در باب معنا*، ساختارگرایی را بر ادبیات تطبیق داد و

«ضمن بررسی پایه‌های اساسی روایت، سعی کرد شیوه‌ای را که پراپ بنیان نهاده است، گسترش داده، بدان، شکل علمی‌تری بدهد» (موران، ۱۳۸۹: ۲۲۹). او که از نظر مبانی فکری، به نشانه‌شناسی متمایل بود، از جمله کسانی است که در شناخت ساختارهای روایت، نوآوری‌هایی کرد.

گرماس، ساختار روایت را بسیار نزدیک به ساختار گرامری زبان و داستان‌ها را با وجود تفاوت‌هایشان، متأثّر از یک الگو و ساختار می‌دانست.آنچه برای گرماس حائز اهمیت است، دستور زیربنایی و سازندهٔ روایت‌هاست، نه متن‌های منفرد. علاوه بر این، گرماس اعتقاد داشت دستور روایت نیز مانند دستور زبان، محدود است. تلاش برای یافتن توصیفی از دستور روایت‌ها، از مهم‌ترین اقدامات ساختارگرایی محسوب می‌شود (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). این الگوی ساختاری فراگیر، علاوه بر قصه و داستان، سایر ساختارهای روایی را نیز دربر می‌گیرد. هدف گرماس آن بود که «با بهره‌گیری از تحلیل معنایی ساخت جمله، به دستور زبان جهانی روایت دست یابد» (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۴۴).

۵-۳-۱. مقایسهٔ آرای گرماس با پراپ دربارهٔ روایت

گرماس، روایت‌شناسی را بر پایهٔ نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ استوار کرد. پراپ، شخصیت‌های قصه‌های فولکلوریک را با «موضوع» جمله یکی دانسته بود و کنش‌های ویژهٔ داستان، یعنی نقش‌ویژه‌ها را با «محمول» جمله برابر می‌دانست؛ امّا گرماس به جای نقش‌ویژه، از مفهوم «پی‌رفت»، یاری گرفت. همان طور که برای شناخت معنای یک جمله باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری را دانست، برای شناخت معنای یک متن هم باید معنای پی‌رفت‌ها و قاعده‌های «دستور داستان» را فراگرفت (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

گرماس، همهٔ کارکردهایی را که می‌توانست برایشان عنوانی کلّی ابداع کند، طبقه‌بندی کرد و اذعان داشت که سه نوع زنجیره یا پی‌رفت وجود دارد: «بدون اینکه قادر باشیم تکلیف این مسئله را به شکلی جامع روشن کنیم، باید در قالب یک فرضیه بگوییم

که سه نوع زنجیرهٔ روایی از یکدیگر قابل تمایزند» (گرماس، ۱۹۷۰: ۱۹۱). این سه زنجیره را گرماس، زنجیرهٔ اجرایی[1]، زنجیرهٔ تعهّدی[2]، و زنجیرهٔ انفصالی[3] نامید (کالر، ۱۳۹۷: ۲۹۸؛ اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۴–۱۵۵).

زنجیرهٔ اجرایی به انجام تکالیف و امور مربوط می‌شود؛ مثلاً کاری انجام می‌شود، مأموریتی به انجام می‌رسد، رفتاری از کسی سر می‌زند و... . زنجیرهٔ تعهدی، موقعیت را به سوی غایتی خاص سوق می‌دهد (کسی متعهّد می‌شود که کاری را انجام بدهد یا دست به کاری نزند و...). زنجیرهٔ انفصالی، همهٔ انواع جابه‌جایی‌ها را شامل می‌شود (کالر، ۱۳۹۷: ۲۹۸). از دیدگاه روش‌شناسیک، زنجیرهٔ تعهّدی یا هدفمند، مهم‌تر از زنجیرهٔ اجرایی است؛ زیرا نشان می‌دهد وضعیت‌ها در خود، نکتهٔ مرکزی طرح نیستند، بلکه آنچه ما وضعیت می‌خوانیم، در حکم پذیرش یا رد تعهّد و پیمان است. به گمان گرماس، «بیشتر داستان‌ها یا از وضعیتی منفی به وضعیتی مثبت حرکت می‌کنند و یا از وضعیتی مثبت به شکستن پیمان منجر می‌شوند» (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۶۲).

در پی‌رفت اجرایی، کنشگرهای فرستنده، گیرنده، فاعل، یاریگر و رقیب، دخالت دارند؛ ولی در پی‌رفت انفصالی، نقش اصلی با فاعل است و پیشبرد این پی‌رفت، بر فعالیت‌های او متمرکز است. در پی‌رفت پیمانی، رابطهٔ فاعل با فرستنده، نهادهای بالاتر و قواعد و مقررات مهم جامعه،مطرح است و ممکن است رقیب درصدد برهم زدن این پیمان باشد. نکتهٔ دیگری که در این سه پی‌رفت باید مدّ نظر قرار گیرد، رویکرد کل به جزءگرای گرماس است.

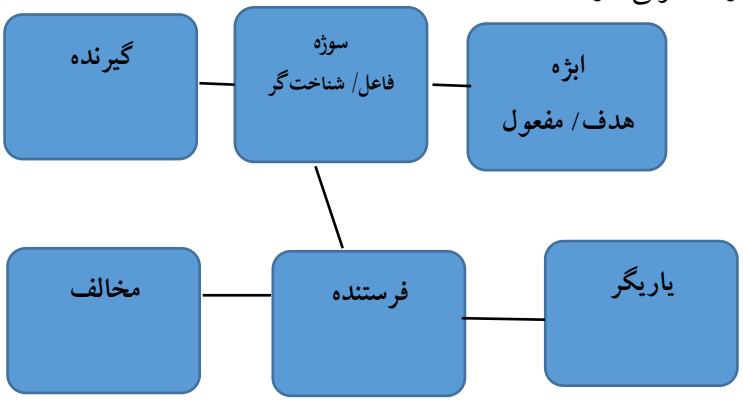
چنان‌که مشهود است، هر داستان از تعدادی پی‌رفت و هر پی‌رفت نیز از تعدادی الگوها که گرماس آن‌ها را عنصر روایی[4] نامیده، تشکیل شده است. در نشانه‌شناسی، اصطلاح عنصر روایی (که معنای تحت‌اللفظی آن، چیزی است که عملی را انجام می‌دهد یا عملی روی آن انجام می‌گیرد) به کارکردها یا نقش‌های شخصیت‌های

1. les syntagmes performanciels
2. les syntagmes contractuels
3. les syntagmes disjonctionnels
4. actant

گوناگون یک روایت، خواه انسان‌ها یا جانوران باشند و خواه اشیای ساده، اشاره می‌کند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۰۹). در نظریهٔ گرماس، مفهوم عنصر روایی، جایگاهی مهم دارد. عنصر روایی می‌تواند مانند فاعل در دستور زبان روایت، یک شخص یا چیز باشد و به این ترتیب، موجب می‌شود نقش کنشگران آزاد یا شخصیت‌ها در روایت کاهش یابد.

عناصر روایی، با هفت دسته شخصیت‌ها در نظریهٔ پراپ قابل قیاس هستند. پراپ ادّعا نمی‌کند که این نقش‌ها جامعیت کامل دارند؛ امّا گرماس با استناد به فرضیهٔ پراپ مدّعی است که مجموعهٔ کوچکی از اصطلاحات مربوط به نقش برای توجیه سازمان‌دهی نمونهٔ کوچکی از یک کل کفایت می‌کند. گرماس برای فراهم کردن مجموعه‌ای از نقش‌ها یا کنش‌گزاران همگانی، توصیف مورد نظر خود را از ساخت جمله، مبنا قرار می‌دهد تا الگویی برای نقش‌ها ارائه کند؛ الگویی که به ادّعای او، پایهٔ هر رخداد معناشناختی است؛ چه آن رخداد، یک جمله باشد، چه یک داستان. هیچ چیز نمی‌تواند کلیتی معنادار باشد؛ مگر اینکه در قالب ساختی کنش‌گزارانه قابل درک باشد (Greimas, 1966: 173-176).

الگوی عناصر روایی گرماس، از شش مقوله تشکیل شده است که با یکدیگر رابطهٔ نحوی و مضمونی دارند:



این الگو بر ابژه متمرکز است. سوژه، طالب ابژه است و ابژه در میان فرستنده و گیرنده قرار دارد. خود سوژه نیز در میان طرف موافق، یعنی فرد یاری‌رسان و طرف مخالف، یعنی ضدّ قهرمان قرار می‌گیرد (همان: ۱۸۰). گرماس مدّعی است که الگویش می‌تواند در رده‌بندی داستان‌ها کارایی داشته باشد، به این شکل که داستان‌هایی را که در آن‌ها دو نقش یکسان به یک شخصیت واگذار می‌شوند، در یک گروه قرار می‌دهد.

گرماس به شیوه‌ای کاملاً ساختارگرا، هفت نقش مورد بحث پراپ را در سه گروه دوتایی متضاد خلاصه می‌کند: ذهن- عین، فرستنده- گیرنده و یاریگر- مخالف. او این‌ها را «کنشگر» می‌نامد؛ چون در یک روایت، اهمیت کسی یا چیزی که یکی از نقش‌های فوق را عهده‌دار است، نه به خاطر حالات روانی یا شخصیتش، بلکه به دلیل کارهایی است که انجام می‌دهد. در حکایتی که «سرگذشت پسری را که می‌خواهد با دختری ازدواج کند»، شرح می‌دهد، پسر، ذهن است و دختر، عین. گرماس همهٔ کسانی را که طرفدار ذهن (پراپ این ذهن را قهرمان می‌نامید) هستند، یاریگر و غیرطرفدارها را مانع‌تراش یا مخالف می‌خواند. همان‌گونه که گفته شد، مهم، کاری است که این‌ها در قصه، حکایت و رمان انجام می‌دهند؛ مثلاً در نمونهٔ قبلی، چیزی که پسر در پی آن است، می‌توانست به جای دختر، یک مزرعه باشد. در آن صورت، جای دختر را که نقش «عین» را برعهده داشت، مزرعه پُر می‌کرد (موران، ۱۳۸۹: ۲۳۰). گرماس همچنین سعی می‌کند ۳۱ کارکردی را که پراپ پیدا کرده است، در مجموعه‌ای از تقابل‌های دوگانه خلاصه کند.

چنانچه در سطح و ظاهر حکایت‌ها توقّف کنیم، حکایت‌هایی خواهیم یافت متفاوت از هم که رخدادها و شخصیت‌هایی متفاوت را به نمایش می‌گذارند؛ امّا اگر به خواندن سطحی آن‌ها بسنده نکرده، در ساختار اساسی حکایت‌ها دقیق شویم، خواهیم دید که می‌توان رخدادهای گوناگون را در چند دسته و شخصیت‌های مختلف را در چند نقش ثابت، گروه‌بندی کرد. گرماس همانند دیگر ساختارگرایان، در پی

تفسیر تک‌تک اثرها نیست؛ بلکه می‌خواهد یک نظام را با تمام مناسبات و متعلقاتش به نمایش بگذارد.

محوری که از جفت اول عناصر روایی، یعنی جفت «سوژه- ابژه» تشکیل می‌شود، به شخصی که کنش را انجام می‌دهد و به آنچه او می‌خواهد به دست آورد، اشاره دارد. محور «فرستنده- گیرنده»، به شخصی که مأموریتی به قهرمان می‌دهد و نیز به شخصی که این مأموریت به خاطر او انجام می‌شود، اشاره می‌کند (گیرنده ممکن است همان فرستند باشد یا چیزی بسیار کلّی، مانند انسانیت، قدرت یا شادمانی). محور «یاریگر- حریف» به پشتیبانی که در دسترس فاعل قرار دارد (مادر تعمیدی، اسب، شمشیر، انگشتر جادویی) و نیز به موانعی که پیش پای او قرار دارند و او بر آن‌ها فائق می‌آید (خائن، مخمصه)، اشاره دارد. گرماس در نسخهٔ بعدی نظریهٔ خود، عنصر روایی را به دو محور سوژه- ابژه و فرستنده- گیرنده محدود کرد و اعتقاد داشت که سایر محورها از این دو محور بنیادین مشتق می‌شوند. او هریک از این چهار عنصر روایی را مقوله‌ای می‌داند که می‌تواند در «مربع نشانه‌ای» قرارگیرد و بنابراین، بر اساس قطب‌های مثبت و منفی آن تجزیه و تحلیل شود (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۱۰).

جفت‌های سه‌گانهٔ گرماس، سه انگارهٔ اساسی را تعریف می‌کنند که شاید در همهٔ انواع روایت‌ها اتفاق بیفتد:

۱. آرزو، جست‌وجو یا هدف (شناسنده یا فاعل/ موضوع شناسایی یا هدف)؛

۲. ارتباط (فرستنده/ گیرنده)؛

۳. حمایت یا ممانعت (یاریگر/ مخالف) (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۱).

در واقع گرماس تحت تأثیر دیدگاه‌های سوسور و یاکوبسن، هستهٔ پدید آمدن قصه‌ها را در تقابل کنشگرها می‌دانست و به نقش تقابل‌های دوگانه در داستان و روایت، توجهی ویژه داشت. به عبارت دیگر، گرماس کار خود را با مفهوم بنیادی تقابل دوگانه که منش اصلی ادارک انسان است، آغاز کرد. هر پی‌رفت یا زنجیرهٔ روایت، با به‌کارگیری دو عامل کنش که یا باید متقابل هم باشند یا معکوس یکدیگر،

به این ادارک، عینیت می‌بخشد. «همین رابطهٔ تقابل یا تضاد است که کنش بنیادی گسست و پیوست، هجر و وصل، قهر و آشتی و غیره را به وجود می‌آورد» (سجودی، ۱۳۸۴: ۶۶).

از نظر گرماس، سوژه، عنصر محوری کنش داستان بوده، کسی یا چیزی است که کنشی را انجام می‌دهد و ابژه، چیزی است که فاعل یا همان سوژه با کنش‌هایی در پیِ دستیابی به آن است. این کنشگران و عناصر روایی، در درون خود دارای نظامی قاعده‌مند هستند؛ به‌گونه‌ای که هریک عامل پدید آمدن دیگری است. از این رو، قدرت زایشی این الگوی به ظاهر محدود را می‌توان در درون خود آن مشاهده کرد. الگوی گرماس «مانند سایر الگوهای ساختاری، بر رابطه‌ها متمرکز است و بنیادی‌ترین رابطه از دید این الگو آن است که بین فاعل و هدف، حکم‌فرماست» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۵).

فاعل (سوژه) و هدف (ابژه) در میان کنشگران داستان، نقشی ویژه و متفاوت دارند. هدف - که سایر کنشگرها حول آن می‌گردند- همیشه نیرویی بر فاعل وارد می‌کند و فاعل به هدف میل دارد. هر آنچه بر سر راه رسیدن به هدف قرار گیرد، ضدّ قهرمان یا رقیب است. فرستنده، فاعل یا شناسنده را به دنبال موضوع شناسایی یا هدف می‌فرستد و از این جست‌وجو، گیرنده یا دریافت‌کننده برخوردار خواهد شد. در این بین، دو نیروی یاریگر و مخالف، درصدد یاری و ممانعت برمی‌آیند. یاریگر و رقیب نیز له یا علیه فاعل در رسیدن به هدف عمل می‌کنند. در داستان، حضور یاریگر، مؤیّد آن است که موفقیت عمل، دستیابی به هدف، امیدواری و پایان خوش، بیشتر مورد نظر است، گرچه حضور رقیب و درنتیجه به تعویق افتادن پیروزی نیز مشاهده می‌شود. رابطهٔ یاریگر و رقیب، بر محور قدرت و اعمال آن بنا شده است و در هر داستانی که یکی از این دو حاضر باشند، بر موفقیت یا عدم توفیق فاعل، تأثیر می‌گذارند و موجب تسریع یا تعویق این امر خواهند شد.

گرماس میان هریک از این عناصر روایی، مراحلی را دخیل می‌داند، از جمله «میان فرستنده و گیرنده، چند مرحله را دخیل می‌داند که عبارت‌اند از: ارتباط، قرارداد تا تبدیل اطلاعات. به همین ترتیب، میان یاری‌دهنده (فاعل) و مخالف (مفعول)، مراحل مشاجره و رویارویی را قرار می‌دهد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۷۲).

گرماس تأکید می‌کند که ممکن است در یک روایت، هر شش عنصر مورد نظر حضور نداشته باشند. قصه‌ها با توجه به حضور یا عدم حضور یکی از شش کنشگر، قابل دسته‌بندی هستند. در برخی از داستان‌ها هر شش عنصر حضور دارند و در برخی دیگر، یک یا دو کنشگر دیده می‌شوند. «فرستنده/ گیرنده» و «سوژه (فاعل)/ ابژه (هدف)»، چهار کنشگری هستند که «در برخی روایت‌ها می‌توان این چهار مشارک را فقط با دو کنشگر عرضه کرد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۰).

از سوی دیگر، اهمیت کنشگرها متفاوت است و جایگاه هرکدام با دیگری فرق دارد. همچنین عمل هر شش کنشگر، به دیگری وابسته است و امکان دارد در هر روایتی وزن حضور کنشگرها متفاوت باشد. گرماس با طرح الگوی کنشی خود کوشید الگوی پراپ را اصلاح کرده، روایت‌ها را از منظری دیگر مورد ارزیابی قرار دهد. وی «با درک عملی‌تر از طرح پراپ توانست با استفاده از مفهوم کنشگر، به مختصر کردن کار او بپردازد. این مفهوم، نه قصه‌ای خاص و نه حتّی یک شخصیت، بلکه مفهومی ساختاری است. با توجه به [الگوی] شش کنشگر، می‌توان حوزه‌های عمل گوناگون پراپ را استنتاج کرد» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

گرماس با قرار دادن کنشگرها در مقابل شخصیت‌های هفت‌گانهٔ پراپ، معتقد است که طرز نگاه پراپ بسیار با درون‌مایه درگیر است و به اندازهٔ کافی، ساختاری نیست. در نتیجه، وی الگوی کنشی را مطرح می‌کند که بسیار انتزاعی است و باید بتواند روایت به مفهوم عام را توصیف کند و همهٔ عناصر احتمالی یک روایت و انواع ترکیبات این عناصر را در متون ادبی و غیرادبی مشخص سازد.

تقریباً حضور کنشگرهای گرماس را در هر اثر روایی شاهد هستیم. این مدل به طرز چشمگیری با طرح بسیاری از قصه‌های عامیانه و داستان‌های پریان سنّتی سازگار است. به‌رغم سادگی این مدل و نیاز به ارائهٔ توضیح‌های متنوّع از آن، به‌منظور تطبیق یافتن بهتر با گونه‌های مختلف ادبی، این طرح را می‌توان به نحوی سودمند در مورد طیفی از متون به کار بست (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۱).

الگوی کنشی گرماس با هدف نمایان ساختن نقش شخصیت‌ها مطرح شد و مفهوم حوزه‌های پیونددهندهٔ کنش و شخصیت، به شناخت شخصیت، کمک شایانی کرد. در الگوی کنشی، کنشگر، گرانیگاه روایت به شمار می‌رود. کنشگری که در دیدگاه گرماس مطرح است، از شخصیت فراتر می‌رود؛ زیرا ممکن است فرد، شیء، گروه یا مفهومی مجرّد و انتزاعی باشد.

٥-٤. کلود برمون

برمون (متولد ۱۹۲۹م)، روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی، همچون گرماس، از نخستین کسانی بود که روایت را از منظر معناشناسی مورد توجه قرار داد. مهم‌ترین اثر او کتاب *منطق داستان* است که در آن به طور مستقیم از ولادیمیر پراپ تأثیر پذیرفته است. برمون در فصل اول این کتاب، شرحی دقیق بر کتاب *ریخت‌شناسی قصه* نوشت و نقاط مشترک و فصل ممیّزهای نظریه‌هایش را با پراپ شرح می‌دهد.

٥-٤-١. مقایسهٔ آرای برمون با پراپ دربارهٔ روایت

در زمستان ۱۹۶۳-۶۴، برمون در انجمن هانری پوانکاره، دربارهٔ معناشناسی سخنرانی کرد و در آن، کتاب پراپ را از مهم‌ترین اسناد زیبایی‌شناسی مدرن خواند (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۴۷). غیر از پراپ، برمون به آثار ژوزف بدیه[1]، به‌ویژه کتاب *داستان‌های مردمی* او همچون یکی از مهم‌ترین سرچشمه‌های کار خود اشاره کرد و مقالهٔ مهمی درباره‌اش نوشت (همان: ۱۶۶). برمون که نظریات خود را بر مبنای تکمیل و بازبینی تئوری پراپ پایه‌گذاری کرد، واحد پایهٔ روایت را نه «کارکرد»، بلکه

1. Joseph Bédier

«پی‌رفت» می‌دانست. بنابراین داستان از نظر او تلفیق پی‌رفت‌هاست؛ چنان‌که در این‌باره می‌گوید: «واحد پایهٔ روایت، کارکرد نیست؛ بلکه پی‌رفت است و یک داستان کامل را هر قدر هم بلند و پیچیده باشد، می‌توان همچون تلفیق پی‌رفت‌ها معرفی کرد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۰).

برمون در نقدی که مفهوم «ساخت» را در تحلیل پراپ مورد تردید قرار می‌دهد، به این نکته اشاره دارد که هر کارکردی باید مجموعه‌ای از پیامدهای بدیل را فراهم آورد. تعریف پراپ از کارکرد، حاکی از عدم امکان تصوّر این نکته است که هر کارکرد می‌تواند امکان حضور کارکرد بدیل خود را فراهم کند. از آنجا که هر کارکرد برحسب پیامدهایش تعریف می‌شود، امکان ندارد عکس این پیامدها نیز از همان کارکرد منتج شوند (کالر، ۱۳۹۷: ۲۹۲). ما هنگام خواندن یک رمان، احساس می‌کنیم هر لحظه، راه‌های متعدّدی برای ادامهٔ داستان وجود دارد و می‌توان حدس زد تحلیل ساخت پی‌رنگ باید توضیحی در این‌باره به دست دهد. افزون بر این، برمون با تکیه بر الگوی زبان‌شناختی مورد نظرش، مدّعی می‌شود که پراپ از منظر گفتار، به تحلیل پرداخته است، نه نظام زبان: «اما اگر به جای منظر [گفتارمدار] کارگفت‌ها که از محدویت‌های پایانه‌ای استفاده می‌کند (پایان جمله، تعیین‌کنندهٔ واژه‌های آغازین است)، به سراغ نظام زبان برویم (آغاز جمله تعیین کنندهٔ پایان جمله است)، جهت استلزام، وارونه خواهد شد. ما باید در ساخت رشته‌های کارکردها از آغاز به پایان (terminus a quo) برسیم که در زبان عام پی‌رنگ‌ها، شبکه‌ای از امکانات را فراهم خواهد آورد و نه از آغاز به پایان (terminus ad quem) که قصه‌های روسی برحسب آن‌ها، از میان امکانات متعدّد، اقدام به انتخاب کارگفت‌ها می‌کنند» (Bremond, 1964: 15).

به نظر می‌رسد برمون معتقد است اگر ما زبان را به‌مثابهٔ یک نظام در نظر بگیریم، بر این نکته واقفیم که نخستین واژهٔ یک جمله، محدودیت‌هایی را برای انتخاب واژه‌های بعدی پدید می‌آورد؛ امّا امکانات فراوانی را فراهم می‌کند، در حالی که اگر قرار باشد

ما یک پاره‌گفتار کامل را مدّ نظر داشته باشیم، می‌توانیم ادّعا کنیم که واژه‌های نخست آن پاره‌گفتار باید به این منظور انتخاب شوند که به پایانی خاص برسند.

از دیدگاه پراپ، کارکرد یک واحد، برحسب رابطه‌اش با واحدهای دیگرِ همان زنجیره تعیین می‌شود. کارکرد، صرفاً همان رویداد نیست؛ بلکه نقشی است که رویداد در روایت به‌مثابهٔ یک کل ایفا می‌کند. درست است که وقتی قهرمان داستان با اشرار می‌جنگد، جالب‌ترین نکتهٔ داستان برای خواننده احتمالاً به قطعی نبودن عاقبت آن بستگی دارد؛ امّا به همین ترتیب نیز می‌شود گفت همین عدم قطعیت، دربارهٔ کارکرد این جنگ نیز مطرح است. در این میان، خواننده وقتی از اهمیت این کارکرد و جایگاهش در قصه آگاه می‌شود که عاقبت آن را بداند. برمون بر این باور است که تصوّر غایت‌شناختی از ساخت پذیرفتنی نیست (کالر، ۱۳۹۷: ۲۹۳).

به نظر برمون هرگونه روایت، از سه پایهٔ زیر تشکیل شده است:

۱. موقعیت پایدار الف تشریح می‌شود؛

۲. مکان دگرگونی الف پدید می‌آید؛

۳. الف دگرگون می‌شود (یا نمی‌شود).

«از ترکیب هر سه کارکرد، یک توالی حاصل می‌آید که آن سه کارکرد، سه مرحلهٔ منطقی‌اش به حساب می‌آیند: امکان (استعداد)، فرایند و پیامد» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۳۶). پایهٔ اول با امکان، پایهٔ دوم با فرایند و پایهٔ سوم با پیامد، سازگاری دارد. مرحلهٔ امکان با پایداری موقعیت همراه است، مرحلهٔ فرایند با فرصت تغییر موقعیت گره می‌خورد و مرحلهٔ پیامد به تغییر موقعیت ختم می‌شود و هر داستان سه مرحلهٔ مذکور را دارا خواهد بود. از سوی دیگر، سه کارکرد مورد نظر، مؤیّد مرحلهٔ مقدماتی، مرحلهٔ گذار و مرحلهٔ پیامد است که به ایجاد توالی منجر می‌شود. برمون پایهٔ دوم، یعنی امکان دگرگونی الف را مرحلهٔ گذار می‌داند که این مرحله می‌تواند از سلسلهٔ وضعیت‌های فرعی (یا گذارهای فرعی) تشکیل شود (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۶۶).

در باب اهمیت این سه مرحله، همین بس که برمون طرح قصه را در گرو کنار هم قرار گرفتن آن‌ها می‌داند؛ امّا در عین حال بر تمایز و تفکیک این مراحل تأکید می‌کند. او معتقد است ما باید در یک روایت، سه مرحله، یعنی امکان بالقوّه، فعلیت و تحقّق را از یکدیگر جدا کنیم (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۳). این اصطلاحات به طورکلّی به معنای مراحلی است که امکان کنش، گذار به کنش و نتیجهٔ کنش را بیان می‌کند.

برمون برای مراحل دوم و سوم، دو امکان انتخاب در نظر می‌گیرد: امکان بالقوه و هدف مورد نظر قهرمان و فرایند فعلیت یافتن هدف یا عدم تغییر وضعیت.

مرحلهٔ نخست، فاقد کنش است؛ یعنی روایت، زمینه‌ای را می‌چیند تا امکان‌پذیری کنش را فراهم آورد. در مرحلهٔ دوم، عناصری به روایت افزوده می‌شوند و آن را به جریان می‌اندازند یا افزوده نمی‌شوند که در این صورت، اتفاقی رخ نخواهد داد. برای رسیدن به مرحلهٔ سوم یا همان نتیجه، دو حالت قابل تصور است: ممکن است روایت دنبال شود یا اینکه دنبال نشود؛ چون ممکن است گذار به کنش، به هدف خود دست یافته یا دست نیابد.

الگویی که برمون پیشنهاد می‌کند، از الگوی پراپ کارآمدتر است؛ زیرا شکست قهرمان را نیز دربر دارد. قهرمان قصه الزاماً همیشه فاتح و پیروز نیست؛ بلکه ممکن است در مواردی دچار شکست و عدم موفقیت شود و این امر در الگوهای تحلیل ساختار روایی، از جمله الگوی پراپ، مغفول مانده است.

یکی دیگر از پیشنهادهای برمون این است که به جای آنکه کارکرد در معنای مورد نظر پراپ را به‌عنوان کوچک‌ترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را به‌عنوان واحد اساسی مدّ نظر قرار دهیم. او این توالی منطقی چند کارکرد را Sequence نامید که در فارسی، پی‌رفت ترجمه شده است (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۸-۱۴۱). بنابراین، برمون در تعریف روایت، آن را توالی چند کارکرد پراپی می‌داند که تداومی غایتمندانه دارد و بر مبنای این باور شکل گرفته است که هرچه رخ می‌دهد، برنامه‌ریزی شده است. این تعریف برمون و دیدگاه او بر تکیهٔ هرچه بیشتر بر

طرح‌های منطقی و نظام علّی معلولی منسجم دلالت می‌کند. بر این اساس، می‌توان یک داستان کامل را هر قدر هم که بلند و پیچیده باشد، از طریق تلفیق پی‌رفت‌ها معرفی کرد.

هر پی‌رفت، داستانی کوچک است و هر داستان، پی‌رفتی کلّی یا اصلی. قاعدهٔ سه‌گانه‌ای که همچون ساختار اصلی داستان مطرح شد، در مورد هر پی‌رفت نیز صادق است.

هر پی‌رفت بر سه پایه استوار است: ۱. وضعیتی امکان دگرگونی را در خود دارد؛ ۲. حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد؛ ۳. وضعیتی پدید می‌آید که محصول تحقّق یا عدم تحقّق آن امکان است.

برمون، گسترش داستان را تداوم راز و رازگشایی می‌داند. هر پی‌رفت آغازین در گسترش خود، پی‌رفتی تازه می‌آفریند که خود آغازگاه پی‌رفتی دیگر است و این فراشد ادامه می‌یابد تا به آخرین پی‌رفت برسیم که حالت پایدار به دست می‌آید (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۶۶).

برمون برعکس پراپ، معتقد نیست که هر کارکرد به‌طور خودکار به کارکرد بعدی منتهی شود؛ بلکه «در هر مرحله از بسط و گسترش، حق انتخابی وجود دارد: در مرحلهٔ دوم، تحقّق یا عدم تحقّق و در مرحلهٔ سوم، توفیق یا شکست» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۰). بنابراین «شِمایی که برمون از ساختار روایت به دست داده است، چنین است: رخداد یا به فعل درمی‌آید یا درنمی‌آید. اگر به فعل درآید، دو حالت دارد، یا کامل می‌شود یا کامل نمی‌شود. پس نقطهٔ آغاز، نه کنش، بل منطق رخداد است» (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۷۰).

برمون در نخستین جستارهایش دربارهٔ کارکردهایی که پراپ از قصه‌های پریان استخراج کرده بود، متذکّر شد که برخی از کارکردها با یکدیگر ارتباط منطقی دارند و از نظر معنایی بر یکدیگر دلالت می‌کنند؛ بنابراین تلاش کرد تا ماهیت این پیوندها را میان عناصر اولیهٔ داستان بیابد. اگرچه برمون کارکردهای روایی پراپ را درست

می‌داند و آن‌ها را می‌پذیرد، در توالی کارکردهای روایی او تغییراتی به وجود می‌آورد. به طور کلّی، برمون، توالی‌ها را به دو دسته تقسیم می‌کند: توالی ابتدایی یا بسیط و توالی مرکّب یا پیچیده (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۰). به نظر وی توالی مورد نظر پراپ بیشتر برای قصه‌های عامیانه که ساختاری نسبتاً ساده دارند، صادق است و این توالی را نمی‌توان برای داستان به کار برد، بلکه توالی مرکّبی که از چند توالی ساده تشکیل می‌شود، ضرورت خواهد داشت.

در توالی بسیط، امکان، فرایند و پیامد، کاملاً در دسترس و آشکار است. در واقع، «پی‌رفت بسیط، یک سه‌گانه است که در آن، یک احتمال به فعل درمی‌آید و این به فعل درآمدن، نتیجه‌ای به دنبال دارد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۰). بدین ترتیب، هر داستان از یک یا چند توالی بسیط یا مرکّب پدید می‌آید. توالی‌های بسیط به روش‌های زیر به توالی‌های مرکّب تبدیل می‌شوند:

- توالی زنجیره‌ای

این توالی از پشت سر هم قرار گرفتن چند پی‌رفت ساده پدید می‌آید؛ یعنی پیامد کارکرد سوم یک توالی، منجر به مرحلهٔ استعداد یا کارکرد نخست توالی بعدی می‌شود؛ مانند میثاق یا آزمونی که قهرمان باید انجام دهد. به عبارت دیگر، از طریق کنش‌ها و واکنش‌های پی‌درپی که قهرمان پیروز می‌شود (به میثاق می‌رسد) یا شکست می‌خورد، توالی زنجیره‌ای شکل می‌گیرد. توضیح بیشتر اینکه «قهرمان برای انجام میثاق خود، دست به کنش‌هایی می‌زند که هریک از این‌ها با واکنش‌هایی روبه‌رو است و این کنش و واکنش، زنجیره‌وار ادامه می‌یابند تا قهرمان، میثاقش را به سرانجام برساند» (اخوت، ۱۳۹۲: ۶۹).

- توالی انضمامی

این توالی، زنجیره‌ای و سلسله‌وار نیست؛ بلکه یک توالی از درون توالی دیگر سر بر می‌آورد. به عبارت دیگر، «یک توالی به‌منزلهٔ نوعی خاص با جزئیات یکی از کارکردهای خود، در داخل توالی دیگر جای می‌گیرد» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۳۷).

تبلور یک توالی، به توالی‌های دیگر نیاز دارد؛ مثلاً قهرمان برای رسیدن به هدف خود، به نیروهای یاریگر نیازمند است. این توالی، بیشتر با قهرمان داستان گره می‌خورد و استفادهٔ او از یاریگرها و ابزارها را تبیین می‌کند. به عبارت دیگر، «توالی اول (یعنی بستن میثاق و حرکت برای انجام مأموریت) ممکن نمی‌شود، مگر اینکه قهرمان، مراحل استفاده از ابزار و یاری نیروهای یاری‌دهنده را پشت سر بگذارد و سرانجام به مرحلهٔ نهایی مأموریت خود برسد» (اخوت، ۱۳۹۲: ۶۹).

- توالی پیوندی

این توالی در پیوند با عملکرد رقیب شکل می‌گیرد؛ یعنی آنچه در احوال یک شخصیت، بهبودی و پیشرفت است، برای شخصیت دیگر، نقصان و آشفتگی است. به عبارت دیگر، در این توالی، دیدگاه رقیب نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. در حقیقت در این توالی، کنش قهرمان در پیوند با قهرمان (یا ضدّ قهرمان) دیگر ارزیابی می‌شود؛ یعنی آنچه از دید قهرمان، بهبود وضعیت تلقّی می‌شود، از نظر نیروی خبیث، بدتر شدن وضعیت یا انحطاط است. البته از نظر برمون، همهٔ توالی‌ها دارای دو حالت هستند: توالی یا در جهت بهبود و پیشرفت است یا در جهت آشفتگی وضعیت. وقتی جهت حرکت توالی رو به سوی بهبود خواهد بود که ما در قصه با فقدان یا کمبود روبه‌رو باشیم یا وضعیت متعادل بر هم خورده باشد. به عبارت دیگر، توالی پیشرفت با فقدان و عدم تعادل شروع شده، سرانجام به تعادل می‌رسد و داستان پایان می‌یابد. بدین ترتیب، برمون، تحلیل خویش را بر پایهٔ یک توالی سه‌گانه، یعنی «خرابی- بهبودی، شایستگی- پاداش و ناشایستگی- مکافات» قرار می‌دهد (لوفلر-دلاشو، ۱۳۸۶: ۱۸).

۵-٤-۲. شخصیت‌های داستان

شخصیت‌های داستان در نظریهٔ برمون، اهمیت روایی خاصی دارند. برمون که اساس کار خود را بر آثار پراپ نهاده است، در یک مورد مهم با او هم‌نظر نیست. وی برخلاف پراپ، بر اهمیت شخصیت‌های داستان تأکید دارد و نقش‌ویژهٔ آن‌ها را چندان مهم نمی‌داند. از نظر برمون، هر پی‌رفت می‌تواند تا حدودی به پیروزی یا شکست

برسد و تکامل روان‌شناسیک یا اخلاقی شخصیت را نمایان کند. بدین سان قهرمان داستان صرفاً ابزار یا موردی در خدمت کنش نیست؛ او در عین حال، هم ابزار و هم هدف داستان است. با انکار کنش به‌عنوان سرچشمهٔ درک نقش‌ویژهٔ شخصیت‌ها، برمون تقسیم‌بندی پراپ از انواع حکایت‌های فولکلوریک روسی را «دسته‌بندی مکانیکی» می‌نامد (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۷۰). به نظر برمون چه‌بسا این تقسیم‌بندی تا حدودی با یکصد حکایت فولکلوریک مورد بررسی پراپ هم‌خوانی داشته باشد، امّا همگانی کردن نظری آن، دشواری‌های زیادی نیز می‌آفریند. همچنین «برمون ایراد گرفت که پراپ، پاره‌ای از کارکردهای درون‌مایه‌های داستان را در دسته‌هایی که به آن‌ها ارتباطی ندارد، جای داده است. افزون بر این، می‌توان شماری از ۳۱ نقش‌ویژهٔ مورد نظر پراپ را در هم ادغام کرد» (همان).

برمون دو گونه نقش متمایز میان شخصیت‌ها یافت: فاعلی و مفعولی و دو دسته شخصیت به دست آورد: آنان که کنش را به انجام می‌رسانند (کنشگر) و آنان که کنش بر آن‌ها رخ می‌دهد (کنش‌پذیر). هر روایت، تبدیل مفعول به فاعل و بازگشت او به حالت مفعولی است (همان: ۱۷۰). برمون همچنین نقش‌های داستانی را به دو نوع بنیادی تقسیم می‌کند که عبارت‌اند از: کارگزاران و کارپذیران؛ یعنی آن‌ها که کاری را انجام می‌دهند و آنانی که اعمالی بر آن‌ها واقع می‌شود. در اغلب قصه‌ها فاعل یا قهرمان، ابتدا کارپذیر است و بعد کارگزار می‌شود و اغلب در انتهای روایت، دوباره شأن کارپذیر پیدا می‌کند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۳).

مفعول شاید به گونه‌ای ذهنی، آمادهٔ این دگرگونی شود (بنا به اطلاعاتی که می‌یابد یا به انگیزه‌های احساسی، همچون شهوت، امید، ترس و...) و شاید به گونه‌ای عینی، شرایط بیرون آگاهی یا تمایلش دگرگون گردد و او را به فاعل تبدیل کند. به عبارت دیگر، ممکن است مفعول در معرض دو نوع کنش قرار گیرد که در آغاز و پایان قصه‌ها صورت می‌پذیرند. همچنین مفعول ممکن است موقعیتش تغییر یابد؛ یعنی بهتر یا بدتر شود.

در نظریهٔ پراپ، کنشگر یا فاعل در هر حیطه‌ای که وارد داستان می‌شود، باید نقشش را در همان حیطه تا پایان داستان ادامه دهد. این مسئله، اشکال عمدهٔ کارکردهای پراپ است که باید به آن توجه کرد؛ امّا از نظر برمون، امکان موفقیت و شکست و حرکت و ایستادن، هر دو وجود دارد. در دستگاه منطق برمون، قهرمان همیشه بر ضدّ شریر به‌پا نمی‌خیزد و اگر هم به چنین کاری دست یازد، ممکن است پیروز شود یا شکست بخورد. این دوبُعدی بودن شخصیت، از مزیت‌های دیدگاه برمون نسبت به دیدگاه پراپ است.

دیدگاه دوگانهٔ برمون، تقریباً تمام اقسام شخصیت را دربر می‌گیرد. به زعم برمون، خصم ممکن است شخص افسانه‌ای و ماورای طبیعی باشد یا نباشد، قهرمان هم می‌تواند نیمه‌خدا و فوق‌طبیعی باشد یا انسان، جست‌وجو می‌تواند دوستانه و مفید به حال جمع باشد یا خودپسندانه و برای نفع شخصی، اسباب‌چینی داستان و کشاکش زاییدهٔ آن، می‌تواند خانوادگی باشد یا مربوط به حلقهٔ خارج از خانواده (لوفلر- دلاشو، ۱۳۸۶: ۱۸).

امکان انعشاب دوگانهٔ هر کارکرد، از مزیت‌های نظریهٔ برمون است. در جایی که کشمکش با شریر، همیشه به پیروزی منجر نمی‌شود، به پیشبرد پی‌رنگ کمک می‌کند؛ یعنی هم پیروزی و هم شکست قهرمان را در نظر می‌گیرد.

از سوی دیگر، برمون کارکردهای مورد بحث پراپ را محدودتر می‌کند و آن‌ها را به این موارد کاهش می‌دهد: درآمد، غیبت، ممنوعیت، نقض ممنوعیت، خبرخواهی، خبریابی، فریب‌کاری و همدستی ناخواسته (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

بنابراین برمون در مقایسه با پراپ، بر تجمیع کارکردها و مرکزیت بخشیدن به کنش‌ها تأکید دارد. رولان بارت این کارکردها را به شکلی دیگر نام‌گذاری می‌کند: «تعیین کارکردهای عمدهٔ قصه‌های پریان به‌وسیلهٔ پراپ و بعداً برمون به نام‌گذاری آن‌ها فریب (fraud)، خیانت (betrayal)، کشمکش (struggle)، تقابل (contrast)، اغوا (seduction) و غیره منتهی شده است» (بارت، ۱۳۸۷: ۵۳).

همچنین برمون برخلاف نظریهٔ پراپ، به نقش میانجی یا واسطه کمتر توجه دارد. وی مشخصاً نقش‌های حَکَم یا داور را که در پژوهش‌های دیگر، مهم تلقّی شده‌اند، تعیین نمی‌کند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۵۴). بر طبق آنچه گفته شد، برمون به جای توجه به جزئیات، ساختار و پیکرهٔ کلّی قصه‌ها را مدّ نظر دارد و به جای بررسی تک‌تک اشخاص و کنش‌های جزئی، به کلّیت همنشینی اجزای روایت می‌پردازد.

٦. نتیجه‌گیری

چنان‌که دیدیم، ردّپا و نتیجهٔ نظریهٔ پراپ در نوشته‌های گرماس و برمون که راه او را دنبال کردند، مشهود است. گرماس با تکیه بر تحلیل ریخت‌شناسانهٔ پراپ و با ارائهٔ طرح‌وارهٔ روایی کنش، شخصیت‌های داستان را در قالبی جدید، مورد تحلیل و بررسی قرار داد و هفت دسته شخصیت پراپ را در سه دستهٔ دوتایی کنشگر بر اساس تقابل‌های دوگانهٔ معناشناسی جای داد. گرماس معتقد بود که می‌توان تعدادی اندک از الگوی کنش شخصیت‌ها را یافت و از این الگوها منطق جهان داستان را آفرید؛ در حالی که پراپ دسته‌بندی هفت‌گانه‌اش از شخصیت‌های قصه‌های پریان را خاص این روایت‌ها می‌دید و آن را تعمیم نمی‌داد. در واقع گرماس با استفاده از مفهوم کنشگر، به مختصر کردن کار پراپ پرداخت و با اصلاح الگوی پیشنهادی او، روایت را از منظری دیگر مورد ارزیابی قرار داد.

برمون نظریهٔ روایی پراپ را این طور به نقد کشید که او باید به جای کارکردهای غایت‌شناختی، به رویدادهای تجربی توجه می‌کرد. وی همچون پراپ برای نقش‌ویژه‌ها جایگاه خاصی قائل بود و اساس نظریهٔ او دربارهٔ طرح، بر نقش‌ویژه استوار می‌شد. برمون با تغییراتی که در نظریهٔ پراپ داد، به این نتیجه رسید که از اجتماع سه نقش‌ویژه، یک توالی به دست می‌آید و طرح داستان هم چیزی نیست مگر تجمّع توالی‌های مختلف. معمولاً این سه نقش‌ویژه باید از سه مرحلهٔ منطقی بگذرند تا بتوانند

تشکیل یک توالی دهند که این سه مرحله عبارت‌اند از: امکان یا استعداد، فرایند و نتیجه.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۰)، **ساختار و تأویل متن**، چ ۱۳، تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۹۲)، **دستور زبان داستان**، چ ۲، اصفهان: فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ ۲، تهران: آگاه.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، **پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ عباس مخبر، چ ۲، تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۷)، **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت**، ترجمهٔ محمد راغب، چ ۱، تهران: فرهنگ صبا.
- برتنس، هانس (۱۳۸۴)، **مبانی نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چ ۱، تهران: ماهی.
- برسلر، چارلز (۱۳۹۳)، **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد، چ ۳، تهران: نیلوفر.
- بهرامی، فاطمه (۱۳۹۷)، **فنون ادبی از دریچهٔ زبان‌شناسی: تحلیلی نشانه‌شناختی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۱۷، صص ۵۵-۸۴.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶)، **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چ ۲، تهران: توس.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶)، **روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی**، ترجمهٔ فاطمه علوی، تهران: سمت.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، **روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمهٔ ابوالفضل حری، چ ۱، تهران: نیلوفر.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۴)، **نشانه‌شناسی و ادبیات**، چ ۱، تهران: فرهنگ کاوش.
- سلدن، رامان (۱۳۸۴)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، چ ۴، تهران: طرح نو.
- ـــــــــ (۱۳۷۵)، **نظریهٔ ادبی و نقد عملی**، ترجمهٔ جلال سخنور، چ ۱، تهران: پویندگان مهر.
- کالر، جاناتان (۱۳۹۷)، **بوطیقای ساخت‌گرا**، ترجمهٔ کوروش صفوی، چ ۲، تهران: مینوی خرد.

- گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳)، **درس‌نامهٔ نظریه و نقد ادبی**، ترجمهٔ حسین پاینده، چ ۱، تهران: روزنگار.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۳)، **نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ محمد نبوی، چ ۱، تهران: آگه.
- لوفلردلاشو، مارگریت (۱۳۸۶)، **زبان رمزی قصه‌های پری‌وار**، ترجمهٔ جلال ستاری، چ ۲، تهران: توس.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، چ ۱، تهران: هرمس.
- موران، برنا (۱۳۸۹)، **نظریهٔ ادبیات و نقد**، ترجمهٔ ناصر داوران، چ ۱، تهران: نگاه.
- مکاریک، ایرنا (۱۳۹۰)، **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجری و محمد نبوی، چ ۴، تهران: آگه.