فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دوره ۱۲، پیاپی شماره ۴۴، تابستان ۱۳۹۹، صص۱۲۷ تا ۱۵۲
تاریخ دریافت: ۹۸/۳/۲۹، تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۲/۲۱

کاربرد الگوی کنشگر گِرماس در تحلیل روایت‌شناسی جای خالیِ سُلوچ (مطالعهٔ موردیِ: «مِرگان در جُست و جویِ سُلوچ»)

احمد حسین‌پور سرکاریزی[۱]، دکتر مهیار علوی‌مقدّم[۲]،
دکتر محمود فیروزی‌مقدّم[۳]

چکیده

گِرماس یکی از نظریه‌پردازان نشانه- معناشناسی روایی است که الگویی جامع و جهان‌شمول برای تجزیه و تحلیل متون روایی به‌دست می‌دهد و با هدفِ دست‌یافتن به ژرف‌ساخت روایت و مطالعهٔ ساختاری متون روایی، به تحلیل سیر منطقی حوادث و معانیِ درونیِ متن و درکِ پیرنگِ روایت می‌پردازد. در تحلیل متن‌های روایی، الگوی کنشگر گِرماس، نسبت به دیگر الگوهای روایی، قابلیّت انطباق بهتری برای تحلیل روایی‌گری متن‌های روایی دارد و در پی دست‌یافتن به کنش گفتمان است. این مقاله، با کاربرد الگوی کنشگر گِرماس، به تحلیلِ ساختاری حکایتِ«مِرگان در جُست و جوی سُلوچ» دررمان جای خالیِ سُلوچ می‌پردازد و عناصری را که در شکل‌گیری رخدادها و آن‌چه هسته و پیرنگ این داستان رادرگسترهٔ روایت شناسی تشکیل می‌دهد بررسی می‌کند.در این مقاله، با روشی تحلیلی- توصیفی و روش کتابخانه‌ای در گردآوری اطلاعات، این پرسش اساسی مطرح است که رمان جای خالیِ سُلوچ ، تا چه میزان با نظریهٔ نشانه- معناشناسی روایی گِرماس قابل تحلیل است و براساس الگوی کنشگر گِرماس، عوامل گفتمان درتولید معنا در آن کدامند؟ ازنتایج این پژوهش این است که راوی داستان «مِرگان در جُست‌وجوی سُلوچ»، با ساختاری روایی و شخصیّت محور، صحنه‌ها و رخدادهای آن را با پویایی تمام بازنمایی و به نمایش گذاشته تا عواطف و احساسات خواننده را برانگیزد و موجب پویایی شخصیّت‌ها و عناصر درون‌متنی آن می‌شود. دراین داستان، لحنِ گفت و گو میان عناصر داستانی دارای اوج و فرود است و جنجال و کشمکش بر سراسر رخدادها سایه می‌افکند و تمام شخصیّت‌های داستان را در مقابل یکدیگر به کنش وا می‌دارد.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، جای خالیِ سُلوچ، الگوی کنشگر گِرماس، تحلیل ساختار.

---

[۱]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران.
ahsarkarizi@gmail.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.(نویسنده مسئول)
m.alavi.m@hsu.ac.ir
[۳] . استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران.
m.firouzimoghaddam@yahoo.com

مقدّمه

پیرنگ داستانِ جای خالیِ سُلوچ نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی، از نظر شخصیّت‌ها و عناصری که در صحنهٔ داستان به ایفای نقش پرداخته‌اند، بسیار ارزش‌مند است. آن‌چه بر زیبایی و غنای داستان افزوده، شیوهٔ روایت‌نگاری محمود دولت‌آبادی در عرصهٔ رویدادهایی است که در متنِ داستان بر اثر کشمکش و نقش‌مندی شخصیّت‌ها موجب آفرینش حوادث، گره افکنی‌ها و اتّفاقات درون‌متنی شده و باروری زبان و شیوهٔ گفتار و اوج و فرود لحن عناصر داستان را با تکیه بر رویکردها و فنون داستان‌نگاری موجب شده است. این مقوله و نیز اعمال و رفتاری که توسّط هر یک از عناصر آن بر سراسر داستان حاکم است، داستانی جالب و متناسب با الگوهای نظام‌مند و ساختاری محکم پدید آورده است. این شگردهای روایی، پویایی، هدف‌مندی، جذّابیّت، صلابت و ماندگاری داستان را به‌همراه دارد. نویسنده با در هم‌آمیختن زبان سادهٔ بومی و زبان کلاسیک، به آفرینش صحنه‌های داستانی پرداخته و پژوهندهٔ متون روایی- ادبی را نیز به درنگِ روایت‌شناختی وا می‌دارد.

یکی از مطرح‌ترین الگوهای روایی در روایت شناسی، الگوی کنشگر آلژیرداس ژولین گِرماس Algirdas J. Gremas (۱۹۱۷- ۱۹۹۲م.) است که پس از انتشار معناشناسی ساختاری Structural Semantics (۱۹۶۶) و دربارهٔ معنا On Meaning (۱۹۷۰) به عنوان مهم‌ترین نظریه پردازِ معناشناسی روایت شهرت یافت.

گِرماس با انتشار این دو کتاب، مباحث معناشناسی روایت را انسجامی استوار و علمی داد و الگوی منسجم او در تحلیل متن روایی- ادبی نقشی تأثیرگذار بود. به یاری این الگویِ روایی، می‌توان به تحلیل ساختاری روایت‌های گوناگونِ متون روایی مانند جای خالیِ سُلوچ دست‌یافت و ساختار روایی آن را سنجید.

این متن، با توجّه به ساختار مستحکم آن از پیرنگی غنی برخوردار است و از دیدگاه روایت‌شناسی، عناصر، شخصیّت‌ها و آن‌چه در لایه لایهٔ رخدادهای آن پنهان شده است، قابلیّت تجزیه و تحلیل بر اساس الگوی کنشگر گِرماس را دارد. حاصل این بررسی نتایج ارزنده‌ای را در پی خواهد داشت؛ زیرا نظریهٔ گِرماس کارکردی جهان‌شمول دارد و از منظر

دانش روایت‌شناسی الگویی مناسب برای نقد و تحلیل داستان‌ها و معرّفی عناصر آفرینندهٔ ساختارِ آن به شمار می‌آید.

پیشینهٔ تحقیق

ابوالفضل حرّی(۱۳۸۷) در مقالهٔ «درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان آیینه‌های دردار»، مدرّسی و شفق(۱۳۹۲) درمقالهٔ«تحلیل حکایات تعلیمی تذکره‌الاولیاء بر پایهٔ الگوی روایی کنشگر گِرِماس» و علوی‌مقدّم و صدّیقیِ لیقوان (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی روایت‌شناسی طبقات‌الصّوفیه بر اساس نظریهٔ زمان در روایت ژرارژنت»به روایت‌شناسی و الگوی کنشگر گِرِماس پرداخته‌اند. مایکل تولان نیز در کتاب درآمدی نقّادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت، به دیدگاه‌های جدیدی درحوزهٔ روایت‌شناسی پرداخته است. از این‌رو، می‌توان دریافت مقاله‌ای مستقل در بارهٔ تحلیل ژرف‌ساختِ روایی و پیرنگِ روایت داستان‌های جایِ خالیِ سُلوچ بر مبنای الگوی کنشگر گِرِماس، نوشته نشده و این مقاله، نخستین مقاله‌ای می‌باشد که در بارهٔ این داستان بر اساس الگوی کنشگر گِرِماس نوشته شده است.

روش تحقیق

دراین پژوهش، شیوهٔ گردآوری اطّلاعات از نوع تحلیلی- توصیفی و کتابخانه‌ای، شیوهٔ تجزیه و تحلیل داده‌ها، روش کیفی با هدف کاربرد الگوی کنشگر گِرِماس در تحلیل روایت شناسیِ جایِ خالیِ سُلوچ و روش استدلالی نیز روش استقرایی(از جزء به کلّ) است.

مبانی تحقیق

روایت‌شناسی و کارکردهای آن

هدف رویکردِ روایت‌شناسی، «کشفِ الگوی جامعِ روایت است که تمامی روش‌های ممکنِ روایتِ داستان‌ها را در بر گیرد. در واقع همین روش‌ها هستند که تولید معنا را میسّر می‌کنند»(برتنس،۱۳۹۱: ۸۷) و نیز کشف الگوها و مفاهیم پنهان در بستر متون که رویدادها و

حوادث روایت‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. روایت‌شناسی در پیِ تجزیه و تحلیل متون روایی و زیرساخت‌های آن است و همواره می‌کوشد ما را در رسیدن به جزییّاتِ درون‌مایهٔ روایت‌ها یاری کند تا به حاصل آن‌چه که به دنبال آن هستیم دست‌یابیم. این رویکرد، پیوسته بر آن است به درون‌مایه‌شناسیِ متون ادبی بپردازد و مناسبات بین رخدادها را از دیدگاه ساختاری بازیابد تا با آفرینش معانیِ بدیع و توسّع بخشیدن به این مضامین، آن را در قالبی تازه ارایه و برای آن طرحی نو دراندازد تا مخاطب از درون‌مایه و غنای محتوایی آن بهره ببرد و با ساختار بدیعی که در فرآیند روایت ایجاد می‌کند، موقعیّتی نو پدید آورده و با استحکام پیرنگِ روایت موجب خلق پیوند میان مخاطب و عناصر روایت شود. آن‌چه در روایت‌شناسی حایز اهمیّت است، دست‌یابی پژوهندگان به معانی تازه در بستر متون ادبی است، زیرا این رویکرد، دنیای جدیدی را از باورها و خلاقیّت‌های بدیع به رویِ خوانندگان می‌گشاید و آدمی را به جهانی نو رهنمون می‌سازد.

پیشینهٔ تاریخی روایت‌شناسی

پژوهش ارزش‌مندی را که ولادیمیر پراپ در کتابِ ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان انجام داد، نخستین گام در حوزهٔ روایت‌شناسی بود. وی در کارِ تجزیه و تحلیل روایی رخدادهای این قصّه‌ها به شکل و فرم آن‌ها توجّه کرد، زیرا اعتقاد داشت که درون‌مایه و محتوای قصّه را باید به مشخّصات صوری و ساختار آن‌ها منتقل کرد. به همین دلیل شیوهٔ کار و کوشش خود را «ریخت‌شناسی» نام نهاد؛ یعنی«توصیف قصّه‌ها بر پایهٔ اجزای سازای آن‌ها و همبستگی این سازه‌ها با یکدیگر و با کلّ قصّه»(پراپ،۱۳۹۲: ۴۹).

امّا روایت‌شناسی[۱] دانش نوظهوری است که برای نخستین‌بار، تزوتان تودوروف در کتاب دستور زبان دکامرون به سال ۱۹۶۹ میلادی آن را با نام«علم مطالعهٔ قصّه» به کار برد(ر.ک: اخوّت، ۱۳۷۱: ۷). به‌طور کلّی می‌توان تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد:

الف. دورهٔ پیش‌ساختارگرایی (تا ۱۹۶۰): این دوره تا اواخر قرن نوزدهم طول کشید، نظریه‌پردازان ادبی مطابق نظر ارسطو در بوطیقا، مفهوم محاکات (= بازنمایی، که ترجمهٔ بهتری

به جای تقلید است) را روایت معتبر تلقّی کردند. نویسندگان رئالیست و ناتورالیست نیز معتقد بودند که اقتضای حقیقت‌نمایی(تظاهر حقیقت) شیوهٔ حقیقت را مشخّص می‌کند و کسانی همچون امیل زولا یک راوی عینی را به‌عنوان بهترین ضامن بازنمایی معتبر و رئالیستی در نظر داشتند.(ر.ک:مکاریک،۱۳۹۳: ۱۵۰)[۲].

ب. دورهٔ ساختارگرایی (از ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰): در این دوره تاریخ روایت‌شناسی مهم‌ترین نظریّات روایت را در برداشت که متأثّر از الگوی زبان‌شناسی رومن یاکوبسن و پیش از آن نظریهٔ زبان‌شناسی ساختاری سوسور بود. کلود لوی استراوس(۱۹۵۸)، به تأثیر از کار پراپ، اسطوره را به جای حکایت واحد روایت قرار داد. تزوتان تودوروف(۱۹۶۹) نیز عملکرد روایی را مانند مقوله‌های نحوی دانست و گفت کنش‌ها به فعل شباهت دارند. کلود برمون (۱۹۷۳) نیز ویژگی‌های منطق روایی را مانند سلسله‌ای از گزینش‌ها میان عناصر بدیل و تدارک یک نظام معنایی برای رمزگذاری کنش روایی دانست (ر.ک: همان:۱۵۱).

ج. دورهٔ پساساختارگرایی: ویژگی اصلیِ این دوره، ورود روایت به عرصه‌های غیرادبی و هجوم اندیشه‌هایی از سایر رشته‌ها به آن است. در این دوره روایت‌شناسیِ ژرار ژنت ادامه یافت و به متن روایی تحت تأثیر میخاییل باختین مانند گفته‌ای «چندآوایی» نگریسته شد. مسایلی همچون نقلِ قول، نقیضه، بینامتنیّت، درونه‌گیری روایی و اقتدار روایی مطرح گردید. سیمور چَتمَن(۱۹۷۸) تحقیق دربارهٔ گفتمان روایی را به رسانهٔ دیداری گسترش داد. بن فیلد(۱۹۸۲) جریان سیّال ذهن را نظم بخشید و به مقابله با مدل‌های ارتباطی روایت برخاست. جاناتان کالر (۱۹۸۱) دیدگاه سنّتی دربارهٔ تفاوت میان داستان و پیرنگ را زیر سؤال برد، زیرا اعتقاد داشت «پیرنگ پیرو داستان نیست یا آن را تکرار نمی‌کند، بلکه آن را تولید می‌کند» (همان:۱۵۳).

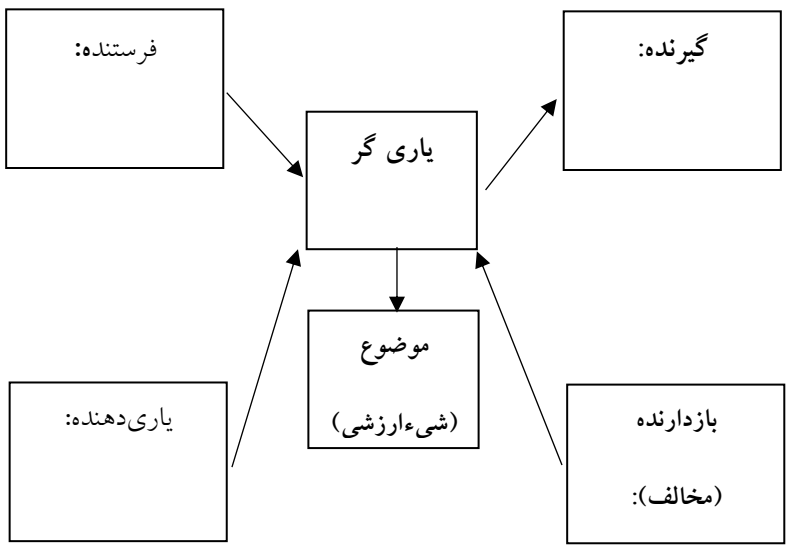
ظهور دانش روایت‌شناسی، پس از انتشار کتاب گِرِماس به نام معناشناسی ساختاری و چند اثر مهمّ دیگر از بارت و تودروف؛ به اصلاح ساختار و تکمیل نظریهٔ ریخت‌شناسیِ پراپ منجر شد و بنیان ساختارگرایی را که تا آن زمان تحت نفوذ پراپ قرار داشت، متحوّل کرد و مسیر آن را تغییر داد. این نظریّه به‌طور خاص بر ساختار روایت تمرکز کرد و از ساختار بنیادین درون‌مایهٔ داستان‌ها فاصله گرفت(ر.ک:برتنس،۱۳۹۱: ۸۶).

نظریهٔ الگوی کنشگر گِرماس

گِرماس معتقد است که شمار محدودی از شخصیّت‌ها و عناصر هر داستان بر اساس کارکرد خود در آفرینش و پیش‌برد رخدادهای آن نقش دارند.

وی این عناصر را بر مبنای کارکردشان تقسیم‌بندی کرد و آن‌ها را الگوی کنش نامید. البّته به اعتقاد وی گاهی هر شش کنشگر و گاهی هم تعدادی از آن‌ها در یک داستان وجود دارد. گِرماس، با تکیه بر آن‌چه پراپ «دامنه‌های کنش» نامیده بود، به گونه‌شناسی نقش‌های کنشگرانه‌ای پرداخت که می‌شد هر شخصیّت خاصّی را در هر داستانی که ظاهر شده باشد به یکی از آن‌ها فروکاست. او نخست همهٔ شخصیّت‌های داستانیِ بالفعل را به شش نوع کنشگر تقسیم می‌کند: فاعل، هدف، فرستنده، گیرنده، یاری‌گر و حریف. در نظر گِرماس سادگی این الگو از آن‌جاست که تماماً بر هدف فاعل، یعنی موضوع گفتمانِ جاری میان فرستنده و گیرنده، تمرکز دارد و هدف فاعل نیز به نوبهٔ خود، تحت تأثیر حریف و یاری‌گر شکل می‌گیرد(هرمن،۱۳۹۳: ۵۸-۵۷).

در یک طرح کلّی، الگوی کنشگر گِرماس را می‌توان به شکل زیر ترسیم کرد:



با توجّه به نظریهٔ گِرماس و الگوی کنشگر وی می‌توان گفت: فرستنده، عاملی است که قهرمانِ داستان را به منظور سود رساندن به کنشگرِ گیرنده، به دنبال هدف(شیءارزشی) سوق می‌دهد. در این فرآیند عاملِ یاری‌دهنده، قهرمان را برای نیل به هدف(شیءارزشی) یاری می‌رساند. از سوی دیگر، کنشگر بازدارنده (نیروی مخالف) مانع دست‌یابی قهرمان به هدف(شیءارزشی) می‌شود و در نهایت شیءارزشی کنشگری است که کلّ شخصیّت‌ها و عناصرِ روایت حول محور او می‌چرخند و در نتیجه، تلاش و کشمکشِ میان این عناصر موجب خلق داستان و رخدادهای آن می‌شود.

آشنایی با رُمان جای خالیِ سُلوچ

جای خالیِ سُلوچ دومین رُمان محمود دولت‌آبادی است. محلّ وقوع داستان، روستای زمینج (در جنوب سبزوار) است؛ روستایی کویـری، با مردمی فقیر. شخصیّت‌های اصلی داستان، خانوادهٔ سُلوچ هستند. «سُلوچ» مقنّی و کارگر است. همسرش«مِرگان»، زنی است میان‌سال که در خانه‌های اهالی کار می‌کند تا نانی به خانه بیاورد. پسر بزرگ‌تر، «عبّاس»، عاشق قمار و دزدیدن پول برادر کوچک‌تر است. «اَبراو» ـ پسر کوچک‌ترـ ، نوجوانی است گریزان از فقر خانواده که تن به هر کاری می‌دهد تا گردِ فقر را از خانه دور کند. «هاجر» هم دختر مِرگان و سُلوچ می‌باشد که مجبور به ازدواج اجباریِ زودهنگام با «علی‌گناو» که از او بسیار بزرگ‌تر است، می‌شود.

با رفتن ناگهانی سُلوچ از خانه، داستان آغاز می‌شود. مِرگان مجبور می‌شود بار خانه را به تنهایی به دوش بکشد. خرده مالکانِ دِه می‌خواهند زمینی بایر را از دست مردم فقیر دِه در بیاورند و مِرگان تنها کسی است که مخالفت می‌کند. در این گیرودار «علی‌گناو»، حمّامی دِه، که همسرش را زیر کتک علیل کرده، به خواستگاری هاجر می‌آید و او را با وعدهٔ کار برای عبّاس و اَبراو، به خانه‌اش می‌برد. عبّاس که به شترداری گمارده شده، برای مهار شتری مست، با او گلاویز می‌شود و به چاهی می‌افتد و مجبور می‌شود یک شب تا صبح را با مارهای چاه سر کند. وقتی او را می‌یابند موهای سرش همه سفید شده و نیروی جسمی و روحی‌اش را از دست داده و خانه‌نشین می‌شود. اَبراو هم دراین میان، رانندهٔ تراکتور می‌شود

و برای شخم زدن زمینی که مادرش مخالف است، با او گلاویز شده و درگیر می‌شود. مادر هم او را از خانه بیرون می‌کند.

بحث

آشنایی با ساختار داستانِ مِرگان در جُست و سُلوچ

در این روایت، راوی (محمود دولت‌آبادی: دانای کلّ نامحدود (سوم شخص) وارد شرح داستان می‌شود و این‌گونه به بیان آن می‌پردازد:

مِرگان که سر از بالین برداشت، سُلوچ نبود. بچّه‌ها هنوز در خواب بودند: عبّاس، اَبراو، هاجر. مِرگان زلف‌های مقراضی کنار صورتش را زیر چارقد بند کرد، از جا برخاست و پا از گودیِ دهنهٔ در به حیاط کوچک خانه گذاشت و یک‌راست به سر تنور رفت. سُلوچ سر تنور هم نبود. شب‌های گذشته را سُلوچ لب تنور می‌خوابید. مِرگان نمی‌دانست چرا؟ فقط می‌دید که سر تنور می‌خوابد. شب‌ها دیر، خیلی دیر به خانه می‌آمد، یک‌راست به ایوان تنور می‌رفت و زیر سقف شکستهٔ ایوان، لب تنور، چمبر می‌شد. جثّهٔ ریزی داشت. خودش را جمع می‌کرد، زانوهایش را توی شکمش فرو می‌برد، دست‌هایش را لای ران‌هایش – دو پاره استخوان – جا می‌داد، سرش را بیخ دیوار می‌گذاشت و کپّان کهنهٔ الاغش را – الاغی که همین بهار پیش ملخی شده و مرده بود – رویش می‌کشید و می‌خوابید. شاید هم نمی‌خوابید. کسی چه می‌داند؛ شاید تا صبح کز می‌کرد و با خودش حرف می‌زد؟ چرا که این چند روزهٔ آخر از حرف و گپ افتاده بود. خاموش می‌آمد و خاموش می‌رفت. صبح‌ها مِرگان می‌رفت بالای سرش، سُلوچ هم خاموش بیدار می‌شد و بی‌آن‌که به زنش نگاه کند، پیش از برخاستن بچّه‌ها، از شکاف دیوار بیرون می‌رفت... (ر.ک: دولت‌آبادی، ۱۳۹۵: ۷).

سرآغاز داستان با نقشِ محوریِ زنی آغاز می‌شود که مِرگان نام دارد و برجسته‌ترین شخصیّت داستان و مرکز ثقل آن است. مِرگان یک‌تنه در برابر تمام ناملایمات و حوادث سهمگین داستان مقاومت و از کیان خانوادهٔ خود با همهٔ وجود دفاع می‌کند. درون‌مایهٔ داستان حکایت از دردی عمیق دارد که راوی با به کار بردن براعتِ استهلالی جالب، از ریشه‌دار

بودن این کهنه‌درد در عرصهٔ جامعه خبر می‌دهد که ریشه در اوضاع اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نظام حاکم بر آن زمان دارد و تصویری گویا از آن روزگار، یعنی دورهٔ پهلوی است. شالودهٔ این داستان بر اساس واقعیّت نگاشته شده که در نتیجه موجب بروز رویدادهایی در عرصهٔ آن شده است. به دنبال این فرآیند، عناصر و شخصیّت‌های گوناگونی پا به صحنهٔ داستان گذاشته‌اند که کلیدی‌ترین این شخصیّت‌ها خانوادهٔ سُلوچ، به ویژه مِرگان است.

یکی از ویژگی‌های این داستان، کاربرد جریان سیّال ذهن است. جریان سیّال ذهن «تراوشات درونی ذهن یکی از شخصیّت‌های داستان را متفاوت از ترتیب و ساختار معمول دستوری و حتّی معنایی پیش روی خواننده می‌گذارد» (مکاریک،۱۳۹۳: ۱۹۴) و دگرگونی‌های غیرِ مترقّبه‌ای را در رویدادهای روایت می‌آفریند. چنان‌که راوی می‌گوید:

پاهای برهنهٔ مِرگان از سرما به نال درآمده بودند. انگشت‌های پاها، آشکارا می‌نالیدند. چیزی فزون‌تر از درد، عمیق‌تر از درد، انگشت‌ها را به ناله درآورده بود. مِرگان به لب رود شور رسید. رودخانه در هفت شاخه و هر شاخه اژدهایی پیر، نرم و خاموش می‌خزید... زمین گویی از نفوس خالی شده بود. حتّی چرنده، حتّی خزنده‌ای. پس به کجا باید رفته باشد سلوچ؟ اصلاً چرا؟ که چی؟ حتّی اگر سُلوچ را می‌دید... می‌دید؟ دید؟! خودش بود. او بود که می‌آمد! سُلوچ؟ از پناه آسیاب خرابه و متروک بیرون آمده بود و می‌آمد! کپّانش را به دور خود پیچانده بود می‌آمد! خودش بود! سُلوچ بود؟ خواب؟ نه که! روز است. روز روشن. خود اوست. کُلِه و ریز نقش(ر.ک: دولت‌آبادی،۱۳۹۵: ۲۳).

با این تفسیر، جریان سیّال ذهن بر اهمیّت و غنای عناصر و پیرنگ داستان افزوده است. این موضوع خواننده را به اندیشیدن دربارهٔ فضای حاکم بر داستان و بررسی و ریشه‌یابی بحرانی که موجب رخدادهای آن شده است وا می‌دارد. ویژگی دیگر این داستان، پویایی و پر جُنب و جوش بودنِ شخصیّت‌های آن است، زیرا شخصیّت پویا در صحنهٔ داستان از نظر اخلاق و رفتار دچار تحوّل و دگرگونی می‌شود. به عنوان مثال؛ سالار عبدالله از نظر رفتاری، شخصیّتی مثبت به‌شمار می‌آید. چنان‌که راوی می‌گوید: سالار عبدالله« کاسهٔ آب گرم را از روی بار برداشت، به سوی مِرگان برد و جلوی او گذاشت و گفت: دست‌هایت را بگذار

میان آب. ببین کلّهٔ سحر کجا رفته بوده! مِرگان دست‌هایش را در آبِ گرم کاسه خواباند [و گفت:] خدا پدرت را بیامرزد سالار، آه... چطور به عقلم نرسید؟! دیگر عقلم را هم گُم کرده‌ام» (همان:۲۹-۲۸). امّا اگر با تأمّل در این رویداد بنگریم، در یک چرخش ناگهانی و با ایجاد دگردیسی، سالار عبدالله تغییر ماهیّت می‌دهد و به عامل بازدارنده مبدّل می‌شود. مثلاً آن‌جا که مِرگان و سالار عبدالله با یکدیگر به جرّ و بحث می‌پردازند و آتش نزاع میان آن‌ها بالا می‌گیرد، راوی صحنه را این‌گونه توصیف می‌کند:

« سالار عبدالله... خونت پای خودت. می‌کُشمِت. هم تو را می‌کُشم، هم یکی از این بچّه‌ها را. به برکت خدا می‌کُشمِت. من از جانم سیرم. سیرم. سیرم مرد! سالار زیر بیلچهٔ مِرگان به دیوار چسبید و با چشم‌هایی که داشتند از کاسه‌ها بیرون می‌زدند، به زن خیره ماند. در نگاه مِرگان چیز مهیبی پیدا بود. می‌کُشت! راستی می‌کُشت! سالار سر برهنه، پا از زمین کَند و خود را از در به حیاط خانه انداخت و در نگاهِ به هراس‌آمیختهٔ همسایه‌ها، صدایش را شکاند» (دولت‌آبادی،۱۳۹۵: ۳۳).

این داستان از نظر زبان و پیرنگ آن و نیز از منظر ساختار و شیوهٔ شخصیّت‌پردازی درخور توجّه بوده و ارتباط تنگاتنگ عناصر آن در صحنه‌پردازیِ رخدادها قابل تأمّل است. همان‌گونه که از ساختار داستان بر می‌آید شکل آن در هم‌تنیده و پیچیده است و از همان ابتدا ذهن مخاطب را درگیر می‌کند. چنان‌که این موضوع از گفت‌وگوها و درون‌مایهٔ داستان پیداست، تنوّع شخصیّت‌ها و رفتارها و همچنین صحنه‌آراییِ رویدادهای آن چنان ملموس است که مطالعه و تجسّم اتّفاقاتِ آن، خواننده را به دنیای واقعی می‌برد و در خیال و پندار خود چنان غرق می‌شود که لحظاتی در عرصهٔ این پندار باور می‌کند که صحنه‌ها و رخدادهای آن را در عالم امکان همان‌گونه که به وقوع می‌پیوندد می‌بیند.

کنشگر اصلی داستانِ«مِرگان در جُست و جوی سُلوچ»، مِرگان است که به‌عنوان نمادِ زنی رنج کشیده، با به‌دست گرفتن نبض داستان، فرآیند آن را به پیش می‌برد و با موانعی که در مقابل وی رخ می‌دهد برای رسیدن به هدف(شیءارزشی)، به مبارزه بر می‌خیزد.

جدال و تحوّلاتی که در درون این روایت اتّفاق می‌افتد، حسّ کنجکاوی سایر کنشگران

را برمی‌انگیزد و آن‌ها را به تکاپو و کنشِ متقابل وا می‌دارد و به دنبال آن یکی را پس از دیگری درگیر ماجرا می‌سازد و سپس به نشان دادنِ واکنش از خود در برابر هم قرار می‌دهد. در نتیجه، این رویکرد منجر به پدیده‌های درون‌متنی روایت می‌شود که آفرینشِ هر یک از رخدادهای داستان را در پی دارد. چنان‌که از روند داستان پیداست، ناپدید شدن سُلوچ و پیدا کردن وی، هدفِ کنشگر اصلی(مِرگان) است که این موضوع بر سراسر داستان سایه افکنده است و مِرگان به عنوان قهرمان و کنشگر اصلی در پی دست‌یابی به هدفِ خاصّی است که این هدف خاص، همان پیدا کردن سُلوچ می‌باشد که شئ‌ارزشی به شمار می‌آید.

کاربرد الگوی کنشگر گِرِماس در شخصیّت‌های داستانِ مِرگان در جُست و جوی سُلوچ

هیچ داستانی بدون کشمکشِ میانِ عناصر و شخصیّت‌ها و ایفای نقش آن‌ها، آفریده نمی‌شود. شخصیّت از نظر ساختاری یکی از ضروری‌ترین عناصر داستان محسوب می‌شود که برآمده از متن داستان است و با ایجاد واکنش و تقابل با یکدیگر، رخدادهای داستان را می‌آفرینند. شخصیّت در گسترهٔ داستان عنصری تفکیک‌ناپذیر است که بستر داستان را با انگیزهٔ هم‌پیوندی با دیگر اجزای آن به‌منظور پیش‌برد داستان و نیل به هدفِ معیّن مهیّا می‌سازد و انسجام معنایی و منطقی را به همراه می‌آورد. هر کدام از این شخصیّت‌ها نسبت به پویایی و تأثیر خود فضای داستان را متفاوت می‌سازند و در شکل‌گیری روایت، نقشی محوری دارند. آن‌چه در مقولهٔ شخصیّت و شخصیّت‌پردازی مهمّ است، بحثِ جلب رضایتِ مخاطب است که شخصیّت بتواند با رفتار و نقش‌آفرینیِ خود در صحنهٔ داستان، تأثیری شگرف بر روح خواننده بگذارد.

شخصیّت‌ها، بار اصلی داستان را بر دوش می‌کشند. با کنش‌ها، دیالوگ‌ها و تک‌گویی‌های آن‌هاست که هم خودشان ساخته می‌شوند و هم روایت پیش می‌رود و رخدادهای متناسب با فرآیند داستان شکل می‌گیرند. انگیزهٔ شخصیّت‌ها، ازمهم‌ترین وجوه لایه‌های آشکار و پنهان داستان هستند(ر.ک: بی‌نیاز،۱۳۹۲: ۷۰).

پویایی شخصیّت‌ها وابسته به نقشی است که دررخدادها و به هم‌پیوستگی اجزای داستان بر عهده دارند. هرچه نقش آن‌ها پر رنگ‌تر باشد استحکام ساختارداستان بیشتر است. زیرا

ساختار داستان«مجموعه‌ای از قسمت‌هاست که بایکدیگرمرتبط هستند»(مقدادی،۱۳۹۳: ۲۵۹).پس عناصر وشخصیّت های هرروایت علاوه براستحکام ساختارآن روایت، نشان‌دهندهٔ درون‌مایهٔ غنی آن است که رخدادهای درون‌متنی آن زادهٔ این شخصیّت‌هاست.

راوی(نویسنده) با شروع روایت و بیان آن‌چه برای آفرینش پیرنگ آن لازم است به شرح روایت می‌پردازد و از میان شخصیّت‌های متنوّع آن، عناصری را که در خلق روایت و رخدادهای آن نقش فعّال و پر رنگی دارند و از صحنه‌گردانان برجستهٔ آن محسوب می‌شوند معرّفی می‌کند. زیرا وی این موضوع را امری اجتناب‌ناپذیر می‌داند و کاملاً بر آن واقف است که «شخصیّت می‌تواند انسجام روایت را بیفزاید و پیوند میان رویدادها را غنا بخشد» (کوری،۱۳۹۱: ۲۰۳).

بنابراین آن‌چه موجب کشمکش و تقابل بین شخصیّت‌ها شده و سپس باعث ایجاد گره افکنی در روند روایت می‌شود، پویایی عناصرِ آن است که آغازِ داستان و آفرینش وقایعِ آن را رقم می‌زند. با این تفسیر، هر داستان در سایهٔ وقایع و پیشامدهای درون آن شکل می‌گیرد.

بنابراین در داستانِ «مِرگان در جُست و جوی سُلوچ»، با توجّه به ضرورت و اقتضای پیرنگ آن شخصیّت‌ها از طبقهٔ فرودست جامعه انتخاب شده‌اند که این امر جذّابیّت و نظام‌مندی خاصّی به روایت بخشیده است. شماری از شخصیّت‌ها وعناصر این داستان را می‌توان به شرح زیر دسته بندی کرد:

شخصیّت‌های انسانی: مِرگان، سُلوچ، عبّاس، اَبراو، هاجر، زن، شو(شوهر)، اهالی زمینج، مرد، مادر، زنِ روستایی، پسرها، نانوایِ خبره، کیمیاگرها، صنعتگر، خواجه، پدر، بابا، مردکه و...

عناصر حیوانی: الاغ، یوز، خر، گربه، گرگ، مرغِ سرکنده، سگ‌ها و...

عناصر بی‌جان: حیاط، خانه، تنور، چارقد، ایوان، سقف شکسته، دیوار، کپّان کهنهٔ الاغ، پاپوش، گیوه و...

مفاهیم انتزاعی: گم، فریاد و دعوا، نگاه، چشم، زمستان، بند و پیوند و...

آن‌چه مسلّم است، این داستان با همگرایی این شخصیّت‌ها وعناصر چهارگانه شکل گرفته است. در این میان با توجّـه به تنـوّع شخصیّت‌های انسـانی، برجستگی و نقش فعّال

آن‌ها در عرصـهٔ داستان انکارناپذیر است، زیرا پویایـی و فراز و فرود داستان نتیجهٔ نقش آن‌هاست. از دیگر سو کاربرد عناصر بی‌جان و مفاهیم انتزاعی هر چند کم‌رنگ است امّا نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت، زیرا این عناصر و مفاهیم از ضروری‌ترین بُن‌مایه‌های شکل‌گیری هستهٔ اوّلیّهٔ این داستان هستند و موجب پیوند رخدادها و اتّفاقات سراسر داستان با یکدیگر شده‌اند. عناصرحیوانی در این داستان نقش چندانی ندارند واغلب یا زمینه را برای پیوند دیگر رویدادها فراهم کرده‌اند، یا در قالب ضرب‌المثل به‌کار رفته‌اند و یا به عنوان صفت بر شخصیّت‌های انسانی اطلاق شده‌اند که این موضوع به نوبهٔ خود مایهٔ آراستگی داستان شده است.

آن‌چه از رخدادها و فرآیند این داستان استنباط می‌شود، مِرگان شخصیّتی است که در نقش قهرمان پا به عرصهٔ داستان گذاشته است؛ زیرا برای انسجام بخشیدن به زندگی و پیدا کردن گم‌شدهٔ خویش«هدفی را در درون و در برخورد با ابعادِ گوناگونِ وجودِ خود دنبال می‌کند»(مک‌کی،۱۳۹۵: ۳۵). دراین داستان نیز چهار شخصیّت متمایز وجود دارد:

الف. شخصیّت اصلی(یعنی شخصیّتِ محوریِ داستان): مِرگان و سُلوچ.

– **مِرگان:** با توجّه به حوادث داستان و ناپدید شدن سُلوچ، شخصیّتی که در جستجوی وی بر می‌آید مِرگان است. راوی می‌گوید: «برای مِرگان، همه چیز عجیب می‌نمود و از همه عجیب‌تر جای خالیِ سُلوچ بود. امّا هیچ روزی جای خالیِ سُلوچ مِرگان را به این حال وا نداشته بود. دیگر این حیرت نبود، وحشت بود. هراسی تازه، ناگهانی و غریب. بی آن‌که خود دریابد، چشم‌هایش وادریده و دهنش وامانده بود. جای خالیِ سُلوچ این‌بار خالی‌تر از همیشه می‌نمود. مثل رمزی بود بر مِرگان» (دولت‌آبادی،۱۳۹۵: ۹). در این قسمت از داستان، خالی بودن جایِ سُلوچ، پریشانی و هراسِ غریبی که سراپای مِرگان را فرا می‌گیرد، به‌عنوان **کنشگر فرستنده**، وی را در نقش **قهرمان اصلی** به صحنهٔ داستان می‌کشد. زیرا فرستنده نیرویی است که «شخصیّت اصلی را در پی دست‌یابی به هدف خاصّی می‌فرستد که با مقاومت حریف رو به می‌شود» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۵۲). این فرآیند او را بر آن می‌دارد تا در پی شئ ارزشی (سُلوچ) برآید. نخست به نزد ریش‌سفیدِ روستای زمینج یعنی کربلایی صفی می‌رود.

چنان‌که راوی از زبان مِرگان این‌گونه نقل می‌کند: «کربلایی‌جان سُلوچ نیست، سلوچ گم شده... به دلم برات شده که رفته. همیشه صبح زود از خانه بیرون می‌رفت، امّا امروز رفتنش جور دیگری بوده. یک‌جوری رفته که انگار هیچ‌وقت نبوده» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۵: ۱۳)! راوی در جای دیگر از این داستان می‌گوید: «مِرگان به لب رود شور رسید. رود در هفت شاخه و هر شاخه اژدهایی پیر، نرم و خاموش می‌خزید. آب کم، کُند و ناچیز بود، روی آب لایه‌ای از یخ. می‌شد برهنه‌پا بر یخ گذشت. نمی‌شکست. یخ ضخیم بود. امّا چه سود؟ آن سوی رودِ شور، در چشم‌اندازِ مِرگان هیچ جنبنده‌ای نبود... حتّی چرنده، حتّی خزنده‌ای. پس به کجا باید رفته باشد سُلوچ»(همان:۲۳).

– **سُلوچ:** با توجّه به رخدادهای داستان، راوی می‌گوید: مِرگان«هنوز به حال خود نبود و بی‌اختیار نگاهش را این سوی و آن سوی می‌چرخاند تا مگر سُلوچ، یا نشانی از او – که نمی‌دانست چه می‌تواند باشد – بیابد. امّا دیوار و کوچه‌ها، درها و خرابه‌ها چندان خالی و تنها بودند که هیچ امیدی در دل مِرگان زنده نمی‌گذاشتند. با وجود این، مِرگان نگاهی به این خرابه و سَرک کشیدن به پشت آن دیوارک را از دست نمی‌داد. به آب‌انبار هم که رسید، پیش از این‌که پا به پلّه بگذارد، گنبدی را دور زد و چاله چوله‌های گوشه کنار را از نظر گذراند؛ امّا از روز هم برایش روشن‌تر بود که سُلوچ آن‌جاها نباید باشد» (همان:۱۷).

ب. شخصیّت ایستا (یعنی شخصیّتی که درخلال داستان تغییر نمی‌کند و با رفتار و کردار خود نسبت به دیگر شخصیّت‌ها ثابت می‌ماند): حاج سالم و مسلم، دهقانان، صفی‌الله، پیرمردِ رهگذر، بندهٔ خدایِ انارکی، غرشمال‌ها، آهنگرها، مادرِ علیرضا و همسایه‌ها. **ج. شخصیّت پویا** (شخصیّتی که مدام در داستان دستخوش تغییر وتحوّل می‌شود): مِرگان، عبّاس، اَبراو و سالار عبدالله. **د. شخصیّت مخالف** (شخصیّتی که در نقطهٔ تضاد با شخصیّت اصلی ترسیم می‌شود): سالار عبدالله، مسلمه، سرما، کدخدا نوروز، داماد آقاملک، کربلایی‌دوشنبه و ذبیح‌الله.

با نگرش به اتّفاقات پهنهٔ داستانِ مِرگان در جُست و جوی سُلوچ، پریشانی و هراسِ غریبی که سراپای مِرگان را فرا می‌گیرد **کنشگر فرستنده**، مِرگان **قهرمان اصلی** و سُلوچ **شئ ارزشی** است. بنابراین، هر داستان شخصیّت‌هایی دارد که با هم‌پیوندیِ یکدیگر، قهرمان اصلی

را یاری می‌کنند تا به هدف نهایی خود برسد. در این داستان و رویدادهای آن، شخصیّت‌های هم‌پیوند که نقش **کنشگران یاری‌دهنده** را دارند به قرار زیر است:

۱- **جذبه:** «با این‌همه هنوز چیزی، جذبه‌ای او را وا می‌داشت تا به جای خالیِ سُلوچ نگاه داشته باشد. در نگاه مِرگان جایِ خالی سُلوچ دم به دم گودتر و گودتر می‌شد» (همان:۱۰).

۲- **پندارِ مِرگان:** «هیچ جنبنده‌ای نبود تا او پندارِ خود را از سُلوچ به آن بدهد»(همان:۲۳).

۳- **غوغایِ خاموش:** «مِرگان نمی‌خواست بگذارد این شعله از چشم‌هایش، از گلویش، از دست‌ها و از زبانش بیرون بزند. نمی‌گذاشت. این بود که شعله سر به درون او می‌گذاشت و می‌سوزاند. می‌گزید و می‌گداخت. درون مِرگان آتش‌باران بود. غوغایِ خاموش»(همان:۲۵).

۴-**عشق:** «مِرگان عاشق شویش بود! این را حالا حس می‌کرد. او عاشق سُلوچ بود»(همان:۲۶).

۵- **احساس:** «مِرگان در هر قدمی که بر می‌داشت، هر نَفَسی که از سُلوچ دورتر می‌شد، احساس می‌کرد بارِ دیگر هزار فرسنگ به او نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد»(همان:۲۶).

۶- **هاجر:** «سالار ناچار از این شد که دیگ و تاس و مشربه را به سویی بیندازد و با مِرگان گلاویز بشود. هاجر به چابکی مس‌ها را برداشت و درون دولابچه جا داد»(همان:۳۲).

۷- **پسرها:** «پسرها به درون دویدند. اَبراو با اَنبر و عبّاس با ریسمان. مِرگان بی رمق از دردِ شانه خود را به میانه کشاند، پاچهٔ سالار را گرفت و دندان در گردهٔ پایِ مرد فرو کرد. سالار جیغ کشید و به لگد، مِرگان را پس‌انداخت. در دَم سالار با سه نفر گلاویز بود، می‌زد و می‌خورد و فحش می‌داد. عبّاس و اَبراو هم دریغ نمی‌کردند. زن و فرزند و پدر و مادر سالار را می‌جنباندند»(همان:۳۳-۳۲).

۸- **پسر صنم:** «پسر صنم رفت تا خاله مرگان را آرام کند»(همان:۳۳).

در آفرینش و پیش‌برد این داستان نیروهایی وجود دارند که در فرآیند دست‌یابی قهرمان به هدف خود گره‌افکنی می‌کنند و سدّ راه وی می‌شوند و در نتیجه با کنشگرهای یاری‌دهنده در تقابلند. این نیروها، **کنشگرهای بازدارنده** نام دارند و عبارتنداز:

۱- **چیزهای پنهان و آشکار:** «همهٔ آن چیزهای پنهان و آشکاری که زن و شوی را به‌هم

می‌بندد، از میان مِرگان و سُلوچ برخاسته بود. نه کاری بود و نه سفره‌ای. هیچ‌کدام. بی کار سفره نیست و بی سفره، عشق. بی عشق، سخن نیست...» (همان:۸).

۲- زمستان سرد: «زمستان سرد و خشک که تن را زیر تنِ سیاه و سرد خود بفشارد و اندوه که از جاگاهِ جان لبریز شده باشد... دیگر کجا جایی برای بند و پیوند می‌ماند؟ کجا جایی برای دل و زبان»(همان:۸)؟ پس چه چیز می‌تواند سُلوچ و مِرگان را به یکدیگر پیوند دهد.

۳- کربلایی‌صفی: مِرگان گفت: «سُلوچ نیست کربلایی‌جان. سُلوچ نیست رفته. سُلوچ گم‌شده. نیست! کربلایی صفی بی‌نگاهی به مِرگان و گفت: هر جارفته باشد خودش بر می‌گردد» (همان:۱۳).

۴- مسلمه: «مِرگان چنان‌که گویی از خواب پریده است، گفت: رفته، بابای هاجر رفته! مسلمه گفت: رفته؟ رفته که رفته! جای بهتری که گیر نیاورد، خودش بر می‌گردد» (همان:۱۶).

۵- کدخدا نوروز: «مِرگان چشم به راه حرفی از سوی کدخدا بود. حرفی که – شاید – گِرهی از دل او بگشاید، که روزنه‌ای شاید. گر چه مِرگان، همین دم که امید به حرف نوروز بسته بود، داشت از این‌جور راه‌جوییِ خود نومید می‌شد»(همان:۲۰).

۶- نومیدی: «نومیدی مثل شب پیش می‌آمد تا او را و راه‌جویی فریبنده‌اش را در خود بپوشاند. این با پرسشی در مِرگان شروع شده بود که اصلاً برای چه آمده بود؟ که برایش چه بکنند؟ کنکاش بیهوده چرا»(همان)؟

۷- سرمای کویر: مِرگان «به‌خود آمد. تنش آستری از سرما به‌خود گرفته بود. بیش از این نباید می‌ماند. باید می‌رفت. به‌یقین نه در پی سُلوچ. پشت به سُلوچ و رو به زمینج. به راه افتاد و کوشید قدم‌هایش را تندتر بردارد. به سرما نباید مجال داد. تو اگر بمانی، او می‌تازد. یک‌جا نباید بمانی. به تن تکان باید بدهی. جان به جنبش باید واداری. سرمای کویر، ناجوانمردانه می‌تازد»(همان:۲۵).

۸- سالار عبدالله: «سالار بی‌باقی از جا در رفت و زن سُلوچ را به بادِ تَشَر گرفت: داری یک بند جواب سربالا به من می‌دهی؟! شیرین‌زبان شده‌ای زنکهٔ پاچه ورمالیدهٔ بی‌چاک‌دهن!

خیال می‌کنی من هم‌شأن و هم‌زبان تو هستم که دهن به دهن تو بگذارم و باهات یکی به دو کنم؟ چی به خیالت رسیده» (همان:۳۱)؟

۹- مردکهٔ خام‌طمع: «مِرگان که خون به دست و پایش دویده بود، از جا برخاست و هرای کرد: ورخیز برو بیرون مردکهٔ خام‌طمع، قدّ و قواره‌ات را از خانهٔ من ببر بیرون! ببین چه اولدرم بلدرمی برای من راه انداخته، کفتار! نان ندارم بدهم بچّه‌هایم بخورند، تازه او آمده و می‌خواهد چار تکّه مسی را که برایم مانده از دندان من بیرون بکشد، اهه، بی‌پناه گیر آورده» (همان)!

در میان عناصرِ داستان‌های روایی که در صحنهٔ روایت به ایفای نقش می‌پردازند، معمولاً شخصیّت‌هایی یافت می‌شوند که در تحوّلات و خلق حوادثِ داستان هیچ‌گونه تأثیری ندارند و فقط دارای نقش نمایشی و توصیفی هستند، امّا در پیوند رویدادها سهم به‌سزایی دارند. آن‌چه در رخدادهای این داستان به عنوان شخصیّت‌های نمایشی و بی تأثیر به چشم می‌خورند عبارتند از:

۱- اهالی زمینج: «کسی به کسی نبود. مردم به‌خود بودند. هر کسی دچار خود، سر در گریبان خود داشت. دیده نمی‌شدند. هیچ‌کس دیده نمی‌شد. پنداری اهالی زمینج در لایه‌ای از یخِ خشک پنهان بودند»(همان:۸).

۲- زن روستایی: «همان‌چه زن روستایی «وه» می‌نامدش»(همان:۹).

۳- نانوای خبره و کیمیاگرها: «هیچ نانوای خبره‌ای خمیر را این‌جور ور نمی‌آورد، نمی‌رساند، مثل کمیاگرها کار می‌کرد سُلوچ»(همان:۱۱).

۴- خواجه: «برود از کلّهٔ خواجه هم آن طرف‌تر برود. مگر چی می‌شود؟ گرگم می‌خورد؟ هه. رفت» (همان:۱۲)!

۵- زن و مرد زمینج: «زن و مرد زمینج هم خُلق و خوی مسلمه را می‌شناختند و کم‌کم داشتند در او به چشم زنی نگاه می‌کردند که جدا از دیگران است» (همان:۱۴).

۶- مردم: «کوچه‌ها هنوز خلوت بود. گویی مردم خیال نداشتند از خانه‌ها پا بیرون

بگذارند» (همان:۱۷). «مردم کم‌کم از زمینج بیرون می‌آمدند. فصل شخم بود، امّا نه برای زمین‌های دیم» (همان:۲۶).

۷- پسر میانیِ کدخدا: «پسر میانیِ کدخدا سماور را آورد» (همان:۱۹).

۸- نصرالله: «نصرالله مچِ دستش را به‌دست گرفت، از زیر لحاف بدر آمد، گیج و هَتَره هَتَره خوران از در بیرون رفت»(همان).

۹- آدم: «بعضی چیزها مثل خار به چشم آدم می‌روند، تو بخواهی یا نخواهی، باز آن‌ها مثل خار به چشمت می‌روند»(همان:۲۱).

۱۰- دیم‌کاران: «دیم‌کاران هنوز منتظر باران بودند. هنوز در خانه‌های خود نشسته، دل به دعا و چشم به آسمان داشتند» (همان:۲۶).

۱۱- حاج سالم و مسلم: «هنوز کسی از خانه‌اش بیرون نیامده بود. تنها حاج سالم و مسلم بیرون بودند. دو تایی‌شان پشت به دیوار داده و چشم به آفتاب داشتند که برآید» (همان:۲۲)؛ «حاج سالم و پسرش مسلم، همچنان کنار دیوار بودند. مسلم دیگر پا به پا نمی کرد، امّا دست‌هایش هنوز زیر بازوهایش قایم بودند» (همان:۲۶).

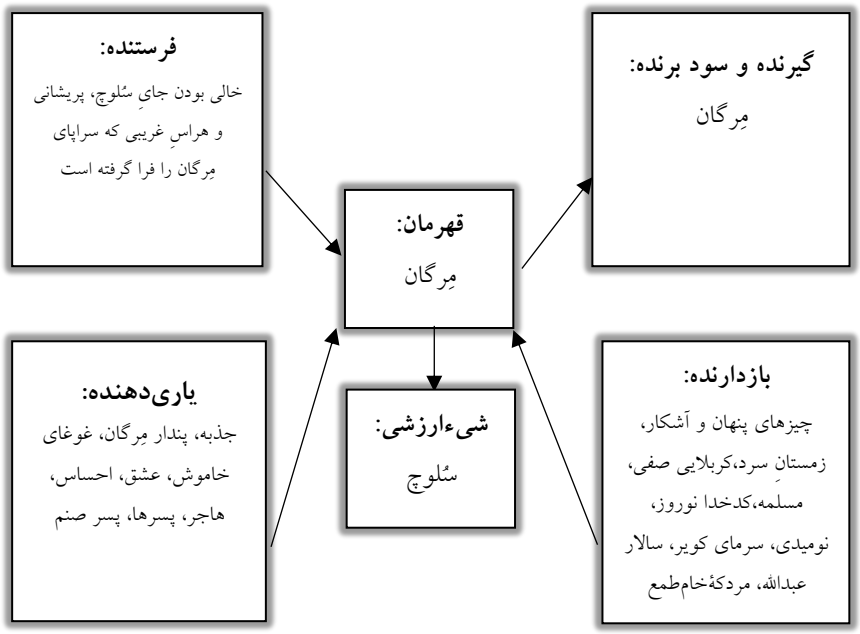
۱۲- غرشمال‌ها: «برو از یکی قرض کن یک اَنبُر، حالا که غرشمال‌ها این‌جا نیستند تا من بدهم برای تو درستش کنند»(همان:۲۸).

۱۳- مادر علیرضا: «برو درِ خانهٔ ما به مادرِ علیرضا بگو آن اَنبُر دسته‌کوتاه را از پُرخو بردار و بده. برو. بگو به همان نشانی که دیشب دانهٔ هندوانه تفت داده بودیم. برو»(همان).

۱۴- دزد: «دزد... آی دزد... مردم... به دادم برسید مردکه روزِ روشن دارد خانهٔ من را خالی می‌کند» (همان:۳۳)!

۱۵- همسایه‌ها: کدخدا«بیرون آمد. بیل را به کناری انداخت، مندیل سالار را به او داد و همسایه‌ها را بیرون راند: ایستاده‌اید که چی؟ تماشاییست» (همان:۳۴)؟!

در جریان‌شناسی و شکل‌گیری فرآیند کلّی رویدادهای این داستان، عناصری را که می‌توان بر اساس نظریهٔ الگوی کنشگر گِرماس ترسیم کرد بدین‌گونه است:



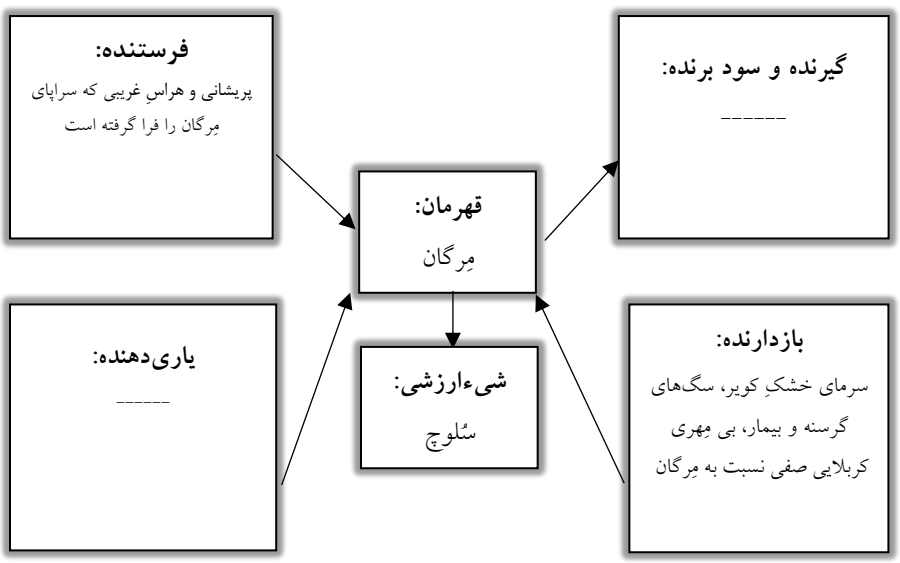
کشمکش میان شخصیّت‌ها و تأثیر و تأثّر آن‌ها از یکدیگر، خواننده را به لایه‌هایِ پیچیدهٔ درونی روایت می‌برد که این موضوع بهره‌مندی کافی برای وی به دنبال دارد. از دیگر سو آن‌چه در تجزیه و تحلیل داستان اهمیّت دارد بار معنایی داستان است که این امر نتیجهٔ حضور پر رنگ و برجستگیِ شخصیت‌ها، ساختار استوار و درون‌مایهٔ غنی آن است. پس در بررسی و تحلیل کلّیِ رویدادهای داستانِ«مِرگان در جُست‌وجوی سُلوچ»، به ذکر دو نمونه از رخدادهای درون‌متنی آن بر اساس کنش‌های عناصر و تسلسل روابط شخصیّت‌هایی که در صحنه به ایفای نقش پرداخته‌اند می‌پردازیم.

نمونهٔ اوّل

راوی می‌گوید: مِرگان «از راهروِ دیوار بیرون زد و رو در روی بادِ خشک، قدم در کوچه گذاشت. به کجا برود؟ به کجا می‌رود؟ کوچه خالی، کوچه‌ها خالی بودند. سرمای خشکِ کویر، تنِ زبرش را بر دیوار و درِ زمینج می‌ساياند. سگ‌ها، فقط سگ‌ها در کوچه‌ها سرگردان بودند. سگ‌های لاغر و گرسنه و بیمار... به میدان آبگیر که رسید کربلایی‌صفی، پدرِ پیرِ کدخدا نوروز را دید... دیدن کربلایی‌صفی مِرگان را واداشت که بماند... مِرگان که تازه

داشت لرزش یک‌پارچهٔ تن خود را حس می‌کرد، دست‌های کشیده و باریکش را زیر بغل‌ها قایم کرد، پا به پا شد و گفت: سُلوچ نیست کربلایی‌جان. سُلوچ نیست. رفته. سُلوچ گم‌شده. نیست! کربلایی صفی بی‌نگاهی به مِرگان، از جلوی او گذشت و گفت: هر جا رفته باشد خودش بر می‌گردد»(همان:۱۳-۱۲). آن‌چه از برآیند این رویداد استنباط می‌شود؛ مِرگان کنشگر اصلی است که در نقش قهرمان وارد صحنه می‌شود. در پی‌رفت به رویدادهای قبلِ این داستان؛ پریشانی و هراسِ غریبی که سراپای مِرگان را فرا می‌گیرد کنشگر فرستنده است، زیرا قهرمان را برای پیدا کردن شیءارزشی (سُلوچ) به جست و جو وا می‌دارد. از سوی دیگر سرمای خشکِ کویر، سگ‌های گرسنه و بیمار و نیز کربلایی‌صفی که با بی مِهری با مِرگان برخورد می‌کند عامل بازدارنده‌اند و مانع از رسیدن کنشگر اصلی به شیءارزشی می‌شوند. امّا همان‌گونه که از پیشامدهای رویداد پیداست، کنشگر یاری‌رسان و سودبرنده در این قسمت وجود ندارد.

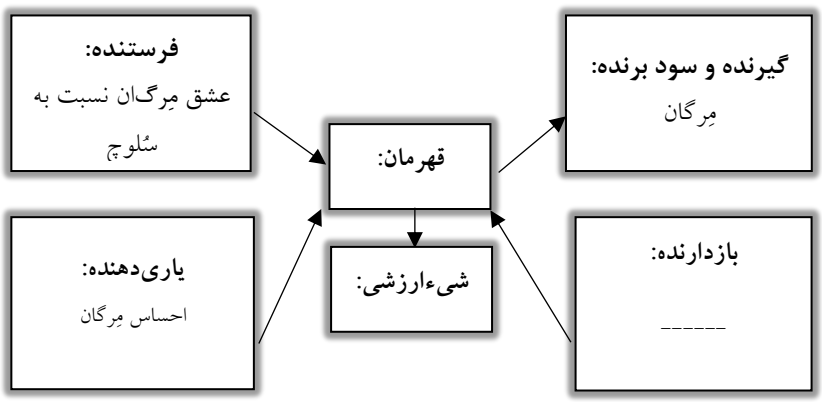
در جریان‌شناسی و شکل‌گیری فرآیند رویدادهای درون‌متنی این داستان، عناصری را که می‌توان بر اساس نظریهٔ الگوی کنشگر گِرماس ترسیم کرد به این ترتیب است:



نمونهٔ دوم

چنان‌که راوی می‌گوید: «مِرگان عاشق شویش بود! این را حالا حس می‌کرد. او عاشق سُلوچ بود... مِرگان در هر قدمی که بر می‌داشت، هر نَفَسی که از سُلوچ دورتر می‌شد، احساس می‌کرد بارِ دیگر هزار فرسنگ به او نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد»(همان:۲۶). در این رویداد، مِرگان نقش کنشگر اصلی و عشقِ مِرگان نسبت به سُلوچ نقش کنشگر فرستنده را دارد. امّا آن‌چه به‌عنوان کنشگر یاری‌رسان در صحنهٔ داستان ظاهر شده است، احساس مِرگان است، زیرا این نیرو او را به سوی سُلوچ که در حقیقت شیءارزشی است سوق می‌دهد. با این رویکرد، فرآیند داستان به سود مِرگان است که با توجّه به این مقوله کنشگر سودبرنده به‌شمار می‌آید. امّا چنان‌که از اتّفاقات رخداد بر می‌آید کنشگر بازدارنده‌ای در صحنهٔ این رویدادِ درون‌متنی وجود ندارد.

در جریان‌شناسی و شکل‌گیری فرآیند رویدادهای درون‌متنی این داستان، عناصری را که می‌توان بر اساس نظریهٔ الگوی کنشگر گِرِماس ترسیم کرد بدین‌گونه است:



نتیجه‌گیری

نشانه– معناشناسی روایی، به یاری الگوی زایشی معنا با ادّعای ارایه دستور جهان‌شمولِ زبان روایت، به تحلیل نظام‌مند متن‌های روایی می‌پردازد و پس از دست‌یابی به روساخت و

ژرف‌ساخت این متن‌ها، درون‌مایه و لایه‌های پنهان آن را مورد بررسی قرار می‌دهد. پس از پژوهش‌های روایت‌شناختی ولادیمیر پراپ، گِرماس به دنبال دست‌یافتن به یک الگوی زایشی معنا در روایت‌ها بود تا به یاری این ساختار، هر اثر و یا گفتمانی بتواند انسجام خود را از این ساختار بیرون کشد. این ساختار که همان «سیر زایشی معنا» بود در مطالعات روایی‌گری گِرماس، طبقه‌بندی سه گانهٔ سطح روساخت، سطح میانی وسطح ژرف‌ساخت را به دست داد و او را به ارایه الگوی کنشگر رساند. این الگو نسبت به دیگر الگوهای روایت‌شناسی، کاربرد و انعطاف‌پذیری خاصّی دارد که با دقّت و انسجام ذاتی خود، قدرت تحلیل متن‌های روایی را داراست و می‌تواند متن روایی را بر مبنای پیرنگ و کنش‌هایی که از آن‌ها سر می‌زند مورد بررسی قرار دهد.

داستانِ «مِرگان در جُست و جوی سُلوچ» جای خالیِ سُلوچ، داستانی است که شخصیّت‌ها نقش محوری دارند و از نظمی با معنا و هدف‌مند برخوردارند، راوی از منظر روایت‌شناسی، صحنه‌ها و رخدادهای آن را با پویایی تمام بازنمایی و به نمایش گذاشته تا عواطف و احسااسات خواننده را برانگیزد. وی با بهره‌مندی و کاربرد جریان سیّالِ ذهن در رویدادهای این داستان، موجب پویایی شخصیّت‌ها و عناصر درون‌متنی آن شده است. این داستان ساختار روایی دارد و ژرف‌ساخت آن به مدد دانش روایت‌شناسی قابل تبیین می‌باشد و با الگوی روایی کنشگر گِرماس قابل انطباق است و می‌توان آن را با کمک این الگو تجزیه و تحلیل روایی کرد.

لحنِ گفت و گو میان عناصر داستان دارای اوج و فرود است. گاهی این مقوله در رویدادهای درون متنی به طور افتان و ملایم روند داستان را به پیش می‌برد. گاه با توجّه به اقتضای حوادث، چنان لحنِ عناصر خیزش دارد که جنجال و کشمکش بر سراسر رخداد سایه می‌افکند و تمام شخصیّت‌های داستان را در مقابل یکدیگر به کنش وا می‌دارد.

یادداشت‌ها

۱- نخستین گام در قلمرو روایت‌شناسی توسّط ارسطو با بررسی بنیادین ساختارهای روایی برداشته شد. «ارسطو در فصل سوم بوطیقا، میان بازنماییِ یک ابژه(یک «سرگذشت») توسّط راوی و بازنماییِ آن توسّط شخصیّت‌ها تمایزی قایل شد و این نخستین گام در قلمرو

روایت‌شناسی بود» (مکاریک،۱۳۹۳:۱۴۹).

آن‌چه مسلّم است، برای نخستین‌بار «اصطلاح روایت‌شناسی را تزوتان تودوروف در سال ۱۹۶۹ در کتاب بوطیقای خود پیشنهاد کرد و ژرار ژنت در سال ۱۹۸۳ در مقالهٔ سخن تازهٔ روایت داستانی(Nouveau Discovrs du recit) آن را به عنوان مطالعه و مراعات ساختارهای روایت داستانی تعریف کرد»(سیّدحسینی،۱۳۹۴: ۲/ ۱۱۵۳).

روایت‌شناسی یکی از شاخصه‌های ساختارگرایی است که با در نظر گرفتن سطوح مختلف، به مدد دیدگاه‌ها و ژرف‌نگری‌های نظریه‌پردازان، ساختار و درون‌مایهٔ متون ادبی را بررسی می‌کند و بر اساس پیوستگی و همبستگی میان عناصر و شخصیّت‌های عرصهٔ متون و نیز کشمکش و نقش‌مندی میان آن‌ها به تجزیه و تحلیل می‌پردازد و از این طریق ارتباط میان پدیده‌های درون‌متنی را آشکار و غنای مفاهیم آن را بر مبنای پیرنگ روایت مورد سنجش قرار می‌دهد و با این شیوه راه پژوهشگران را در نیل به هدف هموار می‌سازد. روایت‌شناسی در سال‌ها و دهه‌های اخیر رشد روزافزونی داشته و محقّقین و نوگرایانی که در این راه گام برداشته‌اند به نتایج نسبتاً خوبی رسیده‌اند.

۳- گوستاو فلوبر نیز می‌گفت شخصیّت‌ها می‌توانند منظرهای مختلفی از رخدادها به‌دست دهند و وجود یک راوی نادیدنی را مطرح کرد. این شیوهٔ روایت توسّط شخصیّت‌ها را هِنری جیمز نیز در سال ۱۹۰۰ تعیین کرده بود و باعث شد نویسندگان در داستان از سبک غیرمستقیم آزاد استفاده کنند؛ «سبکی که به واسطهٔ آن اندیشه‌های یک شخصیّت چنان بازنموده می‌شوند که گویی هیچ میانجی‌ای در کار نیست»(مکاریک،۱۳۹۳: ۱۵۰).

منابع

کتاب‌ها

۱. اخوّت، احمد (۱۳۷۱) **دستور زبان داستان**، چاپ اوّل، اصفهان: فردا.

۲. بارت، رولان و دیگران (۱۳۹۴) **درآمدی به روایت‌شناسی**، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، چاپ اوّل، تهران: هرمس.

۳. برتنس، هانس (۱۳۹۱) **مبانی نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی، چاپ سوم، تهران: ماهی.

۴. بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۲) **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی**، چاپ سوم، تهران: افراز.

۵. پراپ، ولادیمیر (۱۳۹۲) **ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ سوم، تهران: توس.

۶. تولان، مایکل‌جی (۱۳۸۳) **درآمدی نقّادانه و زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، چاپ اوّل، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۷. دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۵) **جای خالی سُلوچ**، چاپ بیست و نهم، تهران: چشمه.

۸. سیّدحسینی، رضا (۱۳۹۴) **مکتب‌های ادبی**(دورهٔ دو جلدی)، چاپ هجدهم، تهران: نگاه.

۹. کوری،گریگوری (۱۳۹۱) **روایت‌ها و راوی‌ها**، ترجمهٔ محمّد شهبا، چاپ اوّل، تهران: مینوی خرد.

۱۰. مقدادی، بهرام (۱۳۹۳) **دانش‌نامهٔ نقد ادبی، از افلاطون تا به امروز**، چاپ اوّل، تهران: چشمه.

۱۱. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳) **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ محمّد نبوی و مهران مهاجر، چاپ دوم، تهران: آگه.

۱۲. مک‌کی، رابرت (۱۳۹۵) داستان «ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی»، ترجمهٔ محمّد گذرآبادی، چاپ شانزدهم، تهران: هرمس.

۱۳. مکوییلان، مارتین (۱۳۸۸) **گزیدهٔ مقالات روایت**، ترجمهٔ فتّاح محمّدی، تهران: مینوی خرد.

۱۴. هرمن، دیوید (۱۳۹۳) **عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت**، ترجمهٔ حسین صافی، چاپ اوّل، تهران: نشر نی.

مقاله‌ها

۱۵. حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷) **درآمدی بر رویکرد روایت‌شناختی به داستان روایی با نگاهی به رمان آیینه‌های دردارِ هوشنگ گلشیری**، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره ۲۰۸، صص ۷۸-۵۴.

۱۶. علوی‌مقدّم، مهیار- صدّیقیِ لیقوان، جواد (۱۳۹۶) **بررسی روایت‌شناسی طبقات‌الصّوفیه بر اساس نظریهٔ زمان در روایت ژرار ژنت**، نشریهٔ متن‌شناسی ادب فارسی، دانشگاه اصفهان، شماره ۲، صص۹۸-۸۵.

۱۷. مدرّسی، فاطمه - شفق، اسماعیل (۱۳۹۲) **تحلیل حکایات تعلیمی تذکره‌الاولیاء بر پایهٔ الگوی روایی کنشگر گِرماس**، پژوهش‌نامهٔ ادب تعلیمی، شماره ۲۰، صص ۱۰۲-۷۳.

۱۸. نصـراصفهانی، محمّدرضا؛ شمعی، میـلاد (۱۳۸۶) **تحلیل عنصر شخصیّت در رُمـان جای خالی سُـلوچ اثر محمـود دولت آبادی**، مجـلّه زبان وادبیّات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال پنجم،شماره ۹، پاییز و زمستان، صص ۱۷۶-۱۵۳.

19. Genette, Gerard (1980) Narrative Discourse. An essay in method. trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.

20. Greimas ,Algirdas Julien (1970) On Meaning. trans. Frank Collins and Paul Perron,1987. Minneapolis: University of Minnesota Press.

21. _____ (1966) Structural Semantics: An Attempt at a Method. trans. Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. Lincoln.1983, Nebraska: University of Nebraska Press.

22. Toolan, Michael (2001) Narrative, a critical linguistic Introduction, London & New York, Routledge.

Application of Gremas' Actional Pattern in the analysis of Narratology Missing Soluch (Jaye Khalie Soluch) by Mahmoud Dowlatabadi (Case study: "Wake up Mergan and the absence of Soluch)

Ahmad Hosseinpour Sarkarizi[1], Dr. Mahyar Alavi Muqaddam[2], Dr. Mahmoud Firoozi Muqaddam[3]

Abstract

Greimas is one of the most important theorists of Theory of Narrative Semiotics, aiming of knowing meaning and its structure, Greimas tried to achieve the global grammer of narrative language. In the analysis of narrative texts, Greimas' actional pattern is better than other narrative pattern and tries to Discourse Action. Analyze the content of the text. Gremas is one of the theorists in Structuralism, which provides a comprehensive and universal model for analyzing narrative texts. Narrative, the dynamics of the characters and the elements of interna-text because of application of the stream of consciousness, the analysis of dialogue between the fictional elements are functions of Gremas' Actional Pattern In this paper which its method is analysis and descriptive, the fundamental question is whether the novel written in surrealistic space, how much Greimas'Theory of Narrative Semiotics can analyze at the narrative structure (plot), and which is the factors of discourse in the production of meaning based on Greimas' actional pattern?. The story of "Wake up Mergan and the absence of Soluch " in Missing Soluch has a narrative structure, and its deep construction can be explained and analyzed with Narratology of Gremas' Actional Pattern.

Keywords: Khaghani Sherwani, Poetical work, Sociology of Literature, Popular Culture,Folklore and Animals

[1]. PhD Student in Persian Language and Literature, Torbat Heydariyeh Branch, Islamic Azad University, Torbat Heydariyeh, Iran.
[2]. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. (Responsible author)
[3]. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Torbate Heydarieh Branch, Islamic Azad University, Torbat-e Heydarieh, Iran.