عبور از مربع معنایی گریماس و صعود با نردبان معنایی

فاطمه ثواب *
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان
محمدعلی محمودی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان

فصلنامهٔ تخصصی *نقد ادبی*، س۸، ش ۳۱، پاییز ۱۳۹۴ (صص ۶۳-۴۱)

چکیده

به نظر گروهی از پژوهشگران، مربع معنایی گریماس در برخی از متون، ساختاری ثابت و منجمد دارد و به‌خوبی نمایانگر معانی موجود در گفتمان نیست؛ بنابراین، مربع تنشی را که کاربردی پویا و سیال دارد، برای این امر مناسب می‌دانند. این درحالی است که می‌توان به‌مدد «مربع‌های معنایی متوالی»، معانی موجود در ژرف‌ساخت روایت را به‌گونه‌ای سیال و متحرک به‌تصویر کشید یا به عبارت دیگر، مراحل تولید معانی موجود در روایت را از معنای اولیه تا نهایی آن به‌نمایش درآورد. در این پژوهش، با پیشنهاد الگوی جدید «نردبان معنایی»، به تجزیه و تحلیل چند روایت در ژانر غنایی پرداخته شده است تا ضمن کشف معانی درونی و ژرف‌ساختی آن‌ها، ویژگی پویایی معنا در مربع معنایی نیز اثبات شود. پس از تجزیه و تحلیل مشخص شد که فرایند نردبان معنایی به‌کمک مربع‌های معنایی متوالی، نمودار جابه‌جایی و سیال بودن معانی روایت است و مربع‌ها کاربردی ثابت و منجمد ندارند و فرایند نردبان معنایی در تمام روایت‌ها قابل تطبیق و اجراست.

واژه‌های کلیدی: گریماس، مربع معنایی، نردبان معنایی، معنای پویا و سیال.

---

* نویسندهٔ مسئول: f.savab@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۲/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۸/۴

۱. مقدمه

از دههٔ ۱۹۶۰م به‌بعد، گروهی از ساختارگرایان و روایت‌شناسان فرانسوی همچون لوی استروس[۱]، گریماس[۲]، برمون[۳]، بارت[۴]، ژنت[۵]، تودروف[۶] و... ساختارگرایی ادبی را تحت نفوذ نظریهٔ زبان‌شناسی سوسور[۷] پدید آوردند. «سوسور در نظریهٔ خود، با تکیه بر روابط تقابلی در درون نظامی کلی، بر تمایزهای تقابلی و سلبی بین نشانه‌ها تأکید می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۳) و به این ترتیب، برای اولین بار به معرفی نظریهٔ علمی «نشانه‌شناسی ساختارگرا» می‌پردازد. پس از مدتی، در کنار نشانه‌شناسی ساختارگرای سوسور، بررسی معنا نیز در علم زبان‌شناسی جایگاهی ویژه یافت و نشانه‌معناشناسی گفتمانی شکل گرفت. نشانه‌معناشناسی به‌عنوان ابزاری مناسب درجهت تجزیه و تحلیل کلام، داده‌های انتزاعی تولید معنا در ژرف‌ساخت متن را بررسی می‌کند. «ساختارهای زیربنایی و ژرف‌ساختی که منجر به تولید معنا می‌شوند، مستعد ارائهٔ فرضی در قالب مدل‌ها [الگوها] هستند. صحت این مدل‌های ویژه، از طریق تست آن‌ها دربرابر هدف معنایی- مثل یک متن- تأیید می‌شود» (Martin & Ringham, 2000: 117). یکی از این الگوهای معنایی، مدل «مربع معناشناختی»[۸] گریماس است. آلژیرداس ژولین گریماس، بنیان‌گذار مکتب پاریس، (نشانه‌معناشناسی نوین گفتمان در آنجا پی افکنده شد) با انتشار کتاب ***ساختار معنایی***[۹] (۱۹۶۶) به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان معناشناسی و روایت‌شناسی شناخته شد. این نظریه‌پرداز در مسیر مطالعات معناشناسی خود، «از میان اشکال ساختاری، "ساختار روایت" را به‌عنوان مرکز فرایندهای معنایی معرفی می‌کند» (Robichaud, 2002: 130) و راهکارهای تجزیه و تحلیل متون روایی درجهت کشف معنای ژرف‌ساختی‌شان را در قالب فرایندها و الگوهای مختلف مطرح می‌کند؛ بنابراین، «اصلی‌ترین نشانهٔ دسترسی به آثار گریماس را می‌توان تمایلش به معناشناسی و موضع ساختارگرایی قوی با تأکید بر الگوها، تقابل‌ها و نقش‌های معنایی معرفی کرد» (Cavazza & Pizzi, 2006: 74).

گریماس مانند دیگر ساختارگرایان، پایهٔ اصلی کار خود را برمبنای تقابل‌های دوتایی یا مقوله‌های معنایی قرار می‌دهد. وی با ابزار نشانه‌معناشناسی به استخراج معانی ضمنی و ژرف‌ساختی روایت‌ها دست می‌زند و آن‌ها را در ساختار تقابلی دوگانه

قرار می‌دهد و تجزیه و تحلیل می‌کند؛ سپس با پی گرفتن خط سیر روایتی عامل معنایی فاعل، پویایی معانی موجود در روایت را در قالب «مربع معناشناسی» به‌نمایش درمی‌آورد.

در پژوهش‌هایی که تاکنون در زمینهٔ بررسی «مربع معنایی» در روایت‌های مختلف صورت گرفته، فقط به معنای اولیه و نهایی یا وضعیت اولیهٔ عامل معنایی فاعل روایت و وضعیت نهایی او در قالب مربع معنایی اکتفا شده و اغلبِ معانی‌ای که در مسیر روایت، عامل معنایی فاعل آن‌ها را به‌سوی هدف تولید کرده، نادیده گرفته شده است؛ برای مثال، فقط می‌گویند که سیندرلای فقیر ثروتمند، یا سیندرلای بدبخت خوشبخت می‌شود؛ اما به معانی مابین این دو تغییر وضعیت نمی‌پردازند و چگونگی این تغییر وضعیت‌ها را در قالب معانی ژرف‌ساختی به‌نمایش نمی‌گذارند و گاهی نیز این مربع را دارای ساختاری ثابت می‌دانند که به‌خوبی نمایانگر معانی موجود در ساختار روایت نیست.

درنتیجه، مسئلهٔ اصلی مورد بحث در پژوهش حاضر این است که آیا معنا در مربع معناشناختی گریماس نیز به‌گونه‌ای سیال و پویا جریان دارد یا این مربع دارای ساختاری ثابت و منجمد است.

در این مقاله، برای حل این مسئله و اثبات پویایی معنا پیشنهاد می‌دهیم که در تجزیه و تحلیل روایت با توجه به خط سیر روایتی فاعل، معانی انتزاعی و ژرف‌ساختی آن را نیز در قالب مربع‌های معنایی متوالی و به‌کمک فرایند نو و تازه‌پیشنهادشده در این مقاله، به‌نام «نردبان معنایی»[۱۰] ترسیم و بررسی کنیم تا مشخص شود که عامل معنایی فاعل در کنار دیگر کنشگران روایت چگونه باعث تحقق و تولید معنا می‌شود. این معانی سیال اگر تولید نشوند، رسیدن به هدف یا تولید معنای نهایی را ناممکن یا دشوار می‌سازند. لازم است ذکر شود که فرایند نردبان معنایی حاصل این کار پژوهشی است و تاکنون در حوزهٔ نشانه‌معناشناختی روایت مطرح نشده است.[۱۱] بنابراین، ضمن معرفی فرایند نردبان معنایی، به‌منظور اثبات صحت و عملکرد این الگو، به تجزیه و تحلیل تعدادی از متون در ژانر غنایی می‌پردازیم؛ ازجمله روایت‌های «خسرو و شیرین» از نظامی، «همای و همایون» از خواجو و «لیلی و مجنون» از جامی.[۱۲]

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ مطالعات مربوط به نظریهٔ «مربع معناشناسی» گریماس در آثار کلاسیک منظوم و منثور می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

حمیدرضا شعیری در سه کتاب ***تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان*** (۱۳۸۵)، ***راهی به نشانه‌معناشناسی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما*** (۱۳۸۸) و ***مبانی معناشناسی نوین*** (۱۳۹۱)، و در مقالهٔ «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی» (۱۳۸۸) توانسته است ضمن معرفی کامل نشانه‌معناشناسی و عناصر معناشناسانهٔ تولید معنا در گفتمان، گامی مؤثر در تبیین راهکارهای تولید معنا در متن بردارد و در کتاب ***مبانی معناشناسی نوین***، علاوه‌بر معرفی مربع معنایی، معنای نهایی روایت «کچل مم سیاه» را نیز در قالب مربع معنایی ترسیم کند. عباسی و یارمند در مقالهٔ «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه‌معناشناختی ماهی سیاه کوچولو» (۱۳۹۰) معتقدند برای نشان دادن معنای روایت «ماهی سیاه کوچولو» نمی‌توان از مربع معنایی گریماس به‌دلیل خوانش محدود و بسته‌اش استفاده کرد؛ حال آنکه مربع تنشی به‌علت ساختار سیال و نامحدودش، به‌خوبی می‌تواند فرایندهای تولید معنا را در این داستان بنمایاند. اسماعیلی، شعیری و کنعانی نویسندگان مقالهٔ «رویکرد نشانه‌معناشناختی فرایند مربع معنایی به مربع تنشی در حکایت دقوقی مثنوی» (۱۳۹۱) فرایند گذر از مربع معنایی به مربع تنشی و چگونگی شکل‌گیری فرایند تنشی در داستان دقوقی را بررسی و تحلیل کرده‌اند. در مقالهٔ «نشانه‌معناشناسی ساختار روایی داستان "و ما تشاؤون" براساس نظریهٔ گریماس» (۱۳۹۱) از نصیحت، روشنفکر، پروینی و میرزایی، براساس الگوی مطالعاتی گریماس به واکاوی فرایند نشانه‌معناشناسی داستان مذکور و ترسیم مربع معنایی آن پرداخته و نشان داده شده است که چگونه کنش و شوش باعث شکل‌گیری گفتمان می‌شود و انواع نظام‌های گفتمانی را به‌وجود می‌آورد.

۳. از نشانه‌شناسی ساختارگرای سوسوری تا نشانه‌معناشناسی گریماسی

اصطلاح نشانه‌شناسی[۱۳] «به‌عنوان نظریهٔ علمی مطالعهٔ زبان و ارتباط آن با روان‌شناسی اجتماعی، برای اولین بار در آغاز قرن بیستم توسط زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دو

سوسور، معرفی شد» (Martin & Ringham, 2000: 2). این علم در مسیر عبور از نشانه‌شناسی ساختارگرا تا نشانه‌معناشناسی[۱۴] گفتمانی، دچار تحولاتی شده است. در نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور، رابطهٔ بین دالّ و مدلول بدون دخالت و حضور انسان صورت می‌گیرد؛ زیرا به اعتقاد وی، «افراد قدرت تغییر نشانه در یک اجتماع زبانی را ندارند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۵۹). بعد از سوسور، نشانه نزد چارلز سندرز پی‌یرس[۱۵] آمریکایی که خود را «آغازگر نشانه‌شناسی» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۱) می‌دانست، مفهومی پیچیده‌تر یافت. به باور او، کلیت فرایند معناسازی از تعامل بین الگوی سه‌وجهی نشانه با یکدیگر شکل می‌گیرد که این الگوی سه‌وجهی عبارت‌اند از: بازنمودن (صورتی که نشانه به خود می‌گیرد)، تفسیر (معنای نشانه) و موضوع (که نشانه به آن ارجاع می‌دهد) (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۷). بنابراین، «سوسور بر کارکرد اجتماعی نشانه تأکید می‌کند و پی‌یرس بر کارکرد منطقی آن» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۵). سرانجام، لویی یلمسلف[۱۶]، زبان‌شناس دانمارکی، درمقابل نشانه‌شناسی سوسور دیدگاهی جدید را پیشنهاد می‌کند. او به‌جای ترکیبات نشانه‌ای دالّ و مدلول، اصطلاحات بیان و محتوا یا برونه و درونه را مطرح می‌کند و «رابطهٔ بین بیان و محتوا را رابطه‌ای کارکردی، مکانیکی و منجمد می‌داند (نشانه‌شناسی سوسور) که می‌تواند با حضور عامل انسانی، به رابطه‌ای سیال تبدیل شود» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲). گریماس لیتوانیایی از نظریهٔ یلمسلف الگو می‌گیرد و در ادامه، جریان‌های حسی و عاطفی را عنصر اصلی تولید معنا در گفتمان معرفی می‌کند و نشانه‌شناسی را از ساختارگرایی به نشانه‌معناشناسی گفتمانی سوق می‌دهد.

گریماس در کتاب ***نُقصان معنا*** این عناصر حسی تولید معنا در گفتمان را تابع جریان «گریز از واقعیت» می‌داند. برای جبران این گریز و نقصان معنا می‌توان به پدیدارشناسی مراجعه کرد. به همین ترتیب، امروزه نشانه‌معناشناسی یلمسلفی و گریماسی درپی شناسایی پیش‌شرط‌های تولید معنا از طریق جریان‌های حسی- ادراکی هستند (شعیری، ۱۳۹۱: ۸۹-۹۰). از سوی دیگر، هدف اصلی گریماس در نشانه‌معناشناسی، یافتن ارتباط میان لایه‌های درونی و انتزاعی متن و به‌عبارتی، «دستور زیربنایی و سازندهٔ روایت‌ها» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰) در قالب الگوهای متنوعی است که درجهت تولید معنا ایفای نقش می‌کنند. یکی از این الگوها، الگوی «مربع معنایی» است که در جریان تولید تا

دریافت معنا، با تأکید بر ژرف‌ساخت روایت و درنتیجهٔ پی گرفتن مسیر حرکت عامل معنایی فاعل، با مبنا قرار دادن این عقیدهٔ معناشناسان: «مفعول‌ها ذاتاً و به‌خودی‌خود، دارای معنا و تولیدکنندهٔ آن نیستند، بلکه آن معنا توسط یک فاعل با کفایت و مستعد دادن قالب و فرم به مفعول ساخته می‌شود» (Martin & Ringham, 2000: 117)، به تجزیه و تحلیل روایت و کشف معانی موجود در آن می‌پردازد.

۴. از نشانه‌معناشناسی روایی به‌سوی نشانه‌معناشناسی سیال

قبل از ورود به بحث و معرفی الگوها و فرایندهای مورد نظر، لازم است اندکی درمورد انواع نظام‌های نشانه‌معناشناسی از دیدگاه گریماس، چگونگی روند تولید و دریافت معنا و ویژگی بارز معانی تولیدشده در هریک بپردازیم.

گریماس که در نظریهٔ نشانه‌معناشناسی خود و در جریان تولید تا دریافت معنا، بر ژرف‌ساخت گفتمان و ساختارهای انتزاعی تأکید می‌کند، نشانه‌معناشناسی را به دو دورهٔ «نشانه‌معناشناسی روایی، کلاسیک، برنامه‌مدار و ساختارگرا» و «نشانه‌معناشناسی سیال، پساکلاسیک و خطرپذیر» تقسیم می‌کند. به اعتقاد این نظریه‌پرداز، در نشانه‌معناشناسی روایی، سوژه در موقعیتی نابسامان قرار دارد که طبق برنامه‌ای ازپیش‌معیّن در مسیر دستیابی به ابژه دست به کنش می‌زند و وضعیت اولیهٔ خود را تغییر می‌دهد؛ اما در نشانه‌معناشناسی پساساخت‌گرا و پساکلاسیک، بدون اینکه سوژه برنامه‌ای داشته یا به‌دنبال تغییر وضعیتی باشد، دنیایی بر سر راه او قرار می‌گیرد که همهٔ حواسش را درگیر می‌کند و معنا درست آنجایی رخ می‌دهد که احتمال داده نمی‌شود. این معنا نتیجهٔ کنش نیست؛ بلکه برایند تعامل حسی- ادراکی سوژه و دنیاست و معنای شوشی نامیده می‌شود (گریماس، ۱۳۸۹: ۹).

در نشانه‌معناشناسی روایی، در مسیر حرکت سوژه، «ثبات و ایمنی وجود دارد» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵)؛ درحالی که در نشانه‌معناشناسی پساساختارگرا، سوژه با گریز از زندگی روزمره و برنامه‌مدار، درمقابل خطر یا تصادف قرار می‌گیرد که به‌دنبال آن «ثبات و ایمنی حرکت او را کاهش و ناپایداری و سیالیت معنا را افزایش می‌دهد» (همان‌جا). بنابراین، در نشانه‌معناشناسی روایی و برنامه‌مدار، معانی ثابت و منجمد هستند

و سوژه در ایمنی کامل به‌سر می‌برد؛ اما در نشانه‌معناشناسی پساساخت‌گرا به‌دلیل مواجه شدن سوژه با خطرها و اتفاقات غیرمنتظره، ایمنی مسیر از بین می‌رود و درمقابل، موجب ناپایداری و سیال بودن معنا می‌شود.

شعیری در ترجمهٔ کتاب ***نقصان معنا***، در زمینهٔ روند تولید و دریافت معنا در نظام‌های ساخت‌گرا و کلاسیک معتقد است در این نظام‌ها، «معنا زمانی حاصل می‌شود که سوژه از وضعیت اولیه به وضعیت ثانویه دست یابد و برای این امر به کنش‌های برنامه‌ریزی‌شده اقدام کند؛ یعنی موانع مادی را از سر راه خود بردارد» (گریماس، ۱۳۸۹: ۹). این امر نشان می‌دهد که هر روایت متضمن و تولیدکنندهٔ یک معناست که فقط پس از تغییر وضعیت عامل معنایی فاعل نمایان می‌شود؛ حال آنکه روند تولید تا دریافت معنا، از معنای اولیه تا معنای نهایی روایت به این شکل است که معنا از همان آغاز، با مشخص شدن وضعیت اولیهٔ سوژه تولید می‌شود و این جریان در طول مسیر سوژه و تا زمان رسیدن یا نرسیدن به ابژه همچنان ادامه دارد؛ بنابراین، برای ساختارهای انتزاعی روایت می‌توان معانی متعددی را درنظر گرفت.

در ساختار روایت اکثر داستان‌های ایرانی به‌ویژه روایت‌هایی با ژانر غنایی، سوژه ابتدا در مسیر حرکت خود، براساس برنامه‌ای ازقبل مشخص‌شده پیش نمی‌رود؛ بلکه با دنیایی مواجه می‌شود که در آن معانیِ ناگهانی برایش رقم می‌خورد و در مسیر پیشروی خود به‌سوی ابژه، پذیرای هر نوع خطری می‌شود و به تولید معانی سیال و ناپایدار، و پویایی در روایت می‌انجامد؛ برای نمونه، در روایت منظومه‌های غنایی، درمقابل زندگی روزمره، عادی و کسالت‌آورِ عامل معنایی فاعل، گسست یا گریزی اتفاق می‌افتد که گریماس آن را «واقعهٔ زیبایی‌شناختی» می‌نامد؛ «واقعه‌ای که چیزی جز "رعدوبرقی گذرا" نیست و در گفتمان روزمرگی نفوذ می‌کند» (همان، ۱۵). «یکی از عوامل چنین اتفاقی "خطرپذیری" کنشگران در جریان تولید معناست که سبب می‌شود تا ما دیگر با نظام‌ها یا برنامه‌های ازقبل تعیین‌شده مواجه نباشیم» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵). بر همین اساس، اگر عامل معنایی فاعل در منظومه‌های غنایی «خطرپذیر» است، به‌دلیل غلبهٔ نیروی حسی- ادراکی و درونی عشق بر اوست. این عامل معنایی بدون هیچ برنامهٔ ازپیش‌معیّنی، در مسیر کنش قرار می‌گیرد و در این مسیر با حوادث غیرقابل

پیش‌بینی مواجه می‌شود و نشانه‌معناشناسی تصادف را در ساختار روایت رقم می‌زند. او برای رسیدن به هدف و ارزش والای وصال، پذیرای هرگونه خطری از صمیم جان است و در این مسیر، روایت را با تکانه‌های معنایی بی‌شماری روبه‌رو می‌کند.

بنابر نظریاتی که مطرح کردیم، «مربع معنایی» گریماس فقط برای نمایش معانی موجود در ساختار انتزاعی روایت‌هایی با قالب نشانه‌معناشناسی روایی کاربرد دارد و به اعتقاد گروهی از پژوهشگران (ر.ک: گریماس، ۱۳۸۹: ۳۴، یادداشت مترجم؛ عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۲۵)، معانی‌ای که به‌وسیلهٔ آن ترسیم می‌شود، ثابت و منجمد هستند و به همین منظور، برای نمایش معانی سیال و پویای روایت، «مربع تنشی»[۱۷] را که نشان‌دهندهٔ نوسان معنایی در روایت است، پیشنهاد می‌کنند. درحالی که سیالی معنا فقط مربوط به مربع‌های تنشی نیست؛ بلکه این پویایی به‌دور از نوسان معنایی، در مربع‌های معنایی نیز ممکن است دیده شود؛ البته، چنانچه سیالی و ناپایداری معانی تولیدشده در ژرف‌ساخت روایت به‌شکلی متوالی، به‌وسیلهٔ فرایندی جدید به‌نام «نردبان معنایی» نمایان شود. پس، نبود نوسان معنایی در مربع معنایی دلیلی بر انجماد و ایستایی معنای روایت نیست؛ بلکه آنچه اهمیت دارد، سیالی و پویایی معنا برای به‌نمایش درآوردن تمام مراحل موجود درحین تغییر وضعیت‌هاست و اینکه نشان داده شود که در روایت، معنا به‌گونه‌ای ثابت باقی نمی‌ماند؛ بلکه زنجیره‌وار از معنایی به معنای دیگر تغییر می‌یابد؛ تا جایی که همسو با معانی تولیدشده، وضعیت نهایی سوژه رقم می‌خورد. بنابراین، در روایت با توجه به فرایند «نردبان معنایی»، معنای ثابتی دیده نمی‌شود؛ بلکه فقط پویایی، و تولید و دریافت معانی مشاهده می‌شود.

۵. مربع معنایی

ساختارگرایان بر رابطه‌های تقابلی از نوع تثبیت‌شده پافشاری می‌کردند. از نظر آن‌ها، معنا زمانی به‌وجود می‌آید که تقابل در کار باشد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۳۹). مربع معناشناختی گریماسِ ساختارگرا نیز براساس همین تقابل‌ها و با داشتن دو اصطلاح و عبارت متضاد (مقوله) شکل می‌گیرد؛ زیرا او «متأثر از لوی استروس معتقد است که ساختار طرح قصه متشکل از تقابل‌های دوگانه است [...] و کوچک‌ترین واحد معنایی

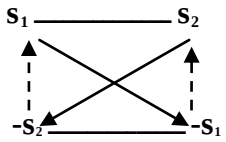
قصه‌ها از نقیضه‌ها و متضادها تشکیل می‌شوند» (اخوت، ۱۳۹۲: ۶۴). گریماس در این مسیر به بررسی ژرف‌ساخت متن می‌پردازد و «درپی آن است که روایت‌ها را از یک سطح زیرین تفکر تقابلی استخراج کند» (هارلند، ۱۳۸۶: ۲۸۱)؛ زیرا «داده‌های ما در ژرف‌ساخت، داده‌های انتزاعی‌اند» (معین، ۱۳۸۳: ۱۸۱).

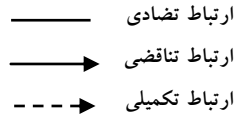
این مربع درواقع «یک نمونهٔ کلاسیک از یک نقشهٔ شکل فضایی است؛ بااینکه زوایایش لحظات متفاوتی را در خط زمانی روایت به‌نمایش می‌گذارد» (Kindt & Müller, 2003: 351) که گریماس از آن به‌عنوان « ابزار تحلیل مفاهیم زوج یاد می‌کند و به‌وسیلهٔ آن اتصالات و انفصالات منطقی وابسته به جنبه‌های بنیادی معنایی یک متن را در آن نقشه ترسیم می‌نماید» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۷۹). این معناشناس برای به‌تصویر کشیدن ساختار معنایی، «متن یک روایت و یا یک اثر ادبی کامل و بی‌عیب را کوتاه کرد و در چهار اصطلاح[۱۸]، مساوی و هم‌تراز ساخت و در یک مربع ترکیبشان کرد» (Herman & Vervaeck, 2005: 43). «اصطلاحات مربع ممکن است در هر نوع متنی ارزش‌های معناشناختی متفاوتی داشته باشد. دگرگونی‌هایی که در هر متن خاص بین اصطلاحات مربع که به‌لحاظ معناشناختی تفسیر گردیده‌اند، صورت می‌گیرد، تشکیل‌دهندهٔ داستان روایت‌شدهٔ آن متن است» (Kindt & Müller, 2003: 188). «مطابق با نظریهٔ گریماس، مربع معنایی همهٔ روایت‌ها، حرکت، جنبش و تغییر مکان یک کنشگر فاعل به‌سوی کنشگر مفعول است» (Mcquillan, 2002: 211). درنتیجه، مربع معنایی که نمایانگر معانی موجود در ژرف‌ساخت روایت است، به‌عنوان «ابزار مفیدی برای روشن ساختن مقوله‌های اصلی معنایی تشکیل‌دهندهٔ یک متن شمرده می‌شود و همچنین این امکان را فراهم می‌کند تا پویایی و سیالیت متن به‌وسیلهٔ ترسیم مراحل تغییرات اصلی یک داستان و دنبال کردن خط سیر روایتی فاعل نشان داده شود» (Martin & Ringham, 2000: 13). «این مربع که درواقع ارائه‌ای دیداری و تصویری از ساختار مقدماتی معنادار (هر متن) و بیان منطقی هر "مقولهٔ معنایی"[۱۹] است، مفصلاً به سه ارتباط "تضادی"[۲۰]، "تناقضی"[۲۱] و "تکمیلی"[۲۲] تقسیم می‌شود» (همان، ۱۳) و به شکل زیر نشان داده می‌شود:

S_1 و S_2 دو اصطلاح اصلی و بالایی مربع هستند و گروه متضادها را تشکیل می‌دهند.

S_1 و S_1- و S_2 و S_2- گروه متناقض‌ها را شامل می‌شوند. درواقع S_1-، S_1 را نفی می‌کند و S_2 و S_2- نیز به همین گونه هستند؛ یعنی با نفی گروه متضادها، دو اصطلاح پایینی مربع شکل می‌گیرد.

بین یک نفی متضاد و واژهٔ مثبت، یک ارتباط مفهومی و تکمیلی شکل می‌گیرد؛ یعنی بین دو اصطلاح S_2 و S_1- و S_1 و S_2- .





برای نمونه، با نگاهی جامع و دقیق به معنای کلی روایت‌های منظومه‌های غنایی و با توجه به تغییر وضعیت عامل معنایی فاعل، مربع معنایی ثابت تمام منظومه‌ها را می‌توان به این شکل ترسیم کرد:

رسیدن به هرکدام از این اصطلاحات و عبارت‌های معنایی کلی در منظومه‌ها (فراق/ وصال)، به نوع واکنش و تأثیر شوش و همچنین کنش عامل معنایی فاعل با نیروهای یاری‌دهنده، بازدارنده و مخالف بستگی دارد. متون روایی را می‌توان در چندین جمله، عبارت و سرانجام چندین مربع معنایی خلاصه کرد. بدین منظور، در این پژوهش با مبنا قرار دادن منظومه‌های غنایی ***خسرو و شیرین*** نظامی، ***همای و همایون*** خواجوی کرمانی ***و لیلی و مجنون*** جامی می‌کوشیم معناهای مهم و مؤثر در تولید گفتمان‌های مذکور را نشان دهیم؛ اما در اینجا معنای هر مربع را به‌صورت جداگانه مطرح نمی‌کنیم؛ بلکه درپی اثبات این مسئله هستیم که می‌توان در قالب الگویی جامع و نو به‌نام «نردبان معنایی»، معنای روایت را از معنای اولیه تا نهایی آن، با توجه به تغییرات اصلی داستان و پی گرفتن خط سیر روایتی فاعل به‌تصویر کشید. بنابراین،

هدفْ صعود با نردبان معنایی به‌مدد مربع معنـایی گریمـاس و اثبـات پویـایی و سـیالی نردبان معنایی در کنار مربع‌های معنایی متوالی است.

۶. نردبان معنایی

«نردبان معنایی» از ترکیب چند «مربع معنایی» و گذاشتن آن‌ها روی هم تولید مـی‌شـود که به‌وسیلهٔ آن می‌توان معنای روایت را از معنای اولیه تـا معنـای نهـایی آن بـه‌تصـویر کشید. تمام ستون‌ها و پله‌های[۲۳] این نردبان برگرفته از معناهـا و درون‌مایـه‌هـای اصـلی داستان هستند که همگی در راه دستیابی به ارزش معنایی والایی، توسط عامـل معنـایی فاعل تولید می‌شوند؛ این ارزش همان معنای مثبت و پلهٔ نهایی نردبان، یعنـی «وصـال» به هدف و «رهایی از مخمصهٔ فراق» است.

در بیشتر منظومه‌های غنایی، ایـن ارزش والا «وصـال بـا معشـوق» اسـت؛ مگـر در منظومه‌هایی مثل ***لیلی و مجنون*** یا ***معشوق بنارس*** کـه فاعـل روایـت (عاشـق) مغلـوب نیروهای مخالف و بازدارنده شده، از رسیدن به معشوق مأیوس و افسـرده مـی‌شـود و درنهایت، داستان با مرگ عاشق و معشوق پایان می‌یابد.

نردبان معنایی نشان از پویایی و تحرک هرچه بیشـتر معنـا در منظومـه‌هـای غنـایی است. هر مربع نشان‌دهندهٔ معنایی جدید برای صعود به مربـع بعـدی و کسـب معنـای جدیدتر توسط کنشگر و عامل معنایی فاعل است؛ تااینکه او به پلهٔ نهـایی نردبـان- کـه معنای نهایی و ارزیابی درمورد خودش است- صعود می‌کند که با توجه به آزمـون‌هـا، پیشامدها و سرنوشتی که با آن‌ها مواجه می‌شود، یا به وصال می‌رسد یا به فراق.

پله‌های اول و آخر نردبان معنایی و بقیهٔ پله‌های وسط (یک گروه متضـاد بـا گـروه متناقض) هم‌معنا و هم‌مفهوم هستند. ما پله‌های نردبان را دوبه‌دو با یک نقض و متضـاد طی می‌کنیم (مربع‌به‌مربع) تا با توجه به معناهای مربوط به نقض و متضاد به پلهٔ نهـایی مرتبط برسیم و آن معنا در منظومه‌های غنایی، «وصال یا فراق» است. فراق هدف غـایی فاعل نیست؛ اما معنای نهایی تولیدشده در خط سیر روایتـی فاعـل بـرای دسـتیابی بـه هدف، به‌شمار می‌آید.

طی کردن مسیر ستون سمت راست نردبان برابر با فراق همیشگی عاشق از معشوق (انفصال سوژه از ابژه) و مسیر ستون سمت چپ به‌معنای وصال با معشوق (اتصال سوژه با ابژه) است که ارزش وصال به این بستگی دارد که فاعل و عامل معنایی داستان بتواند بر نیروهای مخالف و بازدارنده و سرانجام رقیب خود پیروز شود و از آزمون‌هایش سرافراز بیرون آید.

در منظومه‌های غنایی، با هر تصمیم و درنهایت کنش سوژهٔ معنایی در مسیر وصال با ابژه، یک اصطلاح از مربع معنایی در رابطهٔ «مقوله‌ای و متضادی» شکل می‌گیرد و ارزیابی نهایی سوژه در مسیر فرایند کنشی و شوشی را رقم می‌زند.

«تغییر و تحول با "شدن" سازگار است و در "شدن" نوعی پویایی و تحرک نهفته است» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۴۴) (این امر پایهٔ معناشناسی گریماس را تشکیل می‌دهد)؛ بنابراین می‌توان اذعان کرد که هر مربع معنایی درواقع بیانگر «شدن» و تغییر در گفتمان مورد نظر است و نردبان معنایی ترکیبی از این شدن‌ها و تحولات عامل معنایی فاعل برای رسیدن به هدف، معنا و تغییر نهایی است. این تغییرها در منظومه‌های غنایی که نظام‌های معنایی سودایی- عاطفی به‌شمار می‌آیند، به‌صورت رخداد یا واقعه‌ای تجلی می‌یابند، نه به‌شکل جریانی منظم و برنامه‌ریزی‌شده.

نردبان، مسیر کنش‌های عامل معنایی فاعل روایت را در دو ستون که از یک نقض و متضاد شکل گرفته‌اند و رسیدن به معنای نهایی مربوط به هر ستون را نشان می‌دهند (معانی مربوط به فراق یا وصال) مشخص می‌کند؛ به عبارت دیگر، وضعیتی را می‌نمایاند که عامل معنایی فاعل در آن موقعیت گاهی بر سر دوراهی قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که فقط باید یک مسیر را (یک ستون) برای رسیدن به هدف انتخاب کند و پله‌پله معانی‌ای را که بر سر راهش قرار می‌گیرند، پشت سر بگذارد تا به هدف مورد نظر برسد؛ اما گاهی نیز از مسیر اصلی‌اش منحرف می‌شود و در راه مخالف، یعنی فراق گام می‌نهد؛ تا اینکه دوباره بر اثر یک رخداد و تکانهٔ معنایی، در مسیر خود قرار می‌گیرد و به ارزش معنایی مورد نظر (وصال) دست می‌یابد.

بنابراین، نردبان معنایی که با مربع‌های معنایی متوالی شکل می‌گیرد، دیگر فقط معانی منجمد و تثبیت‌یافتهٔ روایت را- که ویژگی اصلی مربع معنایی می‌دانند- ترسیم نمی‌کند؛ بلکه معانی موجود در آن را به‌وسیلهٔ مربع‌های معنایی به‌گونه‌ای سیال و پویا نمایش می‌دهد. این معانی، زنجیره‌وار و پیوسته در قالب مربع‌های معنایی به‌سمت

معنای نهایی روایت پیش می‌روند؛ به عبارت دیگر، با توجه به این الگو، معانی موجود در روایت به‌صورت مقوله‌ای با یکدیگر در تعامل‌اند و به‌صورت جریانی سیال، تا انتهای روایت مسیر خود را باوجود چالش‌های موجود طی می‌کنند.

۶-۱. تحلیل نردبان معنایی روایت «خسرو و شیرین» نظامی

ممکن است بتوان برای هر روایت، با توجه به درون‌مایه‌های گفتمان آن، یک یا چند مربع معنایی قائل شد و آن را در قالب «نردبان معنایی» ترسیم کرد. در منظومهٔ ***خسرو و شیرین***، فاعل و مفعول (خسرو و شیرین) هر دو با یکدیگر عجین می‌شوند و می‌توانند گاهی نقش فاعل و زمانی نیز نقش مفعول را در گفتمان ایفا کنند؛ بنابراین، مربع‌های معنایی و درپی آن نردبان معنایی این گفتمان را با توجه به معناهای تولیدشده توسط خسرو و شیرین، در مقام عاملان معنایی فاعل، به‌صورت جداگانه بررسی کردیم. در الگوهای زیر، معانی تولیدشدهٔ روایت توسط هر عامل معنایی را به‌ترتیب و به‌صورت متوالی، از معنای اولیه تا معنای نهایی آن به‌تصویر کشیده‌ایم.

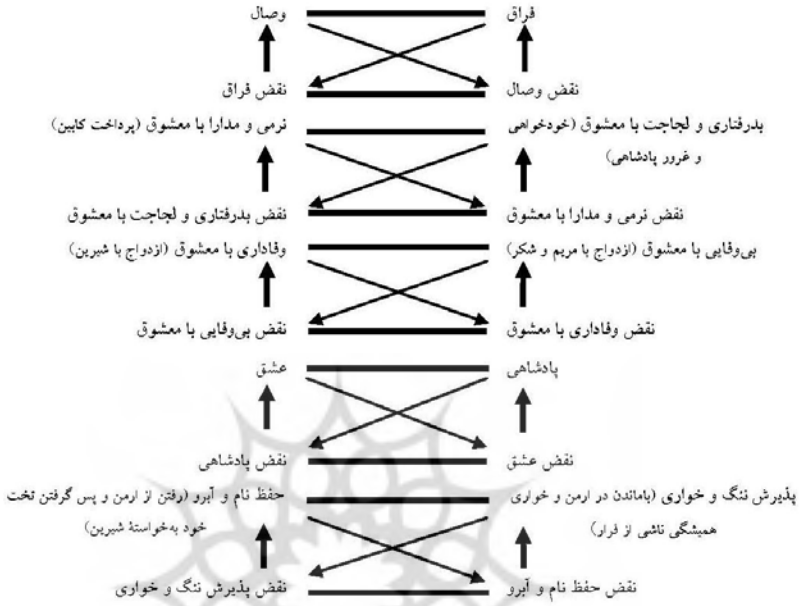
۶-۱-۱. نردبان معنایی عامل معنایی «خسرو»

در شکل شمارهٔ یک که نردبان معنایی عامل معنایی خسرو در روایت «خسرو و شیرین» نظامی است، معنای اولیه تا نهایی روایت، با توجه به کنش و عملکرد خسرو در مسیر وصال با هدف (شیرین) دیده می‌شود. این معانی که درواقع معانی موجود در زیرساخت پی‌رفت‌های اصلی روایت هستند، با نقض معانی متضاد در مسیر دستیابی به ارزش معنایی وصال توسط فاعل روایت تولید می‌شوند.

خسرو برای به‌جای آوردن شرط شیرین (هدف) برای وصال و همچنین حفظ آبروی خود، باید تخت پادشاهی‌اش را از بهرام چوبین پس بگیرد و هرگونه ننگ و خواری را که با این معنا در تضاد است، نقض کند. او از این آزمون سربلند بیرون می‌آید و اولین پلهٔ نردبان معنایی روایت را با موفقیت پشت سر می‌نهد و به‌سمت وصال (ارزش معنایی) پیش می‌رود. خسرو در گام اول خود، مسیر سمت چپ نردبان (وصال) را انتخاب می‌کند؛ این درحالی است که اگر به خواستهٔ شیرین بی‌توجهی می‌کرد و به فرارش از دست بهرام ادامه می‌داد، با پذیرش ننگ و خواری، در مسیر فراق قدم می‌نهاد (ستون سمت راست نردبان). خسرو در مربع دوم و دو پلهٔ بعدی

نردبان، هرچند به پادشاهی رسیده است، در دوراهی عشق و پادشاهی (و انتخاب مسیر مناسب) قرار می‌گیرد. از یک سو اگر به‌سوی عشق خود (شیرین) برود، پادشاهی‌اش به خطر می‌افتد؛ چون در مربع قبل، در مسیر حفظ نام و آبروی خود و دستیابی به تخت پادشاهی‌اش، زمانی‌که برای کسب توانش لازم از رومیان مدد می‌طلبد، قیصر درمقابل این کمک، دخترش مریم را به ازدواج او درمی‌آورد و مریم از خسرو تعهد می‌گیرد که هرگز سراغ زنی دیگر نرود و حال که خسرو به پادشاهی رسیده است، با این مانع مواجه می‌شود. اگر مسیر عشق را برگزیند، به وصال می‌رسد؛ اما پادشاهی‌اش به خطر می‌افتد (حملهٔ قیصر روم به‌علت خیانت به مریم). بنابراین، با یک بُرش زمانی به آینده، تعویق رخداد و واقعه را برای روایت رقم می‌زند و تصمیم می‌گیرد مدتی در مسیر فراق قرار گیرد و بنابه موقعیت کنونی‌اش، پادشاهی را بر عشق ترجیح دهد؛ هرچند که می‌داند این تصمیم فراق را درپی دارد. در مربع بعدی، معانی تولیدشده این‌گونه است که عامل معنایی فاعل با توجه به کنش خود، چنانچه با هدف وفاداری کند، مقدمات وصالش را مهیا می‌کند؛ اما خسرو در این مرحله نیز در مسیر ستون سمت راست نردبان (فراق) قرار دارد و بی‌وفایی را پیشه کرده است؛ چون اگر تا قبل از این، ازدواجش با مریم به‌نوعی اجبار محسوب می‌شد، بعد از حذف این عامل معنایی از روایت (مرگ مریم)، همچنان مسیر وصال را انتخاب نمی‌کند و به‌سبب لجاجت با هدف، با شکر اصفهانی ازدواج می‌کند. در مربع بعدی و درپی این معانی تولیدشده، ناگهان عاملی فاعل را از خواب غفلت بیدار کرده، او را در مسیر صحیح وصال هدایت می‌کند. خسرو خاطرهٔ ایام خوشش با هدف را به‌یاد می‌آورد و متوجه می‌شود که اگر به این بدرفتاری ناشی از خودخواهی شاهانه‌اش ادامه دهد، چیزی جز فراق نصیبش نخواهد شد؛ به همین دلیل، تغییر مسیر می‌دهد و با گام نهادن دوباره در مسیر وصال (ستون سمت چپ نردبان) و عمل به شروط شیرین (پرداخت کابین و ازدواج به‌طریق حلال) با او نرمی می‌کند و در مسیر دستیابی به ارزش معنایی خود (رفتن به مربع نهایی) قرار می‌گیرد و درنهایت وصال نصیبش می‌شود.

در این فرایند، معانی به‌شکلی متوالی، پویا و سیال در قالب چند مربع معنایی، توسط کنش‌های عامل معنایی فاعل تولید می‌شوند و در پایان، فاعل بعد از قرار گرفتن در مسیر اصلی که همان ستون سمت چپ نردبان است، از مسیر انحرافی که چیزی جز فراق را درپی ندارد، فاصله می‌گیرد و موفق می‌شود به پلهٔ نهایی نردبان (وصال) باموفقیت صعود کند.

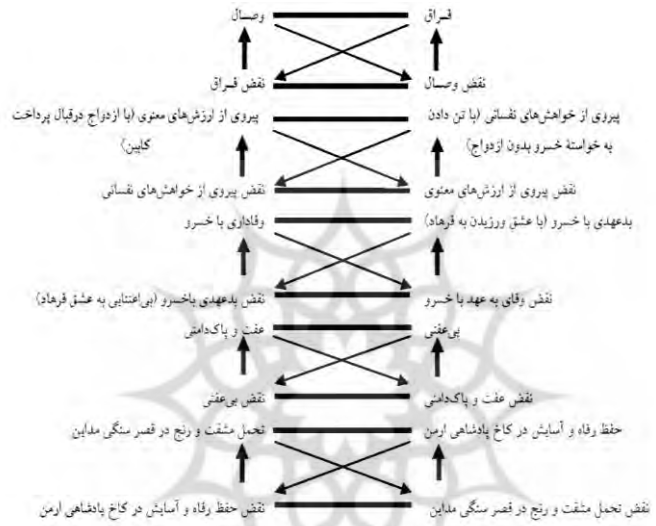


شکل ۱ نردبان معنایی عامل معنایی «خسرو» در *خسرو و شیرین* نظامی

۶-۱-۲. نردبان معنایی عامل معنایی «شیرین»

تولید معنا توسط عامل معنایی «شیرین» زمانی در روایت آغاز می‌شود که او با ایجاد تعامل القایی در گفتمان و فرستادن خسرو برای پس گرفتن تخت پادشاهی‌اش از بهرام، با کنش غیرمنتظرهٔ خسرو مواجه می‌شود که ازدواج خسرو با مریم است؛ به همین دلیل، صبر از دست می‌دهد و پس از مرگ مهین‌بانو با سپردن تخت پادشاهی‌اش به مولایی، رفاه و آسایش فعلی و روزمره‌اش را رها می‌کند و با نقض موقعیت قبلی، پذیرای موقعیت جدید و کاملاً متضادی می‌شود. شیرین در کاخ بدآب‌وهوایی در مداین اقامت می‌کند تا فقط به خسرو نزدیک شود (مربع معنایی اول). شیرین از همان آغاز در مسیر خود، با پذیرفتن پند مهین‌بانو، بی‌عفتی را نقض و پاک‌دامنی را پیشه می‌کند (مربع دوم) و در این مسیر با بی‌اعتنایی به عشق فرهاد، بدعهدی با خسرو را نقض می‌کند و به عشق خود به خسرو وفادار می‌ماند (مربع سوم). در پایان نیز درمقابل پیروی از خواهش‌های نفسانی و خواستهٔ خسرو مبنی بر ازدواج بدون کابین

می‌ایستد و به آن‌ها «نه» می‌گوید و با پایبندی بـه ارزش‌هـای معنـوی خـود کـه همـان ازدواج درقبال پرداخت کابین و به‌طریق حلال است، وصال با هدف را رقم مـی‌زنـد و بدین‌گونه به پلهٔ نهایی نردبان (وصال) صعود می‌کند؛ بنابراین، شیرین مصـمم و بـااراده فقط یک مسیر را تا پایان فرایند نردبان معنایی طی می‌کنـد و در مسـیر نقـض فـراق و تولید معانی مشابه وصال قرار می‌گیرد.



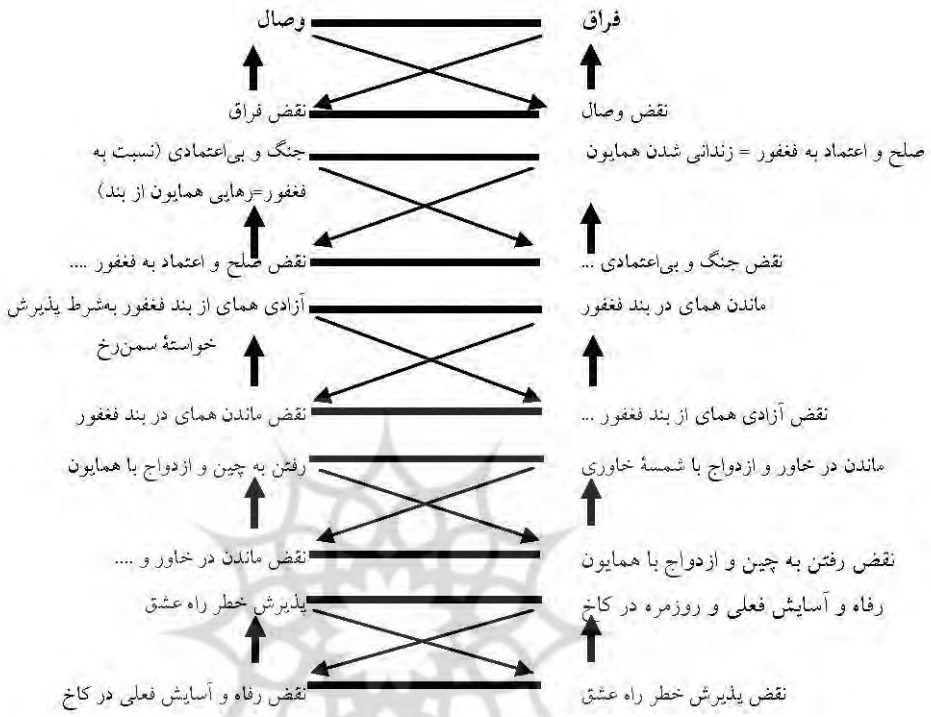
شکل ۲ نردبان معنایی عامل معنایی «شیرین» در *خسرو و شیرین* نظامی

۶-۲. تحلیل نردبان معنایی روایت «همای و همایون» خواجوی کرمانی

پس از اینکه «همای» (فاعل) تصویر «همایون»، دختر فغفور چـین، را (هـدف) در بـاغ پریان می‌بیند، رفاه و آسایش روزمره‌اش در کاخ را نقض می‌کند و با پذیرش خطرهـای راه عشق، در مسیر وصال قدم می‌گذارد (مربـع اول). او در مسـیر خـود بـه سـرزمینی می‌رسد که پادشاهش به‌تازگی مرده و مردم آنجا طبق آیین خـود، همـای را کـه اولـین رهگذری است که بعـد از مـرگ پادشـاه از سرزمینشـان عبـور مـی‌کنـد، بـه پادشـاهی برمی‌گزینند. شاه خاور دختری به‌نام «شمسه» دارد که دل‌باختهٔ همـای مـی‌شـود. حـال همای می‌تواند در خاور بماند و با شمسه ازدواج کند؛ اما تولید چنین معنـایی را نقـض

می‌کند و با دیدن همایون در خواب، شبانه خاور را به‌قصد چین ترک می‌کند تا نزد همایون برود (مربع دوم). همای بعد از رفتن به چین و دیدار با همایون، به‌علت نقض برخی قوانین (درگیری با پاسبان و باغبان قصر همایون و کشتن آن‌ها) به‌دستور فغفور به زندان می‌افتد. «سمن‌رخ»، دختر امیر قلعه‌ای که همای در آن زندانی شده، عاشق همای می‌شود و با گذاشتن چند شرط قصد دارد در نبود پدرش، همای را از زندان آزاد کند. همای بر سر دوراهی قرار می‌گیرد. او اگر در بند فغفور بماند، چیزی جز فراق نصیبش نمی‌شود؛ بنابراین، تصمیم می‌گیرد با نقض این معنا، خواستهٔ سمن‌رخ (سه روز ماندن در کنار وی و پرداختن به شادی و می‌گساری) را باوجود نقض تعهدش با همایون بپذیرد تا از بند رها شود و نزد همایون برگردد و درجهت وصال با او به کنش بپردازد (مربع سوم). در مرحلهٔ بعد، فرایند تولید معنا زمانی رخ می‌دهد که همای و همایون از قصر گریخته‌اند؛ اما فغفور با نیرنگ همای را داماد خود می‌خواند و می‌خواهد که همایون را به قصر بفرستد تا مطابق با آیین و با احترام خاص، مقدمات ازدواج آن دو را مهیا کند. همای نیز با فغفور صلح و به او اعتماد می‌کند؛ اما نتیجهٔ آن زندانی شدن همایون به‌دستور فغفور است که با خبر دروغین مرگ همایون از سوی فغفور، فراق آن دو را درپی خواهد داشت. همای درمقابل این امر، صلح و اعتماد را نقض می‌کند، به فغفور بی‌اعتماد می‌شود، با او می‌جنگد و همایون را از بند آزاد می‌کند. همای و همایون به پلهٔ نهایی نردبان، یعنی وصال صعود می‌کنند و از فراق رهایی می‌یابند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

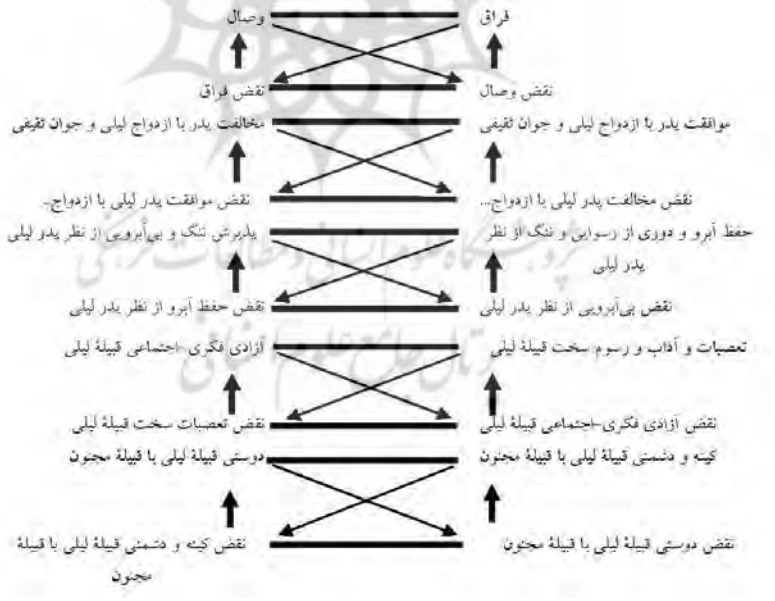


شکل ۳ نردبان معنایی عامل معنایی «همای» در منظومهٔ *همای و همایون* خواجوی کرمانی

۶-۳. تحلیل نردبان معنایی روایت «لیلی و مجنون» جامی

دو عامل معنایی «لیلی و مجنون» از همان آغاز راه با چالش‌ها و موانعی مواجه می‌شوند (مخالفت پدر لیلی) که به‌مرور و در طی روایت عمیق‌تر می‌شود؛ به‌گونه‌ای که آن دو هرگز در مسیر وصال قرار نمی‌گیرند و روایت با چنین وضعیتی، در حالت فراق باقی می‌ماند. معانی دریافتی مربوط به فرایند نردبان معنایی این روایت بدین شرح است: در مربع اول، شاهد کینه و دشمنی دیرین دو قبیلهٔ لیلی و مجنون هستیم که اگر عداوت خود را نقض می‌کردند و هم‌پیمان می‌شدند، امکان داشت این دو عامل معنایی در مسیر هموار وصال قرار گیرند. در مربع دوم، تعصبات و آداب و رسوم سخت قبیله‌ای که به‌منظور سلب و نقض آزادی فکری و اجتماعی قبیله پدید آمده است، عاملی مؤثر در تشدید فراق لیلی و مجنون محسوب می‌شود؛ بنابراین، اگر تعصبات قبیله‌ای درمقابل آزادی فرهنگی قبیله نقض می‌شد، روایت در مسیر وصال ادامه می‌یافت. این

معانی در مربع سوم مشاهده می‌شود که پدر لیلی علت مخالف خود را حفظ آبرو و دوری از رسوایی می‌داند؛ زیرا معتقد است پذیرش وصال لیلی و مجنون برابر با پذیرش ننگ و بی‌آبرویی است؛ درنتیجه، با تأکید بر نقض این بی‌آبرویی و رسوایی، آبروی خود را حفظ می‌کند و به فراق آن دو دامن می‌زند. این دو عامل معنایی همچنان در مسیر فراق قرار می‌گیرند؛ تااینکه با انجام یک کنش از یکدیگر جدا می‌افتند و آن، موافقت پدر لیلی با ازدواج دخترش با جوانی از قبیلهٔ ثقیف، آن‌هم به‌اجبار، و قرار گرفتن دو عامل معنایی لیلی و مجنون در پلهٔ نهایی فرایند، یعنی فراق همیشگی است. اگر پدر لیلی لجاجت خود را کنار می‌گذاشت و موافقتش با پیشنهاد جوان ثقیفی را نقض می‌کرد، امید به وصال آن دو بیشتر می‌شد. بنابراین، مجنون که از همان آغاز به امید وصال با لیلی به‌سوی او می‌رود، با غلبه یافتن نیروهای بازدارنده، در مسیر فراق قرار می‌گیرد و این دو عامل به معنایی جز فراق دست نمی‌یابند. هرچند فراق ارزش معنایی محسوب نمی‌شود، معنای نهایی و تولیدشدهٔ خط سیر روایتی فاعل را نشان می‌دهد (البته، عامل معنایی مجنون با فراق از لیلی، به وصال با معشوق ابدی و حقیقی یعنی خداوند نائل می‌شود).



شکل ۴ نردبان معنایی منظومه غنایی *لیلی و مجنون* نظامی

۷. نتیجه

در این مقاله درجهت اثبات سیال بودن معنا در «مربع معنایی» و طرح الگوی «نردبان معنایی» روشن شد که نردبان معنایی به‌کمک مربع‌های معنایی متوالی، نمایانگر جابه‌جایی و پویایی معنا در روایت است؛ به‌گونه‌ای که این معانی ارزش‌ساز همگی با توجه به قرار گرفتنشان در ستون‌های راست یا چپ نردبان، به ارزش مورد نظر که درواقع معنای نهایی گفتمان را رقم می‌زند، ختم می‌شوند؛ بنابراین، نردبان معنایی به‌همراه مربع‌های معنایی متوالی خود، با معانی پویا و ناپایدار برای به‌نمایش درآوردن تمام مراحل موجود درحین تغییر وضعیت‌ها به‌کار می‌رود. با توجه به فرایند نردبان معنایی، معنا در روایت به‌گونه‌ای ثابت باقی نمی‌ماند؛ بلکه به‌وسیلهٔ مربع‌های معنایی- که کاربردی ایستا و منجمد ندارند- زنجیره‌وار از معنایی به معنای دیگری متصل می‌شوند؛ تاجایی که در راستای معانی تولیدشده، وضعیت نهایی سوژه رقم می‌خورد.

در پایان نیز مشخص شد که «نردبان معنایی» با هر روایتی قابل تطبیق است و مراحل تغییر معنایی روایت را با پی گرفتن خط سیر روایتی عامل معنایی فاعل ترسیم می‌کند. این تغییرات می‌تواند نتیجهٔ کنش، شوش، تصمیم یا حتی فکر و اندیشهٔ فاعل در مسیر دستیابی به هدف باشد و تفاوت فقط در تعداد پله‌های نردبان و کوتاه و بلند شدن آن با توجه به درون‌مایه و معانی تولیدشدهٔ روایت است؛ به عبارت دیگر، هرچه داستان‌ها بلندتر باشد، نردبان معنایی نیز با توجه به مربع‌های معنایی متوالی تولیدشده بلندتر خواهد بود و نردبان بلندتر نشانهٔ معانی بی‌شمار موجود در ساختار روایت است.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Claude Levi-Strauss
2. Algirdas Julien Greimas
3. Claud Bremond
4. Roland Barthes
5. Gérard Genette
6. Tzvetan Todorov
7. Ferdinand de Saussure
8. semiotic square

9. *Sémantique Structurale*
10. semiotic ladder

۱۱. رونالد استمپر (Ronald Stamper) نیز در حوزهٔ نشانه‌معناشناختی سازمانی و در زمینهٔ مطالعات سیستم‌های کامپیوتری و داده‌ها و اطلاعات مربوط به آن‌ها، الگویی با همین نام (Semiotic Ladder) را مطرح می‌کند؛ اما نویسندگان این مقاله تا پایان کار خود از الگوی ایشان هیچ اطلاعی نداشته‌اند و شباهت اسمی فرایند «نردبان معنایی» با الگوی ایشان کاملاً اتفاقی بوده است و این دو الگو از نظر ساختاری و کارکردی هیچ‌گونه شباهتی ندارند.

۱۲. این مقاله حاصل کار پژوهشی رسالهٔ دکتری است و با مطالعهٔ چند روایت مذکور در این محدوده، به نتایج مربوط و الگوی پیشنهادی «نردبان معنایی» نرسیده؛ بلکه حوزهٔ وسیع‌تری را شامل می‌شود که در رسالهٔ مذکور بررسی شده است.

13. semiology
14. semantics
15. Charles Sanders Peirce
16. L. Hjelmslev
17. tensive square
18. term
19. semantic category
20. relation of opposition or contrariety
21. contradiction
22. implication
23. echelon

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۱). ***ساختار و تأویل متن***. چ۱۴. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۹۲). ***دستور زبان داستان***. چ۲. اصفهان: نشر فردا.
- جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۷۸). ***مثنوی هفت اورنگ (لیلی و مجنون)***. تصحیح گروهی از مصححان. ج۲. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مهدی پارسا. چ۴. تهران: سورهٔ مهر.
- خطای شوشتری، ملامحمد (۱۳۸۸). ***داستان معشوق بنارس***. تصحیح حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو. تهران: نشر چشمه.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. تهران: نشر علم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). ***مبانی معناشناسی نوین***. چ۳. تهران: سمت.

- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). ***راهی به نشانه‌معناشناسی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما***. تهران: علمی‌فرهنگی.
- عباسی، علی و هانیه یارمند (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه-معناشناختی ماهی سیاه کوچولو». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***. ش۷. صص۱۴۷- ۱۷۲.
- گریماس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹). ***نقصان معنا***. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.
- گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳). ***درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی***. ترجمهٔ گروه مترجمان. تهران: روزنگار.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). ***نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.
- معین، بابک (۱۳۸۳). ***سیر زایش معنا*** (مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر). تهران: فرهنگستان هنر.
- نظامی، الیاس‌بن یوسف (۱۳۸۸). ***خسرو و شیرین***. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. چ۲. تهران: زوار.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۶). ***دیباچه‌ای تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت***. ترجمهٔ بهزاد برکت. گیلان: انتشارات دانشگاه گیلان.
- Abbasi, A. & H. Yarmand (2011). "' Obur az Moraba' e Ma' nayi be Moraba' e Taneshi: Barrasiye Neshaneh-ma' nashen asiye Mowhi Siyahe Kuchulu". *Faslnāme-ye Pazhuheshhā-ye Zabān va Adabiyāt-e Tatbiqi*. *No. 7*. pp. 147-172. [in Persian].
- Ahmadi, B. (2012). *Sākhtār va Ta' vil-e Matn*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Cavazza, M. & D. Pizzi (2006). *Narratology for Interactive Storytelling: A Critical Introduction*. United Kingdom: University of Teesside (School of Computing). Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
- Chandler, D. (2008). *Mabāni-ye Neshāneshenāsi*. M. Parsa (Trans.). Tehran: Sure-ye Mehr. [in Persian]
- Giro, P. (2001). *Neshāneshenāsi*. M. Nabavi (Trans.). Tehran: Agh [in Persian]
- Green, K. & J. Lebihan (2004). *Darsnāme-ye Nazariye va Naqd-e Adabi*. A Group of Translators. Tehran: Ruzneg ar[in Persian]
- Griemas. A.J. (2010). *Noqsān-e Ma' nā*. H.R. Sha' iri. Tehran: ' Elm Publication. [in Persian]
- Harland, R. (2007). *Dibācheyi Tārikhi bar Nazariye-ye Adabi az Aflātun tā Bārt*. B. Barekat (Trans.). Guilan: The University of Guilan Publication. [in Persian]

- Herman, L. & B. Vervaeck (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- J m, N. (1999). *Haft Owrang (Leyli & Majnun)*. Vol. 2. Tehran: Center for Iranian Studies Publication. [in Persian]
- Khat yi Shushtari, M. (2009). *Dāstān-e Ma' shuq-e Banāres*. H. Zolfaq ri & P. Arastu (Correct.). Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Kindt, T. & H. Müller (2003). *What Is Narratology?* Germany: Walter de Gruyter Berlin New York.
- Martin, B. & F. Ringham (2000). *Dictionary of Semiotics*. London and New York: Cassell.
- Mcquillan, M. (2002). *The Narrative Reader*. London and Newyork: Taylor & Francis e-Library.
- Mo' in, B. (2004). *Seyr-e Zāyesh-e Ma' nā* (Articles of First Art Semiotics Seminar). Tehran: Farhangest re Honar Publication. [in Persian]
- Nez m, E. (2009). *Khosrow and Shirin*. Preface, Interpretation and Research by V. Dastgerdi. Tehran: Zavv .r[in Persian]
- Okhovat, A. (2013). *Dasture Zabān-e dāstān*. Isfahan: Fard Publication. [in Persian]
- Robichaud, D. (2002). *Greimas' Semiotics and the Analysis of Organisational Action*. Kluwer Academic Publishers
- Sha' iri, H.R. (2012). *Mabāniye Ma' nāshenāsiye Novin*. Tehran: Samt. [in Persian]
- Sha' iri, H.R. & T. Vaf yi (2009). *Rāhi be Neshāne Ma' nāShenāsiye Sayyāl, bā Barrasiye Morediye: Qoqnus-e Nimā*. Tehran: ' Elmi Farhangi. [in Persian]
- Sojudi, F. (2008). *Neshāneshenāsiye Kārbordi.* Tehran: 'Elm Publication. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی