Analyzing the Story of "Pir Changi" Based on the Narrative Pattern of Grimas

Shirzad Tayefi*
Nasir Ahmad Arian**
Hamila Arian***

Abstract

The story of Pir-e Changi is one of the interesting stories of Molavi in the first book of *Mathnavi*, from which different readings have been made, and in each reading, somehow one of the semantic dimensions and hidden aspects has been reviewed. In this study, we analyze the narrative structure of this story based on the narrative pattern of Grimas, whose main goal is to draw the narrative plan of the story and while answering the following questions in specific ways: What is the main function of this story that forms the basis of its narrative design? What are the accessory/implicit stories that have been included in this story? Do the components of the whole narrative system reinforce problems as the main function of this story? It is assumed that among all the functions included in the story of Pir-e Changi, two ccnctions can be considered as the main ccnctions in it that uroduue two themes, 'seeking wealth' that Pir Changi demands from God b5 playing the harp and spperficial judgment, and 'lack of awareness 9rom the tr.th'. From among these two important ccnctions, drawing the plan of the story and appropriate meanings of the implicit stories with the help of the Greimas narrative model, one of the functions can be considered the main core of all functions. The results of the study show that based on the deep structure of narrative and actants, Pir-e Changi's outgoing from a closed place to the desert is the main uunction of the story that forms the uundamental theme that is 'lack of awareness of the truth', because both deep narrative structure and implicit stories make a system to form this function and theme.

1. Introduction

Algirdas Julien Greimas (1917-1992) a Lithuanian-French expert on narratology is one of the most significant figures of structuralism and post-structuralism theories. Some of the narrative experts have divided Greimas's academic life into three parts: 1) Greimas as a structural narratology scholar, 2) a narratological semiotics scholar, and 3) a discursive semiotics scholar (as cited in Shairi, 2019, p. 13).

The story of Pir-e Changi is one of the most attractive stories in *Mathnawi* that scholars have presented various interpretations and have unfolded some of the secrets and hidden angles of the story. The story would have two basic functions for the readers, the functions that lead to two possible themes. The first theme is Pir-e Changi's going to the desert from home and playing the harp. The exterior layer of the story vehemently amplifies this theme and function of the story, because the first verses of the story speak about Pir-e-Changi's poverty and destitution. He tries to solve this problem and eventually found 700 dinars. The story ended at this point. The issue that we think is important in this story is the importance of margins over the main text. These margins are the accessory/implicit stories that are more valuable to recognize the main function and deep layer of the story.

* Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (Corresponding Author Email: taefi@atu.ac.ir)
** Assistant Professor of Persian Language and Literature, Al-Bironi University, Kapisa, Afghanistan
*** M.A. Student of Alzahra University, Tehran, Iran

The narrative structure of this story tells us that there are two possible themes, the invoking of commodity and superficial judgment of the main fact, and lack of awareness of the truth. According to the actantial function of the narrative, among the two themes, the latest one is going to be the correct function of the story.

2. Review of the Literature

There are many studies conducted on Pir-e Change, since this story is one of the interesting stories in *Mathnawi* and, on the other hand, it is important according to both narrative structure and mysticism.

Mirbaqerifard et al.'s *the sin of repentance; the analysis of the repentance stage from evil to innocuous in Pir-e-Changi's story* (2011), interpreted the repentance types in this story. FarhadeDoroodgarian's *analysis of the Pir-e-eChangi's rebirth in Rumi's Mathnawi based on Carl Jung's Theory* (2014) explained this story in an archetypical base. One of the most significant studies written in the Persian language based on this theory is the Analysis of the story Kachal Mom Seia in the second chapter of the book *New Semiotics: Basics* by Reza Shairi (2019). He has explained in this part of his book the narrative sequences of the story with its contrast by narrative, discourse, and narrative actants. He analyzed this story based on the veridictory square and eventually concluded that events are the generator aspects of the meaning in the narrative of this story.

Dezfooladian et al.'s *the study of actantial model and narrative sequences in the story of Rostam Death* (2019) argued that the narrative sequences and binary oppositions are the main elements of the narrative structure in this story and concluded that the narrative structure of the story has a good correspondence with the actantial model of Greimas. Meanwhile, Yaqubi .unbe Sorayi and Mohammadi in a writing titled: *-the Structuralism model and Postmodern Narratives; assimilation or heterogeny'* (2015) write that the structural models as the actantial model of Greimas in divergence narratives stand versus itself. Roohani and Shobkolai (2012) have also studied the Shaikh Sanan story of Attar based on the actantial model of Greimas. This writing is titled '*the study of Shaikh Sanan Attar based on the Actantian model of Greimas*. They concluded that according to the narrative structure, there is nothing without functioning in this story and all the parts of the story play role in the movement of the narrative. They also emphasize the role of the reader as the final receiver of the meaning.

Many other stories have been studied based on this theory and the narrative structures of the stories have been explored, but the story of Pir-e Changi has not been the subject of study based on this theory. On the other hand, most of these studies have only applied the theory to a story and they do not have any new findings. We have tried in this essay to find the main function and the main actant of the story through the explanation of the narrative deep structures.

3. Methodology

The theoretical framework of the present study is the Actantial Narrative model of Algirdas Julien Greimas, but the outcomes of the study are completely the reflections of our own idea. We used this theory to substantiate our new finding regarding the main function of the story of *Mathnawi* that we think no one has found before.

4. Results

Narratology is looking to find how the meaning of a story derives from the deepest structure (langue) of the narrative, not from the independent and solitary subject or content of every single story. The study of Pir-e Changi story of *Mathnawi* based on the actantial model of

Greimas and the explanation of the narrative structure shows that the deep structure (langue) of the narrative verifies the second function and, on the other hand, the content of the accessory/implicit stories also certifies our claim that the main function of the story is the superficial judgment of the main fact. Therefore, the main functions of the stories depend on analyzing and unfolding the narrative structure of the stories.

The narrative structure and plot of this story, besides the actantial model of Greimas, is one of the exact ways to study and portray the actants and the accessory stories' roles in recognizing the main function of the Pir-e Changi story of *Mathnawi*. Readers may consider both of these functions in their minds without knowing which one would be the exact and correct function, but in order to be sure which function is the best option regarding the narrative structures, we need to study this story according to the Actantial model of Greimas and realize the main function through analyzing deep layers of the plot and narrative.

The present study definitely answered the mentioned questions of the research based on the actantial model of Greimas and concluded that the main function of this story is the superficial judgment of the real fact, yet it can function as a return to God and commodity evoke.

The main reasons for the results are as follows:

- The study of the narrative strcctcre based on Greimas' actantial model shows that all the actants with the function we mean have an active presence and can be portrayed in the deepest structure of the narrative while the first possible function of the actants is omitted from the deepest structure;
- On the other hand, all of the accessory stories as parts of an organism strongly support our assumption. Finally, the main meaning and function of this story is the superficial judgment of the main fact and lack of awareness of the truth.

Keywords: Pir-e Changi, Mawlavi, Grimas, Narrative, Plot

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشریهٔ علمی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال پانزدهم، شمارهٔ دوم، پیاپی ٤٧، پاییز و زمستان ١٤٠٠، صص ١١١-١٣٠
Doi: 10.22108/JPLL.2021.128832.1616

تحلیل داستان پیر چنگی برپایهٔ الگوی روایی گریماس

شیرزاد طایفی، * نصیراحمد آرین، ** همیلا آرین***

چکیده

بیان مسئله: داستان پیر چنگی ازجمله داستان‌های جذّاب مولوی در دفتر اول *مثنوی* است که خوانش‌های متفاوتی از آن صورت گرفته و هر خوانش، یکی از ابعاد معنایی و وجوه پنهان آن را برکاویده است. در این پژوهش، به تحلیل ساختار روایی این داستان برپایهٔ الگوی روایی گریماس پرداخته می‌شود. هدف اصلی، ترسیم طرح روایی و فهم موضوع اصلی داستان از راه تشخیص کارکرد و کنش است؛ ضمن اینکه به پرسش‌های زیر به‌گونه‌ای مشخص پاسخ داده می‌شود: کارکرد اصلی این داستان که پایهٔ طرح روایی آن را شکل می‌دهد، چیست؟ داستان‌های ضمنی‌ای که درون این داستان آمده‌اند و به‌نوعی اجزای تشکیل‌دهندهٔ کل نظام روایی هستند، چه مسئله‌ای را برای کارکرد اصلی در این داستان تقویت می‌کنند؟ فرض پژوهش بر این است که از میان همهٔ کارکردهای شامل در داستان پیر چنگی، دو کارکرد می‌تواند کارکردهای اصلی باشد؛ این دو کارکرد، دو درون‌مایهٔ اصلی را در این داستان می‌پرورد؛ نخست «طلب مال» که پیر چنگی با نواختن چنگ از خداوند می‌طلبد و دوم، «قضاوت سطحی و آگاهی‌نداشتن از حقیقت اصلی». از میان این دو کارکرد مهم، یکی از آنها را می‌توان به کمک تحلیل ارتباطِ معانی پنهان داستان-های ضمنی، با یکی از این دو کارکرد و ترسیم طرح پیرنگ داستان براساس الگوی روایی گریماس، هستهٔ اصلی همهٔ کارکردها شناخت.

روش: در این پژوهش، ساختار روایی داستان پیر چنگی مثنوی برپایهٔ الگوی روایی گریماس تحلیل می‌شود.

یافته‌ها و نتایج: نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد که با دقت در ژرف‌ساخت روایت و عامل‌های کنشی در این داستان، کارکرد پایهٔ «بیرون‌شدن پیر چنگی از مکان بسته به بیابان» برای شکل‌گیری درون‌مایهٔ اصلی داستان، یعنی «آگاهی‌نداشتن از حقیقت اصلی» است؛ زیرا هم زیرساخت روایی و هم داستان‌های ضمنی، نظامی را برای فُرم‌بخشیدن به این کارکرد و درون‌مایه شکل می‌دهند.

واژه‌های کلیدی

پیر چنگی؛ مولوی؛ گریماس؛ روایت؛ پیرنگ

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، taefi@atu.ac.ir

** استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه البیرونی، کاپیسا، افغانستان، arianfaqiri@yahoo.com

*** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران، hamila.arian@yahoo.com

تاریخ وصول: ١٤٠٠/٠٣/٠٢ تاریخ پذیرش: ١٤٠٠/٠٩/٢٣

2476-3292/ © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan This is an open access article under the CC-BY-NC-ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses BY-NC-ND 4.0).

۱ـ مقدمه

گریماس (Algirdas Julien Greimas) (۱۹۱۷-۱۹۹۲) روایت‌شناس لیتوانیایی‌الاصل فرانسوی، از برجسته‌ترین چهره‌های روایت‌شناسی و نشانه ـ معناشناسی در نظریهٔ ساختارگرایی و پساساختارگرایی است. برخی کارشناسان حوزهٔ روایت‌شناسی و نشانه ـ معناشناسی، حیات علمی گریماس را به دو یا سه مرحله تقسیم کرده‌اند. ۱) روایت‌شناسی ساختارگرا که به‌دنبال دستور زبان روایت بود؛ ۲) نشانه ـ معناشناس روایی؛ ۳) نشانه ـ معناشناس گفتمانی (گرمس، ۱۳۹۸: ۱۳).

داستان پیر چنگی جزو داستان‌های دلکش در *مثنوی* است که خوانش‌های متفاوتی از آن ارائه شده و زوایای مختلف و پنهانی در آن کاویده شده است. خوانش داستان پیر چنگی شاید برای هر خواننده‌ای دو کارکرد پایه داشته باشد که به تولید دو موضوع محتمل در داستان می‌انجامد: نخست اینکه کارکرد اصلی داستان، رفتن پیر چنگی از خانه (مکان بسته) به‌سوی بیابان و نواختن چنگ است که باعث شکل‌گیری موضوع «طلب مال» می‌شود. ظاهر داستان بسیار این کارکرد و موضوع را در روایت تقویت می‌کند؛ زیرا در نخستین بیت‌های آن از مشکل فقر پیر چنگی سخن می‌رود و او برای رفع این بحران (فقر) اقدام می‌کند؛ در پایان داستان هفتصد دینار به دست می‌آورد و با حاشیه‌هایی این داستان پایان می‌یابد؛ اما آنچه از نظر ما مهم است، حاشیه‌های مهم‌تر از متن یا به تعبیر واصف باختری، «حاشیه‌های گریزان از متن» در این داستان است. این حاشیه‌ها، داستان‌های فرعی‌ای هستند که در تشخیص و فرم‌بخشیدن به موضوع اصلی داستان در کنار زیرساخت روایی، ارزش خاص دارند.

قضاوت سطحی و نفهمیدن حقیقت اصلیْ بحث دوم، برپایهٔ نظام کنشی و کارکردی روایت، است که می‌تواند اصلی‌ترین و کلیدی‌ترین موضوع در این داستان باشد.

قضاوت سطحی و نفهمیدن اصل حقیقت، ازنظر ساختار روایی و الگوی نظری گریماس می‌تواند برای موضوع اصلی این داستان مطرح و اثبات شود؛ زیرا برپایهٔ طرح ساختاری گریماس در فرض دوم، همهٔ نقش‌های کارکردی یا عامل‌های کنشیْ فعال است و ازسوی دیگر همهٔ قصه‌های ضمنی درون داستان، اجزای سازندهٔ کل نظام روایی هستند که فرض دوم را تقویت می‌کنند؛ بنابراین کارکرد اصلی داستان پیر چنگی، به حیرت افتادن فرستنده (عمر) و بیرون‌شدن از مکان بسته به بیابان و موضوع اصلی، قضاوت سطحی انسان‌ها و نفهمیدن حقیقت اصلی است. ضمن اینکه رجوع به خدا و رسیدن به هدف را نیز نمی‌توان از نظر دور داشت.

داستان پیر چنگی به‌گونه‌ای نظام یافته است که موضوع اصلی یا کارکرد پایه در آن دو احتمال را فرا راه خواننده قرار می‌دهد: نخست اینکه آیا موضوع اصلی این داستان رجوع به خدا و رفع نیاز با آن است و یا اینکه موضوع داستان، قضاوت سطحی و نفهمیدن حقیقت اصلی است؟ دوم اینکه قصه‌های فرعی درون داستان ـ که اجزای سازندهٔ نظام کلی روایت هستند ـ کدام‌یک از احتمال‌های دوگانهٔ فوق را تقویت می‌کنند؟ برای رسیدن به این هدف و تشخیص موضوع و کارکرد اصلی داستان به‌گونهٔ مستدل و نظریه‌بنیاد، ضروری دانسته شد تا با استفاده از الگوی کنشی گریماس، کارکرد و موضوع اصلی داستان مشخص شود؛ بنابراین پژوهش حاضر به پرسش‌های زیر پاسخ می‌دهد:

۱) موضوع اصلی و کارکرد پایه در داستان پیر چنگی چیست؟

۲) چگونه می‌توان موضوع اصلی و کارکرد پایه در نظام روایی داستان پیر چنگی را مشخص کرد؟

۳) با چه دلایل ساختاری و متنی، موضوع اصلی داستان پیر چنگی را «نفهمیدن حقیقت اصلی» می‌دانیم؟

فرضیه‌های پژوهش عبارت است از:

ـ به نظر می‌رسد موضوع اصلی و کارکرد پایه در داستان پیر چنگی، برخلاف آنچه بیشتر، از این داستان برداشت می‌شود، قضاوت سطحی و نفهمیدن اصل حقیقت است.

ـ فرض این است که برای تشخیص کارکرد پایه و موضوع اصلی داستان پیر چنگی، ضمن تحلیل ساختار روایی داستان، بررسی داستان‌های ضمنی ـ که پیرفت‌ها و بن‌مایه‌های درون‌مایهٔ اصلی داستان هستند ـ را مهم پنداریم و ببینیم این پیرفت‌ها تا چه میزان به کارکرد اصلی داستان فرم می‌بخشند.

ـ دو دلیل مهم در کنار دلایل موضوعی دیگر، بر تشخیص کارکرد و موضوع اصلی داستان صحّه می‌گذارد: کامل‌بودن عامل‌های کنشی در زیرساخت روایت؛ حمایت داستان‌های ضمنی (اجزای شکل‌گرفته از موضوع اصلی).

۱ـ۱ پیشینهٔ پژوهش

داستان پیر چنگی به‌علت اهمیتی که هم از نظر ساختار روایی و هم ازنظر عرفانی دارد، در چندین مقاله بررسی شده است و پژوهشگران مفاهیم پنهان و گوناگونی را در آن کاویده‌اند. سیّد علی‌اصغر میرباقری‌فرد و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «گناه توبه؛ تحلیل مقام توبه از حسنه تا سیئه در داستان پیر چنگی از مثنوی مولانا» (۱۳۹۰) مسئلهٔ توبه را در این داستان تحلیل کرده‌اند. فرهاد درودگریان در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تولد دوبارهٔ پیر چنگی در مثنوی مولوی براساس نظریهٔ یونگ» (۱۳۹۳) با نظریهٔ کهن‌الگوی یونگ به این داستان توجه داشته است. در زمینهٔ بررسی و تحلیل آثار روایی با استفاده از الگوی کنشی گریماس، کتاب‌ها و مقالات بسیاری، هم در زبان فارسی و هم در سایر زبان‌های دیگر نوشته شده است. یکی از پژوهش‌های مهم و توجه‌برانگیزی که برپایهٔ این نظریه در زبان فارسی انجام شده، تحلیل داستان «کچل مم سیا» در فصل دوم کتاب *مبانی معناشناسی نوین* (۱۳۹۷) اثر حمیدرضا شعیری است. او در این فصل کتاب، زنجیره‌های روایی داستان «کچل مم سیاه» را با تفکیک روایت و گفتمان و عامل‌های معنایی تحلیل کرده است و بُعد واقعیت‌سنجی این روایت را برپایهٔ مربع حقیقت‌سنجی بررسیده و سرانجام پی‌برده که یکی از عامل‌های تولید و سیر زایش معنا در روایت این داستان، کنش است. دزفولادیان و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل الگوی کنشی و زنجیره‌های روایی گریماس در روایت مرگ رستم»، عامل اصلی شکل‌گیری روایت در این داستان را زنجیره‌های روایی و تقابل‌های دوگانه دانسته و به این نتیجه رسیده‌اند که ساختار این داستان با الگوی کنشی گریماس تطابق دارد. پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی و خدیجه محمدی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «الگوهای ساختارگرایی و روایت‌های پسامدرن: تعامل یا تباین...» به تحلیل این مسئله می‌پردازند که الگوهای ساختاری و ازجمله الگوی کنشی گرماس در روایت‌های مرکزگریزی مانند روایت‌های پسامدرن علیه خود عمل می‌کنند و به نوعی واسازی دست می‌زنند. مسعود روحانی و علی‌اکبر شوبکلایی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تحلیل داستان شیخ صنعان منطق‌الطیر عطار براساس نظریهٔ کنشی گرماس» ـ که در *پژوهش‌های ادب عرفانی* منتشر شده است ـ ساختار و نظام روایی این داستان را برپایهٔ الگوی کنشی بررسی و شناسایی کرده‌اند؛ آنان به این نتیجه رسیده‌اند که هیچ بخشی از حکایت در پیشبرد جریان روایت بی‌تأثیر نیست و همهٔ اجزای داستان از پیوستگی و هماهنگی لازم برخوردارند؛ نیز نقش خواننده را در تصمیم‌گیری نهایی برای تعیین نقش‌های

کنشگر مهم دانسته‌اند. جلیل مشیدی و راضیه آزاد (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «الگوی کنشگر در برخی روایت‌های کلامی مثنوی معنوی براساس نظریهٔ الگوی کنشگر آلژیرداس گرماس» پی‌برده‌اند که درون‌مایهٔ کلامی روایت‌ها در *مثنوی*، از جفت متقابل انسان و خدا تشکیل شده است.

داستان‌های بسیاری برپایهٔ الگوی نظری گریماس تحلیل و ساختار روایی آنها بازکاوی شده است؛ اما داستان پیر چنگی تاکنون موضوع چنین پژوهش و رویکردی قرار نگرفته است. ازسوی دیگر در بیشتر پژوهش‌هایی که برپایهٔ این الگوی نظری انجام شده است، تنها میزان انطباق‌پذیری نظریه بر داستان بررسی شده است؛ درحالی‌که نویسندگان در این مقاله، الگوی کنشی و تحلیل ساختار روایی داستان پیر چنگی را عامل تشخیص بهتر و دقیق‌تر درون‌مایهٔ اصلی و کارکرد بنیادین روایت در این داستان می‌دانند.

۲ـ مبانی نظری پژوهش

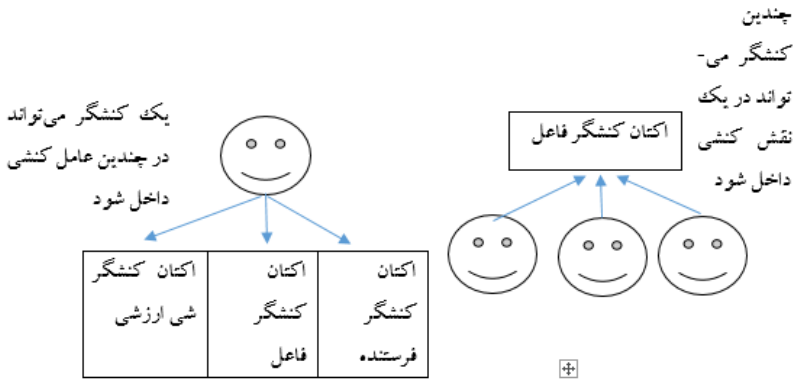
۲ـ۱ روایت از نظر گریماس

گریماس بیشتر با دو الگوی نظری معروف خود، الگوی کنشی و مربع معنایی شناخته می‌شود. پروپ در الگوی روایی خود اهمیت اصلی را به کارکرد داد و آن را کوچک‌ترین واحد معنایی روایت دانست. از نظر او کارکرد، همان رخدادهای پایه است که از تغییر پاره‌های یک زنجیرهٔ روایی به دست می‌آید (عباسی، ۱۳۹۵: ۲۷). در ادامهٔ کار ریخت‌شناسانهٔ پروپ، کلود برمون (قوم‌شناس و منتقد معروف) در اثر مشهورش به نام *منطق روایت*، از دو منظر، الگوی نظری پروپ را نقد کرد؛ یکی ازنظر اجباری‌بودن زنجیرهٔ کارکردها و دوم، مهم‌نپنداشتن شخصیت داستانی؛ به این ترتیب برمون معتقد بود که اهمیت بیشتر را باید به نقش داد تا کارکرد؛ بنابراین به کمک عنصر نقش، شخصیت داستانی و روابط میان شخصیت‌ها را تعریف کرد. در ادامهٔ این جریان، گریماس دوباره با تأکید بر مفهوم کارکرد پروپی و با فشرده‌سازی الگوی پروپ به طرح مبانی نظریهٔ خویش پرداخت (همان: ۳۹-۴۰). گریماس از این اختصار و بازترتیب، الگوی کنشی را پیشنهاد کرد.

پیش از هر توضیحی دربارهٔ الگوی کنشی گریماس، توضیح دو اصطلاح ضروری است: Actant (عامل کنشی، کنش‌گر انتزاعی) و کنشگر Actor (کنشگر ملموس). یک عامل کنشی همیشه با شخصیت مطابقت نمی‌کند. عامل کنشی، نخست می‌تواند یک انسان، یک حیوان یا یک شمشیر ناطق باشد. دوم، می‌تواند یک عنصر عینی بی‌جان مثل شمشیر، باد، فاصله و... باشد و سوم می‌تواند یک چیز ذهنی مثل شجاعت، آرزو، آزادی و... باشد؛ نیز یک عامل کنشگری می‌توان مفرد یا جمع باشد (Hebert, 2011: 73).

عامل کنشی، نقش است. ظرف کنشگر است؛ انرژی‌ای است که به‌شکل بالقوه وجود دارد و نقش در دل آن نهفته است (عباسی، ۱۳۹۵: ۱۰۲)؛ مثلاً نقش فاعلی، نقش کمکی و غیره. این عامل کنشی منتظر بالفعل‌شدن است و به محض اینکه این انرژی بالقوه، بالفعل می‌شود، عامل کنشی به کنشگر تبدیل خواهد شد و یا کنشگری در درون عامل یا نقش کنشی قرار می‌گیرد. در نظریهٔ روایی پروپ هم در کنار کارکردهای سی‌ویک‌گانه، از نقش‌های هفت‌گانهٔ شخصیتی یا میدان‌های عملیاتی سخن رفته است نه شخصیت؛ زیرا شخصیت درواقع نمود و تجسم کنشگر انتزاعی است. میدان‌های عملیاتی اصلاً به معنای کنشگر و شخصیت نیست؛ بلکه میدان‌هایی است که کنشگرها و شخصیت‌ها می‌توانند در آن

حضور یابند.



نمودار شمارهٔ ۱: کنشگرها و عامل‌های کنشی (برگرفته از عباسی، ۱۳۹۵: ۱۰٤)

چنانکه در این نمودار می‌بینیم، از نظر گریماس، چندین کنشگر می‌تواند در یک نقش کنشی یا اکتان داخل شود و برعکس یک کشنگر می‌تواند در چندین عامل کنشی داخل شود.

تفاوت میان عامل کنشی و کنشگر این است که عامل کنشی مربوط به گروه عام و بنیادین همهٔ روایت‌ها می‌شود؛ درحالی‌که کنشگر با مشخصه‌های خاصی در روایت‌های مختلف به کار می‌رود. در الگوی کنشی گریماس، تعداد کنشگران بی‌شمار، اما تعداد عامل‌های کنشی شش عامل است. در مثال «طناز و دنیا به الطاف یک کتاب دادند.»، طناز و دنیا دو کنشگر هستند؛ درحالی‌که هردوی آنها یک عامل کنشگری هستند؛ یعنی هر دو یک نقش شخصیتی را ایفا کرده‌اند و هر دو، عامل کنشگری فرستنده هستند؛ الطافْ عامل کنشی گیرنده و کتابْ عامل کنشی مفعول است. ازسوی دیگر در جملهٔ «الطاف یک کتاب برای خودش خرید.»، الطاف، کنشگری Actor است که کار دو عامل کنشگری را انجام می‌دهد که فرستنده و گیرنده هستند. گریماس هرچند عامل کنشی را واجد روح نمی‌داند، بر انسانی‌بودگی آن تأکید دارد؛ مثلاً انسان، حیوان یا یک شیء ناطق (Hebert, 2011: 71-74).

پروپ برای شخصیت‌های داستان پریان، هفت نقش یا میدان عملیاتی در نظر گرفته است:

۱) شخصیت شریر (villain)؛
۲) بخشنده یا اعطا کننده (donor/provider)؛
۳) یاریگر جادویی (helper)؛
۴) گسیل‌دارنده یا اعزام‌کننده (dispatcher)؛
۵) قهرمان (hero)؛
۶) قهرمان دروغین (fals hero)؛
۷) شاهزاده خانم یا پدر (sought for person and her father).

گریماس با یک بازترتیب و اختصار، این هفت نقش را در سه جفت عامل‌های کنشی یا Actants متقابل خلاصه کرده است. حاصل این بازنگری و خلاصه‌سازی به گونهٔ زیر است:

۱) فاعل در برابر مفعول که نقش قهرمان و شاهزاده خانم پروپ را شامل می‌شود. قهرمان (فاعل)، شاهزاده خانم

(مفعول) و طبق معمول باعث تولید داستان‌هایی بر محور طلب یا آرزو می‌شود. به سخن دیگر، در طرح شماتیک الگوی گریماس، محور آرزو را می‌سازد.

۲) فرستنده (شاهزاده خانم) در مقابل گیرنده (گسیل‌دارنده).

۳) یاریگر یا عامل کمکی (بخشنده و یاریگر) در برابر بازدارنده (شریر).

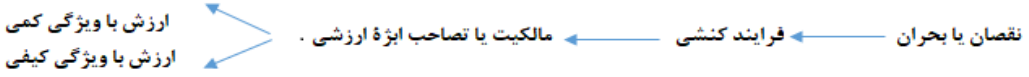
احتمالاً از نظر گریماس، قهرمان دروغین با عامل بازدارنده همسان پنداشته شده است که نقشی در مدل سه‌جفتی او ندارد (hawkes, 2003:72-74). گریماس معتقد است با نگاه دقیق، بازنگرانه و خلاصه‌سازانه، سی و یک کارکرد پروپ را نیز می‌توان برپایهٔ تقابل‌های دوتایی خلاصه کرد و این کار را هم می‌کند و کارکردهای پروپ را به بیست کارکرد تقلیل می‌دهد.

بنابراین شناخت عامل‌های کنشی و کنشگران از الزامات درک درست تحلیل روایت‌ها برپایهٔ الگوی کنشی گریماس است که مختصر توضیح داده شد.

۲ـ۲ الگوی کنشی یا Actantial

الگوی Actantial گریماس، حاصل بازنگری و خلاصهٔ چهار نظریه است: ۱) نظریهٔ تقابل لوی استروس که در آن، مفهوم یک پدیده مثلاً الف بدون در نظر گرفتن ضد الف فهمیده نمی‌شود و یا به سخن دیگر، روشنی در تقابل با تاریکی فهمیده می‌شود، نه به خودی خود؛ ۲) کارکرد نحوی گفتمان که گریماس کل طرح ساختار قصه را منتج از سه زنجیرهٔ اجرایی، میثاقی و انفصالی می‌داند و آن را قاعدهٔ نحوی تحلیل روایت می‌داند؛ ۳) نظریهٔ روایی پروپ؛ ۴) نظریهٔ Actantial سوریا که برای تئاتر شش کنشگر پیشنهاد کرده بود (kwait, 2008: 43).

الگوی کنشی گریماس که گاه آن را الگوی «عاملیت کنش (actantial)» می‌نامند، در اصل از شش عامل کنشگری تشکیل می‌شود: ۱) فاعل (سوژه) که در جست‌وجوی مفعول (ابژه) است؛ ۲) مفعول که فاعل در جست‌وجوی اوست؛ ۳) گسیل‌کنندهٔ فاعل در جست‌وجوی مفعول؛ ۴) گیرنده؛ ۵) یاریگر فاعل؛ ۶) رقیب یا بازدارندهٔ فاعل. به عقیدهٔ گریماس، روایتْ یک کل دلالت‌کننده است؛ زیرا می‌توان آن را در چارچوب ساختار روابط میان عامل‌های کنشگری تشخیص داد. در نگاهی کلی‌تر، گریماس با بهره‌گیری از آرای پروپ و لوی استراوس استدلال می‌کند که روایت برپایهٔ چارچوب یا نظامی سازمان یافته است که ازطریق آن پس از آنکه نظم موجود به هم می‌ریزد، قراردادی میان گسیل‌کننده و فاعل برای برقراری نظم تازه یا بازسازی نظم پیشین بسته می‌شود. فاعل که در جهت محورهای میل، بصیرت یا قدرت کارآمد شده است، به جست‌وجو می‌پردازد و درنتیجهٔ سه آزمون اساسی، در به انجام‌رساندن سهم قراردادی خود، یا پیروز می‌شود یا ناکام می‌ماند؛ درنتیجه یا پاداش می‌بیند یا تنبیه می‌شود (پرینس، ۱۳۹۷: ۶). حمیدرضا شعیری این فرایند را چنین ترسیم می‌کند:



نمودار شمارهٔ ۲: فرایند کنشی (برگرفته از شعیری، ۱۳۹۸: ۲۳)

این فرایند کنشی در هرکدام از دو کارکرد مدّنظر در این داستان صدق می‌کند. پیر چنگی با نقصان یا بحرانی روبه‌رو

می‌شود و طی فرایند کنشی، روایت و گفتمان پویایی را شکل می‌دهد که در آن «معنا تابع تغییر و تحولی است که عوامل بشری را از وضعی به وضع ثانوی سوق می‌دهد» (شعیری، ۱۳۹۷: ۷۹) و سرانجام در یکی از کارکردهای این داستان، ابژهٔ ارزشی را با ویژگی کمی و در دیگری با ویژگی کیفی تصاحب می‌کند.

گریماس در این الگو یک کنش را میان شش کنشگر تقسیم می‌کند: ۱) فاعل؛ ۲) مفعول؛ ۳) فرستنده؛ ۴) گیرنده؛ ۵) یاری‌دهنده؛ ۶) بازدارنده.

شش کنشگر و سه محور

نمودار شمارهٔ ۳: شیوهٔ قرارگیری زوج‌های تقابلی بر محورهای کنشی

۱) محور میل یا خواسته

فاعل و مفعول به این محور مربوط می‌شوند. فاعل آن است که به‌سمت مفعول در حرکت است. رابطهٔ برقرارشده میان فاعل و مفعول را اتصال می‌گویند. این امر بستگی دارد به اینکه آیا مفعول با فاعل وصل می‌شود؛ مثل: شاه ملکه را می‌خواهد، یا اینکه از همدیگر جدا می‌شوند؛ مثل: قاتل موفق می‌شود که از شرّ جسد مقتول خود رهایی یابد.

۲) محور قدرت

این محور شامل یاری‌دهنده و بازدارنده می‌شود. یاری‌دهنده به فاعل کمک می‌کند تا به میل یا خواستهٔ خویش برسد و عامل بازدارنده یا رقیب مانع این امر می‌شود؛ مثلاً شمشیر، اسب، دلیری، جادوگر و... شاه را کمک می‌کند و ساحره، عفریت، دوری از قصر و ترس، او را از رسیدن به هدف و آرزو بازمی‌دارد.

۳) محور ارسال یا به قول گریماس محور بصیرت

شامل فرستنده و گیرنده می‌شود. فرستنده عنصری است که تأکید بر استقرار اتصال میان فاعل و مفعول دارد و فاعل را برای رسیدن به هدف می‌فرستد؛ مثلاً شاه از شاهزاده خواست تا شاهزاده خانم را نجات بدهد و گیرنده، عنصری است برای آنکه وظیفهٔ بازجویی را به عهده دارد.

اکنون که این سه جفت متضاد را با محورهای توضیحی آن شناختیم، به توضیح مختصرِ هرکدام از عامل‌های کنشگری شش‌گانهٔ گریماس می‌پردازیم.

۱) فرستنده: کسی یا چیزی که تقاضا یا فرمایش دارد و فعال‌کنندهٔ داستان است. فرستنده مفعولی را که دنبالش است، مشخص می‌کند و سپس این فرستنده از فاعل می‌خواهد تا مفعول مدّنظر او را به دست بیاورد.

۲) گیرنده: عاملی کنشی‌ای (Actant) است که دریافت‌کنندهٔ مفعولی است که از نتیجهٔ مناقشهٔ فاعل به دست آمده

است.

۳) مفعول: عامل کنشی‌ای (Actant) که هدف فرستنده است؛ مثل عدالت، آزادی و هر چیز دیگر.

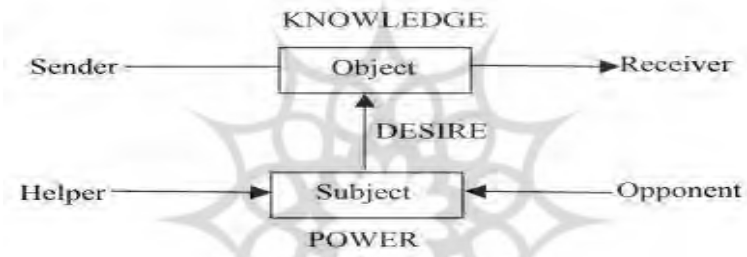
۴) فاعل یا قهرمان: عامل کنشی‌ای (Actant) است که با درخواست فرستنده ترتیب توافق می‌دهد و پس از عقد این توافق، فاعل مفعولی را به دست می‌آورد که هدف فرستنده بوده است.

۵) شریر یا حریف: عامل کنشی‌ای (Actant) است که مانع کوشش‌های فاعل برای به دست‌آوردن مفعول می‌شود.

۶) یاریگر: عامل کنشی‌ای است که فاعل را در مسیر به دست‌آوردن مفعول کمک می‌کند (Hebert, 2011: 71).

گریماس بر آن است که فقط شش عامل کنشی، مقولات کلی در زیربنای همهٔ روایات است و سه جفت مرتبط با هم را تشکیل می‌دهند و این شش نقش، کارکرد و وظیفهٔ همهٔ اشخاص داستان را در بر می‌گیرد.

از نظر گریماس، آنچه اهمیت دارد، رابطهٔ ساختاری میان این کنش‌های شش‌گانه است نه هرکدام به‌گونهٔ منفرد (سجودی، ۱۳۸۸: ۸۵)؛ بنابراین هدف گریماس، گذشتن از نظام و رسیدن به فرایند و تبدیل‌کردن مفاهیم دوتایی روابط ایستا به آدم‌ها و رویدادهای ملموس و شخصی در روابط پویاست (هارلند، ۱۳۸۸: ۳۶۶).



نمودار شمارهٔ ٤: الگوی کنشی گریماس (برگرفته از Kwait, 2008: 44)

محوری که ازسمت فرستنده به‌سوی مفعول در حرکت است، به این معناست که فرستنده قصد دارد، مفعول را به دست بیاورد. محوری که از مفعول به‌سمت گیرنده کشیده شده، نشان‌دهندهٔ این است که چیزی را که فاعل به‌دنبال آن است، درنهایت به گیرنده می‌دهد. محور یاریگر به‌سوی فاعل، یعنی یاریگر فاعل را کمک می‌کند که برای به دست‌آوردن مفعول مبارزه کند و محور بازدارنده به‌سوی فاعل نیز به معنای این است که عامل بازدارنده، مانع کوشش‌های فاعل برای به دست‌آوردن مفعول می‌شود؛ محور فاعل به‌سوی مفعول به این معناست که فاعل در جست‌وجوی مفعولی است که فرستنده آن را هدف قرار داده است.

به‌گونهٔ معمول، فرستنده کسی است که نخستین قدم را در کنش برمی‌دارد. هر چیزی که نقش برانگیزاننده در مسیر تحقق میل و هدف برای انجام عمل اتصال فاعل و مفعول دارد، مشمول گروه یاری‌دهنده می‌شود. عین راهکار برای تشخیص ضدفرستنده یا شریر نیز وجود دارد. فرستنده چیزی را هدف قرار داده است که مفعول نامیده می‌شود و فاعل را برای به دست‌آوردن آن می‌فرستد. یاری‌کننده نیرویی است که فاعل را در امر به دست‌آوردن مفعول کمک می‌کند و چه‌بسا هر دوی این عامل‌های کنشی (فرستنده و یاری‌کننده)، یک کنشگر واحد باشد (Hebert, 2011: 71).

۲ـ۳ مراحل احداث الگوی کنشی

به بیان ساده، مراحل انجام یک تحلیل برپایهٔ الگوی کنشی گریماس، از نظر لوییس هبرت از این قرار است:

۱) هدف کلی یا شیء ارزشی یا به‌اصطلاح کارکرد اصلی را مشخص کنید؛ ۲) کنش را با انتخابِ فاعل و مفعول به یک الگوی کنشی یا اکتانتیال تبدیل کنید؛ ۳) نوع اتصال میان فاعل و مفعول را مشخص کنید (اتصالی است یا انفصالی) و بگویید که «چگونه و آیا این اتصال کامل است یا ناقص؟»؛ ۴) اکتان‌ها یا عامل‌های کنشی دیگر را انتخاب کنید، هرکدام از انتخاب‌ها باید موجه و بی‌نقص باشد؛ یعنی این عناصر را در کجای متن می‌توان بازیابی کرد؟ چرا این عناصر را فاعل یا یاریگر یا.... شناسایی کردیم؟ یکی از اشتباهات معمول این است که تحلیل‌گر در تعیین محورهای فاعل و مفعول و تشخیص فرستنده، گیرنده، یاریگر و شریر، بصیرت لازم را از دست می‌دهد و درنتیجه نمی‌تواند تحلیل درست ساختاری انجام دهد (Ibid: 72).

حادثه‌ای در داستان رخ می‌دهد و تعادل زندگی را برهم می‌زند، شخصی (کنش‌گزار یا فرستنده) به فکر می‌افتد که برای مقابله با بحران، فردی (کنشگر اصلی یعنی فاعل) را برای رویارویی با آن بفرستد که خود نیز از ارزش آن تاحدودی آگاه است. کنشگر به مأموریت می‌شتابد و در حین انجام آن به یاری کنش‌یار یا کنشگر یاری‌دهنده با دشمن یا رقیب روبه‌رو می‌شود. کنشگر به خواستهٔ خود و کنش‌گزار فرستنده به هدف دست می‌یابد و بازی تمام می‌شود و براثر پیروزی نفعی را برای خود و یا دیگران ایجاد می‌کند (آذر، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

نمودار شمارهٔ ۵: الگوی کنشی گریماس

۲ـ٤ تحلیل برپایهٔ قاعدهٔ نحوی

گریماس برخلاف پراپ که ساختار طرح روایت‌ها را برپایهٔ نقش ویژهٔ آنها بررسی می‌کرد، کل ساختار طرح قصه را منتج از سه توالی یا زنجیره می‌داند:

۱) زنجیرهٔ اجرایی (آزمون‌ها و مبارزه‌ها): بر عمل و یا انجام مأموریتی دلالت می‌کند؛

۲) زنجیرهٔ میثاقی، پیمانی یا قراردادی (بستن و شکستن پیمان‌ها): این زنجیره وظیفه‌ای را که به عهدهٔ قصه گذاشته است (مثلاً یافتن شاهزاده خانم)، به سرانجام معهود خود می‌رساند یا میثاق معهود را به انجام نمی‌رساند؛

۳) زنجیرهٔ انفصالی یا انتقالی (رفتن‌ها و بازگشتن‌ها): زنجیره‌ای است که دلالت بر تغییر وضعیت یا حالتی می‌کند و دربرگیرندهٔ تغییر شکل‌های مختلف قصه است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۴؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۶۶). زنجیرهٔ اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است؛ اما از دیدگاه روش‌شناسیک، زنجیرهٔ پیمانی یا هدفمند مهم‌تر از آن است؛ زیرا نشان می‌دهد وضعیت‌ها در خودِ نکتهٔ مرکزی طرح نیستند؛ بلکه آنچه ما وضعیت می‌خوانیم در حکم پذیرش یا رد پیمان است. به گمان گریماس بیشتر داستان‌ها یا از وضعیتی منفی به وضعیت مثبت حرکت می‌کنند یا از وضعیت مثبت به شکستن پیمان می‌انجامند (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۲).

۲ـ۵ تحلیل ساختاری داستان پیر چنگی *مثنوی* برپایهٔ الگوی کنشی گریماس

داستان پیر چنگی یکی از داستان‌های دلنشین *مثنوی* است که اصل آن پیش از *مثنوی* با تفاوت‌هایی در *مصیبت‌نامهٔ* عطار و *اسرارالتوحید* آمده است (شمیسا، ۱۳۹۶: ۲۵۳؛ فروزانفر، ۱۳۸۱: ۸۶-۸۸). این داستان همانند همهٔ داستان‌های *مثنوی*، قصه‌ها و داستان‌های ضمنی در درون خود دارد و بخش بزرگی از پیکرهٔ آن را همان داستان‌های ضمنی تشکیل می‌دهند. داستان پیر چنگی درمجموع حدود ۳۰۹ بیت است که از توصیف صدا و نوای پیر و چنگ او آغاز می‌شود (۳۸ بیت)؛ چگونگی ترتیب داستان‌های ضمنی در درون این داستان اینگونه است: حدیث ان لربکم فی ایام دهرکم نفحات... (۶۱ بیت)؛ قصهٔ سؤال‌کردن عایشه از مصطفی که امروز باران بارید و جامه‌های تو چرا تر نیست (۲۳ بیت)؛ تفسیر بیت حکیم (۱۱ بیت)؛ در معنی حدیث «اغتنمو برد الربیع» (۱۴ بیت)؛ پرسیدن صدیقه از مصطفی که سرّ باران امروزینه چه بود (۱۲ بیت)؛ بقیهٔ قصهٔ پیر چنگی (۳۲ بیت)؛ خواب دیدن عمر (۹ بیت)؛ نالیدن ستون حنانه (۴۱ بیت)؛ معجزهٔ به سخن آمدن سنگ در دست ابوجهل (۷ بیت)؛ بقیهٔ قصهٔ مطرب (۳۸ بیت)؛ گردانیدن عمر او را از مقام گریه به استغراق (۲۱ بیت).

میزان بسیار بالای قصه‌ها و داستان‌های ضمنی در داستان پیر چنگی، تصادفی نیست و این امر در تحلیل روایی داستان دارای معنای ضمنی است که در پایان به آن اشاره خواهیم کرد.

قبل از تحلیل ساختار روایی این داستان براساس الگوی کنشی گریماس، خلاصه‌ای از پیرنگ آن به دست می‌دهیم تا ازطریق آن به شناسایی کارکردهای اصلی و عامل‌های کنشی موجود در داستان بپردازیم.

۲ـ۵ـ۱ خلاصهٔ داستان

این داستان از مطرب پیری حکایت دارد که نوای چنگش در جوانی قیامتی برپا می‌کرد و از صدای خوش او مرغِ دل پرّان و هوشِ دل حیران و بلبل خوش‌خوان، بیخود می‌شد.

آن شنیدستی که در عهد عمر — بود چنگی مطربی با کر و فر
بلبل از آواز او بیخود شدی — یک طرب ز آواز خوبش صد شدی
مجلس و مجمع دمش آراستی — وز نوای او قیامت خاستی

(مولوی، ۱۹۳۵: ۹۴)

مطرب پیر در ایام جوانی از قِبَل صدای اسرافیل‌وار و نواختن زیبای چنگ، امرار معاش می‌کرد و صاحب نام و نان بود؛ اما روزگار پیری رسید و پشت او را چون پشت خُم، خم کرد: «پشت او خم گشت همچون پشت خم/ ابروان بر چشم همچون پالدم» و صدایش را همسان صدای خر پیری بی‌لطف و زشت ساخت: «آن نوای رشک زهره آمده/ همچو آواز خر پیری شده». مطرب پیر دیگر دخل و خرجی از این راه نمی‌تواند به دست بیاورد و در ادامه، این بی‌کسبی باعث شد او بدهکار و رهین دیگری و دچار فاقگی شود: «چونکه مطرب پیرتر گشت و ضعیف/ شد ز بی کسبی رهین یک رغیف».

مطربی کز وی جهان شد پرطرب — رسته ز آوازش خیالات عجب
از نوایش مرغ دل پران شدی — وز صدایش هوش دل حیران شدی
گشت آواز لطف جان‌فزاش — زشت و نزد کس نیرزیدی بلاش

چونکه مطرب پیرتر گشت و ضعیف　　شد ز بی کسبی رهین یک رغیف

(همان: ۱۰۲)

پیر چنگی روزی مجبور می‌شود برای بحران پیش‌آمدهٔ ناشی از فقر، فکری بکند و چاره‌ای بیندیشد؛ بنابراین از شدت فقر تصمیم می‌گیرد به گورستانی پناه ببرد و برای خدا چنگ بزند و از او طلب کمک کند.

گفت عمر و مهلتم دادی بسی　　لطف‌ها کردی خدایا با خسی

چنگ بهر تو زنم آن توام　　نیست کسب امروز مهمان توام

(همان: ۱۲۷)

پیر چنگی در حین چنگ‌زدن، از خستگی بسیار به خواب می‌رود و هم‌زمان عمر را نیز خواب می‌برد و در خواب می‌بیند که خدا به او می‌گوید: برو و به پیر، هفتصد دینار کمک کن:

آن زمان حق بر عمر خوابی گماشت　　تا که خویش از خواب نتوانست داشت

(همان: ۱۰۶)

بنده‌ای داریم خاص و محترم　　سوی گورستان تو رنجه کن قدم

ای عمر برجه ز بیت‌المال عام　　هفتصد دینار در کف نه تمام

سوی گورستان عمر بنهاد رو　　در بغل همیان دوان در جست‌وجو

گرد گورستان روانه شد بسی　　غیر آن پیر او ندید آنجا کسی

گفت این نبود دگرباره دوید　　مانده گشت و غیر آن پیر او ندید

پیر چنگی کی بود خاص خدا　　حبذا ای سر پنهان حبذا

(همان)

عمر به جست‌وجوی مرد مدّنظر به گورستان رفت؛ اما به‌جز پیر چنگی در گوشهٔ گورستان هیچ‌کسی را در دشت ندید. او در یک قضاوت آنی به تردید افتاد و پنداشت که شخص مدّنظر نمی‌تواند پیر چنگی باشد؛ بیشتر جست‌وجو کرد که شاید کس دیگری در این گورستان باشد که منظور خداست؛ زیرا اعمال ظاهری این پیر دلالت بر ارتباط او با خدا نداشت؛ اما وقتی هیچ‌کسی را نیافت، به این یقین رسید که شخص منظور، پیر چنگی است:

چون یقین گشتش که غیر پیر نیست　　گفت در ظلمت دل روشن بسی‌ست

آمد و با صد ادب آنجا نشست　　بر عمر عطسه فتاد و پیر جست

چند یزدان مدحت روی تو کرد　　تا عمر را عاشق روی تو کرد

حق سلامت می‌کند می‌پرسدت　　چونی از رنج و غمان بی‌حدت

نک قراضهٔ چند ابریشم‌بها　　خرج کن این را تو باز اینجا بیا

پیر این بشنید و بر خود می‌طپید　　دست می‌خایید و جامه می‌درید

بانگ می‌زد کای خدای بی‌نظیر　　بس که از شرم آب شد بیچاره پیر

چـون بسـی بگریسـت و از حـد رفـت درد　　چنـگ را زد بـر زمـین و خـرد کـرد

(همان: ۱۰۷)

عمر نزد او می‌رود و پیام خدا را به می‌گوید؛ پیر به گریه می‌افتد و چنگ را از خشم بر زمین می‌زند و می‌شکند. در پایان داستان، عمر او را به عبور از مقام گریه و زاری و به مقام استغراق فرامی‌خواند و به توبه‌کردن از توبه‌کردن وامی‌دارد.

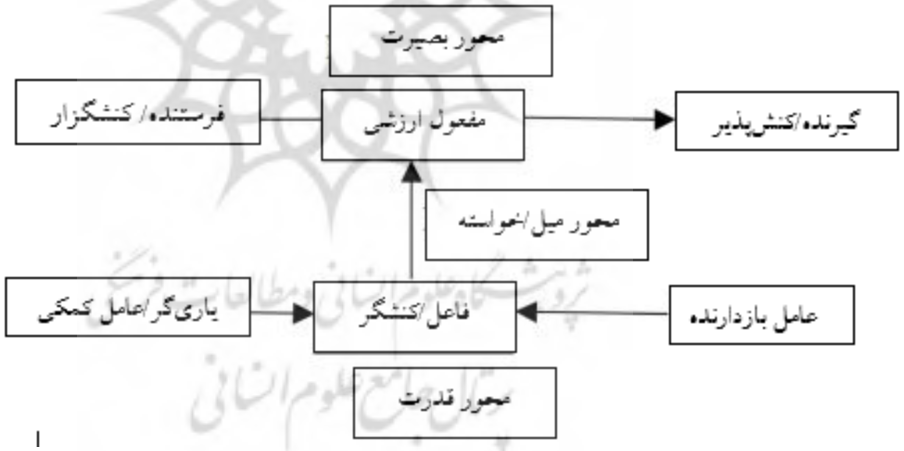
۲ـ۵ـ۲ ساختار روایی

برای ترسیم ساختار روایی این داستان برپایهٔ الگوی روایی گریماس، در گام نخست باید کارکرد اصلی داستان مشخص شود. کارکرد از نظر پروپ عبارت از پی‌رفت‌های اصلی داستان است.

۱) آیا کارکرد اصلی در این داستان «طلب مال» است که پیر چنگی با نواختن چنگ از خدا مطالبه می‌کند؟

۲) یا کارکرد اصلی این داستان، قضاوت سطحی ما از حقیقت اصلی است؟

روساخت روایت هر دو احتمال را ممکن می‌کند؛ اما به کمک الگوی کنشی گریماس هرکدام از این دو امر محتمل را بررسی می‌کنیم و درنتیجه خواهیم گفت کدام یک از این امکان‌های دوگانه ازنظر دستور ساختاری روایت نزدیک به صواب است. با توجه به هرکدام از این دو امکان، عامل‌های کنشی (نقش‌های شخصیتی) در داستان متفاوت خواهد بود؛ با این حال دو نمودار از الگوی کنشی گریماس برای این دو امکان ترسیم می‌کنیم و به توضیح هرکدام می‌پردازیم.

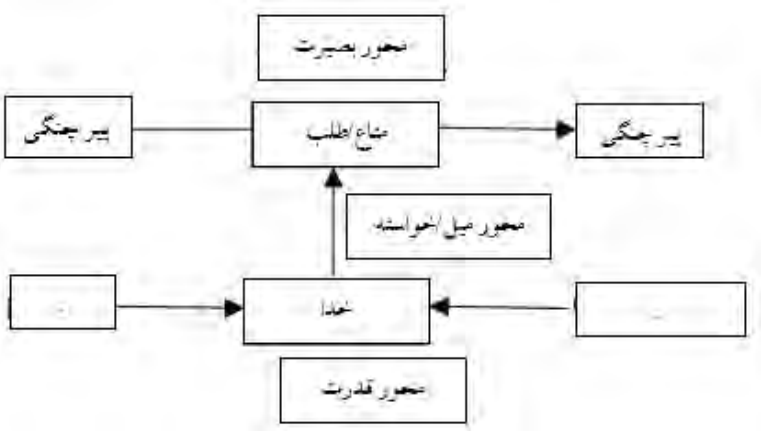


نمودار شمارهٔ ٦: الگو و محورهای کنشی

اگر امکان نخست را در نظر بگیریم و کنش اصلی داستان را «طلب مال یا خواستهٔ» پیر چنگی از خداوند بدانیم، در این صورت عامل‌های کنشی شش‌گانهٔ گریماس همانند نمودار شمارهٔ هفت خواهد بود:

فرستنده = پیر چنگی　　مفعول = متاع/ طلب پیر چنگی　　یاری‌گر = .

گیرنده = پیر چنگی　　فاعل = خدا　　شریر = .



نمودار شمارهٔ ۷: الگو و محورهای کنشی

داستان با رفتن پیر چنگی به‌سوی گورستان و نواختن چنگ برای خداوند شروع می‌شود. فرستنده ۱) خواهش دارد؛ ۲) مفعول منظورش را مشخص می‌کند؛ ۳) آغازگر و فعال‌کنندهٔ داستان است؛ ۴) از فاعل می‌خواهد تا مفعول منظورش را برای او به دست بیاورد. در این داستان به‌طور قطع کسی که می‌تواند فرستنده باشد، پیر چنگی است؛ زیرا نخست، خواهش و خواسته دارد (طلب مال)؛ دوم، مفعول خود را مشخص کرده است (مال)؛ سوم، با اقدام برای حل بحران ناشی از فقر و رفتن به‌سوی گورستان، داستان را آغاز کرده است؛ چهارم، از فاعل (خدا) می‌خواهد تا او را به خواسته‌اش (پول و مال) برساند. تا اینجا فاعل، مفعول و فرستنده در ساختار روایی این داستان مشخص شد.

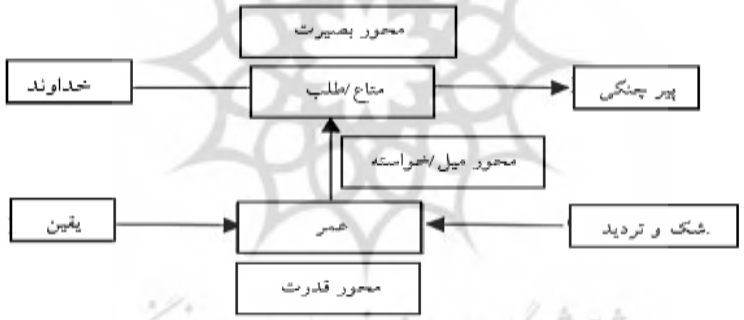
برپایهٔ دیدگاه گریماس، الگوی کنشی روایت نقطهٔ آغاز حرکت عامل‌های کنشی از وقوع یک رخداد یا حادثه‌ای شروع می‌شود که در زندگی اتفاق می‌افتد و بحران می‌آفریند و نظم و تعادل زندگی را بر هم می‌زند. فرستنده (پیر چنگی) برای مدیریت و مقابله با این بحران (فقر)، از فاعل (خدا) می‌خواهد با این بحران رویارویی کند. در این رویارویی، یا عاملی دیگری فاعل را کمک می‌کند تا فرستنده به مفعول خویش برسد و یا اینکه عاملی دیگر در جایگاه عامل بازدارنده سد راه او می‌شود. تصادفی نیست که در طرح شماتیک ساختار این داستان (نمودار شمارهٔ هفت)، عامل‌های کنشی، عامل کمکی (یاریگر) و بازدارنده (منع‌کننده) وجود ندارد. الزام کارکردی باعث شده است این موقعیت‌ها (عامل‌های کنشی کمکی و بازدارنده) خالی بماند؛ زیرا در این حکایت، فاعل خداست و خدا نه به یاریگری نیاز دارد و نه کسی در برابر او می‌تواند ممانعت ایجاد کند؛ ازاین‌رو این دو اکتان یا عامل‌های کنشی در این الگو خالی می‌ماند و کنشگری در درون آنها نقش بازی نمی‌کند؛ البته در این قسمت، عمر را می‌توان یاریگر در نظر گرفت. وقتی نمودار الگوی کنشی گریماس را جدا از مانع و یاریگر فرض کنیم، محور قدرت بدون دخالت این دو عامل کنشی فقط با فاعل شکل می‌گیرد و این نشان می‌دهد که فاعلْ واجد قدرت مطلق و بی‌چون است و آنچه بخواهد انجام بدهد، بدون عیب و نقصی و بدون شک و امید یاری و ترس از ممانعت، در کمال قدرت و توانایی کنش خود را انجام می‌دهد.

با فرض‌گرفتن «طلب مال» برای کارکرد اصلی داستان، دیدیم که از میان شش عامل کنشی الگوی کنشی گریماس، فقط چهار عامل کنشی آن در این داستان وجود دارد و دو عامل کنشی دیگری که از طرح این الگو منفک شده‌اند، در مناسبتِ قاعده‌مند و منطقی میان فاعل و کارکرد انجام گرفته است؛ یعنی نوع ارتباطی که میان فاعل و کارکرد وجود

دارد، باعث شده است که دو عامل کنشی از الگوی کنشی حذف شوند.

دریافت ما از کاربست الگوی کنشی گریماس این است که در یک داستان، ممکن است چندین کارکرد وجود داشته باشد و هر کارکرد موضوع متفاوتی را در داستان بپرورد؛ اما کارکرد بنیادینْ کارکردی است که در زیرساخت روایی آن، کنشگران بیشترین نقش‌های کنشی را پر کرده باشند. در تحلیل کارکرد نخست این داستان، دیدیم که دو نقش کنشی بدون کنشگر باقی مانده‌اند؛ بنابراین میزان پذیرش قطعی آن کارکرد را در جایگاه کارکرد پایه در این داستان به چالش می‌کشد.

اکنون به ساختار روایی این داستان بر این فرض توجه می‌کنیم که کارکرد اصلی در آن را «قضاوت سطحی از حقیقت اصلی» بدانیم. در این صورت نظام روایی از منظر کارکرد و عامل‌های کنشی متفاوت از فرض نخست خواهد بود؛ زیرا تشخیص عامل‌های کنشی در داستان از روی شناخت کارکرد پایه ممکن است؛ بنابراین اگر کارکردهای متفاوت را اصل قرار بدهیم، موقعیت عامل‌های کنشی در ساختار روایی داستان متفاوت خواهد بود. حالا که فرض بر این است که کارکرد پایه، قضاوت سطحی از حقیقت اصلی باشد، عامل‌های کنشی اینگونه در داستان تشخیص داده خواهند شد: فرستنده (خداوند)؛ مفعول (متاع/ طلب/ ۷۰۰ دینار)؛ گیرنده (پیر چنگی)؛ فاعل (عمر)؛ یاریگر (یقین) و نیروی بازدارنده (تردید و حجاب دید).



نمودار شمارهٔ ۸: نمودار عملی الگو و محور کنشی

برپایهٔ نمودار بالا درمی‌یابیم که عامل اصلی شکل‌گیری معنا در این داستان، کنش است؛ کنشی که مستلزم رابطهٔ دوگانهٔ سطوح زبانی است و جریان روایت از تقابل دوتایی داشتن/ نداشتن ناشی می‌شود. بر فرض این کارکرد، اصل داستان از خواب‌دیدن و حرکت‌کردن عمر به‌سوی گورستان به فرمان خداوند شروع می‌شود. خداوند (فرستنده) عُمر (فاعل/ کنشگر) را می‌فرستد تا متاعی (مفعول) را به پیر چنگی (گیرنده/ کنش‌پذیر) برساند. در این میان، عاملی (کمکی/ یاریگر) در رساندن مفعول به گیرنده، فاعل (عمر) را همکاری می‌کند؛ این عامل در داستان پیر چنگی، بصیرت، شهود و یقین است. عاملی دیگری (بازدارنده) در مسیر راه فاعل مشکل ایجاد می‌کند تا نتواند مفعول را به گیرنده برساند؛ این عامل در داستان، تردید و قضاوت سطحی و مسلح‌نبودن به چشم حقیقت‌بین و بصیرت است؛ چشمی که از ظاهر عبور کند و به پشت کالبد تن نفوذ کند و بُعد دیگر اشیا را بنگرد. در این فرض دیده می‌شود که فاعل برای رساندن مفعول به گیرنده، هم عامل کنشی یاریگر و هم عامل کنشی بازدارنده را دارد. عُمر کنشگر و فاعل در مسیر رساندن مفعول ارزشی

به کنش‌پذیر یا گیرنده است که با مانعی (شک که پیر چنگی شاید شخص منظور نباشد) روبه‌رو می‌شود؛ اما عامل کمکی یا یاریگر (یقین و باور) ظهور می‌کند و او را در رسیدن به پیر چنگی کمک می‌کند.

در قسمت بالا، طرح چگونگی آمدن داستان‌ها و قصه‌های ضمنی در میان داستان پیر چنگی با تفکیک تعداد ابیات ذکر شده است. دلیل آن این بود که اگر کارکرد اصلی داستان را «طلب مال» بدانیم، آیا داستان‌های ضمنی‌ای که در داخل این داستان آمده‌اند، در جایگاه پی‌رفت‌های فرعی، در تشکل و فرم کارکرد اصلی نقشی دارند یا خیر؟ یا به سخن دیگر، داستان‌های ضمنی که اجزای یک ساختار کلی در داستان پیر چنگی هستند، کدام یک از فرض‌های دوگانه را برای انتخاب کارکرد اصلی داستان حمایت و تقویت می‌کند؟ اینجا به تحلیل ساختار هرکدام از قصه‌های ضمنی درون داستان نمی‌پردازیم و فقط نقش موضوعی این قصه‌ها را در تشکل فرم کارکرد اصلی داستان بررسی می‌کنیم. نخستین مسئلهٔ ضمنی در درون این داستان، توضیح حدیث «ان لربکم فی ایام دهرکم نفحات الا فتعرضوا لها» است. مهم‌ترین حرف مولانا در این قسمت این است که در زندگی لحظه‌هایی وجود دارد که سرنوشت‌سازند؛ لحظه‌های وصال، لحظه‌های حق و اینکه برای لقمه‌ای لقمانی را نباید گرو کرد و حرص را مانع تمیز خار و خرما نگردانیم.

خار دان آن را که خرما دیده‌ای　　زانکه بس نان کور و بس نادیده‌ای
عقل جزوی عشق را منکر بود　　گرچه بنماید که صاحب سرّ بود

(مولوی، ۱۹۳۵: ۹۷-۹۸)

قصهٔ ضمنی دوم، «قصهٔ سؤال‌کردن عایشه از مصطفی (ع) است که امروز باران بارید؛ چون تو سوی گورستان رفتی جامه‌های تو چرا تر نیست؟» است. در این داستان نیز مسئلهٔ اصلی حجاب دید برای عام و بصیرت معنوی برای خواص است. باران رحمتی که هنگام به خاک سپردن یکی از اصحاب پیغمبر باریده بود، از چشم همگان پنهان بود و باران آن جهانی و باران غیبی بود و عایشه به‌سبب اینکه عبای پیغمبر را بر سر انداخته بود، این بصیرت و شهود را دریافته بود که باران غیبی را ببیند. مسئلهٔ اصلی این است که باز هم مولانا تأکید دارد چشم ظاهر از دیدن حقیقت‌های بسیاری عاجز است و چه‌بسا دربارهٔ اشخاص و پدیده‌ها، قضاوت‌های نادرست داریم.

موضوع ضمنی دیگر «تفسیر بیت حکیم» است که در آن نیز تأکید مولانا بر عالم غیب و حجاب دید بشر است:

ناید آن الا که بر خاصان پدید　　باقیان فی لبس من خلق جدید

(همان: ۲۰۳۶)

به همین ترتیب در معنی حدیث «اغتنموا برد الربیع» از پیغمبر نقل می‌کند که هر سردی‌ای زیان‌آور نیست و در قصهٔ استن حنانه و به سخن آمدن سنگ‌ریزه بر دست ابوجهل نیز توجه خواننده را به نیروی نامرئی‌ای فرامی‌خواند که همگان از شهود آن عاجزاند.

مفهوم کلی همهٔ این قصه‌های ضمنی که پی‌رفت‌های یک کارکرد اصلی و کمینه‌های معنایی هستند، دال بر این است که کارکرد اصلی داستان پیر چنگی، «قضاوت سطحی ما از حقیقت اصلی» است. این حقیقت در داستان پیر چنگی، حضور پیر در مرکز دید خداست. حقیقت این است که پیر چنگی در مقام آن حضور و خلسهٔ لطف قرار گرفته است و چشم‌های ظاهربین، این حقیقت را نمی‌تواند ببیند؛ حتی چشم عمر از دید حقیقت‌های پنهان عاجز است و این عجز باعث

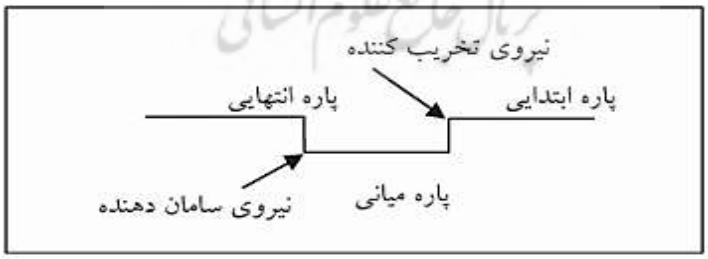
نبودِ دید و بصیرت او در شناخت پیر چنگی در مرتبهٔ نقطهٔ لطف خدا شده است.

طرح روایی این داستان مبتنی بر هر دو فرض کارکردی، به‌گونه‌ای بسیار واضح با تعریف پروپ از روایت اثبات‌پذیر است. از نظر پروپ روایت متنی است که «تغییر از حالت متعادل به غیرمتعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان کند» (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۴۲). با توجه به این تعریف، داستان پیر چنگی را می‌توان روایت دانست؟ پاسخ مثبت است؛ زیرا در این داستان نیز پیر چنگی از یک حالت متعادل (جوانی و چنگ‌زدن و نام و نان) به حالت نامتعادل (پیری و از دست دادن صدا و فقر) و دوباره به حالت متعادل (رسیدن عمر و به دست آوردن ششصد دینار) می‌رسد و دیده می‌شود که می‌توان وضعیت آغازین و پایانی را در این داستان شناسایی کرد. تغییر در پیرنگ باعث زایش معنا می‌شود و همهٔ روایت‌ها بر یک ابرساختار پایه‌ریزی شده‌اند که به آن طرح کلی روایت یا طرح پنج‌تایی می‌گویند (عباسی و کریمی، ۱۳۹۱: ۱۶۷).

نمودار شمارهٔ ۹: وضعیت‌های سه‌گانهٔ روایت

اگر کارکرد اصلی روایت برپایهٔ فرض نخست، رسیدن پیر چنگی به خواسته و مال باشد، مطابق این طرح، جوانی و روبه‌راه‌بودن زندگی پیر چنگی وضعیت متعادل آغازین، پیری و فقر او وضعیت نامتعادل میانی و رسیدن عُمر و به دست آوردن ششصد دینار، وضعیت متعادل پایانی در این روایت است؛ اما اگر کارکرد اصلی روایت این داستان را طبق فرض دوم، قضاوت سطحی و ندیدن حقیقت اصلی بدانیم، باز هم طرح بسیار سادهٔ این روایت براساس نظر پروپ این است که خوابیدن عُمر وضعیت متعادل آغازین، رفتن به گورستان، جست‌وجوی پیر و به شک و یقین افتادن عُمر، وضعیت نامتعادل میانی و دریافتن پیر و گفتن پیام خدا به او، وضعیت متعادل پایانی روایت داستان را تشکیل می‌دهد.

در نمودار زیر نیز می‌توان طرح کلی پیرنگ داستان پیر چنگی را مشخص کرد، با این تفاوت که در فرض اول نیروی تخریب‌کننده و نیروی سامان‌دهنده نداریم و در فرض دوم همهٔ مراحل نمودار موجود است.



نمودار شمارهٔ ۱۰: پیرنگ داستان (به نقل از عباسی و کریمی، ۱۳۹۱: ۱٦۷)

۳ـ نتیجه‌گیری

روایت‌شناسان به‌دنبال بررسی این موضوع هستند که چگونه معنای یک داستان از ساختار فراگیر آن، لانگ ـ نه از مضمون و محتوای جداگانهٔ هر داستان منفرد ـ ریشه می‌گیرد. بررسی ما از داستان پیر چنگی برپایهٔ تحلیل ساختار روایی

آن نشان می‌دهد که نظام ساختاری فراگیر و لانگ روایت بر کارکرد دوم صحّه می‌گذارد؛ ازسوی دیگر، محتوای کلیت داستان‌های ضمنی در درون این داستان نیز دریافت ما را از کارکرد اصلی داستان تأیید می‌کند؛ بنابراین با تحلیل و کشف ساختار روایی داستان‌ها، می‌توان موضوع اصلی و کارکرد پایه را در آنها مشخص کرد.

ساختار روایی، طرح پیرنگ و الگوی کنشی گریماس، به‌گونه‌ای دقیق و مستدل و با تحلیل عامل‌های کنشی و نقش داستان‌های ضمنی در درون این داستان، به‌خوبی توانسته است موضوع اصلی و کارکرد پایه را در داستان ترسیم کند. شاید یک یا هر دوی این احتمال‌ها با خوانش داستان پیرچنگی به ذهن خواننده خطور کند؛ اما برای مستدل‌کردن و پذیرش دلالت‌مندِ یکی از این دو احتمال، تحلیل ساختارهای روایی داستان و مناسبت عامل‌های کنشی و میزان حضور نقش‌های روایی از نظر گریماس، می‌تواند عامل تشخیص‌دهندهٔ خوبی باشد.

این پژوهش به‌گونه‌ای مشخص و مستدل و بر مبنای الگوی روایی گریماس به پرسش‌های طرح‌شده پاسخ می‌دهد؛ نیز با خوانش داستان پیر چنگی برپایهٔ نظریهٔ کنشی گریماس با تشخیص ساختارهای روایی و عامل‌های کنشی این نظام می‌توان پی‌برد که ضمن رجوع به خدا و رسیدن به هدف در جایگاه یک کارکرد و موضوع فرعی، کارکرد و موضوع اصلی داستان پیر چنگی، قضاوت سطحی و نداشتن درک حقیقت اصلی است.

این دریافت به چند دلیل در این پژوهش مستندسازی شده است؛ نخست به‌دلیل اینکه ساختار روایت برپایهٔ الگوی کنشی گریماس نتیجهٔ پژوهش را تقویت می‌کند؛ زیرا فرض‌گرفتن این امکان باعث می‌شود که در الگوی کنشی گریماس همهٔ عامل‌های کنشی حضور فعال داشته باشند؛ درحالی‌که اگر رجوع به خدا و رسیدن به مال یا هدف را موضوع یا کارکرد اصلی در نظر بگیریم، نظام ساختاریِ الگوی گریماس دچار نقص ساختاری می‌شود و دو عامل کنشی آن از درون این نظام می‌افتد؛ حال آنکه با فرض‌گرفتن احتمال دوم، یعنی اینکه موضوع و کارکرد اصلی داستان، قضاوت سطحی و نداشتن درک حقیقت اصلی است، طرح روایی و الگوی کنشی گریماس به‌گونه‌ای کامل ترسیم می‌شود و هیچ نقصی در نظام ساختاری روایت باقی نمی‌ماند.

ازسوی دیگر همهٔ قصه‌های ضمنی‌ای که در درون این داستان آمده‌اند، اجزای سازندهٔ کل نظام روایی هستند که فرضیهٔ مدّنظر این پژوهش را تأیید می‌کنند و نشان می‌دهند کارکرد و موضوع اصلی این داستان، قضاوت سطحی و نداشتن درک حقیقت اصلی است.

منابع

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

۲. اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

۳. اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگه.

۴. آذر، امیراسماعیل (۱۳۹۳). *الهی‌نامهٔ عطار در نظریهٔ نشانه ـ معناشناسی آلژیرداس ژولین گرمس*، تهران: سخن.

۵. پرینس، جرالد (۱۳۹۷). *روایت‌شناسی، «درآمدی به روایت‌شناسی»*، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، تهران: هرمس.

۶. شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸). *نشانه معناشناسی ادبیات (نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی)*، تهران: دانشگاه تربیت مدرس، چ دوم.

۷. ـــــــــــــــ (۱۳۹۷). *مبانی معناشناسی نوین*، تهران: سمت، چ ششم.

۸. شمیسا، سیروس (۱۳۹۶). *مولانا و چند داستان مثنوی*، تهران: قطره.

۹. عباسی، علی (۱۳۹۵). *نشانه ـ معناشناسی روایی مکتب پاریس*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۱۰. عباسی، علی؛ کریمی، علی (۱۳۹۱). «کارکرد روایی فراروایی در داستان حضرت آدم»، *فصل‌نامهٔ مطالعات قرآن و حدیث*، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۱، ۱۵۹-۱۸۵.

۱۱. عباسی، علی؛ یارمند، هانیه (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه ـ معناشناختی ماهی‌سیاه کوچولو»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم، ۱۴۷-۱۷۲.

۱۲. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۱). *احادیث و قصص مثنوی*، به کوشش حسین داوودی، تهران: امیرکبیر، چ دوم.

۱۳. گرمس، آلژیداس ژولین (۱۳۹۸). *نقصان معنا*، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: خاموش.

۱۴. مولوی، جلال‌الدین (۱۹۳۵). *مثنوی معنوی*، هلاند: مطبعهٔ بریل.

۱۵. هارلند، ریچاردز (۱۳۸۸). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: چشمه، چ سوم.

References

1. Abbasi, A. (2016). *Narrative sign-semiotics of Paris school*. Tehran: Shahid Beheshti University Press.

2. Abbasi, A., & Karimi, A. (2012). "Meta-narrator narrative function in Adam story". *Quarterly Journal of Qur'an and Hadith Studies*, *6*(11) 159-185.

3. Abbasi, A., & Yarmand, H. (2011). "Transition from the semantic square to tension squar in the case study of Mahi Siahe Kocholo". *Language Related Research (Tarbiat Modares University)*, *2*(3), 147-172.

4. Ahmadi, B. (1991). *Text structure and interpretation*. Tehran: Markaz Publication.

5. Azar, A. E. (2014). *Attar Neishabouri's Elahinameh (in the sign-semiotics theory of Algirdas Julien Greimas and and morphology of Gérard Genette)*. Tehran: Sokhan Publication.

6. Forouzanfar, B. (2002). *Masnavi hadiths and stories*. Translated by Hossein Davoodi. Second Edition. Tehran: Amir Kabir Publication.

7. Greimas, A. J. (2019). *De l'imperfection*. Translated by Hamid Reza Shairi. Tehran: Khamoosh Publication.

8. Harland, R. (2009). *Literarey theory from Plato to Barthes: An introductory history*. Tehran: Cheshmeh Publication.

9. Hawkes, T. (2003). *Structuralism and semiotics*. London: Routledge.

10. Hebert, L. (2011). *An introduction to applied semiotics*. London: Routledge.

11. Kwait, J. (2008). *From Aristotle to Gabriel: A summary of the narratology literature for story technologies*. UK: Knowledge Media Institute Technical Report.

12. Molavi, J. (n.d). *Masnavi Manavi*. The Netherlands: Brail.

13. Okhovat, A. (1992). *Fiction grammar*. Esfahan: Farda Publication.

14. Prince, G. (2018). *An introduction to narratology*. Translated by Houshang Rahnema. Tehran: Hermes Publication.

15. Robert, S. (2000). *An introduction to structuralism in literature*. Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Agah Publication.

16. Shairi, H. R. (2019). *Sign-semiotics of literature (the theory and method of literary discourse analysis*). Second Edition. Tehran: Tarbait Modares University Press.

17. Shairi, H. R. (2018). *Basics of modern semantics*. Sixth Edition. Tehran: Samt Publication.

18. Shamisa, S. (2017). *Molana and some Masnavi stories*. Tehran: Ghatreh Publication.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی