ISSN: 2538-3116 Home Page: Jwica.ut.ac.ir

The University Of Tehran Press

Woman in Culture and Arts

Analyzing the Concept of Subject, Identity and Other in Women's Writing Based on Greimas' Ideas

(*The Pear Tree, The Great Lady of My Soul, Another Place* of Goli Taraghi)

Matin Vesal[1]✉ | Atiyeh Arabi[2]

1. Corresponding Author, Associate Professor of French Language, Department of French, Faculty of Literature and Humains Sicences, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran. E-mail: m.vesal@scu.ac.ir
2. Associate Professor of French Language, Department of French Language, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. E-mail: a.arabi@umz.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 3 July 2024

Received in revised form: 20 November 2024

Accepted: 10 December 2024

Published online: 2 October 2025

Keywords:

Identity, Goli Taraghi, Greimas, Other, Subject.

ABSTRACT

The contemporary era is above all the age of individuality and the subject of identity and self plays an important role in fiction. This distinction is apparent in the literary works of women, as the process of identity formation in women differs from that of males. In fact, the gender identity of the authors of women's works must be taken into account when analyzing their works. One method of analyzing the structures of a narrative text that examines the role of the subject and the relationship of the actants with each other as story actors is the action model proposed by Greimas. Actans have the ability to engage with society or rebel against it by posing identity challenges that are either aligned or non-aligned. The present paper investigates the role of the "subject" and the concept of "communicative identity" or "multi-part self" in the field of women's writing by conducting a descriptive-analytical analysis of Goli Taraghi's short stories and relying on Greimas' opinions. This implies that the subject engages in an interactive relationship with another in order to regain their lost identity. Therefore, in the writing of women, a distinct form of individuality is established, which can be referred to as communicative identity. This implies that women consistently establish their identity in relation to others, and the concept of "other" is crucial to its development.

Cite this article: Vesal. M., & Arabi, A. (2025). Analyzing the Concept of Subject, Identity and Other in Women's Writing Based on Greimas' Ideas (*The Pear Tree, The Great Lady of My Soul, Another Place* of Goli Taraghi). *Woman in Culture and Art, 17*(3), 363-380.
DOI: http//doi.org/10.22059/jwica.2024.378719.2049

© The Author(s).
Publisher: The University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/10.22059/jwica.2024.378719.2049

شاپا الکترونیکی: 2538-3116 سامانه نشریه: Jwica.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

زن در فرهنگ و هنر

بررسی مفهوم سوژه، هویت و دیگری در نوشتار زنانه با تکیه بر آرای گرماس (درخت گلابی، بزرگ بانوی روح من، جایی دیگر از گلی ترقی)

متین وصال[۱] | عطیه اعرابی[۲]✉

۱. نویسندهٔ مسئول، استادیار گروه زبان فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: m.vesal@scu.ac.ir

۲. استادیار گروه زبان فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: a.arabi@umz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۱۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۳۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۷/۱۰

کلیدواژه‌ها:
دیگری، سوژه، گرماس، گلی ترقی، هویت.

چکیده

دورهٔ معاصر بیش از هر چیز عصر فردیت است و موضوع هویت و خود در ادبیات داستانی نقش پررنگی دارد. از آنجا که فرایند شکل‌گیری هویت در زنان مسیری متفاوت با مردان در پیش می‌گیرد، این تفاوت در تولیدات ادبی زنانه مشهود است. درواقع، بررسی نوشتار نویسندگان زن مستلزم درنظرگرفتن هویت جنسی خالق آن‌ها است. الگوی کنشی پیشنهادی گرماس، یکی از شیوه‌های تحلیل سازه‌های یک متن روایی است که به تحلیل نقش سوژه و ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر به‌عنوان کنشگران داستان می‌پردازد. کنشگران یک نوشتار زنانه می‌توانند با ایجاد چالش‌های هویتی همسو یا ناهمسو، با جامعه به تعامل بپردازند یا علیه آن طغیان کنند. جستار حاضر با مطالعهٔ داستان‌های کوتاه گلی ترقی به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی و با تکیه بر آرای گرماس، در پی بررسی نقش کنشگر «سوژه» و مفهوم «هویت ارتباطی» یا «من چندپاره» در حوزهٔ نوشتار زنانه است. بدان معنا که سوژه در راستای رسیدن به هویت ازدست‌رفتهٔ خویش به رابطه‌ای تعاملی با دیگری می‌پردازد؛ بنابراین در نوشتار زنانه، نوع دیگری از فردیت سوژه شکل می‌گیرد که می‌توان آن را هویت ارتباطی نامید. این امر به این معناست که زنان همواره در ارتباط با دیگران هویت خود را بازمی‌یابند و «دیگری» نقش مهمی در شکل‌گیری آن دارد.

استناد: وصال، متین و اعرابی، عطیه (۱۴۰۴). بررسی مفهوم سوژه، هویت و دیگری در نوشتار زنانه با تکیه بر آرای گرماس (*درخت گلابی، بزرگ بانوی روح من، جایی دیگر از گلی ترقی*). *زن در فرهنگ و هنر*، *۱۷*(۳)، ۳۶۳–۳۸۰. DOI: http//doi.org/10.22059/jwica.2024.378719.2049

DOI: http//doi.org/10.22059/jwica.2024.378719.2049

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

آنچه فرم و جهت‌گیری موضوعی و زیبایی‌شناختی یک اثر ادبی را شکل می‌دهد برآمده از تأثیرات تاریخی، فرهنگی و اجتماعی در زمان و مکان نگارش اثر است. در جامعهٔ مدرن و پس از عصر روشنگری، تلاش زنان برای بازیابی هویت ازدست‌رفته، رنگ و بوی تازه‌ای به خود گرفت. اولین گام این تلاش به دنبال رهایی از اقتدار زبان مردانه بود؛ بنابراین، این سؤال مطرح می‌شود که آیا کلام و نوشتار زنانه که به‌وسیلهٔ «جنس دوم»[۱] به رشتهٔ تحریر در آمده است می‌تواند دربردارندهٔ جستجوی هویت نفی‌شده در جامعهٔ مردسالار باشد. سیمین دانشور به‌عنوان اولین زن رمان‌نویس در ادبیات فارسی، «به جریان‌سازی و نگارش رمان‌های زنانه و به دنبال آن، تلاش جامعهٔ زنان ایرانی برای بازتعریف هویت پرداخت. ظهور رو به رشد داستان‌نویسانی مانند گلی ترقی، شهرنوش پارسی‌پور، منیرو روانی‌پور، غزاله علیزاده، فرخنده آقایی و فرشته مولوی که غالب آثارشان به مشکل هویت و جایگاه زن ایرانی در مرحلهٔ تغییر و تحول اجتماعی معطوف بود» گواه این موضوع است (Mirabedini, 1998: 1109). گلی ترقی، نویسندهٔ معاصر (۱۳۱۸)، در کارنامهٔ ادبی خود پنج مجموعه‌داستان کوتاه دارد: *من هم چه‌گوارا هستم*، *خاطره‌های پراکنده*، *جایی دیگر*، *دو دنیا* و *فرصت دوباره*. داستان‌های کوتاه مورد بررسی این پژوهش «درخت گلابی»، «بزرگ‌بانوی روح من» و «جایی دیگر»، از مجموعهٔ *جایی دیگر* انتخاب شده‌اند. *جایی دیگر* اثری است تحسین‌شده که موفق به دریافت جایزهٔ منتقدان و نویسندگان مطبوعات شد. شخصیت‌هایی که بار داستان‌های *جایی دیگر* را به‌دوش می‌کشند، اغلب انسان‌هایی گریزان از اجتماع، گوشه‌گیر و سرگردان هستند که ناامیدی از فضای جامعهٔ متشنج و پرهیاهو، در وجوه فکری و حیاتی آن‌ها خودنمایی می‌کند و در جستجوی «جایی دیگر» برای یافتن هویت و خویشتن واقعی خود هستند. «تلاش برای کشف فردیت و هویت خویش به‌عنوان زن، جایگاهی چشمگیر در آثار گلی ترقی و به‌طورکلی در ادبیات زنانه دارد؛ ادبیاتی که از ذهنیتی زنانه به جهان می‌نگرد و با تأکید بر نقش اجتماعی و درونیات زنان، تصویری متفاوت از تصویر زن در آثار نویسندگان مرد ترسیم می‌شود» (Mirabedini, 1998: 1110). برخلاف نوشتار مردان که در آن هویت و «من» در یک فرایند فردی شکل می‌گیرد، سوژهٔ زنانه هویت خود را ثمرهٔ ارتباط دائمی با دیگران می‌داند که وجودش در میان آن‌ها شکل گرفته است؛ بنابراین «من» زنانه متفاوت با «من» مردانه است و در ارتباط با دیگری تعریف می‌شود. به عبارت دیگر، سوژهٔ خود را در دیگری می‌یابد. در این جستار، به‌منظور مطالعهٔ این موضوع و بررسی نقش کنشگر سوژه،

۱. اصطلاح و نام اثر سیمون دو بووآر که به زنان اطلاق می‌شود.

جستجوی هویت و معنای آن در حوزهٔ نوشتار زنانه از آرای گرماس[1]، زبان‌شناس و نشانه‌شناس روسی، یاری می‌جوییم. در بررسی کنش‌های شخصیت‌های یک داستان که مشخص‌کنندهٔ دایرهٔ حرکتی هر یک از آن‌هاست، الگوی کنشی گرماس به‌عنوان نظریه‌ای نظام‌مند راهگشا است. «گرماس با رویکرد کل به جزءگرایانه، مقوله‌هایی کلی به نام کنشگر ارائه می‌دهد و شخصیت‌های بی‌شمار داستانی را در شش مؤلفهٔ دوگانهٔ معناشناسی خلاصه می‌کند» (Heydari Jame-Bozorgi et al., 2017: 1) که سوژه به‌عنوان کنشگر اصلی داستان معرفی می‌شود. کنشگران دست به کنش می‌زنند و شخصیت آنان در داستان شکل می‌گیرد؛ بنابراین، بررسی شخصیت‌ها و ارتباط آن‌ها با یکدیگر مبنای اصلی نظریهٔ گرماس است.

این جستار با استناد به الگوی کنشی گرماس در پی روشن‌کردن این موضوع است که چگونه کنشگران داستان می‌توانند با ایجاد چالش‌های هویتی همسو یا ناهمسو، با جامعه به تعامل بپردازند یا علیه آن طغیان کنند. معنای سوژهٔ ارتباطی و هویت چندپاره در نوشتار زنانه چیست و چگونه الگوی کنشی متن را شکل می‌دهد؟ درنهایت چگونه سوژه و دیگری در یک سمت وسو قرار می‌گیرند و تصویر جدیدی از زن ارائه می‌شود؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های محدودی در حوزهٔ هویت در نوشتار زنان صورت گرفته است که به ذکر آن‌ها می‌پردازیم. اشرافی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «مدرنیسم و نوشتار زنانه، بررسی هویت زن در رمان مدرنیستی *شازده احتجاب* اثر هوشنگ گلشیری» نشان دادند گلشیری با استفاده از شیوه‌های مدرن داستان‌پردازی، هویتی متناسب با زن کنش‌مند و استقلال‌طلب داستان خود آفریده است. رضوانیان و کیانی (۱۳۹۴) در «بازنمایی هویت زن در آثار داستان‌نویسان زن دههٔ ۸۰»، رمان‌های این دوره را به سه دسته تقسیم کردند. دستهٔ اول مشخصاً در زمینهٔ بازیابی هویت نوشته شده‌اند. دستهٔ دوم رمان‌هایی هستند که زنان در آن هویت خود را بازیافته‌اند و دستهٔ سوم رمان‌های عامه‌پسند هستند که زنان داستان فردیت و استقلال هویتی چندانی ندارند. بقایی و همکاران (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «بازنمایی هویت زن از دیدگاه روایت زنانه در رمان *پرندهٔ من* اثر فریبا وفی» با نگاهی به ساختار روایت زنانه، مسئلهٔ هویت زن را از دیدگاه راوی در این رمان بررسی کردند. هویتی که از ابتدا نادیده گرفته و نفی شده است و همین امر موجب خدشه‌دارشدن هویت شده است. در باب تحلیل روایت بر مبنای الگوی پیشنهادی گرماس پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است که ذکر

1. Greimas

تمامی‌شان میسر نیست و به ذکر برخی از آن‌ها که در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته‌اند یا برای تحلیل نوشتار نویسندگان زن به‌کار رفته‌اند می‌پردازیم. حیدری جامع‌بزرگی و همکاران (۱۳۹۰) در «تحلیل عوامل کنشی در رمان *سووشون* بر مبنای الگوی کنشگران گرماس»، با قراردادن کنش‌های دو شخصیت اصلی و مرکزی روایت در الگوی گرماس نشان دادند چگونه نظم یک الگو، نظم حاکم بر سطوح مختلف یک روایت را برجسته می‌سازد. اکبری و جلالی (۱۳۹۸)، در «تحلیل الگوی کنشی و زنجیره‌های روایی گرماس در روایت مرگ رستم» تحلیل سیر وضعیت روایت را با توجه به تقابل‌های دوگانه و نیز الگوی نحوی و زنجیره‌های روایی (میثاقی، اجرایی و انفصالی) بررسی کردند. در این داستان، الگوی گرماس دوگانه عمل کرده است و یک کنشگر در موقعیت‌های مختلف، نقش مخالف و یاریگر را به عهده دارد.

۳. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. ابزار تحقیق منابع کتابخانه‌ای و اسناد پژوهشی مبتنی بر روش تحلیل محتوا و داده است. حوزهٔ مطالعاتی نوشتار زنانه و نمونهٔ مورد مطالعه داستان‌های کوتاه گلی ترقی نویسندهٔ زن معاصر ایرانی است.

۴. خلاصهٔ داستان‌ها

«درخت گلابی» ماجرای نویسنده و استاد دانشگاهی است که برای نوشتن و فرار از خستگی به باغ دوران کودکی‌اش در دماوند پناه می‌برد. او پس از چهل سال زندگی پرهیاهو و متلاطم در شهر، به باغ زیبای کودکی برگشته تا در خلوت کتابی بنویسد که چند سال است قصد نوشتن آن را دارد و تصور می‌کند شاهکار او خواهد بود. اما هربار که قصد نوشتن می‌کند، هیچ ایده و حرف جدیدی به ذهنش خطور نمی‌کند. از طرف دیگر درخت گلابی نیز بی‌ثمر مانده و باغبان پیر از این بابت نگران است و از مالک باغ (نویسندهٔ داستان) می‌خواهد چاره‌ای بیندیشد، اما نویسنده به سرنوشت گیاهان بی‌اعتنا است و می‌گوید که اگر می‌خواهند می‌توانند درخت را از ریشه دربیاورند. اهالی روستا در مراسمی گرد هم جمع می‌شوند تا درخت را تنبیه کنند. اما طبق آداب و رسوم این مراسم، کدخدا پادرمیانی می‌کند و از درخت گلابی می‌خواهد که به‌بار بنشیند تا از تنبیه نجات پیدا کند. روستاییان اعتقاد دارند که درختان احساسات مهربانی و یا خشونت را درک می‌کنند. باغبان پیر، با یادآوری خاطرات درخت گلابی، راوی را به دوران کودکی‌اش در باغ می‌برد. او به خاطر می‌آورد که در زیر همان درخت بود که اولین و آخرین عشق زندگی‌اش به دختری به نام «میم» ریشه گرفت. راوی

داستان کم‌کم به درخت نزدیک می‌شود و احساس می‌کند که ذهنش بارور و از خستگی‌های موروثی رها شده است.

«بزرگ بانوی روح من» در سال ۱۳۵۸ و در بحبوحهٔ انقلاب نوشته شده است و ماجرای استاد دانشگاهی را روایت می‌کند که از هیاهو و ازدحام زندگی و التهاب روزهای انقلاب می‌گریزد و به کاشان سفر می‌کند. فضای شهر متشنج و ملتهب توصیف شده است. شخصیت‌ها همه بهت‌زده‌اند و عقاید و رفتارهای ضدونقیضی نشان می‌دهند. در تهران و قم راه‌بندان است؛ چون مردم در حال تشییع جنازه‌ها هستند. راوی خسته از هیاهوها به دل جاده می‌زند و در اوج خستگی و ناامیدی و در دل کویر خشک ناگهان با باغی سرسبز و آرام روبه‌رو می‌شود. در آرامش باغ و با شناورشدن در حوضچه‌ای پر از آب و نگاه‌کردن به خانهٔ سفیدی که وسط باغ قرار دارد، سلوکی درونی و آرام‌بخش در او رخ می‌دهد و حالاتی از تجربه‌های عرفانی در وجود او نمود می‌یابد.

داستان «جایی دیگر» روایت زندگی امیرعلی و ملک‌آذر است؛ زوجی که ظاهراً زندگی آرام و عاشقانه‌ای دارند. امیرعلی مردی آرام، سربه‌راه و مطیع است که در خارج از کشور تحصیل‌کرده و اکنون رئیس شرکت واردات نخ و قرقره است. همسرش ملک‌آذر عاشق اوست و زندگی بی‌دغدغه‌ای دارد. اما این تنها ظاهر ماجراست و در باطن، بخشی از وجود امیرعلی دست‌نیافتنی، رام‌نشدنی، خواهان آزادی و از هر قیدوبندی که او را محبوس تفکر یا مکانی کند، متنفراست. تمامی دوران کودکی او در خیالات و آرزوی سفر به دل طبیعت طی شده است و در حقیقت در جستجوی جایی دیگر است. شبی موجودی موذی و خیالی در ذهن امیرعلی متولد می‌شود و به‌شدت او را آشفته می‌کند. هرزمان که امیرعلی با تظاهر و ریا رفتار می‌کند و از خود واقعی‌اش دور می‌شود (مهمانی‌های اجباری، اعمال مذهبی فرمایشی و ریاکارانه و...) موجود خیالی ظاهر می‌شود و در این حالت اعضای بدن او از کنترل خارج شده و حرکاتی بی‌اختیار انجام می‌دهد. این موجود خیالی حوادثی را در زندگی امیرعلی و ملک‌آذر رقم می‌زند که عامل جدایی این زوج است.

۵. چارچوب نظری

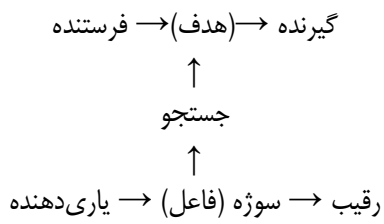
ساختارگرایی یکی از شیوه‌های تحلیل متن ادبی است که به بررسی متون و قراردادن آن‌ها در یک ساختار می‌پردازد. درواقع، فردینان دو سوسور[1]، زبان‌شناس سرشناس سوئیسی، با ارائهٔ دیدگاه‌هایی بدیع در زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، مقدمات شکل‌گیری ساختارگرایی را فراهم کرد. یکی از حوزه‌هایی که صاحبنظران ساختارگرا به آن توجه ویژه‌ای معطوف کرده‌اند، مقولهٔ روایت است.

1. Ferdinand de Saussure

روایت‌شناسی[1] که هویت خود را مدیون مطالعات ساختارگرایانه است، در حقیقت یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریهٔ ادبی است که «مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظم حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ» (McCarrick, 2005: 25) ارائه می‌دهد. گرماس یکی از نظریه‌پردازان روایت‌شناسی است که با استناد به نظریات سوسور به بررسی روایت در متون ادبی پرداخت و تلاش کرد تا برخلاف الگوی روایی پیشنهادی پراپ که محدود به حکایت‌های عامیانه بود، الگویی فراگیر برای تمام روایات ارائه دهد. در حقیقت او بر این باور بود که «باید به سازه‌های متن پی برد؛ سازه‌هایی که معنای آن‌ها بیش از آنکه در محتوای تاریخی‌شان نهفته باشد در نظام روابط صوری‌ای نهفته است که این سازه‌ها با یکدیگر دارند» (Greimas, 2002: 79).

از دیدگاه گرماس «ساختارهای بنیادی زبان انسان بر ساختارهای بنیادی داستان تأثیرگذارند و به آن شکل می‌دهند؛ بنابراین ساختار داستان، تصویری از ساختار بنیادی نحو یعنی همان فاعل، مفعول و فعل است» (Greimas, 2002: 80). درنهایت، گرماس با درنظرگرفتن تقابل‌های دوگانهٔ مشهور در مطالعات فرمالیستی و با کاستن تعداد کنشگرهای الگوی پراپ به شش کنشگر[2] محدود، نظریهٔ روایی خود را برای تمام متون روایی مطرح ساخت. او درواقع ساختارهای بنیادی را در قالب یک الگوی کنشی قرار داد و سعی کرد به کمک آن به تحلیل روایت بپردازد. از دیدگاه وی، تنها شش نقش یا عملکرد زیربنای تمام روایات را شکل می‌دهند که در قالب سه جفت مرتبط قابل تقسیم‌بندی هستند. کنشگران الگوی گرماس عبارت‌اند از: فرستنده[3] + گیرنده[4]، سوژه[5] + هدف[6]، یاری‌دهنده[7] + رقیب[8]. «کنشگر، کسی یا چیزی است که کنش را انجام می‌دهد یا اینکه عملی نسبت به او صورت می‌گیرد» (Greimas, 2002: 79). واژهٔ کنشگر از شخصیت داستانی فراتر می‌رود؛ زیرا کنشگر ممکن است فرد، شیء، گروه یا مفهومی انتزاعی مانند آزادی باشد. روایت در اساس عبارت است از انتقال یک ارزش یا یک شیء از یک کنشگر به کنشگر دیگر. «فرستنده، کنشگر سوژه را به دنبال هدف یا شیء ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود ببرد. در جریان جستجو، کنشگران یاری‌دهنده او را یاری می‌دهند و کنشگران رقیب مانع او می‌شوند» (Greimas, 2002, 79).

1. Narratologie
2. Actant
3. Sender
4. Receiver
5. Subject
6. Object
7. Supporter
8. Conflict



شکل ۱. الگوی کنشی گرماس

کنشگران یک داستان در سه محور اصلی وارد عمل می‌شوند که به مشخص‌شدن ارتباط میان آن‌ها منجر می‌شود:

۱. «محور خواسته: محوری که سوژه را به هدف جستجو ارتباط می‌دهد؛
۲. محور توانایی: محوری که یاری‌دهنده و رقیب را به هم ارتباط می‌دهد و بر موفقیت یا شکست جستجوی سوژه تأثیر می‌گذارد؛
۳. محور آگاهی: محوری که فرستنده را به گیرنده ارتباط می‌دهد» (Selden, 1996: 144).

الگوی کنشی پیشنهادی گرماس، یکی از شیوه‌های تحلیل سازه‌های یک متن روایی است که به تحلیل نقش سوژه و ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر به‌عنوان کنشگران داستان می‌پردازد. کنشگران می‌توانند با ایجاد چالش‌های هویتی همسو یا ناهمسو، با جامعه به تعامل بپردازند یا علیه آن طغیان کنند. درنتیجه، الگوی کنشی گرماس به ارتباط میان شخصیت‌ها و نقش آن‌ها می‌پردازد و با بررسی حوزه‌های پیونددهندهٔ کنش شخصیت‌ها به شناخت آن‌ها کمک می‌کند.

۶. بحث و بررسی

۶-۱. بررسی ارتباط کنشگر سوژه و فرستنده

در الگوی کنشی گرماس، کنشگر می‌تواند یک فرد یا یک گروه اجتماعی، یک سوژهٔ انسانی یا یک شیء باشد و براساس کارکردی که در یک سکانس روایی خاص بر عهده دارد، تعریف می‌شود. شخصیت یک نشانهٔ ادبی است که ویژگی‌های آن قراردادی است؛ درحالی‌که کنشگر یک کارکرد است: نقشی در حال عمل؛ واقعیتی مجازی است که با شخصیت متفاوت است. در حقیقت کنشگر کسی است که متحمل یک عمل می‌شود یا آن را انجام می‌دهد (Greimas & Courtés, 1993: 3). پی‌یر زیما[1]، جامعه‌شناس فرانسوی، با استفاده از ایدهٔ گرماس توضیح می‌دهد که «حوزهٔ معنایی

1. Pierre V. Zima

یک متن روایی کارکردهای کنشگران داستان را تعیین می‌کند» (Zima, 2000: 109). اما چگونه حوزهٔ معنایی داستان‌های ترقی که بر اساس جستجوی هویت و تغییر تصویر زن شکل گرفته است، بر الگوی کنشی متن تأثیر می‌گذارد؟

در الگوی کنشی، سوژه همان شخصیت اصلی یا قهرمان داستان است که با همهٔ عناصر دیگر در ارتباط است. «محور ارتباط سوژه با فرستنده، آگاهی و گاه توانایی است. فرستنده کسی است که سوژه را به جستجو می‌فرستد و این دو در درک و فهم ارزش‌ها و اهداف با یکدیگر همسو هستند» (Azar et al., 2013: 23). اهمیت فرستنده در ارتباط با سوژه آن است که بر محور انگیزه، نوع اندیشه، تفکر و میزان آگاهی در داستان تأکید می‌کند. به عبارتی ذهنیت، تفکر و انگیزهٔ شخصیت‌ها از تأثیر متقابل این دو نقش در داستان نشئت می‌گیرد. «فرستنده از ارزش و معنای هدف آگاه است و میان سوژه و هدف ارتباط برقرار می‌کند درنتیجه سوژه از نظر آگاهی به جایگاه فرستنده دست می‌یابد. در حقیقت این دو نقش، محور دانایی و ادراک هدف در داستان هستند» (Azar et al., 2013 : 23). فرستنده معمولاً جامعه، هنجارهای اجتماعی، ارزش‌ها و الگوهای رایج رفتاری است و اعضای جامعه در سایهٔ آگاهی از هنجارهای تعیین‌شده است که می‌توانند کنشی متناسب با انتظارات جامعه داشته باشند. به‌زعم گرماس وجود سوژه بدون حضور همزمان کنشگر فرستنده ممکن نیست.

سوژه در داستان «درخت گلابی» همان نویسنده و مالک باغ دماوند است. او چهل سال است بی‌وقفه به فعالیت علمی و سیاسی محض پرداخته و در این راه حتی از عشق دوران جوانی‌اش «میم» نیز دور شده است. او به باغ دوران کودکی‌اش پناه می‌برد تا شاهکار خود را بنویسد: «باید حرفی تازه برای گفتن پیدا کنم. حرفی که به آن اعتقاد دارم. مثل آن وقت‌ها، مثل زمانی که می‌خواستم دنیا را عوض کنم. شهرم، کوچه‌ام، خودم را عوض کنم» (Taraghi, 2012: 127). اما هر بار که می‌خواهد شروع به نوشتن کند، مشهدی حسین، باغبان باغ، افکارش را به هم می‌ریزد؛ اگرچه خود نیز می‌داند که فکر خلاقانه‌ای برای نوشتن ندارد. باغبان از او می‌خواهد برای بی‌ثمرماندن درخت گلابی چاره‌ای بیندیشد؛ چرا که باقی درختان نیز از او بی‌ثمرماندن را یاد می‌گیرند. اما راوی–نویسندهٔ داستان به طبیعت و گیاهان بی‌اعتنا است: «چشمم را که باز می‌کنم، پشت پنجرهٔ اتاقم منتظر ایستاده و نمی‌فهمد که سرنوشت مغموم گیاهان ابله و خوشی یا ناخوشی سبزه و چمن و علوفه ربطی به من ندارد (به من نویسنده و فیلسوف) و متوجه نیست که حواس من جایی دیگر است؛ جایی ماورای اتفاق‌های کوچک زمینی و حادثه‌های حقیر روزانه» (Taraghi, 2012: 123). یا در جمله‌ای دیگر این بی‌اعتنایی بار دیگر به تصویر کشیده شده است:

«گور پدر درخت گلابی و هرچه نبات و گیاه است» (Taraghi, 2012: 127). با مطالعهٔ داستان متوجه می‌شویم که کنش‌های سوژه تهی از انگیزه‌های اجتماعی است. راوی داستان که استاد دانشگاه است، در تلاش است برای دفاع از حزب سیاسی خود، پاسخ به دانشجویانش و برگزاری ده‌ها کنفرانس، کتابی بنویسد: «شاگردهایم می‌پرسند: استاد محترم، چه کار باید کرد؟ می‌گویم صبر کنید. مهلت بدهید تا کتاب جدیدم تمام شود. آخرین حرف من –حرف سیاسی–فلسفی–عرفانی من– در این کتاب نوشته شده است. تحمل کنید» (Taraghi, 2012: 128). اما او نمی‌تواند حتی کاغذی بنویسد و ذهنش از هر اندیشه‌ای تهی است: «دست‌کم به گمان من، من محصور در این چهاردیواری، ناتوان از نوشتن، از یافتن حرفی برای گفتن، از آویختن به عقیده‌ای استوار، به ایمانی مطلق یا دست‌کم به عشقی، عشقکی، رؤیایی» (Taraghi, 2012: 130). او حتی دچار تردید برای نوشتن می‌شود و کار خود را پوچ می‌یابد: «چه کسی مرا محکوم به نوشتن می‌کند؟ محکوم به تعهد؟ محکوم به گفتن و زیادی گفتن، با صدای بلند، بلندتر از دیگران؟» (Taraghi, 2012: 128). در اینجا می‌توان گفت فرستنده برای سوژهٔ جامعه، جریانات اجتماعی، حزب و جنبش‌های سیاسی نیست و محور اندیشه و انگیزهٔ سوژه بر مبنای آن‌ها قرار ندارد.

باغبان پیر با یادآوری خاطرات گذشته درمورد درخت گلابی، نویسنده را به یاد عشق گذشته‌اش به میم می‌اندازد. اولین عشق او که در زیر درخت گلابی شکل گرفت، اما با گذشت زمان، علاقه به کمونیسم، مسائل سیاسی و حزبی، جای عشق میم را می‌گیرد؛ تا جایی که راوی حتی دیگر جواب نامه‌های او را نمی‌دهد و چند سال بعد میم در تصادف با اتومبیل از دنیا می‌رود. یادآوری عشق ازدست‌رفته، او را به رابطه‌ای احساسی و عاطفی با درخت گلابی پیوند می‌دهد: «این درخت هوشیار است و به تماس انگشتان خسته و لرزان من پاسخ می‌دهد، انگشتان جوهری، زرد از دود سیگار، قلمبه و زبر از فشار قلم‌های متعدد. این درخت حرفی پنهانی دارد و با خودش در نجواست و من تپش حیات درونی‌اش را حس می‌کنم» (Taraghi, 2012: 152).

با نزدیک‌شدن به درخت ذهن نویسنده بارور می‌شود و احساسی سبک و پاک در قلبش جوانه می‌زند. باروری روح خلاق شخصیت اصلی با نیروی طبیعت که به‌وسیلهٔ درخت گلابی به تصویر کشیده شده، پیوند می‌خورد. درواقع این درخت گلابی است که به او انگیزه و قدرت نوشتن می‌دهد؛ بنابراین کنش نویسنده–راوی که همان نوشتن است کاملاً تحت تأثیر طبیعت قرار دارد. «در این حالت سوژه به یک ابژه تقلیل می‌یابد؛ چرا که انگیزه‌ها نه در دل سیستم اجتماعی، بلکه ورای ارادهٔ راوی قرار دارد» (Zima, 2000: 55). در حقیقت در این داستان، فرستنده برای سوژه که همان راوی داستان است نه جامعه و نه فرهنگ مردسالار، بلکه طبیعتی است که نسبت به سیستم

فالوکراتیک و مردسالار و تمامی ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی بی‌اعتنا است یا در خارج از این سیستم قرار دارد.

داستان «بزرگ بانوی روح من»، روایتگر ماجرای استاد دانشگاهی است که عقاید ضدونقیض اطرافیان به‌شدت او را آزار می‌دهد. شاگردهایی که در راهروها فریاد مرگ بر ارتجاع سر می‌دهند و به دنبال مفهوم آزادی هستند، اما استادها را غیابی محاکمه می‌کنند. همسر او که می‌گوید انتقام در اسلام جایز است، اما با وحشت و ترس به‌عکس اعدام‌شدگان نگاه می‌کند. پسرش که می‌گوید همه را باید کشت و از قتل حشره‌ای زیر پایش عاجز است. دخترش که عاشق است، اما پر می‌خورد و پر می‌خوابد. رفقایی که گاهی می‌گویند باید رفت و گاهی می‌گویند باید ماند و جنگید. این شخصیت‌ها، به‌زعم راوی، خودشان نیستند. واقعیت ندارند. در شهر، راوی خود را به‌گونه‌ای به تصویر می‌کشد که گویی فقط نظاره‌گر است. او تعادل روحی و روانی خویش را از دست داده و توانایی تشخیص اندیشهٔ درست از غلط را ندارد. به همین دلیل دلزده و عاصی از التهابات شهر می‌گریزد و بی‌هدف اما در جستجوی آرامش، به دل کویر می‌زند. راوی ناگهان در دل کویر خود را در مقابل یک باغ می‌یابد: «می‌ایستم. باورم نمی‌شود. روبه‌رویم، در وسط بیابان، در آن برهوت خاموش، باغی سبز، مثل خوابی بهشتی، در پناه دیواری سفید، خاموش نشسته است» (Taraghi, 2012: 163). تمامیت باغ بر او عرضه می‌شود و سوژه با طبیعت وارد تعامل و حس هم‌حضوری شده و از پیوستار زندگی روزمره جدا می‌شود. راوی با غوطه‌ورشدن در آبگیر با طبیعت یکی می‌شود و آرامش می‌یابد: «دست و پایم را حس نمی‌کنم. بدنم سنگینی جسمانی‌اش را از دست داده و خطوط اندامم درهم‌ریخته است. انگار ادامهٔ ایوان و درخت‌ها و بیابان هستم و چشم‌هایم آویزان از ستاره‌هاست. چه دورم از همه‌کس و همه‌چیز، از ارتباط هندسی اجسام و تناسب معقول اشیا، از شمارش مکرر دقیقه‌ها و ضریب مطلق اعداد، از رابطه‌های مزین و فکرهای مدون، از لوح عظیم قانون و کتاب قطور اخلاق، از آداب صحیح‌زیستن و شیوهٔ بودن» (Taraghi, 2012: 162). همان‌طور که مشاهده می‌شود، راوی از هنجارهای اجتماعی‌ای که با کلمات «رابطه‌های مزین، فکرهای مدون، لوح عظیم قانون، کتاب قطور اخلاق، آداب صحیح‌زیستن و شیوهٔ بودن» نشان داده شده است، برائت می‌جوید و خود را با طبیعت یکی می‌داند: «انگار ادامهٔ ایوان و درخت‌ها و بیابان هستم». فرستنده برای شخصیت اصلی این داستان «قوانین اجتماعی که موجب رستگاری سوژه می‌شوند نیست، بلکه طبیعتی است که ماهیتی ناپایدار دارد و به تمامی ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی بی‌اعتنا است و در ورای آن‌ها قرار دارد» (Zima, 2000: 109).

امیرعلی داستان «جایی دیگر» طبعی حساس و ساده دارد. عاشق هوای باز و آسمان، افق‌های گشوده و عاشق انواع گل‌ها و گیاهان خانگی است؛ چیزهایی که زنده‌اند و رشد می‌کنند. دوست دارد روی پشت‌بام یا توی باغ بخوابد. زندگی اشرافی در خانه‌ای بزرگ و پر از تجملات و کارکردن در شرکتی که هیچ تناسبی با روح و شخصیت او ندارد، روح او را آزرده کرده است. دلش می‌خواهد تمام عتیقه‌جات و کاسه‌کوزه‌های گران‌بها و تابلوهای قاجار و زیرخاکی‌های قدیمی را از روی میزها و دیوارها بردارد و به‌جایشان گل و گیاه بگذارد. زندگی کنونی که پر از رفتارهای فرمایشی است، او را از خود واقعی‌اش دور کرده و همواره در آرزوی زندگی به شکل دیگر و در جایی دیگر است. در این داستان نیز طبیعت حضوری ملموس دارد. تنها جایی که در این خانهٔ بزرگ به او آرامش می‌دهد، اتاقی خالی است که در آن گیاهی زنده وجود دارد: «هوای خنک اتاق را دوست داشت و از اینکه دور و برش خالی بود احساس آرامش کرد. در این اتاق، تنها اتاق خانه، گیاهی هم پای پنجره گذاشته بودند، گیاهی زنده» (Taraghi, 2012: 210). قبل از جلسه‌ای بسیار مهم که برای بقای شرکت آن‌ها حیاتی است، به توصیهٔ برادران ملک‌آذر در نماز جماعت حضور می‌یابند؛ چرا که شخصی نیز که باید نظر موافق او را جلب کنند در آنجا حضور دارد. علی‌رغم توصیه‌های اکید برادران همسرش مبنی بر حفظ ظاهر، امیرعلی کنترل بدنش را از دست می‌دهد و حرکات تمامی اعضا خارج از ارادهٔ او انجام می‌شود: «امیرعلی سفید مثل گچ و خیس عرق، به خودش می‌پیچید و با بدنش کلنجار می‌رفت. کارهایش از روی عمد نبود. نمی‌توانست به‌موقع، پابه‌پای دیگران، خم و راست شود. کمرش، پاهایش، سرش، از او فرمان می‌نمی‌برد. انگار اعضای بدنش را به ریسمانی نامرئی گره زده بودند و سر این ریسمان به دست شعبده‌بازی غایب بود» (Taraghi, 2012: 163). در این داستان خواننده بیش از دو داستان دیگر شاهد انفعال و کنشگرنبودن سوژه است که این امر بیانگر «شیءشدگی»[1] ساختار روایی و بدان معناست که اشیا به سوژه‌ها تبدیل می‌شوند و سوژه‌ها به اشیا. با این نتیجه که سوژه‌ها منفعل یا تعیین‌شده تصویر می‌شوند درحالی‌که اشیا عامل تعیین‌کننده و فعال هستند (Zima, 2000: 53).

پس از این جریان و بروز اتفاقاتی مشابه، امیرعلی خانه را به مقصد نامعلومی ترک می‌کند و به آرامش می‌رسد و با طبیعت یکی می‌شود: «وسعت بیابان، آهسته‌آهسته، وارد بدنش می‌شد و او را، مثل بادبادکی سبکبار، همراه خود می‌برد. هیچ نگاهی به او خیره نبود و کسی قضاوتش نمی‌کرد. می‌توانست تغییر شکل و ماهیت دهد» (Taraghi, 2012: 250). «حس می‌کرد که پاره‌ای از آن طبیعت خاموش خاکی شده و وجود منفردش، در تماس با آفتاب تند و آن دشت‌های بی‌انتها و آن

1. Réification

آسمان صاف یکدست، ذره‌ذره تحلیل رفته است» (Taraghi, 2012: 251). اما آنچه می‌شود نتیجه گرفت این است که جامعه دیگر مرجع تعیین‌کننده و ارتباط‌دهنده میان سوژه و هدف نیست. علاوه‌براین با توجه به مثال‌های ذکرشده مشاهده می‌شود که نقش فرستنده با سوژه ادغام شده است. در این حالت مرز میان کنشگران از بین می‌رود و با یکی‌شدن فرستنده و سوژه، الگوی کنشی زیر سؤال می‌رود و از حالت معمول خود فاصله می‌گیرد. این درهم‌تنیدگی مرز میان کنشگران و میل به یکی‌شدن سوژه و فرستنده در اثر گلی ترقی را می‌توان در سایهٔ مفهوم هویت زنانه بررسی کرد؛ موضوعی که در بخش بعدی به آن می‌پردازیم.

۶–۲. مفهوم هویت و دیگری

از دههٔ ۱۹۸۰، صاحب‌نظران حوزهٔ مطالعات فمینیستی کوشیده‌اند تا تعریف رایج موجود از مفهوم هویت را زیر سؤال ببرند و آن را بازتعریف کنند. تا پیش از این، هویت به‌عنوان فردیتی مستقل و جدای از دیگران تعریف می‌شد؛ به‌گونه‌ای که «من» خود را در چارچوبی مشخص و تعیین شده تعریف می‌کند و از دیگران تمییز می‌دهد. به‌زعم منتقدان فمینیستی، این تعریف از مفهوم هویت، آن را به‌عنوان یک مفهوم مردانه یا آندروسانتریک[1] (موضوعی که تفکر مردانه مرجع آن است) معرفی می‌کند و همهٔ اشکال فردیت را کنار می‌گذارد. آن‌ها با استناد به داده‌های علم روان‌شناسی درصدد برآمدند تا هویت زنانه را که پیش از این مغفول مانده بود بررسی کنند و تعریف دقیقی از آن ارائه دهند.

بر اساس مرحلهٔ آینه‌ای لاکان[2]، جدایی، کنش هویت‌ساز فرزند پسر را تشکیل می‌دهد (Lacan, 1966: 95). در همین راستا، نانسی چودورو[3]، روان‌شناس و جامعه‌شناس معاصر بر این عقیده است که «پسر هویت خود را با متمایزساختن و جدایی از مادر تعریف می‌کند؛ درحالی‌که دختر با همذات‌پنداری با مادر هویت خود را شکل می‌دهد» (Chodorow, 1989). پسر به‌عنوان مطلوب میل[4] مادر به دنبال رهایی خود از وابستگی است. از سوی دیگر دختر که ارزش کمتری به او داده می‌شود، با سرکوب نیازهای خود به نفع دیگران به دنبال جلب محبت است (Olivier, 1980:12). درنتیجه، نظریه‌پردازان در ارتباط با هویت زنانه، مفهوم «من چندپاره» (Standfor Freidman, 1998) را مطرح می‌کنند. در حقیقت، زنان نوع دیگری از فردیت را شکل می‌دهند که می‌توان آن را

1. Androcentrique
2. Lacan
3. Nancy Chodorow
4. Objet désiré

«هویت ارتباطی» نامید. این موضوع بدان معناست که «زنان همواره در ارتباط با دیگران هویت خود را بازمی‌یابند و «دیگری» نقش مهمی در شکل‌گیری فردیت آن‌ها دارد. بدین ترتیب در حوزهٔ نوشتار زنانه و آثار نویسندگان زن، «من» در یک ارتباط دائمی با دیگران است که او را شکل می‌دهد» (Wei, 2008: 160). به‌زعم لوس ایریگاره «یافتن خود به‌عنوان یک زن، تنها به معنای این است که زن نمی‌تواند یک نفر باشد. زن همیشه چندین نفر باقی می‌ماند» (Irigaray, 1977: 30)؛ بنابراین، هویت ارتباطی یکی از ویژگی‌های نوشتار زنانه است و در ارتباط با دیگری شکل می‌گیرد (Stanford & Frideman, 1998: 38).

پیش از این، در بررسی ارتباط نقش کنشگر فرستنده و سوژه در داستان‌های انتخابی ترقی، با توجه به الگوی کنشی گرماس، مشاهده شد که فرستنده برای سوژه طبیعت است. در این بخش نشان خواهیم داد هویت سوژه که فاقد هویتی یکپارچه و منسجم است، به‌واسطهٔ فرستنده تکمیل می‌شود. در داستان *درخت گلابی*، راوی با در آغوش‌گرفتن تنهٔ درخت گلابی به حالتی از خلسه می‌رسد و به‌نظر می‌رسد روح میم در درخت حلول می‌کند. سوژه به‌واسطهٔ درخت گلابی و حلول روح میم در آن کامل می‌شود: «این درخت با من آشناست و تمام روزهای کودکی مرا به‌خاطر دارد. دست‌هایم را با جسارتی بیشتر به دور تنه‌اش حلقه می‌کنم. بوی خودش را می‌دهد. بوی بدنی انباشته از تجربه‌های غنی و دقیقه‌های معطر و عشق‌ها و دردهای قدیمی {...} به‌اضافهٔ بویی دیگر؛ بویی متفاوت از تمام بوهای عالم، بویی انگولکی و وسوسه‌انگیز، بوی کفش‌های کتانی میم» (Taraghi, 2012: 153). در این داستان، نویسنده–راوی، میم و درخت گلابی در ارتباط تنگاتنگی قرار دارند و مثلثی را تشکیل می‌دهند که در آن سه تصویر در هم می‌آمیزند و عمل یکی وابسته به دیگری است. «در این حالت که مجموعه‌ای از المان‌های جدا گرد هم می‌آیند و گروهی را شکل می‌دهند، یک «گردهمایی کنشی»[1] اتفاق می‌افتد و الگوی کنشی از حالت معمول خود فاصله می‌گیرد» (Zima, 2000: 102). در اینجا روح میم در درخت گلابی حلول می‌کند و به نویسنده قدرت آفرینش می‌بخشد. در این حالت نویسنده احساس می‌کند ذهنش از رخوت و بار خستگی‌های موروثی رها شده است:

«صدای خش‌خش علف‌های بلند می‌آید. میم میان ستاره‌ها شناور است. مرغی در دوردست می‌خواند. خواب‌وبیدارم. فشار کهنه‌ای که روز و شب روی قلبم بود، مثل مه صبحگاهی آرام‌آرام از روی سینه‌ام برمی‌خیزد و ناپدید می‌شود. حسی ساده و سالم در جانم می‌نشیند و آرامش و خاموشی درخت گلابی به من نیز سرایت می‌کند. یک شب، یک ساعت فراغت، یک فرصت موقتی برای بودن

1. Constellation actantielle

و نگریستن، خالی از تب‌وتاب و ترس و دلهره، خالی از حساب‌وکتاب و میزان و مقیاس و اندازه برایم کافی است» (Taraghi, 2012: 154).

در داستان *بزرگ بانوی روح من* نیز راوی دچار شورش عاطفی می‌شود و باغ او را به یاد بزرگ‌بانوی زایا و حیات‌بخش روح خود، مادر یا زمین می‌اندازد: «مرا به یاد زنی اثیری می‌اندازد، زنی با بدنی آسمانی و چشم‌هایی از جنس آب. شبیه به تصویر عروسی مادرم است، با آن نگاه باکرهٔ شرمگین و آن گل چهارپر در میان انگشت‌ها، و زنی دورتر از او، زنی همیشگی، جاری در زمان» (Taraghi, 2012: 164). این روشنفکر عاصی و خسته را چه چیزی آرام می‌کند؟ بانویی که در روح او نفوذ کرده است: «می‌بینم که آنجاست و نفس بهشتی‌اش در پس چیزها پنهان است و می‌دانم از آن پس، گه‌گاه، بی‌خبر به سراغم خواهد آمد و می‌دانم که در غروب‌های دم‌کردهٔ دلگیر، در روزهای پرهیاهو و دقیقه‌های مغشوش تاریخ، در شب‌های تاریک ناامید و در زمان مرگ با من خواهد بود و دلم را قرار خواهد داد. این همیشه آنجا، این کامل، این بزرگ بانوی روح من» (Taraghi, 2012: 168).

در داستان‌های ترقی سوژهٔ یکپارچه وجود ندارد و از این نظر منطبق بر الگوی کنشی نیست. از دیدگاه کارمن بوستانی «منی که در نوشتار زنانه وجود دارد در جریان داستان خود را می‌سازد و به‌نوعی تکه‌تکه است» (Boustani, 1980:15). جستجوی هویت به‌واسطهٔ استفاده از یک راوی جمعی صورت می‌گیرد که در متن پراکنده می‌شود، پراکندگی علی‌رغم تلاش برای یکپارچگی آن. این تمایل به تقسیم‌شدن در متون زنانه یادآور قلمه‌زدن گیاهان است که از مفهوم پراکندگی[1] دریدا الهام گرفته شده است (Boustani, 1980: 15). این من چندپاره علاوه بر اینکه یکپارچگی سوژه را زیر سؤال می‌برد، بیانگر عدم ثبات سوژه و همچنین تمامی واقعیت‌هایی است که در ظاهر تغییرناپذیرند. در حقیقت، «هنگامی که یکپارچگی سوژه مورد تردید قرار می‌گیرد سوبژکتیویته، تعاریف و تمامی واقعیت‌های از پیش تعیین‌شده نیز می‌توانند مورد شک واقع شوند» (Zima, 2000: 122).

در داستان آخر یعنی «جایی دیگر» نیز حضور روح زنانه و طبیعت به‌عنوان شکل‌دهندهٔ هویت و کنش سوژهٔ ملموس است: «آن زن خیالی را می‌خواست، زن غایب را و پیدایش نمی‌کرد. آن پشت‌ها، آن دورها، دنیایی دیگر بود. دنیای او. به دنبال جایی افسانه‌ای، ناکجاآبادی خارج از زمان و مکان، نمی‌گشت. اشتباه نشود. امیرعلی عاشق زمین بود و جایی همین‌جا می‌خواست و به دنبال آرامشی زمینی می‌گشت، آرامش باغبان پیر، نشسته کنار آب، آشنا با رازهای خاک» (Taraghi, 2012: 251).

1. Dissémination

همان‌طور که مشاهده شد، هویت‌های چندگانه یا همان هویت‌های آمیخته با طبیعت و روح‌های زنانه‌ای که گلی ترقی می‌آفریند، بیانگر رفت‌وآمدی دائمی میان سوژه و دیگری است که به هویت سوژه انسجام می‌بخشد. راوی هر سه داستان مرد هستند و انتخاب نویسنده از این منظر معنادار به نظر می‌رسد. در هر سه داستان سوژه با فرستنده که همان طبیعت است، یکی می‌شود. معمولاً هویت از راه پیوستن به اجتماع حاصل و از طریق شبکه‌ای از معانی که همان پدیده‌های اجتماعی هستند تعریف می‌شود، اما در این داستان‌ها، طبیعت و روح زنانه‌ای که در آن حلول می‌کند شکل‌دهندهٔ هویت هستند. بدین‌ترتیب تصویری الهام‌بخش و نو از زن در این داستان‌ها ارائه می‌شود: روح زنانه⟵طبیعت⟵سوژه.

۷. نتیجه‌گیری

زنان نویسنده با حضور گستردهٔ خود در عرصهٔ ادبیات و داستان‌نویسی به دنبال ارائهٔ تصویری نو از زن به‌منظور تغییر جایگاه اجتماعی و بازیافتن هویت نفی‌شدهٔ خویش هستند. این تلاش موجب بروز شخصیت‌های متفاوتی در داستان می‌شود. شخصیت یا سوژه نبض اصلی روایت را به دست می‌گیرد و با تحلیل کنش و واکنش آن می‌توان به معنای داستان پی برد. در حقیقت، سوژه دست به کنش می‌زند و می‌تواند هویت خود را با انتخاب‌هایش شکل دهد. در حوزهٔ نوشتار زنانه با مفهوم جدیدی از سوژه و هویت روبه‌رو می‌شویم. هویت دیگر فقط از طریق شبکه‌ای از معانی که همان بایدها و نبایدها، آرمان‌ها و ارزش‌های اجتماعی هستند، شکل نمی‌گیرد. بدین‌ترتیب حوزهٔ نوشتار زنانه به بستری برای زیر سؤال‌بردن جامعه و الگوهای رایج آن مبدل می‌شود. در این جستار با تکیه بر الگوی کنشی گرماس، به‌عنوان الگویی نظام‌مند و علمی برای تحلیل عناصر داستانی به‌ویژه ارتباط میان شخصیت‌ها، سه داستان کوتاه از مجموعه داستان *جایی دیگر*، نوشتهٔ گلی ترقی تحلیل و واکاوی شد. این تحلیل که به‌طور خاص بر نقش کنشگر سوژه و ارتباط آن با سایر کنشگران متمرکز است، نشان می‌دهد در داستان‌های مورد بررسی، مرزهای میان سوژه و فرستنده از میان می‌رود و این دو کنشگر بعضاً تمایل به یکی‌شدن دارند. در داستان «درخت گلابی» حلول روح عشق ازدست‌رفتهٔ راوی در درخت گلابی و الهام‌بخشی آن به بارورشدن ذهن او منجر می‌شود. در «بزرگ بانوی روح من» نیز راوی با حضور در باغی سرسبز که یادآور بزرگ بانوی زایا یعنی طبیعت است، به آرامش روحی می‌رسد و در انتهای داستان «جایی دیگر»، راوی با یکی‌شدن با زمین، طبیعت و خاک، خویشتن واقعی خود را بازمی‌یابد. هویت‌های چندگانه یا همان هویت‌های آمیخته با طبیعت و روح‌های زنانه‌ای که گلی ترقی می‌آفریند، بیانگر رفت وآمدی دائمی میان سوژه و دیگری است که به هویت سوژه

انسجام می‌بخشد؛ بنابراین در داستان‌های ترقی سوژۀ یکپارچه وجود نـدارد، ایـن پدیـده کـه الگـوی کنشی را زیر سؤال می‌برد، ارتباط تنگاتنگی با مفهوم هویت زنانه دارد. بدین‌ترتیب، هویـت در حـوزۀ نوشتار زنانه بیانگر رفت‌وآمد دائمی میان سوژه و دیگری است که در داستان‌های مـورد بررسـی ایـن پژوهش، طبیعت و روح الهام‌بخش زنانه‌ای است که در آن حلول می‌کند و به ارائۀ تصویری نو از زن منجر می‌شود.

۸. تعارض منافع

این مقاله فاقد هرگونه تعارض منافع است.

References

Akbari, M., & Jalali, M. (2018). Analysis of the action pattern and narrative chains of Greimas in the narrative of Rostam's death. *Literary Research Text*, 23(80), 7-32. https://doi.org/10.22054/ltr.2019.36949.2463 (In Persian)

Ashrafi, M., Shah Badizadeh, M., & Ashrafzadeh, R. (2022). Modernism and Women's Writing: A Study of Female Identity in the Modernist Novel "Prince Ehtejab"by Hooshang Golshiri. *Persian Language Studies*, 5(11), 41-54. https://www.doi.org/10.22034/jmzf.2022.341693.1116 (In Persian)

Azar, A., Abbasi, A., & Azad. V. (2013). The study of the narrative function of two stories from Ilahi-Nameh of Attar based on Grema's pattern and Gerard Genette. *Linguistic Studies*, *10*(4), 17-43. (In Persian)

Boustani, C .(2000). *L'écriture-corps chez Colette*. Fus-Art, Villenave d'Ornon.

Chodorow, N. (1989). *Feminisme and pschanalytique theory*. New Haven & Londres: Yale University Press.

Courtes, J., & Greimas, A. J. (1993). *Sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage*, Tome 1, Hachette.

Friedman, S. (1998). *Women's Autobiographical Sleves: Theory and Pratice. Women, Autobiography, Theory: A Reader. Smith, S. & Waston, J. (dir.)*. Wisconsin: University of Wisconsin Press: 34-62.

Greimas, A. (2002). *Sémantique Structurale, recherche de méthode*. Paris, Formes sémiotique.

Haqdar, A. (2011). *Beyond Postmodernity* (1st Ed.). Vol. II. Tehran: Shafii Publication. (In Persian)

Heydari Jame-Bozorgi, F., Oliyaeinia, H., & Nasr Esfahani, M. (2017). Analysis of the agents of action in the novel Sushon based on the model of actors of Greimas. *Foreign Language and Literature Review*, *3*(6), 1-21. (In Persian)

Irigaray, l. (1979). *Ce sexe qui n'est pas un*. Paris: Minuit.

Lacan. J. (1966). *Ecrits*, Paris, Seuil.

McCarrick, A. (2005). *Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories*. Translated by: M. Mohajer & M. Nabavi. Tehran: Agah. (In Persian)

Michel, A., & Jean-Francois, R. (2006). *Analysis of types of stories* (2nd Ed.). Translated by: A. Hosseinzadeh & K. Shahpar Rad. Tehran: Ghatreh. (In Persian)

Mir Abedini, H. (1998). *One hundred years of Iran's story writing* (2nd Ed). Tehran: Cheshmeh. (In Persian)

Olivier. Ch. (1980). *Les enfants de Jocaste*. Paris: Denoël/ Gauthiere.

Rezvanian, Gh., & Kiani Barforooshi, H. (2015). Representation of female identity in the works of female novelists of 2000 decade. *Literary Studies*, *1*(31), 39-63. https://dorl.net/dor/20.1001.1.17358027.1394.9.31.2.5 (In Persian)

Selden, R., (1996). *A Guide to Contemporary Literary Theory*. Translated by: A. Mokhber (2004). Tehran: Tarhe No. (In Persian)

Taraghi, G. (2011). *Another place* (7th Ed.). Isfahan: Niloufar. (In Persian)

Wei, X. (2008). Le moi féministe et la modernité. *Diogene*, 21, 156-169.

Zima P. V. (2000). *Manuel de Sociocritique*. Paris: Le Harmattan.