معناشناسی روایت

بابک معین

عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی

چکیده:

این مقاله به بحث دربارهٔ یکی از روشهای نقد ادبی تحت عنوان معنا شناسی می‌پردازد. ابتدا تفاوت میان معناشناسی و نشانه‌شناسی را باز نموده سپس کوچکترین عناصر روایی را مورد بحث قرار خواهیم داد. در این راستا برنامه‌های روایتی پایه نیز تشریح خواهد شد و سپس در یک نظرگاه کلی طرح روایت کلی مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

واژگان کلیدی: نقد ادبی، معناشناسی، نشانه‌شناسی، برنامه‌های روایتی، طرح کلی روایتی.

***

زمانیکه بحث در خصوص معناشناسی (semiotique) به میان می‌آید، بی‌شک سخن از نشانه‌شناسی (Semiologie) و سمانتیک (semantique)نیز به میان خواهد آمد. بنابراین، ابتدا بهتر است با مطرح کردن چند تعریف، این حوزه‌های متفاوت را از یکدیگر بازشناخت و سپس به معناشناسی که موضوع اصلی این نوشته است، پرداخت. می‌دانیم استفاده از لغت نشانه‌شناسی در حوزهٔ زبان‌شناسی به فردیناند سوسور برمی‌گردد. از نظر سوسور، نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه حیات نشانه‌ها در بطن زندگی اجتماعی می‌پردازد. براساس این تعریف، کار نشانه‌شناسی مطالعه در مورد نقش نشانه‌ها در حوزهٔ اجتماع و فرهنگ می‌باشد. و اما معناشناسی نظریهٔ نشانه‌ها و معنا و گردش آنها در جامعه می‌باشد. خصوصیت بارز این تعریف تمایزی است که میان نشانه و معنا قائل می‌باشد. در واقع، همین تمایز نشانه و معنا است که وجه مشخصهٔ معناشناسی به حساب می‌آید.

موضوع اصلی معناشناسی، معنا می‌باشد، معنایی که نشانه آن را تولید کرده و ظاهر می‌سازد. در تعریف دیگری از معناشناسی، کلمهٔ نشانه به کلی حذف شده است: موضوع معناشناسی روشن کردن ساختارهای معناداری است که معنا را تولید می‌کنند. می‌بینیم بحث در خصوص نشانه نیست بلکه موضوع اصلی معناشناسی ارتباطات ساختاری پنهانی است که معنا راتولید می‌کند. گرماس (Greimas) در کتاب خود به نام سمانتیک ساختاری (semantique structural) می‌نویسد:

زبان نظام نشانه‌ها نیست، بلکه مجموعه‌ای است از ساختارهای معنادار. بنابراین تعریف گرماس در مقابل تعریف سوسور قرار می‌گیرد که زبان را مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌دانست. معناشناسی را باید نظریه ارتباطات دانست، ارتباطات عناصر بین متنی که معنا را تولید می‌کنند. اینجاست که اختلاف معناشناسی و سمانتیک ظاهر می‌شود: معناشناسی در کلیت گفتمان به دنبال معنا است، حال آنکه سمانتیک تلاش خود را به بررسی معنا در حوزه لغوی، محدود می‌کند. آنچه ذکر آن بسیار حائز اهمیت است این است که نظریه معناشناسی، به دنبال روشن کردن شرایط دریافت و تولید معناست. در این نظریه معنا حاصل نمی‌شود مگر از دریافت اختلافات و تفاوت‌ها. ژاک فونتانی در کتاب خود به نام معناشناسی وادبیات اینچنین می‌نویسد: معنا قابل دریافت نیست مگر از خلال تغییرات و تحولاتی که می‌توان به آن نسبت داد. او معتقد است معنای ثابت و جدا شده از کلیت متن قابل تصور نیست؛ در واقع، معنا ظاهر نمی‌شود مگر درگذر از یک موقعیت به موقعیتی دیگر، از یک کلمه به کلمهٔ دیگر؛ به عبارت دیگر، معنا وجود ندارد مگر در تفاوت موجود در دو موقعیت و یا دو کلمه و نه در خود موقعیت‌ها و کلمات و جدا از کلیت متن.

بُعد روایتی (dimention narrative)

می‌توان روایت‌شناسی را شاخه‌ای از معناشناسی دانست که می‌کوشد ساختارهای نظام دهندهٔ ادراک روایتی ما راکه توسط زبان به موجودات کاغذی (مانند قهرمانها) تبدیل می‌شوند مورد بررسی قراردهد. اصولا باید دانست که داستان ازجایی آغاز می‌شودکه‌در مسیرطبیعی یک‌روایت‌شاهدیک "تغییر" باشیم. بدین‌ترتیب، برنامهٔ‌روایتیِ‌کلیِ یک‌داستان

را می‌توان به دو وضعیت آغازین (situation finale)ونهایی(Situation initiale) محدود دانست که در میان آنها وضعیت انتقال یا تبدیل (Transformation) وجود دارد. به عنوان مثال، در داستان سیندرلا، داستان با وضعیت "حقارت" قهرمان - که وضعیت آغازین داستان می‌باشد - شروع می‌شود و به وضعیت "کمال" او - که وضعیت نهایی داستان است - ختم می‌شود. از این منظر، شاید بتوان داستان را به گونه‌های مختلف تقسیم نمود:

۱ـ بعضی از داستان‌ها خصوصیتی صرفاً روایتی و پرکنش دارند، مانند داستان‌های ماجراجویانه یا پلیسی؛

۲ـ بعضی دیگر خصوصیتی توصیفی و ساکن دارند، مانند فیلمهای مستند. هرچند نمی‌توان به صورت کاملا" مشخص این دو نمونه را از یکدیگر جدا دانست، چرا که هیچ توصیفی نمی‌تواند از بعد روایتی منفک شود، همان سان که هیچ روایتی نمی‌تواند از حداقل خصوصیت توصیفی برخوردار نباشد. در واقع، معناشناسی روایتی روابط مختلف میان نقش‌های روایتی موجود در داستان را بررسی می‌کند. مهمترین این نقش‌ها عبارتند از فاعل کنشگر (subject) و موضوع ارزشی (objectde valeur) که فاعل کنشگر به دنبال آن است. ارتباط شخصیت با موضوع ممکن است از نوع "پیوستگی" (V) یا "گسستگی" (Λ) باشد برای مثال در عبارت "حسن پول دار می‌باشد" ارتباط میان فاعل کنشگر و موضوع ارزشی خصوصیت پیوستگی دارد، چرا که حسن دارندهٔ این پول می‌باشد، حال آنکه در عبارت "حسن پول ندارد" ارتباط این دو الگوی کنش‌گر از نوع گسستگی است "(V). این دو ارتباط پیوستگی و گسستگی، بیانگر "وضعیتی پایدار (enonce dètat) می‌باشند، حال آنکه در عبارت "حسن به علی یک کتاب می‌دهد"، علاوه بر وضعیت پایدار که همانا ارتباط پیوستگی کتاب باعلی می‌باشد، شخصیت دیگر وجود دارد (حسن) که شخصیت عمل کننده بوده و کتاب را او به علی که شخصیت "وضعیت پایدار" می‌باشد، می‌دهد.

بنابراین، در اینجا دو شخصیت وجود دارد که یکی شخصیت "وضعیت پایدار" و

دیگری شخصیت فاعل عمل کننده می‌باشد:

(فرمول شماره ۱)

$$F\{S1 \longrightarrow (S2 \ \Lambda \ O)\}$$

(فرمول شماره ۲)

$$F\{S1 \longrightarrow \ldots.(S2 \ \mathbf{V} \ O)\}$$

بنابراین، دو فرمول بالا را این چنین می‌خوانیم: شخصیت کنشگر (S1) طوری عمل می‌کند که شخصیت وضعیت پایدار (S2) با موضوع ارزشی (O) ارتباط پیوستگی (V) یا گسستگی (Λ) پیدا کند. هریک از این فرمولها را می‌توان یک برنامهٔ روایتی (programme narratif) به شمار آورد. برنامهٔ روایتی ۱ بیانگر "عمل انجام یک چیز" می‌باشد، حال آنکه برنامهٔ روایتی ۲ می‌تواند بیانگر یک سرقت باشد که در آن موضوع ارزشی چیز ربوده شده،O؛ فاعل عمل کننده، یعنی سارق، S1؛ و شخصیت وضعیت پایدار، شخصی است که چیزی از او ربوده شده‌است (S2).

می‌توان موارد مختلفی از برنامه‌های روایتی را مطرح نمود که در آنها یکی از عناصر روایتی مجهول باشد. برای مثال، فرمول شمارهٔ ۳ که در آن شخصیت وضعیت عامل مجهول می‌باشد و ارتباط شخصیت وضعیت پایدار با موضوع ارزشی ارتباطی از نوع پیوستگی است، می‌تواند بیانگر فعل «یافتن» باشد. چنانچه موضوع یافت شده برای شخصیت وضعیت پایدار (S2) با ارزش باشد، می‌توان آن را یک شانس یا مشیت الهی دانست و چنانچه ارزش آن مشخصاً" معلوم نباشد می‌توان این برنامه روایتی را بیانگر یک تصادف دانست.

(فرمول شماره ۳)

$$F\{ ? \longrightarrow .(S2 \ \mathbf{\Lambda} \ O)\}$$

در فرمول شمارهٔ ۴ همچنان عنصر مجهول شخصیت وضعیت عامل می‌باشد، تنها ارتباط پیوستگی با موضوع، به ارتباط گسستگی تبدیل شده‌است. این فرمول می‌تواند بیانگر فعل "گم کردن" باشد و چنانچه موضوع ارزشی برای شخصیت وضعیت پایدار

(S2) با ارزش باشد، نوعی "بدشانسی" را تداعی می‌کند.

(فرمول شماره ۴)

$$F\{? \longrightarrow (S2\ V\ O)\}$$

چنانچه این بار موضوع ارزشی مجهول باشد (فرمول شماره ۵) و دو شخصیت وضعیت عامل و وضعیت پایدار حاضر باشند، می‌توان این فرمول را با تفسیری روان شناسانه، بیان یک «اضطراب» تلقی نمود؛ چرا که اضطراب معمولاً" به چیز مشخصی معطوف نمی‌شود، در حالی که ترس عکس این مورد بوده و به چیز مشخصی برمی‌گردد و به این دلیل است که می‌گوییم: "ترس از چیزی"؛ و این چیز برای ما مشخص می‌باشد.

(فرمول شماره ۵)

$$F\{S1 \dashrightarrow 1.....(S2\ O)\}$$

در فرمول ٦، شخصیت وضعیت پایدار مجهول می‌باشد. این فرمول می‌تواند برنامهٔ روایتی این جمله باشد: «خدا باران می‌فرستد»؛ که در آن شخصیت وضعیت پایدار که سود برندهٔ از این نعمت خدایی است، به شخصیت خاصی برنمی‌گردد.

(فرمول شماره ٦)

$$F\{S1 \longrightarrow .(?\ \Lambda\ O)\}$$

حال برگردیم به برنامهٔ روایتی که غالبا با آن برخورد می‌کنیم:

در این برنامهٔ روایتی غالبا نقشهای S1وS2 توسط دو شخصیت متفاوت ایفا می‌شود. در چنین حالتی، کنش را متعدی (le faire transitif) می‌نامیم. «بخشش و دادن هدیه به کسی» می‌تواند چنین برنامهٔ روایتی داشته باشد، و چنانچه S1وS2 به یک شخصیت واحد اشاره کند، کنش انعکاسی (l faire reflexif) می‌باشد. به عنوان مثال، در یک دزدی، شخصیت وضعیت عامل با شخصی که با چیز دزدیده شده رابطهٔ پیوستگی دارد (شخصیت وضعیت پایدار)، یکی است. گاهی اتفاق می‌افتد که نقشهای S1 و موضوع ارزشی به یک شخص برمی‌گردد، مثلا" در جمله‌ای مانند «خود را با جان و دل در اختیار کسی گذاشتن» شخصیت وضعیت عامل (S1) و موضوع ارزشی به یک شخص بر

می‌گردد، شخصی که با جان و دل خود را وقف کسی یا چیزی می‌کند و شخصیت وضعیت پایدار فردی است که از این کنش سود می‌برد.

برنامه‌های روایتی پایه و ابزاری

برنامه‌های روایتی گوناگون می‌توانند به صورت هم‌نشینی در کنار یکدیگر مطرح شوند، به گونه‌ای که یک برنامهٔ روایتی "پایه" (programme narratif de base et programme narratif d usage) می‌تواند برنامه‌های روایتی دیگری را ـ که می‌توان نام برنامه‌های روایتی ابزاری به آنها داد ـ در ذهن ما تداعی کند. به عنوان مثال، اگر کسی بخواهد همسری اختیار کند، برنامهٔ روایتی که در واقع هدف نهایی فرد به حساب می‌آید (ازدواج)، برنامهٔ روایتی "پایه" محسوب می‌شود. برنامه‌های [illegible] این هدف نهایی، فرد باید "کار" مشخصی داشته باشد. حصول این "کار" خود برنامهٔ روایتی "ابزاری" برای برنامهٔ روایتی پایه به حساب می‌آید. به همین ترتیب، برای حصول یک "کار" فردباید در رشته‌ای خاص مدرک لازم را داشته باشد. داشتن این مدرک خاص خودبرنامهٔ روایتی "ابزاری" برای حصول "کار" ـ که خود می‌تواند اینجا به عنوان برنامهٔ روایتی "پایه" باشد ـ لازم است. بنابراین، می‌توان این گونه نوشت:

برنامه روایتی ۱ (پایه) ← برنامه روایتی ۲ (ابزاری)

در داستان سیندرلا هر چند از ابتدا سیندرلا خواهان ازدواج با پرنس می‌باشد، اما در پرنس این خواست هنوز وجود ندارد. برای اینکه داستان بتواند ادامه یابد، نبود خواست پیوند (vouloir faire) با سیندرلا باید تغییر کرده و به خواست پیوند (vouloir faire) با او تبدیل شود. برای اینکه این تغییر در پرنس حاصل شود، باید سیندرلا ـ که اینجا نقش عامل فاعلی را ایفامی‌کند ـ این خواست را در او ایجادکند. این ایجاد خواست (faire vouloir) در پرنس، خود برنامهٔ "پایه" محسوب می‌شود. برای رسیدن به این برنامه که هدف نهایی سیندرلا می‌باشد، او باید ابتدا بتواند این خواست را در پرنس ایجاد کند (pouvoir faire). این توانایی با حضور او در مجلس رقص عملی می‌شود که در واقع مجال آشنایی

آنها را فراهم می‌کند. حال برای حضور در مجالس رقص ایجاب می‌کند که سیندرلا بتواند در مجلس باله شرکت کند. برای عملی شدن این برنامه، او باید لباس مناسب شرکت در مجلس رقص را داشته باشد. دقیقاً اینجاست که او اینچنین می‌گوید: «آه! ای فرشته، دلم خیلی می‌خواهد به مجلس باله بروم، اما آن قدر لباسهایم بد است که جرأت حضور در آنجا را ندارم». این حالت سیندرلا بیانگر عدم توانائی او در ایجاد خواست در پرنس می‌باشد (نداشتن لباس مناسب). حال آنکه ارتباط پیوستگی او با لباس مناسب و شیک، به عبارت دیگر توانائی او در ایجاد خواست در پرنس، خود برنامه‌ای "ابزاری" برای رسیدن به برنامهٔ نهایی ـ که همانا ایجاد خواست در پرنس برای ازدواج با او است ـ به حساب می‌آید. خود این برنامهٔ ابزاری، یعنی داشتن لباس شیک و مناسب، خود برنامه‌های ابزاری دیگری ایجاد می‌کند، مانند گرفتن لباس از فرشته. همانطور که نشان داده شد، برای ایجاد خواست در پرنس، فرض این برنامه‌های ابزاری پی درپی اجتناب‌ناپذیر است. این برنامه‌های روایتی را می‌توان به صورت زیر نمایش داد. (جهت فلشها از بالا به پایین بیانگر فرض برنامه‌های روایتی «ابزاری» برای رسیدن به برنامهٔ روایتی «پایه» محسوب می‌شود.)

خواست پرنس برای پیوند با سیندرلا VF ایجاد خواست پیوند در پرنس توسط سیندرلا FV (دل ربایی)

ازدواج +

خواست سیندرلا برای پیوند با پرنس VF

↓

p.f توانائی ایجاد خواست در پرنس توسط سیندرلا (ملاقات سیندرلا با پرنس در مجلس رقص)

↓

p.p.f توانایی توانایی ایجاد خواست در پرنس (پوشیدن لباس مناسب مجلس رقص)

↓

p.p.p.f توانایی توانایی توانایی ایجاد خواست در پرنس (هدیه داده شده از طرف فرشته)

↓

p.p.p.f توانایی توانایی توانایی توانایی ایجاد خواست در پرنس (ملاقات با فرشته)

باید دانست اصولاً کلیت دنیای معناشناسی یک داستان بر اساس تضاد میان "ثبات" و "تغییر" در روند ساختار روایتی داستان پی ریزی می‌شود. در واقع، می‌توان گفت هر کجا در داستان تغییری به وجود می‌آید، داستان از همانجا آغاز می‌شود. همچنین دیدیم اولین واحد روایتی، "برنامه روایتی" نامیده می‌شود که در آن یک "وضعیت عامل (nonce de faire) سبب ایجاد یک "وضعیت پایدار (nonce d etat) می‌گردد. به عبارت دیگر، "برنامه روایتی" تنها بیانگر یک "وضعیت پایدار" می‌باشد که می‌توان برای آن یک "وضعیت عامل" فرض نمود. به عنوان مثال، برای جملهٔ «پدر حسین به او کادو می‌دهد» می‌توان چنین برنامهٔ روایتی ساده‌ای فرض نمود:

پدر حسین به او کادو می‌دهد؛

یعنی پدر حسین به گونه‌ای عمل می‌کند که حسین با کادو رابطهٔ به دستگی پیدا می‌کند

طرح روایتی کل (schema narratif canonique)

به ارتباط برنامه‌های روایتی گوناگون با یکدیگر اشاره‌ای گذرا شد. مثلا دیدیم برنامه‌های "روایتی پایه" از وجود برنامه‌های "روایتی ابزاری" خبر می‌دهند. برای مثال، حصول مدرک دکتری در یک رشته، خود برنامهٔ "روایتی ابزاری" برای حصول کرسی استادی (برنامهٔ روایتی پایه) محسوب می‌شود. اشکال مختلف روایتی که از آنها نام برده شد، "برنامه‌های روایتی" می‌باشند که در سطح جزئی داستان ظاهر می‌شوند. در سطح کلی تر - که تمامیت داستان را در بر می‌گیرد - می‌توان "طرح روایتی کل (schema narratif canonique) را در نظر گرفت که دارای چهار مرحله می‌باشد:

۱ - مرحلهٔ اول، مرحلهٔ تاثیرگذاری یا مرحلهٔ عقد قرارداد (manipulation) می‌باشد. در این مرحله عامل مسبب (desinateur) طوری عمل می‌کند که قهرمان داستان به اهمیت موضوع ارزشی اعتقاد پیدا کرده و براساس این اعتقاد دست به عمل می‌زند. همچنین ممکن است عامل مسبب طوری عمل کند که قهرمان به اهمیت موضوع ارزشی اعتقادی نیاورد. در هر حالت، در پایان داستان، این عامل مسبب، قهرمان را براساس

همین ارزش‌ها مورد قضاوت قرار داده، تنبیه کرده و یا پاداش می‌دهد.

۲ـ مرحلهٔ دوم، مرحلهٔ توانشی (competence) نام دارد، که در آن قهرمان توانائی، آگاهی و انگیزهٔ لازم برای دست زدن به عمل در جهت حصول ارزش‌های موجود در موضوع ارزشی و یا اجتناب از آنها را در خود ایجاد می‌کند. در واقع، در این مرحله قهرمان فرصت می‌یابد تا توانائی‌های لازم را جهت اقدام در مسیری که عامل مسبب به او نشان داده است حاصل نماید.

۳ـ مرحلهٔ بعد، مرحله‌ای است که در آن قهرمان داستان در جهت اهداف مربوطه دست به عمل میزند(acion). این مرحله را مرحلهٔ عمل یا مرحلهٔ کنشی می‌نامند(performance).

۴ـ مرحلهٔ چهارم، مرحلهٔ ارزیابی نام دارد. در این مرحله، عامل مسبب، قهرمان داستان را براساس اعمال انجام شده، پاداش و یا تنبیه می‌کند. می‌توان طرح زیر را برای نمایش مراحل نامبرده رسم کرد.

برای تفسیر این مراحل بهتر است سیری بر عکس طی شود: اولین لازمهٔ ارزیابی یک عمل آن است که این عمل اتفاق افتاده باشد؛ بنابراین، پیش فرض مرحلهٔ ارزیابی، مرحلهٔ کنشی یاعمل می‌باشد. در مرحلهٔ کنشی، قهرمان داستان با انجام دادن اعمالی که توانائی انجام آن را دارد، به نوعی "وضعیت پایدار" می‌رسد. پیش فرض مرحلهٔ کنشی، مرحلهٔ توانشی است. در این مرحله، قهرمان باید توانائی‌های لازم جهت دست زدن به عمل را کسب نماید. او در واقع باکسب توانایی‌های لازم خود را برای ورود به مرحلهٔ عمل ـ که همانا رسیدن به وضعیتی پایدار می‌باشد ـ آماده می‌سازد. می‌توانیم توانائی قهرمان را توانائی معناشناسیک بدانیم. به عنوان مثال، یک کتاب آشپزی برای یک آشپز یک

توانائی معنا شناسیک به حساب می‌آید که با مهارت و توانائی انجام کار خود آشپز فرق می‌کند. در واقع، کتاب آشپزی یک مقوله است و مهارت و توانائی انجام کار مقوله‌ای دیگر. نوع دیگر توانائی، توانائی‌ای است که کاملا" "نحوی" است و گذر از وضعیت بالقوه به بالفعل - که همانا "برنامه روایتی" مشخص باشد - را فراهم می‌آورد. به عنوان مثال، در داستان سیندرلا برای اینکه قهرمان داستان بتواند در پرنس "ایجاد خواست" ازدواج را فراهم کند، باید "توانائی ایجاد این خواست" را داشته باشد. گفتیم باید قهرمان بتواند در مجلس رقص شرکت کند تا امکان "ایجاد این خواست" در پرنس پدید آید. این توانائی نحوی که امکان رسیدن به "وضعیت پایدار" را فراهم می‌آورد، با افعال «خواستن»، «بایستن»، «دانستن» - که افعال مؤثر (verbe modale) نام دارند - ارتباط دارد. در سیندرلا، قهرمان داستان هنگام حضور در مجلس رقص تمایل به ازدواج با پرنس، خواست مثبت دارد حال آنکه خواست پرنس در خصوص ازدواج با سیندرلا منفی است (افعال مؤثر می‌توانند به صورت مثبت یا منفی مطرح باشند) و همانطور که می‌دانیم، این خواست منفی، پس از حضور سیندرلا در مجلس رقص، به خواست مثبت تغییر یافته و امر ازدواج ممکن می‌شود. این افعال می‌توانند هم با فعل "انجام دادن" (faire) و هم با فعال "بودن" (etre) آورده شوند. باید دانست گاهی افعال مؤثر در طول داستان با یکدیگر درگیر می‌شوند. در ابتدای داستان سیندرلا، قهرمان داستان می‌خواهد همسر پرنس باشد؛ در واقع، "خواستن" و "بودن" - هر دو - برای او مثبت می‌باشند (vouloir etre)، حال آنکه علی‌رغم این خواست مثبت، این امر برای او غیر ممکن است. غیر ممکن بودن این امر، یعنی "توانائی منفی" او برای "همسری پرنس" (pouloir etre-). برخورد این دو فرمول در درون سیندرلا یک بحران ایجاد می‌کند و قطرات اشک تجسم عینی این بحران می‌باشد.

خواست مثبت سیندرلا (برای همسری پرنس) v.e

= اشک (تجسم عینی بحران سیندرلا)

عدم توانائی این خواست (نمی‌تواند همسر پرنس باشد) p.e-

در مرحلهٔ تاثیرگذاری، عامل مسبب قهرمان را با تکیه بر باوری که در او به‌گونه‌ای مثبت یا منفی به وجود آورده است، به عمل وا می‌دارد. این مرحله بیانگر ارتباطی سببی است؛ به عبارت دیگر، یک "وضعیت عامل" سبب ایجاد "وضعیت عامل" دیگر می‌شود. می‌توان این مرحله را با فرمول زیر معرفی کرد:

$$F1\{S1 \longrightarrow F2\{S2 \dashrightarrow (S3 \wedge O)\}\}$$

S1 عامل مسبب است و او آن سان عمل می‌کند (F1) که S2: فاعل تحت تاثیر خود سبب ایجاد وضعیت پایدار می‌شود. در اینجا این S2 می‌باشد که به‌گونه‌ای عمل می‌کند (F2) که S3 (فاعل وضعیت پایدار) با موضوع ارتباط پیوستگی یا گسستگی پیدا می‌کند. به عنوان مثال، وقتی حسین به کفاش مراجعه می‌کند و از او می‌خواهد که برای او کفش بدوزد، فرمول زیر را می‌توان در نظر گرفت:

$$F1\{S1 \longrightarrow F2\{S2 \longrightarrow (S3 \wedge O)\}\}$$

حسین — کفاش — حسین — کفش

در این جا، S1 و S3 هر دو معرف حسین می‌باشند. حسین با درخواست دوخت کفش و دادن پول به کفاش، خواست منفی کفاش برای انجام این عمل را به خواست مثبت تبدیل می‌کند. می‌توان احتمال‌های متفاوتی را در نظر گرفت. گاه می‌بینیم S2 در جهت خواستهٔ فاعل مسبب (S1) گام بر می‌دارد؛ در این صورت دو حالت را می‌توان تصور کرد: چنانچه S1 به فاعل تحت تاثیر (S2)، برای عملی که انجام می‌دهد (F2)، چیز با ارزشی مانند پول پیشنهاد دهد و بدین ترتیب توانائی منفی او را به توانائی مثبت تبدیل کند، این حالت را "انگیزه زایی" (tentation) می‌نامیم و چنانچه S1 با بیان توانائی مثبت (S2) او را به عمل تشویق کند، این حالت را می‌توان نوعی "فریبندگی" (seduction) نامید. وقتی مادری به بچه‌اش می‌گوید: تو همیشه به حرفهای من گوش می‌دهی، او را به‌گونه‌ای غیر مستقیم به عمل گوش کردن به حرفهایش ترغیب می‌کند. حالت دیگر زمانی است که دستور صادر شده از S1، یعنی "باید انجام دهید" (devoir faire)، اطاعت فاعل تحت تأثیر (S2) را به همراه داشته باشد، یعنی نتواند انجام ندهد (ne pas pouvoir ne pas faire)، این حالت را می‌توانیم "اجبار" (intimidaion) بنامیم. احتمال آخر، حالتی است که در آن

S1 تصویری منفی از توانائی S2 را به او نشان دهد و از این طریق او را وادارد عکس‌العملی از خود نشان دهد تا تصویری مثبت از توانائی خود ارائه دهد. این حالت را می‌توان "تحریک" (provocation) نامید، مانند زمانیکه بخواهیم رقیب خود را با مطرح نمودن اینکه توانائی مبارزه با ما را ندارد، تحریک کرده و از این راه او را به مبارزه ترغیب کنیم (defi).

مرحلهٔ آخرِ "برنامهٔ روایتی کلی" (programe narratif canonique)، مرحلهٔ ارزیابی نام دارد. این مرحله، مرحلهٔ برگشت "فاعل مسبب" (S1) می‌باشد که به قضاوت می‌نشیند. در واقع، این قضاوت می‌تواند هم در خصوص "اعمال" انجام شده توسط قهرمان صورت گیرد، و هم می‌تواند قضاوتی در خصوص صحت و سقم و چگونگی واقعیت وجودی نتایج حاصل از اعمال قهرمان باشد. قضاوت فاعل مسبب در خصوص اعمال انجام شده توسط قهرمان براساس نظام ارزش گذاری موجود در داستان صورت می‌گیرد. در داستان "شیر" اثر "کسل"، وقتی راوی داستان با "شیر" روابطی دوستانه برقرار می‌کند، فاعل مسبب این چنین می‌گوید: "خوب است، حالا دیگر با یکدیگر دوست شدید." از دیدگاه نظام ارزش گذاری حاکم در داستان، ارتباط دوستانه با یک حیوان مثبت تلقی شده‌است. حال آنکه در متون زیست‌شناسی (اکولوژیکی)، این ارتباط ممکن است منفی قلمداد شود و مورد سرزنش واقع گردد. نوع دیگر "ارزیابی" ارزیابی مبتنی بر شناخت (reconnaissance) نام دارد که در آن قضاوت در خصوص صحت و سقم و چگونگی واقعیت وجودی نتایج به دست آمده از اعمال قهرمان داستان صورت می‌گیرد. طبق یک داستان افسانه‌ای، درکشوری دور دست اژدهایی بود که هر ساله دختر نگون بختی را می‌بلعید تا زنده بماند. عاقبت روزی نوبت به دختر نگون بخت شاه رسید. شاه دستور داد تا به‌گوش همه برسانند که چنانچه مردی اژدها را بکشد و سرش را برای او بیاورد، دخترش را به همسری او در خواهد آورد. بالاخره قهرمان داستان موفق می‌شود اژدها را بکشد و سرهای او را قطع کرده و به نزد پادشاه می‌فرستد. سرهای قطع شده، نتیجه و نشان صحت پیروزی قهرمان به حساب می‌آید و پادشاه با ظاهر شدن سرهای اژدها با

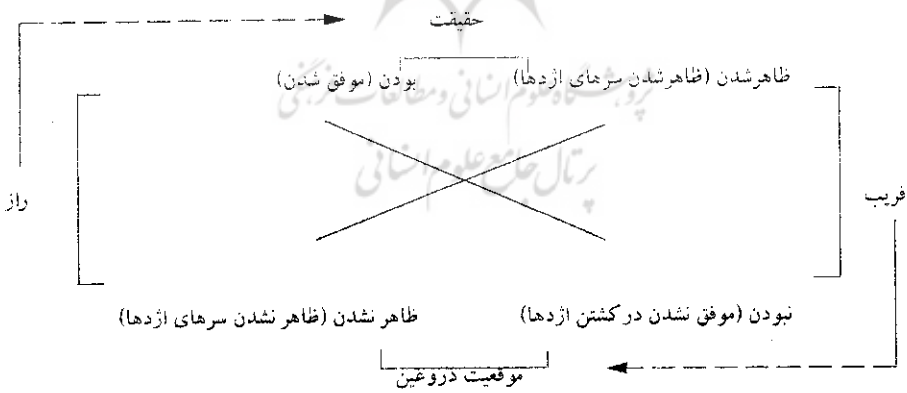
این ازدواج موافقت می‌نماید. اما داستان اینگونه پیش نمی‌رود. در مقابل قهرمان داستان، یک ضد قهرمان یا خیانت‌کار ظاهر می‌شود او بعد ازاینکه قهرمان داستان سرهای اژدها را از تن جدا می‌کند و زبانهای آنها را در جیب خود می‌گذارد و به راه خود ادامه می‌دهد، به درون غار می‌رود و سرهای بی زبان را بر می‌دارد و به نزد شاه می‌برد. قرار برآن می‌شود که ازدواج او با دختر شاه ظرف یک سال انجام پذیرد.

اگر چنانچه "بودن" را با واقعیت وجودی قهرمان برابر بدانیم، و ظاهرشدن (paraitre) را بیانگر "ظاهرشدن" سرهای اژدها، یعنی نشانه‌های این موفقیت، در نظر بگیریم، قهرمان توانسته است میان این دو ارتباط برقرار کند؛ پس، از نظر خواننده، قهرمان در وضعیت حقیقت (vrai) قرار می‌گیرد (چون عرفا" حقیقت یعنی آنچه وجود دارد و ظاهر هم می‌شود). وقتی قهرمان از غار خارج می‌شود، سرهای اژدها را باخود نمی‌برد؛ پس نمودار شدن سرهای اژدها (paraitre) جای خود را به نمودار نشدن آنها (paraitre-) می‌دهد. در این حالت، قهرمان میان "بودن"، یعنی "موفقیت" در کشتن اژدها (etre)، و "ظاهرنشدن" نشانهٔ آنها (paraitre-) ارتباط برقرار کرده ودر موقعیت "راز" (secret) واقع می‌شود. "راز" یعنی آنچه وجود دارد (etre) ولی ظاهر نمی‌شود (paraitre-). این "راز" با ناپدید شدن قهرمان ـ که یک سال به طول می‌انجامد ـ توجیه می‌شود.

حال از چشم انداز ضد قهرنان یا خیانتکار به موضوع نگاه می‌کنیم. وقتی اژدها کشته شده و سرهای او توسط قهرمان جدا می‌شود، خیانتکار در موقعیت "دروغین" (mensonge) قراردارد ؛ چون او اژدها را نکشته است و "موقعیت" از آن او نیست (etre-) و همچنین سرهای اژدها رانیز از آن خود نکرده است (paraitre-). (می‌دانیم که دروغ عرفا" یعنی آنچه وجود نداشته و ظاهر هم نمی‌شود.) با برداشتن سرهای اژدها که توسط قهرمان جدا شده است، ظاهر نشدن (paraitre-) به "ظاهرشدن" سرها (paraitre) تغییر یافته و خیانتکار از موقعیت "دروغین" به موقعیت "فریبنده" (illusion) تغییر وضعیت می‌دهد (آنچه ظاهر می‌شود ولی وجود ندارد). شاه نیز به همین دلیل فریب

خورده و با "ظاهر شدن" سرهای اژدها (paraitre) که توسط خیانتکار به نزد او برده شده است، او راکشندهٔ اژدها قلمداد نموده و موفقیت را به او نسبت می‌دهد (etre) و بدین ترتیب او را فاتح حقیقی (vrai) قلمداد می‌کند. از این چشم‌انداز، بالطبع قهرمان است که در جایگاه دروغین قرار می‌گیرد. در این داستان، قهرمان پس از گذشت یک سال باز می‌گردد، دقیقا زمانیکه همه چیز برای ازدواج دختر شاه و خیانتکار مهیا شده‌است. قهرمان از شاه می‌خواهد از نزدیک سرهای اژدها را ببیند و واقعیت را دریابد. شاه در می‌یابد سرهایی که توسط خیانتکار نزد او آورده شده است همگی بی زبان می‌باشند. وقتی قهرمان زبان‌ها را به پادشاه نشان می‌دهد، قهرمان از موقعیت "راز" به موقعیت "حقیقت" تغییر وضعیت می‌دهد. در واقع، قهرمان که اژدها راکشته و فاتح واقعی به حساب می‌آید، با نشان دادن زبان‌های اژدها ـ که نشانه واقعی پیروزی به حساب می‌آید ـ از موقعیت راز به موقعیت حقیقت تغییر وضعیت می‌دهد و خیانتکار مسیری درست بر عکس قهرمان طی می‌کند. ترسیم زیر مسیر طی شده توسط قهرمان و ضد قهرمان (خیانتکار) را به خوبی نشان می‌دهد.

روند حرکت قهرمان

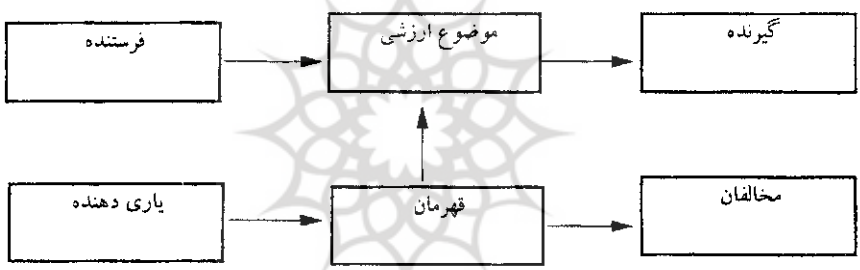


روند حرکت ضد قهرمان

الگوی کنش (schema actanciel)

همانطور که پروپ در تحقیق خود دربارهٔ شخصیت‌های قصه‌های فولکوریکی، این

شخصیت‌ها را به هفت دسته تقسیم کرده بود، گرماس نیز در هر داستان الگو "کنش" را وسیله‌ای اساسی برای توصیف روایتی یک داستان به حساب آورد. نکتهٔ مهم این جا است که نباید این عامل‌ها را با شخصیت‌های داستانی یکسان بدانیم. در واقع عامل‌هایی که گرماس معرفی می‌کند، هرکدام نقشی ناب به شمار می‌روند که می‌توانند توسط یک انسان یا هر چیز دیگر و یا یک مفهوم انتزاعی ایفا شوند. گرماس باکمک همین "الگوی کنش" توانست اساس و قاعدهٔ ظهور حوادث در داستان را تشخیص دهد. او شش عامل را در داستان تشخیص داد: ۱ ـ عامل مسبب (teur)؛ ۲ ـ عامل گیرنده(destiataire)؛ ۳ـموضوع ارزشی (object de valeur)؛ ۴ ـ عامل یاری دهنده (adjuvants)؛ ۵ ـ عامل بازدارنده (opposants)؛ ٦ ـ عامل فاعلی (sujet).



گاه ممکن است همهٔ عامل‌ها در داستان وجود داشته باشد. و گاه ممکن است تنها تعدادی از آنها رادر داستان یافت. به عنوان مثال، در ایدئولوژی مارکسیست، عامل فاعلی "انسان" است. موضوعی که او به دنبال آن است، جامعهٔ بی طبقه می‌باشد. در این ایدئولوژی، عامل مسبب یا خط دهندهٔ کنش، تاریخ، و عامل گیرنده، تمامی انسانها هستند؛ نقش بازدارنده را جامعهٔ بورژوازی ایفا می‌کند و عامل یاری دهنده، طبقهٔ کارگر می‌باشد. در علم پزشکی، موضوع، بی شک سلامتی مردم می‌باشد؛ عامل مسبب، سرشت پاک بشر است که براساس نیکی و خوبی بنا شده است؛ عامل گیرنده، همهٔ انسانها می‌باشند که بالطبع شخص مریض جزئی از آن به شمار می‌آید؛ عامل فاعلی یا قهرمان، مجموعهٔ جامعهٔ پزشکی است و پزشک نیز نماینده این مجموعه می‌باشد؛ عامل

بازدارنده، پدیدهٔ مریضی؛ و یاری دهندهٔ قهرمان در رسیدن به هدف، علم و پیشرفتهای علمی محسوب می‌شوند. چنانچه بخواهیم این "الگوی کنش" را در مادام بواری، اثر بزرگ فلوبر، نشان دهیم می‌توانیم "اما" را قهرمان، موضوع و هدف نهایی او را لذاید و شادمانی‌های رمانتیکی، گیرنده را بار دیگر "اما"، یاری دهندگان او را در راه رسیدن به هدف (معشوق او) "ائون"، و مخالفانی که همچون موانعی راه او را در جهت رسیدن به هدف نهایی‌اش سد می‌کنند، "شارل"، همسر "اما"، و جامعهٔ بورژوازی بدانیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی