Comparative Study on Narrative Actants in *The Pilgrim* (Amjad) and *Catcher in the Rye* Novel (Salinger) by Focusing on Greimas's Actantial Model

Majid Kianian[1], **Hamed Ahvar**[2], **Ali Khakrangin**[3]

Received: 22 July 2024, Accepted: 10 September 2024
Doi: 10.22034/RPA.2024.2036339.1086

Abstract

Studying the narrative structure of the plot based on the agency of action is a common approach used by structuralist analytical systems when dealing with various texts. Within this framework, the present research aims to investigate the comparative application of Greimas's actantial model to the narrative structure of the novel The *Catcher in the Rye* by J.D. Salinger and the play *The Pilgrim* by Hamid Amjad by assuming a parallelism between their narrative structures. This assumption holds despite the apparent formal, temporal, and spatial differences in the realization of these works. Accordingly, the theoretical framework of this study relies on Greimas's actantial model, which facilitates achieving the research objectives. It is a model that transitions from the diversity of tangible, surface-level elements to specific structures situated in the profound depth of the text, which bears meaning.

The primary goal of this study, aside from reading the two selected samples through Greimas's actantial model, is to identify the similarities in their narrative foundations despite their distinct forms and worlds. The method adopted in this study is descriptive-analytical, with the necessary data for evaluating each sample derived through textual examination and comparative findings. Evidence indicates that, despite differences in the components forming the plot in both works, the mode of employing narrative actants reveals similarities between the studied texts. Based on Greimas's six components of actantial participation, the actants in both primary models influence the progression of their respective narratives. Through this comparison, the research achieves a standard narrative trajectory encompassing key actants,

1. PhD student in the Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. Email: majid.kia60s@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Architecture, Islamic Azad University, Qom Branch, Qom, Iran (Corresponding author). Email: ha.ahvar@iau.ac.ir
3. PhD student in the Wisdom of Religious Arts, Faculty of Religion and Art, University of Religions and Denominations, Qom, Iran. Email: Khakia.ali@gmail.com

including the teacher character in *The Catcher in the Rye*, whose actions parallel the character of Qotb in *The Pilgrim*, or the societal role as an opposing factor in both works. Furthermore, the fundamental shared actantial proposition in both texts is the portrayal of a human striving towards their goal against societal expectations, with a desire for salvation and liberation, ultimately achieving their objective not through compulsion but choice.

Keywords: Comparative study, Actantial model, Action, The Pilgrim (Amjad), Catcher in the Rye (Salinger)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعهٔ تطبیقی کنشگرهای روایی در نمایشنامهٔ زائر (امجد) و رمان ناتور دشت (سلینجر) با تمرکز بر الگوی مشارکت گریماس

مجید کیانیان[۱]، حامد اهور[۲]، علی خاک‌رنگین[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۰۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰

Doi: 10.22034/RPA.2024.2036339.1086

چکیده

مطالعهٔ ساختار روایی پی‌رنگ بر مبنای عاملیت کنش سیاق متداولی است که نظام‌های تحلیلی ساختارگرا از آن در مواجه با متون مختلف بهره می‌برند. در چنین زمینه‌ای پژوهش حاضر بنا دارد با فرض وجود نوعی هم‌عرضی میان ساختار روایت در رمان *ناتور دشت* اثر سلینجر و نمایشنامهٔ *زائر* نوشتهٔ حمید امجد، علی‌رغم تفاوت‌های فرمی و موقعیت زمانی و مکانی تحقق آثار، به مطالعهٔ تطبیقی الگوی کارکرد کنشگرها در ساختار روایت آنها بپردازد. بدین‌رو در رویکرد نظری بحث از الگوی مشارکت گریماس بهره برده خواهد شد که به نظر امکان نیل به اهداف تحقیق را میسر خواهد کرد. الگویی که با حرکت از تنوع عناصر روساختی عینی به‌سوی ساختارهای معینی گام برمی‌دارد که در عمق متن واقع شده و واجد معنا هستند. درواقع هدف اصلی این تحقیق علاوه‌بر خوانش دو نمونهٔ مطالعاتی بر مبنای الگوی مشارکت گریماس، تطبیق وجوه ترادف شالودهٔ روایی آنها به‌رغم قالب و جهان متفاوتشان است. روش این تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات لازم برای سنجش نمونه‌ها از طریق بررسی متن و تطبیق یافته‌ها حاصل شده است. شواهد گویای این واقعیت است که با وجود تفاوت‌هایی که در اجزاء تشکیل‌دهندهٔ پی‌رنگ هر دو اثر دیده می‌شود، سیاق به‌کارگیری کنشگرهای روایی مبین تشابهاتی میان دو متن مذکور است. بدین معنی که بر مبنای شش مؤلفه، مشارکت، مدنظر گریماس در الگوی مشارکت، مشارکین موجود در الگوی اصلی به نحوی در پی‌رفت روایت تأثیرگذار هستند که می‌توان از تطبیق این دو الگو به یک پی‌رفت روایی مشترک دست یافت که ازجمله آنها شخصیت معلم در *ناتور دشت* و همسانی کنش وی با شخصیت قُطب در *زائر* یا کارکرد جامعه به عنوان عامل یا کنشگر مخالف در هر دو اثر است.

---

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکدهٔ دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران.
Email: majid.kia60s@gmail.com

۲. استادیار، گروه معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد قم، قم، ایران (نویسنده اول).
Email: ha.ahvar@iau.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکدهٔ دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران.
Email: Khakia.ali@gmail.com

همچنین گزارهٔ بنیادین مشترک مشارکت در هر دو اثر این است که انسانی در جهت هدفش در مقابل اجتماع خود قرار گرفته و آرزویی جز نجات و رهایی ندارد و درنهایت نیز به هدف خود، از سر اختیار و نه اجبار، دست می‌یابد.

واژگان کلیدی: مطالعهٔ تطبیقی، الگوی مشارکت، کنش، زائر، حمید امجد، ناتور دشت، سلینجر

درآمد

پی‌رنگ نمایشنامهٔ *زائر* نوشتهٔ حمید امجد با توجه به ویژگی‌های نمایشی خود به لحاظ روایی در یک بستر مشخص اجتماعی، فرهنگی و تاریخیِ سراسر متفاوت از جهان روایی رمان *ناتور دشت* از دیوید سلینجر به وقوع می‌پیوندد که در نگاه اول جز در مواردی اندک نظیر زاویهٔ دید، کمتر می‌توان به مؤلفه‌های مشابهی میان این دو اثر دست یافت. بر این مبنا مقالهٔ حاضر بنا دارد با تکیه بر ساختار روایت و بر مبنای نگاهی نوارسطویی بر مهم‌ترین مؤلفهٔ سازندهٔ آن یعنی کنش، نشان دهد که بر پایهٔ الگوی مشارکت گریماس و به تعبیر او با حرکت از عناصر روساختی عینی به ساختارهایی که در عمق متن واقع شده و دارای معنا هستند، می‌توان به پی‌رفت کنشیِ مشابهی بین دو اثر رسیده و در قالب گزاره‌ای آن را بیان کرد. درواقع مسئلهٔ اصلی این تحقیق در گام نخست چگونگی خوانش دو نمونه مطالعاتی بر مبنای الگوی مشارکت گریماس بوده؛ در گام دوم و غایی تطبیق وجوه ترادف شالوده روایی آنها به‌رغم قالب و جهان متفاوتشان است. هرچند با توجه به پیشینهٔ تحقیق که در ادامه مورد اشاره قرار خواهد گرفت، این شکل خوانش متن نمایشی بر مبنای الگوی مشارکت گریماس می‌تواند به مثابه پیشنهاد مضاعفی برای مطالعه متون بر مبنای رویکردی پی‌رنگ‌محور و تحلیل مشارکت‌کنندگان در کنش‌های پیش‌برنده ساختار روایت آن نیز به حساب آید.

درعین‌حال در چرایی استقرار فرضیه تحقیق در به‌کارگیری دستگاه نظری و نقد ادبی برای درام نیز باید گفت صاحب‌نظران متعددی به بحث در سویه‌های متنوع روایت ادبی و دراماتیک سخن گفته‌اند اما در چکیده این آراء، به‌عنوان انگاشت مفروض این تحقیق، می‌توان گفت جان‌مایهٔ روایت در این هر دو قالب چندان دور از هم متصور نشده است، بلکه فصل ممیز ظرفیت‌های بلاغی هر قالب است که در این پژوهش به مثابه نقطه عزیمت بحث چندان مدنظر نیست. به‌عبارتی اگر امر روایت را بخشی از نظام زبانی بدانیم، به قول آسا برگر مثلاً «سینما را نیز می‌توان نظام زبانی یکپارچه اما پیچیده دانست که از بسیاری از شگردهایی که در رسانه‌های دیگر یافت می‌شود، نسخه‌برداری کرده و آنها را در هم می‌آمیزد تا رسانه‌ای مؤثر و پرتوان بسازد» (آسا برگر، ۱۳۸۰: ۱۶۱). درواقع در نسبت میان روایت دراماتیک (میمتیک) و روایت داستانی (دایجتیک) در متن مکتوب، به باور بسیاری، ازجمله نگارندگان پژوهش حاضر، اساساً میان ماهیت روایت در متون روایی و دراماتیک، جز در صور بلاغی، نمی‌توان تفاوت آشکاری دید و به‌عبارتی اگرچه روایت دراماتیک با فرم و زبان روایت در متون روایی و داستانی متفاوت است، با وجود این، نقاط اشتراک متعددی ازجمله با استفاده از کلیدواژگان بارتِ مقدم در سطح کارکرد و کنش وجود دارد که می‌تواند علی‌رغم تفاوت‌های عملکردی این دو فرم هنری از نگاهی نقادانه و دقیق قابل تأمل به نظر برسد. این نقاط اشتراک موجب می‌شود، روایت دراماتیک چیزی جز روایت ادبی نباشد مگر اینکه به دلیل ماهیت نظام رمزگانی پیچیده‌اش واجد تحلیل تأثیرگذاری و رسانه‌ای متفاوت گردیده است.

لازم‌به‌ذکر است که مطالعهٔ تطبیقی حاضر به معنی تلاش در یکسان‌سازی و نیز قیاس کیفیت دو اثر نبوده و مراد مطالعه شباهت‌های موجود در روایت‌گری و کارکرد شخصیت‌ها به‌عنوان عاملین کنش در ساختار روایی پی‌رنگ است. بدین‌رو بر مبنای روشی توصیفی-تحلیلی ابتدا الگوی مشارکت گریماس مورد توجه قرار گرفته و توضیح داده خواهد شد و در ادامه دو نمونهٔ مطالعاتی بر پایه این الگو مورد تحلیل قرار می‌گیرند، پایان‌بخش مقاله نیز نیل به هدف تحقیق از طریق مقایسه یافته‌های حاصل از تحلیل نمونه‌ها و سرانجام ارائه گزاره و الگوی تطبیقی حاصل از پی‌رفت مشابه پی‌رنگ در آنها خواهد بود.

پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ پژوهش‌های نقد ادبی ایران مطالعات متعددی در تحلیل کنشگرهای روایی بر مبنای الگوی پیشنهادی گریماس صورت پذیرفته است که از آن جمله می‌توان «*به بررسی ساختار روایی داستان کودکان بر مبنای نظریهٔ گریماس*» (۱۳۹۲) نوشتهٔ علی‌رضا نبی‌لو در فصلنامهٔ *کاوش‌نامه* اشاره کرد که نویسنده با پرداختن به قصه‌های کودکان زبان فارسی و

به‌طور مشخص داستان‌هایی از کتاب *افسانه‌های کهن ایرانی* اثر فضل‌الله مهتدی بر پایهٔ نظریهٔ گریماس، نشان می‌دهد که داستان کودکان در ایران از طرح و الگوی روایتی ثابت و ساختار روایی نظام‌مندی برخوردار است. نمونهٔ دیگر مقاله‌ای است با عنوان «*تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس*» (۱۳۹۰) نوشتهٔ اشرف‌السادات موسوی‌لر و گیتا مصباح در نشریهٔ هنرهای زیبا که نتیجهٔ بررسی نگارندگان نشان‌دهندهٔ همخوانی بصری و کنشی نگاره با الگوهای جدید روایی است و ضمن اثبات برقراری روابط توالی زمانی؛ هم‌زمانی فراگیر، کامل و هم‌زمانی ـ توالی و توالی با تأخیر همچنین تبدیل روابط زمانی به مکانی را آشکار می‌سازد و در انتها همخوانی روایت موجود در نگاره با ساختار نحوی روایت مبتنی بر وجود هم‌نشینی قراردادی، اجرایی و انفصالی در روبنا نیز حاصل می‌گردد. «*تحلیل حکایات تعلیمی تذکرة الاولیا بر پایه الگوی روایی گریماس*» (۱۳۹۲) توسط فاطمه مدرسی و اسماعیل شفق در پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی دیگر نمونه‌ای است که در آن نویسندگان با تأکید بر نقش تعلیمی، حکایت‌های *تذکرة الاولیاء* عطار را مورد بررسی قرار داده‌اند تا میزان موفقیت عطار در پرورش و غنی ساختن حکایات برای بیان آموزه‌های اخلاقی و تعلیم مخاطب مشخص گردد و شواهد این تحقیق گویای این واقعیت است که حکایت‌پردازی در تذکرة الاولیاء از شیوه‌های تأثیرگذاری است که وی برای گسترش اندیشه‌های عارفانه و تعلیم دیگران از آن بهره می‌گیرد. از معدود نمونه‌هایی که در عرصهٔ ادبیات نمایشی به بهره‌گیری از نظریات گریماس پرداخته‌اند نیز مقاله‌ای است با عنوان «*تأثیر ترجمه بر بازی‌های کلامی با تکیه بر نمایشنامه‌های شکسپیر*» (۱۳۹۱) نوشتهٔ فرزان سجودی و محبوبه سجادی فرد که در آن نویسندگان با استفاده از الگوی چهاروجهی‌ای که به پیروی از گریماس تدوین شده و در آن چهار صنعت ادبی استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه مجازهای اصلی را شکل می‌دهند، نشان می‌دهند که متنِ ترجمه که حاصل خوانش مترجم است با متن اصلی برابر نیستَ. متن ترجمه‌شده کپی‌ای است که با اصل برابر نیست؛ زیرا میزان تعلیق معنا و میزان خبررسانی در متن مبدأ و متن ترجمه‌شده یکسان نیست. متن ترجمه‌شده مترادف متن اصلی است؛ اما خود همان‌چیز نیست.

درمجموع شواهد به‌دست‌آمده نشان می‌دهند که هر یک از پژوهش‌های فوق از منظری به تحلیل کاربرد و اهمیت این نظریه در حوزهٔ مطالعاتی خود از ادبیات کهن ایرانی و اسلامی تا داستان‌های کودکان و حتی هنرهای تجسمی و... پرداخته‌اند و این مسئله به معنای کاربرد وسیع و قابل تعمیم این نظریه در تحلیل ساختارهای روایی در عرصه‌های مختلف ادبی و هنری است. اما نکته حائز اهمیت اینکه در حوزهٔ مطالعات ادبیات نمایشی (به‌طور مشخص نمونه‌های ایرانی) و فراتر از آن مطالعهٔ تطبیقی ساختارهای روایی به منظور فهم و آشنایی با تمهیدات متمایز و یا مشترک بکار رفته، به منظور پیشبرد ساختار پی‌رنگ بر مبنای چارچوب نظری این تحقیق، الگوی مشارکت گریماس، در دو اثر به لحاظ نظام اطلاعاتی کاملاً متفاوت، نمونهٔ مشخصی به انجام نرسیده است و این می‌تواند فصل ممیز پژوهش حاضر با پیشینهٔ تحقیق بوده و در عین استفاده از دستاوردهای آنها، تلاش می‌کند این سیاق بررسی و مطالعه متن را اندکی بیشتر پیش برد.

روش تحقیق

روش تحقیق به‌کاررفته در این پژوهش، از نوع توصیفی-تحلیلی است. در این رویکرد، ابتدا به توصیف دقیق و جامع ساختار روایی و کنشگرهای موجود در نمایشنامهٔ *زائر* و رمان *ناتور دشت* پرداخته می‌شود. این توصیف شامل شناسایی و دسته‌بندی عناصر کلیدی روایت، روابط بین شخصیت‌ها و نقش هر یک در پیشبرد داستان است. سپس، با استفاده از ابزارهای تحلیلی و با تکیه بر الگوی مشارکت گریماس، به تحلیل عمیق‌تر این عناصر و روابط پرداخته می‌شود. هدف از این تحلیل، کشف الگوها، شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در ساختار روایی دو اثر و ارائه تفسیری منسجم و مبتنی بر شواهد از چگونگی عملکرد کنشگرها در هر یک از آنها است. اطلاعات مورد نیاز برای انجام این پژوهش نیز، از طریق بررسی دقیق متن نمایشنامهٔ *زائر* و رمان *ناتور دشت* به دست آمده است. در این راستا، تمام جنبه‌های مرتبط با ساختار روایی، کنش‌ها، شخصیت‌ها و روابط بین آنها مورد مطالعه قرار گرفته است. پس از جمع‌آوری اطلاعات، یافته‌های حاصل از تحلیل هر یک از آثار به صورت جداگانه، با یکدیگر تطبیق داده شده‌اند. این تطبیق به منظور شناسایی نقاط اشتراک و افتراق در الگوهای روایی و نحوه عملکرد کنشگرها در دو اثر صورت گرفته است. درنهایت، بر اساس این تطبیق و تحلیل، نتیجه‌گیری‌هایی در مورد وجوه ترادف شالودهٔ روایی دو اثر، علی‌رغم تفاوت‌های ظاهری آنها، ارائه

شده است.

چارچوب نظری

۱. **مطلع بحث:** تجسم شخصیت به مثابه عامل کنش در روایت

اصطلاح یونانی شخصیت (Kharakter) به سه مجموعه از ایده‌های عمده و مرتبط با هم دلالت دارد: نخست مفهوم لغوی: آنچه بریده و شکل داده شده یا علامت‌گذاری می‌شود؛ دوم مفهوم استعاره‌ای: علامت یا نشانی که روی یک شخصیت یا چیز گذاشته می‌شود مانند یک خصلت یا نشانه متمایزکننده؛ و سوم یک بدیل، قرینه یا بازنمایی دقیق. درواقع شخصیت به معنای عامل کنشی، در ساختار روایت کارکردی دستوری دارد و ممکن است شرح‌حال کنشی برای آن ساخته شود. (آستن و ساونا، ۱۳۸۸: ۵۳) از منظری در هر داستان شخصیت وضعیت پایدار اولیه را متحول ساخته و پدیدآور مدار داستان می‌گردد و مضاف بر آن در بستری برون داستانی همین شخصیت‌های داستانی به دستهٔ دیگری از شخصیت‌ها (یعنی مخاطبان) اندوه یا لذت و در سطحی فراتر آگاهی عرضه می‌کنند. در تحلیل روابط بین کنش[1] و شخصیت، در بطن یکی از قدیمی تعاریف ارائه‌شده برای شخصیت، ارسطو در *فن شعر*، تراژدی را نمایش اوصاف شخصیت ندانسته، بلکه آن را نمایش کنش‌های وی در مسیر دگرگونی از خوش‌اقبالی به نگون‌بختی تلقی می‌کند. بدین‌رو است که به عقیدهٔ وی، بی‌شخصیت تراژدی می‌تواند حیات داشته باشد؛ در حالی بدون کنش این امر امکان‌پذیر نخواهد بود.

«تراژدی نوعی تقلید است نه از آدم‌ها بلکه از کنش و زندگی، تقلید از خوشبختی و بدبختی. مقصود از کردار و کنش بر روی صحنه تقلید از شخصیت نیست، بلکه شخصیت حاصل کردار است. بدون کنش تراژدی‌ای وجود نمی‌داشت، درحالی‌که تراژدی بدون شخصیت امکان‌پذیر است... پی‌رنگ اولین اصل اساسی و روح تراژدی است؛ شخصیت در مرحلهٔ دوم قرار می‌گیرد». (ارسطو، ۵۶:۱۳۸۶)

با این نگاه نوارسطویی ساختارگرا وقتی از شخصیت در ساختار روایت می‌گوییم، مراد عامل کنش است. نویسندگان اغلب در داستان خود دست به وصف ویژگی‌ها و احوال شخصیت می‌زنند، اما این امر موجب نمی‌گردد آن اثر خاص بدل به تاریخ، رمان یا درام گردد؛ درحقیقت برای این هدف می‌بایست آن شخصیت واجد مشارکتی علّی در کنش‌ها و رخدادهای داستان باشد. جان کلام اینکه گاه شخصیتی توصیف می‌گردد اما فهم و دریافت ما از آن به‌طور عمده مبتنی بر شرح کنش‌ها و رویدادها است (کوری، ۱۹۹:۱۳۹۱).

موضوعی که ارسطو در خصوص اولویت و رجحان کنش نسبت به شخصیت در تراژدی عرضه می‌کند، در ادوار بعد توجه مؤلفان، توأمان در متون ادبی و دراماتیک را به خود جلب می‌کند. مثلاً انواع درام‌های پی‌رنگ‌محور که مبتنی بر روایت هستند، آن نوع قالب‌های ساختاری را بکار می‌گیرند که تنها پیوستار ممکن درام تلقی می‌کنند؛ به معنای ارائه و نمایش موقعیت از همان آغاز؛ بیان هدف یا خواسته بنیادین یا اصلی رویداد، سپس پیچیدگی فزاینده تا جایی که درام به نقطهٔ اوج خود و در ادامه نقطهٔ بازگشت یا دگرگونی ناگهانی خود برسد؛ و سپس فرجام و گره‌گشایی پایانی رخداد. اساسی‌ترین وجه این نوع درام، ارتباط درونی شخصیت و پی‌رنگ محسوب می‌شود؛ و بر پایه این نگاه به این دلیل که درام در بنیاد خود به مثابه کنش است، لذا تنها با نمایش کنش است که می‌توان شخصیت را به شکلی مؤثر پرداخت نمود.

«تنها چیزی که شخصیت‌ها را برای تماشاگر معرفی می‌کند، عمل آن‌هاست. بنابراین، از یک‌سو کنش کسان درون هر پی‌رنگ، شخصیت را پرداخت کرده و از سوی دیگر شخصیت هر یک از آن کسان، کنش را برمی‌انگیزد و پی‌رنگ را پی‌گیری‌پذیر می‌سازد». (اسلین، ۶۹:۱۳۹۰)

به‌طورکلی آراء ارسطو در ارتباط با ساختار شعر به‌نوعی سرچشمهٔ یک مکتب فکری قرار می‌گیرد که ادعا دارد به منظور درک یک شخصیت در یک متن داستانی، تنها می‌بایست ویژگی‌های آن را در یک مجموعه کنش تحلیل نمود. تلاش‌های متفاوت برخی صاحب‌نظران ساختارگرا در جهت یافتن الگویی معین برای روایت‌های متعدد جهان[2]، و در ادامهٔ آن ارائهٔ راهکارهایی برای تحلیل نحوی داستان به وسیلهٔ گزاره‌های روایی، نقش‌ها و یا کنش‌ها[3] را می‌توان نمونه‌هایی ازاین‌دست محسوب نمود. به عنوان نمونه ازجمله کسانی که در زمینهٔ ارائه و پرداخت الگوهای روایتگری، به‌واسطهٔ مطالعهٔ مجموعه داستان‌های عامیانه روسی و تحلیل پی‌رفت‌های موجود در آنها، تأثیر قابل توجهی در این زمینه گذاشت می‌توان به ولادیمیر پراپ اشاره کرد (Jan-nidis,2009:19).

پراپ در مطالعهٔ کلاسیک و راهبردی خود، *ریخت‌شناسی قصهٔ عامیانه* (۱۳۷۱، ۱۳۸۶) دستهٔ مشخصی از قصه‌های پریان روسی را مورد توجه قرار داده، در ابتدای تحلیل خود اذعان می‌دارد که هر گروه از اشخاص مختلف داستان، قادرند مرتکب کنش معینی گردند و این امر، مطالعه داستان را بر پایهٔ کارکرد شخصیت‌های متنوع آن امکان‌پذیر می‌کند. بر مبنای انگاشت پراپ، کارکرد شخصیت‌ها مستقل از انجام این کارکردها از سوی شخصیت‌ها، مستقل بوده و عناصر اساسی یک داستان محسوب می‌شود. به‌زعم وی تنها تعداد محدودی کارکرد می‌توان یافت (۳۱ مورد)، و توالی این کارکردها در قصه‌های عامیانه همواره یکسان بوده و تمامی چنین داستان‌هایی واجد ساختاری همانند و یکسان هستند (آسابرگر، ۳۸:۱۳۸۰).

۲. گریماس و الگوی مشارکت[۴]

آلژیداس. ژولین. گریماس، پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی پاریس، بعد از ولادیمیر پراپ، ازجمله کسانی بود که بر ساختار روایت‌ها تکیه کرد و کوشید عناصر سازندهٔ روایت‌ها را توصیف کند. گریماس معتقد بود که می‌توان از عناصر روساختی عینی به ساختارهایی که در عمق متن واقع شده‌اند و دارای معنا هستند، دست یافت. او ازجمله کسانی بود که با انتقال رویکرد خود از سطح ژرف‌ساخت‌های دستوری به سوی سطح متنی پاراگراف‌ها و جملات، موجب فعال‌تر شدن زایش نحوی روش‌های نظری ساختارگرایان گردید (Fludernik,2009:11). گریماس وظیفهٔ خود را یافتن ساختار ابتدایی دلالت و به‌گونه‌ای خاص شناخت دلالت متن ادبی دانست. او داستان را در حکم گزاره‌ای معرفی کرد که با دانستن آغاز و پایانش می‌شود موضوع و کارکرد محمول را شناخت. ساحت زمان‌مند داستان، حوادث را به وضعیت پایدار و وضعیت گذار تقلیل می‌دهد. او تأکید کرده است که داستان تبدیل الف به ب است. و کنشِ دلالت در ذهن همواره استوار بر تقابل است، ازاین‌رو روایتِ همواره با تقابل روبه‌رو است. این تقابل به‌ویژه در مورد نقش‌ها و شخصیت‌ها ساده‌تر دانسته می‌شود[۵] (احمدی، ۱۶۴:۱۳۸۲).

گریماس با کنشگر خواندن اشخاص، تبعیت و فرمان‌برداری آنان را از کنش گوشزد می‌کند و تحلیلِ شخصیت خود را برخلاف پراپ که بر اساس کارکردِ شخصیت‌ها استوار نموده بود، بر کنش آنها استوار می‌سازد[۶]. او به تبعیت از پراپ که پیش‌تر ۷ نقش روایی را در عین اصرار بر تبعیت آنها از ۳۱ کارکرد ویژه/ خویش‌کاری[۷] معرفی کرده بود، پیشنهاد کرد تا دسته‌بندی‌های کلی حاکم بر تمام روایت‌ها فقط متشکل از شش نقش یا مُشارِک[۸] (به معنای شرکت‌کننده در کنش) و در سه تقابل دوتایی باشد (تولان، ۱۳۸۳: ۸۲). گریماس برخلاف پراپ که دسته‌بندی هفت‌گانه‌اش از شخصیت‌های حکایت‌های فولکلوریک را خاص این حکایت‌ها می‌دید و آن را تعمیم نمی‌داد، معتقد بود که می‌توان تعداد اندکی از الگوی کنش شخصیت‌ها را یافت و از این الگوها منطق جهان داستان را آفرید. او کوشید تا بر اساس الگوی کنش‌ها، اساس و قاعدهٔ ظهور رخدادها را در داستان بیابد. درحقیقت طرح گریماس از شش واحد که با هم مناسبات نحوی و معنایی می‌یابند، تشکیل می‌شود (احمدی، ۱۶۳:۱۳۸۲). این شش واحد عبارت‌اند از:

«(۱) فاعل[۹] (به عنوان مثال شاهزاده) همان چیز یا کسی است که می‌خواهد و یا نمی‌خواهد بپیوندد به (۲) مفعول[۱۰] یا شیء ارزشمند (به عنوان مثال برای نجات ملکه یا شاهزاده خانم)؛ (۳) فرستنده[۱۱] (برای مثال پادشاه) کسی که کنش را تحریک کرده و برمی‌انگیزد؛ درحالی‌که، (۴) گیرنده یا ذی‌نفع[۱۲] (برای مثال، پادشاه، شاهزاده یا شاهزاده خانم) کسی یا چیزی است که از آن کنش سود می‌برد و درنهایت؛ (۵) یاری‌دهنده[۱۳] (برای مثال شمشیر جادویی، اسب، یا حتی شجاعت شاهزاده) که به انجام پذیرفتن کنش کمک می‌نماید، درحالی‌که؛ (۶) مخالف[۱۴] (جادوگر، رنج و سختی شاهزاده، سیمای رعب و وحشت در برابر او) مانع تحقق آن می‌شود» (Jannidis,2009:20).

این شش عنصر اصلی شرکت‌کننده در کنش در سه گروه مخالف تقسیم شده‌اند، که هرکدام یک محور توصیفی مشارکتی را تشکیل می‌دهند.

الف- محور خواستاری[۱۵]

(۱) فاعل/ (۲) مفعول. کنشگری که به‌گونه‌ای مستقیم به مفعول مربوط می‌شود، فاعل نام دارد. ارتباط برقرار شده بین فاعل و مفعول، **پیوستگی**[۱۶] ، نامیده می‌شود. بر مبنای اینکه مفعول با فاعل ارتباط برقرار کند (به عنوان مثال شاهزاده، شاهزاده خانم را بخواهد) و یا عدم برقراری ارتباط میان آنها (شاهزاده خانم به دلایلی خواهان ارتباط نباشد) این رابطه اتصال[۱۷] یا انفصال[۱۸] نامیده می‌شود. (Herbert, 2006:49)

لازم‌به‌ذکر است که رابطهٔ میان فاعل و مفعول که پیش‌ازاین به‌سختی می‌توانستیم تعریف دقیقی از آن ارائه کنیم و البته هرگز تعریف کاملی از این رابطه ارائه نشده بود، به نظر می‌رسد اینجا، بر پایهٔ محور خواستاری، افق معنایی مشخصی یافته است (Greimas, 1983:203).

ب. محور قدرت یا رقابت:

(۳) کمک‌کننده/ (۴) مخالف. کمک‌کننده، در صدد تحقق ارتباط بین فاعل و مفعول است؛ اما مخالف نیز به همان اندازه در تقابل با او مانع شکل‌گیری این ارتباط می‌گردد (مثلاً شمشیر، شجاعت و پیر فرزانه به شاهزاده کمک می‌کنند؛ جادوگر، اژدها، طول سفر و ترس مانع او می‌شوند) (Herbert,2006:49).

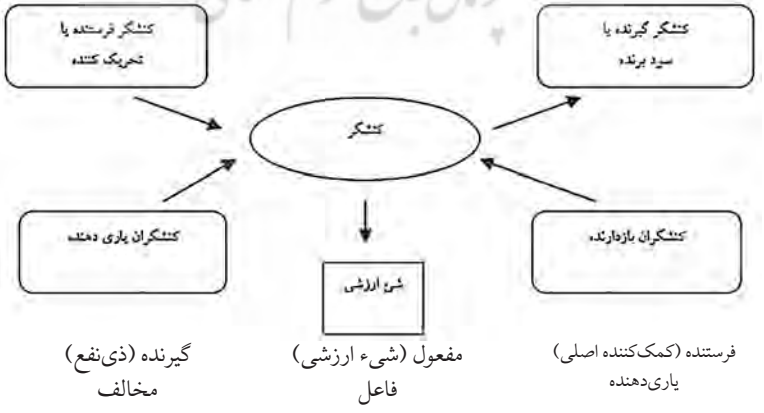
ج- محور انتقال[۱۹] (یا محور اطلاع‌رسانی)

(۵) فرستنده/ (۶) گیرنده. فرستنده، تحریک‌کننده و عنصری است که خواهان برقراری ارتباط و اتصال میان فاعل و مفعول است (به عنوان مثال پادشاه از شاهزاده می‌خواهد تا به شاهزاده خانم را نجات دهد). گیرنده، عنصری است که تلاش و میل در انجام کنش دارد. به بیان ساده‌تر و برای درک بهتر می‌توان گفت، گیرنده (دریافت‌کننده، ذی‌نفع) کسی یا چیزی است که از برقراری اتصال و ارتباط میان فاعل و مفعول سود می‌برد (برای مثال شاه، پادشاهی، سلطنت، شاهزاده و...). نکتهٔ مهم اینکه اغلب، نشانه‌های فرستنده مشابه نشانه‌های گیرنده هستند (Herbert,2006:49)[۲۰].

۳- تنظیم الگوی مشارکت

به‌طورکلی در سطح نظریه، هر کنش واقعی یا تماتیک حداقل با یک الگوی مشارکت قابل توصیف است. به این معنی که، متن تنها به یک الگوی مشارکت محدود نبوده و مدل‌های متعددی به تناسب تعداد کنش‌ها موجود است؛ چراکه یک کنش، می‌تواند از زاویه دید متفاوتی نگریسته شود (برای مثال از زاویهٔ دید فاعل، یا مشارک مقابل او، زاویهٔ دید مخالف)[۲۱]. بنابراین، در تجزیه‌وتحلیل روایت به شکل عملیاتی، الگوی کنشی که بهترین خلاصه و چکیدهٔ متن باشد، یا آن را به تعدادی کنش کلیدی فروکاهد، انتخاب می‌گردد و بر این مبنا است که گریماس اعتقاد دارد هیچ معیاری دقیق‌تر از تحلیل یک گروه یا یک مجموعه الگوی مشارکت وجود ندارد. الگوی مشارکت به عنوان یک شبکهٔ مفهومی می‌تواند به‌واسطه نمایش بصری خود مورد تحلیل واقع شود که در ادامه این شبکه مفهومی به‌طورکلی به صورت یک دیاگرام (شکل ۱) به تصویر کشیده می‌شود.

با وجود سادگی الگوی گریماس و نیاز به کم‌وزیاد کردن آن، به جهت آنکه با ژانرهای مختلف بهتر مطابقت پیدا کند، می‌توان با اندکی تغییرات، آن را در طیفی از متون به کار گرفت. نکتهٔ حائز اهمیت اینکه نقش یاری‌دهنده و مفعول در اکثر داستان‌های امروزی شخصیت‌های کلی و عمومی‌اند تا اشخاصی در معنای دقیق کلمه. چیزهایی را که در روایت‌های خود به عنوان مفعول در نظر می‌گیریم و کمک‌های ویژه‌ای که در جست‌وجوی خود از این مفعول‌ها دریافت می‌کنیم نوعاً انتزاعی‌تر هستند تا ملموس‌تر و محسوس‌تر. بنابراین به‌زعم تولان در روایت‌های روشنفکرانهٔ امروزی، زندگی،



شکل ۱. دیاگرام تحلیلی الگوی مشارکت (Brown,2000:20).

آزادی، جست‌وجوی خوشبختی، خودآگاهی برتر با آرامش روانی حاکم مفعول را دارند (تولان، ۸۳:۱۳۸۳). در ادامهٔ بحث ضمن تبیین بیشتر این الگو، به مواردی که در به‌کارگیری بهتر آن تأثیرگذار هستند، اشاره خواهد گردید.

۳-۱- تقابل شخصیت/ مشارک

مفهوم مشارک، درحقیقت هم‌ارز با مفهوم شخصیت ـ در معنای سنتی این اصطلاح ـ نبوده و گاه از آن فراتر می‌رود. مشارک از تعمیم و گسترش مفهوم کاراکتر یا شخصیت مشتق گردیده است. این مؤلفه از منظری هستی‌شناسانه به معنی آنچه وجود دارد، صاحب کلام و زبان است و تجسم واقعیت و یک عینیت است. یک مشارک مطابق است با:

۱. وجودی شبه انسانی[۲۲] (به عنوان مثال انسان، حیوان، شمشیر سخن‌گو و غیره)؛

۲. اسمی خاص، عنصر بی‌جان شامل اشیاء (مثل شمشیر)، که هرگز محدود به مکان و زمان نیست.

۳. مفهوم (شجاعت، آزادی) که می‌تواند منفرد یا جمعی باشد (اجتماع یا در مقابل یک انسان تنها)[۲۳].

در نظریهٔ گریماس، شش مشارک می‌توانند متعلق به هرکدام از سه گونهٔ هستی‌شناختی بالا باشند. اما در کارکرد عملی، محدودیت‌هایی وجود دارد؛ به عنوان نمونه فاعل‌ها، فرستنده‌ها و گیرنده‌ها گرایش دارند تا به یک وجود شبه‌انسانی تعلق داشته باشند (Herbert,2006:51). اما با وجود تمایزی که گریماس میان شخصیت و مشارک قائل می‌شود، هر دو یک عمل را اجرا کرده و تابع یک عمل‌اند. در هر دو نه‌فقط افراد انسانی (یعنی اشخاص) بلکه اشیای بی‌جان (مثل حلقه جادویی) و مفاهیم انتزاعی (مثل سرنوشت) ایفای نقش می‌کنند. یکی از وجوه تفاوت میان این دو مفهوم این‌که: کنشگران، مقوله‌های کلی موجود در تمام روایت‌هایند، حال‌آنکه شخصیت‌ها در روایت‌های مختلف ویژگی‌های منحصربه‌فرد دارند. بنابراین در مدل گریماس تعداد شخصیت‌ها بی‌نهایت و تعداد کنشگران به شش نفر محدود شده‌اند. درحقیقت گریماس با کنشگر خواندن اشخاص، تبعیت و فرمان‌برداری آنان را از کنش گوشزد می‌کند (Kenan,2005:36).

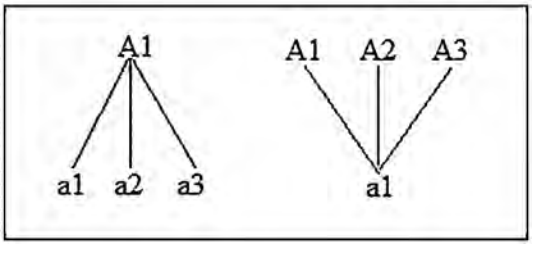
۳-۲ - تلفیق مشارکت[۲۴]

هر مشارک ضرورتاً به یک شخصیت ارجاع داده نمی‌شود، آن‌چنان‌که یک شخصیت می‌تواند بیش از یک نقش را ایفا کند و یک نقش ممکن است میان چندین شخصیت تقسیم شده باشد (Phelan,2008:542).

یک عنصر منفرد می‌تواند در یک یا چند و یا حتی تمام گروه‌های مشارکتی دیده شود. در مدل گریماس (شکل ۲)، یک مشارک (A1) می‌تواند به‌طور هم‌زمان توسط چندین نقش (a1,a2,a3) مورد استفاده قرار گیرد. به عنوان مثال یک شخصیت در اپیزودی خاص می‌تواند یک کمک‌کننده باشد، اما در پایان همان اپیزود تبدیل به یک مخالف گردد. مخالف این مسئله نیز صحیح است. تنها یک شخصیت (a1) می‌تواند چندین نقش را در الگوی کنش مشارک‌ها ایفا کند. گریماس این ویژگی را **تلفیق مشارکت** می‌خواند. درحقیقت تلفیق مشارکت زمانی اتفاق می‌افتد که، یک عنصر واحد، به عنوان یک بازیگر (یا یک شخصیت به معنای سنتی کلمه) شامل چندین مشارک در دسته‌بندی‌های مختلف باشد (برای مثال فاعل و کمک‌کننده به صورت هم‌زمان) یا چندین مشارک از یک دسته که در تحلیل اعمال کنش‌های متفاوتی انجام می‌دهند. بنابراین این نظریه می‌تواند گسترش و تغییرات شخصیت‌ها را روشن کند؛ چراکه ساختار جزئیات داستان را شرح می‌دهد (Kusyaeri, 2011:10).

۳-۳- فاعلیم در حال مشاهده[۲۵] و زمان مشاهده

ازجمله ملاک‌های دسته‌بندی مشارک‌ها می‌توان به ارجاع به فاعلین در حال مشاهده (زاویه دید) اشاره کرد؛ چراکه آنها در چگونگی تقسیم و تنظیم عناصر میان دسته‌های مشارکت‌کننده تأثیرگذار هستند. فاعل در حال مشاهده ممکن است با فاعل عملِ توصیف‌شده در یک الگوی مشارکت مطابق باشد، و درعین‌حال در الگوی مشارکت دیگر، به عنوان یک ناظر ساده، شخصیتی باشد که کاملاً خارج از الگو قرار دارد. به عنوان مثال، او می‌تواند یک



شکل ۲. الگوی ارتباط مشارک و شخصیت (Greimas,1983:203).

کمک‌کننده باشد که به راست یا دروغ به واسطه کنش خود، نشان می‌دهد که چه کسی به عنوان مخالف در یک پاره‌کنش عمل می‌کند و به این شیوه در تحلیل کنش‌ها کمک نماید (Herbert,2006:49).

دسته‌بندی مشارک‌ها نه‌تنها بر مبنای مشاهده‌گرها، بلکه می‌تواند بر مبنای کارکرد زمان نیز، متغیر باشد. براین‌اساس می‌توان (و برخی اوقات باید) یک الگوی مشارکت را برای هر مشاهده‌گر و هر موقعیت زمانی مربوط به کنش خاص منفرد تنظیم نمود. لازم‌به‌ذکر است که در ساختار پی‌رفت روایت چندین نوع زمان و تغییر زمانی وجود دارد: زمانی که در داستان به نمایش گذاشته می‌شود (مطابق ترتیب زمانی در داستان)، زمان روایی (به این معنی که در آن رویدادهای داستان به نمایش گذاشته می‌شوند) و زمان متن (توالی خطی واحدهای معنایی) (Herbert,2006:50).

بحث و تحلیل

مطالعهٔ کنشگرهای روایی در *زائر* و *ناتور دشت*

حال با توجه به مطالب ارائه‌شده در این بخش به تحلیل و در ادامه تطبیق دو اثر ادبی، نمایشی مورد اشاره بر مبنای الگوی مشارکت گریماس می‌رسد. اما پیش از ورود به جزئیات تحلیل، این نکته لازم به تذکر است که با توجه به مبحث مشاهدهٔ فاعل‌ها (بخش۳-۳) باید عنوان کرد که الگوهای متفاوتی برای هرکدام از آثار مورد مطالعه می‌توان ارائه نمود، به عنوان نمونه در نمایشنامهٔ *زائر* بررسی کنش‌ها از نقطه‌نظر برنا، نرمه، دُردی و پدر؛ و یا در رمان *ناتور دشت* مطالعه پی‌رفت کنش‌ها از زاویه دید فیبی، خواهر هولدن، لذا به منظور جلوگیری از اغتشاش در مسئلهٔ پژوهش و به این دلیل که فارغ از تمام ویژگی‌های دراماتیک و روایی، هر دو اثر شخصیت‌محور بوده و حول کنش شخصیت اصلی شکل گرفته‌اند، با تمرکز بر بُرنا و هولدِن (شخصیت‌های اصلی هر دو اثر) و منطبق بر زمان داستانی، به مطالعهٔ کارکرد کنشگرهای روایی دو اثر مذکور پرداخته خواهد شد.

۱. تحلیل کنشگرهای روایی نمایشنامهٔ *زائر* نوشتهٔ حمید امجد بر مبنای شخصیت برنا: بُرنا جوانی که برای فروش هیزم به شهر رفته، سراسیمه به خانه وارد می‌شود. برادر و سایر اعضای خانواده به این دلیل که دست خالی بازگشته، او را شماتت می‌کنند؛ اما برنا برایشان شرح می‌دهد که چگونه امروز مرغ آرزو و بخت و اقبال در شهر بر شانه‌اش نشسته است. سلطان از او خواسته آرزویی بکند و به دلیل استیصال برنا حداکثر تا صبح روز بعد فرصت داده، با آرزویی به بارگاه حاضر شود، در غیر این صورت فرمان اعدام او را صادر خواهد کرد. پس از اطلاع و خوشحالی خانواده از این اتفاق رفته‌رفته خیل مردم به سمت خانهٔ آنها هجوم می‌آورند و هر کس در طلب برآورده شدن آرزوی خود قصد دیدار برنا می‌کند. کم‌کم به دلیل کثرت درخواست‌ها برنا متحیر و حیران می‌گردد، مخصوصاً که جماعت عیاران نیز او را تهدید کرده‌اند که باید از فرصت استفاده کرده و در ملاقات شاه او را به قتل برساند وگرنه کشته خواهد شد. درنهایت برنا که تمامی درهای آرزو را به روی خود بسته می‌بیند خود را زائری می‌داند که معبدش را گم کرده است. با طلوع صبح مردم که از رسیدن به آمال خود مأیوس شده‌اند به‌سوی او هجوم آورده و او را به‌شدت مجروح می‌کنند. سرانجام به دلیل شدت جراحات وارده برنا که آخرین لحظات عمر خود را سپری می‌کند، خودخواسته داخل تابوت شده و به خواب ابدی می‌رود. جماعت هم مترسکی ساخته و تابوت او و مترسک را بالای تپه می‌برند و در کنار سایر مترسک‌ها دفن می‌کنند (امجد، ۱۳۹۰).

در محور خواستاری از تقابل‌های سه‌گانهٔ الگوی مشارکت گریماس، برنا به عنوان فاعل اصلی در ساختار روایت زائر برای دست یافتن به هدف خود، مترصد گرفتن یک تصمیم نهایی و انجام کنش است. علی‌رغم مشخص بودن فاعل، اما در این داستان مشخص کردن مفعول اصلی چندان ساده نیست؛ چراکه بر مبنای رویدادهای موجود در سیر روایت پی‌رنگ، هدف فاعل از رسیدن به نامزد خود (نرمه)، به آسایش خانواده و جامعه و درنهایت جنون و مرگ تغییر می‌کند. بدین ترتیب که با ورود برادر نرمه (ناری) و ارائهٔ پیام قطب، پیشوای عیاران، مبنی بر ترور پادشاه و یا انتخاب مرگ توسط برنا، ذهن او که تا پیش‌ازاین معطوف به ازدواج با نرمه بود، با دوراهی مرگ و زندگی مواجه می‌شود. رفته‌رفته با هجوم مردم و روبه‌رو شدن با انبوه مشکلات هدف خود را آسایش آنها و در پی این مسئله و مشاهدهٔ زیاده‌خواهی آنها، جنون و مرگ را آرزو و هدف خود برمی‌گزیند.

در دو محور انتقال و قدرت، پادشاه را می‌توان در حکم فرستندهٔ اصلی به حساب آورد. اما در پارهٔ آخر روایت کنشگری وارد می‌شود که او نیز نقش فرستنده را در ادامه می‌تواند ایفا کند. قطب به عنوان رهبر عیاران که پیش‌تر با

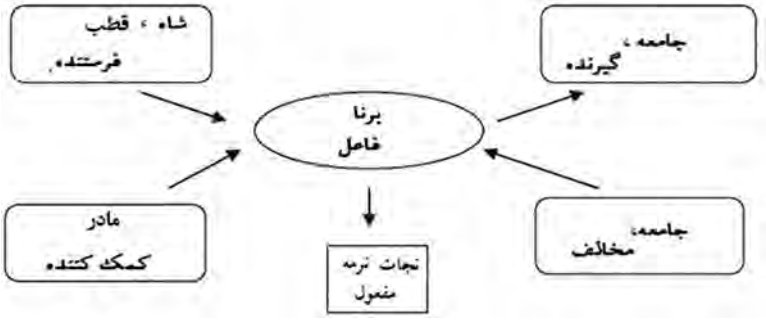
پیام خود، فاعل را در وضعیت انتخاب مرگ یا زندگی قرار داده، این بار با درخواست خود، مبنی بر به عهده گرفتن تدریس فرزندان پادشاه، موجبات تغییر تصمیم و حرکت به سمت کنش نهایی توسط برنا می‌گردد. جامعه در ساختار کنشگرهای روایی زائر نقشی دوگانه دارد. از یک‌سو می‌توان آن را گیرنده فرض نمود؛ چراکه به‌واسطهٔ کنش برنا و تحقق هدف او، جامعه از این مسئله سود می‌برد، و از سوی دیگر اجزاء آن نقش مخالف را در الگوی کنشگرهای *زائر* ایفا می‌کنند. تنها کمک‌کنندهٔ برنا در روند کنش‌های اثر، شخصیت مادر است؛ چراکه در چند بخش از روایت با کنش‌های خود مسبب تصمیم‌گیری‌های برنا می‌گردد. درنهایت نیز با واسطهٔ کنش خود (مادر) که منجر به جنون و وخامت حال برنا می‌شود، موجبات تصمیم‌گیری و کنش نهایی او در جهت نیل به هدفش (مُردن) و تبدیل‌شدن به مترسک را فراهم می‌آورد. واپسین کنش و مشارکتی که در نمایشنامه روی می‌دهد به صورت توضیح صحنه در این نمایشنامه چنین بیان شده است:

برنا در طول این جملات، رخت و کلاه و آن چه را دیگران بر او آویخته‌اند را از خود دور کرده و به زمین ریخته؛ با جامهٔ آغاز نمایش، در صندوق را گشوده و به درونش می‌رود، و در را می‌بندد. همه مبهوت و خیره به او مانده‌اند.... حالا جماعت-کم‌کم مویه‌کنان -گرد صندوق جمع شده ند.... به حرکتی تابوت را بلند می‌کنند، و مترسک را پیشاپیش چون درفشی؛ تا راه بیفتند (امجد، ۱۳۹۰: ۹۳-۹۴).

با توجه به کنش‌های روی داده با محوریت برنا می‌توان به نظام کنشی زیر بر اساس الگوی مشارکت دست یافت: (شکل ۳)

۲. تحلیل کنشگرهای روایی رمان *ناتور دشت* بر مبنای شخصیت هولدن: هولدن کالفید پسری شانزده‌ساله است که در مدرسهٔ شبانه‌روزی «پنسی» تحصیل می‌کند و حالا در آستانه کریسمس به علت ضعف تحصیلی (او چهار درس از پنج درسش را مردود شده و تنها در درس انگلیسی نمرهٔ قبولی آورده است) از دبیرستان اخراج شده و باید به خانه‌شان در نیویورک بازگردد. تمام داستان طی سه روزی که هولدن از مدرسه، برای رفتن به خانه، خارج می‌شود اتفاق می‌افتد. او قصد دارد تا چهارشنبه که نامهٔ مدیر در مورد اخراج او به دست والدینش می‌رسد و به‌نوعی آب‌ها کمی از آسیاب می‌افتد به خانه بازنگردد. به همین دلیل از زمانی که از مدرسه خارج می‌شود، دو روز را سرگردان و بدون مکان مشخصی سپری می‌کند. درنهایت او که هیچ انگیزه‌ای برای زندگی در شهر برای خود نمی‌بیند و از سویی دیگر پس‌انداز خود را نیز تمام کرده است، تصمیم به سفر به مکانی دور می‌گیرد که این تصمیم نیز با واکنش فیبی خواهر کوچک او مواجه می‌شود و درنتیجه هولدن از تصمیم خود منصرف شده و سعی می‌کند بار دیگر شانس خود را در زندگی بیازماید. (سلینجر، ۱۳۸۸)

با توجه به شخصیت‌محور بودن اثر و زاویهٔ دید کلی آن، شخصیت اصلی رمان *ناتور دشت*، هولدن کالفیلد، درحقیقت در مجموعه کنش‌های صورت گرفته در اثر نقش فاعل را ایفا می‌کند. در نگاه نخست به نظر می‌رسد بر مبنای ویژگی‌های توصیفی از شخصیت هولدن هیچ هدف معینی نتوان برای او متصور شد اما در دو پاره از داستان دو هدف در زندگی او مشخص می‌شود. در پارهٔ نخست رسیدن به جین کالافر، را می‌توان به مثابه هدف (شیء ارزشی) او قلمداد کرد و در نتیجه در این پاره استرادلیتر را می‌توان در حکم مخالف او دانست. در پارهٔ دوم که اتفاقات بیشتری برای



شکل ۳. الگوی مشارکت نمایشنامهٔ زائر (منبع: نویسندگان).

هولدن رخ می‌دهد، هدف او نیز تغییر می‌کند. به این معنی که مفعول اصلی تبدیل به رهایی جامعه می‌گردد. آن‌چنان‌که خود او در قالب گفت‌وگویی با فیبی خواهرش می‌گوید:

همه‌ش مجسم می‌کنم چن تا بچه کوچیک دارن تو یه دشت بزرگ بازی می‌کنن. هزار هزار بچه کوچیک؛ و هیشکی هم اونجا نیست، منظورم آدم بزرگه غیرمن. منم لبه پرتگاه خطرناک وایسادمم و باید هر کسی رو که می‌آد طرف پرتگاه بگیرم-یعنی اگه یکی داره می‌دوئه و نمی‌دونه داره کجا می‌ره من یه دفه پیدام می‌شه و می‌گیرمش. تمام روز کارم همینه. ناتور دشتم [۲۸] (سلینجر، ۱۶۸:۱۳۸۸).

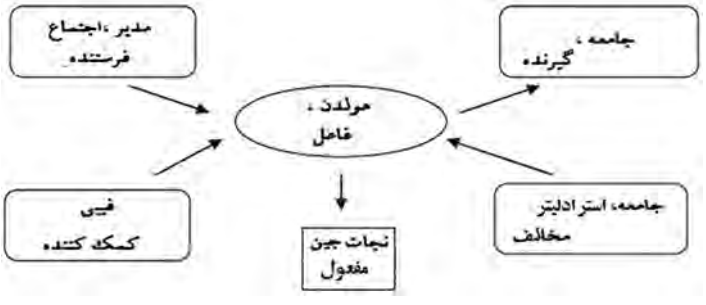
در محور انتقال (شکل ۴)، اگر از منظر تحریک‌کننده بودن کنشگر، به مشارکین *ناتور دشت* بنگریم، مدیر مدرسه را می‌توان در بازهٔ زمانی داستانی اثر، سه شبانه‌روز، به عنوان یک فرستنده در نظر گرفت؛ چراکه او با کنش خود مبنی بر اخراج هولدن از مدرسه موجب آغاز کنش او در جهت انجام کنش نهایی و رسیدن به هدفش می‌گردد. در کنار مدیر، آقای آنتونیلی، معلم گذشتهٔ هولدن را نیز می‌توان به عنوان فرستنده و محرک اصلی، در پارهٔ دوم روایت در نظر گرفت.

در محور قدرت، کنشگری که نقش مخالف را در سیر روایی *ناتور دشت* ایفا می‌کند، جامعه است؛ چراکه با توجه به تعداد شخصیت‌هایی که در طول سفرِ هولدن در زندگی او ظهور می‌کنند و با در نظر گرفتن ذهنیت و اندیشهٔ او، می‌توان تمامی آنها را تحت عنوان جامعه به عنوان مخالف اصلی در نظر گرفت. فیبی خواهر هولدن، به‌طور مشخص، نقش کمک‌کننده را در ساختار روایی رمان ایفا می‌کند. او که در یک‌سوم پایانی اثر وارد روایت می‌شود با کنش واپسین خود مسبب گرفتن تصمیم نهایی توسط هولدن می‌گردد.

مشخص کردن نقش گیرنده در *ناتور دشت* چندان ساده نیست. اما با توجه به آنچه در ارتباط با مفعول اصلی در رمان ارائه گردید، بر مبنای جملات خود هولدن، جامعه را می‌توان به مثابه ذی‌نفع دانست. چراکه اگر نجات و رهایی را مفعول اصلی کنش هولدن در نظر بگیریم که به واسطهٔ تبدیل‌شدن به *ناتور دشت* حاصل می‌گردد، جامعه‌ای که او نجات خواهد داد نیز تبدیل به گیرندهٔ اصلی در ساختار کنشگرهای روایی اثر می‌شود. واپسین کنش هولدن در این رمان نیز به شرح زیر است. وقتی فیبی از هولدن می‌خواهد که او را در سفرش (ترک خانواده) همراهی کند و با مخالفت شدید هولدن روبه‌رو می‌شود به‌شدت به گریه می‌افتد و:

گفتم «زود باش بیا» دوباره از پله‌ها رفتم بالا، طرف موزه. گفتم چمدونی رو که همراش آورده می‌سپرم به نگهبانی تا ساعت سه که از مدرسه تعطیل می‌شه بیاد دوباره بگیرتش. می‌دونستم نمیشه با چمدون بره مدرسه. گفتم زود باش. تکون بخور وای با من از پله‌ها نیومد بالا. باهام نمی‌اومد. من به هر حال چمدونه رو بردم سپردم به نگهبانی و برگشتم. هنوز همون جوری تو پیاده‌رو وایساده بود، ولی طرفش که رفتم پشتشو کرد بهم. خوب بلده به آدم پشت کنه. وقتی دلش بخواد قشنگ می‌تونه به آدم پشت کنه. گفتم «نظرم عوض شده. هیچ جا نمی‌رم. پس گریه نکن و ساکت شو» (سلینجر، ۲۰۱:۱۳۸۸)

۳. **تطبیق الگوهای کنشی *زائر* و *ناتور دشت*:** با مطالعهٔ کنشگرهای اصلی در دو اثر ادبی *زائر* و *ناتور دشت*، مشارکینی یافت می‌شوند که با تحلیل ویژگی‌های آنها می‌توان به کارکرد مشابه‌شان در ساختار روایی دو اثر مذکور دست یافت. ازجمله آنها می‌توان به تطابق کنش شخصیت پادشاه و قطب در *زائر* و دو شخصیت مدیر و آنتونیلی در *ناتور دشت* اشاره کرد که با توجه به بستر روایی و تاریخی هر روایت، کارکرد یکسانی به عنوان فرستنده در هر دو اثر



شکل ۴. الگوی مشارکت رمان ناتوردشت (منبع: نویسندگان).

دارند. به عنوان نمونه شخصیت قطب با بر هم زدن ذهنیت برنا نسبت به خود، به وسیلهٔ درخواستی که از او دارد، همان عملی را مرتکب می‌شود که آنتونیلی به عنوان معلم و دوست هولدن، به واسطهٔ کنش خود در رمان *ناتور دشت* مرتکب می‌شود[۲۶] . شخصیت مادر در *زائر* و شخصیت فیبی در *ناتور دشت* نیز به همین ترتیب کارکردی مشابه دارند. مادر به واسطهٔ یک کنش عاطفی در واپسین پاره، برنا را تحریک به رهایی و کنش واپسین می‌کند و فیبی نیز در *ناتور دشت*، به واسطهٔ شکلی دیگر از این نوع کنشِ احساسی، موجب کنش نهایی هولدن و انصراف او از ترکِ خانواده و ماندن در کنار آنها می‌شود. درنهایت بر اساس مطالب و شکل‌های ارائه‌شده به نظر می‌رسد که با تمرکز بر کارکرد عامل کنش در ساختار روایی هر دو اثر، بتوان هر دو روایت را به صورتی خطی به شکل زیر تجمیع و تصور کرد:

انسانی (جوان، فاعل)، **در جهت هدف خود** (از یکسو رهایی و آسایش و از سوی دیگر رسیدن به نرمه و جین گالافر؛ همه به عنوان مفعول) **در مقابل اجتماع خود** (هرچند یکی در ساختار روستایی است و دیگری در ساختار مدرن شهری؛ این جامعه هم نقش مخالف را بازی می‌کند و هم نقش گیرنده و ذی‌نفع) **قرار گرفته و آرزویی جز نجات و رهایی ندارد** (آرزوی مترسک یا نگهبان بودن) و **درنهایت نیز به هدف خود می‌رسد** (یکی با فنا و تبدیل‌شدن به مترسک، یکی با بازگشت به زندگی به واسطهٔ کنش یک دختربچه).

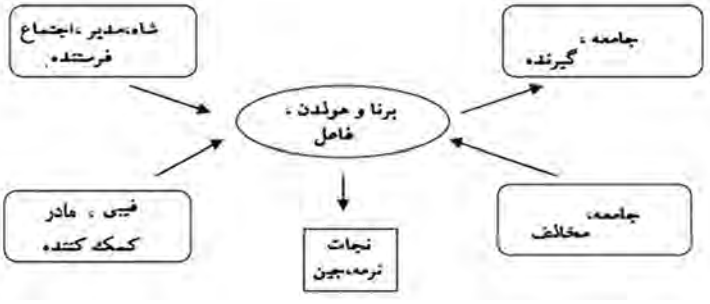
در فرجام بحث بر مبنای خط روایی تطبیقی، جدول تطبیقی (جدول ۲) کنش دو اثر به همراه دیاگرام (شکل ۵) مشارکت آنها ارائه می‌گردد.

جدول ۲. کنش تطبیقی (الگوی مشارکت) (منبع: نویسندگان)

نام مشارک	نقش وگروه مشارک	توضیحات
برنا هولدن	فاعل	کنشگر اصلی، که در ابتدای روایت در تنگنایی قرار می‌گیرند و چاره‌ای جز تصمیم نهایی ندارند
نجات مردم نرمه جین	مفعول	هر چند در هر دو اثر وجود یک عامل انسانی را به عنوان مفعول می‌توان در نظر گرفت اما مفعول اصلی آرامش و رهایی و در یک کلام نجات است.
اجتماع شاه، مدیر مدرسه	فرستنده	شاید اسامی متفاوت باشند، اما آنها هر دو فاعل را در تصمیم‌گیری در جهت هدفشان تحریک می‌کنند.
اجتماع	گیرنده	کنش ایده‌آل برای هر دو فاعل، به نوعی نتایج مشابهی برای جامعه هر دو به دنبال دارد.
فیبی، مادر	کمک‌کننده	کنش هر دو در تصمیم نهایی فاعلین مؤثر است.
اجتماع	مخالف	در هر دو شخصیت‌هایی به صورت جزئی نیز وجود دارند. (ناری در *زائر* و *استرادلیتر* در ناتور دشت)

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش گویای این واقعیت هستند که به‌رغم تفاوت‌های فرمی و موقعیت زمانی و مکانی پی‌رنگ نمایشنامهٔ *زائر* نوشتهٔ حمید امجد با رمان *ناتور دشت* از دیوید سلینجر که در نگاه اول جز در مواردی اندک نظیر زاویه دید، کمتر مؤلفه‌های مشابهی میان این دو اثر مشاهده می‌شود، با تکیه بر ساختار روایت و بر مبنای رویکردی پی‌رنگ‌محور بر مهم‌ترین مؤلفهٔ سازندهٔ آن یعنی کنش، بر پایه الگوی مشارکت گریماس و به تعبیر او با حرکت از عناصر روساختی عینی به ساختارهایی که در عمق متن واقع شده و دارای معنا هستند، می‌توان به پی‌رفت کنشیِ مشابهی بین دو اثر رسیده و در



شکل ۵. دیاگرام کنش تطبیقی بر اساس الگوی مشارکت (منبع: نویسندگان).

قالب گزاره‌ای آن را بیان کرد. درواقع این الگو ضمن واکاوی کنشگرهای اصلی متن (البته بر مبنای زاویه دیدی معین) قابلیت شناسایی و تمییز کنش‌های مختلف شخصیت‌ها در جهان روایت (میمتیک و یا دایجتیک) را دارا است. بدین‌رو در نمایشنامهٔ *زائر* از حمید امجد به‌رغم وجود شخصیت‌ها و مضامین قابل تأویل متعدد به‌راحتی می‌توان با استفاده از این الگو کنشگرهای اصلی و کلیدی در ساختار پی‌رنگ را شناسایی کرده و مورد تحلیل قرار داد که چگونه در نقش‌های مشخص پیشرفت پی‌رنگ را ممکن ساخته و آن را به فرجام می‌رسانند. در گام دیگر مطالعهٔ تطبیقی کنشگرهای روایی در نمایشنامهٔ *زائر* و رمان *ناتور دشت* نشان می‌دهد که با وجود تفاوت‌های متعددی که در اجزاء تشکیل‌دهنده پی‌رنگ هر دو اثر دیده می‌شود (از موقعیت اجتماعی، جغرافیایی و تاریخی گرفته تا گونه‌های متفاوت ادبی)؛ شیوهٔ به‌کارگیری کنشگرهای روایی واجد تشابهاتی میان دو متن ادبی مذکور است. بدین معنی که بر مبنای شش مؤلفه، مشارک، مدنظر گریماس در الگوی مشارکت، مشارکین موجود در الگوی اصلی به نحوی در پی‌رفت روایت تأثیرگذار هستند که می‌توان از تطبیق این دو الگو به یک پی‌رفت روایی مشترک دست یافت که ازجمله آنها شخصیت معلم در رمان *ناتور دشت* و همسانی کنش وی با شخصیت قُطب در نمایشنامهٔ *زائر* یا کارکرد جامعه به عنوان عامل یا کنشگر مخالف در هر دو اثر است. گزاره بنیادین مشترک مشارکت‌محور در هر دو اثر این است که: انسانی در جهت هدفش در مقابل اجتماع خود قرار گرفته و آرزویی جز نجات و رهایی ندارد و درنهایت نیز به هدف خود، از سر اختیار و نه اجبار، می‌رسد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Action: گذر هدفمند و اختیاری، نه جبری و ناگزیر، از یک موقعیت به موقعیت بعدی. فلذا، هر کنش همواره ساختاری سه تایی را به نمایش می‌گذارد که مؤلفه‌های مختلف آن عبارتند از: موقعیت موجود، تلاش برای تغییر این موقعیت، و موقعیت جدید. این الگوی سه بخشی یکی از مشخصه‌های تکرار شونده بیشتر تعاریف ساختارگرایانه از کنش است. (فیستر، ۱۳۸۷: ۲۶۳)

۲. نگاه کنید به مارتین، والاس(۱۳۸۹)، نظریه‌های روایت، محمد شهبا (مترجم)، هرمس، تهران، صفحه۶۴-۷۳

۳. در این راستا نگاه کنید به تودوروف، تزوتان(۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه، صفحه۸۶

۴. The actantial model: ابوالفضل حری در ترجمه‌های خود از، الگوی مشارکت، استفاده نموده که در این پژوهش به دلیل عدم ایجاد اغتشاش همین ترجمه استفاده می‌گردد.

۵. از دیدگاه او هر داستان از چندین پی رفت ساخته شده که هر پی رفت، به تنهایی، مجموعه چندین کنشگر است. در واقع گریماس با کنار گذاشتن کارکرد از مفهوم پی‌رفت بهره گرفت؛ سه پی‌رفت به‌مثابه سه قاعدهٔ دستوری: ۱)اجرایی: که به زمینه چینی وظایف، کارکردها، کنش‌ها و... مربوط می‌شود ۲)پیمانی و هدفمند: که راهنمایی وضعیت داستان را به سوی یک هدف پیگیری می‌کند، مانند اراده انجام عملی یا سرباز زدن از آن ۳)متمایزکننده: که در بر گیرنده دگرگونی‌ها و حرکت‌های موجود در داستان است (بارت، ۱۳۸۷: ۱۶)

۶. رولان بارت در تحلیل ساختاری روایت‌ها (۱۳۸۷)، روایت را دارای سه سطح توصیف می‌داند: ۱-سطح کارکردها: کارکردهای پراپ و برمون. ۲-سطح کنش‌ها: کنشگران گریماس. ۳-سطح روایت: تقریبا همان گفتمان از دیدگاه تودورف. (بارت، ۱۳۸۷: ۳۷)

7. Function

۸. Actant: در ترجمه‌های مختلف، معناهای مختلفی پذیرفته است. کنشگر، مشارک، نقش و عمل‌گر

9. Subject
10. Object
11. Sender
12. Receiver
13. Helper
14. Opponent
15. Desire
16. Junction
17. Conjunction
18. Disjunction
19. Transmission

۲۰. نگاه کنید به

Martin Brown, Ringham Felizitas,2000, Dictionary of semiotics, pp19.

۲۱. هرچند گاه مشخص کردن فاعل در روایت‌ها و پاره‌کنش‌ها از پرسپکتیوهای متفاوت چندان آسان نبوده و الگو تا اندازه‌ای پراکنده می‌نماید (نگاه کنید به Bal, 2007: 67-68)

22. Anthropomorphic

۲۳. نگاه کنید به:

Greimas, A.J. Semiotics and Language. An Analyctical Dictionary, Translator Larry Crist, et al. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

24. Actantial Syncretism
25. Observing Subjects

۲۶. نکتهٔ جالب پایگاه تعلیم و تربیتی هر دو شخصیت است که به نظر می‌رسد هر دو نویسنده چندان به این پایگاه اعتماد ندارند. در نتیجه دانش و علم و همین‌طور تفکر کاملاً ناامیدکننده و آلوده تصویر شده‌اند.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *ساختار و تأویل متن*، تهران، مرکز.

ارسطو (۱۳۸۶)، *بوطیقا*، هلن اولیایی نیا (مترجم)، اصفهان، تناتر فردا.

اسلین، مارتین (۱۳۹۰)، *دنیای درام*، محمد شهبا (مترجم)، تهران، هرمس.

امجد، حمید (۱۳۹۰)، *زائر*، تهران، نیلا.

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰)، *روایت در فرهنگ عامیانه رسانه و زندگی روزمره*، محمد لیراوی (مترجم)، تهران، سروش.

آستن، آلن و ساونا، جرج (۱۳۸۸)، *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*، داود زینلو (مترجم)، تهران، سوره مهر.

بارت، رولان (۱۳۸۷)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، توس.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.

تولان، مایکل، جی (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران، فارابی.

سجودی، فرزان و سجادی‌فرد، محبوبه (۱۳۹۱)، تأثیر *ترجمه بر بازی‌های کلامی با تکیه بر نمایشنامه‌های شکسپیر*، همایش ملی نقد ادبی (با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات).

سلینجر، جی، دی (۱۳۸۸)، *ناتور دشت*، ترجمهٔ محمد نجفی، تهران، نیلا.

فیستر، مانفرد (۱۳۸۷)، *نظریه و تحلیل درام*، مهدی نصرالله‌زاده (مترجم)، مینوی خرد، تهران.

کوری، گریگوری (۱۳۹۱)، *روایت‌ها و راوی‌ها*، محمد شهبا (مترجم)، مینوی خرد، تهران.

مارتین، والاس (۱۳۸۹)، *نظریه‌های روایت*، محمد شهبا (مترجم)، هرمس، تهران.

مدرسی، فاطمه؛ شفق، اسماعیل (۱۳۹۲)، *تحلیل حکایات تعلیمی تذکره الاولیا بر پایهٔ الگوی روایی گریماس*، پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی، دوره ۵، شماره۲۰، صفحات ۷۳-۱۰۱.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ مصباح، گیتا (۱۳۹۰)، *تحلیل ساختار روایت در نگاره مرگ ضحاک بر اساس الگوی کنشی گریماس*، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۴۵، صفحات ۲۳-۳۲.

نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، بررسی ساختار روایی داستان کودکان بر مبنای نظریهٔ گریماس، فصلنامهٔ کاوش‌نامه، سال چهاردهم، شماره ۲۶، صفحات ۱۴۷-۱۷۳.

Bal, Mieke, 2007, *NARRATIVE THEORY Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Volume I, Major Issues in Narrative Theory، Routledge، USA.

Greimas, A، J *Structural Semantic An Attempt at a method*, Translator, Daniele McDowel, et al، Lincoln and London: University of Nebraska Press,1983.

Greimas, A، J، and J Courts، *Semiotics and Language An Analyctical Dictionary*, Translator Larry Crist, et al، Bloomington: Indiana University Press, 1979،.

Herbert, Louis, T*ools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*, online eBook, published by Texto, 2006.

Martin Brown, Ringham Felizitas,2000, *Dictionary of semiotics*, British Library Cataloguing-in-Publication Data.

Jannidis Fotis, John Pier Wolf Schmid, Jörg Schönert، 2009، *Handbook of Narratology*, Library of Congress Cataloging-in-Publication DataT, berlin.

Phelan, James, J، Rabinowitz, Peter، 2005، *A companion to narrative theory*، Blackwell Publishing Ltd.

Rimmon-Kenan, Shlomith، 2005، *Narrative Fiction Contemporary Poetics*، 2nd edition، Taylor & Francis e-Library.

Fludernik, Monika، 2009، *An introduction to Narratology*، Translated from the German by Patricia Häusler-Greenfield and Monika Fludernik، Routledge، USA.

Kusyaeri, Muhammad، 2011، *Actantial and Functional Schemes Analysis On" The last Samurai" Film Based on Gerimas's Structural Theory*، University of Syarif hidayatullah Jakarta.