

ساختار رمان به هادس خوش آمدید براساس نظریه ژپ لیت و لت و گرماس

علی عباسی^۱، ملیحه رشیدی^{۲*}

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۲/۱۳، تاریخ پذیرش: ۹۶/۲/۲۷)

چکیده

از دیرباز، داستان، گستردگی و شکل‌گیری آن در ادبیات ملل گوناگون جایگاه و اهمیت ویژه‌ای داشته و همواره یکی از دغدغه‌های محققان ادبی، جمع‌آوری و طبقه‌بندی آن براساس معیارهای مختلف ادبی بوده است. این پژوهش به بررسی ساختار رمان *به هادس خوش آمدید*، نوشته بلقیس سلیمانی، بر مبنای نظریه روایی و ساختاری ژپ لیت و لت و گرماس پرداخته است. با قرار گرفتن درمقابل یک گفته، متن یا داستان می‌توان آن را از زوایای متفاوت همچون خیال‌پردازی‌های ناب، طرح بدیع داستان (پی‌رنگ)، شخصیت‌شناسی (الگوی کنشی)، زاویه دید متفاوت و... بررسی کرد و به این نتیجه رسید که نویسنده چگونه برای تولید معنا در داستانش از عناصر ساختاری مذکور سود برده است. در این پژوهش، پس از تعریف چهار عنصر ساختاری روایت و نشانه-معناشناسی،

۱. استاد زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرکز، تهران، ایران

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهیدبهشتی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

* Maliheh.Rashidi.sbu@gmail.com

به تحلیل این عناصر در ساختار داستان پرداخته و جایگاه آن‌ها در رمان نام‌برده با شاهدمثال بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: روایت، ژپ لینت ولت، گرماس، به هادس خوش آمدید، بلقیس سلیمانی.

۱. مقدمه

اهداف گوناگونی را می‌توان برای خوانش هر اثر ادبی در نظر گرفت. خوانش ممکن است برای نویسنده یا همان تولیدکننده اثر ادبی باشد، برای فرار از روزمرگی انجام شود یا به‌منظور پژوهشی با رویکرد تاریخی، روان‌کاوی، ادبی و... صورت گیرد. به‌کمک روش زبان‌شناسی می‌توان خوانش متن روایی را از هنگام تولیدش تا زمان دریافت و پذیرش آن توسط خواننده با تحلیل فنون و روش‌های به‌کاررفته بررسی کرد تا به این پرسش پاسخ داده شود که با توجه به این فنون و روش‌ها، چگونه معنا در رمان به هادس خوش آمدید تولید می‌شود.

روایت‌شناسی^۱ و نشانه-معناشناسی از روش زبان‌شناسی برای تحلیل متون یاری می‌گیرند. در این پژوهش برآنیم تا با به‌کارگیری این دو روش، به تحلیل گفتمان (کارکرد روایی) رمان به هادس خوش آمدید، اثر بلقیس سلیمانی، پردازیم.

نگارش متن ادبی به‌منظور ارتباط خواننده با نویسنده به‌کمک زبان صورت می‌گیرد؛ ازاین‌رو، می‌توان با تکیه بر یکی از رویکردهای علمی در حوزه تحلیل زبان‌شناختی عمل روایت، مانند رویکرد روایت‌شناسی، نشانه-معناشناسی و غیره، ویژگی‌های گفتمان متن روایی را کشف کرد.

در این مقاله، سعی شده است با الهام از مؤلفه‌های موقعیت‌های روایی در حوزه روایت‌شناسی و پی‌رنگ^۲، نحو روایی (الگوی کنشگران) و مربع معناشناسی در حوزه نشانه-معناشناسی به تحلیل ساختاری رمان مذکور پردازیم. از این چهار عنصر، موقعیت‌های روایی و پی‌رنگ بسیار اهمیت دارند؛ زیرا این دو رویکرد متفاوت را به یکدیگر پیوند می‌زنند. موقعیت‌های روایی اختلاف و فاصله بین سطوح روایی را نشان می‌دهند. این اختلاف سطوح باعث می‌شود بین راوی و کنشگران انفصال زمانی و

مکانی رخ دهد. این انفصال به نظریه‌پردازانی همچون ژرار ژنت و ژپ لیت ولت کمک می‌کند تا تعریف خود را از روایت بیان کنند. از سویی دیگر، زنجیره‌ای در سطح کنشگران رخ می‌دهد که به دنبال هم خواهند آمد که در این صورت، حالتی روایی را تشکیل می‌دهد. این شکل روایی به نظریه‌پردازانی مانند پراپ و گرماس کمک می‌کند تعریف دیگری از روایت به دست دهند که کامل‌کننده تعریف نخست است. براساس این دو تعریف که با یکدیگر مرتبط‌اند، در این مقاله، تحلیل زبان‌شناختی از عمل روایت در رمان مذکور با روش زبان‌شناسی انجام خواهد شد.

۲. موقعیت‌های متن روایی ادبی

هر داستانی معمولاً از یک زاویه دید خاص روایت می‌شود. راوی یکی از عناصر تشکیل‌دهنده دنیای داستان است. نویسنده مجرد (واقعی) دنیای روایت را می‌سازد؛ به همین علت، او زاویه دید راوی را مشخص می‌کند. بنابراین، پشت هر راوی، نویسنده و پشت هر نویسنده واقعی یک «نویسنده مشخص» پنهان شده است. ساختار دنیای روایت به‌گونه‌ای است که حضور نویسنده واقعی و نویسنده مشخص را در خود نمی‌پذیرد (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۲۲۳).

راوی از به‌کار بردن زاویه دیدهای متنوع در روایت داستان‌ها، زاویه ارتباطش را با مخاطب برمی‌گزیند؛ زیرا هر داستان گفت‌وگویی است بین نویسنده و مخاطب. ژپ لیت ولت معتقد است دنیای داستان بیشتر از سه موقعیت راوی، کنشگر و مخاطب ساخته می‌شود (همان‌جا):

۱. بررسی راوی و کنش روایت کردن؛

۲. تحلیل کنشگران گوناگون و گونه‌های کنشی؛

۳. بررسی مخاطب.

ژپ لیت ولت روایت را در پیوند با روایت و داستان در نظر می‌گیرد که در آن، رابطه میان کنش روایتی و کنشگران سنجیده می‌شود. ژپ لیت ولت با کمک نظریه ژرار ژنت، دو شکل روایی اصلی ارائه می‌دهد:

۱. روایت دنیای داستان همسان (راوی به‌عنوان کنشگر در دنیای داستان پدیدار

می‌شود: راوی \neq کنشگر)؛

۲. روایت دنیای داستان ناهمسان (شخصیت داستانی علاوه بر کنشگر بودن، وظیفه روایت کردن روایت را برعهده دارد: شخصیت - راوی = شخصیت - کنشگر) (لینت ولت، ۱۳۹۰: ۳۲).

بدین ترتیب، او برآن است تا روابط ممکن بین عناصر سه‌تایی یعنی داستان، روایت و روایتگری دیده شود: این روابط در دل چهار مقوله اساسی یعنی وجه، موقعیت روایی، سطح و زمان دیده می‌شود و هدف روایت‌شناسی مطالعه این مقوله‌ها و روابط بین آنهاست. درواقع، متن روایی به‌واسطه تعامل پویا بین وجوه مختلفی که همواره بر پنج محور استوارند، مشخص می‌شود. این وجوه عبارت‌اند از:

۱. نویسنده ملموس (واقعی): خالق اثر ادبی و فرستنده پیام به خواننده ملموس است. هر دو در دنیای واقعی زندگی می‌کنند و متعلق به دنیای اثر ادبی نیستند.

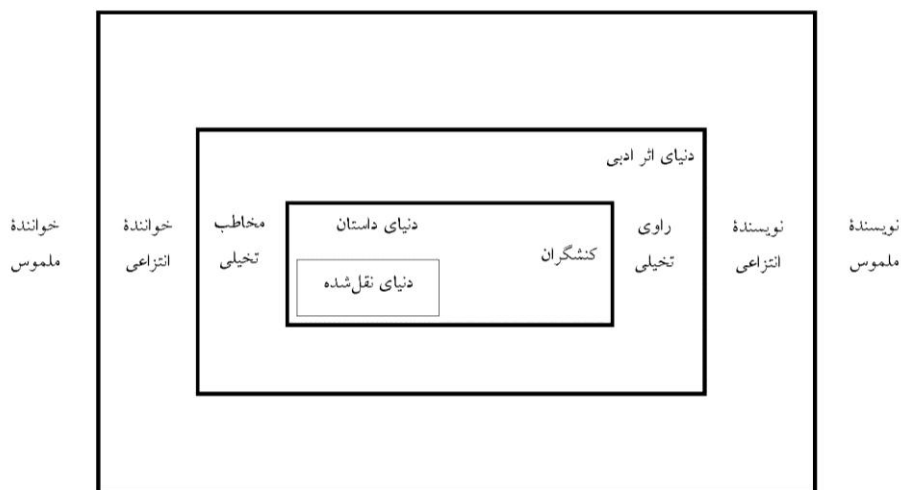
۲. نویسنده انتزاعی (ضمنی) و خواننده انتزاعی: با نگارش اثر ادبی، نویسنده ملموس، خود «من دوم» را در اثر منعکس می‌کند و خواننده انتزاعی را به‌وجود می‌آورد. نویسنده انتزاعی تولیدکننده دنیای ادبی است و او این دنیا را به خواننده انتزاعی منتقل می‌کند.

۳. راوی تخیلی و مخاطب تخیلی (روایت‌شنو): نویسنده انتزاعی راوی دنیای اثر ادبی نیست؛ بلکه او راوی را خلق می‌کند و راوی و مخاطب تخیلی به این دنیا تعلق دارند.

۴. کنشگران: در دنیای داستان قرار دارند، با یکدیگر در تعامل هستند و می‌توانند با شخصیت‌های داستانی گفت‌وگو کنند.

۵. دنیای نقل‌شده: راوی آن را خلق کرده و هریک از کنشگران ایدئولوژی خود را در آن بیان می‌کنند (همان، ۴ - ۲۶).

الگوی زیر وجوه متن روایی را معرفی می‌کند:



۳. نحو روایی (الگوی کنشگران)

شخصیت از جمله عناصر کلیدی ادبیات داستانی است. ادبیات داستانی بی حضور شخصیت مفهوم پیدا نمی‌کند. [...] در هر داستان، این شخصیت است که حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستان را به وجود می‌آورد. [...] ادبیات داستانی آفریده شخصیت انسانی است (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۱۱۱).

از ساختارگرایانی که پژوهش پراپ را در سطحی گسترده مینا قرار داد، آلژیرداس ژولین گرماس بود که با مطالعه معناشناسی و ساختارهای معنا توانست فرضیه «الگوی کنشی»^۳ را ارائه دهد. الگوی کنشی با هدف نمایاندن نقش شخصیت‌ها در روایت مطرح شد و مفهوم حوزه‌های پیونددهنده کنش و شخصیت به شناخت شخصیت کمک شایانی کرد. گرماس بر این باور بود که ساختارهای بنیادی زبان انسان به گونه‌ای گریزناپذیر بر ساختارهای بنیادی داستان پرتو می‌افکند و به آن شکل می‌دهد؛ بنابراین، ساختار داستان را در سطح انتزاعی، تصویری از ساختار بنیادی نحو (فاعل، مفعول و فعل) در نظر گرفت. او این ساختارهای بنیادی را در چهارچوب «الگوی کنشی» جای داد و کوشید به یاری الگوی بنیادی فراگیر روایی، به تحلیل روایت بپردازد و آن را در نظام نشانه- معناشناسی ساختارگرای ادبیات در ارتباط با انواع مختلف گفتمان محک بزند (علوی مقدم و پورشهرام، ۱۳۸۷: ۱۰۷-۱۳۰).

این نشانه‌شناس ساختارگرا دستوری برای روایت ارائه کرد که می‌تواند تمام ساختارهای روایی شناخته‌شده را توضیح دهد یا توصیف کند. به عقیده او، انسان هر پدیده‌ای را از طریق دو جنبه مخالف آن درک می‌کند: ۱. متضاد آن؛ ۲. نفی آن (مرگ \neq زندگی). این ساختار بنیادین تقابل‌های دوگانه به زبان و روایت بشر شکل می‌دهد. در روایت، این ساختار در قالب قاعده‌های عمده پی‌رنگ مانند کشمکش و گره‌گشایی، جدایی و وصال، و امثال آن حضور پیدا می‌کند. به‌باور گرماس، این قاعده‌های عمده پی‌رنگ در «نقش کنشی»^۴ اجرا می‌شوند. این شش «نقش کنشی» در قالب سه جفت متضاد، عناصر بنیادی هستند که سه الگوی پیشنهادی خود را «الگوی کنشی» می‌نامد. در الگوی «کنشگر»، شمار «کنشگران» به شش می‌رسد؛ اما روایت ممکن است تعدادی یا همه آن‌ها را داشته باشد:

۱. «فرستنده یا تحریک‌کننده»: او «کنشگر» را به‌دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد و دستور اجرای فرمان را می‌دهد. برای پیدا کردن این «کنشگر» می‌توان پرسید: چه کنشی سبب شد تا «کنشگر» در پی هدفش برود؟
۲. «گیرنده»: کسی است که از کنش «کنشگر» سود می‌برد.
۳. «کنشگر»: او عمل می‌کند و به‌سوی «شیء ارزشی» خود می‌رود.
۴. «شیء ارزشی»: هدف و موضوع «کنشگر» است.
۵. «کنشگر بازدارنده»: کسی است که مانع رسیدن «کنشگر» به «شیء ارزشی» می‌شود.
۶. «کنشگر یاری‌دهنده»: او «کنشگر» را یاری می‌دهد تا به «شیء ارزشی» برسد (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۱۱۳-۱۱۴).

گرماس بر این باور بود که باید از سطح گذشت و به لایه‌های عمیق‌تر متون وارد شد تا بتوان علاوه‌بر ساختارهای سطحی معنادار، ساختارهایی را که در ژرف‌ساخت متون واقع شده‌اند، پیدا کرد؛ زیرا این ساختارهای درونی و عمیق هم دارای دلالت معنایی هستند.

۳-۱. پی‌رنگ

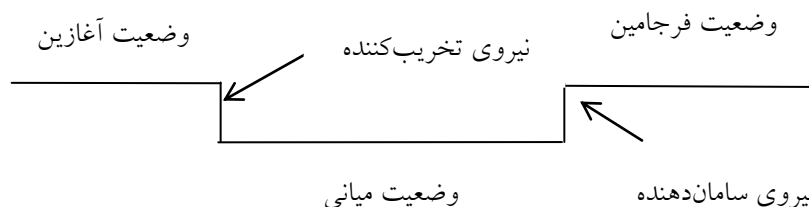
پی‌رنگ به معنای بنیاد نقش یا شالوده طرح و معنای دقیق برای اصطلاح plot است (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۶۱). هر داستانی برشی از زمان و مکان است. این برش وابسته به زمان

و مکان واقعی یا خیالی و مبهم است؛ بنابراین، داستان بازتابی از زندگی انسان، و برش‌هایی از زمان و مکان او را نشان می‌دهد.

پی‌رنگ داستان پیش از هرچیز، کرانه‌های آغاز و فرجام برشی زمانی است. زمان در داستان پایدار و دائمی نیست. واقعیت به علت وقوع پیاپی رخداد‌های کوچک و بزرگ، در جنبشی دائمی است. اما اصل زیباشناختی مانع از روایت کامل تمام رخدادها می‌شود و نویسنده موظف است رویدادهای مهم را میان کرانه آغاز و فرجام برگزیند. گزینش آغازی واقعی برای طرح‌ریزی ساختارهای هنری است (محمدی و عباسی، ۱۳۸۰: ۱۷۹).

ویژگی دیگر پی‌رنگ، گرایش آن به وحدت ساختاری است. هیچ‌یک از عناصر داستانی دیگر این ویژگی را ندارند. فرایندهای سه‌گانه در ادبیات داستانی یکی از ویژگی‌های دائمی پی‌رنگ است. هر داستان حاصل به هم ریختن یک تعادل است. اگر زمان خطی مورد نظر باشد، این فرایند به شکل زیر است:

فرایند پایدار آغازین - فرایند ناپایدار میانی - فرایند پایدار فرجامین
این سه وضعیت در پی‌رنگ، عناصر پایدار هستند؛ ولی دو نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده به دگرگونی وضعیت آغازین و فرجامین کمک می‌کنند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۱):

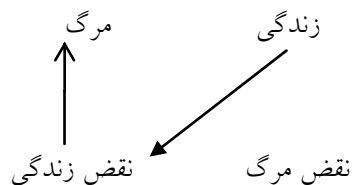


۲-۳. مربع معناشناسی

گرماس همچنین الگویی اساسی با عنوان ساختار ابتدایی معنا به دست می‌دهد که در سطوح زیرین متن قرار دارد و به پیدا کردن پی‌رنگ داستان کمک می‌کند. این الگو برپایه ساختار تقابل‌های دوتایی شکل می‌گیرد. او مربع معناشناسی را ترویج داد که بر ارتباطی مؤثر استوار است. در معناشناسی، دو واژه در معنای متضاد «مقوله» نامیده

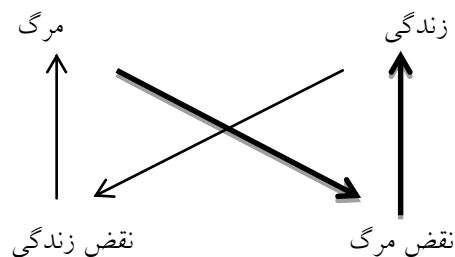
می‌شوند؛ مثلاً مقوله روشن \neq تاریک. بنابراین، نخستین گام در مربع معناشناسی، داشتن دو واژه متضاد است. دو واژه زمانی متضاد هستند که نفی یکی اثبات دیگری را در پی داشته باشد (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

مربع معناشناسی از چهار قطب تشکیل شده است: دو قطب بالایی تشکیل‌دهنده مقوله اصلی یعنی گروه متضادهاست. با منفی کردن هریک از این متضادها، دو قطب پایینی مربع شکل می‌گیرد که می‌توان آن را گروه نقض متضادها خواند؛ مثلاً برای مقوله «مرگ و زندگی» گروهی با عنوان «نقض مرگ و نقض زندگی» می‌توان در نظر گرفت.



اساس حرکت بر روی این مربع، تفکر «نه» است. تا به چیزی «نه» نگوییم، نمی‌توانیم به سمت متضاد آن حرکت کنیم. پس در این مربع نمی‌توان از متضادی به متضادی دیگر حرکت کرد؛ بلکه باید ابتدا آن متضاد را نقض کرد. برای عبور از زندگی به مرگ، باید نخست زندگی را نقض کرد؛ یعنی به آن «نه» گفت.

بدین ترتیب، لازمه مرگ نقض زندگی و لازمه نقض زندگی خود زندگی است و بالعکس حرکت از مرگ به سوی زندگی؛ مثلاً شخصی در لحظه اعدام (مرگ) اعتراف می‌کند (نقض مرگ) و به این وسیله زمینه را برای بخشودگی خود (زندگی) فراهم می‌کند (همان، ۱۲۹).



۴. خلاصه داستان به هادس خوش آمدید

رودابه دختر آخر لطفعلی خان شیخ‌خانی، یکی از خان‌های گوران کرمان، است. درحالی که همه امید داشتند بچه آخر پسر شود، از قضا بچه دختر به دنیا می‌آید. مادر به او حس کینه شدیدی پیدا می‌کند و رودابه در دامن پدر و ننه‌بیگم، یکی از مستخدمان، بزرگ می‌شود. بین پدر و دختر وابستگی زیادی به وجود می‌آید. رودابه در سراسر زندگی‌اش از ارزش‌های پدر پیروی می‌کند. او در بیست‌سالگی در رشته علوم سیاسی دانشگاه تهران پذیرفته می‌شود. دوران دانشجویی‌اش مصادف با ایام جنگ است. خانواده با نگرانی زیاد او را به تهران می‌فرستند. در پی جنگ و تهدید بمباران هوایی تهران، کوی دانشگاه ناامن می‌شود و رودابه به اصرار دایی‌برزو و احسان (نامزد غیررسمی‌اش) به خانه یوسف‌خان، دایی احسان، می‌رود.

یوسف‌خان با دیدن رودابه و شباهت بی‌بدیلش به زلیخا، عمه رودابه، به یاد عشق نافرجام دوران جوانی‌اش می‌افتد و برای انتقام‌جویی از شیخ‌خانی‌ها، به رودابه تجاوز می‌کند. رودابه پس از آن واقعه تلخ از تمام مردان فراری می‌شود و رابطه‌اش با احسان را قطع می‌کند. احسان برای نشان دادن اعتراضش به رودابه، راهی جبهه می‌شود و به شهادت می‌رسد. پس از شهادت احسان، رودابه برآن می‌شود از یوسف‌خان انتقام بگیرد؛ به همین دلیل، چندین بار به خانه‌اش می‌رود تا او را به قتل برساند؛ ولی هر بار از کشتن وی صرف‌نظر می‌کند تا اینکه یوسف‌خان از ایران خارج می‌شود. رودابه پس از رفتن یوسف‌خان و بیماری پدرش، تصمیم می‌گیرد به زندگی عادی‌اش بازگردد و با سیاوش شیخ‌خانی ازدواج کند. او به پزشک زنان مراجعه می‌کند تا وضعیتش را بهبود بخشد؛ اما پزشک با ناامیدی به او می‌گوید که وضعیتش تغییرناپذیر است. رودابه سرانجام در حالت اغماگونه‌ای، خود را از پل به پایین پرتاب می‌کند.

۴-۱. اسطوره هادس

هادس فرزند مهم‌ترین خدای تیتان‌ها، کرونوس^۵، و برادر زئوس است (همیلتون، ۱۳۸۳: ۲۹). پس از کرونوس، زئوس و برادرانش برای تقسیم دنیا بین خود قرعه کشیدند. زئوس به فرمان‌روایی مطلق بدل شد، دریا از آن پوزئیدن شد و دنیای زیرین یا زیرزمین

(دنیای تاریکی و تاتاروس) به هادس اختصاص یافت. هادس را پلوتو، خدای ثروت، خدای فلزات گران‌بهای نهان‌شده در دل زمین و پروردگار مرگ نیز می‌خوانند. Dis در زبان لاتین، یعنی ثروتمند. هادس شه‌ریار مردگان بود، نه فرمان‌روای مرگ. او به‌ندرت قلمرو تاریک خود را ترک می‌کرد و به اولمپ یا زمین می‌آمد و حتی برای آمدن به آن دو جا پافشاری نمی‌کرد؛ زیرا او به برادرانش حسد می‌ورزید. او خدایی سنگ‌دل و بی‌رحم، ولی عادل و منصف بود؛ به‌عبارتی، خدایی مهیب و هراس‌انگیز بود؛ ولی اهریمن‌صفت و پلید نبود (همان، ۳۵).

هادس دوست نداشت کسی که به دنیایش وارد می‌شود، بازگردد. او در پایان هر روز، مردگان تحت سلطنتش را سرشماری می‌کرد. نگهبانان هادس از زمین دیدن کرده، ستمکاران را مجازات می‌کردند. هادس به آن‌ها قدر و منزلت می‌داد. دقت و رسیدگی ایشان به کار و وظیفه‌شان مردم را به خودکشی تشویق می‌کرد (اوسیلین، ۱۳۸۰: ۴۱-۴۲). در رمان *به هادس خوش آمدید*، احسان نگهبان سرزمین تاریکی، هادس، است. او کسی است که در رؤیای رودابه خودش را نشان می‌دهد و در پایان داستان، او را به مرگ فرامی‌خواند و در نتیجه، رودابه گرفتار هادس می‌شود:

در منگی ناشی از قرص‌های اعصاب و روان، احسان را همچون نگهبانی دید که از سرزمینی ناپیدا محافظت می‌کند. احسان دور بود، آن‌قدر دور که رودابه ضرورتی برای دشمنی با او نمی‌دید. اما هنوز از او متنفر بود. احسان خصمی بود که باید گم‌وگور می‌شد. یا باید او را گم‌وگور می‌کرد. او ارزش مقابله نداشت. [...] فراموش کردن، تبعید به گذشته و خاک کردن. ترک و تبعید احسان چاه ویلی در روح رودابه ساخت که او را به سرگیجه و سقوط می‌کشاند. رودابه از پس هر سقوط، کسی را به درون خندق روحش می‌کشاند تا با دشمنی و مبارزه با او به لحظات اکنونش معنا بدهد (سلیمانی، ۱۳۸۸: ۴۹).

۵. موقعیت روایی داستان براساس الگوی ژپ لپنت ولت

۱-۵. انفصال (گسستگی) گفتمانی کنشی

در آغاز روایت، راوی به توصیف موقعیت رودابه می‌پردازد و تا پایان زندگی او را روایت می‌کند. در این رمان، «من» راوی به «نه-من» تبدیل می‌شود و «من» مجرد

بلقیس سلیمانی است که روایت را برعهده می‌گیرد. نویسنده سخنی از خود به میان نمی‌آورد و فقط به روایت داستان می‌پردازد و در میان داستان، گاهی به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد با یکدیگر گفت‌وگو کنند.

۲-۵. انفصال (گسستگی) گفتمانی زمانی و مکانی

گسستگی مکانی و زمانی بلقیس سلیمانی از «اینجا» (جایی که خودش هست و روایت می‌کند) به «نه- اینجا» (محل زندگی رودابه) و از «اکنون» (زمانی که خودش روایت را می‌نویسد) به «نه- اکنون» (زمانی که رودابه اتفاقات زندگی‌اش در حال رخ دادن است) تغییر می‌یابد و روایت داستان را آغاز می‌کند.

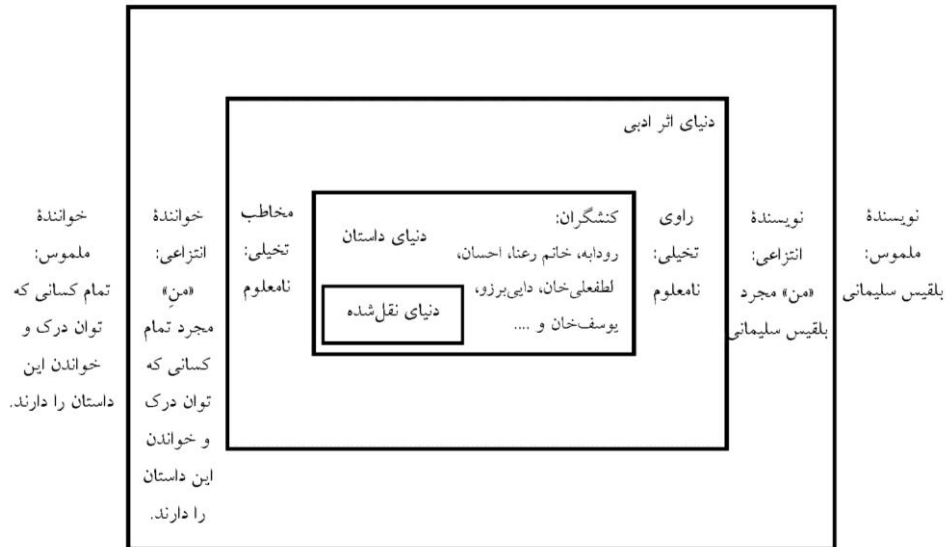
با توجه به آنچه درباره‌ی سه نوع گسستگی در رمان به هادس خوش آمدید گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که بنابر الگوی روایی ژپ لیت ولت، این رمان به کمک «دنیای داستان ناهمسان: راوی \neq کنشگر» روایت می‌شود. راوی، داستان را با جدایی از زمان و مکان روایت آغاز می‌کند. او از همه چیز باخبر است.

۳-۵. موقعیت‌های متن روایی ادبی داستان

لایه اول (دنیای واقعی): نویسنده ملموس: بلقیس سلیمانی است. خواننده ملموس: تمام کسانی که توانایی خواندن و درک این رمان را دارند. لایه دوم (اثر ادبی): نویسنده انتزاعی: «من» مجرد بلقیس سلیمانی است. خواننده انتزاعی: «من» انتزاعی تمام کسانی که این روایت را می‌خوانند. لایه سوم (دنیای داستان): راوی تخیلی: نامعلوم است؛ زیرا هیچ اثری از راوی یا نویسنده در متن دیده نمی‌شود. مخاطب تخیلی (روایت‌شنو): نامعلوم است.

لایه چهارم (دنیای روایت کنشگران): در این لایه، تمام شخصیت‌های داستانی با یکدیگر در تعامل‌اند و به گفت‌وگو می‌پردازند. رودابه، لطفعلی‌خان، خانم رعنا، دایی برزو، احسان، یوسف‌خان، ننه بیگم، منوچهرخان، راضیه، برادر تاجیک، امینه، فریبا، برادر رسولی، اسفندیارخان، خانم پروین، سیاوش، تهینه، فرانک و سیندخت.

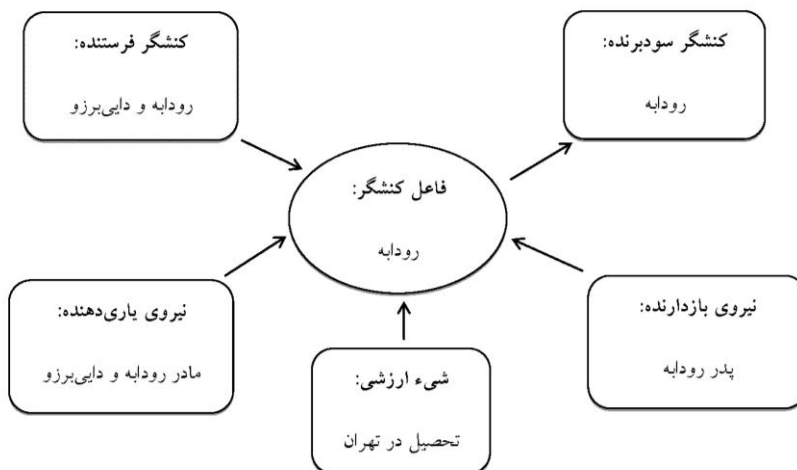
لایه آخر (دنیای نقل‌شده): راوی در سراسر رمان سخن می‌گوید و زندگی قهرمان داستان را روایت می‌کند. او خود به بیان ایدئولوژی‌های شخصیت‌های داستانی می‌پردازد و کسی را در روایت وارد نمی‌کند و مخاطبش خواننده انتزاعی است.



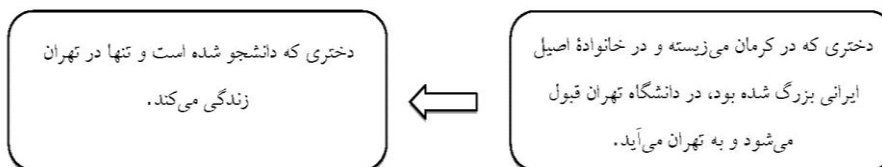
۶. نظام روایی (الگوی کنشی) داستان براساس الگوی گرماس

یکی از عناصری که در پیدایش داستان نقش بسزایی دارد، شخصیت‌های داستانی است که راوی به روایت کنش کنشگران می‌پردازد. بر این اساس، نظام روایی این رمان به شرح زیر خواهد بود:

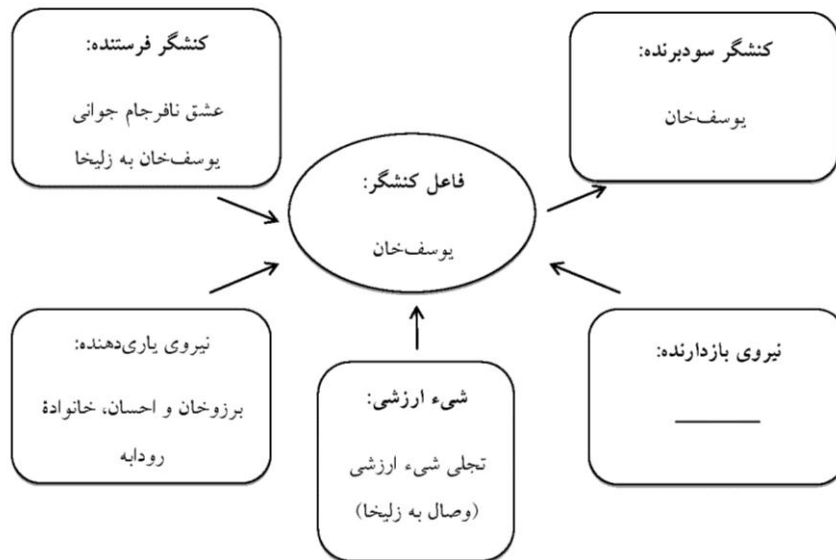
نظام روایی اول: فاعل کنشگر یعنی رودابه به‌طرف شیء ارزشی خود یعنی قبولی در دانشگاه تهران متمایل می‌شود. هنگامی که کنشگر فاعل به‌طرف شیء ارزشی خود روانه می‌شود، کنشگر یاری‌دهنده، دایی‌برزو، خانواده او را راضی می‌کند تا به رودابه اجازه دهند به تهران بیاید. بنابراین، دایی‌برزو به فاعل کنشگر کمک می‌کند تا او بتواند به شیء ارزشی‌اش دست یابد. با آمدن رودابه به تهران، کنشگر سودبرنده (رودابه) سودی نمی‌برد؛ زیرا هنگام جنگ تحمیلی و بمباران تهران و ناامنی در خوابگاه، مجبور می‌شود به خانه برادرزن دایی‌برزو، یوسف‌خان، برود.



زمانی که فاعل کنشگر یعنی رودابه به شیء ارزشی خود دست می‌یابد، تحولی در زندگی اش رخ می‌دهد:



نظام روایی دوم: رودابه به علت ناآرامی ناشی از حملات هوایی عراق در کوی دانشگاه، به خانه یوسف‌خان می‌رود. زیبایی و شباهت بی‌بدیل رودابه به عمه‌اش، زلیخا، یوسف‌خان را به یاد ایام گذشته می‌اندازد و خاطره عشق دوران جوانی اش را برای رودابه تعریف می‌کند. یوسف‌خان می‌گوید عاشق عمه رودابه، زلیخا، بوده است؛ ولی برادرهای زلیخا مانع ازدواج آن دو با یکدیگر می‌شوند. اینجاست که حس انتقام خفته در درون یوسف‌خان بیدار می‌شود و به رودابه تجاوز می‌کند.

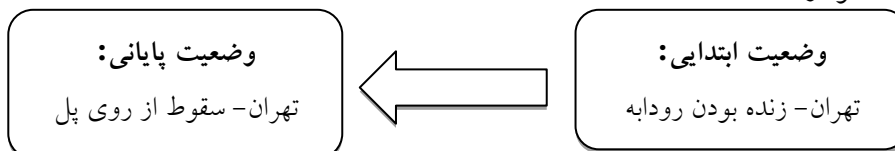


آیا زمانی که فاعل کنشگر به شیء ارزشی خود می‌رسد، تحولی در زندگی‌اش رخ می‌دهد؟ بله. یوسف‌خان تا پیش از تجاوز به رودابه، مملو از کینه از خاندان شیخ‌خانی بود؛ ولی پس از تجاوز، آتش کینه‌اش فرومی‌نشیند و می‌تواند به‌راحتی از ایران دل بکند و از کشور خارج شود.

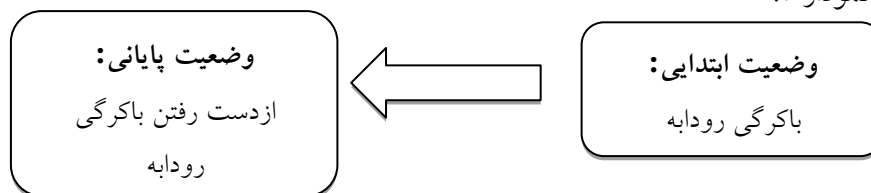
۷. پی‌رنگ (وضعیت‌های سه‌گانه) در داستان

رمان به هادس خوش آمدید را می‌توان روایت نامید. روایت گذر از وضعیت آغازین به وضعیت پایانی است؛ به شرطی که دست‌کم در این حرکت میان آن دو، دگرگونی صورت گرفته باشد. برای نمونه، در وضعیت آغازین داستان، رودابه در کرمان زندگی می‌کند و زنده است؛ اما در پایان روایت، این وضعیت دگرگون شده و رودابه در تهران خودکشی کرده و از روی پل سقوط کرده است. در وضعیت آغازین، رودابه دختری باکره بود؛ ولی با تجاوز یوسف‌خان، وی از این وضعیت خارج می‌شود:

نمودار ۱:



نمودار ۲:



روایت به هادس خوش آمدید با بیان وضعیت آغازین شروع می‌شود: «به هادس خوش آمدید». رودابه شانه راستش را از زیر قطرات آب چرک کنار کشید. در فلزی را پیش کرد. غیژ لوله‌های زنگ‌زده در سرش پیچید. دختری که گفته بود به هادس خوش آمدید، با تنه راهش را باز کرد» (سلیمانی، ۱۳۸۸: ۷).

دو عامل سبب شد رودابه به خانه یوسف‌خان برود: ناامنی در خوابگاه به علت بمباران هوایی جنگ ایران و عراق، و اصرار احسان و دایی برزو. این دو عامل نیروهای برهم‌زننده وضعیت آغازین هستند: «شایعه دهان‌به‌دهان، محله‌به‌محله، شهربه‌شهر، حتی کشوربه‌کشور چرخید. لطفعلی‌خان زنگ زد که: "هرطور هست بلیت تهیه کن بیا کرمان" [...] احسان چهاربار زنگ زد و اصرار پشت اصرار که: "امشب برو خونه دایی یوسف". برزوخان زنگ زد که: "نمون خوابگاه، برو خونه یوسف‌خان" (همان، ۹). روایت بالا کمابیش وضعیت آغازین روایت را نشان می‌دهد که نیرویی آن را بر هم می‌زند و نیروی تخریب‌کننده در حال شکل‌گیری است:

یوسف‌خان متعجب و خندان در را به رویش باز کرد و رودابه برای اولین بار به او دست داد. [...] مهندس برگشت، صورتش را نزدیک صورت رودابه برد و آهسته گفت: «ای ناقلا!» رودابه خودش را پس کشید. [...] «دختر لطفعلی‌خان می‌دونی خیلی شبیه عمه‌زلیخات هستی؟» رودابه ایستاد. به یکباره ایستاد. احساس کرد حرفی را که نباید، شنیده است. خیلی‌ها این را گفته بودند، اما فکر نمی‌کرد مهندس حالا و اینجا این حرف را بزند (همان، ۹-۱۴).

شبی که اون اتفاق افتاد مثل همیشه من از پشت دیوار عمارت شریف‌خان با زلیخا حرف می‌زدم، به نظرم حدود یک ساعت بعد از نیمه‌شب بود، مدتی بود شب‌ها من از این طرف و اون از اون طرف دیوار، با هم حرف می‌زدیم. اون شب حال بدی داشتم، [...] فقط حس کردم چند نفری دوره‌م کردند، هیچ صورتی ندیدم، هیچ صدایی نشنیدم، آخرین چیزی که شنیدم صدای «آخ» خودم بود و آخرین

چیزی که حس کردم دردی بود که اول توی سرم و بعد تو همه بدنم چرخید و چرخید و دنیارو با خودش چرخوند (همان، ۱۹).

راوی در صحنه بالا، با بازگشت به گذشته می‌کوشد تا آنچه را روایت نکرده است، بیان کند. او جریان خطی داستان را برای لحظه‌ای رها می‌کند. یوسف‌خان برای رودابه از عشق دیرینه‌اش سخن می‌گوید. از رویداد تلخی حرف می‌زند که باعث دگرگونی سرنوشت رودابه می‌شود و بدفرجامی‌ها را برای وی به‌دنبال می‌آورد و آنچه رودابه باید بداند، داستان «یوسف‌خان و عمه‌زلیخا» درباره نیروی تخریب‌کننده است.

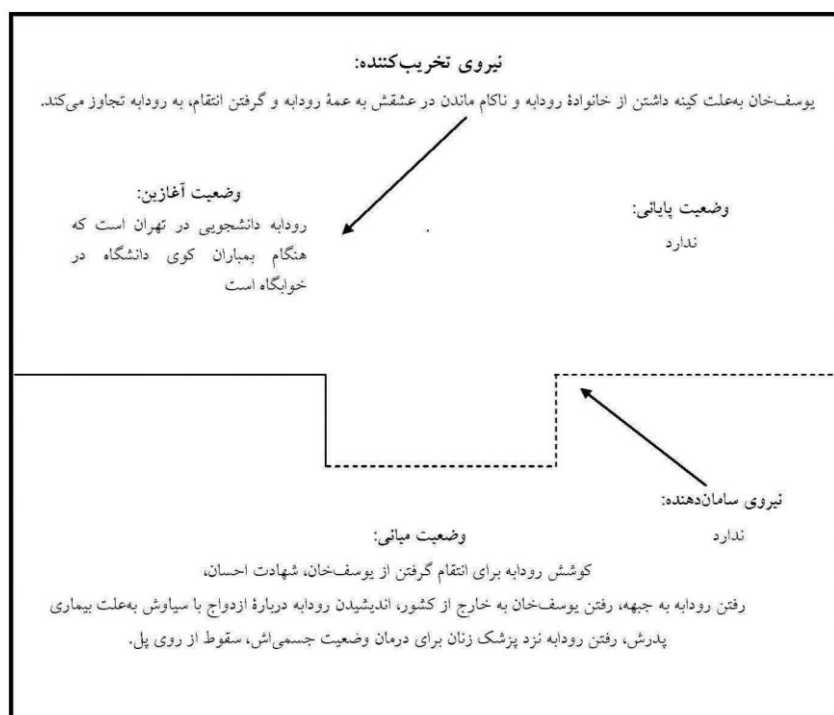
در این قسمت نیروی تخریب‌کننده کاملاً شکل گرفته است:

صدای غیژ کشیده شدن لاستیک‌ها را بر آسفالت شنید. در را باز کرد، کیفش را محکم در بغل گرفته بود، انگار آن کیف مرکز ثقل وجودش بود. برای لحظه‌ای دنیا تیره‌وتار شد، چیزی نفهمید، روی زمین افتاد، بلند شد، مهندس به کمکش آمد، رودابه چهره برافروخته او را یاد آورد و دست‌هایی که در جامه‌اش مثل مار لغزیده بودند و دهانی که از آن نام زلیخا با عشق و نفرت بیرون می‌آمد، نه یک بار که چندین بار. رودابه چنگ در آن انداخته بود. بعد از آن فقط دست مهندس را دیده بود که با گلدان بلور نیلوفر بر سرش کوبیده شده بود، [...] و همه‌چیز تمام شده بود (همان، ۲۱).

پس از شکل‌گیری نیروی تخریب‌کننده (تجاوز یوسف‌خان به رودابه)، وضعیت میانی روایت آغاز می‌شود: بازگشت رودابه از بیمارستان به خوابگاه، مرور خاطرات گذشته و زیستن با خاطرات خوش قبل از آمدنش به تهران و قبولی‌اش در دانشگاه تهران، بی‌پاسخ گذاشتن تلفن‌های پدرش و احسان پس از اتفاق شوم در منزل یوسف‌خان، پاسخ ندادن به تلفن‌های یوسف‌خان، تصمیم‌گیری برای قتل یوسف‌خان، تردید در قتل یوسف‌خان، بی‌اعتنایی به احسان، رفتن احسان به مناطق جنگی و به شهادت رسیدن او، لجبازی رودابه با خودش و رفتن به مناطق جنگی، پیشنهاد ازدواج با سیاوش شیخ‌خانی و تصمیم ازدواج با او به‌علت بیماری پدرش و هزینه‌های زیاد درمان که سیاوش آن را تقبل کرده بود، یادآوری اینکه دیگر او دختر نیست (و این مانع بزرگی بود برای دستیابی به هدفش)، ناامید کردن پزشک از ترمیم وضعیت بد رودابه و در پایان سقوط رودابه از روی پل.

روایت داستان دربردارنده نیروی سامان‌دهنده و وضعیت پایانی نیست؛ زیرا راوی در طی روایت، مسائلی را بیان می‌کند که توصیف روال طبیعی زندگی است، به مشکل

اصلی قهرمان داستان نمی‌پردازد، نیروی تخریب‌کننده را سامان نمی‌بخشد و در پایان داستان این مشکل حل نمی‌شود و زمانی که نیروی سامان‌دهنده نداشته باشیم، وضعیت پایانی نیز نخواهیم داشت. در نمودار زیر، خطوطی که نقطه‌چین هستند، در روایت وجود ندارند:

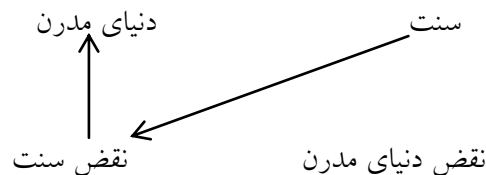


۸. مربع معنانشناسی داستان

برای پی‌رنگ این رمان می‌توان سه مربع معنایی در نظر گرفت:

۱. رودابه از جهان سنت (کرمان) به جهان مدرن (تهران) قدم می‌گذارد. او از خانواده‌ای فئودالی (شیخ‌خانی) است که عادت‌های سنتی بسیار پیچیده‌ای دارند و در حال فروپاشی‌اند. همچنین، رودابه دانشجوی رشته علوم سیاسی دانشگاه تهران است. او در رشته‌ای درس می‌خواند که در آن زمان جدید و درک آن برای جامعه زمانش

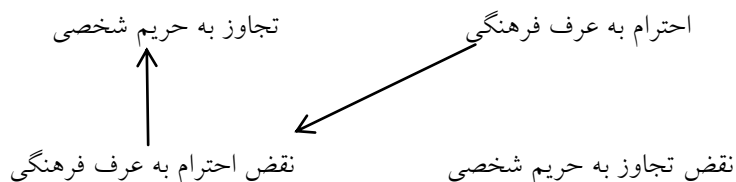
دشوار بوده است؛ در نتیجه می‌توان گفت وی به سنت «نه» می‌گوید و آن را نقض می‌کند. بنابراین، فرایندی از سنت به سوی دنیای مدرن داریم:



به همین ترتیب، می‌توان تمام حوادثی را که رودابه یکی پس از دیگری پشت سر می‌گذارد، به نقض سنت تشبیه کرد. برای اثبات این مربع، به نشانه‌های درون‌متنی اشاره می‌شود. در ابتدای روایت داستان، زمانی که رودابه در راه خانه یوسف‌خان است، کتاب *خداوندان اندیشه سیاسی* را به همراه دارد و در تاکسی (آشکارا) آن را مطالعه می‌کند: «کتاب *خداوندان اندیشه سیاسی* را برداشت. تا به نیاوران برسد غروب شده بود» (سلیمانی، ۱۳۸۰: ۹). خواندن چنین کتاب‌هایی در شهر او، گوران، با توجه به موقعیت سیاسی ایران (جریان‌های سیاسی پس از انقلاب و جنگ تحمیلی) ممنوع بوده است.

۲. دو مربع دیگری که می‌توان به‌عنوان بازنمود فرایند تحولی داستان رسم کرد، از مقوله احترام به عرف فرهنگی و تجاوز به حریم شخصی، و مرگ و زندگی نشئت می‌گیرد که این دو با هم پیوندی جدانشدنی دارند. روند داستان از تحولی حکایت دارد که قهرمان داستان (رودابه) را از زندگی به سوی مرگ سوق می‌دهد. نقض زندگی از همان زمانی آغاز می‌شود که رودابه برای حفظ جان‌ش از تجاوز خارجی ناشی از حملات جنگی و بمباران کوی دانشگاه، به منزل یوسف‌خان می‌رود. رودابه در حرکت آغازین خود به‌نوعی به مرگ «نه» می‌گوید؛ ولی همین حرکت آغاز جریانی است که رودابه را به سوی مرگ می‌کشاند. یوسف‌خان با تجاوز به رودابه، به عرف فرهنگی «نه» می‌گوید و با نقض آن، شرایط خودکشی رودابه را فراهم می‌کند. او می‌داند که عرف جامعه پذیرای وضعیت رودابه نیست و رودابه با این وضعیت نمی‌تواند به زندگی در خانواده‌ای سنتی ادامه دهد. مربع معنایی ۱-۲ فرایند حرکت یوسف‌خان را نشان می‌دهد:

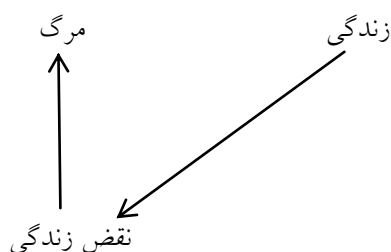
مربع معنایی ۲-۱



وقایع گوناگون دیگری که رودابه را به نقض زندگی می‌کشاند، ممکن نبودن ازدواجش با احسان است و اینکه او نمی‌تواند این مشکل بزرگ را با خانواده‌اش در میان بگذارد. بعد از شهادت احسان و بیماری سخت پدرش و امکان مداوای وی در خارج از کشور، تصمیم می‌گیرد برای معالجه پدر، با سیاوش ازدواج کند. او با رفتن نزد پزشک زنان برای معالجه می‌خواهد تغییر وضعیت بدهد؛ ولی پس از شنیدن پاسخ منفی پزشک به درمان او، به زندگی «نه» می‌گوید و از روی پل سقوط و خودکشی می‌کند.

تجاوز یوسف‌خان به رودابه را می‌توان به نقض سنت، عرف جامعه و زندگی تشبیه کرد؛ زیرا عمل او مانع ازدواج رودابه با احسان و سپس سیاوش و در نتیجه، باعث سقوط رودابه از روی پل می‌شود. مرگ رودابه را می‌توان به پیوند با سنت و عرف جامعه تعبیر کرد. او از جهان سنت بیرون می‌آید و در جهان مدرن قربانی می‌شود. مربع زیر نشان‌دهنده وضعیت پایانی رودابه است:

مربع معنایی ۲-۲



۹. نتیجه

در این پژوهش، پس از تحلیل و تبیین مفاهیم روایت‌شناسی و الگوی ساختاری و معناشناسانه گرماس و ژپ لنت ولت، به بررسی رمان *به هادس خوش آمدید* نوشته بلقیس سلیمانی پرداختیم. باکمک موقعیت‌های روایی، الگوی کنشی، پی‌رنگ و مربع معنایی توانستیم دو رویکرد روایی و نشانه-معناشناسی را به یکدیگر پیوند دهیم تا به این نتیجه برسیم که نویسنده در روایت داستانش، از چه عناصری برای تولید معنا سود جسته است.

رمان *به هادس خوش آمدید* بنابر الگوی کنشی و پی‌رنگ گرماس، متن روایی حداقل است و الگوی گرماس تاحدی بر آن مطابقت دارد. از سه جفت الگوی کنشی گرماس در این رمان، فاعل کنشگر و شیء ارزشی، نیروی فرستنده و سودبرنده، نیروی تحریک‌کننده، به‌جز نیروی بازدارنده در متن کاربرد دارد. در بحث پی‌رنگ داستان نیز به این نتیجه رسیدیم که راوی در ابتدای داستان پس از روایت تجربه تلخ تجاوز یوسف‌خان (نیروی تخریب‌کننده) به قهرمان داستان (رودابه)، به روایت زندگی روزمره رودابه می‌پردازد و تا پایان داستان هیچ رخدادی (نیروی سامان‌دهنده‌ای) جهت بازگرداندن تعادل از بین‌رفته صورت نمی‌گیرد تا آن را نظم ببخشد. در روایت این رمان نمی‌توان به الگوی ثابت (سه پاره ابتدایی، میانی و انتهایی) رسید؛ زیرا داستان در وضعیت میانی به‌پایان می‌رسد و نیروی سامان‌دهنده و وضعیت پایانی را ندارد. اما در روایت داستان، انسجام درونی بین عناصر روایت رعایت شده است و از نظر محتوایی، پی‌رنگ خوبی دارد.

این داستان را براساس الگوی مربع معناشناسی گرماس می‌توان بررسی کرد و خلاصه داستان را نوشت. همچنین بنابر کارکرد روایی ژپ لنت ولت، وقتی راوی در دنیای داستان ناهمسان، یکی از کنشگران داستانی نباشد، گونه روایی داستان، متن گراست. راوی در این رمان در همه‌جا حضور دارد، از همه‌چیز باخبر است، زندگی درونی کنشگران را ادراک و بازگو می‌کند و به تحلیل روانی کنشگران به‌صورت عینی و به‌دور از داوری می‌پردازد. از نظر زمان روایت، ساختار رمان زمان خطی ندارد و راوی

در خلال روایت با بازگشت به گذشته (زمان‌پرسی) به روایت قسمتی از زندگی قهرمان داستان می‌پردازد که خواننده از آن اطلاعی ندارد.

پی‌نوشت‌ها

1. narratology
2. plot
3. actional model
4. actant
5. Cronus

منابع

- اوسیلین، برنارد، دوروتی اوسیلین و ند هوپس (۱۳۸۰). *خدایان یونان*. ترجمه حسن اسماعیلی. قم: مجمع ذخائر اسلامی.
- احمدی، بابک (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.
- ریمون کنان، شلومیث (۱۳۸۷). *روایت داستانی: (بوطیقای معاصر)*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۸). *به هادس خوش آمدید*. تهران: نشر چشمه.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.
- علوی‌مقدم، مهیار و سوسن پورشهرام (۱۳۸۷). *کاربرد الگوی کنش‌گری در نقد شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی*. تهران: گوهر گویا.
- لینت ولت، ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید*. ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی فرهنگی.
- محمدی، محمدهادی و علی عباسی (۱۳۸۰). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: چیستا.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۰). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
- همیلتون، اویت (۱۳۸۳). *خدایان*. ترجمه عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر.

