

تحلیل روایی قصه سیندرلا اثر شارل پرو بر اساس نظام گفتمانی ابرشمایلی

آزاده سجادی‌نسب*^۱ مهوش قویمی^۲

(دریافت: ۱۳۹۸/۱/۱۲ پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۲۹)

چکیده

روایت «سیندرلا» بارها و بارها در تحقیقات متعدد بررسی شده؛ اما از دیدگاه کارکرد روایی بر اساس تعامل بین نظام‌های گفتمانی هوشمند و حسی - ادراکی و عاطفی کمتر بدان پرداخته شده است. این تحقیق با بهره‌گیری از رویکرد نشانه - معناشناسی روایی به بررسی تعامل نظام‌های گفتمانی در روایت «سیندرلا» اثر شارل پرو می‌پردازد و نشان می‌دهد فضای ارزشی این روایت بر اساس وضعیتی ساخته می‌شود که نه کاملاً کنشی تجویزی و شناخت‌محور است و نه کاملاً حسی - ادراکی و تنش‌محور؛ بلکه چالش ارزشی بر مبنای تعامل این نظام‌ها و چرخش بین شناخت و ادراک شکل می‌گیرد و در نهایت به تولید نظام هایپرایکونیک (ابرشمایلی) منجر می‌شود. هدف از این پژوهش مطالعه چگونگی تعامل نظام‌های گفتمانی کنش‌محور، تنش‌محور و شوش‌محور در قصه «سیندرلا» و تأثیر این تعامل در شکل‌گیری

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی (نویسنده مسئول).

*azadehsajjadi@gmail.com

۲. استاد زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی.

ارزش از دیدگاه نشانه - معناشناسی به منظور دستیابی به روند تولید معنا و تبیین نظام هایپرایکونیک به دلیل ورود عنصر کفش و جانشینی مقطعی آن به جای سیندرلاست.

واژه‌های کلیدی: «سیندرلا»، شارل پرو، تحلیل روایی، نظام شوشی - عاطفی، نظام هایپرایکونیک.

۱. مقدمه

در حوزه گفتمان ادبی، از دیدگاه نشانه - معناشناسی مهم‌ترین انواع گفتمان عبارت‌اند از: گفتمان کنشی، شوشی و تنشی. گونه اول را نظام گفتمانی هوشمند نیز می‌نامند که مبتنی بر عملکرد عوامل گفتمانی است و بر اصل کنشگر^۱، کنش^۲ و تصاحب ابژه ارزشی^۳ متمرکز است. گونه دوم نظام گفتمانی احساسی را شکل می‌دهد که مبتنی بر نوع و یا شیوه حضور عوامل گفتمانی است و بر اصل حضور^۴ و رابطه حسی - ادراکی^۵ و عاطفی شوشگر^۶ با دنیا، با خود و با دیگری بنا نهاده شده است. گونه سوم یعنی گفتمان تنشی^۷ بر اصل رابطه سیال و نیز طیفی بین دو جریان «گستره‌ای»^۸ (دنیای شناختی و بیرون از من) و «فشاره‌ای»^۹ (دنیای هیجانی - عاطفی و درونی) استوار است (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۴).

با وجود اینکه هر یک از نظام‌های گفتمانی^{۱۰} دارای سازوکار مربوط به خود است، در برخی موارد ارتباطی تنگاتنگ بین این نظام‌ها وجود دارد؛ طوری که هریک می‌تواند مبنای دیگری قرار بگیرد (همان، ۱۶۲). در این راستا، از آنجا که کنش خود مبتنی بر توانش^{۱۱} است و شوش نیز بر مبنای نوع حضور و رابطه عوامل با سایر عناصر پیرامونی است (نصیحت، ۱۳۹۱: ۴۰)، می‌توان گفت در مطالعه نشانه - معناشناختی متن، شناخت مسائل عاطفی و حسی - ادراکی موجود در آن نیز در کنار عوامل کنشی حائز اهمیت است.

در این مقاله، قصه «سیندرلا»^{۱۲} اثر شارل پرو^{۱۳} را که اواخر قرن هفدهم نوشته شده است و نخستین نسخه مکتوب این قصه عامیانه پریان در فرانسه موجود است، تحلیل و بررسی کرده‌ایم. با وجود اینکه قصه «سیندرلا» بارها موضوع بررسی و تحقیق بوده است، به بخشی از جزئیات آن، آن‌طور که باید توجه نشده و همچنان در خور مطالعه و تأمل است که از این میان می‌توان اهمیت و جایگاهی را که کفش در فرایند معناسازی

در روایت «سیندرلا» دارد برشمرد. فرضیه اصلی ما این است که در قصه «سیندرلا» علاوه بر مجموعه عوامل کنشی و شوشی که نظام‌های گفتمانی بر مبنای آن‌ها استوارند، عامل اصلی تغییر مبتنی بر کارکردی استعاره‌ای^{۱۴} است که نظام روایی را از وضعیت هوشمند به وضعیت تخیل سوق می‌دهد و خود این تخیل در آیکونی ریشه دارد که از خود عبور می‌کند و به بیش‌آیکون تبدیل می‌شود.

در این مقاله، با استفاده از رویکرد نشانه - معناشناسی روایی به تحلیل داستان «سیندرلا» اثر شارل پرو خواهیم پرداخت تا به این پرسش مهم پاسخ دهیم که چگونه کنش در مسیر حرکت خود با مواجه شدن با عنصری هایپرآیکونیک^{۱۵} نظام گفتمانی کنشی را به نظام شوشی تغییر می‌دهد و سبب می‌شود تا معنا و ارزش به فضایی تخیلی وابسته باشند.

۲. پیشینه تحقیق

نخستین کارهای مربوط به تعبیر معناشناسانه داستان به ولادیمیر پراپ^{۱۶} و یافته‌هایش در باب تحلیل ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه یا فولکلور روسی برمی‌گردد. او در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (۱۹۲۸) با تحلیل این قصه‌ها به مفهومی کلیدی به نام کارکرد^{۱۷} رسید (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳) و بر این باور بود که ۳۱ کارکرد هدایت‌کننده قوانین و نظم، عمل روایت است (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۷). کلود برمون^{۱۸} در کتابش به نام منطق قصه (۱۹۷۳) بر اهمیت شخصیت‌های روایت و در نتیجه نقش آن‌ها تأکید داشت و معتقد بود که «چیدمان نقش‌ها» تعیین‌کننده سرنوشت روایت هستند (عباسی، ۱۳۹۵: ۳۹). آلزیرداس ژولین گرمس^{۱۹}، معناشناس فرانسوی، که در تلاش برای ارائه الگویی منسجم به منظور مطالعه روایت بود، ساختار روایی خود را که متشکل از سه مرحله اصلی یا سه آزمون «آماده‌سازی، سرنوشت‌ساز، سرافرازی»^{۲۰} است مطرح کرد (Greimas & Courtes, 1993: 131). او بر این باور بود که باید به بررسی سیر تولید متن تا انتقال و دریافت معنا پرداخت (عباسی، ۱۳۹۶: ۲۵۹). الگوی کنش گرمس بعدتر به صورت دو الگوی روایی کارکردی بازتعریف شد: ۱. قرارداد، توانش، کنش، ارزیابی^{۲۱}، ۲. القا یا پیمان، کنش، ارزیابی^{۲۲} (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۸). به عقیده ژاک فونتنی^{۲۳}، نظریه پرداز نوین فرانسوی، اگر جفت کنشگر / کنش پذیر

اولویت داشته باشد پلان کنش (توانش، کنش، و ارزیابی) مطرح می‌شود و اگر اولویت به واکنش بین کنشگرها داده شود، ارزیابی تشویقی / تنبیهی دارای اهمیت خواهد بود (Fontanille & Zilberberg, 1998: 112).

در ایران، از میان آثار پژوهشگران حوزه معناشناسی می‌توان به کتاب‌های مبانی معناشناسی نوین (۱۳۸۱) و تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان (۱۳۸۸) نوشته حمیدرضا شعیری، معنا به مثابه تجربه زیسته (۱۳۹۳) و ابعاد گم‌شده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک (۱۳۹۶) به قلم بابک معین، و نیز به روایت‌شناسی کاربردی - تحلیل زبان‌شناختی روایت (۱۳۹۳) و نشانه - معناشناسی روایی مکتب پاریس (۱۳۹۵) نوشته علی عباسی اشاره کرد.

قصه سیندرلا در اصل داستانی فولکلور و شفاهی است که شارل پرو در سال ۱۶۹۷ برای نخستین بار نسخه مکتوب آن را در فرانسه در کتابی با عنوان قصه‌های مادرم/آوا^{۲۴} عرضه کرده است. از جمله مطالعاتی که این داستان را از جنبه روایت‌شناسی و تحلیل متن بررسی کرده است می‌توان به این موارد اشاره کرد: پیر ماراندا^{۲۵} در کتاب نشانه‌شناسی روایی و متنی (۱۹۷۳)، که در آن فرضیه‌ای برای تحلیل گفتمان فولکلور ارائه می‌دهد و در بخشی با عنوان «سیندرلا: تئوری گراف‌ها و مجموعه‌ها» تلاش می‌کند تا به تعریف ساختار ابتدایی قصه سیندرلا بپردازد (Malarte, 1989: 47). ژوزف کورتز^{۲۶} در قسمت «خوانشی نشانه‌شناختی از سیندرلا» از کتاب مقدمه‌ای بر نشانه‌شناسی روایی و گفتمانی (۱۹۷۶) به مسائل مربوط به روش‌شناسی و کاربرد قصه سیندرلا پرداخته است (ibid, 21). گرمس و کورتز در بخشی با عنوان «سیندرلا به مجلس رقص می‌رود... نقش‌ها و فیگورها در ادبیات شفاهی فرانسه» از کتاب سیستم نشانه‌ها (۱۹۷۸)، که در آن نسخه‌های فرانسوی قصه عامیانه را با چشم‌اندازی نشانه‌شناختی بررسی کرده‌اند، دو عنصر مکمل را در قصه «سیندرلا» تحلیل کرده‌اند؛ به این صورت که آن را قصه‌ای کوتاه در نظر گرفته‌اند که هم دارای عنصری گرامری مناسب نشان دادن نقش‌های کنشی است و هم عنصری نشانه‌شناختی دارد که می‌تواند از طریق تعدادی نقش تماتیک درک شود (Malarte, 1989: 35). معین در مقاله «معناشناسی روایت» (۱۳۸۲) در توضیح روش معناشناسی و در پی آن بررسی طرح

روایت و برنامه‌های روایتی پایه به تفصیل درباره قصه «سیندرلا» و عناصر روایی آن بحث و مطالعه کرده است. عباسی در کتاب *نشانه - معناشناسی روایی مکتب پاریس* (۱۳۹۵) در بخش «تحلیل نحو روایی و چگونگی متقاعدسازی در خاکسترنشین (سیندرلا): برنامه و پایه ابزاری» نیز نحو روایی این قصه را تحلیل کرده است. شعیری نیز در آثار خود از جمله کتاب‌های *مبانی معناشناسی نوین* (۱۳۸۱) و *نشانه - معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری* (۱۳۸۷) بارها با تحلیل روایی موردی این اثر به توضیح روش شناختی و مفاهیم نظری حوزه نشانه - معناشناسی پرداخته است.

۳. چارچوب نظری

۳-۱. نظام گفتمانی کنشی

نظام گفتمانی هوشمند نظامی مبتنی بر شناخت است (خراسانی، ۱۳۸۹: ۵۵) و سه نوع کنشی، القایی^{۲۷} و مرام‌مدار^{۲۸} را شامل می‌شود. نظام گفتمانی هوشمند یا کنش‌محور بر رابطه بین کنشگر و برنامه‌های از پیش تعیین شده استوار است (عباسی، ۱۳۹۶: ۲۶۵). آنچه کنشگران داستان را به حرکت وامی‌دارد، تصاحب ابژه ارزشی است که یا از طریق فرایند تجویزی و یا القایی تحقق می‌یابد؛ به این معنا که احساسات و عواطف و امیال شخصی مبنای کنش نیستند (شعیری، ۱۳۸۱: ۹۶). در واقع، در این نظام هر کنشگری دارای نقشی است و بر اساس آن تا پایان فرایند روایی عمل می‌کند. کنش‌ها یا بر اساس برنامه و یا بر اساس تعامل^{۲۹} تنظیم می‌شوند. هنگامی که ارتباط بین کنش‌گزار و کنشگر از بالا به پایین و نیز برنامه‌مدار است، نظام گفتمان کنشی است (عباسی، ۱۳۹۶: ۲۶۷)؛ اما هنگامی که شاهد نوعی تعامل میان کنش‌گزار و کنشگر هستیم و این تعامل سبب شکل‌گیری کنش می‌شود گفتمان از نوع القایی است (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۸). در این نوع از گفتمان، یکی از طرفین کنش با تأثیر گذاشتن بر طرف دیگر، باعث تغییر در توانش او می‌شود و او را به سمت انجام کنشی که مدنظرش است، هدایت می‌کند. در واقع، در این نظام گفتمانی، القا و باور مبنای کنش هستند (عباسی، ۱۳۹۶: ۲۶۷). در عین حال، وقتی با باوری بنیادی مواجه هستیم که در وجود کنشگر ریشه دوانده است و کنشگر بر اساس اصول اخلاقی، خود را به تحقق کنش ملزم می‌داند، گفتمان از نوع مرام‌مدار است (شعیری،

۱۳۸۶: ۱۱۳). این موضوع نشان می‌دهد که نظام اخلاقی می‌تواند در نظام کنشی لغزش ایجاد کند و مسیر آن را از کنش صرف به سوی روابط مرامی تغییر دهد. در الگوی عوامل گفتمانی هوشمند با کنش‌گزار، کنش‌پذیر، کنشگر، مفعول ارزشی، کنش‌یار و ضدکنشگر روبه‌رو هستیم (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

۲-۲. نظام گفتمانی شوشی

نظام گفتمانی احساسی که مبنای آن شوش و نوع حضور است، سه گونه تنشی - عاطفی^{۳۰}، حسی - ادراکی و زیبایی‌شناختی^{۳۱} را دربردارد (همو، ۱۳۹۶: ۲۶۷). در نظام گفتمانی احساسی مبتنی بر شوش، تغییری که در احساسات شوشگر رخ می‌دهد مبنای کنش است (خراسانی، ۱۳۸۹: ۶۲). این نوع نظام تابع منطق و برنامه نیست؛ بلکه جریانات حسی و تغییر معنایی که شوشگر در برخورد با یک موضوع یا یک ارزش تجربه می‌کند غالب است (عباسی، ۱۳۹۶: ۲۶۸). به عبارت دیگر، در این نظام رابطه شوشگران با دنیا و چیزها نه بر اساس تصاحب و تملک بر ابژه‌های ارزشی، بلکه به‌منزله رابطه‌ای مبتنی بر احساس و ادراک متقابل، هم‌حضور^{۳۲} و هم‌آمیختگی^{۳۳} تعریف می‌شود (شعیری، ۱۳۸۵: «ه»). هنگامی که شوشگر تحت واکنش‌هایی قرار می‌گیرد و در گفتمان نه‌تنها کنشی صورت نمی‌گیرد، بلکه به نوعی در تقابل با منطق روایی است، گفتمان شوشی است (خراسانی، ۱۳۹۴: ۳۶-۳۷). وقتی شاهد تعاملی میان دو طرف گفتمان هستیم به‌طوری که یا این تعامل یا هم‌ارتباطی حسی و حضوری سبب احساس در طرف دیگر می‌شود و این احساس به واکنش یا حرکت کنشگر می‌انجامد، گفتمان از نوع حسی - ادراکی است (عباسی، ۱۳۹۶: ۲۶۸). اما وقتی که بروز معنا جنبه پدیداری دارد و به عبارتی تغییر و معنا زاینده هم‌زیستی پدیداری «من» با دنیای پیرامون «من» است، با گفتمان زیبایی‌شناختی سروکار داریم (شعیری، ۱۳۸۶: ۱۱۳). در الگوی عوامل گفتمانی احساسی می‌توان از شوش‌گزار، شوش‌پذیر، شوشگر، مفعول ارزشی، شوش‌یار و ضدشوشگر نام برد (نصیحت، ۱۳۹۲: ۹۴).

۳-۳. نظام گفتمانی تنشی

در نظام گفتمانی با ویژگی تنشی، تنش - که میزانی از انرژی و قدرت با دو ویژگی فشاره‌ای و گستره‌ای است - محور اصلی فرایند روایی را تشکیل می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۲: ۶۰). از این رو، یا با کنشی روبه‌رو هستیم که کاملاً متکی به تنش است و یا به دلیل اینکه تنش مرکز فرایند است و جریان روایی به‌طور کامل تحت نظارت آن است، دیگر کنش اهمیت چندانی ندارد (شعیری، ۱۳۹۵: «ج»). در این نظام، ابژه ارزشی در کنشگر درونی می‌شود و بنابراین دارای شرایط ابژه در فرایند کنشی نیست. به‌علاوه، نقش‌ها دارای این قابلیت هستند که بر اساس کمیت و کیفیت‌های متفاوتی ظاهر شوند؛ به این صورت که یا حضور سوژه تحت تأثیر جریان تنشی کاملاً مکانیکی می‌شود و یا اینکه به‌کمک نوع و میزان انرژی‌ای که دارد خود به جریانی خلاق و پویا تبدیل می‌شود (همان، ۳۷). در این نوع روایت، زمان به زمان رخدادی و دفعی تبدیل می‌شود؛ در حالی که در روایت کنش‌محور بیشتر با زمان کمیت‌گرا و ابژکتیو، و در روایت شوش‌محور با زمان سوپژکتیو مواجه هستیم.

۳-۴. نظام گفتمانی اتیک

هنگامی که یکی از طرفین گفتمان، بر اساس باوری بنیادی که در وجودش ریشه دوانده است، یا به بیان دیگر بر اساس اخلاقی فردی و یا فرهنگی - اجتماعی خود را به انجام عملی موظف می‌داند گفتمان وارد حوزه اتیک می‌شود (شعیری، ۱۳۸۶: ۵۶). اتیک که باید آن را متمایز از اخلاق دانست - زیرا «اخلاق حوزه بایدهاست؛ در حالی که اتیک حوزه خواستن‌هاست» (شعیری، ۱۳۹۳: ۵۵) - خود تولیدکننده اخلاق و متضمن آن است و در نظام ارزشی حاصل از گفتمان، نقش بسزایی دارد (شفیعی، ۱۳۹۵: ۱۰۱).

اتیک، دیدگاهی است که کنشگر بر اساس ارزیابی موقعیت و کنش انتخاب می‌نماید و با تکیه بر همین انتخاب وارد عمل می‌شود؛ در حالی که اخلاق مربوط به حوزه بایدهاست و از بیرون یا از بالا بر اساس نوعی جبر، بر کنشگر تحمیل می‌گردد (ریکور، ۱۹۹۰: ۲۰۱).

درواقع، نباید معنای اتیک را با معنای کنش یکی دانست. درواقع، اتیک اخلاق مرامی است که از کنش فراتر می‌رود و آنچه را نشانه می‌رود نوعی ارزش ویژه است. بنابراین، هدف اتیک تحقق کنش نیست؛ بلکه عبور از کنش جهت وصال با امری

انسانی و ارزش‌محور است. سه نکته اصلی در تحقق اتیک نقش ایفا می‌کند: الف) دیگری، ب) ارزشی که برای دیگری است، و ج) از خودگذشتگی (شعیری، ۱۳۹۱: ۴۵). به عقیده ژاک فونتنی، «هر مسئله ارزشی، به محض اینکه به توصیف و پاسداری از ارزشی به خاطر دیگری و در رابطه با او منجر شود، مسئله‌ای اتیک است» (Fontanille, 2008: 237).

۳-۵. نظام گفتمانی آیکنیک و هایپرایکنیک

از آنجایی که در این تحقیق نظام گفتمانی شوشی در ارتباط با نظام آیکنیک و هایپرایکنیک معنادار می‌شود، نیاز است تا به موضوع ارتباط بین گفتمان شوشی و نظام آیکنیک بپردازیم.

چارلز سندرز پرس^{۳۴} از نشانه‌شناسانی است که در یکی از تقسیم‌بندی‌های نشانه‌ای خود بحث آیکن را مطرح کرده است. از دیدگاه این دانشمند، آیکن زمانی شکل می‌گیرد که با بیشترین میزان شباهت بین یک نشانه و موضوع یا ابژه آن مواجه شویم (Peirce, 1931-1935: 531). با این حال، همواره امکان اینکه آیکن از ظرف خود عبور کند و به سوی استعاره یا تخیل گام بردارد، وجود دارد. به این معنی که آیکن قدرت عبور از خود و تبدیل به بیش‌آیکنی را داراست (شعیری، ۱۳۸۷: ۲۱۳). بنابراین، یک آیکن در شرایط شوشی امکان ایجاد حضوری جدید برای کنشگران را دارد. برای مثال، عکس شناسنامه‌ای که بیشترین شباهت با صاحب عکس را دارد یک آیکن است که اگر همین عکس تبدیل به پرتره‌ای شود که نقاشی شود و زاویه دید خاصی بر آن اعمال گردد، دیگر کارکرد آیکنیک^{۳۵} نخواهد داشت و فضایی حسی - عاطفی را ایجاد می‌کند که نتیجه آن شکل‌گیری گفتمانی شوشی است؛ زیرا پرتره نقاشی‌شده جنبه کاربردی خود را از دست می‌دهد و با ایجاد رابطه خاص بین مخاطب و تصویر، ما را وارد جهان تخیلی می‌کند که مواجه شدن با یک استعاره است. در نتیجه می‌توان گفت که آن عکس شناسنامه‌ای به رابطه‌ای صمیمی بین بیننده و تصویر در پرتره تبدیل شده است. در این جا، دیگر عکس صرفاً بر اساس ضمیر سوم شخص عمل نمی‌کند؛ بلکه ضمیر «او» را به رابطه «من» و «تو» تغییر می‌دهد (همان، تلخیص ۲۱۰-۲۱۴).

در مجموع، نظام‌های گفتمانی امکان تغییر و استحاله به نظامی دیگر را دارند. به همین دلیل در بخش نظام ارزشی هایپرایکونیک نشان خواهیم داد که در روایت «سیندرلا» به دلیل ورود عنصر کفش و جانشینی مقطعی آن به جای سیندرلا، دیگر کفش فقط یک آیکون نیست که بر ابژه خود یعنی پا دلالت کند؛ بلکه یک عنصر حایلی بسیار مهم است که ما را از انفصال بین کنشگران به سوی پیوند مجدد سوق می‌دهد، که البته تحقق این عمل به فرایند هایپرایکونیک معنا وابسته است.

۴. تحلیل داده‌ها

۴-۱. کنشی مبتنی بر تنش

وضعیت ابتدایی^{۳۶} قصه با ازدواج پدر سیندرلا، که از طبقه نجیب‌زادگان است، با زنی سرشناس و مغرور، که دو دختر دارد، آغاز می‌شود و می‌بینیم که این زن به محض اتمام مراسم عروسی، از فرط شرم و حسادت شروع به آزار و اذیت دخترخوانده‌اش می‌کند و او را به انجام پست‌ترین کارهای خانه وادار می‌کند. سیندرلا/ کنشگر در وضعیتی نابسامان از نظر روحی و از نظر شرایط زندگی قرار می‌گیرد. منزوی می‌شود، و مجبور است در اتاق زیرشیروانی و با کمترین امکانات بخوابد.

از همان ابتدای داستان، به فضای تنشی - عاطفی وارد می‌شویم. این را می‌توان با عدم پذیرش کنشگر از سوی دیگر عوامل نشان داد. نامادری به علت اینکه نمی‌تواند ویژگی‌های خوب سیندرلا را تاب بیاورد، کم‌کم رفتار ناخوشایندش را نسبت به او نشان می‌دهد. همین «عدم پذیرش کنشگر سبب می‌گردد تا فضایی تنشی از نوع گزینشی، حذفی و فشاره‌ای ایجاد شود و از آن‌جا که با روند گزینشی شدن فضای معناسازی، شرایط شوشی عاطفی اوج می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۵: ۴۸)، با سبکی تنشی گزینشی^{۳۷} روبه‌رو می‌شویم.

با قرار گرفتن نامادری که یک «دیگری» بین سیندرلا و خود واقعی اوست، حضور کنشگر با تهدید مواجه می‌شود. در مواجهه با این تهدید، از آن‌جا که راهی جز تن دادن به شرایط و کنار آمدن با آن برای سیندرلا باقی نمی‌ماند، می‌توان گفت با ورود نامادری به زندگی سیندرلا، او در وضعیت مماشات^{۳۸} گفتمانی قرار می‌گیرد.

هرگاه انسجام حضور کنشگر به واسطه دخالت دیگری شکسته شود، راهی جز مماشات برای جبران خلل در حضور باقی نمی‌ماند. این دیگری می‌تواند جامعه، فرد، فرهنگ یا حتی یک ابژه باشد. بنابراین، گاهی کنشگر در مسیر حرکت خود دچار گسست در یکپارچگی شده و با تضعیف موقعیت مواجه می‌شود. مماشات تلاشی است جهت ترمیم جراحتهایی که در اثر جدایی بین من و خود رخ می‌دهد؛ اما گاهی همین تلاش حضور را از کیفیت ساقط می‌نماید و به آن جنبه مکانیکی می‌دهد. یعنی افراط در مماشات می‌تواند ابتکار عمل را از کنشگر گرفته و او را به یک عروسک خیمه‌شب‌بازی تبدیل کند (شعیری، ۱۳۹۴: ۱۲۲).

اگر سیندرلا را در وضعیتی می‌بینیم که به خواسته‌های نامادری و ناخواهری‌هایش تن می‌دهد و همه چیز را با صبر تحمل می‌کند، شاید افراط او در مماشات باشد؛ مماشاتی که در واقع تلاش او برای ترمیم جراحتهایی است که در اثر دخالت دیگری بر او وارد شده است. در قصه می‌بینیم که تا زمان رفتن ناخواهری‌ها به مجلس رقص، سیندرلا هیچ احساس نقصانی نمی‌کند. برعکس، به بهترین شکل ممکن به ناخواهری‌هایش کمک می‌کند و خود به آن‌ها پیشنهاد می‌دهد که آرایششان کند. با توجه به آنچه گفتیم، خلاف نظر رایج، نقصانی^{۳۹} که سیندرلا با آن روبه‌رو می‌شود فقر یا بدبختی نیست؛ بلکه او در برابر شرایط تحمیلی جدید، همان‌طور که در قصه شاهدیم، نه تنها تلاشی برای تغییر نمی‌کند؛ بلکه راه مماشات با این شرایط را برمی‌گزیند. نقصانی که نقطه حرکت روایت می‌شود تحریک عاطفی و تنشی است که سیندرلا پس از رفتن ناخواهری‌هایش به مجلس رقص حس می‌کند. این مسئله در ادامه در قسمت طرح‌واره فرایند عاطفی^{۴۰} به تفصیل بیان خواهیم شد. «بالآخره روز خوش فرا می‌رسد و آن‌ها (ناخواهری‌ها) به مجلس رقص می‌روند و سیندرلا با چشم‌هایش تا جایی که می‌تواند آن‌ها را دنبال می‌کند. و وقتی که دیگر آن‌ها را نمی‌بیند شروع می‌کند به گریه کردن» (Perrault, 1697: 95).

پس، ما در این قصه، با نظامی تنش‌محور نیز روبه‌رو هستیم؛ زیرا تنش منشأ و سرچشمه کنش اصلی قصه، یعنی رفتن به مجلس رقص، به‌شمار می‌رود. در واقع، شوش‌گر/ سیندرلا پیش از اینکه به کنشگری فعال تبدیل شود در رابطه‌ای عاطفی قرار می‌گیرد و به همین دلیل تا این‌جا قصه، شوش عاطفی بر کنش شناختی مقدم می‌شود.

می‌توان گفت تنشی که شوشگر حس می‌کند مبنای کنش اصلی قصه می‌شود و ما با کنشگری مواجه هستیم که در فضایی تنشی قرار گرفته است و بر اساس همین تنش وارد گفت‌وگو با پری و توافق با او می‌شود. در این جاست که می‌توان از یک میثاق روایی^{۴۱} سخن گفت که مبنای شکل‌گیری ارزشی است که در آینده با عنوان شاهدخت شناخته خواهد شد.

در ادامه، به کمک طرح‌واره فرایند عاطفی به توضیح شرایط عاطفی گفتمان در این قصه می‌پردازیم.

۲-۴. طرح‌واره فرایند عاطفی

طرح‌واره فرایند عاطفی^{۴۲} گفتمان تلاشی برای «ارائه منطقی گفتمانی است که بر اساس آن پدیده‌های عاطفی در گفتار بروز می‌نمایند» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۲). در این طرح‌واره، که ژاک فونتنی (1999) آن را تبیین کرده، فرایندی پنج‌مرحله‌ای مطرح شده است: (۱) تحریک یا بیداری عاطفی؛ (۲) آمادگی یا توانش عاطفی؛ (۳) هویت یا شوش عاطفی؛ (۴) هیجان عاطفی؛ (۵) ارزیابی عاطفی (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۸۲).

نخستین مرحله، مرحله تحریک یا بیداری عاطفی^{۴۳} است که در آن «سوژه چیزی را درون خود احساس می‌کند. در واقع، حساسیتش بیدار می‌شود و حضوری عاطفی با تمام گستره و فشارهایش در او جای می‌گیرد. به صورتی دقیق‌تر، در این مرحله، تغییری کمی و کیفی در روند حرکت سوژه به وجود می‌آید، همانند هیجان یا آرامش، آشفتگی و اضطراب، تعلیق یا شتاب» (Fontanille, 1999: 79). به عبارتی، در این مرحله آهنگ و حرکت شوشگر دستخوش تغییر و او برانگیخته می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۲). در این داستان، در ریتم هیجانی سیندرلا تا زمانی که ناخواهری‌هایش هنوز به مهمانی نرفته‌اند، تغییری ایجاد نمی‌شود. او تحت تأثیر افعال وجهی «نباید مهم باشی»، «نباید به دیگران احساس تعلق کنی و به آن‌ها نزدیک شوی» و «باید بخواهی که دیگران را راضی نگه داری» و «باید کامل باشی»، بدون تغییری احساسی به طور یکنواخت پیش می‌رود تا لحظه عزیمت ناخواهری‌هایش به مجلس رقص، به خودش می‌آید و احساساتی همچون خشم، حسادت و رقابت را در سطح ناخودآگاه و «احساس اخاذانه غم که خود

سرپوشی بر احساس اصیل خشم است» (Steiner, 1990: 40) را در سطح خودآگاه درک می‌کند.

دومین مرحله، مرحله آمادگی یا توانش عاطفی^{۴۴} است که طی آن شوشگر با هویت کنونی مؤثر^{۴۵} ظاهر می‌شود؛ هویتی که سبب کشف مشخصه‌های عاطفی خاصی برای او می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۳). به عبارتی، تمایل و توانش عاطفی «سوژه هویتی مودال دریافت می‌کند که برای بیان آن احساس و عاطفه به‌طور خاص ضروری است، که در واقع توانش عاطفی محسوب می‌شود» (Fontanille, 1999: 80). در این مرحله افعال مؤثر باید در تعامل با یکدیگر قرار گیرند و یک گزاره خاص را تحت تأثیر خود قرار دهند تا احساس خاصی تولید شود (اطهاری، ۱۳۹۴: ۱۳۷). در مورد سیندرلا، این مرحله زمانی است که بعد از تحریک عاطفی در خلوتش گریه می‌کند. هویت کنونی مؤثر، تمایل، هیجان، آرزو، خواسته یا میل رسیدن به آن مهمانی در او ظاهر می‌شود و این توانش عاطفی باعث می‌شود که شوشگر آمادگی لازم برای کسب هویت عاطفی^{۴۶} را پیدا کند که تا آن زمان دارای آن نبوده است.

بعد از اینکه آهنگ و حرکت شوشگر/ سیندرلا تغییر و در نتیجه غم را تجربه می‌کند، اکنون آرزوی او تحت تأثیر تمایل و هیجان وصال در او فعال می‌شود و می‌توان مرحله آمادگی عاطفی را با خواسته‌اش که رفتن به مجلس رقص است، همسان دانست. سیندرلا وقتی دیگر ناخواهری‌هایش را ندید شروع کرد به گریه کردن. مادرخوانده‌اش او را در حال گریه دید و ماجرا را از او پرسید. سیندرلا که داشت خیلی گریه می‌کرد، آنقدر که گریه‌اش تمام نمی‌شد پاسخ داد: «من می‌خوام که ... من می‌خوام که ...» مادرخوانده‌اش که پری بود به او گفت: «تو می‌خواهی بروی مجلس رقص، درسته؟» سیندرلا آهی کشید و در جواب گفت: «افسوس، آره». مادرخوانده‌اش گفت: «اگر دختر خوبی باشی، تو را آنجا می‌فرستم» (Perrault, 1697: 95).

سیندرلا خواسته‌اش را برای رفتن به مجلس رقص بیان می‌کند. این جاست که از سمت او رفتار جدیدی می‌بینیم. در واقع، سیندرلایی که تا این جا هیچ خواسته‌ای نداشته است، از ریتم یکنواخت کارگر خانه بودن و خاکسترنشینی خارج می‌شود و گویا

می‌خواهد از آن خانه و از آن فضای امن دردناک بیرون بیاید. او می‌خواهد حرکت کند و آماده این حرکت نیز هست و توانش عاطفی لازم را دارد.

مرحله سوم هویت یا شوش عاطفی^{۴۷} است که «حالت عاطفی سوژه تغییر می‌کند و خودش نه تنها معنای تمام آشفتگی‌هایی را که تا این مرحله داشته، بلکه شناختی که از محیط پیرامونش به دست آورده است و منجر به تولید دو مرحله قبل شده است را درک می‌کند» (Fontanille, 1999: 80). این مرحله جایگاه مرکزی را در مجموعه مراحل عاطفی به عهده دارد. در این مرحله، هویت احساسی خاص سوژه قابل درک و مشاهده است (اطهاری، ۱۳۹۴: ۱۳۹). شوشگر عاطفی / سیندرلا می‌خواهد به مجلس رقص برود و به همین دلیل، به کمک جادوی پری، تغییر ظاهر می‌دهد و دارای جمال و جبروت و خدم و حشم می‌شود. با این حال، از نظر عاطفی خود سیندرلاست که هیچانی درونش حس می‌کند و خواست و میل به وصال آنقدر زیاد است که این تغییر ظاهر و در پی آن تغییر هویت را ایفا می‌کند. به عبارت دیگر، در این مرحله است که تصورات، تخیلات، پندارها و تردیدهای شوشگر، سیندرلا، پاسخی قطعی می‌یابند؛ اینکه که بوده، و چی کسی می‌تواند باشد و نتیجه آن تحقق حالت عاطفی مشخصی است که این‌جا، تحقق هویت جدید سیندرلا در قصه است؛ هویت یک شاهدخت؛ زیرا سیندرلا تصمیم می‌گیرد با پسر پادشاه برقصد، دیده شود و البته، خود را در قالب یک شاهدخت می‌بیند، این هویت را می‌پذیرد و در مجلس رقص شاهدخت‌وار رفتار می‌کند. حتی زمانی که با ناخواهری‌هایش درباره مجلس رقص و شاهدخت ناشناس صحبت می‌کند، باز هم گویا در پی این است که هویت جدید خود را از زبان آن‌ها نیز بشنود.

مرحله چهارم، مرحله هیجان عاطفی^{۴۸} است که «تغییر وضعیت و هویت عاطفی نتیجه بروز هیجاناتی است که نشانه فیزیکی دارد» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۵) و «ما را به سوی جسم که احساس می‌کند، می‌برد: جهش، انتقال، لرزه، تلاطم، آشفتگی و ...» (Fontanille, 1999: 81). این مرحله برای سیندرلا زمانی است که قرار است توسط شاهزاده نه تنها پذیرفته شود، بلکه در عشق و رابطه عاشقانه با او قرار بگیرد. شاهزاده او را می‌پذیرد، تأییدش می‌کند و نشان می‌دهد که خواستار اوست و این‌جاست که سیندرلا دچار هیجان عاطفی نگرانی می‌شود، فرار می‌کند و از مجلس رقص بیرون

می‌آید. به سخن دیگر، در این مرحله که «جسم شوشگر بر حسب شوش عاطفی کسب‌شده در مرحله قبل، میزان تحمل یا عدم تحمل خود را به نمایش می‌گذارد» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۵) درمورد سیندرلا تحمل او تا زمانی است که پسر پادشاه با او می‌رقصد و همچنان کنار او می‌نشیند و مدام از ظرافت و لطایف و ملاحظت او صحبت می‌کند و عدم تحمل او زمانی است که قرار است هویتش فاش شود. این‌جاست که سیندرلا بی‌تاب می‌شود، بلند می‌شود و مثل یک آهو سریع و سبکبال فرار می‌کند؛ در حالی که می‌گذارد یکی از کفش‌های شیشه‌ای‌اش بیفتد.

مرحله پنجم، مرحله ارزیابی عاطفی^{۴۹} است. «درواقع، ره‌یافت^{۵۰} عاطفی است که باید محدود یا مهار گردد. برای این منظور، به ارزیابی تولید عواطف و احساسات پرداخته می‌شود، آن هم از دیدگاه جمعی که شاهد این احساس بوده‌اند و آن را تحلیل کرده‌اند» (Fontanille, 1999: 81). این مرحله برای سیندرلا، موقعی است که کفش به پاهایش جفت‌وجور و هویتش بازشناخته می‌شود. درواقع، ارزیابی عاطفی زمانی تحقق می‌یابد که همگی بر هویت سیندرلا هم‌رأی هستند و خود سیندرلا نیز با رفتارشان نشان می‌دهد که این هویت را پذیرفته است و از این روست که بعد از پذیرفته شدن به‌عنوان همسر شاهزاده، خواهرانش را با مهربانی و شاهدخت‌وار می‌بخشد.

دو خواهر آن شخص زیبایی که در جشن دیده بودند را دوباره می‌شناسند، به پایش می‌افتادند تا از او به‌خاطر تمام رفتارهای بدی که نسبت به او داشتند و باعث رنجش او شده بودند عذرخواهی کنند. سیندرلا آن‌ها را بلند می‌کند و در آغوش می‌گیرد و می‌گوید که آن‌ها را از صمیم قلبش می‌بخشد و همچنان دوستشان دارد. او را پیش شاهزاده جوان می‌برند، همان ظاهری را دارد که در مجلس رقص به‌نظر می‌رسیده. شاهزاده او را مثل همیشه همچنان زیبا می‌بیند و چند روز بعد با او ازدواج می‌کند (Perrault, 1697: 100).

در این‌جا، می‌بینیم که ارزیابی سیندرلا درباره هویت جدیدش با قالب شدن کفش به پای او و پذیرش از جانب شاهزاده و به همسری گرفتنش قابل درک است.

۳-۴. فرایند روایی کنش‌محور

در ادامه، به‌طور اجمالی به فرایند روایی کنش‌محور^{۵۱} در قصه سیندرلا می‌پردازیم. کنش اصلی داستان رفتن به مجلس رقص است. کنشگر اصلی داستان سیندرلاست که با

نوعی نقصان روبه‌روست. این نقصان مربوط به نداشتن امکانات لازم برای رفتن به مجلس رقص است. کنش‌گر اصلی در این قصه طی فرایند تحولی به‌دنبال جبران و رفع این نقصان است؛ به این ترتیب که معنا را با ایجاد تغییر پدید آورد. این‌جا، با فعل مؤثر^{۵۲} «خواستن» سروکار داریم؛ زیرا کنشگر به انجام کنش تمایل دارد، و به‌کمک کنش‌یار، پری، «توانش» لازم را به‌دست می‌آورد. پری با مهیا کردن خدم و حشم و کالسکه و هر چیزی که سیندرلا با آن بتواند تمایزی یابد و دل شاهزاده را به‌دست آورد به او کمک می‌کند. این‌جا ما با گفتمانی هوشمند (کنشی) روبه‌رو هستیم که در آن کنشگر و کنش‌یار نقش دارند و بین آن‌ها قراردادی بسته می‌شود که طی آن کنشگر باید «دختر خوبی» باشد تا کنش‌یار برای رفتن به مجلس رقص به او کمک کند و به این وسیله کنشگر توانش‌های لازم را کسب کند. به‌کمک کنش‌یار یعنی پری اسب، ملازم، گاریچی، کالسکه و نیز کفش‌های شیشه‌ای، که ابزار اصلی کنش هستند، فراهم می‌شود. به این ترتیب، توانش لازم حاصل می‌شود و سیندرلا از مرحله اول فرایند تحولی که «آزمون آماده‌سازی» است، می‌گذرد. اکنون نوبت به کنش، که مرحله اصلی فرایند روایی است، می‌رسد. کنش‌یار و نیروهای موافق کنشگر را به‌سمت انجام کنش اصلی سوق می‌دهند. کنشگر با ظاهر شادختی زیبا و باکمالات در مجلس رقص حاضر می‌شود، و برای دلبری از شاهزاده با لطافتی تحسین‌برانگیز می‌رقصد.

از آن‌جا که کنشگر به «خواستن» و «توانستن» رسیده و بر اساس «باور» به اینکه زیباست چنین کنشی را شروع کرده است، به «عامل کنشی»^{۵۳} و از حالت بالقوه به بالفعل تبدیل می‌شود. در این‌جا، کنش اصلی سیندرلا انجام می‌شود و هدف فرایند که تحت تأثیر قرار دادن شاهزاده است، تحقق می‌پذیرد. حتی در مجلس رقص، مهمان‌ها سیندرلا را می‌پذیرند و شرایط کنشی - شناختی چیره می‌شود و فضا از نوع تلفیقی می‌گردد. ضدکنشگرها یعنی ناخواهری‌ها کاری از پیش نمی‌برند و در این مرحله، کنشگر وارد مرحله سوم فرایند یعنی آزمون سرافرازی می‌شود. در این مرحله ارزیابی و قضاوت صورت می‌گیرد و کنشگر پس از اینکه کفش را به پا می‌کند و کفش کاملاً اندازه‌اش است، به‌منزله قهرمان بازشناخته می‌شود. طبق فرایند نشانه - معناشناسی روایی، با ازدواج سیندرلا و شاهزاده داستان به پایان می‌رسد؛ زیرا هر چهار مرحله

فرایند انجام شده است، یعنی عقد قرارداد ← توانش ← کنش ← ارزیابی. با این حال، در این نظام روایی دخالت کنشگر و گذر او از موانع جهت دستیابی به شرایط جدید را شاهد هستیم. در واقع، بعد از اینکه ناخواهری‌های سیندرلا راهی مجلس رقص می‌شوند، او با توجه به تغییری که در احساساتش رخ می‌دهد دست به اقدام می‌زند. همان‌طور که توضیح دادیم این‌جا منطقی و برنامه‌ای در کار نیست؛ بلکه با گفتمانی احساسی مواجه بوده‌ایم که «از طریق همین فرایند تنشی است که ارزش‌های گوناگون در گفتمان پدید می‌آیند» (شعیری، ۱۳۹۲: ۵۸).

۴-۴. کارکرد اخلاقی روایت

رابطه سیندرلا با خانواده جدیدش سبب ورود نظام اخلاقی به حوزه روایت می‌شود. در چند مرحله از روایت ما با این ویژگی‌های اخلاقی مواجه هستیم. درباره نامادری و ناخواهری‌های سیندرلا با صحنه‌های زیادی از زورگویی و زیاده‌خواهی این کنش‌گران نسبت به سیندرلا روبه‌رو هستیم. از این جهت می‌توان گفت که جنبه مرامی رابطه بین کنشگران دچار خدشه می‌شود؛ اما می‌دانیم که پاسخ سیندرلا به این بی‌عدالتی‌ها به هیچ وجه کارکردی انتقام‌جویانه نخواهد داشت. سیندرلا پس از آنکه قهرمان اصلی روایت شناخته می‌شود و در مقام شاهدخت قرار می‌گیرد بر اساس شرایط مرامی ناخواهری‌هایش را می‌بخشد. این جنبه بر بُعد انسانی و مرامی او دلالت دارد.

در عین حال، نکته اخلاقی دیگری نیز در روایت بارز است و آن عهدهی است که بین سیندرلا و پری بسته می‌شود. بر اساس این عهد سیندرلا موظف می‌شود که مهمانی را قبل از ساعت دوازده ترک کند. این عهد با چند ثانیه تأخیر تحقق می‌یابد؛ اما سیندرلا یک لنگه کفشش را جا می‌گذارد که روند تحقق روایت بر مبنای همین عنصر نشانه‌ای تغییر می‌کند. به این معنی که سیندرلا از یک دختر تحت ظلم به یک شاهدخت تغییر می‌کند و می‌دانیم که کفش در این تغییر نقش اساسی دارد.

۴-۵. نظام ارزشی هایپرآیکونیک

در این قصه، علاوه بر اینکه تعامل کنشگر با سایر عوامل داستان بر فرایند روایی تأثیرگذار است، حضور ابژه‌های ارزشی نیز بر روند شکل‌گیری کنش مؤثر است؛

ابژه‌هایی که از جانب پری یعنی کنش‌یار به کنشگر داده می‌شود و در او توانش لازم جهت انجام دادن کنش اصلی را ایجاد می‌کند. این ابژه‌ها در ابتدا چیزهایی کم‌ارزش و خانگی و از جنس همان موقعیت حقیرانه‌ای هستند که سیندرلا در حال تجربه آن است که در اثر جادوی پری ماهیت اصلی‌شان دگر دیس می‌شود و ابزاری ارزشی در خدمت کمک به کنشگر برای انجام کنش اصلی می‌شوند. نوع تغییری که در ماهیت این ابژه‌ها صورت می‌گیرد قابل توجه است: کدوتنبل که بقایش به ایستا بودن و ماندن در باغچه است و به عبارتی ماهیتی ایستا دارد، در تضاد با ماهیت اصلی‌اش قرار می‌گیرد و به محملی روان یعنی کالسکه طلایی دگر دیس می‌شود. موش‌های مزاحم و خرابکار که آفت آشپزخانه و مایه خرابی خانه بودند، به اسب‌هایی تبدیل می‌شوند که برعکس موش، نیاز انسان و کمک‌حال او هستند. مارمولک‌ها که تند حرکت می‌کنند به ملازمانی تبدیل می‌شوند که مجبورند پشت کالسکه بایستند. به علاوه، مارمولک که موجودی ترسوست، به ملازمی شجاع تبدیل می‌شود. لباس‌های معمولی سیندرلا نیز به لباس‌هایی شاهدخت‌وار مبدل می‌شوند. در این قصه می‌بینیم که یکی از کارکردهای جادوی پری این است که ماهیت یک ابژه را به چیزی متضاد با آنچه که در واقع هست، تبدیل کند. پری موقع عازم شدن سیندرلا به مجلس رقص «به او هشدار می‌دهد که اگر یک دقیقه دیرتر از نیمه‌شب بیشتر در مجلس رقص بماند کالسکه‌اش دوباره تبدیل به کدو می‌شود، اسب‌ها موش، ملازم‌ها مارمولک، و لباس‌هایش نیز به شکل قبل درمی‌آیند» (Perrault, 1697: 96). چیزی که جالب توجه است این است که کفش‌های شیشه‌ای سیندرلا شامل این هشدار نیست. به عبارت دیگر، تنها ابژه‌ای که ماهیتش تغییر نمی‌کند همین کفش‌های شیشه‌ای هستند؛ کفش‌هایی که از نظر ارزشی کارکردی اساسی در این متن دارند.

توانشی که سیندرلا به کمک پری کسب می‌کند به همراه ابزارهایی شامل کالسکه طلایی، ملازمان شجاع، اسب‌های سفید و لباس‌های باشکوه - که موجب شکل‌گیری کنش اصلی و حضور سیندرلا در مجلس رقص می‌شوند - با بهره‌گیری از کفش‌های شیشه‌ای است که تکمیل می‌شود و فرایند روایی به مرحله ارزیابی می‌رسد. در واقع، تنها نشانه بازمانده از سیندرلا که شاهرزاده به کمک آن به جست‌وجوی شاهدخت مرموز

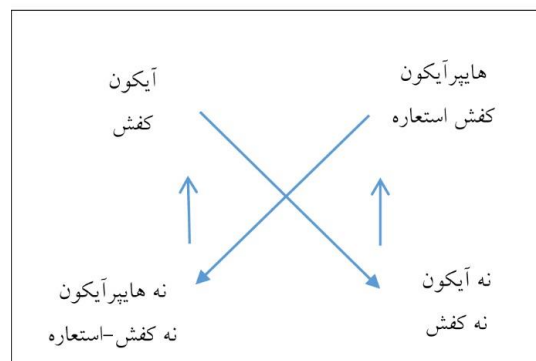
می‌پردازد لنگه کفشی است که او موقع فرار به جا گذاشته است؛ لنگه کفشی که به عکس دیگر ابزارهای ارزشی که پری در اختیار سیندرلا قرار می‌دهد و سیندرلا به کمک آن‌ها دل شاهزاده را می‌برد، چندان چشم‌گیر و قابل توجه نیست. در واقع، پس از مجلس رقص است که کفش مفهوم می‌یابد و جنبه آیکونیک پیدا می‌کند؛ زیرا گواهی بر حضور سیندرلاست.

همانطور که شعیری در کتاب *نشانه - معناشناسی دیداری* (۱۳۹۷: ۲۱۱-۲۱۲) به این جنبه هایپرایکونیک کفش اشاره دارد، ما نیز به بُعد دیگری از این هایپرایکون می‌پردازیم که عبارت است از کفش به منزله منبع اصلی تغییر غیاب به حضور. در واقع، کفش سبب می‌شود تا تخیل شاهزاده همچنان دارای قدرت جامع و کامل باشد. به عبارت دیگر، از دیدگاه تخیل باشلاردی (Bachelard, 1938: 21-22) کفش هم به مثابه تخیل آب و هوا عمل می‌کند و هم تخیل آتش را در خود دارد. در واقع، شیشه‌ای بودن کفش فرصتی است که بتواند تولید شفافیت کند و به روی همه جریان‌های قبل و بعد از خود باز باشد. به همین دلیل، کفش مانند تخیل آب، و تخیل هوا هم سبک است و هم جاری و روان. علت این امر شیشه‌ای بودن آن است. تخیل آتش نیز به این دلیل است که حرارت و گرمی عشق از طریق کفش پایدار باقی می‌ماند. منظور ما این است که کارکرد تخیلی کفش آن را در سطح هایپرایکون قرار می‌دهد.

همان‌گونه که پیش از این توضیح دادیم، لنگه کفش به جای مانده که تنها عامل پیونددهنده شاهزاده با سیندرلاست، کارکرد آیکونیک خود را به منزله نشانه‌ای که شبیه ابژه خود یعنی پاست، از دست می‌دهد و به نظام هایپرایکونیک وارد می‌شود. ابتدا کفش بناکننده نظام جانشینی است که کارکرد استعاره‌ای دارد؛ یعنی اینکه برای مدتی شاهزاده چاره‌ای ندارد جز اینکه از طریق کفش دوباره سیندرلا را نزدیک خود حس کند. به همین دلیل کفش وارد نظام وجودی می‌شود و گفتمان جدیدی شکل می‌گیرد که وجه شوشی - ادراکی دارد. کفش هم جای خالی سیندرلا را پر می‌کند و بنابراین در تخیل شاهزاده استمرار عشق است و هم در نظام نمایه‌ای^{۵۴} که پرس از آن صحبت کرده است قرار می‌گیرد. از نظر پرس، نمایه رابطه علت و معلولی بین نشانه و موضوع آن است (شعیری، ۱۳۸۷: ۲۰۴). در واقع، کفش وجود سیندرلا را تأیید می‌کند. پس، کفش منبع

مهم قضاوت و صدور رأی نیز هست. بنابراین، مشاهده می‌کنیم که کفش از آیگون فراتر می‌رود و به نمایه می‌رسد؛ اما در نمایه نمی‌ماند و به استعاره نیز می‌رسد؛ زیرا کفش کارکرد جانشینی دارد که دارای قدرت تولید و استمرار عشق و محبت است. شاهزاده می‌تواند غیبت سیندرلا را از طریق خود کفش به حضوری شوشی و عاطفی تغییر دهد. این قدرت کفش نشان‌دهنده این است که ما وارد گفتمانی تخیلی می‌شویم که در آن کفش حضوری اگزستانسیالیستی محسوب می‌شود. در واقع، از طریق کفش است که دو پاره روایت به یکدیگر متصل می‌شوند. پاره اول روایت ملاقات با سیندرلاست، و پاره دوم روایت ازدواج با اوست. پس، کفش حمل‌کننده واقعی ارزشی است که به غیاب کشیده شده است و برگرداندن آن به حوزه حضور جز از طریق هایپرایکونی مانند کفش میسر نیست.

مربع معنایی زیر که از گرمس الهام گرفته شده است نشان‌دهنده ژرف‌ساخت گفتمانی است که در بالا در مورد کفش به آن پرداختیم. در واقع، کفش به نفی استعمالی کفش انجامید که این امر راه را جهت عبور به کارکرد استعاره‌ای کفش فراهم کرد. بنابراین، تقابل بین کفش و کفش استعاره بر اساس نفی کفش از شرایط استعمالی آن به دست می‌آید.



شکل ۱: مربع معنایی

به بیان دیگر، در ابتدای امر کفش یک شیء، یک ابژه بیرونی است و برای همگان معنایی استعمالی و کاربردی دارد؛ اما وقتی به پای سیندرلا می‌رود شیء بودگی آن ارتقا

می‌یابد و از آن‌جا که تمرکز بر روی سیندرلاست، کفش به آیکون تبدیل می‌شود که این مرحله فراتر از ابژه‌شدگی است. سپس این آیکون در مهمانی همراه با سیندرلا در فرایند زیبایی‌شناختی حاکم که برای تأثیرگذاری بر شاهزاده است، مشارکت می‌کند و وقتی ارتباط بین شاهزاده و سیندرلا در حال شکل‌گیری است و فضای بین این دو نفر دارد به فضای عاطفی و عشق تبدیل می‌شود کفش به منزله یک عنصر در رابطه بین آن‌ها در فرایند عاطفی قرار می‌گیرد. بعد از آن، زمانی که کفش جا می‌ماند، کفش از شیء‌بودگی و از آیکون‌بودگی خارج می‌شود و جنبه بوشی^{۵۵} پیدا می‌کند؛ زیرا شاهزاده باید تا زمانی که سیندرلا را پیدا می‌کند با این «وجود» زندگی کند و وجود سیندرلا را با این کفش حس کند. بنابراین، رابطه حسی - ادراکی با کفش ایجاد می‌شود و فضای پدیدارشناختی به وجود می‌آید و کفش کاربرد وجودی^{۵۶} نیز پیدا می‌کند و با وجود شاهزاده گره می‌خورد و این‌جا نیز کفش یک مرحله ارتقا می‌یابد. در ادامه، زمانی که درباریان به دستور شاهزاده از طریق کفش به دنبال پیدا کردن شاهدخت مرموز هستند، کفش به منبع شناخت تبدیل می‌شود و چون سیندرلا از طریق کفش بازشناخته می‌شود و این کفش است که به کشف سیندرلا می‌انجامد، در این مرحله کفش در استعلا خودش کارکرد اسطوره‌ای پیدا می‌کند، در ذهن‌ها ماندگار می‌شود و درنهایت به کفش موزه‌ای، کفش اسطوره‌ای ماندگار در تاریخ تبدیل می‌شود.

۵. نتیجه

بررسی نظام‌های گفتمانی در قصه «سیندرلا» نشان داد که در این روایت بُعد عاطفی گفتمان حائز اهمیت است. کنش اصلی قصه مبتنی بر تنش و احساساتی است که کنشگر تجربه می‌کند. ابتدا توضیح دادیم خلاف نظر رایج مبنی بر اینکه نقصانی که سیندرلا با آن روبه‌رو می‌شود فقر یا بدبختی است، در قصه «سیندرلا» اثر شارل پرو نقصانی که نقطه حرکت روایت می‌شود تحریک عاطفی و تنشی است که سیندرلا پس از رفتن ناخواه‌هایش به مجلس رقص حس می‌کند، و نه شرایطی که او پس از ازدواج پدرش با آن روبه‌رو می‌شود؛ زیرا کنشگر در برابر این شرایط تحمیلی جدید، نه تنها تلاشی برای تغییر نمی‌کند، بلکه راه مماشات با این شرایط را برمی‌گزیند. برای

تیین سازوکار احساسات در این قصه، از طرح‌واره عاطفی گفتمان بهره جستیم و مراحل این طرح‌واره را در روند شکل‌گیری داستان نشان دادیم. پس از آن، بعد شناختی این قصه و فرایند روایی کنش‌محور حاکم بر آن را بررسی کردیم و چگونگی انجام چهار مرحله عقد قرارداد، توانش، کنش و ارزیابی در این روایت را نشان دادیم.

در ادامه، به بررسی نظام اتیک و ارتباط آن با عنصر نشانه‌ای کفش پرداختیم که در روند تحقق این روایت نقش اساسی دارد. اما نکته اصلی در این بود که بینیم چگونه کفش به حائلی تبدیل می‌شود که نه تنها پیوند بین شاهزاده و سیندرلا را حفظ می‌کند، بلکه به هاپیرآیکونی تبدیل می‌شود که چند ویژگی مهم دارد: (۱) نظام گفتمانی تخیلی از طریق کفش شکل می‌گیرد. (۲) استمرار عشق در وجه شوشی از طریق کفش تأمین می‌شود. (۳) کارکرد وجودی کفش سبب ترمیم نظام ارزشی در غیاب می‌شود. (۴) کفش نظام غیاب را به نظام حضور تبدیل می‌کند. (۵) کفش به منزله مرجع اصلی قضاوت و ارزشیابی سبب بازیابی جایگاه کنشگران می‌شود. (۶) از دیدگاه اگزیستنیالیستی کفش زمان کمی را به زمان کیفی حضور تبدیل می‌کند که تحقق عشق است.

پیوست

خلاصه داستان

نجیب‌زاده‌ای از همسر مرحومش دختر جوان و زیبایی داشت. او در ازدواج دوم با زنی مغرور که دو دختر از ازدواج قبلی‌اش داشت، وصلت می‌کند. نامادری و دو خواهر ناتنی، دختر جوان را به انجام پست‌ترین کارهای خانه مجبور می‌کنند و او را سیندرلا به معنای خاکسترنشین می‌نامند. پسر شاه مجلس رقصی بر پا می‌کند. سیندرلا که خود دوست دارد به مجلس رقص برود، به کمک پری و جادویش که به او ظاهر یک شاهدخت را می‌بخشد، با این شرط که قبل از نیمه‌شب بازگردد، به مجلس رقص می‌رود. شاهزاده عاشق او می‌شود. فردای آن شب نیز سیندرلا به مجلس رقص می‌رود؛ اما این بار در آخرین دقایق قبل از نیمه‌شب فرار می‌کند، در حالی که یکی از کفش‌های بلورینش را جا می‌گذارد. شاهزاده اعلام می‌کند که با صاحب این کفش ازدواج خواهد

کرد. تمامی زنان قلمرو این لنگه کفش را امتحان می‌کنند؛ اما فقط سیندرلا موفق به پوشیدن آن می‌شود. او با شاهزاده ازدواج می‌کند و خواهرانش را می‌بخشد.

پی‌نوشت‌ها

1. actant
2. acte
3. objet de valeur
4. présence
5. Sensitive- perceptive
6. sujet d'état
7. discours tensif
8. extensité
9. intensité
10. discourse
11. compétence
12. "Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre"
13. Charles Perrault
14. fonction métaphorique
15. hypericônique
16. Vladimir Propp
17. fonction
18. Claude Brémont
19. Algirdas Julien Greimas
20. qualifiant, décisive, glorifiant
21. contrat, compétence, performance, sanction
22. manipulation ou contrat, action, sanction
23. Jacques Fontanille
24. *Les Contes de ma mère l'Oye*
25. Pierre Maranda
26. Joseph Courtes
27. manipulatoire
28. éthique
29. interaction
30. affectivotensif
31. esthétique
32. coprésence
33. fusion
34. Charles Sanders Peirce
35. icônique
36. état initial
37. mode exclusif
38. assentiment
39. manque

40. schéma canonique des passions
41. contrat narrative
42. affectif
43. eveil affectif
44. disposition affective
45. identité modale
46. identité affective
47. pivot affectif
48. émotion
49. moralisation
50. contagion
51. parcou narratif d'action
52. verbe modale
53. sujet de faire
54. index
55. être
56. ontologique

منابع

- اطهاری نیک‌عزم و مرضیه بیگی دنیا (۱۳۹۴). «بررسی نشانه - معنانشناسی گفتمان سکوت در سه اثر مارگریت دوراس مدراتو کانتیبله، عاشق، درد». *نقد زبان و ادبیات خارجی*. ش ۱۵. صص ۱۳۱-۱۵۵.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- خراسانی، فهیمه (۱۳۸۹). *بررسی ساختار روایی داستان سیاوش بر پایه نظریه نشانه - معنانشناسی روایی گرمس*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- _____ و همکاران (۱۳۹۴). «بررسی نظام گفتمانی شوشی در داستان سیاوش». *پژوهش‌های ادبی*. س ۱۲. ش ۴۸. صص ۳۵-۵۴.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). *مبانی معنانشناسی نوین*. تهران: سمت.
- _____ (۱۳۸۳). «معنانشناسی تعامل». *فرهنگ اندیشه*. س ۳. ش ۱۲. صص ۱۹۹-۲۱۸.
- _____ (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه - معنانشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- _____ (۱۳۸۷). *نشانه - معنانشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.

- _____ (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه - معناشناسی گفتمانی». *نقد ادبی*. ش ۸. صص ۳۳-۵۱.
- _____ (۱۳۹۱). «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی». *زبان‌پژوهی*. س ۳. ش ۶. صص ۲۳-۴۹.
- _____ (۱۳۹۳). «الگوی مطالعه انواع نظام‌های گفتمانی: بررسی نظام‌های روایی، تنشی، حسی، تصادفی و اتیک از دیدگاه نشانه - معناشناختی». *مجموعه مقالات نخستین کارگاه تحلیل گفتمان*. صص ۵۳-۷۲.
- _____ (۱۳۹۴). «مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی: فلرورهای گفتمان و کارکردهای نشانه - معناشناختی آن». *جامعه‌شناسی ایران*. د ۱۶. ش ۱. صص ۱۱۰-۱۲۸.
- _____ (۱۳۹۵). *نشانه - معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: مرکز نشر آثار علمی دانشگاه تربیت مدرس.
- _____ (۱۳۹۲). «نظام تنشی و ارزشی از دیدگاه نشانه - معناشناسی سیال: الگویی جهت تحلیل گفتمان ادبی». *انسان و فرهنگ*. س ۲. ش ۳. صص ۵۹-۶۶.
- _____ (۱۳۹۵). «تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان روایی ضحاک و فریدون». *ادبیات حماسی*. س ۳. ش ۵. صص ۹۹-۱۲۹.
- _____ (۱۳۹۵). *نشانه - معناشناسی روایی مکتب پاریس: جایگزینی نظریه مدلیته‌ها بر نظریه کنشگران: نظریه و عمل*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- _____ و هانیه یارمند (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه - معناشناختی ماهی سیاه کوچولو». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ش ۳. صص ۱۴۷-۱۷۱.
- _____ و میترا مرادی (۱۳۹۶). «بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان «و اگر حقیقت داشت» اثر مارک لوی بر اساس الگوی مطالعاتی گرماس». *نقد زبان و ادبیات خارجی*. د ۱۴. ش ۱۹. صص ۲۵۹-۲۷۸.
- _____ گرمس، آلزیرداس ژولین (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری. تهران: علم.
- _____ معین، بابک (۱۳۸۲). «معناشناسی روایت». *پژوهشگاه علوم انسانی*. ش ۳۷. صص ۱۱۷-۱۳۲.

- نصیحت، ناهید و همکاران (۱۳۹۲). «بررسی نشانه - معنانشناختی ساختار روایی داستان کوتاه حبل کالورید». *انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*. ش ۲۸. صص ۸۹-۱۱۰.
- Bachelard, G. (1938). *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard.
- Bertrand, D. (1999). *Parler Pour Convaincre*. Paris: Gallimard.
- ——— (2000). *Précis de sémiotique littéraire*. Paris: Nathan.
- Brémond, C. (1973). *La logique du récit*. Paris: Seuil.
- Courtes, J. (1976). "Une lecture sémiotique de Cendrillon". dans *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris: Hachette. Pp.109-138.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotique*. Paris: PUF.
- ——— & Cl. Zilberberg. (1998). *Tension et signification*. Sprimont Belgique : Pierre Mardaga.
- Greimas, A.J. (1970). *Du sens*. Paris: Seuil.
- ——— (1986). *Sémantique Structurale*. Paris: PUF.
- ——— & J. Courtes (1978). "Cendrillon s'en va au bal... Les rôles et les figures dans la littérature orale française". *Système de signes*. Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen. Paris: Heman. Pp. 243-257.
- ——— & J. Courtes (1993). *Sémiotiques: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Malarte, Claire-Lise (1989). *Perrault à travers la critique depuis 1960, Bibliographie annotée*. Paris: Wolfgang Leiner.
- Maranda, P. (1973). "Cendrillon: Théories des graphes et des ensembles". *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse. Pp. 122-136.
- Peirce, Ch. S. (1931-1935). *The Collected Papers*. Vol. IV. Par C. Hartshorne. Harvard : Harvard Univ. Press.
- Perrault, Ch. (1697). *Contes*. Espagne: Gallimard. Coll. «Folio Classique», 2010.
- Propp, V. (1965). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil (1965).
- Ricour, P. (1990). *Soi-même Comme un Autre*. Paris: Seuil.
- Steiner, C. (1990). *Scripts people lives*. New York: Grove Press.

The Narrative Analysis of *Cinderella* by Charles Perrault based on the Discursive System of Hyper-iconic

Azadeh Sajjadi-nasab *¹ Mahvash Ghavimi²

1. PhD student of French Language and Literature, Shahid Beheshti University.
2. Professor of French Language and Literature, Shahid Beheshti University.

Received: 01.04.2019

Accepted: 19.05.2019

Abstract

The narrative of *Cinderella* has been much investigated; however, it has not been analyzed from a narrative perspective based on the intelligent, sensory, and emotion discourse systems. This study aims to analyze the discursive system of *Cinderella* written by Charles Perrault based on the semio-semantic narrative approach. The results suggest that the value-base context of this narrative is neither thoroughly prescriptive, nor sensory and tensional, but that the value-base challenges occur through the interaction among such systems and the shift in understanding, which ultimately results in a hyper-iconic system. This study aims to investigate the interaction of the agent-based, tension-based, and state-based discursive systems in *Cinderella*, and figure out the impact of such an interaction on the emergence of the value from a semio-semantic perspective to understand the process of generating meaning and explain the hyper-iconic system due to the role of the shoe and its temporary substitution for Cinderella.

Keywords: Cinderella; Charles Perrault; narrative analysis; state-based; hyper-iconic system.

* Corresponding Author's E-mail: azadehsajjadi@gmail.com