



بررسی الگوهای روایتی منظومه مہم و زین با تکیه بر رابطه‌های صوری-مضمونی

کوروش عنبری^۱

کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس

حبیب‌الله لزگی^۲

دانشیار ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس

حمیدرضا شعیری^۳

استاد زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس

تاریخ دریافت: ۲۰ مهر ۱۳۹۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۳ بهمن ۱۳۹۷؛ صص ۱۷-۳۷

چکیده

هر متن روایی-نمایشی دارای الگویی ویژه است که در فرایندی نظام‌بنیان و هدفمند در ساختاری از مجموعه عناصر نشانه - معنایی در مسیر تحولی داستان در تعامل با نشانه‌ها قرار می‌گیرند و در نهایت به تولید معنا می‌انجامد. در این تحقیق با اشاره‌ای گذرا به دورنمای مطالعات و نظریه‌های نشانه‌شناسی، بر پایه نظریه‌های روایت و نشانه -معناشناسی گفتمانی و با تمرکز بر تحلیل الگوی روایی و نشانه‌های صوری/مضمونی در فرایند روایی داستان به یک متن نمایشی منظوم پرداخته‌ایم. مسأله‌ای اصلی ما در این پژوهش چگونگی کارکرد عناصر ساختاری روایت در تولید معنا است؛ بدین معنی که کارکرد عناصر روایی چون کنش و شوش و یا عملکرد عوامل صوری/مضمونی در بعد نشانه - معناها در فرایند داستانی چگونه به یک گفتمان پیچیده از معناها تبدیل می‌شوند. نتیجه‌ی به دست آمده نشان می‌دهد که عناصر روایی داستان در یک الگوی منسجم منجر به تولید معنا می‌شوند و از این رهگذر نشانه-معناهای صوری/مضمونی در ساختن بعد ارزشی روایت و ایجاد و انتقال معانی، در بستری ساختمانند از الگوهای روایتی شکل می‌گیرند. البته نباید از نظر دور داشت که عواملی چون بافت مکان-زمان و عناصر فرهنگی-اجتماعی در سه سطح نویسنده، متن و مخاطب نیز در درک و تولید معنا نقش انکارناپذیری دارند.

کورتیه

هر ده‌قیکگی گیرانه‌وه‌یی-شانوویی خاوه‌نی شیوازیکگی تایبه ته که له رهوتی چوارچیوه‌یه‌کی بنه‌مایی ئامانجدار له پیکیه‌ته‌یه که له کۆمه‌له هیمانه‌ی نیشانه-مانایی، له ریگی گۆرانکاری چیرۆک و له رووبه‌رووبوونه‌وه له گه‌ل نیشانه‌کاندا داده‌نرین و له کۆتاییدا ئه‌بیته هۆی به‌ره‌م‌هینانی مانا. له‌م تووژینه‌وه‌یه‌دا به‌تیبینیکی ورد له سه‌ر خویندن و روانگه‌کانی نیشانه‌ناسی و له سه‌ر بنه‌مای روانگه‌کانی گیرانه‌وه‌یی نیشانه‌ماناناسییه‌گوتارییه‌کان، جه‌خت له سه‌ر شیکاری ئولگوویی گیرانه‌وه‌یی و نیشانه‌وه‌آله‌تی و ناوه‌رۆکییه‌کان له رهوتی گیرانه‌وه‌یی چیرۆکدا سه‌رنجمانداوه له ده‌قیکگی شانوویی هۆنراوه‌یی. باسی سه‌ره کی ئیمه له‌م تووژینه‌وه‌یه‌دا چۆنیته‌ی کاردانه‌وه‌ی هیمای رهوایی وه‌کوو کاردانه‌وه‌ی هۆکاره‌کانی ره‌واله‌تی یان ناوه‌رۆکی له ره‌ه‌ندی نیشانه‌ی مانا‌کان له رهوتی چیرۆک که چۆن به‌گوتاریکی پیچراو له مانا‌کان ده‌گۆردریت. ئاکامی به‌ده‌ست‌هاتوو پیشان ئه‌دات که هیمانه‌وه‌ی ره‌واییه‌کانی چیرۆک له ئولگوویتیکی ریک‌وپیتکا ئه‌بیت به هۆی به‌ره‌م‌هینانی مانا و له‌م ریگایه‌وه نیشانه‌ی مانا نرخی گیرانه‌وه و دروست‌کردن و گواستنه‌وه‌ی مانا له جیگایه‌کی پیکیه‌ته‌دار له ئولگووه‌گیرانه‌وه‌ییه‌کان دروست ئه‌بیت. ئه‌لبه‌ت نابیت له به‌ر چاوی نه‌گرین که هۆکارگه‌لیک وه‌ک ساختاری شوین-کات و هیمانه‌ی فه‌ره‌نگی-کۆمه‌لایه‌تی له سه‌ ئاستی نووسه‌ر، ده‌ق و به‌رده‌نگ له تیگه‌بشتن و به‌ره‌م‌هینانی مانا کاریگه‌ری حاشاه‌له‌نه‌گریان هه‌یه.

وشه سه‌ره‌کییه‌کان: نیشانه، ماناناسی گوتاری، ئولگووی گیرانه‌وه‌یی، مه‌م و زین، چوارگوشه‌ی مانایی

واژگان کلیدی: نشانه-معناشناسی گفتمانی، الگوهای روایی، مه‌م و زین، مربع مفهومی

^۱ anbari@modares.ac.ir (نویسنده مسؤل)

^۲ lazgee_h@modares.ac.ir

^۳ shairi@modares.ac.ir

۱- مقدمه

مک کی در کتاب *ساختار و معنا* (صص ۸۹ - ۷۷) به ایده‌ی ناظر به عنوان خط اصلی داستان اشاره می‌کند. اگر ما در نظر بگیریم که ایده ناظر یا پیرنگ داستان ما این باشد که «جنایت عاقبت خوشی ندارد»، بدون شک باید در ساختاری دقیق و هدفمند، به این معنا برسیم؛ یعنی نمی‌توانیم کنش‌های روایی را اتفاقی انتخاب کنیم و در نهایت برای این که به مخاطب باور کند که «جنایت بدعاقبت» است، از قول یکی از شخصیت‌های داستان بگوییم که: «جنایت عاقبت خوشی ندارد». هر داستان، مجموعه‌ای از فرآیندهای روایی است که منتج به معنا می‌شود. این محور اصلی تمام متون روایی «داستانی» است. علت این که بر واژه داستانی تأکید می‌کنیم، این است که هر متن گفتمانی می‌تواند یک ساختار روایی داشته باشد، اما الزاماً دارای عناصر روایی داستانی نیست؛ مثل گزارش خبری آب و هوا. بخش بزرگی از سعی ما در این پژوهش بر این پایه استوار شده است که فرآیند ساختاری روایت در داستان و نحوه‌ی شکل‌گیری آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم و در نهایت نشانه - معنای موجود در این متن را بر پایه‌ی این ساختارها مطالعه و بررسی کنیم.

۲- روش پژوهش و اهداف

این تحقیق بر مبنای روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است. برای گردآوری و در نهایت تحلیل متن اثر، از منابع کتابخانه‌ای، مقالات دانشگاهی، گفت‌وگو و سخنرانی‌ها صاحب‌نظران بهره گرفته‌ایم و به شکل بسیار محدود برای مقایسه روایت‌های شفاهی و فولکلور از متن داستان، تحقیقات میدانی هم صورت گرفت. بر همین اساس ضمن بازخوانی چندباره متن اصلی داستان که به زبان کردی و گویش کرمانجی است، نظریه‌های روایت و نشانه -معناشناختی نیز مورد مطالعه قرار گرفت که به صورت اجمالی در بخش سوم درباره آن سخن خواهیم گفت. سعی ما در این پژوهش بر این امر متمرکز شده است که جنبه‌های زیباشناختی و دارماتیکی یک اثر کلاسیک منظوم را بررسی و توانایی‌های ساختاری و معنایی این اثر را مورد مطالعه قرار دهیم.

سوالات تحقیق:

۱. آیا این منظومه قابلیت نمایشی و روایت‌های تصویری را در خود دارد؟
۲. این منظومه چقدر توانسته است معنا را در ساختار داستان نمایشی کند؟
۳. تا چه اندازه معنای صوری / مضمونی در ساختار روایتی تنیده شده و در انتقال معنا موفق بوده‌اند؟

۳- تعاریف و کلیات: ادبیات کردی و چالش‌های آن

۳-۱. مکتب کرمانجی شمال

عمده پژوهشگران آغاز رسمی ادبیات کردی را از زمان استقرار امیرنشین‌های کرد در قرن شانزدهم میلادی می‌دانند. در این قرن است که امپراتوری عثمانی برای حفاظت از خود در برابر صفویان به‌طور رسمی از امیرنشین‌های مستقل کرد حمایت می‌کند و این سیاست منجر به رشد و بالندگی سیاسی و نظامی این امیرنشین‌ها می‌شود. در این میان امیرنشین بوتان، یکی از بزرگ‌ترین آن‌ها به مرکزیت جزیره، به جایگاه شاعران و ادیبان بدل شد و کرمانجی شمال، گویش غالب مردم مناطق تحت نفوذ این امیرنشین، منشاء یک زبان ادبی می‌شود (Blau, 2009). اما به باور شاکلی پایه‌گذاری مکتب «کرمانجی شمال» از قرن شانزدهم و با شیخ احمد نشانی، مشهور به ملای جزیری (۱۶۴۰-۱۵۷۰) آغاز می‌شود (Shakely, 2002) به گفته بلو، ملا جزیری، شاعری مردمی بوده با ذهنی انباشته از فرهنگ ادبیات عربی و فارسی که شاگردان زیادی را هم تعلیم داد (بلو، ۱۳۸۶).

۳-۲. احمد خانی و آغاز عصری جدید

«به تدریج احساس تعلق به یک هویت مشترک میان کردها گسترش یافت. در این عصر است که احمد خانی شاعر متولد می‌شود. وی در اصل بایزیدی است و به بیانی نخستین شاعر بزرگ کرد محسوب می‌شود» (Blau, 2009) این سخن بلو در مورد عصر خانی قابل تأمل است، چرا که قدرت گرفتن امیرنشینان‌های کرد در مناطق تحت سلطه‌ی عثمانی، باعث به وجود آمدن یک حس ملی‌گرایی و نیاز به بازیابی هویتی در میان کردها می‌شود و کسانی چون خانی، ملای جزیری و فقی طیران با الهام از داستان‌ها و حماسه‌های قبایل کرد، آثاری قابل اعتنا و ارزشمندی را به زبان کردی می‌آفرینند (هوشنگی، ۱۳۷۱).

مم و زین اثر خانی را می‌توان از آثار شاخص این دوران به شمار آورد. هنگامی که از شعر کلاسیک کردی نامی به میان می‌آید، احمد خانی در صدر آن و به عنوان یکی از مهم‌ترین و اثرگذارترین شاعر کرد می‌درخشد. جویس بلو او را یکی از نخستین شاعران بزرگ کرد می‌خواند (Blau, 2009) و شاکلی از او به عنوان پیشوایان شعر کردی و پیش‌قراول ملی‌گرایی کردها نام می‌برد. (Shakely, 2002) اما احمد خانی کیست؟ احمد بن الیاس بن رستم بیگ مشهور به احمد خانی به سال ۱۶۵۰ م در استان حاکاری و شهر بایزید در ترکیه کنونی متولد شد و ۱۷۰۷ م در بایزید (آگری) چشم از جهان فرو بست. البته درباره تاریخ تولد و مرگ او در میان

تذکره‌نویسان اختلاف جزئی به چشم می‌خورد. او در مدارس سنتی و مذهبی تحصیل کرد و برای تکمیل تحصیلات خود راهی سوریه و مصر شد (Shakely, 2002) گرچه شواهد محکمی در این رابطه در دست نیست، اما داستان مم و زین نشان می‌دهد که او در جزیره پایتخت امیران بوتان، مدت زیادی را به سر برده است (Shakely, 2002).

عبدالحمید حسینی، خانی را «از ستارگان قدر اول آسمان ادبیات کردی» می‌داند و در مورد او چنین می‌نویسد: «خانی در زمان خود یکه‌تاز میدان علم و ادب بوده و بیش از صد نفر طلاب علوم دینی در حلقه درس وی تلمذ می‌کرده‌اند» (حسینی، ۱۳۵۲). شاکلی نیز او را در عرصه‌های مختلف علوم روزگار خود از جمله تاریخ ادبیات کردی پیشگام می‌داند و معتقد است که اولین ارجاع به شاعران کردزبان نظیر ملای جزیری، علی حریری و فقی طیران تنها در منظومه‌ی او دیده می‌شود (Shakely, 2002). نام خانی در آثار شاعران بعد از او همراه با ستایش و تکریم آمده است. به عنوان مثال حاجی قادر کویی او را «شاهباز علیین» می‌خواند:

ئه‌حمدی خانی ساحیبی مه‌م وزین

شاهبازی فه‌زای علیین

ترجمه:

احمد خانی صاحب مم و زین

شاهباز آسمان علیین (حسینی، ۱۳۵۲)

عبدالرحمان شرفکندی (هه‌ژار) در ترجمه خود از مم و زین؛ دانشمندی، اندیشمندی و شاعری را تنها بر قامت خانی برانده می‌بیند که مانند خورشیدی نورافشانی می‌کند و نیازی به ستایش ندارد (خانی، ۱۹۸۹). شاکلی هم بر تأثیرگذاری خانی بر شاعران بعد خود اذعان دارد؛ به گونه‌ای که می‌گوید: «اشعار خانی هنوز هم شاعران کرد را متأثر می‌کند و حتی در روزگار ما هم، نظریات او جریان دارد» (Shakely, 2002).

خانی آن‌گونه که از آثارش پیداست، حکیمی بوده که از عرفان اسلامی و فلسفه زردشتی و بیشتر از همه، از آثار فکری شیخ اشراق آگاهی کامل داشته و در فقه و کلام هم صاحب‌نظر است. اما تأکید بیشتر محققان بر روی وجوه ادبی و آثار شعری او، به خصوص منظومه مم و زین است. به نظر می‌رسد در دسترس نبودن سایر آثار خانی و مطالعه منتقدان ادبی در مورد وی، دلیل این تمرکز است. اما خانی در مورد خود می‌گوید:

چه کنم که بازار دانش بی‌رونق است / و کسی این قماش را خریدار نیست / هر که به طمع درهم و

دینار است / خود را عاشق و دلدار ما نشان می‌دهد / اگر تمام علم را به پولی ناچیز بفروشی / و یا

حکمت را به نعلینی / هیچ کس خریدار [آن] نیست... (خانی، ۱۹۸۹)

او اگرچه در عصری زندگی می‌کرده که امیرنشین‌های کرد دارای قدرت‌اند، اما به‌واقع هنوز ارزش ادب و علم در میان حاکمان و مردم در پایین‌ترین حد و بدون ارج و قرب است. البته خانی در استفاده از زبان کردی برای بیان شعرش به خوبی از نقش تأثیرگذار آن در گسترش و تعمیق فرهنگ و زبان مادری خود آگاهی داشته (بلو و سلیمانی، ۱۳۷۹) و در آفرینش م‌م و زین همانگونه که خود در ابتدای منظومه اشاره می‌کند، بازیابی هویت و تشخیص ملی و ادبی کردها را مد نظر داشته است. او خود را به نوعی احیاگر ادبیات کردی می‌داند و م‌م و زین را تلاشی برای این کار عنوان می‌کند و به آن می‌بالد. او از این که تلاش می‌کند تا با زبان مادری خود داستانی بگوید شوق فراوانی دارد و از این رو است که به گذشتگان ادبیات کردی چنین اشاره می‌کند:

من پرچم سخن منظوم را در آسمان‌ها بر خواهم افراشت
ملای جزیری را بار دیگر زنده خواهم کرد
علی حریری را به زندگی باز خواهم گرداند و
به فقی طیران سروری دوباره خواهم بخشید،
سروری که تا ابد او را سرشار کند. (Shakely, 2002)

۴- مبانی نظری

۴-۱. نشانه‌شناسی: مطالعه‌ی نظامند نشانه‌ها

برای نشانه می‌توان اجزای مختلفی قائل بود، چراکه نشانه نمی‌تواند جدای از اجزای تشکیل دهنده‌ی معنا ساز وجود داشته باشد. دال^۱، مدلول^۲، معنا^۳، مرجع و مصداق^۴ از جمله‌ی عناصری بنیادینی است که نشانه را باید با آن بررسی کرد. یکی از پایه‌های اصلی هر نظام مطالعاتی، اصطلاحات و ریشه‌های آن است. نشانه‌شناسی اگرچه با سوسور و مباحث زبان‌شناسی مطرح شد، اما در قرن هجدهم فرانسه در علوم پزشکی این اصطلاح رایج بود و به عنوان علمی برای شناخت و بررسی علائم بیماری شناخته می‌شده (شعیری، ۱۳۸۳). اما در مورد نشانه‌شناسی و اصطلاحی که امروز به کار می‌بریم، به طور کلی می‌توان گفت: نشانه‌شناسی به علم بررسی و مطالعه «نظام نشانه‌ها» در حوزه زبان و گفتمان اطلاق می‌شود. سوسور در سلسله درس‌گفتارهای خود درباره زبان‌شناسی ساختاری (۱۹۰۷-۱۹۱۱) از

^۱ Signifiant.

^۲ Signifie.

^۳ Sensé.

^۴ Référent.

نشانه‌شناسی به عنوان علم مطالعه‌ی نشانه‌ها در بطن جامعه نام می‌برد و باور داشت که با زبان‌شناسی ساختاری می‌توان آن را به همه نظام‌های نشانه‌ای تعمیم داد (میلز، ۱۳۸۱) اما نظریه‌های زبان‌شناسی ساختاری سوسور با کتاب *اسطوره‌شناسی* (۱۹۷۵) رولان بارت از ناشناخته ماندن به درآمد و نظامی جدید از نظریه‌های روایی و زبان‌شناسی را به نام «ساختارگرایی» بنا نهاد (میلز، ۱۳۸۱).

باور سوسور بر عدم استقلال معنا خارج از نظام زبانی عبارت است از لانگ^۱: «آنچه می‌تواند ادا شود» و پارول^۲: «آنچه ادا می‌شود» (میلز، ۱۳۸۱) منجر می‌شود که

دانش ما از چیزها، به وسیله نظامی قراردادی «لانگ» سازمان یابد، نظامی قراردادی که خود به تنهایی ما را قادر می‌کند جریان بی‌نظم و آشفته تجربه را طبقه‌بندی کنیم و سازمان دهیم. این شکاف و فاصله بین زبان و جهان، نخستین گام در جهت نفی باور به حقیقت تجربی ناب رمزگردانی نشده غیرزبانی است. (سجودی، ۱۳۸۶: ۲۰۴)

سجودی در ادامه این بحث بر این باور است که نقش انسان در معنادهی به نظام زبانی در دیدگاه سوسور نادیده انگاشته شده و ساختار زبان به مثابه عنصری بیرونی، انتزاعی و اجتماعی مستقل از ذهن بشری به نشانه‌های زبانی معنا می‌دهند (سجودی، ۱۳۸۶) آنچه را که شعیری ایراد اصلی سمیولوژی سوسوری می‌داند، محدودیت آن در چارچوبی علمی است که در آن هر نوع ارتباط شناختی حذف شده است و نتیجه چنین روشی را حذف بررسی فرآیند معناشناسی از سمیولوژی می‌داند و آن را به نظام نشانه‌ها محدود می‌کند و در نتیجه برای سمیولوژی حوزه عملی جز «تحلیل سلسله‌ای از رموز ساختگی که نقشی جز جانشینی ندارند، باقی نمی‌ماند» (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۲).

یلمسلف بر اساس الگوی دو وجهی دال و مدلول سوسور، برای هر یک از آن‌ها، یک شکل و یک ماده، یعنی برونه را به جای دال به کار برد و یک شکل و یک ماده برای هر برونه عنوان «شکل برونه و ماده برونه^۳» را در نظر گرفت، و همچنین برای مدلول، اصطلاح درونه را جایگزین کرد و آن را به «سحل درونه و ماده دورنه^۴» تقسیم کرد (شعیری، ۱۳۸۱). او معتقد بود که نشانه را باید به مثابه واژه‌ای به کار ببریم که واحدی است شامل صورت محتوایی و صورت بیانی و در نتیجه همبستگی این دو، که نقش نشانه‌ای نامیده می‌شود، پدید می‌آید (سجودی، ۱۳۸۱). آنچه که تفاوت نظریه سوسور و یلمسلف را روشن می‌کند، برداشت آن‌ها از شکل یا صورت زبانی

¹ Langue.

² Parole.

³ Forme de l'expression et substance de l'expression.

⁴ Forme du contenu et substance du contenu

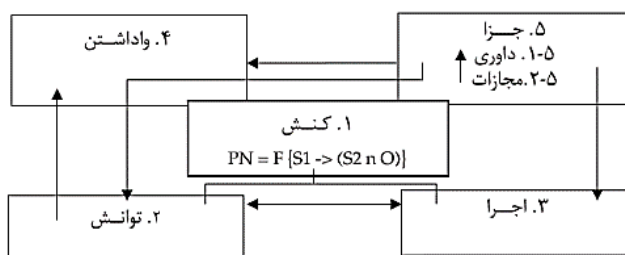
است، که در نگره سوسور به ارتباط تنگاتنگ و وحدت دال و مدلول باعث می‌شود که به سوی شکل زبانی واحدی حرکت کنیم، در حالی که برای یلمسلف هر حوزه زبان یک شکل و یک ماده مستقل دارد، و این همبستگی دو شکل برونه و درونه‌ای آن‌ها است که سازنده شکل معنایی واحدی است (شعیری، ۱۳۸۱).

۲-۴ الگوی متعارف روایت^۱ (SNC)

در الگوی متعارف روایی عامل‌های یک کنش را در درون ساختار روایت به پنج جزء تقسیم می‌کنیم:

کنش: که خود از دو جزء دیگر تشکیل شده است؛
 توانش^۲: که محصول فاکتورهایی است که برای شکل گرفتن و واقع شدن کنش لازم هستند (اراده انجام کار، اجبار به انجام کار، علم به انجام کار و توانایی انجام کار)؛
 اجرا^۳: که به معنای واقع شدن کنش است؛ کنشی که با کسب توانایی لازم واقع شده است؛
 واداشتن^۴: که به طور خاص با خواستن و ناگزیر بودن سر و کار دارد؛
 جزا^۵: که با توجه به نحوه انجام عمل توسط سوژه تعیین می‌شود (جزای خیر یا شر). (Hébert, 2006)

نمودار ۱- پنج الگوی متعارف روایی



این پنج جزء ساختار روایی تقریباً در تمامی شکل‌های روایی همسان عمل می‌کنند، به همین دلیل اصطلاح متعارف برای نشان دادن حوزه گسترده کاربرد الگوی متعارف روایی است، اگر چه همه اجزای این الگوی متعارف با الگوی کنشی روایت تفاوت‌های با همدیگر دارند؛ چرا که الگوی کنش بر محور سوژه و ابژه متمرکز است و در الگوی متعارف پیوستگی میان عامل‌های فاعلی با دیگر عامل‌های گفتمانی مورد نظر قرار داده می‌شود. (Hébert, 2006) اگر چه در الگوی متعارف از عوامل فاعلی و ضدفاعلی برخلاف الگوی کنشی حرفی به میان نمی‌آید، اما

¹ Le schéma narratif canonique.

⁴ Competence.

⁵ Performance.

⁶ Manipulation.

⁷ Sanction.

در بعد توانشی، عامل‌هایی که به کنش‌گران برای انجام عملی مانند یادگیری چگونگی انجام یک کار یا ایجاد مانع برای رسیدن به هدفی، زمینه کنش یا عدم کنش را برای عامل‌های فاعلی به وجود می‌آورند، پرداخته می‌شود.

۳-۴. مربع مفهومی^۱ و نقض و صدق معناهای گفتمانی

بر اساس یک اصل بنیادین در ساختار شناخت معنا، هنگامی که ظاهر را نقض کنیم (کنار بزنیم)، به باطن می‌رسیم، یعنی آنچه که در ظاهر وجود دارد مانع تحقق درک باطن است. در مربع مفهومی گرمسی، آنچه که مورد بررسی قرار می‌گیرد، مقوله‌های متضاد هستند، یعنی برای شکل‌گیری مربع مفهومی، نخست باید دو مقوله متضاد داشته باشیم (شعیری، ۱۳۸۱). پس آنچه در این مربع مورد توجه قرار می‌گیرد این است که نفی چیزی، صدق چیز دیگری را در بر دارد، به عنوان مثال نفی مرد بودن، صدق زنانگی را نتیجه می‌دهد، یا نفی تاریکی، به روشنایی ختم می‌شود. تقابل‌های دوتایی متضاد، یکی از راه‌های کشف نشانه-معناهای صوری-مضمونی است، چرا که در این روش ما به آسانی بخشی از معانی ضمنی گفتمان را با حذف معناهای صوری آن، آشکار سازیم. ساختار مربع مفهومی گرمسی در این جدول به خوبی دیده می‌شود (Hébert, 2006):

جدول ۱- پنج ساختار مربع مفهومی

۵. حالت مکمل (=۱+۲)

۷. (=۱+۳) وضعیت صدق	۲. عامل ب	۱. عامل الف	۸. (=۲+۴) وضعیت نقض
	۹. (=۱+۴) ۱۰ ۳. (=۲+۳)		
	۴. عامل نفی-الف	۲. عامل نفی-ب	

۶. (=۳+۴) حالت خنثی

مربع مفهومی بر اساس یک شبکه معنایی و ارائه بصری آن طرح‌ریزی شده است که کورتزان را نمایانگر بصری یک ساختار منطقی متضادها تعریف می‌کند (Courtés, 1991) می‌توان گفت که مربع مفهومی بر چهار موقعیت تشکیل شده است، که از ترکیب آن می‌توان به نفی و صدق معناهای صوری و ضمنی در گفتمان دست پیدا کرد. «از مجموع این چهار موقعیت نیز سه نوع ارتباط حاصل می‌شود (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۲۹):

¹ Carré Sémiotique.

أ: ارتباط تقابل تضادی^۱ که بر روی محور متضادها یعنی بین دو واژه بالایی مربع [مثلاً] (مرگ و زندگی) وجود دارد؛
ب: ارتباط تقابل تناقضی^۲ که بین یک متضاد و نفی آن ایجاد می‌شود (مرگ و نقض مرگ)؛
پ: ارتباط تقابل تکمیلی^۳ که بین یک نفی متضاد و واژه مثبت برقرار می‌شود (نقض مرگ و زندگی).

۵- تحلیل و بررسی

۵-۱- ساختار روایی

در تحلیل ساختاری متون روایی آنچه که مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرد، در حقیقت آن چیزی است که عناصر فنی و فرمی کلامی بر آن بنا نهاده شده است. یعنی فرآیندی بودن روایت، یک اصل ساختاری است. در مجموعه بررسی‌های که از متن مورد مطالعه خواهیم داشت، بخشی را به تحلیل و بررسی این فرآیندها اختصاص خواهیم داد چرا که شکل‌گیری ساختار معنایی کلام بی‌شک وابسته به آن است و ما را در درک و دریافت معنا در گفتمان حاضر یاری خواهد رساند. متن مورد مطالعه ما، اگر چه به گونه‌ی منظومه‌های داستانی تعلق دارد، اما در شکل و ساختار روایت عامل‌های گفتمانی و عناصر داستانی می‌توان آن را نوعی «گفتمان نقلی» به شمار آورد. قرار گرفتن این داستان در این نوع گفتمانی، آن را واجد ابعاد مختلف روایی می‌کند که در ادامه به بررسی آن خواهیم پرداخت. آنچه در رابطه با تحلیل این اثر باید یادآور شد این است که بیش از همه، فرآیندهای روایی و ابعاد حسی-ادراکی این اثر مورد مطالعه ما قرار گرفته است.

۵-۲- فرآیند پویایی-تحویلی داستان

داستان مهم و زین را می‌توان با در نظر گرفتن مجموعه عوامل تشکیل‌دهنده‌ی آن یک «گفتمان پویا» دانست. گفتمان پویا یا «گفتمان نقلی» تغییر یا دگرگونی از شرایط اساسی است، و معنا تابع تغییر و تحویلی است که عامل بشری را از وضعی ابتدایی به وضعی ثانوی انتقال می‌دهد و در مقابل «گفتمان توصیفی» قرار می‌گیرد که ویژگی آن ایستایی و عدم دگرگونی است (شعیری، ۱۳۸۱). این همان گفتمان گشتاری است که در ساختارهای پروپی اساس فرآیند روایی بر بنا نهاده شده است. در این نوع از گفتمان آنچه که کنش‌گر را از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر

¹ Relation de contrariété.

² Relation de contradiction.

³ Relation de complémentarité.

می‌رساند و او را دچار وضعیتی جدیدی می‌کند، محور اصلی گفتمان به شمار می‌آید. تقریباً تمام متون روایی کلاسیک بر این مبنا پایه‌ریزی شده‌اند، آنچه که در این گفتمان‌ها مشترک به نظر می‌رسد، تحولی است که با کمک عامل‌های گفتمانی به صورت یک فرآیند ساختارمند و نه اتفاقی، رخ می‌دهد.

آغاز، میانه و پایان از دیگر الزمات ساختاری این شکل روایی است. مم و زین با معرفی شخصیت‌های مم، تاجدین، میر و خواهرانش آغاز می‌شود و دیدار شخصیت‌های اصلی در مراسمی خاص و با لباس‌های مبدل رخ می‌دهد و از آن به بعد است که نقاط عطف داستانی در فرآیند روایت به صورت منطقی و برنامه‌مدار پیش می‌رود و در نهایت با مرگ دو کنشگر اصلی داستان، یعنی مم و زین پایان داستان بسته می‌شود. آنچه که در این فرآیند رخ می‌دهد تغییر در وضعیت کنشگران اصلی است. مم و تاجدین دو دوست بسیار صمیمی هستند، اما دیدار با دو ناشناس در جشن کارناوال مانند نوروز به طور ناگهانی آن‌ها را دچار تحول می‌کند. دو عامل فاعلی مقابل آن‌ها، یعنی زین و ستی نیز به همین صورت با این دیدار دچار دگرگونی می‌شوند و با کمک عامل «پاری‌رسان» - حیزبون، دایه پیر - موجب می‌شود تا رخدادها و کنش‌های داستان شکل بگیرد که با اولین فعالیت هدفمند یکی از عامل‌ها، یعنی حیزبون آغاز می‌شود: پیدا کردن کسانی که یک نشانی از آن‌ها دارد: حلقه‌های که در آن جشن میان کنش‌گران اصلی رد و بدل شده است. فرآیندی تحولی که در این داستان اتفاق می‌افتد موجب می‌شود تا کنشگران داستان حرکت خود را، به سمت تغییر وضعیت و موقعیت خود آغاز کنند و در این مسیر، کنش آن‌ها موجب به وجود آمدن موقعیت‌های جدید و حتا تغییر هویتی عامل‌های دیگر گفتمان اعم از بشری و غیربشری می‌شوند.

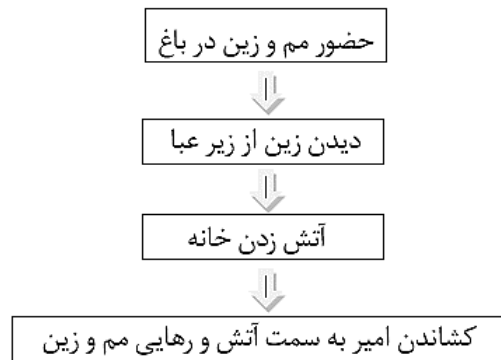
۵-۳- حضور و فرآیند تحولی

اولین تحول داستانی با «حضور» آغاز می‌شود. یعنی اولین عملی که در فرآیند تحولی کلام صورت می‌پذیرد حضور عامل‌های فاعلی است در یک موقعیت کنشی. در این جا اما توانش لازم برای این که عامل‌های فاعلی ابتدای به سوئی یک وضعیت جدید حرکت کنند وجود ندارد. حضور دو عامل دیگر یعنی زین و ستی باعث می‌شود که تاجدین و مم به سوی آن‌ها حرکت کنند و در نهایت دچار یک توانش سودایی- عاطفی شوند. ایجاد توانش سودایی- عاطفی موجب کنش یا همان توانش قطعی می‌شود. رد و بدل کردن حلقه‌های میان آن‌ها یک کنش قطعی در شرایطی نامنتظر است. اما همین عمل منشأ حرکت و تغییر در داستان می‌شود. این فرآیند البته در سراسر متن مورد بررسی به طور متناوب تکرار می‌شود، بدین معنی که عامل‌های

گفتمانی با طی مراحل دوباره به نقطه‌ای می‌رسند که در موقعیت عامل‌های گفتمانی تغییر ایجاد شود.

حضور ← مرحله توانشی ← مرحله کنشی ← فرآیند تحولی

این فرآیند را می‌توان در جایی که مَم و زین در باغ همدیگر را می‌بینند به همین صورت بررسی کرد. حضور مَم در باغ موجب یک توانش سودایی-عاطفی در زین می‌شود و آن دو همدیگر را در باغ می‌یابند. برخورد مَم و زین در باغ امیر و حضور در کنار یکدیگر آن‌ها را درگیر حسی-عاطفی می‌کند که متوجه گذر زمان و بازگشت امیر به شهر نمی‌شوند و در نهایت برای این که امیر در باغ با آن‌ها روبرو نشود، تاجدین برای رهایی آن‌ها، خانه‌اش را به آتش می‌کشد تا امیر و همراهانش را از باغی که مَم و زین در آن خلوت کرده‌اند، دور کند.



بدین ترتیب در می‌یابیم که مجموعه‌ای از فرآیندهای کنشی که دارای توانش‌های معنایی منطقی‌اند در پیشبرد و پویایی کلام نقش اساسی را ایفا می‌کنند.

۴-۵- برنامه روایی در داستان مَم و زین

۴-۵-۱- انگشتر: عامل معین نشانه‌دار

از زمانی که انگشتر، میان مَم و زین و ستی و تاجدین رد و بدل می‌شود، به عنوان عاملی یاری‌رسان از کارکرد اصلی خود جدا و دارای کارکردی جدید می‌شود. همان‌گونه که اشاره شد یکی از کارکردهای آن بازشناسی هویت صاحبان انگشتری است. در اینجا شیء با کارکرد و دلالت‌های مشخص به عاملی تأثیرگذار در فرآیند گفتمان تبدیل می‌شود. اگر این انگشترها در

زمان دیدار رد و بدل نمی‌شد، عامل‌های اصلی داستان توانش لازم برای پیگیری خواسته و هدف خود نداشتند. برای همین دایه از این عامل کمک می‌گیرد صاحبان ناشناس انگشتی‌ها را بیابد. اما کارکرد روایی-نشانه‌ای حلقه بدین جا ختم نمی‌شود. ستی و تاجدین که حلقه‌هایشان را به دایه داده‌اند، در نهایت ازدواج می‌کنند و به اصطلاح به وصال می‌رسند، اما مم و زین که انگشتی‌هایشان را بسته به جان‌شان می‌دانند و از خود جدا نمی‌کنند، هیچ‌گاه به وصل نمی‌رسند و دچار سرنوشتی تراژیک می‌شوند. زمانی که در آخر داستان مم و زین در بهشت و سرایی مجلل به خواب یکی از اهالی شهر می‌آیند، راز ندادن انگشتی به دایه روشن می‌شود. ستی و تاجدین که قرار است در این دنیا با هم زندگی کنند و بچه‌دار شوند، انگشتی به عنوان نشانه‌های این پیوند در اینجا کارکرد خود را نشان می‌دهند. در مقابل انگشتی مم و زین پیش خود آن‌هاست و می‌ماند. در اینجا می‌شود گفت انگشتی به عنوان یک عامل جاودانه شدن عمل می‌کند. راز نشانه شدن انگشتی در یک باور عرفانی «حقیقت» و «مجاز» و کارکردش به این معنا در مسیر داستان شکل گرفته است. در یک جا پیونددهنده ستی و تاجدین می‌شود و در جایی دیگر به عنوان نشانه پیوند حقیقی مم و زین و جاودانگی آن‌ها عمل می‌کند.

۲-۴-۵- رابطه‌های صوری-مضمونی بر پایه تضادهای معنایی

شاید اولین چیز که در داستان مم و زین شاخص‌تر از عامل‌های معنایی دیگر و پررنگ‌تر به نظر می‌رسد، مضمون عشق است. با این باور که مضمون اصلی داستان را عشق تشکیل می‌دهد، باید عامل و عناصر گفتمانی که این مضمون عام را در داستان پیش برده‌اند، کشف و مورد مطالعه و بررسی قرار داد. اما به نظر در داستان رابطه پیچیده‌ای از مضامین مختلف در ارتباط با کنش‌ها و کنشگران داستانی شکل گرفته است که در حد مضمون محوری داستان در شکل‌گیری و تحول در فرآیند روایی و تولید معنا تأثیر گذارند.

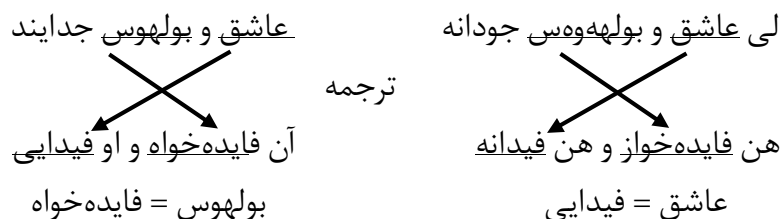
۵-۴-۱- معانی بی‌واسطه روایی-کلامی

خانی در ابتدای مم و زین و در بخش‌های دیگر این منظومه به‌طور مستقیم مضامینی متضادی را برای آمادگی مخاطب را برای ورود به داستان می‌آورد، از آن جمله موارد زیر:

وفا ≠ جفا
 محب ≠ رقیب
 حب ≠ بغض (کینه)

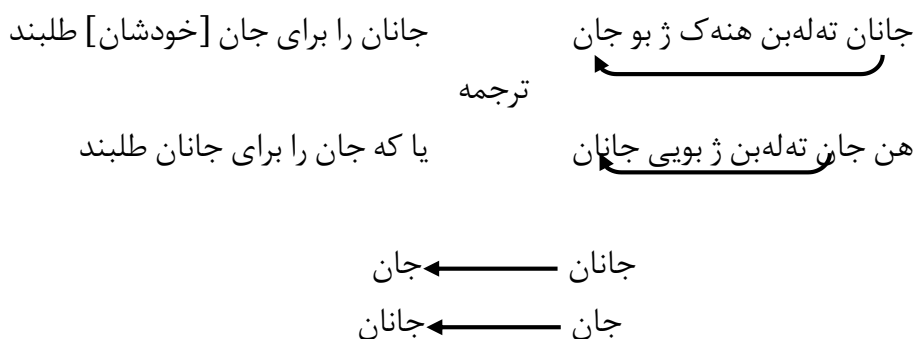
عاشقی ≠ بولهوسی
 صداقت ≠ فریب
 وصل ≠ درد

به طور مثال در مقابل عاشق و بولهوس؛ دو معنای متضاد دیگر قرار می‌دهد.



(Xani, 1989)

و در نهایت هدف این دو را این‌گونه معنا می‌کند:



تا اینجا خانی تنها به توصیف تقابل‌های کلامی در برخورد با مضمون‌ها بسنده کرده است، یعنی به‌گونه‌ای بی‌واسطه و مستقیم معنا را با مخاطب در میان می‌گذارد. در اینجا حضور معنا به صورت دالی و مدلولی از طریق نشانه‌های زبانی شکل می‌گیرد، یعنی کلمه «عاشق» که یک شکل زبانی عام است و نه یک عامل فاعلی در گفتمان روایی خاص، بر کلمه «فدایی» ارجاع داده می‌شود و همچنین بولهوس که با «فایده‌خواه» ارتباط داده شده است. اما در جایی که خانی از مم حرف می‌زند، ما به یک کنشگر روایی روبرو می‌شویم که در فرآیند تحولی گفتمان دارای نقش است، یعنی یک عامل فاعلی اصلی به شمار می‌آید. پس مم یک عامل فاعلی داستانی است که عاشق می‌شود و موجب تحول در مسیر داستان. پس ما با دو گونه عامل‌های معنایی در داستان مم و زین روبرو هستیم، یکی عامل‌های معنایی بی‌واسطه کلامی هستند، دیگری عامل‌های گفتمایی هستند که در خلال کنش‌های روایی شکل می‌گیرند. در خلال فرآیند روایی داستان، خانی از روش‌های توصیفی نیز برای انتقال معانی استفاده می‌کند. به‌طور مثال، یک دال کل‌گرا یا عام مانند عاشق، ارجاع داده می‌شود به مدلول‌های جزءنگر:

عاشق = صادق، فدایی، جوانمرد، دل‌رحم، رقیق قلب، وفادار، پاک‌طینت

در مقابل عامل‌های ضد فاعلی، رقیب:

رقیب = کینه‌جو، فتنه‌انگیز، بی‌ترحم، ریاکار، منافق

این مجموعه‌ای از دلالت‌های زبانی است که در داستان برای توصیف دو گروه متقابل و متضاد بیان شده است. این بیان نه به صورت دراماتیک که به نوعی توصیفی و در میانه فرآیند روایتی داستان دیده می‌شود و پس از آن بازگشت به سیر داستانی از سر گرفته می‌شود. این دست از نشانه‌های زبانی در منظومه‌های کهن برای تقویت معنای مورد نظر پدیدآورنده‌ی متن و همچنین به نوعی آماده کردن مخاطب برای معناهای ضمنی در روند داستان باشد، روشی مرسوم بوده.

۵-۴-۲- معانی روایی باواسطه

اما در متون روایی و نقلی، که مم و زین در این دسته قرار دارد؛ آنچه که موجب تولید معنا می‌شود نه نشانه‌های کلامی است که از ترکیب دلالت‌های دوگانه و یا توصیف‌های زبانی به دست می‌آیند، بلکه تحول در مسیر داستان به واسطه‌ی عناصر روایی، یعنی کنش و شوش است که معنا را به عنوان هدف غایی یک روایت منظوم داستانی را پیش می‌برند. در این میان فرآیندی که معانی صوری مخاطب را به معانی مضمونی می‌رساند، به واسطه و در ارتباط با مسائل حسی-اداراکتی یا کنش‌های روایی در داستان شکل می‌گیرد. یعنی «عاشق» را در یک ساختار روایی نشان می‌دهیم، جایی که او خود را با ویژگی‌های کسب‌شده، واجد این معنا می‌کند. یعنی از سطح یک دال کلامی با مجموعه‌ای از مدلول‌ها، به یک عامل فاعلی معنا ساز در نظامی از کنش‌های روایی تبدیل می‌شود.

تاج‌دین و مم، سستی و زین در یک جشن عمومی همدیگر را ملاقات می‌کنند و در خود «عشق و شیفتگی» احساس می‌کنند. اینجا ما دیگر با واژه عاشق به صورت قرارداد زبانی با مدلول‌های تعریف‌شده روبرو نیستیم، بلکه یک کنشگر داستانی است که در مقابله با یک حس درونی باید از خود واکنش نشان دهد، یعنی دست به عمل بزند. اولین عملی که عشق را از یک معنای مضمونی عام به یک کنش صوری قابل مشاهده تبدیل می‌کند، انگشتی‌هایی است که میان آن چهار نفر رد و بدل می‌شود. اما از آن مهم‌تر معنای مضمونی «عشق حقیقی» است که در داستان بر آن تاکید شده است. خانی کشش میان تاج‌دین و سستی و مم و زین را نشانه یک عشق پایدار حقیقی می‌داند که بر اثر آشنایی روح‌ها رخ می‌دهد (Xani, 1989: 50) اما برای انتقال این معنی در داستان چگونه عمل می‌کند؟ بدل‌پوشی به بهانه مراسم خاصی به نام «کوسه‌بازی» همان تدبیر داستانی خانی برای پیش‌بردن معنایی است که از آن به «عشق حقیقی» نام می‌برد. در این مراسم تاج‌دین و مم عاشق دو مرد می‌شوند و زین و سستی هم عاشق

دو زن. این عشق ممنوع به عنوان نشانه‌ای از عشق حقیقی، بدین معنی که عشق دو همجنس به یکدیگر از تمایلات جنسی دور است - البته جدای از همجنس خواهان - در روال داستان مهم و زین آن چیزی است که خانی قصد دارد مخاطبش را به آن رهنمون کند، عشقی که به سبب آشنایی در عالم الست بین ارواح شکل گرفته را در شکلی روایی بیاورد.

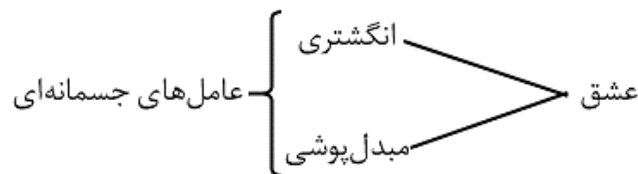
به نظر می‌رسد که به جز «حقیقت» و «مجاز» به دو معنای دیگر یعنی «ظاهر» و «باطن» در این بخش از داستان بدان ارجاع شده است. در جایی که عشاق به خانه بازمی‌گردند و لباس‌های خود را می‌پوشند و از بدل‌پوشی خارج می‌شوند، عشق از آن‌ها زایل نمی‌شود.

هر چه کردند لباسی ته‌بدیل
 نه‌مما نه‌دبون ژ حالی ته‌حویل
 عیشقی کر بون وسان موبه‌ددهل
 ئیدی نه دچونه حالی نه‌ووهل (Xani, 1989)

ترجمه:

اگر چه لباس‌ها را تبدیل کردن [عوض کردن]
 اما در حال‌شان تحول [تغییر] به وجود نیامد
 عشق آن‌ها را چنان مبدل [تغییر یافته] کرده بود
 که دیگر به حال اول باز نمی‌گشتند.

خانی با تاکید بر این که اگر چه لباس کنشگران اصلی به حالت «اول» باز می‌گردد، اما «حال» آن‌ها همانگونه باقی می‌ماند، چرا که آنچه آن‌ها را دچار تغییر کرده بود، لباس یا به اصطلاح ظاهر نیست، بلکه عشق به‌عنوان عامل تحولی باعث دگرگونی در حال عامل‌های فاعلی گفتمان شده است. در اینجا ما با دو عامل حسی-ادراکی به عنوان یک عامل جسمانه‌ای روبه‌رویم و یک معنای مضمونی اصلی.



عشق به عنوان یک معنای مضمونی عام با عمل کنشگران در رد و بدل کردن انگشت که یک نمایه ارزشی عام است، نمایانده می‌شود و با مبدل‌پوشی که یک نمایه ارزشی خاص است تبدیل می‌شود به یک معنای مضمونی خاص یعنی عشق باطنی. عوض کردن لباس‌ها در اینجا برای نفی عشق ظاهری است. این معنا ریشه‌اش را می‌توان در عرفان اسلامی نیز جست، مانند این بیت مولوی:

عشق‌هایی کز پی رنگی بود

عشق نبود، عاقبت ننگی بود

(مولوی، ۱۳۸۶: ۲۳۶)

یا در شعر دیگر:

این رها کن عشق‌های صورتی
آنچ معشوقست، صورت نیست آن
آنچ بر صورت تو عاشق گشته‌ای
صورتش بر جاست این سیری ز چیست
آنچ محسوسست اگر معشوقه است
چون وفا آن عشق افزون می کند

عشق نبود، عاقبت ننگی بود
خواه عشق این جهان، خواه آن جهان
چون برون شد جان، چرایش هشته‌ای
عاشقا وا جو که معشوق تو کیست
عاشقستی هر که او را حس هست
کی وفا صورت دگرگون می کند
(مولوی، ۱۳۸۶: ۲۰۹)

در داستان آن چنان که خانی می گوید، با کندن لباس‌های بدلی، زین و ستی و مم و تاجدین به حالت اول باز نمی گردند. در اینجا ما با دو مفهوم متقابل روبرو می شویم: ظاهری ≠ باطنی، صورت ≠ معنا. اما آنچه که در در داستان برای انتقال این معانی به کار برده می شود، استفاده از ظرفیت‌های فرهنگی و اجتماعی است که داستان در آن اتفاق می افتد و همچنین قراردادن کنشگران در این بافت و واداشتن آن‌ها به عمل. آگاهی نسبت به این رسم هم برای خواننده به وجود می آید و هم برای عامل‌های داستانی، اما چیزی که کنشگران اصلی ما از آن بی خبرند، هویت اصلی یکدیگر است؛ چرا که هنگامی که ستی و زین برخورد با مم و تاجدین را برای دایه‌شان بازگو می کنند از دیدار با دو زن حرف می زنند و عشقی که از دیدن آن دو در آن‌ها به وجود آمده سخن می گویند. در اینجا ستی و زین حتی با مخالفت و ملامت شدید دایه از این عشق ممنوع شرمنده نیستند، و در نتیجه این که دل به دو همجنس خود بسته‌اند، آن‌ها را از عمل باز نمی دارد، تا جایی که حیزبون دایه‌ی آن‌ها خود مجبور می شود که به عنوان عامل یاری‌رسان به آن‌ها در یافتن آن دو ناشناس کمک کند. در اینجا ما با دو حوزه ظاهری ≠ باطنی و حقیقی ≠ مجازی روبه‌رویم، و نقض هر یک موجب صدق دیگری می شود.

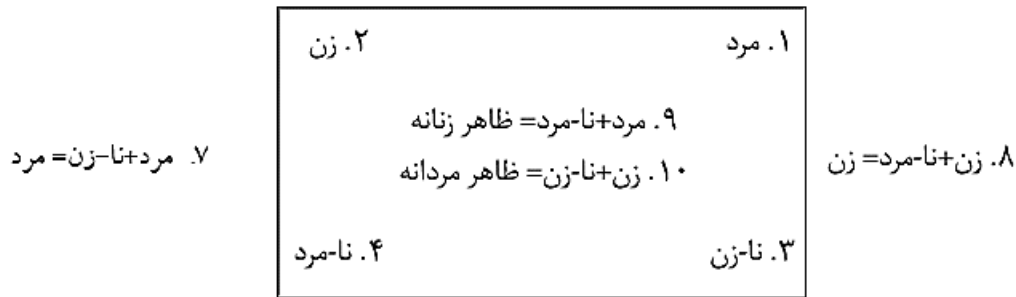
۵-۵. نفی و صدق‌های معنایی بر اساس مربع معناشناسی

در داستان مورد بررسی ما، تقابل‌های دوگانه‌ی مضمونی، در اشکال صوری و نمایشی نیز ظاهر شده‌اند. به عنوان مثال آنچه که در بالا به آن اشاره کردیم؛ دو مضمون حقیقی ≠ مجازی در شکل ظاهری ≠ باطنی نمود یافته است. ظاهر بدین معنا که آنچه وجود دارد و دیده می شود، دو زن

در لباس زنانه، دو مردی در لباس مردانه، اما در واقع و در وجه باطنی و درونی و ناپیدا، ما با دو مرد در لباس زنانه و دو زن در لباس مردانه روبرویم.

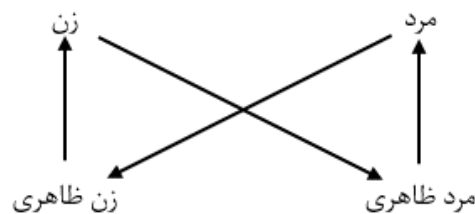
نمودار ۱- شش ساختار مربع معناشناسی در مَم و زین

۵. مرد+زن=تضادی



۶. نا-زن+نا-مرد=ماورائی

تاجدین و مَم، سستی و زین از تغییر ظاهر دچار تحولی می‌شوند که با تغییر دوباره آن از دست نمی‌رود، که آن را نیز می‌توان این‌گونه ترسیم کرد:



یعنی در حقیقت با نفی زن و مرد ظاهری، باعث بروز مرد و زن واقعی می‌شوند، یا همان حرکت صورت به معنا در این جا شکل می‌گیرد.

۶- نتیجه‌گیری

در بررسی بخشی از متن مَم و زین این مسئله روشن است که نشانه در متن روایی یک عامل جدا افتاده و مستقل زبانی نیست، و در یک فرآیند تعاملی با دیگر اجزای گفتمانی در الگویی روایی پیچیده‌ای به یک عامل معنا ساز تبدیل می‌شود. الگوی روایی همان مسیری است که گفته‌پرداز، گفته و گفته‌خوان برای تولید معنای می‌کنند. در این ساختار است که نشانه‌های معنایی با عناصر روایی پیش می‌روند، و هیچ کدام بدون دیگری امکان وجود ندارند. به وجود آمدن حسی به نام عشق در چهار کنش‌گر اصلی داستان، مَم و تاجدین، زین و سستی باعث کنشی می‌شود: ردوبدل کردن انگشتی، که در نهایت به یک عامل توانشی برای کنش‌های دیگر تبدیل می‌شود، جایی که حیزبون، دایه خواهرهای میر، برای پیدا کردن راه‌حل و پنهان

کردن راز دو خواهر در پی یافتن صاحب انگشتری‌ها به کنش واداشته می‌شود. پیچیدگی در مسیر تحول داستان که به طور متناوب از توانش‌های حسی-عاطفی به کنش‌های عامل‌های فاعلی تغییر می‌کند و هر کدام از محورهای سه‌گانه‌ی گرمسی، یعنی: میل، قدرت و انتقال در الگوی روایتی داستان در ساختن و توانش‌های معنایی دیده می‌شوند. این محورهای سه‌گانه در کنش‌های عامل‌های فاعلی محوری و حاشیه‌ای داستان به‌صوح دیده می‌شود. زمانی که عامل حسی-ادراکی عشق به کنش رد و بدل کردن انگشتری می‌انجامد و یا تعلق عاطفی دایه‌ی دوخواهر و ترس از بی‌آبروشدن آن دو و برادرشان میر، برای پیدا کردن انگشتری‌ها به تکاپو می‌افتد؛ ما یک منشاء عاطفی-حسی برای این کنش‌ها داریم، اما در جایی دیگر این عامل کنشی است که منشاء معناهای حسی-ادراکی می‌شود. این گذر از کنش به شوش و بالعکس؛ در فرایند تحولی داستان یکی از الگوهای اصلی روایت در مم و زین است.

وجه بارز دیگر منظومه مم و زین، نقش محوری کارکردهای روایی در ساختن نشانه-معناهای گفتمانی است که در بازنمایی معناهای جدید در ساخت عناصر داستانی به صورتی پویا از عناصر صوری-مضمونی در بعد ارزش‌آفرینی به کنش‌ها استفاده می‌شود. کنش در داستان همیشه با عملی همراه نیست، گاه برای معنایی خاص از بی‌عملی کنش‌گران استفاده می‌شود. زمانی که در سکوت و انتظار، مم بر حجله‌گاه تاجدین نگهبانی می‌دهد یا زمانی که در زندان بدون شکایت روزگاری طولانی را سپری می‌کند. اما در مقابل برخی از کنش‌گران صورتی دیگری از کنش‌های معنایی از خود بروز می‌دهند، به طور مثال مضمون وفاداری و رفاقت که از سوی مم با سکوت و سکون نشان داده می‌شود در کنش‌های تاجدین به صورت طغیان و غلیان‌های احساسی و عاطفی شدید بروز می‌کند، از قبیل آتش زدن عمارت، شمشیر کشیدن و دفاع کردن و در نهایت قتل عامل ضدفاعلی داستان (ضدقهرمان) یعنی بکرعوان.

نمایاندن و نمایشی کردن معناهای مضمونی کارکرد اصلی صورتانه‌های روایی-معنایی داستان است، بدین معنی که معنای ضمنی و پنهانی که در پس هر صورتانه مخفی است، با عملکردها و شگردهای عامل داستانی نشان داده می‌شوند. همان مثالی که درباره‌ی کنش‌های مم و تاجدین در بالا آوردیم. اگرچه بسیاری از این معناهای ضمنی داستان به محورهای ساختار روایی پیوند خورده‌اند، اما بخش کوچکی از این معانی در تماس مستقیم و ناگزیر با عامل گسترده و تأثیری‌گذاری چون فرهنگ و هویت‌اند. این تعامل معنایی عناصر روایی و نشانه-معنایی داستان با عوامل فرهنگی و هویتی امری طبیعی است، چراکه هر نویسنده و پدیدآورنده‌ای همراه با اثرش در یک بافت زمانی و جغرافیایی خاص قرارگرفته‌اند.

¹ Figure.

به‌همین خاطر در متن مَم و زین اگرچه از این عامل‌های فرهنگی استفاده شده است، اما کارکردهای روایی که در بافت و فضا‌سازی داستان برای این عامل‌ها تعریف می‌شود، آن‌ها را از یک عامل فرهنگی-هویت‌ی خاص به یک عنصر روایی-معنایی عام در ساختار داستان تبدیل می‌کند، به گونه‌ای که وقوع کنش در برخی موقعیت‌های داستان مختص و ویژه همان موقعیت و بافت است. این همان فراتر رفتن نشانه‌ها از ساخت طبیعی کارکردی خود است، جایی که مراسم جشن سال نو محملی می‌شود برای دیدار مَم و زین، سستی و تاج‌دین؛ و یا تبدیل آیین کوسه‌بازی یا همان مبدل‌پوشی به عامل معنا‌ساز و صورت‌انهای برای نمایاندن مضمونی با نام عشق حقیقی در تقابل با عشق مجازی. در اینجا ما با دو کارکرد روایی مواجه هستیم، مراسمی خاص در بافتی فرهنگی-اجتماعی واجد موقعیتی روایی می‌شود و آیینی ویژه و منحصر به فرد نقش نمایاندن جسمانیت‌زادایی از یک مضمون داستانی را بر عهده می‌گیرد. در باز‌نمایی معنا‌های ضمنی به صورت‌های روایی-معنایی، عامل‌های صوری در یک مجموعه از عامل‌های هم‌گن و یا گروه‌های از معنا‌های ضمنی در راستای تولید یک ارزش معنایی معین عمل می‌کنند، چه این عامل‌ها بشری باشند یا غیر بشری، آنچه که در این بین محور این هم‌گن‌سازی قرار می‌گیرد، جهت مشخصی است که آن‌ها را به سوی ارزشی مثبت یا منفی پیش می‌برد، بدین معنی که عامل‌های صوری-معنایی در مسیر باز‌نمون کردن یک مضمون در تعاملی تابعی با عملکردهای روایی قرار می‌گیرند. نکته‌ی محوری در این تعامل، تابعی بودن تولید معنا توسط عامل‌های صوری-معنایی در فرایند تحولی داستان است.

منابع

الف: فارسی

- حسینی، عبدالحمید (۱۳۵۲). «احمد خانی و منظومه‌ی مم و زین»، ش ۱۰۵، نشریه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، صص ۳۵-۴۶.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۶). «دلالت از سوسور تا دریدا» در مقالات هم‌اندیشی بارت و دریدا. به کوشش: امیرعلی نجومیان. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). مبانی معناشناسی نوین. تهران: انتشارات سمت.
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفايي (۱۳۸۳). راهی به نشانه- معناشناسی سیال. تهران: انتشارات علمی-فرهنگی.
- هوشنگی، امیرهوشنگ (۱۳۷۱). «گذری بر ادبیات کردی». کیهان فرهنگی، ش ۶.

ب: انگلیسی

- Blau, Joyce (2009). *Kurdish Language (History Of Kurdish Studies)*, in Kurdish Institute of Paris [online], <http://www.institutkurde.org>
- (2009). *The Kurdish Language and Literature*, in Kurdish Institute of Paris [online], <http://www.institutkurde.org>
- Courtés, Joseph (1991). *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris: Hachette.
- Louis Hébert (2006). «L'analyse figurative, thématique et axiologique», dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>
- (2006). «Le carré sémiotique », dans Louis Hébert (dir.), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>
- (2006), «The Actantial Model», in Louis Hébert (dir.), Signo [on-line], Rimouski (Quebec), <http://www.signosemio.com>

--- (2006), «The Narrative Program», in Louis Hébert (dir.), Signo [on-line], Rimouski (Quebec), <http://www.signosemio.com>

Xani, Ehmedê (1989). *Mem û Zîn*, edited and commented by Hejar, Paris.

Shakely, Farhad (2002). AḤMAD-E KĀNI, in *Encyclopædia Iranica* [online], <http://www.iranica.com>

--- (2002). *Classical and Modern Kurdish Poetry*, in Kerkûk Kurdistan e [online], <http://www.kerkuk-kurdistan.com>