مقاله علمی- پژوهشی متن‌پژوهی ادبی

سال ۲۴، شمارهٔ ۸۴، تابستان ۱۳۹۹

تحلیل نظام‌های گفتمانیِ داستان «پیرِ چنگی»

فاطمه بیات‌فر *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

داوود اسپرهم

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۳)

چکیده

کنش در متون عرفانی تحت تأثیر عواملی رخ می‌دهد که فضای مناسبی برای بیان عرفانی فراهم می‌آورد. این عوامل می‌توانند درنتیجه فرآیندهای القایی، تجویزی، رخدادی و یا زاده و زاینده نظام‌های تنشی و شوشی باشند. سرچشمه این عوامل به تقابل‌های دوگانه بازمی‌گردد که نظام تفکر انسان بر آن استوار شده است و بحث پیرامون آن از زمان ارسطو آغاز و در مطالعات ساختارگرایانه و نشانه شناسانهٔ کسانی چون سوسور، فروید، پیرس، موریس، گرماس و... در قرن بیستم ادامه پیدا کرده است. بر پایه همین تقابل‌ها در رویکردی از علوم نشانه- معناشناسی می‌توان به سازوکارهای تولید معنا در نظام گفتمانی با ابعاد مختلف حسی- ادراکی، شناختی و زیبایی‌شناختی اثر پرداخت. در این مقاله با بررسی «نظام‌های گفتمانیِ» داستان «پیرِ چنگی» به‌مثابهٔ نمونه‌ای از داستان‌های منظوم مثنوی‌معنوی مولانا، جایگاه نظام کنشی، شوشی، تَنشی و بُوشی در آن مشخص و گذر شخصیت اصلی «پیرِ چنگی» از حالت نابسامان اولیه به حالت بسامان پایان داستان بیان شده است. نتیجه تحلیل، بیانگر نقش پررنگ نظام شوشی در جهش اصلی داستان است؛ چنانکه در پی یک «لحظه- بارقه»، پیرِ چنگی شخصیتی به باور رسیده می‌یابد. جذابیت این داستان برای خوانش مکرر، همانگونه که خود مولانا در آخر داستان اشاره می‌کند، وامدار حضور سوژهٔ بُوشی است.

واژگان کلیدی: پیرِ چنگی، نظام گفتمانی، گرماس، تنش، بُوش.

* E.mail: bayatfarfatima@gmail.com (نویسنده مسئول)

** E.mail: d_sparham@yahoo.com

مقدمه

۱. تعریف مسأله و هدف پژوهش

کتاب‌ها و مقالات بسیاری در تحلیل و تفسیر داستان‌های مثنوی نوشته شده، اما تاکنون از منظر نظام گفتمانی به آن‌ها پرداخته نشده است. بی‌شک بررسی آثار عرفانی از منظر نظریه‌های جدید می‌تواند گامی در شناخت معنای پوشیده و چندلایه آن‌ها باشد. در این مقاله، داستان «پیرِ چنگی» به‌عنوان نمونه‌ای از داستان‌های مثنوی‌معنوی براساس نظریه «نظام گفتمان» بررسی و سعی می‌شود خوانشی جدید از آن ارائه و از گذر آن به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱- نظام گفتمانی چگونه زمینه را برای عرفانی کردن اثر فراهم می‌کند؟

۲- تولید معنا در بافت گفتمانی چگونه با وضعیت احساسی و عاطفی پیوند می‌خورد؟

۳- جذابیت روایی در بافت گفتمان این منظومه بیشتر در کدام نظام (کنشی، شوشی و تنشی) مجال بروز پیدا می‌کند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

در بحث روایت‌شناسی، نظریه‌ها و آثار افرادی مانند ولادیمیر پراپ[1]، رولان بارت[2]، تودروف[3] و مارسل موس[4] و در باب نظام‌های گفتمانی، نظریه‌ها و کتاب‌های افرادای

1- Vladimir Propp
2- Roland Barthes
3- Todorov
4- Marcel Mauss

مانند گرماس[۱]، فونتنی[۲] و تاراستی[۳] توسط استادان و مترجمان به فارسی معرفی شده و راه را برای تحلیل متون از این دیدگاه‌ها گشوده است. همچنین نقد و تحلیل‌هایی از این منظر بر آثار ادبی نوشته شده که به دلیل زیاد بودن تعدادشان از نام بردن آن‌ها پرهیز می‌شود. داستان‌های منظوم و منثور عارفانه نیز از منظر روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی مورد توجه پژوهشگران بوده است. تحلیل‌ها و مقالاتی که درباره داستان «پیرِ چنگی» نوشته شده به شرح جدول (۱) است.

1- Greimas

«الگوی زایشی او [گرماس] که از مطالعات ولادیمیر پراپ سرچشمه می‌گیرد، الگوی دینامیک است که چگونگی تجدید معنا در داستان را نشان می‌دهد و بر همین اساس است که گرماس موفق به بنیان‌گذاری نظام گفتمانی روایی یا به عبارتی نشانه- معناشناسی استاندارد می‌شود، اما این گرماس همان گرماس معناشناسی ساختاری نیست؛ چراکه مطالعه زبان‌شناختی و علمی متن با تفکیک و طبقه‌بندی مجدد، جای خود را به مطالعه گفتمان داستان و روایت می‌دهد که معنا را نه به‌طور منفک و منقطع، بلکه در کلیت متن و در چارچوب فرآیند هم‌نشین و به شیوه زایشی بررسی می‌کند. بالاخره گرماسِ تجلی یافته در کتاب «نقصان معنا» -در اواخر دهه ۸۰- نه معناشناس علم‌گرا و نه نشانه- معناشناسی روایی است، بلکه پدیدارشناسی زیباشناختی است. در وضعیت سوم، گرماس به معناشناسی ساختاری بازمی‌گردد، اما این بار با نگاهی پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی، چراکه گرماس در این کتاب بر این نکته تأکید دارد که انسان در مرکز معنا قرار دارد و این توجه به انسان، بعدها در نگاه پدیداری او است که کامل می‌شود. با توجه به همین توضیحات است که بعضی‌ها به سه گرماس معتقدند» (گرماس، ۱۳۸۹: ۵ و ۶).

2- Fontanill

3- Tarasti

جدول (۱): تحلیل‌ها و مقالات درباره داستان «پیر چنگی»

پژوهشگر/ پژوهشگران	عنوان مقاله	سال و محل انتشار
رقیه وهابی دریاکناری و محبوبه مباشری	ساختار روایت در سه روایت از پیرِ چنگی با تأکید بر دیدگاه ژرار ژنت	۱۳۹۶ پژوهش‌های ادب عرفانی
رهاد رودگریان	تحلیل تولد دوباره پیرِ چنگی در مثنوی مولانا براساس نظریه یونگ	۱۳۹۵ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
سید علی‌اصغر میرباقری‌فرد و اشرف خسروی	گناه توبه: تحلیل مقام توبه از حسنه تا سیئه در داستان «پیر چنگی» از مثنوی مولانا	۱۳۹۰ متن پژوهی ادبی
جلیل مشیدی و راضیه آزاد	الگوی کنش‌گر در برخی روایت‌های کلامی مثنوی‌معنوی براساس نظریه الگوی کنش‌گر آلژیرداس گرماس	۱۳۹۰ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی
محمدابراهیم پورنمین	داستان پیر چنگی یادگاری از سنت گوسانی	۱۳۸۸ پژوهش‌های ادبی
علی طاهرخانی آقایی	نگاهی دوباره به پیر چنگی	۱۳۸۶ آموزش زبان وادب فارسی
قدرت‌الله طاهری	مقایسه داستان «پیر چنگی» مولانا و «سه تار» جلال آل‌آحمد	۱۳۸۴ فرهنگ

در مطالعات گذشته که به بخشی از آن در جدول (۱) اشاره شد، داستان «پیرِ چنگی» از زاویه‌دیدهای گوناگونی بررسی شده که به نوعی هر کدام نمایانگر قسمتی از جنبه‌ها و زیبایی‌های این داستان است، اما همان‌گونه که اشاره کردیم تحلیلی از منظر «نظام گفتمانی» صورت نگرفته است. در ادامه برآنیم تا با اشاره کوتاهی به نشانه- معناشناسی و چهار گفتمان اصلیِ نظام گفتمانی، تحلیلی از این منظر ارائه داده شود. در این مقاله سعی

شده نکته‌ای که در مقالات اشاره شده (جدول (۱)) درخصوص آن بحث شده، ارائه نشود؛ از این رو، نویسندگان در این موارد برای پیشبرد بحث، عدم تکرار، رعایت اختصار و حفظ امانت به مقالات یاد شده ارجاع داده‌اند.

۳. ادبیات پژوهش

نشانه‌شناسی به‌عنوان یک علم، دارای نظریه‌هایی است که می‌توان برای آن سه سنت اصلی اروپایی، آمریکایی و روسی در نظر گرفت. «چالز پیرس[۱] (فیلسوف آمریکایی)، زیگموند فروید[۲] (روان‌پزشک اتریشی)، فردینان دو سوسور[۳] (زبان‌شناس سوئیسی) و آلژیرداس گرماس (معناشناس فرانسوی لیتوانی‌تبار) خدمات بی‌شائبه‌ای به نشانه‌شناسی در قرن بیستم [ارائه] کردند» (دینه‌سن[۴]، ۱۳۸۹: ۱۲).

آرا و نظرات فردینان دو سوسور، مقدمات ساختارگرایی را فراهم کرد. در نگاه او «نشانه یک کل است که از اتصال دال و مدلول نتیجه می‌شود و رابطه دال و مدلول «دلالت» نام دارد« (چندلر[۵]، ۱۳۸۶: ۴۳). او همچون لایبنز و یاکوبسن[۶] در مطالعات خود بر این باور بود که معنا از تمایزهای میان دال‌ها ناشی می‌شود و «واحدهای زبانی توسط نظامی از تقابل‌های دوتایی به هم مربوط و محدود می‌شوند. این تقابل‌ها در تولید معنا نقش بنیادین دارند، مثلاً معنای «تاریک» وابسته به معنای «روشن» است» (همان: ۱۵۹).

همان‌گونه که اشاره شد، سوسور ساختار نشانه را به دو بخشِ «دال» و «مدلول» تقسیم کرد و معتقد بود بررسی نظام زبان فقط در رویکرد «همزمانی» ممکن است. بعدها پیرس،

1- Charles Peirse
2- Sigmond Fraud
3- Ferdinand de Saussure
4- Dinesen
5- Chandler
6- Leibniz$ Jakubson

ساختار دقیق‌تری برای نشانه شاملِ «بازنمون»، «تفسیر و یا مورد تأویل» و «موضوع» ارائه کرد. چارلز موریس نیز نشانه‌شناسی را به سه جنبه نحوی، معنایی و عملی بخش کرد.

دیگر نشانه‌شناسان ساختارگرا، راه سوسور، پیرس و همراهان آنان را ادامه دادند و کم‌کم این علم را در سایر علوم به‌کار گرفتند و این‌گونه سیر مطالعات نشانه‌شناسی به سمت هرمنوتیک و تأویل متن سوق پیدا کرد. در ادامه راه آن‌ها، نشانه‌شناسان پساساخت‌گرا، مطالعات زبانی خود را به حیطه «در زمانی» وارد کردند. رولان بارت[1] یکی از نظریه‌پردازان مطرح نشانه‌شناسی پساساخت‌گرا با نوشتن مقاله «مرگ مولف» (۱۹۶۸) بیان کرد که مخاطب می‌تواند با تفسیر خود، معنایی برای یک نشانه بیافریند و در واقع دال و نشانه‌های جدید خلق کند.

نشانه- معناشناسی نیز به دنبال آشکار کردن ارتباط بین ساختارهای جزئی و کلی متن است. مهم‌ترین خصوصیت آن توجه به فرم‌های متنی کلیت‌مدار از جمله فرم‌های روایی، عاطفی، گفتمانی و حتی تجربه حسی و احساسی‌مدار است (فونتنی[2]، ۱۳۹۱: ۱۸) و همین ابزاری به دست می‌دهد که با آن بتوان با تحلیل نظام‌های گفتمانی، سازوکارهای شکل‌گیری و تولید معنا را در متون بررسی و مطالعه کرد. به عبارت دیگر، می‌توان در تعریف نشانه معناشناسی گفت که «این رویکرد، جریان تولید معنا را با شرایط حسی- ادراکی انسان پیوند می‌زند» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۷۲)

در ادامه به چهار نظام گفتمانیِ کنشی، تنشی، شوشی و بُوشی که در دل خود گفتمان‌های دیگر از جمله القایی، تجویزی و رخدادی را جای می‌دهد و گاهی مرز تشخیص آن‌ها بسیار باریک است، می‌پردازیم.

1- Roland Barthes
2- Fontanill

۳-۱. نظام گفتمان کنشی

از اولین نظام‌های گفتمانی، «گفتمان کنشی» است که براساس برنامه عمل می‌کند و یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آن ساختارهای تقابلی است؛ چنانکه بر اساس پررنگ بودن ساختارهای تقابلی در نظریه گرماس، فرآیند روایی او را «گفتمان کنشی» نامیده‌اند. سه واژه کلیدی که برای درک بهتر این نظام روایی وجود دارد: کنش[1]، ارزش[2] و تغییر[3] است. در این نظام، کنش‌گر دچار نوعی بحران است؛ یعنی با نقصانی روبه‌رو است که برای رفع آن وارد کنش می‌شود تا به وضعیت مطلوب برسد. به عبارت دیگر، هدف اصلی در این گفتمان، تغییر وضعیت اولیه (نابسامان) به وضعیت ثانوی (سامان‌یافته) است. عواملی که باعث این تغییر وضعیت می‌شوند، می‌تواند«تجویزی» -که در آن رابطهٔ بین کنش‌گزار و کنش‌گر رابطه‌ای از بالا به پایین است- و یا «القایی» -که در آن رابطه‌ای تعاملی بین کنش‌گر و کنش‌گزار وجود دارد و هیچ‌یک بر دیگری برتری موقعیتی ندارند و یکی باید بتواند دیگری را متقاعد کند که کنشی را انجام دهد- باشد (گرماس، ۱۳۹۵: ۳۶-۱۶).

۳-۲. نظام گفتمان شوشی

در وضعیت شوشی، بدون اینکه برنامه یا هدفی مطرح باشد، شوش‌گر می‌تواند هر آن متوجه حضور خود نسبت به موقعیتی که در آن قرار می‌گیرد، شود و تحت تأثیر همین حضور، خود را مهیای خود و دیگری کند و می‌توان آن را «مهیا کردن سوژه» نامید. شوش می‌تواند موجب کنش و کنش می‌تواند باعث شوش شود. در واقع حضور درهم‌آمیخته سوژه با دنیا و تأثیر و تأثرات سوژه با دنیا بر یکدیگر، ما را بر این می‌دارد تا به‌جای بازنمود بگوییم: «چیزی را برای بار دوم حاضر نمودن». شوش‌گر تحت تأثیر

1- Action
2- Valeu
3- Trancformation

دنیایی که در آن قرار گرفته و براساس موقعیت‌های بیرونی و تلاقی آن با دنیای درون، هر بار نشانه‌ها را دوباره زنده می‌کند. در این نظام نوع حضور اُبژه[1] برای سوژه و رابطه عاطفی میان سوژه‌ها است که دارای اهمیت اولیه است (همان: ۱۰۰-۸۹).

فرآیند شوشی بر چند اصل نشانه- معناشناختی استوار است که می‌توان آن‌ها را به ترتیب زیر معرفی کرد:

الف- فرآیند شوشی بر رابطهٔ حسی- ادراکی و عاطفی بین سوژه و دنیای دارای احساس، استوار است.

ب- در فرآیند شوشی به دلیل رابطهٔ منحصربه‌فرد، حساس و ویژه‌ای که با چیزها برقرار می‌شود، لحظه‌ای خاص و کوچک که می‌توانیم آن‌ها را نوعی «آن» نشانه- معناشناختی و یا «فوریت حضور» بنامیم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

ج- در این فرآیند برخلاف فرآیند کنشی، نقصان حضور، جایگزین نقصان ارزشی در نظام کنشی می‌شود (همان: ۱۰۱ و ۱۰۲).

۳-۳. نظام گفتمان تنشی

در نظام گتفمان تنشی، «تنش» مرکز اصلی فرآیند روایی را دربر گرفته است و کنش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. وجه ممیزه این گفتمان از گفتمان کنشی این است که در این گفتمان، دو جریان یکی متعلق به حالت روحی و عاطفی کنش‌گر و دیگری متعلق به اُبژه و دنیای بیرونی درهم‌آمیخته می‌شود. گویی سوژه و اُبژه در هم ذوب می‌شوند و حضور به بالاترین درجه معنایی خود که همان وجد و شور هستی‌شناختی است، نائل می‌آید که گرماس به آن «لحظه- بارقه[2]» می‌گوید. گاهی شوش بسیار دفعی و تابع لحظه است و شوش‌گر در وضعیت شوریدگی حضور به‌سرمی‌برد و کنترلی بر شرایط ندارد؛ چنین

1- Objet
2- Moment Desthesie

سبک حضوری را «تنشی- شوشی» می‌گویند و اگر با کنش‌گری مواجه باشیم که در وضعیت فرآیندی و بسیار تدریجی قرار گرفته و به بیان دیگر، به‌صورت برنامه‌مدار به ارزشی دست می‌یابد، ما به آن سبک «تنشی- شوشی» روبه‌رو هستیم (همان: ۴۶-۳۷).

۳-٤. نظام گفتمانی بُوشی

سوژه بُوشی، سوژه‌ای همواره در حال شدن است و محور اصلی تولید معنا با توجه به «من بُوش دارم پس هستم» سارتری تعریف می‌شود. این سوژه می‌تواند از جریان سلبی به ایجابی برسد، اما هیچ ایجابی برای او پایدار و قطعی نیست. بُوش محصول تردید و انتخاب است. سوژه بُوشی در پی رسیدن به اُبژه و فتح آن نیست [بلکه] او در پی یافتن راهی برای خروج از دازاین و پاسخ به تردیدهای خود است (همان: ۱۳۵-۱۲۶)

٤. خلاصه داستان

با توجه به تعریف پراپ از روایت که آن را گذر از وضعیت ابتدایی به وضعیت انتهایی می‌داند با این شرط که دست‌کم تغییری در این حرکت حاصل شده باشد (تولان[1]، ۱۳۸۶: ۱۳) می‌توان داستان «پیرِ چنگی» را یک روایت دانست که پیرنگ آن بدین‌گونه است: پیرِ چنگی -مطربی مشهور- که از شنیدن آواز او بهنگام جوانی‌اش جان‌ها حیران و سرگردان می‌شد، پیر شده و پیری بر صدایش اثر گذاشته و دیگر محبوب نیست به‌طوری‌که قادر نیست حتی درآمدی در حد رفع نیازهای اولیه کسب کند. در همین حالت استیصال به‌سوی گورستان می‌رود و آن‌قدر می‌نوازد که خوابش می‌برد. درست همین موقع، عمر، خلیفه دوم نیز خوابی می‌بیند که در آن هاتف غیبی به او می‌گوید: ۷۰۰ دینار از بیت‌المال را به فردی که در گورستان است، ببخش. در پی

1- Tolan

این دو خواب، تغییری در وضعیت پیرِ چنگی اتفاق می‌افتد و نیازهای معنوی و مادی او برطرف می‌شود.

مولانا در مثنوی‌معنوی معمولاً حکایات فرعی می‌گنجاند. در این داستان نیز او پس از سرودن چهار بیت از داستان خارج می‌شود و به مناسبت وصف او از مطرب، نوای صوراسرافیل، انبیا و اولیای الهی برایش تداعی می‌شود و پس از تأکید بر نکات مدنظرش، مخاطب را به شنیدن ادامه داستان دعوت می‌کند.

در علم روایت‌شناسی، شخصیت‌ها به‌عنوان جزئی از ساختار کلی متن محسوب می‌شوند که تابع کنش‌های از پیش تعیین‌شده‌اند؛ بنابراین، برای تحلیل شخصیت، ابتدا باید الگویی از حوزه کنش آنان به دست آورد. گرماس از جمله کسانی است که به چنین الگویی دست‌یافته است. او معتقد است الگوی کنشی که ارائه داده، جهان‌شمول است و با هر روایتی قابلیت انطباق دارد.

تقابل‌های دوگانه در واقع اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی و نظریه گرماس است، زیرا اساس تفکر انسانی بر این بنیاد استوار است؛ چنانکه به این تقابل‌های دوگانه از زمان ارسطو به شکل تقابل «صورت- ماده»، «فعال- منفعل» و... توجه شده است. این تقابل‌های دوگانه در طرح داستان‌ها و روایت‌ها این‌گونه است که «در تقابل‌های زمانی؛ یعنی شرایط آغازین غیرمتعادل در مقابل شرایط پایانی قصه، در برابر شرایط مضمونی معکوس و غیر متعادل، راه‌حلی پیدا و دوباره تعادل به دست می‌آید» (راغب،۱۳۹۱: ۶۱)؛ همچنان که در داستان مورد بررسی ما وضعیت متعادل آغازین (وضعیت بسامان پیرِ چنگی در جوانی):

مطربی کز وی جهان شد پر طرب　　رسته ز آوازش خیالات عجب
از نوایش مرغ‌دل پران شدی　　وز صدایش گوش جان حیران شدی

(مثنوی، ابیات ۲۰۷۳ و ۲۰۷۴)

به‌وسیله وضعیت نامتعادل میانی (پیر شدن پیرِ چنگی و از دست دادن طرفدارانش):

چون برآمد روزگار و پیر شد / باز جانش از عجز پشه‌گیر شد
گشت آواز لطیف جان فزاش / ناخوش و مکروه و زشت و دل‌خراش
آن نوا که رشک زهره آمده / همچو آواز خر پیری شده
چون‌که مطرب پیرتر گشت و ضعیف / شد ز بی کسبی رهن یک رغیف

(مثنوی، ابیات ۲۰۷۴ تا ۲۰۷۸)

نابسامان می‌شود و بعد به حالت استیصال و درماندگی از خدای خود استمداد می‌طلبد:

نیست کسب امروز مهمان توام / چنگ بهر تو زنم کآن توام
چنگ برداشت، شد الله جو / تا به گورستان یثرب آه گو
گفت از حق‌خواهم ابریشم بها / کو به نیکویی پذیرد قلب‌ها

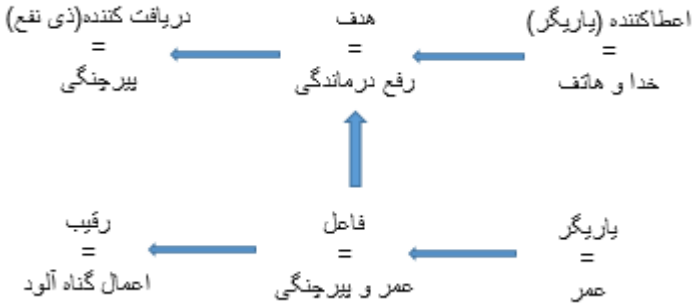
(مثنوی، ابیات ۲۰۸۰ تا ۲۰۸۳)

شروع به چنگ‌زدن می‌کند تا اینکه از خستگی خوابش می‌برد و در عالم خواب سیر و سلوک می‌کند. در این میان عُمر نیز خوابی می‌بیند و همین دو خواب به مسیر و کنش‌هایی ختم می‌شود که باعث ایجاد وضعیت متعادل پایانی (بسامان شدن اوضاع مادی و روحی پیرِ چنگی) می‌شود.

در اغلب داستان‌های مثنوی، «قضا» نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند و مقدمات تغییر را برای رسیدن به وضعیت متعادل پایانی فراهم می‌آورد. چنانکه در داستان مورد بررسی ما، رفتن پیرِ چنگی به سمت گورستان از روی قضا و بدون برنامه صورت گرفته است.

گرماس یکی از نظریه‌پردازانی است که به‌خوبی روی زنجیره‌های روایی آثار کارکرده است. او کار خود را بر پایه زبان‌شناسی سوسور و یاکوبسن آغاز کرد و معتقد است «دلالت با تقابل‌های دوتایی شروع می‌شود» (مدرسی، ۱۳۹۰: ۲۹۶). او برای تحلیل شخصیت بجای هفت حوزهٔ عمل پراپ (که با بررسی قصه‌های عامیانه، ۳۱ کارکرد برای آن‌ها مشخص کرده بود) «سه جفت دوتایی کنشی را پیشنهاد می‌کند که شامل شش نقش است» (همان: ۲۹۸) و معتقد است آن‌ها به‌منزلهٔ مقولات کلی در همه روایت‌ها وجود دارند. این روش به‌عنوان یکی از روش‌های تحلیل شخصیت و به‌عنوان روشِ خاص گرماس معرفی شده است (تولان، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

شش نقش اصلی نظریهٔ گرماس و معادل آن‌ها در داستان «پیرِ چنگی» بدین قرار است:



گرماس معتقد است که «شخصیت‌های روایت را باید براساس آنچه انجام می‌دهند، تعریف و دسته‌بندی کرد نه براساس آنچه هستند» (سلدن، ویدسون، ۱۳۷۷: ۱۴۴) و به همین دلیل، هر شخصیت بنا به کنشی که انجام می‌دهد، می‌تواند در یک یا چند نقش از نقش‌های شش‌گانه گرماس قرار گیرد. همان‌طور که در داستان موردنظر ما «عُمر»، هم یاری‌گر و هم فاعل و «پیرِ چنگی» هم دریافت‌کننده و هم فاعل است.

گرماس در ادامه از سه پی رفت همچون سه قاعدهٔ نحوی نام می‌برد و کل ساختار طرح قصه‌ها را نتیجه توالی این سه زنجیره می‌داند:

* زنجیره میثاقی یا قراردادی؛ شامل بخشی از روایت می‌شود که به‌موجب آن پیمان یا قراردادی بسته یا نقض می‌شود. توبه کردن پیرِ چنگی در این زنجیره قرار می‌گیرد:

چون بسی بگریست و از حد رفت درد　　چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت ای بوده حجابم از الله　　ای مرا تو راه‌زن از شاه ره
ای بخورده خون من هفتادسال　　ای ز تو رویم سیه پیش کمال
ای خدای با عطای باوفا　　رحم کن بر عمر رفته در جفا

(مثنوی، ابیات ۲۲۰۱ تا ۲۲۰۴)

از توضیح بیشتر دراین‌باره چشم‌پوشی می‌کنیم و خواننده را به مقاله «تحلیل مقام توبه از حسنه تا سیئه در داستان «پیرِ چنگی» مثنوی مولانا» نوشته سید علی‌اصغر میرباقری‌فرد و اشرف خسروی ارجاع می‌دهیم.

* زنجیره اجرایی؛ این زنجیره شامل آزمون‌ها و مبارزه‌های قهرمان داستان در مسیر رسیدن به هدف است. نمود این زنجیره در داستان «پیرِ چنگی» به‌عنوان یک داستان عارفانه، خیلی کم‌رنگ است؛ چنانکه کنش فیزیکی در این داستان از حد رفتن پیرِ چنگی به گورستان و رفتن عُمر در پی او تجاوز نمی‌کند، اما کنش دیگری هست که در این داستان نمود پررنگ‌تری دارد و آن پرواز روح هر دو شخصیت با خواب به عالم معنا است. خواب بر پیرِ چنگی بعد از این‌که به گورستان می‌رود و چنگ می‌زند، چیره می‌شود:

گشت آزاد از تن و رنج جهان　　در جهان ساده و صحرای جان

جـــان او آنجـــا ســـرایان مـــاجرا کانـــدر اینجـــا گـــر بماندنـــدی مـــرا

(مثنوی، ابیات ۲۰۹۳ و ۲۰۹۴)

در قسمت نظام شوشی به تفضیل به این مقوله پرداخته می‌شود.

* زنجیره انفصالی؛ شامل رفتن‌ها، بازگشتن‌ها و سیروسفرها است.

همان‌طور که در زنجیره اجرایی اشاره شد سیروسفرها در این داستان، معنـوی اسـت و از این دید، بازگشت معنوی پیرِ چنگـی بعـد از عمـری گنـاه به‌سـوی حـق را می‌تـوان در زنجیره انفصالی نیز یادکرد (برگرفته از احمدی، ۱۳۸۶: ۱۶۲).

در کتاب «نشانه- معناشناسی ادبیات»، فرآیند روایی گرماس «گفتمـان کنشـی» نامیـده می‌شود. این گفتمان دارای ویژگی‌هایی است که در ادامه همراه تحلیل بخشـی از منظومـه از این منظر به آن‌ها اشاره می‌شود.

الف- **گفتمان کنشی**

«گفتمان کنش‌محور از اولین نظام‌های گفتمانی است که در شناسایی و بسـط آن تحلیـل-گران زیادی نقش داشتند. ولادیمیر پراپ، مارسـل مـوس، کلـود لـویی اسـتروس[1]، جـرج دومزیل[2]، رولان بارت[3]، پل ریکور و آلژیرداس گرماس از جمله کسانی هستند که نظریـه حوزه روایت کنشی را تولید و بسط دادند» (گرماس، ۱۳۹۵: ۱۹).

در نظام روایـی کنشـی سـه واژه «کـنش»، «ارزش» و «تغییـر» نقـش کلیـدی دارنـد. در داستان پیرِ چنگی به خاطر بی‌رونق شدن کسب و برای تهیه مایحتـاج زنـدگی (ارزش) بـه گورستان قدم می‌گذارد، اما به‌واسطه اتفاقی که می‌افتـد و عُمـر، خلیفـهٔ دوم بـرای او ۷۰۰

1-Claud Lévi Strauss
2- Georges Domezil
3- Roland Barthes

دینار می‌آورد «تغییر»ی در وی پدید می‌آید که در پی آن «ارزش»های قبلی را کنار می‌گذارد و به‌صورت نمادین چنگ خود را می‌شکند و متوجه حق می‌شود و این‌گونه، هم از بحران مادی و هم بحران روحی خارج می‌شود. به عبارت دیگر، «نقصان معنا» برانگیزاننده کنش در پیر جنگی می‌شود و اُبژه ارزشی او تغییر می‌کند و این‌گونه از بحران بیرون می‌آید. همان‌گونه که مشخص است تحت تأثیر فرآیند القایی (از بالا به پایین)؛ یعنی الهام هاتف به عُمر این اتفاق می‌افتد.

البته همیشه نقصانِ معنا به‌تنهایی باعث کنش نمی‌شود، چراکه انجام کنش خود نیاز به دو مرحله «توانش[1]» و «اجرایی کنش[2]» دارد (همان: ۲۶). در داستان موردنظر ما «پیرِ چنگی» از توانش لازم برخوردار نیست و با حالات سردرگمی به‌سوی گورستان می‌رود، اما پس از رسیدن به آنجا تصمیم می‌گیرد برای رضای حق بنوازد و این‌گونه مزدی دریافت کند و در این حین عُمر در جایی دیگر خوابی می‌بیند و هاتف به او می‌گوید از بیت‌المال ۷۰۰ دینار به فردی که در گورستان است، بده و در پی این ماجرا، حضور هر دو شخصیت به حضوری به باور رسیده[3] تبدیل می‌شود.

نقطه آغاز این کنش‌ها که به دنبالش «تغییر» دیدگاه را در پی داشت، خوابی است که بر عُمر عارض شد. در پی آن خواب است که کنش، تحقق می‌پذیرد و انگیزه معنوی در «پیرِ چنگی» برای تغییر ارزش‌ها به وجود می‌آید. بررسی این مقوله در ذیل گفتمان شوشی قرار می‌گیرد.

1- Competence
2- Performance
3- Presence Potentielle

ب- گفتمان شوشی

«سوژه کنشی با توجه به نقش و فرآیند کاربردی که در آن قرار می‌گیرد، تعریف می‌شود، اما سوژه شوشی دارای ابهام فلسفی و پدیدارشناختی است و تعریف شفاف و فوری از آن ممکن نیست» (همان: ۹۰).

در نظام گفتمانی شوشی، دیگر کنش مطرح نیست و کنش جای خود را به رابطهٔ حسی- ادراکی می‌دهد که شوش‌گر با دنیای بیرون تجربه کرده و تجربهٔ زیستهٔ خود را به زبان منتقل می‌کند.

در داستان «پیرِ چنگی»، تغییر وضعیت اولیه و نابسامان داستان به وضعیت پایانی و بسامان، تحت تأثیر خواب صورت می‌گیرد. عُمر و «پیرِ چنگی» هیچ‌کدام مسئول دیدن خواب نیستند، اما تحت تأثیر آن قرار دارند و با آن وارد عرصهٔ گفتمانی می‌شوند؛ «پیرِ چنگی» دچار احساس غم شدید و حالت درماندگی شده (قبض) که باحالت قبلش - جوانی و شادی و عشرت- (بسط) کاملاً متفاوت است و قادر به انجام کنش (آواز زیبا) نیست. به عبارت دیگر، از دنیای شاد و روزمره خود جدا شده است و نتیجه آن به‌صورت گریه مداوم و اظهار پشیمانی (توبه) نشان داده می‌شود که در پی آن تصمیم می‌گیرد فقط برای رضای حق چنگ بنوازد.

«گریه» در داستان‌های مثنوی‌معنوی یا از روی «صحو و هوشیاری» و حاصل خودبینی است و یا از روی «سکر» و حاصل فنا است؛ چنانکه در داستان مورد بررسی ما، گریهٔ پیرچنگی از روی صحو و حاصل تفکر در زندگی گذشته است. در دیگر داستان‌های مثنوی‌معنوی مثلِ «دقوقی»، «کودک حلوافروش» و... ابتهال و گریه دیده می‌شود و مولانا به صورت ضمنی معتقد است برخی از گریه‌ها «لازم» و برخی «مانع» هستند؛ مثلاً در داستان «کودک حلوافروش» گریه کودک گشایشی برای احمد خضرویه درپی دارد. در

داستان «پیرچنگی» نیز گریهٔ پیر از روی صحو است که باعث کنش می‌شود و زمینه را برای تغییر ارزش فراهم می‌آورد:

چون بسی بگریست و از حد رفت درد چنگ را زد بر زمین و خرد کرد

(مثنوی، بیت ۲۱۰۵)

و در ادامهٔ عمر از او می‌خواهد که از این حالت صحو (گریه و اظهار توبه) نیز بگذرد و در حق مستغرق شود، چراکه صحو در مرحله «استغراق» مانع است:

پس عمر گفتش که این زاری تو هست از آثار هوشیاری تو
راه فانی گشته راهی دیگر است زانک هوشیاری گناهی دیگرست
هست هوشیاری زیاد ما مضی ماضی و مستقبلت پرده خدا

(مثنوی، ابیات ۲۱۹۹ تا۲۲۰۱)

شعری در کتاب «نشانه معناشناسی ادبیات» شوش را با تعریف هایدگری[1] «سوژه مهیا»، «مهیا شدن سوژه» نزدیک می‌داند و می‌گوید: «در وضعیت شوشی بدون اینکه برنامه یا هدفی مطرح باشد، شوش‌گر می‌تواند هر آنچه متوجه حضور خود نسبت به موقعیتی که در آن قرارداد گشته و تحت تأثیر همین حضور خود را مهیای دریافت خود و دیگری کند» (همان: ۹۱)؛ چنانکه در این داستان، آن خواب، انرژی‌ای در سوژه‌ها (پیرِ چنگی و عمر) مهیا می‌کند که بعد از آن به کنش دست می‌زند.

1- Heidegger

پیرِ چنگی:

ویـن جهـان کانـدر ایـن خـوابم نمـود از گشـایش پـر و بـالم را گشـود

(مثنوی، بیت ۲۱۰۴)

عمر:

بانـگ آمـد مـر عمـر را کـای عمـر بنـده مـا را زحاجـت بـازخر

بنـده‌ای داریـم خـاص و محتـرم سـوی گورسـتان تـو رنجـه کـن قـدم

ای عمـر برجـه ز بیت‌المـال عـام هفت‌صـد دینـار در کـف نـه تمـام

پـیش او بـر، کـای تـو مـا را اختیـار این‌قـدر بسـتان کنـون معـذور دار

پـس عمـر زان هیبـت آواز جسـت تـا میـان را بهـر ایـن خـدمت ببسـت

(مثنوی، ابیات ۲۱۷۶ تا ۲۱۸۰)

در داستان «پیرِ چنگی» مولانا بعد از چهار بیت، وصف حال مطرب جوان و بـا کرّوفـرّ و سه بیت تشبیه و تلمیح به صوراسرافیل و نغمه داوود در حـدود ۱۷۰ بیـت بـا تفسـیر آیـهٔ قرآن و داستان‌های فرعی به مراد عرفانی خود دست می‌زند. در اینجا مولانا فضا را مناسب می‌بیند و به مفاهیمی چون فانی و درگذر بودن دنیا، خواب غفلـت و ابـدیت سـرای بـاقی، وصال به حضرت حق و بیش از همه، نور هدایت می‌پردازد و متذکر می‌شـود کـه اگـر در غفلت به سر ببری و گوش شنوایی برای ندای حق نداشته باشی از نفخـت‌هـای روح‌افـزای حق بی‌بهره می‌مانی. در حقیقت با این حکایت‌های فرعی بین داستان اصـلی، نـوعی تعلیـق ایجاد می‌کند و ذهن خواننده را پرورش می‌دهد و آماده مباحث عرفانی می‌کنـد و بـا ایـن کار شکل‌گیری فضای شوشی را پررونق‌تر می‌کند.

گرماس در کتاب نشانه- معناشناسی ادبیات، شوش را وضعیتی چندلایه می‌داند که عبارت‌اند از:

۱- ارتباط با دنیای درون؛ پیرِ چنگی با گذر عمر به دنیای درون سر می‌کشد و بارزترین نشانهٔ آن، همان خوابی است که می‌بیند و پرواز روح او به عالم معنا

۲- تمایز حضور با توجه به تغییر وضعیت؛ تغییر حالت جوانی «پیرِ چنگی» که حضوری کاملاً برون‌گرا و غافل از حق داشت به پیری که حضوری درون‌گرا -و با تغییر ارزش‌هایش- متوجه شده به‌حق دارد.

۳- پیوند دادن حضور خود با حضور دیگری؛ بازنمود نقطهٔ اتصال این دو حضور «پیرِ چنگی» زمانی است که در گورستان برای حق چنگ می‌زند.

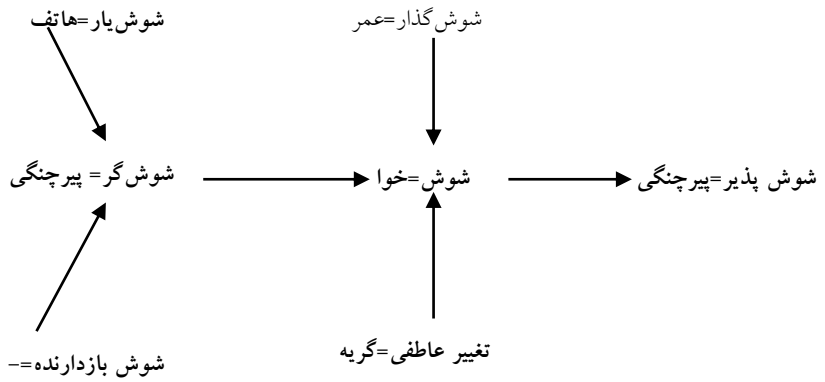
۴- متوجهٔ احساس حضور خود شدن؛ زمانی اتفاق می‌افتد که «پیرِ چنگی» از خواب بیدار می‌شود و عُمر به او می‌گوید خداوند به تو سلام و بشارت می‌دهد و او تازه متوجهٔ غفلت خود در این سال‌ها از حق می‌شود.

۵- برجسته کردن احساس حضور خود؛ که با یاری عُمر که «پیرِ چنگی» را بعد از توبه از ناامیدی می‌رهاند و او را متوجهٔ مرحلهٔ بعد از توبه، یعنی استغراق برحق می‌کند، نمود می‌یابد.

ناگفته نماند که در فرآیند شوشی «نقصان حضور، جایگزین نقصان ارزش در نظام کنشی می‌شود» (همان: ۱۰۱). در واقع سوژه، فاصلهٔ عظیم بین آنچه ظاهر چیزها است و آنچه اصل آن‌ها است، احساس می‌کند و دچار نقصان حضور می‌شود و برای جبران آن وارد رابطه خاصی با چیزها می‌شود که با اصل التفات نشانه- معناشناختی مرتبط است.

همان‌گونه که در نمودار (۱) مشاهده می‌شود، شوش مطرح در این داستان مبتنی بر چیزی درگذشته نیست، بلکه این شوش باعث شده که چیزی در آینده اتفاق بیفتد؛ یعنی «شوشِ پساتنشی[1]» است که باعث و برانگیزنده کنش شده است.

نمودار (۱): نمودار شوشی داستان پیرچنگی



در نمودار (۱)، «شوش‌گر» کسی است که مسبب شوش است. «شوش» عامل تغییر عاطفی، کیفی یا حسی- ادراکی می‌شود. «شوش‌گذار» کسی است که شوش را به اجرا می‌گذارد. «شوش‌یار» کسی که به شوش‌گر یاری می‌رساند. «شوش بازدارنده» عامل بازدارنده و مانعی بر راه شوش است و «شوش‌پذیر» عامل مفعولی است که شوش به او اجرا می‌شود (خراسانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۰).

معمولاً در روایت‌های چندلایه، دست غیب و محرک‌های فراعقلی دیده می‌شود؛ «پیرِ چنگی» که شاهد عنایت و توجه حق‌تعالی است، توبه کرده و سازش را می‌شکند. در میان داستان، مولانا به پرده‌ای که بر دل افکنده شده و موجب تاری دید دل می‌شود، اشاره

1- Protensif

می‌کند؛ پیر در ابتدا ساز می‌نواخت و به ندای اصلی توجه نمی‌کرد و عمرش را به همین‌گونه بیهوده تلف می‌کرد تا اینکه ندای حق را شنید.

در کل می‌توان اشاره کرد که دو نظام حسی-ادراکی و تنشی- عاطفی به‌عنوان دو زیرمجموعه از نظام گفتمانی شوشی محسوب می‌شود. در این دو نظام، احساس و ادراک و تنش‌های عاطفی شوش‌گران بیشترین سهم را در خلق معنای متن داشته و به این ترتیب اثر ادبی را از حیطه یک گفتمان فقط کنشی و ساختاری فراتر برده و روابط درونی آن را به چالش می‌کشند.

ج- گفتمان تنشی

گفتمان تنشی شباهت زیادی با گفتمان شوشی دارد. گرماس در کتاب «نقصان معنا» به ارائهٔ مفهوم جدیدی در مطالعات گفتمانی که آن را «لحظه- بارقه» می‌نامد، اشاره می‌کند. «لحظه- بارقه» به زمانی گفته می‌شود که سوژه و اُبژه در یک‌دیگر ذوب می‌شوند و حضور به بالاترین درجه معنایی خود که همان وجود و شور هستی‌شناختی است، نائل می‌شود (گرماس، ۱۳۹۵: ۴۰). در واقع، تفاوت بارز گفتمان شوشی و تنشی در مدت زمان رخداد آن حالت عاطفی و حسی- ادراکی است.

زمانی که «پیرِ چنگی» برای نخستین بار عُمر را می‌بیند، این گفتمان تنشی، بارز می‌شود:

گرد گورستان دوانه شد بسی — غیر آن پیر او ندید آنجا کسی
آمد و با صد ادب آنجا نشست — بر عمر عطسه ستاد و پیر جست
خر عمر را دید و ماند اندر شگفت — عزم رفتن کرد و لرزیدن گرفت
پس عمر گفتش مترس از من مرم — کت بشارت‌ها ز حق آورده‌ام

(مثنوی، ابیات ۲۱۸۱ تا ۲۱۸۵)

«اگر شوش بسیار دفعی و تابع لحظه- بارقه باشد، ما با از خودبی‌خودشدگی مواجه هستیم که شوش‌گر در وضعیت شوریدگی حضور به سر می‌برد و هیچ کنترلی بر شرایط ندارد، همه‌چیز به‌طور ناگهانی و در لحظه شکل می‌گیرد و او تحت تأثیر آنچه بر او رخ داده است، قرار دارد؛ چنین سبک حضوری را تنشی- شوشی می‌نامیم» (همان: ۴۴ و ۴۵).

آخرین نظام گفتمانی مورد بررسی ما در این داستان، گفتمان بُوشی است.

د- گفتمان بُوشی

پیشتر اشاره شد که «نظام کنشی مبتنی بر برنامه و ساختار است. نظام مجابی یا القایی مبتنی بر باور و متقاعدسازی است. نظام شوشی بر مبنای حضور عاطفی و دریافت‌های حسی- ادراکی عمل می‌کند. نظام تنشی با توجه به تولید انرژی و رابطه کمّی و کیفی که چنین انرژی‌ای را به وجود می‌آورد، شکل می‌گیرد، اما در نظام بُوشی، محور اصلی تولید معنا با توجه به «من بُوش دارم، پس من هستم» سارتری تعریف می‌شود» (همان: ۱۲۸-۱۲۹).

در داستان پیرِ چنگی با گسستی که به سبب پیری در موقعیت «پیرِ چنگی» به وجود آمد، روایت از ساختار برنامه‌مدار دور شد. «پیرِ چنگی» انتخاب کرد که برای خدا بنوازد، البته این انتخاب آزاد زمانی برای «پیرِ چنگی» مهیا می‌شود که با توجه به تغییر ارزش و در پی آن تغییر وضعیتش -همان‌گونه که در قسمت نظام شوشی اشاره شد- تمایز حضور پیدا می‌کند و متوجهٔ احساس حضور به باور رسیده خود می‌شود و همین آگاه شدن به حضور، راهی برای رهایی از جهان- بودگی او می‌شود، اما همان‌طور که دیدیم این تغییر فقط به توبه ختم نمی‌شود؛ چنانکه «سوژه بُوشی پس از عبور از جریان سلبی می‌تواند به ایجاب برسد، اما هیچ ایجابی برای او پایدار و قطعی نیست، چراکه حضور او همواره براساس موقعیت بُوشی تعیین می‌شود» (همان: ۱۲۹). «پیر چنگی» در ادامه در نظام تقابلی (توبه/استغراق) از توبه می‌گذرد و به مرتبه استغراق در حق می‌رسد که صوفی از آن به

عبارت «از توبه توبه کن»یاد می‌کند. در این مرحله هیچ لحظه‌ای از زندگی پیر بسان قبل نیست و مدام در بودن‌های جدید است. تعبیری که در عرفان با لفظ «صیرورت» و در اگزیستانسیالیست به لفظ «حضور حصولی» از آن یاد می‌شود.

کی‌یرکگارد[1]، پدر فلسفه اگزیستانسیالیسم[2] «برای آدمی سه سپهر یا سه ساحت قائل است؛ ساحت اول را سپهر حسی یا زیباشناختی، ساحت دوم را سپهر اخلاقی و ساحت سوم را سپهر ایمانی برمی‌شمرد» (به نقل از خیال، تمثیل و تأویل: ۶۵). «پیرچنگی» در داستان مورد بررسی ما در جوانی در سپهر فردی زندگی می‌کند؛ همان سپهری که کی-یرکگارد نماد آن را «دون ژوان[3]» می‌نهد. زمانی که پیر می‌شود -در این تحلیل مفصل به آن پرداخته‌ایم- به معیارهای اخلاقی تعهد و بینش عمیق‌تری پیدا می‌کند. به‌عبارت دیگر، در «سپهر اجتماعی» قرار می‌گیرد و پس از ملاقات با عُمر به تعبیر کی‌یرکگارد از اضطراب وجودی و بشری رها شده و در «سپهر الاهی» حضور می‌یابد. این در حالی است که «پیر چنگی»در این مرحله هم باقی نمی‌ماند و در حق مستغرق می‌شود و هر آن بُوش جدیدی را تجربه می‌کند؛ مرحله‌ای که از اگزیستانسیالیسم هم گذر می‌کند و در عرفان از آن به تعبیر «تا إلیه یصعد أطیاب الکلم/ صاعدا منا إلی حیث علم» یاد می‌شود.

رسیدن به بُوش‌های گوناگون در این‌گونه آثار را می‌توان این‌چنین بیان کرد که ابتدا فرد در وضعیت بسامان (تعادل) به‌سر می‌برد (مانند «پیرِ چنگی» در دوران جوانی)، سپس بحرانی در زندگی وی رخ می‌دهد (میانسالی و از دست دادن آواز خوش) و براساس «قضا» به سوی تغییر هدایت می‌شود (مثل رفتن «پیرِ چنگی» به گورستان که بدون دلیل و از روی قضا است) در ادامه تغییر ایجاد و دوباره تعادل برقرار می‌شود، اما فرد در زمانی که مجدد به تعادل می‌رسد چیز جدیدی به‌دست آورده و همان فرد اولی نیست و این سیر

1- Kierkegaard
2- Existentialism
3- Don Giovani

همین‌گونه ادامه می‌یابد و فرد بُوش‌های گوناگون را تجربه می‌کند. نمودار (۲) فرآیند تشریح شده را نشان می‌دهد.

نمودار (۲): الگوی تغییر وضعیت

بحران ⟵ تعادل+A ⟵ تغییر ⟵ بحران ⟵ تعادلA

چنانکه «در پایان داستان «پیرچنگی» نفس از خلق و خلایق حس و تن می‌گسلد و با امداد عُمر، عقل در روح الاهی به فنا می‌رسد» (همان: ۸۸).

چون که فاروق اینه اسرار شد — جان پیر از اندرون بیدار شد
همچو جان بی گریه و بی خنده شد — جانش رفت و جان دیگر زنده شد
حیرتی آمد درونش آن زمان — که برون شد از زمین و آسمان
جست و جویی از ورای حال و قال — غرقه گشته در جمال ذوالجلال
غرقه ای نه که خلاصی باشدش — یا به جز دریا کسی بشناسدش

(مثنوی، ابیات ۲۲۰۹ تا۲۲۱۳)

نتیجه‌گیری

مولانا در داستان‌های مثنوی برای بیان درس گفتارهای عرفانی خود به‌مقتضای کلام، حکایات فرعی می‌گنجاند و با کلام عرفانی بین ساختارهای جزئی ارتباط برقرار می‌کند. داستان مورد بررسی ما نیز از این خصیصه مستثنا نیست. وضعیت نابسامان «پیرِ چنگی» با درک حضور به باور رسیده به وضعیتی بسامان یافته در پایان داستان ختم می‌شود. این تغییر حاصل تغییر «ارزش»های موردقبولِ پیشین «پیرِ چنگی» است و سبب این تغییر هم «نقصان

معنایی» است که پیرِ چنگی بدان دچار شده و درنهایت با فرآیند القایی و کمک هاتف غیبی (ابر یاریگر) و عُمر (یاریگر- فاعل) از آن بحران مادی و معنوی بیرون می‌آید.

تغییر وضعیت پیرِ چنگی تحت تأثیر دو خواب که بر او و عُمر حادث شد، به وجود آمد. در حقیقت این دو بدون هیچ برنامه و هدفی در عالم معنا حضور پیدا می‌کنند و تحت تأثیر کمک‌های غیبی به‌واسطه هاتف به موقعیت «درک حضور خود و دیگری» می‌رسند که در ادامه به کنش‌هایی ختم می‌شود.

باید اشاره کرد که زنجیره‌های این روایت متفاوت از زنجیره‌های عینی است چنانکه «توبه» زنجیره قراردادی این داستان، امری انتزاعی، کنش حقیقی داستان، امری «معنوی» و آزمون‌ها و مبارزه‌ها در این راستا قرارگرفته‌اند.

در این داستان نظام شوشی پررنگ‌تر از دیگر نظام‌ها، جهش اصلی داستان را نشان داده است. در این نظام به‌خوبی مراتب حضور «پیرِ چنگی» از جمله ارتباطش با دنیای درون، درک تمایز حضورش با توجه به تغییر وضعیت و درنهایت در پی یک «لحظه- بارقه» ملاقات عُمر و او -که با شیوه‌ای بیرونی‌وار و بسیار زیبا در داستان گنجانده شده است- آگاهی و برجسته شدن حضور در او دیده می‌شود. با این وجود، آنچه باعث می‌شود همواره این‌گونه داستان‌ها جذابیت خود را حفظ و مکرر خوانش شوند شاید حضور سوژه بُوشی در این آثار است.

در پایان داستان، «پیرِ چنگی» در مرحله ایجابی و ثابت باقی نمی‌ماند و همان‌گونه که در آخر داستان آمده، عُمر از «پیرِ چنگی» می‌خواهد که از مرحله توبه بگذرد و در حق مستغرق شود؛ این‌گونه شخصی مدام در حال بودن‌های جدید است و هیچ ایجابی برای وضعیت او ثابت نیست.

عُمر همچو جوی نونو می‌رسد مستمری می‌نماید در جسد

(مثنوی، بیت ۱۱۴۵)

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۶). ***ساختار و تأویل متن***. چ ۹. تهران: مرکز.

اسپرهم، داوود.(۱۳۹۱). ***تمثیل، خیال و تأویل***. چ ۲. تهران: آریان.

تولان، مایکل. (۱۳۸۶). ***روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی***. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

چندلر، دنیل. (۱۳۸۶). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

خراسانی، فهیمه، غلامحسین غلامحسین زاده و حمیدرضا شعیری. (۱۳۹۴). بررسی نظام گفتمانی شوشی در داستان سیاوش. *پژوهش‌های ادبی*. س ۱۲. ش ۴۸. صص ۵۴-۳۵.

دینه سن، آن ماری. (۱۳۸۹). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مظفر قهرمان. تهران: پرسش.

زمانی، کریم. (۱۳۹۲). ***شرح جامع مثنوی‌معنوی***. دفتر اول. تهران: فارابی.

سلدن، رامان و پیتر ویدسون. (۱۳۷۷).***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸). ***راهی به نشانهٔ معناشناسی سیال***. تهران: انتشارات علمی- فرهنگی.

فونتنی، ژاک. (۱۳۹۱). ***نامهٔ لغت: مجموعه مقالات دومین همایش نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات***. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: خانه کتاب.

گرماس، آلژیرداس. (۱۳۸۹). ***نقصان معنا***. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: علمی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۵). ***نشانهٔ معناشناسی ادبیات***. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: تربیت مدرس.

مدرسی، فاطمه. (۱۳۹۰). ***فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگ.

هرمن، دیوید. (۱۳۹۱). ***روایت‌شناسی ساختارگرا***. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: علمی.