فصلنامهٔ پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه رازی
سال هفتم، شمارهٔ ۲۵، زمستان ۱۳۹۷، صص ۹۱-۱۰۹.

بررسی رمان *پل معلّق* محمّدرضا بایرامی بر اساس نظریّهٔ گریماس[۱]

مسروره مختاری[۲]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی
جعفر جباری[۳]
کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه محقّق اردبیلی

چکیده

رمان *پل معلّق* یکی آثار موفّق در حوزهٔ ادبیّات داستانی دفاع مقدّس است که از اقبال شایان توجّهی برخوردار است. تحلیل ساختار و بررسی ریخت‌شناسی این اثر به منظور ارایهٔ الگوی ساختاری آن، یکی از ضروریّات پژوهش در حوزهٔ ادبیّات پایداری است. با توجّه به تناسبی که بین ویژگی‌های این رمان با دیدگاه‌های گریماس وجود دارد، این جستار ساختار روایت را بر اساس دیدگاه نظریّه‌پرداز یادشده مطالعه کرده است. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که: نخست؛ اگرچه الگوی روایت‌شناسی گریماس برای حکایت‌های فولکلوریک مناسب است، اما در تحلیل رمان *پل معلّق* الگویی مفید و کارآمد است. دوم؛ داستان‌های امروزی با وجود این‌که محتوای متفاوت دارند، اما به طور نسبی از ساختار مشترکی الگو می‌گیرند، با این تفاوت که ترفندهای جدید داستان‌نویسی به آن‌ها کمک می‌کند تا از جذّابیّت بیشتری برخوردار شوند. سوم؛ مطابق با آنچه گریماس دربارهٔ شش کنشگر مطرح کرده است، در این اثر شخصیت اصلی داستان (نادر) هم قهرمان و فاعل داستان و هم پذیرنده یا گیرنده است. چهارم؛ نوع مبارزه‌ای که در داستان به وقوع می‌پیوندد، هم از نوع مبارزهٔ ذهنی و هم جسمانی است، اما مبارزهٔ ذهنی بارزتر است. به تبع وجود این ویژگی از شش کنشگر الگوی گریماس، چهار کنشگر ذهنی و انتزاعی هستند. به طور کلّی این رمان در صحنهٔ آغازین از وضعیّت متعادل به یک وضعیّت نامتعادل و در نهایت به سوی وضعیّت متعادل سوق پیدا کرده و داستان دارای وضعیّت تعادل، ممنوعیّت، نقض و مجازات است.

کلیدواژه‌ها: ادبیّات معاصر، رمان، *پل معلّق*، محمدرضا بایرامی، گریماس.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۹/۲۸
۲. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mmokhtari@uma.ac.ir
۳. رایانامه: jafar.jabbari.887@gmail.com

۱. مقدّمه

روایت‌شناسی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی[1] است که می‌کوشد تا ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن بازیابد. نقد ساختاری یکی از شیوه‌های تحلیلی آثار ادبی است که در واقع به بررسی ساختمان و فرم داستان می‌پردازد. مطالعه در نحوِ روایت یا دستور زبان داستان به وسیلهٔ برخی از نظریه‌پردازان از جمله گریماس و تودوروف دنبال شده است. آن‌چه که برای تودوروف اهمیّت دارد، نحو روایت یا چگونگی عناصر دستوری داستان است. او علم ادبیّات را با توجّه به یک اصطلاح قدیمی «بوطیقا» می‌نامد. «بوطیقا» به عناصرِ حاضر و آشکار در متن توجّه دارد و در واقع قوانین عامی است که ناظر بر خلق یک اثر است. بوطیقا به این یا آن قطعه یک اثر نمی‌پردازد، بلکه به ساختارهای مجرّدی توجّه دارد که آن‌ها را «توصیف» یا «کنش» یا «روایت» می‌نامد.» (ن.ک: تودوروف،۱۳۸۲: ۲۵).

کتاب *ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان* ولادیمیر پراپ روس، آغازگر راهی بود که ساختارگرایانی چون: کلود برمون، ال. جی. گریماس، تزوتان تودوروف، ژرار ژنت، رولان بارت، ادامه‌دهنده و تکمیل‌کنندهٔ کار وی در زمینهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا بودند. داستان‌های عامیانه دارای الگوی ساختاری هستند و قالب‌های پیچیده‌تر و رمان‌های امروزی نیز از الگو یا الگوهایی پیروی می‌کنند و می‌توان با کشف و بیان این الگوها و ساختارها به درک و فهم بهتر داستان‌های گسترده و پیچیدهٔ امروزی نیز نزدیک شد. گریماس از ژانر خاص پراپ پا فراتر گذاشت و کوشید تا «دستور زبان داستان» را بیابد. گریماس به جای هفت دسته شخصیّت‌های پراپ، سه دسته تقابل‌های دوگانه را پیشنهاد کرد که بنا به قاعده‌های معناشناختی شکل می‌گیرند. گریماس فهم ساختارهای بنیادین معناشناسی را در گرو درک اشکال روایت می‌داند. وی روایت‌شناسی خود را بر پایهٔ ریخت‌شناسی پراپ بنا نهاده‌است. پراپ «خویشکاری‌ها را اندک و شمار شخصیّت‌ها را بسیار زیاد می‌دانست و معتقد بود که خویشکاری شخصیّت‌های قصّه، سازه‌های معنایی قصّه هستند.» (ن.ک: پراپ، ۱۳۹۲: ۵۳). روش معناشناسی داستان با اصول متعارف روش‌شناختی در معناشناسی همخوان است. بدان دلیل که «چنین می‌نماید که داستان نیز همچون جمله دارای ساختاری است؛ ابتدا باید جمله‌ها را به گروه‌های همانند تقسیم‌کرد و سپس در هر گروه، پی‌رفت[2] را همانند اجزای گفتار یافت» (مارتین، ۱۳۸۲: ۶۷).

۱-۱. بیان مسئله

در ادامهٔ تحوّلاتی که در روند داستان‌نویسی معاصر به وجود آمد، آثار بسیاری در حوزهٔ ادبیّات داستانی ارائه شده‌اند. آثاری که با حجم زیادشان نمی‌توان به راحتی از کنار آن‌ها گذشت. مقالهٔ حاضر به بررسی رمان *پل*

1. Semiology
2. Sequence

معلّق از محمدرضا بایرامی، یکی از نویسندگان این حوزه پرداخته‌است. این تحقیق با توجّه به تناسبی که بین ویژگی‌های این داستان با دیدگاه‌های گریماس وجود دارد، تلاش دارد ساختار روایت یک داستان جنگی ایرانی را بر اساس دیدگاه این صاحب‌نظر بررسی کند. الگوی گریماس «به طرز چشم‌گیری در اکثر فضاهای عامیانه کارایی دارد» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۲). گریماس با طرح دیدگاه‌های خود «الگوی کنشی را مطرح می‌کند که بسیار انتزاعی است و باید تمامی عناصر احتمالی یک روایت و انواع ترکیبات این عناصر در متون ادبی و غیر ادبی را مشخّص سازد» (برتنس، ۱۳۸۲: ۸۵).

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در زبان فارسی پژوهش‌های در زمینهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا به صورت کتاب، پایان‌نامه و مقاله صورت گرفته‌است که به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌کنیم. در زمینهٔ کتاب می‌توان به کتاب‌های: «تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار» از اکبر اخلاقی، «تحلیل ساختاری قصّه‌های هزار و یک شب» امید جلالی، رساله و پایان‌نامه‌هایی از جمله «تحلیل ساختار روایت در قرآن، کتاب مقّدس و چند متن عرفانی» (صالحی‌نیا، ۱۳۸۷)، «ریخت‌شناسی روایات تاریخ بیهقی» (اکبرزاده، ۱۳۸۷) و مقاله‌های «تحلیل ساختاری قصهٔ شاه سیاه‌پوش بر اساس الگوی پراپ» (قربانی، ۱۳۹۱) «تحلیل روابط شخصیّت‌ها در منظومهٔ لیلی و مجنون» (مریم دُرپَر، ۱۳۸۹). «روایت‌شناسی داستان بوم وزاغ در کلیله و دمنه» (نبی‌لو، ۱۳۸۹). «تحلیل ساختاری داستان جولاهه با مار بر پایهٔ نظریّهٔ گریماس» (نارویی، ۱۳۹۰). «تحلیل ساختاری طرح داستان تهمورث» (فتحی، ۱۳۹۱). اشاره کرد.

بررسی همهٔ پژوهش‌های یاد شده نشان می‌دهد، الگوهای کارکردی پراپ و گریماس به صورت نکته به نکته بر ساختاربندی پژوهش‌ها، چه با دیدگاه روایت‌شناسی، چه با دیدگاه اساطیری و چه به شیوهٔ تعیین سطح‌روایی داستان، برای دستیابی به خویشکاری‌های کنشگران بیش‌تر در داستان‌های کلاسیک اجرا شده است. در آثار یادشده همان‌گونه که گفته شد، نقد بیشتر در حوزهٔ ادبیّات کلاسیک صورت گرفته‌است؛ در حالی که هدف از پژوهش حاضر ادبیّات داستانی معاصر به‌خصوص ادبیّات داستانی جنگ است. در حوزهٔ ادبیّات داستانی معاصر و جنگ تحمیلی و دفاع مقدّس بیشتر آثار از دیدگاه‌های تحلیلیِ روانکاوانه، عناصرداستانی و شخصیّت‌پردازی نقد شده‌اند تا دیدگاه ریخت‌شناسی پراپی و روایت‌شناسی گریماسی. آثاری چون: «ترجمهٔ طنز و شخصیّت‌پردازی در ادبیّات دفاع مقدّس» (مهدیه کربلایی گهرت، ۱۳۹۱). «تحلیل ساختاری در رمان *طناب‌کشی* و مجموعه داستان *زیرخاکی* (وحید قیامی هوجقان، ۱۳۹۲). «تحلیل روان‌کاوانهٔ دو رمان جنگی؛ «*پل معلّق* و *زمین سوخته*» (زینت حاجی، ۱۳۹۲). «بررسی عناصر داستان در دو

داستان *پل معلّق* و *مردگان باغ سبز* » محمدرضا بایرامی، سید رسول هاشمی (۱۳۹۴).

در بخش کتاب نیز به کتاب‌های زیر می‌توان اشاره کرد:۱. *تفنگ و ترازو* (بلقیس سلیمانی: ۱۳۸۰). ۲. *ادبیّات جنگ و موج نو* (شاهرخ تندرو صالح، ۱۳۸۲). ۳. *جنگی داشتیم، داستانی داشتیم* (کامران پارسی‌نژاد: ۱۳۸۴). ۴. *جنگ از سه دیدگاه* (محمد حنیف، ۱۳۸۶). ۵. *شخصیّت‌پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدّس* (بارونیان: ۱۳۸۷). ۶. *در مسیر تند باد* (سرشار، ۱۳۸۹).

مطالعهٔ آثار مذکور این نکته را مشخّص می کند که بیش‌تر این نقدهای ساختاری چه با دیدگاه روایت‌شناسی و چه از منظر ریخت‌شناسی در حوزهٔ ادبیّات کلاسیک صورت گرفته‌اند و بیش‌تر آثار حوزهٔ ادبیّات معاصر و جنگ از دیدگاه روان‌کاوانه، طنز شخصیّت‌پردازی مورد نقادی قرار گرفته‌اند و کم‌تر داستان و رمان امروزی است که با دیدگاه گریماس تحلیل شده باشد.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

مهم‌ترین پرسش‌هایی که در این پژوهش مطرح است به قرار زیر است:

۱. آیا کنشگرهای شش‌گانه روایتی گریماس در رمان *پل معلّق* اجرایی است؟

۲. زنجیره‌های روایی، پی‌رفت‌های سه‌گانه روایت‌شناسی گریماس، در رمان *پل معلّق* کدامند؟

۱-٤. ضرورت پژوهش

امروزه رمان در مقایسه با دیگر قالب‌های ادبیّات داستانی از اقبال بیشتری برخوردار است. بسیاری از نویسندگان و اندیشمندان، اندیشه‌ها و افکار خود را در قالب رمان به جامعه عرضه داشته‌اند. با آنکه در سال‌های اخیر آثار زیادی در زمینهٔ انواع ادبیّات داستانی، به خصوص جنگ نوشته و عرضه شده‌است، اما بدون تردید همهٔ این آثار به یک میزان از الگوهای صحیح داستان‌نویسی بهره‌نگرفته و در این زمینه موفق عمل نکرده‌اند.

از آن‌جا که جنگ و موضوعات مربوط به ادبیّات پایداری بخش قابل توجّهی از ادبیّات داستانی را به خود اختصاص داده‌است، نقد و تحلیل ساختار و بررسی ریخت‌شناسی این آثار و معرّفی آثار موفق در این حوزه از ضروریّات پژوهش در عصر حاضر است.

۱-۵. روش پژوهش

روشی که برای اجرای پژوهش انتخاب شده‌است، روش تحلیلی- محتوایی و کتابخانه‌ای است. با توجّه به اینکه عنوان پژوهش بررسی رمان *پل معلّق* محمدرضا بایرامی براساس نظریّهٔ گریماس است. ابتدا آثار مربوط به ادبیّات داستانی جنگ بررسی شد، سپس متن داستان با استفاده از دیدگاه‌ها و نظریّه‌های روایی

همچون نظریّه‌های ریخت‌شناسی پراپ و روایت‌شناسی گریماس تحلیل شد. بعد ازاین مرحله *پل معلّق* نبا الگوهای ریخت‌شناسی و روایت‌شناسی بازخوانی و برای تحلیل با این الگو مناسب تشخیص داده‌شد. با اینکه کتاب‌های ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ و ساختار و تأویل متن بابک احمدی جزء منابع اصلی بود، سعی شد برای نوشتن آن به منابع کتابخانه‌ای در دسترس نیز مراجعه شود. از این‌رو ابتدا به شرح این نظریّه‌ها پرداخته می‌شود و در مرحلهٔ پایانی با استخراج مؤلفه‌های متنی، این الگوها بررسی و تحلیل می‌شوند.

۲. مبانی نظری پژوهش

روایت بر اساس تنوّعِ تقریباً نامحدود شکل‌ها در هر عصر، مکان و جامعه‌ای حاضر است. روایت دقیقاً با تاریخ بشر آغاز می‌شود و هیچ کجا انسانی بدون روایت نبوده است. همه طبقات و گروه‌های انسانی روایت‌هایشان را دارند. لذّتی که عموماً انسان‌ها با زمینه‌های فرهنگی مختلف یا حتّی متضاد در آن سهیم شده‌اند. روایت جهانی است: فراتاریخی، فرافرهنگی، به سادگی، مثل خود زندگی است. (ن.ک: بارت، ۱۳۸۷: ۲۷). در ادامه بحث، پیش از پرداختن به تحلیل ساختار *پل معلّق* لازم است الگوی ساختاری گریماس به اختصار تبیین شود.

۲-۱. ساختار روایت در نظریّهٔ گریماس

در میان مکاتب ادبی گوناگون، مکتب ساختارگرایی بیش‌ترین توجّه خود را به روایت معطوف کرده‌است و به پژوهش‌های گسترده‌ای دست زده‌است. ساختارگرایی در بررسی داستان‌شناختی، انقلاب بزرگی پدید آورد. بنیان‌گذاری علم ادبی کاملاً جدیدی به نام روایت‌شناسی یکی از محصولات اساسی این انقلاب بود؛ که آ.ج.گریماس لیتوانیای، تزوتان تودوروف بلغاری، ژرار ژنت، کلود برموند و رولان بارت فرانسوی از چهره‌های نامدار آن به شمار می‌رود (ن.ک: هارلند، ۱۳۸۰: ۳۶۳). «روایت از نظر گریماس عبارت است از انتقال یک ارزش یا یک شیء از یک مشارک به مشارک دیگر» (اسکولز، ۱۴۷:۱۳۸۳). گریماس در تحلیل روایی داستان به این موضوعات پرداخته است: ساختار کلّی، گزاره‌های روایی، زنجیره‌های روایی و عناصر روایی.

۲-۱-۱. ساختار کلّی روایت

هر قصّه‌ای معمولاً با یک صحنهٔ آغازین شروع می‌شود. در موقعیّت آغازین هر داستان، معمولاً وضعیّت آرام و متعادلی حاکم است که این وضعیّت در اثر حادثه‌ای دگرگون می‌شود. به نظر گریماس برهم خوردن تعادل آغازین داستان یا نمایشی از نقض قراردادها و ممنوعیّت‌ها یا ناشی از فقدان قراردادها است که ممکن است این وضعیّت تا پایان داستان وجود داشته باشد. گریماس عقیده دارد؛ « روایت ممکن است

یکی از ساختارهای زیر را به کار گیرد.

قرارداد (ممنوعیّت) ⟵ نقض ⟵ مجازات

فقدان قرارداد (بی‌نظمی) ⟵ وجود قرارداد (نظم)» (ن.ک: سلدن، ۱۳۸۷: ۱۴۵).

۲-۱-۲. گزاره‌های روایی

هر داستان از چند پی‌رفت و هر پی‌رفت از چندین پایه تشکیل شده‌است، گریماس هر روایت را متشکل از گزاره‌های مختلفی می‌داند که مجموع آن پی‌رفتی را در داستان به وجود می‌آورد. بحث گزاره‌های روایی، به قهرمان داستان (شناسنده) اختصاص دارد. گریماس آن‌ها را در سه دستهٔ کلی جای می‌دهد:

۲-۱-۲-۱. گزارهٔ وصفی[1]

شرایط و موقعیّت و ویژگی‌های فاعل (شناسنده) را مشخّص می‌کند.

۲-۱-۲-۲. گزارهٔ وجهی[2]

حالتی را نشان می‌دهد و در آن آرزوها و باورهای فاعل معرّفی می‌شود.

۲-۱-۲-۳. گزارهٔ متعدی [3]

بر انجام کاری دلالت دارد و جابجای ارزش یا تغییر موقعیّت انجام می‌شود. (ن.ک: اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷-۱۴۸).

هدف گریماس آن بود که بر اساس «الگوی کنش‌ها» اساس و قاعدهٔ ظهور رخدادها در داستان را بیابد. گریماس به جای آن که از نقش ویژه شخصیّت‌ها استفاده کند، آن‌ها را از دیدگاه الگوی کنش در سه دستهٔ کلی جای می‌دهد که در هر یک به مناسبت شخصیّت، با موضوع خاصّی مطرح است.

الف: نسبت خواست و اشتیاق. ب: ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر. پ: نسبت پیکار (ن.ک: احمدی، ۱۳۸۲: ۱۶۳).

۲-۱-۳. زنجیرهٔ روایی (پی‌رفت)

گریماس کل ساختار قصّه را نتیجهٔ سه توالی یا زنجیره[4] می‌داند که از آن به عنوان سه قاعدهٔ نحوی زیر نام می برد:

۲-۱-۳-۱. زنجیرهٔ پیمانی[5]

این زنجیره رابطهٔ فاعل با فرستنده، نهادهای بالاتر و قواعد و مقررات مهم جامعه را مطرح می‌کند. این

1. Descriptive Proposition
2. Modal Proposition
3. Transitive Proposition
4. syntagmatic
5. contractual syntagmatic

زنجیره وظیفه‌ای را که بر عهدهٔ قصّه گذاشته شده‌است، به سرانجام معهود خود می‌رساند یا به سرانجام نمی‌رساند، چون رقیب ممکن است درصدد برهم زدن این پیمان باشد.

۲-۱-۳-۲. زنجیرهٔ اجرایی[1]

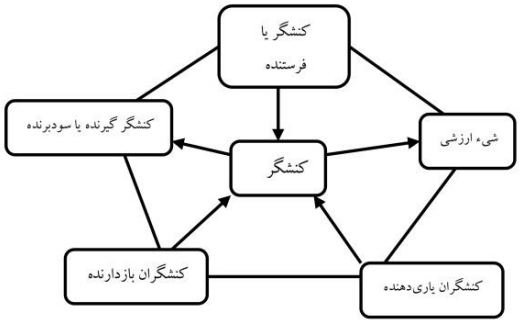
این زنجیره مربوط به کنشگرهای فرستنده، گیرنده، فاعل، یاریگر و رقیب و دخالت آن‌هاست و آزمون‌ها، مبارزه‌ها و تلاش‌ها در آن صورت می‌گیرد. «پی‌رفت اجرای طرح داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۶۲). زنجیرهٔ اجرای دلالت بر عمل و یا انجام مأموریتی می‌کند.

۲-۱-۳-۳. زنجیرهٔ انفصالی یا انتقالی[2]

زنجیره‌ای که دلالت بر تغییر وضعیّت یا حالتی می‌کند و دربرگیرندهٔ تغییر شکل مختلف قصّه است. نقش اصلی با فاعل است و مربوط به سیر و سفرها و رفت و برگشت‌هاست و به عقیدهٔ گریماس سیر حرکت بسیاری از قصّه‌ها از منفی به مثبت است.

۲-۱-٤. عناصر روایی

گریماس با تأثّر از نشانه‌شناسی به نقش تقابل‌های دوگانه در داستان و روایت توجّه زیادی کرده است. الگوی عوامل کنشی گریماس الگویی است که در آن شش عامل کنشی بنیادی برای هر کنشی معرّفی می‌شود و مناسبات بین این عوامل کنشی، ساختاری ژرف را برای تعیین روابط موجود در بین شخصیّت‌های هر روایت به دست می‌دهد.



عوامل کنشی نقش‌های ساختاری هستند؛ متمایز از شخصیّت‌های روایات و هر شخصیّت ممکن است نقش یک یا چند عامل کنشی را بر عهده داشته باشد.

۲-۲. الگوی عوامل کنشی گریماس

به اعتقاد گریماس، شش نقش یا به تعبیر وی کنشگر به منزلهٔ مقولات کلی در زیربنای همهٔ روایت‌ها وجود

1. Performative syntagmatic
2. Disjunctive syntagmatic

دارند که سه جفت مرتبط به هم را تشکیل می‌دهند:

فرستنده Giver+ پذیرنده Receiver

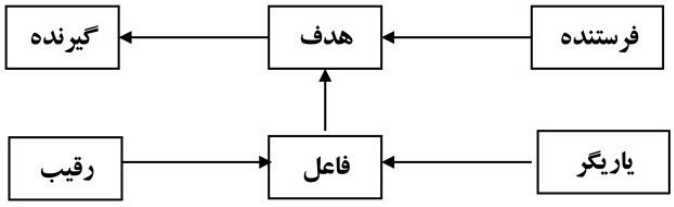
فاعل Subject + مفعول (هدف) Object

یاریگر Helper + بازدارنده (رقیب) Opponent

این شش نقش را معمولاً به صورت نمودار زیر نشان می‌دهند:

فرستنده (ابر یاریگر) ← هدف ← پذیرنده (ذی نفع)

یاریگر ← فاعل ← بازدارنده (ن.ک: تولان، ۱۳۸۶: ۸۲).



جدول نمودار عوامل کنشگر

- فرستنده

فرستنده یا یاریگر شخصیتی است که فاعل را به دنبال هدف می‌فرستد و یا اگر فاعل در میانهٔ راه دچار ناامیدی و شکست شد، او را یاری می‌دهد تا به هدف برسد.

- هدف (مفعول)

اگرچه گریماس هدف (مفعول) را یک کنشگر (شخصیّت) به حساب آورده است، ولی در «بسیاری از روایت‌های دیگر، هدف به معنی دقیق کلمه شخصیّت نیست» (همان: ۸۲).

- فاعل

در نظریّهٔ گریماس «فاعل» کنشگری است که به سوی هدف یا شیء ارزشی می‌رود. فاعل عنصر محوری کنش داستان است؛ یعنی کسی یا چیزی که کنشی را انجام می‌دهد. هدف چیزی است که فاعل با کنش‌هایی در پی دست‌یابی به آن است، هر چیزی که بر سر راه رسیدن به هدف قرار می‌گیرد، ضد قهرمان یا رقیب است.

- پذیرنده

پذیرنده (ذی‌نفع) کسی است که از هدف برخوردار شود.

- یاریگر

در الگوی گریماس، یاریگر کسی یا چیزی است که کنشگر (قهرمان) را برای رسیدن به هدف (شیء

ارزشی) یاری می‌دهد. حضور یاریگر مؤیّد آن است که موفقیّت عمل، رسیدن به هدف، امیدواری و پایان خوش داستان بیشتر مورد نظر است.

- بازدارنده

در الگوی گریماس، بازدارنده کسی یا چیزی است که مانع رسیدن فاعل به شیء ارزشی می‌شود.

۳. بحث و بررسی

قبل از بررسی و تحلیل رمان *پل معلّق* طبق مبانی نظری طرح شده، پرداختن به خلاصهٔ داستان ضروری به نظر می‌رسد.

۳-۱. خلاصهٔ داستان

نادر صدیف سرباز گروه آتشبار هوایی تهران است. او عاشق ادبیّات و سینما و نوشتن داستان است. او به خاطر علایقش تحصیل در یک رشتهٔ غیردلخواه دانشگاهی را رها کرده و به خدمت سربازی رفته‌است. نادر اوقات خوشی را همراه خانواده و خواهر بیمارش نیلوفر و پسرخاله‌اش مهران که او نیز سرباز است، می‌گذراند. دشمن که در نبرد مستقیم جبهه‌های جنگ به اهداف خود نرسیده است، شروع به بمباران شهرهای ایران و کشتن مردم برای تضعیف روحیّه رزمندگان کرده است. در یکی از این حملات هوایی، نادر خانوادهٔ خود را از دست می‌دهد، خود او نیز زخمی و در بیمارستان بستری می‌شود. وقتی از بیمارستان مرخص می‌شود، خود را در مرگ عزیزانشان مقصر می‌داند، چراکه احساس می‌کند در اثر غفلت او و تأخیر در آماده‌کردن و شلیک دیرهنگام ضدهوایی او آن حادثه به وجود آمده‌است. نادر در اثر کشمکش‌های درونی تصمیم می‌گیرد خود را از شرّ زندگی آزاد کند. او در جستجوی عزیزان از دست رفته‌اش خواستار اعزام از واحد خود به منطقهٔ دورافتاده در خطّ مقدّم می‌شود، به امید این که پیشامدی یا حادثه‌ای او را به خانواده‌اش برساند. در منطقه برزخی به نام پاسگاه «تله‌زنگ» که برای او همان آخر خط است؛ مبارزه‌ها و چالش‌های ذهنی نادر بُعد تازه‌ای می‌گیرد که نماد آن پل معلّقی است که عده‌ای می‌خواهند آن را دوباره بسازند، عده‌ای می‌خواهند آن را از حملات دشمن حفظ کنند و دشمنی که می‌خواهد دوباره آن را نابود سازد. نادرکه توان خلاص‌کردن خود از زندگی را هم از دست داده‌است، در سیر حوادثی که بر او می‌گذرد، به امیدهایی دست می‌یابد که او را دوباره به زندگی بر می‌گرداند و به سفری دیگر راهی می‌کند.

۳-۲. بررسی رمان *پل معلّق* مطابق با دیدگاه گریماس

۳-۲-۱. ساختار کلّی روایت

بر اساس دیدگاه گریماس، ساختار کلی روایت داستان پل معلّق ساختار، قرارداد یا ممنوعیّت ⟵ نقض

مجازات را دارد؛ چراکه صحنهٔ آغازین داستان و در چندین مورد واگویه‌هایی که نادر از گذشته دارد، این قرارداد یادآوری می‌شود. این‌که وظیفهٔ گروه‌های آتشبار و نادر (به عنوان فاعل و قهرمان داستان) این است که به هواپیماهای دشمن اجازه عبور ندهند. این نقض در اثر غفلت نادر به وجود می‌آید. هواپیماهای دشمن با بمباران شهر و خانهٔ نادر و کشتن خانواده‌اش او را مجازات می‌کنند. قرارداد یا ممنوعیّت، نظمی است که وجود دارد. یعنی، پدافندها به دشمن اجازه ورود به حریم شهرها را نمی‌دهند:

«دو ردیف رسام از دو سوی شهر به هوا رفتند، هم دیگر را قیچی کردند و خاموش شدند. فکر کرد خوب هماهنگ کرده‌اند و اگر همه جا را این طور پوشش بدهند، یک دیوار آتش حسابی درست خواهد شد» (بایرامی، ۱۳۸۸: ۳۲).

قرارداد، در اثر غفلت نادر نقض می‌شود و به دشمن اجازهٔ عبور و رسیدن به هدف را می‌دهد:

«پس هواپیما... شاید دوباره می‌رفتند به سراغ شهری که پدافندش، که شاید کاری از دستش برمی‌آمد، که شاید می‌توانست جلوی فاجعه‌ای را بگیرد- اگر که ترک پست نکرده بود - و شاید» (همان: ۳۲).

«امّا عقاب ده هنوز نتوانسته بود قیچی را کامل کند یا حتی جواب عقاب نُه را که مرتّب داد می‌زد «عقاب ده دست بده! عقاب ده دست بده!» بدهد و فقط وقتی پایش روی پدال رفت که دیگر دیر شده بود و هواپیماها گذشته بودند» (همان: ۱۴).

مجازات: دشمن، قهرمان (نادر) را مجازات می‌کند.

«مادر چه طور توانسته بود سه روز تحمّل کند و حتی یک آخ نگوید؟ خوش به حال پدر و نیلوفر که راحت راحت شده بودند، سقف یکسره و درسته آمده بود روسرشان» (همان: ۱۰۲).

گزاره‌های روایی در این داستان عبارتند از:

۱. نادر، سرباز تحصیل کرده و عاشق ادبیّات و سینما و اهل نوشتن، بریده از زندگی و مردد است. (گزارهٔ وصفی)

۲. نادر، فرد تنهای خانواده از دست داده‌ای است که دچار کشمکش‌های درونی و ذهنی و روانی شدید است. (گزارهٔ وجهی)

۳. نادر، خود را در مرگ اعضای خانواده‌اش مقصر می‌داند و تلاش دارد، خود را به آن‌ها برساند و در این راه حاضر شده که خود را به دست قضا و قدر بسپارد. نادر به باور خود، خود را از یک محل امن به منطقه خطر می‌رساند تا شاید دست روزگار او را در اثر حادثه‌ای از بین ببرد یا در مواردی به فکر خودکشی است تا خود را راحت کند. (گزارهٔ متعدی).

چنانکه پیش از این اشاره شد، در گزارهٔ وصفی، قهرمان داستان، معرّفی و توصیف می‌شود. در *پل معلّق* راوی طی عبارت‌هایی به توصیف و معرّفی قهرمان داستان و ویژگی‌ها و خلق‌وخوی او می‌پردازد. نادر با صفاتی چون سرباز تحصیل کرده، عاشق ادبیّات و سینما، دست به قلم و مردد، بریده از زندگی و خانواده دوست – به ویژه خواهرش نیلوفر – معرّفی می‌شود. شیوهٔ توصیف بیشتر از نوع بازگشت به گذشته (فلاش بک) است. البتّه این ویژگی به صورت مستقیم بیان نمی‌شود، بلکه مانند بسیاری از داستان‌های امروزی که از شیوه‌های نو برای کشاندن خواننده به دنبال داستان استفاده می‌کنند، بهره می‌گیرد و ما بیشتر این اطلاعات را از واگویه‌های نادر در طول داستان درمی‌یابیم و راوی با این ویژگی‌ها است که نادر را در یک مبارزهٔ ذهنی و جسمانی وارد می کند تا به هدف خود دست یابد و از آن پیروز بیرون بیاید:

«تو هم که همیشه سرت تو کتاب‌ها بوده. شاید حق با باباست و داری عمرتو تلف می‌کنی» (همان:۷).

«پس زندگی همه‌اش کشک است، هیچ است، پوچ است.» (همان).

«از خود می‌پرسید که آیا در کمد را قفل کرده؟ نکند باز مانده باشد و کسی برود سر وقت کتاب‌ها یا دفتر خاطرات یا آن داستانک‌های نصفه و نیمه! و تا دوباره برنمی گشت سروقت کمد، خیالش راحت نمی‌شد» (همان: ۳۹).

«نمی‌دانست چه طور شروع کند. آیا باید بی‌مقّدمه می‌رفت سراغ اصل قضیه؟» (همان: ۴۶).

در گزارهٔ وجهی، آرزوها و دغدغه‌های ذهنی قهرمان شرح و توصیف شده‌است، چرا که نادر از وقتی از بیمارستان بیرون آمده‌است، دچار تردید در زنده ماندن است. شک و دودلی مثل خوره وجود او را می‌خورد. چاره‌ای جز فرار به سوی مرگ و دوری از زندگی ندارد و آرزو دارد به آن برسد. راوی کوشیده‌است در روایت داستان از باورها و دغدغه‌های ذهنی و کشمکش‌های درونی و آرزوهای قلبی قهرمان سخن بگوید.

«فکر کرد: مسئله همین است. گاهی انسان فراموش می‌کند که عابر است و پل موقت وگرنه چه دلیل یا سودی دارد افسوس خوردن و ماتم گرفتن یا مقصر دانستن خود یا دیگری و عجیب انگاشتن این که پلی – که تکیه‌گاهی باید باشد – ناگهان زیر پا خالی بشود و فرو بریزد؟» (همان: ۷۶).

«اگر کسی از این بالا خودش را پرت کند، آیا از خفگی خواهد مرد یا از کوبیده شدن به سنگ‌ها و صخره‌ها و یا دیوارهٔ درّه؟ شاید هم زیادی ارتفاع باعث مرگ می‌شد» (همان: ۵۲).

«با خود گفت: «ای کاش یه راست بیان سراغ ما بیان و قطار رو بمباران کنن. اون وقت دیگه همه چیز از گردن من ساقطه. مرگی می‌رسه، بی اون که خودم در آوردنش سهمی داشته باشم» (همان: ۲۹).

«فکر کرد: اما سفر من به آخر رسیده و جایم همین جاست؛ در دل همین کوه‌های دیوار مانند که گوی... هیچ چیز نباشد که بتواند به یاد گذشته بیندازدم و آیا این نیست همان چیزی که همهٔ راه را به دنبالش آمده‌ام؟» (همان: ۴۳).

سرانجام در گزارهٔ متعدی که دلالت بر کنش‌ها و اقدامات قهرمان دارد، راوی به روایت کنش‌های او برای رسیدن به هدف پرداخته است. در این داستان کنش‌هایی چون سفر، مبارزات ذهنی نادر یا مبارزات نادر برای اثبات خود یا مبارزهٔ او در مقابل هواپیما، کنش‌هایی هستند که او برای رسیدن به هدف انجام می‌دهد که در زیر به برخی موارد اشاره می‌شود:

«رفتنی که هیچ ردی برجا نمی‌گذاشت و آن وقت شاید همه چیز حل می‌شد- و نه فقط جسد- یعنی طوری می‌شد که انگار اصلاً وجود نداشته» (همان: ۲۷).

«من فقط یه جوری بازی بلدم. آنم همینه که الان نشونت می دهم... و با سرنیزه شروع کرد به ضربه زدن در فواصل انگشت‌ها» (همان: ۹۹).

«روزهایی را می‌گذراند که به نظر می‌رسید دارد با خودش به نوعی تفاهم یا سازش می‌رسد تا همه چیز را - آن‌طور که پیش می‌آید و کاریش نمی‌شود کرد- قبول کند» (همان: ۳۵).

فکر کرد: «امّا سفر من به آخر رسیده و جایم همین جاست» (همان: ۴۳).

۳-۲-۲. نسبت‌های داستان

الف: نسبت خواست و اشتیاق

الف ۱: نادر خواهان گریز از گذشته است.

الف ۲: پیرمرد سیاه‌پوش خواهان یافتن حقیقت مرگ فرزند است.

الف ۳: سربازان خواهان پایان خدمت با سلامتی هستند.

الف ۴: سرگروهبان حیدری خواهان نگهداری سالم پل و دور کردن و ساقط کردن هواپیماست.

الف ۵: مادر نادر خواهان گریز از بمباران و مرگ است.

ب: ارتباط شخصیت‌ها باهم

ب ۱: فاعل (کشمکش درونی نادر) ⟵ مفعول (نادر)= فعل ⟵ (یافتن آرامش).

ب ۲: فاعل (کشمکش درونی پیرمرد) ⟵ مفعول (پیرمرد) = فعل ⟵ (یافتن حقیقت مرگ فرزند).

ب ۳: فاعل (دشمن) ⟵ مفعول (هواپیماها و موشک ها) = فعل ⟵ (کشتن مردم و خراب کردن پل ارتباطی).

ب ۴: فاعل (سرگروهبان) ⟵ مفعول (سربازان و موشک سهند) = فعل ⟵(ساقط کردن هواپیما).

پ: نسبت پیکار

پ ۱: جدال و کشمکش درونی نادر که او را به پاسگاه تله زنگ کشانده است، نقطه‌ای که قرار است اوج داستان در آن اتفاق بیفتد. مرگ یا بازگشت به زندگی یعنی آرامش.

پ ۲: جدال و کشمکش پیرمرد جهت برطرف کردن تردید خود.

پ ۳: جدال سربازان برای زنده ماندن.

پ ۴: جدال سرگروهبان برای نگهداری پل و اثبات لیاقت خود.

پ ۵: جدال و مبارزهٔ مادر نادر برای فرار از بمباران و مرگ.

۳-۲-۳. زنجیره‌های روایی در داستان

۳-۲-۳-۱. زنجیرهٔ پیمانی

در این داستان، پیمانی بین فرستنده و گیرنده که هر دو نادر (قهرمان داستان) است، بسته می‌شود. نادر سعی دارد خود را از وضعیّت بدی که بعد از مرگ خانواده‌اش گرفتار آن شده است، رهایی دهد یا خود را به آن‌ها برساند. همین مسئله گیرنده (نادر) را به صحنه وارد می‌کند و به آزمون و مبارزه می‌کشاند. در نتیجهٔ آن رخدادهای اصلی داستان شکل می‌گیرد. در این داستان نادر با توجّه به اینکه کنشگرِ فرستنده نیز است، قواعد و قوانینی برای خود تعیین می‌کند. از نوشتن ـ که آن قدر برای او اهمیّت دارد که حاضر شد به خاطر آن از رفتن به دانشگاه صرف نظر کند و به خدمت برودـ دست می‌کشد. از شهری که دوست دارد و زادگاه و تنها دل‌مشغولی اوست، دور می‌شود و خود را به نقطه‌ای دور افتاده تبعید می‌کند. نادر از طریق کنشگرانی که با آن ها برخورد می‌کند، چون؛ پیرمرد مردد از مرگ فرزند، ستوان، سربازان مردد روی پل عابر کنار پل ویران شده، سربازان قطار و پاسگاه، سرپرست و کارگران بازسازی کنندهٔ پل معلّق، استوار حیدری، دختر چوپان، به کنش واداشته می‌شود و از این طریق آزموده می‌شود و در نهایت اقدامات او مورد داوری قرار می گیرد. البتّه در این داستان نادر به عنوان منعقد کنندهٔ پیمان، آزمونگر و داور نقش متعهد پیمان، آزمون شونده و مورد داوری را نیز بر عهده دارد.

نادر از این آزمون‌ها و مبارزه‌ها و کشمکش‌ها پیروز بیرون می‌آید. البتّه مبارزه و کشمکش‌های او هم ذهنی است و هم جسمانی ولی مبارزه ی فکری او پررنگ تر از مبارزهٔ جسمانی است و این کشمکش‌های درونی از شروع داستان که هم راه با بازگشت به گذشته (فلاش بک) از طریق یادآوری خاطرات است تا اواخر رمان ادامه دارد:

«فایده‌ای نداشت و برگشتی نمی‌توانست در کار باشد. دفترچه را کوبید به گارد ریل‌های دور حیاط» (همان:

.(۱۲۱

«چه آدم جالبی! باید دیدنی باشد کسی که تکلیف خودش را با خودش روشن کرده و آخرش تن داده به آن وسوسهٔ شبانه‌روزی» (همان: ۲۵).

«اگر می‌خواهی این جا خدمت کنی، باید روراست باشی» (همان: ۵۸).

«سرباز با خود می‌گفت از تو دور نشدم نیلوفر. به سوی تو می‌آیم» (همان: ۱۳۰).

۳-۲-۳-۲. زنجیره‌های اجرایی

در زنجیره‌های اجرایی دربارهٔ کارکردهای داستان (نقش ویژه‌ها) بحث می‌شود. ولادیمیر پراپ «نقش ویژه یا خویشکاری را کنش یک شخصیت بر اساس اهمیتی که در مسیر کنش‌های یک حکایت دارد» می‌داند. (ن.ک: احمدی، ۱۳۸۲: ۱۴۵). در سیر حوادث داستان کارکردهای قهرمان اهمیّتی ویژه دارند. در یک داستان پس از وارد شدن قهرمان به صحنه و دریافت پیام از فرستنده، کارکردهای او برای رسیدن به هدف شروع می‌شود. در *پل معلّق* کارکرد اول قهرمان (نادر) شامل گرفتن انتقال از واحد پدافند مرکز و دور شدن از شهر خود است.

«شاید هم واقعاً نمی‌توانست باور کند کسی خودش این طور خواسته باشد؛آن همه دلشان می‌خواهد تو شهر باشند به خصوص که اگر قرار باشد آن شهر، شهر خودشان باشد.» (همان: ۴).

«– اینجا؟! اینجا کجاست؟ – پدافند تله زنگ! – یعنی می‌خوای بگی منتقل شدی به اینجا. – تقریباً» (همان: ۸۴).

«– خب، نگفتی چه طور منتقل شدی به این‌جا؟ آدم کمی تعجّب می‌کنه. پدافند تهران کجا، وسط کوه‌های لرستان کجا؟! – پیش آمد!» (همان: ۸۸).

کارکرد دوم قهرمان (نادر) شامل برخورد او در قطار با افراد متعددی است که هر کدام در مقابل قهرمان نقش برعهده دارند تا به قهرمان در انجام مأموریت یاری برساند. پیرمرد سفیدموی سیاه‌پوش که به نوعی تردید او را بازگو می‌کند. سربازانی که در برخورد با نادر با نظرات خود به روشنگری او کمک می‌کنند، یا ستوانی که از ستون پنجم و راه‌های تضعیف روحیهٔ مردم در پشت جبهه و جبهه می‌گوید و گروه بعد در پاسگاه تله‌زنگ هم قطاران نادر و استوار حیدری است که نادر برای اثبات خود دست به مبارزات و کشمکش‌های جسمانی با آن‌ها می‌زند در عین حال کشمکش‌های درونی نادر از این مبارزات قوی‌تر است.

«من پرپرشدن عزیزمو راحت تحمل کردم، اما این یکی کمرمو شکست. همه چیز از یه نامهٔ بی‌نام و نشان شروع شد... جملاتش مثل سیخ تو چشم هام فرو می‌رفت.» (همان: ۳۶).

«– می‌خواستم بدونم حالا که تردیدتون از بین رفته راحت شدین؟ – راحت؟! راستش نمی‌دونم» (همان: ۴۶).

«این چیزا چشمه های کوچک کارهای ستون پنجمه... تو شهرها کارشون هم تضعیف روحیه مردمه. به هیشکی رحم نمی‌کنن. از من می‌شنوی نذار با این حرف‌ها آرامشتو به هم بریزن» (همان: ۳۷).

«– پس سفر تو هم به همین‌جا ختم می‌شه؟ – بله پدر! ولی شما می‌خواستین برین پل کرخه. این‌جور متوجّه شدم. – درسته. می‌خواستم برم، دیگه نمی‌رم. جواب سؤالمو گرفتم» (همان: ۴۴).

کارکرد سوّم قهرمان مربوط به مبارزهٔ رودرروی او با هواپیمای دشمن و استفاده از موشک سهند و مراحل کسب این سلاح و مبارزهٔ نهایی او و بازگشت او به زندگی با یافتن نشانی از خواهرش نیلوفر در چشمان دختر چوپان محلی و رفتنش به روستای او تجلّی پیدا می‌کند.

«آرزو می‌کرد، کاش هواپیمایی نیاید و فکر کرد دیگر تحمّل شکستی جدید را نخواهد داشت و همان یک بار برای تمام عمرش کافی است» (همان: ۱۲۴).

«و حالا چراغ سبز شده بود و چشمک می‌زد... شلیک می‌کرد و برای اولین بار آن صدای مهیب را می‌شنید... موشک هوو کشیده و پیش می‌رفت تا آن چهار کیلو تی. ان. تی سیاه را به سوی چیزی ببرد که حالا می خواست یا سعی می‌کرد... دور بزند» (همان: ۱۲۸).

«پیش از همه قاسم بود که... داد می‌زد... زد... به خدا زد... الان می‌افته... الان می‌افته» (همان).

سرانجام نادر موفق می‌شود از این مبارزات که جنبهٔ فکری اش پررنگ‌تر است، پیروز و سربلند بیرون بیاید.

۳-۲-۳-۳. زنجیره‌های انفصالی یا انتقالی

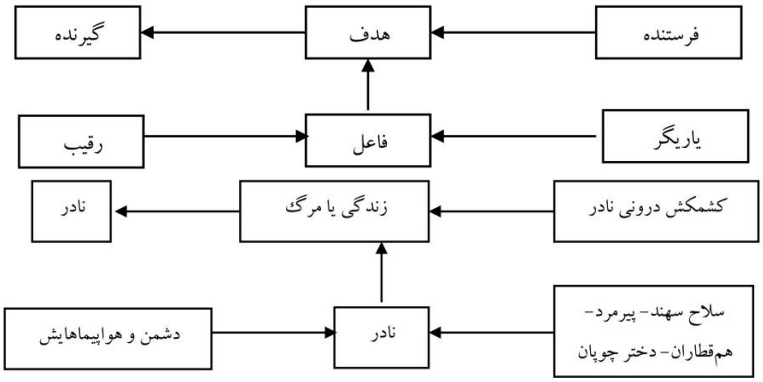
زنجیره‌های انفصالی در این داستان بیانگر سیر حرکت داستان از وضعیّتی نامساعد و منفی به وضعیّت بسامان و مثبت است. در آغاز داستان نادر قهرمان داستان دچار نوعی تردید و سرخوردگی و ناامیدی است که وضعیّت نابسامان و نامتعادلی بر فضای داستان حاکم کرده است. هنگامی که نادر پا در سفر می‌گذارد و با آدم ها و موقعیّت‌های مختلف روبرو می‌شود، اوضاع رو به تعادل و تظم می‌گذارد تا آنگاه که با ساقط کردن هواپیمای دشمن اوج داستان شکل می‌گیرد.

«دیگر هیچ فایده‌ای نداشت تلاش برای سرپا ماندن و می‌نشست رو به پلی که ویران نشده بود و موشک‌انداز را– که هنوز کمی گرم بود– در بغل می‌فشرد و چه قدر خوشحال بود که می‌دید، یعنی می‌فهمید که همه رفته‌اند سمت کوه و دور و برش خالی شده و دوباره او مانده و خودش، یعنی او مانده و تنهایی! و چه قدر خوشحال بود که می‌دید سرانجام می‌تواند گریه کند» (همان: ۱۲۹).

«لابلای جمعیّت گم شده بود. دوباره خودش بود و تنهایی، بی‌آن‌که بتوان انتظار کسی را داشت. فکر کرد چه زندگی سختی. بی‌انتظار هیچ چیز معنی نداشت. حتی اگر قرار بود این انتظار، انتظار مرگ باشد» (همان: ۱۴).

«مهّم این بود که سرباز باشی و به راهی بروی به امیدی، هرچند نه زیاد روشن. به امید برنگشتن و شاید تنها دور شدن، یعنی هرچه بیش تر فاصله گرفتن از همهٔ آن چیزهایی که وصلت می‌کند به گذشته؛ گذشتهٔ خود، بستگان، شهر، همدوره‌ای‌ها، آن خیابان پردرخت و آن خانه‌ای که دیگر نبود» (همان: ۶).

«حالا درست روبروی خانه بود و سرجا خشکش می‌زد. آن چشم‌ها، چشم‌هایی که بالای کوه دیده بود. چشم‌هایی عمیق، کمی مرطوب، کمی کشیده... و فکر کرد شاید بتواند دوباره برگردد سراغ دفترچه‌ای که مدتی است چیزی در آن ننوشته. فکر کرد شاید بتواند بنشیند کنار پل و شروع کند به نوشتن» (همان: ۱۳۱).



۳-۲-٤. عناصر روایی داستان

عناصر روایی در *پل معلّق* عبارتند از: شناسانده یا قهرمان: نادر/ موضوع شناسایی: رسیدن به آرامش/ فرستنده: کشمکش‌های درونی نادر/ گیرنده: نادر/ نیروهای یاری‌دهنده: پیردمرد سیاه‌پوش، ستوان، سربازان هم سفر در قطار، گروهبان حیدری و هم‌خدمتی‌های نادر در پاسگاه، دختر چوپان/ نیروهای مخالف: تردید و دودلی نادر، ستون پنجم و فرمانده آتشبار.

در سیر حوادث داستان، حادثه‌ای به وجود می‌آید و نظم و تعادل آغازین داستان به هم می‌خورد. قهرمان داستان پیامی از فرستنده که کشمکش‌های درونی- ندایی درونی- نادر است، دریافت می‌کند و در پی آن قهرمان، هدف را انتخاب و برای رسیدن به آن دست به اقدام می‌زند. نادر قهرمان و محور اصلی کنش‌های داستانی است. در این بین قهرمان دست به مبارزات ذهنی و جسمانی می‌زند. *پل معلّق* سمبول ارادهٔ شکستهٔ نادر است که راوی داستان قهرمان را به آنجا می‌کشاند تا او با ساخته شدن پل برای احیای اراده تلاش کند.

در زیر به بررسی جداگانه‌ای هر یک از این عناصر پرداخته می‌شود.

۳-۲-٤-۱. فاعل یا شناسنده (قهرمان)

معمولاً فاعل عنصر محوری کنش داستان است؛ یعنی کسی یا چیزی که کنش داستان را انجام می‌دهد. دو کنشگر فاعل و هدف غالباً همیشه حاضر هستند و هیچ داستانی از آن‌ها خالی نیست. در این داستان فاعل یا قهرمان نادر است و هدف یا مفعول رسیدن به آرامش است و کل داستان حول محور نادر می‌چرخد. نادر به عنوان قهرمان نقش پیمان‌پذیر، آزمون‌شونده و اجراکننده را هم دارد.

۳-۲-٤-۲. هدف (مفعول) یا موضوع شناسایی

اگرچه گریماس هدف (مفعول) را یک کنشگر «شخصیّت» به حساب آورده‌است، ولی در بسیاری از روایت‌های دیگر، هدف به معنی دقیق کلمه شخصیّت نیست» (تولان، ۱۳۸۶: ۸۲). همچنان‌که فرستنده یا در واقع کشمکش درونی، شکّ و تردید نادر یک مفهوم انتزاعی است، هدف هم که مورد جستجو است و رسیدن به آن سبب تسکین و آرامش و التیام روحی نادر می‌شود نیز از قضا یک مفهوم انتزاعی است و فرستنده به علت محوریت فاعل و هدف در داستان تحت‌الشعاع است و کم‌رنگ دیده می‌شود.

۳-۲-٤-۳. فرستنده

شخصیّتی است که فاعل را به دنبال هدف می‌فرستد. فرستنده گاهی احساس یا ویژگی ذاتی است که به صورت فطری در همهٔ انسان‌ها وجود دارد و سرچشمهٔ بسیاری از تلاش‌ها برای رسیدن به اهداف گوناگون است. در این داستان فرستنده کشمکش درونی نادر است، احساسی که به روح و روان او چنگ انداخته است و او را پریشان کرده است و به سوی هدف حرکت می‌دهد و در بسیاری از موارد با وجود روشنگری‌های یاریگران او را به ادامهٔ راه وا می‌دارد.

۳-۲-٤-٤. پذیرنده یا گیرنده

در این داستان «فاعل» همان قهرمان «پذیرنده» نیز هست. یعنی یک فرد مشترک دو کنش را عهده‌دار است. البتّه این حرکت منافاتی با اصل نظریّه ندارد. هرچند که نقش پذیرنده را هم نادر دارد، ولی به نظر می‌رسد در حاشیهٔ روایت قرار دارد، اگرچه از عمل قهرمان (نادر) در نهایت سود می‌برد.

۳-۲-٤-۵. یاریگر

در مسیر رسیدن به هدف تردیدهای نادر همواره زمینه‌های شکل‌گیری بحران را فراهم می‌کند، پس سوّمین نقش موجود در داستان از آن یاری‌دهندگان است. یاری‌دهندگان برای حفظ قهرمان و بازگرداندن او به زندگی تلاش می‌کنند که کارکرد مثبتی را بر عهده دارند. مانند پیرمرد سیاه‌پوش، هم‌خدمتی‌های نادر در پاسگاه تله زنگ، سرگروهبان حیدری، سلاح جنگی سهند، ستوان و سربازان هم‌سفر در قطار.

۳-۲-٤-٦. بازدارنده

بازدارنده هم مانند یاریگر الزاماً نباید انسان باشد؛ بلکه یک تفکّر و احساس و عدم توانایی می‌تواند همان نقش بازدارنده را ایفا کند. در داستان *پل معلّق* هم شخصیّت‌ها نقش بازدارنده را دارند، هم عوامل ذهنی و انتزاعی. اشخاص چون؛ منشی و فرمانده آتشبار، خاله زیور. عوامل چون؛ شکّ و دودلی و تردید خود نادر به عنوان بازدارنده عمل می‌کنند. دوباره شروع کرد: «دست‌کم می‌توانستی یه ماه مجروحیت بگیری، برای کم‌تر از این‌هاش سه ماه سه ماه میدن» (بایرامی، ۱۳۸۸: ۲۴) .

٤. نتیجه‌گیری

از این پژوهش برمی‌آید که الگوی گریماس در تحلیل داستان *پل معلّق* الگوی مفید و کارآمد است. بر اساس این الگو خواننده با ذهنیتی روشن می تواند با توجّه به روابط و مناسبات ساختاری، داستان را دنبال کند. با آن که الگوی روایت‌شناسی گریماس برای حکایت‌های فولکلور بسیار مناسب است، اما با این الگو می‌توان داستان‌هایی در ژانرهای مختلف از جمله ژانر داستان جنگی را نیز به چالش کشید.

در بررسی انجام گرفته مشخّص شد که داستان‌های امروزی با وجود اینکه محتوای متفاوت دارند، اما از ساختار مشترکی الگو می‌گیرند که ترفندهای جدید داستان‌نویسی به آن‌ها کمک می‌کند تا از جذّابیّت مضاعفی برخوردار باشند. برخی از ویژگی‌هایی را که گریماس برای حکایت‌ها برمی‌شمارد، در این داستان هم می‌توان دید؛ از جمله این که قهرمان، هم می‌تواند فاعل یا شناسنده و هم پذیرنده یا گیرنده باشد. نادر هم قهرمان و فاعل داستان است، هم پذیرنده یا گیرنده است. نوع مبارزه‌ای که در داستان به وقوع می‌پیوندد، هم از نوع مبارزه ذهنی و هم از مبارزه جسمانی است، ولی مبارزه ذهنی بارزتر است. *پل معلّق* همان‌گونه که در الگوی گریماس نیز آمده است، در صحنهٔ آغازین از وضعیّت متعادل به یک وضعیّت نامتعادل تبدیل می‌شود، سپس به سوی وضعیّت متعادل سوق پیدا می‌کند. داستان دارای وضعیّت تعادل، قرارداد یا ممنوعیّت، نقض و مجازات است. نکته بارز در *پل معلّق* ـ که می‌تواند نقطهٔ اوج رمان باشد – این است که از شش کنشگر الگوی گریماس در این داستان می‌توان گفت که حدود چهار کنشگر شخصیّت نبوده بلکه احساس و تفکّر و توانایی هستند که حالت ذهنی و انتزاعی دارند.

منابع

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

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۷)، **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها**، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: رخ داد نو.

بایرامی، محمدرضا (۱۳۸۸)، **پل معلّق**، چاپ دهم، تهران: افق.

برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۲)، **نظریّهٔ ادبی**، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: آهنگ دیگر.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۹۲)، **ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ سوّم، تهران: توس.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمّد نبوی، چاپ دوّم، تهران: آگاه.

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

---------- (۱۳۸۳)، **درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

داد، سیما (۱۳۸۳)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، جلد اوّل، چاپ دوم، تهران: آگاه.

سلدن، رامان (۱۳۸۷)، **راهنمایی نظریّهٔ ادبی معاصر**، عبّاس مخبر، تهران: طرح نو.

مارتین، والاس (۱۳۸۲)، **نظریّه‌های روایت**، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.

هارلند، ریچارد (۱۳۸۸)، **درآمدی تاریخی بر نظریّهٔ ادبی از افلاطون تا بارت**، ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش، چاپ سوّم، تهران: چشمه.