

## عبور از مربع معنایی گریماس و صعود با نردبان معنایی

فاطمه ثواب\*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان

محمدعلی محمودی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان

### چکیده

به نظر گروهی از پژوهشگران، مربع معنایی گریماس در برخی از متون، ساختاری ثابت و منجمد دارد و به خوبی نمایانگر معانی موجود در گفتمان نیست؛ بنابراین، مربع تنشی را که کاربردی پویا و سیال دارد، برای این امر مناسب می‌دانند. این درحالی است که می‌توان به‌مدد «مربع‌های معنایی متوالی»، معانی موجود در ژرف‌ساخت روایت را به‌گونه‌ای سیال و متحرک به‌تصویر کشید یا به عبارت دیگر، مراحل تولید معانی موجود در روایت را از معنای اولیه تا نهای آن به‌نمایش درآورد. در این پژوهش، با پیشنهاد الگوی جدید «نردبان معنایی»، به تجزیه و تحلیل چند روایت در ژانر غنایی پرداخته شده است تا ضمن کشف معانی درونی و ژرف‌ساختی آن‌ها، ویژگی پویایی معنا در مربع معنایی نیز اثبات شود. پس از تجزیه و تحلیل مشخص شد که فرایند نردبان معنایی به‌کمک مربع‌های معنایی متوالی، نمودار جابه‌جایی و سیال بودن معانی روایت است و مربع‌ها کاربردی ثابت و منجمد ندارند و فرایند نردبان معنایی در تمام روایت‌ها قابل تطبیق و اجراست.

واژه‌های کلیدی: گریماس، مربع معنایی، نردبان معنایی، معنای پویا و سیال.

\* نویسنده مسئول: f.savab@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۸/۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۲/۲۹

## ۱. مقدمه

از دهه ۱۹۶۰م به بعد، گروهی از ساختارگرایان و روایت‌شناسان فرانسوی همچون لوی استروس<sup>۱</sup>، گریماس<sup>۲</sup>، برمون<sup>۳</sup>، بارت<sup>۴</sup>، ژنت<sup>۵</sup>، تودروف<sup>۶</sup> و... ساختارگرایی ادبی را تحت نفوذ نظریه زبان‌شناسی سوسور<sup>۷</sup> پدید آوردند. «سوسور در نظریه خود، با تکیه بر روابط تقابلی در درون نظامی کلی، بر تمایزهای تقابلی و سلبی بین نشانه‌ها تأکید می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۳) و به این ترتیب، برای اولین بار به معرفی نظریه علمی «نشانه‌شناسی ساختارگرا» می‌پردازد. پس از مدتی، در کنار نشانه‌شناسی ساختارگرای سوسور، بررسی معنا نیز در علم زبان‌شناسی جایگاهی ویژه یافت و نشانه‌معناشناسی گفتمانی شکل گرفت. نشانه‌معناشناسی به عنوان ابزاری مناسب در جهت تجزیه و تحلیل کلام، داده‌های انتزاعی تولید معنا در ژرف‌ساخت متن را بررسی می‌کند. «ساختارهای زیربنایی و ژرف‌ساختی که منجر به تولید معنا می‌شوند، مستعد ارائه فرضی در قالب مدل‌ها [الگوها] هستند. صحت این مدل‌های ویژه، از طریق تست آن‌ها در برابر هدف معنایی - مثل یک متن - تأیید می‌شود» (Martin & Ringham, 2000: 117). یکی از این الگوهای معنایی، مدل «مربع معناشناختی»<sup>۸</sup> گریماس است. آلژیرداس ژولین گریماس، بنیان‌گذار مکتب پاریس، (نشانه‌معناشناسی نوین گفتمان در آنجا پی افکنده شد) با انتشار کتاب *ساختار معنایی*<sup>۹</sup> (۱۹۶۶) به عنوان یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان معناشناسی و روایت‌شناسی شناخته شد. این نظریه‌پرداز در مسیر مطالعات معناشناسی خود، «از میان اشکال ساختاری، "ساختار روایت" را به عنوان مرکز فرایندهای معنایی معرفی می‌کند» (Robichaud, 2002: 130) و راهکارهای تجزیه و تحلیل متون روایی در جهت کشف معنای ژرف‌ساختی‌شان را در قالب فرایندها و الگوهای مختلف مطرح می‌کند؛ بنابراین، «اصلی‌ترین نشانه دسترسی به آثار گریماس را می‌توان تمایزش به معناشناسی و موضع ساختارگرایی قوی با تأکید بر الگوها، تقابل‌ها و نقش‌های معنایی معرفی کرد» (Cavazza & Pizzi, 2006: 74).

گریماس مانند دیگر ساختارگرایان، پایه اصلی کار خود را بر مبنای تقابل‌های دوتایی یا مقوله‌های معنایی قرار می‌دهد. وی با ابزار نشانه‌معناشناسی به استخراج معانی ضمنی و ژرف‌ساختی روایت‌ها دست می‌زند و آن‌ها را در ساختار تقابلی دوگانه

قرار می‌دهد و تجزیه و تحلیل می‌کند؛ سپس با پی‌گرفتن خط سیر روایتی عامل معنایی فاعل، پویایی معانی موجود در روایت را در قالب «مربع معناشناسی» به‌نمایش درمی‌آورد.

در پژوهش‌هایی که تاکنون در زمینه بررسی «مربع معنایی» در روایت‌های مختلف صورت گرفته، فقط به معنای اولیه و نهایی یا وضعیت اولیه عامل معنایی فاعل روایت و وضعیت نهایی او در قالب مربع معنایی اکتفا شده و اغلب معنایی‌ای که در مسیر روایت، عامل معنایی فاعل آن‌ها را به‌سوی هدف تولید کرده، نادیده گرفته شده است؛ برای مثال، فقط می‌گویند که سیندرلای فقیر ثروتمند، یا سیندرلای بدبخت خوشبخت می‌شود؛ اما به معنای مابین این دو تغییر وضعیت نمی‌پردازند و چگونگی این تغییر وضعیت‌ها را در قالب معانی ژرف‌ساختی به‌نمایش نمی‌گذارند و گاهی نیز این مربع را دارای ساختاری ثابت می‌دانند که به‌خوبی نمایانگر معانی موجود در ساختار روایت نیست.

در نتیجه، مسئله اصلی مورد بحث در پژوهش حاضر این است که آیا معنا در مربع معناشناختی گریماس نیز به‌گونه‌ای سیال و پویا جریان دارد یا این مربع دارای ساختاری ثابت و منجمد است.

در این مقاله، برای حل این مسئله و اثبات پویایی معنا پیشنهاد می‌دهیم که در تجزیه و تحلیل روایت با توجه به خط سیر روایتی فاعل، معانی انتزاعی و ژرف‌ساختی آن را نیز در قالب مربع‌های معنایی متوالی و به‌کمک فرایند نو و تازه‌پیشنهادشده در این مقاله، به‌نام «نردبان معنایی»<sup>۱۰</sup> ترسیم و بررسی کنیم تا مشخص شود که عامل معنایی فاعل در کنار دیگر کنشگران روایت چگونه باعث تحقق و تولید معنا می‌شود. این معانی سیال اگر تولید نشوند، رسیدن به هدف یا تولید معنای نهایی را ناممکن یا دشوار می‌سازند. لازم است ذکر شود که فرایند نردبان معنایی حاصل این کار پژوهشی است و تاکنون در حوزه نشانه‌معناشناختی روایت مطرح نشده است.<sup>۱۱</sup> بنابراین، ضمن معرفی فرایند نردبان معنایی، به‌منظور اثبات صحت و عملکرد این الگو، به تجزیه و تحلیل تعدادی از متون در ژانر غنایی می‌پردازیم؛ از جمله روایت‌های «خسرو و شیرین» از نظامی، «همای و همایون» از خواجو و «لیلی و مجنون» از جامی.<sup>۱۲</sup>

## ۲. پیشینه پژوهش

در حوزه مطالعات مربوط به نظریه «مربع معناشناسی» گریماس در آثار کلاسیک منظوم و منثور می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

حمیدرضا شعیری در سه کتاب *تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان* (۱۳۸۵)، *راهی به نشانه‌معناشناسی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما* (۱۳۸۸) و *مبانی معناشناسی نوین* (۱۳۹۱)، و در مقاله «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی» (۱۳۸۸) توانسته است ضمن معرفی کامل نشانه‌معناشناسی و عناصر معناشناسانه تولید معنا در گفتمان، گامی مؤثر در تبیین راهکارهای تولید معنا در متن بردارد و در کتاب *مبانی معناشناسی نوین*، علاوه بر معرفی مربع معنایی، معنای نهایی روایت «کچل مم سیاه» را نیز در قالب مربع معنایی ترسیم کند. عباسی و یارمند در مقاله «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه‌معناشناختی ماهی سیاه کوچولو» (۱۳۹۰) معتقدند برای نشان دادن معنای روایت «ماهی سیاه کوچولو» نمی‌توان از مربع معنایی گریماس به‌دلیل خوانش محدود و بسته‌اش استفاده کرد؛ حال آنکه مربع تنشی به‌علت ساختار سیال و نامحدودش، به‌خوبی می‌تواند فرایندهای تولید معنا را در این داستان بنمایاند. اسماعیلی، شعیری و کنعانی نویسندگان مقاله «رویکرد نشانه‌معناشناختی فرایند مربع معنایی به مربع تنشی در حکایت دقوقی مثنوی» (۱۳۹۱) فرایند گذر از مربع معنایی به مربع تنشی و چگونگی شکل‌گیری فرایند تنشی در داستان دقوقی را بررسی و تحلیل کرده‌اند. در مقاله «نشانه‌معناشناسی ساختار روایی داستان "و ما تشاؤون" براساس نظریه گریماس» (۱۳۹۱) از نصیحت، روشنفکر، پروینی و میرزایی، براساس الگوی مطالعاتی گریماس به واکاوی فرایند نشانه‌معناشناسی داستان مذکور و ترسیم مربع معنایی آن پرداخته و نشان داده شده است که چگونه کنش و شوش باعث شکل‌گیری گفتمان می‌شود و انواع نظام‌های گفتمانی را به‌وجود می‌آورد.

## ۳. از نشانه‌شناسی ساختارگرای سوسوری تا نشانه‌معناشناسی گریماسی

اصطلاح نشانه‌شناسی<sup>۱۳</sup> «به‌عنوان نظریه علمی مطالعه زبان و ارتباط آن با روان‌شناسی اجتماعی، برای اولین بار در آغاز قرن بیستم توسط زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دو

سوسور، معرفی شد» (Martin & Ringham, 2000: 2). این علم در مسیر عبور از نشانه‌شناسی ساختارگرا تا نشانه‌معناشناسی<sup>۱۴</sup> گفتمانی، دچار تحولاتی شده است. در نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور، رابطه بین دال و مدلول بدون دخالت و حضور انسان صورت می‌گیرد؛ زیرا به اعتقاد وی، «افراد قدرت تغییر نشانه در یک اجتماع زبانی را ندارند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۵۹). بعد از سوسور، نشانه نزد چارلز سندرز پی‌یرس<sup>۱۵</sup> آمریکایی که خود را «آغازگر نشانه‌شناسی» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۱) می‌دانست، مفهومی پیچیده‌تر یافت. به باور او، کلیت فرایند معناسازی از تعامل بین الگوی سه‌وجهی نشانه با یکدیگر شکل می‌گیرد که این الگوی سه‌وجهی عبارت‌اند از: بازنمودن (صورتی که نشانه به خود می‌گیرد)، تفسیر (معنای نشانه) و موضوع (که نشانه به آن ارجاع می‌دهد) (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۷). بنابراین، «سوسور بر کارکرد اجتماعی نشانه تأکید می‌کند و پی‌یرس بر کارکرد منطقی آن» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۵). سرانجام، لویی یلمسلف<sup>۱۶</sup>، زبان‌شناس دانمارکی، در مقابل نشانه‌شناسی سوسور دیدگاهی جدید را پیشنهاد می‌کند. او به جای ترکیبات نشانه‌ای دال و مدلول، اصطلاحات بیان و محتوا یا برونه و درونه را مطرح می‌کند و «رابطه بین بیان و محتوا را رابطه‌ای کارکردی، مکانیکی و منجمد می‌داند (نشانه‌شناسی سوسور) که می‌تواند با حضور عامل انسانی، به رابطه‌ای سیال تبدیل شود» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲). گریماس لیتوانیایی از نظریه یلمسلف الگو می‌گیرد و در ادامه، جریان‌های حسی و عاطفی را عنصر اصلی تولید معنا در گفتمان معرفی می‌کند و نشانه‌شناسی را از ساختارگرایی به نشانه‌معناشناسی گفتمانی سوق می‌دهد.

گریماس در کتاب **نقصان معنا** این عناصر حسی تولید معنا در گفتمان را تابع جریان «گریز از واقعیت» می‌داند. برای جبران این گریز و نقصان معنا می‌توان به پدیدارشناسی مراجعه کرد. به همین ترتیب، امروزه نشانه‌معناشناسی یلمسلفی و گریماسی در پی شناسایی پیش‌شرط‌های تولید معنا از طریق جریان‌های حسی- ادراکی هستند (شعیری، ۱۳۹۱: ۸۹-۹۰). از سوی دیگر، هدف اصلی گریماس در نشانه‌معناشناسی، یافتن ارتباط میان لایه‌های درونی و انتزاعی متن و به عبارتی، «دستور زیربنایی و سازنده روایت‌ها» (گرین و لبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰) در قالب الگوهای متنوعی است که در جهت تولید معنا ایفای نقش می‌کنند. یکی از این الگوها، الگوی «مربع معنایی» است که در جریان تولید تا

دریافت معنا، با تأکید بر ژرف‌ساخت روایت و در نتیجه پی گرفتن مسیر حرکت عامل معنایی فاعل، با مبنا قرار دادن این عقیده معناسناسان: «مفعول‌ها ذاتاً و به‌خودی‌خود، دارای معنا و تولیدکننده آن نیستند، بلکه آن معنا توسط یک فاعل با کفایت و مستعد دادن قالب و فرم به مفعول ساخته می‌شود» (Martin & Ringham, 2000: 117)، به تجزیه و تحلیل روایت و کشف معانی موجود در آن می‌پردازد.

#### ۴. از نشانه‌معناشناسی روایی به سوی نشانه‌معناشناسی سیال

قبل از ورود به بحث و معرفی الگوها و فرایندهای مورد نظر، لازم است اندکی در مورد انواع نظام‌های نشانه‌معناشناسی از دیدگاه گریماس، چگونگی روند تولید و دریافت معنا و ویژگی بارز معانی تولیدشده در هریک پردازیم.

گریماس که در نظریه نشانه‌معناشناسی خود و در جریان تولید تا دریافت معنا، بر ژرف‌ساخت گفتمان و ساختارهای انتزاعی تأکید می‌کند، نشانه‌معناشناسی را به دو دوره «نشانه‌معناشناسی روایی، کلاسیک، برنامه‌مدار و ساختارگرا» و «نشانه‌معناشناسی سیال، پساکلاسیک و خطرپذیر» تقسیم می‌کند. به اعتقاد این نظریه‌پرداز، در نشانه‌معناشناسی روایی، سوژه در موقعیتی نابسامان قرار دارد که طبق برنامه‌ای از پیش معین در مسیر دستیابی به ابژه دست به کنش می‌زند و وضعیت اولیه خود را تغییر می‌دهد؛ اما در نشانه‌معناشناسی پساکلاسیک، بدون اینکه سوژه برنامه‌ای داشته یا به دنبال تغییر وضعیتی باشد، دنیایی بر سر راه او قرار می‌گیرد که همه حواسش را درگیر می‌کند و معنا درست آنجایی رخ می‌دهد که احتمال داده نمی‌شود. این معنا نتیجه کنش نیست؛ بلکه برآیند تعامل حسی - ادراکی سوژه و دنیاست و معنای شوشی نامیده می‌شود (گریماس، ۱۳۸۹: ۹).

در نشانه‌معناشناسی روایی، در مسیر حرکت سوژه، «ثبات و ایمنی وجود دارد» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵)؛ در حالی که در نشانه‌معناشناسی پساکلاسیک، سوژه با گریز از زندگی روزمره و برنامه‌مدار، در مقابل خطر یا تصادف قرار می‌گیرد که به دنبال آن «ثبات و ایمنی حرکت او را کاهش و ناپایداری و سیالیت معنا را افزایش می‌دهد» (همان‌جا). بنابراین، در نشانه‌معناشناسی روایی و برنامه‌مدار، معانی ثابت و منجمد هستند

و سوژه در ایمنی کامل به سر می‌برد؛ اما در نشانه‌معناشناسی پس‌اساخت‌گرا به دلیل مواجه شدن سوژه با خطرها و اتفاقات غیرمنتظره، ایمنی مسیر از بین می‌رود و درمقابل، موجب ناپایداری و سیال بودن معنا می‌شود.

شعیری در ترجمه کتاب **نقصان معنا**، در زمینه روند تولید و دریافت معنا در نظام‌های ساخت‌گرا و کلاسیک معتقد است در این نظام‌ها، «معنا زمانی حاصل می‌شود که سوژه از وضعیت اولیه به وضعیت ثانویه دست یابد و برای این امر به کنش‌های برنامه‌ریزی شده اقدام کند؛ یعنی موانع مادی را از سر راه خود بردارد» (گریماس، ۱۳۸۹: ۹). این امر نشان می‌دهد که هر روایت متضمن و تولیدکننده یک معناست که فقط پس از تغییر وضعیت عامل معنایی فاعل نمایان می‌شود؛ حال آنکه روند تولید تا دریافت معنا، از معنای اولیه تا معنای نهایی روایت به این شکل است که معنا از همان آغاز، با مشخص شدن وضعیت اولیه سوژه تولید می‌شود و این جریان در طول مسیر سوژه و تا زمان رسیدن یا نرسیدن به ابژه همچنان ادامه دارد؛ بنابراین، برای ساختارهای انتزاعی روایت می‌توان معانی متعددی را در نظر گرفت.

در ساختار روایت اکثر داستان‌های ایرانی به‌ویژه روایت‌هایی با ژانر غنایی، سوژه ابتدا در مسیر حرکت خود، براساس برنامه‌ای از قبل مشخص شده پیش نمی‌رود؛ بلکه با دنیایی مواجه می‌شود که در آن معانی ناگهانی برایش رقم می‌خورد و در مسیر پیشروی خود به سوی ابژه، پذیرای هر نوع خطری می‌شود و به تولید معانی سیال و ناپایدار، و پویایی در روایت می‌انجامد؛ برای نمونه، در روایت منظومه‌های غنایی، درمقابل زندگی روزمره، عادی و کسالت‌آور عامل معنایی فاعل، گسست یا گریزی اتفاق می‌افتد که گریماس آن را «واقعه زیبایی‌شناختی» می‌نامد؛ «واقعه‌ای که چیزی جز "رعدوبرقی گذرا" نیست و در گفتمان روزمرگی نفوذ می‌کند» (همان، ۱۵). «یکی از عوامل چنین اتفاقی "خطرپذیری" کنشگران در جریان تولید معناست که سبب می‌شود تا ما دیگر با نظام‌ها یا برنامه‌های از قبل تعیین شده مواجه نباشیم» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵). بر همین اساس، اگر عامل معنایی فاعل در منظومه‌های غنایی «خطرپذیر» است، به دلیل غلبه نیروی حسی- ادراکی و درونی عشق بر اوست. این عامل معنایی بدون هیچ برنامه‌ازپیش‌معینی، در مسیر کنش قرار می‌گیرد و در این مسیر با حوادث غیرقابل

پیش‌بینی مواجه می‌شود و نشانه‌معناشناسی تصادف را در ساختار روایت رقم می‌زند. او برای رسیدن به هدف و ارزش والای وصال، پذیرای هرگونه خطری از صمیم جان است و در این مسیر، روایت را با تکانه‌های معنایی بی‌شماری روبه‌رو می‌کند. بنا بر نظریاتی که مطرح کردیم، «مربع معنایی» گریماس فقط برای نمایش معانی موجود در ساختار انتزاعی روایت‌هایی با قالب نشانه‌معناشناسی روایی کاربرد دارد و به اعتقاد گروهی از پژوهشگران (ر.ک: گریماس، ۱۳۸۹: ۳۴، یادداشت مترجم؛ عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۲۵)، معانی‌ای که به وسیله آن ترسیم می‌شود، ثابت و منجمد هستند و به همین منظور، برای نمایش معانی سیال و پویای روایت، «مربع تنشی»<sup>۱۷</sup> را که نشان‌دهنده نوسان معنایی در روایت است، پیشنهاد می‌کنند. درحالی که سیالی معنا فقط مربوط به مربع‌های تنشی نیست؛ بلکه این پویایی به دور از نوسان معنایی، در مربع‌های معنایی نیز ممکن است دیده شود؛ البته، چنانچه سیالی و ناپایداری معانی تولیدشده در ژرف‌ساخت روایت به‌شکلی متوالی، به وسیله فرایندی جدید به‌نام «نردبان معنایی» نمایان شود. پس، نبود نوسان معنایی در مربع معنایی دلیلی بر انجماد و ایستایی معنای روایت نیست؛ بلکه آنچه اهمیت دارد، سیالی و پویایی معنا برای به‌نمایش درآوردن تمام مراحل موجود درحین تغییر وضعیت‌هاست و اینکه نشان داده شود که در روایت، معنا به‌گونه‌ای ثابت باقی نمی‌ماند؛ بلکه زنجیره‌وار از معنایی به معنای دیگر تغییر می‌یابد؛ تا جایی که همسو با معانی تولیدشده، وضعیت نهایی سوژه رقم می‌خورد. بنابراین، در روایت با توجه به فرایند «نردبان معنایی»، معنای ثابتی دیده نمی‌شود؛ بلکه فقط پویایی، و تولید و دریافت معانی مشاهده می‌شود.

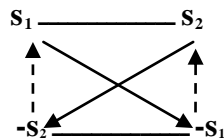
## ۵. مربع معنایی

ساختارگرایان بر رابطه‌های تقابلی از نوع تثبیت‌شده پافشاری می‌کردند. از نظر آن‌ها، معنا زمانی به‌وجود می‌آید که تقابل در کار باشد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۳۹). مربع معناشناسی گریماس ساختارگرا نیز براساس همین تقابلی‌ها و با داشتن دو اصطلاح و عبارت متضاد (مقوله) شکل می‌گیرد؛ زیرا او «متأثر از لوی استروس معتقد است که ساختار طرح قصه متشکل از تقابل‌های دوگانه است [...] و کوچک‌ترین واحد معنایی



قصه‌ها از نقیضه‌ها و متضادها تشکیل می‌شوند» (اخوت، ۱۳۹۲: ۶۴). گریماس در این مسیر به بررسی ژرف‌ساخت متن می‌پردازد و «درپی آن است که روایت‌ها را از یک سطح زیرین تفکر تقابلی استخراج کند» (هارلند، ۱۳۸۶: ۲۸۱)؛ زیرا «داده‌های ما در ژرف‌ساخت، داده‌های انتزاعی‌اند» (معین، ۱۳۸۳: ۱۸۱).

این مربع درواقع «یک نمونه کلاسیک از یک نقشه شکل فضایی است؛ باینکه زوایایش لحظات متفاوتی را در خط زمانی روایت به‌نمایش می‌گذارد» (Kindt & Müller, 2003: 351) که گریماس از آن به‌عنوان «ابزار تحلیل مفاهیم زوج یاد می‌کند و به‌وسیله آن اتصالات و انفصالات منطقی وابسته به جنبه‌های بنیادی معنایی یک متن را در آن نقشه ترسیم می‌نماید» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۷۹). این معناشناس برای به‌تصویر کشیدن ساختار معنایی، «متن یک روایت و یا یک اثر ادبی کامل و بی‌عیب را کوتاه کرد و در چهار اصطلاح<sup>۱۸</sup>، مساوی و هم‌تراز ساخت و در یک مربع ترکیبشان کرد» (Herman & Vervaeck, 2005: 43). «اصطلاحات مربع ممکن است در هر نوع متنی ارزش‌های معناشناختی متفاوتی داشته باشد. دگرگونی‌هایی که در هر متن خاص بین اصطلاحات مربع که به‌لحاظ معناشناختی تفسیر گردیده‌اند، صورت می‌گیرد، تشکیل‌دهنده داستان روایت‌شده آن متن است» (Kindt & Müller, 2003: 188). «مطابق با نظریه گریماس، مربع معنایی همه روایت‌ها، حرکت، جنبش و تغییر مکان یک کنشگر فاعل به‌سوی کنشگر مفعول است» (Mcquillan, 2002: 211). درنتیجه، مربع معنایی که نمایانگر معانی موجود در ژرف‌ساخت روایت است، به‌عنوان «ابزار مفیدی برای روشن ساختن مقوله‌های اصلی معنایی تشکیل‌دهنده یک متن شمرده می‌شود و همچنین این امکان را فراهم می‌کند تا پویایی و سیالیت متن به‌وسیله ترسیم مراحل تغییرات اصلی یک داستان و دنبال کردن خط سیر روایتی فاعل نشان داده شود» (Martin & Ringham, 2000: 13). «این مربع که درواقع ارائه‌ای دیداری و تصویری از ساختار مقدماتی معنادار (هر متن) و بیان منطقی هر "مقوله معنایی"<sup>۱۹</sup> است، مفصلاً به سه ارتباط "تضادی"<sup>۲۰</sup>، "تناقضی"<sup>۲۱</sup> و "تکمیلی"<sup>۲۲</sup> تقسیم می‌شود» (همان، ۱۳) و به شکل زیر نشان داده می‌شود:



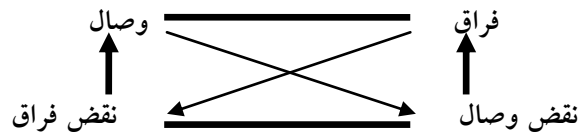
- ارتباط تضادی  
 —————> ارتباط تناقضی  
 - - - - -> ارتباط تکمیلی

$S_1$  و  $S_2$  دو اصطلاح اصلی و بالایی مربع هستند و گروه متضادها را تشکیل می‌دهند.

$S_1$  و  $-S_1$  و  $S_2$  و  $-S_2$  گروه متناقض‌ها را شامل می‌شوند. در واقع  $-S_1$ ،  $S_1$  را نفی می‌کند و  $S_2$  و  $-S_2$  نیز به همین گونه هستند؛ یعنی با نفی گروه متضادها، دو اصطلاح پایینی مربع شکل می‌گیرد.

بین یک نفی متضاد و واژه مثبت، یک ارتباط مفهومی و تکمیلی شکل می‌گیرد؛ یعنی بین دو اصطلاح  $S_1$  و  $S_2$  و  $-S_1$  و  $-S_2$ .

برای نمونه، با نگاهی جامع و دقیق به معنای کلی روایت‌های منظومه‌های غنایی و با توجه به تغییر وضعیت عامل معنایی فاعل، مربع معنایی ثابت تمام منظومه‌ها را می‌توان به این شکل ترسیم کرد:



رسیدن به هرکدام از این اصطلاحات و عبارات‌های معنایی کلی در منظومه‌ها (فراق/ وصال)، به نوع واکنش و تأثیر شوش و همچنین کنش عامل معنایی فاعل با نیروهای یاری‌دهنده، بازدارنده و مخالف بستگی دارد. متون روایی را می‌توان در چندین جمله، عبارت و سرانجام چندین مربع معنایی خلاصه کرد. بدین منظور، در این پژوهش با مبنا قرار دادن منظومه‌های غنایی خسرو و شیرین نظامی، همای و همایون خواجه‌ی کرمانی و لیلی و مجنون جامی می‌کوشیم معناهای مهم و مؤثر در تولید گفتمان‌های مذکور را نشان دهیم؛ اما در اینجا معنای هر مربع را به صورت جداگانه مطرح نمی‌کنیم؛ بلکه در پی اثبات این مسئله هستیم که می‌توان در قالب الگویی جامع و نو به نام «نردبان معنایی»، معنای روایت را از معنای اولیه تا نهایی آن، با توجه به تغییرات اصلی داستان و پی گرفتن خط سیر روایتی فاعل به تصویر کشید. بنابراین،

هدف صعود با نردبان معنایی به مدد مربع معنایی گریماس و اثبات پویایی و سیالی نردبان معنایی در کنار مربع‌های معنایی متوالی است.

### ۶. نردبان معنایی

«نردبان معنایی» از ترکیب چند «مربع معنایی» و گذاشتن آن‌ها روی هم تولید می‌شود که به وسیله آن می‌توان معنای روایت را از معنای اولیه تا معنای نهایی آن به تصویر کشید. تمام ستون‌ها و پله‌های<sup>۳۳</sup> این نردبان برگرفته از معناها و درون‌مایه‌های اصلی داستان هستند که همگی در راه دستیابی به ارزش معنایی والایی، توسط عامل معنایی فاعل تولید می‌شوند؛ این ارزش همان معنای مثبت و پله نهایی نردبان، یعنی «وصال» به هدف و «رهایی از منحصه فراق» است.

در بیشتر منظومه‌های غنایی، این ارزش والا «وصال با معشوق» است؛ مگر در منظومه‌هایی مثل *لیلی و مجنون* یا *معشوق بنارس* که فاعل روایت (عاشق) مغلوب نیروهای مخالف و بازدارنده شده، از رسیدن به معشوق مأیوس و افسرده می‌شود و در نهایت، داستان با مرگ عاشق و معشوق پایان می‌یابد.

نردبان معنایی نشان از پویایی و تحرک هرچه بیشتر معنا در منظومه‌های غنایی است. هر مربع نشان‌دهنده معنایی جدید برای صعود به مربع بعدی و کسب معنای جدیدتر توسط کنشگر و عامل معنایی فاعل است؛ تا اینکه او به پله نهایی نردبان - که معنای نهایی و ارزیابی درمورد خودش است - صعود می‌کند که با توجه به آزمون‌ها، پیشامدها و سرنوشتی که با آن‌ها مواجه می‌شود، یا به وصال می‌رسد یا به فراق.

پله‌های اول و آخر نردبان معنایی و بقیه پله‌های وسط (یک گروه متضاد با گروه متناقض) هم معنا و هم مفهوم هستند. ما پله‌های نردبان را دویه‌دو با یک نقض و متضاد طی می‌کنیم (مربع به مربع) تا با توجه به معناهای مربوط به نقض و متضاد به پله نهایی مرتبط برسیم و آن معنا در منظومه‌های غنایی، «وصال یا فراق» است. فراق هدف غایی فاعل نیست؛ اما معنای نهایی تولیدشده در خط سیر روایتی فاعل برای دستیابی به هدف، به‌شمار می‌آید.

طی کردن مسیر ستون سمت راست نردبان برابر با فراق همیشگی عاشق از معشوق (انفصال سوژه از ابژه) و مسیر ستون سمت چپ به معنای وصال با معشوق (اتصال سوژه با ابژه) است که ارزش وصال به این بستگی دارد که فاعل و عامل معنایی داستان بتواند بر نیروهای مخالف و بازدارنده و سرانجام رقیب خود پیروز شود و از آزمون‌هایش سرافراز بیرون آید.

در منظومه‌های غنایی، با هر تصمیم و درنهایت کنش سوژه معنایی در مسیر وصال با ابژه، یک اصطلاح از مربع معنایی در رابطه «مقوله‌ای و متضادی» شکل می‌گیرد و ارزیابی نهایی سوژه در مسیر فرایند کنشی و شوشی را رقم می‌زند. «تغییر و تحول با "شدن" سازگار است و در "شدن" نوعی پویایی و تحرک نهفته است» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۴۴) (این امر پایه معناشناسی گریماس را تشکیل می‌دهد)؛ بنابراین می‌توان اذعان کرد که هر مربع معنایی در واقع بیانگر «شدن» و تغییر در گفتمان مورد نظر است و نردبان معنایی ترکیبی از این شدن‌ها و تحولات عامل معنایی فاعل برای رسیدن به هدف، معنا و تغییر نهایی است. این تغییرها در منظومه‌های غنایی که نظام‌های معنایی سودایی - عاطفی به‌شمار می‌آیند، به‌صورت رخداد یا واقعه‌ای تجلی می‌یابند، نه به‌شکل جریانی منظم و برنامه‌ریزی شده.

نردبان، مسیر کنش‌های عامل معنایی فاعل روایت را در دو ستون که از یک نقض و متضاد شکل گرفته‌اند و رسیدن به معنای نهایی مربوط به هر ستون را نشان می‌دهند (معانی مربوط به فراق یا وصال) مشخص می‌کند؛ به عبارت دیگر، وضعیت را می‌نمایاند که عامل معنایی فاعل در آن موقعیت گاهی بر سر دوراهی قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که فقط باید یک مسیر را (یک ستون) برای رسیدن به هدف انتخاب کند و پله‌پله معانی‌ای را که بر سر راهش قرار می‌گیرند، پشت سر بگذارد تا به هدف مورد نظر برسد؛ اما گاهی نیز از مسیر اصلی‌اش منحرف می‌شود و در راه مخالف، یعنی فراق گام می‌نهد؛ تا اینکه دوباره بر اثر یک رخداد و تکانه معنایی، در مسیر خود قرار می‌گیرد و به ارزش معنایی مورد نظر (وصال) دست می‌یابد.

بنابراین، نردبان معنایی که با مربع‌های معنایی متوالی شکل می‌گیرد، دیگر فقط معانی منجمد و تثبیت‌یافته روایت را - که ویژگی اصلی مربع معنایی می‌دانند - ترسیم نمی‌کند؛ بلکه معانی موجود در آن را به‌وسیله مربع‌های معنایی به‌گونه‌ای سیال و پویا نمایش می‌دهد. این معانی، زنجیره‌وار و پیوسته در قالب مربع‌های معنایی به‌سمت

معنای نهایی روایت پیش می‌روند؛ به عبارت دیگر، با توجه به این الگو، معانی موجود در روایت به صورت مقوله‌ای با یکدیگر در تعامل‌اند و به صورت جریانی سیال، تا انتهای روایت مسیر خود را با وجود چالش‌های موجود طی می‌کنند.

#### ۱-۶-۱. تحلیل نردبان معنایی روایت «خسرو و شیرین» نظامی

ممکن است بتوان برای هر روایت، با توجه به درون‌مایه‌های گفتمان آن، یک یا چند مربع معنایی قائل شد و آن را در قالب «نردبان معنایی» ترسیم کرد. در منظومه خسرو و شیرین، فاعل و مفعول (خسرو و شیرین) هر دو با یکدیگر عجین می‌شوند و می‌توانند گاهی نقش فاعل و زمانی نیز نقش مفعول را در گفتمان ایفا کنند؛ بنابراین، مربع‌های معنایی و درپی آن نردبان معنایی این گفتمان را با توجه به معناهای تولیدشده توسط خسرو و شیرین، در مقام عاملان معنایی فاعل، به صورت جداگانه بررسی کردیم. در الگوهای زیر، معانی تولیدشده روایت توسط هر عامل معنایی را به ترتیب و به صورت متوالی، از معنای اولیه تا معنای نهایی آن به تصویر کشیده‌ایم.

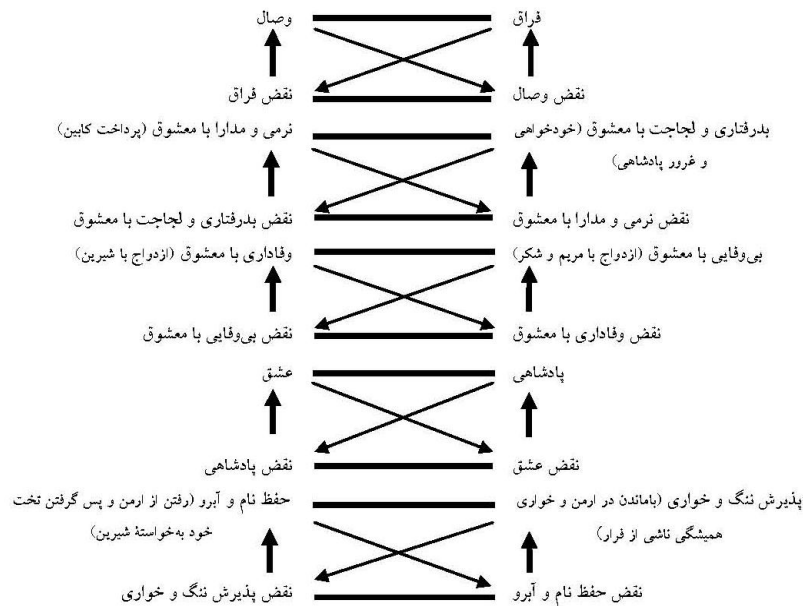
#### ۱-۶-۱.۱. نردبان معنایی عامل معنایی «خسرو»

در شکل شماره یک که نردبان معنایی عامل معنایی خسرو در روایت «خسرو و شیرین» نظامی است، معنای اولیه تا نهایی روایت، با توجه به کنش و عملکرد خسرو در مسیر وصال با هدف (شیرین) دیده می‌شود. این معانی که در واقع معانی موجود در زیرساخت پی‌رفت‌های اصلی روایت هستند، با نقض معانی متضاد در مسیر دستیابی به ارزش معنایی وصال توسط فاعل روایت تولید می‌شوند.

خسرو برای به‌جای آوردن شرط شیرین (هدف) برای وصال و همچنین حفظ آبروی خود، باید تخت پادشاهی‌اش را از بهرام چوبین پس بگیرد و هرگونه ننگ و خواری را که با این معنا در تضاد است، نقض کند. او از این آزمون سربلند بیرون می‌آید و اولین پله نردبان معنایی روایت را با موفقیت پشت سر می‌نهد و به سمت وصال (ارزش معنایی) پیش می‌رود. خسرو در گام اول خود، مسیر سمت چپ نردبان (وصال) را انتخاب می‌کند؛ این درحالی است که اگر به خواسته شیرین بی‌توجهی می‌کرد و به فرارش از دست بهرام ادامه می‌داد، با پذیرش ننگ و خواری، در مسیر فراق قدم می‌نهاد (ستون سمت راست نردبان). خسرو در مربع دوم و دو پله بعدی

نردبان، هرچند به پادشاهی رسیده است، در دوراهی عشق و پادشاهی (و انتخاب مسیر مناسب) قرار می‌گیرد. از یک سو اگر به سوی عشق خود (شیرین) برود، پادشاهی‌اش به خطر می‌افتد؛ چون در مربع قبل، در مسیر حفظ نام و آبروی خود و دستیابی به تخت پادشاهی‌اش، زمانی که برای کسب توانش لازم از رومیان مدد می‌طلبد، قیصر درمقابل این کمک، دخترش مریم را به ازدواج او درمی‌آورد و مریم از خسرو تعهد می‌گیرد که هرگز سراغ زنی دیگر نرود و حال که خسرو به پادشاهی رسیده است، با این مانع مواجه می‌شود. اگر مسیر عشق را برگزیند، به وصال می‌رسد؛ اما پادشاهی‌اش به خطر می‌افتد (حمله قیصر روم به علت خیانت به مریم). بنابراین، با یک بُرش زمانی به آینده، تعویق رخداد و واقعه را برای روایت رقم می‌زند و تصمیم می‌گیرد مدتی در مسیر فراق قرار گیرد و بنابه موقعیت کنونی‌اش، پادشاهی را بر عشق ترجیح دهد؛ هرچند که می‌داند این تصمیم فراق را در پی دارد. در مربع بعدی، معانی تولیدشده این‌گونه است که عامل معنایی فاعل با توجه به کنش خود، چنانچه با هدف وفاداری کند، مقدمات وصال را مهیا می‌کند؛ اما خسرو در این مرحله نیز در مسیر ستون سمت راست نردبان (فراق) قرار دارد و بی‌وفایی را پیشه کرده است؛ چون اگر تا قبل از این، ازدواجش با مریم به نوعی اجبار محسوب می‌شد، بعد از حذف این عامل معنایی از روایت (مرگ مریم)، همچنان مسیر وصال را انتخاب نمی‌کند و به سبب لجاجت با هدف، با شکر اصفهانی ازدواج می‌کند. در مربع بعدی و در پی این معانی تولیدشده، ناگهان عاملی فاعل را از خواب غفلت بیدار کرده، او را در مسیر صحیح وصال هدایت می‌کند. خسرو خاطره ایام خوشش با هدف را به یاد می‌آورد و متوجه می‌شود که اگر به این بدرفتاری ناشی از خودخواهی شاهانه‌اش ادامه دهد، چیزی جز فراق نصیبش نخواهد شد؛ به همین دلیل، تغییر مسیر می‌دهد و با گام نهادن دوباره در مسیر وصال (ستون سمت چپ نردبان) و عمل به شروط شیرین (پرداخت کابین و ازدواج به طریق حلال) با او نرمی می‌کند و در مسیر دستیابی به ارزش معنایی خود (رفتن به مربع نهایی) قرار می‌گیرد و در نهایت وصال نصیبش می‌شود.

در این فرایند، معانی به‌شکلی متوالی، پویا و سیال در قالب چند مربع معنایی، توسط کنش‌های عامل معنایی فاعل تولید می‌شوند و در پایان، فاعل بعد از قرار گرفتن در مسیر اصلی که همان ستون سمت چپ نردبان است، از مسیر انحرافی که چیزی جز فراق را در پی ندارد، فاصله می‌گیرد و موفق می‌شود به پله نهایی نردبان (وصال) با موفقیت صعود کند.

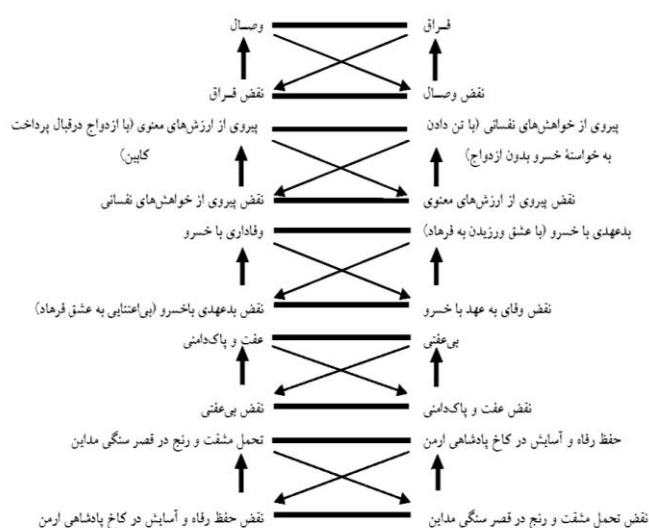


شکل ۱ نردبان معنایی عامل معنایی «خسرو» در خسرو و شیرین نظامی

## ۶-۱-۲. نردبان معنایی عامل معنایی «شیرین»

تولید معنا توسط عامل معنایی «شیرین» زمانی در روایت آغاز می‌شود که او با ایجاد تعامل القایی در گفتمان و فرستادن خسرو مواجه می‌شود که ازدواج خسرو با مریم است؛ به بهرام، با کنش غیرمنتظره خسرو مواجه می‌شود که ازدواج خسرو با مریم است؛ به همین دلیل، صبر از دست می‌دهد و پس از مرگ مهین بانو با سپردن تخت پادشاهی‌اش به مولایی، رفاه و آسایش فعلی و روزمره‌اش را رها می‌کند و با نقض موقعیت قبلی، پذیرای موقعیت جدید و کاملاً متضادی می‌شود. شیرین در کاخ بدآب و هوایی در مداین اقامت می‌کند تا فقط به خسرو نزدیک شود (مربع معنایی اول). شیرین از همان آغاز در مسیر خود، با پذیرفتن پند مهین بانو، بی‌عفتی را نقض و پاک‌دامنی را پیشه می‌کند (مربع دوم) و در این مسیر با بی‌اعتنایی به عشق فرهاد، بدعهدی با خسرو را نقض می‌کند و به عشق خود به خسرو وفادار می‌ماند (مربع سوم). در پایان نیز درمقابل پیروی از خواهش‌های نفسانی و خواسته خسرو مبنی بر ازدواج بدون کابین

می‌ایستد و به آن‌ها «نه» می‌گوید و با پایبندی به ارزش‌های معنوی خود که همان ازدواج درقبال پرداخت کابین و به‌طریق حلال است، وصال با هدف را رقم می‌زند و بدین‌گونه به پله‌نهایی نردبان (وصال) صعود می‌کند؛ بنابراین، شیرین مصمم و بااراده فقط یک مسیر را تا پایان فرایند نردبان معنایی طی می‌کند و در مسیر نقض فراق و تولید معانی مشابه وصال قرار می‌گیرد.



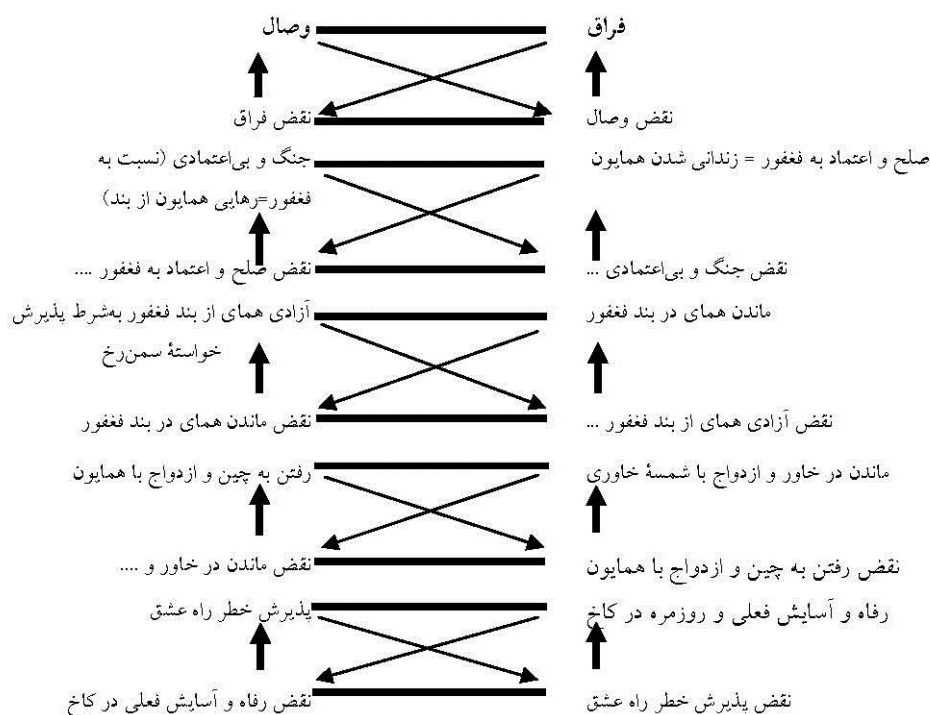
شکل ۲ نردبان معنایی عامل معنایی «شیرین» در خسرو و شیرین نظامی

## ۲-۶. تحلیل نردبان معنایی روایت «همای و همایون» خواجه‌ی کرمانی

پس از اینکه «همای» (فاعل) تصویر «همایون»، دختر فغفور چین، را (هدف) در باغ پریان می‌بیند، رفاه و آسایش روزمره‌اش در کاخ را نقض می‌کند و با پذیرش خطرهای راه عشق، در مسیر وصال قدم می‌گذارد (مربع اول). او در مسیر خود به سرزمینی می‌رسد که پادشاهش به تازگی مرده و مردم آنجا طبق آیین خود، همای را که اولین رهگذری است که بعد از مرگ پادشاه از سرزمینشان عبور می‌کند، به پادشاهی برمی‌گزینند. شاه خاور دختری به نام «شمسه» دارد که دل‌باخته همای می‌شود. حال همای می‌تواند در خاور بماند و با شمشه ازدواج کند؛ اما تولید چنین معنایی را نقض



می‌کند و با دیدن همایون در خواب، شبانه خاور را به قصد چین ترک می‌کند تا نزد همایون برود (مربع دوم). همای بعد از رفتن به چین و دیدار با همایون، به علت نقض برخی قوانین (درگیری با پاسبان و باغبان قصر همایون و کشتن آن‌ها) به دستور فغفور به زندان می‌افتد. «سمن‌رخ»، دختر امیر قلعه‌ای که همای در آن زندانی شده، عاشق همای می‌شود و با گذاشتن چند شرط قصد دارد در نبود پدرش، همای را از زندان آزاد کند. همای بر سر دوراهی قرار می‌گیرد. او اگر در بند فغفور بماند، چیزی جز فراق نصیبش نمی‌شود؛ بنابراین، تصمیم می‌گیرد با نقض این معنا، خواسته سمن‌رخ (سه روز ماندن در کنار وی و پرداختن به شادی و می‌گساری) را با وجود نقض تعهدش با همایون بپذیرد تا از بند رها شود و نزد همایون برگردد و در جهت وصال با او به کنش پردازد (مربع سوم). در مرحله بعد، فرایند تولید معنا زمانی رخ می‌دهد که همای و همایون از قصر گریخته‌اند؛ اما فغفور با نیرنگ همای را داماد خود می‌خواند و می‌خواهد که همایون را به قصر بفرستد تا مطابق با آیین و با احترام خاص، مقدمات ازدواج آن دو را مهیا کند. همای نیز با فغفور صلح و به او اعتماد می‌کند؛ اما نتیجه آن زندانی شدن همایون به دستور فغفور است که با خبر دروغین مرگ همایون از سوی فغفور، فراق آن دو را در پی خواهد داشت. همای در مقابل این امر، صلح و اعتماد را نقض می‌کند، به فغفور بی‌اعتماد می‌شود، با او می‌جنگد و همایون را از بند آزاد می‌کند. همای و همایون به پله نهایی نردبان، یعنی وصال صعود می‌کنند و از فراق رهایی می‌یابند.

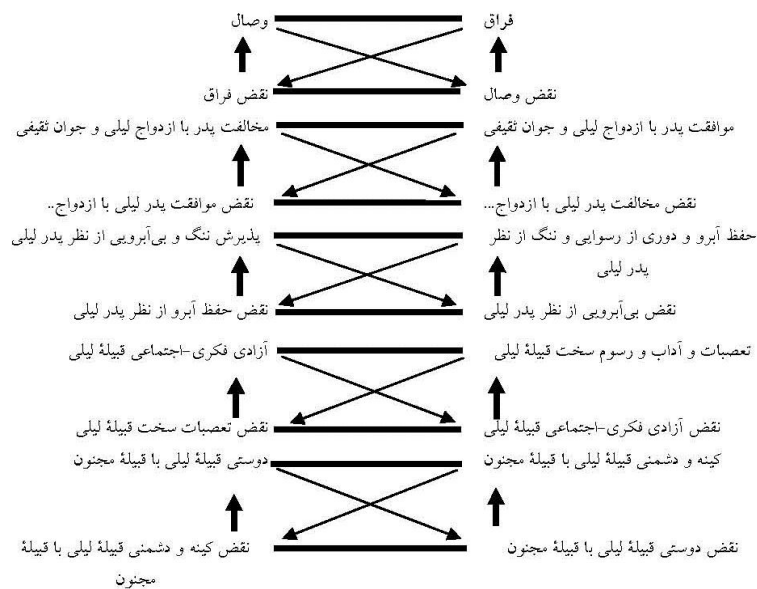


شکل ۳ نردبان معنایی عامل معنایی «همای» در منظومه همای و همایون خواجوی کرمانی

### ۳-۶. تحلیل نردبان معنایی روایت «لیلی و مجنون» جامی

دو عامل معنایی «لیلی و مجنون» از همان آغاز راه با چالش‌ها و موانعی مواجه می‌شوند (مخالفت پدر لیلی) که به مرور و در طی روایت عمیق‌تر می‌شود؛ به گونه‌ای که آن دو هرگز در مسیر وصال قرار نمی‌گیرند و روایت با چنین وضعیتی، در حالت فراق باقی می‌ماند. معانی دریافتی مربوط به فرایند نردبان معنایی این روایت بدین شرح است: در مربع اول، شاهد کینه و دشمنی دیرین دو قبیله لیلی و مجنون هستیم که اگر عداوت خود را نقض می‌کردند و هم‌پیمان می‌شدند، امکان داشت این دو عامل معنایی در مسیر هموار وصال قرار گیرند. در مربع دوم، تعصبات و آداب و رسوم سخت قبیله‌ای که به‌منظور سلب و نقض آزادی فکری و اجتماعی قبیله پدید آمده است، عاملی مؤثر در تشدید فراق لیلی و مجنون محسوب می‌شود؛ بنابراین، اگر تعصبات قبیله‌ای درمقابل آزادی فرهنگی قبیله نقض می‌شد، روایت در مسیر وصال ادامه می‌یافت. این

معانی در مربع سوم مشاهده می‌شود که پدر لیلی علت مخالف خود را حفظ آبرو و دوری از رسوایی می‌داند؛ زیرا معتقد است پذیرش وصال لیلی و مجنون برابر با پذیرش ننگ و بی‌آبرویی است؛ در نتیجه، با تأکید بر نقض این بی‌آبرویی و رسوایی، آبروی خود را حفظ می‌کند و به فراق آن دو دامن می‌زند. این دو عامل معنایی همچنان در مسیر فراق قرار می‌گیرند؛ تا اینکه با انجام یک کنش از یکدیگر جدا می‌افتند و آن، موافقت پدر لیلی با ازدواج دخترش با جوانی از قبیلهٔ ثقیف، آن‌هم به اجبار، و قرار گرفتن دو عامل معنایی لیلی و مجنون در پلهٔ نهایی فرایند، یعنی فراق همیشگی است. اگر پدر لیلی لجاجت خود را کنار می‌گذاشت و موافقتش با پیشنهاد جوان ثقیفی را نقض می‌کرد، امید به وصال آن دو بیشتر می‌شد. بنابراین، مجنون که از همان آغاز به امید وصال با لیلی به سوی او می‌رود، با غلبه یافتن نیروهای بازدارنده، در مسیر فراق قرار می‌گیرد و این دو عامل به معنایی جز فراق دست نمی‌یابند. هرچند فراق ارزش معنایی محسوب نمی‌شود، معنای نهایی و تولیدشدهٔ خط سیر روایتی فاعل را نشان می‌دهد (البته، عامل معنایی مجنون با فراق از لیلی، به وصال با معشوق ابدی و حقیقی یعنی خداوند نائل می‌شود).



شکل ۴ نردبان معنایی منظومه غنایی لیلی و مجنون نظامی

## ۷. نتیجه

در این مقاله در جهت اثبات سیال بودن معنا در «مربع معنایی» و طرح الگوی «نردبان معنایی» روشن شد که نردبان معنایی به کمک مربع‌های معنایی متوالی، نمایانگر جابه‌جایی و پویایی معنا در روایت است؛ به گونه‌ای که این معانی ارزش‌ساز همگی با توجه به قرار گرفتنشان در ستون‌های راست یا چپ نردبان، به ارزش مورد نظر که در واقع معنای نهایی گفتمان را رقم می‌زند، ختم می‌شوند؛ بنابراین، نردبان معنایی به همراه مربع‌های معنایی متوالی خود، با معانی پویا و ناپایدار برای به‌نمایش درآوردن تمام مراحل موجود در حین تغییر وضعیت‌ها به کار می‌رود. با توجه به فرایند نردبان معنایی، معنا در روایت به گونه‌ای ثابت باقی نمی‌ماند؛ بلکه به وسیله مربع‌های معنایی - که کاربردی ایستا و منجمد ندارند - زنجیره‌وار از معنایی به معنای دیگری متصل می‌شوند؛ تاجایی که در راستای معانی تولیدشده، وضعیت نهایی سوژه رقم می‌خورد. در پایان نیز مشخص شد که «نردبان معنایی» با هر روایتی قابل تطبیق است و مراحل تغییر معنایی روایت را با پی گرفتن خط سیر روایتی عامل معنایی فاعل ترسیم می‌کند. این تغییرات می‌تواند نتیجه کنش، شوش، تصمیم یا حتی فکر و اندیشه فاعل در مسیر دستیابی به هدف باشد و تفاوت فقط در تعداد پله‌های نردبان و کوتاه و بلند شدن آن با توجه به درون‌مایه و معانی تولیدشده روایت است؛ به عبارت دیگر، هرچه داستان‌ها بلندتر باشد، نردبان معنایی نیز با توجه به مربع‌های معنایی متوالی تولیدشده بلندتر خواهد بود و نردبان بلندتر نشانه معانی بی‌شمار موجود در ساختار روایت است.

## پی‌نوشت‌ها

1. Claude Levi-Strauss
2. Algirdas Julien Greimas
3. Claud Bremond
4. Roland Barthes
5. Gérard Genette
6. Tzvetan Todorov
7. Ferdinand de Saussure
8. semiotic square

9. *Sémantique Structurale*

## 10. semiotic ladder

۱۱. رونالد استمپر (Ronald Stamper) نیز در حوزه نشانه‌معناشناختی سازمانی و در زمینه مطالعات سیستم‌های کامپیوتری و داده‌ها و اطلاعات مربوط به آن‌ها، الگویی با همین نام (Semiotic Ladder) را مطرح می‌کند؛ اما نویسندگان این مقاله تا پایان کار خود از الگوی ایشان هیچ اطلاعی نداشته‌اند و شباهت اسمی فرایند «نردبان معنایی» با الگوی ایشان کاملاً اتفاقی بوده است و این دو الگو از نظر ساختاری و کارکردی هیچ‌گونه شباهتی ندارند.

۱۲. این مقاله حاصل کار پژوهشی رساله دکتری است و با مطالعه چند روایت مذکور در این محدوده، به نتایج مربوط و الگوی پیشنهادی «نردبان معنایی» نرسیده؛ بلکه حوزه وسیع‌تری را شامل می‌شود که در رساله مذکور بررسی شده است.

## 13. semiology

## 14. semantics

## 15. Charles Sanders Peirce

## 16. L. Hjelmslev

## 17. tensive square

## 18. term

## 19. semantic category

## 20. relation of opposition or contrariety

## 21. contradiction

## 22. implication

## 23. echelon

**منابع**

- احمدی، بابک (۱۳۹۱). *ساختار و تأویل متن*. چ ۱۴. تهران: نشر مرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. چ ۲. اصفهان: نشر فردا.
- جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۷۸). *مثنوی هفت اورنگ (لیلی و مجنون)*. تصحیح گروهی از مصححان. چ ۲. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. چ ۴. تهران: سوره مهر.
- خطای شوشتری، ملامحمد (۱۳۸۸). *داستان معشوق بنارس*. تصحیح حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو. تهران: نشر چشمه.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر علم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *مبانی معناشناسی نوین*. چ ۳. تهران: سمت.

- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه‌معناشناسی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما*. تهران: علمی فرهنگی.
- عباسی، علی و هانیه یارمند (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه-معناشناختی ماهی سیاه کوچولو». *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*. ش ۷. صص ۱۴۷-۱۷۲.
- گرماس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹). *تقصان معنا*. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.
- گرین، کیت و جیل لیبهان (۱۳۸۳). *درسنامه نظریه و نقد ادبی*. ترجمه گروه مترجمان. تهران: روزنگار.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.
- معین، بابک (۱۳۸۳). *سیر زایش معنا* (مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر). تهران: فرهنگستان هنر.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۸). *خسرو و شیرین*. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. چ ۲. تهران: زوار.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۶). *دیباچه‌ای تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمه بهزاد برکت. گیلان: انتشارات دانشگاه گیلان.
- Abbāsi, A. & H. Yārmand (2011). "' Obur az Moraba' e Ma' nāyi be Moraba' e Taneshi: Barrasiye Neshāne-ma' nāshenāsiye Māhi Siyāhe Kuchulu". *Faslnāme-ye Pazhuheshhā-ye Zabān va Adabiyāt-e Tatbiqi*. No. 7. pp. 147-172. [in Persian].
- Ahmadi, B. (2012). *Sākhṭār va Ta' vil-e Matn*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Cavazza, M. & D. Pizzi (2006). *Narratology for Interactive Storytelling: A Critical Introduction*. United Kingdom: University of Teesside (School of Computing). Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
- Chandler, D. (2008). *Mabāni-ye Neshāneshenāsi*. M. Parsa (Trans.). Tehran: Sure-ye Mehr. [in Persian]
- Giro, P. (2001). *Neshāneshenāsi*. M. Nabavi (Trans.). Tehran: Āgāh. [in Persian]
- Green, K. & J. Lebihan (2004). *Darsnāme-ye Nazariye va Naqd-e Adabi*. A Group of Translators. Tehran: Ruznegār. [in Persian]
- Griemas, A.J. (2010). *Noqsān-e Ma' nā*. H.R. Sha' iri. Tehran: ' Elm Publication. [in Persian]
- Harland, R. (2007). *Dibācheyi Tārikhi bar Nazariye-ye Adabi az Aflātun tā Bārt*. B. Barekat (Trans.). Guilan: The University of Guilan Publication. [in Persian]

- Herman, L. & B. Vervaeck (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Jāmi, N. (1999). *Haft Owrang (Leyli & Majnun)*. Vol. 2. Tehran: Center for Iranian Studies Publication. [in Persian]
- Khatāyi Shushtari, M. (2009). *Dāstān-e Ma' shuq-e Banāres*. H. Zolfaqāri & P. Arastu (Correct.). Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- Kindt, T. & H. Müller (2003). *What Is Narratology?* Germany: Walter de Gruyter Berlin New York.
- Martin, B. & F. Ringham (2000). *Dictionary of Semiotics*. London and New York: Cassell.
- Mcquillan, M. (2002). *The Narrative Reader*. London and New York: Taylor & Francis e-Library.
- Mo' in, B. (2004). *Seyr-e Zāyesh-e Ma' nā* (Articles of First Art Semiotics Seminar). Tehran: Farhangestān-e Honar Publication. [in Persian]
- Nezāmi, E. (2009). *Khosrow and Shirin*. Preface, Interpretation and Research by V. Dastgerdi. Tehran: Zavvār. [in Persian]
- Okhovat, A. (2013). *Dasture Zabān-e dāstān*. Isfahan: Fardā Publication. [in Persian]
- Robichaud, D. (2002). *Greimas' Semiotics and the Analysis of Organisational Action*. Kluwer Academic Publishers
- Sha' iri, H.R. (2012). *Mabāniye Ma' nāshenāsiye Novin*. Tehran: Samt. [in Persian]
- Sha' iri, H.R. & T. Vafāyi (2009). *Rāhi be Neshāne Ma' nāshenāsiye Sayyāl, bā Barrasiye Morediye: Qoqnus-e Nimā*. Tehran: 'Elmi Farhangi. [in Persian]
- Sojudi, F. (2008). *Neshāneshenāsiye Kārbordi*. Tehran: 'Elm Publication. [in Persian]