Theory-Building And Innovation Driven Discussion Panels In Humanities

Structural Analysis of the Novel "Yaklia" and "Her Solitude" Based on the Theories of Claude Bremond and Algirdas Greimas

Zahra Zare [1] | **Gholamreza Fooladi** [2*]

1. M.A. in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Shiraz, Iran.
   Email: zahra1405zare@gmail.com
2. Corresponding Author, Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Darab, Iran.
   Email: fooladigholamreza@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
06/06/2026
Received in revised form:
12/10/2026
Accepted:
17/10/2026

Keywords:
Structuralism,
Narrative,
Story Elements,
Yakliya and Her Solitude.

ABSTRACT

Structuralism took shape in the early 20th century influenced by Ferdinand de Saussure's linguistics and Claude Levi-Strauss's anthropology. From a structuralist perspective, literature as a dynamic phenomenon is formed through the combination and interconnection of the main elements of narrative. The purpose of the present study is, in the first stage, to examine and analyze story elements as the main components of narrative, and in the next stage, to study the work based on the theories of Bremond and Greimas**.** In this study, an analytical-structural method using library research has been employed. The fictional work under study has been analyzed and examined based on the theories of Bremond and Greimas (structuralist theorists), and the findings are presented in the form of diagrams. The findings indicate that, based on structuralist theory, the narrative of Yakliya and Her Solitude while possessing cohesive components follows Bremond's three-part structural pattern (beginning, middle, end) and Greimas's actantial model. Following this examination, it becomes clear that although all story elements together create a complete narrative, it is the characters and their actions that constitute the primary foundation of this interconnection and cohesion, and the narrative chain of the story emerges through conflicts and binary oppositions.

Cite this article: Zare, Z. & Fooladi, Gh. (2025). Structural Analysis of the Novel "Yaklia" and "Her Solitude" Based on the Theories of Claude Bremond and Algirdas Greimas. *Theory-Building And Innovation Driven Discussion Panels In Humanities*, 2 (1), 119-138.

© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/tbih.2026.14021.1052

Extended abstract

Introduction

As a valuable form of systematic critique, structural criticism endeavors to provide the most scientific possible foundation for the examination of literary works. Structuralism, by placing holism over reductionism and systematic thinking over individualism, made its influence felt across all fields of knowledge and directed even the most scattered elements toward relationships of mutual interaction. The novel is considered one of the most important literary forms in the contemporary world one that can be distinguished from other literary works both in terms of its perspective on existence and human society, and in terms of its structure. The first and most celebrated novel by Taghi Modarressi is Yeklia and Her Solitude. This novel draws its mythological foundation from the religious narratives of the Torah. The author wrote this allegorical and symbolic novel in the style of magical realism. Taghi Modarressi takes refuge in a romantic legend as a means of escaping the disillusionment that pervades a society stripped of passion and hope, and it is within this framework that he depicts the pain, fear, and isolation present in his own society, granting them a sense of immortality. Based on the framework and principles of structuralist theory, the elements of a story constitute one of the key discussions in the field of narrative. Any acceptable story comprises elements and components that form its body or structure. By examining and analyzing each of these elements as a part of the whole, a foundation is established through which the literary work can be more thoroughly understood and the author's creative ability can be properly evaluated.

Method

In the present study, an analytical-structural method has been employed through library-based research. The foundation of this research is the content and structural critique of the novel Yeklia and Her Solitude. Initially, through consulting and reading books related to narrative elements and schools of literary criticism, new and scholarly material was extracted and considered as the theoretical framework of the study. Subsequently, following the analysis and examination of the narrative components as a key element, the conformity of this work with the structural theories and models of Bremond and Greimas was investigated. Finally, the conclusions drawn from the analyses and examinations are presented in the closing section.

Results and Discussion

In accordance with the general structuralist principle, all elements of the story (character, plot, point of view, etc.) are brought together in a precise and mutually complementary relationship, resulting in the overall coherence of the narrative in line with its meaning. This coherence and logical interconnection has led to the creation of a remarkable and impactful work. This work follows Bremond's three-part structural model (beginning, middle, end) as well as Greimas's

actantial model.

Conclusion

After conducting this examination, it has become clear that the novel Yeklia and Her Solitude possesses a simple, coherent, and solid plot structure in which the story's events and actions have causal foundations. The motivations of the characters are so powerfully and deliberately shaped by the theme and subject matter of the story that they produce the greatest possible impact on the reader noting that while all narrative elements together create a complete narrative, it is the characters and their actions that form the primary foundation of this cohesion and interconnectedness. The narrative structure and chain of the story, based on structuralist theory, moves from an initial state to a secondary state, and between these two states, changes and transformations occur within the story that lay the groundwork for conflicts and binary oppositions.

دبیرخانه کرسی‌های نقد، مناظره و نظریه‌پردازی دانشگاه رازی
شورای عالی انقلاب فرهنگی
دبیرخانه هیأت حمایت از کرسی‌های نظریه‌پردازی، نقد و مناظره (ویژه علوم انسانی و معارف دینی)
کرسی‌های نظریه‌پردازی و نوآوری در علوم انسانی
دوفصلنامه علمی
دانشگاه رازی

تحلیل ساختاری رمان «*یکلیا و تنهایی او*» از دو دیدگاه کلود برمون و آلژیرداس گریماس

زهرا زارع [۱] | غلامرضا فولادی [۲*]

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام‌نور، شیراز، ایران.
رایانامه: zahra1405zare@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام‌نور، داراب، ایران.
رایانامه: fooladigholamreza@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۳/۱۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۷/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۷/۲۵

واژه‌های کلیدی:
ساختارگرایی،
روایت،
عناصر داستان،
یکلیا و تنهایی او..

چکیده

ساختارگرایی از اوایل قرن بیستم تحت تأثیر زبان‌شناسی فردینان دوسوسور و مردم‌شناسی لویی اشتراوس شکل گرفت. از دیدگاه ساختارگرایی، ادبیات به عنوان پدیده‌ای پویا از طریق ترکیب و به هم پیوستگی اجزای اصلی روایت شکل می‌گیرد. هدف پژوهش حاضر، در مرحلهٔ نخست، بررسی و تحلیل عناصر داستان به عنوان اجزای اصلی روایت است و در مرحلهٔ بعد، به مطالعهٔ اثر بر اساس نظریهٔ برمون و گریماس می‌پردازد. در این پژوهش، از روش تحلیلی-ساختاری به شیوهٔ کتابخانه‌ای بهره برده‌ایم. اثر داستانی مورد مطالعه بر اساس نظریهٔ برمون و گریماس (نظریه‌پردازان ساختارگرا) تحلیل و بررسی شده‌اند و نتایج به دست آمده به صورت نمودار نشان داده شده است. یافته‌ها حاکی از آن است که بر اساس نظریهٔ ساختارگرایان، روایت «*یکلیا و تنهایی او*» ضمن داشتن اجزایی منسجم از الگوی ساختاری سه‌قسمتی (آغاز، میانه و پایان) برمون و الگوی کنشگر گریماس پیروی می‌کند. پس‌از انجام این بررسی مشخص می‌گردد گرچه همهٔ عناصر داستان در ارتباط با هم روایتی کامل را خلق کرده‌اند اما شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها، زمینه‌ساز اصلی این به هم پیوستگی و انسجام هستند و زنجیرهٔ روایی داستان از طریق کشمکش‌ها و تقابل‌های دوگانه به وجود می‌آید.

استناد: زارع، زهرا و فولادی، غلامرضا (۱۴۰۴). تحلیل ساختاری رمان «*یکلیا و تنهایی او*» از دو دیدگاه کلود برمون و آلژیرداس گریماس. *کرسی‌های نظریه‌پردازی و نوآوری در علوم انسانی*، ۲(۱)، ۱۱۹-۱۳۸.

ناشر: دانشگاه رازی

© نویسندگان.

DOI: 10.22126/tbih.2026.14021.1052

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

نقد ساختاری، گونه‌ای ارزشمند از نقد روشمند است که تلاش می‌کند تا علمی‌ترین مبنای ممکن را برای بررسی آثار ادبی فراهم کند. ساختارگرایی با قراردادن کل‌نگری به جای جزءنگری و نظام‌گرایی به جای فردگرایی در همهٔ عرصه‌های دانش تأثیر گذاشت و پراکنده‌ترین عناصر را در جهت روابط متقابل هدایت کرد. با توجه به مطالب گفته‌شده، می‌توان گفت: در ساختارگرایی دو روش وجود دارد: ۱. روشی که بیشتر به عوامل زبانی اثر توجه دارد و به این مسئله می‌پردازد که کدامیک از این عوامل باعث یکدست شدن اجزای متن می‌شود. ۲. روشی که به معناشناسی شباهت دارد. در این شیوه، اثر ادبی به عنوان نظامی از نشانه‌ها که مفهومی را منتقل می‌کند، مورد توجه قرار می‌گیرد. (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۶۴) بر اساس چارچوب و قوانین ساختارگرایان، عناصر داستان یکی از بحث‌های کلیدی در عرصهٔ روایت داستان است. هر داستانی که قابل پذیرش باشد، شامل عناصر و بخش‌هایی می‌شود که پیکره یا ساختار آن را به وجود می‌آورد. با بررسی و تحلیل هر یک از این عناصر به عنوان جزئی از کُل، زمینه‌ای فراهم می‌شود تا اثر ادبی بیشتر شناخته شود و قدرت نویسنده در خلق اثر ارزیابی شود.

داستان‌پردازی و داستان‌سرایی در ادبیات و فرهنگ جوامع، سهمی بزرگ و نقشی بسزا ایفا کرده است به صورتی که می‌توان گفت: اصلی‌ترین بخش از پیکرهٔ ادبیاتِ جوامعِ امروز را همین عنصر مؤثّر تشکیل می‌دهد. رمان به عنوان یکی از پرخواننده‌ترین انواع ادبیات داستانی و یکی از مهم‌ترین شکل‌های ادبی در جهان معاصر به شمار می‌رود که آن را می‌توان هم از حیث نوع نگرش به هستی و جامعهٔ انسانی و هم از حیث ساختاری، متمایز از سایر آثار ادبی به حساب آورد.

اولین و مشهورترین رمان تقی مدرسی *«یکلیا و تنهایی او»* است. این رمان اسطوره‌ای از روایت‌های مذهبی تورات گرفته شده است. نویسنده، این رمان تمثیلی و نمادین را به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته است. تقی مدرسی که کودتای بیست‌وهشت مرداد و حوادث ناخوشایند آن را پشت سر گذاشته است، برای گریز از سرخوردگی حاکم بر جامعه‌ای که شور و امید از آن رخت بسته است به افسانه‌ای رمانتیک پناه می‌آورد و در این قالب است که درد، ترس و انزوای موجود در جامعهٔ خود را به تصویر می‌کشد و به آن، جاودانگی می‌بخشد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف

امروزه از مهم‌ترین شیوه‌های ارزیابی آثار ادبی، بررسی و تحلیل ساختاری آن‌ها است. تحلیل ساختاری با واکاوی اثر ادبی و ارائهٔ نظریات استوار، درک عمیق معنا را برای خواننده میسّر می‌کند. پژوهش حاضر، ناظر بر اهداف زیر است:

- بررسی و تحلیل عناصر داستان و نشان‌دادن روابط منسجم بین آن‌ها به عنوان جزئی از یک کُل
- آشنایی با ساختارگرایی و به کار بستن نظریهٔ کلود برمون و آلژیرداس گریماس

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به چند پرسش محوری است: نخست آن‌که وضعیت و نحوهٔ ارتباط عناصر داستان با ساختار کلّی روایت چگونه است؟ دوم آن‌که قابلیت تطبیق این رمان با الگوی برمون تا چه حد است؟ و دیگر این‌که آیا این اثر با الگوی کنشگر گریماس قابل انطباق است یا خیر؟

٤-۱. پیشینهٔ پژوهش

تقی مدرسی با علاقه و استعدادی که در خلق اثر «*یکلیا و تنهایی او*» نشان داده، توانسته است نظر محقّقان بسیاری را به خود جلب کند و پژوهشگران با کنکاش در این اثر، زوایای آشکار و پنهان آن را مورد ارزیابی قرار داده‌اند؛ از جمله: دهباشی و کریمی (۱۳۸۴) در کتاب «شناخت‌نامهٔ تقی مدرسی» مقاله‌ها و نوشته‌هایی را از تقی مدرسی گردآوری کرده‌اند که موضوع اصلی آن‌ها، نگاهی کلّی به زندگی و آثار اوست. قربانی (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ «بررسی جامعه‌شناختی داستان‌های تقی مدرسی» از دیدگاه جامعه‌شناسی به زندگی و دورهٔ تاریخی نویسنده پرداخته است. رئیسی (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ «بررسی داستان‌های تقی مدرسی از دیدگاه اجتماعی و مذهبی» با رویکردی فرهنگی و اعتقادی، آثار تقی مدرسی را در بوتهٔ نقد قرار داده است. پایان‌نامهٔ «ساختارگرایی و بررسی عشق در سه رمانِ زیبا، یکلیا و سووشون» از چگینی (۱۳۸۳) ناظر بر شکل کلّی این سه اثر و بررسی تطبیقی آن‌ها است. شاهینی (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ «نقد و تحلیل درون‌مایه و شگردهای نقد ادبی نو در پنج اثر داستانی معاصر» نیز روایت داستانی پنج داستان معاصر (از جمله *یکلیا و تنهایی او*) را با تحلیلی تطبیقی سنجش و مقایسه کرده است. قاسم‌زاده و جعفری (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بازخوانش بینامتنی رمان اسطوره‌ای *یکلیا و تنهایی او*» به روابط بینامتنی این اثر با سایر متون پرداخته‌اند. در پژوهشی دیگر، شیری (۱۳۸۳) در مقالهٔ «بازتاب عصر عتیق و نثر توراتی در آثار تقی مدرسی» همسویی و ویژگی‌های مشترک یکلیا و کتاب

مقدّس را در نظر داشته و مورد ارزیابی قرار است. با توجه به موارد ذکرشده، تاکنون پژوهشی کامل و مجزّا در مورد رمان «یکلیا و تنهایی او» که حیطهٔ ساختارگرایی و نظریه‌های ساختارگرایان (از جمله برمون و گریماس) باشد، صورت نپذیرفته است و مطالعات مذکور با موضوع و دیدگاهی متفاوت ارائه شده‌اند و نمونهٔ پژوهش حاضر را در بر نمی‌گیرند.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

در تحقیق حاضر، از روش تحلیلی-ساختاری و به شیوهٔ کتابخانه‌ای استفاده شده است. اساس کار در این پژوهش، نقدِ محتوایی و ساختاری رمان *«یکلیا و تنهایی او»* است. در ابتدا با رجوع و خوانش کتاب‌های مربوط به عناصر داستان و مکتب‌های نقد ادبی، مطالب جدید و علمی استخراج شده و به عنوان مبانی نظری پژوهش در نظر گرفته شده‌اند. در ادامه، پس از تحلیل و بررسی اجزای روایت به‌عنوان عنصری کلیدی به انطباق این اثر با نظریه‌ها و الگوهای ساختاری برمون و گریماس پرداخته شده و در قسمت آخر نیز نتیجهٔ تحلیل‌ها و بررسی‌ها ارائه شده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی نظری

به طور یقین نمی‌توان بدون توجه به گذشته، داستان را محصول دنیای جدید دانست و باید داستان را شکل تغییریافتهٔ آثار کلاسیک(قصه و حکایت) دانست. «داستان‌پردازی در ایران نیز زمینه‌ای گسترده و قابل ملاحظه داشته است و سابقهٔ آن به ایران پیش از اسلام می‌رسد.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۹۳) «داستان به هر اثر منثوری گفته می‌شود که بیش از آن‌که از لحاظ تاریخی حقیقت داشته باشد، آفریده و ابداع نیروی تخیّل و هنر نویسنده است. داستان ممکن است بر اساس تاریخ و واقعیت شناخته بشود یا به کُل از قوهٔ تخیّل سرچشمه بگیرد.» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۲۸)

هر روایت، شامل اجزا و عناصری می‌شود که انسجام و ارتباط این عناصر، سند پذیرش و محبوبیت داستان به حساب می‌آید.

۲-۱-۱. پیرنگ[1]

پیرنگ، یکی از شاخص‌ترین عناصر داستان به شمار می‌رود که از قرن هجدهم مورد توجه و

1. Plot

پذیرش قرار گرفت. این واژه را برای نخستین بار، شفیعی کدکنی پیشنهاد کرده است. ایشان معتقدند که پیرنگ همان «بیرنگ» است که در نقاشی به کار برده‌اند و همان طرحی است که نقاش، ابتدا روی کاغذ می‌کشد و بعد، آن را کامل می‌کند و یا نقشه‌ای است که از روی آن، ساختمان را بنا می‌کنند. (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۱) جاناتان کالر در کتاب تئوری ادبی معتقد است که توالی رخدادها به تنهایی به وجودآورندهٔ پیرنگ نیستند و پیرنگ را ملزم به تغییر شکل از وضعیت ابتدایی به وضعیت انتهایی می‌داند که این تغییرات با نتیجه‌ای که در آخر داستان خلق می‌کنند، ما را با پیشرفتی در سطح رخدادها و مضمون روبرو می‌سازند. (ر.ک: کالر، ۱۳۹۰: ۱۳۰) در داستان «ما باید علّت روی‌دادن حوادث را بدانیم و از انگیزهٔ آن‌ها باخبر شویم. فقط ذکر حوادث، داستان را خلق نمی‌کند. بنابراین، ساختمان پیرنگ بر اساس "انگیزهٔ" وقایع گذاشته می‌شود و به همین دلیل حوادثی که در داستان رخ می‌دهد، باید علّت و انگیزه‌ای داشته باشد و به نتیجهٔ منطقی منجر شود. از این نظر اگر پایان داستانی در ما ایجاد شگفتی کند، حتماً پیرنگ داستان کامل نیست و در تشریح موضوع آن، کوتاهی و قصوری شده است.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۴)

۲-۱-۲. شخصیت[1]

شخصیت‌ها بازیگران داستان هستند و این شخصیت‌ها می‌توانند انسان، حیوان و یا چیز دیگری باشند. شخصیت‌پردازی از قرن هفدهم میلادی به طور جدی مورد توجه قرارگرفت و با به وجود آمدن رمان‌های روان‌شناسی به اوج خود رسید.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۸) «شخصیت عبارت است از مجموعهٔ غرایز و تمایلات و صفات و عادات فردی یعنی مجموعهٔ کیفیات عادی و معنوی و اخلاقی که حاصل عمل مشترک طبیعت اساسی و اختصاصات موروثی و طبیعت اکتسابی است که در کردار و رفتار و گفتار فرد جلوه می‌کنند و وی را از دیگر افراد متمایز می‌سازند.» (یونسی، ۱۳۸۲: ۲۸۹)

۲-۱-۳. زاویهٔ دید[2]

«زاویهٔ دید در لغت به معنی محل و گوشه است و زاویهٔ دید یعنی محل یا دریچهٔ دیدن. به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتّخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه، حوادث داستان را ببیند و بخواند.» (داد، ۱۳۸۳: ۲۵۹)

1. Character
2. Point of view

۲-۱-٤. صحنه‌پردازی[1]

زمینه به وسیلهٔ توصیف‌ها و شخصیت‌پردازی‌های نویسنده به وجود می‌آید. زمینه، زمان تاریخی و مکان جغرافیایی وقوع حوادث است. سه عنصر زمان، مکان و پیشینهٔ تاریخی، زمینهٔ داستان را می‌سازند. به بیانی دیگر، زمینهٔ اثر بیانگر این است که عمل داستانی در چه زمان و مکان و محیطی صورت گرفته است. زمینه در داستان می‌تواند حاوی اطلاعات جغرافیایی، تاریخی و مسائل سیاسی و اجتماعی باشد. بنابراین نویسندگان برای این‌که بتوانند یک زمینهٔ خوب و مناسب در داستان ارائه دهند، باید اطلاعات تاریخی، جغرافیایی و جامعه‌شناسی دقیقی داشته باشند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۸۱)

۲-۱-۵. حقیقت‌مانندی[2]

حقیقت‌مانندی، یکی از عناصری است که داستان را در نظر خواننده، مورد قبول، پذیرفتنی و محتمل جلوه می‌دهد. نویسنده هر چند در کارش مهارت داشته باشد و هر چه به داستانش عمق و معنا دهد اگر از این عنصر بهره نبرده باشد، نمی‌تواند وقایع داستان را پذیرفتنی جلوه دهد و داستان موفقی به وجود نمی‌آید. حقیقت‌مانندی در واقع، معیار سنجش داستان است و باید در بطن حوادث داستان باشد و جنبهٔ عام داشته باشد نه خاص. (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۵۲)

۲-۱-٦. ساختارگرایی[3]

با مخالفت آشکار حکومت شوروی (به رهبری استالین) با جنبش صورت‌گرایی، عرصهٔ فعالیت، بر نظریه‌پردازان این مکتب در مسکو و پترزبورگ دشوار شد و همین امر باعث شد که برخی از این نظریه‌پردازان، روسیه را ترک کنند و فعالیت خود را در جای دیگری آغاز نمایند. یکی از این نظریه‌پردازان و زبان‌شناسان، رومن یاکوبسن بود که بعد از مخالفت استالین با صورت‌گرایی به پراگ رفت و در آنجا به همراه زبان‌شناسان دیگر در سال ۱۹۲۶، حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ را تشکیل داد. در واقع، با انتقال دیدگاه‌های فرمالیست‌ها به لهستان و چکسلواکی، اساس نظریهٔ ساختارگرایی پی‌ریزی شد. (ر.ک: امامی، ۱۳۸۲: ۱۹۱) در حقیقت، زبان‌شناسان مکتب پراگ، اصول بنیادین مکتب خود را از فرمالیسم روس و زبان‌شناسی فردینان دوسوسور وام گرفتند و این اصول را در راه بسط عقایدشان به کار بردند. مکاریک می‌گوید: «رویکرد اصلی اندیشهٔ نشانه‌شناسی مکتب پراگ، نقش‌گرایی است. به

1. Scenography
2. Verisimilitude
3. Structuralism

نظر موکاروفسکی، نقش‌گرایی بدون آن‌که ماهیت چیزها را انکار کند، تصوّر آن‌ها به مثابهٔ رخداد را ممکن می‌سازد. این رویکرد، از سویی، جهان را پدیده‌ای در حال حرکت می‌انگارد و از سوی دیگر، آن را پایهٔ ثابتِ کنشِ انسانی قلمداد می‌کند.» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۲) «ساختار یعنی نظام. در هر نظام همهٔ اجزا به هم ربط دارند؛ به نحوی که کارکرد هر جزء، وابسته به کل نظام است و کل نظام به کل اجزا می‌چرخد عین ساعت. در هر نظام، هیچ جزئی نمی‌تواند بیرون از کار اجزا چنان‌که هست، باشد؛ به همین جهت کل نظام بدون درک اجزا قابل درک نیست.» (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۰) ساختارگرایان «تمام پدیده‌ها و رخدادهای عالم را دارای ساختارهای مشخّصی می‌دانند؛ به سخن دیگر، از نظر اینان هیچ چیز در عالم رخ نمی‌دهد مگر طی روابطی مکرّر و مشخص و همیشگی. حتی کارکردهای ذهن انسان و خلاقیت‌های هنری را دارای ساختارهای مشخص می‌دانند.» (شایگان فر، ۱۳۸۴: ۸۳)

۲-۱-٦-۱. آلژیرداس گریماس[1]

در سال‌های دههٔ ۱۹۶۰ آلژیرداس گریماس، نشانه‌شناس مقیم فرانسه، الگوهایی معیّن و ثابت در زمینهٔ بررسی روایت ارائه داد. او به پیروی از پراپ، کنش‌های اصلی روایت‌ها را تحلیل کرده است ولی برخلاف پراپ، به تهیهٔ فهرستی از تقابل‌های دوگانه دست زد که در آن پایهٔ مشارکت در تقابل با هم قرار می‌گیرند و به کنش و واکنش دست می‌زنند. این تقابل‌های دوگانه در طرح داستان نیز صادق است و درحقیقت، در تمامی قصه‌های ملل با این تقابل‌ها سروکار داریم. «پراپ تمام بازیگران شخصیت‌های قصه‌های پریان را به هفت دسته تقسیم می‌کند اما گریماس معتقد است با یک تقسیم‌بندی علمی‌تر می‌توان این بازیگران را به شش کنشگر کاهش داد و به همین نتایجی که مورد نظر پراپ است، دست یافت؛ بدون آن‌که به ساختار قصه لطمه‌ای وارد شود.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰)

گریماس با حذف کردن کامل نقش ویژه از مفهوم پی‌رفت استفاده می‌کند. به عقیدهٔ او هر داستان از تعدادی پی‌رفت تشکیل شده است و هر پی‌رفت از تعدادی الگو که گریماس آن‌ها را الگوی کنش نامید. «به نظر او تنها وقتی معنا، قابل درک است که در قالب روایت درآید. همچنین سطح درونی-ذاتی معنا از مشخصه‌های معنایی دوگانه‌ای تشکیل می‌شود؛ مشخصه‌های متقابلی مانند: مذکر/مؤنث، پیر/جوان، انسان/حیوان و نظایر آن.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۸)

شش کنشگر گریماس که بر اساس تقابل‌های دوگانهٔ معناشناسی شکل گرفته‌اند، عبارت است از:

1. Algirdas Greimas

فاعل/مفعول، فرستنده/گیرنده، یاریگر/مخالف که در آن دو پایه در تقابل با هم قرار می‌گیرند. تقابل اول، بنیادی‌ترین تقابل در الگوی کنشی گریماس است. فاعل معمولاً شخصیت اصلی یا قهرمان است. مفعول در واقع همان آرزو یا خواسته‌ای است که فاعل در راه رسیدن به آن تلاش می‌کند و ممکن است شخص، شیء یا امری انتزاعی باشد؛ به همان صورتی که ممکن است یاریگر و مخالف انسان نباشند، هر چیزی که به فاعل کمک می‌کند تا به خواستهٔ خود برسد یاریگر و هرچیزی که در این راه بر سر راه او قرار گیرد و مانع رسیدن فاعل شود، مخالف است. (ر.ک: برتنس، ۱۳۸۴: ۸۶-۸۵) گریماس برای داستان سه پی‌رفت اصلی را شناسایی می‌کند. این سه پی‌رفت عبارت است از:

«۱. «اجرایی» که واسطه است با زمینه‌چینی وظایف، نقش ویژه‌ها، کنش‌ها و غیره. ۲. «پیمانی یا هدفمند» که وضعیت داستان را به سوی یک هدف راهنمایی می‌کند، همچون اراده به انجام کاری یا سرباز زدن از آن. ۳. «متمایزکننده» که دگرگونی‌ها و حرکت‌ها را در بر می‌گیرد. پی‌رفت اجرایی، طرح داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متّکی به آن است. اما از دیدگاه روش‌شناسی، پی‌رفت پیمانی یا هدفمند مهم‌تر از آن است؛ چراکه نشان می‌دهد وضعیت‌ها در خود نکتهٔ مرکزی طرح نیستند بلکه آنچه وضعیت می‌خوانیم، در حکم پذیرش یا رد پیمان است.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۲)

به عقیدهٔ گریماس؛ بیشتر داستان دارای دو حالت کلّی هستند؛ یا از وضعیت منفی به وضعیت مثبت جریان دارند (بیگانگی از جامعه تبدیل می‌شود به حل شدن فرد در آن) یا از وضعیت مثبت به سمت شکستن پیمان پیش می‌روند. (ر.ک: همان: ۱۶۳)

۲-۱-٦-۲. کلود برمون[1]

کلود برمون، یکی از روایت‌شناسان ساختارگرای فرانسوی است. او پی‌رفت را اساس روایت می‌داند. براساس دیدگاه برمون؛ «واحد پایهٔ روایت کارکرد نیست بلکه پی‌رفت است و یک داستان کامل را هر قدر هم بلند و پیچیده باشد، می‌توان همچون تلفیق پی‌رفت‌ها معرفی کرد.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۰) او همهٔ داستان‌ها را مجموعه‌ای از پی‌رفت‌ها می‌داند که دارای ساختاری سه‌قسمتی(آغاز، میانه، پایان) هستند. در حقیقت، پی‌رفت «یک واحد بن‌مایه‌ایِ برگرفته از قصه است و خود، یک قصه یا داستان را تشکیل می‌دهد اما قابل تجزیه به قصه‌ای کوچک‌تر از خود در همان بن‌مایه نیست و از این جهت کوچک‌ترین واحد روایی محسوب می‌شود که از دو تا پنج کارکرد (Function) تشکیل شده

1. Claude Bremond

است. آنچه در پی‌رفت اهمیت دارد، آن است که لزوماً از دو تا چند کارکرد متوالی زمانی ترکیب یافته باشد به طوری که کارکردها از آغاز تا پایان، یک واحد روایی را تشکیل دهند و تمام آن‌ها جنبهٔ کنشی داشته باشند نه ایستا.» (جعفری، ۱۳۹۱: ۹۵)

از دیدگاه برمون هر پی‌رفت بر سه پایه استوار است: ۱. وضعیتی که امکان دگرگونی را در خود می‌پروراند. ۲. حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد. ۳. وضعیتی که محصول تحقّق یا عدم تحقّق آن امکان است، پدید می‌آید. در این سه پایه «نخستین مرحله، فاقد کنش است. روایت زمینه‌ای را می‌چیند تا امکان‌پذیری کنش را فراهم آورد. در دومین مرحله، عناصری به روایت افزوده می‌شود و آن را به جریان می‌اندازند یا افزوده نمی‌شوند و در این صورت اتفاقی رخ نخواهد داد. دو حالت برای رسیدن به مرحلهٔ سوم یا همان دستاورد قابل تصور است. ممکن است روایت دنبال شود یا نشود؛ زیرا ممکن است گذار به کنش به هدف دست یابد یا نیابد.» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۳)

۲-۲. بررسی عناصر داستان در رمان «*یکلیا و تنهایی او*»

خلاصهٔ رمان

«یکلیا» دختر پادشاه اورشلیم، عاشقِ «کوشی»، چوپان پدرش می‌شود. پدرش که از ماجرای عشق آن‌ها آگاه می‌شود، یکلیا را با طرد کردن و چوپان را با به دار آویختن مجازات می‌کند. بعد از آواره شدن یکلیا، شیطان ظهور می‌کند و برای دلداری و تسکین یکلیا، داستان میکاه و تامار را بیان می‌کند و به شیوهٔ داستان در داستان، فلسفهٔ آفرینش و تنهایی همیشگی انسان‌ها را بازگو می‌کند.

۲-۲-۱. بررسی پیرنگ

تقی مدرسی در این رمان، برای پرورش دادن درون‌مایهٔ خود، از دو اپیزود استفاده می‌کند. داستان اول مربوط به یکلیا می‌شود و داستان دوم برخورد خدا و شیطان بر سر مخلوق(میکاه و عشق او، تامار) است. داستان با گفت‌وگوی چوپانان و تعجب آن‌ها از شنیدن صدای پای یکلیا آغاز می‌شود و به این ترتیب، نویسنده اولین جرقهٔ کنجکاوی و سؤال را در ذهن خواننده می‌زند. مدرسی با توصیف آوارگی و رسوایی یکلیا علاوه بر ایجاد گره در داستان، برای ورود خواننده به داستان زمینه‌سازی می‌کند. با ورود شیطان به داستان و گفت‌وگوی او با یکلیا در مورد ماجرای عشقش، طرح داستان گسترش می‌یابد. یکلیا در مورد عشقش(کوشی) و این‌که چطور او را بی‌اختیار و مجنون‌وار دوست داشته است، با شیطان گفت‌وگو می‌کند. با ادامهٔ گفت‌وگوی یکلیا و شیطان، متوجه می‌شویم که یکلیا خود را

تسلیم عشق کرده و مُهر دوشیزگی خود را به وسیلهٔ کوشی از دست داده است. پدر یکلیا از زبان یکی از کنیزانش از ماجرای عشق دخترش با کوشیِ چوپان آگاه می‌شود. او متوجه می‌شود که دخترش دوشیزگی خود را از دست داده است. به همین خاطر بر آن‌ها خشم می‌گیرد و داستان به نقطهٔ بحرانی خود می‌رسد. یکلیا خلاف قوانین اورشلیم رفتار کرده است؛ به همین دلیل، مورد خشم پدر -نمایندهٔ یهوه- قرار می‌گیرد. پدر یکلیا لباسش -لباس رنگارنگ، نشانهٔ دوشیزگی دختران اسرائیل- را پاره می‌کند و زنگولهٔ رسوایی به پایش می‌بندد و از اورشلیم بیرونش می‌کند، کوشیِ چوپان را به دار می‌آویزد و به این طریق آن‌ها را مجازات می‌کند. درواقع این یهوه است که یکلیا را به وسیلهٔ پدرش مجازات می‌کند. شیطان بعد از شنیدن ماجرا با صحبت‌هایی در مورد آفرینش انسان، یکلیا را دلداری می‌دهد و می‌گوید: یهوه به تماشاچی نیاز داشت؛ چون انسان خدا را فراموش کرد، محکوم به تنهایی از طرف یهوه شد، او -یهوه- هر چیز را که باعث فراموش‌شدنش بشود، نابود می‌کند. از دیدگاه شیطان، یکلیا برای فرار از تنهایی ازلی و ابدی خود، به عشق پناه می‌برد و خدا را فراموش می‌کند و قانون خدا را زیر پا می‌گذارد؛ به همین دلیل مورد خشم یهوه قرار می‌گیرد و مجازات می‌شود. شیطان در پایان برای دلداری یکلیا داستان برخورد خود با یهوه (میکاه، پادشاه اسرائیل و عشقش، تامار) را تعریف می‌کند و قبل از روشن شدن هوا، یکلیا را در کنار رود ابانه تنها می‌گذارد و ناپدید می‌شود؛ زیرا او عقیده داشت که زیرِ آفتاب زشتی‌ها نمایان می‌شود. در واقع با این جمله، شیطان خود را خالق زیبایی‌ها و یهوه را خالق زشتی‌ها و مشقّت‌ها می‌داند.

داستان فرعیِ برخورد خدا و شیطان (میکاه و تنهایی او)

داستان با توصیف شکوه و عظمت اورشلیم و قدرت میکاه، پادشاه اسرائیل شروع می‌شود. میکاه، پادشاه اسرائیل قرن‌ها پیش در شهر اورشلیم در شکوه و عظمت به سر می‌برد و او این شکوه و جلال را به علت ترحّم یهوه و ترس از او می‌دانست. میکاه معتقد بود که یهوه از قوم اسرائیل همچون طفلی به دلیلِ پرستش آن‌ها حمایت می‌کند. عساباکه از نظر عقیده با میکاه مخالف است، بر اراده و لذت آدمی تأکید می‌کند و می‌گوید: میکاه چون می‌ترسد یهوه اموال او را بگیرد، یهوه را پرستش می‌کند. او می‌گوید: میکاه به دلیل حفظ اورشلیم و مال و دارایی‌هایش یهوه را پرستش می‌کند. از طرفی دیگر، میکاه به این دلیل که تنهاست و هرگز معشوقی نداشته است، با دیدن ایزابل به عشق پسرش حسرت می‌خورد و گره داستان ایجاد می‌شود. عازار (پسر و سردار دلاورِ میکاه) بعد از پیروزی در جنگِ دوساله، دختری از بنی‌عمون را به عنوان سوغات اورشلیم می‌آورد. عساباکه از شاه درخواست می‌کند که

به تامار اجازهٔ انتخاب دهد؛ به این دلیل که تامار را متعلّق به همهٔ اورشلیم می‌داند. پادشاه نیز برای این‌که شناخته نشود، از تخت پایین می‌آید و به هیئت سپاهیان در می‌آید ولی به این دلیل که پادشاه از ابتدا برای امتحان یهوه انتخاب شده بود، قرعه باز هم به نام میکاه می‌افتد و تامار اورا انتخاب می‌کند. میکاه برای گریز از تنهایی خود و برای این‌که مانند پسرش -عازار- مورد محبت قرار گیرد، دلبستهٔ تامار می‌شود. همزمان با اجرای جشن و آشنایی با تامار، پیکی وارد می‌شود و خبر می‌آورد که اسرائیل باید دروازه‌های خود را ببندد؛ به این دلیل که شیطان از قوم سدوم کسی را فرستاده که لعنت یهوه با اوست و باید از ورود او به شهر اورشلیم جلوگیری شود. میکاه علی‌رغم این‌که به تامار دل بسته است و لذت عشق را برای اولین بار تجربه کرده است، با شنیدن خبر مجبور به بستن دروازه‌ها می‌شود و از ورود او جلوگیری می‌کند و از اینجا کشمکش میکاه با خودش و عسابا شروع می‌شود و او در مورد اطاعت از خدا یا هوس خود -عشق تامار- دچار تردید و دودلی می‌شود. میکاه که به‌شدّت، دل‌مشغول تامار شده است، نمی‌تواند در مقابل وسوسه‌های عسابا دوام آورد؛ به همین دلیل به امنون عابد پناه می‌برد و از او می‌خواهد تا با گفتن داستانی هولناک از گذشته، او را از عذاب یهوه بترساند تا بتواند بر نیروی هوس خود و وسوسه‌های عسابا پیروز شود. میکاه که از عشق تامار ذلیل و خوار شده است با وسوسه‌های پی‌درپیِ عسابا تسلیم می‌شود و داستان به نقطهٔ بحرانی خود می‌رسد و دروازه‌ها به روی تامار گشوده می‌شود ولی میکاه به دلیل این که اسرائیل را به عشق زنی فروخته است، احساس عجز می‌کند و به سختی می‌گِرید. امنون عابد از پادشاه می‌خواهد از عشق تامار بگذرد؛ به این دلیل که اورشلیم بزرگ است و هوس او کوچک و به دلیل هوس کوچک خود، اورشلیم بزرگ را دچار عقوبت سخت الهی نکند. نشانه‌های خشم یهوه به دلیل حضور تامار در اورشلیم ظاهر می‌شود. مردم اورشلیم که با دیدن نشانه‌های خشم خدا به وحشت افتاده بودند، در صحرا جمع شدند و از میکاه درخواست کردند تا تامار را از اورشلیم بیرون کند. پادشاه با شنیدن صحبت‌های مردم اورشلیم از مردم مهلت خواست تا بتواند تصمیم بگیرد. میکاه، با وجود مهری که به تامار دارد، او را از شهر بیرون می‌کند؛ به همین‌دلیل خشم خدا فرو می‌نشیند، اوضاع جوّی بهبود می‌یابد و مردم اورشلیم از خشم خدا در امان می‌مانند اما پادشاه با وجود رضایت یهوه، جای زخمی ابدی را به دلیل از دست دادن تامار بر قلبش احساس می‌کند. شیطان با وجود پیروزی یهوه خود را پیروز می‌داند؛ زیرا نه تنها میکاه بلکه همهٔ مردم اورشلیم با ورود تامار اعتماد به نفس خود را از دست داده بودند و دیگر از آن شکوه و عظمت خبری نبود. در پایان، میکاه تنها و دل‌آزرده به بالای قصر رفت و برای این‌که رفتن تامار را فراموش

کند، خود را با روح خدا سرگرم کرد. از نظر زمانی، پیرنگ داستان یکلیا غیرخطی است. پیرنگ داستانی که شیطان برای یکلیا نقل می‌کند (داستان میکاه) خطی است. از نظر پایان‌بندی، پیرنگ هر دو داستان بسته است.

۲-۲-۲. بررسی شخصیت‌پردازی

در رمان *«یکلیا و تنهایی او»* نوزده نام ذکر شده است. البته در این رمان، نام افرادی مانندِ یاکین نبی، ایوب پیامبر و سلیمان -پادشاه اسرائیل- آورده شده است. این افراد به دلیل این‌که هیچ نقشی در حوادث داستان ندارند، در شمار شخصیت‌ها به شمار نیامده‌اند. از میان نوزده نام، پنج شخصیت به عنوان شخصیت اصلی و هفت شخصیت به عنوان شخصیت فرعی مطرح می‌شوند. سایر اسامی یادشده را نمی‌توان به عنوان شخصیت معرفی کرد؛ چراکه این اسامی یا به وسیلهٔ یکی از شخصیت‌ها یا راوی فقط نامی از آن‌ها آورده می‌شود؛ مثلاً راحیل، ایوب و میکال نام‌هایی هستند که شائول یکی از شخصیت‌های فرعی داستان در گفت‌وگوهایش با میکاه به زبان می‌آورد. شخصیت‌های اصلی داستان عبارتند از: یکلیا و تامار (شخصیت‌های اصلیِ زن)؛ عسابا و میکاه (شخصیت‌های اصلی مرد)

۲-۲-۳. بررسی زاویهٔ دید

در این رمان، روایت به عهدهٔ راوی بیرون از داستان است و از زاویهٔ دید دانای کل نامحدود روایت می‌شود. نویسنده «مانند یک گوینده، رفتار و اعمال شخصیت‌های داستان را به خواننده گزارش می‌دهد و وضعیت، موقعیت و چگونگی زمان و مکان را تصویر می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۳۹۶) در این رمان علاوه بر زاویهٔ دید برای جلب توجه خواننده باید به کانون‌های زاویهٔ دید هم توجه نمود. نویسندگان برای این‌که خواننده را وادار به دیدن کنند، از صحنهٔ فراخ‌منظر یا صحنهٔ نمایشی یا ترکیبی از هر دو استفاده می‌کنند. با توجه به مطالب ذکر شده، در این رمان هر چهار صحنهٔ رمان (عاشق شدن یکلیا، نبرد شیطان و یهوه، عاشق شدن میکاه، ماجرای قوم لوط) به صورت جداگانه از صحنهٔ نمایشی استفاده شده است ولی این رمان به صورت کُلّی و از نظر تاریخی و زمانی و با توجه به موضوع همیشگی آن (عشق، گناه، تنهایی، مجازات) دارای کانون زاویهٔ دید فراخ‌منظر است؛ زیرا در این گونه مسائل فراگیر و همیشگی، تنها شخصیت‌های آن‌ها تغییر می‌کند و اصل موضوع، تکراری و ماندگار است. بنابراین این رمان، ترکیبی از کانون زاویهٔ دید فراخ‌منظر و نمایشی است و همین امر باعث پذیرفته شدن آن به وسیلهٔ خوانندگان شده است.

۲-۲-٤. بررسی صحنه‌پردازی

مکان این داستان در اسرائیل قدیم است و نویسنده در بخش اول که مربوط به داستان یکلیا است، با توصیف اعمال و رفتار یکلیا و گفت‌وگوی چوپانان، مکان داستان را بازگو می‌کند. نویسنده با صحنه‌پردازی غیرمستقیم در این بخش از داستان در ذهن خواننده زمینهٔ مناسبی را فراهم می‌کند و او را به سمت‌وسوی مورد نظر خود می‌کشاند. در بخش دوم که مربوط به داستان میکاه می‌شود، نویسنده مکان داستان را از زبان شیطان -شخصیت اصلی- بیان می‌کند. مکان این قسمت از داستان نیز در اسرائیل -اورشلیم- است. نویسنده با توصیف‌هایی که شیطان از اورشلیم می‌کند، در ذهن خواننده زمینه‌ای مناسب برای درک بهتر حوادث داستان و تأثیراتی که حادثهٔ جدید بر این شهر می‌گذارد، فراهم می‌کند. به عبارتی دیگر، به این وسیله خواننده در پایان داستان، با بر هم خوردن نظم قبلی شهر و از بین رفتن اعتمادبه‌نفس در اورشلیم، بزرگی حادثه را درک می‌کند.

زمان نگارش این داستان مربوط به سال‌های بعد از کودتای بیست‌وهشت مرداد است؛ مصادف با سال‌هایی که یأس و ناامیدی، جامعه را فرا گرفته بود و روشنفکران برای فرار از چنین فضایی به افسانه‌ها و داستان‌های اسطوره‌ای روی آوردند. مدرسی در این فضای آشفته، به افسانه‌ای توراتی پناه می‌برد «تا شوری را که در زمانه نیست، در زمان و فرهنگی ازدست‌رفته بیابد و درد زمانه -ترس و انزوا- را جاودانگی بخشد و به فنای عشق و دوست داشتن، خصلتی فرازمانی دهد.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۳۴۴) با توجه به مضمون داستان که تنهایی انسان است، زمان داستان را می‌توان تمام دورهٔ زندگی بشری دانست؛ زیرا این گونه موضوع‌ها پیوندی ناگسستنی با انسان دارند و در تمام زمان‌ها در قالب خاص خود تکرار می‌شوند.

۲-۲-۵. بررسی حقیقت‌مانندی

تقی مدرسی؛ از جمله روشنفکرانی است که در رمان *«یکلیا و تنهایی او»* به افسانه‌های توراتی پناه می‌برد. او می‌کوشد تا امیدِ ازدست‌رفتهٔ خود را در زمان و فرهنگی ازدست‌رفته بیابد. در این رمان آشنایی یکلیا با شیطان و صحبت کردن با او به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده است و راوی به زیبایی، به روایت این آشنایی می‌پردازد و این اتفاق را برای خواننده طبیعی جلوه می‌دهد. شیطان بعد از کمی صحبت کردن با یکلیا خود را معرفی می‌کند و یکلیا در ابتدا کمی می‌ترسد ولی بعد از مدّت اندکی با او انس می‌گیرد و تاریکی شب را با شیطان می‌گذراند. چنان که ملاحظه شد، مدرسی در به کار بردن این شیوه، موفّق عمل کرده است و یک اتّفاق غیرعادی را به زیبایی با حوادث زندگی

روزمره درآمیخته و با تکرار کنش یکلیا در برخورد با شیطان، این عمل غیرعادی را طبیعی جلوه می‌دهد. گرچه این رمان به عنوان یک رمان تمثیلی و نمادین است و حوادث غیرطبیعی در آن رخ می‌دهد ولی نویسنده به صورت ماهرانه‌ای رمان را در نظر خواننده پذیرفتنی کرده است.

۲-۳. انطباق رمان با نظریه‌های ساختارگرایان

۲-۳-۱. بررسی ساختار روایت از دیدگاه برمون

کلود برمون، واحد پایهٔ هر روایت را پی‌رفت می‌داند. او همهٔ داستان‌ها را مجموعه‌ای از پی‌رفت‌ها می‌داند که دارای ساختاری سه‌قسمتی (آغاز، میانه و پایان) هستند. درحقیقت، پی‌رفت «یک واحد بن‌مایه‌ای برگرفته از قصه است و خود، یک قصه یا داستان را تشکیل می‌دهد اما قابل تجزیه به قصه‌ای کوچک‌تر از خود -در همان بن‌مایه- نیست و از این جهت، کوچک‌ترین واحد روایی محسوب می‌شود که از دو تا پنج کارکرد (Function) تشکیل شده است.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۳۲) «آنچه در پی‌رفت اهمیت دارد، آن است که لزوماً از دو تا چند کارکرد متوالی زمانی ترکیب یافته باشد به طوری که کارکردها از آغاز تا پایان، یک واحد روایی را تشکیل دهند و تمام آن‌ها جنبهٔ کنشی داشته باشند نه ایستا.» (جعفری، ۱۳۹۱: ۹۵)

از دیدگاه برمون هر پیرفت بر سه پایه استوار است:

۱. وضعیتی که امکان دگرگونی را در خود می‌پروراند.

۲. حادثه یا دگرگونی رخ می‌دهد.

۳. وضعیتی که محصول تحقّق یا عدم تحقّق آن امکان است، پدید می‌آید.

در این سه پایه «نخستین مرحله، فاقد کنش است. روایت زمینه‌ای را می‌چیند تا امکان‌پذیری کنش را فراهم آورد. در دومین مرحله، عناصری به روایت افزوده می‌شود و آن را به جریان می‌اندازند یا افزوده نمی‌شوند و در این صورت اتّفاقی رخ نخواهد داد. دو حالت برای رسیدن به مرحلهٔ سوم یا همان دستاورد قابل تصور است. ممکن است روایت دنبال شود یا نشود؛ زیرا ممکن است گذار به کنش به هدف دست یابد یا نیابد.» (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۳)

براساس نظریهٔ برمون، رمان *«یکلیا و تنهایی او»* از دو پی‌رفت تشکیل شده است که به صورت جداگانه به بررسی هر پی‌رفت می‌پردازیم.

پیرفت۱. داستان یکلیا و عشق او، کوشی

پایه۱. اورشلیم در نهایت شکوه و آرامش خود است ولی این وضعیت، امکان یک دگرگونی را با وجود دختر تنهای پادشاه در خود می‌پروراند. یکلیا که با منزلت و شکوه در قصر پدر زندگی می‌کند، از تنهایی و تکرار روزهای خود خسته شده است.

پایه۲. حادثه رخ می‌دهد و یکلیا بر خلاف قوانین یهوه و اورشلیم، عاشق چوپان پدر خود می‌شود و دوشیزگی خود را از دست می‌دهد.

پدر آگاه می‌شود، بر او خشم می‌گیرد، او را از اورشلیم بیرون می‌کند و زنگولهٔ رسوایی به پای او می‌بندد و معشوق او، کوشی را به دار می‌آویزد. (مجازات یهوه)

پایه۳. با اجرای قوانین در مورد یکلیا و کوشی، آرامش به اورشلیم باز می‌گردد و یکلیا دوباره تنها می‌شود.

براساس توالی‌های برمون، توالی این داستان از نوع پیوندی است. یکلیا برای فرار از تنهایی، از کوشی کمک می‌گیرد ولی پدر به عنوان نیروی مخالف وارد عمل می‌شود و یکلیا به هدف خود نمی‌رسد.

پیرفت۲. داستان فرعیِ میکاه و تنهایی او

پایه۱. اورشلیم با داشتن پادشاه پرقدرتی به نام میکاه، درنهایت آرامش، شکوه و عظمت خود است اما تنهایی میکاه و حسرت خوردن بر عشق ایزابل و عازار، امکان یک دگرگونی را در خود می‌پروراند.

پایه۲. حادثه رخ می‌دهد و میکاه عاشق دختری به نام تامار از بنی‌عمون می‌شود. برخلاف نظر مردم و کاهنان که تامار را فرستادهٔ شیطان می‌دانند، دروازه‌ها را می‌گشاید و تامار وارد اورشلیم می‌شود. نشانه‌های عذاب یهوه ظاهر می‌شود.

پایه۳. با درخواست مردم، میکاه برخلاف میل باطنی‌اش، تامار را بیرون می‌کند. آرامش به شهر باز می‌گردد، خشم خدا فرو می‌نشیند و میکاه دوباره تنها می‌شود. توالی این داستان نیز از نوع پیوندی است. میکاه برای فرار از تنهایی به تامار پناه می‌برد ولی فرمان و خشم خدا نقش نیروی مخالف و بازدارنده را ایفا می‌کند و میکاه به هدف خود نمی‌رسد.

بنابر دیدگاه گریماس، پی‌رفت‌های تشکیل‌دهندهٔ روایت در سه دستهٔ کُلّی قرار می‌گیرد. این سه دسته عبارت است از: ۱. زنجیرهٔ اجرایی ۲. میثاقی یا قراردادی ۳. انفصالی یا انتقالی.

- زنجیرهٔ اجرایی: در هر دو قسمت، مأموریتی که شیطان برای فریفتن انسان دارد.

- میثاقی یا قراردادی: نشان از تنهایی است که این تنهایی، انسان را به کارهایی وادار می‌کند که مدّ نظر شیطان است و شیطان را در رسیدن به هدفش یاری می‌کند.
- انفصالی یا انتقالی: کُل داستان، از منفی به مثبت پیش می‌رود. در قسمت اول، یکلیا و کوشی که آرامش را برهم زده بودند، کنار می‌روند و شهر به آرامش می‌رسد. در قسمت دوم، تامار که آرامش را بر هم زده بود، کنار می‌رود و شهر به آرامش می‌رسد.

۲-۳-۲. بررسی جنبه‌های نحوی ساختار از دیدگاه گریماس

چنان که ذکر شد، الگوی کنش گریماس شامل شش کنشگر است که سه تقابل دوتایی را تشکیل می‌دهد. (فاعل / مفعول)، (فرستنده / گیرنده)، (مخالف / یاریگر)

فاعل یا کنشگر: اغلب مهم‌ترین شخصیت داستان است که کنش اصلی داستان را انجام می‌دهد و به سوی شیء یا فرد مورد جست‌وجوی خود می‌رود.

مفعول: هدفی است که فاعل -کنشگر- در طلب آن است.

فرستنده یا تحریک‌کننده: عامل یا نیرویی است که فاعل (کنشگر) را به دنبال خواسته یا هدفی می‌فرستد.

گیرنده: کسی که از کنش انجام‌شده در داستان سود می‌برد.

مخالف یا کنشگر بازدارنده: کسی که مانع رسیدن فاعل یا شخصیت اصلی داستان به هدفش می‌شود که این عامل بازدارنده می‌تواند هرچیز جاندار یا بی‌جانی باشد.

یاریگر یا کنشگر یاری‌دهنده: این عامل که مانند عامل مخالف می‌تواند جاندار یا بی‌جان باشد، فاعل را در راه رسیدن به مفعول -هدف خود- یاری می‌رساند.

«هر یک از این‌ها می‌توانند با دیگری دارای سه نوع ارتباط باشند: یا مخالف هم باشند یا متناقض هم و یا مکمّل یکدیگرند.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۵۶)

گریماس شکل‌شناسی شخصیت‌های داستانی خود را به شرح زیر بیان می‌کند:

۱. قهرمان/خبیث: ارتباط میان این دو شخص از نوع متضاد است. وجود یکی، با عدم دیگری همراه است. تضاد میان این دو، همه جا یکسان نیست و از یک نوع ادبی به نوع دیگر متفاوت است.
۲. قهرمان/ قهرمان زن: ارتباط میان این دو شخصیت از نوع تناقض است. وجود یکی، متناقض با دیگری است. مانند تفاوت جنسی زن و مرد. در این‌جا، قهرمان زن، کسی یا چیزی است که قهرمان به جست‌وجوی آن برمی‌خیزد.

۳. قهرمان/ یاری‌دهنده: مناسبت میان این شخصیت از نوع مکمّل است. یاری‌دهنده، فرد یا نیرویی است که فقط به قهرمان کمک می‌کند تا مطلوب خود را بیابد و بنابراین نقش تکمیلی دارد. در داستان‌های امروزی این نوع می‌تواند دارای شکل‌های مختلفی باشد یا اصلاً حذف شود. فرضاً به جای یک نیروی طبیعی و انسانی ممکن است ارادهٔ مصمّم و کارساز شخصیت داستان، نقش یاری‌دهنده را به عهده گیرد. (ر.ک: همان: ۱۵۸-۱۵۷)

بخش اول رمان:

- فاعل یا کنشگر: یکلیا به عنوان شخصیت اصلی و قهرمان داستان، فاعل یا کنشگر است که عاشق کوشی می‌شود و پنهانی به سوی او می‌رود.
- مفعول: عشق به کوشی
- فرستنده یا عامل تحریک‌کننده: تنهایی و تلاش برای فرار از این تنهایی، یکلیا را به سوی کوشی، دور از چشم پدرش می‌کشاند.
- گیرنده یا سودبرنده: یکلیا و کوشی
- یاریگر: ندارد
- مخالف: پدرش -امصیا، پادشاه اورشلیم- و قوانین جامعهٔ اورشلیم

بخش دوم رمان:

- فاعل یا کنشگر: میکاه شاه به عنوان قهرمان و شخصیت اصلی این قسمت، فاعل یا کنشگر است.
- مفعول: عشق به تامار
- فرستنده یا عامل تحریک‌کننده: تنهایی و وسوسه‌های عسابا
- گیرنده: میکاه شاه و تامار به عنوان نمایندهٔ شیطان
- یاریگر: عسابا
- مخالف: امنون عابد و مردم اورشلیم

۲-٤. نتیجه‌گیری

رمان «*یکلیا وتنهایی او*» از طرحی ساده، منسجم و استوار برخوردار است و عمل و حوادثِ زنجیروارِ داستان دارای زمینه‌های عِلّی است و انگیزه‌های آن به اندازهٔ کافی و قانع‌کننده مطرح شده - است. درون‌مایهٔ هر دو اپیزود در این رمان بر محور عشق قرار گرفته و نقطهٔ مقابل آن، تنهایی ازلی و

ابدی انسان‌ها است و از آنجا که این‌گونه مسائل با روح و سرشت انسان پیوندی ناگسستنی دارد و ممکن است برای هر یک از انسان‌ها اتفاق افتد، باعث قبول همدلی با شخصیت‌ها و جاودانگی اثر شده است. یکی دیگر از دلایل موفقیت و جذب خواننده در این رمان، توصیف‌های بسیار زیبا و شاعرانهٔ این کتاب است.

اگرچه این داستان مانند بیشتر داستان‌های کهن دارای ساختاری ساده است و پیچیدگی داستان‌های امروزی را ندارد اما همهٔ عناصر داستان در ارتباط با هم و در جهت معنابخشی به اثر به کار رفته‌اند و یک کل منسجم و تاثیرگذار را به وجود آورده‌اند و ساختمان رویدادی و روایی آن، قابلیت تطبیق با نظریهٔ برمون و گریماس را دارا است. شخصیت و کنش‌های آن‌ها در این اثر نقش محوری دارند و تمرکز نویسنده بر کنش‌های شخصیت‌ها است.

نویسنده در این رمان از هر دو شیوهٔ شخصیت‌پردازی مستقیم و غیرمستقیم بهره برده است اما از شیوهٔ شخصیت‌پردازی غیرمستقیم بیشتر استفاده کرده است.

در این رمان، شخصیت اصلی و مرکزی شیطان است که در هر دو اپیزود نقش بسزایی دارد و حوادث و وقایع داستان با اعمال و افکار او ارتباط مستقیم دارد و آن‌ها را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد.

رفتار شخصیت‌ها با خصوصیت‌های جسمی، روانی و عاطفی ذکرشدهٔ آن‌ها روندی هماهنگ دارد و در واقع، کنشِ شخصیت‌های داستان با آن‌چه که از آن‌ها انتظار می‌رود، همخوانی دارد و تحولات شخصیت‌ها طبیعی است نه یکباره و ناگهانی و خواننده می‌تواند این تحولات را بپذیرد. نویسنده با پرداخت مناسب، دلایل منطقی و قانع‌کننده‌ای برای اعمال و پویایی رفتار شخصیت‌ها ذکر می‌کند. شخصیت‌های رمان علاوه بر آن‌که با اعمال و رفتارشان شناخته می‌شوند، ابعادی از شخصیت خود را در خلال گفت‌وگوها برای خواننده به نمایش می‌گذارند. اغلب شخصیت‌های این رمان بدون چهره هستند و نویسنده در مورد ویژگی‌های ظاهری آن‌ها جز در مواردی محدود، اطلاعاتی به خواننده نمی‌دهد و قیافهٔ ظاهری آن‌ها در ذهن خواننده مبهم است. با چشم‌پوشی از این مورد می‌توان گفت: نویسنده در پردازش شخصیت‌ها و ارتباط آن با سایر عناصر داستانی موفق عمل کرده است.

توصیف در نشان دادن حالت‌های درونی و بیرونی شخصیت‌ها تأثیر چشمگیری داشته است و نویسنده با استفاده از این عنصر، درصدد باور پذیر کردن شخصیت‌ها و به صورت کلّی، اثر خود است.

نکتهٔ جالب توجه در این رمان، شخصیت شیطان است که با نوشته‌های قدیم در تضاد است. شیطان در نوشته‌های قدیم شخصیتی منفی دارد که ارواح انسان‌ها را فریب می‌دهد اما در این رمان، شیطان

خود را خالق زیبایی و خردمند معرفی می‌کند و شخصیتی مثبت دارد که در برابر خدا و قدرت او پیروز می‌شود. اگرچه داستان به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده است اما نویسنده با مهارت خاصی زمینه را برای ورود شخصیت ماورایی شیطان آماده می‌کند و موفق می‌شود داستان را باورپذیر و قابل قبول سازد. نویسنده در زمینهٔ زاویهٔ دید، همانند داستان‌های قدیمی و کهن از زاویهٔ دید بیرونی و به شیوهٔ دانای کل نامحدود به روایت داستان خود می‌پردازد. در حقیقت، نویسنده روایت کُل داستان را بر عهده دارد و مانند راویِ همه‌چیزدان، در مواقع لزوم ظاهر می‌شود و عقاید خود را بیان می‌کند.

ساختار روایی این رمان از وضعیتی آغازین به وضعیتی ثانوی می‌رسد و در بین این وضعیت، تغییر و تحولاتی در داستان ایجاد می‌شود که زمینه‌ساز تقابل بین شخصیت‌ها و کشمکش‌های آن‌ها است.

در طرح این رمان چنین وضعیتی را مشاهده می‌کنیم:

تعادل اولیه ← بر هم خوردن تعادل اولیه و وضعیت ناپایدار ← تعادل مجدّد که محصول حوادث پیشین است.

کتابنامه

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

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

امامی، مجید (۱۳۸۲). *شخصیت‌پردازی در سینما*، تهران:برگ.

ایرانی، ناصر (۱۳۶۴). *داستان: تعاریف، ابزار و عناصر داستان*، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۴). *مبانی نظریه‌های ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

جعفری، اسدالله (۱۳۹۱). «پیرنگ و بررسی آن در داستان سیاوش». *متن‌شناسی ادب فارسی*، ۱۴(۲)، ۱۰۸-۹۳.

داد، سیما (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ دوم، تهران:مروارید.

شایگان فر، حمیدرضا (۱۳۸۴). *نقد ادبی*، چاپ دوم، تهران: دستان.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

کالر، جاناتان (۱۳۹۰). *جان کلام، تئوری ادبی*، تهران: افق.

گلدمن، لویسن (۱۳۸۲). *نقد تکوینی*. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران: نگاه.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۱). *زاویهٔ دید در داستان*، تهران: سخن.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰). *عناصر داستان*، چاپ چهارم، تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷). *صد سال داستان‌نویسی ایران*، تهران: چشمه.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۲). *هنر داستان‌نویسی*، چاپ هفتم، تهران: نگاه.

References

Ahmadi, B. (1991). Structure and Interpretation of the Text. Tehran: Markaz Publications. (In Persian)

Bertens, J. W. (2005). Literary Theory: The Basics. Translated by; Mohammad Reza Abolghasemi. Tehran: Mahi Publications.

Culler, J. (2011). Literary Theory: A Very Short Introduction. Tehran: Ofogh Publications. (In Persian)

Dad, S. (2004). Dictionary of Literary Terms. 2nd edition. Tehran: Morvarid Publications. (In Persian)

Goldmann, L. (2003). Genetic Criticism. Translated by Mohammad Taghi Ghiasi. Tehran: Negah Publications. (In Persian)

Imami, M. (2003). Characterization in Cinema. Tehran: Barg Publications. (In Persian)

Irani, N. (1985). The Story: Definitions, Tools, and Narrative Elements. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults (Kanoon). (In Persian)

Jafari, A. (2012). Plot and its Analysis in the Story of Siavash. Journal of Persian Literary Text Studies, 2, pp. 93–108. (In Persian)

Makaryk, I. R. (2004). Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Translated by; Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Tehran: Agah.

Mirabedini, H. (1998). One Hundred Years of Iranian Fiction Writing. Tehran: Cheshmeh. (In Persian)

Mirsadeghi, J. (2001). Elements of Fiction. 4th Edition. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Mirsadeghi, J. (2012). Point of View in Fiction. Tehran: Sokhan. (In Persian)

Okhovat, A. (1992). The Grammar of Story Language. Isfahan: Farda. (In Persian)

Scholes, Robert (1383). An introduction to structuralism in literature. Translated by; Farzaneh Taheri. Tehran: Agah.

Shamisa, S. (1999). Literary Criticism. Tehran: Ferdows. (In Persian)

Shayganfar, H. R. (2005). Literary Criticism. 2nd edition. Tehran: Dastan. (In Persian)

Younesi, I. (2003). The Art of Fiction Writing. 7th edition. Tehran: Negah. (In Persian)