

الگوهای ساختارگرایی و روایت‌های پسامدرن: تعامل یا تباین

(نمونه: تحلیل رمان کولی کنار آتش با الگوی کنشی گریماس)

پارسا یعقوبی جنبه‌سرایبی *

خدیدجه محمدی **

چکیده

یکی از مشهورترین مکتب‌های روایت‌شناسی، که در بررسی متون ادبی به کار می‌رود، ساختارگرایی است. این رویکرد در مقام روشی قاعده‌مند سعی می‌کند با تقلیل متن به اجزای سازنده در روساخت و ژرف‌ساخت و گره زدن آن‌ها به یک‌دیگر به نقطه‌ای مرکزی در متون دست یابد و از این طریق ابهام روایی متون ادبی را بگشاید. رسالت و کارکرد ساختارگرایی حاکی از آن است که روش مذکور فقط برای تفهیم ابهام روایی متون مرکزگراست و از تبیین معنا یا معانی در متون ساختارستیزی مانند روایت‌های پسامدرن عاجز است. در نوشتار حاضر نشان داده می‌شود که با ساختارگرایی می‌توان به تحلیل و تبیین دلالت‌های متنی انواع متون ادبی پرداخت. منتهی این شیوه تحلیل در روایت‌های مرکزگریزی مانند روایت‌های پسامدرن علیه خود عمل می‌کند و به نوعی واسازی دست می‌زند. به عبارت دیگر، اگر منتقد با الگوی ساختارگرایی به تبیین روایت‌های پسامدرن بپردازد، نمی‌تواند به ساختاری تقابلی و قرینه‌مند و نیز نوعی مرکز در قالب ژرف‌ساخت دست یابد؛ زیرا چنین تلقی‌ای با رسالت این دسته از متون تباین دارد. برای اثبات این ادعا کارکرد معکوس الگوی ساختارگرایانه گریماس در مواجهه با روایت پسامدرن کولی کنار آتش نشان داده شده است.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات دانشگاه کردستان p.yaghoobi@uok.ac.ir

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان xadigeh@yahoo.com

کلیدواژه‌ها: ساختارگرایی، الگوی کنشی گریماس، روایت پسامدرن، کولی کنار آتش، کارکرد معکوس.

۱. مقدمه

واژه «ساختار» (structure) در اصطلاح عام به معنای الگو (pattern) است. این اصطلاح درباره هر آنچه که دارای الگو باشد به کار می‌رود و آن موضوع را به مثابه امری ساختارمند (structured) می‌نماید. ساختار و الگو جزء ضروریات هر امر فهمیدنی اعم از علمی، ادبی، و ... است. به عبارت دیگر، موضوع یا ابژه تا به ساختار یا الگویی تقلیل نیابد یا در آن ننگند به فهم در نمی‌آید. ساختار یا ساختارمندی در متون ادبی در شکل‌های مختلفی وجود دارد و قاعده یکسانی ندارد. به گونه‌ای که گاه در شکل قرینه‌مند، منظم، خطی، مألوف، و باقاعده ظهور می‌یابد. گاهی نیز به شکل بی‌قرینه، نامنظم، غیرخطی، و هنجارگریز به کار گرفته می‌شود. یکی از اشتباهاتی که در خوانش و بررسی متون ادبی به چشم می‌خورد یکسان‌انگاری مفهوم «ساختار» و «ساختارگرایی» (structuralism) است. در حالی که این دو امر به صورت دقیق کلمه، حاکی از دو نوع مواجهه با متون است که البته گاه با هم همپوشانی مختصری هم دارند. وجه تفاوت در این جاست که هر متنی واجد ساختارمندی است، اما ساختارمندی آن منوط به ساختارگرا بودن آن نیست؛ زیرا ساختارمندی فقط به معنای برخورداری از الگو و ساختار است، اما ساختارگرایی با عنوان یک روش در تحلیل متن، در اصطلاح رویکردی تقلیل‌گرایانه به متن است که بر مبنای نظام تقابل در انواع حالت‌ها و سویه‌ها به دنبال رسیدن به مرکز در متون است. به عبارت دیگر، در حالی که ساختارگرایی متون را بر مبنای منطق «این» یا «آن» و «نظام تقابل» و مسئله «مرکز» طبقه‌بندی می‌کند، ساختارمندی ممکن است بر اساس الگوی بی‌نظمی، بی‌قاعدگی، و بی‌قرینگی شکل گرفته باشد. بر همین مبنا مفهوم ساختار گسترده‌تر از ساختارگرایی است. در تلقی ساختارگرایانه، هر متن بر ساختار تقابلی استوار است در حالی که ساختارمندی انواعی از ساختار اعم از تقابلی و غیرتقابلی را دربرمی‌گیرد.

در متون ساختارگرا، متن بر اساس نظامی تقابلی دارای اول، آخر، و مرکز است که کاملاً با الگوهای ساختارگرایی قابل انطباق است. این نظم در متون کلاسیک در اغلب روایت‌های داستانی گذشته حکم فرماست. در این متون، که اغلب به شکل حکایت‌گونه نوشته شده

است، نقطه‌ای مرکزی وجود دارد؛ نقطه‌ای که تمام ارکان داستان و ژرف‌ساخت محوری آن را تشکیل می‌دهد. ویژگی مذکور سبب می‌شود تا نقش عناصر داستان و کارکرد آن‌ها در دو طرف این نقطه مرکزی قرار بگیرد. کارکرد این عناصر با توجه به این نقطه مرکزی و ژرف‌ساخت داستان، که اغلب اخلاقی و اجتماعی است، در دو جبهه معنا پیدا می‌کند. در یک طرف جبهه خیر، نیکی، خوبی، و اهورایی و در طرف مقابل جبهه بدی، زشتی، و اهریمنی قرار دارد که در جریان کشمکش و جدال، داستان را به پیش می‌برند و سرانجام با پیروزی یکی از این دو جبهه، که غالباً جبهه خیر و نیکی است، داستان با پایانی بسته به پایان می‌رسد. با این وصف، در این‌گونه از داستان‌ها نظامی مبتنی بر «این» یا «آن» حکم‌فرماست که نظامی تقابلی و دوقطبی را در سطح داستان به وجود می‌آورد. نمود این نوع نگرش در حکایت‌های سده‌های ششم و هفتم و در آثاری چون کلیله و دمنه و *مرزبان‌نامه* به شکلی ساختارمند و در عین حال ساختارگرایانه نمود یافته است. به همین سبب بیش‌تر آثار کلاسیک برای بازخوانی مجدد از نقطه‌نظر رویکردهای ساختارگرایی — از جمله رویکرد ساختاری گریماس — بررسی و تحلیل شدند (کاسی، ۱۳۸۷؛ خادمی، ۱۳۸۸؛ دهقانی، ۱۳۹۰؛ روحانی و شوبکلابی، ۱۳۹۱؛ دزفولیان و مولودی، ۱۳۹۰؛ مشیدی و آزاد، ۱۳۹۰؛ آزاد، ۱۳۸۸؛ فضیلت و نارویی، ۱۳۹۱؛ نبی‌لو، ۱۳۸۹؛ خادمی و قوام، ۱۳۹۰؛ نبی‌لو، ۱۳۹۰؛ فاطمی و ڈرپر، ۱۳۸۸؛ ڈرپر و یاحقی، ۱۳۸۹). در مقالات مذکور از طریق این الگوها علاوه بر روشن شدن ساختارمندی و ساختارگرایی این دسته از آثار، افق‌های جدیدی در خوانش آن متون به روی خوانندگان باز شده است.

اما در برخی از متون مانند روایت‌های پسامدرن، این الگوها سازگار و منطبق نیست؛ زیرا این متون از ساختارگرایی سرباز زده و به سوی ساختارگریزی که به نوعی عدول از منطق تقابل و برهم زدن مرکزگرایی است گرایش یافته است. با این وصف، ساختارگریزی در این دسته از آثار باز هم نوعی ساختارمندی و بهره‌مندی از الگوست، اما نه الگوی قرینه‌مند، خطی، منظم، و ساختارگرا، بلکه الگوی بی‌قرینه، غیرخطی، بی‌قاعده و چندامکانی که تن به هیچ الگوی ساختارگرایانه‌ای نمی‌دهد. در این دسته از متون برخلاف متون ساختارگرا، که از طریق الگوهای تقلیل‌گرایانه به معنای مرکزی متن دست می‌یابند، به هیچ‌گونه مرکز و الگوی تقابلی نمی‌توان رسید؛ زیرا با رسالت آن‌ها سازگار نیست.

این نوشتار درصدد است تا نشان دهد که الگوهای ساختارگرایانه اگرچه به‌ظاهر برای متون مبتنی بر نظام تقابل و مرکزگرا هم‌سو و هم‌خوان است، اما در مقابل برای بررسی متون

ساختارگریز و از جمله متون پسامدرن، که الگوی آن‌ها بر مرکز‌گریزی بنا شده، نیز کاربرد دارد. منتهی متون دسته اول (متون ساختارگرا) به‌طور کامل با نظام تقابلی و رویکرد تقلیل‌گرایانه ساختارگرایان سازگارند و در دسته دوم (متون پسامدرن و ساختارگریز) این الگو کارکردی معکوس دارد و در واقع مرکز‌گریزی، عدم قطعیت، و وضعیت چندامکانی موجود در آن‌ها را برملا می‌سازد، فرمی که متناسب با درون‌مایه و محتوای آن‌هاست. برای اثبات این ادعا، رمان *کولی کنار آتش* به‌منزله نمونه‌ای از روایت پسامدرن و ساختارستیز به کمک الگویی ساختارگرا یعنی الگوی کنش‌گریماس بررسی و تحلیل شده است. گفتنی است رمان *کولی کنار آتش* به‌مثابه یک روایت پسامدرن از جنبه‌های مختلف روایی و محتوایی مانند تحلیل گفتمان (گرگی، ۱۳۹۰)، نمادپردازی (هاشمیان، ۱۳۹۰)، شکل‌به‌کارگیری زاویه دید (پیروز، ۱۳۹۰)، و جنبه‌های پسامدرنیستی (نیکوبخت و رامین‌نیا، ۱۳۸۴) بررسی شده است که ادعا و روش همه آن موارد با بحث این نوشتار تفاوت دارد.

۲. الگوی ساختارگرایی گریماس

ساختارگرایی به معنای مطالعه دقیق یک اثر و کشف چهارچوب کلی حاکم بر آن (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۳)، مشخص کردن واحدهای یک اثر، و کشف ارتباط بین آن‌ها و نشان دادن دلالت آن‌ها در کلیت یک اثر است (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸؛ گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۰). بنیان زبان‌شناختی این شیوه در کارهای فردینان دو سوسور ریشه دارد (گرین، ۱۳۷۶: ۲۷۷). اما با عنوان نظریه‌ای مدرن با انسان‌شناسی ساختاری «کلود لوی استروس» مطرح شده است. البته در این میان، نمی‌توان نقش زبان‌شناسان روس و مکتب فرمالیسم روسی را در تحول نقد ادبی قرن بیستم نادیده گرفت، زیرا میراث فکری آن‌ها الهام‌بخش بسیاری از مکاتب و رویکردهای نقد بعد از خود مانند حلقه پراگ، نقد ادبی لهستان، ساختارگرایی فرانسوی و رویکردهایی مانند «روایت‌شناسی» شد (کلاشنیکوف، ۱۳۸۵: ۲۰۶). روایت‌شناسی (narratology) شاخه‌ای از نشانه‌شناسی (semiology) است که می‌کوشد تا ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن باز یابد. اصولاً هر داستانی از بیان حادثه‌ای آغاز می‌شود. راوی با نحوه گزینش خود طرحی روایی به آن می‌بخشد و برای این‌که در نظر مخاطب معنا پیدا کند ناگزیر به یک مبنای مشترک واقعی یا حتی خیالی دست می‌یازد که بر گونه‌ای

همدلی میان راوی و مخاطب استوار است. این همدلی در شکل داستان یافتنی است؛ که در هرمنوتیک ادبی آن را «مکالمه افق معنایی» می‌نامند. در ساختارگرایی شکل روایت براساس این همدلی پدید می‌آید و گریماس به عنوان یکی از نظریه‌پردازان روایت، فهم ساختارهای بنیادین معناشناختی را در گرو درک اشکال می‌داند.^۱

گریماس روایت‌شناسی خود را بر پایه روش پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان (morphology) بنا نهاد. پراپ دستور زبان روایت را بر اساس شخصیت (موضوع یا نهاد جمله) و خویشکاری‌ها یا نقش ویژه‌ها (function) (محمول یا گزاره جمله) قرار داد. او «خویشکاری‌ها را اندک و شمار شخصیت‌ها را بسیار زیاد می‌دانست و معتقد بود که خویشکاری شخصیت‌های قصه سازه‌های معنایی قصه هستند» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۲). نتیجه نظریه پراپ در نوشته‌های کسانی مشهود است که راه او را دنبال کردند. دو منتقد فرانسوی (کلود برمون و گریماس) از جمله کسانی‌اند که آرای پراپ را دستمایه نظریه‌های جامع‌تر قرار دادند. گریماس از ژانر خاص پراپ (قصه‌های پریان) فراتر رفت و کوشید تا «دستور زبان داستان» را بیابد. مبانی بحث او را به شرح ذیل می‌توان صورت‌بندی کرد:

- به جای هفت دسته شخصیت‌های پراپ سه دسته از تقابل‌های دوگانه را پیشنهاد می‌کند که بنا به قاعده‌های معناشناختی شکل می‌گیرد.

- از نظر او روایت دارای دو سطح ظاهری و ذاتی است که سطح ظاهری آن در زبان تجلی می‌یابد و سطح ذاتی آن نوعی بدنه ساختاری مشترک ایجاد می‌کند.

- بر این باور است که همان‌گونه که برای شناخت معنای یک جمله باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری و نحوی را دانست، برای تبیین معنای یک روایت نیز باید معنای پی‌رفت‌ها و قاعده‌های دستور زبان داستان را دانست. هر چند دلالت معنایی پی‌رفت مانند دلالت معنایی واژه قراردادی نیست، بلکه در گرو مناسبت‌های درونی عناصر اسمی با فعل است.

- نیز همان‌طور که در معناشناسی، واحدهای معنایی برای فهم قاعده‌های معنایی جمله مطرح می‌شود، در معناشناسی روایت نیز جمله‌های اسمی برای فهم قاعده‌های معنایی متن به کار می‌روند.

- همچنین هر پی‌رفت از تعدادی الگو - که خود آن‌ها را الگوی کنش (actantialmodle) نامیده است - تشکیل شده است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۲).

- مهم‌تر از همه، پی‌رفت را به جای خویشکاری قرار می‌دهد و بر سه پی‌رفت اصلی همچون قاعده نحوی تأکید می‌کند:

۱. اجزایی (per formative)، که به زمینه‌چینی وظایف، نقش ویژه‌ها، کنش‌ها، و ... وابسته است.

۲. پیمانی یا هدفمند (contra ctural)، که وضعیت داستان را به سوی یک هدف راهنمایی می‌کند، همچون اراده به انجام کاری یا سرباز زدن از آن.

۳. متمایزکننده یا انفصالی (disjunctive)، که دگرگونی‌ها و حرکات را دربرمی‌گیرد. پی‌رفت اجزایی طرح داستان را می‌سازد و ساختار روایی هر داستان متکی به آن است. اما به لحاظ روش‌شناسی پی‌رفت پیمانی یا هدفمند مهم‌تر از آن است؛ زیرا نشان می‌دهد وضعیت‌ها در خود نکته مرکزی طرح نیستند، بلکه آنچه ما وضعیت می‌خوانیم در حکم پذیرش یا رد پیمان است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۲).

- افزون بر این‌ها کوشید تا بر اساس «الگوی کنش‌ها» بنیاد و قاعده ظهور رخدادها در داستان را بیابد. طرح گرماس از شش واحد، که با هم مناسبات نحوی و معنایی می‌یابند، تشکیل می‌شود:

۱. فرستنده پیام یا تقاضاکننده (sender)

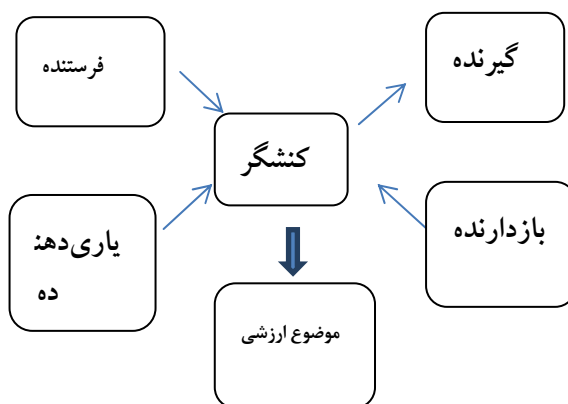
۲. گیرنده پیام (reciever)

۳. موضوع (object)

۴. یاری‌دهنده (helper)

۵. مخالف (opponent)

۶. قهرمان (subject) (همان: ۱۶۳).



نمودار ۱. الگوی کنشگرها

گریماس میان هر یک از این عناصر و کنشگرها مراحل را دخیل می‌داند؛ از جمله «میان فرستنده و گیرنده چند مرحله را دخیل می‌داند که عبارت‌اند از: ارتباط، قرارداد تا تبدیل اطلاعات. به همین ترتیب، میان یاری‌دهنده (فاعل) و مخالف (مفعول) مراحل مشاخره و رویارویی را قرار می‌دهد» (مارتین، ۱۳۸۲: ۷۲). در این طرح، جایگاه قهرمان را کنش‌های وی با کنش‌های سایر الگوهای کنش تعیین می‌کند؛ او گاه گیرنده است و گاه نیست. از این شش عنصر ممکن است «هر شش دسته در حکایتی یافت شود و گاه فقط شماری از آنان مطرح می‌شوند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۶۳). افزون بر این‌ها در الگوی مذکور، موضوع (مورد سوم) مورد تأکید است. او «الگوی کنش» را در سه دسته کلی جای می‌دهد که در هر یک مناسبت شخصیت با موضوع خاصی مطرح است: الف) نسبت خواست و اشتیاق، ب) ارتباط شخصیت‌ها با یک‌دیگر، و ج) نسبت پیکار.

درنهایت، بر این باور است که «باید شخصیت‌ها را در گستره‌ی روایی چونان الگوی کنش دید و نه در گستره‌ی معنایی و نقشی که بر اساس درونمایه‌ی حکایت بر عهده دارند» (همان: ۱۷۷). به عبارت دیگر، گریماس شخصیت‌ها را نه بر اساس آنچه هستند، بلکه بر اساس آنچه انجام می‌دهند دسته‌بندی کرده و به آن‌ها عنوان الگوی کنش داده و حضورشان را در سه ساحت معناشناختی هر جمله (فاعل، مفعول، و فعل) بررسی کرده است. به این ترتیب، هر متن مجموعه‌ای از دال‌ها یا واحدهای معنایی است. این واحدها از راه فهم مناسبات بینامتنی تبدیل به موضوع‌های معنایی می‌شوند.

۳. خلاصه‌ی رمان کولی کنار آتش

قصه‌ی رمان کولی کنار آتش، که حول محور شخصیتی به نام «آینه» شکل گرفته است، نمایش یک تابلوی نقاشی است که هم‌گام با خواننده و پایه‌پای شخصیت‌ها به تصویر کشیده می‌شود. راوی دربه‌دری و خانه‌به‌دوشی دختری کولی را در قالب بدیل‌های مختلف شخصیت‌پردازی می‌کند. همان‌طور که از نام آینه برمی‌آید، شخصیتی سیال دارد و در هر

لحظه در قالب یکی از شخصیت‌های داستان درمی‌آید. به همین سبب به صورت بازیچه دست نویسنده، هر بار در تابلوی فرزانه نقاش به شکلی متفاوت نقاشی می‌شود و مسیر زندگی‌اش تغییر می‌کند. آینه دختری کولی است که در قبیله‌ای کوچ‌نشین در اطراف بوشهر زندگی می‌کند. پدرش او را برای کسب درآمد به رقصیدن ترغیب می‌کند. در یکی از مجالس رقص و شب‌نشینی با مردی شهری به نام «مانس» آشنا می‌شود. مانس از آینه می‌خواهد تا به خانه او در شهر برود و برایش قصه‌های کهن و محلی تعریف کند تا در کتابی به نام آینه چاپ کند. در رفت‌وآمدهای بین این دو، آینه خود را تسلیم مانس می‌کند. مردان قبیله بعد از آگاهی از این امر آینه را از قبیله طرد می‌کنند. به ناچار او برای یافتن مانس به شهر می‌رود و از همین جاست که سرنوشت‌های متعددی را در قالب بدیل‌های شخصیتی تکثیر شخصیت تجربه می‌کند. در طی آوارگی‌های او در بوشهر، مردان بوشهری برای به دام انداختن او نقشه می‌کشند. سرانجام مردی به نام «شکری» آینه را با دروغ فریب داده و به خانه می‌برد تا او را به حراج بگذارد. آینه فرار می‌کند و در اثر ترس تا مدتی تکلم خود را از دست می‌دهد. سپس کامیون‌داری شیرازی سر راه آینه سبز می‌شود و او را به مقصد شیراز سوار می‌کند. در میان راه، آینه به دستور پلیس از کامیون پیاده می‌شود، با اتوبوس به شیراز می‌رود و در آنجا به بیمارستانی می‌رود که در آنجا آواره‌های شهر شب را صبح می‌کنند. در ادامه راه به راهنمایی پیرزنی به قبرستان متروکه شهر می‌رود و با «زنی سوخته» آشنا می‌شود. در خانه‌های مردم کار می‌کند و در طی آن با دختری به نام «نیلی» برخورد می‌کند که سبب آشنایی او با «مریم» می‌شود و به این ترتیب، آینه با مریم و نیلی که در فعالیت‌های سیاسی شرکت دارند همراه می‌شود. نیلی در اوج فعالیت‌های سیاسی از ایران فرار می‌کند و مریم غرق در فعالیت‌های سیاسی می‌ماند. به ناچار، آینه آن‌ها را ترک می‌کند.

تصویر بعدی آینه زمانی در داستان روایت می‌شود که نویسنده وارد داستان می‌شود و آینه را که گم شده است، همراه با مردی کامیون‌دار می‌بیند که او را صیغه کرده است. مرد کامیون‌دار نیز آینه را رها کرده و می‌رود. آینه از فرط ناامیدی خود را در دریا غرق می‌کند اما مردم او را نجات می‌دهند. ماجراهای بعدی آینه در تهران رقم می‌خورد. این بار به تهران می‌رود تا مانس را بیابد اما موفق نمی‌شود. در ادامه با زنانی به نام‌های «قمر»، «سحر»، و «گل افروز» آشنا می‌شود و به خرید و فروش لباس مرده‌ها و فراریان سیاسی اول جنگ می‌پردازد. چون در این کار موفق نمی‌شود شروع به فروش کتاب‌هایی می‌کند که در بدو

ورودش به تهران از کتاب‌فروشی‌ها خریداری کرده است. در جریان جنگ‌های خیابانی، قمر و سحر می‌میرند و آینه به همراه گل‌افروز در کارخانه‌ای شروع به کار می‌کند. تصاویر پایانی زندگی آینه در قسمت‌های رو به اتمام رمان رقم می‌خورد. آینه با پدر یوحنا آشنا می‌شود و او نقاشی مسیحی را به او معرفی می‌کند. آینه به کمک هانیبال نقاش به نقاشی معروف بدل می‌شود و با این موفقیت به بوشهر برمی‌گردد. البته زمانی به قبیله می‌رسد که پدرش در حال مرگ است. آخرین تصویر از آینه یکی شدن او با نویسنده است. در پایان داستان، نویسنده سراغ فرزانه نقاش را می‌گیرد؛ شخصیتی که نویسنده قصه‌اش را از روی تابلوهای او نوشته است و بعد از ناامیدی از پیدا کردن او، به خانه می‌رود و لباس‌های ارغوانی را بر تن می‌کند و بر بام خانه می‌رقصد.

۴. تحلیل رمان کولی کنار آتش بر مبنای الگوی گریماس

با توجه به الگوی گریماس کنشگر در معنایی عام فقط دربردارنده شخصیت‌ها نیست؛ بلکه خود شخصیت‌ها هم نه در قالب نقششان در حکایت، در گستره نقشی که در روایت دارند نیز به عنوان کنشگر قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر، دامنه کنشگران در سطحی فراتر علاوه بر شخصیت‌های موجود در این باب، عوامل کنشی دیگری را نیز شامل می‌شود. مهم‌ترین کنشگران این داستان عبارت‌اند از:

۱.۴ شخصیت

شخصیت به عنوان مهم‌ترین کنشگر داستان جزء اصلی عناصر داستان است که شکل و ماهیت آن در رمان موضوع بحث به سبب ماهیت فراداستانی آن متفاوت است. در این رمان که با تلاقی لایه‌های مختلف وجودشناسی خلق می‌شود، شخصیت‌ها در دو دسته قرار می‌گیرند و در هر دو دسته برای پیشبرد داستان نقشی اساسی ایفا می‌کنند:

۱.۱.۴ شخصیت‌های داستانی

این داستان با ژانر اجتماعی خود، دربردارنده شخصیت‌های انسانی‌ای است که از اقبال مختلف جامعه‌اند. هرکدام از شخصیت‌ها با درجه تأثیر متفاوت باعث پیشبرد پی‌رفت‌ها و داستان می‌شوند. مانند آینه، پدر آینه، مانس، کیمیا، مادر آینه، ماهزاده، رهیار، نیتوک، مردان

قافله، سُکری، مریم، پدر مریم، زن سوخته، پیرزن باغ، اکلیما، پیرمرد (همسر اکلیما)، نیلی، گل‌افروز، قمر، سحر، زن مطلقه، پیرزن کارخانه، و نقاش. از بین شخصیت‌های نام‌برده آینه فعال‌ترین و مهم‌ترین کنشگر داستان است.

۲.۱.۴ شخصیت‌های فراداستانی^۲

این دسته از شخصیت‌ها اگرچه در چهارچوب رمان قرار دارند، اما جای آن‌ها در لایه‌ای از داستان است که به لحاظ وجودی با شخصیت‌های دیگر متفاوت است. به همین سبب آن‌ها جزء شخصیت‌های فراداستانی معرفی می‌شوند. مانند مرد کامیون‌دار، راننده تاکسی، و دربان.

۲.۴ راوی

راوی مهم‌ترین کنشگر این داستان است که به‌منزله یکی از کارگزاران درون‌متنی داستان، که با شخصیت‌های داستان به صورت مستقیم تعامل دارد و با دخالت‌های آشکار در کنش‌ها و فرجام شخصیت‌ها باعث تغییر و جابه‌جایی مداوم شخصیت‌ها و پی‌رفت‌ها می‌شود. او در نقش یکی از تأثیرگذارترین عوامل کنشی داستان که در «لایه زیرداستانی» قرار دارد، سبب ساختارگریزی داستان می‌شود.

۳.۴ مفاهیم انتزاعی

از دیگر کنشگران این داستان مفاهیم انتزاعی‌اند. این مفاهیم به صورت نظام‌هایی ارزشی عمل کرده و در نقش عوامل کنشی فرستنده، گیرنده، یاری‌رسان، مخالف، و حتی موضوع ارزشی قرار می‌گیرند. هر یک از این مفاهیم انتزاعی در ارتباط با شخصیت‌های خاصی در داستان قرار دارد. مفاهیمی همچون عشق، آزادی، قانون قبیله، تعصب، تقدیر، استقلال‌طلبی، هویت، قدرت که هر کدام از آن‌ها در خلق پی‌رفت‌های داستان و پیشبرد کنش‌های آن نقش اساسی را برعهده دارند.

۴.۴ ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها

ظاهر هر شخصیت با نقش و موقعیت اجتماعی رابطه‌ای مستقیم دارد. زیبایی، زشتی، نوع پوشش، و دیگر ویژگی‌های شخصیتی باعث می‌شود که موقعیت هر شخصیت تغییر کند. در این داستان این عامل نیز به شکل نسبتاً مهمی تأثیر گذاشته است.

۵.۴ خصایل شخصیت‌ها (منش شخصیت‌ها)

هر شخصیت در درون خود جدا از ویژگی‌های ظاهری دارای خصایل و ویژگی‌های شخصیتی‌ای است که جزئی از منش و ویژگی‌های درونی او محسوب می‌شود. این ویژگی‌ها به‌مثابه عاملی کنشی نقش مهمی در پیشبرد داستان دارد. ازجمله این خصایل می‌توان به سربه‌هوایی، شجاعت، ضعف و ناتوانی، بلندپروازی، آزادی‌خواهی، بی‌رحمی، هوسرانی، پشتکار، و جدیت اشاره کرد.

۶.۴ موقعیت (صحنه / محیط / مکان)

یکی دیگر از عواملی که در خلق و پیشبرد داستان نقش مهمی را ایفا می‌کند موقعیت شخصیت‌های داستان است که در معنایی عام شامل محیط زندگی، صحنه خلق داستان و حتی موقعیت اجتماعی و معیشتی شخصیت‌هاست. مانند صحنه نقاشی‌گونه خلق داستان از سوی راوی، کولی‌بودن و سیالیت شخصیت داستان، و بی‌خانمانی و آوارگی شخصیت‌ها.

۷.۴ نیات (اهداف / مقاصد / انگیزه‌ها)

جدا از ویژگی‌های ظاهری و درونی شخصیت‌ها، اهداف و انگیزه‌های آن‌ها نیز به عنوان یکی از مهم‌ترین عوامل کنشی در نقش و جایگاه موضوع ارزشی و در نقش عامل فرستنده باعث پیشبرد داستان و خلق پی‌رفت‌های آن شده است. ازجمله نیات کلیدی این داستان که ارتباط تنگاتنگی با ژرف‌ساخت آن دارد نیت راوی داستان است که در کار آفرینش داستان است. او شخصیت اصلی داستان را در حین داستان‌گویی در چهارچوب تابلویی با نقاشی خلق می‌کند.

۸.۴ داستان‌های اپیزودی^۳

یکی از ویژگی‌های مهم این داستان خلق داستان در دل داستان است. این داستان‌ها در امتداد خط افقی داستان به روش‌های مختلف وارد داستان شده و آن را به شکل‌های مختلف از جریان اصلی دور می‌کنند. هر کدام از این داستان‌ها که از نوع پی‌رفت‌های داستانی (فرعی) اند، در مقام کنشگرانی که در پیشبرد پی‌رفت‌ها نقش اساسی دارند ایفای نقش می‌کنند. اولین نوع از این داستان‌ها داستان‌های کوتاه یا اپیزودهایی است که در جریان سیال ذهن شخصیت‌ها و فلش‌بک (بازگشت به گذشته) ایجاد می‌شود و به صورت داستان‌های اپیزودی یا روایت‌های درون‌کاشت^۴ نمود می‌یابند. نوع دیگر هم به صورت داستان‌ها و اپیزودهای گسترش‌یافته^۵ هستند که از زبان شخصیت‌ها بیان شده و در دل داستان اصلی گنجانده می‌شود.

۹.۴ حوادث (اتفاقات)

از دیگر کنشگرهای مهم داستان حوادث و اتفاقاتی است که بر اثر وقوع آن‌ها جریان داستان عوض شده و در مسیر تازه‌ای قرار می‌گیرد. این نوع حوادث به گونه‌ای است که بدون وقوع آن‌ها داستان در روال عادی خود ادامه می‌یابد.

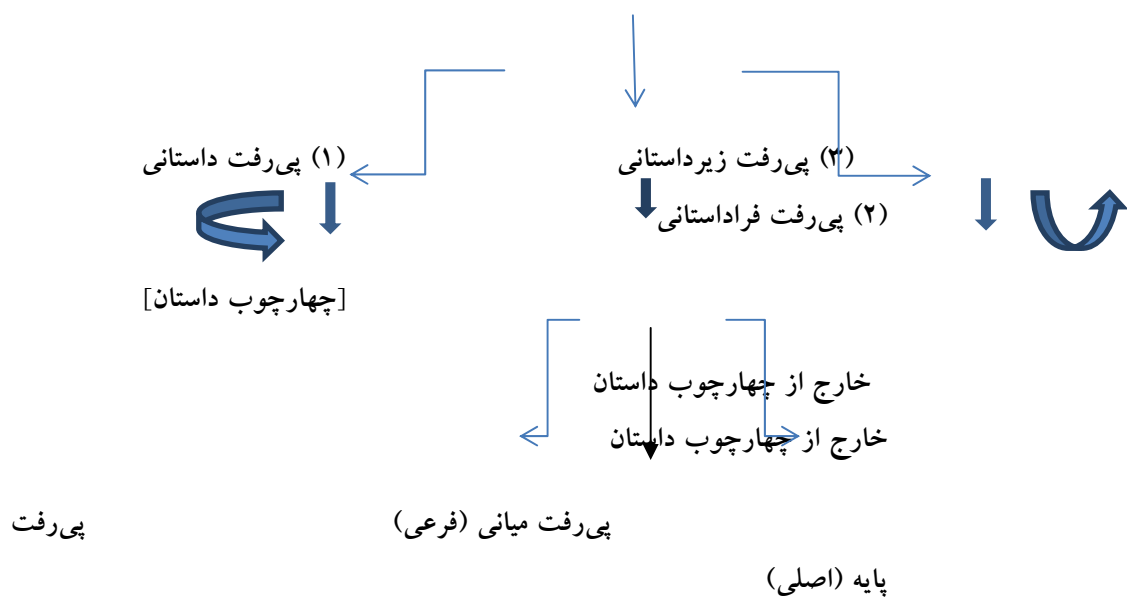
۱۰.۴ گفت‌وگو (دیالوگ)

آخرین کنشگر فعال این داستان عنصر گفت‌وگو و مکالمه است که شخصیت‌ها از آن به‌مثابه عنصر اقتناع استفاده می‌کنند و از این طریق وقایع داستان را به صورت دلخواه به پیش می‌برند. البته این داستان بیش‌تر مبتنی بر کنش و واکنش است تا گفت‌وگو. اما از عنصر گفت‌وگو در ارتباط بین راوی و شخصیت به عنوان یک عامل کنشی مهم استفاده شده است.

۵. پی‌رفت‌های رمان کولی کنار آتش

پی‌رفت به معنای اپیزودی است که حول محور شخصیت‌ها و کنش‌های خاص و مرتبطی قرار دارد. تداوم و ارتباط منسجم بین پی‌رفت‌ها باعث پیشرفت داستان و قرار گرفتن آن در یک خط سیر منظم و منطقی می‌شود. در روایت‌های داستانی کلاسیک این انسجام در خط

ارتباطی داستان یا پیرنگ آن تا حدود زیادی وجود داشت؛ به طوری که بنا به ارتباط منطقی و منظمی که بین پی‌رفت‌ها وجود داشت آن‌ها را در نقطه‌ای قطعی به پایان می‌رساند. این جریان در روایت‌های پسامدرنی چون کولی‌کنار آتش به سبب چیدمان فراداستانی پی‌رفت‌های داستان متزلزل شده و تغییر یافته است. ویژگی‌هایی همچون در زمان حال روایت شدن داستان، بروز مداوم اتصال کوتاه و اختلاط جهان واقعی و جهان داستانی و همچنین خلق هم‌زمان داستان در سه لایه وجودشناسی زیرداستانی، داستانی، و فراداستانی سبب می‌شود که نتوان این داستان را در چهارچوب خطی منظمی قرار داد، بلکه مدام به‌واسطه خطوط عمودی که از لایه‌های فراداستانی و زیرداستانی بر خط افقی واقع در لایه داستانی وارد می‌شود، انواع چهارچوب‌شکنی‌ها ایجاد می‌شود. این ویژگی باعث می‌شود که در تشخیص و دسته‌بندی پی‌رفت‌های آن چالش مهمی اتفاق بیفتد. با این وصف پی‌رفت‌های این داستان را همان‌طور که در نمودار ذیل قابل مشاهده است، در سه گروه پی‌رفت‌های داستانی، پی‌رفت‌های زیرداستانی و پی‌رفت‌های فراداستانی می‌توان طبقه‌بندی کرد:



نمودار ۲. پی‌رفت‌های رمان کولی کنار آتش

۱.۵ پی‌رفت‌های داستانی

این دسته از پی‌رفت‌ها که در لایه داستانی قرار دارند خط سیر افقی داستان و سرنوشت آینه را نشان می‌دهند. البته برخلاف رویکرد چهارچوب‌ساز پی‌رفت‌های مذکور، ماهیت نقاشی گونه اثر و همچنین آینه‌وارگی آن، که به صورت نظامی از هم‌پوشانی بدیل‌ها ارائه می‌شود، نوعی ساختارگریزی به وجود آمده است به طوری که هر پی‌رفت به منزلهٔ اپیزودی است که آینه در سرنوشت جدید و متفاوتی آن را تجربه می‌کند. آنچه این پی‌رفت‌ها را از چهارچوب خطی خود خارج می‌کند خطوط عمودی‌ای است که از لایه‌های فراداستانی و زیرداستانی بر داستان وارد شده و آن را در لایه‌های دیگر امتداد می‌دهد. در هر پی‌رفت، نوع پی‌رفت (به لحاظ اجرایی، پیمانی، و انحصالی بودن) و همچنین چینش کنشگران آن جابه‌جا می‌شود و سرنوشت آینه را از آغاز داستان تا زمانی که در نقش نقاشی ماهر درمی‌آید، دربرمی‌گیرد. کنشگر فعال این پی‌رفت‌ها شخصیت آینه است که در موقعیت‌های روایی مختلفی قرار گرفته و در هر اپیزود در تابلوی نقاشی‌ای که برای او در نظر گرفته وارد جریان تازه‌ای از داستان می‌شود. بر همین اساس این دسته از پی‌رفت‌ها را در داستان تحت عنوان پی‌رفت‌های لایه داستانی نام‌گذاری کرده و در آن‌ها سه دسته از خرده‌پی‌رفت‌ها را قرار داده است:

- **پی‌رفت‌های اصلی (پایه):** همان پی‌رفت‌هایی که در ابتدای داستان قرار دارد و برشی از صحنه‌های زندگی دختری کولی به نام آینه است. مانند داستان‌های رایج روندی عادی دارد و ابهام روایی برجسته‌ای ندارد. به عبارت دیگر، این نوع پی‌رفت، عمدتاً از طریق راوی سوم شخص، زندگی آینه را در مسیری افقی و بدون دخالت لایه‌های دیگر موجود در داستان روایت می‌کند.

- **پی‌رفت‌های بدیل:** این دسته از پی‌رفت‌ها جزء اصلی‌ترین و مهم‌ترین عناصر ساختارگریزی داستان است و بسامد بالایی هم دارد. پی‌رفت‌هایی که به سبب ماهیت آینه‌وارگی شخصیت آینه، وی را در قالب بدیل‌ها و سرنوشت‌های متعددی که خواسته و ناخواسته در آن قرار می‌گیرد به نمایش درمی‌آورد. پی‌رفت‌های بدیل اگر چه در لایه داستانی اثر قرار دارد، به صورت نظامی از هم‌پوشانی ارائه می‌شود که در طی آن‌ها آینه بعد از پشت سر گذاشتن پی‌رفت‌های مقدماتی، از طریق دخالت‌های راوی مدام در اپیزودها و

پی‌رفت‌های مختلف جابه‌جا شده و در هر یک نقشی تازه را در مقام موجودی متنی به خود می‌گیرد. در همه این پی‌رفت‌ها شخصیت آینه در مقام یکی از کنشگران فعال عمل می‌کند. - پی‌رفت‌های فرعی (میانی): پی‌رفت‌های فرعی در واقع همان پی‌رفت‌های اپیزودی، درون‌کاشت، و گسترش‌یافته است که بر اثر جریان سیال ذهن و نقل‌قول‌های گذشته‌نگر در لابه‌لای لایه داستانی ایجاد می‌شود و تا حدودی داستان را از حالت خطی خود خارج می‌کند. این پی‌رفت‌ها بیش‌تر در نقش کنشگرهای یاری‌دهنده، بازدارنده و فرستنده عمل کرده و بر روند گسترش سایر پی‌رفت‌ها اثر می‌گذارد.

۲.۵ پی‌رفت‌های فراداستانی

پی‌رفت‌های فراداستانی شامل اپیزودهایی است که در لابه‌لای پی‌رفت‌های داستانی قرار دارد. در این پی‌رفت‌ها، شخصیت آینه با خارج شدن از چهارچوب داستان (فرار از داستان) و ورود به دنیاهای دیگر مانند دنیای واقعی، همچنین قرار گرفتن در کنار شخصیت‌هایی خارج از چهارچوب داستان (همچون شخصیت مرد کامیون‌دار، راننده تاکسی، مرد دربان و ...) به لایه فراداستانی روایت وارد شده و آن را هم‌زمان با لایه داستانی به پیش می‌برد. این دسته از پی‌رفت‌ها، که از سیر افقی خواننده در یک سطح از داستان ممانعت می‌کند، نقش مهمی در ساختارگریزی اثر دارد.

۳.۵ پی‌رفت‌های زیرداستانی

در این پی‌رفت‌ها، که از جریان افقی داستان متمایز است، علاوه بر آینه و شخصیت‌های دیگر؛ راوی داستان نیز در مقام کنشگری جدید وارد داستان می‌شود. این راوی از یک سو افشاگر است به طوری که هم ماهیت داستانی روایت و هم ماهیت وجودی آینه را به‌مثابه امری نقاشی‌شده افشا می‌کند. از سوی دیگر، مداخله‌گر است و با تغییر پی‌رفت‌ها سعی می‌کند قدرت خود را در مقام خالق متن نشان دهد. او سر بزنگاه‌هایی که خود می‌خواهد وارد داستان می‌شود و جریان زندگی آینه را از پی‌رفتی به پی‌رفتی دیگر منتقل می‌کند. این پی‌رفت‌ها بیش‌تر در نقش کنشگرهای فرستنده و یاری‌دهنده یا بازدارنده عمل کرده و باعث ایجاد پی‌رفت‌های داستانی بدیل می‌شوند که البته مانند پی‌رفت‌های بدیل قبلی کارکردی ساختارستیزانه دارند.

۶. چینش سیال کنشگران و پی‌رفتها در رمان کولی کنار آتش

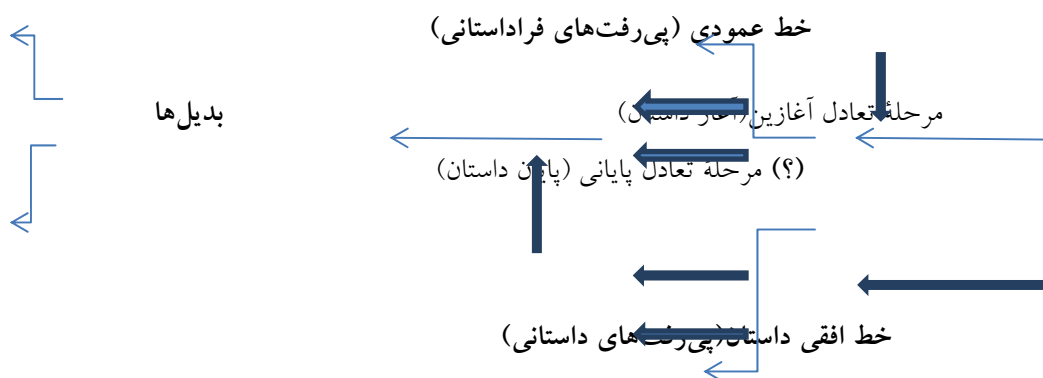
همان‌طور که در نمودار ۳ مشاهده می‌شود، در این رمان به سبب ماهیت فراداستانی روایت، شکل و نوع چینش پی‌رفتها و کنشگران متفاوت است. در شروع داستان یعنی مرحله‌ای که پی‌رفتها از ابتدایی داستان را دربرمی‌گیرد، نوعی آرامش و سکون حکم‌فرماست. خواننده در آغاز روایت، داستانی را پیش روی خود می‌بیند که گویی ادامه و برشی از زندگی دختری کولی است که از زاویه دیدی بیرونی روایت می‌شود. اما وقتی جلوتر می‌رود رفته‌رفته اوضاع دگرگون می‌شود. به‌طوری‌که او در زمان حال روایتی قرار می‌گیرد که هم‌زمان با خواندن او در حال نوشته شدن است و هر لحظه اپیزودهای آن عوض می‌شود. به همین سبب پس از گذشت چند پی‌رفت ابتدایی داستان، که در چهارچوب داستانی قرار دارد، خواننده با تغییر مداوم پی‌رفتها و جابه‌جایی آن‌ها به دست نقاش و تصویرگر داستان یعنی راوی روبه‌رو می‌شود و درمی‌یابد که در این داستان نباید به دنبال مرکز بود، زیرا داستان شبیه فیلمی است که نقشی را در اپیزودهای مختلف به‌طور مداوم قرار می‌دهد و جابه‌جا می‌کند. به عبارت دیگر، پی‌رفتها از اولیه و آغازین داستان شامل پی‌رفتها ساختارمند و ساختارگرایی شبیه روایت‌های مدرن است. این ساختارمندی ساختارگرایانه، بعد از گذشت چند پی‌رفت ابتدایی به دلایلی همچون ورود پی‌رفتها زیرداستانی و تأثیر آن‌ها بر پی‌رفتها دیگر، فرار شخصیت قهرمان از حوزه قدرت راوی و شکل‌گیری پی‌رفتها فراداستانی و غیره کاملاً دگرگون می‌شود. به طوری که در ادامه، پی‌رفتها در قالب هم‌پوشانی بدیل‌ها ارائه شده و مرحله عدم تعادل آغاز می‌شود. در ادامه نیز وقتی به مرحله پایانی داستان می‌رسیم باز با التقاط پی‌رفتها داستانی (از نوع بدیل)، فراداستانی و زیرداستانی روبه‌رو می‌شویم و تمایز آن‌ها را برای خواننده ناممکن می‌بینیم و با پایانی مجهول روبه‌رو می‌شویم. مرحله پایانی اثر اگر چه به‌ظاهر برای

شخصیت آینه با پایانی مطلوب و آرمانی به پایان می‌رسد و او در بهترین تابلوی سرنوشت نقاشی می‌شود، اما عاقبتِ راوی داستان مبهم و آشفته به پایان می‌رسد.

مرحلهٔ عدم تعادل میانی (هم‌پوشانی

توالی پیشرفت

بدیل‌ها)



نمودار ۳. چینش سیالِ کنشگران و پی‌رفت‌ها در رمان کولی کنار آتش

۱.۶ پی‌رفت‌های آغازین داستان: مرحلهٔ تعادل آغازین

این دسته از پی‌رفت‌ها مطابق نمودار ۳ نمایانگر آغاز داستان است که در آن نوعی تعادل و آرامش بر زندگی شخصیت‌های داستان از جمله شخصیت اصلی (آینه) حکم فرماست. در این پی‌رفت‌ها که در بردارندهٔ انواع داستانی پایه و فرعی (میانی) است، خواننده داستانی را با زاویهٔ دید سوم شخص بی‌طرف و به شکلی خطی مشابه روایت‌های مدرن شروع می‌کند. پی‌رفت‌های مذکور به عنوان پی‌رفت‌های آغازین شامل چهار پی‌رفت اصلی (پایه) و چهار پی‌رفت میانی (فرعی) است.

۱.۱.۶ ایزود اول: پی‌رفت اصلی (پایه)

پی‌رفت اصلی یا پایهٔ شروع داستان با فضایی آرام و متعادل آغاز می‌شود. آینه هر شب در مجلس رقص شبانه‌ای که برای مردان شهری برگزار می‌شود می‌رقصد تا جیب پدر را از پول بیش‌تری پر سازد. البته بنا به قانون قبیله نباید به کسی دل بدهد. در یکی از شب‌ها،

دل‌باخته مردی می‌شود که او را مانس می‌خوانند. بعد از مراسم رقص، دور از چادرها بین آینه و مانس گفت‌وگویی رد و بدل می‌شود و زمینه‌آشنایی فراهم می‌شود. آینه در پایان گفت‌وگوها از مانس می‌خواهد شب‌های دیگر هم به آن‌جا سربزند تا قصه‌های کولی‌ها و آداب و رسوم آن‌ها را برای وی نقل کند (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۱-۱۱). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این بخش به این صورت است^۶:

- نوع پی‌رفت: اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: رقص برای امرار معاش؛

- فرستنده: ۱. قانون قبیله، ۲. اجبار پدر، و ۳. علاقه خود آینه؛

- گیرنده: ۱. آینه و ۲. مردان شهری؛

- یاری‌دهنده: ۱. زیبایی و عشوه‌گری آینه، ۲. مانس، و ۳. پی‌رفت فرعی یا میانی (۱)

صفحه ۴)؛

- بازدارنده: ندارد.

۲.۱.۶ اپیزود دوم: پی‌رفت اصلی (پایه)

در این قسمت، که دومین پی‌رفت اصلی و داستانی است، آینه بعد از جدایی از مانس به چادرها می‌رود و با کیمیا (زن پدرش) صحبت می‌کند. کیمیا که به‌خوبی از قانون قبیله آگاه است به آینه گوشزد می‌کند که در مراوده با مردان شهری مراقب باشد و بیش‌تر به قانون قبیله توجه کند. در این پی‌رفت، شخصیت‌هایی مانند ماه‌زاده و رهیاری نیز با آینه وارد تعامل می‌شوند. آینه که سعی می‌کند در مقابل قانون‌های دست و پاگیر قبیله بایستد، اولین واکنشش را زمانی آشکار می‌کند که به رهیاری، که پنهانی او را می‌پاید، اجازه می‌دهد تا تن عریانش را تماشا کند. اما بلافاصله می‌ترسد و به خود نهیب می‌زند (همان: ۱۳-۱۸). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این بخش:

- پی‌رفت: اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: ۱. جلب توجه مانس و ۲. شکستن سنت‌ها؛

- فرستنده: ۱. جسارت و سربه‌هوایی آینه، ۲. خستگی از قبیله و قانون‌های آن، و

۳. علاقه به مانس؛

- گیرنده: ۱. آینه و ۲. رهیار؛

- یاری‌دهنده: ۱. زیبایی آینه و ۲. پی‌رفت‌های فرعی یا میانی (۲): (صفحات ۳، ۱۳، و ۱۴)؛

- بازدارنده: ۱. قانون قبیله و ۲. کیمیا.

۳.۱.۶ اپیزود سوم: پی‌رفت اصلی (پایه)

سومین پی‌رفت اصلی و داستانی با شبی دیگر از شب‌های قبیله شروع می‌شود. آینه چشم‌انتظار مانس است. با آمدن مانس آینه رقص را شروع می‌کند و به صورت پنهانی با عشوه‌گری میل و علاقه خود را به او نشان می‌دهد. بعد از اتمام مراسم آدرس خانه مانس را، که در شهر است، از او می‌گیرد تا قصه‌هایی را که قرار بود برای او نقل کند آن‌جا به گوشش برساند (همان: ۱۸-۲۵). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این بخش:

- پی‌رفت: اجرایی - پیمانی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: جلب توجه مانس به سوی خود؛

- فرستنده: علاقه آینه به مانس؛

- گیرنده: ۱. آینه و ۲. مانس؛

- یاری‌دهنده: ۱. مراسم رقص، ۲. کم‌تجربگی و خامی آینه، و ۳. شخصیت مانس؛

- بازدارنده: قانون قبیله.

۴.۱.۶ اپیزود چهارم: پی‌رفت اصلی (پایه)

در این پی‌رفت، که تا حدودی همچنان تعادل و آرامش آغازین در آن حکم‌فرماست، آینه بنابر قول و قرارش با مانس، به صورت پنهانی و دور از چشم بقیه راهی شهر می‌شود تا خود را به خانه‌ای که روز قبل مانس آدرسش را به او داده بود، برساند. او در طول راه به تمام خاطرات کودکی خود به همراه مادرش (مانند فالگیری‌های مادرش) می‌اندیشد. همه خاطرات او را به فردایی نامعلوم رهنمون می‌شود. سرانجام، به آدرسی که می‌خواهد می‌رسد و مانس را می‌یابد (همان: ۲۶-۳۲). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این بخش:

- پی‌رفت: اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: رفتن به شهر و فرار از قانون قبیله؛
- فرستنده: ۱. علاقه آینه به مانس، ۲. وعده‌های مانس به آینه، و ۳. تعریف کردن قصه‌ها برای مانس؛
- گیرنده: ۱. آینه و ۲. مانس
- یاری‌دهنده: ۱. کم‌تجربگی آینه، ۲. تنفر آینه از قانون قبیله، ۳. زرق و برق‌های شهر و زندگی شهری، و ۴. حکایت فرعی یا میانی (۴) (صفحات ۲۶ و ۲۷)؛
- بازدارنده: قانون قبیله.

۲.۶ پی‌رفت‌های میانی داستان: ورود به مرحله عدم تعادل

تا این‌جا روال داستان روال خطی و متعارف است، اما از این‌جا به بعد داستان وارد مرحله تازه‌ای می‌شود. شخصیت آینه، که تا کنون در چهارچوب هویت داستانی‌اش به شکلی باورپذیر و متعارف می‌نمود، از این‌جا به بعد متحول می‌شود. تحول آینه در ادامه فقط تحت تأثیر حوادث داستان نیست، بلکه از پی‌رفت‌های جدیدی متأثر است که وارد داستان می‌شود و همه چیز را تغییر می‌دهد. از این‌جا به بعد خواننده شاهد روایتی خطی و داستانی نیست، بلکه با اپیزودهایی مواجه می‌شود که به‌طور هم‌زمان به شکل بدیل‌هایی از سرنوشت‌های متکثر آینه به نمایش درمی‌آید. امری که در پیوند دوگانه نقاشی و داستان شکل می‌گیرد. خواننده از این قسمت داستان به بعد گویی در زمان حال روایت قرار می‌گیرد؛ خواندن و نوشتن زمانی یکسان می‌یابد. هر لحظه آینه در سرنوشتی بدیل با شخصیت‌ها و نقش‌هایی متفاوت دیده می‌شود. او دیگر شخصیتی عادی نیست، بلکه برساخته‌ای متنی است که در لایه‌های مختلف وجودی قرار گرفته و تن به هیچ ساختار و چهارچوبی نمی‌دهد. بنابراین، از این‌جا به بعد داستان وارد مراحل تازه‌ای می‌شود؛ مراحل که داستان را از وضعیت تعادل و آرامش آغازین دور می‌کند. آینه که خواسته یا ناخواسته پا را از قوانین قبیله و سنت‌های دیرینه آبا و اجدادی‌اش فراتر نهاده و حتی آن‌ها را نادیده گرفته، خود را دلباخته مانسی می‌بیند که او را به شهر کشانده است. از نظر آینه بی‌تجربه این گناه بزرگی نیست اما از نظر قانون قبیله و مردان متعصب آن او یک دختر خیانتکار و هرزه است که باید از قبیله طرد شود. به همین سبب دنیای آوارگی و دربه‌دری‌های تازه‌ای به آینه روی می‌آورد و او را در ادامه خط افقی داستان دچار ناملايمات فراوان می‌کند. اما

آنچه در این قسمت‌ها قابل توجه است و موضوع بحث این مقاله فرار گرفته این است که در این قسمت‌ها نمی‌توان فقط ادامه خطی پی‌رفت‌های قبلی را دنبال کرد؛ زیرا داستان از این جا به بعد در سه سطح و لایه وجودی به وقوع می‌پیوندد که مانع فرار گرفتن آن در ساختاری منسجم و خطی و مرکزگراست. پی‌رفت‌هایی که از این جا به بعد در چهارچوب ساختاری این مقاله قرار می‌گیرد فقط پی‌رفت‌های داستانی و ادامه پی‌رفت‌های قسمتهای قبل نیست، بلکه پی‌رفت‌هایی است که در نتیجه ورود خطوط عمودی به خط افقی داستان از لایه‌های زیرداستانی و فراداستانی است که تصنعی بودن داستان و ماهیت داستان‌وارگی آن را برملا می‌سازند. در این پی‌رفت‌ها علاوه بر شخصیت‌های داستان، راوی داستان و برخی شخصیت‌های دیگر اعلام قدرت می‌کنند. شخصیت داستانی آینه از داستان عدول می‌کند و از سرنوشت متنی خود می‌گریزد. اما آنچه بیش‌تر در خوانش این داستان و طبقه‌بندی پی‌رفت‌های آن قابل توجه است این است که پی‌رفت‌های مختلف بعدی در حکم اپیزودهایی اند که در دست راوی نقاشی می‌شوند. او آینه را وسیله و ابزار نقاشی خود قرار می‌دهد تا داستانی بیافریند که خود می‌خواهد. بنابراین، ترتیب پی‌رفت‌های این بخش که مرحله آغاز عدم تعادل است با در نظر گرفتن تلفیق پی‌رفت‌های داستانی (پایه، فرعی، و بدیل)، پی‌رفت‌های فراداستانی و پی‌رفت‌های زیرداستانی به شرح ذیل است:

۱.۲.۶ اپیزود پنجم: پی‌رفت داستانی اصلی (پایه)

در این پی‌رفت که ادامه پی‌رفت‌های داستانی جزء پی‌رفت‌های اصلی یا پایه است، نیتوک، یکی از افراد متعصب قبیله، قافله را از این اتفاق باخبر می‌کند. آینه به جرم گناهش پنج روز زیر شلاق و شکنجه تحمل می‌کند اما اسمی از مانس نمی‌برد تا این که او را بر جای گذاشته و خود می‌رود. آینه تک و تنها با زخم‌های جسمی و روحی‌اش در جای خالی قافله‌ای که کوچ کرده است، باقی می‌ماند (همان: ۳۳-۴۲). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این قسمت:

- پی‌رفت: اجرایی - انفصالی؛

- کنشگر: افراد قبیله؛

- موضوع ارزشی: طرد آینه از قبیله؛

- فرستنده: ۱. خبرهای نیتوک، ۲. تعصب مردان قبیله و پدر آینه، ۳. قانون قبیله، و

۴. راوی (از طریق روایت هم‌زمان و به‌کارگیری زاویه دید دوم شخص خطاب به آینه)؛

- گیرنده: ۱. آینه و ۲. مردان قبیله.

- یاری‌دهنده: ۱. بی‌اعتنایی بیش‌تر افراد قبیله، ۲. اسم نبرد از مانس و عدم اعتراف آینه، و ۳. راوی؛

- بازدارنده: ۱. کیمیا و ماه‌زاده، ۲. مهر پدری و بر جای گذاشتن کوزه پر از پولش برای او، و ۳. راوی.

از این‌جا به بعد، آینه که تا کنون فقط به عنوان شخصیت داستانی و در قالب داستان، ایفای نقش کرده، از چهارچوب خطی‌ای که نویسنده در داستان برای او پی‌ریزی کرده، خارج می‌شود و تصمیم می‌گیرد داستان را ترک کند. او از لایه داستانی وارد لایه فراداستانی می‌شود. اما راوی در مقابل او می‌ایستد تا مانع از به هم ریختن روال خطی داستان خود شود؛ زیرا با فرار شخصیت از داستان، داستان ناتمام می‌ماند. بنابراین، از پی‌رفت ششم به بعد، داستان با تداخل پی‌رفت‌های فراداستانی و زیرداستانی تداوم می‌یابد.

۲.۲.۶ اپیزود ششم: تداخل پی‌رفت فراداستانی - زیرداستانی

در این پی‌رفت که جزء پی‌رفت‌های فراداستانی و زیرداستانی است، آینه از وضعیت خود در جایگاه دختری طردشده و آواره ناراضی است. به همین سبب به این فکر می‌افتد که از چهارچوبی که داستان بر او تحمیل می‌کند، خود را نجات دهد و سرنوشتی مطابق میل خود در پیش بگیرد نه بر اساس خواست نویسنده داستان. پی‌رفت حاضر داستان را از نظم قبلی خود خارج می‌کند و آن را وارد سطح و مرحله جدیدی می‌کند. راوی به طریقی سعی می‌کند تا آینه را به داستان بازگرداند. درنهایت، با وعده‌های دروغ موفق می‌شود. با آمدن آینه به دنیای داستانی، روایت دوباره به خط افقی برمی‌گردد (همان: ۴۳-۴۵). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این قسمت، که شامل دو نوع رخداد است و در هر یک نوع کنشگر متفاوت است، به این‌گونه است:

۱.۲.۲.۶ رخداد اول

- پی‌رفت: اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: فرار از داستان؛

- فرستنده: احساس نارضایتی از وضعیت نامطلوب خود؛

- گیرنده: ۱. آینه و ۲. راوی؛

- یاری‌دهنده: شورشگری و سربه‌هوایی آینه؛
- بازدارنده: ۱. راوی و ۲. وعده و وعیدهای دروغین راوی به آینه.

۲.۲.۲.۶ رخداد دوم

- کنشگر: راوی؛
- موضوع ارزشی: برگرداندن آینه به داستان؛
- فرستنده: احساس خطر به سبب ناتمام ماندن داستان؛
- گیرنده: ۱. راوی و ۲. آینه؛
- یاری‌دهنده: قدرت راوی در مقام خالق متن در داستان و ۲. وعده و وعید راوی به شخصیت؛
- بازدارنده: شورشگری آینه.

۳.۲.۶ اپیزود هفتم: پی‌رفت داستانی اصلی (پایه)

در اپیزود هفتم که باز پی‌رفتی پایه یا اصلی است، دوباره، داستان در جریان افقی و لایه داستانی خود ادامه می‌یابد. آینه، که از قافله جامانده است، با تلاش بسیار خود را از دشت می‌رھاند و همراه کامیونی به شهر و خانه مانس می‌رود، اما مانس را نمی‌یابد (همان: ۴۶-۵۶). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این قسمت:

- پی‌رفت: اجرایی؛
- کنشگر: آینه؛
- موضوع ارزشی: رفتن به خانه مانس؛
- فرستنده: ۱. ترس و وحشت از تنهایی، ۲. امید به کمک مانس و ۳. راوی (به‌کارگیری زاویه دید دوم شخص خطاب به آینه)؛
- گیرنده: ۱. آینه و ۲. خانه مانس؛
- یاری‌دهنده: ۱. مرد کامیون‌دار و ۲. راوی؛
- بازدارنده: ۱. رفتن مانس و ۲. راوی.

از این‌جا به بعد پی‌رفت‌های بدیل - هم‌نشینی وضعیت‌های جانشین‌شونده، که نوعی تناقض است، آغاز می‌شود. در این پی‌رفت‌ها که جزء پی‌رفت‌های داستانی‌اند، آینه در

سرنوشت‌ها و بدیل‌های گوناگونی قرار می‌گیرد. او در هر یک از این بدیل‌ها در کنار شخصیت‌های متفاوتی قرار می‌گیرد و درواقع نقاشی می‌شود.

۴.۲.۶ اپیزود هشتم: پی‌رفت بدیل (۱)

در این قسمت، که ادامه پی‌رفت‌های داستانی است، آینه آواره و سرگردان کوچه‌هاست. در این صفحات حتی در برخی قسمت‌ها نوعی واپس‌روی (همان: ۵۷-۵۸) اتفاق می‌افتد و سرنوشت آینه از زمانی که قافله به گناه او پی‌می‌برند به گونه‌ای دیگر به تصویر کشیده می‌شود. به طوری که نقش و جایگاه کنشگران و پی‌رفت‌ها کاملاً دگرگون می‌شود. در این صفحات، که اولین پی‌رفت بدیل داستانی از سرنوشت آینه است، او مورد لطف و همدردی دیگران قرار می‌گیرد، اما لطفی که در پس آن طمع‌ی نهفته است. سرانجام شکری، یکی از طمعکاران، موفق می‌شود او را به خانه خود بکشاند و ... (همان: ۵۴-۶۴). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این قسمت:

- پی‌رفت: اجرایی؛
- کنشگر: شکری و مردان غریبه؛
- موضوع ارزشی: تجاوز به آینه و سوء استفاده از او؛
- فرستنده: هوی و هوس؛
- گیرنده: ۱. آینه ۲. مردان غریبه؛
- یاری‌دهنده: ۱. بی‌پناهی آینه، ۲. سادگی آینه، و ۳. دروغ و نیرنگ مردان غریبه؛
- بازدارنده: ندارد.

۵.۲.۶ اپیزود نهم: پی‌رفت فراداستانی

در لابه‌لای پی‌رفت‌های داستانی بدیل، پیرفتی فراداستانی قرار دارد که با ورود راوی به داستان اتفاق شکل گرفته است. در این قسمت، زمانی که راوی در حال مشاهده وضعیت خطرناک آینه در حلقه مردان هوسران است، تلاش می‌کند تا صفحه نقاشی‌اش را عوض کند و آینه را در تابلو و سرنوشتی دیگر نقاشی کند (همان: ۶۵). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این قسمت:

- پی‌رفت: اجرایی - انفصالی؛

- کنشگر: راوی؛
- موضوع ارزشی: حفظ جان آینه؛
- فرستنده: احساس نزدیکی راوی و شخصیت؛
- گیرنده: ۱. راوی و ۲. آینه؛
- یاری‌دهنده: تابلوی نقاشی؛
- بازدارنده: ندارد.

۶.۲.۶ اپیزود دهم: پی‌رفت بدیل (۲)

در پی‌رفت قبلی، راوی آینه را نجات می‌دهد و به کمک فرزانه نقاش در تابلو و پی‌رفت دیگری قرار می‌گیرد. پی‌رفت حاضر، در مقام بدیل داستانی، ماجرای همان تابلوست. ماجراهایی که در آن آینه به دست بچه‌ها و اراذل و اوباش شهری سنگباران می‌شود و همراه مردی کامیون‌دار برای یافتن قبیله و خانواده راهی شیراز می‌شود. اما خانواده او را قبول نمی‌کند. در میانه راه، پلیس از کامیون پیاده‌اش می‌کند و او را با اتوبوس می‌فرستد (همان: ۶۵-۸۲). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این قسمت:

- پی‌رفت: پیمانی - اجرایی؛
- کنشگر: مرد کامیون‌دار؛
- موضوع ارزشی: ۱. کمک به آینه و ۲. رساندن آینه به قبیله؛
- فرستنده: ۱. حس مسئولیت مرد کامیون‌دار و ۲. مظلومیت آینه؛
- گیرنده: ۱. مرد کامیون‌دار و ۲. آینه؛
- یاری‌دهنده: پدر آینه؛
- بازدارنده: ۱. قبیله و قانون قبیله و ۲. پلیس ایست بازرسی.

۷.۲.۶ اپیزود یازدهم: پی‌رفت داستانی اصلی (پایه)

این پی‌رفت، که تداوم سیر پی‌رفت‌های داستانی و پایه است، زمانی را شرح می‌دهد که آینه به شیراز می‌رسد و این بار سرنوشت او را به کنار بیمارستانی که در آن همه بی‌خانمان‌ها و آواره‌های شهر قرار دارند می‌کشاند. پاسبانی آینه را در شهر سرگردان می‌یابد و او را به این بیمارستان می‌فرستد. آینه در آن‌جا در کنار پیرزنی گدا می‌نشیند و به این ترتیب، خود را از

۱۶۴ الگوهای ساختارگرایی و روایت‌های پسامدرن: تعامل یا تباین ...

هیاهوی شهر شیراز در امان می‌دارد (همان: ۸۲-۸۴). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این قسمت:

- پی‌رفت: اجرایی؛
- کنشگر: آینه؛
- موضوع ارزشی: ۱. پیدا کردن مریم (دختر مرد کامیون‌دار) و ۲. فرار از ترس؛
- فرستنده: ۱. مرد کامیون‌دار و ۲. ترس آینه؛
- گیرنده: ۱. آینه و ۲. شیراز؛
- یاری‌دهنده: ۱. مرد پاسبان و ۲. پیرزن بیمارستان؛
- بازدارنده: ندارد.

۸.۲.۶ اپیزود دوازدهم: پی‌رفت زیرداستانی

در این صفحات از داستان، راوی وارد داستان می‌شود و از فرزانه نقاش می‌خواهد تا آینه را در تابلویی جدید نقاشی کند. تابلو و اپیزودی که او این بار در نظر دارد قبرستانی متروکه در شیراز است. بر همین اساس، نقاش فوراً کار خلق صحنه‌های بعدی داستان را شروع می‌کند که فصل بعدی ماجرای قبرستان است (همان: ۸۵-۸۶). نوع پی‌رفت و کنشگرهای این قسمت:

- کنشگر: راوی؛
- موضوع ارزشی: خلق ادامه داستان؛
- فرستنده: انگیزه خود راوی برای خلق داستان؛
- گیرنده: ۱. فرزانه نقاش و ۲. خود راوی؛
- یاری‌دهنده: فرزانه نقاش؛
- بازدارنده: ندارد.

۹.۲.۶ اپیزود سیزدهم: پی‌رفت بدیل (۳)

این اپیزود دربردارنده چهار رخداد و یک پی‌رفت فرعی (همان: ۹۱-۹۲) است:

۱.۹.۲.۶ رخداد اول

در این رخداد، آینه به قبرستان برده می‌شود. او که از رفتار بد پیرزن و آوارگان کنار بیمارستان چاره‌ای جز رفتن نمی‌بیند، برای یافتن پناهگاه به قبرستانی در شهر می‌رود که پاتوق آوارگان و گدایان است (همان: ۸۷-۸۹).

- پی‌رفت: اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: ۱. ادامه یافتن داستان و ۲. حفظ جان و امرار معاش؛

- فرستنده: ۱. راوی و ۲. رفتار بد پیرزن در کنار بیمارستان با آینه؛

- گیرنده: ۱. آینه ۲. قبرستان؛

- یاری‌دهنده: ۱. جسارت آینه، ۲. ناچار بودن آینه برای گذران زندگی، ۳. راوی، و

۴. پاسبانان شهر؛

- بازدارنده: ندارد.

۲.۹.۲.۶ رخداد دوم

در این قسمت، مطابق خواست راوی آینه به قبرستان می‌رود در کنار زن سوخته قرار می‌گیرد (همان: ۸۹-۹۴).

- پی‌رفت: اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: یافتن جا و پناهگاه در قبرستان؛

- فرستنده: ۱. پاسبان‌ها ۲. انگیزه آینه برای فرار از تنهایی، و ۳. راوی؛

- گیرنده: آینه؛

- یاری‌دهنده: زن سوخته؛

- بازدارنده: دیگر ساکنان قبرستان.

۳.۹.۲.۶ رخداد سوم

در این رخداد، آینه به همراه زن سوخته قبرستان را ترک می‌کنند (همان: ۹۵-۱۰۰).

- پی‌رفت: اجرایی - انفصالی؛

- کنشگر: ۱. آینه و ۲. زن سوخته؛

- موضوع ارزشی: حفظ جان و ترک قبرستان؛

- فرستنده: زن سوخته؛
- گیرنده: ۱. آینه ۲. زن سوخته؛
- یاری‌دهنده: ۱. قتل مرد تنومند در قبرستان، ۲. ترس از آمدن پاسبانان، و ۳. ترس و تشویش زن سوخته؛
- بازدارنده: ندارد.

۴.۹.۲.۶ رخداد چهارم

در این قسمت، آینه به همراه زن سوخته اتاقی را اجاره می‌کند و مدتی را با زن سوخته زندگی می‌کند، اما بعد از مدتی زن سوخته خودش را به آتش می‌کشد و آینه دوباره تنها می‌ماند (همان: ۱۰۰-۱۲۶).

- پی‌رفت: انفصالی؛
- کنشگر: آینه؛
- موضوع ارزشی: یافتن پناهگاه و آرامش؛
- فرستنده: ۱. زن سوخته و ۲. خود آینه؛
- گیرنده: آینه؛
- یاری‌دهنده: ۱. وجود خارجی‌ها در شهر، ۲. وجود پاسبانان، ۳. پول اندک آینه، و ۴. کار در خانه‌های مردم؛
- بازدارنده: ۱. راوی (صفحه ۱۰۱)، ۲. ترس و تشویش زن سوخته، و ۳. خودسوزی زن سوخته و مرگ او، و ۴. نقشه راوی.

۱۰.۲.۶ اپیزود چهاردهم: پی‌رفت بدیل (۵)

این بار آینه در کنار پیرزنی کهن‌سال و کارگرانی که در باغ‌های گیلاس مشغول به کارند به عنوان کارگر باغ کار می‌کند. اما در آن‌جا فقط مدتی کوتاه می‌ماند و در بدیلی دیگر قرار می‌گیرد (همان: ۱۱۶-۱۲۴).

- پی‌رفت: پیمانی - انفصالی،
- کنشگر: آینه،
- موضوع ارزشی: پیدا کردن کار،
- فرستنده: ۱. راوی، ۲. انگیزه خود آینه برای امرار معاش؛

- گیرنده: ۱. آینه و ۲. باغ گیلاس؛

- یاری‌دهنده: مرگ زن سوخته؛

- بازدارنده: ۱. پیرزن باغ، ۲. پی‌رفت فرعی (صفحه ۱۲۰ تا ۱۲۱)، ۳. خواب دیدن آینه

(صفحه ۱۲۰)، ۴. بی‌پروایی آینه، و ۵. راوی.

۱۱.۲.۶ اپیزود پانزدهم: پی‌رفت بدیل (۶)

آینه در پی‌رفت بدیلی قرار می‌گیرد که در آن با پیرمردی و پیرزنی به نام اکلیمما همراه می‌شود. البته این پی‌رفت را هم ترک می‌کند (همان: ۱۲۹-۱۳۵).

- پی‌رفت: اجرایی - انفصالی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: ۱. ادامه یافتن داستان، ۲. آرامش یافتن آینه بعد از مرگ زن سوخته

(رفتن به همراه پیرمرد و دیدن اکلیمما)؛

- فرستنده: ۱. راوی و ۲. پیرمرد؛

- گیرنده: ۱. آینه و ۲. اکلیمما؛

- یاری‌دهنده: ۱. پیرمرد و ۲. راوی؛

- بازدارنده: اکلیمما و توهامات و هذیان‌های او.

۱۲.۲.۶ اپیزود شانزدهم: پی‌رفت فراداستانی

در این پی‌رفت آینه از وجود متنی خود خارج شده و نسبت به وضعیت خود در مقام شخصیتی داستانی اعتراض می‌کند. او از نیلی، یکی از شخصیت‌های داستان، کمک می‌خواهد تا بتواند از قصه فرار کند. اما نیلی حرفش را باور نمی‌کند (همان: ۱۳۵-۱۳۶).

- پی‌رفت: اجرایی - پیمانی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: فرار از داستان؛

- فرستنده: عدم رضایت آینه از نقشش در داستان؛

- گیرنده: ۱. آینه، ۲. نیلی؛

- یاری‌دهنده: ندارد؛

- بازدارنده: نیلی.

۱۳.۲.۶ اپیزود هفدهم: پی‌رفت فراداستانی

در این پی‌رفت، که مبتنی بر دو نوع ارتباط کنشی و رخداد است، آینه در مقام شخصیتی داستانی و متنی علیه نویسنده (راوی) شورش می‌کند. او با راوی جر و بحث می‌کند و تقصیرها را به گردن او می‌اندازد. حتی نویسنده را تهدید می‌کند که اگر راوی او را به تهران نفرستد، کاری می‌کند که دستگیر شود و قصه ناتمام بماند (همان: ۱۳۹-۱۴۲).

۱.۱۳.۲.۶ رخداد اول

- پی‌رفت: پیمانی - انفصالی؛
- کنشگر: آینه؛
- موضوع ارزشی: فرار از داستان (اعتراض به نویسنده)؛
- فرستنده: خود آینه؛
- گیرنده: ۱. آینه و ۲. راوی؛
- یاری‌دهنده: ندارد؛
- بازدارنده: راوی.

۲.۱۳.۲.۶ رخداد دوم

در ارتباط کنشی دوم، این بار نویسنده - راوی کنشگری است که به عنوان عاملی کنترلی آینه را زیر نظر دارد و به او امر و نهی می‌کند و سعی می‌کند او را متقاعد کند تا داستان را آن‌گونه که نوشته است، ادامه دهد.

- کنشگر: راوی؛
- موضوع ارزشی: متقاعد کردن آینه؛
- فرستنده: راوی؛
- گیرنده: ۱. راوی و ۲. آینه؛
- یاری‌دهنده: ندارد؛
- بازدارنده: آینه.

۱۴.۲.۶ اپیزود هجدهم: پی‌رفت بدیل (۷)

آینه در کنار مریم و نیلی، که درگیر فعالیت‌های سیاسی‌اند، قرار می‌گیرد. راوی با استفاده از زاویه دید دوم شخص خطاب به آینه، او را به این پی‌رفت می‌فرستد.

- پی‌رفت: اجرایی؛
- کنشگر: آینه؛
- موضوع ارزشی: ۱. ادامه دادن داستان و ۲. ادامه دادن زندگی؛
- فرستنده: راوی؛
- گیرنده: ۱. آینه و ۲. مریم و نیلی؛
- یاری‌دهنده: مریم و نیلی؛
- بازدارنده: ۱. راوی و ۲. درگیری‌های سیاسی و تظاهرات.

۱۵.۲.۶ اپیزود نوزدهم: پی‌رفت زیرداستانی

راوی داستان از دغدغه نویسنده داستان می‌گوید. سپس از تابلوهای فرزانه نقاش که الهام‌بخش او در خلق داستان‌اند پللی به داستان می‌زند و قهرمانان داستانش (آینه، مریم، و نیلی) را دنبال می‌کند (همان: ۱۵۰-۱۵۱).

- پی‌رفت: اجرایی؛
- کنشگر: راوی؛
- موضوع ارزشی: شرح چگونگی نگارش داستان؛
- فرستنده: راوی؛
- گیرنده: ۱. راوی و ۲. آینه، نیلی، و مریم؛
- یاری‌دهنده: ۱. فرزانه نقاش، ۲. نیلی، و مریم، و ۳. آینه؛
- بازدارنده: ندارد.

۱۶.۲.۶ اپیزود بیستم: تداخل پی‌رفت‌های زیرداستانی و فراداستانی

الف) پی‌رفت زیرداستانی

در این پی‌رفت، راوی در مقام نویسنده اثر اعلام می‌کند که قهرمان قصه‌اش را گم کرده است. او از سربه‌هوایی و شورشگری شخصیت داستانی‌اش (آینه) شکایت می‌کند و تمام سعی و تلاش خود را برای پیدا کردن آینه به‌کار می‌گیرد تا این‌که آینه را در سال ۱۳۵۹ می‌بیند که به هیئت گدایان درآمده و در یک گاراژ گدایی می‌کند. این پی‌رفت در موازات پی‌رفت دیگر (پی‌رفت فراداستانی) قرار دارد. راوی در طول این پی‌رفت پیوسته سرنوشت آینه را، که در فضایی خارج از داستان با شخصیت‌هایی دیگر در تعامل است، دنبال می‌کند

تا بتواند راهی برای برگرداندنش به داستان پیدا کند. راوی به کمک قدرت خود در سرنوشت آینه دستکاری کرده و کاری می‌کند که آینه به قصه برگردد (همان: ۱۵۶-۱۸۷).

- پی‌رفت: پیمانی - اجرایی؛

- کنشگر: راوی؛

- موضوع ارزشی: ۱. برگرداندن آینه به داستان، ۲. نجات قصه، و ۳. فرستادن آینه به تهران؛

- فرستنده: ۱. گم شدن آینه و ۲. راوی و احساس خطر از ناقص ماندن داستان؛

- گیرنده: آینه؛

- یاری‌دهنده: ۱. مرد راننده، ۲. قدرت و احاطه راوی بر داستان به منزله خالق متن، و ۳. سادگی آینه؛

- بازدارنده: ۱. آینه، ۲. مرد راننده (صیغه کردن آینه)، ۳. ترس راوی از دستگیر شدن

آینه و اعدام شدن او، ۴. قصه کفترباز، و ۵. خودکشی آینه.

ب) پی‌رفت فراداستانی

این پی‌رفت، که در لابه‌لای پی‌رفت زیرداستانی (همان: ۱۵۶-۱۸۷) قرار دارد، شامل دو رخداد است:

۱.۱۶.۲.۶ رخداد اول

در رخداد اول، آینه در حالی که از داستان فرار کرده است، در دنیایی خارج از داستان و خارج از اراده نویسنده (راوی) در سال ۱۳۵۹ زندگی می‌کند. او با راننده‌ای آشنا می‌شود و به همراه او مسیر شیراز - بندر عباس را طی می‌کند و بالاخره به صیغه او درمی‌آید و زندگی چندروزه‌ای را با او تجربه می‌کند تا این‌که به ترفند راوی، راننده از ماهیت اصلی آینه آگاه می‌شود و شبانه او را ترک می‌کند. آینه پس از رفتن راننده از شدت یأس و ناامیدی خودکشی می‌کند. اما به کمک مردم نجات می‌یابد.

- پی‌رفت: اجرایی - پیمانی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: ۱. فرار از داستان، ۲. دستیابی به هویت و زندگی دلخواه؛

- فرستنده: ۱. سربه‌هوایی و شورشگری آینه، ۲. عدم رضایت آینه از وضع موجودش

در داستان؛

- گیرنده: آینه؛

- یاری‌دهنده: ۱. مرد راننده، ۲. ازدواج موقت با مرد راننده، و ۳. عشق و علاقمندی آینه به مرد راننده؛

- بازدارنده: ۱. ایست بازرسی، ۲. راوی و اعمال قدرت او، ۳. بی‌وفایی مرد راننده، و ۴. خودکشی آینه.

۲.۱۶.۲.۶ رخداد دوم

در رخداد دوم، آینه که با کمک مردم از مرگ نجات یافته است به بیمارستان برده می‌شود و پس از درمان مورد بازجویی قرار می‌گیرد. او که در این قسمت در عالم واقعی و با شخصیت‌های واقعی‌ای در ارتباط است از نویسنده شکایت می‌کند و او را مسبب همه اتفاقات و بدبختی‌های خود می‌داند. در ادامه نیز در جدالی لفظی با راوی قرار می‌گیرد و او را مورد بدگویی، فحش، و بد و بیراه قرار می‌دهد و حتی قصد می‌کند او را خفه کند. اما بعد از گفت‌وگوی بسیار بین او و راوی بالاخره فریب راوی وی را متقاعد می‌کند تا راهی تهران شود و مانس را پیدا کند.

- پی‌رفت: پیمانی - اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: ۱. شکایت از راوی و ۲. اعتراض به راوی نسبت به سرنوشتش در داستان؛

- فرستنده: ۱. احساس یأس و ناامیدی آینه و ۲. دربان بیمارستان؛

- گیرنده: ۱. آینه، ۲. بازجو، ۳. راوی؛

- یاری‌دهنده: ۱. گفت‌وگو، ۲. دربان، ۳. بازجو، و ۴. راوی؛

- بازدارنده: ۱. راوی، ۲. گفت‌وگو، ۳. وعده‌های راوی به آینه، ۴. سادگی آینه، ۵. عشق آینه به مانس، و ۶. بلندپروازی آینه.

۱۷.۲.۶ اپیزود بیستم و یکم: پی‌رفت بدیل (۸)

هنگامی که راوی آینه را به داستان برمی‌گرداند، او را به قصد یافتن مانس راهی تهران می‌کند. این پی‌رفت یکی دیگر از پی‌رفت‌های بدیلی است که راوی در آن به عنوان عامل فرستنده، یاری‌دهنده، و بازدارنده آینه را در یکی دیگر از شرایط و بدیل‌های مورد نظر خود قرار می‌دهد تا هم داستانش را ادامه دهد و هم آینه را به عنوان شخصیتی متنی در تابلویی

جدید نقاشی کند. در لحظه‌های آغازین ورود به تهران، آینه از شلوغی تهران وحشت می‌کند. به همین سبب وسوسه می‌شود که فرار کند، اما راوی زود متوجه می‌شود و با فرستادن تاکسی نارنجی‌رنگی مانع این کار می‌شود. راننده تاکسی، که مخلوق دست نویسنده است، آینه را به مقصد دلخواه راوی (هتل) می‌برد و غیب می‌شود. آینه در هتل اقامت می‌کند و در این مدت بیش‌تر کتاب‌فروشی‌های تهران را به امید یافتن نشانه‌ای از مانس می‌گردد. اما موفق نمی‌شود. وقتی که گرفتار بی‌پولی می‌شود، هتل را ترک می‌کند و در خیابان‌های تهران سرگردان می‌ماند (همان: ۱۷۸-۱۹۸).

- پی‌رفت: اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: ۱. پیدا کردن مانس، ۲. به‌دست آوردن هویت و سرنوشت دلخواه،

۳. ادامه یافتن داستان؛

- فرستنده: ۱. راوی (به کارگیری روایت دوم شخص)، ۲. استقلال‌طلبی آینه، و ۳. عشق

به مانس؛

- گیرنده: آینه؛

- یاری‌دهنده: ۱. راننده تاکسی نارنجی‌رنگ، ۲. راوی، ۳. هتل، ۴. کتاب‌فروشی‌ها،

۵. راهنمایی‌های راوی به آینه، و ۶. کامیون داخل کوچه؛

- بازدارنده: ۱. ترس و وحشت آینه از تهران، ۲. انگیزه فرار از داستان، ۳. راوی،

۴. جریان سیال ذهن (مرور خاطرات در ذهن آینه)، ۵. لورفتن آینه در دنیای واقعی، و

۶. بی‌پول شدن آینه.

۱۸.۲.۶ اپیزود بیست‌ودوم: پی‌رفت بدیل (۹)

آینه، که در پی‌رفت قبلی آواره و سرگردان کوچه‌ها و خیابان‌ها بود، به شکلی آیرونیک در بدیلی جدید قرار می‌گیرد. در این بدیل با شخصیت‌های جدیدی به نام‌های سحر، قمر، و گل‌افروز، که دخترانی مستقل و بی‌سرپرست‌اند، هم‌خانه می‌شود و از طریق خرید و فروش لباس مردگان و اعیان و اشراف امرار معاش می‌کند. آن‌ها رفته‌رفته درگیر تظاهرات‌ها و درگیری‌های خیابانی می‌شوند که در نتیجه آن قمر و سحر ناپدید می‌شوند و گل‌افروز نیز تا مدتی از آینه جدا می‌شود تا این‌که در پی‌رفت بعد به کمک راوی و راننده تاکسی نارنجی‌رنگ نجات می‌یابد و دوباره آینه او را پیدا می‌کند (همان: ۱۹۹-۲۳۵).

- پی‌رفت: اجرایی؛
- کنشگر: ۱. آینه و ۲. گل‌افروز، سحر، و قمر؛
- موضوع ارزشی: ۱. به‌دست آوردن هویت دلخواه و ۲. امرار معاش؛
- فرستنده: راوی؛
- گیرنده: ۱. آینه، ۲. گل‌افروز، سحر، و قمر؛
- یاری‌دهنده: ۱. آینه، ۲. گل‌افروز، سحر، و قمر، ۳. کتاب‌های آینه، ۴. خرید و فروش لباس مرده‌ها، ۵. راننده تاکسی، و ۶. راوی؛
- بازدارنده: ۱. بی‌پولی، ۲. تظاهرات، و ۳. انقلاب و جنگ.

۱۹.۲.۶ اپیزود بیست‌وسوم: پی‌رفت بدیل (۱۰)

در این پی‌رفت، آینه در شرایط و بدیل متفاوتی قرار می‌گیرد. او از شرایط جنگ و تظاهرات، سر از فضای کار و کارخانه و محیط کار درمی‌آورد. کارخانه‌ای که در آن دوشادوش پیرزن و کارگرانی که در آنجا مشغول به کارند کار می‌کند. اما بعد از مدتی کوتاه در آنجا نیز دوام نمی‌آورد و آنجا را نیز ترک می‌کند (همان: ۲۳۶-۲۴۰).

- پی‌رفت: اجرایی؛
- کنشگر: آینه؛
- موضوع ارزشی: ۱. هویت‌یابی و ۲. امرار معاش؛
- فرستنده: ۱. راوی و ۲. فقر و نداری؛
- گیرنده: ۱. آینه و ۲. کارخانه؛
- یاری‌دهنده: ندارد؛
- بازدارنده: ۱. پیرزن کارخانه، ۲. سربه‌هوایی آینه، و ۳. بلندپروازی آینه.

۲۰.۲.۶ اپیزود بیست‌وچهارم: پی‌رفت فراداستانی

آینه، که سعی دارد خود را از حصار متنی داستان و بدیل‌های مختلفی که بر وجود متنی او از طرف راوی تحمیل می‌شود، نجات دهد، از اتوبوس کارخانه پیاده می‌شود و راهی خیابان‌های تهران می‌شود. پشت سر هم از اتوبوس‌ها پیاده شده و سپس سوار می‌شود. تا این‌که در یکی از اتوبوس‌ها روزنامه‌ای را می‌خواند که در آن عکس راننده تاکسی نارنجی‌رنگی را می‌بیند که به‌دست پلیس دستگیر شده است؛ راننده اعتراف کرده است که

به‌واسطه نویسنده‌ای فرستاده شده تا گل افروز را نجات دهد و باعث نجات قصه شود. آینه متوجه می‌شود که در دنیای واقعی لو رفته است. بنابراین، پا به فرار می‌گذارد تا این‌که در همان جایی که گل افروز اقامت دارد (کلیسایی قدیمی در تهران) پیاده می‌شود و سر از کلیسا درمی‌آورد و در کنار گل افروز و پدر یوحنا قرار می‌گیرد (همان: ۲۴۱-۲۴۶).

- پی‌رفت: پیمانی - اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: ۱. فرار از داستان، ۲. نجات خود از لو رفتن؛

- فرستنده: ۱. انگیزه آینه برای فرار از داستان، ۲. سربه‌هوایی آینه، ۳. ترس از لو رفتن، و

۴. راوی؛

- گیرنده: ۱. آینه، ۲. پدر یوحنا، و ۳. گل افروز؛

- یاری‌دهنده: ۱. گل افروز، ۲. پدر یوحنا، ۳. راننده تاکسی نارنجی‌رنگ، و ۴. راوی؛

- بازدارنده: راوی.

۲۱.۲.۶ اپیزود بیست‌وچهارم: پی‌رفت بدیل (۱۱)

اپیزود بیست‌وچهارم آخرین پی‌رفت بدیل درباره آینه است که به شکل غیرمنتظره بدیل آینه را در آخرین تابلوی نقاشی راوی ترسیم می‌کند. او در این پی‌رفت به آرامشی دست می‌یابد که با شکل آغازین آن کاملاً متفاوت است. او، که سرنوشت‌های مختلفی را در موقعیت‌های روایی و بدیل‌های گوناگونی که راوی برای او در نظر گرفته پشت سر گذاشته است، ظاهراً در پایان داستان از همه‌چیز، حتی از خودش، رها می‌شود؛ نه تنها در بند مانس و عشق‌های زودگذر و سرراهی نیست، بلکه شخصیتی استقلال‌یافته شده که نقاشی مشهور و موفق است و همه‌جا آوازه هنر او سر زبان‌ها افتاده است. او شخصیتی پخته، تکامل‌یافته، وارسته، و متمدنی شده که در خدمت هانیبال نقاش آموزش می‌بیند و بالاخره بعد از عبور از این همه سختی همان می‌شود که آرزو داشت. به جست‌وجوی قبیله گمشده‌اش می‌رود و سرانجام پیدایشان می‌کند و پدر را در حال جان‌سپردن می‌بیند. این بار قبیله یک‌جانشین شده او نه تنها آینه را طرد نمی‌کند، بلکه با آغوشی باز او را استقبال کرده و به خاطر او به خود می‌بالند. البته ناگفته نماند این پی‌رفت یکی از پی‌رفت‌های یازده‌گانه بدیل است که امکان وقوع آن هم به اندازه بقیه بدیل‌هاست. این‌که در پایان داستان قرار گرفته نمی‌تواند حاکی از

قطعیت آن باشد. این نکته با مطالب پی‌رفت بعدی که همه‌چیز را خیالی فرض می‌کند، تأیید می‌شود.

- پی‌رفت: اجرایی؛

- کنشگر: آینه؛

- موضوع ارزشی: ۱. استقلال‌یابی و ۲. پیدا کردن قبیله؛

- فرستنده: ۱. راوی ۲. انگیزه خود آینه برای دست‌یابی به آرمان؛

- گیرنده: ۱. آینه، ۲. هانیبال نقاش، و ۳. قبیله؛

- یاری‌دهنده: ۱. هانیبال نقاش، ۲. شخصیت استقلال‌یافته آینه، ۳. جسارت آینه، ۴. راوی، و ۵. قبیله؛

- بازدارنده: ندارد.

۲۲.۲.۶ اپیزود پایانی: پی‌رفت زیرداستانی

این پی‌رفت آخرین پی‌رفت داستان است. در این پی‌رفت، اگرچه داستان آینه به پایان رسیده و راوی پایان قصه آینه را اعلام می‌کند، اما داستان در لایه زیرداستانی‌اش ادامه دارد. راوی، که کار پرداخت قصه را پایان یافته می‌بیند، تصمیم می‌گیرد که داستان پایان‌یافته‌اش را به فرزانه نقاش نشان دهد. او دست‌نویس کولی کنار آتش را زیر بغل می‌گیرد و راهی منزل فرزانه نقاش می‌شود، اما پس از رسیدن به مقصد و جست‌وجوهای بسیار درمی‌یابد که همه شخصیت‌هایی که به دنبالشان می‌گردد فقط زاییده توهومات و تخیلات او هستند، فقط شخصیت‌هایی داستانی‌اند که با او زندگی کرده‌اند. او خود را بازیچه توهومات خود می‌بیند که او را تا آن‌جا کشانده است. در پایان نیز به جای آن‌که در مقام خالق متن بر داستان و شخصیت‌های آن غلبه بیابد مغلوب داستان، تخیلات، و حتی شخصیت‌های داستانش می‌شود به طوری که خود را همان آینه‌ای تصور می‌کند که بر بام خانه می‌رقصد. پایان راوی نشان‌دهنده نوعی توالی آشفتگی است (همان: ۲۶۴-۲۶۸).

- پی‌رفت: اجرایی - انفصالی؛

- کنشگر: راوی؛

- موضوع ارزشی: ۱. پیدا کردن فرزانه نقاش و ۲. اعلام پایان داستان؛

- فرستنده: ۱. خود راوی، ۲. احساس راوی از تمام شدن داستان، و ۳. انگیزه غافلگیر

کردن فرزانه نقاش؛

– گیرنده: ۱. راوی، ۲. فرزانه نقاش، و ۳. پدر یوحنا؛

– یاری‌دهنده: ندارد؛

– بازدارنده: ۱. نبودن فرزانه نقاش، ۲. پدر یوحنا، و ۳. غلبه یافتن خیال آینه بر واقعیت

راوی.

۷. نتیجه‌گیری

روایت‌های پسامدرن مانند هر امر فهمیدنی دارای الگو و ساختار قابل تقلیل به گزاره‌های کمینه‌ای است. منتهی این الگوها و تقلیل‌گرایی با رویکرد تقابلی، قطبی، و مرکز‌گرا آن‌طور که در نظریه ساختارگرایی رایج است، تفاوت دارد. زیرا رسالت و ویژگی این دسته از متون ایجاد عدم قطعیت، گسست، و مرکز‌گریزی است. امری که با منطق تقابلی، که در خدمت قطعیت و ایجاد مرکز است، سازگار نیست. برای اثبات این ادعا ساختار کمینه‌ای رمان *کولی کنار آتش* بر مبنای الگوی کنشی گریماس در بیست و پنج اپیزود مشخص شد که شامل هفت پی‌رفت اصلی یا پایه، چهار پی‌رفت فراداستانی، سه پی‌رفت زیرداستانی، و یازده پی‌رفت بدیل است. در چهار پی‌رفت آغازین، بنا به ساختار خطی روایت، تعادل و آرامش حکم فرماست. اگرچه در پی‌رفت پنجم به سبب تغییر رفتار آینه، نوعی تنش در روایت ایجاد می‌شود، تنش اصلی و ساختاری با پی‌رفت ششم آغاز می‌شود که در آن روایت شکل فراداستانی به خود می‌گیرد و میان سطح فراداستانی و زیرداستانی تداخل ایجاد می‌شود. این تنش ساختاری با تناوب انواع پی‌رفت اصلی، فراداستانی و زیرداستانی شدت می‌گیرد و با حضور پی‌رفت‌های بدیل به اوج می‌رسد. به طوری که هر گونه نظام تقابلی و مرزبندی قطبی را متزلزل می‌کند. به عبارت دیگر، ماهیت فراداستانی روایت مذکور با خلق و تداوم هم‌زمان لایه‌های مختلف داستانی و همچنین هم‌پوشانی بدیل‌ها، که خود در خدمت تکثیر شخصیت و ایجاد تنوعی از پایان‌بندی درون‌متنی است، سبب می‌شود تا ارتباط بین کنشگران برخلاف نظام تقابلی و منطق تمایز بر نوعی تناقض موقتی شکل بگیرد و این کشمکش و تعلیق تا پایان تداوم یابد. البته با توجه به پی‌رفت شماره بیست و چهارم این تحقیق مبنی بر این‌که، آینه از تمام بلاها رسته، در مقام نقاشی ماهر و مشهور، نزد خانواده‌اش برمی‌گردد، شاید چنین به نظر برسد که داستان با پایانی مشخص به نوعی مرکز دست یافته است. در حالی که پی‌رفت مذکور یازدهمین پی‌رفت بدیل هم هست.

از آن‌جا که فلسفه پی‌رفت‌های بدیل هم‌زمان‌سازی امکان و احتمال وقوع همه آن‌هاست و هیچ‌کدام از منظر شانس وقوع بر دیگری تقدم ندارد، این پی‌رفت هم با وجود این‌که از نظر مکانی در پایان روایت آمده است، مثل بقیه بدیل‌های روایی داستان، فقط یکی از حالت‌های ممکن زندگی داستانی آینه است و هیچ قطعیتی در آن وجود ندارد. این نکته با فحوای تردیدآمیز و وهمی مندرج در پی‌رفت نهایی تأیید می‌شود. زیرا راوی متوجه می‌شود همه ماجراها و شخصیت‌ها توهمی بیش نبوده است. موارد یادشده نشان می‌دهد همان‌طور که چینش پی‌رفت‌ها، رخدادها، و کنشگران در مقام عناصر روستا ساختی اثر حاوی نوعی هنجارگریزی است، ژرف‌ساخت داستان هم به صورت قطعی قابل تبیین نیست. مگر این‌که خواننده با نگاهی تفسیری چنین ژرف‌ساختی را بدان تحمیل کند؛ زیرا این اثر در مقام روایتی پسامدرن بر منطق «این» یا «آن» منطبق نیست، بلکه با «این»ها یا «آن»هایی روبه‌روست که امکان وقوع آن‌ها به یک اندازه و در یک زمان و مکان میسر است. البته تمام این گسست‌ها در خدمت وحدت و انسجام متن با زیبایی‌شناسی مرکزگریز و خواننده‌محور است. امری که ساختارگرایی با تقلیل و مرزبندی دقیق، هم لذت خوانش آن را محدود می‌کند هم خواننده را با تقلیل برداشت به بیراهه می‌برد. با این وصف می‌توان با الگوهای روایی ساختارگرایی به تبیین متون پسامدرن نیز پرداخت. منتهی الگو باید به صورت معکوس و علیه خود به کار گرفته شود تا نشان دهد که این دسته از متون با آنچه مد نظر ساختارگرایی بوده، سازگار نیست. در غیر این صورت، کارکرد الگو با رسالت هنری و فکری متون مذکور تباین خواهد داشت.

پی‌نوشت‌ها

۱. سه دوره زندگی گریماس: سیر فکری گریماس در سه دوره خلاصه می‌شود: ۱. دوره اول فکری او در معناشناسی ساختاری خلاصه می‌شود. در این دوره، او به مطالعه ساختاری معنا می‌پردازد
۲. در دوره دوم فکری‌اش او دیگر گریماس معناشناس ساختارگرا نیست؛ زیرا مطالعه زبان‌شناختی و علمی متن جای خود را به مطالعه گفتمانی داستان یا روایت می‌دهد، ۳. در دوره سوم فکری (از اواخر دهه ۱۹۸۰)، گریماس در «نقصان معنا»یی قرار می‌گیرد که نه معناشناس علم‌گرا و نه نشانه - معناشناس روایی است، بلکه پدیدارشناس زیبایی‌شناختی است (گریماس، ۱۳۸۹: ۵-۶). این مقاله بر مبنای دیدگاه دوره اول فکری گریماس تنظیم شده است.

۲. فراداستان (metafiction): «به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به‌مثابه یک امر ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را درباره رابطه میان داستان و واقعیت مطرح سازد. چنین داستان‌هایی برای ارائه نقدی، که ناشی از شیوه‌های برساخته مختص خویش است، صرفاً به بررسی و آزمودن ساختارهای بنیادین داستان روایی بسنده نمی‌کنند، بلکه داستان‌وارگی یا خیالی بودن محتمل جهان خارج از متن را نیز مورد کنکاش قرار می‌دهد» (وو، ۱۳۸۹: ۸-۹).
۳. داستان اپیزودیک (episod): حادثه یا داستانی مستقل است که در متن یک روایت بلند جای دارد؛ گاه این حادثه مستقل با روند پیرنگ داستان مرتبط است و گاه به پیرنگ داستان ربطی ندارد. این داستان‌ها با درون‌مایه داستان رابطه مفهومی کاملی دارد؛ به طوری که اغلب می‌توان شباهت غیرقابل انکاری میان شخصیت‌های داستان اصلی و اپیزودیک یافت (داد، ۱۳۸۷: ذیل «حادثه»).
۴. روایت درون‌کاشت (embedded narrative): روایت درون‌کاشت هنگامی رخ می‌دهد که ۱. دو داستان به صورت «الف» و «ب» وجود دارد، ۲. رویدادهایی که بر پایه «ب» درست است بر پایه «الف» نیز در «ب» درست است، اما ۳. رویدادهایی که بر پایه «ب» درست است بر پایه «الف» درست نیست. این نوع روایت بسیار رایج است و هنگامی رخ می‌دهد که کسی در جهان داستان «الف» داستان «ب» را نقل می‌کند که بر پایه آن بسیاری از رویدادها درست‌اند ولی این رویدادها یا برخی از آن‌ها بر پایه «الف» درست نیست (کوری، ۱۳۹۱: ۸۹).
۵. روایت گسترش‌یافته (extended narrative): نوعی از روایت درون‌کاشت است که تفاوتش با روایت درون‌کاشت در این است که روایت‌هایی که شخصیت‌ها در دل روایت اصلی نقل می‌کنند، گسترش‌دهنده روایت اصلی و درواقع مکمل و ادامه‌دهنده آن است (همان: ۹۰).
۶. گفتنی است که شکل کمینه‌ای هر پی‌رفت با توجه به الگوی گریماس در ذیل هر پی‌رفت آمده است. ترتیب نوشتاری هر کدام به این شکل است که در سمت راست صفحه عنوان کنشگرها در قالب جفت‌های متقابل نوشته شده است و در مقابل آن‌ها مصادیق آن‌ها ذکر شده است. برای مثال عبارت «یاری‌دهنده/ بازدارنده»: ۱. زیبایی و عشوه‌گری آینه، ۲. مانس، و ۳. پی‌رفت فرعی یا میانی (صفحه ۴) ندارد» به این شرح است که یاری‌دهندگان عبارت‌اند از: ۱. زیبایی و عشوه‌گری آینه، ۲. مانس و ۳. پی‌رفت فرعی یا میانی (صفحه ۴). اما این پی‌رفت کنشگری در مقام بازدارنده ندارد.

منابع

آزاد، مرضیه (۱۳۸۸). «بررسی ساختاری حکایت‌های *مرزبان‌نامه*»، پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی، گوهر گویا، ش ۳.

- احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگه.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر نو.
- برتز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: آهنگ دیگر.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
- پیروز، غلام‌رضا و زهرا مقدسی (۱۳۹۰). «نوسان زاویه دید در روایت رمان کولی کنار آتش منبر و روانی‌پور»، *بوستان ادب*، ش ۲، س ۳.
- خادمی، نرگس و ابوالقاسم قوام (۱۳۹۰). «شخصیت کینزک در مثنوی مولوی»، *نقد ادبی*، س ۴، ش ۱۳.
- خادمی، نرگس (۱۳۸۸). «تحلیل معنای ساختاری دو حکایت از تاریخ بیتهقی با تکیه بر الگوی کنشگرهای گرماس»، *جستارهای ادبی*، س ۴۲، ش ۱۶۶.
- داد، سیما (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- ڈرپر، مریم و محمدجعفر یاحقی (۱۳۸۹). «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومه لیلی و مجنون نظامی»، *بوستان ادب*، ش ۳.
- دزفولیان، کاظم و فؤاد مولودی (۱۳۹۰). «تحلیل منطق‌الطیر بر پایه روایت‌شناسی»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۲۰.
- دهقانی، ناهید (۱۳۹۰). «بررسی تحلیلی ساختار روایت در کشف‌المحجوب هجویری بر اساس الگوی نشانه‌شناسی روایی گرماس»، *فصل‌نامه متن‌پژوهی ادبی*، ش ۴۸.
- روانی‌پور، منبر و کولی کنار آتش، تهران: مرکز.
- روحانی، مسعود و علی‌اکبر شوبک‌کلاپی (۱۳۹۱). «تحلیل داستان شیخ صنعان منطق‌الطیر بر اساس نظریه کنشی گرماس»، *پژوهش‌های ادب عرفانی*، گوهر گویا، س ۶، ش ۲.
- فاطمی، سیدحسین و مریم ڈرپر (۱۳۸۸). «بررسی ساز و کار شخصیت‌ها در خسرو و شیرین نظامی»، *جستارهای ادبی*، ش ۱۶۷.
- فضیلت، محمود و صدیقه نارویی (۱۳۹۱). «تحلیل ساختاری داستان جولاهه با مار بر پایه نظریه گرماس»، *فصل‌نامه تخصصی نظم و نثر فارسی*، بهار ادب، س ۵، ش ۱.
- کاسی، فاطمه (۱۳۸۷). «تحلیل ساختاری داستان پادشاه سیاه‌پوش از منظر بارت و گرماس»، *ادب‌پژوهی*، ش ۵.
- کلاشنیکوف، نینا (۱۳۸۵). «صورت‌گرایی روسی»، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مه‌رمان مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- کوری، گریکوری (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.
- گرچی، مصطفی، فرهاد درودگریان و افسانه میری (۱۳۹۱). «تحلیل گفتمانی رمان کولی کنار آتش منبر و روانی‌پور»، *فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*، بهار ادب، س ۵، ش ۱.
- گرماس، آلژیر داس ژولین (۱۳۸۹). *تقصان معنا*، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران: علم.

۱۸۰ الگوهای ساختارگرایی و روایت‌های پسامدرن: تعامل یا تباین ...

- گرین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۶). *مبانی نقد ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
- گلدمن، لوسین (۱۳۶۹). *نقد تکوینی*، ترجمه محمدتقی غیاثی، تهران: بزرگ‌مهر.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهباء، تهران: هرمس.
- مشیدی، جلیل و راضیه آزاد (۱۳۹۰). «الگوی کنشگر در برخی روایت‌های کلامی مثنوی بر اساس نظریه الگوی کنشگر آلژیر داس گرماس»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، س ۳، ش ۳.
- نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰). «بررسی و تحلیل ساختار روایی هفت‌خوان رستم»، *پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی*، گوهرگویا، س ۵، ش ۴.
- نبی‌لو، رضا (۱۳۸۹). «روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه»، *ادب‌پژوهی*، ش ۱۴.
- نیکویخت، ناصر و مریم رامین‌نیا (۱۳۸۴). «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی کنار آتش»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، ش ۱۴۸.
- هاشمیان، لیلا و صابر رضوان صفایی (۱۳۹۰). «بررسی نمادها در سبک نوشتاری منیرو روانی‌پور»، *فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*، بهار ادب، س ۴، ش ۲.
- وو، پتریشیا (۱۳۸۹). *فراداستان*، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.