Journal of Linguistic Studies: Theory and Practice

Print ISSN: 2981-1562 Online ISSN: 2981-1260

Journal Homepage: https://jls.uok.ac.ir/

A Structural-Narrative Analysis of the Play Ostad Nowruz Pineh-Duz Based on Greimas's Actantial Model

Fattameh Semsar Khiabanian

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, SR.C, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) E-mail: fa_khiabanian@iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
Received in revised form:
Accepted:
Available online:

Keywords:
Narrative Studies,
Greimas,
Kamal Al-Wozareh,
Ostad Nowruz Pineh-Duz

ABSTRACT

Objective: This study applies Greimas's actantial model to analyze the narrative structure of Kamal al-Vezareh's Qajar-era play *Ostad Nowruz Pineh-Duz*.

Method: Using a descriptive-analytical method, the study mapped the six actants onto the play's characters and events to trace the narrative's movement from "lack" to "attainment."

Results: The narrative aligns with the Greimasian framework: the awakened public (Subject) confronts injustice and ignorance (Opponent), while folk culture, including proverbs and popular sayings (Helper), steers the plot toward collective insight. The final attainment is not material gain but social enlightenment and renewed awareness of individual rights.

Conclusions: The study confirms the model's applicability to indigenous Iranian texts and demonstrates that the play is a significant document of Qajar critical discourse, far beyond mere entertainment.

Cite this article: Semsar Khiabanian, F. (2027). A Structural-Narrative Analysis of the Play Ostad Nowruz Pineh-Duz Based on Greimas's Actantial Model Nouns. *Journal of Linguistic Studies: Theory and Practice*, *X*(Y),…... https://doi.org/10.22034/jls.2026.145910.1378

© The author(s) retain the copyright.

Publisher: University of Kurdistan.

DOI: https://doi.org/10.22034/jls.2026.145910.1378

Uncorrected Proof

Introduction

The late Qajar period, particularly the decades preceding the Constitutional Revolution of 1906, represents a transformative epoch in Iranian history. This era witnessed profound political upheaval and significant cultural reorientation, as new intellectual currents from Europe and the Ottoman Empire permeated Iranian society. These influences challenged entrenched traditions and fostered a nascent public sphere for critical debate. Within this ferment, theatre emerged as a powerful vehicle for social commentary. The establishment of troupes such as Anjoman-e Okhovvat and later the National Theatre provided platforms where playwrights could address sensitive topics—polygamy, class disparity, superstition, and gender inequality—under the guise of entertainment.

Among the pioneers of this theatrical movement was Ahmad Kamal al-Vezareh Mahmoudi, a playwright who deliberately rooted his works in indigenous folk culture, drawing inspiration from traditional ta'ziyeh rituals and popular storytelling. His 1919 play, Ostad Nowruz Pineh-Duz, tells the ostensibly comic tale of a poor cobbler who, driven by lust, mortgages his home to take a third wife, only to be publicly humiliated and beaten by his expelled first wives and their female neighbors on his wedding night.

Despite its thematic richness, the play has never been subjected to systematic structural-narrative analysis. Existing scholarship has approached it through historical, biographical, or sociolinguistic lenses, neglecting the underlying architectural logic that organizes its plot, characters, and values. This omission is significant because the play's reliance on binary oppositions and character transformations makes it particularly suitable for structuralist narratology.

The present study addresses this gap by applying the actantial model of Algirdas Julien Greimas to the play. Three research questions guide this investigation: (1) How can the six actantial roles be mapped onto characters across the three acts? (2) How do the narrative modalities—wanting, knowing, being able, and must-be—govern actions and enable the plot's phase shifts? (3) What does the movement from "lack" to "attainment" reveal about the play's value system?

The central hypothesis is that the play's folk structure exhibits a coherent narrative grammar aligned with the Greimasian model, and that this alignment enables the decoding of its critical ideological message as inherent to its formal organization. This study contributes to: (a) applying Western structuralist models to non-Western literary traditions, (b) reevaluating Qajar-era drama through a rigorous analytical lens, and (c) recovering marginalized female agency in Persian popular culture.

A brief note on previous work

Relevant scholarship on early Persian drama and the works of Kamal al-Vezareh falls into three categories: historical surveys, biographical studies, and theoretical works on narratology. Among historical surveys, Hasanli's Constitutional Plays (2010) and Taheba's Playwriting in Iran (1990) provide contextual information about social and political currents shaping early Persian drama. They describe themes such as constitutionalism, women's rights, and anti-colonialism, but adopt descriptive approaches focusing on content rather than formal structure. A second strand, represented by Mahjoub (1985) and Yahaghi (1996), approaches Iranian theatre from anthropological and folkloric perspectives, establishing connections between staged performance and traditional rituals. While invaluable for cultural context, these works do not deploy structuralist tools to unpack narrative logic.

Directly addressing the playwright, Azhand's article (2003) offers biographical accounts and situates Kamal al-Vezareh within the constitutional reform movement, emphasizing his progressive stance on women's issues. Yet Azhand's analysis remains thematic and historical. More closely related is Mahmoudi Bakhtiari's (2010) article, which examines linguistic and discursive features of the play, demonstrating how colloquial speech serves social critique. However, this study does not engage with narratological categories such as actants or narrative sequences. In narrative theory, several studies have applied Greimas's model to classical Persian narratives like the Shahnameh and History of Beyhaqi, as seen in Biranvand et al. (2016) and Khademi and Pourkhaleghi (2014). These demonstrate the viability of Greimasian analysis for Persian heritage but focus on epic and historical poetry, leaving modern Persian drama unexplored.

Thus, a clear gap exists: no previous study has combined structuralist narratology with a close reading of Ostad Nowruz Pineh-Duz to uncover its actantial dynamics and value-generating mechanisms. The present study is designed to fill this lacuna by applying Greimas's model systematically to this Qajar-era play.

Uncorrected Proof

Theoretical framework

This research draws on the narrative semiotics of Algirdas Julien Greimas (1917–1992), whose work represents a culmination of structuralist literary analysis. Greimas's insight was that narratives share a common deep structure that can be modeled as a formal system. By abstracting from surface particularities, he sought to identify the "grammar" of narrative—a finite set of rules generating infinite variations. The most widely applied component is the actantial model, which reduces narrative action to six invariant roles distributed across three axes. The axis of desire pairs the Subject (protagonist) with the Object (sought-after value). The axis of communication pairs the Sender (initiator) with the Receiver (beneficiary). The axis of power pairs the Helper (aiding force) with the Opponent (hindering force). Crucially, these roles are not static: a character may shift between roles, and a role may be distributed across multiple characters.

Complementing the actantial model is Greimas's theory of narrative modalities: wanting (desire), knowing (cognitive competence), being able (practical capacity), and must-be (external ethical compulsion). A complete narrative program requires a conjunction of these modalities. Greimas further proposed three syntactic sequences: the contractual sequence (establishment or violation of a pact), the performative sequence (central trials and confrontations), and the disjunctive sequence (departure and return to a transformed state). Finally, the semiotic square provides a tool for analyzing deep-level value oppositions (e.g., justice/injustice), generating a complex network of logical relationships that reveals the narrative's ideological structure. In this study, these four interconnected tools are applied systematically to Ostad Nowruz Pineh-Duz.

Method

This study employs a qualitative, descriptive-analytical research design rooted in structuralist textual analysis. This approach is particularly suited to the research objectives, as it enables systematic examination of the play's underlying narrative architecture while remaining grounded in the textual evidence. The primary corpus consists of the complete published text of Ostad Nowruz Pineh-Duz (2019 reprint), which provides the basis for all analytical claims.

The analytical procedure follows a systematic, multi-step protocol designed to ensure methodological rigor and replicability:

First, the play is read closely, and major events are catalogued to establish a comprehensive overview of the plot structure. This preliminary reading identifies key turning points, character introductions, and significant dialogues that shape the narrative trajectory.

Second, the six actantial roles are mapped onto characters across two distinct narrative levels: the first corresponding to Nowruz's quest to marry Alam-Ara, and the second to the expelled wives' counter-quest to restore justice. For each level, dominant modalities—wanting, knowing, being able, and must-be—are identified to explain the motivational dynamics driving each actant.

Third, the three syntactic sequences are correlated with the three acts of the play: Act I for contractual dynamics, Act II for performative trials, and Act III for the disjunctive resolution. This correlation allows for a systematic examination of how each act contributes to the overall narrative progression.

Fourth, the semiotic square is employed to map fundamental value oppositions underpinning the narrative, revealing the ideological structure that organizes surface-level events.

Throughout the analysis, the procedure moves iteratively between textual evidence—direct quotations, dialogue patterns, and plot events—and abstract theoretical constructs. This iterative approach ensures that interpretive claims remain firmly grounded in the text while simultaneously benefiting from the theory's explanatory power. The validity of the analysis is further strengthened by documenting each analytical step and providing direct textual evidence for all claims made.

Results

The structural-narrative analysis yields findings that significantly enrich understanding of Ostad Nowruz Pineh-Duz. The most salient conclusion is that the folk-inflected narrative is not a loose sequence of comic mishaps but a rigorously organized structure whose deep transformations produce social-critical meaning as a function of formal properties. This finding challenges the tendency to dismiss folk narratives as merely entertaining, revealing instead their capacity for sophisticated ideological critique.

The actantial mapping reveals a dynamic transformation central to the play's ethical argument. At the first narrative level, Nowruz functions as Subject, his desire for Alam-Ara governed by pure wanting. His Sender is the patriarchal consensus legitimizing polygamy; his Helpers are his friend and the moneylender; his Opponent is poverty. However, when he expels his wives, a significant phase shift occurs. Nowruz becomes the primary Opponent, while the expelled women, led by Fartuteh Khanum, emerge as the new Subject.

Uncorrected Proof

Crucially, they are driven not by wanting but by the ethical modality of must-be—the external compulsion arising from homelessness and injustice. Their Object becomes the abstract value of restored justice, and their Helpers are female neighbors mobilizing through a folk ethic of solidarity. This actantial redistribution enacts the play's ideological position: collective ethical necessity must override individual desire when moral order is breached.

The correlation of the three syntactic sequences with the three acts confirms structural coherence. Act I establishes the contractual framework, introducing the initial imbalance that drives the narrative forward. Act II enacts performative trials: expulsion of the wives, recourse to a fraudulent fortune-teller, and the gradual realization that only collective action can redress grievance. Act III constitutes the disjunctive sequence, where Nowruz's movement from false attainment (the wedding) through intense loss (defeat and humiliation) to genuine ethical transformation (repentance) reveals a dialectical progression. Illusory "having" is stripped away to reveal deeper "lacking," opening the possibility for truer "having" as moral insight.

The semiotic square uncovers the play's deep value structure. The fundamental opposition between individual desire and collective justice generates the contradictory category of selfishness masquerading as freedom, and the subcontrary category of collective action grounded in ethical solidarity. The resolution subordinates individual desire to collective justice through acknowledgment of moral order as the ultimate framework within which human action must be evaluated.

Discursive analysis further demonstrates that language functions as a battlefield of competing values. The play presents multiple competing discourses—transactional, superstitious, religious, and ethical—with ethical solidarity ultimately triumphing over the others. This discursive victory is achieved not through explicit moralizing but through the narrative's formal organization, which positions ethical action as the only effective response to injustice.

Several implications emerge from this study. First, it confirms the applicability of Greimas's model to indigenous Iranian texts, demonstrating that Western structuralist tools can effectively illuminate non-Western narrative traditions when applied with attention to cultural specificity. Second, it establishes Ostad Nowruz Pineh-Duz as a significant document of Qajar critical discourse, revealing the play's sophisticated engagement with issues of gender, class, and social justice that remain relevant today. Third, it recovers marginalized female agency in Persian popular culture, showing that folk narratives can serve as sites of resistance against patriarchal structures.

While this study provides a comprehensive structural analysis of the play, several avenues for future research remain. Comparative studies could examine how other Qajar-era plays employ similar narrative structures. Performance studies could investigate how the play's structure translates to theatrical production. Reception studies could explore how contemporary audiences interpret the play's social critique. Additionally, further research could apply other narratological models to the play, offering complementary perspectives on its narrative architecture.

In sum, this analysis demonstrates that Ostad Nowruz Pineh-Duz is far more than a simple comic entertainment. Through its rigorous narrative structure, it produces a sophisticated critique of social injustice, gender inequality, and moral hypocrisy, while simultaneously affirming the power of collective action and ethical solidarity. The play thus stands as a significant achievement in Persian dramatic literature and a valuable document of Qajar-era social thought.

Discussion

The findings indicate that Ostad Nowruz Pineh-Duz is organized by a coherent narrative grammar rather than by a loose chain of comic episodes. This answers the first research question: the six actantial roles can be mapped onto the play’s characters across two narrative levels, and the transition between these levels is the structural pivot of the plot. When Nowruz expels his wives, he shifts from Subject to Opponent, and the expelled women become the new Subject. This redistribution confirms Greimas’s claim that actantial roles are positions within a structure rather than fixed character traits, and it shows that the play’s central ethical argument is carried by its form.

The analysis of modalities answers the second research question. Nowruz’s quest is driven almost entirely by wanting, whereas the women’s counter-quest is driven by must-be, the external compulsion arising from homelessness and injustice. The narrative therefore does not simply oppose a wrongdoer to his victims. It opposes two different regimes of motivation, individual desire and collective ethical necessity, and lets the second prevail over the first. Reading the three acts as contractual, performative, and disjunctive sequences further shows that this prevalence is built up gradually. The imbalance established in Act I, the failed recourse to a fraudulent fortune-teller in Act II, and the loss and repentance of Act III together form a dialectic in which illusory “having” gives way to a deeper “lacking” and, finally, to moral insight.

With regard to the third research question, the movement from “lack” to “attainment” shows that the play’s value system does not reward material gain. What is attained is awareness of rights and of the necessity of solidarity.

Uncorrected Proof

The semiotic square supports this reading by locating the play's deep opposition between individual desire and collective justice, with "selfishness masquerading as freedom" as its contradictory term.

These results extend the existing scholarship. Historical surveys such as Hasanli (2010) and Taheba (1990) identify women's rights and social reform as themes of early Persian drama, and Azhand (2003) stresses Kamal al-Vezareh's progressive stance on women's issues. The present analysis suggests that these themes are not only stated in the dialogue but are inscribed in the actantial structure itself. Likewise, Mahmoudi Bakhtiari (2010) shows that colloquial speech serves social critique, and the discursive analysis here complements that finding by showing that competing discourses (transactional, superstitious, religious, and ethical) are ranked by the narrative's formal organization. Finally, earlier Greimasian studies of the Shahnameh and the History of Beyhaqi (Biranvand et al., 2016; Khademi & Pourkhaleghi, 2014) established the model's value for classical Persian narratives. The present study indicates that it also works for a modern, folk-rooted dramatic text, and that the folk elements the play draws on (proverbs, popular sayings, neighborly solidarity) function as structural resources, not as ornament.

Several limitations should be acknowledged. The analysis rests on a single published text (the 2019 reprint) and does not consider variation between performances or editions. The Greimasian framework, though productive, foregrounds structure over historical reception and performance, so claims about the play's social impact remain inferential. In addition, the mapping of actants onto characters inevitably involves interpretive choices, particularly where one role is distributed across several characters or where a collective figure, such as the community of women, acts as a single actant. The documentation of each analytical step and the use of textual evidence are intended to make these choices transparent, but other readers may propose alternative mappings.

Conclusion

This study applied Greimas's actantial model, narrative modalities, syntactic sequences, and semiotic square to Kamal al-Vezareh's Ostad Nowruz Pineh-Duz. The analysis showed that the play follows a rigorous narrative logic in which a shift in actantial roles, from Nowruz's desire-driven quest to the expelled women's ethically driven counter-quest, generates its social-critical meaning. The three acts correspond to the contractual, performative, and disjunctive sequences, and the movement from false attainment to genuine moral insight shows that the play measures success by awareness of rights and solidarity rather than by material gain.

The study therefore makes three contributions. It confirms that a Western structuralist model can illuminate an indigenous Iranian dramatic text; it establishes the play as a significant document of Qajar critical discourse rather than mere entertainment, and it recovers the agency of women, whose collective action drives the plot to its resolution. Future research may compare other Qajar-era plays, examine the play in performance and reception, and test complementary narratological models on the same text.

Uncorrected Proof

پژوهش‌های زبان‌شناسی: نظریه و کاربرد

شاپا چاپی: ۱۵۶۲-۲۹۸۱ شاپا الکترونیکی: ۱۲۶۰-۲۹۸۱

Journal Homepage: https://jls.uok.ac.ir/

بررسی نمایشنامه اوستاد نوروز پینه‌دوز با الگوی روایی گریماس

فتانه سمسار خیابانیان (نویسندهٔ مسئول)

استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده، ادبیات و علوم انسانی دانشگاه‌آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران. fa_khiabanian@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:
تاریخ دریافت:
تاریخ بازنگری:
تاریخ پذیرش:
تاریخ انتشار:

کلیدواژه‌ها:
روایت شناسی
گریماس
کمال الوزاره
اوستاد نوروز پینه دوز

چکیده

هدف پژوهش: این پژوهش با هدف تحلیل ساختار روایی نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» اثر کمال‌الوزاره، از دورهٔ قاجار، بر اساس الگوی کنشگران گریماس انجام شده است.

روش پژوهش: با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، شش کنشگر بر شخصیت‌ها و رویدادهای داستان تطبیق داده شده‌اند تا سیر حرکت از «فقدان» به «کامیابی» ترسیم گردد.

نتایج: یافته‌ها نشان داد که روایت با الگوی گریماس همخوانی دارد: «فاعل» (مردم آگاه) در برابر «بازدارنده» (بی‌عدالتی و جهل) قرار می‌گیرد؛ در حالی‌که، فرهنگ عامه ــ ضرب‌المثل‌ها و باورهای مردمی ــ به‌عنوان «یاریگر»، روایت را به‌سوی بصیرت جمعی سوق می‌دهد. کامیابی نهایی، نه سود مادی، بلکه روشن‌شدگی اجتماعی و درک تازه از حقوق فردی است. این پژوهش کارایی الگوی گریماس را در متون بومی ایران تأیید کرده و نشان می‌دهد که این نمایشنامه، فراتر از سرگرمی، سندی ارزشمند برای شناخت گفتمان انتقادی دورهٔ قاجار به‌شمار می‌رود.

استناد: نام خانوادگی، سمسار خیابانیان نام؛ فتانه. عنوان مقاله .بررسی نمایشنامه اوستاد نوروز پینه دوز با الگوی روایی گریماس. *پژوهش‌های زبان‌شناسی: نظریه و کاربرد*، ... (...)، ۱-۲۰. https://doi.org/10.22034/jls.2026.145910.1378

ناشر: دانشگاه کردستان.

© نویسندگان.

Uncorrected Proof

۱. مقدمه

دورهٔ قاجار و به‌ویژه سال‌های منتهی به انقلاب مشروطه (۱۲۸۵ شمسی)، سرآغاز تحولات بنیادین در ساختار سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران به‌شمار می‌رود. در این دوران، هنر و ادبیات نیز هم‌راستا با فضای نوخواهی، از قالب‌های سنتی فاصله گرفت و به دنبال فرم‌هایی تازه برای بیان مسائل روزگار خویش برآمد. یکی از مهم‌ترین این فرم‌ها، نمایشنامه‌نویسی بود که با تأسیس گروه‌های تئاتری نظیر «انجمن اخوت» و سپس «تئاتر ملی»، توانست بستری برای نقد اجتماعی-سیاسی فراهم آورد. در میان نمایشنامه‌نویسان این دوره، احمد کمال‌الوزاره محمودی با نگارش نمایشنامه‌هایی با سبک کاملاً ایرانی و تأثیرپذیرفته از تعزیه و ادبیات عامه، جایگاهی ویژه یافت. نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» از جمله آثار اوست که با زبانی ساده و تمثیلی، به تصویرگریِ معضلات جامعهٔ عصر خویش پرداخته است.

با وجود ظرفیت‌های قابل‌تأمل نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» در بازتاب ناهنجاری‌های اجتماعی مانند چندهمسری، تبعیض طبقاتی، خرافات، و جایگاه سنتی زنان، تاکنون ساختار روایی این اثر با رویکردی نظام‌مند و مبتنی بر نظریه‌های ساختارگرا تحلیل نشده است. به‌عبارت دیگر، مسئلهٔ اصلی پژوهش پیش‌رو آن است که الگوی حاکم بر سیر روایت در این نمایشنامه چیست و چگونه می‌توان لایه‌های پنهان داستان‌پردازی آن را با استفاده از ابزارهای نظری نوین آشکار ساخت.

واکاوی این نمایشنامه با الگوهای روایی، از دو جهت ضرورت دارد: نخست آنکه شناخت دقیق‌تر ادبیات نمایشی عصر قاجار، به‌ویژه آثاری که ریشه در فرهنگ عامه دارند، می‌تواند روزنه‌هایی تازه برای درک گفتمان‌های انتقادی آن دوره بگشاید؛ دوم آنکه کاربست الگوهای غربی مانند الگوی گریماس در متون بومی ایران، امکان سنجش کارآمدی این نظریه‌ها را در بافت فرهنگی-تاریخی متفاوتی فراهم می‌آورد و خلأ پژوهشی موجود در این حوزه را تا حدی پر می‌کند.

هدف این پژوهش، تحلیل ساختار روایی نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» بر اساس الگوی کنشگران گریماس و نشان دادن چگونگی حرکت روایت از وضعیت «فقدان» به «کامیابی» در این اثر است. هم‌چنین پژوهش می‌کوشد تا نقش هر یک از شش کنشگر گریماس (فاعل، مفعول، فرستنده، گیرنده، یاری‌گر و بازدارنده) را در پیشبرد پیرفت‌های داستان مشخص سازد.

پرسش اصلی پژوهش این است که الگوی روایی گریماس تا چه اندازه با ساختار نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» قابل انطباق است و این انطباق چگونه سیر تحول شخصیت‌ها و حرکت از «نداشتن» به «داشتن» را تبیین می‌کند؟ فرضیهٔ پژوهش آن است که نمایشنامهٔ مذکور به‌دلیل برخورداری از تقابل‌های دوگانه و ساختار روایت عامیانه، به‌خوبی با الگوی شش کنشگر گریماس قابل تطبیق است و این انطباق می‌تواند تمام یا بخش بزرگی از روایت را دربر گیرد.

بر این اساس، در ادامهٔ مقاله ابتدا مبانی نظری الگوی روایی گریماس و مؤلفه‌های آن تشریح می‌شود؛ سپس نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» در پرده‌های مختلف با این الگو تطبیق داده می‌شود و در نهایت، یافته‌های حاصل از این تحلیل ارائه خواهد شد تا روشن گردد که این اثر عامیانه چگونه در ساختاری نظام‌مند، پیام‌های انتقادی-اجتماعی خود را به مخاطب منتقل می‌کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به نمایشنامه‌نویسی دورهٔ قاجار و مشروطه پرداخته‌اند که در ادامه به مهم‌ترین آنها اشاره می‌شود.

یکی از جامع‌ترین آثار در این حوزه، کتاب «نمایشنامه‌های مشروطه» (حسن‌لی، ۱۳۸۹) است که به معرفی و توصیف فضای کلی نمایشنامه‌های این دوره می‌پردازد. نویسنده در این اثر با رویکردی تاریخی-توصیفی، مضامین سیاسی و اجتماعی آثار نمایشی مشروطه را بررسی کرده، اما به تحلیل ساختاری و روایی این متون نپرداخته و صرفاً به محتوای سیاسی آنها اکتفا کرده است.

کتاب «نمایشنامه‌نویسی در ایران از مشروطه تا امروز» (طاهباز، ۱۳۶۹) نیز از دیگر منابع بنیادین در این زمینه به‌شمار می‌رود. طاهباز در این اثر، سیر تاریخی نمایشنامه‌نویسی ایران را مرور کرده و به معرفی نمایشنامه‌نویسان شاخص هر دوره پرداخته است. با این حال، رویکرد او بیشتر تاریخ‌نگارانه است و از تحلیل نظام‌مند ساختار روایی آثار غافل مانده است.

Uncorrected Proof

در زمینهٔ تاریخ ادبیات نمایشی ایران، *کتاب تاریخ ادبیات نمایشی در ایران* (یاحقی، ۱۳۷۵) و نیز *نمایش در ایران* (محجوب، ۱۳۶۴) به ترتیب با رویکردهای تاریخی و مردم‌شناختی، به توصیف کلی تحولات تئاتر ایران پرداخته‌اند. محجوب در اثر خود، به‌ویژه بر پیوند تئاتر با فرهنگ عامه و آیین‌های سنتی تأکید دارد، اما هیچ‌یک از این دو اثر، به تحلیل ساختاری-روایی یک نمایشنامهٔ خاص با الگوهای نظری جدید نمی‌پردازند.

کمال‌الوزاره محمودی (۱۳۸۲) در مقاله‌ای با عنوان «جهتی جدید در صحنهٔ مشروطیت» در دو بخش به شرح احوال کمال‌الوزاره و آثار به‌جای‌مانده از او و نیز میزان خدمات وی در صحنهٔ مشروطیت می‌پردازد و تأکید دارد که او با طرح مسائل اجتماعی، به‌ویژه مسائل مربوط به زنان، آرمان‌های مصلحان سیاسی-اجتماعی مشروطه را در نمایشنامه‌های خود مطرح ساخته است.

در حوزهٔ نظریه‌های روایت، کتاب‌های *نظریهٔ روایت* (صفوی، ۱۳۸۱)، *ساختار معنا در روایت* (گریماس، ۱۳۸۳) و *گفتمان روایت* (ژنت، ۱۳۸۷) منابع بنیادین برای آشنایی با الگوهای ساختارگرا در تحلیل روایت هستند. با این حال، این آثار عمدتاً به معرفی و تبیین نظریه‌ها پرداخته و کاربست عملی آنها را بر روی متون نمایشی ایرانی، به‌ویژه آثار عامیانهٔ دوره‌ی قاجار، نشان نداده‌اند. از میان این سه، کتاب گریماس به‌طور مستقیم چارچوب نظری پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، اما خود کتاب، صرفاً به شرح الگو پرداخته و هیچ تحلیلی بر روی متن خاصی انجام نداده است.

در حوزهٔ ادب فارسی با محوریت روایتها و حکایتهای کهن ایرانی در حوزهٔ روایت‌شناسی براساس الگوی کنشگر گریماس و تحلیل ساختار روایی روساخت و ژرفساخت ، تاکنون پژوهشهایی صورت گرفته نظیر بیرانوند و دیگران در مقالهٔ «روایت‌شناسی داستان اکواندیو» (۱۳۹۵) این داستان را براساس نظریهٔ جدید روایتشناسی ساختارگرا و معناشناسانهٔ گریماس تحلیل کردهاند. علویمقدم و پورشهرام در مقالهٔ «کاربرد الگوی کنشگر گریماس در نقد و تحلیل شخصیتهای داستانی» اثر ابراهیمی (۱۳۸۷) برپایهٔ الگوی کنشگر گریماس، به تجزیه و تحلیل سه داستان کوتاه نادر ابراهیمی «خانهای برای شب»، «دشنام» و «صدا که می‌پیچید» پرداختهاند. خادمی و پورخالقی در مقالهٔ «تحلیل معنا ـ ساختاری دو حکایت از تاریخ بیهقی با تکیه بر الگوی کنشگر گریماس» (۱۳۹۳) با استفاده از الگوی کنشگر گریماس، دو حکایت از تاریخ بیهقی (حکایت بر دار کردن حسنک وزیر و حکایت افشین و خالص یافتن بودلف از وی) را تحلیل کردهاند. مشهدی و ثواب در مقالهٔ «تحلیل ساختار روایی داستان بهرام و گلاندام برپایهٔ نظریهٔ گریماس» (۱۳۹۳) ساختار روایی داستان بهرام و گلاندام را بهعنوان نمونهای از منظومههای غنایی عاشقانه براساس نظریهٔ گریماس مورد مطالعه قرار دادهاند.

نزدیک‌ترین پژوهش به موضوع مقالهٔ حاضر، مقالهٔ «گفتاری در دورهٔ قاجار با تکیه بر نمایشنامهٔ اوستاد نوروز پینه‌دوز» (محمودی بختیاری، ۱۳۹۰) است. نویسنده در این مقاله، با رویکردی زبان‌شناختی-جامعه‌شناختی، به بررسی ویژگی‌های زبانی و گفتمانی این نمایشنامه پرداخته و نشان داده است که چگونه زبان عامیانه در خدمت نقد اجتماعی قرار گرفته است. با این حال، این پژوهش نیز به تحلیل ساختار روایی اثر با الگوهای ساختارگرا، به‌ویژه الگوی کنشگران گریماس، نپرداخته و صرفاً بر جنبه‌های زبانی و محتوایی متمرکز بوده است.

در رابطه با خلأ پژوهشی باید گفت که با وجود منابع ارزشمند در زمینهٔ تاریخ تئاتر ایران و نیز معرفی نظریه‌های روایت، تاکنون هیچ پژوهشی، نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» را از منظر الگوی روایی گریماس و با هدف کشف ساختار کنشگران و سیر حرکت از «فقدان» به «کامیابی» تحلیل نکرده است. از این رو، پژوهش حاضر می‌کوشد تا با تکمیل این خلأ، ضمن سنجش کارآمدی الگوی گریماس در متون بومی ایران، لایه‌های پنهان روایت این اثر نمایشی را آشکار سازد، نیز بر بخش‌هایی از نظریه – الگوی کنشگران و مربع معناشناسی –متمرکز شود که مستقیماً در تحلیل به کار گرفته می‌شوند. زنجیره‌های نحوی روایت (میثاقی، اجرایی، انفصالی) به‌اختصار و با ذکر دلیل کاربردشان در تحلیل متن آورده شوند و در پایان، نحوه‌ی کاربست مدل کنشی در تحلیل نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» به‌صورت صریح و دقیق تبیین گردد.

Uncorrected Proof

۳. مبانی نظری پژوهش

۱.۳ کلیات نظریهٔ روایی گریماس

آلژیرداس ژولین گریماس (۱۹۱۷-۱۹۹۲)، نظریه‌پرداز لیتوانیایی و از چهره‌های شاخص رویکرد ساختارگرایی، با انتشار کتاب «معناشناسی ساختاری» در سال ۱۹۶۶ میلادی، به‌عنوان برجسته‌ترین چهره در حوزهٔ معناشناسی روایت شناخته شد. او با توسعهٔ پژوهش‌های ولادیمیر پراپ در زمینهٔ حکایت‌های عامیانه، کوشید تا قاعده‌ای عام و فراگیر برای همهٔ گونه‌های روایی و در واقع نوعی «دستور کلی زبان روایت» تدوین کند. (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰) به زبان دیگر پراپ تلاش کرد که مفهومی کلیدی را به نام کارکرد از دل قصّه‌ها پیدا کند که همین مفهوم کلیدی هدایت کنندهٔ قوانین و نظم عملِ روایت است. پراپ بعد از تجزیه و تحلیل و طبقه‌بندی کارکردها سعی کرد تا مفهوم شخصیت داستانی را که در مرحله دوم اهمیت قرار داشت، در این قصّه ها مورد پژوهش قرار دهد؛ به همین سبب پراپ کارکردهایی سی و چندگانه برای شخصیت‌ها تعریف کرد که در بیشتر موارد ثابت هستند و از یک توالی و ترتیب معین پیروی می‌کنند و همهٔ آنها تنها یک روایت را تعریف و آماده می‌کنند.(سجادی فر و دیگران، ۱۴۰۲: ۲۷) از دیدگاه گریماس، آنچه اهمیت بنیادین دارد، ساختار و دستور زیربنایی حاکم بر روایت‌هاست، نه متن‌های منفرد و مجزا. او بر این باور است که «دستور روایت» نیز، همچون دستور زبان، محدود و تابع قواعدی مشخص است و فهم معنای متن نیازمند آگاهی از «پی‌رفت‌ها» و قواعد ساختاری روایت است. (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۲) از نظر گریماس، همهٔ داستان‌ها متأثر از یک ساختار واحد است. در نظر او، «رابطهٔ فاعل و هدف (= موضوع شناسایی) به رابطهٔ میان فاعل و مفعول بی‌واسطه شباهت دارد. همچنین، رابطهٔ فرستنده و گیرنده به رابطهٔ میان فاعل و مفعول باواسطه شبیه است» (هارلند، ۱۳۸۵: ۲۷۹).

۱.۱.۳ زنجیره‌های نحوی روایت

گریماس به‌جای تکیه بر نقش‌های خاص پراپ، مفهوم «پی‌رفت» و «زنجیره‌های نحوی روایی» را در تحلیل طرح داستانی به‌کار می‌گیرد. او سه نوع زنجیرهٔ متمایز را در روایت‌های عامیانه مطرح می‌کند که هر یک با نوع خاصی از کنش مرتبط است:

۱. زنجیرهٔ میثاقی (پیمان‌ها و گسستن آن‌ها): که در نمایشنامهٔ مورد مطالعه، در قالب دعا نوشتن، نذر کردن، قسم دادن و پیمان‌های نانوشتهٔ اجتماعی میان شخصیت‌ها ظاهر می‌شود.

۲. زنجیرهٔ اجرایی (آزمون‌ها و رویارویی‌ها): که در تقابل شخصیت‌ها با یکدیگر، حسادت هووها، فریب‌کاری و تلاش برای بقا در بستر فقر و نابرابری اجتماعی دیده می‌شود.

۳. زنجیرهٔ انفصالی (حرکت‌ها و بازگشت‌ها): که سیر روایت را از «نداشتن» به «داشتن» و از ناآگاهی به آگاهی هدایت می‌کند. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۴)

این سه زنجیره، که نوعی رابطهٔ علت‌ومعلولی میان اجزای روایت ایجاد می‌کنند، در تحلیل نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» به‌کار گرفته خواهند شد تا نشان دهند چگونه هر پرده، یکی از این زنجیره‌ها را به‌پیش می‌برد و در نهایت به تکمیل روایت منجر می‌شود.

۲.۱.۳ الگوی کنشگران گریماس

مهم‌ترین دستاورد گریماس برای تحلیل روایت، الگوی شش‌گانهٔ کنشگران است که بر اساس آن، هر روایتی از شش نقش کنشی ثابت و روابطی معین میان آن‌ها شکل می‌گیرد. این شش کنشگر عبارتند از:

فرستنده: آغازگر کنش= کسی که انگیزهٔ اصلی روایت را ایجاد می‌کند.

گیرنده: بهره‌بردار نهایی= کسی که نتیجهٔ کنش به او می‌رسد.

فاعل (قهرمان): کنشگر اصلی= کسی که مأموریت را به‌انجام می‌رساند.

مفعول (هدف): موضوع کنش= چیزی یا کسی که فاعل به‌دنبال آن است.

یاریگر: کمک‌کننده= کسی که فاعل را در مسیر موفقیت یاری می‌دهد.

بازدارنده (رقیب): مانع‌تراش= کسی که در برابر فاعل ایستادگی می‌کند. (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۶؛ سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۴)

Uncorrected Proof

در الگوی گریماس، کنشگران به‌صورت سه‌گانه‌های تقابلی سازماندهی می‌شوند:
رابطهٔ خواستن/جست‌وجو: فاعل در برابر مفعول (هدف) قرار می‌گیرد.
رابطهٔ ارتباط/انتقال: فرستنده در برابر گیرنده قرار می‌گیرد.
رابطهٔ توانایی/موانع: یاریگر در برابر بازدارنده قرار می‌گیرد. (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۳)

۳.۱.۳. مربع معناشناسی

گریماس برای تحلیل تقابل‌های معنایی عمیق‌تر در روایت، الگوی «مربع معناشناسی» را نیز پیشنهاد می‌کند که بر پایهٔ دو جفت تقابل بنیادین (چیزی/هیچ، بودن/نبودن، دانستن/ندانستن، توانستن/نتوانستن) استوار است. به نظر او، شکل‌گیری مقولات معنایی از روابط عمومی ابتدایی نشأت می‌گیرد و مربع نشانه‌شناسی با توسعه منطقی تقابل‌های دوگانه اولیه می‌تواند ساختار اولیه دلالت را نشان دهد. (تأدیه، ۱۳۷۸: ۲۵۳) این الگو در تحلیل نمایشنامهٔ مورد مطالعه، به‌ویژه برای نشان دادن تضاد میان «آگاهی» و «ناآگاهی» و نیز «عدالت» و «بی‌عدالتی» به‌کار گرفته می‌شود.

هدف اصلی از نظریهٔ «مربع معناشناسی»، سامان‌دهی و صورت‌بندی محتوای معنا و در نتیجه، ساخت‌بخشی به آن است. به بیان دقیق‌تر، این مربع، بازنمایی بصری روابط منطقی یک مقولهٔ معنایی است که به ما امکان می‌دهد تا فراتر از تقابل‌های دوگانهٔ ساده، به شبکه‌ای از روابط معنایی دست یابیم. (شعیری، ۱۳۹۰: ۶۵)

در واقع، درحالی‌که تقابل‌های دوگانه‌ای مانند «زندگی/مرگ» یا «زیبا/زشت» تنها دو مفهوم متقابل را دربرمی‌گیرند، «مربع معناشناسی» با گسترش این روابط، تعداد طبقات تحلیلی را از دو به چهار (و حتی هشت یا ده) افزایش می‌دهد و بدین‌ترتیب، تحلیل دقیق‌تری از معنا ارائه می‌کند. از نظر گریماس، این مربع، «ساختار بنیادین دلالت» را ترسیم می‌کند که ذهن انسان برای تولید اشیاء فرهنگی و درک جهان از آن بهره می‌برد.

درک «مربع معناشناسی» مستلزم شناخت روابط دقیق میان چهار مؤلفهٔ اصلی آن است. این ساختار از «مربع منطقی» ارسطو الهام گرفته شده است. کاربرد اصلی «مربع معناشناسی» در کشف نظام ارزشی حاکم بر یک متن یا گفتمان است و نشان می‌دهد که معنای نهایی یک روایت، چگونه از دل تقابل‌های بنیادین و روابط پیچیدهٔ میان آن‌ها زاده می‌شود.

در تحلیل روایت‌ها، این مربع به ما امکان می‌دهد تا تقابل‌های بنیادین را که موتور محرک روایت هستند، شناسایی کنیم (مانند عدالت در برابر هوس)، لایه‌های میانی و ترکیبی معنا را آشکار سازیم (مانند «اخلاق خانوادگی» که نه عین «هوس» است و نه عین «عدالت»)، نظام ارزشی حاکم بر کنش‌های شخصیت‌ها و سیر تحول داستان را تبیین کنیم و معنای نهایی (ایدئولوژیک) متن را که از دل این شبکهٔ روابط بیرون می‌آید، صورتبندی نماییم. (ثواب، ۱۳۹۴: ۴۵)

۴. نحوهٔ کاربست مدل کنشی در تحلیل نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز»

نمایش ««اوستاد نوروز پینه دوز» در سال ۱۲۹۸ توسط میرزا احمدخان کمال الوزاره محمودی و با عنوان «نمایش اخلاقی، ادبی، اجتماعی» منتشر شده است. در این نمایشنامه، زبان عامیانه مورد استفاده شخصیت های داستان، گویای هویت و طبقه اجتماعی آنان است، به باور سچیوو بوریس (۱۹۹۰) زبان، هم می‌تواند به‌عنوان یک متغیر مستقل، نقش هویت‌سازی داشته باشد و هم می‌تواند به عنوان یک متغیر وابسته، هویت اجتماعی فرد را انعکاس دهد. پژوهشگران این حوزه معتقدند زبان بر شکل گیری هویت گروهی مؤثر است و هویت‌های گروهی، کاربرد زبان و هم‌چنین الگوی نگرش زبانی را تحت تأثیر و نفوذ خود قرار می‌دهند.(ملت دوست و دیگران، ۱۴۰۳: ۱۳۸)

نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» داستان پینه‌دوزی فقیر اما هوس‌باز به نام نوروز را روایت می‌کند که با وجود داشتن دو همسر، دل به عالم‌آرا خانم، زن جوان بیوه‌ای می‌بندد. او برای تأمین هزینهٔ ازدواج مجدد، خانه‌اش را گرو می‌گذارد و دو زن خود را از خانه بیرون می‌کند. زنان طردشده با همدستی همسایگان، در شب عروسی به مجلس حمله کرده، نوروز را به شدت کتک می‌زنند و او را وادار به توبه می‌کنند. این ساختار عامیانه، بستری برای تقابل‌های اجتماعی، جنسیتی و اخلاقی است که با الگوی کنشگران گریماس قابل رمزگشایی است.

Uncorrected Proof

در تحلیل عملی این نمایشنامه، الگوی کنشگران گریماس به‌صورت زیر بر شخصیت‌ها و پیرفت‌های داستان تطبیق داده می‌شود:

فرستنده: جامعهٔ عصر قاجار با تمام ناهنجاری‌هایش (فقر، تبعیض، بی‌عدالتی، خرافات) که انگیزهٔ اصلی تغییر و آگاهی‌بخشی را ایجاد می‌کند.

گیرنده: مخاطبان عام نمایشنامه (مردم عادی) که قرار است از این سیر روایی، آگاهی و بصیرت اجتماعی کسب کنند.

فاعل (قهرمان): راوی مردم‌آگاه‌شده که از دل روایت عامیانه، پیام نقد اجتماعی را منتقل می‌کند؛ همچنین شخصیت «اوستاد نوروز» به‌عنوان نماد تلاشگر طبقات فرودست.

مفعول (هدف): آگاهی جمعی و روشن‌شدگی اجتماعی که هدف نهایی روایت است؛ نه منفعت مادی.

یاریگر: عناصر فرهنگ عامه (ضرب‌المثل‌ها، دعاها، آیین‌های بومی، زبان تمثیلی) که قهرمان را در مسیر رسیدن به هدف یاری می‌دهند.

بازدارنده (رقیب): جهل، خرافات، بی‌عدالتی، استبداد، چندهمسری، حسادت هووها، و فاصلهٔ طبقاتی که در سراسر نمایشنامه به‌عنوان موانع اصلی بر سر راه آگاهی‌بخشی ظاهر می‌شوند.

بر اساس این تطبیق، سیر روایت از نقطهٔ «فقدان» (ناآگاهی و نابرابری) آغاز شده و با طی کردن زنجیره‌های میثاقی، اجرایی و انفصالی، به نقطهٔ «کامیابی» (بصیرت جمعی) می‌رسد. در این مسیر، «آزمون»های متعددی (از قبیل رویارویی با حسادت هووها، چالش‌های اقتصادی، و مبارزه با خرافات) شخصیت‌ها را محک می‌زند و در نهایت، «داوری» نهایی به سود آگاهی و عدالت رقم می‌خورد.

۱.۴ تحلیل ساختار روایت در سه پرده

در بخش تحلیل مقاله، برای هر پرده از نمایشنامه، جایگاه هر یک از شش کنشگر مشخص می‌شود و چگونگی تحول آن‌ها در طول روایت، با توجه به سه زنجیرهٔ نحوی مذکور، تبیین خواهد گردید.

۱.۱.۴ الگوی شش‌گانهٔ کنشگران در دو سطح روایت

از دیدگاه گریماس، «ارزش» موتور محرک هر روایتی است. کنشگران به‌دلیل دلبستگی به یک ارزش (اعم از مادی یا معنوی) وارد کنش می‌شوند. در روایت‌های عامیانه، ارزش‌ها اغلب دوگانه‌اند: خیر/شر، راستی/دروغ، عدالت/بی‌عدالتی(سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۲). در این نمایشنامه، ارزش محوری «اخلاق خانوادگی» و «عدالت جنسیتی» است که زنان اوستا در پی احیای آن هستند و کنشگران در دو سطح مجزا، سطح اوّل و سطح دوم روایت تحلیل می‌شوند.

در سطح اول روایت (پردهٔ اوّل و بخشی از پردهٔ دوم)، اوستا به‌عنوان «فاعل اصلی» و هوس ازدواج مجدد به‌عنوان «مفعول» (هدف) ظاهر می‌شود. در این سطح، اوستاد نوروز با وجه‌نمایی خواستن وارد کنش می‌شود. او از نارضایتی درونی رنج می‌برد و خواهان ازدواج با عالم‌آرا خانم است. هیچ فرستندهٔ بیرونی او را به این کنش دعوت نمی‌کند؛ بلکه انگیزهٔ او کاملاً درونی و مبتنی بر هوس و آرزوی شخصی است. در اصطلاح گریماس، این وضعیت را می‌توان «کنشگری با وجه‌نمایی خواستن محض» نامید که در آن، فرستنده و گیرنده، خود کنشگر هستند (زیرا او هم آغازگر کنش است و هم بهره‌بردار نهایی آن).

به عبارت دیگر در نظریهٔ روایت گریماس، هر کنشگری برای ورود به عرصهٔ کنش، نیازمند «وجه‌نمایی» (modality) خاصی است. وجه‌نمایی‌ها، شرایطی هستند که کنش را ممکن، الزامی یا مطلوب می‌سازند و به چهار نوع اصلی تقسیم می‌شوند. گریماس معتقد است کنش زمانی به وقوع می‌پیوندد که شروط «باید» و «خواستن» (به‌عنوان محرک‌های اولیه) با شروط «توانستن» و «دانستن» (به‌عنوان توانمندسازهای عملی) همراه شوند. در غیر این صورت، یا کنش رخ نمی‌دهد یا کنشی ناقص و شکست‌خورده خواهد بود. (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۵؛ سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۴۶). بر همین اساس، خواستن، تمایل و اشتیاق درونی کنشگر برای دستیابی به ابژه است، باید بودن، الزام بیرونی (پیمان، قرارداد، امر فرستنده) است که کنشگر را به کنش وامی‌دارد، توانستن، امکانات و ظرفیت‌های عینی کنشگر برای انجام کنش بوده و دانستن آگاهی و شناختی است که کنشگر برای انجام کنش به آن

Uncorrected Proof

نیاز دارد. (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۶۴؛ اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۸) بر این اساس، تشخیص اینکه یک کنشگر با چه انگیزه‌ای وارد کنش می‌شود، بر اساس ترکیب این وجه‌نمایی‌ها صورت می‌گیرد.

با این حال، صرف خواستن برای تحقق کنش کافی نیست؛ اوستا برای رسیدن به هدف، نیازمند توانستن نیز هست. او برای تأمین هزینهٔ عروسی، خانهٔ خود را گرو می‌گذارد و از دوستش (داش اسمال) یاری می‌گیرد. بنابراین، ترکیب وجه‌نمایی او در این سطح عبارت است از: «خواستن + توانستن».

۱.۱.۱.۴ الگوی کنشگری در سطح اوّل

در این سطح، روایت حول آرزو و تصمیم اوستا برای ازدواج با عالم‌آرا خانم، زن جوان بیوه، شکل می‌گیرد. اوستا به‌عنوان کنشگری با «وجه‌نمایی خواستن» (تمایل درونی و شخصی) وارد عرصهٔ کنش می‌شود و برای تحقق این خواست، از «وجه‌نمایی توانستن» (گروگذاشتن خانه، یاری گرفتن از دوست و وام‌دهنده) بهره می‌گیرد.

فرستنده: جامعهٔ مردسالار عصر قاجار با هنجارهای چندهمسری و نابرابری جنسیتی، به‌عنوان «ارزش انتزاعی قدرت مردانه»، انگیزهٔ آغازین کنش را ایجاد می‌کند. گرچه اوستا به‌ظاهر فاقد یک فرستندهٔ بیرونی مشخص است، اما نظام ارزشی حاکم بر جامعه – که چندهمسری را نه تنها مجاز، بلکه نشانهٔ قدرت مردانه می‌داند – به‌عنوان فرستنده‌ای نانوشته، آرزوهای او را مشروعیت می‌بخشد. این فرستنده، در سطح روساخت، از طریق شخصیت‌هایی مانند بی‌بی‌رشوه (دلال ازدواج) و حاجی‌تنزیلی (وام‌دهنده) بازنمایی می‌شود که هر یک به‌نوعی، هنجارهای مردسالارانه را تقویت می‌کنند. گفت‌وگوی اوستا با بی‌بی‌رشوه – که در آن، او با پذیرش شروط مادی، پیمانی منفعتی می‌بندد – به‌روشنی نشان‌دهندهٔ تأثیر این فرستنده است: «می‌دونم که عجالتا کار دس شماست. مام که از زیر بته درنیومده‌ایم چیزی سرمون میشه. به قول بابا گفتنی کدخدارو ببین اُ دهو چپو کون...» (کمال‌الوزاره، ۱۳۸۳: ۴۵).

گیرنده: در سطح نخست، خود اوستا گیرندهٔ اصلی کنش است؛ زیرا کسی که قرار است از ازدواج مجدد بهره‌مند شود، خود اوست. (لذت جنسی، ارتقای جایگاه اجتماعی از طریق پیوند با خانوادهٔ عالم‌آرا). اما در سطحی عمیق‌تر، مخاطبان عام نمایشنامه نیز گیرندگان پیام روایت محسوب می‌شوند؛ چراکه قرار است از سیرِ روایت، بصیرتی اخلاقی و اجتماعی کسب کنند. این گیرندگی دوگانه، از ظرافت‌های ساختاری اثر است که نمایشنامه را از یک حکایت صرفاً شخصی به روایتی با کارکرد انتقادی–آموزشی ارتقا می‌دهد.

فاعل یا قهرمان: اوستاد نوروز، فاعل اصلی این سطح از روایت است. او با «وجه‌نمایی خواستن» (هوس ازدواج با عالم‌آرا) و «وجه‌نمایی توانستن» (تأمین مقدمات ازدواج از طریق گروگذاشتن خانه و استقراض) وارد کنش می‌شود. شخصیت او در این سطح، ترکیبی از آرزومندی بی‌پروا و ساده‌لوحی طبقات فرودست است؛ او نه از سر محاسبه، بلکه از سر هوس و تقلید از هنجارهای مردسالارانه، دست به این کنش می‌زند. این وجه از شخصیت او، بعدها در سطح دوم، زمینهٔ سقوط او از جایگاه قهرمان به ضدقهرمان را فراهم می‌آورد.

مفعول یا هدف: عالم‌آرا خانم، به‌عنوان «ابژهٔ هوس»، مفعول این سطح از روایت است. او نه یک شخصیت کنشگر، بلکه یک موضوع شناسایی و موضوع ازدست‌رفتنی است که ارزش او در چشم اوستا، نه به‌سبب هویت مستقلش، بلکه به‌سبب جوانی، زیبایی و بیوه‌بودن اوست (که ازدواج با او را آسان‌تر می‌نماید). این ابژه‌شدگی عالم‌آرا، در تقابل آشکار با عاملیت زنان همسر اوستا در سطح دوم روایت قرار می‌گیرد و به‌خوبی، نگاه مردسالارانه به زن را به‌عنوان کالا یا ابژه به نقد می‌کشد.

یاریگر: در این سطح، دوست اوستا (داش‌اسمال) و حاجی‌تنزیلی (به‌عنوان وام‌دهنده) نقش یاریگر را ایفا می‌کنند. داش‌اسمال، او را به گروگذاشتن خانه راهنمایی می‌کند و حاجی‌تنزیلی، زمینهٔ تأمین مالی عروسی را فراهم می‌آورد. همچنین، عناصر فرهنگ عامه (مانند ضرب‌المثل‌هایی که اوستا در گفت‌وگوهایش به‌کار می‌برد) به‌عنوان یاریگر زبانی، آرزوهای او را در قالبی آشنا و قابل‌قبول برای مخاطبان عام، مشروعیت می‌بخشند. با این حال، این یاریگران، فاقد هرگونه آگاهی اخلاقی هستند و صرفاً به‌عنوان ابزاری برای رسیدن به هدف مادی عمل می‌کنند.

Uncorrected Proof

بازدارنده یا رقیب: فقر و ناتوانی اقتصادی اوستا، مهم‌ترین بازدارندهٔ این سطح است. او برای تأمین هزینهٔ عروسی، ناچار به گروگذاشتن تنها دارایی خود (خانه) می‌شود که این خود، نشانهٔ شکنندگی بنیادهای اقتصادی اوست. در سطحی عمیق‌تر، خود اوستا نیز بازدارنده‌ای درونی است؛ زیرا ناتوانی او در تأمین معیشت همسران پیشین، او را در موقعیتی قرار می‌دهد که برای تأمین هوس تازه، دست به خشونت و بی‌خانمان‌کردن خانواده‌اش بزند. این تضاد درونی (هوس در برابر مسئولیت) عامل اصلی تغییر فاز روایی در پردهٔ دوم خواهد بود.

وجه‌نمایی حاکم: «خواستن + توانستن» (کنشگری با انگیزهٔ درونی و تمایل شخصی)

۲.۱.۱.۴ الگوی کنشگری در سطح دوم روایت (نیمهٔ دوم پردهٔ دوم و پردهٔ سوم): تغییر فاز روایی

پس از آنکه اوستا همسران و فرزندانش را از خانه بیرون می‌کند، تغییر فاز روایی رخ می‌دهد. اکنون زنان طردشده (با محوریت فرتوته خانم) به‌عنوان فاعل جدید وارد عرصهٔ کنش می‌شوند. اما برخلاف سطح اوّل، انگیزهٔ آنان صرفاً درونی نیست؛ بلکه یک الزام بیرونی (باید بودن) آنان را به کنش وامی‌دارد: بی‌خانمانی ناگهانی، تهدید کیان خانواده، و بی‌عدالتی آشکاری که بر آنان روا شده است.

در اصطلاح گریماس، این وضعیت را «کنشگری با وجه‌نمایی باید بودن» می‌نامیم که در آن، فرستنده و گیرنده یکسان هستند (زنان مظلوم هم انگیزهٔ کنش را ایجاد می‌کنند و هم بهره‌بردار نهایی آن خواهند بود)، اما برخلاف سطح اوّل، انگیزهٔ کنش، یک الزام اخلاقی بیرونی است، نه صرفاً یک خواست درونی. فرتوته خانم برای تحقق این کنش، از یاری همسایگان و رمال بهره می‌گیرد (یاریگران) و در برابر اوستا (نیروی مخالف) می‌ایستد. ترکیب وجه‌نمایی او عبارت است از: «باید بودن + توانستن».

همانگونه که بیان شد اکنون زنان طردشده به‌عنوان فاعل جدید ظاهر می‌شوند و اوستا به نیروی مخالف (بازدارنده) تبدیل می‌شود:

در سطح دوم روایت، زنان طردشده به‌عنوان فاعل عدالت‌خواه در نیمهٔ دوم پردهٔ دوم و پردهٔ سوم است. پس از آنکه اوستا، همسران و فرزندانش را از خانه بیرون می‌کند، روایت دچار تغییر فاز روایی می‌شود. اکنون، فرتوته خانم (همسرِ اصلی اوستا) به‌عنوان فاعل جدید، با «وجه‌نمایی باید بودن» (الزام بیرونی اخلاقی ناشی از بی‌عدالتی آشکار) و «وجه‌نمایی توانستن» (هم‌دلی جمعی زنان همسایه) وارد عرصهٔ کنش می‌شود. در این سطح، ارزش محوری روایت، از هوس شخصی به عدالت جنسیتی و حفظ کیان خانواده تغییر می‌کند.

فرستنده: عدالت جنسیتی و حفظ کیان خانواده، به‌عنوان ارزش‌های انتزاعی اخلاقی، انگیزهٔ اصلی کنش زنان را تشکیل می‌دهند. برخلاف سطح اوّل که فرستنده‌ای بیرونی و جامعه‌محور بود، در این سطح، فرستنده، خود یک ارزش اخلاقی جمعی است که از دل بی‌خانمانی ناگهانی و تهدید کیان خانواده زاده می‌شود. این فرستنده، در روساخت، از طریق گفتار همدلانهٔ همسایگان و نیز آیین‌های جمعی (مانند توسل به رمال و سپس طراحی نقشهٔ حملهٔ شب عروسی) بازنمایی می‌شود. به‌عبارت دیگر، «آگاهی جمعی زنان» به‌عنوان فرستنده‌ای جدید، جهت روایت را دگرگون می‌کند و «ارزش خرافه» را که در ابتدا به‌عنوان راهکار مطرح بود، به‌حاشیه می‌راند.

گیرنده: گیرندهٔ نهایی این کنش، در سطح داستان، خود اوستا است که با پذیرش توبه، از این تنبیه بهره‌مند می‌شود (بازگشت به نظم اخلاقی). اما در سطح فراداستانی، مخاطبان نمایشنامه هستند که پیام اخلاقی روایت (نقد چندهمسری، خشونت خانگی و بی‌عدالتی جنسیتی) را دریافت می‌دارند. این گیرندگی دوگانه، کارکرد آموزشی نمایشنامه را تقویت می‌کند و نشان می‌دهد که «کامیابی» نهایی، نه ازدواج اوستا، بلکه «بصیرت جمعی مخاطبان» است.

فاعل یا قهرمان جدید: زنان طردشده (با محوریت فرتوته خانم، همراه با همسایگان همدل) به‌عنوان فاعل جدید ظاهر می‌شوند. وجه‌نمایی حاکم بر کنش آنان، «باید بودن اخلاقی» است؛ یعنی آنان نه از سر هوس یا منفعت شخصی، بلکه از سر الزامی بیرونی (بی‌عدالتی آشکار، بی‌خانمانی، تهدید فرزندان) به کنش وامی‌دارند. این کنش، در ابتدا به‌صورت توسل به رمال (که ناکام می‌ماند) و سپس به‌صورت هم‌داستانی جمعی و طراحی نقشهٔ تنبیه، تجلی می‌یابد. فرتوته خانم، به‌عنوان رهبر این کنش جمعی، تشخیص

Uncorrected Proof

نقصان (هوس‌بازی اوستا) را با طراحی کنش (هم‌دلی با همسایگان) و هدف‌گذاری اخلاقی (بازگرداندن نظم خانواده) تلفیق می‌کند و به‌نمونه‌ای از «زن کنشگر» در ادبیات عامیانهٔ ایران تبدیل می‌شود.

مفعول یا هدف جدید: هدف جدید، دیگر عالم‌آرا خانم نیست، بلکه آگاهی‌بخشی به اوستا و بازگرداندن نظم اخلاقی به خانواده است. به‌عبارت دیگر، مفعول از «یک ابژهٔ عینی» (ازدواج) به «یک ارزش انتزاعی» (عدالت و اخلاق) تغییر می‌یابد. این تغییر مفعول، نشان‌دهندهٔ ارتقای روایت از سطح فردی به سطح جمعی و اخلاقی است و «کامیابی» را نه در تصاحب، بلکه در «روشن‌شدگی» تعریف می‌کند.

یاریگر: همسایگان زن که با زبان همدلانه به یاری فرتوته می‌شتابند، مهم‌ترین یاریگران این سطح هستند. گفتار یکی از همسایگان – «می‌دونید یا نه؟ من با شما دوس جون جونیم، من حق نمک می‌شناسم، حالا اومدم اینجا بگم که بایس تا زود کلک این زنیکه رُ هر طوریه بکنیم...» (کمال الوزاره، ۱۳۸۴: ۸۰) – به‌روشنی، «ارزش وفاداری همسایگی» را به‌عنوان یاریگری اخلاقی بازنمایی می‌کند. هم‌چنین، عناصر فرهنگ عامه (نذرها، دعاها، آیین‌های بومی) در این سطح، نقشی دوگانه دارند: ابتدا به‌صورت خرافی (توسل به رمال) که ناکام می‌ماند، و سپس به‌صورت آیین‌های جمعی همبستگی (حملهٔ شب عروسی) که به‌عنوان یاریگری مؤثر عمل می‌کند. این تحول کارکرد فرهنگ عامه، از خرافه به عقلانیت جمعی، از ظرافت‌های ساختاری اثر است.

بازدارنده یا رقیب جدید: خود اوستا، که با خشونت و لجاجت در برابر توبه و بازگشت به نظم ایستادگی می‌کند، مهم‌ترین بازدارندهٔ این سطح است. او در این مرحله، دیگر قهرمان آرزومند پردهٔ اوّل نیست، بلکه به «ضدقهرمانی» تبدیل شده است که باید تنبیه شود تا به مسیر اخلاقی بازگردد. هم‌چنین، عالم‌آرا خانم و بی‌بی‌رشوه به‌عنوان نمادهای هوس‌پرستی و دلالی مردسالارانه، بازدارنده‌های فرعی محسوب می‌شوند که با حضور خود، بحران اخلاقی را تشدید می‌کنند. در سطحی عمیق‌تر، نظام مردسالارانه‌ای که چندهمسری و بی‌خانمان‌کردن زنان را ممکن ساخته، بازدارندهٔ ساختاری روایت است که زنان، در غیاب نهادهای قضایی رسمی، خود به‌مبارزه با آن برمی‌خیزند.

وجه‌نمایی حاکم: «باید بودن + توانستن» (کنشگری با انگیزهٔ الزام بیرونی و اخلاقی)

نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» یک روایت کلاسیک دوقطبی است که در آن، ارزش‌های عدالت و اخلاق خانوادگی در برابر هوس و بی‌عدالتی جنسیتی قرار می‌گیرند. «هر زنجیرهٔ روایت با به‌کارگیری دو عامل کنش که باید یا متقابل هم باشند یا معکوس همدیگر، به این منش ادراکی عینیت می‌بخشد».(سجودی، ۱۳۸۴: ۶۶) «اوستا» در یک تغییر فاز روایی (با بیرون‌کردن همسران)، نقش او از قهرمان آرزومند به ضدقهرمان مستحق تنبیه تغییر می‌کند. این تغییر فاز، یکی از ظرافت‌های ساختاری این اثر است که با الگوی گریماس به‌خوبی قابل تبیین خواهد بود. در چارچوب روایت‌شناسی ساختارگرا، نظام افقی (محور هم‌نشینی) به زنجیرهٔ رخدادها، توالی وضعیت‌ها، کنش‌ها و دگرگونی‌هایی اطلاق می‌شود که روایت را از یک وضعیت آغازین به وضعیت نهایی می‌رسانند. در الگوی گریماس، این زنجیره، از سه مرحلهٔ اصلی تشکیل شده است: زنجیرهٔ میثاقی (پیمان‌بندی)، زنجیرهٔ اجرایی (آزمون و رویارویی)، و زنجیرهٔ انفصالی (حرکت و بازگشت) (گریماس، ۱۳۸۳: ۷۲–۷۰؛ اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۵۴). در نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز»، این سه زنجیره، به‌ترتیب در پرده‌های اوّل، دوم و سوم تحقق می‌یابند. این تحلیل، کارآمدی الگوی گریماس را در متون نمایشی بومی ایران تأیید می‌کند و نشان می‌دهد که ساختار روایت‌های عامیانهٔ ایرانی، علی‌رغم ظاهر سادهٔ آنها، از نظمی منطقی و قابل رمزگشایی برخوردارند.

۲.۱.۴ تغییر نقش کنشگران در سه زنجیرهٔ روایی؛ پردهٔ اول: شکل‌گیری آرزو و انعقاد پیمان (زنجیرهٔ میثاقی)

در پردهٔ اول، کنشگران بر اساس رابطهٔ «خواستن» سازماندهی می‌شوند. فرستنده، جامعهٔ فقیرنشین عصر قاجار با هنجارهای چندهمسری و نابرابری جنسیتی است. فاعل، اوستاد نوروز است که خواهان تغییر وضعیت خود (داشتن همسر سوم) است. مفعول، ازدواج با عالم‌آرا خانم است. یاریگر، دوست نوروز و عناصر فرهنگ عامه هستند. بازدارنده، فقر و ناتوانی اقتصادی نوروز است. گیرنده، در سطح نخست خود نوروز و در سطح عمیق‌تر، مخاطب عام نمایشنامه است. در این پرده، زنجیرهٔ میثاقی غالب است: نوروز با خود و با دوستش پیمانی نانوشته می‌بندد تا به هر قیمتی که شده، عالم‌آرا خانم را به دست آورد.

Uncorrected Proof

۳.۱.۴ پردهٔ دوم: آزمون و رویارویی (زنجیرهٔ اجرایی)

پردهٔ دوم، میدان آزمون کنشگران است. فاعل (نوروز) برای رسیدن به هدف، دست به خشونت می‌زند و همسران و فرزندانش را از خانه بیرون می‌کند؛ اما این کنش، او را از «قهرمان» به «ضدقهرمان» بدل می‌سازد. بازدارنده، از این پس نه تنها فقر، بلکه دو همسر طردشده و همسایگان نیز هستند. یاریگر، همسایگان زن هستند که در کنار همسران نوروز قرار می‌گیرند. مفعول (عالم‌آرا خانم) به‌تدریج از «موضوع شناسایی» به «موضوع ازدست‌رفتنی» تبدیل می‌شود. در این پرده، زنجیرهٔ اجرایی (آزمون و رویارویی) به‌طور کامل به‌کار گرفته می‌شود: آزمون اوّل (بیرون‌کردن همسران)، آزمون دوم (توسل زنان به رمال)، و آزمون سوم (هم‌داستان شدن زنان همسایه با همسران نوروز و طراحی نقشهٔ حملهٔ شب عروسی). در این پرده، نقش فرستنده نیز تغییر می‌کند: «آگاهی جمعی زنان» به‌عنوان فرستنده‌ای جدید، جهت روایت را تغییر می‌دهد.

۴.۱.۴ پردهٔ سوم: داوری و بازگشت به نظم (زنجیرهٔ انفصالی)

پردهٔ سوم، صحنهٔ داوری و بازگشت قهرمان شکست‌خورده به وضعیتی تازه است. فاعل، نوروز است که در اوج مستی، در شب عروسی به دام زنان می‌افتد و کتک می‌خورد؛ این کتک، آیین توبه و بازگشت او به نظم اخلاقی است. داور، زنان معترض هستند که در غیاب نهادهای قضایی رسمی، خود به‌عنوان داور اخلاقی جامعه عمل می‌کنند. مفعول نهایی روایت، از عالم‌آرا خانم به آگاهی جمعی و بصیرت اجتماعی تغییر می‌کند. گیرنده، در سطح داستان خود نوروز و در سطح فراداستانی، مخاطبان هستند. در این پرده، زنجیرهٔ انفصالی (حرکت و بازگشت) کاملاً مشهود است: نوروز از نقطهٔ «فقدان» به «کامیابی موهوم» می‌رسد، اما این کامیابی با حملهٔ زنان، به «فقدانی عمیق‌تر» (شکست، تحقیر، توبه) بدل می‌شود، و از این شکست، «کامیابی حقیقی» یعنی آگاهی اخلاقی و اجتماعی زاده می‌شود. سیر کلی روایت از «فقدان» تا «کامیابی» در جدول زیر بیان شده است:

مرحله	وضعیت	شرح
آغاز	فقدان	نوروز از عدم رضایت جنسی و اقتصادی رنج می‌برد.
میانه	واگذاری گرو	برای رفع فقدان، دست به گروگذاری خانه و طرد همسران می‌زند؛ کامیابی کاذب.
اوج	آزمون	زنان در شب عروسی او را می‌آزمایند و شکست می‌دهند.
پایان	کامیابی حقیقی	نوروز از طریق شکست و توبه، به «داشتن» آگاهی اخلاقی دست می‌یابد.

۵.۱.۴ تحلیل سیر روایت از نقصان تا کامیابی

در این نمایشنامه، نقصان به‌عنوان موتور تولید معنا در دو سطح متفاوت، روایت را به‌جلو می‌راند:

نقصان در سطح اوستا: اوستا از نارضایتی جنسی و اقتصادی رنج می‌برد و خواهان ازدواج مجدد می‌شود.

نقصان در سطح زنان: پس از آنکه اوستا همسرانش را بیرون می‌کند، زنان طردشده دچار «نقصان» بی‌خانمانی می‌شوند.

در سطح اوّل، «داشتن» به‌معنای تصاحب یک ابژهٔ عینی (عالم‌آرا) است؛ اما در سطح دوم، «داشتن» به‌معنای بازگرداندن یک ارزش انتزاعی (عدالت و اخلاق خانوادگی) تعریف می‌شود.

فرتوته خانم به‌عنوان آغازگر کنش دوم، نقصان زنان اوستا را تشخیص می‌دهد و بشرح زیر وارد عمل می‌شود:

تشخیص نقصان: او از هوس‌بازی اوستا و آزار دو زن قبلی آگاه است.

طراحی کنش: با همدستی ننه‌ها، رمال و همسایگان، نقشهٔ تنبیه اوستا را طرح‌ریزی می‌کند.

هدف از کنش: بازگرداندن اوستا به مسیر اخلاق» که همان «رفع نقصان» زنان مظلوم است.

در این فرآیند، معنای دادخواهی زنان از دل نقصان بی‌خانمانی و بی‌عدالتی زاده می‌شود. به‌عبارت دیگر، اگر نقصان اوّلیه (هوس اوستا) نبود، نقصان ثانویه (بی‌خانمانی زنان) شکل نمی‌گرفت و اگر نقصان ثانویه نبود، معنای عدالت‌خواهی جمعی زنان بروز نمی یافت.

Uncorrected Proof

۶.۱.۴ نظام روساختی و ژرف‌ساختی

گریماس در جستجوی «الگوی زایشی معنا» در روایت‌ها، سه سطح سلسله‌مراتبی را برای فرایند تولید و دریافت معنا ترسیم می‌کند: «سطح روساخت» که بستر داده‌های عینی و ظهور معناست؛ «سطح میانی» که نقش کنترل و هدایت روساخت را بر عهده دارد؛ و «سطح ژرف‌ساخت» که به مفاهیم انتزاعی پیوند می‌خورد. (عباسی، ۱۳۹۵: ۱۱) با این حال، الگوی نشانه–معناشناسی روایی گریماس در عمل تنها به دو سطح روساخت و ژرف‌ساخت می‌پردازد و سطح میانی را کنار می‌گذارد. این محدودیت از آنجا ناشی می‌شود که محوریت این الگو بر روایت‌گری استوار است؛ به‌گونه‌ای که کنش‌ها در آن به شکل کاملاً پیوسته، متوالی و زنجیره‌ای عرضه می‌شوند.

روساخت: همان زنجیرهٔ رویدادها و کنش‌هایی است که در سطح داستان رخ می‌دهند. در این نمایشنامه، روساخت شامل حوادث عینی داستان است: دیدن عالم‌آرا، گروگذاشتن خانه، بیرون‌کردن همسران، توسل زنان به رمال، حملهٔ شب عروسی و توبهٔ اوستا.

ژرف‌ساخت: نظام ارزشی و معنایی زیرین روایت که روساخت را سازماندهی می کند و از دو تقابل بنیادین شکل گرفته است: تقابل هوس در برابر عدالت و تقابل بی‌قانونی اخلاقی در برابر نظم اخلاقی. رویدادهای روساخت در خدمت آشکارسازی این تقابل‌های ژرف‌ساختی هستند.

الف. تقابل هوس در برابر عدالت: اوستا نماد هوس‌پرستی مردسالار است و زنان نماد عدالت‌خواهی.

ب. تقابل بی‌قانونی اخلاقی در برابر نظم اخلاقی: بی‌خانمان‌کردن زنان، نماد بی‌قانونی اخلاقی است و توبهٔ اوستا، نماد بازگشت به نظم.

در واقع، رویدادهای روساخت (کتک خوردن، توبه کردن) در خدمت آشکارسازی این تقابل‌های ژرف‌ساختی هستند. برای نمونه، حملهٔ زنان به مجلس عروسی در سطح روساخت، یک رویداد فیزیکی است؛ اما در سطح ژرف‌ساخت، نماد شکست هوس مردسالار و پیروزی عدالت جمعی زنان به‌شمار می‌رود.

۷.۱.۴ زمان در خدمت جریان روایت

در این نمایشنامه، زمان روایت از الگوی کلاسیک حرکت از نقصان به کامیابی پیروی می‌کند:

الف. زمان خطی: داستان از صبح تا شب عروسی پیش می‌رود و هیچ گسست زمانی جدّی ندارد.

ب. زمان کنشی: هر رویداد، پاسخی به رویداد پیشین است. برای نمونه، بیرون‌کردن همسران (رویداد اول) پاسخ خود را در توسل زنان به رمال (رویداد دوم) می‌یابد و حملهٔ شب عروسی (رویداد سوم)، پاسخی به تمامی بی‌عدالتی‌های پیشین است.

ج. شتاب زمانی: پردهٔ اوّل کندتر است(معرفی شخصیت‌ها و شکل‌گیری آرزو)؛ اما پردهٔ سوم با سرعت بیشتری به‌پیش می‌رود (اجرای نقشهٔ تنبیه و توبه).

این نظم زمانی، به مخاطب کمک می‌کند تا رابطهٔ علّی میان کنش‌ها را درک کند و پیام اخلاقی داستان را به‌خوبی دریافت نماید.

۸.۱.۴ تحلیل گفتمان‌های روایی بر اساس نظام ارزشی گریماس

در این بخش، از رویکرد تحلیل گفتمان گریماسی بهره گرفته شده است که بر پایهٔ سه مؤلفهٔ اصلی استوار است: الف. نظام ارزشی حاکم بر روایت، ب. وجه‌نمایی‌های کنشی (خواستن، توانستن، دانستن، باید بودن)، و ج. زنجیره‌های نحوی روایت (میثاقی، اجرایی، انفصالی). «گفتمان» در اینجا به‌معنای بُعد زبانی تحقق برنامه‌های روایی است که از طریق دیالوگ‌های شخصیت‌ها، ارزش‌های متضاد را بازنمایی می‌کند. (گریماس، ۱۳۸۳: ۸۱–۷۹)

الف. گفتمان پیمان‌بندیِ منفعتی (میثاقیِ فریب‌آمیز)

این گفتمان، بُعد زبانی زنجیرهٔ میثاقی را شکل می‌دهد که در آن، دو طرف پیمان، با «وجه‌نمایی خواستن» (منفعت شخصی) به‌یکدیگر متعهد می‌شوند. گفت‌وگوی اوستا با بی‌بی‌رشوه که با پذیرش شروط مادی، پیمانی منفعتی شکل می‌دهد: «می‌دونم که عجالتا کار دس شماست. مام که از زیر بته درنیومده‌ایم چیزی سرمون میشه. به قول بابا گفتنی کدخدارو ببین اُ دهو چپو کون. بله

Uncorrected Proof

خاله خانوم می‌دونیم که بی‌مایه فتیره! تعارف شمارم کور میشم روی دو چشمام میذارم میدم...». کمال الوزاره، ۱۳۸۳: ۴۵)در این گفتمان، «ارزش مبادله‌ای» بر «ارزش اخلاقی» تقدم دارد. در این گفتمان، «ارزش مبادله‌ای» (هدایا در برابر وساطت) بر «ارزش اخلاقی» (عدالت، وفاداری به همسران پیشین) تقدم دارد. این پیمان، از نوع «میثاق فریب‌آمیز» است که در آن، فرستنده (نظام مردسالارانه) از طریق زبان وعده‌دهی، فاعل را به سمت ابژه‌ای موهوم (عالم‌آرا به‌عنوان نماد رهایی) هدایت می‌کند.

ب. گفتمان القای ارزش (میثاقی مشروعیت‌بخش)

این گفتمان، بُعد زبانی زنجیرهٔ میثاقی مبتنی بر دانستن است که در آن، یک کنشگر دانا با تکیه بر «وجه‌نمایی دانستن»، فاعل را به پذیرش یک «برنامهٔ روایی» ترغیب می‌کند. رمال میرزا کاذب با ادعای علم غیب، زنان اوستا را به آرامش دعوت می‌کند: «خانم اینقدر جوش نخورید آرام بشوید همشیره اینها که چیزی نیست، کار از این دشوارتر، سخت‌تر هم باشد، مثل مومی که تو دست بگذارند، برای من سهل و آسان است. می‌بینی با همین دو جلد کتاب، و علمی که خدا در خواب به من عطا فرموده، از جن و پری گرفته تا عناصر چارگانه آب و آتش، خاک و باد را می‌توانم مسخر بکنم، تا چه رسد به این کارهای سه‌تا پولی!!».(همان: ۶۲) این گفتمان، از طریق زبان تأکیدی و قطعی، «ارزش خرافه» را به‌عنوان راهکاری برای رفع نقصان (بی‌خانمانی زنان) تثبیت می‌کند. اما ناکامی این گفتمان در عمل (رمال به نتیجه نمی‌رسد)، نشان‌دهندهٔ تقابل «ارزش خرافی» با «ارزش عقلانی» (کنش مستقیم زنان) است که در نهایت، گفتمان خرافی را به حاشیه می‌راند.

مصداق دیگر حاجی شیخ منصف، با استناد به دستورات شرعی، سعی در انصراف اوستا از تجدید فراش دارد:

«لیک سوراخ دعا گم کرده‌ای! ای وای! مومن شنیدی خدا رزاق است، اما همان خدایی که تو و من و آن زنها را خلق کرده فرموده، تلاش کن، کسب کن، این در آن در، برای تحصیل لقمه نانی بدو، اسراف نکن، آتش به مالت نزن، هیچ نگفته بیش از وسعت زن بگیری و پا از گلیمت خارج کنی که چه؟.....»(همان: ۹۵)

طبق این گفتمان، ارزش شرعی قناعت در برابرِ ارزش هوس‌پرستی قرار می‌گیرد. اما اوستا با ردِّ این گفتمان («آشیخ فرکام کردم... عجالتا بی‌زحمت این اسبابارُ تحویل این همشیره بکونم»)، نشان می‌دهد که «وجه‌نمایی خواستن» او، بر «وجه‌نمایی باید بودن» شرعی، غلبه یافته است. این تقابل، در سطح ژرف‌ساخت، گویای کشمکش ارزش فردی (هوس) در برابر «ارزش جمعی» (نظم اخلاقی دینی) است.

ب. گفتمان اخلاقی همبستگی (اجرایی مبتنی بر باید بودن)

این گفتمان، بُعد زبانی زنجیرهٔ اجرایی را شکل می‌دهد که در آن، کنشگران با «وجه‌نمایی باید بودن اخلاقی» به‌یاری یکدیگر می‌شتابند. زنان همسایه با مشاهدهٔ بی‌خانمانی زنان اوستا، با زبانی همدلانه به‌یاری آنان می‌شتابند: «می‌دونید یا نه؟ من با شما دوس جون جونیم، من حق نمک می‌شناسم، حالا اومدم اینجا بگم که بایس تا زود کلک این زنیکه رُ هر طوریه بکنیم، پیش من که قسم ندارید اما بجون تو نباشه به مرگ خودم که صدتا عالم‌آرا ریقو دای یک تار مویم بشه...»(همان: ۸۰)

در این گفتمان، ارزش وفاداری و حق‌نمک‌شناسی (اخلاق همسایگی) بر ارزش منفعت شخصی تقدم دارد. این گفتمان، برخلاف گفتمان پیمان‌بندی منفعتی، فاقد هرگونه شرط مادی است و صرفاً مبتنی بر الزام اخلاقی عمل می‌کند. از منظر گریماس، این گفتمان، «فرستنده» (ارزش عدالت) را مستقیماً از طریق زبان همدلانه، به «فاعل جدید» (زنان معترض) منتقل می‌کند و «برنامهٔ روایی» مقاومت را مشروعیت می‌بخشد.

ج. گفتمان عاطفی توجیه‌گر (اجرایی مبتنی بر خواستن عاطفی)

این گفتمان، با بهره‌گیری از «وجه‌نمایی خواستن» همراه با بار هیجانی، «ارزش درک عاطفی» را بازنمایی می‌کند و «بازدارنده‌ها» را تضعیف می‌کند. مصداق: زن اوستا، با زبانی سرشار از ناامیدی و التماس، از رمال یاری می‌خواهد: «جناب آمیرزا، دیشب شوهرم من و یک دونه طفلمُ کتک زده...».(همان: ۳۵) این گفتمان، ارزش امنیت عاطفی (خانواده، پناهگاه) را در برابر ارزش هوس مردانه قرار می‌دهد. زبان التماسی و ارجاع به «خدا» و «بخدا»، نشانگرِ تلاش برای جلب همدلی به‌عنوان یک ارزش جمعی است. هرچند

Uncorrected Proof

این گفتمان در ابتدا به ناکامی می‌انجامد (رمال پول می‌خواهد)، اما زمینهٔ شکل‌گیری گفتمان اخلاقی همبستگی (همسایگان) را فراهم می‌آورد.

د. گفتمان پس‌پیروزی اخلاقی (انفصالی مبتنی بر توبه)

این گفتمان، بُعد زبانی زنجیرهٔ انفصالی است که در آن، کنشگر شکست‌خورده (اوستا) با پذیرش «ارزش توبه»، روایت را به پایان می‌برد. مصداق: اوستا پس از کتک‌خوردن: ««خدایا صد گناه و یک توبه. دیگه تا عمر دارم شرط باشه نه توی این شهر پا بذارم اُ نه اسم زن ببرم.»(همان: ۱۴۵)

این گفتمان، «ارزش توبه» را به‌عنوان عامل بازگشت «نظم اخلاقی» به‌جامعه، تثبیت می‌کند. اوستا با این کنش زبانی، از «فاعل هوس‌پیشه» به «گیرنده‌ای که ارزش اخلاقی را پذیرفته»، تغییر فاز می‌دهد. این گفتمان، در سطح ژرف‌ساخت، ارزش عدالت زنان را پیروز و ارزش هوس مردانه را شکست‌خورده اعلام می‌کند و معنای نهایی روایت (آگاهی اخلاقی) را تولید می‌نماید. در نهایت جمع‌بندی گفتمان‌ها بر اساس نظام ارزشی گریماس در جدول بشرح زیر خواهد بود:

نوع گفتمان	زنجیرهٔ متناظر	ارزش حاکم	کارکرد ساختاری
پیمان‌بندی منفعتی	میثاقی	ارزش مبادله‌ای (منفعت)	ایجاد پیمان برای دستیابی فاعل به ابژه
القای ارزش	میثاقی مبتنی بر دانستن	ارزش مشروعیت (خرافه، شرع)	توجیه «باید بودن» از طریق مراجع معرفتی
اخلاقی همبستگی	اجرایی مبتنی بر باید بودن	ارزش عدالت و همدلی	بسیج یاریگران برای مقاومت در برابرِ بازدارنده
عاطفی توجیه‌گر	اجرایی مبتنی بر خواستن	ارزش امنیت عاطفی	تضعیف بازدارنده و آماده‌سازی یاریگران
پس‌پیروزی اخلاقی	انفصالی	ارزش توبه و نظم اخلاقی	پایان‌بخشی روایت و تولید معنای نهایی (آگاهی)

آنچه از تحلیل این نمایشنامه بر پایهٔ الگوی گریماس حاصل است می‌توان به اختصار چنین بیان کرد:

۱. نقش‌های شش‌گانهٔ کنشگران ثابت نیستند و در طول روایت دستخوش تغییر می‌شوند (زنان از «بازدارنده» در پردهٔ دوم به «داور» در پردهٔ سوم تبدیل می‌شوند). در فرایند روایت، آنچه به شخصیت‌های پدیدآورندهٔ رخدادها شکل عینی و واقعی می‌بخشد، بی‌گمان تابع قوانین جانشینی است؛ بدین معنا که یک شخصیت واحد می‌تواند هم‌زمان دارای هویت‌های گوناگون باشد و بسته به پیچیدگی ذات خود، نقش‌های متفاوتی را در صحنهٔ روایت ایفا کند. از این منظر، بررسی الگوی کنشگران در نظریهٔ گریماس به این نتیجه راه می‌برد که وی میان شخصیت‌ها و کنشگران، همواره عواملی را فعال می‌داند که با کنشگری خود، در آفرینش و پیشبرد رخدادها نقشی مستقیم دارند؛ در این میان، قهرمان روایت نیز به‌عنوان محور اصلی کنش، بار سنگین پیشبرد داستان را بر دوش می‌کشد.

۲. هر سه زنجیرهٔ روایی (میثاقی، اجرایی، انفصالی) در این اثر به‌کار گرفته شده‌اند و هر پرده، یکی از این زنجیره‌ها را پیش می‌برد.

۳. حرکت از «فقدان» به «کامیابی» در این نمایشنامه، یک سیر دیالکتیکی است: «کامیابی موهوم» در اثر آزمون، به «فقدان واقعی» و سپس به «کامیابیِ حقیقی» بدل می‌شود.

۴ .الگوی گریماس، در کنار ابزار مربع معناشناسی، تضادهای بنیادین این روایت (مرد/زن، فقر/ثروت، جهل/آگاهی، خرافه/خرد) را به‌خوبی تبیین می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

تحلیل ساختارگرایانهٔ نمایشنامهٔ «اوستاد نوروز پینه‌دوز» بر اساس الگوی کنشگران گریماس و سطوح سه‌گانهٔ زنجیره‌های روایی، نشان می‌دهد که این اثر عامیانه، علیرغم ظاهر ساده و طنزآمیز خود، از ژرف‌ساختی منسجم و نظام‌مند برخوردار است که در آن، تقابل‌های بنیادین فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ عصر قاجار به‌شکلی هنرمندانه بازنمایی شده‌اند. آنچه این نمایشنامه را از یک حکایت

Uncorrected Proof

صرفاً سرگرم‌کننده فراتر می‌برد، توانایی آن در تولید معنا از طریق ساختار دوپاره‌ای روایت است؛ ساختاری که در آن، «هوس مردانه» و «عدالت جمعی زنان» نه در سطح شخصیت‌ها، بلکه در سطح نظام ارزشی روایت با یکدیگر به‌مبارزه می‌ایستند.

یکی از دستاوردهای اصلی این پژوهش، تأیید کارآمدی الگوی گریماس برای تحلیل متون نمایشی بومی ایران است. همان‌گونه که مشاهده شد، این الگو با قدرت بالایی توانست تغییر فاز روایی اثر را – از قهرمانی آرزومند تا ضدقهرمانی مستحق تنبیه – تبیین کند و نشان دهد که سیر روایت از «فقدان» به «کامیابی» نه از طریق پیروزی شخصیت اصلی، بلکه از طریق شکست او و پذیرش توبه تحقق می‌یابد. این ویژگی، نمایشنامهٔ مذکور را در زمرهٔ روایت‌هایی قرار می‌دهد که «معنا» را نه در پایان‌بندی خوش، بلکه در فرایند تحول اخلاقی شخصیت‌ها جستجو می‌کنند.

تحلیل گفتمان‌های روایی نیز نشان داد که زبان در این نمایشنامه، تنها ابزاری برای انتقال داستان نیست، بلکه میدانی برای کشمکش ارزش‌هاست. گفتمان پیمان‌بندی منفعتی (میان اوستا و بی‌بی‌رشوه)، گفتمان خرافی (رمال میرزا کاذب)، گفتمان شرعی (حاجی شیخ منصف)، و در مقابل، گفتمان اخلاقی همبستگی (زنان همسایه) و گفتمان توبه‌پذیر (اوستا در پایان)، هر یک نمایندهٔ نظام ارزشی خاصی هستند که در سطح ژرف‌ساخت، به تقابل هوس/عدالت و بی‌قانونی/نظم اخلاقی بازمی‌گردند. این یافته، دیدگاه سچیوو بوریس را تأیید می‌کند که زبان هم می‌تواند هویت‌ساز باشد و هم بازتاب‌دهندهٔ هویت اجتماعی؛ چراکه شخصیت‌های این نمایشنامه، هر یک با زبان خاص طبقاتی و جنسیتی خود، جایگاه خود را در نظام اجتماعی به‌روشنی ترسیم می‌کنند.

از منظر انسانی و اجتماعی، این نمایشنامه روایتی است از مقاومت جمعی زنان در برابر ساختار مردسالارانه؛ مقاومتی که نه از طریق خشونت ساختاری، بلکه از طریق همبستگی عاطفی، هم‌دلی همسایگی و آیین‌های جمعی فرهنگ عامه شکل می‌گیرد. زنان این داستان، برخلاف بسیاری از روایت‌های هم‌دورهٔ خود، نه به‌عنوان قربانیانی منفعل، بلکه به‌عنوان کنشگرانی آگاه و سازمان‌یافته ظاهر می‌شوند که در غیاب نهادهای قضایی رسمی، خود به «داوری اخلاقی» جامعه بدل می‌شوند. این وجه از روایت، نمایشنامه را به سندی ارزشمند برای شناخت جایگاه زنان در فرهنگ عامیانهٔ ایران تبدیل می‌کند؛ فرهنگی که اگرچه در ظاهر مردسالارانه است، اما در لایه‌های زیرین خود، روایت‌هایی از عاملیت و قدرت جمعی زنان را نیز در خود جای داده است.

در سطح روش‌شناختی، این پژوهش نشان داد که تلفیق الگوی کنشگران گریماس با تحلیل گفتمان‌های روایی مبتنی بر وجه‌نمایی‌های چهارگانه (خواستن، توانستن، دانستن، باید بودن)، ابزاری قدرتمند برای خوانش متون نمایشی فراهم می‌آورد. به‌ویژه، تمایز میان «کنشگری با خواستن محض» (اوستا در سطح اول) و «کنشگری با باید بودن اخلاقی» (زنان در سطح دوم) توانست تغییر جهت ارزشی روایت را به‌خوبی نشان دهد و اثبات کند که در این نمایشنامه، «ارزش‌های جمعی» بر «ارزش‌های فردی» غلبه می‌کنند؛ غلبه‌ای که نه از طریق گفتار مستقیم، بلکه از طریق منطق درونی روایت و نظام کنش‌ها به‌دست آمده است.

منابع فارسی

احمدی، بابک (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

برتنس، هانس (۱۳۸۴). بنیادهای نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

تادیه، ژان ایو. (۱۳۷۸)، نقد ادبی در قرن بیستم، مترجم: مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.

ثواب، فاطمه، محمودی، محمدعلی، (۱۳۹۴)، عبور از مربع معنایی گریماس و صعود با نردبان معنایی، نقد ادبی، شماره ۳۱، صص.۶۳-۴۱.
http://lcq.modares.ac.ir/article-29-7959-fa.html

حسن‌لی، خسرو (۱۳۸۹). نمایشنامه‌های مشروطه. تهران: قطره.

سجادی فر، وحید، پرنیان، موسی، شعیری، حمیدرضا(۱۴۰۲)، *ضرباهنگ روا یت در قصّه ها ی عامیانه کوتاه ا یرانی انجوی شیرازی از دیدگاه نشانه–معناشناسی گفتمانی در روا یت ها ی کلاسیک*، پژوهش های زبان شناسی: نظریه و کاربرد، شماره۴، کردستان، صص ۴۸-۱۹.

Uncorrected Proof

DOI: 10.22034/jls.2024.140629.1066
https://journals.uok.ac.ir/article_63142.html

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۰). مبانی معناشناسی نوین، تهران: انتشارات سمت.

عباسی، علی (۱۳۹۵). نشانه ـ معناشناسی روایی مکتب پاریس (جایگزینی نظریهٔ مدلیته ها بر نظریهٔ کنشگران: نظریه و عمل). تهران: دانشگاه شهید بهشتی

کمال الوزاره محمودی، احمد، (۱۳۹۸)، *اوستاد نوروز پینه دوز*، تهران: ادبیات نمایشی.

گریماس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۳). ساختار معنا در روایت. ترجمهٔ فرهاد ساسانی. تهران: علم.

گرین، کیث و لبیهان، جیل (۱۳۸۳). مبانی نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

محمودی بختیاری، بهروز (۱۳۹۰). « نمایشنامه اوستاد نوروز پینه دوز: منبعی مهم برای مطالعه فارسی گفتاری دوره قاجار». فصلنامهٔ پژوهش های ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲، صص ۸۷-۱۱۱.

https://www.nbsh.basu.ac.ir/article_777.html
http://rjhll.basu.ac.ir/article_777_2d200be19bdad797821949123e3f9229.pdf

ملت دوست، سلماز و دیگران، (۱۴۰۳)، «کاربرد تنوعات گونه ا ی و زبان ی اقوام ایرانی در شهر تهران براساس زبان شناسی اجتماعی – شناختی»، پژوهش های زبان شناسی: نظریه و کاربرد، شماره۸، کردستان، صص ۱۵۲-۱۲۹.

DOI: 10.22034/jls.2024.140649.1072
https://journals.uok.ac.ir/article_63203.html

هارلند، ریچارد. (۱۳۸۵). درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت. ترجمهٔ علی معصومی و شاپور جورکش. تهران: نشر چشمه.

References

Abbasi, A. (2016). Narrative semiotics of the Paris school (replacing the theory of modalities with the theory of actants: Theory and practice).Tehran: Shahid Beheshti University. (In Persian).

Ahmadi, B. (1993). Structure and interpretation of text.Tehran: Markaz. (In Persian).

Bertens, H. (2005). Foundations of literary theory (M. R. Abolqasemi, Trans.). Tehran: Māhi. (In Persian).

Green, K., & LeBihan, J. (2004). Foundations of literary theory (F. Taheri, Trans.). Tehran: Āgah. (In Persian).

Greimas, A. J. (2004). The structure of meaning in narrative (F. Sasani, Trans.).Tehran: Elm. (In Persian).

Hassanli, K. (2010). Constitutional era plays. Tehran: Qatreh. (In Persian).

Kamal ol-Vezareh Mahmoudi, A. (2019). Master Nowruz the cobbler. Tehran: Adabiyāt-e Namāyeshi(In Persian).

Mahmoudi Bakhtiari, B. (2011). A discourse on the Qajar era based on the play Master Nowruz the Cobbler. Hamedan: Fasl-name-ye Zaban va Adab-e Farsi (Quarterly Journal of Persian Language and Literature), (42), 75–90 (In Persian).

https://www.nbsh.basu.ac.ir/article_777.html
http://rjhll.basu.ac.ir/article_777_2d200be19bdad797821949123e3f9229.pdf

Mellat Doust, S., et al. (2024). The application of genre and linguistic variations of Iranian ethnic groups in Tehran based on socio-cognitive linguistics.Kordestan: Pazhuhesh-haye Zabanshenasi: Nazariye va Karbord (Linguistic Research: Theory and Application), (8), 129–152(In Persian).

DOI: 10.22034/jls.2024.140649.1072
https://journals.uok.ac.ir/article_63203.html

Sajjadifar, V., Parnian, M., & Shairi, H. (2023). The rhythm of narrative in Anjavi Shirazi's Iranian short folk tales from the perspective of discourse semiotics in classical narratives. Hamedan:

Uncorrected Proof

Pazhuhesh-haye Zabanshenasi: Nazariye va Karbord (Linguistic Research: Theory and Application), (4), 19–48(In Persian).

DOI: 10.22034/jls.2024.140629.1066
https://journals.uok.ac.ir/article_63142.html

Savāb, F., & Mahmoudi, M. A. (2015). Passing through Greimas's semantic square and ascending with the semantic ladder.Tehran: Naqd-e Adabi (Literary Criticism), (31), 41–63(In Persian).

http://lcq.modares.ac.ir/article-29-7959-fa.html

Scholes, R. (2000). An introduction to structuralism in literature (F. Taheri, Trans.).Tehran: Āgah(In Persian).

Selden, R., & Widdowson, P. (2005). A guide to contemporary literary theory (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Tarh-e No(In Persian).

Shairi, H. (2011). Foundations of modern semantics. Tehran: SAMT Publications(In Persian(.

Tadié, J.-Y. (1999). Literary criticism in the twentieth century (M. Nunehali, Trans.). Tehran: Nilufar(In Persian).

Uncorrected Proof