



## **Narrative Analysis of the Film *The Paternal House* Based on Greimas' Actantial Discourse Model**

**Vida Shirkavand\*<sup>1</sup>, Asieh Goodarzinezhad<sup>2</sup>, Reza Nekoei<sup>3</sup>**

### **Abstract**

In this study, the movie "Father's Home" (2010) directed by Kianoosh Ayari will be criticized based on Greimas' actantial discourse. The main goal of this article is finding Greimas' intended narrative structures so as to define the extension of signification process in the movie. In this survey, the adopted methodology is discourse analysis through semiotic approach. A movie has a linear narrative sequence and the main element of the narrative is the story of secret murder of a family's young daughter by her father which represents an image of family violence against Iranian women. The actantial discourse regime of the movie revolves around actions of women in an Iranian family in few generations from 1922 to 1992. These women initiate a disciplined effort in their chains of promise, enforcement and detachment so as to counter the patriarchal culture of the community and achieve their value object as modern human beings. The value object is relative independence and confirmation of female identify and agents of catalysis and stasis in their own turn facilitate or challenge the protagonists' action. Following the critical analysis of

Received: 11/01/2021  
Accepted: 29/09/2021

\* Corresponding Author's E-mail:  
V. Shirkavand@buinau.ac.ir

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Buin-Zahra, Qazvin, Iran.

<http://orcid.org/000-0002-1449-5249>

2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Sarvestan, Shiraz, Iran.

<http://orcid.org/0000-0003-4651-6515>

3. PhD of Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran.

<http://orcid.org/0000-0001-9181-6559>



the movie, it was concluded that signification process based on Greimas' actantial discourse has been well demonstrated in the movie "Father's Home". Based on this pattern, confirmation of female identity as a value object was demonstrated in five sequences with different activists, imposers and recipients of actions.

**Keywords:** narrative analysis, *Father's Home*, actantial discourse regime, Greimas, Kianoosh Ayari.'

### **1. Introduction**

*The Paternal House* if one of the best films in the history of Iranian cinema. The film testifies to the fact that in addition to cultural backwardness, what Iranian women have to endure is the result of their own apathy and fears which have kept them from trying to gain their rights, to develop, to free themselves from the black shadow of oppression and to escape the tyranny of tradition and prejudice.

The question of this study is whether or not the actants in this film can resolve the problem or the challenge of inequality between men and women. Therefore, the value system in this film is the equality between men and women in the society. The active women in the film gradually learn that they have to fight for gaining their value objects and for the confirmation of their human condition in order to move from a negative condition to a positive one.

### **Research Questions:**

- Based on Greimas' theory of actantial discourse system, what are the sequences of the film and its actants?
- Which of the three chains of performative, contractual and disjunctive do exist in the film?

### **2. Review of Literature**



There are many researches in different literary and art fields about Greimas' theory of actantial discourse system; however, no research has been undertaken about the film in question.

### **3. Methodology**

Narratology, according to Makaryk (2006, 149) is a collection of general statements about narrative genres, systems dominant in the narratives (story-telling) and the structure of the plot. The most important concern of the narratologists is to identify the semiotic principles of the text based on which characters, the setting and the incidents are combined, ingrained and modified in order to create specific narrative texts (Safi-Pirloujeh and Fayyazi, 2008: 144).

Greimas' actantial discourse system includes:

1. Actant + value object: The actant is the central element of the action. The value object is something which the actant is trying to reach. The value object has a vital role and all the other actants revolve around it (Bertens, 2005: 85).

2. Sender + Passive: The sender is someone or something which sends the actant after the value object and eventually, it is the passive who benefits from the act.

3. Helper + Opponent: The helper is someone who helps the actant in reaching the value object; and the opponent prevents the actant in reaching it (Karimi-Firuzjaei et al, 2019: 16). The relationship between the helper and the opponent is governed by power relations.

Greimas identifies three separate chains in narratives, too:

a. The performative chain (tests and fights): In this chain, the actant, the sender, the receiver, the helper and the opponent are present with a plan which is programmed previously and the plot of the narrative is shaped according to it.

b. The contractual chain (making and breaking contracts): A contract is something that is made between the actant and a higher



مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



power; and they usually acquire the roles of the receiver and the sender too.

c. The disjunctive chain (departures and returns): In here, too, the active actant has the main role in advancing the chain (Atash-Souda and Nekuei, 2017: 6).

#### 4. Discussion

**The first sequence:** The actant in this sequence (Molouk) is not able to maintain even her basic human rights (the right to live) due to the incorrect dominant culture of the society and the value object of the film is lost in the dark shadow of the dominance of men in the family. The opponents (the men of the family) succeed in the cold-blood murder and burial of Molouk before the mother (the helper who arrives very late) comes to the scene.

**The second sequence:** In this sequence, the writer creates the plot of the narrative by implementing a network of causes and effects. When the mystery of Molouk's murder is revealed, the mother dies instantly. This is an indication of the strong desire of women to get their rights as actants and to establish their human identity as their value object. The senders are the women of the family and the passives are also the women of the family and all the future women in Iran.

**The third sequence:** The actant in this sequence is Sakineh and the agent and sender of her actions are, in addition to her desire to get her rights and to establish her human identity, the patriarchal culture. the opponent is Sakineh's father and the helpers are her mother, the aunt and Sakineh's brother.

**The fourth sequence:** In this sequence, Robabeh as the actant has achieved intellectual, social and financial independence and has had a relative success in achieving the value object which was inaccessible



to women in the three previous sequences. At the end of this sequence, when we see a father swinging his daughter, a postaction motif reveals itself: a fathers of the new generation who is supportive of his daughter.

**The fifth sequence:** In this sequence, the actant is Maryam, an independent woman who rebels after becoming aware of the secret of Molouk's murder. In this final sequence, the opponent is interestingly absent and the paternal house, the symbol of patriarchy, is in ruins and the swing in the middle of the yard, as the symbol of women's abeyance, is empty which means women's relative achievement of human independent identity as the value object.

#### **Analyzing the three chains:**

The contractual chain: Through the story of the film, not only the living women of the family, but also the murdered young woman, play the role of helper for the heroin. Therefore, all these women have pledged with each other to fight for their social and human rights.

The performative chain: In this film, men with patriarchal opinions create tests and fights and motivate knots so that the actants deal with them to reach thier goal. The actant and the heroin of this story is the concept of "womanhood" which is changing and updating from one generation to the next.

The disjunctive chain: "Woman" evolves and is empowered in each sequence of this story and becomes an agent for the advancement of women in the next generations.

#### **5. Conclusion**

The dominant discourse in the film *The Paternal House* is actantial and following a plan and a predetermined target. The actants in the film attempt with vigor to change the unfavorable condition to their favorable condition; and eventually, with the help of helpers, gain



victory over the opposite force and achieve their value and identity as independent human beings.

Throughout the plot, the actant (“womanhood” in the form of Molouk, Reihaneh, Sakineh, Robabeh and Maryam) act in a special order in the performative, contractual and disjunctive chains to solve a problem (not having independence and social status). They attempt to achieve a certain goal which is the value object (establishing women’s identity as independent human beings).

Change in the status of women is the most important theme of this film. Apparently, this change happens in the structure of the film; but in actuality, the change starts from the actants (both the actants and the opponents are in the process of change) and this is expanded to discourse and even the opinions of the audience.

The dominant action in the beginning of the film is the men’s action but gradually and over time, with the intellectual and social growth of women, men’s action turns into a defeated action.

In these patterns, the quintuplet narratives of the film are similar in their deep structures and reveal the process of the evolution of social and familial actions of women to achieve their final goal.

**Keywords:** narrative analysis, *The Paternal House*, actantial discourse model, Greimas, Kianoosh Ayari

### **References:**

- Atash-Sowda, M. A. & Nekuei, R. (2017). Semiotics of the short story “An elegy for Zhaleh and her murderer” based on Greimas’ actantial model. *Linguistic Researches*, 8 (39), pp. 175-206.
- Bertens, H. (2005). *Literary theory: The basics* (in Farsi) (M. R. Abolqasemi, Trans.). Tehran: Mahi.
- Greimas, A. J. (2010). *The problem of meaning* (in Farsi) (H. R. Shaeiri, Trans.). Tehran: Elm Publications.



مركز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



**Journal Of Narrativestudies**

**E-ISSN : 2588-6231**

**Vol. 6, No. 12**

**Autumn & Winter 2022-2023**

**Research Article**



- 
- Makaryk, I. R. (2006). *The encyclopedia of literary theories* (in Farsi) (M. Mohajer, and M. Nabavi, Trans.). Tehran: Negah.
- Safi-Pirloujeh, H. & Fayyazi, M. S. (2008). A glance at the history of narrative theories (in Farsi). *Literary Criticism*, 1 (2), pp. 145-170.
- Shaeiri, H. R. (2018b). *Principles of new semantics* (in Farsi). Tehran: SAMT.
- Soltani, F. (2018). The Analysis of Quranic stories based on Greimas' actantial theory (in Farsi). *Literary-Quranic Researches*, 6 (2), 35-44.





دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۳۰۳-۳۳۶

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.12.11.5

## تحلیل روایی فیلم سینمایی خانه پدری براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس

ویدا شیرکوند\*<sup>۱</sup>، آسیه گودرزی‌نژاد<sup>۲</sup>، رضا نکوئی<sup>۳</sup>

(دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۲ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۰۷)

### چکیده

در پژوهش حاضر، فیلم سینمایی خانه پدری (۱۳۸۹)، ساخته کیانوش عیاری، براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس بررسی شده است. هدف اصلی از این مقاله یافتن سازه‌های داستانی مورد نظر گرمس برای بیان چگونگی گسترش فرایند معناسازی در فیلم نام‌برده است. در این پژوهش، از روش تحلیل گفتمان با رویکرد نشانه‌معناشناسی ادبیات استفاده شده است. این فیلم سیر تحول و مبارزه زنان ایران علیه دیکتاتوری مردسالاری طی هفت دهه را نشان می‌دهد. فیلم سینمایی خانه پدری یک سلسله‌روایت خطی دارد که با دستمایه قرار دادن قتل مخفیانه دختر جوان خانواده به دست پدرش، تصویری از خشونت‌های خانگی علیه زنان ایران را نمایش می‌دهد. نظام گفتمانی کنشی این فیلم حول محور کنش‌های زنان یک خانواده در چند نسل متوالی و در بازه زمانی ۱۳۰۰ تا ۱۳۷۰ شکل می‌گیرد. این زنان با نظمی خاص در زنجیره‌های پیمانی، اجرایی و انفصالی در مقابله با فرهنگ مردسالارانه حاکم بر جامعه، برای

---

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوئین‌زهرا، قزوین، ایران (نویسنده مسئول).

\* V. Shirkavand@buinau.ac.ir

<http://orcid.org/0000-0002-1449-5249>

۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سروستان، شیراز، ایران.

<http://orcid.org/0000-0003-4651-6515>

۳. دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

<http://orcid.org/0000-0001-9181-6559>

رسیدن به اُبژه ارزشی خویش، یعنی استقلال نسبی و اثبات هویت زنانه به‌عنوان انسانی متمدن، می‌کوشند و کنش‌یارها و ضدکنشگرها نیز کنش قهرمانان را تسهیل یا دشوار می‌کنند. پس از تحلیل روایی فیلم، این نتیجه حاصل شد که با تلاش کنشگران زن فیلم، نظام ارزشی تکامل نیافته و قربانی‌شده هویت زن در جایگاه انسان آزاد و مختار به نظام ارزشی تثبیت‌شده برابر با حقوق مردان تبدیل می‌شود که در آن، نوع جدیدی از هویت یا ایدئولوژی مورد نظر آنان به‌نمایش درمی‌آید و در پایان فیلم، شاهد دگرگونی‌های بنیادی در ارتقای جایگاه زن هستیم که حاصل تلاش چند نسل از زنان فیلم است.

واژه‌های کلیدی: تحلیل روایی، خانه پدری، نظام گفتمانی کنشی، گرمس، کیانوش عیاری.

#### ۱. مقدمه

فیلم سینمایی *خانه پدری*، ساخته کیانوش عیاری، نه فقط بهترین اثر سینمایی این کارگردان، بلکه به عقیده بسیاری از منتقدان، یکی از بهترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران است. این فیلم، وضعیت فرهنگی جامعه ایران را در افکار و رفتار شخصیت‌ها واکاوی و ثابت می‌کند آنچه بر زنان جامعه ایران گذشته، علاوه بر عقب‌ماندگی فرهنگی، محصول کاهلی و ترس خود زنان ایرانی است که برای احقاق حق، پیشرفت و توسعه، خروج از سایه سیاه ظلم و گریز از زیرزمین سنت و تعصب تلاش نکرده‌اند. نگاه عیاری برای بسیاری از ایرانی‌هایی که نمی‌خواهند با حقیقت جامعه‌شان مواجه شوند، تحمل‌کردنی نیست. از آنجا که عیاری حاضر نشد از خشونت دقیق آغازین فیلم بکاهد، پس از گذشت چند سال، فقط یک روز فرصت نمایش یافت و بعدها پس از گذشت حدود یک دهه از ساخت فیلم، بار دیگر فقط کمتر از یک هفته به‌نمایش درآمد؛ اما با دستور دادستان، فیلم برای بار دوم توقیف شد.

از آنجا که فیلم مورد بحث در تاریخ سینمای ایران از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و برنده تندیس بهترین فیلم، بهترین فیلم‌نامه و بهترین کارگردانی از هشتمین جشن انجمن منتقدان سینمایی شده، در این پژوهش به تحلیل روایی این فیلم سینمایی براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس پرداخته شده است.

روایت‌شناسی<sup>۱</sup> مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت<sup>۲</sup> (داستان‌گویی) و ساختار پی‌رنگ<sup>۳</sup> است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). مطالعه

علمی روایت و شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف این ترکیب عناصر در روایت و به‌طور کلی تحلیل انواع گفتمان در روایت، چند دهه بیشتر سابقه ندارد. امروزه روایت‌شناسی با آمیختن با دیگر علوم، به امکانات ویژه‌ای در حوزه متن و روایت‌نگاری<sup>۴</sup> دست یافته است که مجال پژوهش را در این زمینه فراهم می‌کند.

کسانی همچون بارت<sup>۵</sup>، برمون<sup>۶</sup>، ژنت<sup>۷</sup>، گرمس<sup>۸</sup> و تودوروف<sup>۹</sup> پس از پایه‌گذاری روایت‌شناسی، به پیروی از تمایزی که سوسور<sup>۱۰</sup> بین زبان و گفتار قائل بود، هر داستانی را متنی روایی فرض می‌کردند که بر نظام نشانه‌ای مشترک میان داستان‌ها تکیه دارد. آن‌ها همچنین با توجه به برتری زبان بر گفتار در زبان‌شناسی<sup>۱۱</sup> سوسوری، بر اجزای ساختاری و اصول حاکم بر ترکیب سازه‌ها در نظام نشانه‌ای زبان تمرکز کردند و در نتیجه مفهوم عام روایت را مهم‌تر از روایت‌های منفرد واقعی می‌دانستند. مهم‌ترین دغدغه روایت‌شناسان شناسایی اصول نشانه‌شناختی<sup>۱۲</sup> متن‌گذاری بود که طبق آن، سازه‌های اصلی روایت (شخصیت، صحنه، رویداد و...) ترکیب<sup>۱۳</sup>، جایگزین<sup>۱۴</sup> و تبدیل<sup>۱۵</sup> می‌شدند تا متون روایی خاصی را پدید آورند (صافی پیرلوچه و فیاضی، ۱۳۸۷: ۱۴۶).

تحلیل روایی<sup>۱۶</sup> جزء آن دسته از حوزه‌های پژوهش است که رشد و گسترش سریع در بین روش‌های تحلیل متون دارد و به بحث درباره مسائل بنیادی مربوط به ارتباطات انسانی و از آن جمله، محصولات رسانه‌ای می‌پردازد و در شرایط، شکل و محتوای متون کاوش می‌کند (بهمنی، ۱۳۹۱: ۳۳).

تحلیل‌های روایی شامل همه اعمال زبانی می‌شود که هم در محتوا و هم در گفتمان روایی‌شان معنا را انتقال می‌دهد. «در تحلیل روایت، تأکید بر کنش<sup>۱۷</sup> و عاملیت است، نه بر تحلیل‌های ساختاری یا متغیرهای ایستا» (Ykawe, 2003: 107). به این ترتیب، تغییر وضعیت و تبدیل که به کنش وابسته است، در قلب نشانه‌معناشناسی<sup>۱۸</sup> گرمس جای می‌گیرد (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۸)؛ یعنی معنا زمانی حاصل می‌شود که سوژه از وضعیتی اولیه به وضعیتی ثانوی دست یابد و برای این امر به کنش‌های برنامه‌ریزی شده اقدام کند (گرمس، ۱۳۸۹: ۹).

مسئله اصلی پژوهش این است که آیا کنشگرهای این فیلم می‌توانند نقصان یا چالش نابرابری زن و مرد را رفع کنند و به جایگاه و ارزش اجتماعی خویش به‌عنوان انسانی مستقل دست یابند. نظام ارزشی در این فیلم برابری زن و مرد در جامعه است. زنان این فیلم در پی دستیابی به حق خویش به‌عنوان انسانی مستقل، در چالشی مداوم با مردان خانواده خود هستند. تمامیت‌خواهی مردان خانواده نظام ارزشی مورد نظر فیلم را تهدید می‌کند. زنان کنشگر فیلم به تدریج می‌آموزند برای تصاحب ابژه ارزشی و تأیید موقعیت انسانی خویش بجنگند تا از وضعیت سلبی به وضعیت ایجابی برسند. پرسش‌های پژوهش عبارت است از:

۱. با توجه به نظام گفتمانی<sup>۱۹</sup> کنشی گرمس، پی‌رفت<sup>۲۰</sup>‌های فیلم و سازه‌های کنشگر<sup>۲۱</sup> آن کدام است؟

۲. کدام‌یک از زنجیره‌های سه‌گانه میثاقی، اجرایی و انفصالی در فیلم وجود دارد و کنشگران در این زنجیره‌ها چه نقش‌هایی دارند؟

۳. فرایند معناسازی چگونه در پی‌رفت‌های پنج‌گانه فیلم گسترش می‌یابد؟

۴. آیا کنشگران فیلم می‌توانند در پی‌رفت‌های پنج‌گانه فیلم به ابژه ارزشی که اثبات هویت زن است، دست یابند یا سرکوب می‌شوند؟

با تکیه بر تحلیل روایی گفتمان با رویکرد نشانه‌معناشناسی ادبیات، الگوی کنشگرهای فیلم براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس مشخص می‌شود. فیلم به پنج پی‌رفت تقسیم و در هر پی‌رفت، تکامل و گسترش تدریجی معنا، از پی‌رفت اول تا پی‌رفت پنجم، توضیح داده شده است. نقش‌آفرینی بدون ایراد بازیگران به کیانوش عیاری کمک می‌کند داستان زن‌ستیزی و دیکتاتوری خانگی مردان علیه زنان ایرانی را به‌خوبی روایت کند و این موضوع را به‌تصویر بکشد که خفقان، دیکتاتوری و خشونت علیه زنان به همان اندازه که برای زنان زیان‌آور است، به مردان نیز خسارت وارد می‌کند. در تحقیق حاضر، فرض بر این است که فرایند گسترش معناسازی<sup>۲۲</sup> با محوریت اثبات هویت زن به‌عنوان انسانی مستقل و دارای حق انتخاب، در پی‌رفت‌های پنج‌گانه فیلم صورت می‌گیرد.

## ۲. پیشینه تحقیق

در زمینه نظام گفتمانی کنشی از منظر نظریه گرمس، پژوهش‌های فراوانی در حوزه‌های مختلف ادبی و هنری (ادبیات کلاسیک، ادبیات کودکان و نوجوانان، ادبیات معاصر، ادبیات داستانی، نقاشی، ادبیات خارجی، نگارگری و...) انجام شده است. بیش از ۱۲۰ مقاله در موضوع نظریه گرمس تا زمان نگارش این مقاله منتشر شده است.

از کتاب‌های مهم در این زمینه *مبانی معناشناسی نوین* از شعیری (۱۳۹۸ ب) است که به بررسی و تحلیل متن در دو سطح روساخت و ژرف‌ساخت پرداخته و معناشناسی را شیوه‌ای برای تجزیه و تحلیل گفتمان دانسته است.

گرمس (۱۳۸۹) در کتاب *نقصان معنا* نشانه‌شناسی کلاسیک را پشت‌سر گذاشته و با ارائه نمونه‌ها و متن‌ها و قرار دادن خواننده در شرایط و فضاها، به سویه‌های احساس‌مدار و زیبایی‌شناختی معنا توجه نشان داده است. او در واقع سویه‌های گریزان و پنهان معنای نشانه‌ها و شناخت آن‌ها را فراهم کرده است.

شعیری (۱۳۹۸ الف) در کتاب *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان* به تحلیل ابعاد مختلف گفتمان براساس فرایندهای شناختی، حسی - ادراکی، عاطفی و زیبایی پرداخته است.

محتوای کتاب *روایت‌شناسی کاربردی* نوشته عباسی (۱۳۹۵) تحلیل کاربردی مبانی اصلی موقعیت‌های روایی، پی‌رنگ و نحوه روایی کنشگران است. نویسنده روش خوانش علمی را در حوزه روایت‌شناسی و روایی‌گری مکتب پاریس، به صورت روشمند یاد می‌دهد.

مبحث کتاب *معنا به مثابه تجربه زیسته گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌معناشناسی با دورنمای پدیدارشناختی* از بابک معین (۱۳۹۴) چرخش نشانه‌شناسی به سوی دورنمای پدیدار شناختی است و گامی در شناخت نظام تطبیق برداشته است.

شعیری (۱۳۹۵) در کتاب *نشانه - معناشناسی ادبیات، چهار نظریه کنشی، تنشی، شوشی، بوشی و روش به کارگیری آن‌ها در گفتمان ادبی* را ارائه می‌دهد.

نشانه‌معناشناسی موضوع بحث و بررسی پژوهش‌های بسیاری بوده که در ادامه به آن‌ها اشاره شده است.

بیات‌فرد و اسپرهم (۱۳۹۹) در مقاله «تحلیل نظام‌های گفتمانی داستان پیر چنگی»، جایگاه نظام کنشی، شوشی، تنشی و بُوشی را در داستان مورد بحث مشخص کرده و گذر شخصیت اصلی «پیر چنگی» از حالت نابسامان اولیه به حالت بسامان پایان داستان را بیان کرده‌اند. نقش پررنگ نظام شوشی در جهش اصلی داستان از مشخصه این داستان است.

رحمتیان و دیگران (۱۳۹۸) در مطالعه «کاوش گفتمان کنشی گرمس در رمان /اهل غرق منیرو روانی‌پور» به تبیین نقش عوامل کنشی در آفرینش نظام گفتمانی کنشی القایی یا مجابی و چگونگی به‌کارگیری فرایند شناختی در تولید ارزش و معنا پرداخته و همچنین فرایند کنشی قراردادی را میان کنش‌گزاران و کنشگر برای رسیدن به شیء ارزشی و شناخت کنش‌گزار از موقعیت خود و گسست از اُبژه ارزشی در عملیاتی القایی ایجاد کرده‌اند تا کنش اصلی گفتمان حاصل شود و زمینه برای تحلیل معناشناسانه از روایت /اهل غرق فراهم گردد.

در مقاله «روایت‌شناسی داستان کوتاه 'مرثیه برای ژاله و قاتلش' براساس الگوی کنشی و شوشی گرمس» از آتش‌سودا و نکویی (۱۳۹۶)، رابطه بین کنشگران با دگرگونی تدریجی در پی‌رفت‌های پنج‌گانه بازتعریف می‌شود و در استحاله گفتمانی تثبیت‌شده کنشی به گفتمان تردید و تغییر شوشی می‌رسد.

کرباسی و دیگران (۱۳۹۶) در مقاله «تحلیل نشانه‌معناشناسی سره و ناسره در گفتمان ادبی»، با بهره‌گیری از رویکرد نشانه‌معناشناسی که گفتمان را فرایندی جهت‌مند در راستای ایجاد سازه‌های معنایی و تأثیر بر نظام تعاملی کنشگران می‌داند، با تکیه بر نظریات گرمس و دیگران به مطالعه و تحلیل سره و ناسره در گفتمان پرداخته و نشان داده‌اند که چگونه روایت عامیانه می‌تواند فرایند بروز و تجلی سره یا ناسره را جابه‌جا کند و جریان تولید معنا را دستخوش تغییر نماید.

ثواب و دیگران (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «ساختار روایت خسرو و شیرین برپایه نظریه معناشناسانه گرمس» با تجزیه و تحلیل ویژگی‌های نشانه‌معناشناسی راهکارهای تولید معنا در روایت «خسرو و شیرین» نظامی، به این نتیجه رسیدند که معنا در قالب کنش و شوش، هر دو، تحقق می‌پذیرد و در مسیر تولید معنا، از نظم

حاکم بر برخی الگوهای مطرح شده گرمس پیروی نمی‌کند و در این مسیر، با چالش‌هایی مواجه است که عامل زمان در کنار برش زمانی و عامل انتظار، نقش تعیین‌کننده‌ای در تحقق و تولید معانی به‌چالش کشیده شده روایت دارد.

در مقاله «نشانه - معناشناسی ساختار روایی داستان 'و ما تشاؤون' براساس نظریه گرمس» از نصیحت و دیگران (۱۳۹۱)، شرایط تولید و دریافت معنا در نظام گفتمانی روایی داستان «و ما تشاؤون» بررسی و نشان داده شده که چگونه کنش و شوش باعث شکل‌گیری گفتمان می‌شود و انواع نظام‌های هوشمند و احساسی و رخدادی را ایجاد می‌کند.

مقاله «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه - معناشناسی ماهی سیاه کوچولو»، نوشته عباسی و یارمند (۱۳۹۰)، تحلیلی نشانه‌معناشناختی از داستان ماهی سیاه کوچولو است که در آن، فرایند نشانه‌معناشناختی این گفتمان براساس الگوی مطالعاتی گرمس واکاوی شده است.

نبی‌لو (۱۳۹۰) در مقاله «بررسی و تحلیل ساختار روایی هفت‌خوان رستم»، داستان هفت‌خوان رستم را از منظر سه تن از روایت‌شناسان ساختارگرا، یعنی پراپ، گرمس و تودوروف، بررسی کرده است. از نظر گرمس، داستان‌ها دارای کنشگرهای شش‌گانه و سه زنجیره اجرایی، میثاقی و انفصالی است.

از دیگر مقالات منتشرشده در این زمینه «تحلیل پادگفتمان قرآنی دو نگاره حضرت یوسف در زندان و حضرت یونس و ماهی از فالنامه شاه طهماسبی» از پایدارفرد و دیگران (۱۳۷۹) است. نشانه‌معناشناسی گفتمانی است که باعث ارتباط برقرار کردن بیشتر و درک کامل‌تر بسیاری از متون گفتمانی مرتبط با نگارگری می‌شود. در این معناشناسی، تضاد سیاهی و هاله دور سر پیامبر، تضاد پلان بالا و پایین، کنش و اتصال دستان فرشته و حضرت یونس به یکدیگر، ترکیب‌بندی دوار و... در درک عامل واسط که همسویی است و در نتیجه درک معنای پاد دخیل است.

اما درخصوص نظام گفتمانی کنشی در حوزه فیلم تا کنون پژوهشی انجام نشده است.

## ۳. چارچوب نظری

## ۳-۱. نظام گفتمانی کنشی گرمس

گرمس با تلخیص خویشکاری<sup>۲۳</sup>‌های سی‌ویک‌گانه پراپ کوشید به یک دستور زبانی همگانی برای روایت دست یابد. «اندیشه گرمس حاصل تلاش وی برای تجزیه و تحلیل و صورت‌بندی تمام جنبه‌های گفتمان است. او معتقد است نظام ازپیش موجود نیست، بلکه باید ساخته و تدوین شود» (لچت، ۱۳۷۸: ۲۲۷). نزد گرمس، دستور زیربنایی و سازنده روایت‌ها اهمیت دارد، نه متن‌های منفرد. یک زنجیره روایی از طریق دو کنش که ارتباط آن‌ها کنش‌های اساسی را پدید می‌آورد، به تقابل‌های دوگانه اجازه حضور می‌دهد. همچنین گرمس اعتقاد دارد که دستور روایت نیز مانند دستور زبان محدود است (گرین و لیهان، ۱۳۸۳: ۱۱). وی با تکیه بر تجارب روایت‌شناسی پراپ (در پی مطالعه افسانه‌های پریان) که کنشگرهای روایت را به هفت دسته کلی تقسیم کرد (Griemas, 1977: 23-40)، با روشی تقلیلی «الگوی کنش» را عرضه کرد که با آن می‌توان هر موضوع حقیقی و هر رخداد دارای موضوع را تفسیر کرد. در مدل «الگوی کنش»، یک رخداد به شش جزء شکسته می‌شود که کنشگرهای تحلیل، کنشی هستند و شامل توصیف هر عنصر رخداد در یکی از دسته‌های کنشی است (Hebert, 2005: 3). این شش کنشگر به سه دسته تقابلی زیر تقسیم می‌شود که هرکدام یک محور کنشی توضیحی را شامل می‌شود. «هر زنجیره روایت با به‌کارگیری دو عامل کنش که باید یا متقابل هم باشند یا معکوس همدیگر، به این منش ادراکی عینیت می‌بخشد» (سجودی، ۱۳۸۴: ۶۶).

۱. کنشگر<sup>۲۴</sup> + اُبژه ارزشی<sup>۲۵</sup>: کنشگر عنصر محوری کنش است که کنشی را انجام می‌دهد. اُبژه ارزشی چیزی است که کنشگر با کنش‌هایی در پی دستیابی به آن است. اُبژه ارزشی و کنشگر در میان کنشگران نقش متفاوتی دارند. «بنیادی‌ترین رابطه از دید این الگو، آن میلی است که بین کنشگر و اُبژه ارزشی حکم‌فرماست. اُبژه ارزشی نقش حیاتی دارد و سایر کنشگرها حول آن می‌گردند» (برتس، ۱۳۸۴: ۸۵).



۲. کنش گزار<sup>۲۶</sup> + کنش پذیر<sup>۲۷</sup>: کنش گزار (فرستنده) کسی یا چیزی است که کنشگر را به دنبال اُبژه ارزشی می فرستد و در نهایت کنش پذیر سود خواهد برد. کنش پذیر (دریافت کننده) کسی است که از کنش «کنشگر» سود می برد (سلطانی، ۱۳۹۷: ۴۹).

۳. کنش یار<sup>۲۸</sup> + ضدکنشگر<sup>۲۹</sup>: کنش یار کسی است که به فاعل کنشگر کمک می کند تا به شیء ارزشی برسد و ضدکنشگر مانع رسیدن فاعل کنشگر به شیء ارزشی می شود (کریمی فیروزجایی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۶). رابطه کنش یار و ضدکنشگر بر محور قدرت است.

یکی دیگر از پیشنهادهاى گرمس در بحث روایت شناسی، توجه به زنجیره های روایی است. همان گونه که مجموعه کنشگرها به صورت جانشینی و تقلیلی محور عمودی گزاره های روایی را می سازند، برای تشکیل محور افقی به شکل یک دالالتگر که تحقق معنا را ممکن می کند، به فهرست کاملی از ساختارهای نحوی یا هم نشینی نیاز است. برای این منظور، گرمس سه نوع زنجیره مجزای زیر را در روایت ها معرفی می کند:

۱. زنجیره اجرایی<sup>۳۰</sup> (آزمون ها و مبارزه ها): در این زنجیره، کنشگر، کنش گزار، کنش پذیر، کنش یار و ضدکنشگر با برنامه ای از پیش طراحی شده حضور دارند و پی رنگ روایت بر این اساس شکل می گیرد؛

۲. زنجیره میثاقی<sup>۳۱</sup> (بستن و شکستن پیمان ها): پیمان معمولاً بین کنشگر و قدرتی بالاتر بسته می شود و آن ها به ترتیب نقش های کنش پذیر و کنش گزار را نیز بر عهده می گیرند؛

۳. زنجیره انفصالی<sup>۳۲</sup> (رفتن و بازگشتن ها): در اینجا نیز نقش اصلی با کنشگر فاعل است و پیشبرد این زنجیره ها بر عهده اوست (آتش سودا و نکویی، ۱۳۹۶: ۶).

در گفتمان کنش محور، کنشی هسته مرکزی روایت را تشکیل می دهد که خود در خدمت تغییر وضعیت کنشگران و همچنین معناست. پس سه واژه کلیدی برای درک هرچه بهتر نظام روایی مبتنی بر کنش وجود دارد: کنش، ارزش و تغییر (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹). کنش از نوع تجویزی<sup>۳۳</sup> یا القایی<sup>۳۴</sup> است. در کنش تجویزی، رابطه از نوع عمودی یا فرمان گزار و فرمان بر است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۳). «بر این اساس، گفتمان ما

را با کنش‌گزاری مواجه می‌سازد که در موقعیتی برتر نسبت به کنشگر قرار دارد و می‌تواند او را وادار به انجام کنشی کند» (شعیری، ۱۳۹۵: ۲۴)؛ اما «در نظام مجابی، کنش افقی است؛ چون بر اصل تعامل<sup>۳۵</sup> استوار است؛ یعنی لازم است تا یکی دیگری را مجاب به انجام کنشی کند» (شعیری، ۱۳۹۸ ب: ۳۶). در این نوع کنش، یکی باید بتواند دیگری را راضی کند که بپذیرد کنشی را انجام دهد. در این حالت، قدرت استدلال و اثرگذاری یکی بر دیگری، بسیار مهم است. «مجاب نمودن از طریق ایجاد وسوسه، دلربایی، تهدید، ترس، تحریک و اغوا شیوه‌های مختلفی از عمل مجاب‌سازی هستند» (شعیری، ۱۳۹۸ الف: ۶۵).

مبحث دیگر در نظام‌های گفتمانی کنشی مراحل کنش است. درست است که در تمام کنش‌ها آغاز و پایان کنش مشخص می‌شود، نباید مسائل قبل و بعد از کنش را نادیده گرفت. پس در هر کنش حتماً سه مرحله وجود دارد: مرحله پیشاکنش<sup>۳۶</sup>: قبل از شروع کنش وجود دارد و خارج از چستی کنش است؛ یعنی عواملی وجود دارد که باعث شکل‌گیری کنش می‌شود. برخی مؤلفه‌های پیشاکنش عبارت است از: «الزامات فرهنگی، منشأ و سرچشمه، نیاز، هدف، نیروهای مؤثر فردی و اجتماعی» (حسامی و رفیق، ۱۳۹۷: ۱۱۲)؛ مرحله حین‌کنشی: همان خود کنش اصلی روایت از ابتدا تا انتهاست؛ مرحله پساکنش<sup>۳۷</sup>: کنش‌هایی است که به‌عنوان کارکرد و بازخورد، بعد از کنش اصلی اتفاق می‌افتد. در اصل نتیجه و پیامد کنش است.

مقوله دیگر گفتمان کنشی حرکت درزمانی<sup>۳۸</sup> و هم‌زمانی<sup>۳۹</sup> کنش است. به‌باور سوسور، هم‌زمانی به‌معنای «تحلیلی» و درزمانی به‌معنای «تاریخی» به‌کار می‌رود؛ بنابراین مطالعه هم‌زمانی متن به روابطی توجه می‌کند که میان عناصر آن وجود دارد و مطالعه درزمانی نحوه تکامل روایت را می‌نگرد. به سخن دیگر، تحلیل هم‌زمانی متن به‌دنبال الگوی تقابلی نهفته در متن است؛ اما تحلیل درزمانی بر تسلسل پیشامدها که روایت قصه را می‌سازد، تأکید می‌کند (آسابرگر، ۱۳۸۷: ۳۱).

#### ۴. بحث و بررسی

##### ۴-۱. تحلیل روایی فیلم سینمایی *خانه پدری* براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس

در بررسی متون ادبی، سیر تولید متن تا انتقال و دریافت معنا باید مورد توجه قرار بگیرد. سیر تحول فیلم سینمایی *خانه پدری* عبور از جامعه کاملاً مردسالار و رسیدن به جامعه تقریباً برابر است. عناصر تعدیل‌ساز در این روایت آگاهی زنان از جایگاه و ارزش اجتماعی خویش به‌عنوان انسانی مستقل و دستیابی آن‌ها به آموزش، تحصیل، اشتغال و درآمدزایی است.

روایت‌هایی که هسته مرکزی آن‌ها را کنش تشکیل می‌دهد، در اغلب موارد براساس برنامه‌هایی تعیین‌شده عمل می‌کنند؛ زیرا کنشگران براساس آنچه جوامع برمبنای کارکردهای اجتماعی و فرهنگی مشخص تبیین کرده‌اند، خود را با شرایط تطبیق می‌دهند و در همان راستا حرکت می‌کنند (شعیری، ۱۳۹۸ ب: ۲۰-۲۱).

نظام گفتمانی کنشی اولین قسم از نظام گفتمانی هوشمند است که از آن به نام گفتمان برنامه‌مدار یا رفتار ماشین نیز یاد می‌شود. در این نوع گفتمان، رابطه بین دو کنشگر بر برنامه‌ای از قبل معین استوار است که یکی از طرفین از برنامه‌ای که به او داده شده، پیروی می‌کند؛ یعنی رابطه حاکم بر این نظام گفتمانی از نوع دستوری یا تجویزی است و کنشگر برمبنای احساسات و عواطف و امیال شخصی خود دست به کنش نمی‌زند. در فیلم *خانه پدری*، در آن دسته از پی‌رفت‌هایی که زنان قصه اندک‌اندک از زیر یوغ مردسالاری خارج می‌شوند و داستان آرام‌آرام به سوی جامعه عدالت‌محور پیش می‌رود، می‌توان نظام برنامه‌مدار را مشاهده کرد. در این نظام، سوژه‌ها فقط به‌واسطه اُبژه‌ای که دست‌به‌دست می‌چرخد، یعنی «اثبات هویت زن به‌عنوان انسانی مستقل»، با هم در ارتباط‌اند و در این نوع نگاه، سوژه‌ها مستقیماً بر ضد هم یا همراه با هم وارد تعامل می‌شوند. در این نظام روایی، تمام وضعیت‌های احساسی سوژه‌ها به عملیات «داشتن» یا «به تملک کشاندن» اُبژه ارزشی یا «از دست دادن» و «جدا شدن» از این اُبژه مربوط می‌شود. در این مدل، هرچیزی که سوژه از دست می‌دهد، سوژه‌های دیگر لزوماً آن را مالک می‌شوند؛ همان‌طور که در پی‌رفت اول و دوم ملوک و ریحانه حق حیات و حق زندگی نیمه‌مطلوب را از دست می‌دهند، اما در پی‌رفت‌های بعدی سکینه، ربابه و مریم

حقوق انسانی خویش را مطالبه و دریافت می‌کنند. داستان این فیلم حاصل فرهنگی است که در بطن آن، مردان قدرت برتر و زنان عنصر ضعیف به‌شمار می‌آیند. در این فرهنگ، مردان می‌توانند از زنان برای رسیدن به منافع مادی خویش بهره‌جویند و حتی در صورت صلاحدید خود، آن‌ها را حذف کنند. بررسی خشونت علیه زنان همیشه به‌صورت نبرد با پدرسالاری بوده و در پی‌رفت‌های نخستین فیلم مورد بررسی، این ستیزه از سوی زنان بی‌نتیجه می‌ماند و سرکوب می‌شود. با این حال، هرچه به پایان قصه نزدیک می‌شویم، زنان به نتایج بهتری می‌رسند و دستاورد نهایی تلاش آنان خروج زن از حالت تعلیق است؛ حالتی که در هر پی‌رفت، به‌صورت نمادین با نشان دادن تابی که «دخترکی» سوار بر آن در هوا معلق است، نمایش داده می‌شود. در پی‌رفت پایانی، این تاب به‌عنوان عنصر تعلیق<sup>۴۰</sup> خالی از دخترک‌هایی است که در چهار پی‌رفت قبل، بار سنگین خشونت‌های خانگی، همچون تهدید به گشته شدن، قتل، رفتارهای خشن و تحقیرآمیز، ازدواج‌های اجباری، همسرآزاری و رفتارهای قلدرانه را بر دوش می‌کشیدند. خروج زنان از ساختار نابرابر اجتماعی و تغییر وضعیت آن‌ها در پی رفت‌های پایانی حاصل دانش و درک ذهنی زنان است. این فیلم از پنج پی‌رفت تشکیل شده که ترتیب و توالی آن‌ها و نظام روایی کنش‌محور آن در ادامه تبیین شده است.

#### ۴-۱-۱. پی‌رفت اول

پی‌رفت اول در حدود سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۰۸ اتفاق می‌افتد و با کوفته شدن در خانه و ورود دختری مضطرب و جوان به نام «ملوک» به حیاط خانه پدری آغاز می‌شود که پدرش به‌دلیل به‌خطر انداختن آبروی خانوادگی، خواهان مرگ اوست. «کربلایی حسن»، پدر خانواده، «محتشم»، پسر نوجوانش را واداشته تا قبری در اتاق انتهایی زیرزمین حفر کند. پس از تعقیب و گریز، برخلاف باور بیننده که منتظر است مادر خانواده (کربلایی معصومه) که ملوک یک بار از پشت در حیاط و بار دیگر از روزن پنجره زیرزمین ملتمسانه او را صدا می‌زد، به یاری او بشتابد، مرگ دلخراش ملوک در همان دقایق ابتدایی فیلم اتفاق می‌افتد و پدر و برادر او را دفن می‌کنند. پس از ورود

عمو و پسرش، «علی‌رضا»، که مشوق این قتل هستند، چهار مرد متعهد و هم‌پیمان می‌شوند که راز قتل ملوک فاش نشود:

- «من بعد همتون صندوقچه سربید» (عیاری، ۱۳۸۹: ۱۵: ۱۸: ۰۰).

- «هرچه دیدی توی این باغچه چال می‌کنی!» (عیاری، ۱۳۸۹: ۳۲: ۱۸: ۰۰).

پدر با قرار دادن قالی‌های بافته و رفو شده دست دختران هنرمندی از جنس ملوک بر خشت‌های کف اتاق زیرزمین که اینک گور ملوک است، محل دفن را پنهان می‌کند.

گاهی که کنشگر این پی‌رفت (ملوک) مرتکب شده، نه فقط در این پی‌رفت، بلکه تا آخر قصه نیز به‌طور واضح برای مخاطب روشن نمی‌شود. اشارات گنگ و کنایه‌آمیز به گناه ملوک این ظن را تقویت می‌کند که گناه او چندان بزرگ و جدی نبوده و بر اثر فرهنگ غلط حاکم بر آن دوران، جامعه به‌عنوان کنش‌گزار، باعث شکل‌گیری چنین فاجعه‌ای شده است. این گناه چنان پیش‌پاافتاده است که مادر ملوک که هنوز از سرنوشت دخترش بی‌اطلاع است، از شوهر و برادرشوهرش می‌پرسد: «مگه ملوک چه کار کرده که می‌خواید بکشیدش؟» (عیاری، ۱۳۸۹: ۱۶: ۲۲: ۰۰).

اگرچه در روایت، مؤلفه‌های «حین‌کنش» بررسی می‌شود، برای دستیابی به نتیجه درست و تکمیل بحث، بهتر است به مؤلفه‌های پیشاکنش هم توجه شود. در روایت فیلم *خانه پدری*، کنش‌های مردسالارانه ریشه در لایه‌های فرهنگی، تاریخی و طرز تربیت زنان و مردان این سرزمین دارد؛ الزامات فرهنگی - اجتماعی‌ای که طی قرون متمادی، همواره مرد را عنصر برتر دانسته و زن را موظف کرده برای رفع نیازهای مردان تلاش کند و فارغ از تمایلات خویش، درصدد کسب رضایت و تأمین نظر مردان خانواده باشد. از دیگر سو نه فقط از تلاش‌ها و ایثارگری‌های زنان قدردانی نشده، بلکه این کوشش‌ها در حکم وظیفه تاریخی زنان به‌شمار آمده است. در گذشته تاریخی ایران، زنان هیچ‌گاه از نظر فردی و اجتماعی جایگاه درخور شأن نداشته‌اند، تا آنجا که مردان علاوه بر تحمیل تصمیمات خویش (در ازدواج زنان، اداره امور اقتصادی خانواده و حتی در خصوص اموال متعلق به زنان) گاه برای زنده بودن یا نبودن زنان نیز تصمیم می‌گرفتند! موارد تاریخی و فرهنگی اثرگذار بر کنش فعلی، جزء مؤلفه‌های پیشاکنشی است؛ مؤلفه‌هایی از قبیل احساس نیاز، عزم و اراده، سنجش، شوق، گزینش، سعی و

تلاش زنان کنشگر در فیلم *خانه پدری* و انجام کارهایی که این زنان را به سوی دستیابی به اُبژه ارزشی خویش، یعنی اثبات هویتشان به‌عنوان انسانی مستقل، سوق می‌دهد. در طول روایت، مراحل وجود دارد که ماهیت و حقیقت کنش اصلی است و کنش زنان تا آخرین پی‌رفت مشتمل بر این‌هاست. اکثر این مراحل ذهنی و درونی است و کنشگر ابتدا آن‌ها را در ذهن خود می‌پروراند و در مرحله بعد به آن‌ها عینیت می‌بخشد. کنشگر برای دستیابی به اُبژه ارزشی خویش اهتمام می‌ورزد و اقداماتی انجام می‌دهد.

کنشگر این پی‌رفت (ملوک) به دلیل غلبه فرهنگ نادرست جامعه نمی‌تواند کمترین حقوق انسانی‌اش (حق زیستن) را حفظ کند و اُبژه ارزشی فیلم در سایه تاریک سلطه مردان خانواده و در هزارتوی حریم خصوصی خانه پدری پایمال می‌شود. ضدکنشگرها نیز در کمال آرامش، تحت تأثیر باورهای غلط اجتماعی، پایانی تلخ را برای زندگی دختر جوان رقم می‌زنند و با وجود تلاش ملوک برای حفظ جان، پدر و برادر موفق می‌شوند پیش از آمدن مادر (کنش‌یاری که با تأخیر زیاد از راه می‌رسد)، قتل و دفن را انجام دهند. حضور عمومی ملوک بعد از قتل و خاک‌سپاری او در خانه پدری، باعث می‌شود بیننده کنش پدر ملوک را ارزیابی کند و مطمئن می‌شود که قتل ملوک بر اثر تحریکات عمومی انجام شده است. قدرت مجاب‌سازی یا القای عمومی ملوک تا حدی بوده است که پدر ملوک با تمام توان می‌کوشد کنش (قتل ملوک) انجام شود. در صحنه پایانی پی‌رفت اول، کربلایی حسن از روزنه پنجره زیرزمین، دختر کوچک خود «ریحانه» را می‌نگرد که سوار بر تاب است؛ دخترکی که در پی‌رفت دوم، به‌صورت زنی جوان کنشگر فیلم خواهد بود.

پس از انجام کنش اصلی در پی‌رفت اول (قتل ملوک) بی‌شک اقدام کنشگر از سوی مخاطب قضاوت و ارزیابی می‌شود.

معنا و مفهوم کنشگر از نظر گرمس تنها شخصیت‌های داستانی یا همان بازیگران نیستند؛ گاهی این کنشگران ممکن است حالت انتزاعی داشته باشند؛ مثلاً زمان، تاریخ، شرایط، حیوانات و غیره که عواملی غیربشری هستند که می‌توانند در داستان نقشی ایفا کنند (عباسی و مرادی، ۱۳۹۶: ۲۲۶).

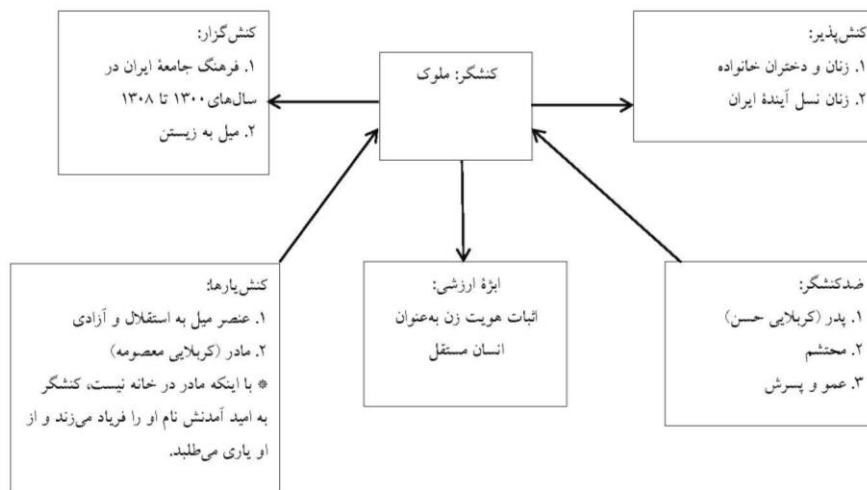
در پی‌رفت نخست روایت *خانه پدری*، محتشم، پدر و عمومی او نمادی از تاریخ ایران هستند. به‌واقع کنشگر پی‌رفت اول «نظام مردسالارانه»ی مسلط بر فرهنگ ایران است و

درحقیقت تفکر مردسالارانه در طول روایت فیلم قضاوت و ارزیابی می‌شود. همان‌گونه که در چارچوب نظری بیان شد، گفتمان القایی یکی از نظام‌های گفتمانی است. در این نوع گفتمان، شاهد نوعی تعامل میان کنش‌گزار و کنشگر هستیم. در این نظام، یکی از دو طرف باید طرف دیگر را متقاعد کند که کنش را انجام دهد و با تأثیر گذاشتن در او، باعث تغییر توانش وی شده، او را به‌سوی کنش مورد نظر سوق دهد؛ پس می‌توان گفت این نظام مبتنی بر باور و القاست. براساس این تعریف، در پی‌رفت نخست فیلم، عمو و برادر ملوک، کربلایی حسن را متقاعد به کشتن دخترش ملوک می‌کنند. عمو با تأثیری که بر پدر ملوک دارد و با تکیه بر پیشینه فرهنگی و اعتقادی خانواده، پدر را از پیش تحریک و اغوا کرده که دخترش را به‌قتل برساند. نظام معنایی مجاب‌سازی نیز مبتنی بر اصل گفتمان القایی است. در این نظام معنایی، سوژه، سوژه دیگری را در راستای اهداف ازقبل معین خود و با نیتی معلوم به کنش وامی‌دارد.

در سطور قبل بیان شد که کنش مجاب‌سازی کربلایی حسن بر اثر تلقین و تحریک‌های برادرش صورت گرفته و این کنشگر مجاب و اغوا شده است که براساس خواسته برادرش و در راستای هدف او، دختر خود را به‌قتل برساند. به‌تعبیری در نظام معنایی و تعاملی مجاب‌سازی، سوژه به‌واسطه سوژه‌ای دیگر و تأثیری که بر او به‌جای می‌گذارد، کنش را انجام می‌دهد. معمولاً تعامل مجاب‌سازی بیشتر در شرایط تنش اتفاق می‌افتد؛ وضعیتی که سوژه در آن برای رسیدن به اهدافش به‌اجبار دیگر سوژه‌ها را به نفع خود به‌کار می‌گیرد؛ همان‌طور که پدر محتشم نیز به‌اجبار محتشم را در قتل مشارکت می‌دهد.

چهار روش برای تعامل مجاب‌سازی وجود دارد: وسوسه، تشویق، تحریک و تهدید. پس این تعامل مجاب‌سازی علاوه بر تحریک محتشم از سوی پدر برای انجام فعل قتل، از طرف عمو نیز مشاهده می‌شود؛ یعنی مجاب‌سازی تا اندازه‌ای دخالت در زندگی درونی دیگران و ایجاد انگیزه در سوژه‌های دیگر برای انجام کنش در راستای هدف خود است.

نظام گفتمانی کنشگرهای پی‌رفت نخست در شکل زیر ترسیم شده است:



شکل ۱. نحوه حضور کنشگرهای پی‌رفت اول براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس

#### ۴-۱-۲. پی‌رفت دوم

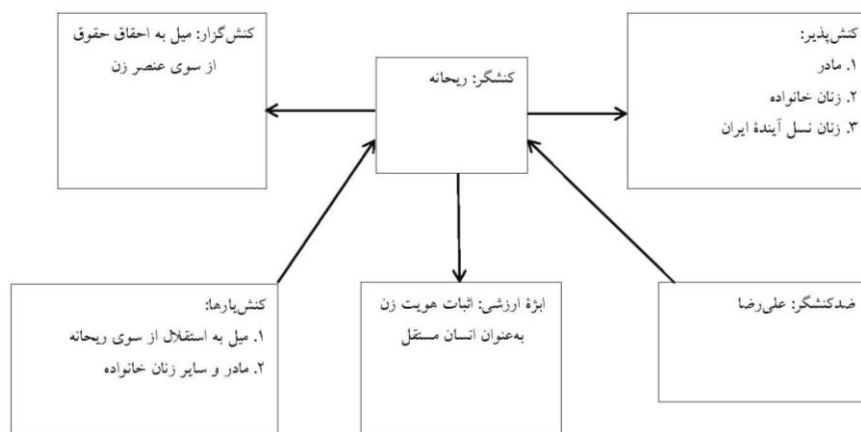
پی‌رفت دوم نیز با کوفته شدن در خانه پدری توسط زنی جوان آغاز می‌شود. «ریحانه»، خواهر محتشم که اکنون همسر علی‌رضا، پسرعموی ملوک است، به‌همراه دو کودکش وارد خانه پدری می‌شود. ریحانه نیز که همچون خواهر مقتول خویش در هنر رفوگری استاد است، برای کمک به خانواده پدرش و نیز دریافت دستمزد، با وجود مخالفت‌های سرسختانه همسرش، گاه‌وبیگاه به خانه پدری می‌آید. علی‌رضا خانه عمو را قبرستان می‌نامد و به این بهانه با رفت‌وآمد ریحانه به آنجا مخالفت می‌کند:

«یک بار دیگه بیایی تو این قبرستان ریزرت می‌کنم [...] لازم‌نکرده خونه زندگی شو ول کنه و بیاد توی این قبرستان بیگاری [...] من دیگه نمی‌دارم بیاد تو این قبرستان کار کنه [...] من نمی‌خوام بچه‌هام بیان تو این قبرستان، والسلام» (عیاری، ۱۳۸۹: ۰۵:۳۲:۰۰ تا ۰۵:۳۴:۱۰).

در این پی‌رفت، نویسنده قصه با قرار دادن شبکه‌های علت‌ومعلولی (سخنان تند علی‌رضا، ناتوانی محتشم در دفاع از خواهرش به‌دلیل نقطه‌ضعفی که دارد (مشارکت در قتل ملوک) و فاتحه خواندن محتشم بر خشت‌های کف زیرزمین)، پی‌رنگ روایت را



می‌سازد تا با پرده‌برداری از قبر ملوک، مرگ ناگهانی مادر بر بالای گور دخترش رخ دهد. در پی‌رفت دوم، میل شدید زنان به احقاق حقوق خویش به‌عنوان کنش‌گزار و اثبات هویت انسانی زنان به‌عنوان اُبژه ارزشی، از سوی ریحانه به‌عنوان کنشگر مطرح می‌شود. کنشگر و به‌تبع آن اُبژه ارزشی فیلم، از سوی کنش‌یارها، یعنی زنان خانواده، حمایت می‌شود. کنش‌پذیرهای این پی‌رفت نیز همچون پی‌رفت اول، زنان خانواده و زنان آینده ایران هستند. در صحنه پایانی پی‌رفت دوم نیز، پدر خانواده (کربلایی حسن) از روزنه پنجره زیرزمین، نوه خویش «سکینه» را می‌نگرد که سوار بر تاب، در هوا معلق است؛ دخترکی که در پی‌رفت سوم، به‌صورت زنی جوان، کنشگر داستان خواهد بود. نظام گفتمانی کنشگرهای پی‌رفت دوم براساس داده‌های داستان به این شکل ترسیم شده است:



شکل ۲. نحوه حضور کنشگرهای پی‌رفت دوم براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس

#### ۳-۱-۴. پی‌رفت سوم

در پی‌رفت سوم نیز، همچون دو پی‌رفت قبلی، پس از گشوده شدن در خانه پدری، زنی جوان وارد می‌شود. «سکینه»، دختر بزرگ محترم، برای مواجهه نشدن با خواستگاری که باب میل او نیست، به اتاق انتهایی زیرزمین پناه می‌برد که اکنون اتاق

خصوصی «فرخنده»، خواهر زال محتشم است. محتشم با توسل به کتک می‌خواهد سکینه را وادار کند که به اتاق مهمانان بیاید. سکینه دلیل مخالفتش را با گریه بیان می‌کند:

«[سکینه: سن شما رو داره بابا...]

«[محتشم: حرف زیادی نزن اون از من کوچیک‌تره!]

«[سکینه: یک سال]» (عیاری، ۱۳۸۹: ۱۷: ۴۴: ۰۰).

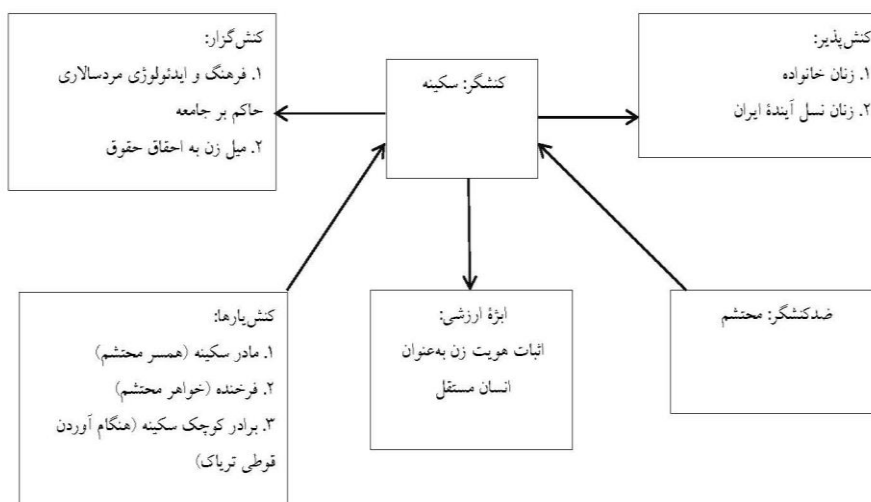
او پس از دقایقی، با تصمیمی ناگهانی، مخفیانه با خوردن تریاک‌های پدربزرگش سعی می‌کند خود را بکشد.

کنشگر این پی‌رفت سکینه است که عامل و کنش‌گزار اقدامات او علاوه بر میل سکینه به احقاق حقوق و اثبات هویت انسانی خویش، فرهنگ مردسالاری حاکم بر جامعه و استبداد مردانه خانواده است.

کنش‌های سکینه، چه تن ندادن به ازدواج نامطلوب و ترتیب‌یافته با مردی میان‌سال که با حمایت مادر و عمه‌اش به نتیجه می‌رسد و چه اقدام به خودکشی، باعث افشای راز قتل ملوک برای بقیه اعضای خانواده می‌شود. با این افشاگری، قتل ملوک و گور پنهانی او به رازی خانوادگی تبدیل می‌شود و کربلایی حسن دستور می‌دهد اتاق انتهای زیرزمین تخلیه و در اتاق قفل شود.

محصول کوشش سکینه در مقابله با ازدواج اجباری و تلاش او، هرچند از راهی نادرست، درحقیقت تلاشی ناخودآگاه برای تغییر وضعیت زنان ایران و نجات زنان نسل بعد از ازدواج‌های ناخواسته و بدون شناخت است؛ بنابراین کنش‌پذیران این پی‌رفت علاوه بر زنان خانواده، زنان و دختران نسل آینده ایران هستند.

در صحنه پایانی پی‌رفت سوم نیز، همچون دو پی‌رفت قبلی، کربلایی حسن از روزنه پنجره زیرزمین نوه دیگر خویش «ربابه» را می‌نگرد که سوار بر تاب، در هوا معلق است؛ دخترکی که در پی‌رفت بعدی در قالب زنی جوان، کنشگر فیلم خواهد بود. نظام گفتمانی کنشگرهای پی‌رفت سوم براساس داده‌های فیلم به این صورت رسم شده است:



شکل ۳. نحوه حضور کنشگرهای پی‌رفت سوم براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس

#### ۴-۱-۴. پی‌رفت چهارم

در این پی‌رفت نیز، زنی جوان وارد خانه پدری می‌شود؛ با این تفاوت که ربابه جوان از خارج خانه، در را با کلید باز می‌کند و پس از گشوده شدن در، جمعیتی از مردم عزادار وارد صحن حیاط می‌شوند.

شکسته شدن قفل اتاق انتهایی زیرزمین به دست ربابه (دختر کوچک محتشم) برای افزودن بر فضای کارگاه قالی‌بافی، آن‌هم در اثنای مراسم عزاداری کربلایی حسن، موجب خشم محتشم می‌شود و به پسر بزرگش «ناصر» امر می‌کند که فردای آن روز جلوی در اتاق انتهایی را تیغه بکشد. کنش ربابه در جهت کسب استقلال مالی و تأسیس کارگاه و آموزشگاه قالی‌بافی از میل به احقاق حقوق و استقلال‌طلبی او نشئت گرفته است. او با وجود کارشکنی ضدکنشگران، قاطعانه برای رسیدن به اهدافش می‌کوشد. ربابه برای اثبات هویت انسانی و استقلال اجتماعی خویش با قاطعیت به محتشم می‌گوید:

«[ربابه:] من تو این قبرسون کلاس نمی‌ذارم.»

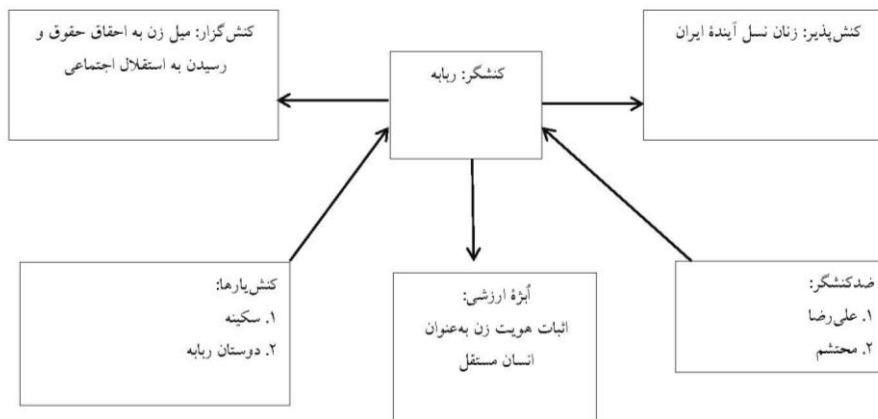
«محتشم: [پس تو کدوم قبرستان کلاس می‌ذاری؟]»

«ربابه: [یه جا رو کرایه می‌کنم]» (عیاری، ۱۳۸۹: ۰۷: ۱۴: ۰۱).

سخنان ربابه یعنی رسیدن کنشگر به استقلال فکری و اجتماعی، تلاش برای کسب استقلال مالی و دستیابی نسبی به اُبژه ارزشی که در سه پی‌رفت قبلی، زنان کنشگر در رسیدن به آن یا با شکست مواجه می‌شدند (ملوک مقتول و ریحانه سرخورده و آسیب‌دیده) یا تا مرز مرگ پیش می‌رفتند (خودکشی نافرجام سکینه). در این پی‌رفت، دو شکل القایی در نظام گفتمانی کنشی دیده می‌شود. اولین القا کنش ربابه است که از سوی دوستانش تشویق می‌شود تا قفل اتاق را باز کند. دوستان ربابه او را ترغیب می‌کنند که در را باز کند و به فضای کلاس درس قالی‌بافی اضافه کند. ربابه هم که انگیزه کافی برای باز کردن در اتاق دارد، با تشویق و تحریک دوستانش به‌عنوان القاگران، این انگیزه در او قوی‌تر می‌شود. دومین گفتمان کنشی القایی از سوی علی‌رضا، پسرعمو و شوهرخواهر محتشم است. زمانی که ربابه در اتاق را باز می‌کند، علی‌رضا مطلع می‌شود و محتشم را تحریک می‌کند که مانع این کار شود. علی‌رضا با این کارکرد القایی باعث فرایند کنشی محتشم می‌شود.

در این پی‌رفت، گرچه می‌توان برای محتشم نقش ضدکنشگر را در نظر گرفت، در وجود این پدر ضدکنشگر (همچون پدر متوفای خویش، کربلایی حسن)، سماجت و قاطعیت مردان سنتی در مقابله با حقوق قانونی و اجتماعی زنان دیده نمی‌شود. در صحنه پایانی این پی‌رفت، محتشم از روزنه پنجره زیرزمین نوه کوچکش (دختر سکینه) را سوار بر تاب تماشا می‌کند؛ درحالی که پدر دخترک با مهربانی او را در تاب خوردن یاری می‌دهد. این صحنه نشان می‌دهد که بر اثر گذر زمان، عقاید دستخوش تغییر می‌شود و پدران نسل جدید حامی و همراه دخترانشان هستند. حتی در گفتمان‌های پی‌رفت چهارم، نگاه ضدکنشگر سال‌خورده فیلم هم تغییر کرده است و موضوعات پساکنشی کم‌کم بروز می‌کند. مؤلفه‌های «پساکنش» می‌تواند «شامل پیامد، مواجهه و بازخورد، پاداش و مجازات، حسرت و مسرت و سرور، جواب کنش و واکنش باشد» (حسامی و رفیق، ۱۳۹۷: ۱۲۸). در داستان فیلم مورد بحث، بازخورد پساکنشی و دستاورد نهایی برای زنان کنشگر، خروج تقریبی زنان از حالت تعلیق و پایان بخشیدن

نسبی به ساختار نابرابر اجتماعی است. نظام گفتمانی کنش‌های پی‌رفت چهارم براساس داده‌های فیلم به شکل زیر ترسیم شده است:



شکل ۴. نحوه حضور کنشگرهای پی‌رفت چهارم براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس

#### ۴-۱-۵. پی‌رفت پنجم

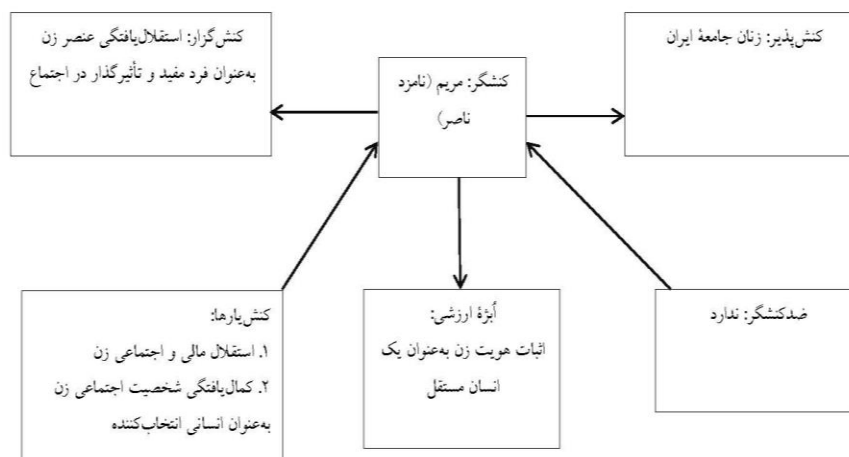
برخلاف چهار پی‌رفت قبلی، در آخرین پی‌رفت، یک مرد در حیاط خانه متروک و نیمه‌ویران پدری را می‌گشاید. محتشم کهن‌سال به همراه پسر بزرگ خود «ناصر» و پیمانکار ساختمان وارد صحن حیاط می‌شوند.

در این پی‌رفت، کنشگر «مریم»، نامزد ناصر است. مریم نمادی از زن استقلال‌یافته امروز است. او که دانشجوی رشته پزشکی است، به‌عنوان زنی با هویت مستقل و تأثیرگذار در اجتماع، خاک تاریخ مملو از خشونت را که بر زنان ایران رفته، برهم می‌زند و پس از آگاهی از ماجرای قتل و گور پنهانی ملوک، برمی‌آشوبد و مقتدرانه بیان می‌کند که نمی‌خواهد در خانه‌ای ساکن شود که بر استخوان‌های پوسیده زنی بی‌گناه (هرچند در هفتاد سال پیش) بنا شده است:

«من حاضر نیستم توی خونه‌ای زندگی کنم که زیرش یک جنازه خوابیده، والسلام!» (عیاری، ۱۳۸۹: ۲۹:۳۳:۰۱).

برای اولین بار است که در میان پی‌رفت‌های پنج‌گانه فیلم، ضدکنشگر به‌طور واضح حضور خود را نشان نمی‌دهد. ناصر به‌طور ضمنی و بسیار کم‌رنگ چنین نقشی را ایفا می‌کند که البته موفق نمی‌شود و محتشم، به‌عنوان ضدکنشگر در چهار پی‌رفت قبلی، در آخرین پی‌رفت، کاملاً قدرت خویش را از دست داده است.

در پی‌رفت پایانی، دستاورد تلاش کنشگران قبلی متجلی می‌شود و آن، خروج زن از حالت تعلیق است؛ حالتی که در صحنه پایانی هر پی‌رفت به‌صورت نمادین با تعلیق دخترکانی از نسل‌های مختلف روی تاب حیاط خانه پدری که کنشگران پی‌رفت بعدی بودند، به‌نمایش درمی‌آید. در صحنه پایانی فیلم، تاب مذکور، به‌عنوان عنصر تعلیق، خالی از دختران است و این یعنی دستیابی نسبی زنان به هویت مستقل انسانی به‌عنوان اُبژه ارزشی فیلم، دور از فرهنگ غلط سنتی و عقاید کهنه زمان گذشته و فروپاشی تقریبی ایدئولوژی مردسالاری. این موفقیت محصول کسب دانش، بالا رفتن درک ذهنی زنان و پیشرفت‌های اجتماعی تدریجی آن‌ها در ادوار تاریخی روایت است. بی‌شک بنای آباد و زیبای ساختمان و حیاط خانه پدری نمادی از استیلای فرهنگ مردسالارانه در جامعه قدیم است که به‌تدریج رو به کهنگی و زوال می‌رود و در پی‌رفت پنجم، این نماد که به‌صورت خانه‌ای ویران به‌تصویر درآمده، گویای خلل یافتن تفکر مردسالاری در جامعه ایران است. از گفت‌وگوی کنشگران پی‌رفت پنجم روشن می‌شود که قصد دارند خانه پدری را خراب کنند که معنایش برچیده شدن کامل ایدئولوژی مردسالارانه است؛ یعنی نظام گفتمانی قدیمی از بین خواهد رفت و نظام گفتمانی جدیدی شکل خواهد گرفت. نظام گفتمانی کنشگرهای پی‌رفت پنجم براساس داده‌های فیلم در آخرین پی‌رفت به شکل زیر ترسیم شده است:



شکل ۵. نحوه حضور کنشگرهای پی‌رفت پنجم براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس

سناریو فیلم *خانه پدری* وابسته به دو اصل «درزمانی» و «هم‌زمانی» است. حرکت درزمانی رویدادهای فیلم براساس پیوستگی‌شان در طول زمان فهمیده می‌شود. این روایت گزارشی از رویدادها و تفکراتی است که در طول تاریخ رخ داده و جوهره این رویدادها در طول زمان و به تدریج محرک زنان شده تا زنان این تفکرات را درهم شکسته، هویت خویش را به عنوان انسانی مستقل اثبات کنند. «این کنشگرها به دلیل احساس خلأ در زندگی با خروج از دازاین (این‌بودگی)، وضعیت موجود را نفی می‌کند و در نتیجه این نفی به سوی نوعی وضعیت ایجابی پیش می‌رود» (شعیری و کریمی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۲۳) که این حرکت سبب استعلائی کنشگرهای فیلم می‌شود.

گرد هم آمدن این رویدادهای فرهنگی در طول تاریخ، حوادث کنونی را به جریان انداخته، تا آنجا که معنایی تازه از زن شکل گرفته است؛ شخصیتی نوین از زن با مختصات متمایز و متفاوت از مختصات پیشین. پس طبیعی است که برای واریسی سیر تکامل مفهوم انتزاعی «ارزش و اعتبار و اثبات هویت زن»، گستره‌ای از رخدادها را از گذشته تا کنون در چندین نسل بررسی کنیم؛ رویدادهایی که در اعتقادات و لایه‌های فرهنگی زنان و مردان ایرانی ریشه داشته است. در توالی بررسی این مفهوم انتزاعی،

علاوه بر حرکت در زمانی که در سطور بالا دلیلش بیان شد، با حرکت هم‌زمانی نیز مواجهیم. فیلم *خانه پدری* پنج پی‌رفت جداگانه دارد و هر پی‌رفت با توجه به رویدادهای خاص خود، به‌طور مجزا بر دستیابی کنشگران به هدف نهایی اثرگذار است.

#### ۲-۴. بررسی زنجیره‌های سه‌گانه گرمس در فیلم سینمایی *خانه پدری* براساس نظام گفتمانی کنشی

در فیلم *خانه پدری*، ماجرای قتل پنهانی دختر جوانی دست‌مایه داستان می‌شود و فیلم حول محور همین هسته مرکزی شکل می‌گیرد. این حادثه غیرمنتظره مخاطب را تا آخر قصه با ضدکنشگران در دانستن «راز مدفون در زیرزمین» شریک می‌کند و به دل‌شوره‌های مداومی دچار می‌کند که جزای دیدن همان چند لحظه است.

در چهار پی‌رفت بعدی نیز، کنش‌های فیلم دیر یا زود با راز قتل ملوک درمی‌آمیزد و گاه مخاطب به این باور می‌رسد که روح ملوک نظاره‌گر ماجراهایی است که برای چند نسل از زنان در «خانه پدری» رخ می‌دهد. این زنان، به‌عنوان کنشگر، از سوی قدرتی که میل به دیده شدن، استقلال و احقاق حقوق را در آن‌ها ایجاد می‌کند، می‌کوشند به ارزش خویش و اثبات هویت زنانه‌شان دست یابند. میل به استقلال و تمایل به دستیابی به حقوق انسانی به‌عنوان کنش‌گزار عمل می‌کند و در این فیلم، رابطه میثاقی برای رسیدن به هدف به‌صورت ضمنی میان زنانی ایجاد شده که کنشگران هر پی‌رفت هستند و هیچ اشاره‌ای به آن نمی‌شود.

در چارچوب ساختار کلی فیلم، ابتدا میثاق، سپس آزمون و در پایان دستیابی نسبی به هدف می‌آید. داستان فیلم سه کارکرد پایه و کنشگران ملازم آن‌ها را دارد. این کارکردها پیمان، آزمون و داوری است. کنشگران عبارت است از: منعقدکننده پیمان (زنان خانواده به‌طور ضمنی) و متعهد پیمان (چند نسل از زنان خانواده)؛ آزمونگر (مردان خانواده و جامعه ایران) و آزمون‌شونده (زنان خانواده)؛ داور (مردان خانواده و جامعه ایران) و مورد داوری (زنان خانواده). تا نقش‌های متعهد پیمان، آزمون‌شونده و مورد داوری را به کنشگری واحد ندهیم که قهرمان داستان می‌شود، این پی‌رفت به



روایت تبدیل نمی‌شود. در ادامه، برای روشن شدن مطلب، نمونه‌هایی از این زنجیره‌ها ذکر شده است.

#### ۴-۲-۱. زنجیره میثاقی

پیمان معمولاً بین کنشگر و قدرتی بالاتر بسته می‌شود. قدرت برتری که در فیلم سینمایی *خانه پدری* با کنشگر میثاقی منعقد می‌کند و کنشگران را در رسیدن به هدف متعهد می‌سازد، شخص یا ارگان خاصی نیست، بلکه قدرت راسخ زنان برای استقلال یافتن و تمایل به احقاق حقوق انسانی است.

در این فیلم، میان زنان فیلم نیز پیمانی ضمنی ایجاد شده است. زنجیره میثاقی زنان را برای دستیابی به حقوق انسانی و آرمان‌هایشان و اثبات هویت زن به‌عنوان انسانی مستقل، به یکدیگر پیوند می‌دهد.

براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس، کنشگر و کنش‌یار مکمل یکدیگرند؛ زیرا یاری‌دهنده فرد یا نیرویی است که به قهرمان کمک می‌کند تا مطلوب خود را بیابد. در این فیلم، علاوه بر کنشگر، کنش‌یارها نیز زن هستند؛ زنانی که به‌طور ضمنی میثاق بسته‌اند که برای رسیدن به کمال و احقاق حقوق اجتماعی و انسانی خویش بجنگند. کنشگران (ملوک، ریحانه، سکینه، ربابه و مریم) با مشابعت کنش‌یاران خویش در پنج پی‌رفت فیلم، سه انگاره اساسی را دنبال می‌کنند: طلب آرزوها، دستیابی به حقوق پایمال‌شده و جست‌وجوی هویت مستقل انسانی. حمایت کنش‌یاران از کنشگران در پی رفت‌های دوم، سوم و چهارم کاملاً در راستای دستیابی به اهداف و رسیدن به مطلوب ذهنی کنش‌یار است. نه فقط زنان زنده خانواده یاریگر قهرمان هستند، زن جوان مقتول در پی‌رفت اول نیز در پی‌رفت‌های سوم و چهارم، به‌طور ضمنی نقش کنش‌یار را ایفا می‌کند. در پی‌رفت سوم و چهارم، «افشای قتل و محل دفن ملوک» کنش‌یاری قدرتمند در جهت رسیدن سکینه و ربابه به هدف و مطلوب خویش است. گویا دانستن این راز نیرو و جسارتی به قهرمان می‌بخشد که او را در رسیدن به مقصود مصمم‌تر می‌کند.

#### ۲-۲-۴. زنجیره اجرایی

همان‌گونه که برای شناخت معنای جمله، باید معنای واژگان و قاعده‌های دستوری را بدانیم، برای شناخت معنای متن هم باید از معنای پی‌رفت‌ها و زنجیره اجرایی آن آگاه باشیم.

مجموعه حضور کنشگر، کنش‌گزار، کنش‌پذیر، کنش‌یار و ضدکنشگر پی‌رنگ روایت را می‌آفریند. زیربنای روایت از یک زنجیره روایی از طریق کنشگر و ضدکنشگر ساخته می‌شود که ارتباط آن‌ها کنش‌هایی اساسی را پدید می‌آورد و به تقابل‌های دوگانه اجازه حضور می‌دهد. در فیلم سینمایی *خانه پدری*، مرد با عقاید مردسالارانه‌اش به‌عنوان ضدکنشگر، آزمون‌ها و مبارزه‌هایی را به‌وجود می‌آورد و اگر در این روایت، مرد و عقاید مردسالارانه او را حذف کنیم، این روایت هیچ محرکی ندارد و گره‌افکنی اتفاق نمی‌افتد تا کنشگر داستان بتواند زنجیره‌های علت‌ومعلولی نظریه گرمس یا به‌عبارتی آزمون‌ها و مبارزه‌ها را تا پایان روایت و رسیدن به هدف پیش ببرد.

روایت این فیلم با حضور کنشگران متعدد در ساختار طرح داستان شکل می‌گیرد. قهرمان در روایت کیانوش عیاری، مفهوم «زن بودن» است که در قالب «ملوک»، «ریحانه»، «سکینه»، «ربابه» و «مریم» نسل‌به‌نسل در حال تغییر است و پوسته‌ای که کنشگر روایت را در بر می‌گیرد، مفهومی به نام «زن» است. زنان فیلم در پی دستیابی به هدفشان (ارتقا و اثبات جایگاه و حقوق اجتماعی)، با مقاومت حریف روبه‌رو می‌شوند، از یاریگر کمک می‌گیرند و قدرتی برتر (میل به احقاق حقوق و نیل به استقلال اجتماعی) آن‌ها را به‌سمت هدف به‌پیش می‌راند.

#### ۳-۲-۴. زنجیره انفصالی

در این زنجیره نیز، نقش اصلی را کنشگر فاعل ایفا می‌کند و پیشبرد زنجیره‌ها بر عهده اوست. در فیلم سینمایی *خانه پدری* که سرگذشت چندین دهه زنان ایران است، زن در هر پی‌رفت تکامل می‌یابد. ماجرای قتل پنهانی ملوک و راز نهفته در زیرزمین خانه پدری دست‌مایه اصلی فیلم سینمایی و در کارگاه ذهنی نویسنده، عاملی برای قوت گرفتن زنان در پی‌رفت‌های بعدی می‌شود.

در این قصه، برای مجازات شدن زن جوانی که در آغاز روایت گشته می‌شود، میزان گناهِش ملاک نیست؛ بلکه «زن بودن» او برای این مجازات کافی است. با این حال، پی‌رنگ روایت به‌گونه‌ای پیش می‌رود که صادرکننده دستور قتل دختر (کربلایی حسن) صدایش را از دست می‌دهد و اندام انجام‌دهنده دستور او (محتشم) از حرکت می‌ایستد. ارتباط میان کنشگر با ضدکنشگر از نوع تضاد است و وجود یکی با عدم دیگری همراه است. درنهایت بیننده از همان روزنه پنجره زیرزمین که شاید روح ملوک از آنجا نظاره‌گر ماجراست، پیکر بی‌جان ضدکنشگر (محتشم) را تماشا می‌کند؛ از همان روزنه‌ای که در پایان هر پی‌رفت ضدکنشگران زیست و ادامه‌دار بودن عنصر «زن» را می‌نگریستند. موتیف خلاقانه تاب خوردن دختران نسل‌های مختلف، فصول زمانی فیلم را نیز از هم جدا می‌کند. در آخرین پی‌رفت، آن سرای آباد که با توجه به عنوانش باید خانه امن و امید می‌بود، اما قتلگاه و محل تحقیر و آزار زنان شده بود، به مخروبه‌ای زشت و گناه‌آلود تبدیل شد؛ زیرا به‌قول همسر محتشم، «یک خون ناحق تا چهل روز بازار را کساد می‌کند، بعضی وقتام تا قیام قیامت» (عیاری، ۱۳۸۹: ۴۴: ۳۹: ۰۰).

## ۵. نتیجه

گفتمان غالب در فیلم سینمایی *خانه پدری* «کنشی» و تابع «برنامه‌ریزی» و هدف ازپیش‌تعیین‌شده است. کنشگران فیلم با تحرک و پویایی خویش تلاش می‌کنند معنای نامطلوب را به معنای دلخواه و مطلوب خویش تغییر دهند. سکینه، ربابه و مریم، به‌عنوان کنشگران فیلم، تابع برنامه هستند و با امتیازها و توانایی‌هایی که به‌دست می‌آورند، موتور اصلی کنش را ایجاد می‌کنند و درنهایت کنشگران با کمک کنش‌یارها بر نیروی مخالف پیروز می‌شوند و به ارزش و هویت خویش به‌عنوان انسانی مستقل دست می‌یابند. البته نظام برنامه‌مدار از پی‌رفت سوم به‌بعد مشاهده می‌شود و در پی‌رفت اول این فیلم که کربلایی حسن به تحریک برادرش به کنش قتل مبادرت می‌ورزد، با «گفتمان القامحور» و «مجاب‌سازی» روبه‌رویم.

سناریو فیلم *خانه پدری* به دو اصل «درزمانی» و «هم‌زمانی» وابسته است و داستان پی‌رفت‌ها در دو محور عمودی و افقی یکدیگر را پوشش داده و بر هم اثر گذاشته

است. کل فیلم روایتی تاریخی از سرگذشت زنان ایران است که هر پی‌رفت به صورت مجزا و جزئی به بررسی پدیده‌ها می‌پردازد.

در این فیلم، با نظام گفتمانی کنشی در طول پنج پی‌رفت مواجهیم؛ نظام گفتمانی کنشی که از قتل مخفیانه دختر جوان خانواده شروع و به تدریج به دستیابی اُبژه ارزشی منجر می‌شود. با تحلیل روایی این فیلم سینمایی براساس نظام گفتمانی کنشی گرمس، روشن شد که کنشگران پنج‌گانه در فرایند گسترش معنا حضور فعال دارند؛ به این صورت که در پی‌رنگ داستانی، کنشگر «مفهوم زن» در قالب ملوک، ریحانه، سکینه، ربابه و مریم) با نظمی خاص در زنجیره‌های پیمانی، اجرایی و انفصالی، برای رفع نقصان (فقدان استقلال و جایگاه اجتماعی) همسو و در پی دستیابی به هدفی خاص می‌کوشند تا به اُبژه ارزشی (اثبات هویت زن به‌عنوان انسانی مستقل) برسند و کنش‌یارها و ضدکنشگرها نیز شرایط تسهیل یا دشوارسازی کنش قهرمانان را فراهم می‌کنند. کنشگران (زنان) برای دستیابی به هدف، با مقاومت حریفانی (مردان) روبه‌رو می‌شوند و از کنش‌یار کمک می‌گیرند. یاری‌دهنده یا فرد است یا نیرویی است که قهرمان را در رسیدن به هدف راسخ‌تر می‌کند. این روال یک دریافتگر (کنش‌پذیر) هم دارد.

تغییر جایگاه زن مهم‌ترین درون‌مایه فیلم است. در ظاهر، این تغییر در ساخت فیلم رخ می‌دهد؛ اما در باطن، دامنه تغییر از کنشگرها شروع می‌شود (هم کنشگران و هم ضدکنشگران در حال تغییر هستند) و به گفتمان‌ها و حتی دیدگاه مخاطبان گسترش می‌یابد. اگرچه در فرهنگ و باطن خانواده که نمادی از جامعه ایران است، تغییرات به‌کندی رخ می‌دهد و راز زیرزمین خانه مثل سایه‌ای شوم بر پیکره زنان خانه افتاده، در انتهای فیلم نقش زنان به‌عنوان کنشگران، پس از گذشت چند نسل، دچار تغییرات بنیادی می‌شود؛ به‌طوری که حاصلش ارتقای جایگاه زن در خانواده و جامعه ایران در دوران معاصر است. در پی‌رفت پایانی، سکتۀ مغزی محتشم به‌عنوان ضد کنشگر، در خانه پدری ویرانه‌اش، نشان می‌دهد که مردان دیکتاتور وقتی در خلوت خویش به جنایاتشان فکر می‌کنند، از درون می‌میرند و بیننده به یاد جمله فرخنده، خواهر زال محتشم، می‌افتد که با خشم گفت: «چرا شما دوتا زودتر نمی‌میرید؟» (عیاری، ۱۳۸۹):

۳۵:۵۶:۰۰). کنش غالب در آغاز فیلم، کنش مردان است که به تدریج و با گذر زمان و رشد فکری و اجتماعی زنان، به کنش مغلوب مبدل می‌شود. در این الگوها، روایت‌های پنج‌گانه فیلم در ژرف‌ساخت به هم شباهت دارد و از سیر تکامل کنشگر اجتماعی و خانوادگی زنان تا دستیابی به هدف نهایی حکایت دارد. در نتیجه این فیلم، به‌عنوان یک روایت، با نظام گفتمان کنشی گرمس منطبق است.

#### ۶. پی‌نوشت‌ها

1. Narratology
2. Narrativity
3. Plot
4. Narrative writing
5. Roland Barthes
6. C. Bremond
7. G. Genette
8. A. J. Greimas
9. Tzvetan Todorov
10. F. D. Saussure
11. Linguistics
12. Semiology
13. Compsition
14. Ingrained
15. Changing
16. Narrative analysis
17. Action
18. Sign-semantics
19. Action discourse system
20. Sequence
21. Actant
22. Sensemaking
23. Function
24. Actor
25. Object
26. Sender
27. Passive
28. Helper
29. Opponent
30. Performative
31. Contratual
32. Disjunctive
33. Prescription

- 34. Instillation
- 35. Interactif
- 36. Preaction
- 37. Postaction
- 38. Synchronic
- 39. Diachronic
- 40. Abeyance

### منابع

- آبرامز، مایر هوارد و جفری گلت هارپهام (۱۳۸۶). فرهنگ‌واره اصطلاحات ادبی. ترجمه سیامک بابایی. تهران: جنگل.
- آتش سودا، محمدعلی و رضا نکویی (۱۳۹۶). «روایت‌شناسی داستان کوتاه مرثیه برای ژاله و قاتلش بر اساس الگوهای کنشی و شوشی گرمس». *جستارهای زبانی*. د ۸. ش ۳۹. صص ۱۷۵-۲۰۶.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۷). *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*. ترجمه پرویز اجلالی. چ ۳. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- بابک‌معین، مرتضی (۱۳۹۴). *معنا به مثابه تجربه زیسته*. تهران: سخن.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۸). «تحلیل چهار نظام زبانی فضایی با تکیه بر نظام‌های معنایی تعاملی اریک لاندوفسکی». *جستارهای ادبی*. د ۱۰. ش ۵. صص ۴۹-۷۲.
- برتنس، هانس (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.
- بهمنی، مهرزاد (۱۳۹۱). «تحلیل روایت و کاربرد آن در رسانه (قسمت دوم)». *پیام پژوهش*. س ۱۱. ش ۱۲۶. صص ۳۳-۳۶.
- بیات‌فرد، فاطمه و داوود اسپرهم (۱۳۹۹). «تحلیل نظام‌های گفتمانی داستان پیر چنگی». *متن‌پژوهی ادبی*. ش ۸۴. صص ۷-۳۲.
- پایدارفرد، آرزو و دیگران (۱۳۷۹). «تحلیل یادگفتمان قرآنی انگاره حضرت یوسف در زندان و حضرت یونس و ماهی از فالنامه شاه تهماسبی». *مجله باغ نظر*. ش ۶۹. صص ۲۹-۳۸.
- ثواب، فاطمه و دیگران (۱۳۹۴). «ساختار روایت خسرو و شیرین نظامی (برپایه معناشناسی گرمس)». *پژوهش‌نامه ادب غنایی*. س ۱۳. ش ۲۴. صص ۳۷-۵۷.
- حسامی، فاضل و محمد رفیق (۱۳۹۷). «مؤلفه‌های کنش از منظر قرآن کریم». *فصلنامه علمی - پژوهشی اسلام*. س ۶. ش ۲. صص ۱۰۷-۱۳۰.

- رحمتیان، لیلا و دیگران (۱۳۹۸). «کاوش گفتمان کنشی گرمس در رمان اهل غرق از منیرو روانی‌پور». *جستارهای زبانی*. د ۱۰. ش ۵. صص ۲۸۹-۳۱۲.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی و ادبیات*. تهران: فرهنگ کاوش.
- سلطانی، فاطمه (۱۳۹۷). «تحلیل داستان‌های قرآنی براساس نظریه کنشی گرمس». *پژوهش‌های ادبی - قرآنی*. س ۶. ش ۲. صص ۳۵-۴۴.
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه - معناشناسی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما*. تهران: علمی و فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا و سمیه کریمی‌نژاد (۱۳۹۱). «تحلیل نظام بودشی گفتمان: بررسی موردی داستان داش‌آکل صادق هدایت». *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه*. ش ۳. صص ۲۳-۴۳.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵). *نشانه - معناشناسی ادبیات (نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی)*. چ ۲. تهران: تربیت مدرس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۸ الف). *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناسی گفتمان*. چ ۷. تهران: سمت.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۸ ب). *مبانی معناشناسی نوین*. چ ۷. تهران: سمت.
- صافی پیرلوچه، حسین و مریم‌سادات فیاضی (۱۳۸۷). «نگاهی گذرا به پیشینه نظریه‌های روایت». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۱۴۵-۱۷۰.
- عباسی، علی و میترا مرادی (۱۳۹۶). «بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان و اگر حقیقت داشت اثر مارک لوی براساس الگوی مطالعاتی گرمس». *نقد زبان و ادبیات خارجی*. د ۱۴. ش ۱۹. صص ۲۵۹-۲۷۸.
- عباسی، علی و هانیه یارمند (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه - معناشناسی ماهی سیاه کوچولو». *جستارهای زبانی*. د ۲. ش ۳. صص ۱۴۷-۱۷۲.
- عباسی، علی (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی کاربردی (تحلیل زبان‌شناختی روایت)*. چ ۲. تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- عیاری، کیانوش (۱۳۸۹). *خانه پدری*. تهران. ۱۰۰ دقیقه. [فیلم سینمایی]
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۶). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمه کاظم فیروزمند. چ ۲. تهران: شادگان.
- کرباسی و دیگران (۱۳۹۶). «تحلیل نشانه معناشناسی تحقق سره و ناسره در گفتمان ادبی: مطالعه موردی داستان عامیانه *سزای نیکی بدی است*». *فرهنگ و ادبیات عامه*. س ۵. ش ۱۶. صص ۳۹-۶۳.

- کریمی فیروزجایی، علی و دیگران (۱۳۹۸). «تحلیل نشانه‌شناسی داستان‌های کودک و نوجوان تاجیکی». *دوفصلنامه نقد زیان و ادبیات خارجی*. س ۱۶. ش ۲۲. صص ۱۳-۳۶.
- گرمس، آلزیرداس ژولین (۱۳۸۹). *تقصان معنا*. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.
- گرین، کیت و جیل لیبهان (۱۳۸۳). *درسنامه نظریه و نقد ادبی*. ترجمه گروه مترجمان. تهران: روزنگار.
- لچت، جان (۱۳۷۸). *پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پیام‌درنیتیه*. ترجمه محسن حکیمی. ج ۲. تهران: خجسته.
- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۵). *دانشنامه‌های نظریه‌های ادبی*. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران: نگاه.
- نبی‌لو، علی‌رضا (۱۳۹۰). «بررسی و تحلیل ساختار روایی هفت‌خوان رستم». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر دریا)*. د ۵. ش ۴. صص ۹۳-۱۱۸.
- نصیحت، ناهید و دیگران (۱۳۹۱). «نشانه معنانشناسی ساختار روایی داستان ما تشاوون بر اساس نظریه گرمس». *دوفصلنامه نقد ادب معاصر عربی*. د ۲. ش ۳. صص ۳۹-۶۴.
- Abbasi, A. (2016). *Practical narratology (linguistic analysis of narrative)* (in Farsi). Tehran: Shahid Beheshti University press.
- Abbasi, A., & Moradi, M. (2017). A study of sense-making in the narrative discourse system of the novel *And if it were true* by Mark Levy based on Greimas' research pattern (in Farsi). *Criticism of Foreign Language and Literature*. Vol. 14. No. 19. pp. 259-278.
- Abbasi, A. & Yarmand, H. (2011). "Passing from the semantic square to the tension square: a semio-semantic study of *the little black fish*" (in Farsi). *Linguistic Researches*. Vol. 2. No. 3. pp. 147-172.
- Abrams, M. H., & Harpham, G. G. (2007). *A glossary of literary terms* (in Farsi). S. Babaei (Tr.). Tehran: Jangal.
- Asa Berger, A. (2008). *Methods in analyzing media* (in Farsi). P. Ejlali (Tr.). Tehran: The bureau for Media Studies and Development.
- Atash-Sowda, M. A., & Nekuei, R. (2017). "Semiotics of the short story 'An elegy for Zhaleh and her murderer' based on Greimas' actantial model". *Linguistic Researches*. Vol. 8. No. 39. pp. 175-206.
- Ayari, K. (2010). *The paternal house*. Tehran. 100 minutes. [the movie]
- Babak Moein, M. (2015). *Meaning as lived experience* (in Farsi). Tehran: Sokhan Publications.
- \_\_\_\_\_ (2019). "The analysis of four spatial linguistic systems based on Eric Landovski's Interactive meaning systems" (in Farsi). *Literary Researches*. Vol. 10. No. 5. pp. 49-72.



- Bahmani, M. (2012). "The analysis of narrative and its function in media (part two)" (in Farsi). *The Message of Research*. Vol. 11. No. 126. pp. 33-36.
- Bayatfard, F., & Esparham, D. (2020). "The analysis of the discourse systems in the story 'Pir-e Changi'" (in Farsi). *Literary Textual Analysis*. No. 84. pp. 7-32.
- Bertens, H. (2005). *Literary theory: The basics* (in Farsi). M. R. Abolqasemi (Tr.). Tehran: Mahi.
- Cuddon, J. A. (2007). *Encyclopedia of literature and criticism* (in Farsi). K. Firouzmand (Tr.). Tehran: Shadgan.
- Green, K., & LeBihan, J. (1995). *Critical Theory and Practice: A coursebook* (in Farsi). Tehran: Rooznegar.
- Griemas, A. J. (1977). "Proter Catherine". *Elements of a narrative Grammar, Diacritics*. Vol. 7. No. 1. pp. 23-40.
- Greimas, A. J. (2010). *The problem of meaning* (in Farsi). H. R. Shaeiri (Tr.). Tehran: Elm Publications.
- Hebert, L. (2005). *Tools-for Text and Image Analiysist: An Introduction to Applied Semiotics*. Translated from the French by Julie Tabler. from: [www.document. http://www.signos emio.com/.../Louis-Hebert. Louis-Tools- for- text- and-images.pdf](http://www.document. http://www.signos emio.com/.../Louis-Hebert. Louis-Tools- for- text- and-images.pdf).
- Hesami, F., & Rafiq, M. (2018). "Elements of action from the perspective of Quran Karim" (in Farsi). *Islam Quarterly*. Vol. 6. No. 2. pp. 107-130.
- Karbasi, et al. (2017). "The analysis of semio-semantic in the realization of right and wrong in literary discourse: The case study of the folklore story *Evil is the punishment for virtue*" (in Farsi). *Folklore Culture and Literature*. Vol. 5. No. 16. pp. 39-63.
- Karimi-Firzouzjaei, A. et al. (2019). "The semiotic analysis of Tajik's children and adolescence" (in Farsi). *Bi-Quarterly of Foreign Language and Literature*. Vol. 16. No. 22. pp. 13-36.
- Lecht, J. (1999). *Fifty key contemporary thinkers: From structuralism to postmodernity* (in Farsi). M. Hakimi (Tr.). Tehran: Khojasteh.
- Makaryk, I. R. (2006). *The encyclopedia of literary theories* (in Farsi). M. Mohajer & M. Nabavi (Trans.). Tehran: Negah.
- Nabilou, A. R. (2011). "The study and the analysis of narrative structure of Rostam's HaftKhan" (in Farsi). *Mystical Literature Researches (Gouhare Darya)*. Vol. 5. No. 4. pp. 93-118.
- Nasihat, N. et al. (2012). "Semio-semantic of the narrative structure of the story 'Ma Tashaeon' based on Greimas' theory" (in Farsi). *Bi-Quarterly of Criticism of Arabic Contemporary Literature*. Vol. 2. No. 3. pp. 39-64.
- Paydarfard, A. et al. (2000). "The analysis of the Quranic anti-discourse of Joseph the Prophet and Jonah the Prophet and the fish from *Falnameh* by Shah Tahmasbi" (in Farsi). *Bagh-e Nazar Journal*. No. 69. pp. 29-38.
- Rahmatian, L. et al. (2019). "The analysis of Greimas' actantial discourse in the novel *Ahle Gharq* by Moniro Ravanipour" (in Farsi). *Linguistic Researches*. Vol. 10. No. 5. pp. 289-312.

- Safi-Pirloujeh, H., & Fayyazi, M. S. (2008). "A glance at the history of narrative theories" (in Farsi). *Literary Criticism*. Vol. 1. No. 2. pp. 145-170.
- Savab, F. et al. (2015). "The structure of the narrative Khosrow and Shirin in Nizami based on Greimas' semantics" (in Farsi). *Lyrical Literature Research Journal*. Vol. 13. No. 24. pp. 37-57.
- Shaeiri, H. R. (2015). *Semio-semantics of literature (the theory and the methodology of literary discourse analysis)* (in Farsi). Tehran: Tarbiat Modarres.
- \_\_\_\_\_ (2018a). *The analysis of semio-semantics of discourse* (in Farsi). Tehran: SAMT.
- \_\_\_\_\_ (2018b). *Principles of new semantics* (in Farsi). Tehran: SAMT.
- Shaeiri, H. R., & Kariminezhad, S. (2012). "The analysis of the present system of discourse: Case study of the story of *Dash Akol* by Sadeq Hedayat" (in Farsi). *Quarterly Journal of Language and Translation Studies*. No. 3. pp. 23-43.
- Sojoudi, F. (2005). *Semiotics and literature* (in Farsi). Tehran: Farhang-e Kavosh.
- Soltani, F. (2018). "The Analysis of Quranic stories based on Greimas' actantial theory" (in Farsi). *Literary-Quranic Researches*. Vol. 6. No. 2. pp. 35-44.
- Ykaweia, J. (2003). *Story – Lines*. Computer Calibration Learning.