



**The Analysis of Meaning Production in Gholamhossein Saedi's
A-ye Bikolah, A-ye Bakolah Based on Algirdas Julien Greimas'
Semiotic Square and Jacques Fontanille's Tensive Model**

Sahar Meshginghalam*¹, Ali Abbasi²

Abstract

This article aims at answering how meaning is produced in Gholamhossein Saedi's *A-ye Bikolah, A-ye Bakolah*, which means Capital A and Lower-case A, and for this, Julien Greimas' Semiotic Square and Jacques Fontanille's Tensive Model have been used. The narrative of the play was analysed thoroughly, and two opposite concepts were derived from the text; namely, passivity and activity. Then, the Semiotic Square showed that there was a movement from passivity to not-passivity, but this never continued to activity. However, this does not show the meaning of the play completely. Since the themes of the play are not shown here, the play had to be analysed using the Tensive Model which illustrates more values in the text. Being asleep was related to unawareness and being awake was related to awareness, and the values derived from them were personal and short-term convenience, and collective and long-term convenience, respectively. The Tensive Model also showed that passivity led to insecurity, and activity made a safer world. These are in close relation to the theme of the play which is showing the catastrophic consequences of being passive.

Received: 09/08/2021

Accepted: 12/01/2022

* Corresponding Author's E-mail:
s.meshginghalam@ut.ac.ir

1. PhD Candidate of Theatre Studies, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0002-1163-6245>

2. Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

<http://orcid.org/0000-0003-4672-1930>



Key words: *A-ye Bikolah A-ye Bakolah*, Gholamhossein Saedi, Greimas, Semiotic Square, Fontanille, Tensive Model.

1.Introduction

One of the beauties of reading a narrative is to decode the signs that the writer has used in the text. The theme is developed in different layers of the text which means that whatever is on the surface layer is just one part of the story and the active reader needs to go through the text thoroughly to create meanings. To analyse how meaning is produced, Algirdas Julien Greimas' Semiotic Square is used to show how the binary relationship between two contrary signs make meaning, and then, Jacques Fontanille's Tensive Model shows the themes of the play and how they are formed. Many semioticians believe that Greimas' technique renders the meaning only on the surface, and is unable to show the mental changes characters go through. Therefore, showing both the quantitative and qualitative parts, the tensive model is a suitable approach. This research aims at answering the following questions in the play *A-ye Bikolah, A-ye Bakolah*:

- Is the semiotic square able to show all of the meaning layers in the play?
- How are the thematic values of the play shown in the tensive model?

2.Literature Review:

Saedi is one of Iranian playwrights who analyses people's problems in life and shows the consequences of their passivity. He believes that people should feel responsible for their society and understand that their decisions will affect many people. (Dastgheib, 1975, 82) His writing style has encouraged researchers to analyse his works and *A-ye Bikolah, A-ye Bakolah* is not an exception. Here are some examples of the studies on this play.

In "Mechanism of encountering with other in the play *ā -yi bā kulā h ā -yi bī kulā h* Based on cultural semiotics approach", it has



been concluded that encountering “the other” in the play is based on the fear of its danger and the solution is in awareness. (Sarsangi, et, al. 2020, 45)

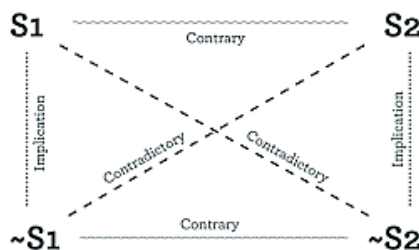
In the study “The concept of identity in the play "A Ba Kolah, a BiKolah" by Gholam Hossein Saedi from the perspective of reflection theory”, the writers have focused on the social responsibility Saedi sees in himself to take a step in awakening people about the happenings around them. They have mentioned that Saedi considered society as a human body in which every organ affects the other. Thus, people should understand that their behaviour will influence others and they need to take responsibility for their actions. (Azand et. al., 2019, 102)

3. Methodology

This research aims to find how meaning is produced in this play. In meaning production,

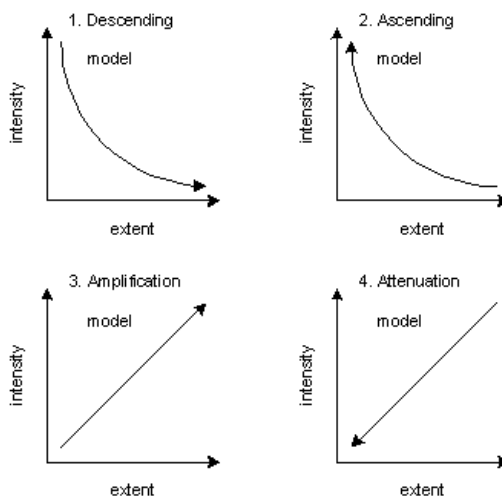
the movement of meaning begins from the deep and abstract layers of discourse and reaches the surface with all of its complexity. In fact, the movement from depth to surface creates meaning. (Abbasi, 2016, 53)

To analyse how this works, there are 2 methods to consider, Greimas’ Semiotic Square and Fontanille’s Tensive Model. Greimas’ Semiotic Square is as follows:





This shows that the movement from one state to another creates meaning. The characters start from S1 and head towards S2 which is the opposite concept of S1. This square is basic and does not include the thematic values that develop in the narrative, and at times that the meaning is not produced through moving from a point to another and it is more of an inner and mental movement, Greimas' square is insufficient in analysis. Therefore, Fontanille's Tensive model can be helpful. In this model, the horizontal axis shows the quantitative stage and the vertical axis shows the qualitative stage. At the point that the quantitative line cuts the qualitative one, the thematic value of the narrative shows itself.

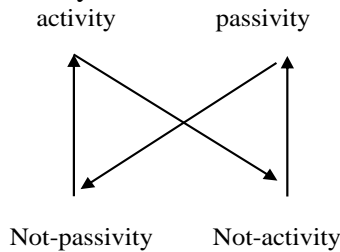


4. Results

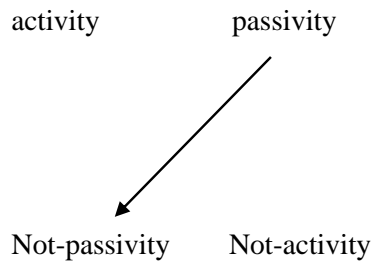
This play is the story of neighbours who face strangers in their neighbourhood and do not take any action to defend themselves. The neighbours do not trust each other and are not united which leads to the final disaster. Unaware of the fact that the robbers with keys in their hands are waiting to rob/kill them, the neighbours take sleeping pills to help them cope with the stress.



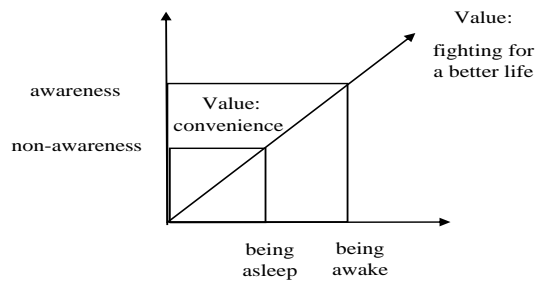
Analysing the play based on Greimas' Semiotic Square stresses two points: passivity and activity.

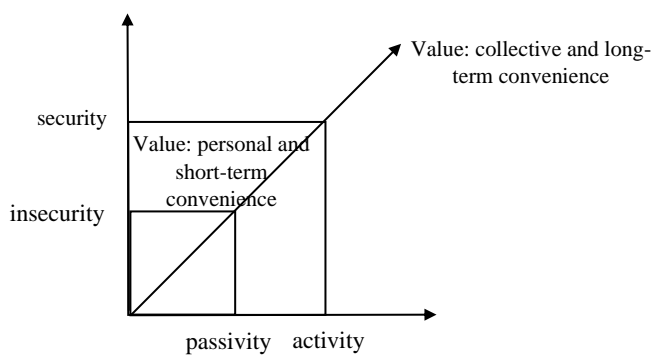


The characters start their journey from passivity to activity, but do not reach that. Therefore, the square is not complete:



This shows that there is a movement from passivity to not-passivity, but stops there. This does not mean that the play has no meaning or the meaning is not complete. Thus, there is a need for a more thorough method, Fontanille's Tensive model, which shows the themes related to this passivity in the play.





It becomes clear that passivity is related to individual short-term relaxation, and activity can make a secure life for everyone.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۷، شماره ۱۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۳۱۹-۳۴۳

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.13.10.3

تحلیل نشانه‌معناشناسی روایی در نمایش‌نامه‌ی *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه* اثر غلامحسین ساعدی براساس مربع معنایی و تنشی

سحر مشگین‌قلم*^۱، علی عباسی^۲

(دریافت: ۱۴۰۰/۵/۱۸ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۲)

چکیده

در این پژوهش، چگونگی تولید معنا در نمایش‌نامه‌ی *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه* نوشته‌ی غلامحسین ساعدی بررسی شده است. بدین منظور، ابتدا «مربع معنایی» اثر براساس نظریات ژولین گرمس تحلیل و روشن شده که حرکت از قطب انفعال به فعالیت آغاز می‌شود، اما در میانه‌ی راه شکست می‌خورد. پس با اینکه مربع معنایی لایه‌ای از معنا را نشان می‌دهد، قادر به نمایش ارزش‌های تماتیک اثر نیست. برای دست یافتن به لایه‌های دیگر، از «مربع تنشی» ژاک فونتنی استفاده شده که در آن، برخورد دو محور کمی و کیفی، دو ارزش مبارزه‌طلبی و راحت‌طلبی را می‌نمایاند. بدین صورت، هم مربع معنایی و هم مربع تنشی در جهت تحکیم درون‌مایه‌ی نمایش‌نامه عمل می‌کنند که همان نتیجه‌ی مرگبار انفعال است؛ اما ارزش‌گذاری عاطفی که در تحلیل گفتمان عاطفی صورت پذیرفته، فقط از طریق مربع تنشی امکان‌پذیر است. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی است و از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی استفاده کرده است.

واژه‌های کلیدی: *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه*، غلامحسین ساعدی، مربع معنایی، گرمس، مربع تنشی، فونتنی.

۱. دانشجوی دکتری، رشته مطالعات تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

<http://orcid.org/0000-0002-1163-6245>

* s.meshinghalam@ut.ac.ir

۲. استاد، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

<http://orcid.org/0000-0003-4672-1930>

۱. مقدمه

در این پژوهش، به منظور یافتن چگونگی تولید معنا در نمایش‌نامه *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه*، به پرسش‌های زیر پاسخ داده شده است:
آیا مربع معنایی قادر به نشان دادن تمام لایه‌های معنایی نمایش‌نامه *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه* است؟

ارزش‌های موجود در نمایش‌نامه مورد بررسی در مربع تنشی چه نمودی دارد؟
برای تحلیل معنایی اثر از مربع معنایی^۱ ژولین گرمس^۲ استفاده شده تا نحوه کارکرد قطب‌های مخالف معنایی مشخص شود و در تکمیل تحلیل تولید معنا، مربع تنشی^۳ ژاک فونتنی^۴ برای تعیین ارزش‌های مورد بحث در اثر به کار گرفته شده است. بسیاری از معنانشناسان معتقدند مربع معنایی لایه‌ای از معنا را در اختیار می‌گذارد، ولی نمی‌تواند سیالیت معنایی آثار را نشان دهد. پس برای کشف لایه‌های مختلف معنایی، باید از مربع تنشی استفاده شود که نمایاننده حالات کنشگران است و بُعد کمی و کیفی حالاتشان را مشخص می‌کند.

آی بی‌کلاه، *آی باکلاه* نمایش‌نامه‌ای است در دو پرده که به مسئولیت‌های اجتماعی مردم می‌پردازد. تحلیل گفتمان عاطفی اثر معنای موجود در لایه‌لای مختلف گفت‌وگوها را آشکار می‌کند.

۲. پیشینه تحقیق

غلامحسین ساعدی از نویسندگان معاصر ایران است.

گرایش به کاوش و بررسی رفتاری‌های مردم کوچه و بازار و ارائه زندگانی بیمارگونه شهری به او امکان می‌دهد که مسئله مسئولیت را که امروز همه از آن دم می‌زنند، پیش بکشد؛ به طوری که تماشاگر وضعیت موجود (اینجا و اکنون) را به طور عمیقی حس کند و در خواب خوش بطالت به خواب نرود و بداند که از دست دادن هر لحظه تا چه اندازه خطرناک است و چه نتیجه‌ای به دنبال دارد. در

نمایش‌نامه‌های ساعدی همانند داستان‌های او، ژرف‌اندیشی درباره‌ی احساسات و عواطف انسان امروزی جای‌نمایانی دارد؛ در این آثار، از دلهره‌ها و اضطراب‌های افراد شهری نشانه‌های بسیار موجود است. چهره‌ی روانی این آدم‌ها بیش از وضعیت اجتماعی و چهره‌ی ظاهر روابط آن‌ها با یکدیگر، به صحنه‌ی نمایش و داستان می‌آید (دستغیب، ۱۳۵۴: ۸۲).

درباره‌ی آثار ساعدی، از جمله نمایش‌نامه‌ی *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه* پژوهش‌های مختلفی انجام شده است. نویسندگان مقاله‌ی «سازکار مواجهه با دیگری در نمایش‌نامه‌ی *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه* با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی» نتیجه گرفته‌اند:

سازکار مواجهه‌ی ساعدی با دیگری سازکاری است که هراس از دیگری و خطر آن را به‌عنوان پیش‌فرض در نظر می‌گیرد و با طرد بخشی از فرهنگ در زمانی به‌عنوان سنت‌ها و طرد بخش‌های دیگری از آن و همچنین طرد گفتمان غالب و رسمی قدرت، برای مقابله با دیگری، تکیه بر آگاهی را پیشنهاد می‌کند (سرسنگی، رشیدی و امینی، ۱۳۹۹: ۴۵).

نام نمایش‌نامه نیز همسو با ساختار نمایش‌نامه است که تقابل واقعیت و خیال را با حالت کمیک و تراژیک اثر القا می‌کند:

نام نمایش‌نامه از دو عبارت شبیه به هم تشکیل می‌شود که با یک اختلاف در حروف ربط نوعی جناس را ساخته‌اند. این نام دو وضعیت را در برابر چشم می‌گذارد که اختلاف کمی با هم دارند. از طرف دیگر ساختار نمایش‌نامه هم از این اصل پیروی می‌کند. نمایش‌نامه در دو پرده نگاشته شده که هر دو پرده وضعیتی مشابه و یک نقطه‌ی اختلاف دارند. در پرده‌ی اول اشخاص محله به‌جز مرد بالای بالکن، توهم را واقعیت می‌پندارند و وضعیتی کمیک شکل می‌گیرد و در پرده‌ی دوم واقعیت را توهم می‌پندارند که وضعیت تراژیک پدید می‌آید (همان: ۵۴).

پژوهش دیگری که به زمینه‌ی اجتماعی اثر ساعدی پرداخته، «مفهوم هویت در نمایش‌نامه‌ی *آی بی‌کلاه*، اثر غلامحسین ساعدی از منظر تئوری بازتاب» نام دارد که

ساعدی را مبارزی اجتماعی دانسته است که سعی می‌کند قدمی در جهت بهبود جامعه بردارد:

ساعدی در دههٔ چهل از جمله چهره‌های همیشه امیدوار و پرتلاش مبارزهٔ اجتماعی از طریق فعالیت فرهنگی بود. او برخلاف بیشتر روشن‌فکران نامید، هیچ‌گاه دست از تلاش برای مبارزه برداشت. وی با پشتوانهٔ علمی خود جامعه را وجودی یکپارچه و منسجم و همساز می‌پندارد و انتقاد از آن را به‌منزلهٔ مبارزه با بیماری‌هایی تلقی می‌کند که بر پیکرهٔ این وحدت عارض شده‌اند. مبارزه‌ای که ضد جنبه‌های ناخوشایند سرمایه‌داری در حال‌رشد و قانونمند شده است. او جامعه را همچون بدن انسان در نظر می‌گیرد که همهٔ اندام‌ها در پیوندی ارگانیک به هم مرتبط هستند و اگر عضوی دچار فساد یا عفونت گردد، فساد و عفونت به سایر اندام‌ها نیز سرایت می‌کند و در نتیجه جامعه به مرضی سخت و لاعلاج مبتلا می‌شود (آزند، دادویی و بسحاق، ۱۳۹۸: ۱۰۲).

گفتنی است که در هیچ پژوهشی از مربع معنایی و محور تنشی برای تحلیل این نمایش‌نامه استفاده نشده است؛ اما این چارچوب نظری در تحلیل آثار دیگر به‌کار رفته است. با اینکه مربع معنایی ممکن است در برخی روایت‌ها تحلیلی جامع به‌دست دهد، مانند حکایتی در *الهی‌نامه‌ی عطار* که در آن، «طرح کلی داستان و نحوهٔ روایتگری و شخصیت‌پردازی قهرمانان داستان، تابع یک نظم و چارچوب کلی است [و] این حکایت با معیارهای الگوی گریماس منطبق است» (قدمیاری، حمیدی و سیدصادقی، ۱۳۹۹: ۱۸۸-۱۸۹)، در بیشتر روایت‌ها، سیالیت معنا در مربع معنایی نمود نمی‌یابد و به نظامی برای ارزش‌گذاری عاطفی نیاز است. داستان‌های عرفانی جزو این گروه است که در آن‌ها:

باید در فرایند گفتمانی و با گذر از مربع معنایی و با یاری گرفتن از مربع تنشی، فرایندهای تولید معنا را کنترل و هدایت کرد. این رویکرد به‌زیبایی توانسته است

مفهوم «وحدت عرفانی» را معرفی و تبیین کند و از این رهگذر طریقی نو بر روی پژوهش‌های ادبیات عرفانی بگشاید (اسماعیلی، شعیری و کنعانی، ۱۳۹۱: ۹۱). روایت‌های شکننده داستانی در چندلایه بودن خود با ادبیات عرفانی همسو است. عباسی و یارمند در بررسی معناشناختی داستان *ماهی سیاه کوچولو* از طریق مربع معنایی و مربع تنشی، چنین نتیجه گرفته‌اند:

نمی‌توان این داستان را با توجه به مربع معنایی بررسی کرد؛ زیرا این داستان از روایت‌های شکننده ساخته شده و یک داستان سیال است. اتکا به مربع معنایی اگرچه به یک پرسش ما در رابطه با این داستان پاسخ می‌دهد، اما سؤالات زیادی را بی‌پاسخ می‌گذارد. برخلاف مربع معنایی که خوانش بسته و محدودی دارد، مربع تنشی زیلبربرگ و فونتنی دارای خوانش باز، نامحدود و سیال است (۱۳۹۰: ۱۴۸). داودی‌مقدم نیز در مقاله‌اش به سیالیت معنا در فرایند تنشی در دو داستان *آرش کمانگیر* و *عقاب* پرداخته و نوشته است:

[داستان‌های مورد تحلیل] با گذر از نشانه‌معناشناسی منطقی و برنامه‌مدار به نوعی نشانه‌معناشناسی می‌رسند که تابع برنامه و نظام منطقی نیستند و عناصر نشانه‌معنایی کارکردهای قالبی و منجمد ندارند؛ بنابراین نوعی سیالیت و رها کردن مخاطب در فضای آزاد روایت را می‌توان در هر دو داستان ارزیابی کرد (۱۳۹۲: ۱۲۲). تحلیل نشانه‌شناسی تنشی در متون مقدس نیز به کار رفته تا موقعیت فراگیر خدایی را نشان دهد. در مقاله «تحلیل فرایندهای گفتمانی در سوره قارعه، با تکیه بر نشانه‌شناسی تنشی»، نویسندگان از محور تنشی در تحلیل سوره قرآن استفاده کرده‌اند تا نحوه ایجاد معنا را در آن نشان دهند:

در عملیات گفتمان سوره قارعه، جز نشان‌های لفظی، قوی‌ترین اشاره‌گر سوژه گفته‌پرداز و پیوست به فضای گفته‌پردازی، رویدادهای خلاف انتظار و تغییر جهت‌های نابهنگام در فرایند گسست گفتمانی است. [...] گویی سوژه گفته‌پرداز با بازگشت‌های نابهنگام به فضای گفته‌پردازی، حضور مؤثر و آفرینشگر خود را

برجسته کرده است. او هرگز چنان به غیاب و پوشیدگی طولانی نمی‌رود تا گفته‌یاب نقش فعال او در مقام تولیدکننده‌ی گفتمان را فراموش کند و در جهان گفته غرق شود (پاکتچی، شعیری و رهنما، ۱۳۹۴: ۶۰).

۳. چارچوب نظری

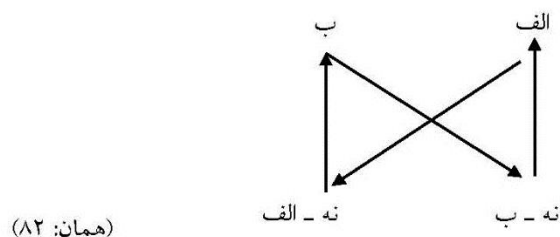
پرسش اصلی این پژوهش چگونگی تولید معنا در نمایش‌نامه است که بدین منظور باید تعریفی از سیر زایشی معنا ارائه گردد.

سیر حرکت از ژرف‌ساختارهای زیرین گفتمان، یعنی از ساختارهای کلی، انتزاعی، اولیه و بسیط شروع می‌شود و به ساختارهای رویی و سطحی، یعنی ساختارهای مشخص عینی، پیچیده و متکثر و متنوع صوری، ختم می‌شود. در واقع در گذر از سطح ژرف به سطح رویی، معنا زایش و تکوین پیدا می‌کند (عباسی، ۱۳۹۵: ۵۳).
یعنی چگونگی نمود معنای سطح زیرین در سطح رویی بررسی می‌شود. بدین منظور ابتدا «مربع معنانشناسی» ژولین گرمس و سپس نحوه‌ی شکل‌گیری معنای سیال در «مربع تنشی» ژاک فونتنی بررسی شده است.
ژولین گرمس، بنیان‌گذار مکتب پاریس، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان معنانشناسی و روایت‌شناسی است.

گرمس، مانند دیگر ساختارگرایان، پایه‌ی اصلی کار خود را بر مبنای تقابل‌های دوتایی یا مقوله‌های معنایی قرار می‌دهد. وی با ابزار نشانه‌معنانشناسی به استخراج معانی ضمنی و ژرف‌ساختی روایت‌ها دست می‌زند و آن‌ها را در ساختار تقابلی دوگانه قرار می‌دهد و تجزیه و تحلیل می‌کند؛ سپس با پی‌گرفتن خط سیر روایتی عامل معنایی فاعل، پویایی معانی موجود در روایت را در قالب «مربع معنانشناسی» به‌نمایش درمی‌آورد (ثواب و محمودی، ۱۳۹۴: ۴۲).

او تقابل‌های دوگانه‌ی متن را در چهار گوشه‌ی یک مربع جای داد و بدین شکل، مفهوم «مربع معنایی» شکل گرفت. در مربع معنایی، «دو مقوله‌ی معنایی در دو ضلع بالایی و نفی هریک از آن‌ها در دو ضلع پایینی شکل می‌گیرد و سپس براساس ارتباطات تضادی،

نفی و ایجابی ارتباطات متفاوت بین آن‌ها برقرار می‌شود (عباسی، ۱۳۹۵: ۵۳). این مربع بدین شکل نشان داده می‌شود:



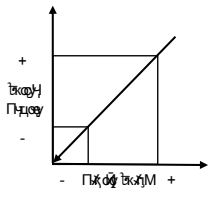
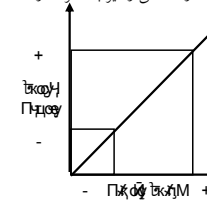
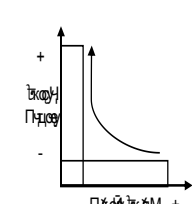
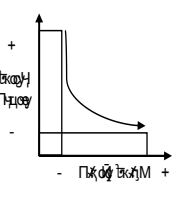
«الف» و «ب» دو مفهوم ثابت و متضاد در روایت است. ابتدا این دو مفهوم مشخص و سپس در قسمت «نه - الف» و «نه - ب» حرکت از «الف» به «ب» نشان داده می‌شود. «نه - الف» و «نه - ب» تحولات حالات و به‌دنبالش تغییرات معنایی را نشان می‌دهد؛ یعنی اگر حرکتی صورت نگیرد، معنایی ایجاد نشده است. حال فرض کنید در اثری حرکتی از «الف» به «ب» آغاز شود، ولی هیچ‌گاه به «ب» نرسد. آیا در این صورت می‌توان نتیجه گرفت اثر فاقد معنای کامل است؟ به‌حتم چنین نیست؛ زیرا در بسیاری از آثار ادبی، خود نرسیدن همان معناست؛ خود عمل نکردن، تم اثر است. جنبه دیگری که در مربع معنایی به آن توجه نشده، بحث ارزش‌های مختلفی است که به‌سبب نگرش‌های گوناگون در متن وجود دارد؛ یعنی هر حرکتی با ارزشی همسو است و اگر حرکت تغییر کند، ارزشی دیگر به‌همراه خواهد داشت و این یعنی معناهای مختلف و مربع معنایی با حالت مکانیکی‌اش، قادر به نشان دادن عمق این لایه‌ها نیست. ژاک فونتنی به‌دلیل این کمبودهای مربع معنایی، سیستمی دیگر را پیشنهاد کرد که در آن، «گفتمان عاطفی» اثر بررسی می‌شود.

دیدگاه گفتمانی با رویکرد نشانه‌معناشناختی معتقد است که تولیدات زبانی تابع فرایندی پیچیده هستند که عوامل نشانه‌معنایی بسیاری در آن دخیل است. در چنین دیدگاهی، برخلاف روش‌های مطالعه ساختارگرایی که تولیدات زبانی را ابژه‌هایی بیرونی و مستقل از تولیدکننده آن می‌دانستند، آنچه دارای اهمیت است، نوعی حضور گفتمانی است که پویا و دینامیک بودن آن همواره ما را با نوعی موضع‌گیری گفتمانی، بسط روابط، تعامل بین نیروهای همسو یا هم‌گرا و ناهمسو یا واقع‌گرا سوق می‌دهد. این تنش گفتمانی سبب ایجاد فشارها و گستره‌هایی می‌گردد که گفتمان را به کنشی زنده و دارای حیات تبدیل می‌کند. پس در طول گفتمان است که کنش گفتمانی شکل گرفته و کنشگر گفتمانی با تولید معنا خود را بیش از پیش به ما می‌شناساند (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۰).

وقتی که از گفتمان عاطفی سخن می‌گوییم، منظور دنیایی عاطفی است که حالات پیش‌برنده آن است، نه کنش‌ها. در این نوع نشانه‌معناشناسی، «معنا عنصری است ناپایدار و آنچه ما به آن دست می‌یابیم، همین ناپایداری است. به این ترتیب، ما از نشانه‌معناشناسی کنش‌ها به نشانه‌معناشناسی سوداها رو می‌آوریم» (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۳۸). در این نوع گفتمان، رسیدن به یک شیء ارزشی مقصود نیست، بلکه حالات مختلف کنشگر و ارزش‌هایی که این حالات به‌همراه دارند، مهم است. پس به‌جای نقصان کنشی، مبنای شکل‌گیری گفتمان را «باید در نقصانی غیرکنشی، فلسفی، غیرمکانیکی، شوشی و گاهی جبران‌ناپذیر جست» (همان: ۱۳۹). برای یافتن گفتمان عاطفی نمی‌توان از تمام فعل‌های صورت‌گرفته در اثر استفاده کرد، بلکه باید فقط آن‌هایی را انتخاب کرد که با یکدیگر در ارتباط باشند و بتوان برایشان میزانی مشخص کرد. فونتنی برای بررسی تحولات این حالات، آن‌ها را در دو محور «فشاره‌ای (قبض)»^۵ و «گستره‌ای (بسط)»^۶ قرار می‌دهد. افعالی که حالت کیفی و عاطفی دارد، در محور عمودی (فشاره‌ای / قبض) و افعالی که حالت کمی و شناختی دارد، در محور افقی (گستره‌ای / بسط) قرار می‌گیرد. میزان‌پذیری آن‌ها هم به این صورت است که

شدت در محور عاطفی، در بالای محور است و در محور شناختی، در سمت راست. با ارتباط حالات در این دو محور، «تنش تحقق می‌یابد و ساختار ارزشی خود را نمایان می‌سازد. از این دیدگاه، می‌توان آن‌ها را افعال ارزشی مؤثر نیز نامید که در جهت مثبت (فشاره بالا) و یا منفی (فشاره پایین) حرکت می‌کنند» (همان: ۱۵۰).

فعال‌های شوشی در این محورها به‌گونه‌ای جای می‌گیرد که هم مقادیر شناختی را شامل می‌شود و هم مقادیر عاطفی را. حالتی که کنشگر در زمان‌های مختلفی از روایت می‌گیرد، می‌تواند میزان شناخت بالا و عاطفه پایین یا برعکس، شناخت پایین و عاطفه بالا داشته باشد و یا اینکه شناخت و تنش عاطفی هم‌زمان بالا و پایین شود. پس با چهار طرح‌واره روبه‌رویم:

<p>۴. طرح‌واره فرایندی کاهش هم‌زمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها</p>	<p>۳. طرح‌واره فرایندی افزایش هم‌زمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها</p>	<p>۲. طرح‌واره فرایندی افزایش یا اوج فشاره عاطفی</p>	<p>۱. طرح‌واره فرایندی اُفت یا تنزل تنش عاطفی</p>
<p>(که در آن کاهش بُعد شناختی، همسو با کاهش فشاره عاطفیت.)</p> 	<p>(که در آن افزایش شناخت، افزایش فشاره عاطفی را نیز به همراه دارد.)</p> 	<p>(که در آن فشاره عاطفی رو به افزایش است.)</p> 	<p>(که در آن از شدت عاطفی به تدریج کاسته و بر شناخت افزوده میشود.)</p> 

(منبع: همان: ۳۵-۴۱)

تفاوت این الگوها، تفاوت معنایی روایت‌های مختلف و لایه‌های معنایی آن‌ها را آشکار می‌کند.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. پی‌رنگ نمایش‌نامه‌ی *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه*

نمایش‌نامه‌ی *آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه* در سال ۱۳۴۶ در دو پرده نوشته شد. این نمایش‌نامه روایت همسایه‌هایی است که از پشت درهای بسته می‌ترسند، ولی کاری هم برای رفعش انجام نمی‌دهند.

[مردم شهر] اسیر خرافه‌ها و آداب‌ورسوم ویژه خویش‌اند؛ آن‌ها هم گرفتاری‌های خاص خویش را دارند. بالاتر از همه این گرفتاری‌ها این است که مردم شهر اهل حرف هستند، به عمل دست نمی‌برند و تازه هنگامی که به عمل دست می‌زنند، غالباً به اشتباه می‌روند. ترس آن‌ها را فلج کرده و روح عمل و اقدام را از آن‌ها گرفته است. همه می‌خواهند دیگری قدم به میدان بگذارد و نابسامانی‌ها را از میان بردارد، ولی کمتر کسی خطر می‌کند (دستغیب، ۱۳۵۴: ۲۰).

پرده اول نمایش‌نامه با پیرمرد و دخترش آغاز می‌شود که هر دو از حضور «هیولایی» در زمینی متروک می‌ترسند. پیرمرد می‌خواهد همسایه‌ها را خبر کند تا همه با هم چاره‌ای بیندیشند. مرد، مکانیک و مادرش، بابای مدرسه و دکتر از خانه‌هایشان بیرون می‌آیند تا به هم کمک کنند. در همان حال، مرد روی بالکن، از آن ارتفاع اوضاع را زیر نظر دارد و پایین نمی‌آید. بعد از بگومگوهای فراوان، راننده‌ای به آن محله می‌رسد. همسایه‌ها از او می‌خواهند به کلانتری بروند و مأموری را برای کمک بیاورد. راننده قبول می‌کند و به کلانتری می‌رود. پس از رفتن او، همسایه‌ها شک می‌کنند که نکند او همدست دزد هیولاوار باشد. راننده بازمی‌گردد، اما نه با مأمور، بلکه با خبرنگاری که با حرکاتی کاریکاتوری، عکس می‌گیرد و گزارش می‌نویسد؛ گزارش از چیزی که هنوز مشخص نیست. افسر که به‌همراه پاسبان، آخر از همه وارد میدان شده، به‌علت نداشتن مجوز ورود به خانه متروک، خودش بازمی‌گردد و پاسبان را به نگهبانی آنجا می‌گذارد. درنهایت هیولا که پیرزنی است که خرت‌وپرت زیادی به خود بسته، خارج می‌شود و مرد روی بالکن، به این بازی می‌خندد.

در پرده دوم، چندین حرامی یا دزد وارد صحنه شده، در خانه متروک پنهان می‌شوند. پیرمرد متوجه حضور دزدها می‌شود؛ اما دخترش حرفش را باور نمی‌کند و در تمام صحنه در پی منصرف کردن پدر از پیگیری و به اصطلاح آبروریزی است. مرد روی بالکن که در پرده قبل تماماً داخل خانه و روی بالکن بود، این بار خارج از خانه است؛ اما همسایه‌ها که باز از حضور دزد احتمالی مطلع شده‌اند، به حساب اینکه دوباره مرد روی بالکن می‌خواهد آن‌ها را به سخره بگیرد، به حرف‌هایش اعتنا نمی‌کنند و او را به زور به خانه‌اش می‌فرستند. پیرمرد کوتاه نمی‌آید و اصرار می‌کند که دزد آمده است. دکتر به زور قرص خواب‌آور به پیرمرد می‌خوراند تا آرامش کند و به سایر همسایه‌ها هم قرص تعارف می‌کند. همه قرص خواب‌آور می‌خورند، به جز مرد روی بالکن. صحنه خالی می‌شود. مرد روی بالکن چراغ خانه‌اش را روشن می‌کند. حرامی‌ها از خانه متروک بیرون می‌ریزند؛ در یک دستشان کلید دارند و در دست دیگر چاقو. آن‌ها به سمت خانه مرد روی بالکن نمی‌روند، ولی در کل محله پنخس می‌شوند.

۲-۴. درون‌مایه انفعال در *آی بی کلاه*، *آی باکلاه*

درون‌مایه اصلی نمایش نامه انفعال است و ساعدی این مفهوم را در شخصیت‌پردازی گنجانده است. صفحه آغازین نمایش نامه خواننده را با فضایی که در پی می‌آید، آشنا می‌کند:

إِذَا جَاءَ الْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنْظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَىٰ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُمْ بِالسِّنَةِ حِدَادٍ (احزاب، ۱۹)؛ آن‌ها (به هر نوع کمک مالی و غیره) بر شما مؤمنان بخل می‌ورزند و هرگاه جنگ و خطری پیش آید آن‌ها را چنان بینی که از شدت ترس با چشمی که از بیم دوران می‌زند به تو نگاه می‌کنند، مانند کسی که از سختی مرگ حال بیهوشی به او دست دهد، و باز وقتی که جنگ و خطر برطرف شد (و فتح و غنیمتی به دست آمد)، سخت با زبان تند و گفتار خشن با کمال حرص و بخل شما را بیازارند.

خواننده با اهالی ترسوی محله‌ای روبه‌روست که از اوضاع و احوال وحشت دارند و به‌جای عمل کردن، خود را به خواب می‌زنند. شخصیت‌های نمایش از این قرار است: پیرمرد، دختر، مرد، دکتر، مکانیک، مادر مکانیک، بابای مدرسه، مرد روی بالکن، راننده، خبرنگار، افسر پلیس، پاسبان، پیرزن و عده‌ی زیادی حرامی. از این میان، پیرمرد، دختر، مرد، دکتر، مکانیک، مادر مکانیک، بابای مدرسه و مرد روی بالکن در روند نمایش‌نامه اهمیت بیشتری دارند و در این گروه‌ها جای می‌گیرند:

منفعل	نیمه‌فعال	فعال
دختر	پیرمرد	
مرد	مرد روی بالکن	
دکتر		
مکانیک		
مادر مکانیک		
بابای مدرسه		

ساعدی در شخصیت‌پردازی آدم‌های نمایش علت انفعال آن‌ها را مشخص کرده است:

دختر:

از آبروریزی می‌ترسد. نگران پدرش است و از آغاز تا فرجام نمایش‌نامه، این نگرانی و اضطراب به‌نحوی در وجودش است؛ گاه از دزد، گاهی از کارهای پدر و گاه از سلامتی پدر.

مرد:

یکی از همسایه‌هاست که اطلاع زیادی از او در دست نیست، به‌جز اینکه گاهی شکار می‌کند. با اینکه تفنگ شکاری دارد، برای دفاع از محله‌اش از آن استفاده نمی‌کند. او هم مثل بسیاری دیگر در فکر خواب است و مسائل را جدی نمی‌گیرد.

دکتر:

پزشکی بسیار سطحی‌نگر است. برای همه نسخه می‌پیچد و از آب گل‌آلود ماهی می‌گیرد:

دکتر: دکتر ثباتی صحبت می‌کنه. ضمن تشکر از فرصتی که به این جانب داده شده، لازم می‌دانم چند نکته‌ای را عرض کنم. به نظر بنده احتیاجات و اشکالات این محل در چند نکته خلاصه می‌شود. در درجه اول نداشتن مأمورین استحضاطی و تفکیک و تعیین محل از نظر امور انتظامی است. در درجه دوم آسفالت و ترمیم و ساختمان جاده است که مسئله رانندگی را مشکل کرده. تلفن و برق یکی دیگر از احتیاجات محل است. مهم‌تر از همه، توجه اولیای امور را به یک مسئله جلب می‌کنم و آن لزوم یک اسم و عنوان شایسته برای این محل است، چون در اعیاد و مراسم ملی و روزهای تاریخی که پیش می‌آد، شما باید احساسات عمیق ساکنین این محل رو در روزنامه‌ها منعکس کنید، در این صورت، لزوم داشتن یک اسم مناسب برای این محل، کاملاً به چشم می‌خورد. بنده به سهم خودم حاضر از اسم و شهرتی که در طبابت به‌خاطر هم‌نوعان عزیز کسب کرده‌ام، استفاده کرده و محله را به اسم دکتر ثباتی نام‌گذاری کنم. خواهش می‌کنم به‌خصوص این مسئله اخیر را با حروف درشت در روزنامه‌تون منعکس کنید (ساعدی، ۱۳۵۱: ۴۸-۴۹).

این دکتر کاری به عمق قضایا ندارد و خود را در مقابل اوضاع محله مسئول نمی‌داند. این تحصیل‌کرده بی‌سواد که در قالب دکتری فرورفته، وخامت اوضاع را درک نمی‌کند. مشت‌مشت قرص به اهالی می‌دهد تا صدایشان را بُرد:

«شیشه قرص را به مرد می‌دهد و دست‌هایش را به هم می‌مالد و بعد از توی شیشه یک مشت قرص بیرون می‌آورد» (همان: ۸۶).

مکانیک:

با مادرش زندگی می‌کند. شغلش نشان می‌دهد به زور بازو متوسل است؛ اما گاهی از کوچک‌ترین صدایی وحشت می‌کند و پا به فرار می‌گذارد و گاهی از این زور برای

دفاع از خود استفاده می‌کند. بهترین توصیف از مکانیک در همین معرفی از زبان خودش صورت گرفته:

«مکانیک: (خیلی جدی.) این جانب عباس فلاح، مکانیک گاراج پارس، دارنده شناسنامه شماره چهارهزاروپنصدوسی‌وشیش عقیده دارم که تصمیمات اولیای امور تنها ضامن بقای ملک و ملت است» (همان: ۴۸-۴۹).

افراد مسن:

پیرمرد، مادر مکانیک و بابای مدرسه، نمایندگان مسن جامعه از بستری سنتی هستند. آن‌ها همگی بخشی خرافاتی در وجودشان دارند. پیرمرد که اهل خواندن کتاب‌هایی در زمینه «علوم خفیه و اسرار غیب» است، نمی‌خواهد خود را در گروه جن‌گیرها قرار دهد، ولی احضار ارواح را خوش می‌بیند:

پیرمرد: من کتابای قدیمی می‌خونم، بیشتر مطالعاتم درباره علوم خفیه و اسرار غیب و این زمینه‌هاست. امشب پیش از خواب داشتم مبحثی راجع به علم جفر می‌خوندم.

دکتر: جفر؟ یعنی همون جن‌گیری و...

پیرمرد: چی می‌گی آقا جان، مگه من جن‌گیرم؟ مبحث احضار ارواح و علوم قدیمه و معرفت‌الروح (همان: ۲۱).

پیشنهادهای مادر مکانیک و بابای مدرسه هم ریشه در عقاید سنتی‌شان دارد. اینجا ما با آدم‌های سنتی روبه‌رویم که با آیه‌الکرسی و پاشوره، جان حفظ می‌کنند:

«مادر مکانیک: ببرش خونه دختر جون، آرومش کن، با چاقو دورش خط بکش، یه آیه‌الکرسی هم بخون و فوت کن چار طرف خونه.
بابای مدرسه: پاشوره هم واسه‌ش بد نیست، سبکش می‌کنه» (همان: ۷۷).

خبرنگار:

یکی از شخصیت‌هایی که مسخرگی اوضاع را به‌اوج می‌رساند، خبرنگار است. او به‌شکل شخصیتی کارتونی از جایی به جای دیگر می‌پرد، از صحنه جرم بدون جرم،

عکس می‌گیرد، «به هوا می‌پرد و فلش می‌زند و تغییر مکان می‌دهد» (همان: ۴۴)، از اهالی محله سؤالاتی بی‌مورد می‌پرسد و سپس «مردم با شوق و ذوق صف می‌بندند و شق‌ورق قیافه‌های مختلف می‌گیرند، خبرنگار فلش می‌زند» (همان: ۴۵). در کمتر جایی از نمایش‌نامه، اهالی محل با چنان توجه و انرژی‌ای هماهنگ با هم دست به کاری زده‌اند.

پیرمرد و مرد روی بالکن، نیمه‌فعال‌های نمایش‌نامه:

مرد روی بالکن، چالش‌برانگیزترین شخصیت نمایش‌نامه، چوپان دروغ‌گوی قصه است. او در پرده‌اول مست است و ادعای هشیاری می‌کند. با توهم پیرمرد همراه می‌شود و فقط می‌خواهد برای خود ماجراجویی و خنده‌ای دست‌وپا کند:

مرد روی بالکن: [...] من نه پر خوردم و نه کتاب ارواح خوندم، گرفتاری اداری هم ندارم، خوابم نبودم که حالا بدخواب شده باشم. (با خنده.) فقط از سر شب یه پنج سیری نم‌نمک رفتم بالا، یه خورده شنگولم، همین. (به همه.) بفرمایین بالا، مجلس بی‌ریاست (همان: ۲۵).

حضور داشتن در بالکن، اجازه دیدن حوادث را از زاویه بالا به مرد روی بالکن می‌دهد. این زاویه می‌تواند نشان‌دهنده آگاهی بیشتر باشد. ولی با همین موضوع هم برخوردی کنایی می‌شود؛ زیرا مرد روی بالکن در پرده‌اول می‌داند که هیولای خانه متروک همان ننه‌علی گداست. پس با انحصار آگاهی، فقط برای اینکه با شب مستی‌اش خوش باشد، وانمود می‌کند با پیرمرد هم عقیده است و برای خود نمایشی ترتیب می‌دهد و هم‌محله‌ای‌هایش را به مبارزه با هیولا می‌طلبد. بیشترین تناقض هم در شخصیت اوست؛ زیرا هم آدم‌ها را به عمل نکردن و ایستایی متهم می‌کند و هم خود عامل عمل نکردن شخصیت‌ها در پرده‌دوم می‌شود.

ساعدی که همواره به مسائل اجتماعی جامعه می‌پردازد، گاهی گویی از زبان شخصیتی، اینجا از زبان مرد روی بالکن، حرف‌هایش را می‌زند و این‌گونه، نوشتار حالتی برشتی به خود می‌گیرد تا از طریق آشنایی‌زدایی خواننده را آگاه سازد و به فکر فروبرد.

در این موارد نویسنده، تماشاگر را در برابر هنرپیشه و حادثه قرار می‌دهد و بر آن است که تماشاگر را از افسون نمایش دور کند و او را در وضع تازه‌ای قرار دهد؛ وضعی که هشداردهنده است و متعهدکننده. در اینجا همان مسئله‌ای را می‌بینیم که در نمایش‌نامه‌های برشت از عناصر اصلی است؛ یعنی نویسنده نمی‌خواهد تماشاگر را با سحر و افسون نمایش به خواب بفرستد و او را از رویدادهای سیاسی دور کند، بلکه بر آن است که با هشدارهای پی‌درپی او را در برابر این پرسش قرار دهد که [...] تو در چه وضعی قرار داری؟ (دستغیب، ۱۳۵۴: ۸۶).

اینجا هم مرد روی بالکن که همچون روشن‌فکری بی‌عمل تصویر شده است، مردم را موعظه می‌کند، ولی خود قدمی برای دیگران بر نمی‌دارد:

مرد: تو دیگه چی می‌گی؟ بالای گود نشستی و می‌گی لنگش کن.

مرد روی بالکن: من فقط یک چیز می‌گم، تنها موقعی که می‌شه کاری کرد همین الآنه.

مکانیک: از کجا می‌دونی؟

مرد روی بالکن: من اینجا ایستادم و همه‌جا رو خوب می‌بینم. شما حرفای منو باور می‌کنین، هرچی که می‌گم. ولی خودتونو می‌زنین به اون راه و بعد زه می‌زنین، کثافت می‌زنین به خودتون، چرا؟ واسه اینکه می‌ترسین، ترس مثل خون بیست و چهارساعته تو تنتون می‌گرده، اون وقت چیکار می‌کنین؟ هی دست‌وپاتونو جمع می‌کنین، هی تو خودتون فرومی‌رین تا جایی که فلج می‌شین و دیگه نمی‌تونین تکون بخورین (ساعدی، ۱۳۵۱: ۴۲).

کاربرد کلمه «ملت» برای خطاب به همسایه‌ها هم ابزار دیگری در خدمت نویسنده بوده تا بتواند با استفاده از آن یک کشور را خطاب قرار دهد:

«پیرمرد: (با ناتوانی.) شماها چه جور ملتی هستین؟ چرا هیچ‌چی باورتون نمی‌شه؟ اگه شمام جای من بودین و اونارو می‌دیدین، دیگه این بلاها رو سر من نمی‌آوردین» (همان: ۸۵).

بار دیگر فعال و منفعل مقابل هم قرار می‌گیرند. مرد روی بالکن که می‌خواهد کاری کند، دوباره فقط به حرف زدن قناعت می‌کند:

«مرد روی بالکن (که در تمام مدت ساکت شاهد ماجرا بوده، با صدای بلند.) آهای، نخوری‌ها، می‌خوان نابودت کنن. نخوری‌ها!» (همان: ۸۶-۸۷).

هجوم انفعال به فعال به قدری زیاد است که فعال برای جان سالم به در بردن، حقیقت خود را کتمان می‌کند و می‌خواهد مثل بقیه منفعل شود:

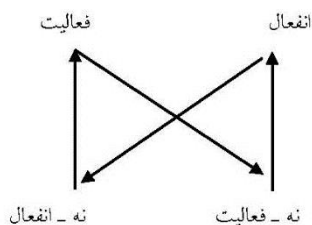
پیرمرد: چی کارم دارین؟ تو رو خدا ولم کنین، منو نکشین، منو نکشین، غلط کردم، گه خوردم، دیگه نمی‌گم، دیگه نمی‌گم.

مکانیک: د دهتو وا کن دیگه.

پیرمرد: دیگه اگه حرف زم، اصلاً دروغ گفتم، همه‌ش دروغ بود، ولم کنین، بذارین برم خونه‌م، من هیچ‌چی ندیدم، ندیدم، بذارین برم (همان: ۸۸).

۳-۴. مربع معنایی در *آی بی کلاه*، *آی باکلاه*

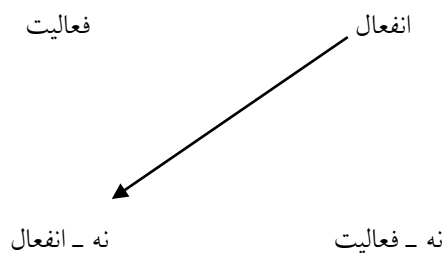
حال پرسش این است که آیا مربع معنایی در این نمایش‌نامه کامل است یا خیر. به این منظور، ابتدا دو عضو ثابت، یعنی انفعال و فعالیت را مقابل هم قرار می‌دهیم. مربع معنایی در شکل کامل خود چنین نمودی دارد:



در نمایش‌نامه، شخصیت‌ها مسیری از منفعل به سوی فعال را طی می‌کنند؛ اما درنهایت فعال نمی‌شوند. پرده اول با ترس از موجودی هیولوار آغاز می‌شود که هویت خطرناکش مشخص نیست و در خانه‌ای متروک زندگی می‌کند. پیرمرد که سایه‌ای هیولوار دیده، اهالی محل را بیدار می‌کند تا به فکر چاره باشند. پس حرکت از منفعل به سوی نه - منفعل آغاز می‌شود؛ ولی نه - منفعل به فعال تغییر نمی‌کند. تا انتهای پرده اول، اهالی در فکر این هستند که چه کسی وارد خانه شود یا چه کسی به کلانتری محله برود و پلیس را خبر کند. البته در تمام پرده اول، مرد روی بالکن خبر دارد که فردی که در خانه متروک است، ننه‌علی، پیرزن گداست؛ اما برای اینکه در مستی خود حال خوبی داشته باشد، اهالی را در ناآگاهی نگه می‌دارد و کاری برای آرامش محله انجام نمی‌دهد. درنهایت پیرزن، خود از خانه بیرون می‌آید:

در خانه متروک با صدای خشنی باز می‌شود، اول دستی با یک چوب‌دستی به بیرون دراز می‌شود و چند لحظه بعد عروسک بسیار بزرگ، و پشت‌سر آن، پیرزن فرتوتی که خرت‌وپرت زیادی به خود بند کرده، وارد صحنه می‌شود. پیرزن عروسک را زمین می‌گذارد و روی پله‌ها می‌نشیند، تکه‌ای نان بیرون می‌آورد و مشغول سق زدن می‌شود (همان: ۵۲).

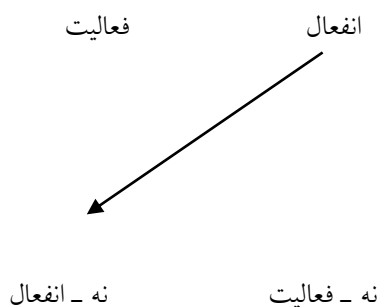
پس در این پرده، مربع معنایی چنین است:



در پرده دوم، دستوره‌های صحنه مشخص می‌کند که حرامی‌ها وارد خانه متروک شده‌اند. پیرمرد و مرد روی بالکن از این موضوع اطلاع دارند، ولی این بار هم نمی‌توانند کاری بکنند؛ زیرا دکتر، پیرمرد را بیمار تلقی می‌کند و مرد روی بالکن هم مثل چوپان دروغ‌گو نادیده گرفته می‌شود. دکتر با قرص خواب همه را به سوی پایان غم‌انگیزشان سوق می‌دهد؛ به جز مرد روی بالکن که قرص نخورده تا بتواند جان سالم به در برد:

در خانه متروک آرام باز می‌شود. یک حرامی بلندقد و به‌دنبالش حرامی‌های دیگر بیرون می‌آیند. هرکدام کارد لختی به دست راست و دسته‌کلیدی به دست چپ دارند. آن‌ها از خانه مرد روی بالکن که چراغش روشن است، پرهیز دارند و به طرف خانه‌های دیگر می‌روند. با کلیدهایی که دارند، درها را باز می‌کنند، پاورچین‌پاورچین بالا می‌روند، ردیف حرامی‌ها همچنان صحنه را پر می‌کند، آن‌ها به داخل کوچه‌ها هجوم می‌آورند، آن‌ها تمام‌شدنی نیستند، آن‌ها به تمام خانه‌ها، به تمام محله‌ها و به تمام شهر شبیخون خواهند زد (همان: ۹۳).

مربع معنایی در این پرده هم چنین خواهد بود:



بدین ترتیب، مشخص می‌شود حرکت در مربع معنایی این نمایش‌نامه کامل نشده؛ اما این به معنای سکون معنایی اثر نیست. درحقیقت، همان‌گونه که در تحلیل درون‌مایه نمایش‌نامه بیان شد، انفعال عامل پیش‌برنده روایت است. پس ما در اینجا نه با یک

کنش، بلکه با عدم کنش و حالتی از سکون که معنای اثر است، مواجهیم. بنابراین باید مربع تنشی را به کار بریم تا سیالیت معنا را مشخص کنیم.

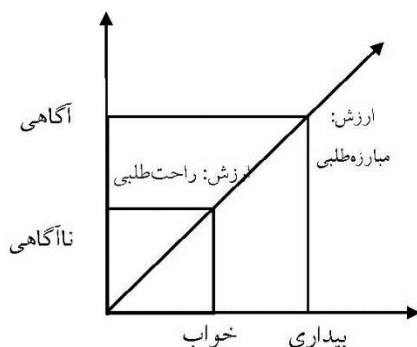
۵-۴. گفتمان عاطفی در آی بی‌کلاه، آی باکلاه

یکی از ویژگی‌های اساسی نمایش‌نامه‌ها، بحث گفتمان است. نمایش‌نامه به علت ماهیتش، از گفت‌وگوی شخصیت‌ها تشکیل می‌شود و معنا از طریق گفت‌وگوها شکل می‌گیرد. گفتمان، یعنی حرکت؛ حرکت از وضعیتی به وضعیت دیگر، حرکت از حالتی به حالت دیگر. تحلیل این حرکت، نحوه شکل‌گیری معناها را نشان می‌دهد:

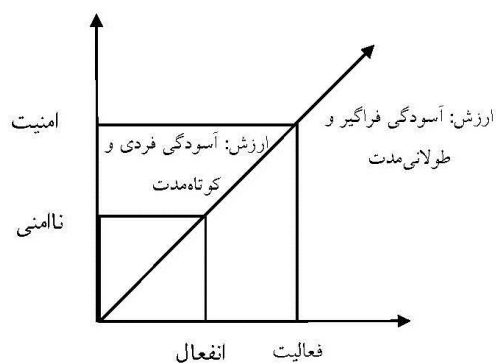
عمل گفتمان، جریان «شدن» است؛ یعنی اینکه هیچ‌چیز تثبیت‌شده، پایان‌یافته و بسته‌ای وجود ندارد. تنها یک گفته قالبی، منجمد و بسته که گفته‌ای روایی است، می‌تواند از قطعیت برخوردار باشد. عمل گفتمان عملی است که در تعامل فشارها و گستره‌ها رقم می‌خورد. آنچه در رابطه با گفتمان واضح و روشن است، این است که گفتمان فرایند تولید معناست و یا محصول گفتمانی خاص که به تحقق رسیده است (شعیری، ۱۳۹۸: ۴۴).

حال با خوانش دقیق نمایش‌نامه، گفتمان عاطفی آن تحلیل می‌شود. تقابل بین خواب و بیداری در طول نمایش‌نامه به صورت بارزی خودنمایی می‌کند. فضای زمانی در هر دو پرده شب است و با خواب عجین. این مفاهیم زمینی و کمی در ارتباط با مفاهیم انتزاعی و کیفی ناآگاهی و آگاهی است و از تلاقی این‌ها ارزشی ایجاد می‌شود که معنای نمایش‌نامه را می‌رساند. در محور افقی خواب و بیداری نشان داده می‌شود و در محور عمودی، ناآگاهی و آگاهی. از تلاقی خواب و ناآگاهی، ارزش راحت‌طلبی به دست می‌آید و از برخورد بیداری و آگاهی، ارزش مبارزه‌طلبی. در نمایش‌نامه، اگر شخصیت‌ها ناآگاهی را انتخاب کنند، در پی راحت‌طلبی به خواب می‌روند؛ اما اگر بیدار بمانند، از اوضاع محله‌شان باخبر می‌شوند و می‌توانند با بیگانگان و تهدیدکنندگان

امنیت مبارزه‌کنند. پس با طرح‌واره فرایندی افزایش هم‌زمان قدرت فشارها و گستره‌ها روبه‌رویم.



به همین صورت، اگر شخصیت‌ها فعالیت را برمی‌گزینند، به امنیت دست می‌یافتند؛ اما با انتخاب انفعال، به ناامنی رسیدند. فعالیتی که به امنیت می‌انجامد، ارزش آسودگی فراگیر و طولانی‌مدت را برای جامعه به‌همراه دارد و انفعال که با ناامنی همراه است، به‌علت آسودگی کوتاه‌مدت فردی است. پس بازهم با طرح‌واره فرایندی افزایش هم‌زمان قدرت فشارها و گستره‌ها روبه‌رویم که چنین نمودی در مربع تنشی دارد:



این روند «شدن» که با حالت‌های شخصیت‌ها و عدم کنشگری‌شان همراه بود، در خدمت درون‌مایه است.

۵. نتیجه

در این پژوهش، نحوه تولید معنا در نمایش‌نامه *آی بی‌کلاه، آی باکلاه* اثر غلامحسین ساعدی بررسی شد. با کاربست «مربع معنایی» مشخص شد که حرکت از یک قطب (انفعال) به سوی قطب دیگر (فعالیت) آغاز شده، اما در میانه راه (نه - انفعال) باز ایستاده است. از آنجا که این مربع قادر به نشان دادن معنای عمیق اثر، درون‌مایه و ارزش‌های تماتیکش نبود، باید از مربع تنشی استفاده کرد که در آن، درون‌مایه‌ها که به صورت ارزش‌های به‌وجودآمده از تلاقی دو محور کمی و کیفی هستند، امکان حضور می‌یابند. گفتمان عاطفی اثر، حرکت‌های احساسی آدم‌های نمایش و ارزش‌های حاصل از آن‌ها را که سیال بودند - ارزش‌هایی مانند مبارزه‌طلبی و نقطه‌مقابلش، راحت‌طلبی - به‌خوبی نشان داد. گویی این نمایشنامه بستری برای عقاید سیاسی - اجتماعی نویسنده‌اش شده و همان‌طور که ساعدی خود را در برابر جامعه‌اش مسئول می‌داند، از شخصیت‌های نمایش‌نامه‌اش نیز چنین انتظاری دارد. روایت *آی بی‌کلاه، آی باکلاه* در پی نشان دادن عواقب ناآگاهی و انفعال است که با خواب نشان داده شده است. شخصیت‌ها از خواب بیدار می‌شوند، با خطر مواجه می‌گردند، کاری در مقابلش انجام نمی‌دهند و دوباره به خواب می‌روند. به این صورت، ناآگاهی را انتخاب می‌کنند و منفعلانه به سکون خود پناه می‌برند.

پی‌نوشت‌ها

1. Le Carre' Semiotique-Semiotic Square
2. Julien Greimas
3. Le Carre' Tensif-Tensive Square
4. Jacques Fontanille
5. Intensite
6. Extensite

منابع

- آزند، یعقوب، رضا دادویی و حمیدرضا بسحاق (۱۳۹۸). «مفهوم هویت در نمایش‌نامه‌*آی بی‌کلاه*، *آی بی‌کلاه*» اثر غلامحسین ساعدی از منظر تئوری بازتاب». *تئاتر*. ش ۷۸. صص ۸۵-۱۰۴.
- اسماعیلی، عصمت، حمیدرضا شعیری و ابراهیم کنعانی (۱۳۹۱). «رویکرد نشانه‌معناشناختی فرایند مربع معنایی به مربع تنشی در حکایت دقوقی مثنوی». *پژوهش‌های ادب عرفانی*. ش ۲۳. صص ۶۹-۹۴.
- پاکتچی، احمد، حمیدرضا شعیری و هادی رهنما (۱۳۹۴). «تحلیل فرایندهای گفتمانی در سوره «قارعه»، با تکیه بر نشانه‌شناسی تنشی»، *دوماهنامه جستارهای زبانی*. د ۶. ش ۴ (پیاپی ۲۵). صص ۳۹-۶۸.
- ثواب، فاطمه و محمدعلی محمودی (۱۳۹۴). «عبور از مربع معنایی گریماس و صعود با نردبان معنایی». *نقد ادبی*. ش ۳۱. صص ۴۱-۶۴.
- داودی‌مقدم، فریده (۱۳۹۲). «تحلیل نشانه‌معناشناختی شعر «آرش کمانگیر» و «عقاب» تحول کارکرد تقابلی زبان به فرایند تنشی». *جستارهای زبانی*. ش ۱۳. صص ۱۰۵-۱۲۴.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۴). *نقد آثار غلامحسین ساعدی*. چ ۳. تهران: چاپار.
- ساعدی، غلامحسین (گوهر مراد) (۱۳۵۱). *آی بی‌کلاه، آی باکلاه*. چ ۳. تهران: نیل.
- سرسنگی، مجید، صادق رشیدی و فرهاد امینی (۱۳۹۹). «سازوکار مواجهه با دیگری در نمایش‌نامه‌*آی بی‌کلاه*، *آی باکلاه*» با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. س ۱۲. ش ۲۳. صص ۴۵-۶۵۸.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *نشانه‌معناشناسی دیداری - نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۸). *تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان*. چ ۷. تهران: سمت.
- عباسی، علی (۱۳۹۵). *نشانه‌معناشناسی روایی مکتب پاریس: جایگزینی نظریه‌مللیته‌ها بر نظریه‌کنشگران: نظریه و عمل*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

- عباسی، علی و هانیه یارمند (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه‌معناشناختی ماهی سیاه کوچولو». *جستارهای زبانی*. ش ۷. صص ۱۴۷-۱۷۲.
- قدمیاری، محمد، سیدجعفر حمیدی و سیدمحمد سیدصادقی (۱۳۹۹). «نقد و تحلیل روایت حکایت «زن صالحه که شوهرش به سفر رفته بود» در الهی‌نامه عطار براساس نظریه گریماس». *شعرپژوهی*. (بوستان ادب) دانشگاه شیراز. س ۱۲. ش ۲. صص ۱۸۸-۲۱۳.
- ای 8C%80%E2%19%۱۹_سوره_احزاب#الهی.۲۰قمشه/ <http://wiki.ahlolbait.com/>
- Abbasi, A. (2016). *Narrative Semiotics of Paris School: Substitution of Actants Theory with Modalities Theory: Theory and Practice* (in Farsi). Tehran: Shahid Beheshti University.
- Abbasi, A., & Yarmand, H. (2011). "Transition from the Semantic Square to Tension Square in the Case Study of "Mahi Siahe Kocholo"" (in Farsi). *Linguistic Essays*. No. 7. pp. 147-172.
- Azand, Y., Daduyi, R., & Beshagh, H. (2019). "The concept of identity in the play "A Ba Kolah, a BiKolah" by Gholam Hossein Saedi from the perspective of reflection theory" (in Farsi). *Theatre Quarterly*. No. 78. pp. 85-104.
- Dastgheib, A. (1975). *The Criticism of Gholamhossein Saedi's Works* (in Farsi). 3th Ed. Tehran: Chapar.
- Davoudi Moghadam, F. (2013). "The Semiotics Analysis of "Arash Kamangir" and "Oghab" Poems: The Transformation of Mutual of Language Function to Tensional Process" (in Farsi). *Linguistic Essays*. No. 13. pp. 105-124.
- Esmaili, E., Shaeiri, H., & Kan'ani, E. (2012). "A Semiotic Approach to Daghughi Tale of Mathnavi (from semiotic square to tension square)" (in Farsi). *Research of Mystical Literature*. No. 78. pp. 69-94.
- Ghadamyari, M., Hamidi, J., & Seyyed Sadeghi, M. (2020). "Criticism and analysis of the narration of the story "The virtuous woman whose husband had gone on a journey" in Elahi Nameh Attar based on the theory of Garmas" (in Farsi). *Poetry Studies*. Vol. 12. No. 2. (Consecutive No. 44). pp. 188-213.
- Pakatchi, A., Shaeiri, H., & Rahnama, H. (2015). "Tensive Semiotics of Discourse in Surat Al-Qāriah; A New Approach in Semiotics of the Qurānic Discourse" (in Farsi). *Linguistic essays*. No. 4. (Consecutive No. 25). pp. 39-68.
- Saedi, Gh. (1972). *A bikolah, A bakolah* (in Farsi). 3th Ed. Tehran: Nil.
- Sarsangi, M., Rashidi, S., & Amini, F. (2020). "Mechanism of encountering with other in the play ā-yi bā kulāh ā-yi bī kulāh Based on cultural

semiotics approach" (in Farsi). *Sociological Journal of Art and Literature*. Vol. 12. No. 23. pp. 45-68.

Savab, F., & Mahmoudi, M. (2015). "Passing through the Semiotic square of Greimas and ascending by the Semiotic Ladder" (in Farsi). *Literary Criticism*. No. 31. pp. 41-64.

Shairi, H. (2012). *Visual Semantics: Theory and Analysis of Artistic Discourse* (In Farsi). Tehran: Sokhan.

_____ (2019). *Semiotic Analysis of Semiotics* (in Farsi). 7th Ed. Tehran:

Samt.

