Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

Analysis of Narrative Program and Actantial Model in *Rue des Boutiques Obscures* by Patrick Modiano

Ali Abbasi[*] [1], Somayeh Rezaee[2]

Received: 29/06/2022
Accepted: 03/12/2022

[*] Corresponding Author's E-mail: a-abbassi@sbu.ac.i

Abstract
The search for identity is one of the most prominent elements in Patrick Modiano's novels. The narrative of *Rue des Boutiques Obscures* begins and ends with an action of distancing from identity. This article aims to answer the question of why the issue of identity, which initially leads to a search for actions that occurred in the past, differs from the issue of identity at the end of the narrative. Using the canonical narrative program and Greimas's actantial model, we propose possible narrative structures and analyze the story as a sequence of scenes, each being a microcosm of the entire narrative. Our analysis shows that the structure of a single scene is reflected throughout the novel, suggesting that the micro and macro narratives share a similar warp and weft. Additionally, the actantial model reveals that one character simultaneously plays the roles of the subject, sender, and receiver in the story. This overlap causes the object of value to lose its significance for the subject due to these reciprocal effects.

Keywords*:* semiotics, narrative program, actantial model, identity

1. Corresponding author, Professor, French Department, Faculty of Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
http://orchid.org/ 0000-0003-4672-1930
2. PhD Student, French Literature, Faculty of Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
http://orchid.org/ 0009-0004-2170-8451

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

1. Introduction

Modiano's fictional characters attempt to answer unresolved questions by revisiting their past. Memories play a central role as the characters oscillate between the past and the present. In Modiano's novels, social status is significant, and characters are always in search of their roots and identity. This need becomes acute when individuals feel distanced from others or the world around them. In *Rue des Boutiques Obscures*, this search ends inconclusively, concluding with a transformed identity. This study applies Greimas's theory to analyze the shifts in meaning within the narrative, showing how Modiano creates a unique narrative structure to convey meaning.

Research Objectives and Questions

The main aim of this research is to address the following questions:

1. Why does the narrative begin and end with actions of distancing from identity?
2. How do the structures of micro-narratives align with the overarching narrative?
3. How is the concept of identity emphasized in this story through semiotic interactions?

Hypotheses

The central hypothesis is that the narrative relies on a fixed macro-structure that evolves with individual changes in the micro-narratives. Additionally, a single actant can embody multiple roles in the narrative, influencing the production of meaning. Moreover, the analysis of the interplay between time and space in the story could be crucial in understanding the protagonist's transformation of identity.

2. Theoretical Framework

Semiotics focuses on analyzing texts and discourse systems, extracting meaning from the overarching structure of a text. Based on Greimas's theories, the process of meaning-making can be examined

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

through narrative programs and actantial models, which explore how actants interact with the object of value and undergo positional changes. Previous studies in Iran have analyzed similar narrative structures, but *Rue des Boutiques Obscures* has been less explored in this regard. Works by scholars such as Ali Abbasi and Hamidreza Shairi have extensively examined narrative and semiotic structures in French literature.

3. Methodology

This study uses a semiotic approach to analyze surface, functional, and semiotic structures within *Rue des Boutiques Obscures*. The narrative is divided into micro-sequences, each serving as a miniature representation of the entire story. Sequence analysis involves examining semantic shifts and the formation of relationships between actants.

4. Analysis and Discussion

1. Summary of the Story: Jean Dekker, the protagonist, returns to Paris after twenty years under a new identity to revisit his past. He attempts to reconcile with his lost roots and memories but ultimately decides to abandon everything and return to his new life. The story intricately examines the interaction of time, space, and identity, revealing the challenges actants face in reconstructing their identity.

2. Narrative Program: Based on a semiotic analysis, the narrative follows five key sequences:

- **State 1**: Returning to Paris under a false identity.
- **Change 1**: Attempting to recover identity through connections with past acquaintances.
- **Tension**: Deciding to confront the past and accept one's true identity.
- **Change 2**: Choosing to forget the past.
- **State 2**: Returning to life under a false identity.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

This narrative program employs canonical tests, including preparatory, decisive, and glorification phases, to complete the meaningfulness of the narrative. These tests are repeatedly represented across different sequences of the story.

3. Actantial Model : The main actant (Jean Dekker) simultaneously embodies the roles of subject, sender, and receiver. This multiplicity of roles emphasizes the complexity of the story. The object of value (past identity), initially the main goal, loses its significance by the end. The opposing force in the story is time, which, through its passage, obstructs the actant's complete connection with the past. Meanwhile, space (Paris) acts as a helper, encouraging the actant to search for his memories through his return.

Conclusion

The narrative structure of *Rue des Boutiques Obscures* demonstrates that the micro-narratives within the story mirror the overarching narrative. The simultaneous embodiment of multiple actantial roles by the protagonist heightens the complexity of the narrative. Time and space serve as two opposing forces, with space acting as a helper and time as an obstacle. Ultimately, the analysis of narrative programs reveals that the meaning of identity in this story is dynamic and multilayered, with the protagonist reaching a relative equilibrium by accepting his past.

References

- Modiano, Patrick. (2012). *Rue des Boutiques Obscures*. Paris: Gallimard.
- Abbasi, Ali. (2016). *Narrative Semiotics of the Paris School*. Tehran: Shahid Beheshti University Press.
- Shaeiri, Hamidreza. (2016). *Semiotics of Literature: Theory and Analysis Method*. Tehran: Tarbiat Modares University Press.
- Courtès, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours*. Paris: Hachette.
- Greimas, A.J. (1976). *Maupassant: La sémiotique du texte*. Paris: Larousse.
- Hébert, L. (2007). *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images*. Limoges: Pulim.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۸، شمـارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۵۹۷-۶۲۶
مقالهٔ پژوهشی

واکاوی برنامهٔ روایی و ارائهٔ الگوی کنشی در *محلهٔ گمشده* اثر پاتریک مودیانو

علی عباسی*[۱]، سمیه رضایی[۲]

(دریافت: ۱۴۰۱/۴/۸ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۱۲)

چکیده

یکی از مهم‌ترین عناصر رمان‌های پاتریک مودیانو جست‌وجوی هویت است، اما همهٔ جست‌وجوها برای رسیدن به هویت نیست. روایت *محلهٔ گمشده* با کنش دوری از هویت آغاز می‌شود و پایان می‌یابد. در گفتار پیش رو درصددیم به کمک برنامهٔ روایی هنجارگونه و الگوی کنشگران آلژیراد گرماس به این پرسش پاسخ دهیم که چرا مسئلهٔ هویت که در وضعیت ابتدایی به جست‌وجوی کنش‌های رخ‌داده در زمان گذشته منجر می‌شود با مسئلهٔ هویت در انتهای روایت متفاوت است؟ در ابتدا برنامهٔ روایی و ساختاربندی‌های ممکن ارائه شد و سرانجام در ساختاربندی نشانه ـ معناشناختی، داستان به صورت چند سکانس که هریک نمونه‌ای کوچک از کل روایت است در نظر گرفته شد. بررسی‌ها نشان داد ساختاری که از یک سکانس به دست می‌آید به تمام ساختار رمان منتقل شده است، گویی این دو روایت تار و

---

۱. استاد ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
*a-abbassi@sbu.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-4672-1930
۲. دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
https://orcid.org/0009-0004-2170-8451

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پودی مشابه دارند و به نوعی ساختار روایت در سکانس جزئی با ساختار کلی روایت در هماهنگی و انطباق است. در ادامه، ترسیم الگوی کنشی داستان نشان داد یک نفر هم‌زمان در نقش سه کنشگر اصلی روایت ظاهر می‌شود؛ یعنی کنشگر فاعل، کنشگر فرستنده و کنشگر گیرنده در این داستان یکی هستند و شیء ارزشی به‌سبب همین اثرات متقابل ارزش خود را برای کنشگر فاعل از دست می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌معناشناسی، برنامهٔ روایی، الگوی کنشی، *محلهٔ گمشده*، مودیانو، گرماس، هویت.

۱.مقدمه

جست‌وجوی هویت یکی از اصلی‌ترین موضوعات آثار پاتریک مودیانو[1] است. درون مایهٔ اصلی داستان‌هایش حفرهٔ هویتی است که عموماً شخصیت‌های اصلی در آن گرفتارند، به‌طوری که شخصیت‌های زادهٔ قلم این نویسنده به دنبال جرقه‌ای در ذهنشان به گذشته پرتاب می‌شوند تا گوهری که در گذشته به هر دلیل جا مانده را بیابند و پرسش‌های بی‌پاسخ مانده‌شان را به جواب برسانند. بازیگر اصلی در این خلأ هویتی خاطراتی هستند که مدام در آمدوشد هستند، لحظه‌ای متوقف می‌شوند، ولی هرگز از هجوم خسته نمی‌شوند و دوباره با شکافتن لایه‌های بیشتری از گذشته پیش چشم رژه می‌روند. در اکثر داستان‌های مودیانو وضعیت اجتماعی فرد دارای اهمیت فراوانی است، به گونه‌ای که کنشگر[2] همواره در جست‌وجوی وضعیتی است که دست‌کم یک‌بار آن را از دست داده یا از همان آغاز برای وی گنگ و پیچیده بوده است. در این میان، نیاز به اثبات هویت و شناختن ریشه‌ها زمانی در کنشگر روایت مودیانویی رخ می‌دهد که کنشگر فاصله‌ای را بین خود و خود، بین خود و دیگران و بین خود و جهان حس می‌کند. بر این اساس، مسئلهٔ هویت برای کنشگر اصلی اهمیتی دوچندان می‌یابد، چراکه

بی‌هویتی خود نوعی سرگردانی و گمشدگی است و فرد را در وضعیتی رها و بلاتکلیف نگه می‌دارد. درواقع، هویت به بنیادی‌ترین مسئلهٔ داستان‌های مودیانو تبدیل می‌شود و نقش‌آفرین اصلی داستان در تکاپوی یافتن گمشدهٔ خویش به کنکاش در کنش‌های گذشته مرتبط با خود می‌پردازد و از کنش سایر کنشگران حاضر در جهت نیل به شیء ارزشی خود بهره می‌برد. نمونهٔ بارز این جست‌وجو را در *محلهٔ گمشده* شاهد هستیم؛ جست‌وجویی که به سرمنزل مقصود نمی‌رسد و در پایان داستان رها می‌شود.

پژوهش حاضر، با در نظر گرفتن موارد ذکرشده، سعی در پاسخ دادن به این پرسش دارد که چرا ابتدا و انتهای روایت *محلهٔ گمشده* با کنش دوری از هویت آغاز شده و پایان می‌یابد؟ و می‌خواهیم بدانیم چرا مسئلهٔ هویت که در وضعیت ابتدایی به جست‌وجوی کنش‌های رخ‌داده در زمان گذشته منجر می‌شود با مسئلهٔ هویت در انتهای روایت متفاوت است؟ این پژوهش بر پایهٔ الگوی مطالعاتی گرماس[۳] روند تولید معنا در نظام گفتمان روایی رمان *محلهٔ گمشده* را دنبال کرده و نشان خواهد داد که فرایند روایی تغییر معنا در این داستان چگونه شکل می‌گیرد و چه برنامهٔ روایی شکل می‌دهد. فرضیهٔ ما این است که گفته‌پرداز در تولید معنا از تکنیک روایی خاصی بهره گرفته است؛ گفته‌پرداز از بطن یک ابرساختار روایی ثابت، متغیری را به‌وجود می‌آورد که فردی و متمایز از ساختار جهانی است و باعث ایجاد سبک خاص و یگانه گفته‌پرداز می‌شود که طی آن گفته را به گفته‌خوان انتقال می‌دهد.

۲.پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ نشانه‌معناشناسی پژوهش‌های چندی به انجام رسیده است. گرماس (۱۹۷۶) به‌عنوان پیشرو و نظریه‌پرداز به ارائهٔ تمرین عملی نظریات خود با تکیه بر ویژگی‌های

قابل تعمیم نشانه ـ معناشناختی متن در آثار گی دو موپاسان[۴] می‌پردازد. در ایران، عباسی (۱۳۹۵) در یک اثر تألیفی که از نظر و روش گرماس الهام گرفته، ضمن مطالعهٔ علم نشانه‌معناشناسی در مکتب پاریس به ابعاد روایی، صوری، حسی عاطفی، شناختی، گفته و گفته‌پردازی با تکیه بر کنش می‌پردازد. معین (۱۳۹۴) به پیوستگی و گذار از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی بپردازد. معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته تعریف می‌شود و برای احیای علم نشانه‌معناشناسی موضوعاتی مانند «تن»، «ادراک»، «امر حسی» و «حضور» بررسی می‌شود. در پژوهشی دیگر، عباسی و مرادی (۱۳۹۶) براساس نظریات گرماس به بررسی نحوهٔ تولید معنا و گفتمان غالب در آثار مارک لوی پرداخته و مشخص می‌کنند چگونه کنش، شَوِش و جریانات نامنتظر باعث شکل‌گیری گفتمان می‌شود. رازی‌زاده و همکاران (۱۳۹۴) با بهره‌گیری از نشانه‌معناشناسی، مربع معنایی را در سلامان و ابسال جامی بررسی می‌کنند. شعیری (۱۳۸۶) ضمن بررسی انواع نظام‌های گفتمانی، نظام‌های گفتمانی را با توجه به ویژگی‌های نشانه‌معنایی به سه دستهٔ کلی: هوشمند، احساسی و رخدادی تقسیم می‌کند؛ همو (۱۳۹۵) چهار نظام گفتمانی با نام‌های ۱. نظام گفتمانی کنشی، ۲. نظام گفتمانی تَنشی، ۳. نظام گفتمانی شَوِشی، ۴. نظام گفتمانی بُوشی را می‌شناساند. اطهاری نیک عزم (۱۳۹۹) فرضیهٔ تنش چندصدایی در گفته‌پردازی وابسته به نظریهٔ اتصالات و انفصالات در گفتمان را مورد مطالعه قرار می‌دهد. بهمنی و همکاران (۱۳۹۷) با تقلیل متن به عناصر سازندهٔ آن مانند مربع معنایی، برنامه‌های روایی، محور تنشی، مربع واقعیت‌نمایی و... سازوکار تولید معنا را در قصه‌های عامیانهٔ بلند نشان می‌دهند. عباسی (۱۳۹۴) در تحلیل گفتمانی تابلوهای خشایار قاضی‌زاده چگونگی ظاهر شدن معنا به کمک مقوله‌های بنیادین کلام یعنی «مربع معنایی» را بررسی می‌کند. دزفولیان و

همکاران (۱۳۹۸) داستان «رستم و شغاد» را براساس الگوی کنشی گریماس، تحلیل سیر وضعیت روایت با توجه به تقابل‌های دوگانه و نیز الگوی نحوی و زنجیره‌های روایی (میثاقی، اجرایی و انفصالی) باز کاویده‌اند. وحدانی‌فر و کنعانی (۱۳۹۹) به تبیین چگونگی شکل‌گیری نظامی تنشی و ارزشی در درون نظام تقابلی و کنشی و در سایهٔ فرایندهای ادراکی ـ حسی، عاطفی، تعاملی و هستی شناختی برپایهٔ حکایتی از بوستان سعدی مبادرت کرده‌اند.

۳.مبانی نظری

نشانه‌معناشناسی یکی از رویکردهای مهم در تجزیه و تحلیل متن و نظام‌های گفتمانی است. این رویکرد دستور زبان متن[۵] را کاوش می‌کند و معنای متن را از ساختار فراگیر آن به دست می‌آورد. برای درک معنا باید ابتدا ساختار و شکل نحوی کلمه‌ها و جمله‌ها را مشخص کرد و سپس سویهٔ اسنادی فعالیت گفتمانی را که خود ایجادکنندهٔ این شکل نحوی است، بازشناخت (Fontanille, 1998, p.81). نشانه‌معناشناسی الگوهای متعددی ارائه می‌دهد که چگونگی کارکرد، تولید و دریافت معنا از متن را مورد تبیین قرار می‌دهد. در همین راستا، کارکرد روایی به‌عنوان اصل سازمان‌دهندهٔ تمام شکل‌های گفتمانی در نظر گرفته می‌شود و شناخت آن از طریق برنامهٔ روایی[۶]، الگوی کنشی[۷]، مربع معنایی[۸]، مربع حقیقت‌نمایی[۹] و... ممکن می‌شود. با توجه به این نکته که نشانه‌معناشناسی خاستگاه معنا را درون متن جست‌وجو می‌کند و به پرسش چگونه باید خواندن متن می‌پردازد، همچون ابزار تجزیه و تحلیل به برش‌بندی کلام پرداخته و پس از بررسی سطوح مختلف تلاش می‌کند به کلیت معنایی برسد. از این‌رو، تشخیص واحدهای معنایی روایت در این روش از اهمیت اساسی برخوردار خواهد بود.

طبق آرای گرماس، واحد معنایی در قالب دو الگو قابل طرح است: طبق الگوی اول سوژهٔ ۱ به گونه‌ای عمل می‌کند که سوژهٔ ۲ به شیء ارزشی خود برسد؛ یعنی رابطه از نوع اتصالی[۱۰] است و یا بالعکس بر حسب الگوی دوم، سوژهٔ ۱ به گونه‌ای عمل می‌کند که سوژهٔ ۲ به شیء ارزشی خود دست نیابد یا از آن جدا شود، به عبارت دیگر، رابطه از نوع انفصالی[۱۱] است. این دو الگو به صورت زیر قابل فرمول‌بندی ست:

$$PN = F\ \{S1 \longrightarrow (S2 \cap O)\}$$
$$PN = F\ \{S1 \longrightarrow (S2 \cup O)\}$$

فرمول ۱ (Courtès, 1991, p. 95)

از سویی، شناخت دقیق این دو الگو باعث درک صحیح برنامهٔ روایی می‌شود. از دیگر سو، می‌توان براساس این دو الگو، ترکیب‌های احتمالی برنامه‌های روایی را که همان نحو روایی هستند معرفی کرد. در این برنامه‌ها، به‌طور متقابل سوژهٔ ۱ باعث می‌شود سوژهٔ ۲ به شیء ارزشی یک برسد و سوژهٔ ۲ کاری می‌کند تا سوژهٔ ۱ به شیء ارزشی ۲ برسد و یا اینکه هر دو مانع رسیدن همدیگر به شیءهای ارزشی موردنظرشان شوند.

$$PN = F\ \{S1 \longrightarrow (S2 \cap O1)\} \longleftrightarrow PN = F\ \{S2 \longrightarrow (S1 \cap O2)\}$$
$$PN = F\ \{S1 \longrightarrow (S2 \cup O1)\} \longleftrightarrow PN = F\ \{S2 \longrightarrow (S1 \cup O2)\}$$

فرمول ۲ (همان)

۳ـ۱.برنامهٔ روایی (PN)

در نظام روایی، «هستهٔ مرکزی روایت را کنشی تشکیل می‌دهد که خود در خدمت تغییر وضـعیت کنشـگران و همچنین معناست» (شـعیری، ۱۳۹۵، ص. ۱۹). برنامهٔ روایی که گرماس مطرح می‌کند فرمولی انتزاعی است که به معرفی کردن یک عمل می‌پردازد. این عمل در توالی زمانی بین دو حالت متضادی قرار دارد که توسط یک عامل که همان

فاعل کنشی ست ایجاد می‌شود. درحقیقت، «برنامهٔ روایی منطبق است با روایت حداقل که درواقع تغییری بین دو حالت پشت سر هم و متفاوت است» (Courtès, 1995, p. 50) درنتیجه «یک‌سری حالت‌ها و تغییرات که با یکدیگر در راستای رسیدن سوژه به شیء ارزشی هم‌پوشانی دارند» (Groupe d'Entrevernes, 1979, p. 66) برنامهٔ روایی را شکل می‌دهند. «هر حالتی به یک فاعل وضعیتی (S2) و یک شیء حالتی (O) تقسیم می‌شود که رابطهٔ میان آن‌ها حسب شرایط اتصالی و یا انفصالی است» (Hébert, 2007 , p. 105).

در هر برنامهٔ روایی با مجموعه‌ای از کنشگران مواجه هستیم. این کنشگران عبارت‌اند از کنشگر فاعل[۱۲]، کنشگر شیء ارزشی[۱۳]، کنشگر فرستنده[۱۴]، کنشگر گیرنده[۱۵]، ضد کنشگر فرستنده[۱۶]، ضد کنشگر گیرنده[۱۷]؛ علاوه بر این‌ها در هر برنامهٔ روایی آنکه عمل را انجام می‌دهد فاعل کنشی[۱۸] ست و آنکه از انجام عمل منتفع می‌شود فاعل وضعیتی[۱۹] است و ممکن است هر دو این فاعل‌ها یعنی انجام‌دهنده و سودبرنده یکی باشند.

۲-۳. الگوی روایی هنجارگونه[۲۰]

آنچه گرماس از الگوی روایی هنجارگونه ارائه می‌دهد متکی بر حضور متوالی سه آزمون است که هر سه در یک راستا قرار دارند.

«آزمون آماده‌سازی[۲۱] که در آن ابزار مورد نیاز کنشگر اصلی در اختیارش گذاشته می‌شود تا به یاری آن‌ها برنامه‌اش را اجرا نماید. آزمون سرنوشت‌ساز[۲۲] که آزمون اصلی روایت است و کنشگر اصلی را در ارتباط با هدف اصلی قرار می‌دهد تا وی کنش را به انجام رساند و درنهایت آزمون سرافرازی[۲۳] که در آن کار به انجام رسیده است و اکنون

باید مورد داوری قرار بگیرد که آیا نتیجهٔ اقدام وی شایستهٔ پاداش یا در خور کیفر است» (Courtès, 1991, p. 98).

این سه آزمون با حضور کنشگر فرستنده (کنشگر داور) و کنشگر گیرنده (کنشگر داوری‌شده) که حضورشان در آزمون مرحلهٔ سوم اجتناب‌ناپذیر است کامل می‌شود. بر این اساس، گفته می‌شود که یک سازمان منطقی در درون هر روایتی نهفته است که ضامن انسجام روایی آن است. الگوی روایی هنجارگونه دربرگیرندهٔ سه مرحله است که به ترتیب عبارت‌اند از ۱. مرحلهٔ عقد قرارداد، ۲. مرحلهٔ عمل و ۳. مرحلهٔ جزا.

۴.بحث و بررسی

۴ـ۱.خلاصهٔ داستان

در داستان *محلهٔ گمشده*، ژان دکر راوی و شخصیت اصلی داستان محلهٔ گمشده، پس از بیست سال به شهر و کشوری باز می‌گردد که کودکی، نوجوانی و سال‌های ابتدای جوانی‌ش را آنجا گذرانده و به دلایلی که در نیمهٔ دوم کتاب مشخص می‌شود (کشته شدن لودو توسط دختر جوان موبلوند) تبعید خودخواسته را به کشوری دیگر به خود تحمیل می‌کند. در کشور جدید (انگلستان) با هویتی تازه اما جعلی و زبان جدید به نویسندگی مشغول می‌شود، نام و عنوانی به‌دست می‌آورد، ازدواج می‌کند و صاحب فرزندانی می‌شود؛ اکنون پس از گذشت بیست سال موضوع قرارداد کتاب جدیدش با ناشر ژاپنی او را به پاریس می‌کشاند و به یکباره خاطرات سال‌های ابتدایی جوانی به سمتش سرازیر شده و فوران می‌کند.

او که در ابتدا قصد نداشت مدت طولانی در پاریس اقامت کند و حتی هتل محل اقامت رو به گونه‌ای انتخاب کرده بود که به دور از سایهٔ خاطرات گذشته باشد به ناگاه

درگیر گذشتهٔ فراموش‌شده‌ای که در حال بازگشت است، می‌شود. ریشه‌ها و هویت‌هایی که در زمان گم شده بودند و در سرزمینی دیگر و با زبانی دیگر رنگ باخته بودند گویی در برابر چشمان راوی به یکباره پدیدار می‌شوند و لابه‌لای چیزهایی که به عمد به دست فراموشی سپرده است، به دنبال رد و نشانی از گذشته می‌شود. یکی از چیزهای فراموش‌شده زبان فرانسه است، راوی با تغییر هویت به زبان انگیسی حرف می‌زند و کتاب می‌نویسد، از این‌رو، «شنیدن گفت‌وگو به زبان فرانسه عجیب است» (Modiano, 2012 , p. 4) در ابتدای داستان، هر چقدر ژان در ذهن می‌کوشد از گذشته بگریزد، زبان فرانسه مانع می‌شود به نحوی که از فرانسوی صحبت کردن ناشر ژاپنی خوشحال می‌شود «ممنون که می‌تونم با شما فرانسه صحبت کنم» (Ibid., p.12) درحقیقت، زبان عامل پیوند دوبارهٔ او با سرزمین مادری می‌شود.

در ادامه، هجوم خاطرات او را مصمم به نوشتن کتابی به زبان فرانسه می‌کند، کتابی که پرترهٔ نویسنده خواهد بود. اندکی بعد با فردی از گذشته تماس می‌گیرد. راوی حالا که یک‌بار دیگر به نقطهٔ شروع بازمی‌گردد شروع به پرسه زدن در خیابان‌ها می‌کند تا آن ناآرامی اول داستان را از خود دور کند. در پایان اما، او چیز جدیدی کشف نکرده است، هیچ، فقط می‌خواهد دوباره فراموش کند، می‌خواهد تمام آن خاطرات سرکش را مهار کرده، درون صندوقچه بگذارد و راهی دیاری شود که همسر و فرزندانش منتظرش هستند.

این پژوهش بر آن است تا در راستای پژوهش‌های پیشین، به‌طور خاص به مطالعه برنامهٔ روایی داستان محلهٔ گمشده و الگوی کنشگران بپردازد. در این راستا، به منظور خوانش منطقی معنا و شرح نحوهٔ تولید آن، متن را ساختاربندی و سپس الگوی کنشی موجود در داستان را ترسیم می‌کند.

۲-۴. انواع ساختاربندی متن

به منظور خوانش منطقی معنا می‌بایست متن را به سه شکل ساختاربندی سطحی، ساختاربندی کارکردی و ساختاربندی نشانه‌معناشناسی تقسیم کنیم؛ در این مقاله هدف ما بررسی از نوع است، از این‌رو، دو مورد اول را به اختصار بیان می‌کنیم.

۱-۲-۴. ساختاربندی سطحی و ساختاربندی کارکردی

در ساختاربندی سطحی داستان به دو بخش تقسیم می‌شود: واحد معنایی دیالوگ با در نظر گرفتن مجموع گفت‌وگوهای درون داستان و واحد معنایی روایت که لابه‌لای دیالوگ‌ها گنجانده شده و بخش اصلی داستان را تشکیل می‌دهد. در این داستان انفصال‌های زمانی زیادی بین زمان حال و گذشته وجود دارد که همچون تار و پود در یگدیگر تنیده‌اند، طوری‌که گاه به سختی می‌توان مرز میان آن‌ها را مشخص کرد.

یکشنبه روزی، ساعت دو بعد از ظهر	(Ibid.,4)
بعد از بیست سال	(Ibid., 22)
از وقتی که پاریس را ترک کرده بودم	(Ibid., 24)
امروز (اکنون)	(Ibid.)
پاریس آن وقت‌ها	(Ibid., 26)
آن زمان، از آن زندگی، از آن مردمان	(Ibid., 31)
و اکنون	(Ibid.)
صبح روزی از کودکی	(Ibid.)
بیست سال پیش/ از بیست سال پیش	(Ibid., 34)

تابلو پراکندگی زمانی به وضوح نشان می‌دهد راوی به دنبال ایجاد یک توالی منظم برنامه‌ریزی شده نیست، او ضمن پرسه زدن در پاریس، خاطرات و وقایعی که رخ داده و می‌دهد را در ذهن خود پروش داده و به مخاطب ارائه می‌دهد.

در ساختاربندی کارکردی، با استفاده از واژگان پروپ[۲۴]، کارکردهای ریخت شناسی روایی را مشخص می‌کنیم. پاره ابتدایی این روایت، حضور روای در سرزمین مادری‌اش بعد از بیست سال است؛ او برای قرار ملاقاتی کاری به پاریس آمده و قصد ماندن ندارد. اما همین حضور در پاریس، میل به نوشتن روایت داستانی زندگی خودش در قالب یک اتوبیوگرافی به‌مثابهٔ عنصر تخریب‌کننده بر سر راوی آوار می‌شود و به طولانی‌تر شدن اقامت وی در پاریس ملال‌آور منجر می‌شود. در خلال کشمکش‌های درونی راوی بر سر زبان و هویت واقعی‌اش، ناگزیر از روبه‌رو شدن با افرادی در گذشته می‌شود که همچنان در قید حیات هستند؛ ملاقات با گیتا واتیه، دریافت پرونده‌ای که از وکیل دُلاکروا به میراث مانده و سپس ملاقات با تن تن، همگی تشدیدکنندهٔ سردرگمی راوی در گذشته هستند؛ او خودش را وادار می‌کند تا با این رویارویی‌ها جواب سؤال‌های بی‌پاسخ‌مانده بیست ساله‌اش را بیابد. کشمکش و مبارزهٔ راوی با خاطرات خودش است و اصرار برای یافتن دختر موبلوند بیست سال پیش، کمشکشی که بیشتر خودش را به صورت پرسه زدن نمایان می‌کند. در پارهٔ انتهایی، راوی پس از پشت سر گذارندن التهاب‌های ناشی از ندانستن و پرسه زدن‌های عبث، تصمیم می‌گیرد هر آنچه را در گذشته روی داده، به فراموشی بسپارد و برای همیشه پروندهٔ سؤال‌های بی‌جواب را ببندد و دیگر چیزی از آن به خاطر نیاورد.

۲-۲-۴. ساختاربندی نشانه‌معناشناسی

از آنجا که «نشانه‌معناشناسی روایی بر دو اصل کنش و تغییر استوار است» (بهنام، ۱۳۹۰، ص. ۱) کنشگران طبق برنامه‌هایی که از پیش معیین شده‌اند پیش رفته تا معنای مورد نظر را به‌وجود بیاورند؛ به همین سبب، ارائهٔ ساختار کلی پدیده‌های روایی به ساختاربندی نشانه‌معناشناسی نیازمند است. این ساختاربندی شکل‌های نحوی گزاره‌های روایی را پیدا می‌کند. در این ساختاربندی پنج توالی وجود دارد که روایت براساس آن‌ها ساخته و پرداخته می‌شود، در این الگو بحث زمان مطرح نیست؛ یعنی به پارهٔ ابتدایی، پارهٔ میانی و پارهٔ انتهایی نظری نداریم: ۱. حالت ۱، ۲. تغییر ۱، ۳. فشاره، ۴. تغییر۲، ۵. حالت ۲

ابن الگو نشان می‌دهد ساختار روایی می‌تواند بر محور جانشینی و یا محور هم‌نشینی جریان یابد (Courtès, 1995 , p. 113)؛ البته محور جانشینی در اولویت است، چراکه می‌بینیم حالت ۱ با حالت ۲، تغییر ۱ با تغییر۲ جایگزین می‌شود. گزینهٔ «فشاره»، تنها عنصر بدون جایگزینی، «به‌عنوان نقطهٔ حد و اوج روایت در نظر گرفته می‌شود» (عباسی، ۱۳۸۱، ص. ۲۹۵) و با مراجعه به روساخت روایت به کمک برخی واژگان قابل شناسایی است.

برای بررسی نشانه‌معناشناسی ضروری ست که روایت کلی داستان را به چند سکانس تقسیم کنیم. تمام این سکانس‌ها یکی پس از دیگری رخ می‌دهند. این سکانس‌های کوچک، روایت را در همان ساختارش تولید می‌کنند. هر سکانس به‌عنوان یک روایت حداقل یا یک روایت خُرد در نظر گرفته می‌شود. پس از متمایز کردن سکانس‌های مختلف از یکدیگر، یک سکانس را به‌عنوان نمونه و سپس روایت کل داستان را به صورت یک جا با روش نشانه‌معناشناسی بررسی می‌کنیم.

سکانس اول	وارد شدن راوی به شهر زادگاهش و اقامت در هتل
سکانس دوم	ملاقات راوی با ناشر ژاپنی
سکانس سوم	تماس راوی با گیتا واتیه و ملاقات با وی
سکانس چهارم	خواندن پرونده به جای مانده از دولاکروا
سکانس پنجم	برخورد اتفاقی راوی با تن تن
سکانس ششم	تلاش راوی برای یافتن دختر موبلوند و ملاقات با وی

در سکانس اول، «حالت ۱» دربردارندهٔ محمول حالتی «بودن» در آغاز روایت است. در ابتدا رمان با این جمله آغاز می‌شود «شنیدن فرانسوی حرف زدن عجیب است» و اندکی بعد وقتی روای با خود اذعان می‌دارد اکنون که به نقطهٔ شروع بازگشته است گویی «آمبرز گیز وجود نداشته است». روایت حداقل روی تغییر حالت چیزها رخ می‌دهد. این تغییر حالت می‌تواند صورت‌های گوناگون به خود بگیرد؛ ممکن است به صورت برخورداری یا محرومیت از چیزی باشد. این سکانس با حالت «عجیب بودن» آغاز شده است (حالت ۱). در ادامه، وی وقتی برای بار دوم با کارمند هتل مواجه می‌شود به زبان فرانسوی پاسخ می‌دهد (تغییر ۱) که باعث شگفتی کارمند می‌شود. تغییر ۱ در این روایت به کمک یک گزارهٔ عاملی (پاسخ دادن) صورت می‌گیرد.

مرحلهٔ «فشاره» نیز با یک گزارهٔ عاملی همراه است و آن دریافت پیغام تلفنی ناشر ژاپنی برای قرار ملاقات است؛ راوی پس از دریافت پیغام به محل قرار می‌رود و درست در اثنای رفتن، با یک گزارهٔ عاملی دیگر تغییر ۲ ایجاد می‌شود، راوی یکی از کتاب‌هایش را در کتاب‌فروشی می‌بیند و تورق می‌کند و ناگهان در اثر این تغییر، او این احساس را دارد که آمبرز گیز در آن سوی مانش رها شده و آمبرز گیزی دیگر وجود ندارد. دو فعل «احساس کردن» و «وجود نداشتن» گزاره های حالتی حالت ۲ به شمار می‌آیند.

اکنون می‌توان این تجزیه و تحلیل جزئی را به کلِ رمان نسبت بدهیم. این ساختار که از سکانس یک داستان به دست آمده در تمام ساختار رمان دیده می‌شود و این‌گونه می‌توان استنباط کرد که گویی هر دو روایت (روایت کوچک مربوط به سکانس اول و روایت اصلی برآمده از کل داستان) هر دو از یک ساختار مشترک بهره‌مندند و درحقیقت ساختار جزئی و ساختار کلی در هماهنگی کامل هستند. در روایت کلی داستان، حالت ۱ همان بازگشت راوی به‌عنوان یک نویسندهٔ خارجی به کشورش بعد از بیست سال است؛ تغییر ۱ علاوه بر آنچه در ابتدای سکانس یک رخ داده، تصمیم راوی برای نوشتن خودنگاره‌ای از خودش است.

فشاره به‌عنوان نقطهٔ حد و اوج روایت در سکانس سوم ایجاد می‌شود، وقتی کنشگر فاعل اندکی پیش از صحبت با گیتا، آگاهانه تصمیم می‌گیرد خود را از شر قالب ساختگی‌اش رها کند و این رهایی درست زمانی رخ می‌دهد که هنگام صحبت با گیتا نام و نشان جعلی‌ش را از خویش زدوده و با نام اصلی خود را معرفی می‌کند. فشاره، راوی را از سایهٔ هویت جعلی رها می‌کند، به او جسارت رویارویی با افراد زندگی قبلی‌ش را می‌دهد و لاجرم او را به کنکاش بیشتر در گذشته دعوت می‌کند. فشاره در این رمان به کمک واژهٔ رها کردن[۲۵] در روساخت روایت قابل شناسایی است.

در این داستان، پس از اعمال فشاره تغییر ۲ و حالت ۲ در انتهای داستان شکل می‌گیرند. در نگاه اول به نظر می‌آید، کنشگر فاعل در پی باز کردن گره‌های ماجراست، اما هر چه بیشتر با او همراه می‌شویم، بیشتر پی می‌بریم که یافتن جواب سؤال‌ها برای او چندان اهمیتی ندارد، بلکه او فقط می‌خواهد یک بار دیگر به خاطراتی که پیش چشمش تداعی می‌شوند نظم و ترتیب دهد و دوباره آن‌ها را وارد صندوقچه فراموشی کند. پس از پرسه زدن‌ها و خیابان‌گردی‌های متعدد، فاعل کنشگر پس از آنکه خود را

در وضعیتی می‌بیند که همهٔ آن اتفاقات بیست سال پیش را گلویش را می‌فشارد، مصمم می‌شود و از روی دفتر اطلاعات تماس، شماره تلفن و نشانی دختر موبلوند را برمی‌دارد. کسی به تلفن جواب نمی‌دهد. در بولوار شبح چمدان به دست زن را می‌بیند، رد و بدل شدن چند جملهٔ کوتاه و ایجاد تغییر ۲ درست در انتهای داستان رخ می‌دهد: برخی اتفاقات باعث می‌شود حافظه مختل شود و فرد فراموشی بگیرد و راوی یا همان کنشگر فاعل نمی‌خواهد از این پس چیزی به یاد بیاورد. تغییر ۲ حالتی را ایجاد می‌کند که ما نمی‌بینیم. راوی نمی‌خواهد به یاد داشته باشد کیست، نمی‌خواهد با گذشته دوباره روبه‌رو شود، کنشگر فاعل ـ راوی خودآگاهانه از زبان و هویت اصلی‌اش فاصله می‌گیرد و دوباره به هویت جعلی چنگ می‌زند. تغییر ۲ دقیقاً قرینهٔ تغییر ۱ است. در تغییر ۱ او به خاطر می‌آورد که فرانسوی است و با زبان مادری آشتی کرده و به آن سخن می‌گوید؛ در تغییر ۲ او دیگر نمی‌خواهد هیچ چیزی به خاطر بیاورد نه زبان مادری‌اش، نه هویت واقعی‌اش، حتی نوشتن کتاب خودنگاره را، وقتی حرف از فراموشی است، خاطرات هم زایل می‌شوند. اگرچه حالت ۲ در داستان به وضوح بیان نشده است، اما تغییر ۲ به خوبی گواه حالتی است که ایجاد می‌شود. حالت ۲ کاملاً برعکس حالت یک است: نویسنده‌ای بیگانه که برای سفر کاری به پاریس آمده و اکنون آن را ترک می‌کند.

ملاحظه می‌شود که با استفاده از روش نشانه‌معناشناسی توانستیم هستهٔ اصلی تمام سازوکارهای روایی این داستان را استخراج کنیم. «روایت زمانی آغاز می‌شود که هر دو گزارهٔ حالتی (۱ و ۲) تثبیت شدند و در ادامه به وسیلهٔ یک یا چند گزارهٔ عاملی تغییر کردند» (عباسی، ۱۳۸۱، ص. ۲۹۶). در این بررسی، از تحلیل ساختار جزئی روایت در سکانس یک استفاده کردیم و تجزیه و تحلیل جزئی را به کلِ رمان «محلهٔ گمشده»

تعمیم دادیم. هر دو روایت از یک ساختار مشترک بهره می‌برند و از یکدیگر پیروی می‌کنند و درحقیقت، ساختار جزئی با ساختار کلی در هماهنگی و انطباق است. می‌توان گفت ساختار سکانس‌های مختلف یک داستان، روایت را در همان ساختارش دوباره تولید کرده‌اند.

در اینجا لازم است آزمون‌ها و مراحل الگوی روایی هنجارگونه گرماس را در متن داستان بازشناسایی کنیم. مرحلهٔ عقد قرارداد که درحقیقت همان آزمون آماده‌سازی است، ابزار مورد نیاز در اختیار کنشگر اصلی قرار می‌گیرد: نویسنده وارد پاریس می‌شود و تحت تأثیر این حضور رابطهٔ نویسنده با گذشته‌اش و خاطراتی که در سر دارد او را به سمت مراحل دیگر داستان می‌کشاند. سپس آزمون اصلی روایت یعنی آزمون سرنوشت‌ساز آغاز می‌شود که همان مرحلهٔ عمل است: کنشگر در ارتباط مستقیم با هدف قرار می‌گیرد و وارد کنش می‌شود؛ در «محلهٔ گمشده»، کنشگر اصلی با هویت اصلی‌اش از در آشتی وارد می‌شود و شروع به کنکاش در خاطراتش می‌کند. درنهایت آزمون سرافرازی در مرحلهٔ آخر، کار انجام شده و اکنون باید نتیجهٔ اقدامات ارزیابی شود. در این داستان به سختی می‌توان داوری کرد که نتیجهٔ عمل کنشگر اصلی مستحق پاداش است یا مستوجب عذاب؛ لکن از آنجا که کنشگر داور در این داستان خود کنشگر اصلی است این‌گونه متبادر می‌شود که راوی ـ کنشگر از نتیجهٔ عمل احساس رضایت دارد، زیرا غایت هدف او رسیدن به آرامش بوده و اکنون با تصمیم نهایی راوی ـ کنشگر یعنی فراموشی و به خاطر نیاوردن گذشته و خاطرات و ماجراهایش این آسودگی و فراغت حاصل شده است. راوی ـ کنشگر پس از همهٔ تلاش‌هایش برای آرام کردن حس کنجکاوی و کنکاش در گذشته، سرانجام به این نتیجه می رسد که بهترین کار رها کردن و فراموش کردن است. در این داستان، کنشگر داور و کنشگر داوری‌شده، هر دو همان کنشگر اصلی داستان هستند.

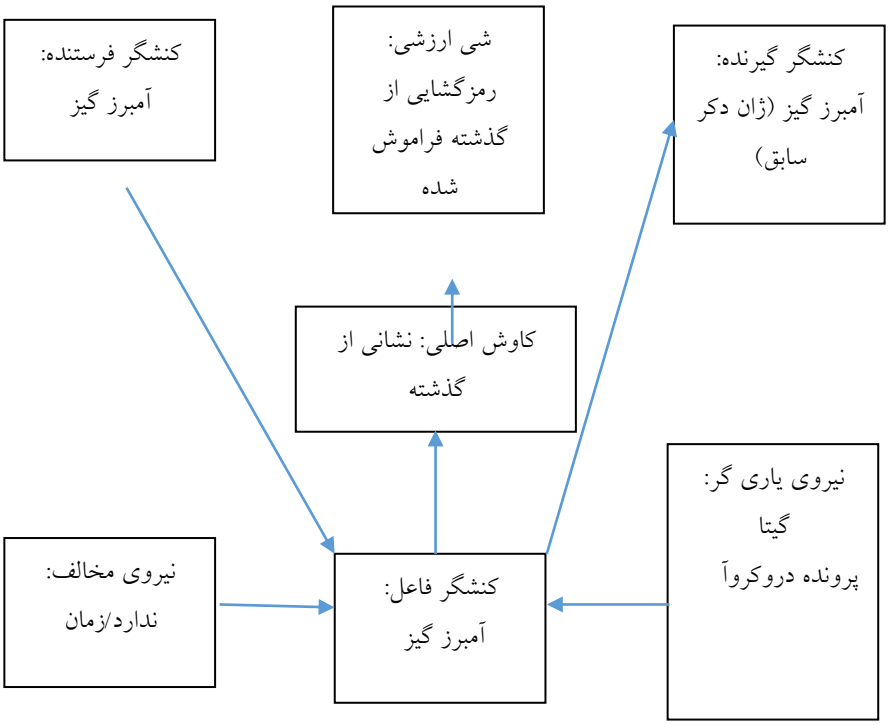
۴ـ۳. الگوی کنشگران

برای آنکه بتوانیم الگوی کنشی این رمان را نشان دهیم، لازم است شش کنشگری دخیل در روایت را معرفی کنیم که در تقابل دوتایی با هم قرار دارند. «تقابل‌های دوگانه اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است؛ زیرا اساساً اندیشهٔ انسانی بر این بنیاد مفهومی استوار است» (پناه‌پور و همکاران، ۱۴۰۰، ص.۱۰۷). گرماس سه جفت کنشگر دوتایی را پیشنهاد می‌کند. این سه جفت کنشگرها دو به دو با هم رابط متقابل دارند. به‌کارگیری دو عامل کنش که یا مقابل هم هستند، یا معکوس یکدیگر در زنجیرهٔ روایت به منش ادراکی عینیت می‌بخشد. «همین رابطهٔ تقابل یا تضاد است که کنش بنیادی گسست و پیوست، هجر و وصل، قهر و آشتی و غیره را خلق می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۳، ص. ۶۶). این روابط متقابل شامل سه رابطهٔ تضاد، تناقض و مخالف است. در رابطهٔ متناقض، هر یک از شخصیت‌ها و گاه مفاهیم، ناقض یکدیگرند. در رابطهٔ متضاد، وجود یک شخص یا یک مفهوم با نبودِ یک شخص یا مفهوم دیگر همراه است. در رابطهٔ مخالف، هر شخصیت برای ایجاد مانع بر سر راه هدف دیگری تلاش می‌کند (اخوت، ۱۳۹۲، ص. ۶۵). گرماس عناصر روایت را براساس نسبت‌هایی که هر یک از آن‌ها به موضوعی خاص دارند، در سه دستهٔ کلی قرار داده است. این نسبت‌ها عبارت‌اند از: ۱. نسبت خواست و اشتیاق، ۲. نسبت ارتباط شخصیت با یکدیگر، ۳. نسبت پیکار. کنشگران الگوی گریماس «سه انگارهٔ اساسی را توصیف می‌کنند که شاید در همهٔ انواع روایت اتفاق می‌افتد: ۱. آرزو، جست‌وجو یا هدف (شناسنده/ موضوع شناسایی)، ۲. ارتباط (فرستنده/ گیرنده)، ۳. حمایت یا ممانعت (کمک‌کننده/ مخالف)» (سلدن، ۱۳۸۴، ص. ۱۴۴). فرستنده، کنشگر را به دنبال شیء ارزشی می‌فرستد تا گیرنده از آن سود ببرد. در جریان جست‌وجو، کنشگران یاری‌دهنده او را یاری می‌دهند

و کنشگران بازدارنده مانع او می‌شوند (محمّدی و عباسی، ۱۳۸۱، ص. ۱۱۳). به عقیدهٔ گرماس نقش‌های کنشی شش‌گانه و روابط ثابت بین آن‌ها، چارچوب اصلی تمام روایت‌ها را تشکیل می‌دهند (Courtès, 1991, p. 99).

در *محلهٔ گمشده*، آمبرُز گیز، پس از آنکه خود را در نقطهٔ شروع می‌بیند سعی می‌کند اثری از خودش را بعد از یک دوره فراموشی طولانی به دست آورد آن هم در شهری که اکنون برایش غریبه است. آنچه وی جست‌وجو می‌کند درواقع جست‌وجوی خویش است و مانند تمام شخصیت‌های اصلی داستان‌های پاتریک مودیانو به دنبال گذشته است اما از مواجهه با آن می‌هراسد؛ با این حال، آنچه او را ترغیب می‌کند تا گذشتهٔ به فراموشی سپرده‌شده را مرور کند یک نیروی انگیزانندهٔ درونی است. قصد درونی و یا حس کنجکاوی و شاید هجوم بی‌امان خاطراتی که پیش چشمانش سان می‌روند. به وضوح پیداست که آمبرز گیز به‌عنوان کنشگر فاعل داستان، نقش کنشگر فرستنده را نیز ایفا می‌کند و در عین حال خودش از این عمل بهره می‌برد؛ یعنی در آنِ واحد، ایفاگر نقش کنشگر گیرنده نیز هست. در این میان، افرادی از گذشته که هنوز در قید حیات هستند او را در راه رمزگشایی از گذشته یاری می‌رسانند مانند گیتا واتیه که پروندهٔ مهمی را به دست او می‌رساند.

در این داستان نشانی از مخالف کنش وجود ندارد، کسی آشکارا با انجام کنش به مخالفت بر نمی‌خیزد و شاید بتوان جای آن را خالی متصور شد، اما همیشه لزومی ندارد نیروی مخالف، فرد خاصی باشد. در این رمان، بی‌گمان، زمان نیروی مخالف در این داستان برشمرده می‌شود؛ با گذر زمان برخی افراد مرتبط به گذشته کنشگر اصلی داستان دیگر وجود خارجی ندارند و کنشگر فاعل همهٔ عناصر لازم برای یافتن پاسخ پرسش‌هایش را ندارد. شش کنشگر دخیل در روایت را می‌توان در شکل یک مشاهده کرد:



شکل ۱: الگوی کنشگران داستان محلهٔ گمشده

درون‌مایهٔ اصلی *محلهٔ گمشده* بر پایهٔ یک سری وضعیت‌ها و کنش‌ها بنا نهاده شده است و در آن جایگزینی وضعیت‌ها و تغییرات مشهود است. کنشگر اصلی، ژان دکر، که در آمدورفت پرسش‌های بی‌پاسخ و خاطرات گذشته‌ای بلعیده شده، گیر کرده است، از همان فرازهای آغازین داستان هیجانی ملالت‌زا را تجربه می‌کند، قصد دارد نشانی از خودش در گذشته را بیابد تا همهٔ آن پرسش‌های بی‌پاسخ را حل کند.

براساس نحو روایی، تغییر از وضعیتی به وضعیت دیگر به‌طور ضمنی به رابطهٔ میان وضعیت اولیه و وضعیت نهایی دلالت دارد. در ابتدای روایت، کنشگر اصلی بعد از بیست سال غیبت با هویتی جعلی وارد پاریس، زادگاهش، می‌شود: «ما یکشنبه روزی [...] زیر آفتاب ژوئیه وارد پاریس شدیم» (Modiano, 2012, p.4) هر چند در آغاز

ورود، خود را بیگانه می‌پندارد اما کشش عجیب به هویت واقعی‌اش او را به این اندیشه می‌کشاند که : «حس می کنم آمبرز گیز دیگر وجود ندارد» (Ibid, p.8) و به این نتیجه می‌رسد که باید «کتاب خاطراتی [بنویسد که] پرتره هنرمند از خودش است» (Ibid, p.18)؛ دقیقاً در همین موقعیت، ما به‌عنوان خوانندگان اثر درمی‌یابیم کنشگر اصلی با مشخص کردن هدفی برای رسیدن به شیء ارزشی در آغاز کاوش خود ایستاده است. در این میانه، با برخی افراد گذشته ارتباط برقرار می‌کند، با گیتا واتیه تماس می‌گیرد و به دیدنش می‌رود. همین اقدام وی به‌منزلهٔ کوبیدن و گشودن در پی است که او را به گذشته وصل می‌کند و پاریس بی‌جان و بی‌تقلا هم کم کم در نظرش جان می‌گیرد.

اما چه چیزی آمبرز گیز را وا می‌دارد تا به جست‌وجوی گذشته بپردازد؟ بی‌گمان، او علاقه‌ای ندارد با هویت اصلی‌ش برای همیشه آشتی و از آن استفاده کند؛ دلیلی ندارد تا زندگی سعادت‌مندانه در کنار همسر و دو فرزندش که در سایهٔ هویت جعلی به دست آمده را دستخوش تغییرات عجیب و غریب کند. هویت جعلی به او جان پناه، خانواده و موفقیت شغلی عالی هدیه داده است. آنچه مسلم است او بیشتر به دنبال به تحریر درآوردن همان کتاب خاطراتش است. پروندهٔ دولاکروا هم یاری‌گر او برای رسیدن به این هدف است. در این حین برای آنکه از وضعیت ابتدایی به وضعیت انتهایی برسد ناگزیر یک سری کنش‌ها از او سر می‌زند.

در سرآغاز داستان آمبرز گیز درگیر احساس ناخوشایندی همراه با پشیمانی و تأسف است و از همان ابتدا به دنبال رفع و رجوع این حس ناخوشایند است. خواست و میل باطنی وی یافتن شیء ارزشی است تا بتواند این حس ناخوشایند را با احساس رضایت و خوشایندی جایگزین کند و این کار شدنی نیست مگر آنکه وی به کنکاش در گذشته نادیده گرفته‌شده‌اش مشغول شود. سؤال همیشگی، با این حال، همچنان استوار است: آیا روشن کردن تاریکی‌های گذشته و رفع ابهام از ماجراهایش، روای ـ کنشگر را از آن ملال و ناخوشایندی دور کرده و به او حس مثبت القا می‌کند بی‌آنکه دوباره

گم شود؟ آیا در آغوش کشیدن همای سعادت (اینجا رسیدن به شیء ارزشی) و گره خوردن با هویت رهاشده (که همان شیء ارزشی است) باعث ایجاد حس سرخوشی پس از گذر از دوره‌ای ناآرامی، تنش و نگرانی می‌شود؟

آنچه از ادامهٔ داستان بر می‌آید آن است که کنشگر اصلی تلاش زیادی برای هم‌ذات‌پنداری با گذشته می‌کند، تلاش می‌کند با افرادی از گذشته‌اش ارتباط برقرار کند، به دنبال آن‌ها می‌رود و با آن‌ها روبه‌رو می‌شود. آنچه مسلم است، کاوش کنشگر اصلی برای یافتن هویت گم‌شده نیست، بلکه بیشتر می‌خواهد با آن آشتی کند، به سخن دیگر، می‌خواهد با دنیای گمشده و فراموش‌شده‌اش سازش کند و آن را بپذیرد. رابطهٔ میان کنشگر اصلی و شیء ارزشی رابطه‌ای کاملاً آشکار و روشن است «از خرابه‌ها استفاده کردن و سعی در یافتن رد پایی از خود در آنجا داشتن، تلاش برای حل همهٔ پرسش‌هایی که معلق باقی مانده‌اند» (Modiano, 2012, p. 26) با گذر از خرابه‌های گذشته، راوی می‌تواند نشانی از خود بیابد و با حل پرسش‌های لاینحل در خود احساس رضایت و آرامش کند. وی در طول داستان، فقط در راستای رسیدن به این حس و درحقیقت برای فراهم کردن خوراک مورد نیاز برای داستان بعدی‌ش است چرا راوی-کنشگر به هیچ وجه قصد ندارد با هویت اصلی به زندگی ادامه دهد و بلافاصله بعد از رمزگشایی گذشته، می‌خواهد در پوستین دروغین خود فرو رفته، به شهر و دیارش بازگردد و زندگی معمول و روزمرهٔ خود را از سر بگیرد. او می‌داند که کسی باقی نمانده تا از گذشته و زندگی گذشته‌اش چیزی بداند: «کدام شاهد از زندگی پیشین من، مرد جوانی که در خیابان‌های پاریس پرسه می‌زد چیزی به خاطر می‌آورد» (Ibid, p.8). علی‌رغم همهٔ تلاشی که می‌کند در پایان داستان صلاح خود را در فراموشی می‌بیند. بهتر است فراموش کند و «این برادر دوقلو را پشت سر نهد و هر چه سریع‌تر پاریس را ترک نماید» (Ibid, p.193) و دوباره آمبرز گیز شود: «من هم، از امروز می‌خواهم دیگر چیزی به‌خاطر نیاورم» (Ibid, p.197). علت این تصمیم ناگهانی نیز

چندان مشخص نیست. اما می‌توان گفت رسیدن به شیء ارزشی باعث ایجاد حس رضایت در راوی-کنشگر نشده است و این‌گونه او ترجیح می‌دهد ماجرا را ختم‌شده بداند.

۵.نتیجه

ابزار تجزیه و تحلیل متون ادبی، بی‌گمان نمی‌تواند واژگان نظام‌مند باشد، زیرا اثر ادبی همانند یک موجود زنده دگردیسی‌های مختلفی را تجربه می‌کند. در غیر این صورت همهٔ متون ادبی در شکل و محتوا شبیه هم می‌بودند. آنچه مسلم است گفته‌پرداز در تولید معنا از تکنیک روایی خاصی بهره می‌گیرد. گفته‌پرداز از بطن یک ابرساختار روایی ثابت، متغیری را پدید می‌آورد که فردی و متمایز از ساختار جهانی است و باعث ایجاد سبک خاص و منحصربه‌فرد می‌شود که طی آن گفته را به گفته‌خوان انتقال می‌دهد. مطالعهٔ برنامهٔ روایی *محلهٔ گمشده* نشان داد برای خوانش متن و یافتن سیر تولید معنا می‌توانیم داستان را به سکانس‌های مختلفی تقسیم کنیم. هر سکانس نمونه‌ای کوچک از کل روایت است. ساختاری که از یک سکانس به‌دست می‌آید به تمام ساختار رمان منتقل می‌شود، گویی این دو روایت تار و پودی مشابه دارند و به نوعی ساختار روایت در سکانس جزئی با ساختار کلی روایت در هماهنگی و انطباق است. درحقیقت، سکانس‌های کوچک اقدام به بازتولید ساختار کلی روایت می‌کنند.

گفته شد که الگوی کنشی گریماس متشکل از شش کنشگر است، اما گاه یک کنشگر، چند نقش را ایفا می‌کند؛ امری مانند مبحث ضمایر انعکاسی در گرامر زبان فرانسه. در این داستان، کنشگر فاعل پررنگ‌تر از سایر کنشگرهاست و نقش گیرنده و فرستنده را نیز ایفا می‌کند. ژان دکر علاوه بر اینکه فاعل کنش‌هاست، گیرنده و فرستندهٔ آن نیز محسوب می‌شوند. از همین رو می‌توان گفت وقتی در دستور زبان امر انعکاسی وجود دارد و کنشگر بر روی خود فعلی را اعمال می‌کند در نحو روایی هم می‌توان

شاهد چنین پدیده‌ای بود. علاوه بر این‌ها، فرستنده فقط یک شخصیت انسانی نیست، بلکه گاه یک نیروی درونی و غیرانسانی، همانند شوق، ترس، کینه، حیله، حس انتقام و غیره، محرک فاعل در اجرای کنش است. حتی گاه کنشگر یاری‌گر و بازدارنده نیز نیرویی غیرانسانی است؛ مثل انگیزهٔ درونی ژان دکر برای زیر و رو کردن گذشته و یافتن جواب برای سؤال‌هایی که بی‌پاسخ رها شده‌اند و درنهایت وقتی میل درونی او نقش عامل بازدارنده را ایفا می‌کند. گرماس معتقد است که الگوی او گاه چندگانه عمل می‌کند؛ چنان‌که شخصیت ژان دکر هم نقش مخالف و هم نقش یاریگر او را ایفا می‌کند. در بیشتر کنش‌ها، نیروی بازدارنده حضور فیزیکی ندارد که دلیل اصلی آن نامحسوس بودن آن است در درجهٔ اول زمان عاملی بازدارنده است، در گذر زمان شخصیت‌هایی که جواب سؤال‌ها را در دست داشتند دیگر در قید حیات نیستند و عاجز از یاری رساندن به کنشگر فاعل هستند، در درجهٔ دیگر، خود کنشگر فاعل ـ فرستنده انگیزهٔ اولیه را ندارد و دیگر دانستن یا ندانستن برایش تفاوتی ندارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Patrick Modiano
2. Actant
3. Greimas
4. Guy de Maupassant
5. Grammaire narrative
6. Programme narratif
7. Modèle actantiel
8. Carré sémiotique
9. Carré véridictoire
10. Conjonctif
11. Disjonctif
12. Actant sujet
13. Actant objet
14. Actant destinateur
15. Actant destinataire

16. Anti-destinateur
17. Anti-destinataire
18. Sujet de faire
19. Sujet d'état
20. Schéma narratif canonique
21. Epreuve qualifiante
22. Epreuve décisive
23. Epreuve glorifiante
24. Propp
25. Quitter / Laisser

منابع

اخوت، ا. (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اطهاری نیک عزم، م. (۱۳۹۹). تحلیل جایگاه من در گفته‌پردازی پل والری و یدالله رویایی بررسی تطبیقی با رویکرد نشانه معناشناسی». *نامهٔ فرهنگستان*، ۲ (۲۰)، ۳-۱۶.

پناه‌پور، ی.، یوسفیان، پ.، و سلطانی، س.ع.ا. (۱۴۰۰). نظام کنشی در سینمای کیمیایی مروری بر فیلم گوزن‌ها و جرم. *روایت‌شناسی*، ۵ (۱۰)، ۸۹-۱۱۳.

رازی‌زاده، ع.، و همکاران (۱۳۹۴). فرایند معناسازی در مثنوی سلامان و ابسال جامی براساس الگوهای نشانه ـ معناشناسی. *جستارهای زبانی*، ۷ (۲۸)، ۱۴۳-۱۶۴.

سجودی، ف. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصه.

سلدن، ر. (۱۳۸۴). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ ع. مخبر. تهران: طرح نو.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۶). بررسی انواع نظام‌های گفتمانی از دیدگاه نشانه معناشناختی. *مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی*، ۲۱۹، ۱۰۶-۱۱۹.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۵). *نشانه‌معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

عباسی، ع.، و مرادی، م. (۱۳۹۶). بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان و اگر حقیقت داشت اثر مارک لوی براساس الگوی مطالعاتی گرماس. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۴ (۱۹)، ۲۵۹-۲۷۸.

عباسی، ع. (۱۳۹۵). *نشانه‌معناشناسی روایی مکتب پاریس، جایگزینی نظریهٔ مدلیته بر نظریهٔ کنشگران: نظریه و عمل*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

محمدی، م.ه.، و عباسی، ع. (۱۳۸۱). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: چیستا.

وحدانی‌فر، ا.، و کنعانی، ا. (۱۳۹۹). تحلیل نظام روایی کنشی و تنشی در حکایتی از بوستان سعدی با رویکرد نشانه ـ معناشناختی. روایت‌شناسی، ۴ (۷)، ۳۱۱-۳۳۹.

References

Abbasi, A. (2016). La sémiotique narrative de l'École de Paris : remplacer la théorie modale par la théorie des actants : théorie et pratique. Téhéran : Université Shahid Beheshti.

Abbasi, A., & Moradi, M. (2017). Analyse de la production du sens dans le discours narratif du roman Et si c'était vrai de Marc Levy, basée sur le modèle de Greimas. *Critique des langues et littératures étrangères*, *14*(19), 259–278.

Akhavat, A. (2013). La grammaire du récit. Esfahan : Farda.

Atahari Nik Azm, M. (2020). Analyse du rôle du "je" dans le discours de Paul Valéry et Yadollah Royaee : une étude comparative avec une approche sémiotique. *Nameh-ye Farhangestan*, *2*(20), 3–16.

Coutrès, J. (1976). *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris : Hachette.

Coutrès, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours*. Paris : Hachette.

Coutrès, J. (1995). *Du lisible au visible*. Bruxelles : De Boeck Université.

Fontanille, J. (1998). *Sémiotique du discours*. Limoges : PUF.

Greimas, A.J. (1976). *Maupassant : la sémiotique du texte : exercices pratiques*. Paris : Librairie Larousse.

Groupe d'Entrevernes. (1979). *Analyse sémiotique des textes*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Hébert, L. (2007). *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images : introduction à la sémiotique appliquée*. Limoges : Pulim.

Modiano, P. (2012). *Quartier perdu*. Paris : Gallimard.

Mohammadi, M.H., & Abbasi, A. (2002). *Samad : la structure d'un mythe*. Téhéran : Chista.

Panahpour, Y., Yousefian, P., & Soltani, S.A.A. (2021). Le système actantiel dans le cinéma de Kimiai : une analyse des films Le Cerf et Le Crime. *Narratologie*, *5*(10), 89–113.

Razizadeh, A., & Collaborateurs. (2015). Le processus de création de sens dans Salaman et Absal de Jami basé sur les modèles sémiotique. *Études linguistiques*, *7*(28), 143–164.

Sajoudi, F. (2004). Sémiotique appliquée. Téhéran : Ghesseh.

Selden, R. (2005). *Guide de la théorie littéraire contemporaine*. Traduit par A. Mokhber. Téhéran : Tarh-e No.

Shairi, H.R. (2007). Une étude des systèmes discursifs selon la théorie sémiotique. *Articles collectés de l'Université Allameh Tabataba'i*, *219*, 106–119.

Shairi, H.R. (2016). *Sémiotique de la littérature : théorie et méthode d'analyse du discours littéraire.* Téhéran : Université Tarbiat Modares.

Vahdanifar, E., & Kanani, E. (2020). Analyse des systèmes narratifs actantiels et tensifs dans une histoire du Bustan de Saadi selon une approche sémiotique. *Narratologie*, *4*(7), 311–339.