

# دیدگاه از منظر زبان‌شناسی شناختی و کاربرد آن در تحلیل متن داستانی

مهرناز شیرازی عدل<sup>۱\*</sup>، فرهاد ساسانی<sup>۲</sup>

۱. کارشناس ارشد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

۲. دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران

پذیرش: ۹۱/۷/۱۵

دریافت: ۹۱/۳/۲۸

## چکیده

«دیدگاه» در زبان‌شناسی شناختی نقش مهمی در تعبیر صحنه‌ها ایفا می‌کند. این نکته که هر بیننده یا گوینده صحنه مورد بحث را چگونه تعبیر می‌کند، به دیدگاه او درباره آن صحنه بستگی دارد. از این‌روست که برای بیان یک موضوع از زاویه دیدهای مختلف، پاره‌گفتارهای متنوع و متفاوتی در زبان وجود دارد؛ زیرا گویندگان مختلف به شیوه‌های متفاوتی هر صحنه‌ای را مفهوم‌سازی می‌کنند. از سوی دیگر، عنصر دیدگاه در روایت نیز نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. شایان ذکر است دیدگاه دربرگیرنده عواملی است؛ از جمله زاویه دید- که شامل جهت دید و نقطه دید است- و عوامل دیگری مانند برجسته، زمینه، عینیت و ذهنیت که در پژوهش حاضر به چهار مورد از آنها پرداخته شده است. هدف این پژوهش، بررسی مفهوم دیدگاه از منظر زبان‌شناسی شناختی با به‌کارگیری الگوی دو زبان‌شناس شناختی یعنی لنگاکر و تالمی و الگوی شناختی استاکول در روایت در سه گونه روایی داستان، فیلم‌نامه و فیلم برگرفته از آن است. نتایج این پژوهش حاکی از تأثیرپذیری این سه گونه از یکدیگر است. یافته‌ها نیز بر غالب بودن نقش نمود زبانی دیدگاه در داستان صحه می‌گذارد؛ همچنین نشان می‌دهد «دیدگاه» پدیده‌ای پیوسته نیست و ممکن است در روند رخدادهای قصه تغییر کند.

واژه‌های کلیدی: برجسته/ زمینه، جهت دید، دیدگاه، زاویه دید، زبان‌شناسی شناختی، عملیات تعبیر، کانون توجه، متن داستانی، مفهوم‌سازی، نقطه دید.

## ۱. مقدمه

زبان‌شناسان شناختی مفهوم دیدگاه<sup>۱</sup> را یکی از فرایندهای عملیات تعبیر در زبان می‌دانند؛ این

مفهوم در متن‌های روایی نیز نقش مهمی ایفا می‌کند. در حوزه زبان‌شناسی، ادبیات و سینما درباره دیدگاه با عنوان‌های دید، زاویه دید، دیدگاه و مانند آن‌ها نظریه‌های متعددی مطرح شده است که اشاره به آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد و به کتاب مفصلی نیاز دارد. از پژوهش‌های متأخری که در آن دیدگاه‌های مختلف ساختارگرایانه، شناختی، نقش‌گرایانه و گفتمانی با هم تلفیق شده است، می‌توان به مقاله شعیری و ساسانی (2008) اشاره کرد. اما از آنجایی که مقاله حاضر بر پایه رویکرد شناختی به دیدگاه استوار است، در ادامه فقط نظریه‌های مرتبط در این حوزه مرور خواهد شد.

برخی مانند تالمی<sup>۲</sup> (۱۹۷۸) و دلنسی<sup>۳</sup> (۱۹۸۱) بر اهمیت دیدگاهی که به صحنه‌ای معطوف می‌شود و تأثیر آن بر معناشناسی و دستور تأکید کرده‌اند. دیدگاه، به‌ویژه در توصیف‌های مکانی، عاملی اساسی است؛ اما در حوزه‌های غیرمکانی نیز یافت می‌شود. برای مثال، آدمی همان‌گونه که براساس موقعیت زمانی- مکانی خود دارای دیدگاه است، طبق دانش و باورها و اعتقادات خود نیز دیدگاهی دارد.

در این مقاله برآنیم تا پس از معرفی دیدگاه در زبان‌شناسی شناختی، این مفهوم را در داستان، فیلم‌نامه و فیلم برگرفته از آن بررسی کنیم. در این پژوهش، به‌ویژه برپایه دیدگاه‌های رونالد لنگاکر<sup>۴</sup>، لئونارد تالمی و پیتر استاکول<sup>۵</sup> به چگونگی بروز این استعاره دیداری در زبان و بروز آن در سه نوع از متن‌های روایی داستان، فیلم‌نامه و فیلم می‌پردازیم. نمونه‌هایی که برای این پژوهش انتخاب شده، عبارت‌اند از: قصه چهارم از مجموعه داستان *عزاداران بیل* نوشته غلامحسین ساعدی به‌همراه فیلم‌نامه و فیلم برگرفته آن با عنوان *گلو* به کارگردانی داریوش مهرجویی. به این ترتیب، در این مقاله، مسئله تفاوت بازنمایی زاویه دید در سه متن مرتبط و برگرفته از هم، اما در سه گونه مختلف بررسی خواهد شد تا تفاوت آن‌ها مشخص شود.

## ۲. دیدگاه از منظر زبان‌شناسی شناختی

بشر به‌عنوان موجودی انسانی خویشتن را به‌مثابه موجودی دارنده وجودی جسمانی می‌شناسد. او از چگونگی بودن خویش در جهان یا به‌عبارتی نوع حضور خود در جهان آگاه است و به مدد همین امر جهان را می‌شناسد. به بیان دیگر، برخورداری از شکل جسمانی این-چنینی انسان را از توانایی‌های شناختی ویژه‌ای بهره‌مند کرده و هم‌زمان، او را در جایگاه ویژه‌ای قرار داده است. این جایگاه ویژه ناگزیری قرارگیری در موقعیت است؛ یعنی آدمی به‌سبب

جنبه جسمانی‌اش ناچار از قرارگیری در موقعیتی خاص است. این موقعیت‌مندی<sup>۶</sup> (استقرار) او را ناگزیر می‌کند که در هر زمان و مکان دیدگاه خاصی درپیش بگیرد و این خصوصیت (Croft & Cruse, 2004: 58) همان ویژگی‌ای است که هایدگر<sup>۷</sup> آن را «بودن در جهان»<sup>۸</sup> می‌نامد. به‌باور هایدگر، بودن در جهان فقط استقرار مکانی آدمی را سبب نمی‌شود؛ بلکه تمام جنبه‌های وجودی او از جمله جنبه فکری و معرفتی را هم دربرمی‌گیرد. این نوع حضور آدمی در شناخت او از موقعیت‌ها بسیار تأثیرگذار است و در تمام جنبه‌های حیات از جمله جنبه فکری، فرهنگی و هنری نیز تبلور می‌یابد. براساس این، شماری از زبان‌شناسان شناختی که در پی کشف زیربناها و پایه‌های ذهنی زبان‌اند، برای کشف چگونگی شکل‌گیری و کاربرد زبان، مفهوم دیدگاه را نیز یکی از فرایندهای مؤثر در درک و تولید جمله‌های زبان بررسی کرده‌اند.

در زبان‌شناسی شناختی، روابط دستوری مبتنی بر معناست. در همین مورد، در مسئله<sup>۹</sup> تعبیر<sup>۱۰</sup> به این نکته اشاره می‌شود که صورت‌های دستوری متفاوت، تعبیرهای متمایز یا «روش‌های دیدن متمایز» پدید می‌آورند. به‌باور لنگاکر (1991: xi)، معنای یک عبارت زبانی چیزی بیش از محتوای مفهومی<sup>۱۱</sup> نیست. پس باید دید این محتوا چگونه شکل گرفته و تعبیر شده است؛ زیرا برای تعبیر پیکره‌ای از محتوا راه‌های متفاوتی وجود دارد و هر تعبیر معنای متمایزی را بازنمایی می‌کند. لنگاکر (Ibid: 315) می‌گوید ادعای اساسی معناشناسی شناختی این است که معنای یک عبارت زبانی نمی‌تواند فقط به ویژگی عینی موقعیت مورد وصف تقلیل یابد؛ بلکه چیزی که به همان میزان در معنای زبانی اهمیت دارد، این است که مفهوم‌ساز<sup>۱۲</sup> چه روشی را برمی‌گزیند تا موقعیتی را بازنمایی یا تعبیر کند. شناختی‌ها برای فرایندهای مفهوم‌سازی یا عملیات تعبیر در زبان دسته‌بندی‌های متنوعی بیان کرده‌اند که معتبرترین دسته‌بندی‌ها از آن تالمی و لنگاکر است. در ادامه، رویکرد تالمی، لنگاکر و کرافت درباره دیدگاه و درنهایت دیدگاه شناختی استاکول درزمینه ادبیات و زبان- که مبنای این پژوهش است- معرفی می‌شود.

لئونارد تالمی (2006: 543) زبان را متشکل از پیوستاری از دو زیرنظام<sup>۱۳</sup> می‌داند: طبقه باز (یا واژگانی)<sup>۱۴</sup> و طبقه بسته (یا دستوری)<sup>۱۵</sup> که مشخصه‌های نقشی و معنایی متفاوتی دارند. هر یک از این زیرنظام‌ها نوع متفاوتی از معنا را فراهم می‌کنند: به‌ترتیب معنای غنی<sup>۱۶</sup> درمقابل معنای طرح‌واره‌ای.<sup>۱۷</sup> ایوانز<sup>۱۸</sup> و گرین<sup>۱۹</sup> (2006: 514) می‌نویسند معنای طرح‌واره‌ای چارچوبی را شکل می‌دهد که معنای محتوایی غنی فراهم‌شده توسط زیرنظام واژگانی را ساختاربندی

می‌کند. از این رو، نیازی به قواعد دستوری نیست؛ زیرا معنای طرح‌واره‌ای چگونگی ترکیب واحدهای دستور در ساختارهای پیچیده را تعیین می‌کند. بنابراین، این دو نوع معنا جنبه‌های مهم، اما متمایزی از یک صحنه خاص را - همان‌گونه که در ساختار مفهومی نمود می‌یابد - نمایان می‌کنند که تالمی آن را باز نمود شناختی<sup>۱۹</sup> می‌نامد. تالمی اساساً به بررسی ماهیت و گستره معنای طرح‌واره‌ای می‌پردازد و آن را «الگوی نظام ساخت‌بندی مفهومی»<sup>۲۰</sup> می‌نامد؛ زیرا او مدعی است ساختار طرح‌واره‌ای که توسط عناصر گروه بسته رمزگذاری شده، به مجموعه‌ای از نظام‌ها تقسیم می‌شود. باز نمود شناختی از دو نظام ساخته شده است که هر یک جنبه‌هایی متفاوت از صحنه را می‌سازند. «نظام ساخت‌بندی مفهومی» استخوان‌بندی صحنه را به دست می‌دهد و «نظام محتوای مفهومی»<sup>۲۱</sup> بخش عمده‌ای از جزئیات غنی را فراهم می‌کند.

تالمی (2006: 542) ساخت‌های زبانی را با در نظر گرفتن این مقوله‌های مفهومی پایه بررسی می‌کند: مکان<sup>۲۲</sup> و زمان<sup>۲۳</sup>، صحنه‌ها<sup>۲۴</sup> و رویدادها<sup>۲۵</sup>، پدیده‌ها<sup>۲۶</sup> و فرایندها<sup>۲۷</sup>، حرکت<sup>۲۸</sup> و محل<sup>۲۹</sup>، و نیرو<sup>۳۰</sup> و سبب<sup>۳۱</sup>. مقوله‌های پایه دیگری نیز که کنشگر شناختی<sup>۳۲</sup> را توصیف می‌کند عبارت‌اند از: توجه<sup>۳۳</sup>، دیدگاه، خواست<sup>۳۴</sup>، نیت<sup>۳۵</sup>، انتظار<sup>۳۶</sup> و احساس<sup>۳۷</sup>. نظام ساخت‌بندی مفهومی بر پایه شمار معدودی از نظام‌های طرح‌واره‌ای بزرگ عمل می‌کند که بر پایه آن‌ها معنای محتوایی غنی سازمان می‌یابد. چهار نظام طرح‌واره‌ای کلیدی او عبارت‌اند از:

۱. نظام ریختاری<sup>۳۸</sup> ویژگی‌های مکانی و زمانی صحنه را ساختار می‌دهد: تقسیم صحنه به بخش‌های آن؛ ویژگی‌هایی مانند نمود (مثلاً اشاره به استمرار یا ناستمرار بودن اجرای صحنه‌ها، کامل<sup>۳۹</sup> یا ناقص بودن فعلی که در آن انجام گرفته است و...).
۲. نظام دیدگاه<sup>۴۰</sup>: دیدگاهی را که از آن یک صحنه دیده می‌شود مشخص می‌کند؛ یعنی نقطه دید زمانی یا مکانی‌ای که از آن یک صحنه دیده می‌شود.
۳. نظام توجه<sup>۴۱</sup>: مشخص می‌کند که چگونه گوینده می‌کوشد توجه شنونده را به‌طور مستقیم به پدیده‌ها یا شرکت‌کنندگان خاص یک صحنه (و یا فقط بخشی از صحنه) معطوف کند.
۴. نظام نیرو - حرکت<sup>۴۲</sup>: برخلاف سایر نظام‌های طرح‌واره‌ای که اطلاعات را از طریق تجربه و ادراک دیداری دریافت می‌کنند، این نظام اطلاعات را از طریق تجربه بدنی از فعالیت عضلانی، حرکت، فشار یا درد به دست می‌آورد. نظام نیرو - حرکت در هر صحنه، دو پدیده را که هم‌زمان نیرو وارد می‌کنند بازنمایی می‌کند: ۱. همورد<sup>۴۳</sup>: پدیده‌ای که کانون توجه است؛ ۲.

هماورد<sup>۴۴</sup>: پدیده‌ای که در برابر نیروی همورد ایستادگی می‌کند، یا بر آن غلبه می‌کند و یا مغلوب آن می‌شود:

۱. پرچم بر اثر وزش باد به این سو و آن سو می‌رفت. (در این پاره‌گفتار «پرچم» در کانون توجه و همورد است.)

در ادامه، نظام دیدگاه که به موضوع این پژوهش مربوط است، بیشتر بررسی می‌شود. ایوانز و گرین (2006: 520-530) در تعریف نظام دیدگاه می‌گویند زاویه دید<sup>۴۵</sup>ی را سازمان می‌دهد که صحنه‌ها و شرکت‌کنندگان آن صحنه‌ها از آن دیده می‌شوند. این نظام شامل چهار مقوله طرح‌واره‌ای است: محل، فاصله<sup>۴۶</sup>، شیوه<sup>۴۷</sup> و جهت<sup>۴۸</sup> که هر یک از آن‌ها را می‌توان به کمک عناصر گروه بسته رمزگذاری کرد. اشاره‌گرها با توجه به نقطه ارجاع، معمولاً محل گوینده، تعبیر می‌شوند. شیوه به متحرک بودن یا ایستایی نقطه دیدگاه اشاره دارد. این مقوله با مقوله فاصله در تعامل است؛ به این صورت که دیدگاه دور اغلب ایستاست و دیدگاه نزدیک متحرک. به این ترتیب، از دیدگاه تالمی، مقوله حالت به عنصر نمود مربوط است. نمود کامل نشان‌دهنده دیدگاهی دور و ایستاست؛ زیرا رویدادی که توسط آن به تصویر کشیده شده، به‌مثابه مجموعه‌ای کامل نگریسته می‌شود. درحالی که نمود استمرار رویدادی در حرکت مستمر را به تصویر می‌کشد.

۲. الف. مریم خانه‌ها را از شیشه ماشین دیده بود.

۲. ب. مریم خانه‌ها را از شیشه ماشین می‌دید.

نمونه ۲. الف نشان‌دهنده دیدگاهی ایستاست؛ حال آنکه نمونه ۲. ب دیدگاهی مستمر را نشان می‌دهد.

در نهایت، مقوله «جهت» به جهت دید در یک رویداد از زاویه دیدی که به آن رویداد نگریسته شده است، اشاره دارد. براساس این، جهت یا پیشرو<sup>۴۹</sup> است یا پسرو<sup>۵۰</sup>.

۳. الف. علی پیش از آنکه به خانه برود، میزش را مرتب کرد.

۳. ب. علی میزش را مرتب کرد، پیش از آنکه به خانه برود.

در این نمونه‌ها، ترتیب رویدادها نیست که دو نمونه را از یکدیگر متمایز می‌کند؛ زیرا در هر دو مثال علی پیش از آنکه به خانه برود میزش را مرتب کرده است؛ بلکه تفاوت مربوط به جهتی است که دو رویداد از آن دیده شده است. در نمونه ۳. الف توالی رویداد<sup>۵۱</sup> از دیدگاه دوم یعنی به خانه رفتن نگریسته شده است؛ حال آنکه در نمونه ۳. ب گوینده از زاویه دید رویداد اول



(مرتب کردن میز) به پیش‌رو و به سمت رویداد بعدی می‌نگرد.

به‌باور ایوانز و گرین (2006: 533)، الگوی لنگاکر از بسیاری جهات تکمیل‌کننده مدل تالمی است. حتی خود او بارها در کتابش (۱۹۸۷) به پژوهش‌های تالمی اشاره کرده است. نقطه اشتراک هر دوی آن‌ها این است که هر دو بر پایه‌های مفهومی و جسم‌پندارانه زبان تکیه کرده‌اند. دستور شناختی که «دستور مکانی»<sup>۵۲</sup> نیز خوانده می‌شود، زبان را شاخه‌ای از شناخت می‌نگرد و دستور از دیدگاه آن ذاتاً معنادار است. لنگاکر (۱۹۹۹) در فصلی با نام «دیدن در شناخت و دستور»<sup>۵۳</sup> مفهوم‌سازی و ادراک را دو مفهوم متناظر معرفی می‌کند که در هر دوی آن‌ها می‌توان از استعاره دیدن بهره برد. به این معنا که بیننده می‌تواند همان ادراک‌کننده باشد. لنگاکر در جایی دیگر (1987: 124) به این نکته اشاره می‌کند که گوینده (ی یک صحنه) گاه لزوماً همان بیننده صحنه نیست؛ از این‌روست که تعبیر آن دو (یعنی گوینده‌ای که خود در مقام بیننده است و گوینده‌ای که صحنه مورد نظر را ندیده است) از یک صحنه با هم متفاوت است. او نمونه‌های زیر را در تأیید سخن خود می‌آورد:

۴. الف. زمانی که می‌خواستیم از خانه عکس بگیریم، یک بالون مقابل آن بر زمین نشست.

۴. ب. پدرم نتوانست از خانه عکس بگیرد، زیرا یک بالون مقابل آن بود.

۴. پ. همین الان یک بالون در خیابان، مقابل خانه بر زمین نشست.

در نمونه ۴. الف بیننده همان گوینده است. نمونه ۴. ب نشان می‌دهد گاه کسان دیگری جز بیننده می‌توانند گوینده جمله باشند. در این صورت، آن جمله را به شیوه‌ای که خود ادراک کرده‌اند، بیان می‌کنند؛ برای مثال گوینده در این جمله می‌تواند حتی داخل خانه باشد و نه مقابل آن در خیابان.

در همین‌جا لنگاکر به جهت‌گیری<sup>۵۴</sup> نیز اشاره می‌کند و آن را دو گونه می‌داند: متعارف<sup>۵۵</sup> و موجود<sup>۵۶</sup>. اینکه اغلب فقط یک وجه از خانه را مقابل یا جلوی خانه می‌دانیم، جهت‌گیری متعارف نسبت به خانه است. اما گاه جهت‌گیری موجود ممکن است متفاوت باشد و برای مثال خانه را بالای زمین ببینیم! کرافت (2004: 59) این دو نوع جهت‌گیری را ذاتی<sup>۵۷</sup> و موقعیتی<sup>۵۸</sup> می‌نامد. لنگاکر برای توضیح، دو نمونه زیر را می‌آورد:

۵. الف. بادبادک بالای خانه است.

۵. ب. خانه بالای بادبادک است.

نمونه ۵. الف جهت‌گیری متعارف از نقطه دید کسی است که در وضعیتی متعارف (درحالی که

روی زمین در محور عمودی ایستاده و سرش در بالاست) قرار گرفته است و نمونه ۵. ب جهت‌گیری موجود فردی است که در لحظه صحبت پشتک زده و روی سرش ایستاده و در این وضعیت، صحنه را می‌نگرد. جهت نیز به محوری برمی‌گردد که با توجه به وضعیت عمودی کانونی شخص بیننده مشخص می‌شود. از آنجا که آدمی معمولاً به‌لحاظ بدنی در وضعیت قائم ایستاده و پاهایش بر زمین است، تعبیرهای گوناگون براساس جهت‌های متنوع اغلب نادر و بعید، اما ممکن است.

به این ترتیب، لنگاکر (1987) عملیات تعبیر را با عنوان تنظیمات کانونی<sup>۵۹</sup> و با تقسیم‌بندی زیر معرفی می‌کند:

۱. گزینش؛

۲. دیدگاه که شامل این عوامل است: برجسته/زمینه، زاویه دید؛ اشاره‌گرها، ذهنیت/عینیت؛

۳. انتزاع.<sup>۶۰</sup>

نقطه دید دربرگیرنده دو سازه نظرگاه<sup>۶۱</sup> مناسب و جهت‌گیری است. به‌نظر لنگاکر، نقطه دید یکی از تنظیمات کانونی است؛ چون به هر شیئی می‌توان از جهت‌های مختلفی نظر افکند و آنچه دیده می‌شود بر همین اساس، متنوع خواهد بود. نظرگاه مناسب جایگاهی است که از آن یک صحنه نگریسته می‌شود. برای مثال، وقتی شخصی در پیاده‌رو راه می‌رود و در همان حال به خانه‌ای می‌نگرد، نظرگاه مناسب او به‌تدریج تغییر می‌کند. از سوی دیگر، از یک نظرگاه مناسب نیز در جهت‌های گوناگونی می‌توان صحنه‌ای را مشاهده کرد. نظرگاه مناسب که پیش‌زمینه<sup>۶۲</sup> و پس‌زمینه<sup>۶۳</sup> را به صحنه می‌آورد، توصیف جایگاه یک شخص یا شیء یا پدیده براساس نظرگاه مناسب گوینده است. همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، لنگاکر (1987: 120) برجسته<sup>۶۴</sup> و زمینه<sup>۶۵</sup> را ذیل مبحث دیدگاه ذکر می‌کند؛ اما میان این دو و دو عنصر دیگر که او آن‌ها را پیش‌زمینه و پس‌زمینه می‌نامد و نیز عامل دیگری که کانون<sup>۶۶</sup> توجه نامیده می‌شود تمایز قائل می‌شود. از دید لنگاکر، بخشی از صحنه که مجاور نظرگاه مناسب یا به آن نزدیک‌تر است، پیش‌زمینه و بخشی که از آن دورتر است، پس‌زمینه به‌شمار می‌آید. کسی که در صحنه در پیش‌زمینه واقع شده، برجسته‌تر و درک آن نیز آسان‌تر است از شرکت‌کننده‌ای که در پس‌زمینه واقع شده است. مفاهیم برجسته، پیش‌زمینه و کانون توجه را نباید یکی دانست؛ زیرا می‌توان از نظرگاهی مناسب پیش‌زمینه را کاملاً نادیده انگاشت و توجه خود را بر عنصری در پس‌زمینه متمرکز کرد (Ibid: 125). از سوی دیگر، ممکن است کسی در صحنه به‌جای معطوف کردن

توجهش به برجسته، توجه خود را بر زمینه متمرکز کند (Ibid: 122).

### ۳. رویکرد زبان‌شناسی شناختی به مطالعات ادبی

به‌باور دنسیگیر<sup>۶۷</sup> (99: 2005)، تحقیقات اخیر درباره فرایندهای شناختی در مطالعه زبان ادبیات نقش مهمی ایفا می‌کند. الگوهای زبان‌شناسی شناختی هریک الهام‌بخش راه‌های جدیدی در نگرش به فرایندهای ساختن معنا و نیز تفسیر متن ادبی بوده است. پیتر استاکول یکی از پژوهشگرانی است که کاربرد عملی نظریه‌های زبان‌شناسی شناختی را باور دارد. او نظریه‌های زبان‌شناسی شناختی را بر پایه‌ای از متن‌های ادبی آزموده و در این زمینه به یافته‌های درخور توجهی رسیده است. در این بخش از پژوهش به بخش‌هایی از یافته‌های او که در ارتباط با موضوع پژوهش است، می‌پردازیم.

از نظر استاکول (18: 2002)، خوانش هر متن ادبی تجربه‌ای پویاست که برای پیگیری ارتباط برجسته و زمینه، فرایند بازسازی و بازبینی توجه را پیوسته در پی دارد. تمایز برجسته-زمینه چنان‌که پیشتر اشاره شد- در حوزه زبان‌شناسی شناختی عاملی اساسی است. به‌باور استاکول (Ibid: 13)، یکی از مفاهیمی که در نقد ادبی در انطباق با برجسته-زمینه وجود دارد، برجسته‌سازی<sup>۶۸</sup> است که در توضیح آن باید گفت برخی از جنبه‌های متن ادبی ممکن است مهم-تر یا برجسته‌تر از سایر جنبه‌ها به نظر برسد. چنین ویژگی‌ای در متن ممکن است از طریق ابزارهای متنوعی به دست آید؛ ابزارهایی مانند تکرار، نام‌گذاری‌های نامعمول، توصیف‌های نوآورانه، آرایش نحوی خلاقانه، کاربرد استعاره‌های بدیع و غیره. همه این امور را می‌توان به‌مثابه گریزهایی از کاربرد معمول زبان به‌شمار آورد که توجه را به پدیده یا عنصری جلب کرده، آن را برجسته و از دیگر اجزای متن جدا می‌کند. به این ترتیب، زبان از این راه در پی بیگانه‌سازی<sup>۶۹</sup> می (آشنایی‌زدایی<sup>۷۰</sup>) از خود است.

استاکول (Ibid: 15) بر این باور است که بخشی از زمینه دیداری یا زمینه متنی که برجسته در نظر گرفته می‌شود، در اغلب روایت‌های داستانی، شخصیت‌ها هستند. شخصیت‌ها در مقام برجسته بر زمینه صحنه‌پردازی تجلی می‌یابند. آن‌ها مرز و محدوده‌ای دارند که در نام‌های خاص آنان خلاصه شده است. به‌لحاظ سبکی، شخصیت‌ها مرکز روایت‌اند و اغلب با فعل‌هایی سروکار دارند که برخلاف فعل‌های اسنادی<sup>۷۱</sup> که بیشتر برای توصیف پس‌زمینه به‌کار می‌روند، با عمل در ارتباط‌اند. شخصیت‌ها برجسته‌اند؛ چون بر زمینه حرکت می‌کنند و در طول مکان و



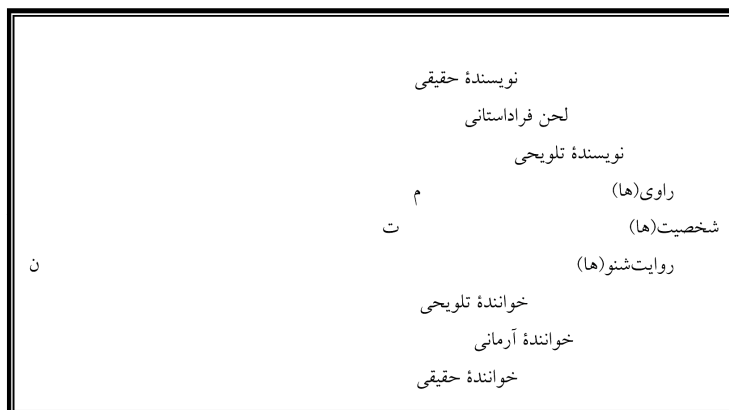
زمان یا با پیشرفت داستان دچار تغییر می‌شوند. استاکول (Ibid: 19) خاطرنشان می‌کند که توجه بر عناصر ایستا یا نامتغیر متمرکز نمی‌شود؛ بلکه عناصر متحرک توجه را به خود جلب می‌کنند. از سوی دیگر، توجه به عناصری جلب می‌شود که در جایگاه مبتدا<sup>۷۲</sup> بوده و یا نو و جدید باشند.

در ادامه، استاکول (Ibid: 43) انواع اشاره‌گرها را معرفی می‌کند. به نظر او، اهمیت اشاره-گرها در تعیین معنای متن است. در این پژوهش از اشاره‌گرهای مکانی در تعیین نقطه دید داستان بهره گرفته شده است. مقصود از اشاره‌گرهای مکانی عبارت‌هایی است که مرکز و کانون اشاره را در مکان قرار می‌دهند؛ مانند قیدهای مکان (اینجا و آنجا)، جای‌نماها<sup>۷۳</sup> (در دشت، در دره، خارج از آفریقا) و فعل‌های حرکتی<sup>۷۴</sup> (بیا/ برو، بیار/ ببر). مقصود از نقطه دید داستان هم تعیین این است که هر پاره‌گفتار را چه کسی و در چه سطحی از روایت داستانی (نویسنده، راوی، شخصیت) باز می‌گوید و از سوی دیگر هر پاره‌گفتار از دید چه کسی مشاهده می‌شود؛ به بیان بهتر گوینده و بیننده هر پاره‌گفتار کیست.

برپایه دیدگاه استاکول (Ibid: 46)، سایر اشاره‌گرها عبارت‌اند از: اشاره‌گرهای زمانی یعنی عبارت‌هایی که مرکز و کانون اشاره را در زمان قرار می‌دهند؛ مانند قیدهای زمان (امروز، دیروز، فردا)، زمان‌نماها<sup>۷۵</sup> (در جوانی من، بعد از سه هفته) و به‌ویژه زمان و نمود در فعل‌ها. اشاره‌گرهای رابطه‌ای<sup>۷۶</sup> گروه دیگری از اشاره‌گرهاست که نشان‌دهنده زاویه دید اجتماعی و ارتباط اجتماعی میان نویسنده، راوی، شخصیت و خواننده‌اند. برای مثال، این مورد درباره داستان‌هایی صدق می‌کند که در آن‌ها راوی با لحن‌های مختلفی خواننده و دیگر شخصیت‌های داستان را خطاب قرار می‌دهد. اشاره‌گرهای متنی<sup>۷۷</sup> عبارت‌هایی‌اند که متنیت متن را برجسته می‌کنند؛ شامل عنوان فصل، پاراگراف‌بندی، ارجاع به متن یا عمل تولید متن و مشخصه‌های برجسته شعری که توجه را به خود جلب می‌کنند. سرانجام، اشاره‌گرهای ترکیبی<sup>۷۸</sup> جنبه‌هایی از متن هستند که قراردادهای ادبی در دسترس خواننده را جلوه‌گر می‌کنند؛ مانند گزینش‌های سبکی که ارتباط اشاری میان نویسنده و خواننده متن ادبی را نمایش می‌دهد.

به باور استاکول (Ibid: 41)، خواننده متن ادبی با فراقکن کردن ذهن خود بر جهان متن قادر است در جهان متن غوطه‌ور شود و این امر نشان‌دهنده ظرفیت انسان در فراقکن کردن اشاره-گرهاست. آدمی قادر است مرکز اشاری<sup>۷۹</sup> را با تغییر در عبارت اشاری دگرگون کند. به بیان دیگر، خواننده متن ادبی گاه می‌تواند با فهم عبارت‌های اشاری فراقکن‌شده و نسبت آن‌ها با

کانون اشاری تغییر یافته، چیزها را از دیدگاه راوی یا شخصیت‌های درون جهان متن ببیند. این امر از طریق تغییر مرکز اشاری صورت می‌گیرد. جهان متن ادبی از تعدادی گستره اشاری<sup>۸۰</sup> تشکیل شده است. مجموعه‌ای از عبارات‌ها که به مرکز اشاری یکسانی اشاره می‌کنند، گستره اشاری را تشکیل می‌دهند. هر گستره اشاری حول محور یکی از شخصیت‌های داستان یا راوی (یعنی عناصری که در متن دارای نقش مرکزی‌اند) گرد آمده است. یک داستان ممکن است با محوریت گستره اشاری راوی آغاز شود و پس از چندی به مرکز اشاری زندگی گذشته راوی انتقال یابد یا حتی به سمت زندگی یکی از شخصیت‌های داستان تغییر پیدا کند. این تغییر موجب انتقال در سطح‌های مختلف ارتباط روایی می‌شود. براساس نموداری که استاکول (2000) در صفحه ۴۲ کتاب خویش در زمینه نقش‌های متعددی در فرایند خوانش ترسیم کرده، هر ارتباط روایی دارای سطح‌های زیر است:



شکل ۱ نقش‌ها در فرایند خواندن متن ادبی

براساس این، ذهن خواننده قادر است از طریق متن ادبی در طول این نمودار به پیش یا پس حرکت کند و از این راه تغییر مرکز اشاری را تجربه کند. حرکت به پیش یا سمت راست نمودار را پیشروی<sup>۸۱</sup> گویند؛ ورود فلاش‌بک‌ها، رؤیاها، بازی در بازی‌ها، داستان‌هایی که شخصیت‌ها افزون‌بر داستان اصلی نقل می‌کنند، نامه‌ها و خاطراتی که در طول داستان خلق می‌شود و یا ورود به ذهن شخصیت‌ها و کشف امکانات ناشناخته درون آن‌ها همگی نمونه‌هایی از پیشروی

است. از سوی دیگر، حرکت به سمت چپ نمودار یا پسروی<sup>۸۲</sup> یعنی حرکت به سوی زندگی واقعی؛ و آن زمانی است که راوی تفسیری بیرونی را جدای از جهان داستان وارد روایت کند یا زمانی که شخصیت مرکز توجه به مرکز اشاری راوی منتقل شود؛ یعنی روایت کند. ادامه مقاله به تحلیل و بررسی داستان، فیلمنامه و فیلم و مقایسه این سه با یکدیگر اختصاص دارد. در این قسمت از مقاله به ذکر فقط نمونه‌ای از جدولی بسنده می‌کنیم که در آن تمام پاره‌گفتارهای داستان به همراه بخش‌هایی از فیلمنامه و پاره‌ای از سکانس‌های فیلم که مرتبط با داستان مورد نظر بود، به لحاظ دیدگاه بررسی شده و در اینجا تنها به مقایسه آن‌ها اکتفا شده است. گفتنی است که اصل این جدول به‌طور کامل در پایان‌نامه کارشناسی ارشد شیرازی (۱۳۸۶) (نگارنده مقاله) موجود است.

#### ۴. تحلیل داستان عزاداران بیل و فیلمنامه و فیلم گاو

تمام ۴۵۱ پاره‌گفتار داستان براساس چهار عامل نقطه دید، برجستگی، زاویه دید و جهت بررسی شده است. در ادامه به ترتیب به هریک از آن‌ها خواهیم پرداخت. شماره پاره‌گفتارهایی که به عنوان نمونه آورده شده است، به ترتیب نمایانگر شماره بخش و پاره‌گفتار است.

##### ۴-۱. نقطه دید

نخست، نقطه دید در هر پاره‌گفتار مشخص شده است. همان‌گونه که اشاره شد، اینکه هر صحنه از نقطه دید چه کسی روایت می‌شود و گوینده/ بیننده آن کیست، از نظر زبانی به شیوه خاصی نمود می‌یابد. در این داستان، تمایز میان گوینده و بیننده به این معناست که گوینده و بیننده پاره‌گفتار مورد نظر راوی است یا شخصیت داستان. با بررسی پاره‌گفتارهای داستان نکاتی درباب شیوه ظهور تمایز میان بیننده و گوینده در داستان مشخص شد. در برخی موارد گوینده و بیننده پاره‌گفتار راوی است؛ در این پاره‌گفتارها این راوی است که صحنه را می‌بیند (و خواننده نیز از نگاه او آن صحنه را می‌بیند) و هم اوست که صحنه مورد نظر را با گوئی<sup>۸۳</sup> ویژه کلام خود برای خواننده یا روایت‌شنو روایت می‌کند. نمونه این مورد- همان‌گونه که در جدول شماره دو ملاحظه می‌شود- بخش بزرگی (۱۸۴ مورد از ۴۵۱ پاره‌گفتار) یعنی ۴۰ درصد از پاره‌گفتارهای داستان را به خود اختصاص داده است؛ مانند نمونه‌های زیر:

(بخش ۱. پاره‌گفتار ۱) زن مشدحسن که آمد بیرون آفتاب تازه زده بود.



- (۲-۶) مردها بهت‌زده برگشتند و همدیگر را نگاه کردند.  
 (۳-۳۶) اسلام بلند شد و آجرها را از سوراخ دیوار طویله برداشت.  
 (۴-۱۳) کدخدا و عباس ترسیدند و عقب‌تر کشیدند.  
 (۵-۲۱) مشدی حسن شروع کرد به دویدن.  
 (۶-۳۹) هق‌هق عیال مشدی حسن دوباره از حیاط بلند شد.  
 (۷-۸) مردها رفتند، جمع شدند جلو دریچه طویله و مشدی حسن را نگاه کردند...  
 (۱۲-۱۷) مشدی جبار و مشدی بابا هم پیدایشان شد. و...  
 این نمونه‌ها در پاره‌ای از ویژگی‌ها با هم شریک‌اند؛ از جمله زمان همه فعل‌ها گذشته و وجه آن‌ها اخباری است.

جدول ۱ نقطه دید

تعداد کل موارد: ۴۵۱	نقطه دید
۱۸۴ مورد	گوینده/بیننده = راوی
۸ مورد	گوینده = راوی؛ بیننده = شخصیت
۲۴۴ مورد	گوینده/بیننده = شخصیت
۱۶ مورد	گوینده = راوی/شخصیت؛ بیننده = راوی

در برخی موارد گوینده پاره‌گفتار راوی، اما بیننده (یعنی همان ادراک‌کننده) آن یکی از شخصیت‌هاست (گوینده = راوی؛ بیننده = شخصیت). از گویه کلام درمی‌یابیم که راوی گوینده است و زمان فعل‌ها نیز در این موارد گذشته است. این موارد که تعداد زیادی از پاره‌گفتارها را در داستان به خود اختصاص نمی‌دهد (۱/۷ درصد) عبارت‌اند از:

(۱-۵) که یک‌دفعه صدای گریه زن مشدی حسن را از کنار استخر شنیدند.  
 (۱-۸) [مشدی بابا]... زن مشدی حسن را دید که چادر سیاهش را بسته دور گردن و کنار استخر پهن شده روی خاک‌ها، مرتب به کلاهش می‌زند و گریه می‌کند.  
 (۱-۹) اسلام هم آمده خم شده او را نگاه می‌کند.  
 (۵-۳۰) مشدی حسن همان‌طور که ایستاده بود جرأت نکرد که برگردد و طویله را نگاه کند.  
 صدای پای اسلام را شنید که رفت جلو کاهدان و صدای گاو را شنید که پوزه‌اش را برد توی سطل آب.  
 (۷-۸) [مشدی طویا]... مشدی حسن را دید که کلاهش را توی کاهدان فروبرده، پا به زمین

می‌کوبد و نعره می‌کشد. مثل نعره گاوشان آن وقت‌ها که مشدی‌حسن از صحرا می‌آوردش.  
(۸-۸) [مردها]... مشدی‌حسن را نگاه کردند که ایستاده بود روی چاه و سرش را برده بود  
توی کاهدان و زمین را لگد می‌کرد.

(۸-۲۶) زن مشدی‌حسن رفت پشت‌بام نشست و از سوراخ وسط بام خیره شد به مردها  
که همه در یک ردیف نشسته بودند کنار تیرک، روبه‌روی مشدی‌حسن.  
(۱۵-۱۶) مردها در روشنایی فانوس مشدی‌حسن را دیدند که افتاده جلو کاهدان و به  
خواب رفته.

این موارد که تعداد آن در داستان به همین هشت مورد خلاصه می‌شود، یک خاصیت  
مشترک دارند: همگی ادراک شخصیت را بازنمایی می‌کنند؛ اما از زبان راوی. از میان این هشت  
نمونه که عینی‌اند- یعنی یافته‌های حسی شخصیت را باز می‌گویند- فقط دو نمونه آن ذهنی  
است. یعنی راوی به‌گونه‌ای از ادراک شخصیت سخن می‌گوید که گویی ذهن او را می‌بیند و  
می‌خواند و به‌عبارتی درون ذهن شخصیت است. این دو مورد عبارت‌اند از: نمونه‌های ۵-۳۰ و  
۷-۸. در نمونه ۵-۳۰ راوی به‌شیوه‌ای سخن می‌گوید که توهم ذهنی شخصیت (مشدحسین)  
حقیقی و باورپذیر به‌نظر می‌رسد؛ همچنان‌که او خودش آن را باور دارد و در نمونه ۷-۸  
راوی خاطرات ذهنی شخصیت را مرور می‌کند. کم بودن تعداد چنین مواردی عینی بودن این  
روایت را به خواننده گوشزد می‌کند و نیز این نکته را که این داستان دارای یک روایت خطی  
است که در آن رخدادها به‌ترتیب زمانی و بدون پس و پیش شدن آمده‌اند.

برخی موارد که تعداد زیادی از پاره‌گفتارهای داستان (۵۴ درصد) را شامل می‌شود،  
مواردی است که در آن گوینده و بیننده یکی از شخصیت‌هاست (گوینده/ بیننده = شخصیت).  
این مسئله در مورد نقل‌قول‌های مستقیم داستان صدق می‌کند که در آن تغییر مرکز اشاری  
صورت گرفته است. مواردی که گویه کلام شخصیت که محاوره‌ای است، در سخن نمایان  
است. نمونه‌هایی از آن چنین است:

(۳-۱۴) اسلام برگشت و زن مشدی‌حسن را نگاه کرد و به اسماعیل گفت: «بهش بگو که  
گریه نکنه، به خواهرت بگو که کاری نکنه که مشدی‌حسن بفهمه.»

(۱-۲۷) ننه‌خانوم تا رسید، نشست روبه‌روی زن مشدی‌حسن و پرسید: «مشدی‌طوبا،  
مشدی‌طوبا، چی شده خواهر؟»

(۱۵-۲۸) کدخدا گفت: «مشدی‌بابا نیاد.»

بدیهی است در بخش اول این نمونه‌ها که گویه با بخش بعدی متفاوت است، بیننده و گوینده

راوی است (گوینده/ بیننده = راوی/ شخصیت).

مواردی نیز هست که در آن‌ها گوینده شخصیت است؛ اما کلام به‌گونه‌ای است که تمایز گوینده/ بیننده در آن را نمی‌توان تشخیص داد. در این موارد که تعداد آن چندان چشمگیر نیست (۳/۵ درصد)، اغلب پاره‌گفتار صورت شبه‌جمله یا صوت دارد. در چنین نمونه‌هایی، بیننده راوی تصور است (گوینده = راوی/ شخصیت؛ بیننده = راوی)؛ مانند این موارد:

(۲-۱۱) ننه فاطمه گفت: «یا امام زمان.»

(۲-۱۷) ننه خانوم آه کشید و گفت: «آمین یا رب العالمین.»

(۲-۲۷) اسلام گفت: «هیس.»

تغییر سطح روایت میان راوی و شخصیت‌ها در همه ۲۴۴ مورد نقل‌قول مستقیم با استفاده از تغییر زمان دستوری (از گذشته به حال)، تغییر سیاق کلام (از رسمی به محاوره‌ای) و کاربرد عوامل فرازبانی دونقطه بیانی و گیومه صورت گرفته است.

#### ۲-۴. برجسته

عامل دوم در بررسی پاره‌گفتارها، برجسته است که در تمایز با زمینه قرار می‌گیرد. به بیان استاکول، شخصیت‌ها در داستان برجسته‌اند. نام‌های خاص آن‌ها به‌ویژه زمانی که در جایگاه نهاد واقع می‌شوند یا با فعلی که نشان از انجام عملی دارد همراه می‌شوند، اغلب عامل برجسته تلقی می‌شوند:

(۱-۲۰) کدخدا کنار استخر که رسید،...

(۴-۱۲) اسماعیل گفت: «مواظب باشین که خودتون نیفتین.»

(۱۰-۱۰) موسرخه خود را عقب‌تر کشید و پشت‌سر اسلام قایم شد.

#### جدول ۲ برجسته

عامل تشخیص	واقع شدن در جایگاه نهاد	همراهی با فعل بیانگر کنش	هر دو
برجسته	۲۹ مورد	۳ مورد	۴۴۸ مورد

تعداد کل عناصر برجسته در پاره‌گفتارها ۴۸۰ مورد تشخیص داده شد (در بعضی از پاره-گفتارها بیش از یک برجسته وجود داشت) که از میان آن‌ها- همان‌گونه که در جدول شماره سه آمده است- ۲۹ مورد (۶ درصد) فقط با واقع شدن در جایگاه نهاد این ویژگی را به‌دست

آورده‌اند و ۳ مورد (۰/۶۲ درصد) به‌تنهایی با همراهی فعلی دال بر کنش، برجسته محسوب شده‌اند؛ اما ۴۴۸ مورد (حدود ۹۳/۳۳ درصد) با بهره‌مندی از هر دوی این ویژگی‌ها در پاره‌گفتار مورد نظر برجسته شده‌اند.

#### ۳-۴. جهت دید

جهت دید به‌دلیل کم بودن تغییرات آن، در جدول لحاظ نشد؛ زیرا جهت دید در تمام پاره‌گفتارهای داستان جهت متعارف است غیر از پاره‌گفتارهای ۱-۸، ۶-۱۰، ۱۷-۴ و ۱۸-۱۳ که در این موارد نیز به این علت که از سوی بیننده اصلی به کلام درنیامده، نمود زبانی ندارد؛ مانند:

(۱۷-۴) سه مرد پوروسی، کارد به کمر، از بالای قلّه کوه خم شده بودند و آن‌ها را ته دره تماشا می‌کردند.

(۱۸-۱۳) اسلام گفت: «مشدی‌حسن؟ نرسیده به شهر...» حرفش را خورد و رفت به خانه-اش و دراز کشید و از دریچه پستو خیره شد به بام همسایه. جایگاهی که اسلام در نمونه ۱۸-۱۳ در آن واقع شده، به‌گونه‌ای است که اگر سخن بگوید و تصویر پیش‌روی خود را توصیف کند، این توصیف به‌شیوه موجود صورت خواهد پذیرفت؛ البته در داستان چنین وضعیتی پیش نیامده است.

#### ۴-۴. زاویه دید

آخرین و چهارمین عامل مورد بررسی، زاویه دید است که اشاره‌گرهای مکانی و بیش از همه قیده‌های مکان و جای‌نماها در تشخیص آن نقش دارند؛ نمونه‌هایی از آن عبارت‌اند از:

(۱-۱) زن مشدی‌حسن که آمد بیرون، آفتاب تازه زده بود.

(۱-۲۱) بیلی‌ها از پنجره‌ها ریختند بیرون و آمدند بهت‌زده به گریه زن مشدی‌حسن گوش دادند.

(۳-۳۷) آفتاب آمد تو، کاهدان و لاشه گاو را روشن کرد.

(۳-۴۴) موسرخه مثل باد رفت بیرون.

در این نمونه‌ها و نمونه‌های مانند آن‌ها، تشخیص بیرونی یا درونی بودن زاویه دید، از طریق جای‌نماها و فعل‌های حرکتی صورت می‌گیرد.



## جدول ۴ زاویه دید

جایگاه بروز	جای‌نماها و قیده‌های مکان	فعل‌های حرکتی	هر دو
زاویه دید	۳ مورد	۱۴ مورد	۸۵ مورد

بیرونی و درونی بودن زاویه دید افزون‌بر آنکه در بعضی موارد مانند فیلم‌نامه به بودن در فضایی داخلی یا خارجی اشاره دارد، در بیشتر موارد نشان‌دهنده جایگاه گوینده در صحنه مورد بحث و ترسیم فضا است؛ مانند این نمونه‌ها:

(۱-۲۴) ننه‌خانوم و کدخدا اول و بعد تمام بیلی‌ها رفتند و جمع شدند کنار آن‌ها.

(۳۴-۳۳) مردها رفتند و جمع شدند زیر بید،

(۱-۳۵) و زن‌ها آمدند و حلقه زدند دور زن مشدی‌حسن.

در این نمونه‌ها و نمونه‌های مانند آن‌ها، می‌توان به جایگاهی که راوی از آن به صحنه می‌نگرد پی برد. برای مثال، در نمونه ۱-۲۴ راوی در صحنه-که میدان ده و کنار استخر است- حضور دارد؛ ولی خود را جدای از صحنه توصیف شده قرار می‌دهد. حتی در نمونه‌های ۱-۲۵ و ۱-۲۶ با پرداختن به توصیف مرغ و ماهی‌ها نشان می‌دهد که توجهش چندان به صحنه گریه و زاری زن مشدحسن معطوف نیست. اما از نمونه‌های ۱-۳۴ و ۱-۳۵ با کاربرد عبارت‌های اشاری و فعل‌ها، راوی حضور فعالانه خود را در صحنه به‌تصویر می‌کشد و خود را نیز در کانون حادثه قرار می‌دهد.

بررسی مفهوم دیدگاه از این وجه در پژوهش حاضر می‌تواند از این منظر راه‌گشا باشد که تعیین جایگاه راوی در هر صحنه و مقایسه آن با چگونگی حضور دوربین در صحنه‌ها- که به‌مثابه راوی عمل می‌کند- نشان‌دهنده تأثیر پذیرفتن یا نپذیرفتن فیلم و فیلم‌نامه از داستان از منظر دیدگاه است.

## ۵. فیلم‌نامه

فیلم‌نامه متنی بینابینی است که بیشتر به‌منظور اجرا به‌نگارش درآمده است. از این رو، حاوی مجموعه‌ای دستورکار است که تاحدودی چگونگی شرایط اجرا را یادآوری می‌کند. این سطرهای دستورکار در همه فیلم‌نامه‌ها یکسان نیست. برای مثال، در متنی همه ریزه‌کاری‌های اجرا از جمله حرکت بازیگران و زاویه‌های دوربین ذکر شده است؛ اما در متنی دیگر فیلم‌نامه-



نویس فقط به ذکر زمان، مکان و داخلی یا خارجی بودن فصل‌ها بسنده کرده و شیوه اجرایی کار را بی‌هیچ توصیه‌ای به کارگردان و سایر عوامل دست‌اندرکار اثر سپرده است (مانند متن فیلم‌نامه گاو). برخی از ویژگی‌های بارز فیلم‌نامه گاو که جلوه زبانی یافته، از این قرار است: سطر دستورکار تاحد زیادی مانند عبارت‌های اشاری (قیدهای زمان و مکان، جای‌نماها و زمان‌نماها) عمل می‌کند. فعل‌ها در فیلم‌نامه اغلب به زمان حال است؛ شاید به این علت که در جمله‌های فیلم‌نامه اغلب حضور قاب دوربین بی‌آنکه گاه حتی به آن اشاره کلامی شود، مفروض دانسته می‌شود.

در جدول تحلیل داده‌ها<sup>۴</sup> (رک شیرازی، ۱۳۸۶)، بخش کوچکی از فصل‌های فیلم‌نامه به شیوه پاره‌گفتارهای داستان تحلیل شد تا نسبت شباهت میان این دو در شیوه بروز دیدگاه دانسته شود. نتیجه این بود که دیدگاه در فیلم‌نامه از این جهت که مانند داستان ابزار دیگری جز زبان ندارد، به داستان شبیه است؛ جز در مواردی که از قابلیت‌های اجرایی خود سود برده و به شرح کیفیتی که صحنه مورد توصیف هنگام حضور دوربین می‌تواند بیابد و یا به جلوه‌های ویژه دیداری یا شنیداری (مانند موسیقی یا شیوه تدوین یا...) اشاره کند، در بقیه موارد به توصیفی تشریحی از نماهای فیلم بدل می‌شود (مانند ستون سوم از جدول تحلیل داده‌ها که به توصیف کلامی نماهای فیلم اختصاص یافته است).

## ۶. فیلم

به نظر می‌رسد در فیلم، دیدگاه و آن‌دست از زیرشاخه‌های آن - که موضوع مورد بررسی این پژوهش است - توسط کارگردان و سایر عوامل مسئول به وسیله دوربین تعیین می‌شود. اگر روایتی عینی باشد یعنی از زاویه دید دانای کل روایت شده باشد مانند فیلم مورد بررسی، دوربین روایتگر است. در سایر موارد نیز دوربین نقش بیننده و گاه گوینده روایت را ایفا می‌کند؛ برای مثال در نماهای دیدگاه که در آن‌ها دوربین به جای شخصیت حرکت می‌کند و می‌بیند. در همین فیلم در سکانس بازگشت مشدحسن، لحظه‌ای دوربین به جای دیدگاه مشدحسن حرکت می‌کند.

جهت دید و متعارف یا موجود بودن آن نیز با زاویه‌های دوربین و حرکت آن تعیین می‌شود. نمونه‌ای از جهت نامتعارف در فیلم گاو، مربوط به سکانس استحاله مشدحسن است که در آن دوربین به صورت روبه‌بالا مشدحسن را در قاب تصویر گرفته است.



«برجسته» در نماهای نزدیک آسان‌تر قابل تشخیص است؛ اما در نمای متوسط و دور نیز با تمهیداتی مانند فلوکوس (تار و واضح کردن پیش‌زمینه و پس‌زمینه)، یا دیالوگ گفتن و حرکت و اجرای بازیگر که خواه‌ناخواه توجه را به خود جلب می‌کند، دست‌یافتنی است (نمونه آن حرکت و اجرای بازیگر در نماهای دسته‌جمعی در تعداد زیادی از نماهای فیلم *گاو* است). اما در موارد دیگری نیز این امر از طریق زوم کردن دوربین روی شخصیتی که برجسته است و سپس دور شدن دوربین و ارائه نمای دور دسته‌جمعی صورت می‌پذیرد؛ مانند حرکت کدخدا. به‌نظر می‌رسد در فیلم مانند داستان، شخصیت‌ها برجسته‌ترین عناصرند؛ با این تفاوت فاحش که در فیلم ممکن است به‌راحتی توجه به‌سمت عناصر صحنه و میزانشن جلب شود و توجه بیننده (مخاطب) به‌سمتی که دلخواه کارگردان نیست معطوف شود که در این موارد کارگردان با زمینه‌چینی عواملی مانند نورپردازی، صدا، موسیقی، حرکت و رنگ تاحدی قادر به کنترل آن است. برای مثال در مورد حرکت، تمام شخصیت‌های فیلم هنگامی که برجسته محسوب می‌شوند (یعنی در کانون دوربین‌اند و تمرکز روی آن‌هاست)، به حرکت یا کنشی مشغول‌اند. در سکانس‌هایی مانند سکانس زن مشدحسن عامل صدا، در سکانس دوم بازگشت مشدحسن عامل موسیقی و در سکانس‌های سرگشتگی شبانه مشدحسن و پوروسی‌ها صدا و موسیقی هر دو به مدد گرفته می‌شوند تا توجه را بیشتر به کنش در حال انجام در صحنه معطوف کنند. به‌طور کلی، روایتی که در این پژوهش عرضه شد، با وجود قابلیت فراوان در عرصه ذهنیت، مانند داستان آن به‌شیوه‌ای خطی و عینی ارائه شده است؛ در نتیجه به تحلیلگر امکان پرداختن فراوان به نماهای متنوع، حرکت‌ها و زاویه‌های نامعمول دوربین و... را نمی‌دهد. اما در عین حال بررسی و مقایسه فیلم و داستان در جدول تحلیل داده‌ها، نکات درخور توجهی را در نسبت این دو گونه روایی با یکدیگر از منظر دیدگاه آشکار کرد که در ادامه به آن اشاره خواهد شد.

## ۷. مقایسه

در مورد نسبت میان داستان و فیلم به نکته‌های درخور توجهی دست یافتیم. با مرور خانه‌های جدول تحلیل داده‌ها و تطبیق آن‌ها با یکدیگر این نتایج به‌دست آمد:

الف. پاره‌گفتارهایی که در آن «برجسته» یکی از شخصیت‌هاست، معادل تصویری آن نمای نزدیک یا نیمه‌نزدیک از همان شخصیت است؛ مانند نمونه‌های ۱-۲۹، ۲-۵، ۳-۸، ۴-۱۳، ۵-۱۴ و ۶-۱۵ و تعداد ۳۳ پاره‌گفتار دیگر به‌همراه معادل تصویری آن‌ها. در مواردی نیز نمای متوسط شخصیت به‌تنهایی معادل تصویری برجسته او در داستان است.

ب. وضعیت راوی در داستان در گزارش صحنه‌ها اغلب مانند وضعیتی است که دوربین در فیلم در نمایش‌نامه‌ها اتخاذ کرده است. برای مثال در سکانس زن مشدحسن، نمایی که او را در میدان ده با زاویه روبه‌پایین دوربین نشان می‌دهد، مانند نمونه ۱-۸ در داستان است که مشدی‌بابا همین صحنه را از سوراخ بالای در می‌بیند و برای کدخدا بازگو می‌کند. شکل حضور راوی نیز که در همین بخش از مقاله در مورد شیوه‌های حضور راوی از آن یاد شد، در سکانس‌های فیلم اغلب به همان وضعیت است. برای نمونه، در سکانس زن مشدحسن که معادل آن در داستان گفته شد، دوربین پیوسته با گرفتن نماهای دور و نزدیک حضور خود را در مقام راوی - به‌شکلی که در داستان است - اعلام می‌کند؛ یعنی گاه در مرکز حادثه است و گاه از آن فاصله می‌گیرد.

## ۸. نتیجه‌گیری

در تحلیل پاره‌گفتارهای داستان عناصر زبانی‌ای که دیدگاه در آن‌ها یا به‌کمک آن‌ها نمود می‌یابد مشخص شد. ملاحظه شد که هریک از عوامل دید در پاره‌ای عناصر زبانی ظهور می‌یابد. نقطه دید و تمایز میان راوی/ شخصیت و گوینده/ بیننده و تغییر دیدگاه از طریق حرکت درون سطح‌های روایی مختلف (نویسنده، راوی، شخصیت) بیش از همه در تغییر زمان دستوری، گویه و پاره‌ای از عوامل فرازبانی مانند دونقطه بیانی و گیومه بروز پیدا می‌کند. تشخیص زاویه دید از طریق قیده‌های مکان، جای‌نماها و فعل‌های حرکتی صورت می‌گیرد. تمایز برجسته/ زمینه - که لنگاکر آن را یکی از زیرشاخه‌های دیدگاه می‌داند - نیز در عواملی مانند جایگاه آن در جمله (قرارگیری در جایگاه نهاد) و همراهی آن با فعل‌هایی که از لحاظ معنایی بیانگر عمل‌اند نمود می‌یابد. اگرچه فیلم‌نامه نیز متنی بینابینی است، به‌نظر می‌رسد با توجه به اینکه بیشتر زبانی‌تر است، در تشخیص این عوامل نمایان‌کننده دیدگاه به داستان شبیه‌تر و نزدیک‌تر است. در مورد فیلم مشاهده می‌شود که دیدگاه بیش از همه از طریق شکل‌نماها، حرکت‌های دوربین و زاویه‌های آن نمودار می‌شود. به این ترتیب، در این مقاله نشان داده شد که می‌توان الگوی شناختی زاویه دید را بسط داد و علاوه بر زبان، در مورد متن‌هایی نیز که افزون بر لایه کلامی از لایه‌های تصویری، صوتی و موسیقایی هم بهره می‌برند (مانند فیلم) به‌کار گرفت. به‌نظر می‌رسد اجرای چنین الگویی در بررسی سایر فیلم‌نامه‌ها یا فیلم‌های برگرفته از داستان‌ها، شیوه نوینی در بررسی و مقایسه این محصولات فرهنگی با یکدیگر معرفی کند.



## ۹. پی‌نوشت‌ها

1. perspective
2. Leonard Talmy
3. DeLancey
4. Ronald Langacker
5. Peter Stockwell
6. situatedness
7. Martin Heidegger
8. being-in-the-world
9. construal
10. conceptual content
11. conceptualizer
12. subsystem
13. the open-class (lexical)
14. the closed class (grammatical)
15. rich meaning
16. schematic meaning
17. Vyvyan Evans
18. Melanie Green
19. cognitive representation (CR)
20. conceptual structuring system model
21. conceptual content system
22. space
23. time
24. scenes
25. events
26. entities
27. processes
28. motion
29. location
30. force
31. causation
32. cognitive agent
33. attention
34. volition
35. intention
36. expectation
37. affect
38. the configurational system
39. perfect
40. perspectival system

41. attentional system
42. the force-dynamic system
43. agonist
44. antagonist
45. viewpoint
46. distance
47. mode
48. direction
49. prospective
50. retrospective
51. event sequence
52. space grammar
53. viewing in cognition and grammar
54. orientation
55. canonical
56. actual
57. inherent
58. situational
59. focal adjustments
60. abstraction
61. vantage point
62. foreground
63. background
64. figure
65. ground
66. focus
67. Barbara Dancygier
68. foregrounding
69. ostranenie
70. defamiliarization
71. attributive
72. topic
73. spatial locative
74. motion verbs
75. temporal locative
76. relational deixis
77. textual deixis
78. compositional deixis
79. deictic center
80. deictic field
81. push
82. pop



۸۳. register عبارت است از گونه‌گونی‌هایی در نوشتار و گفتار افراد که بنا به موقعیت، جایگاه و مخاطب تنوع زبانی می‌پذیرد. شایان ذکر است برخی از زبان‌شناسان از اصطلاح سیاق در ارجاع به این مفهوم بهره گرفته‌اند؛ اما ساسانی (۱۳۸۴) اصطلاح «گویه» را به جای آن پیشنهاد کرده است.

۸۴. این جدول در پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده آمده و به علت تفصیل زیاد در مقاله نگنجد و فقط نتایج آن در مقاله ذکر شد. عنوان و مشخصات پایان‌نامه در فهرست منابع موجود است.

## ۱۰. منابع

- حق‌بین، فریده (۱۳۸۲). *بررسی صوری، نقشی و شناختی تعدی در زبان فارسی*. رساله دکتری. دانشگاه علامه طباطبایی. تهران.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۰). «آیا مقولات واژگانی برچسب‌های ثابتی دارند؟ پیوستارنگری کیهانی». *مجله زبان‌شناسی*. س ۱۶. ش ۲ (پاییز و زمستان). صص ۷۲-۸۳.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۹). *عزاداران نیل*. چ ۳. تهران: نیل.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۵۶). *فیلم‌نامه گاو*. تهران: آگاه.
- شیرازی عدل، مهرناز (۱۳۸۶). *بررسی شناختی دیدگاه در داستان، فیلم‌نامه و فیلم: مطالعه موردی گاو*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهرا. تهران.
- غفاری، مهید (۱۳۸۴). *بررسی فعل در زبان فارسی براساس نظریه معنی‌شناسی شناختی لیکاف*. رساله دکتری. دانشگاه علامه طباطبایی. تهران.
- لیکاف، جورج (۱۳۸۳). «نظریه معاصر استعاره». ترجمه فرزانه سجودی در *استعاره مبنا* تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی. به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سوره مهر. صص ۱۹۵-۲۹۸.
- همایون، همدخت (۱۳۷۹). *واژه‌نامه زبان‌شناسی و علوم وابسته* (با تجدیدنظر و اضافات). ویراست ۲. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- Croft, William & Alan Cruse (2004). *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dancygier, Barbara (2005). "Blending and narrative viewpoint" in *Language and Literature*. 14/2/99. University of British Columbia. [www.sagepublication.com](http://www.sagepublication.com) (3/3/2007).
- Evans, Vyvyan & Melanie Green (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*.

Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Lakoff, George (1987). *Women, Fire and Dangerous Things*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Langacker, Ronald W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar. Vol. 1*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Langacker, Ronald W. (1991) *Concept, Image and Symbol: Cognitive Basis of Grammar*. Berlin/ NewYork: Mouton de Gruyter.
- Langacker, Ronald W. (2006) "Cognitive Grammar" in Ed. by Keith Brown. *Encyclopedia of Language and Linguistics*. 2nd Ed., Vol. 2. Amsterdam and Boston: Elsevier. Pp 538-542.
- Shairi, Hamid-Reza and Farhad Sasani (2008). "Viewpoint and Perspective in Discourse". *International Journal of Humanities*. Vol. 15. No. 1. Pp. 69-80.
- Simpson, Paul (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London/ NewYork: Routledge.
- Stockwell, Peter (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London/ NewYork: Routledge.
- Talmy, L. (2006). "Cognitive Linguistics" in Ed. by Keith Brown. *Encyclopedia of Language and Linguistics*. 2nd Ed. Vol. 2. Amsterdam/ Boston: Elsevier. Pp 542-546.
- Turner, Mark (1996). *The Literary Mind*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Ungerer, F. & H. J. Schmid (1996). *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London/ New York: Longman.