

## بررسی زبان‌شناختی زاویه دید در داستان کوتاه «صراحت و قاطعیت» براساس الگوی سیمپسون

فاطمه علوی<sup>۱</sup>، شیرین پورابراهیم<sup>۲</sup>، مریم‌سادات غیاثیان<sup>۳</sup>، مصطفی گیلانی<sup>۴\*</sup>

۱. استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
۲. استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
۳. دانشیار زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
۴. دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

پذیرش: ۹۳/۵/۱

دریافت: ۹۳/۲/۲۸

### چکیده

این مقاله می‌کوشد تا نوع راوی و وجهیت حاکم بر دیدگاه راوی را در داستان کوتاه بهرام صادقی با عنوان «صراحت و قاطعیت» (۱۳۸۸) بررسی کند. این مطالعه براساس الگوی پیشنهادی سیمپسون (۱۹۹۳) صورت می‌گیرد که در آن روایت و زاویه دید با دیدگاهی زبان‌شناختی بررسی می‌شوند. هدف این پژوهش، تعیین نوع راوی و وجهیت این داستان می‌باشد. بنابراین در وهله اول تلاش بر آن است که دریابیم از میان انواع راوی طرح‌شده در الگوی سیمپسون، این داستان به کدام نوع تعلق دارد و سپس بررسی نماییم که آیا وجهیت داستان مثبت، منفی یا خنثی است. فرض ما این است که راوی این داستان سوم شخص روایی و داستان دارای وجهیت خنثی است. در این تحقیق، داده‌ها براساس مقولات و ابزارهای تحلیلی معرفی‌شده در نظریه، مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند؛ بنابراین روش این تحقیق توصیفی-تحلیلی است. بررسی این داستان نشان می‌دهد که راوی از نوع «ب» (سوم شخص در حالت روایی) است که با اراده و اختیار تام وارد ذهن شخصیت‌ها می‌شود. با بررسی ابزارهای وجهی به‌کاررفته در تک‌تک جملات داستان مشخص می‌شود که راوی در درجه اول از افعال و قیود تمنایی و سپس جملات بیان‌کننده عقیده، جملات عام، فعل‌های امری، قیود و صفات ارزیابانه که همگی نشان‌گر وجهیت مثبت هستند، استفاده کرده است. همچنین راوی برای نشان دادن نحوه رخ دادن سوء تفاهمات و همچنین ارزیابی موقعیت، از برخی ابزارهای زبانی مرتبط به وجهیت منفی استفاده کرده که عمده‌ترین آن‌ها افعال شناختی است.

واژگان کلیدی: روایت، زاویه دید، تحلیل زبان‌شناختی، وجهیت، الگوی سیمپسون.

### ۱. مقدمه

هر قصه مستلزم یک گوینده است و از این‌رو در مطالعه روایت باید دو مؤلفه را در هر رویداد کلامی

تحلیل نمود: قصه‌گو و روایت. راوی باید در فرآیند گفتن یک روایت که جزئیات گریزناپذیر و فراوان زمانی و مکانی دارد، چشم‌اندازی را برگزیند که این چشم‌انداز، همان زاویه دید است. مسلماً انتخاب زاویه (زاویه‌های) دیدی که داستان با آن گفته می‌شود، مهم‌ترین تصمیمی است که یک داستان‌نویس باید بگیرد؛ چون بر نحوه واکنش عاطفی و اخلاقی خوانندگان به شخصیت‌ها و کنش آن‌ها تأثیر مستقیم می‌گذارد.

هدف این مقاله، تعیین نوع راوی و انواع زاویه دید<sup>۱</sup> و بررسی وجهیت<sup>۲</sup> در داستان کوتاه «صراحت و قاطعیت» نوشته بهرام صادقی (۱۳۴۹) است. این تحقیق با رویکردی زبان‌شناختی و با پذیرش اولیه و به آزمون گذاشتن الگوی پیشنهادی سیمپسون<sup>۳</sup> (۱۹۹۳) می‌کوشد با تجزیه و تحلیل متن، نوع راوی و وجهیت حاکم بر این داستان را بررسی و تعیین کند. به این منظور، این نوشته سعی دارد با روش توصیفی-تحلیلی به این دو پرسش پاسخ دهد: ۱. از میان انواع راوی طرح‌شده در الگوی سیمپسون، داستان صراحت و قاطعیت به کدام نوع تعلق دارد؟ (آیا زاویه دید انتخاب‌شده، اول شخص مشارکت‌گر است یا سوم شخص روایت‌گر یا سوم شخص بازتاب‌گر؟)

۲. وجهیت متن که عمده‌ترین نقش را در شناسایی زاویه دید راوی دارد، مثبت، منفی یا خنثی است؟ (منظور آن است که ذهنیت راوی درباره داستان‌هایی که نقل می‌کند، چیست و به‌صورت ساده این‌که آیا راوی از آنچه می‌گوید مطمئن است؟ آیا می‌داند چه نگرش و احساس و پیامی را منتقل می‌کند یا در احتمال و عدم قطعیت به سر می‌برد؟)

برای پاسخ به پرسش‌های بالا، ابتدا پیشینه بحث و جایگاه زاویه دید در مطالعات روایت‌شناسی<sup>۴</sup> مطرح خواهد شد و پس از آن به معرفی انواع زاویه دید شامل زاویه دید زمانی، مکانی، عبارت-شناختی یا ترکیب‌بندی کلامی، روان‌شناختی و ایدئولوژیکی پرداخته می‌شود. پس از ارائه این مبحث، به شرح و بسط زاویه دید و دستور وجهی زاویه دید در داستان روایی براساس الگوی سیمپسون می‌پردازیم.

برای تحلیل متن، ابتدا خلاصه‌ای از داستان کوتاه «صراحت و قاطعیت» را ارائه می‌دهیم. سپس با توجه به مبانی نظری، به پرسش نخست پاسخ خواهیم داد و برای تعیین نوع روایی داستان به شواهدی از خود داستان استناد می‌کنیم. برای پاسخ به پرسش دوم تحقیق، وجهی‌های مثبت و منفی تکتک جملات داستان با ارائه جدولی مورد تجزیه و تحلیل زبان‌شناختی قرار می‌گیرند تا وجه آماری غالب بر متن تعیین گردد. در آخرین بخش مقاله، نتیجه این تحقیق مشخص می‌گردد.

## ۲. پیشینه بحث

در بستر روایت‌شناسی، زاویه دید اشاره به چشم‌انداز روان‌شناختی‌ای دارد که هر داستان از آن

چشم‌انداز بیان می‌گردد. این چشم‌انداز حاوی چهارچوبی روایی (خواه اول شخص، خواه سوم شخص، یا هر زاویه دیگری) است که نویسنده برای بیان داستان خود برمی‌گزیند. زاویه دید روایت، جوهره سبک داستان است.

اسکولز<sup>۱۰</sup> و کلاگ<sup>۱۱</sup> (۱۹۶۶) در کتاب *ماهیت روایت*، آن را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «کلیه متون ادبی که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو است را می‌توان یک متن روایی دانست» (نک. اخوت، ۱۳۷۴: ۸-۱۰). البته حضور قصه‌گو می‌تواند آشکار یا ضمنی باشد. هنری جیمز<sup>۱۲</sup>، نویسنده و منتقد آلمانی (Vide. Idem, 1963) و فردریش اشپیل‌هاگن (نک. لینت‌ولت، ۱۳۹۰) از نخستین کسانی بودند که به‌طور مفصل درباره زاویه دید سخن گفتند. پس از هنری جیمز، پرسبی لاپاک<sup>۱۳</sup> در کتاب *فن داستان*<sup>۱۴</sup> خود به مطالعه تکنیک‌های داستانی پرداخت. وی با ارائه خلاصه‌ای از روش بررسی خود چنین اعلام می‌کند که «نویسنده رمان، یک تکنسین است؛ منتقد باید وی را در حین نگارش غافلگیر کند و به مطالعه چگونگی ساخت رمان بپردازد» (نک. لینت‌ولت، ۱۳۹۰). در واقع لاپاک براساس خوانش‌های فنی- که از رمان‌های نویسندگانی چون تولستوی، فلوربر، تاکری، دیکنز، مریدیت و بالزاک داشته است- و با تکیه بر روش استنتاجی به این دیدگاه رسیده است که قالب‌های روایی نامحدودی را می‌توان به وجود آورد. با استناد به تقابل نهادین موجود بین نشان دادن و گفتن، لاپاک دو شیوه متضاد را در نحوه ارائه یک داستان از هم تمییز داد: نمایش صحنه‌ای و نمایش دورنمایی. به‌عنوان مثال، از دیدگاه لاپاک توصیفات صحنه‌ای- که از ورود شارل بواری به دانشکده ارائه می‌شود- با نمایش دورنمایی- که نویسنده از والدین شارل، کودکی و زندگی دانشجویی وی ارائه کرده- همراه است.

با وجود این‌که مطالعات لاپاک یکی از اولین تحلیل‌های زاویه دید بود، نورمن فریمین<sup>۱۵</sup> (۱۹۵۵) از مدت‌ها پیش به اهمیت این اصطلاح حوزه نظریه روایتی پی برده بود. او نیز همانند لاپاک اصطلاح حوزه دید را در معنای وسیع آن به کار برد و بنابراین، نه تنها خصوصیات فاعل- ادراک‌کننده را وارد این مقوله کرد، بلکه سایر معیارهای روایی را که در پایه‌های ادراکی- روانی، زمانی، مکانی و کلامی قابل بررسی هستند، در این حوزه گنجانده.

همانند واین بوث<sup>۱۶</sup> (۱۹۶۱)، وی اصطلاح *راوی* را در معنای وسیع مرکز جهت‌گیری تعریف می‌کند؛ یعنی گاهی از *راوی* در معنای صریح کلمه و به منزله وجه روایت‌کننده یاد می‌کند و گاه نیز وی را به‌عنوان یک کنش‌گر ادراک‌کننده در نظر می‌گیرد. هرگاه *راوی* هیچ‌گونه نقشی در کنش داستانی نداشته باشد، زاویه دید از نوع بیرونی است. آسپنسکی<sup>۱۷</sup> (۱۹۷۳) پس از تعریفی که از زاویه دید ارائه می‌دهد و آن را به‌مثابه جایگاهی می‌داند که نویسنده، روایت یا توصیف را از آنجا شکل می‌دهد و اصطلاح زاویه دید را در چهار سطح مختلف بررسی می‌کند: پایه ارزشیابی ایدئولوژیک، پایه جمله-

پرداز (یا ترکیب‌بندی کلامی)، پایه‌ی زمانی- مکانی و پایه‌ی روان‌شناختی. در کلیه‌ی این چهار پایه‌ی روایی، وی تقابل نهادینی را میان زاویه‌ی دید (دیدگاه) بیرونی و زاویه‌ی دید درونی برقرار می‌سازد. دفاع پرشور و این بوث از تفسیرهای نویسنده، در کتاب *فن بیان داستانی*<sup>۱۲</sup> (۱۹۶۱) بحث دوباره درباره‌ی این موضوع را دامن زد. او با تمرکز بر فنون روایی مورد نظر لاپاک و در عین حال، با توجه به نکاتی که در نسخه‌ی اصلی نظریه‌ی جیمز (و نیز در داستان‌هایش) نهفته است، عکس دیدگاه لاپاک را مطرح می‌کند و از این رهگذر، چهارچوب تازه‌ای را برای سخن‌سنجی روایت پی می‌ریزد؛ یعنی برخلاف لاپاک، «گفتن» را مقدم بر «نشان دادن» می‌داند و به این ترتیب، آن را لازمه‌ی روایت و «نشان دادن» را تأثیر موضعی یا معلولش به شمار می‌آورد.

از سال ۱۹۶۶، زمان چاپ مقاله‌ی بارت<sup>۱۴</sup> با عنوان «مقدمه‌ای بر تحلیل ساختاری روایت»، زاویه‌ی دید (کانون و لحن) بیش از دیگر جنبه‌های فن روایت مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. بارت می‌گوید هیچ روایتی بدون راوی نیست و می‌افزاید این نکته شاید بدیهی بنماید، ولی هنوز پرورش نیافته است. اما نه بارت و نه توماشفسکی در این‌باره چندان سخن نگفته‌اند؛ تاحدودی به این دلیل که این دو، با نگرش‌های سنتی هم‌آواز نیستند که راوی و نویسنده را یکی می‌پندارد (و معنا را به زندگی‌نامه می‌کشاند) یا راوی را مزاحمی می‌داند که هرگاه ممکن باشد باید از دید خواننده پنهانش کرد.

در چهارچوب رویکردهای نقد زبان‌شناختی به ادبیات داستانی، به‌طور کلی و زاویه‌ی دید به‌طور خاص، تحقیقاتی در زبان فارسی صورت گرفته است که در ادامه به مهم‌ترین آن‌ها که بیشترین رابطه را با تحقیق حاضر دارند، به‌صورت اجمالی خواهیم پرداخت.

علوی (۱۳۸۱) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود به بررسی دیدگاه (زاویه‌ی دید) سه داستان کوتاه صادق چوبک پرداخته و با مبنا قرار دادن نظریه‌ی دیدگاه روایی راجر فالر<sup>۱۵</sup>، رویکرد تحلیل کلام انتقادی را اتخاذ کرده است. نویسنده از میان سطوح زاویه‌ی دیدهای ایدئولوژیکی، عبارت‌شناختی، زمانی- مکانی و روان‌شناختی، توجه خود را تنها به سطح روان‌شناختی معطوف کرده، زیرا از نظر وی تحلیل این سطح منجر به تجزیه و تحلیل ایدئولوژی می‌شود. چهارچوب کلی دیدگاه فالر- که نخستین زبان‌شناسی است که الگوی جامعی برای نقد متون از دیدگاه زبان‌شناسی ارائه کرده- در مقاله‌ی افخمی و علوی (۱۳۸۲) به‌صورت موجزی مشاهده می‌شود. چهارچوب پذیرفته‌شده در این مقاله نیز براساس آرای سیمپسون (۱۹۹۳) است که وی چهارچوب فالر را پذیرفته و با وارد کردن انتقاداتی به آن، این دیدگاه را بسط داده است.

تحقیق در باب زاویه‌ی دید به رویکردهای ساخت‌گرا و نقش‌گرا محدود نمانده است، اما از آنجا که چهارچوب مقاله‌ی حاضر نقش‌گرایانه است، بررسی خود را به اشاره‌ای گذرا به سه اثر شناختی محدود می‌نماییم. ژاک فونتنتی<sup>۱۶</sup> (نک. شعیری، ۱۳۹۲: ۷۵) در مبحث زاویه‌ی دید به دو عامل موقعیتی

معتقد است که آن‌ها را عامل مبدأ و مقصد می‌نامد و سپس بین آن‌ها به یک غایتمندی قائل می‌شود که سبب ایجاد نوعی رابطه معنادار می‌گردد. چنین رابطه‌ای را که از رهگذر غایتمندی زاویه دید ایجاد می‌گردد، می‌توان به محدود نمودن، انتخاب کردن و بالاخره ایجاد رابطه‌ای انحصاری تعبیر نمود. همین سه نکته مهم است که از زاویه دید، عنصری شناختی می‌سازد؛ چرا که این مجموعه بر توجه خاصی استوار است که خود ریشه در رابطه‌ای حسی- ادراکی دارد.

شعیری و ساسانی (۲۰۰۸) در مقاله خود تلاش دارند تا عملکرد زاویه دید در گفتمان را مشخص کنند. به زعم آنان، زاویه دید ارتباط زیادی با نیت گفته‌پرداز/ نویسنده و در نتیجه، ارتباط زیادی با جهت‌گیری او در گفتمان دارد. بر این اساس، زاویه دیدی که گفته‌پرداز برمی‌گزیند، مشخص می‌شود. هدف پژوهش شیرازی عدل و ساسانی (۱۳۹۲)، بررسی مفهوم دیدگاه<sup>۱۷</sup> از منظر زبان‌شناسی شناختی با به‌کارگیری الگوی دو زبان‌شناس شناختی، یعنی لنگاکر<sup>۱۸</sup> و تالمی<sup>۱۹</sup> و الگوی شناختی استاکول<sup>۲۰</sup> در سه گونه روایی داستان، فیلم‌نامه و فیلم برگرفته از آن است. نتایج این پژوهش حاکی از تأثیرپذیری این سه گونه از یکدیگر است. آن دو معتقدند که یکی از باورهای مرکزی زبان‌شناسان شناختی آن است که آدمی همان‌گونه که براساس موقعیت زمانی- مکانی خود دارای دیدگاه است، طبق دانش و باورها و اعتقادات خود نیز دیدگاهی دارد. در زبان‌شناسی شناختی، روابط دستوری مبتنی بر معناست. در همین مورد، در مسئله تعبیر به این نکته اشاره می‌شود که صورت‌های دستوری متفاوت، تعبیرهای متمایز یا «روش‌های دیدن متمایز» پدید می‌آورند (نک. همان: ۶۷). وجه اشتراک رویکرد نقش‌گرایانه سیمپسون و دو مقاله شناختی بالا اهمیت قائل شدن برای اشاره‌گرها در تعیین معنای متن است. انواع اشاره‌گرها عبارت‌اند از اشاره‌گرهای زمانی، مکانی، رابطه‌ای و متنی. تا آنجا که نگارندگان مطلعند، تحقیق حاضر اولین پژوهشی است که وجهیت یک داستان را با بررسی تک‌تک جملات آن بررسی کرده است. همچنین پیش از این هیچ تحقیقی در زبان فارسی انواع زاویه‌های دید را در یک متن خاص بررسی نکرده است.

### ۳. مبانی نظری

#### ۳-۱. انواع زاویه دید

در سال‌های اخیر، بحث زاویه دید در ادبیات توجه بسیاری را به خود جلب کرده است و سبک-شناسان، ساختارگرایان، زبان‌شناسان و حتی روان‌شناسان شناختی، هریک از جایگاه نظری خود به این موضوع پرداخته‌اند. هریک از این رویکردها نگاهی خاص به این مقوله دارند، اما تحقیق حاضر خود را به نگرش روایت‌شناختی محدود ساخته است. در ابتدا، محققانی چون بوریس آسپنسکی و راجر فالر، چهار مقوله مهم مربوط به زاویه دید را شناسایی و معرفی نمودند. دو مقوله اول و دوم،

زاویه دید مکانی و زمانی، مورد سوم، زاویه دید روان‌شناختی و چهارمین مورد، زاویه دید ایدئولوژیک است.

«زاویه دید مکانی»، بیانگر موضع راوی داستان است؛ به عبارتی می‌توان آن را «زاویه دوربین» در هر متن دانست. این زاویه می‌تواند مانند زاویه دید پرنده‌ای باشد که از بالا ناظر صحنه است یا می‌تواند زاویه دید شخصی در خود صحنه باشد که فقط وقایع خاصی که در آن‌ها حضور دارد را می‌بیند. در مقایسه با اصطلاحات سینمایی، می‌توان زاویه دید را به زاویه دوربین فیلمبرداری تشبیه کرد که می‌تواند صحنه‌ها را به صورت کلوزآپ، یا لانگ‌شات بگیرد. این اصطلاحات سینمایی البته معادل‌هایی در بررسی روایت داستان دارند. از سوی دیگر، خواننده نیز مانند نویسنده می‌تواند چیزها، مکان‌ها و شخصیت‌های مختلف را به شیوه‌های مختلفی مشاهده و ادراک کند. به این زاویه، زاویه دید مکانی می‌گوییم.

از سوی دیگر، زاویه دیگری نیز هست که با زاویه دید مکانی، گره خورده است و آن، جنبه زمانی است. اصطلاح «زاویه دید زمانی» اشاره به همین جنبه دارد و منظور از آن، «تأثیری است که خواننده از سیر زمانی رویدادها و کندی و تندی وقوع آن‌ها در زنجیره‌ای از زمان» کسب می‌کند (Fowler, 1986: 127). سیمپسون معتقد است که زاویه دید زمانی- مکانی را باید زیرمقوله‌ای از زاویه دید روان‌شناختی در نظر گرفت (Vide. Simpson, 1993: 43).

فالر معتقد است سطح گروه‌شناختی آسپنسکی (که به بازنمایی گفتار و اندیشه می‌پردازد) را باید در سطح روان‌شناختی گنجانند (Fowler, 1986: 162). به‌علاوه از نظر وی، سطح‌های روان‌شناختی و ایدئولوژیک با هم هم‌پوشی دارند (Ibid: 165).

آسپنسکی نیز اصطلاح زاویه دید را در چهار سطح مختلف بررسی می‌کند: پایه ارزشیابی ایدئولوژیک، پایه جمله‌پردازی (یا ترکیب‌بندی کلامی)، پایه زمانی- مکانی و پایه روان‌شناختی (Vide. Uspensky, 1973: 101-129). در کلیه این چهار پایه روایی، وی تقابل نهادینی را در میان زاویه دید (دیدگاه) بیرونی و نقطه دید درونی برقرار می‌سازد و «ایدئولوژی» را به فهرست ویژگی‌های زاویه دید می‌افزاید.

## ۲-۳. زاویه دید در داستان روایی: دستور وجهی

احساس و رنگ و بوی یک متن به نوع زاویه دیدی که نشان می‌دهد، وابسته است. علاوه بر این، می‌توان درباره شیوه‌هایی که نویسندگان زاویه دید خاص خود را طراحی می‌کنند، تصمیمات کلی ارائه کرد. ویژگی‌های زبان‌شناختی که زیربنای این بحث قرار می‌گیرد، وجهیت است. در مباحث این حوزه، اصطلاح وجهیت با تسامح برای ارجاع به ویژگی‌های نگرشی<sup>۱۱</sup> زبان به کار رفته است. وجهیت

عموماً نگرش گوینده یا عقیده‌اش دربارهٔ صدق گزاره‌هایی است که با یک جمله بیان می‌شود. همچنین به نگرش وی به سمت موقعیت یا رخدادی که با یک جمله توصیف می‌شوند نیز بسط می‌یابد. به همین دلیل وجهیت قسمت عمده‌ای از نقش بینافردی زبان است. سیمپسون برای سهولت کار، چهار نظام وجهی را در زبان انگلیسی تشخیص داده و توصیف می‌کند. این نظام‌ها عبارت‌اند از نظام امری<sup>۲۲</sup> و نظامی که به شدت با آن مرتبط است؛ یعنی نظام تمنایی<sup>۲۳</sup>، نظام معرفتی<sup>۲۴</sup> و زیرنظام مرتبط با آن، یعنی وجهیت ادراکی<sup>۲۵</sup>.

وجهیت امری، نظامی وجهی از وظیفه است که در آن نگرش گوینده با درجه‌ای از اجبار به انجام کنش‌های خاصی مرتبط شده است. برای مثال باید، می‌بایست و بایستی.

وجهیتی که بسیار به وجهیت امری نزدیک است، وجهیت تمنایی است که به صورت گسترده‌ای در عبارات‌های انگلیسی *desire* دستوری شده است. افعال واژگانی وجهی که نشان‌دهندهٔ آرزوها و تمناهای گوینده هستند، در نظام تمنایی در مرکز قرار می‌گیرند: امیدوار بودن، آرزو داشتن، متأسف بودن.

نظام معرفتی (شناختی) احتمالاً مهم‌ترین نظام با توجه به تحلیل زوایهٔ دید داستان است. وجهیت شناختی با اعتماد گوینده یا کمبود اعتماد او به صدق گزارهٔ بیان‌شده مرتبط است. صفات و گروهی از قیود شناختی عبارت‌اند از: باطمینان، مشخصاً، مردد، شاید، احتمالاً، یقیناً، فرضاً. با وجود مرکزیت آشکار فعل‌های کمکی وجهی در این نظام، وجهیت شناختی ممکن است از طریق ابزارهای دیگری نیز دستوری شود. افعال واژگانی وجهی آن‌هایی هستند که معناهای زیر را می‌دهند: فکر کردن، فرض کردن، معتقد بودن.

وجهیت ادراکی آن‌گونه که پرکینز ابراز می‌دارد، به بهترین وجهی به عنوان زیرمقولهٔ وجهیت شناختی شناخته می‌شود (نک. لینت‌ولت، ۱۳۹۰: ۸۱). در این مقوله درجهٔ تعهد به صدق یک گزاره با برخی ارجاعات به ادراک انسانی (معمولاً ادراک بصری مانند «به‌روشنی» و «آشکارا») پیش‌بینی می‌شود.

نظام وجهی چهارگانه که در اینجا اساس آن مطرح شد، از چهارچوب زوایهٔ دیدی که در پی می‌آید، پشتیبانی می‌کند. نظام‌های وجهی در سراسر مقولات زوایهٔ دید توزیع شده‌اند و وجهی‌های معینی به مقولات معینی اختصاص خواهند یافت یا دست‌کم در آن مقوله‌ها غالب خواهند بود.

### ۳-۳. دستور وجهی زوایهٔ دید در داستان روایی

در چهارچوبی که در پی می‌آید یک تمایز اولیه بین روایت مقولهٔ الف و روایات مقولهٔ ب مطرح خواهد شد. روایات مقولهٔ الف آن‌هایی هستند که به صورت اول شخص و به وسیلهٔ شخصیت مشارکت‌کننده

(مداخله‌گر) در داستان روایت می‌شوند. روایات مقوله الف - آن‌گونه که به‌صورت مختصر توضیح داده خواهد شد - می‌تواند براساس الگوهای سه‌گانه وجهیت به سه بخش تقسیم شود. این الگوها را به دلایلی که به‌زودی گفته خواهد شد، مثبت، منفی و خنثی می‌نامند.

روایات مقوله ب تا حدودی پیچیده‌ترند. همه آن‌ها چهارچوب روایی سوم شخص دارند و توسط راوی غیر مشارکت‌کننده، غیر جسمیت‌یافته<sup>۳۶</sup> و غیر قابل رؤیت گفته می‌شوند. روایات مقوله ب بسته به این‌که آیا رخدادها به بیرون یا درون آگاهی شخصیت یا شخصیت‌های خاصی مرتبط باشند، به دو حالت تقسیم می‌شوند. جایی‌که روایت سوم شخص از جایگاه دیدن «متغیر»<sup>۳۷</sup> گفته می‌شود و خارج از هر شخصیتی است، به آن حالت روایی<sup>۳۸</sup> مقوله ب گفته می‌شود. در این موقعیت تنها لحن<sup>۳۹</sup> از آن راوی است. اگر چنین راوی سوم شخص مجوز دانای کل را کسب کند، چه به‌صورت لحظه‌ای، چه در طول دوره‌ای طولانی به ذهن فعال یک شخصیت خاص حرکت کند، آن‌گاه آن شخصیت، بازتاب‌گر<sup>۴۰</sup> داستان است. بنابراین، زمانی‌که روایت سوم شخص در خلال محدودیت‌های آگاهی یک شخصیت منفرد صورت گیرد، آن‌گاه خواهیم گفت مقوله ب در حالت بازتاب‌گراست. روایات ب نیز مانند روایات مقوله الف به سه حالت مثبت، منفی و خنثی قابل تقسیم است. نتیجه چنین الگویی، قطب‌های نه‌گانه زاویه دید خواهد بود.

### ۱-۳-۳. روایات مقوله الف

مقوله روایات الف مثبت تقریباً با نوع درونی الف فالر یکسان است. معیار برای بازشناسی چنین روایاتی، افعال احساسی، قیود و صفات ارزیابی‌کننده است. به این نوع از وجهیت، مثبت می‌گویند که از غلبه مثبت<sup>۴۱</sup> وجهیت چنین روایاتی نشأت گرفته است. درکل، نظام‌های امری و تمنایی غالبند و آرزوها، وظایف، الزامات و عقاید درباره رویدادها و دیگر شخصیت‌ها را به پیش‌زمینه می‌گذارند و نظام‌های شناختی، در مقابل سرکوب می‌شوند. در این متون، ارجاعات به نشانه‌های بیرونی سهم کمی در استنباط خواننده دارند. بنابراین یافتن قیود وجهی شناختی مانند «شاید» و «احتمالاً» و افعال کمکی وجهی، غیر عادی یا ناممکن است.

قیود وجهی اداری مانند به‌روشنی و آشکارا نیز غیر معمولند. به‌طور خلاصه، واژه‌های بیگانگی در معنای مورد نظر آسپنسکی - فالر حضور ندارند و روایت حاصله برای خواننده قابل فهم است. شروع رمان گتسبی بزرگ مثال خوبی از روایت الف مثبت است و پیدا کردن این‌گونه روایات کار سختی نیست.

روایات مقوله الف با غلبه الف منفی نوعی از وجهی‌های اداری و معرفتی را نشان می‌دهند که در الف مثبت وجود ندارند. در این مقوله فعل‌های کمکی وجهی معرفتی، قیود وجهی و افعال واژگانی



وجهی (فرض کردن و تصور کردن) و قیود ادراکی (به‌روشنی و آشکارا) دیده می‌شوند. به‌علاوه ساختارهای تفضیلی که بنیادهایی در ادراک دارند نیز مشاهده می‌گردند. این غلبه منفی از لحاظ شمی آن چیزی است که رنگ و بوی الف منفی را بسیار شبیه نوع د بیرونی فالر می‌کند؛ مثال روشنی از روایت الف منفی، مَلوی<sup>۳۲</sup> بکت است.

مقوله باقیمانده الف، الف خنثی است. وجه تسمیه این مقوله آن است که وجهیت روایی که این حالت را برجسته می‌سازد، غیاب کامل دارد. به جای ارائه عقاید و قضاوت‌های اصلاح‌شده در باب رویدادها و دیگر شخصیت‌ها، راوی ارزیابی عینی را متوقف می‌سازد و داستان را فقط از طریق تأکیدات مقوله‌ای می‌گوید. متونی که زاویه دید الف خنثی در آن‌ها غالب است، از جملاتی که با توصیف مستقیم بسط می‌یابند، درست شده است و تلاشی حداقلی برای تکامل روان‌شناختی آن‌ها صورت گرفته و بنابراین عجیب نیست که این متون بسیار کمیاب هستند. رمان بیگانه آلبر کامو با این تکنیک نوشته شده است. زاویه دید خنثی معمولاً از ویژگی‌های برجسته سبک رمان کارآگاهی است؛ هرچند با دیگر مقولات الف درهم‌تافته باشد.

### ۲-۳-۳. روایات مقوله ب

مقوله ب کمی پیچیده‌تر از مقوله الف است؛ زیرا بر این اساس که آیا روایت از جایگاهی خارج از آگاهی شخصیت‌ها شکل می‌گیرد یا از طریق آگاهی شخصیتی خاص صورت می‌گیرد، این مقوله به دو زیرمقوله تقسیم می‌شود. اصطلاحاتی که برای این دو حالت به کار می‌روند، به این صورت هستند: ب در حالت روایی<sup>۳۳</sup> و ب در حالت بازتاب‌گر<sup>۳۴</sup>، در مورد حالت دوم، اصطلاح بازتاب‌گر برای آن پذیرفته شده تا مشخص کند زاویه روانی شخصیت (یا حتی جانور و شیء بی‌جان) در متن بازتاب یافته است. دو حالت ب (حالت روایی) و ب (روایتگر) هرکدام سه زیرمقوله را عرضه می‌کنند و درکل، شش نوع از روایت مقوله متضادش یعنی مقوله الف وجود دارد و در آن‌ها وجهیت امری، تمنایی، قیود، صفات ارزیابانه و جملات عام دیده می‌شود. البته از این جهت با الف تفاوت دارد که سوم شخص است و از طریق راوی غیر قابل رؤیت و غیر دخیل به آن مرتبط می‌شود. مأمور مخفی کنراد (۱۹۰۷) سرشار از جملات عام است. یکی از معیارها برای بازشناسی حالت ب (حالت روایی مثبت) آن است که داستان یا بخشی از آن باید از جایگاهی خارج از آگاهی هریک از شخصیت‌ها روایت شود. این «بیرون‌بودگی» به شیوه‌های جالب توجه با عبارات اشاری مکانی، پیشبرد دید «پرنده‌وار» و زاویه دید متغیر سروکار پیدا می‌کند. در مورد حالت ب (حالت روایی مثبت) موقعیت‌هایی هست که فاصله مؤلف و راوی ظاهراً محو می‌شود و به ایجاد تمایز بین این دو نیازی نیست. بسیاری از چنین عجزین‌شدگی<sup>۳۵</sup>‌هایی را می‌توان در آثار دی. اچ. لارنس یافت.



دومین مقولهٔ روایت نوع ب، یعنی ب منفی بسیار به نوع بیرونی د فالر نزدیک است؛ زیرا «واژه-های بیگانگی» دارد و جزئیات بررسی افکار و شخصیت‌ها را ندارد. در الگوی جاری شبیه رنگ و بوی مقولهٔ الف منفی است؛ از این جهت که نظام‌های وجهی اداری و معرفتی برجسته شده‌اند و از این رو کیفیت مشابهی با بیگانه‌سازی<sup>۳۶</sup> و حیرت<sup>۳۷</sup> تولید می‌کنند. فالر (۱۹۸۶) متذکر می‌شود که نویسندگانی مانند مروین پیک و چالز دیکنز اولین هواداران حالت ب (حالت روایی منفی) هستند؛ هرچند او محتاط بوده که اشاره کند هیچ‌یک از این دو نویسنده منحصرأ در خلال این مقوله عمل نکرده‌اند.

آخرین زیرمقولهٔ ب، روایت ب خنثی است که تحت اصطلاح‌شناسی‌های مختلفی در ادبیات بحث زاویه دید مورد بررسی قرار گرفته است؛ این مقوله با نوع ج بیرونی فالر، «کانون‌سازی» بیرونی ژنت و جایابی عینی<sup>۳۸</sup> ریمون کنان مطابق است (نک. ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۸۰).

همان‌گونه که این مجموعهٔ برچسب‌ها نشان می‌دهد، این سبک روایی مایل است غیر شخصی‌ترین سبک باشد؛ زیرا زبان راوی هیچ وجهی‌ای ندارد یا وجهی‌های کمی دارد. این حالت به وسیلهٔ غیاب توصیف و تحلیل مستقیم افکار و احساسات شخصیت‌ها معلوم می‌شود. در الگوی سیمپسون حالت روایی ب خنثی شبیه الف خنثی است، اما در ویژگی سوم شخص در تقابل با راوی اول شخص با یکدیگر متفاوتند. مثال خوب این حالت در *قاتلان*<sup>۳۹</sup> همینگوی دیده می‌شود. از میان همهٔ سبک‌هایی که تا اینجا بررسی شده، این سبک به دلیل واقعی بودن و رویکرد عینی‌گرای ظاهری نسبت به شخصیت‌ها و رخدادها، به‌طور مداوم با سبک روزنامه‌نگاری مقایسه می‌شود. یکی از اصلی‌ترین هواداران ادبی این سبک، گوستاو فلوربر است.

هر کدام از سه زیرمقولهٔ ب (بازتابگر) شباهت‌هایی با متضادشان در ب (حالت روایی) و به همان نسبت به متضادهایشان در مقولهٔ الف دارند. ب (بازتابگر) مثبت همان نوع از وجهیت را نشان می‌دهد که الف مثبت و ب (حالت روایی) و مهم‌ترین تفاوتشان آن است که در روایت ب (بازتابگر) روایت در سوم شخص از طریق آگاهی بازتابگر صورت می‌گیرد.

دومین زیرمقولهٔ ب (حالت روایی) منفی، بسیاری از خصوصیات الف منفی و ب (حالت روایی منفی) را دارد. این مقوله از لحاظ واژه‌های بیگانگی غنی است و سهم بالایی از عبارات وجهی اداری و معرفتی را داراست. به هر صورت در ب (حالت روایی) وجهیت، محصول آگاهی شخصیت خاصی است نه یک راوی بیرونی. محاکمهٔ کافکا نمونه‌ای است که در آن انتقالی از ب (حالت روایی) به ب (بازتابگر) صورت می‌گیرد و تشویش و بیگانگی متن را می‌رساند.

آخرین زیرمقوله از مقولات ب، یعنی ب بازتابگر خنثی، فراتر از آن دو نوع دیگر است. به‌جز روایت‌هایی که دارای تأکیدات مقوله‌ای (جملات فاقد وجهیت) هستند، مابقی از طریق آگاهی بازتابگر

روایت می‌شوند. همین عینی‌گرایی است که تمایز بین حالت روایی و حالت بازتاب‌گر را مشکل می‌سازد. در هر مورد، رخدادها و شخصیت‌ها بدون توسل به وجهی‌ها و با بی‌طرفی نگریسته می‌شوند. در این حالت وجهی‌های ارزیابانه همچنان غایب هستند و تأکیدات مقوله‌ای همچنان بر حالت عبارت غالبند. تفاوت ب (بازتاب‌گر) خنثی با حالت ب (حالت روایی) آن است که علامت‌های مشخص‌کننده رخدادها از جایگاه مکانی یک شخصیت دیده می‌شوند و نه از جایگاه «متغیر» و «چشم پرنده» که حالت روایی را مشخص می‌سازد. گزارش‌های روزنامه اغلب این شکل از گفتمان غیر وجهی و مقوله‌ای را به خود می‌گیرد. داستان کوتاهی به نام «یک مورد دردناک»<sup>۴۰</sup> اثر جیمز جویس یکی از مثال-سیمپسون برای این مقوله است.

#### ۴. نوع راوی داستان

خلاصه داستان کوتاه «صراحت و قاطعیت» به این صورت است که جوانی نجیب و کمرو به نام آقای ایکس<sup>۴۱</sup> در گردشگاه بزرگ شهر، پدر زن آینده خود، یعنی آقای ایگرگ<sup>۴۲</sup> را از دور می‌بیند و از آنجا که شخصیتی وابسته به مادر است، نمی‌داند چگونه به سلام و احوال‌پرسی با او بپردازد. در ادامه، طی مقدمات هیجان‌انگیز و طنزآلودی به یکدیگر می‌رسند و سلام و احوال‌پرسی می‌کنند آقای ایکس معمایی را برای آقای ایگرگ طرح می‌کند تا خواسته خود را با او در میان گذاشته و لیاقت و هوش خود را به نمایش بگذارد. اما پدر دختر، یعنی همان آقای ایگرگ دچار این سوءتفاهم می‌شود که او زن و بچه دارد، قصد شیدایی داشته و حالا دستش پیش او رو شده است. آقای ایگرگ عصبانی می‌شود و پس از حمله کلامی به آقای ایکس به او اطلاع می‌دهد که دخترش را به او نخواهد داد و مرد جوان و کمرو، یعنی همان آقای ایکس مستأصل شده و نمی‌تواند از این سوءتفاهم جلوگیری کند و در پایان، چنین اظهار می‌دارد که اگر مادرم اینجا بود همه چیز را توضیح می‌داد.

در این داستان، ما با دو نوع شیوه روایت‌گری مواجه‌ایم. در بادی امر، به نظر می‌رسد که روایت از مقوله الف است؛ یعنی روایت «ما» که روای در روایت مداخله می‌کند:

- اما ما خیلی زود کار خود را فیصله دادیم (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۴).

- اکنون است که می‌توانیم بگوییم به هم برخوردند (همان).

- آقای ایکس جوان ظریف و لاغر اندام ما پرسید... (همان: ۳۵).

اما با نگاهی کلان‌تر، مشخص می‌شود که روای فقط در این سه عبارت، خود را نشان داده و به هیچ‌وجه به محدودیت‌های این نوع از روایت تن نداده، در داستان مشارکت ندارد و بی‌طرفی خود را با وجود میل شدید به ایجاد طنز حفظ می‌کند.

براساس مباحث مطرح‌شده در باب شیوه‌های روایت‌گری، روای این داستان در داستان مشارکت

ندارد و به همین سبب یک راوی غیر شخصی و غیر دخیل است. راوی در سطح زاویه دید عبارت-شناختی، هیچ‌گاه عوض نمی‌شود و زاویه دید هیچ‌یک از شخصیت‌ها تغییر پیدا نمی‌کند و راوی بی-طرفی خود را جز در مواقع لزوم (برای ایجاد لحن طنز) حفظ می‌کند. راوی به ما می‌گوید که دو شخصیت داستان در چه موقعیتی چه افکاری دارند، چه کنش‌هایی انجام می‌دهند و چه مکالماتی بینشان رد و بدل می‌شود. به این گونه از روایت غیر شخصی روایت «آن‌ها» نیز گفته می‌شود.

یکی از معیارها برای بازشناسی حالت ب (حالت روایی) آن است که داستان یا بخشی از آن باید از جایگاهی خارج از آگاهی هریک از شخصیت‌ها روایت شود. این «بیرون‌بودگی» به شیوه‌های جالب توجه با عبارات اشاری مکانی، پیشبرد دید «پرنده‌وار» و زاویه دید متغیر سروکار پیدا می‌کند. در مورد حالت ب (حالت روایی مثبت) موقعیت‌هایی هست که فاصله مؤلف و راوی، به‌ظاهر محو می‌شود و به ایجاد تمایز بین این دو نیازی نیست. این گونه است که راوی وارد ذهن شخصیت ایکس (پسر جوان) می‌شود و با گذاشتن دو نقطه در جلوی جمله خودش افکار او را بازتاب می‌دهد:

آقای ایکس حروف الفبا را یکایک شمرد: آقای A - فکر نمی‌کنم. رئیس اداره‌مان؟ همسایه‌ی منزل-مان؟ آقای D رفیقم؟ دوستم ... دشمنم ... آقای H؟ آقای I یا آقای J و یا آقای KLM؟ (همان: ۳۷).

راوی با علامات سجاوندی حتی ریتم فکر کردن ایکس را نیز بازتاب می‌دهد و او را به سخره می‌گیرد؛ مثلاً در قسمت «دوستم؟ ... دشمنم؟ ... آقای H...؟» سه نقطه‌ها را باید در تقابل با علامت‌های سؤالی محسوب کرد.

به‌طور کلی راوی با استفاده از عبارات اشاری زمانی و مکانی نزدیک مانند این، اینجا، در گردشگاه و غیره، دیدگاه شخصیت‌ها در جریان داستان را کانون‌سازی می‌کند و همزمان با پیشبرد روایت، تفاوت دو نوع نگاه، دو نوع مختلف از زاویه دید به ماجرا را تا آنجا پیش می‌برد که گفت‌وگو نه‌تنها همگرا نمی‌شود، بلکه به چنان واگرایی می‌رسد که از درون آن سوءتفاهم و قطع مکالمه بیرون می‌آید و این امر سرنوشت ازدواج ایکس و H را تعیین می‌کند. با وجود آن‌که دو شخصیت در گفت‌وگو با یکدیگر از نقل قول مستقیم استفاده می‌کنند، اما در تشخیص مصداق‌های دال‌های خود و درک معنای آن عاجزند:

- شما بیش از پنج‌ثانیه وقت ندارید، اگر گفتید با من چه نسبتی دارید؟ (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۸).

- شما برادر عموی مادرِ پسرِ من هستید (همان).

- چه فرمودید؟ پسر شما؟ مگر شما پسر دارید؟ (همان).

همان‌گونه که قبلاً گفتیم، اسپنسی معتقد است که در تحلیل زاویه دید، آنچه مهم می‌نماید دانستن این نکته است که آیا ارزشیابی ایدئولوژیک بر پایه یک سلسله از موضع‌گیری‌های انتزاعی صورت می‌گیرد که غالباً در خارج از داستان قرار داشته‌اند، یا این‌که این ارزشیابی‌ها به واسطه نگرش و طرز

تلقی یکی از شخصیت‌های دخیل در داستان مطرح می‌شود. در این داستان، مخالفت با نجابت و کم-رویی شخصیت ایکس، هم توسط ایگرگ صورت می‌گیرد و هم توسط راوی، اما از دو منظر ایدئولوژیک مختلف:

آقای ایگرگ هم فکر کرد: «حالا چه خواهد گفت؟ این دفعه سوم است که تنها با او روبه‌رو می‌شوم. آیا بالاخره از خجالت اولیه درآمده است؟ مادرش که خیلی مطمئن بود و به من نوید می‌داد. اما آخر با این کم-رویی ... بالاخره باید روزی ترس آدم بریزد و به آشنایان تازه عادت کند. خیلی خب، من تصدیق می‌کنم، من نجابت و خاموشی و بی‌آزاری را دوست می‌دارم و مخصوصاً معتقدم که داماد آینده‌ام باید واجد این صفات باشد. اما بالاخره تکلیفش در اجتماع چیست؟ امروز فقط پررویی و بی‌حیایی به کار می‌آید ... آن وقت دخترم چه خواهد کرد؟» (همان: ۳۳).

پیام داستان و چکیده ایدئولوژی راوی در پایان داستان، در قسمت زیر بیان می‌شود؛ آنجا که آقای ایکس به چشم‌های پسر بچه قاصد آقای ایگرگ «عمیقانه» نگاه می‌کند:

«آقای ایکس عمیقانه در چشم‌های او نگاه کرد. در این چشم‌ها چه چیزی دیده می‌شد؟ یک خوشحالی و بی‌خیالی درخشان که اکنون سخت تحقیر می‌کرد؛ همان‌که آقای ایکس بدان نیاز زیادی داشت و زیر لب گفت...» (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۹).

در این قطعه، نوع روایت از ب روایی، بلافاصله به روایت نوع ب بازتاب‌گر تغییر می‌یابد: «همان‌که آقای ایکس بدان نیاز زیادی داشت» (همان) و بدین ترتیب در روایت مداخله می‌کند تا ایدئولوژی ضد شرم و کم‌رویی را «خوشحالی و بی‌خیالی درخشان» تلقی کند و مشکل شخصیت ایکس که موجب به وجود آمدن این موقعیت شده بود را نشان دهد.

از لحاظ زاویه دید مکانی و زمانی نیز راوی به صورت خداگونه‌ای به هر زمان و مکانی مشرف است. از لحاظ مکانی، راوی اغلب در موضعی است شبیه به موضع پرنده‌ای که از بالا ناظر صحنه است. اما در هر جایی که اقتضا کند زاویه دوربین از منظر شخصیت‌ها کانون‌سازی می‌کند (مانند صحنه‌ای که آقای ایکس «در آن دور» آقای ایگرگ را می‌بیند یا صحنه‌ای که آقای ایکس عمیقانه و از نزدیک به چشم‌های پسر بچه قاصد نگاه می‌کند). از نظر زاویه دید زمانی، مخاطب احساس می‌کند که تلاشش برای شروع صحبت توسط آقای ایکس به‌کندی صورت می‌گیرد، ولی سوءتفاهم به‌سرعت اتفاق می‌افتد.

از منظر زاویه دید ترکیب‌بندی کلامی یا عبارت‌سازی نیز راوی صادقانه عبارات شخصیت‌ها را با تمامی جزئیات آوایی آن عیناً بازگو می‌کند و در جایگاه یک «مشاهده‌گر عینی» قرار دارد و نه «نگارنده» و از آن جهت که راوی ویژگی خارجی گفت‌مان را عیناً بازآفرینی می‌کند، او را باید همانند مشاهده‌گری پنداشت که خود را از دنیای داستانی دور نگه می‌دارد و از این‌رو، زاویه دید ترکیب‌بندی کلامی از نوع خارجی است و نه داخلی.

یکی از مهم‌ترین تمهیدات زبان‌شناختی به‌کارگرفته‌شده در داستان، استفاده از کلمات احساسی مانند «اندیشید، فکر کرد، حس کرد، پرسید و...» است که راوی از طریق آن‌ها وارد ذهن شخصیت‌ها می‌شود و خودآگاه آنان را فاش می‌سازد.

از مجموع آنچه گفتیم، به این نتیجه می‌رسیم که مؤلف برای روایت این داستان، از بین سه شیوه اصلی روایت‌گری سیمپسون، راوی نوع ب، یعنی سوم شخص در حالت روایی را انتخاب کرده و با این انتخاب به اهداف خود از روایت این داستان که همانا خلق زیبایی، آفریدن فضایی طنز و بازتاب یک موقعیت رئال و فرستادن نوعی پیام بوده، رسیده است. انتخاب این زاویه دید، فقط شگردی برای روایت نبوده، بلکه این نگاه در تار و پود سبک داستان نیز تنیده شده است.

### ۵. تجزیه و تحلیل وجهیت

برای تعیین وجه داستان، تکنک جملات داستان را مورد تجزیه و تحلیل زبان‌شناختی قرار دادیم تا مشخص نماییم هریک از این ابزارها به کدامیک از نظام‌های وجهی امری، التزامی، معرفتی و ادراکی تعلق دارند. بدین منظور، نگارندگان جدولی را پیشنهاد کرده‌اند که دارای دو ستون کلی وجهیت مثبت و منفی است. وجهیت‌های خنثی نیز به‌طور خودبه‌خود از این جدول حذف می‌شوند. جملات مربوط به هریک از وجهی‌های مثبت و منفی را در ذیل مقوله خودشان درج نموده‌ایم و زیرمقوله‌های هریک از ابزارهای وجهی را نیز همان‌جا مشخص کرده‌ایم. پس از آن ابزارهای زبان‌شناختی متعلق به هر دو مقوله را مورد ارزیابی و بررسی کلی قرار داده تا وجه غالب بر متن را تعیین نماییم. این جدول با تمام جزئیات زبان‌شناختی آن به آخر مقاله ضمیمه شده است.

### ۶. تجزیه و تحلیل جدول وجهی‌های داستان

به‌منظور تعیین وجهیت داستان، تمامی وجهی‌های آن را استخراج نموده، مورد شمارش قرار دادیم. گفتنی است خواننده می‌تواند ابتدا متن را بخواند و در برداشتی کلی، وجه متن را تشخیص دهد و سپس در پی کشف موردی وجهی‌ها در متن برآید، اما نمی‌توان به این روش بسنده کرد؛ زیرا با قطعیت نمی‌توان گفت که شم افراد مختلف در تشخیص نوع وجهیت متن دچار اشتباه نمی‌شود. نگارندگان به پیروی از شیوه سیمپسون ویژگی‌های عینی زبان‌شناختی وجهی‌ها را بررسی کردند تا با ارائه جدول‌های آماری زیر و ارائه کلیتی از همه وجهی‌های متن، مدعای خود درباره وجهیت غالب متن را روشن سازند. نوع و شمار وجهی‌ها در دو جدول جداگانه نیز به پایان مقاله ضمیمه شده است.

بررسی جدول‌ها نشان می‌دهد که راوی با استفاده از ابزارهای وجهی به‌ترتیب با بالاترین بسامد،

یعنی افعال تمنایی (۱۲ بار)، افعال کمکی وجهی امری و افعال واژگانی امری (۹ بار)، قیود و صفات ارزیابانه (۹ بار)، کلمات احساسی (۱۰ بار)، جملات عام (۳ بار)، جملات بیان‌کننده عقیده (۲ بار) - که همگی نشان‌گر وجه مثبت هستند - به چنان تسلطی بر داستان رسیده که بتواند با آگاهی به ذهنیات شخصیت‌ها و مبیانت آن با مکالماتشان در سرتاسر داستان، لحنی طنزآمیز و نقادانه از شرم و کم‌رویی ایکس و سوءتفاهم ایگرگ اتخاذ کند. هیچ جای این داستان برای راوی مبهم نیست و به آنچه روایت می‌کند، به‌خوبی واقف است و حتی گاهی نیز با قضاوت خود در روایت مداخله می‌کند. هرچند وجه غالب بر متن وجه مثبت است، اما راوی برای نشان دادن شک و تردید شخصیت‌ها نسبت به یکدیگر و مهم‌تر از آن برای ترسیم نحوه رخ نمودن سوءتفاهم و ارزیابی طرفین از یکدیگر به‌ترتیب از افعال کمکی شناختی و افعال شناختی (۱۸ بار)، قیود و صفات وجهی (۵ بار) و قیود و افعال ادراکی (هریک ۱ بار) استفاده کرده است. مقولات و ابزارهای نظری تحقیق که درباره داده‌های فارسی به کار گرفته شده‌اند، جوابگوی تحلیل داده‌های فارسی بوده‌اند. تحلیل داده‌های فارسی در هیچ کجا با مشکل خاصی مواجه نبود؛ بنابراین تحلیل ما مؤید دستاوردهای نظری سیمپسون می‌باشد.

## ۷. نتیجه‌گیری

داستان کوتاه «صراحت و قاطعیت» توسط راوی نوع ب (سوم شخص در حالت روایی) روایت می‌شود که با زاویه دیدی پرنده‌وار و با فاصله گرفتن از شخصیت‌ها و عدم دخالت در روایت، افکار و احساسات و ادراکات و گفت‌وگوهای دو شخصیت اصلی داستان را به نمایش می‌گذارد. در موارد معدودی وقایع از دید دو شخصیت اصلی داستان، یعنی آقای ایکس و ایگرگ، کانون‌سازی می‌شود. از منظر زاویه دید مکانی، راوی اغلب در موضعی شبیه پرنده‌ای است که از بالا ناظر صحنه است، اما در هر جا که اقتضا کند، زاویه دوربین را از منظر شخصیت‌ها کانون‌سازی می‌کند. از نظر زاویه دید زمانی، مخاطب احساس می‌کند که تلاش برای شروع صحبت توسط آقای ایکس به‌کندی صورت می‌گیرد و سوءتفاهم به‌سرعت اتفاق می‌افتد. از منظر زاویه دید ترکیب‌بندی کلامی یا عبارت‌شناختی نیز راوی صادقانه عبارات شخصیت‌ها را با تمامی جزئیات آوایی آن عیناً بازگو می‌کند و بنابراین زاویه دید ترکیب‌بندی کلامی او از نوع خارجی است. تحلیل وجهیت غالب در متن نشان دهنده استفاده از ابزارهای زبان‌شناختی‌ای مانند افعال تمنایی و امری و کلمات احساسی است و بنابراین رنگ و بوی متن وجهیت مثبت دارد که نشانگر اطمینان راوی از زاویه دید ایدئولوژیکش در باب مسخره بودن خجالت و کم‌رویی است. راوی برای نشان دادن کشمکش شخصیت‌ها با یکدیگر و ترسیم نحوه رخ نمودن سوءتفاهم از ابزارهای وجهیت منفی استفاده می‌کند. به‌طور خلاصه، پاسخ دو پرسش اصلی تحقیق به قرار زیر است: داستان کوتاه «صراحت و قاطعیت» توسط راوی نوع ب (سوم شخص در



حالت روایی) روایت می‌شود و وجهیت آن مثبت است. این نتیجه، کارآمد بودن مفاهیم و ابزار نظری تحلیل سیمپسون را تأیید می‌کند. همچنین آن بخش از فرضیه که روایت این داستان را سوم شخص روایی می‌داند، تأیید و آن بخش از فرضیه که وجهیت داستان را خنثی می‌داند، رد می‌کند.

## ۸. پی‌نوشت‌ها

1. point of view
2. modality
3. Simpson
4. narratology
5. Scholes, R.
6. R. Kellogg
7. Henry James
8. Lubbock, P
9. *The Craft of Fiction*
10. Freedman, N
11. Booth, Wayne
12. Uspensky, B
13. *The Rhetoric of Fiction*
14. Barthes, R
15. Fowler, R
16. Fontanille
17. Perspective
18. Longacker
19. Talmy
20. Stockwel
21. attiudinal
22. denotic
23. boulomaic
24. epistemic
25. perception
26. disembodied
27. floating
28. narratorial mode
29. voice
30. reflector
31. positive shading
32. Molloy
33. B in Narratorial Mode
34. B in Reflector Mode
35. words of estrangement
36. alienation
37. bewilderment
38. objective localization



39. The Killers

40. A Painful Case

۴۱. در متن اصلی داستان از «X» استفاده شده، اما در این متن برای یکدستی و زیبایی از کلمهٔ ایکس استفاده شد.

۴۲. در متن اصلی داستان از «Y» استفاده شده، اما در این متن برای یکدستی و زیبایی از کلمهٔ ایگرگ استفاده شد.

## ۹. منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس و شیرین پورابراهیم (۱۳۸۷). «بررسی زبان‌شناختی دیدگاه روایت‌گری داستان روز اول قبر صادق چوبک در چارچوب مدل سیمپسون». *مجلهٔ نقد ادبی*. س ۱. ش ۳. صص ۷-۲۸.
- اخوت، احمد (۱۳۷۴). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.
- افخمی، علی و سیده‌فاطمه علوی (۱۳۸۲). «زبان‌شناسی روایت». *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. س ۵۳. ش ۲ (پیاپی ۱۶۵). صص ۵۵-۷۲.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- شیرازی عدل، مهرناز و فرهاد ساسانی (۱۳۹۲). «دیدگاه از منظر زبان‌شناسی شناختی و کاربرد آن در تحلیل متن داستانی». *دوفصلنامهٔ جستارهای زبانی*. ش ۱ (پیاپی ۱۳). صص ۶۵-۸۷.
- ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- صادقی، بهرام (۱۳۸۸). «صراحت و قاطعیت» (در مجموعهٔ *سنگر و قمقه‌های خالی*). چ ۲. تهران: کتاب زمان.
- علوی، سیده‌فاطمه (۱۳۸۱). *بررسی دیدگاه روایی در سه داستان کوتاه صادق چوبک: رویکرد تحلیل کلام انتقادی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. تهران: دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه تهران.
- وبستر، راجر (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ الهه دهنوی. چ ۱. تهران: روزنگار.
- لیتولت، ژپ (۱۳۹۰). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت: نقطهٔ دید*. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. چ ۱. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

## References:

- Afkhami, A. & F. Alavi (2003). "The linguistics of point of view". *Journal of the Faculty of Literature and Humanities*. Vol. 53, No. 2. Pp. 55-72 [In Persian].



- Alavi, F. (2002). *A Study of Narratological Point of View in Three Short Stories by Sadegh Choubak: A Critical Linguistic Analysis Perspective*, M.A. thesis, University of Tehran, Faculty of Literature and Humanities [In Persian].
- Aqagolzade, F. & Sh. Pourebrahim (2008). "A Linguistic Analysis of the Narrative Point of View in "The First Day in Tomb" by Sadegh Choubak (Simpson's Model, 1993)". *Literary Criticism*. Vol.1. No.3. Pp. 7-28 [In Persian].
- Barthes, R. ([1966] 1977). "Introduction to the structural analysis of narratives". trans. Heath, S. *In Image Music Text*. (pp. 79–124). New York: Hill & Wang.
- Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fowler, R. (1977). *Linguistics and the Novel*. London: Methuen.
- ----- (1986). *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Freeman, D. (ed.) (1981). *Essays in Modern Stylistics*. London: Methuen.
- Genette, G. ([1972] 1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. J. E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- ----- ([1982] 1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. trans. C. Newman and C. Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- ----- ([1983] 1988). *Narrative Discourse Revisited*. trans. J. E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- ----- ([1991] 1993). *Fiction and Diction*. Trans. Catherine Porter. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- ----- (1966, 1982). "Frontiers of narrative". *In Figures of Literary Discourse*. Trans. Sheridan, A. (pp. 127–42). New York: Columbia University Press.
- James, H. (1963). "The art of fiction". in M. Shapira (ed.) *Henry James: Selected Literary Criticism*. Harmondsworth: Penguin.
- Lintvelt, J. (2011). *Essai de Typologie Narrative le "Point of View"*. Translated by Ali Abbasi & Nosrat Hejazi, Tehran: Elmi & Farhangi Publication Company [In Persian].
- Lubbock, P. (1973). *The Craft of Fiction* [1921]. New York: Viking Press.
- Okhovvat, A. (1995). *The Grammar of Story*, Esfahan: Farda Publication.
- Rimmon-Kenan, Sh. (1987). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Translated by :Abolfazl Horri. Tehran: Niloofar Publication [In Persian] .

- Sadeqi, B. (1970/ 2009). *Frankness and Decisiveness* in “*Trenches and Empty Bottels*”. Tehran: Zaman Publication [In Persian].
- Scholes, R. & R. Kellogg (1966). *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press.
- Shairi, Hamidreza .(2013). *Analyse Semiotique du Discours*. Tehran: SAMT [In Persian].
- Shairi, H. R. & F. Sasani (2008). “ Point view and Perspective in Discourse”. *International Journal of Humanities*. Vol. 15. No .1.Pp. 69-80.
- ShiraziAdl, M. & F. Sasani (2013). “Perspective from Cognitive Linguistics Point of View and Its Usage in Fiction Text Analysis”. *Language Related Research*, Vol.4. No. 1. Pp. 65-87 [In Persian].
- Simpson, P. (1993). *Language, Ideology, and Point of View*. London: Routledge.
- Tomashevskii, B. (1965).“Thematics”. in Lee T. Lemon & Marion J. Reis (eds). *Russian Formalist Criticism*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Uspensky, B. (1973). *A Poetics of Composition*. Berkeley: University of California Press.
- Webster, R. (2003). *An Introduction to the Study of Literary Criticism*. Translated by :Elahe Dehnavi. Tehran: Rouznegar [In Persian].