

دوماهنامه جستارهای زیانی
۷، ۵ (پیاپی ۳۳)، آذر و دی ۱۳۹۵، صص ۲۳۹-۲۶۷

بررسی تطبیقی زاویه دید روایی و جهان‌های ممکن در ادبیات داستانی و نمایشی ایران؛ رویکردی زبان‌شناختی نمونه‌های مطالعاتی: داستان حلزون‌شکن عدن و نمایشنامه سپنج رنج و شکنج

محمدجعفر یوسفیان کناری^{۱*}، زهره قلی‌پور^۲

۱. استادیار ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

پذیرش: ۹۴/۹/۱۷

دریافت: ۹۴/۴/۲۰

چکیده

در این پژوهش تلاش بر آنست تا سازوکار دریافت زاویه دید در حوزه داستان و نمایش بررسی شود. برای این منظور دو نمونه داستانی («حلزون‌شکن عدن» از شهریار مندنی‌پور) و نمایشی («سپنج رنج شکنج» از محمود استادمحمد) بررسی می‌شوند. وجه اشتراک نمونه‌های برگزیده در این است که زاویه دید شخصیت‌های غایب در هر دو اثر، از خلال اظهارات افراد حاضر در جهان داستانی و نمایشی خلق می‌شود. برای درک این فرایند، تلفیقی از رویکرد زبان‌شناختی دانیل مک‌اینتایر مبنی بر دریافت «انتقال اشاره» و آراء ماری لار رایان پیرامون «جهان‌های ممکن» به عنوان چارچوب نظری پژوهش اتخاذ شده‌اند. مسئله اصلی این پژوهش کشف قابلیت‌های روایت‌شناسانه زاویه دید در فضاهای داستانی یا نمایشی بیرون از قاب اصلی ماجراست؛ به این معنا، هدف اساسی مقاله حاضر ارزیابی روند خلق یا بازتولید زاویه دید اشخاص غایب در صحنه وقوع ماجراست. داده‌های این پژوهش براساس شاخص‌های روایت‌شناختی مک‌اینتایر و رایان تحلیل می‌شوند؛ بنابراین، نمونه‌ها با انتخاب روش پژوهش تحلیلی-توصیفی بررسی می‌شوند. نتایج به دست آمده از پژوهش نشان می‌دهد که به رغم تمایزات ماهوی جهان داستانی و نمایشی، اشخاص اصلی ماجرا اغلب به کمک نشان‌گرهای زبان‌شناختی که در روند مکالمه مؤثرند، فرصت می‌یابند تا با گسترش دامنه دلالت‌های کلامی و عمق میدان دید روایی، زاویه دید



شخصیت‌های غایب از صحنه را هدایت کنند و بر نحوه ادراک تماشاگر فرضی (خواننده) اثرگذار باشند.

کلیدواژه‌ها: زاویه دید، زبان‌شناسی و نمایش، روایت، نمایشنامه‌های فارسی.

۱. مقدمه

مقولات روایت^۱ و زاویه دید^۲ چنان درهم آمیخته‌اند که سخن‌گفتن از هریک، بدون ملاحظه دیگری ممکن نیست. بر این اساس، روایت‌شناسان اولیه، زاویه دید را مقوله‌ای مختص به روایت می‌دانستند. این پیش‌فرض اغلب مانع از آن می‌شد تا زاویه دید در درام – به دلیل تأکید بر کنش به جای نقل و روایت – از سطح شرح صحنه و یا گفتارهای روایی فراتر رود. با گسترش حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی، پژوهش درباره زاویه دید نیز تحول یافت؛ به گونه‌ای که زبان‌شناسان برای فهم و ادراک زاویه دید به جای مطالعه انواع روایت، به تحلیل زبان و کارکردهای آن پرداختند. از این رو، اعتبار تمایزی که روایت‌شناسان اولیه میان روایت و نمایش قائل بودند، به چالش کشیده شد و با توسعه نگرش روایت‌شناسی به عرصه ادبیات نمایشی، امکانات تازه‌ای از زاویه دید و عمق میدان روایت، از خلال ساخت‌های دستوری و کلامی کشف شد. یکی از این امکانات زبانی، ترسیم زاویه دید دیگری غایب و جهانی است که او در آن به سر می‌برد؛ چگونگی انجام این روند، مسئله اصلی این پژوهش را شکل می‌دهد. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست:

۱. مخاطب چگونه زاویه دید حاضر در داستان یا نمایشنامه را دریافت می‌کند؟
۲. چگونه می‌توان از خلال زاویه دید اشخاص حاضر در متن، به زاویه دید شخصیت(های) غایب پی برد؟ مبنای پاسخ به این پرسش‌ها بر این فرض استوار است که امکانات زبانی چنان گسترده‌اند که با تعمیم سویه‌های دلالت‌گری و گسترش عمق میدان دید می‌توانند زاویه دید و جهان شخصیت‌های غایب را ترسیم نمایند؛ شخصیت‌هایی که از آن‌ها کنشی دیده یا گفتاری شنیده نمی‌شود؛ اما از خلال کنش و گفتار اشخاص حاضر، زاویه دید می‌یابند و به شکلی غیرمستقیم بر فضای داستان یا نمایش تأثیر می‌گذارند، بی‌آنکه نیاز به حضور فیزیکی آن‌ها احساس شود. برای این منظور، دو نمونه داستانی و نمایشی ایرانی بررسی می‌شوند. نمونه داستانی این ویژگی را دارد که در آن کنش و گسترش پیرنگ از خلال کلام رخ می‌نماید (که

ویژگی بنیادی متون نمایشی است؛ در این داستان، راوی با رویکرد غیرشخصی خود، تنها به گزارش موقعیت می‌پردازد و به عبارتی، زاویه دید نمایشی^۳ اتخاذ می‌کند. موضوع سخن در هردو اثر پیرامون شخصیت غایب است؛ در نمونه داستانی، غیاب به معنی عدم حضور صحنه‌ای، و در نمونه نمایشی مشتمل بر حضور ایستای شخصی است که در سلسله‌ای تک‌گویی تنها خطاب می‌شود، بی‌آنکه کنش یا گفتاری از وی سربرزند. برای دستیابی به درکی روشن از شیوه ترسیم زاویه دید و جهان این اشخاص، به شرح رویکرد زبان‌شناختی دنیل مک‌این‌تایر^۴ پرداخته می‌شود؛ مک‌این‌تایر (2006) در کتاب خود، *زاویه دید در نمایش*، پیرو آرای دیگر زبان‌شناسان از جمله شرت^۵، استاک‌ول^۶ و رایان^۷، درباره امکانات زبان در خلق و تکوین زاویه دید تأمل می‌کند. براساس این الگو، روند ترسیم زاویه دید شخصیت‌ها از خلال اظهارات، اشارت‌گری^۸، بیان آرزوها، ارجاع به زوایای پنهان متن و جایگزینی^۹ فضاها انجام می‌شود. تجسم بخشیدن به جهان‌های ممکن^{۱۰} در دوسطح متن و شخصیت از دیگر امکانات زبان است که رایان (1991) در تألیف خود، *جهان‌های ممکن، نهن مصنوعی و نظریه روایت* بدان پرداخته و در پژوهش حاضر به‌کارگرفته شده است. به‌طور کلی، شاخص‌های «انتقال اشاره»، «جهان‌های ممکن» و «جایگزینی» مبنای پاسخ به پرسش نخست و «اشارت‌گری غیرحضوری»، افزون بر سه شاخص دیگر، اساس پاسخ به پرسش دوم است.

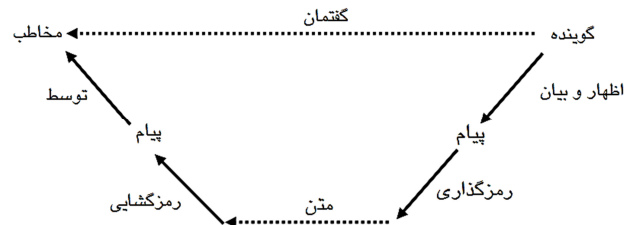
۲. پیشینه پژوهش

نخستین گام را در طبقه‌بندی انواع زاویه دید روایی، آسپنسکی^{۱۱} برداشت؛ به‌زعم وی، بسته به اینکه راوی در فضای روایی حضور دارد یا نه، زاویه دید از نوع داخلی (شخصی^{۱۲}) یا خارجی (غیرشخصی^{۱۳}) است. این دسته‌بندی انواعی از زاویه دید را که در سطوح میانی قرار دارند، پوشش نمی‌دهد. از این رو، فولر^{۱۴} با توسعه تقسیم‌بندی آسپنسکی، به الگوی تازه‌ای در شناخت انواع زاویه دید دست یافت. از نظر فولر زاویه دید شخصی، بسته به اینکه به اول‌شخص یا به سوم‌شخص تعلق داشته باشد، می‌تواند میان الگوهای روایی سیلان‌ذهن، تک‌گویی، یا دانای کل در نوسان باشد. همچنین اگر زاویه دید غیرشخصی باشد، روایت (بسته به زبان و لحن راوی) می‌تواند گزارشی یا توصیفی (همراه با ابراز احساسات) باشد. الگوی



فولر تا حدودی راهگشاست؛ اما در این باره نیز امکان آمیختگی برخی از نمونه‌های یادشده وجود دارد. از این رو، ژنت^{۱۵} (1980: 246) به منظور شفاف‌تر کردن مفهوم زاویه دید و نیز برای پرهیز از معانی تلویحی آن، کانونی‌شدگی^{۱۶} را مطرح کرد که موجد تمایزی است میان آن کسی که می‌گوید یعنی راوی^{۱۷} و آن کسی که می‌بیند، یعنی شخصیت یا «کانونی‌گر»^{۱۸}. به‌زعم ژنت جز از راه تشخیص کانونی‌گر، نمی‌توان به تشخیص زاویه دید نائل آمد. در همین حال، چتمن^{۱۹} (1990: 139) با ملاحظه تمایزی که ژنت میان کانونی‌شدگی و زاویه دید قائل بود، به بررسی آن‌ها در دو سطح راوی و شخصیت پرداخت و در جهت تعیین عامل راوی (راوی/ شخصیت) گام مهمی برداشت؛ او زاویه دید راوی را گرایش^{۲۰} و زاویه دید شخصیت را پالایه^{۲۱} نامید که نمونه اخیر، معادلی برای کانونی‌گر ژنت بود (Ibid:143).

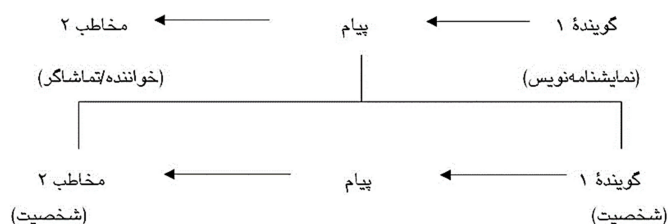
اقدامات یادشده بررسی زاویه دید را منوط به روایت‌شناسی می‌دانستند، تا اینکه سیمپسون^{۲۲} (1993) برای نخستین بار با توسعه مفهوم فولر از وجهیت^{۲۳} شاخص‌های زبان‌شناختی را وارد حوزه روایت‌شناسی کرد و آن را بیان عقیده گوینده درباره حقیقت یک موضوع تعریف کرد (Ibid:47). نوآوری سیمپسون را می‌توان در اهمیتی دانست که او برای نحوه به‌کارگیری زبان در تولید فضا و ایدئولوژی متن قائل بود. در ادامه تلاش سیمپسون و تلفیق آن با رویکرد چتمن، لیچ^{۲۴} و شرت در کتاب *سبک در داستان* (2007) به منظور بررسی امکانات اجرایی زبان در متون نمایشی، به تفکیک گفتمان^{۲۵} از متن^{۲۶} پرداختند. به‌زعم ایشان، هرآنچه به زبان می‌آید، از جمله آواها و اصوات در زمره متن قرار دارند و آنچه رمزگذاری^{۲۷} و در گام بعدی رمزگشایی^{۲۸} می‌گردد، به سطح گفتمانی تعلق دارد (Leech & Short, 2007: 168) (ر.ک. تصویر ۱). اهمیت تحلیل گفتمان در مطالعه زاویه دید را می‌توان به نقشی نسبت داد که هریک در تولید دیگری ایفا می‌کند؛ «زاویه دید به‌مثابه کلید تکوین معنا، پیکره مشترک میان فرایندهای سازنده گفتمان است که هم به ارائه‌دهنده زاویه دید (گوینده، راوی) و هم به پذیرنده زاویه دید (مخاطب) تعلق دارد» (شعیری و مصباحی، ۱۳۹۱: ۴۵).



تصویر ۱ الگوی بلاغی متن (Leech & Short, 2007: 169).

Figure 1. The Rhetoric of Text (Leech & Short, 2007: 169)

لیچ و شرت (2007) با بسط مفهوم گفتمان و کاربرد آن در فهم متون نمایشی به انگاره معماری گفتمان^{۲۹} دست یافتند؛ براساس این مفهوم، اثر نمایشی دو سطح دارد. سطح نخست، صحنه روایتی نویسنده و مخاطب است و سطح ثانی به روایتی شخصیت‌های نمایشی تعلق دارد. البته در این میان، می‌توان شاهد نمونه‌هایی بود که از این مرزها عبور می‌کنند، برای نمونه، روایتی مستقیم شخصیت با مخاطب که در الگوهای روایی یا نمایشی مدرن یافتنی است. با این حال، مک‌ایننتایر (2006) براساس الگوی لیچ و شرت فرایندی را معرفی می‌کند (ر.ک. تصویر ۲) که چگونگی ایجاد زاویه دید در نمایش و ترسیم گفتمان را توضیح می‌دهد. برای درک اهمیت تحلیل گفتمان می‌توان به جایگاه آن در سبک‌شناسی اشاره کرد که بررسی زبان را در اولویت قرار می‌دهد؛ تحلیل گفتمان «در آزادانه‌ترین وجه معنایی‌اش، به هر رشته داده نوشتاری یا گفتاری اطلاق می‌شود که [در ابعادی] بزرگ‌تر از یک جمله ادا شوند ... وجه تمایز گفتمان اینست که بر پویای ارتباطی زبان تأکید دارد ... تحلیل گفتمان یعنی تحلیل تمام آنچه باختمین از آن با عنوان «تمامیت زنده و محسوس زبان» یاد می‌کند» (به نقل از لیچ، یوسفیان کناری، ۱۳۹۰: ۱۶۸). از این حیث، می‌توان از گفتمان به عنوان نوعی راهبرد کلامی در بسترهای مختلف تعبیر کرد که «مبنای سنجش موقعیت و جایگاه افراد دخیل در تبادل کلامی باشد» (همان: ۱۵۷).



تصویر ۲ ساختار گفتمانی یک متن دراماتیک متداول براساس

اظهارات شرت (6: McIntire, 2006)

Figure 2. Discourse Structure of a Prototypical Dramatic Text based on Short (McIntire, 2006:6)

اهمیت الگوی شرت (1996) در آن است که او قائل به «سازوکار هدایت واکنش تماشاگر»^{۳۰} با ابزارهای روایی است (McIntyre, 2006: 10) که نشان می‌دهد با توجه به ساختار گفتمانی، مرزهای «روایت» و «نمایش» از شفافیت برخوردار نیستند؛ بلکه با یکدیگر هم‌پوشانی دارند.

در ایران درباره زاویه دید مقالات متعددی نگاشته شده که گرچه از رویکردهای زبان‌شناختی بهره‌گرفته، تنها به بحث از زاویه دید در داستان پرداخته‌اند و بررسی آن در متون نمایشی را مسکوت گذارده‌اند. مقالاتی چون «بررسی زبان‌شناختی زاویه دید در داستان کوتاه صراحت و قاطعیت بر اساس الگوی سیپسون»، تألیف علوی و همکاران (۱۳۹۵) از جمله این مقالات هستند که با اتخاذ رویکرد سیپسون، به پیگیری انواع زاویه دید در داستان و کشف امکانات زبانی در ترسیم وجهیت غالب متن می‌پردازند. جلالی‌طحان و خلیل‌اللهی (۱۳۹۵) نیز در مقاله «نشانه‌معناشناسی زاویه‌های دید در داستان صلح براساس نظریه ژاک فونتنی»^{۳۱} به امکانات نشانه‌های زبانی در انتقال گفتمان متن و شناخت جهت‌مندی که بر مخاطب عارض می‌شود، می‌پردازند. گل‌فام و همکاران (۱۳۹۳) نیز در مقاله خود به تبیین عملکرد متن در ارائه شناخت به مخاطب، می‌پردازند و برای این منظور از آرای فریمن^{۳۲}، سمینو^{۳۳}، رایان و استاکول عبور می‌کنند. باین‌همه، نمونه‌های مزبور همچون سایر مقالات فارسی که حول مقوله زاویه دید نگاشته شده‌اند، متون نمایشی را از قلم انداخته و تنها

به داستان توجه کرده‌اند. درباره بررسی زاویه دید در متون نمایشی، می‌توان از پایان‌نامه خلیلی (۱۳۸۹) یاد کرد که ضمن بررسی آرای مکابنتایر، به شرح و بسط زاویه دید در نمایشنامه‌های فارسی می‌پردازد. صورت مختصر نظریات مطرح در این پایان‌نامه، در مقاله خلیلی و بختیاری (۱۳۹۰) در دسترس است. پژوهش حاضر برای نخستین بار، درباره روند خلق و توسعه زاویه دید شخصیت‌های غایب در داستان و متن نمایشی بحث کرده است.

۳. زاویه دید نمایشی

پیگیری مقوله زاویه دید در متون نمایشی بر این واقعیت دلالت دارد که اعتبار تمایز قطعی که روایت‌شناسان میان متون نمایشی و روایی قائل بودند، از میان رفته است. از جمله مصادیق این ادعا را می‌توان در میان نمایش‌نامه‌های مدرن یافت که مشتمل بر تمهیدات روایی هستند؛ حتی می‌توان گفت، عبارت «زاویه دید نمایشی» به خودی خود، سویه‌های روایی در نمایش را مدنظر قرار می‌دهد. دیگر آنکه در طبقه‌بندی انواع روایت، روایت نمایشی مورد ملاحظه روایت‌شناسان از فولر تا ژنت قرار گرفته است؛ می‌توان به‌ویژه داستان‌های مدرن را در نظر آورد که در آن‌ها اتخاذ زاویه دید نمایشی به دست راوی، انعکاس فضای عینی داستان را به دنبال دارد، بی‌آنکه راوی، گرایش و نگرش خود را آشکار نماید. به‌زعم استانزل^{۳۴} (۱۹۸۴) تمام داستان‌ها [و نمایش‌ها] در نهایت، سطحی از وساطت روایی را در برمی‌گیرند؛ از این منظر، «نمایش دادن» (باز نمود صحنه‌ای) عبارت است از نوعی واسطه‌گری روایی که کیفیت نقل‌انته خود را به لایه‌های زیرین منتقل می‌کند؛ حال آنکه «نقل کردن» نقش واسطه‌گری راوی را در لایه‌های رویین قرار می‌دهد (McIntyre, 2006: 59). همچنین در آثار نمایشی که فاقد حضور مستقیم راوی هستند، نمی‌توان حضور غیرمستقیم او را از خلال دستور صحنه نادیده گرفت. گفت‌وگوی شخصیت‌ها نیز با میزانی از واسطه‌گری روایی همراه است؛ «حضور ناملموس راوی یا از خلال شرح صحنه رخ می‌نماید یا از این واقعیت برمی‌آید که در نهایت، نمایش محصول سازمان‌دهی پیرنگ به دست نویسنده است» (Ibid: 60).

ادوارد گراف^{۳۵} (۱۹۵۹) نخستین کسی بود که در مقاله‌ای با عنوان «زاویه دید در نمایش مدرن» انگاره عینیت^{۳۶} مطلق نمایش را به نقد کشید و در مقابل، نمایش را سرشار از ابزارهایی



روایی دانست که وابسته به ذهنیت^{۳۷} هستند؛ از این رو، اصطلاح «پیچیدگی ذهنی^{۳۸}» را در اشاره به متون نمایشی مدرن به کار گرفت. شیوه کاربرد زبان در انتقال این ذهنیت به گونه ای است که بررسی زاویه دید ناظر بر آن، جز با رویکرد زبان شناختی ممکن نیست. شرت به منظور تبیین رویکرد زبان شناختی، به طبقه بندی شاخص های زبانی پرداخت که از خلال آن ها، زاویه دید نویسنده قابل دستیابی است و چه بسا زاویه دید شخصیت های نمایشی را نیز مشخص می کند؛ به نقل از مکایتایر (50-48: 2006) این شاخص ها عبارت اند از^{۳۹}:

۱. زبان انگاره ای^{۴۰}: انگاره، واحد پیچیده ای از دانش پیشین مرتبط با یک شخص، موقعیت، رخداد یا فعالیت خاص است.
 ۲. زبان ارزش گذار^{۴۱}: لحن نویسنده.
 ۳. اطلاعات قبلی در برابر اطلاعات تازه^{۴۲}: حروف تعریف، اسامی خاص و عام در این شاخص می گنجد.
 ۴. اشاره^{۴۳}: اشارات زمانی و مکانی که بر بافت تاریخی، جغرافیایی، ذهنی و هندسی یک کنش دلالت دارند.
 ۵. بازنمایی افکار و مشاهدات^{۴۴}: استفاده از افعال ادراکی و قیده های وجهی (خلیلی و بختیاری، ۱۳۹۰: ۱۲۴)
 ۶. ترتیب گذاری روان شناسانه^{۴۵}: ترتیب نمایش رخدادها، زاویه دید نویسنده را بازتاب می دهد (همان: ۱۲۵)
 ۷. رسم الخط
- مکایتایر با گنجاندن شاخص های دیگری چون پیش انگاشت^{۴۶} و اصل همکاری گرایس^{۴۷} در الگوی شرت، آن را توسعه بخشید. پیش انگاشت، «موضوعی است که گوینده فرض می کند پیش از ادای گفتار حقیقت دارد» (همانجا) و اصل همکاری گرایس عبارت از هم پوشانی چهار راهکار کمی، کیفی، ارتباطی و روش است که به منظور انتقال اطلاعات و بازگفت حقیقت، رعایت آن ها الزامی است (همان: ۱۲۶).

۴. انتقال اشاره و چارچوب بافتاری؛ درک زاویه دید توسط مخاطب

اشاره‌گری از مهم‌ترین امکانات زبانی در تغییر بافتار است. گوینده با به‌کارگیری اسامی اشاره (اینجا/ آنجا، من/ تو، اکنون/ آن‌زمان و...) می‌تواند در ترسیم موقعیت زمانی، مکانی و همچنین القای عاملیت خود یا دیگری توفیق یابد. همچنین «کاربرد این مقولات تصور ما از فضای گفتمان را به‌وجود می‌آورد» (گلفام و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۹۲). مخاطب نیز با سنجش موقعیت خود نسبت به موقعیت ترسیم‌شده، به ادراک ارجاعات گوینده دست می‌یابد. از این رو، زاویه دید موجبات شناخت را برای مخاطب فراهم می‌آورد؛ زیرا «به دلیل جهت‌مندی، افق‌های جدیدی را پیش‌روی مخاطب^{۴۸} می‌گشاید» (جلالی‌طحان و خلیل‌اللهی، ۱۳۹۵: ۴). در واقع، مخاطب موقعیت جدید را از خلال قدرت تخیل، درک می‌کند، قادر به اتخاذ همان زاویه دیدی می‌شود که منظورنظر راوی یا شخصیت بوده است. از این حیث، رهیافت‌های انتقال اشاره و چارچوب بافتاری درک فرایند تغییر زاویه دید را که به فهم فضای گفتمان می‌انجامد، میسر می‌سازند.

۴-۱. مفهوم مرکز اشاره

موقعیت و هویت افراد از راه کلام در «مرکز اشاره^{۴۹}» قرار می‌گیرند؛ مشروط بر آنکه «دست‌کم یک گوینده و یک شنونده در این ارجاع‌دهی شرکت داشته باشند» (McIntyre, 2006: 92). مفهوم «مرکز اشاره» افزون‌بر اینکه موضع زمانی و مکانی شخصیت‌ها را نشان می‌دهد، معرف جایگاه آن‌ها در سلسله‌مراتب اجتماعی نیز هست و حتی کیفیت اشاره‌گری ایشان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. برای نمونه، استفاده از ضمائر اشاره (این/ آن، اینجا/ آنجا، این زمان/ آن زمان) بر میزان دوری و نزدیکی ما از اشیا، افراد، مواضع و جز این‌ها دلالت دارد و چه بسا این ضمائر کارکردی استعاری می‌یابند؛ چنانکه در ارجاع به وضعیت اجتماعی طرفین گفت‌وگو به چشم می‌خورد. درنمایشنامه «سپنج رنج و شکنج» (استادمحمد، ۱۳۹۰) شخصیت زن به‌گونه‌های مختلفی خطاب شده است که به ارتباط اجتماعی او با گوینده مربوط می‌شود (ر.ک. جدول ۱):

جدول ۱ نمونه‌های اشارتگری اجتماعی در نمایشنامه «سپنج رنج و شکن»

Table 1. Some Instances of Social Diexis Occured in “Hovel of Trauma&Agony”

صفحه	نمونه	اشاره‌گرهای اجتماعی
۴۳۹	پسر: فرخنده ... تو جواهری ... آخه اصلاً به کارت و عکس من می‌خوره که مثلاً بریم خواستگاری و بله برون ...	خطاب زن با نام کوچک و ضمیر دوم شخص مفرد نشان از صمیمیت میان پسر و زن دارد
۴۴۳	مرد: خانم دارابی، با امروز درست سه‌ماه و دوازده که مدارک شما دارن روی میز بنده انتظار می‌کشن ...	خطاب زن بانام خانوادگی و ضمیر دوم شخص جمع نشان از رسمیت میان مرد و زن دارد

مرکز اشاره، بر نحوه تفسیر عبارات اشاره و در نتیجه، تعیین زاویه دید تأثیر می‌گذارد (McIntyre, 2006: 93). در دو نمونه بالا (و البته در کل متن) زن هیچ کلامی به زبان نمی‌آورد (جز ذکر واژه «حالا») که کارکرد تغییر صحنه برای ورود به مرحله دیگر از زندگی او را دارد (باین حال، از خلال گفتار شخصیت‌هایی که وی را خطاب می‌کنند، خواننده مخاطب) با او آشنا می‌شود.

استاکول در کتاب *شعرشناسی شناختی* (2002) اصطلاح «اشارتگری غیرحضوری» را برای تبیین این نوع اشارتگری به کار می‌گیرد که می‌توان زاویه دید شخصیت‌های فاقد کلام و کنش را درک کرد یا به نسبت‌های جاری میان شخصیت‌ها پی برد (Stokwell, 2002: 43-44). در داستان «حلزون شکن عدن» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲) با بهره‌گیری از همین نوع اشارتگری، شخصیت غایب (پسر) طی روایات پیرزن و پیرمرد معرفی، و به‌طور ضمنی از زاویه دید شخصی برخوردار می‌شود:

جدول ۲ ترسیم زاویه دید شخصیت غایب از خلال اشارات غیرحضوری در حلزون شکن عدن براساس الگوی استاکول

Table 2. Constructing Absent Character's POV by Means of Deictic Projection, in "Snail Cracker" based on Stockwell Model

صفحه	نمونه	اشارتگری غیرحضوری
۳	پیرزن: ... پسر من خودش را از آن بلندی پرت نمی‌کند پایین، چون من مادرش هستم، می‌دانم پسر من از چی می‌ترسید ... می‌دانم چقدر زیاد پسر من از بلندی می‌ترسید ...	در جهت ترسیم زاویه دید پسر به عنوان فردی ترسان
همان	پیرمرد: این همه نگو می‌ترسید. آن رازی که من دارم تو نداری. تو چه می‌دانی که او توی چه جهنمی گرفتار بوده؟ یک مردی مثل من می‌تواند بفهمد وسط آتش و خون، مخ آدم یک‌طور دیگری کار می‌کند. من یقین خیردارم پسر من وسط چه آتشی محاصره بوده که پریده ...	در جهت ترسیم زاویه دید پسر به عنوان یک قهرمان

در این نمونه با نقل سخنان پیرمرد و پیرزن، انتقال مرکز اشاره صورت می‌گیرد که جهت آن از اشخاص حاضر، به سوی فرد غایب است؛ به عبارتی فرافکنی‌های^۱ زوج پیر القای زاویه دید پسر را در پی دارد.

۲-۴. میدان‌های اشاره

به زعم استاکول زمانی که اظهارات شخصیت‌ها یا روایت، حول یک مرکز اشاره باشد، یک «میدان اشاره»^۲ به وجود می‌آید (Stockwell, 2002: 47). از سوئی، گلبریت^۳ (1995) هر روایت داستانی را شامل چند میدان اشاره می‌داند که پیرامون یک مرکز اشاره قرار گرفته‌اند (McIntyre, 2006: 99). از این رو، مخاطب هنگام رویارویی با متن داستانی (نمایشی)، «موضوعی شناختی اتخاذ می‌کند و قادر به دریافت اشارات غیرحضوری – متعلق به شخصیت غایب – از رهگذر افراد حاضر می‌شود» (Ibid).

در تابلوی اول از نمایشنامه «سپنج رنج و شکنج»، شخصیت زن با ذکر پی‌درپی واژه «حالا» فضا، زمان و مکان (بافت) را تغییر می‌دهد و مخاطب را با میدان اشاره جدیدی روبه‌رو می‌کند که مراکز اشاره آن‌ها به ترتیب: مادر، پدر، پسر جوان و جر این‌ها هستند. زن،



در تک‌گویی هیچ‌یک از این افراد دخالتی نمی‌کند؛ با این حال، از مجرای کلام ایشان، شخصیت فردی و جایگاه اجتماعی او ترسیم می‌شود. به عبارتی، سایرین، با اشارات مستقیم خود به زن، وی را به جای خود در مرکز اشاره قرار می‌دهند. نقش‌های مادر و پدر، افزون‌بر بیان زاویه دید خود، سعی در تعیین و هدایت زاویه دید فرزند در فرایند تربیت او نیز دارند:

جدول ۳ ترسیم میدان‌ها و مرکز اشاره از خلال کلام در نمایشنامه «سپنج رنج و شکنج»

Table 3. Forming Diectic Fields and Center Through Dramatic Utterances in “Hovel of Trauma&Agony”

صفحه	نمونه	ترسیم میدان و مرکز اشاره زن به‌عنوان:
۴۲۸	مادر: یه‌سر و دوگوش تو کوچه وایساده، داره خرناسه می‌کشه ... نخیر آقای یه‌سر و دوگوش اون‌ی که به شما گفته فرخنده بی‌تربیده، خودش بی‌تربیده ... خونه دختر بی‌تربیتا که اینجا نیست ... اینجا خونه فرخنده است، فرخنده هم اصلاً و ابدأ نگفته می‌خوام برم تو کوچه ...	کودک
۴۲۹	پدر: برفرض که یه‌چیزی زد پس کله من و گفتم: باشه، مردم چی می‌گن؟ جواب دای‌تو کی می‌ده؟...حالا اگه از من می‌پرسی بهت می‌گم نه ... صد دفعه دیگه هم بپرسی صدویک دفعه می‌گم نه. همین ...	دختری جوان

۳-۴. انتقال اشاره^{۵۴}

اساس رهیافت انتقال اشاره بر پایه روند دریافت مخاطب از روایت استوار است؛ اینکه مخاطب چگونه خود را عمیقاً در جهان روایی فرض می‌کند؛ تاجایی که گویی خود در حال تجربه آن رویدادهاست (McIntyre, 2006: 92). به عقیده سگال^{۵۵} (1995)، خواننده غالباً در جهانی روایی، موضعی شناخت اتخاذ می‌کند و قرائت خود را از خلال آن موضع (زاویه دید) به انجام می‌رساند (McIntyre, 2006: 92). مرکز اشاره، به‌عنوان موضعی برای درک بافتار متن، طوری انتقال می‌یابد که مخاطب خود را در بافتاری دیگر حس می‌کند. در واقع، «ذهن خواننده قادر است از طریق متن ادبی به پس یا پیش حرکت کند و بدین ترتیب تغییر مرکز اشاره را تجربه نماید» (شیرازی عدل

و ساسانی، ۱۳۹۲: ۷۴)؛ بنابراین، مخاطب در معرض زوایای دید متعددی قرار می‌گیرد. استاکول در اشاره به این رفت و بازگشت (مجازی) اصطلاحات روانه^۶ و گردانه^۷ را به‌کار می‌برد (99: *Ibid*) که به‌ترتیب، به معنی روانه‌شدن به میدان اشاره تازه، و بازگشت به میدان اشاره قبلی (گردانه) است. به عقیده استاکول، نخستین روانه را می‌توان موازی با آخرین گردانه دانست که عبارت‌اند از رفت‌وبرگشت مخاطب میان جهان واقعی و جهان داستانی.

در داستان «حلزون‌شکن عدن»، زمانی‌که پیرزن از علاقه فرزندش به یک دختر سخن می‌گوید، روانه/گردانه متوالی میان میدان‌های اشاره رخ می‌دهد که به‌ترتیب به پیرزن، پسر، راوی و پیرزن تعلق دارد (مندی‌پور، ۱۳۸۲: ۲۰):

جدول ۴. نمونه‌هایی از انتقال اشاره (روانه/گردانه) در «حلزون‌شکن عدن» براساس الگوی استاکول
Table 4. Some Instances of PUSH&POP in “Snail Cracker” Based on Stockwell Model

روانه/گردانه	ترسیم میدان اشاره
روانه ۱	پیرزن: می‌خواستیم یکی از همین شب‌ها به تو بگویم.
روانه ۲	پیرزن: ... قبلاًها [پسر] از چند مورد... تقاضا کرده بود ... تا این دختر که هرروز اول صبح توی آسانسور بهش لبخند می‌زند ...
گردانه ۱	کاموای کرم‌رنگی را به میل‌بافتنی گیر داده بود؛ اما حلقه‌ای درست نمی‌شد که به کار ترمیم سوراخ بیاید.
روانه ۱	پیرزن: وقتی [پسر] برایم می‌گفت سرخ می‌شد ...

به‌زعم مک‌آینتایر، گرچه این دو اصطلاح برای فهم سازوکار دریافت میدان‌های اشاره، توسط مخاطب کارآمدند، در توضیح اینکه چگونه مخاطب هم‌زمان به وجود این میدان‌ها واقف می‌شود نارسا هستند (McIntyre, 2006: 111). او برای اصلاح این نقص، رهیافت «چارچوب بافتاری»^۸ را مطرح کرد که نخستین بار ایمات^۹ (1997) بدان توجه کرده بود. چارچوب بافتاری عبارت است از مجموعه انگاره‌ها و اطلاعات جاری در بافتار متن که فضا و گرایش حاکم بر آن را ترسیم می‌کند؛ متن می‌تواند شامل بافت‌های اپیزودیک و گذرا، و یا بافتاری جاری در تمامیت متن باشد (112-113: *Ibid*). براساس این دیدگاه، مخاطب، برخلاف آنچه در رهیافت انتقال اشاره ادعا



می‌شود، برای درک ماوقع روایی یا نمایشی از میدانی به میدان دیگر منتقل نمی‌شود؛ بلکه با وقوف بر اطلاعات مربوط به بافتارهای مختلف، بر بافتاری ویژه متمرکز می‌شود، فرایندهای «مقیدسازی»^۶ و «پیش‌زمینه‌سازی»^۷ را ازسرمی‌گذارند (Ibid: 113). تمرکز بر بافتاری ویژه بدین معناست که آن بافتار، ضمن مقیدشدن به افراد و موقعیت‌های حاضر در متن (مقیدسازی)، در پیش‌زمینه توجه مخاطب (پیش‌زمینه‌سازی) قرار می‌گیرد؛ به عبارتی، پیش‌زمینه‌سازی معطوف به مخاطب و مقیدسازی معطوف به شخصیت‌ها و بافتار متن است؛ نمونه‌هایی از فرایند مزبور در داستان «حلزون‌شکن عدن» (مندی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۶-۱۵) یافتنی است:

جدول ۵. فرایند تمرکز بر بافتار ویژه در «حلزون‌شکن عدن» براساس الگوی ایامت

Table 5. The Process of Focusing on Contextual Frame in "Snail Cracker" Based on Emmott Model

نمونه	مقیدسازی	پیش‌زمینه‌سازی	وقوف مخاطب بر دیگر بافتها
پیرمرد: با چکش یارش داده بودم طوری پوست‌ها را بشکند که له نشوند.	گذشته/ پیرمرد و پسر	*آموزش پیرمرد به پسر	(۱) اکنون/زوج پیر/ مرور خاطرات
[پیرمرد] پوسته حلزون را با انگشت‌ها به حالت خاصی فشار داد	اکنون/ پیرمرد	**فشردن پوسته حلزون به دست پیرمرد	(۲):(۱)+ *
خودم آن‌وقت‌ها که انگشت‌هایم قوت داشتند این طوری...	گذشته/ پیرمرد	***قوت انگشت‌های پیرمرد	(۳):(۲)+**
رعشه نور چراغ‌های کاج خاموش شد	اکنون/ زوج پیر	***خاموشی چراغ‌ها	(۴):(۳)+***
پیرمرد: می‌گفت نقشه کشیده صدف همه حلزون‌ها را بشکند ... می‌گفتم: ببین پسر! هر موجودی برای خودش باید یک زرهی... داشته باشد	گذشته/ پیرمرد و پسر	****پند پیرمرد به پسر	(۵):(۴)+****
تلفن رفت روی پیغام‌گیر. یک مزاحم بود. فحش می‌داد که جهودهای کثیف ...	اکنون/ زوج پیر	*****پیغام‌گیر	(۶):(۵)+*****
پیرمرد: یادش داده بودم مرد از طبیعت خیلی چیزهای اساسی درس می‌گیره	گذشته/ پیرمرد و پسر	*****پند پیرمرد به پسر	(۷):(۶)+*****

چنانکه از جدول شماره ۵ برمی‌آید، پیرمرد با نقل خاطرات خود، بافتار موردتوجه مخاطب را تغییر می‌دهد؛ بی‌آنکه مخاطب میان گذشته (خاطرات پیرمرد) و اکنون (گزارش راوی) دررفت و بازگشت باشد، به‌طور تصاعدی به بافتارهای مختلف واقف می‌شود. همچنین در نمایشنامه «سپنج رنج و شکنج» با هربار ذکر واژه «حالا» ازسوی زن، شخصیت مقابل تغییرنقش می‌دهد و برحسب نقش جدیدی که به خود می‌گیرد، صحنه را به خود و زن مقید می‌کند، مخاطب را در معرض پیش‌زمینه تازه‌ای قرار می‌دهد. در نتیجه، مخاطب با قرارگرفتن در بافتار تازه، به زاویه دید ادراکی جدیدی از زن دست می‌یابد.

مکایناتیر با اعمال تعبیر مقیدسازی و پیش‌زمینه‌سازی در رهیافت انتقال‌اشاره، فرایند رویارویی، درک و دریافت مخاطب با جهان داستانی را بدین‌صورت تبیین می‌کند که مخاطب در زندگی روزمره (پیش از رویارویی با جهان داستانی) مقید به بافت جاری در جهان واقعی است که در پیش‌زمینه توجه او قرار دارد؛ حال آنکه در هنگام رویارویی وی با جهان داستانی، میدان‌اشاره او در پس‌زمینه قرارگرفته، میدان‌های اشاره جهان داستانی در پیش‌زمینه توجه او متجلی می‌شود. چنانچه هیچ انقطاعی در این رویارویی صورت نگیرد، میدان‌های اشاره متن بر میدان اشاره پیش‌فرض مخاطب – که متعلق به زندگی روزمره وی هست – غالب می‌شوند. بنابراین، مخاطب میان این میدان‌ها جابه‌جا می‌شود و با وقوع اختلال در فرایند خوانش، یا با پایان این فرایند، از میداین مزبور خارج، و به جهان واقعی مقید می‌شود تا محیط زندگی او دوباره در پیش‌زمینه قرار گیرد (McIntyre, 2006: 117). در رویارویی با آثاری چون «حلزون‌شکن عدن» و «سپنج رنج و شکنج» همین فرایند را ازسرمی‌گذرانیم.

۵. جهان‌های ممکن داستانی یا نمایشی

به‌نقل از فرهنگ زبان‌شناسی (Bussmann, 2007: 924)، نخستین بار لایبنتس^{۶۲} (۱۶۴۶-۱۷۱۶ م) اصطلاح جهان‌های ممکن^{۶۳} را به‌کاربرد که عبارت است از وضعیت‌های احتمالی که می‌توانستند به‌جای وضعیت موجود، برقرار باشند. این اصطلاح در الگوهای معناشناختی، کارکردی استعاری می‌یابد و در متون ادبی، به افق‌های احتمالی اطلاق می‌شود که متن در برابر خواننده می‌گشاید. گشایش این افق‌ها مستلزم به‌کارگیری عناصر خلاقه‌ای است که منطبق حاکم بر جهان واقعی را پشت سر می‌گذارند. آفرینش جهان داستانی و عرضه آن از خلال زوایای

دید متعدد، ارتباط رهیافت مزبور با بحث زاویه دید را روشن می‌کند. در متون کلاسیک، تمام روابط حاکم بر متن، از منطقی منسجم برخوردارند؛ حال آنکه متون غیرکلاسیک (نامتعارف)، فاقد لحن متقن برای القای حقیقتی یگانه هستند. به‌ویژه در متون روایی و نمایشی مدرن، این صدای واحد و مسلط، در خرده‌صداهایی مستحیل می‌شود که نه به یک جهان، بلکه به جهان‌های ممکن ناهمگون تعلق دارند. اشباع متون روایی مدرن از قیدهایی چون شاید، انگار، احتمالاً و جز این‌ها شاهدهی بر این مدعاست که دلالت بر تعدد جهان‌های ممکن به‌جای یک جهان مطلق دارد. سمینو (1997) جهان ممکن را چارچوبی می‌داند که «ضریب صحت قضایا را – برکنار از اینکه در جهان واقعی مصداق دارند یا نه – تعیین می‌کند» (McIntyre, 2006: 124). بنابراین، حقیقت، وابسته به بافتی است که آن را دربرگرفته است، پس برای درک جهان داستانی باید پیش‌انگاشت‌هایمان از صدق و کذب را ورای قیود جهان واقعی، گسترش دهیم؛ «نظریه جهان متن چارچوبی گفتمانی است که توجه آن نه تنها به متنی خاص، بلکه به بافت پیرامون آن که بر تولید و پذیرش آن تأثیر می‌گذارد، نیز هست» (گلفام و همکاران، ۱۳۹۳، ۸-۱۸۷) و «شامل اطلاعات لازم برای تشکیل بافت داستانی است» (همان: ۱۹۲).

رایان (1991) جهان متن را در دو سطح گفتمان(های) حاکم بر متن و شخصیت‌ها طبقه‌بندی کرد که با ذکر مصادیقی از داستان «حلزون‌شکن عدن» و نمایشنامه «سپنج رنج و شکنج» در جدول‌های ۶ و ۷ ارائه می‌شوند:

جدول ۶ انواع جهان‌های ممکن در سطح گفتمان(های) متن

Table 6. Typology of Possible Worlds in Terms of Discourses of the Text

انواع جهان‌های ممکن	«حلزون‌شکن عدن»	«سپنج رنج و شکنج»
جهان ارجاعی متن ^۴ : معادل «جهان واقعی» در گفتمان حاکم بر زندگی روزمره.	زندگی زوجی پیر که در حسرت ازدست‌دادن فرزند گفت‌وگو مرگ می‌کنند.	سرگذشت یک زن از کودکی تا روزمره.
جهان‌های ممکن دیگرگونه ^۵ : جهان‌های پیرامون جهان ارجاعی و وابسته به ذهنیت اشخاص داستانی، که تباین آن‌ها به پیشبرد پیرنگ می‌انجامد.	اختلاف زوج پیر ریشه در مغایرت جهان‌های ممکن آن‌ها دارد	خطاب شخصیت‌ها به زن با لحن سرزنش، فرمان و دلالت بر تعارض جهان‌های ممکن زن و جهان‌های دیگرگونه دارد.

ادامه جدول ۶

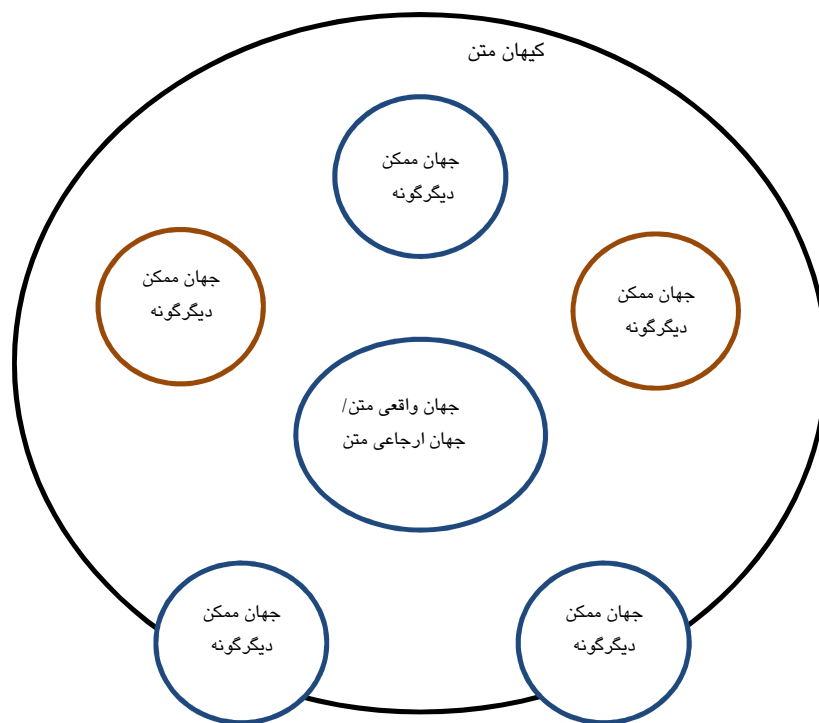
انواع جهان‌های ممکن	«حلزون شکن عدن»	«سپنج رنج و شکنج»
کیهان متن ^{۶۶} : تصویری که یک متن از هجو واقعیت از طریق هم‌نشینی واقعیت ترسیم می‌کند و جهان ارجاعی را در مرکز خود قرار می‌دهد. ^{۶۷}	عناصر ناهمگون، مانند لزوم پرداخت مالیات، تکریم قهرمان، افشای ترس، ابراز عشق و جز این‌ها.	تیپ‌سازی از شخصیت‌هایی که در زندگی یک زن اهمیتی عمده دارند (به‌منظور ترسیم وضعیت رایج زنان).
جهان واقعی متن ^{۶۸} : تحقق جهان ارجاعی و رویدادها و بر یکدیگر به زبان می‌آوردند.	هرآنچه زوج پیر با هدف تأثیرگذاری خود می‌گیرد، وضعیت واقعی زن در جهان متن را تجسم می‌بخشد.	لحنی که هر فرد در برابر زن به متن (شامل کنش‌ها، رویدادها و بر یکدیگر به زبان می‌آوردند).

جدول ۷ انواع جهان‌های ممکن در سطح شخصیت‌ها

Table 7. Typology of Possible Worlds in Terms of Characters

انواع جهان‌های ممکن	نمونه‌هایی از «حلزون شکن عدن»	نمونه‌هایی از «سپنج رنج و شکنج»
جهان‌های معلومات ^{۶۹} و باورها ^{۷۰}	پیرمرد: پسری که من ساختم، از هیچی نمی‌ترسید (مندی‌پور، ۱۳۸۲: ۳) پیرزن: او وقتی می‌بردیش جنگل، می‌ترسید (۴۴۴). (همان: ۴)	استاد: اومدی بگی، من تو کنکور اول شدم ... ولی نمی‌تونم ادامه بدم (استادمحمد، ۱۳۹۰: ۴۴۴). شوهر دوم: تو همین برنامه پنج‌ساله دولت، خاک تهرودن طلا می‌شه (همان: ۴۴۶).
افق انتظارات برآمده از جهان‌های معلومات ^{۷۱}	پیرمرد: لامصب‌ها! با مالیاتی که من می‌دهم ... لااقل جنازه پسر مرا بدهید، بهم (همان: ۲۱).	کارمند: از بنده مهلت خواستید ... امروز که می‌خوام افتخار انجام شرط تأهل رو به بنده عنایت کنید (همان: ۴۴۴-۴۴۳).
جهان‌های بایدها و نبایدها ^{۷۲}	پیرمرد: برای چی می‌خواهی پسرمان حقیر باشی. اگر تو انکارش کنی دیگری باور کند، او مثل یک قهرمان (همان: ۱۸).	شوهر اول: مامان می‌گه هنوز که ایران هستین نباید بچه بیاد (همان: ۴۴۱).
جهان‌های خواسته‌ها ^{۷۳}	پیرمرد: چرا فکر نکردند او که این قدر خوب بود ... چرا استثنائاً بهش رحم نکردند (همان: ۱۴).	شوهر دوم: بذار من اسم تو رو از این شمش طلا بگیرم اونوقت تمام قد در اختیار شما هستم (همان: ۴۴۶).
جهان‌های مطلوب ^{۷۴} یا آرمانی	پیرزن: ... وگرنه حالا یک مرد موفق بود. یک جای مهم بود که صدسال هم عمر بکند ... اگر توانسته بود بشود یک خلیبان (همان: ۲۳-۲۲).	شوهر دوم: ... باید [به هدف] بررسی. بیست و دو سال درس خوندی، مدرکی گرفتی که رو سنگ بذاری ... پودرش می‌کنه (همان: ۴۴۶).

نمونه‌های مطرح‌شده، افزون‌بر جهان‌های ممکن شخصیت‌های حاضر، جهان‌های افراد غایب را نیز به دست می‌دهند. در «حلزون شکن عدن» اختلاف زوج پیر ریشه در برداشت‌های مغایر ایشان از جهان‌های ممکن پسر دارد. در «سپنج رنج و شکنج»، هر شخصیت با ابراز جهان‌های ممکن خود در پی متقاعدکردن زن در جهت خواست‌های شخصی است که این خود، دلالت‌بر دیگربودگی جهان‌های زن دارد. به‌طورکلی، رابطه جهان‌های چندگانه را در یک متن، می‌توان با یک صورت فلکی مقایسه کرد (تصویر ۳).



تصویر ۳ نظام روایی متن در الگوی جهان‌های ممکن رایان (McIntyre, 2006: 127)

Figure 3. Primary Narrative System in Ryan's Typology of Possible Worlds (McIntyre, 2006: 127)

کیهان‌های خیالین: ورای اقماری که حول جهان واقعی متن می‌گردند (جهان‌های ممکن دیگرگونه) کیهان‌های خیالین شامل اوهام، رؤیاها و خیال‌پردازی شخصیت‌هاست. دلیل فراخ‌تر بودن هرچه بیشتر این کیهان‌ها، نشان از وسعت دامنه اوهام و رؤیاها دارند که در مقایسه با رویدادهای واقعی از تداوم بیشتری برخوردارند و شخصیت‌ها را همواره تحت‌الشعاع قرار می‌دهند؛ هر شخص در مرکز کیهان خیالین خود قرار دارد؛ این کیهان شامل یک قلمرو خیالین است که به‌دست جهان‌های ممکن نامتجانس (متعلق به اشخاص حاضر در کیهان خیالین) احاطه گردیده است. به‌زعم رایان، هر داستانی که شخصیت‌ها روایت می‌کنند [ضمن تک‌گویی یا تمهیداتی چون نمایش در نمایش] خلق یک کیهان خیالین درون جهان واقعی متن را در پی دارد (McIntyre, 2006: 127). در دو نمونه داستانی و نمایشی مورد مطالعه، این مهم از خلال تک‌گویی شخصیت‌ها رخ می‌نماید.

۶. ادغام رهیافت‌های انتقال‌اشاره و جهان‌های ممکن

در جهان واقعی متن، بسته به تعداد شخصیت‌ها، میدان‌های اشاره متنوعی وجود دارد. ازسویی، جابه‌جایی میان میدان‌های اشاره به تغییر زاویه دید می‌انجامد. همچنین هر جهان ممکن دیگرگونه، تعدادی میدان اشاره دربرخواهد داشت که به معنی تعدد زاویه دید است. چنانکه در تصویر ۳ در رابطه با جهان واقعی متن و اقمار آن به چشم می‌خورد، هریک از جهان‌های تعبیه‌شده در یک کیهان خیالین شامل میدان‌های اشاره بی‌شماری می‌شود که تفسیر جهان موردنظر را از زوایای دید متنوع ممکن می‌کند (Ibid: 132-133)؛ بنابراین، می‌توان میان دو رهیافت مزبور (انتقال‌اشاره و جهان‌های ممکن) نوعی همپوشانی یافت که با انگاره «جایگزینی» قابل‌فهم است. به‌زعم رایان، جایگزینی عبارت است از انتقال اشاره‌ای که با متمرکز شدن مخاطب بر داستان آغاز می‌شود (Ibid: 134)؛ بدین ترتیب، جایگزینی در الگوی جهان‌های ممکن معادل «روانه» در رهیافت انتقال اشاره است. خواننده طی این جایگزینی (روانه)، ملزم به ترک جهان خود می‌شود تا انتقال میان میدان‌های اشاره مستتر در متن برای او ممکن گردد. همان‌طور که از اصطلاح روانه برمی‌آید، جایگزینی نیز کارکرد استعاری دارد و می‌توان آن را نوعی فعالیت ادراکی دانست که با نزول تدریجی میدان اشاره پیش‌فرض و تشدید درگیری مخاطب در روایت داستانی همراه است. از این رو، انگاره جایگزینی را می‌توان



گونه اصلاح‌شده رهیافت انتقال اشاره دانست. نباید فراموش کرد که در این باره نیز، همچون انگاره انتقال اشاره، مخاطب در آن واحد به وجود مراکز اشاره متعددی واقف است که به جهان‌های ممکن چندگانه تعلق دارند. «هر جهان ممکن می‌تواند شامل میدان‌های اشاره متعددی باشد که امکان تفسیر آن جهان را از زاویه دیدی خاص فراهم می‌کند» (McIntyre, 139: 2006) به گفته رایان، تا مدتی که درگیر جهان داستانی هستیم، قلمرو امور ممکن، به‌طورگسترده‌ای جهان متن را احاطه می‌کند. جایگزینی جهان داستانی با جهان واقعی، خواننده را به‌نظام نوینی از واقعیت و احتمال هدایت می‌کند. خواننده، همچون مسافر در این نظام جدید، نه تنها به کشف دنیای واقعی نوینی نائل می‌آید؛ بلکه طیفی از جهان‌های ممکن دیگرگونه را تجربه می‌کند که حول آن در گردش هستند. چونان که ما جهان‌های ممکن را از خلال عملکرد ذهنی خود می‌سنجیم، ساکنان کیهان‌های داستانی نیز چنین عمل می‌کنند: جهان واقعی ایشان در معلومات و باورهای آن‌ها منعکس می‌شود، در آرزوهای ایشان اصلاح می‌گردد و در رؤیایها و اوهام آن‌ها، جای خود را به واقعیت جدیدی می‌دهد. آن‌ها از مجرای تصورات خلاف واقع خود، به این می‌اندیشند که اوضاع می‌توانست طور دیگری باشد، از خلال نقشه‌ها و توطئه‌هایشان، دل بر این امید می‌بندند که هنوز فرصتی برای تغییر اوضاع وجود دارد و با عملکردی که از خود بروز می‌دهند، کیهان شخصی خود را جایگزین چیزی می‌کنند که عبارت است از نظام واقعیت با اعتباری دست‌دوم که برای مخاطب منزلتی دست‌سوم دارد (Ibid:134).

در داستان «حلزون‌شکن عدن»، تصویری که در جهان ارجاعی متن، هریک از شخصیت‌ها از پسر به دست می‌دهند، کارکردی چندگانه می‌یابد؛ پیرمرد، پسر را یک قهرمان معرفی می‌کند و با این کار، جهان آرزوهای خود را ترسیم می‌کند: آرزوی قهرمان بودن پسر در انظار همگانی؛ بدین ترتیب، جهان مطلوب پیرمرد نیز جهانی است که در آن، پسر توسط عموم تکریم می‌شود؛ حال آنکه جهان مطلوب پیرزن جهانی است که در آن پسر می‌توانسته «یک مرد موفق باشد و در یک جای مهم و امن صدسال عمر کند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۳). ازسویی پیرمرد با مرور خاطرات، کیهان خیالین خود را ترسیم می‌کند؛ حال آنکه پیرزن به تقویت جهان واقعی متن می‌پردازد (جدول ۸). دریافت این جهان‌های متنوع ازسوی مخاطب، با فرایند جایگزینی قابل توضیح است:

جدول ۸ روند جایگزینی از خلال اظهارات ناهمسوی افراد حاضر در داستان

«حلزون شکن عدن» (مندنی پور، ۱۳۸۲).

Table 8. The Process of Recentring Through Heterogeneous Utterances in “Snail Cracker” (Mandanipour, 2003)

صفحه	اظهارات شخصیت‌ها
۱۵	پیرمرد: حتماً خودش می‌خواست. پسرکی که کنجاوی بچی‌های دانشمندا را دارد، خیلی جالب است که یک حلزونی را بدون صدفش ببیند. شاخک‌هایش، شکمش، چطور ردش خیس می‌شود. پیرزن: شب که برمی‌گشتید، ده‌بار بیش‌تر دست‌هایش را می‌شست. متصل احساس می‌کرد دست‌هایش لزج و چسبنده شده‌اند. نصف شب از خواب می‌پرید می‌رفت دست‌هایش را می‌شست. تو مثل سنگ خوابت می‌برد، ولی او به نظرش می‌آمد دست‌هایش نوچند.
۲۱	پیرمرد: هزارها آدم توی آن ساختمان له شدند او تسلیم نشد پیرزن: تقصیر خودت هستش که مجبورم می‌کنی. نمی‌خواستم بهت بگویم، او دو هفته پیش از کارش اخراج شد. اصلاً توی آن ساختمان کار نداشت.
۲۲	پیرمرد: هرچقدر من سعی می‌کنم او قهرمان باشد ... تو دشمنش هستی، همین تو ... پیرزن: بهش گفته بودی مرد واقعی به‌درد می‌خندد ... پسربچه‌ها مرا روی آن پای شکسته‌اش کلی راه برده بودیش.
۲۴-۲۵	صدای ضبط‌شده پسر ... صدای گریه‌من نیست، این همکارم این گوشه ... توی چشم خرده‌شیشه ... می‌ترکند ... من تحمل دارم تمام می‌شود ... باید بپریم. توی سینه‌ام آتش ... گیرتان می‌آید. هرچی نداشتید، هرچی دلتان می‌خواهد ... جرئت بهم ... شنیدی؟ این صدای باد هست این لبه پنجره ... که وسط راه برایت بگویم چطوری هست توی ... تو تنها بابایی باشی، توی دنیا که پسرش توی هوا ... افتخارت ... ارزان گول نخوری، گران حسابی بفروزش صدایم را به ... آ ... آ ... خ می‌سوزم بابا! می‌شنوی؟ پسرش دارد می‌خندد ... به مامان اصلاً نگوئی این تلفن را ... حالا ... حالا می‌پریم که برایت بگویم ...

چنانکه در نمونه فوق پیداست، مخاطب، میان دیدگاه‌های متعارضی که شخصیت‌ها ارائه می‌دهند، به‌طورمجازی جابه‌جا می‌شود یا به‌عبارتی بافتارهایی متنوع را جایگزین می‌کند، بی‌آنکه در این فرایند، بافت‌هایی را که در پس‌زمینه قرار می‌گیرند، فراموش کند. هریک از دو شخصیت با بیانات خود، به شخصیت غایب (پسر)، زاویه‌دید دیگری می‌بخشد و در نتیجه، جهان‌های ممکن پسر را به‌گونه‌ای متفاوت ترسیم می‌کند: در نتیجه دیدگاه‌های پیرمرد، زاویه‌دید پسر، متعلق به یک قهرمان است که در جهان باورهای خود «به درد می‌خندد» و



در پی آن، خود را از ساختمان پرت می‌کند تا جهان آرزوهای پیرمرد محقق شود. در اظهارات پیرزن، زاویه دید مزبور به جوان خجولی تعلق دارد که درجهان‌های ممکن خود خواستار گذران یک زندگی متعارف است؛ اما چون در جهان واقعی متن، فردی مفلوج است، نمی‌تواند جهان آرزوهای پیرزن را برآورده کند تا بخش‌های پایانی داستان، هریک از دو زاویه دیدی که زوج پیر از پسر ارائه می‌دهند و هم‌خوانی آن با حقیقت (جهان واقعی متن)، به حال تعلیق درمی‌آید. از آغاز تا میانه داستان، با فزونی یافتن اهمیت کیهان خیالین پیرمرد از طریق مرور خاطرات و گوش سپردن به صداهای ضبط شده، جهان واقعی متن اهمیتی نازل می‌یابد و در پس‌زمینه قرار می‌گیرد و زاویه دید پیرمرد برجسته می‌شود. با نزدیک شدن به بخش‌های انتهایی، از علاقه پیرمرد به ترکیب اصوات و تصاویر ضبط شده ناهمگون، مخاطب پی به پریشان‌خاطری او می‌برد؛ بنابراین، نمی‌تواند به اظهارات پیرمرد (و صدای ضبط شده پسر) اعتماد کند. افزون‌براین، در بند آخر، وقتی پیرمرد در جهت اثبات حرف خود، صدای پسر را پخش می‌کند، این گفته راوی: «و اما هیچ، اصلاً هیچ حرفی، حتی یک کلمه هم نگفته بود پسر...» (مندی‌پور، ۱۳۸۲: ۲۵)، موجب فروریختن کیهان خیالین پیرمرد می‌شود و در پس‌زمینه قرار گیرد. بدین ترتیب، جهان واقعی متن با اعتبار یافتن دیدگاه پیرزن و زاویه دیدی که او از پسر ارائه می‌دهد، به پیش‌زمینه منتقل می‌شود.

مراد از تحلیل این نمونه، مطالعه یک روایت داستانی از حیث نمایشی بود؛ روایتی که در آن، راوی صرفاً گزارش می‌دهد. گفت‌وگوی پیرمرد و پیرزن را می‌توان معادلی برای دیالوگ نمایشی و اظهارات راوی (به‌طور خاص بند پایانی) را همچون دستور صحنه نمایشی قلمداد کرد.

همچنین در نمایشنامه «سپنج رنج و شکنج» صحنه‌های متعددی یافت می‌شود که حلقه پیوند آن‌ها زنی است که پیوسته خطاب می‌شود (و در میدان‌های اشاره شخصیت‌ها حضور می‌یابد). گرچه زن هیچ کنشی از خود بروز نمی‌دهد یا کلامی به زبان نمی‌آورد – مگر ذکر واژه «حالا» که مدخلی برای ورود به صحنه بعدی و تغییر شخصیت مقابل وی است – با این حال، مخاطب با انتقال خود از میدان اشاره‌ای به میدان‌های دیگر – که به شخصیت‌های مختلف تعلق دارند – درمی‌یابد که خطاب مستقیم هریک از این شخصیت‌ها به شخصی واحد (زن) است. هربار که زن «حالا» را بر زبان می‌آورد، شخصیت سخنگو در پس‌زمینه، و

شخصیت بعدی که آغاز سخن می‌کند، در پیش‌زمینه قرار می‌گیرد. این افراد با اظهارات خود، زاویه‌دید متعلق به زن را از خلال ترسیم جهان‌های ممکن او تجسم می‌بخشند. در گفتارهایی که پیش‌تر، از این نمایشنامه ذکر شد، مخالفت با زن، فحوای کلام هریک از شخصیت‌ها را تشکیل می‌دهد، این خود از تعارض میان جهان باورها، خواست‌ها و آرزوهای زن با جهان‌های ممکن دیگران برمی‌آید که هرکدام، با بیان صدای مخالف خود، زاویه‌دید نامتجانس زن را از طریق اشارتگری غیرحضورى تصویر می‌بخشد. خلق زاویه‌دید پسر در نمونه داستانی نیز همین فرایند را طی می‌کند.

۷. نتیجه‌گیری

تحلیل اظهارات اشخاص داستانی و نمایشی نشان می‌دهند که رهیافت‌های زبان‌شناختی انتقال میدان‌های اشاره، جهان‌های ممکن و جایگزینی این جهان‌ها در تشخیص زاویه‌دید افراد (حاضر یا غایب) و در نتیجه، هدایت زاویه‌دید تماشاگر کارآمد هستند. اتخاذ نظریات مزبور می‌تواند در دو سطح گفتار و دستور صحنه (معادل گزارش راوی در داستان) صورت گیرد. روایت مستتر در دستور صحنه، ناظر بر چشم‌انداز پیش روی شخصیت نیز هست که نمود هرچه بیشتر خود را در گفتارهای وی می‌یابد. بنابراین، زاویه‌دید مخاطب نیز براساس آنچه شخصیت و صحنه عرضه می‌کند، در مسیری هدایت می‌شود که از جایگزینی جهان‌های ممکن حاصل می‌آید. این جایگزینی به میزان اهمیت هریک از جهان‌ها و بافت‌های درون متن – که شخصیت‌ها ترسیم می‌کنند – وابسته است که به‌طورتناوبی در پیش‌زمینه یا پس‌زمینه قرار می‌گیرند و تغییر زاویه‌دید را سبب می‌شوند. چنانچه در جهان داستانی موضوع سخن پیرامون شخصیت غایب باشد، جهان‌های ممکن وی با فن اشاره غیرحضورى به‌دست می‌آید و از زاویه‌دید شخصی برخوردار می‌شود. در «حلزون‌شکن عدن»، زاویه‌دید حقیقی پسر، بسته به اینکه دیدگاه کدام شخصیت در جهان واقعی متن غالب شود، تعیین می‌گردد. در نمایشنامه «سپنج رنج و شکنج»، گرچه هیچ کنشی از زن سر نمی‌زند که معنی غیاب را به ذهن متبادر کند، نقل دیدگاه‌های او در تک‌گویی دیگران، زاویه‌دید وی را به مخاطب عرضه می‌کند. بدین ترتیب، فرض پژوهش حاضر مبنی بر کفایت زبان در هدایت زاویه‌دید مخاطب و نیز تولید زاویه‌دید و جهان شخصیت‌های غایب در داستان یا نمایشنامه تصدیق می‌شود.



۸. پی‌نوشت‌ها

1. narrative
2. point of view
3. scenic point of view
4. Daniel McIntyre
5. Short
6. Stockwell
7. Ryan
8. Deixis
9. recentering
10. possible worlds
11. uspensky
12. subjective
13. objective
14. Fowler
15. Genette
16. focalization
17. narrator
18. focalizer
19. Chatman
20. slant
21. filter
22. Simpson
23. modality
24. Leech
25. discourse
26. text
27. encoding
28. decoding
29. discourse architecture
30. guiding audience reaction
31. Jacques Fontanille
32. M. H. Freeman
33. Semino
34. Stanzel
35. Edward Groff
36. objectivity
37. subjectivity
38. subjective complexity

۳۹. برابرنهادهای فارسی شاخص‌های شرت، از مقاله‌ی «ابعاد زبان‌شناختی مفهوم زاویه دید در نمایش

و تبیین آن در چند نمایشنامه فارسی» (خلیلی و بختیاری، ۱۳۹۰) وام گرفته شده است.

40. schema-oriented language
 41. value-laden language
 42. given versus new information
 43. Deixis
 44. representation of thought & perception
 45. psychological Sequencing
 46. presupposition
 47. Grice's co-operative principle
۴۸. در مقاله مرجع به جای واژه مخاطب، کلمه «گفته‌یاب» آمده که مناسب همان متن است. در اینجا به منظور پرهیز از ابهام، واژه مخاطب به کار رفته است.
49. deictic center
 50. deictic projection
 51. projections
 52. deictic fields
 53. Galbraith
 54. deictic shifting
 55. Segal
۵۶. روانه و گردانه به ترتیب برابر نهادهای پیشنهادی نگارندگان برای واژه‌های push و pop هستند. «رفت‌روایی» و «برگشت‌روایی» نیز معادل‌های مناسبی هستند؛ اما چون امکان خلط این دو با مفاهیم flashback و flash forward وجود دارد و نیز به منظور رعایت اختصار، در این پژوهش، همان دو نمونه نخست به کار گرفته شد.
۵۷. ر. ک. پانوش ۵۶.
58. contextual frame theory
 59. Emmott
 60. binding
 61. priming
 62. Gottfried Wilhelm Leibniz
 63. possible worlds
 64. textual reference world
 65. alternative possible worlds
 66. text universe
۶۷. برای واژه universe برابر نهاد «کیهان» پیشنهاد شد؛ زیرا در زبان انگلیسی، این واژه، فضایی فراختر از world یا «جهان» را به ذهن متبادر می‌کند.
68. textual actual world
 69. knowledge worlds



- 70. beliefs
- 71. prospective extensions of knowledge worlds
- 72. obligation worlds
- 73. wish worlds
- 74. intention worlds

۹. منابع

- استادمحمد، محمود (۱۳۹۰). *ای کاش جای آرمیدن بودی (مجموعه نمایشنامه)*. چ ۱. تهران: قطره.
- جلالی طحان، زهرا و شهلا خلیل‌اللهی (۱۳۹۵). «نشانه‌شناسی زاویه‌های دید در داستان *صلح* براساس نظریه ژاک فونتنی». *دوماهنامه جستارهای زبانی*. د ۷. ش ۱ (پیاپی ۲۹). فروردین و اردیبهشت. صص ۱-۱۶.
- خلیلی، سحر و بهروز بختیاری (۱۳۹۰). «ابعاد زبان‌شناختی مفهوم زاویه‌دید در نمایش و تبیین آن در چند نمایشنامه منتخب فارسی». *فصلنامه تخصصی تئاتر*. ش ۴۵. تابستان. صص ۱۳۸-۱۱۹.
- خلیلی، سحر (۱۳۸۹). *زاویه دید در درام و تبیین آن در چند نمایشنامه منتخب فارسی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- شعیری، حمیدرضا و مریم مصباحی (۱۳۹۱). «تحلیل نقش زاویه‌دید در گفتمان با تحلیلی از داستان بیرون‌رانده اثر بکت». *پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه*. ش ۲. پاییز و زمستان. صص ۳۱-۴۷.
- شیرازی عدل، مهرناز و فرهاد ساسانی (۱۳۹۲). «دیدگاه از منظر زبان‌شناسی شناختی و کاربرد آن در تحلیل متن داستانی». *دوماهنامه جستارهای زبانی*. د ۴. ش ۱ (پیاپی ۱۳). صص ۶۵-۸۷.
- علوی، فاطمه و همکاران (۱۳۹۵). «بررسی زبان‌شناختی زاویه‌دید در داستان کوتاه *صراحت و قاطعیت* براساس الگوی سیمپسون». *دوماهنامه جستارهای زبانی*. د ۷. ش ۳ (پیاپی ۳۱). مرداد و شهریور. صص ۸۷-۱۰۵.
- گلفام، ارسلان و همکاران (۱۳۹۳). «کاربرد نظریه جهان متن در شناسایی عناصر سازنده»

متن روایی داستان شازده احتجاب؛ بر مبنای رویکرد شعرشناسی شناختی». *دوماهنامه جستارهای زبانی*. ده. ۵. ش ۱ (پیاپی ۲۱). صص ۱۸۳-۲۰۶.

- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۲). *آبی ماورای بچار*. چ ۱. تهران: مرکز.
- یوسفیان‌کناری، محمدجعفر (۱۳۹۰). «تحلیل سبک گفتارهای نمایشی در «ملودی شهر بارانی، اثر اکبر رادی (با تکیه بر نقش اشارت‌گرهای مکالمه‌ای)»». *نقد ادبی*. د. ۴. ش ۱۶. صص ۱۷۶-۱۴۹.

References:

- Alavi, F.; Sh. Pourebrahim; M. Ghiasian & M. Gilani (2014). "A Linguistic study of point of view in the short story "Frankness and Decisiveness" based on Simpson's model". *Language Related Research*. Article in Press [In Persian].
- Bussmann, H. (2007). *Dictionary of Language & Linguistics*. Translated and edited by: Gregory Trauth & Kerstin Kazzazi, London: Routledge.
- Chatman, S.B. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. 1st Edition. Cornell University Press.
- Emmott, C. (1997). *Narrative Comprehension: A Discours Perspective*. Oxford: Oxford Press.
- Galbraith, M. (1995). *Deictic Shift Theory and The Poetics of Involvement in Narrative*. In Duchan et al. (Eds.). pp. 19-59.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- Golfam, A.; B. Rowshan & F. Shirreza (2014). "The Application of text world theory to recognize narrative elements in Shazdeh Ehtejab: A Cognitive Poetics Approach". *Language Related Research*. Vol. 5. No.1. pp. 183-206 [In Persian].
- Groff, E. (1959). Point of view in modern drama. *Modern Drama*, 2, 268-282.
- Jalali Tahan, Z. & Sh. Khalilollahi (2014). "Semiotic point of view in the story of "peace" According to Jacques Fontanill". *Language Related Research*. Article in Press [In Persian].



- Leech, G. & M. Short (1996). *Style in Fiction*. 2nd Edition. London: Longman.
- Mandanipour, SH. (2003). *The Ultramarine Blue (A Collection of Short Stories)*. Tehran: MARKAZ [In Persian]
- McIntyre, D.; C., Bellard-Thomson; J. Heywood ; A. McEnery; E. Semino & M. Short (2004). "Investigating the resentation of speech, writing and thought in spoken British English: A corpus-based approach". *ICAME Journal*. 28. pp. 49–76.
- McIntyre, D. (2006). *Point of View in Plays*. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins B.V.
- Ostadmohammad, M. (2011). *A Collection of Plays*. Tehran: GHATRE [In Persian].
- Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence & Narrative Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Segal, E. M. (1995a). *Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory*. In Duchan et al. (Eds.), pp. 3–17.
- Semino, E. (1997). *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. London: Longman.
- Shairi, H & M. Mesbahi (2012). "Analysis of Point of View in the story The Expelled by Beckett" *French Language and Literature Related Research*. No.2 (Fall&Winter). pp. 31-47 [In Persian].
- Shirazi Adl, M. & F. Sasani (2013). "Perspective from cognitive linguistics point of view and its usage in fictional text analysis". *Language Related Research*. Vol. 4. No. 1. pp. 65-87. [In Persian].
- Short, M. (1996). *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London: Longman.
- Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge.
- Stanzel, F. K. (1984). *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics*. 1st Edition. London: Routledge
- Yousefian Kenari, M. (2012). "Stylistic analysis of dialogues in *Melody of Rainy Town* by Akbar Radi (with emphasis on Conversational Implicature)" *Literary Criticism*. Vol. 4. No. 16. (Winter) P.p. 149-176 [In Persian].