دوماهنامهٔ جستارهای زبانی
د۷، ش۵ (پیاپی ۳۳)، آذر و دی ۱۳۹۵، صص۲۳۹-۲۶۷

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

محمدجعفر یوسفیان کناری[1*]، زهره قلی‌پور[2]

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

دریافت: ۹٤/٤/۲۰ پذیرش: ۹٤/۹/۱۷

چکیده

در این پژوهش تلاش برآنست تا سازوکار دریافت زاویه‌دید در حوزهٔ داستان و نمایش بررسی شود. برای این منظور دو نمونهٔ داستانی («حلزون‌شکن عدن» از شهریار مندنی‌پور) و نمایشی («سپنج رنج‌شکنج» از محمود استادمحمد) بررسی می‌شوند. وجه اشتراک نمونه‌های برگزیده در این است که زاویه‌دید شخصیت‌های غایب در هردو اثر، از خلال اظهارات افراد حاضر در جهان داستانی و نمایشی خلق می‌شود. برای درک این فرایند، تلفیقی از رویکرد زبان‌شناختی دانیل مک‌اینتایر مبنی‌بر رهیافت «انتقال اشاره» و آراء ماری لار رایان پیرامون «جهان‌های‌ممکن» به‌عنوان چارچوب نظری پژوهش اتخاذ شده‌اند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش کشف قابلیت‌های روایت‌شناسانهٔ زاویه‌دید در فضاهای داستانی یا نمایشی بیرون از قاب اصلی ماجراست؛ به‌این‌معنا، هدف اساسی مقالهٔ حاضر ارزیابی روند خلق یا بازتولید زاویه‌دید اشخاص غایب در صحنهٔ وقوع ماجراست. داده‌های این پژوهش براساس شاخص‌های روایت‌شناختی مک‌اینتایر و رایان تحلیل می‌شوند؛ بنابراین، نمونه‌ها با انتخاب روش پژوهش تحلیلی-توصیفی بررسی می‌شوند. نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش نشان می‌دهد که به‌رغم تمایزات ماهوی جهان داستانی و نمایشی، اشخاص اصلی ماجرا اغلب به‌کمک نشان‌گرهای زبان‌شناختی که در روند مکالمه مؤثرند، فرصت می‌یابند تا با گسترش دامنهٔ دلالت‌های کلامی و عمق میدان‌دید روایی، زاویه‌دید

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: yousefian@modares.ac.ir

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

شخصیت‌های غایب ازصحنه را هدایت کنند و برنحوهٔ ادراک تماشاگر فرضی (خواننده) اثرگذار باشند.

کلیدواژه‌ها: زاویه‌دید، زبان‌شناسی و نمایش، روایت، نمایشنامه‌های فارسی.

۱. مقدمه

مقولات روایت[۱] و زاویه‌دید[۲] چنان درهم‌آمیخته‌اند که سخن‌گفتن از هریک، بدون ملاحظهٔ دیگری ممکن نیست. براین‌اساس، روایت‌شناسان اولیه، زاویه‌دید را مقوله‌ای مختص به روایت می‌دانستند. این پیش‌فرض اغلب مانع از آن می‌شد تا زاویه‌دید در درام ــ به‌دلیل تأکید بر کنش به‌جای نقل و روایت ــ از سطح شرح صحنه و یا گفتارهای روایی فراتر رود. با گسترش حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی، پژوهش دربارهٔ زاویه‌دید نیز تحول یافت؛ به‌گونه‌ای‌که زبان‌شناسان برای فهم و ادراک زاویه‌دید به‌جای مطالعهٔ انواع روایت، به تحلیل زبان وکارکردهای آن پرداختند. ازاین‌رو، اعتبار تمایزی که روایت‌شناسان اولیه میان روایت و نمایش قائل بودند، به چالش کشیده شد و با توسعهٔ نگرش روایت‌شناسی به عرصهٔ ادبیات نمایشی، امکانات تازه‌ای از زاویه‌دید و عمق میدان روایت، از خلال ساخت‌های دستوری و کلامی کشف شد. یکی از این امکانات زبانی، ترسیم زاویه‌دید دیگریِ غایب و جهانی است که او در آن به‌سرمی‌برد؛ چگونگی انجام این روند، مسئلهٔ اصلی این پژوهش را شکل می‌دهد. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌هاست:

۱. مخاطب چگونه زاویه‌دید حاضر در داستان یا نمایشنامه را دریافت می‌کند؟

۲. چگونه می‌توان از خلال زاویه‌دید اشخاص حاضر در متن، به زاویه‌دید شخصیت(های) غایب پی‌برد؟ مبنای پاسخ به این پرسش‌ها بر این فرض استوار است که امکانات زبانی چنان گسترده‌اند که با تعمیم سویه‌های دلالت‌گری وگسترش عمق میدان‌دید می‌توانند زاویه‌دید 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، زاویه‌دید می‌یابند و به شکلی غیرمستقیم بر فضای داستان یا نمایش تأثیر می‌گذارند، بی‌آنکه نیاز به حضور فیزیکی آن‌ها احساس شود. برای این منظور، دو نمونهٔ داستانی و نمایشی ایرانی بررسی می‌شوند. نمونهٔ داستانی این ویژگی را دارد که در آن کنش و گسترش پیرنگ از خلال کلام رخ می‌نماید (که

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

ویژگی بنیادی متون نمایشی است)؛ در این داستان، راوی با رویکرد غیرشخصی خود، تنها به گزارش موقعیت می‌پردازد و به‌عبارتی، زاویه‌دید نمایشی[۳] اتخاذ می‌کند. موضوع سخن در هردو اثر پیرامون شخصیت غایب است؛ در نمونهٔ داستانی، غیاب به‌معنی عدم حضور صحنه‌ای، و در نمونهٔ نمایشی مشتمل‌بر حضور ایستای شخصی است که در سلسله‌ای تک‌گویی تنها خطاب می‌شود، بی‌آنکه کنش یا گفتاری از وی سربزند. برای دستیابی به درکی روشن از شیوهٔ ترسیم زاویه‌دید و جهان این اشخاص، به شرح رویکرد زبان‌شناختی دنیل مک‌اینتایر[٤] پرداخته می‌شود؛ مک‌اینتایر (2006) در کتاب خود، ***زاویه‌دید درنمایش***، پیرو آرای دیگر زبان‌شناسان ازجمله شرت[٥]، استاک‌ول[٦] و رایان[۷]، دربارهٔ امکانات زبان در خلق و تکوین زاویه‌دید تأمل می‌کند. براساس این الگو، روند ترسیم زاویه‌دید 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، ذهن مصنوعی و نظریهٔ روایت*** بدان پرداخته و در پژوهش حاضر به‌کارگرفته شده است. به‌طورکلی، شاخص‌های «انتقال اشاره»، «جهان‌های ممکن» و«جایگزینی» مبنای پاسخ به پرسش نخست و «اشارتگری غیرحضوری»، افزون‌بر سه شاخص دیگر، اساس پاسخ به پرسش دوم است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

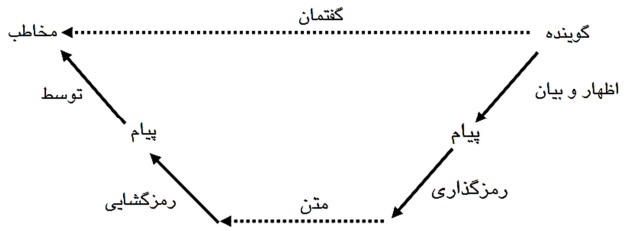
نخستین گام را در طبقه‌بندی انواع زاویه‌دید روایی، آسپنسکی[۱۱] برداشت؛ به‌زعم وی، بسته به اینکه راوی در فضای روایی حضور دارد یا نه، زاویه‌دید از نوع داخلی (شخصی[۱۲]) یا خارجی (غیرشخصی[۱۳]) است. این دسته‌بندی انواعی از زاویه‌دید را که در سطوح میانی قرار دارند، پوشش نمی‌دهد. ازاین‌رو، فولر[۱٤] با توسعهٔ تقسیم‌بندی آسپنسکی، به الگوی تازه‌ای در شناخت انواع زاویه‌دید دست یافت. ازنظر فولر زاویه‌دید 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 زاویه‌دید غیرشخصی باشد، روایت (بسته به زبان و لحن راوی) می‌تواند گزارشی یا توصیفی (همراه با ابراز احساسات) باشد. الگوی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

فولر تا حدودی راهگشاست؛ اما در این‌باره نیز امکان آمیختگی برخی از نمونه‌های یادشده وجود دارد. ازاین‌رو، ژنت[۱۵] (246 :1980) به‌منظور شفاف‌ترکردن مفهوم زاویه‌دید 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 زاویه‌دید نائل آمد. درهمین‌حال، چتمن[۱۹] (139 :1990) با ملاحظهٔ تمایزی که ژنت میان کانونی‌شدگی و زاویه‌دید قائل بود، به بررسی آن‌ها در دو سطح راوی و شخصیت پرداخت و در جهت تعیین عامل روایی (راوی/ شخصیت) گام مهمی برداشت؛ او زاویه‌دید راوی را گرایش[۲۰] و زاویه‌دید شخصیت را پالایه[۲۱] نامید که نمونهٔ اخیر، معادلی برای کانونی‌گر ژنت بود (*Ibid*:143).

اقدامات یادشده بررسی زاویه‌دید را منوط به روایت‌شناسی می‌دانستند، تا اینکه سیمپسون[۲۲] (1993) برای نخستین‌بار با توسعهٔ مفهوم فولر از وجهیت[۲۳] شاخص‌های زبان‌شناختی را وارد حوزهٔ روایت‌شناسی کرد و آن را بیان عقیدهٔ گوینده دربارهٔ حقیقت یک موضوع تعریف کرد (*Ibid*:47). نوآوری سیمپسون را می‌توان در اهمیتی دانست که او برای نحوهٔ به‌کارگیری زبان در تولید فضا و ایدئولوژی متن قائل بود. در ادامهٔ تلاش سیمپسون و تلفیق آن با رویکرد چتمن، لیچ[۲۴] و شُرت در کتاب ***سبک در داستان*** (2007) به‌منظور بررسی امکانات اجرایی زبان در متون نمایشی، به تفکیک گفتمان[۲۵] از متن[۲۶] پرداختند. به‌زعم ایشان، هرآنچه به زبان می‌آید، ازجمله آواها و اصوات در زمرهٔ 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 مطالعهٔ زاویه‌دید را می‌توان به نقشی نسبت داد که هریک در تولید دیگری ایفا می‌کند؛ «زاویه‌دید به‌مثابهٔ کلید تکوین معنا، پیکرهٔ مشترک میان فرایندهای سازندهٔ گفتمان است که هم به ارائه‌دهندهٔ زاویه‌دید (گوینده، راوی) و هم به پذیرندهٔ زاویه‌دید (مخاطب) تعلق دارد» (شعیری و مصباحی، ۱۳۹۱: ٤٥).

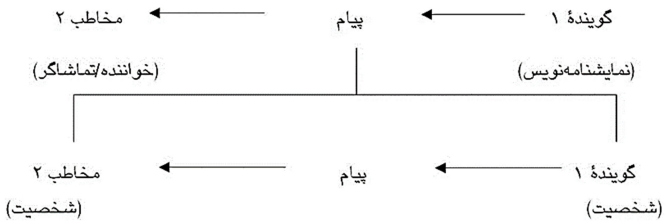
[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]



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 انگارهٔ معماری گفتمان[۲۹] دست یافتند؛ براساس این مفهوم، اثر نمایشی دو سطح دارد. سطح نخست، صحنهٔ رویارویی نویسنده و مخاطب است و سطح ثانی به رویارویی شخصیت‌های نمایشی تعلق دارد. البته دراین‌میان، می‌توان شاهد نمونه‌هایی بود که از این مرزها عبور می‌کنند، برای نمونه، رویارویی مستقیم شخصیت با مخاطب که در الگوهای روایی یا نمایشی مدرن یافتنی است. بااین‌حال، مک‌اینتایر (2006) براساس الگوی لیچ و شرت فرایندی را معرفی می‌کند (ر.ک. تصویر۲) که چگونگی ایجاد زاویه‌دید 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 دادهٔ نوشتاری یا گفتاری اطلاق می‌شود که [در ابعادی] بزرگ‌تر از یک جمله ادا شوند ... وجه تمایز گفتمان اینست که بر پویش ارتباطی زبان تأکید دارد ... تحلیل گفتمان یعنی تحلیل تمام آنچه باختین ازآن با عنوان «تمامیت زنده و محسوس زبان» یاد می‌کند» (به نقل از لیچ، یوسفیان کناری، ۱۳۹۰: ۱٦۸). ازاین‌حیث، می‌توان از گفتمان به‌عنوان نوعی راهبرد کلامی در بسترهای مختلف تعبیر کرد که «مبنای سنجش موقعیت و جایگاه افراد دخیل در تبادل کلامی باشد» (همان:۱۵۷).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]



تصویر ۲ ساختار گفتمانی یک متن دراماتیک متداول براساس اظهارات شرت (McIntire, 2006 :6)

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 باتوجه‌به ساختار گفتمانی، مرزهای «روایت» و «نمایش» از شفافیت برخوردار نیستند؛ بلکه با یکدیگر هم‌پوشانی دارند.

در ایران دربارهٔ زاویه‌دید مقالات متعددی نگاشته شده که گرچه از رویکردهای زبان‌شناختی بهره‌گرفته، تنها به بحث از زاویه‌دید در داستان پرداخته‌اند و بررسی آن در متون نمایشی را مسکوت گذارده‌اند. مقالاتی چون «بررسی زبان‌شناختی زاویه‌دید در داستان کوتاه *صراحت و قاطعیت* بر اساس الگوی سیپمسون»، تألیف علوی و همکاران (۱۳۹۵) ازجملهٔ این مقالات هستند که با اتخاذ رویکرد سیپمسون، به پیگیری انواع زاویه‌دید در داستان و کشف امکانات زبانی در ترسیم وجهیت غالب متن می‌پردازند. جلالی‌طحان و خلیل‌اللهی (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ «نشانه‌معناشناسی زاویه‌های دید در داستان صلح براساس نظریهٔ ژاک‌فونتنی[۳۱]» به امکانات نشانه‌های زبانی در انتقال گفتمان متن وشناخت جهت‌مندی که بر مخاطب عارض می‌شود، می‌پردازند. گلفام و همکاران (۱۳۹۳) نیز در مقالهٔ خود به تبیین عملکرد متن در ارائهٔ شناخت به مخاطب، می‌پردازند و برای این منظور از آرای فریمن[۳۲]، سمینو[۳۳]، رایان و استاک‌ول عبور می‌کنند. بااین‌همه، نمونه‌های مزبور همچون سایر مقالات فارسی که حول مقولهٔ زاویه‌دید نگاشته شده‌اند، متون نمایشی را از قلم انداخته و تنها

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

به داستان توجه کرده‌اند. دربارهٔ بررسی زاویه‌دید در متون نمایشی، می‌توان از پایان‌نامهٔ خلیلی (۱۳۸۹) یاد کرد که ضمن بررسی آرای مکاینتایر، به شرح و بسط زاویه‌دید در نمایشنامه‌های فارسی می‌پردازد. صورت مختصر نظریات مطرح در این پایان‌نامه، در مقالهٔ خلیلی و بختیاری (۱۳۹۰) دردسترس است. پژوهش حاضر برای نخستین بار، دربارهٔ روند خلق و توسعهٔ زاویه‌دید شخصیت‌های غایب درداستان و متن نمایشی بحث کرده است.

۳. زاویه‌دید نمایشی

پیگیری مقولهٔ زاویه‌دید در متون نمایشی بر این واقعیت دلالت دارد که اعتبار تمایز قطعی که روایت‌شناسان میان متون نمایشی و روایی قائل بودند، ازمیان‌رفته‌است. ازجمله مصادیق این ادعا را می‌توان در میان نمایش‌نامه‌های مدرن یافت که مشتمل‌بر تمهیدات روایی هستند؛ حتی می‌توان گفت، عبارت «زاویه‌دید نمایشی» به‌خودی‌خود، سویه‌های روایی در نمایش را مدنظر قرار می‌دهد. دیگرآنکه در طبقه‌بندی انواع روایت، روایت نمایشی موردملاحظهٔ روایت‌شناسان از فولر تا ژنت قرارگرفته‌است؛ می‌توان به‌ویژه داستان‌های مدرن را درنظرآورد که درآن‌ها اتخاذ زاویه‌دید نمایشی به‌دست راوی، انعکاس فضای عینی داستان را به‌دنبال دارد، بی‌آنکه راوی، گرایش و نگرش خود را آشکار نماید. به‌زعم استانزل[۳٤](1984) تمام داستان‌ها [و نمایش‌ها] درنهایت، سطحی از وساطت روایی را دربرمی‌گیرند؛ ازاین‌منظر، «نمایش دادن» (بازنمود صحنه‌ای) عبارت است از نوعی واسطه‌گری روایی که کیفیت نقالانهٔ خود را به لایه‌های زیرین منتقل می‌کند؛ حال‌آنکه «نقل‌کردن» 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 درنهایت، نمایش محصول سازمان‌دهی پیرنگ به‌دست نویسنده است» (*Ibid*:60).

ادوارد گراف[۳۵] (1959) نخستین کسی بود که در مقاله‌ای با عنوان «زاویه‌دید در نمایش مدرن» انگارهٔ عینیت[۳٦] مطلق نمایش را به نقد کشید و درمقابل، نمایش را سرشار از ابزارهایی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

روایی دانست که وابسته‌به ذهنیت[۳۷] هستند؛ ازاین‌رو، اصطلاح «پیچیدگی ذهنی[۳۸]» را در اشاره به متون نمایشی مدرن به‌کارگرفت. شیوهٔ کاربرد زبان در انتقال این ذهنیت به‌گونه‌ای است که بررسی زاویه‌دید ناظربرآن، جز با رویکرد زبان‌شناختی ممکن نیست. شرت به‌منظور تبیین رویکرد زبان‌شناختی، به طبقه‌بندی شاخص‌های زبانی پرداخت که از خلال آن‌ها، زاویه‌دید نویسنده قابل‌دستیابی است و چه‌بسا زاویه‌دید شخصیت‌های نمایشی را نیز مشخص می‌کند؛ به‌نقل‌از مک‌اینتایر (50-48 :2006) این شاخص‌ها عبارت‌اند از[۳۹]:

۱. زبان انگاره‌ای[٤٠]: انگاره، واحد پیچیده‌ای از دانش پیشین مرتبط با یک شخص، موقعیت، رخداد یا فعالیت خاص است.

۲. زبان ارزش‌گذار[٤١]: لحن نویسنده.

۳. اطلاعات قبلی دربرابر اطلاعات تازه[٤٢]: حروف تعریف، اسامی خاص و عام در این شاخص می‌گنجند.

٤. اشاره[٤٣]: اشارات زمانی و مکانی که بر بافت تاریخی، جغرافیایی، ذهنی و هندسی یک کنش دلالت دارند.

٥. بازنمایی افکار و مشاهدات[٤٤]: استفاده از افعال ادراکی و قیدهای وجهی (خلیلی وبختیاری، ۱۳۹۰: ۱۲٤)

٦. ترتیب‌گذاری روان‌شناسانه[٤٥]: ترتیب نمایش رخدادها، زاویه‌دید نویسنده را بازتاب می‌دهد (همان: ۱۲٥)

۷. رسم‌الخط

مک‌اینتایر با گنجاندن شاخص‌های دیگری چون پیش‌انگاشت[٤٦] و اصل همکاری گرایس[٤٧] درالگوی شرت، آن را توسعه بخشید. پیش‌انگاشت، «موضوعی است که گوینده فرض می‌کند پیش از ادای گفتار حقیقت دارد» (همانجا) و اصل همکاری گرایس عبارت از هم‌پوشانی چهار راهکار کمی، کیفی، ارتباطی و روش است که به‌منظور انتقال اطلاعات و بازگفت حقیقت، رعایت آن‌ها الزامی است (همان: ۱۲٦).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

۴. انتقال اشاره و چارچوب بافتاری؛ درک زاویه‌دید 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 نسبت‌به موقعیت ترسیم‌شده، به ادراک ارجاعات گوینده دست می‌یابد. ازاین‌رو، زاویه‌دید موجبات شناخت را برای مخاطب فراهم می‌آورد؛ زیرا «به‌دلیل جهت‌مندی، افق‌های جدیدی را پیش‌روی مخاطب[٤٨] می‌گشاید» (جلالی‌طحان وخلیل‌اللهی، ۱۳۹۵ :٤). درواقع، مخاطب موقعیت جدید را از خلال قدرت تخیل، درک می‌کند، قادر به اتخاذ همان زاویه‌دیدی می‌شود که منظورنظر راوی یا شخصیت بوده است. ازاین‌حیث، رهیافت‌های انتقال‌اشاره و چارچوب‌بافتاری درک فرایند تغییر زاویه‌دید را که به فهم فضای گفتمان می‌انجامد، میسر می‌سازند.

۴-۱. مفهوم مرکز اشاره

موقعیت و هویت افراد ازراهِ کلام در «مرکز اشاره[٤٩]» قرار می‌گیرند؛ مشروط برآنکه «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 ضمایر 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 چه‌بسا این ضمایر کارکردی استعاری می‌یابند؛ چنانکه در ارجاع به وضعیت اجتماعی طرفین گفت‌وگو به‌چشم می‌خورد. درنمایشنامهٔ «سپنج رنج و شکنج» (استادمحمد، ۱۳۹۰) شخصیت زن به‌گونه‌های مختلفی خطاب شده است که به ارتباط اجتماعی او با گوینده مربوط می‌شود (ر.ک. جدول۱):

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

جدول ۱ نمونه‌های اشارتگری اجتماعی در نمایشنامهٔ «سپنج رنج وشکن»

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

اشاره‌گرهای اجتماعی	نمونه	صفحه
خطاب زن با نام کوچک و ضمیر دوم‌شخص مفرد نشان از صمیمیت میان پسر و زن دارد	پسر: فرخنده ... تو جواهری ... آخه اصلاً به کارت و عکس من می‌خوره که مثلاً بریم خواستگاری و بله برون ...	٤٣٩
خطاب زن بانام خانوادگی و ضمیردوم شخص جمع نشان از رسمیت میان مرد و زن دارد	مرد: خانم دارابی، با امروز درست سه‌ماه ودوروزه که مدارک شما دارن روی میز بنده انتظار می‌کشن ...	٤٤٣

مرکز اشاره، بر نحوهٔ تفسیر عبارات اشاره و درنتیجه، تعیین زاویه‌دید تأثیر می‌گذارد (McIntyre, 2006: 93). در دو نمونهٔ بالا (و البته در کل متن) زن هیچ کلامی به‌زبان‌نمی‌آورد (جز ذکر واژهٔ «حالا» که کارکرد تغییر صحنه برای ورود به مرحلهٔ دیگر از زندگی او را دارد) بااین‌حال، از خلال گفتار شخصیت‌هایی که وی را خطاب می‌کنند، خواننده (مخاطب) با او آشنا می‌شود.

استاک‌ول در کتاب ***شعرشناسی شناختی*** (2002) اصطلاح «اشارتگری غیرحضوری[٥٠]» را برای تبیین این نوع اشارتگری به‌کارمی‌گیرد که می‌توان زاویه‌دید شخصیت‌های فاقد کلام و کنش را درک کرد یا به نسبت‌های جاری میان شخصیت‌ها پی‌برد (Stokwell, 2002: 43-44). در داستان «حلزون‌شکن عدن» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲) با بهره‌گیری از همین نوع اشارتگری، شخصیت غایب (پسر) طی روایات پیرزن و پیرمرد معرفی، و به‌طور ضمنی از زاویه‌دید شخصی برخوردار می‌شود:

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

جدول۲ ترسیم زاویه‌دید شخصیت غایب از خلال اشارات غیرحضوری در حلزون‌شکن عدن براساس الگوی استاک‌ول

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

اشارتگری غیرحضوری	نمونه	صفحه
در جهت ترسیم زاویه‌دید پسر به‌عنوان فردی ترسان	پیرزن: ... پسر من خودش را از آن بلندی پرت نمی‌کند پایین، چون من مادرش هستم، می‌دانم پسر من از چی می‌ترسید ... می‌دانم چقدر زیاد پسرم از بلندی می‌ترسید ...	۳
درجهت ترسیم زاویه‌دید پسر به‌عنوان یک قهرمان	پیرمرد: این‌همه 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 خبردارم پسرم وسط چه آتشی محاصره بوده که پریده ...	همان

در این نمونه با نقل سخنان پیرمرد و پیرزن، انتقال مرکز اشاره صورت می‌گیرد که جهت آن از اشخاص حاضر، به‌سوی فرد غایب است؛ به‌عبارتی فرافکنی‌های[۵۱] زوج پیر القای زاویه‌دید پسر را در پی دارد.

۲-۴. میدان‌های اشاره

به‌زعم استاک‌ول زمانی‌که اظهارات شخصیت‌ها یا روایت، حول یک مرکز اشاره باشد، یک «میدان اشاره»[۵۲] به‌وجودمی‌آید (Stockwell, 2002: 47). ازسویی، گلبریت[۵۳](1995) هر روایت داستانی را شامل چند میدان اشاره می‌داند که پیرامون یک مرکز اشاره قرار گرفته‌اند (McIntyre, 2006: 99). ازاین‌رو، مخاطب هنگام رویارویی با متن داستانی (نمایشی)، «موضعی شناختی اتخاذ می‌کند و قادر به دریافت اشارات غیرحضوری ــ متعلق به شخصیت غایب ــ از رهگذر افراد حاضر می‌شود» (*Ibid*).

در تابلوی اول از نمایشنامهٔ «سپنج رنج وشکنج»، شخصیت زن با ذکر پی‌درپی واژهٔ «حالا» فضا، زمان و مکان (بافت) را تغییر می‌دهد و مخاطب را با میدان اشارهٔ جدیدی روبه‌رو می‌کند که مراکز اشارهٔ آن‌ها به‌ترتیب: مادر، پدر، پسرجوان و جر این‌ها هستند. زن،

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

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

جدول۳ ترسیم میدان‌ها و مرکز اشاره از خلال کلام در نمایشنامهٔ «سپنج رنج وشکنج»
Table 3. Forming Diectic Fields and Center Through Dramatic Utterances in "Hovel of Trauma&Agony"

ترسیم میدان و مرکز اشارهٔ زن به‌عنوان:	نمونه	صفحه
کودک	مادر: یه‌سر و دوگوش تو کوچه وایساده، داره خرناسه می‌کشه ... نخیر آقای یه‌سر و دوگوش اونی که به شما گفته فرخنده بی‌تربیته، خودش بی‌تربیته ... خونهٔ دختر بی‌تربیتا که اینجا نیست ... اینجا خونهٔ فرخنده است، فرخنده هم اصلاً و ابداً نگفته می‌خوام برم تو کوچه ...	٤٣٨
دختری جوان	پدر: برفرض که یه‌چیزی زد پس کلهٔ من و گفتم: باشه، مردم چی می‌گن؟ جواب دایی‌تو کی می‌ده؟....حالا اگه از من می‌پرسی بهت می‌گم نه ... صد دفعه دیگه هم بپرسی صدویک دفعه می‌گم نه. همین ...	٤٣٩

۳-۴. انتقال اشاره[۵۴]

اساس رهیافت انتقال اشاره بر پایهٔ روند دریافت مخاطب از روایت استوار است؛ اینکه مخاطب چگونه خود را عمیقاً در جهان روایی فرض می‌کند؛ تاجایی‌که گویی خود درحال تجربهٔ آن رویدادهاست (McIntyre, 2006: 92). به عقیدهٔ سگال[۵۵] (1995)، خواننده غالباً در جهانی روایی، موضعی شناخت اتخاذ می‌کند و قرائت خود را از خلال آن موضع (زاویه‌دید) 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. درواقع، «ذهن خواننده قادر است ازطریق متن ادبی به پس یا پیش حرکت کند و بدین‌ترتیب تغییر مرکز اشاره را تجربه نماید» (شیرازی‌عدل

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

و ساسانی، ۱۳۹۲: ۷٤)؛ بنابراین، مخاطب در معرض زوایای دید متعددی قرار می‌گیرد. استاک‌ول در اشاره به این رفت و بازگشتِ (مجازی) اصطلاحات روانه[٥٦] و گردانه[٥٧] را به‌کارمی برد (*Ibid*: 99) که به‌ترتیب، به معنی روانه‌شدن به میدان اشارهٔ تازه، و بازگشت به میدان اشارهٔ قبلی (گردانه) است. به عقیدهٔ 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 علاقهٔ فرزندش به یک دختر سخن می‌گوید، روانه/ گردانهٔ متوالی میان میدان‌های اشاره رخ می‌دهد که به‌ترتیب به پیرزن، پسر، راوی و پیرزن تعلق دارد (مندنی‌پور، ۱۳۸۲:۲۰):

جدول۴. نمونه‌هایی از انتقال‌اشاره (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
روانه۱	پیرزن: می‌خواستیم یکی از همین شب‌ها به تو بگوییم.
روانه۲	پیرزن: ... قبلاًها [پسر] از چند مورد... تقاضا کرده بود ... تا این دختر که هرروز اول صبح توی آسانسور بهش لبخند می‌زند ...
گردانه۱	کاموای کرم‌رنگی را به میل‌بافتنی گیر داده بود؛ اما حلقه‌ای درست نمی‌شد که به کار ترمیم سوراخ بیاید.
روانه۱	پیرزن: وقتی [پسر] برایم می‌گفت سرخ می‌شد ...

به‌زعم مک‌اینتایر، گرچه این دو اصطلاح برای فهم سازوکار دریافت میدان‌های اشاره، توسط مخاطب کارآمدند، درتوضیح اینکه چگونه مخاطب هم‌زمان به وجود این میدان‌ها واقف می‌شود نارسا هستند (McIntyre, 2006: 111). او برای اصلاح این نقص، رهیافت «چارچوب بافتاری»[٥٨] را مطرح کرد که نخستین‌بار ایمات[٥٩] (1997) بدان توجه کرده بود. چارچوب بافتاری عبارت است از مجموعهٔ 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 (*Ibid*: 112-113). براساس این دیدگاه، مخاطب، برخلاف آنچه دررهیافت انتقال اشاره ادعا

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

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»[60] و «پیش‌زمینه‌سازی»[61] را ازسرمی‌گذراند (*Ibid*: 113). تمرکز بر بافتاری ویژه بدین معناست که آن بافتار، ضمن مقیدشدن به افراد و موقعیت‌های حاضر در متن (مقیدسازی)، در پیش‌زمینهٔ توجه مخاطب (پیش‌زمینه‌سازی) قرار می‌گیرد؛ به‌عبارتی، پیش‌زمینه‌سازی معطوف به مخاطب و مقیدسازی معطوف به شخصیت‌ها و بافتار متن است؛ نمونه‌هایی از فرایند مزبور در داستان «حلزون‌شکن عدن» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۱۶-۱۵) یافتنی است:

جدول۵ . فرایند تمرکز بر بافتار ویژه در «حلزون‌شکن عدن» براساس الگوی ایمات

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 یادش داده بودم طوری پوست‌ها را بشکند که له نشوند.	گذشته/ پیرمرد و پسر	*آموزش پیرمرد به پسر	(۱) اکنون/زوج پیر/ مرور خاطرات
[پیرمرد] پوستهٔ حلزون را با انگشت‌ها به حالت خاصی فشار داد	اکنون/ پیرمرد	**فشردن پوستهٔ حلزون به‌دست پیرمرد	(۲):(۱)+ *
خودم آن‌وقت‌ها که انگشت‌هایم قوت داشتند این‌طوری...	گذشته/ پیرمرد	***قوت انگشت‌های پیرمرد	(۳):(۲)+**
رعشهٔ نور چراغ‌های کاج خاموش شد	اکنون/ زوج پیر	**** خاموشی چراغ‌ها	(٤):(۳)+***
پیرمرد: می‌گفت نقشه کشیده صدف همهٔ حلزون‌ها را بشکند ... می‌گفتم: ببین پسر! هر موجودی برای خودش باید یک زرهی...داشته باشد	گذشته/ پیرمرد و پسر	*****پند پیرمرد به پسر	(٥):(٤)+****
تلفن رفت روی پیغام‌گیر. یک مزاحم بود. فحش می‌داد که جهودهای کثیف ...	اکنون/ زوج پیر	******پیغام‌گیر	(٦):(٥)+*****
پیرمرد: یادش داده بودم مرد از طبیعت خیلی‌چیزهای اساسی درس می‌گیره	گذشته/ پیرمرد و پسر	*******پند پیرمرد به پسر	(۷):(٦)+******

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

چنانکه از جدول شمارهٔ ۵ برمی‌آید، پیرمرد با نقل خاطرات خود، بافتار موردتوجه مخاطب را تغییر می‌دهد؛ بی‌آنکه مخاطب میان گذشته (خاطرات پیرمرد) و اکنون (گزارش راوی) دررفت‌وبازگشت باشد، به‌طور تصاعدی به بافتارهای مختلف واقف می‌شود. همچنین در نمایشنامهٔ «سپنج رنج و شکنج» با هربار ذکر واژهٔ «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 پیش‌زمینهٔ تازه‌ای قرار می‌دهد. درنتیجه، مخاطب با قرارگرفتن در بافتار تازه، به زاویه‌دید ادراکی جدیدی از زن دست می‌یابد.

مک‌اینتایر با اعمال تعابیر 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 پیش‌زمینهٔ توجه او قرار دارد؛ حال‌آنکه در هنگام رویارویی وی با جهان داستانی، میدان‌اشارهٔ او در پس‌زمینه قرارگرفته، میدان‌های اشارهٔ جهان داستانی در پیش‌زمینهٔ توجه او متجلی می‌شود. چنانچه هیچ انقطاعی در این رویارویی صورت نگیرد، میدان‌های اشارهٔ متن بر میدان اشارهٔ پیش‌فرض مخاطب ــ که متعلق به زندگی روزمرهٔ وی هست ــ غالب می‌شوند. بنابراین، مخاطب میان این میدان‌ها جابه‌جا می‌شود و با وقوع اختلال در فرایند خوانش، یا با پایان این فرایند، از میادین 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 وشکنج» همین فرایند را ازسرمی‌گذرانیم.

۵. جهان‌های ممکن داستانی یا نمایشی

به‌نقل از ***فرهنگ زبان‌شناسی*** (Bussmann, 2007: 924)، نخستین‌بار لایبنیتس[۶۲] (۱٦٤٦–۱۷۱٦ م) اصطلاح جهان‌های ممکن[۶۳] را به‌کاربرد که عبارت است از وضعیت‌های محتملی که می‌توانستند به‌جای وضعیت موجود، برقرار باشند. این اصطلاح در الگوهای معناشناختی، کارکردی استعاری می‌یابد و در متون ادبی، به افق‌های محتملی اطلاق می‌شود که متن در برابر خواننده می‌گشاید. گشایش این افق‌هامستلزم به‌کارگیری عناصر خلاقه‌ای است که منطق حاکم بر جهان واقعی را پشت سر می‌گذارند. آفرینش جهان داستانی و عرضهٔ آن از خلال زوایای

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

دید متعدد، ارتباط رهیافت مزبور با بحث زاویه‌دید را روشن می‌کند. در متون کلاسیک، تمام روابط حاکم بر متن، از منطقی منسجم برخوردارند؛ حال‌آنکه 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 شاهدی 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 ــ برکنار از اینکه در جهان واقعی مصداق دارند یا نه ــ 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؛ «نظریهٔ جهان متن چارچوبی گفتمانی است که توجه آن نه‌تنها 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 نمایشنامهٔ «سپنج رنج و شکنج» در جدول‌های ٦ و ٧ ارائه می‌شوند:

جدول۶ انواع جهان‌های ممکن در سطح گفتمان(های) متن

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

انواع جهان‌های ممکن	«حلزون‌شکن عدن»	«سپنج رنج وشکنج»
جهان ارجاعی متن[٦٤]: معادل «جهان واقعی» در گفتمان حاکم بر زندگی روزمره.	زندگی زوجی پیر که در حسرت ازدست‌دادن فرزند گفت‌وگو می‌کنند.	سرگذشت یک زن از کودکی تا مرگ.
جهان‌های ممکن دیگرگونه[٦٥]: 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 دلالت‌بر تعارض جهان‌های ممکن زن و جهان‌های دیگرگونه دارد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

ادامهٔ جدول۶

انواع جهان‌های ممکن	«حلزون‌شکن عدن»	«سپنج رنج وشکنج»
کیهان متن[٦٦]: تصویری که یک متن از واقعیت ترسیم می‌کند و جهان ارجاعی را در مرکز خود قرارمی‌دهد[٦٧].	هجو واقعیت ازطریق هم‌نشینی 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[٦٨]: تحقق جهان ارجاعی متن(شامل کنش‌ها، رویدادها و گفت‌وگوها)	هرآنچه زوج پیر با هدف تأثیرگذاری بر یکدیگر به زبان می‌آورند.	لحنی که هر فرد در برابر زن به خود می‌گیرد، وضعیت واقعی زن در جهان متن را تجسم می‌بخشد.

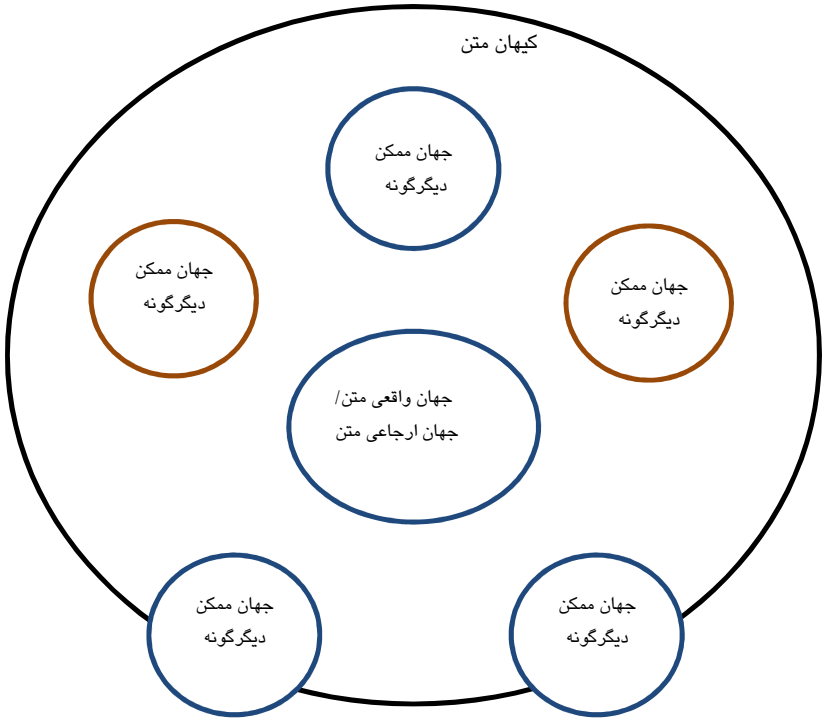
جدول۷ انواع جهان‌های ممکن در سطح شخصیت‌ها

Table 7. Typology of Possible Worlds in Terms of Characters

انواع جهان‌های ممکن	نمونه‌هایی از «حلزون‌شکن عدن»	نمونه‌هایی از «سپنج رنج و شکنج»
جهان‌های معلومات[٦٩] **و باورها**[٧٠]	پیرمرد: پسری که من ساختم، از هیچی نمی‌ترسید (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۳) پیرزن: او وقتی می‌بردیش جنگل، می‌ترسید (همان: ٤)	استاد:اومدی‌بگی،من تو کنکور اول شدم ... ولی‌نمی‌تونم ادامه بدم (استادمحمد، ۱۳۹۰: ٤٤٤). شوهردوم: تو همین برنامهٔ پنج‌سالهٔ دولت، خاک تهرون طلا می‌شه (همان: ٤٤٦).
افق انتظارات برآمده از جهان‌های معلومات[٧١]	پیرمرد: لامصب‌ها! با مالیاتی که من می‌دهم ... لااقل جنازهٔ پسرم‌را بدهید، بِهم (همان: ۲۱).	کارمند: از بنده مهلت خواستید ... امروز که می‌خوام افتخار انجام شرط تأهل رو به بنده عنایت کنید (همان: ٤٤٤-٤٤٣).
جهان‌های بایدها و نبایدها[٧٢]	پیرمرد: برای چی می‌خواهی پسرمان حقیر باشد. 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: ٤٤١).
جهان‌های خواسته‌ها[٧٣]	پیرمرد: چرافکرنکردند او که این‌قدر خوب بود ... چرا استثنائاً بهش رحم نکردند (همان: ١٤).	شوهر دوم: بذار من اسم تو رو از این شمش طلا بگیرم اونوقت تمام‌قد در اختیار شما هستم (همان: ٤٤٦).
جهان‌های مطلوب[٧٤] **یا آرمانی**	پیرزن: ... وگرنه حالا یک مرد موفق بود. یک جای مهم بود که صدسال هم عمر بکند ... اگر توانسته بود بشود یک خلبان (همان:۲۳-۲۲).	شوهر دوم: ... باید [به هدفت] برسی. بیست و دو سال درس خوندی، مدرکی گرفتی که رو سنگ بذاری ... پودرش می‌کنه (همان: ٤٤٦).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

نمونه‌های مطرح‌شده، افزون‌بر جهان‌های ممکن شخصیت‌های حاضر، جهان‌های افراد غایب را نیزبه‌دست می‌دهند. در «حلزون‌شکن 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، رابطهٔ جهان‌های چندگانه را در یک متن، می‌توان با یک صورت فلکی مقایسه ک(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)

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

کیهان‌های خیالین: ورای اقماری که حول جهان واقعی متن می‌گردند (جهان‌های ممکن دیگرگونه) کیهان‌های خیالین شامل اوهام، رؤیاها و خیال‌پردازی شخصیت‌هاست. دلیل فراخ‌تربودن هرچه بیشتر این کیهان‌ها، نشان از وسعت دامنهٔ اوهام و رؤیاها دارند که در مقایسه با رویدادهای واقعی از تداوم بیشتری برخوردارند و شخصیت‌ها را همواره تحت‌الشعاع قرار می‌دهند؛ هرشخص 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 درپی‌دارد (McIntyre, 2006: 127). در دو نمونهٔ داستانی و نمایشی موردمطالعه، این مهم از خلال تک‌گویی شخصیت‌ها رخ می‌نماید.

۶. ادغام رهیافت‌های انتقال‌اشاره و جهان‌های ممکن

در جهان واقعی متن، بسته به تعداد شخصیت‌ها، میدان‌های اشارهٔ متنوعی وجود دارد. ازسویی، جابه‌جایی میان میدان‌های اشاره به تغییر زاویه‌دید می‌انجامد. همچنین هر جهان ممکن دیگرگونه، تعدادی میدان اشاره دربرخواهد داشت که به معنی تعدد زاویه‌دید است. چنانکه در تصویر ۳ دررابطه‌با جهان واقعی متن و اقمار آن به چشم می‌خورد، هریک از جهان‌های تعبیه‌شده در یک کیهان خیالین شامل میدان‌های اشارهٔ 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 انگارهٔ «جایگزینی» قابل‌فهم است. به‌زعم رایان، جایگزینی عبارت است از انتقال اشاره‌ای که با متمرکزشدن مخاطب بر داستان آغاز می‌شود (*Ibid*: 134)؛ بدین‌ترتیب، جایگزینی در الگوی جهان‌های ممکن معادل «روانه» در رهیافت انتقالِ اشاره است. خواننده طی این جایگزینی (روانه)، ملزم به ترک جهان خود می‌شود تا انتقال میان میدان‌های اشارهٔ مستتر درمتن برای او ممکن گردد. همان‌طورکه از اصطلاح روانه برمی‌آید، جایگزینی نیز کارکرد استعاری دارد و می‌توان آن را نوعی فعالیت ادراکی دانست که با نزول تدریجی میدان اشارهٔ پیش‌فرض و تشدید درگیری مخاطب در روایت داستانی همراه است. ازاین‌رو، انگارهٔ جایگزینی را می‌توان

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

گونهٔ اصلاح‌شدهٔ رهیافت انتقالِ اشاره دانست. نباید فراموش کرد که در این باره نیز، همچون انگارهٔ انتقال اشاره، مخاطب درآن‌واحد به وجود مراکز اشارهٔ متعددی واقف است که به جهان‌های ممکن چندگانه تعلق دارند. «هر جهان ممکن می‌تواند شامل میدان‌های اشارهٔ متعددی باشد که امکان تفسیر آن جهان را از زاویه‌دیدی خاص فراهم می‌کند» (McIntyre, 2006: 139) به گفتهٔ 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، نه‌تنها 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 رؤیاها 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 به‌دست می‌دهند، کارکردی چندگانه می‌یابد؛ پیرمرد، پسر را یک قهرمان معرفی می‌کند و با این کار، جهان آرزوهای خود را ترسیم می‌کند: آرزوی قهرمان‌بودن پسر در انظار همگانی؛ بدین‌ترتیب، جهان مطلوب پیرمرد نیز جهانی است که درآن، پسر توسط عموم تکریم می‌شود؛ حال‌آنکه جهان مطلوب پیرزن جهانی است که درآن 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؛ حال‌آنکه پیرزن به تقویت جهان واقعی متن می‌پردازد (جدول۸). دریافت این جهان‌های متنوع ازسوی مخاطب، با فرایند جایگزینی قابل‌توضیح است:

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

جدول۸ روند جایگزینی از خلال اظهارات ناهمسوی افراد حاضر در داستان «حلزون‌شکن عدن» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲).

Table 8. The Process of Recentering Through Heterogeneous Utterances in "Snail Cracker" (Mandanipour, 2003)

اظهارات شخصیت‌ها	صفحه
پیرمرد: حتماً خودش می‌خواست. پسرکی که کنجکاوی بچگی‌های دانشمندها 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.	۱۵
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.	۲۱
پیرمرد: هرچقدر من سعی می‌کنم او قهرمان باشد ... تو دشمنش هستی، همین تو ... پیرزن: بهش گفته بودی مرد واقعی به‌درد می‌خندد ... پسربیچارهٔ مرا روی آن پای شکسته‌اش کلی راه برده بودیش.	۲۲
صدای ضبط‌شدهٔ پسر ... صدای گریهٔ‌من نیست، این همکارم این گوشه ... توی چشمم خرده‌شیشه ... می‌ترکند ... من تحملم دارد تمام می‌شود ... باید بپرم. 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 بفروشش صدایم را به ... آ ... آ... خ می‌سوزم بابا! می‌شنوی؟ پسرت دارد می‌خندد ... به مامان اصلاً نگویی این تلفن را ... حالا ... حالا می‌پرم که برایت بگویم ...	۲٤-۲۵

چنانکه در نمونهٔ 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)، زاویه‌دیدی دیگرگون می‌بخشد ودرنتیجه، جهان‌های ممکن پسر را به‌گونه‌ای متفاوت ترسیم می‌کند: درنتیجهٔ دیدگاه‌های پیرمرد، زاویه‌دید پسر، متعلق به یک قهرمان است که در جهان باورهای خود «به درد می‌خندد» و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

درپی آن، خود را از ساختمان پرت می‌کند تا جهان آرزوهای پیرمرد محقق شود. در اظهارات پیرزن، زاویه‌دید 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 زاویه‌دیدی که زوج پیر از پسر ارائه می‌دهند و هم‌خوانی آن با حقیقت (جهان واقعی متن)، به حال تعلیق درمی‌آید. از آغاز تا میانهٔ داستان، با فزونی‌یافتن اهمیت کیهان خیالین پیرمرد ازطریق مرور خاطرات و گوش‌سپردن به صداهای ضبط‌شده، جهان واقعی متن اهمیتی نازل می‌یابد و در پس‌زمینه قرارمی‌گیرد و زاویه‌دید پیرمرد برجسته می‌شود. با نزدیک‌شدن به بخش‌های انتهایی، از علاقهٔ پیرمرد به ترکیب اصوات و تصاویر ضبط‌شدهٔ ناهمگون، مخاطب پی به پریشان‌خاطری او می‌برد؛ بنابراین، نمی‌تواند به اظهارات پیرمرد (و صدای ضبط‌شدهٔ پسر) اعتماد کند. افزون‌براین، در بند آخر، وقتی پیرمرد در جهت اثبات حرف خود، صدای پسر را پخش می‌کند، این گفتهٔ راوی: «و اما هیچ، اصلاً هیچ حرفی، حتی یک کلمه هم نگفته بود پسر...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۲: ۲۵)، موجب فروریختن کیهان خیالین پیرمرد می‌شود و در پس‌زمینه قرار گیرد. بدین‌ترتیب، جهان واقعی متن با اعتباریافتن دیدگاه پیرزن و زاویه‌دیدی که او از پسر ارائه می‌دهد، به پیش‌زمینه منتقل می‌شود.

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

همچنین در نمایشنامهٔ «سپنج رنج وشکنج» صحنه‌های متعددی یافت می‌شود که حلقهٔ پیوند آن‌ها زنی است که پیوسته خطاب می‌شود (و در میدان‌های اشارهٔ شخصیت‌ها حضور می‌یابد). گرچه زن هیچ کنشی از خود بروز نمی‌دهد یا کلامی به زبان نمی‌آورد ــ مگر ذکر واژهٔ «حالا» که مدخلی برای ورود به صحنهٔ بعدی و تغییر شخصیت مقابل وی است ــ بااین‌حال، مخاطب با انتقال خود از میدان اشاره‌ای به میدان‌های دیگر ــ که به شخصیت‌های مختلف تعلق دارند ــ 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

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

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 ازطریق اشارتگری غیرحضوری تصویر می‌بخشد. خلق زاویه‌دید پسر در نمونهٔ 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 درنتیجه، 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 ــ که شخصیت‌ها ترسیم می‌کنند ــ 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 اشارهٔ غیرحضوری به‌دست‌می‌آید 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 نمایشنامهٔ «سپنج رنج وشکنج»، 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. بدین‌ترتیب، فرض پژوهش حاضر مبنی‌بر کفایت زبان در هدایت زاویه‌دید مخاطب و نیز تولید زاویه‌دید و جهان شخصیت‌های غایب در داستان یا نمایشنامه تصدیق می‌شود.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

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 زاویه‌دید در نمایش

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

وتبیین آن در چند نمایشنامهٔ 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

٤٨. در مقالهٔ مرجع به‌جای واژهٔ مخاطب، کلمهٔ «گفته‌یاب» آمده که مناسب همان متن است. در اینجا به‌منظور پرهیز از ابهام، واژهٔ مخاطب به کار رفته است.

49. deictic center
50. deictic projection
51. projections
52. deictic fields
53. Galbraith
54. deictic shifting
55. Segal

٥٦. روانه و گردانه به‌ترتیب برابرنهادهای پیشنهادی نگارندگان برای واژه‌های push و pop هستند. «رفت‌روایی» و «برگشت‌روایی» نیز معادل‌های مناسبی هستند؛ اما چون امکان خلط این‌دو با مفاهیم flashback و flash forward وجود دارد و نیز به‌منظور رعایت اختصار، در این پژوهش، همان دو نمونهٔ نخست به‌کارگرفته شد.

٥٧. ر. ک. پانوشت ٥٦.

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

٦٧. برای واژهٔ universe، برابرنهاد «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

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

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

۹. منابع

- استادمحمد، محمود (۱۳۹۰). ***ای‌کاش جای آرمیدن بودی (مجموعهٔ نمایشنامه)***. چ ۱. تهران: قطره.
- جلالی‌طحان، زهرا و شهلا خلیل‌اللهی (۱۳۹۵). «نشانه‌شناسی زاویه‌های دید در داستان *صلح* براساس نظریهٔ ژاک فونتنی». ***دوماهنامهٔ جستارهای زبانی***. د۷. 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 نمایشنامهٔ منتخب فارسی». ***فصلنامهٔ تخصصی تئاتر***. ش ٤٥. تابستان. صص ۱۳۸-۱۱۹.
- خلیلی، سحر (۱۳۸۹). *زاویه‌دید در درام و تبیین آن در چند نمایشنامهٔ منتخب فارسی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ 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***. ش۲. پاییز و زمستان. صص٤٧-۳۱.
- شیرازی عدل، مهرناز و فرهاد ساسانی (۱۳۹۲). «دیدگاه از منظر زبان‌شناسی شناختی و کاربرد آن در تحلیل متن داستانی». ***دو ماهنامهٔ جستارهای زبانی***. د٤. ش۱ (پیاپی۱۳). صص٦٥-۸۷.
- علوی، فاطمه و همکاران (۱۳۹۵). «بررسی زبان‌شناختی زاویه‌دید در داستان کوتاه *صراحت و قاطعیت* براساس الگوی سیمپسون». ***دوماهنامهٔ جستارهای زبانی***. د ۷. ش۳ (پیاپی ۳۱). مرداد و شهریور. صص ۸۷-۱۰۵.
- گلفام، ارسلان و همکاران (۱۳۹۳). «کاربرد نظریهٔ جهان متن در شناسایی عناصر سازندهٔ

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

متن روایی داستان شازده احتجاب؛ برمبنای رویکرد شعرشناسی شناختی». ***دوماهنامهٔ جستارهای زبانی***. د۵. ش۱ (پیاپی۲۱). صص ۱۸۳- ۲۰٦.

- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۲). ***آبی ماورای بحار***. چ ۱. تهران: مرکز.
- یوسفیان‌کناری، محمدجعفر (۱۳۹۰). «تحلیل سبک گفتارهای نمایشی در «ملودی شهر بارانی، اثر اکبر رادی (با تکیه‌بر نقش اشارت‌گرهای مکالمه‌ای)». ***نقد ادبی***. د٤. ش١٦. صص ١٧٦-١٤٩.

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].

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

- 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.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]

- 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].

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-07-13]