

انتقال اشاره در نمایش‌نامه «جریره»

حسین رضویان^{۱*}، سیما خدابخشیان^۲، سحر بهرامی خورشید^۳

(تاریخ دریافت: ۹۶/۹/۲، تاریخ پذیرش: ۹۷/۱/۲۹)

چکیده

منظور از «اشاره» مؤلفه‌های زبانی است که بسترساز سخن در زمان، مکان و منظر گوینده است. به‌طور پیش‌فرض هر شخص خود را در مرکز اشاره جهان تصور می‌کند؛ اما قادر به تجسم گستره‌های اشاره دیگران یا انتقال مرکز اشاره خویش نیز است. در این مطالعه، برآنیم تا افقی جدید به‌سوی نقد و بررسی متون نمایشی بگشاییم و فرایند ذهنی خوانندگان را هنگام خواندن متن ادبی ترسیم کنیم و دریابیم چگونه مرکز اشاره آن‌ها انتقال می‌یابد. بدین منظور، میزان و تنوع انتقال اشاره را در نمایش‌نامه‌ای از چیستا یشربی به‌نام «جریره» با به‌کارگیری رویکرد مک-ایتنایر (۲۰۰۶) بررسی کرده‌ایم. نتایج حاکی از آن است که در نمایش‌نامه «جریره»، ۳۳ انتقال اشاره غالباً در راستای سطوح چارچوبی، درونی و جهان‌های ممکن مشاهده می‌شود. به بیان ساده‌تر، خواننده در نمایش‌نامه «جریره»، ۳۳ بار از سطح روایتگری راوی به سطح نقش‌پردازی شخصیت‌ها و برعکس منتقل می‌شود. این عدد فرایند ذهنی خواننده نمایش‌نامه‌های مورد نظر را مشخص می‌کند. همچنین بیانگر این نکته است که می‌توان انتقال اشاره را علاوه بر متون روایی، در متون دراماتیک نیز بررسی کرد.

واژه‌های کلیدی: اشاره، انتقال اشاره، نمایش‌نامه «جریره»، مک‌ایتنایر، چیستا یشربی.

۱. استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه سمنان (نویسنده مسئول)

* razavian@semnan.ac.ir

۲. کارشناس ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه سمنان

۳. استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس

۱. درآمد

واژه *deixis* کلمه‌ای یونانی به معنای «اشاره کردن از طریق زبان» است. در فارسی از آن با عنوان «شاخص» یا «اشاره» یاد می‌شود. شاخص به مؤلفه‌های زبانی که بسترساز سخن در زمان، مکان و منظر گوینده است، اشاره می‌کند (داد، ۱۳۸۵: ۳۰۰). از طریق شاخص‌های به‌کاررفته در متن است که می‌توانیم بفهمیم آنچه مورد اشاره گوینده است، در چه زمانی رخ داده، در چه فاصله مکانی از او اتفاق افتاده، عامل رخداد چه کسی بوده، گوینده به عامل رخداد چه نظری دارد و نسبت به او در چه سطحی قرار دارد. شاخص یا همان اشاره انواعی دارد؛ از قبیل اشاره زمانی^۲، مکانی^۳، شخصی^۴، همدلانه^۵ و اجتماعی^۶. برای اشاره به افراد از صورت‌های اشاره شخصی (نظیر ضمائر)، برای اشاره به زمان خاصی از صورت‌های اشاره زمانی (نظیر حالا و بعداً) و برای تشخیص مکان از اشاره مکانی (مانند آنجا و اینجا) استفاده می‌شود. هر صورت زبانی را که برای اشاره کردن به کار می‌رود، «عبارت اشاره‌گر»^۷ می‌نامیم. عبارت اشاره‌گر به کلمه‌ای گفته می‌شود که بخشی از معنای خود را از موقعیتی (گوینده، مخاطب، مکان و زمان) می‌گیرد که پاره‌گفتار در آن رخ می‌دهد (Hurford, Heasley & Smith, 2008: 66).

هر فردی این عبارات را با توجه به موقعیت زمانی، مکانی و اجتماعی خودش در جهان و به اصطلاح از «مرکز اشاره»^۸ی خود تفسیر می‌کند. به بیان دیگر، آن‌ها اشیای پیرامون خود و همچنین وقایع زمانی را با توجه به فاصله این اشیاء یا وقایع از خود تعریف می‌کنند. برای مثال اگر شیئی از آن‌ها دور باشد، واژه «آن» را برای اشاره به شیء مورد نظر برمی‌گزینند و اگر شیء به آن‌ها نزدیک باشد، از واژه «این» استفاده می‌کنند. اما همیشه این‌گونه نیست. برای مثال شرایطی را در نظر بگیرید که فرد در حال خواندن داستان یا تماشای فیلمی است؛ در این حالت، دیگر فرد وقایع داستان یا فیلم را از مرکز اشاره خویش تفسیر نمی‌کند؛ بلکه خود را به جای شخصیتی در داستان یا فیلم تصور می‌کند و محیط اطراف و شرایط فیزیکی و روانی شخصیت را درک کرده، اشارات شخصیت به اشیاء، زمان‌ها، مکان‌ها و افراد را به خوبی دریافت می‌کند و به جای او خوشحال و در شرایط سخت ناراحت و نگران می‌شود. در چنین شرایطی، فرد وقایع داستان و فیلم را از مرکز اشاره آن شخصیت تفسیر می‌کند.

این تعویض و انتقال‌ها از منظر خواننده به راوی و شخصیت‌ها در روایت اهمیت دارد. اشاره، مرکز اشاره، انتقال اشاری و مباحث درباب این موضوع می‌تواند در فهم و بررسی روایت، نکات و زوایای جدیدی را روشن کند. موارد گفته‌شده در چارچوبی منسجم توسط دوچان^۹ و همکاران (۱۹۹۵) و نیز در رسالهٔ دکتری دن مک‌ایتتایر^{۱۰} (۲۰۰۴) در قالب نظریهٔ انتقال اشاره^{۱۱} در زبان‌شناسی شناختی مطرح و معرفی شده است. این نظریه در واقع نگاه جزئی و دقیق‌تری دارد به بحث کلی زاویهٔ دید در روایت. جستار حاضر با کاربست این نظریه در نمایش‌نامهٔ چيستا يثربي، درصدد معرفی این نظریه به جامعهٔ ادبی و محک زدن آن در متون فارسی است. نویسندگان مقاله برآن‌اند تا نشان دهند که آیا میزان و تنوع استفاده از انتقال اشاره در آثار داستانی و به‌ویژه در نمایش‌نامه نقشمند و معنادار است.

امید داریم که این گفتار موجب آشنایی افراد بیشتری با موضوع انتقال اشاره در متون دراماتیک شود و منتقدان عرصهٔ ادبیات و هنر ابزار تازه‌ای را در بررسی متون دراماتیک به‌کار گیرند. نگارندگان مقاله معتقدند با کاربست نظریهٔ انتقال اشاره در بررسی روایت می‌توان به نکات و زوایای جدیدی از روایت و روایتگری دست یافت. بر این اساس که به‌کارگیری انتقال اشاره به‌منزلهٔ تکنیکی در متن‌آفرینی شناخته می‌شود، این مقوله می‌تواند به‌عنوان ابزاری در سبک‌شناسی روایت مطرح شود. میزان و تنوع استفاده از انتقال اشاره در آثار داستانی و نمایش‌نامه، به‌منزلهٔ شاخص سبکی، بیانگر اطلاعات جدیدی دربارهٔ آثار به‌خواننده و پژوهشگران است. همچنین بسامد زیاد و کم استفاده از انتقال اشاره می‌تواند مسبب یا مخلّ تمرکز در متن‌روایی باشد. در مطالعهٔ حاضر می‌کوشیم تا دریچه‌ای از حوزهٔ زبان‌شناسی شناختی را به‌سوی نقد و درک بهتر متون نمایشی بگشاییم.^{۱۲}

۲. پیشینهٔ پژوهش

نلسون^{۱۳} (۱۹۷۹) در رسالهٔ دکتری خود، رمان *مورت د/رتور*^{۱۴} اثر توماس ملوری^{۱۵} را بررسی کرده است. در آثار ملوری، گفتمان درهم، و تغییر پیوسته و بدون اخطار اشارهٔ مکانی - زمانی دیده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که در نگاه اول مشخص نمی‌شود که شخصیت

سخن می‌گوید یا راوی. نلسون با بررسی تمام انتقال‌های اشاره در رمان *مورت د‌رتور* به این نتیجه می‌رسد که ملوری با این کار به پیوستگی نحوی جملات صدمه نمی‌زند؛ بلکه بافت‌های زمانی - مکانی را به‌منظور نشان دادن بخشی از داستان از دید مخاطب تغییر می‌دهد.

پارسونز^{۱۶} (۱۹۹۳) تولید اشاره را در بزرگ‌سالان زبان‌پریش در اعمال تکلمی گوناگون مطالعه کرده است. این بررسی در مقایسه با افراد عادی صورت پذیرفته است. عوامل کمی و کیفی در بافت‌های گفتمانی و فرازبانی تحلیل شده‌اند. پانزده گویشور زبان‌پریش و پانزده گویشور عادی با ثابت نگه داشتن متغیرهای سن، جنسیت و تحصیلات برای این تحلیل انتخاب شده‌اند. ابتدا از آن‌ها خواسته شد دو تصویر را شرح دهند و درباره سه موضوع شخصی و برجسته، و مرتبط با آنچه در مکالمات روزمره با آن سروکار دارند، صحبت کنند؛ آن‌گاه گفتمان‌ها براساس درصد اطلاعات اشاره‌ای و توزیع انواع اصلی اشاره در آن‌ها بررسی شدند. نتایج حاکی از آن است که الف. هیچ تفاوت مهم کمی بین تولید اشاره توسط گویندگان زبان‌پریش و عادی وجود ندارد؛ ب. تفاوت‌های کیفی اساسی بین دو گروه مشاهده شد.

باورساد (۱۹۹۷) آزمایشی را بر روی کودکان در سن قبل از مدرسه انجام می‌دهد تا پیشرفت زبانی آنان را مشاهده کند و دریابد که چگونه کودک دو، سه یا پنج‌ساله زبان مادری را فراگرفته است. نقطه شروع تحلیل و آزمایش او از زمانی است که کودک شروع به استفاده از زبان می‌کند. وی در این پژوهش در پی کشف رابطه میان یادگیری زبان کودکان، میزان استفاده آن‌ها از عبارات‌های اشاره‌ای و یافتن ترتیبی است که در آن کودکان بر عبارات‌های اشاره‌ای گوناگون تسلط یابند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد رابطه مورد نظر (میان یادگیری زبان و میزان استفاده از کلمات اشاره‌ای) وجود دارد و همچنین برخی از عبارات اشاره‌ای زودتر از بقیه فراگرفته می‌شود.

قطبی کریمی (۱۳۸۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود توصیفی جامع و کلی از عبارات اشاره‌گر در زبان فارسی به‌دست داده است. کریمی پانزده کتاب در گونه ادبی را به‌لحاظ عبارات اشاره‌گر بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که بدون آگاهی از بافت پاره‌گفتار، تفسیرهای صحیح عبارات اشاره‌گر ناممکن به‌نظر می‌رسد. درک برخی

از جملات غیرممکن خواهد بود اگر مشخص نباشد چه کسی درباره چه کسی، کجا و چه وقت صحبت می‌کند.

عباسیان (۱۳۸۷) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با اتخاذ روش تحلیلی - توصیفی به تجزیه و تحلیل دو نمایش‌نامه تلویزیونی و دو نمایش‌نامه رادیویی پرداخته و برخی تفاوت‌های این دو نمایش‌نامه را در چارچوب کاربردشناسی به شکل مقایسه‌ای بیان کرده است. هدف از این پژوهش دریافتن رابطه‌ای معنادار بین نمایش‌نامه‌های رادیویی و تلویزیونی به لحاظ متغیرهای کاربردشناسی، از قبیل عبارات اشاره‌گر، ابزارهای انسجام (جایگزینی، تکرار و حذف)، طول جملات و نقش تصویر، است. براساس نتایج، تعداد عبارات اشاره‌ای در نمایش‌نامه‌های رادیویی کمتر از نمایش‌نامه‌های تلویزیونی است و نیز عوامل انسجامی در رادیو در مقایسه با تلویزیون کمتر است؛ همچنین مشخص شد که طول جملات در نمایش‌نامه رادیویی کمتر از طول جملات در نمایش‌نامه تلویزیونی نیست و نیز شکاف ناشی از نبودن تصویر در نوع رادیویی نمایش‌نامه در مقایسه با نوع تلویزیونی آن بیشتر نیست.

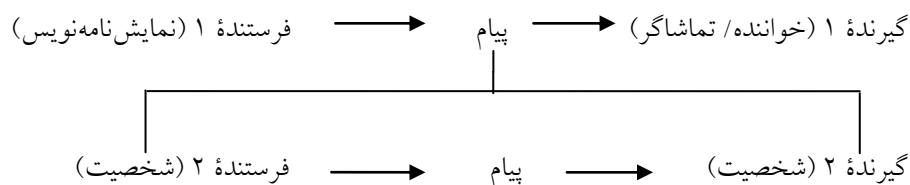
۳. چارچوب نظری پژوهش

زبان‌شناسی شناختی یکی از مکتب‌های نوین زبان‌شناسی است که در دهه ۱۹۷۰م پا گرفت (Evans & Green, 2006: 3). شناخت‌گرایی رویکردی میان‌رشته‌ای است که به مطالعه ذهن آدمی به‌طور عام می‌پردازد و نه اختصاصاً به مطالعه زبان. یکی از اهداف دانشمندان علوم شناختی الگوسازی جهت پردازش زبان انسان است. فودور (۱۹۸۳) ادعا می‌کند ذهن آدمی ماهیتاً حوزه‌بندی شده است و ارتباط نسبتاً محدودی میان حوزه‌های متنوع ذهنی وجود دارد. یکی از حوزه‌های مؤثر در رشد زبان‌شناسی شناختی، روان‌شناسی شناختی است که در مطرح کردن اصول خود از الگوهای روان‌شناسی، نظیر انگاره‌های حافظه^{۱۷}، درک^{۱۸}، توجه^{۱۹} و مقوله‌بندی^{۲۰}، مدد می‌گیرد (Croft & Cruse, 2004: 3).

کرافت و کروز (همان، ۱ - ۲) سه پیش‌فرض اصلی را برای زبان‌شناسی شناختی بیان و تفسیر می‌کنند: اول آنکه زبان یک قوه شناختی خودمختار نیست؛ دوم آنکه

دستور مفهوم‌سازی است؛ سوم آنکه دانش زبان از کاربرد زبان پدید می‌آید. هدف زبان-شناسی شناختی این است که نظام جهانی و یک‌پارچه از ساخت‌های مفهومی در زبان را روشن کند.

مک‌ایتایر (۲۰۰۶) به‌منظور بررسی زاویه دید در نمایش‌نامه‌ای که در کتاب خود بررسی کرده است (نمایش‌نامه بانو در ون^{۲۱} از آلن بنت^{۲۲})، به کاوش در الگوهای روایتگری و انتقال اشاره در نمایش‌نامه مورد نظر می‌پردازد. حال باید دید آیا می‌توان روایتگری را به نمایش‌نامه نیز نسبت داد یا خیر؟ میک شورت^{۲۳} (۱۹۹۶) الگویی برای ساخت گفتمانی متون دراماتیک ارائه داده است:



شکل ۱. ساخت گفتمانی غالب متون نمایشی

(McIntyre, 2006: 6)

نکته اینجاست که همه متون دراماتیک از این الگو پیروی نمی‌کنند و ما خود شاهد متون دراماتیک بسیاری (از جمله نمایش‌نامه‌های مورد بررسی در این پژوهش) هستیم که یا مشخصاً دارای راوی‌اند یا به‌نوعی از شیوه‌های روایتگری بهره‌برده‌اند. این نکته ما را به‌یاد مبحث «مقوله‌بندی» در دیدگاه شناختی می‌اندازد که در آن اعضای مرکزی یک مقوله خصوصیات مشترک بیشتری از اعضای حاشیه‌ای آن مقوله را دارند. در اینجا هم می‌توان گفت فقط متون دراماتیک پیش‌نمونه^{۲۴} از الگوی شورت پیروی می‌کنند و بقیه حکم همان پنگوئنی را دارند که جزو مقوله پرنندگان است؛ اما برخلاف گنجشک خصلت‌های کمتری از این مقوله را داراست. فیستر^{۲۵} در کتاب نظریه و تحلیل درام می‌گوید:

نمایش‌نامه‌نویسان همواره ترجیح داده‌اند گونه‌ای از نظام ارتباطی واسط یا کارکرد روایی را در درون نمایش‌نامه‌هایشان ادغام کنند [...] این‌چنین درام‌نویسان به‌طور سنتی مایل به خلق نظام‌های ارتباطی واسطی بوده‌اند [...] حال چه در هیئت گروه

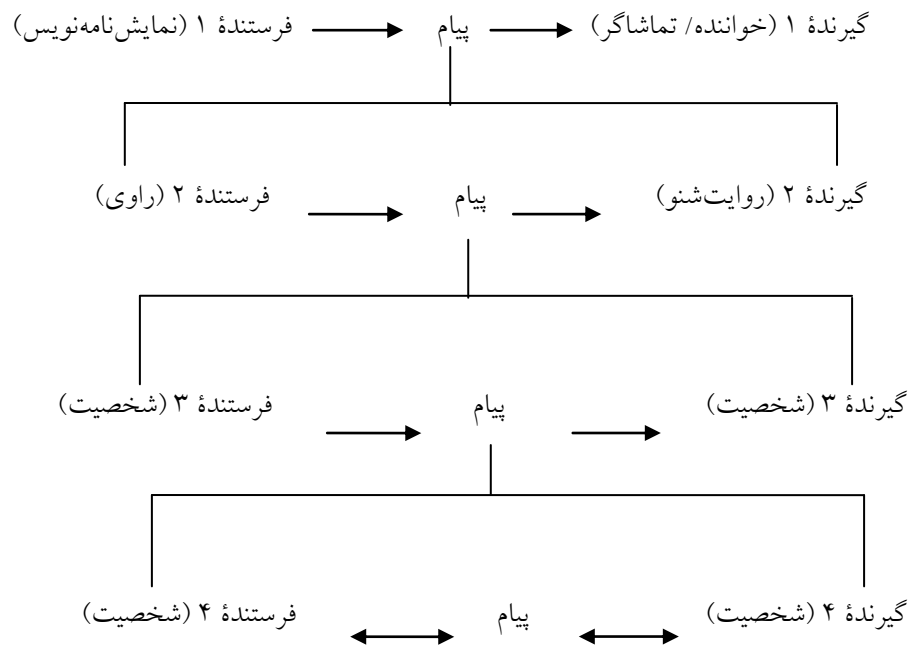
هم‌سرایان در تراژدی کلاسیک، خودتوصیف‌گری‌های عینی نقش‌واره‌های تمثیلی در نمایش‌نامه‌های اخلاقی قرون وسطایی، نمونه‌های پرشمار برخوردار بین (نقش‌واره-های حاضر در) صحنه و مخاطب در نمایش‌نامه‌های کهن و مدرن و چه در قالب تئاتر اپیک برشت (۱۳۸۷: ۸۴).

غیاب کارکرد روایی واسط نشان‌دهندهٔ هنجار آرمانی‌شده‌ای است که متون دراماتیک در طی قرون اغلب از آن منحرف شده‌اند (همان، ۹۵). حتی اگر متون دراماتیک راوی نداشته باشند، می‌توانند جنبه‌هایی از روایت را بازنمایی کنند. فیستر نیز چنین اذعان می‌کند:

از آنجا که گروه هم‌سرایان در کنش دراماتیک مشارکت نمی‌کنند، می‌توانند سطح اطلاعات عرضه‌شده در نظام ارتباطی درونی را نیز افزایش دهند و به گذشته و آینده، رویدادها و افراد مختلف در زمان‌ها و مکان‌های کاملاً متفاوت اشاره کنند. فلذا این نوع گروه هم‌سرایان به‌جهت همه‌چیزدانی خود و توانایی‌اش در سخن گفتن از رویدادهای آینده و پیش‌بینی آن‌ها شبیه شخصیت راوی است که از آن به‌عنوان نوعی واسطه در متون روایی استفاده می‌شود (همان، ۱۰۲ - ۱۰۳).

فیستر (۱۳۸۷: ۱۰۹) معتقد است نظام ارتباطی واسط در درام هم از طریق نقش‌واره‌های مستقر در درون کنش دراماتیک (بازیگر در نقش خود با تماشاگر حرف می‌زند، مانند نقالی) و هم نقش‌واره‌های مستقر در بیرون کنش دراماتیک (مانند صحنه گردان‌ها یا هم‌سرایان) می‌تواند خلق شود. یکی از معادل‌های مدرن گروه هم‌سرایان، آواز و ترانه است.

حال پرسش اینجاست که اگر نمایش‌نامه‌های این‌چنینی از الگوی شورت پیروی نمی‌کنند، پس چه الگویی را می‌توان برای آن‌ها ارائه کرد؟ بدین منظور، مک‌ایتایر (۲۰۰۶) برای نمایش‌نامهٔ بانو درون نمودار زیر را معرفی می‌کند. این نمایش‌نامه دارای یک راوی (AB2) است که با تماشاگر و شخصیت ارتباط برقرار می‌کند؛ به‌عبارتی راوی‌ای است که گاهی شخصیت نیز است.



شکل ۲. ساخت گفتمانی نمایش‌نامه بانو در ون

(McIntyre, 2006: 8)

بنابراین تمام نمایش‌نامه‌هایی که دارای جنبه‌ای از روایتگری هستند، از این نمودار پیروی می‌کنند.

۳-۱. اشاره

الام^{۲۶} (۱۳۸۶: ۱۷۲) مطالعه شاخص (اشاره)ها را در متون دراماتیک ضروری می‌داند. به عقیده وی، از آنجا که در متن دراماتیک فهم زمان و مکان، و نسبت‌های میان شخصیت‌ها برای درک آنچه روی صحنه می‌گذرد ضروری است، در مطالعه متن دراماتیک نیز می‌توان از شاخص‌های به‌کاررفته در نمایش‌نامه به تحلیل چگونگی زمان، مکان و رابطه اشخاص در آن دست یافت. به عقیده الام، گفتمان دراماتیک پیوسته با گوینده، شنونده و مختصات بلافصل زمانی - مکانی او پیوند یافته است.

شاخص‌ها مهم‌ترین ویژگی زبان در درام هستند؛ چه به‌لحاظ آماری و چه به‌لحاظ نقشی که برعهده دارند (McIntyre, 2006: 40). متن دراماتیک اصولاً برای تجسم یافتن بر صحنه نگاشته می‌شود. فهم موقعیت زمانی، مکان اشیا نسبت به یکدیگر و فاصله آن‌ها از شخصیت‌ها با مراجعه به شاخص‌ها امکان‌پذیر می‌شود. زبان دراماتیک با تراکم شاخص‌ها و عبارات اشاره‌ای همراه است. آن‌ها پرکاربردترین نشانه‌های زبانی در نمایش‌نامه هستند. کاربرد آن‌ها در نمایش‌نامه است که اسباب انتقال معنا را در تئاتر فراهم می‌کند. در تئاتر، معنا دراصل به شاخص‌ها که تنظیم‌کننده شکل‌بندی کنش‌های کلام هستند، واگذار می‌شود.

از این تعاریف درمی‌یابیم که شاخص یا همان اشاره انواعی دارد که عبارت‌اند از: اشاره زمانی، اشاره مکانی، اشاره شخصی، اشاره اجتماعی و اشاره همدلانه. اما پیش از تعریف هریک از این انواع، ضروری است مقوله مرکز اشاره را معرفی کنیم.

۳-۲. مرکز اشاره

گروهی از محققان شاخه علوم شناختی دانشگاه نیویورک در سال ۱۹۹۵م پژوهشی درباره چگونگی درک متن روایی توسط خواننده ارائه دادند. آن‌ها مقوله مرکز اشاره را در محوریت کار خود قرار دادند و آن را چنین تعریف کردند: «یک انگاره ذهنی از اطلاعات شخصی، زمانی و مکانی که خواننده متن روایی برای درک آن متن از آن بهره می‌برد» (Duchan et al., 1995: 23).

بنابراین «مرکز اشاره» جایگاه گوینده یا شنونده را در زمان، مکان و موقعیت اجتماعی مشخص می‌کند و همچنین هر شخص خود را در مرکز اشاره جهان تصور می‌کند و اشیا و افراد را به میزان نزدیکی و دوری آن‌ها به مرکز اشاره خود تفسیر می‌کند. به هر حال، این چنین نیست که ما فقط از زاویه دید خودمان محدود به تفسیر جهان باشیم. مک‌ایتتایر با آوردن مثالی این مسئله را بیان می‌کند: برای مثال تصور کنید که من مراقب امتحانی هستم و جلوی سالن امتحانات روبه‌روی ردیف‌های دانش‌آموزان ایستاده‌ام. هنگامی که زمان شروع امتحان فرارسد به آن‌ها می‌گویم: برگه‌ای را که در سمت چپ میزتان است برگردانید. توجه کنید

که اینجا گرچه برگه‌ها از زاویه دید من در سمت راست میزها می‌باشد، من به دانش‌آموزان می‌گویم که آن‌ها در سمت چپ هستند. این بدان سبب است که من موقعیت مکانی برگه‌ها را از نظرگاه دانش‌آموزان تفسیر کرده‌ام تا گفته‌ام برای آن‌ها تفهیم شود (93: 2006).

استاکول^{۲۷} (43: 2002) این مقوله را «تجسم اشاره»^{۲۸} می‌نامد. تجسم اشاره می‌تواند مانند این مثال خیلی ساده یا خیلی پیچیده باشد. براساس نظریه انتقال اشاره، تغییر مرکز اشاره هنگام خواندن متن (و بنابراین تجسم چندین مرکز اشاره متفاوت) خواننده را به درون متن مورد نظر می‌کشاند و به او اجازه می‌دهد وقایع را از زوایای دید متفاوت تجربه کند. گرچه می‌توان موقعیت‌اشاری افراد دیگر را تجسم کرد، غیرممکن است موقعیت‌اشاری آنان را زیست.

۳-۳. انواع اشاره

همان‌طور که گفتیم، اشاره انواعی دارد که در ذیل به تفسیر هریک از آن‌ها می‌پردازیم.

۳-۳-۱. اشاره مکانی

اشاره مکانی جایگاه افراد و اشیا را در فضا مشخص می‌کند. این جایگاه با عبارت‌های اشاره‌گر مکانی نظیر «اینجا» و «آنجا» نشان داده می‌شود. البته لاینز^{۲۹} (۱۹۷۷) کلماتی نظیر «اینجا» و «آنجا» را اشاره‌گر «محض»^{۳۰} می‌خواند. کلمات اشاره‌گر محض به یک مکان خاص در فضا اشاره دارند و به‌طور واضح تابع مکانی هستند که گوینده در آن قرار دارد.

یول^{۳۱} (۲۲-۲۳: ۱۳۹۳) برخی افعال حرکتی نظیر «آمدن» و «رفتن» را به این سبب که به‌ترتیب برای نشان دادن حرکت به‌سوی گوینده و حرکت از سمت گوینده به‌کار می‌روند، نوعی اشاره مکانی می‌خواند. مثلاً هنگامی که می‌گوییم «بیا بنشین»، بر حرکت به‌سوی مرکز اشاره گوینده، و هنگامی که می‌گوییم «برو بخواب»، بر حرکت از سمت مرکز اشاره گوینده تأکید می‌کنیم.

دیگر نشانگرهای دوری و نزدیکی اشاره‌گرهای «این» و «آن» و صورت‌های جمع این دو است. این اشاره‌گرها علاوه بر کاربردشان به‌عنوان اشاره‌گرهای مکانی محض، کاربرد

دیگری هم دارند که لاینز (677: 1977) از آن با عنوان «اشاره‌گرهای همدلانه» یاد می‌کند.

۳-۳-۲. اشاره همدلانه

مبنای کاربردشناختی واقعی اشاره مکانی را درواقع می‌توان فاصله روان‌شناختی دانست؛ زیرا گوینده تمایل دارد اشیائی را که از نظر عینی نزدیک هستند، از نظر روانی نزدیک به خود بینگارد. همچنین چیزی که از لحاظ عینی دور است، عموماً از لحاظ روانی دور محسوب می‌شود. با این حال، گوینده ممکن است بخواهد چیزی را که از لحاظ عینی نزدیک است، از لحاظ روانی دور نشان بدهد؛ مثلاً گوینده درحال بوییدن عطر است و می‌گوید: «من اونو دوست ندارم».

در این تحلیل کلمه «اون» دارای معنایی ثابت (به مفهوم معناشناختی آن) نیست؛ بلکه معنای آن در بافتی ویژه توسط گوینده تفویض می‌شود (یول، ۱۳۹۳).

۳-۳-۳. اشاره زمانی

بارزترین نشانگرهای اشاره زمانی اشاره‌گرهای محض «اکنون» و «آن وقت» (یا به زبان گفتاری «حالا» و «بعداً») هستند که مشخصاً به زمان بازگو شدن اطلاق می‌شوند. این مسئله درمورد «دیروز» و «فردا» هم صادق است. تفسیر تمام این عبارات به دانستن زمان واقعی ادای پاره‌گفتار بستگی دارد. به‌نظر می‌رسد مبنای روانی اشاره زمانی شبیه به اشاره مکانی باشد؛ زیرا می‌توانیم رخدادهای زمانی را به‌شکل اشیائی تلقی کنیم که به‌طرف ما حرکت می‌کنند یا از ما دور می‌شوند. «هفته‌ای که می‌آید»، «سالی که درپیش داریم»، «در ایامی که گذشت» و «هفته گذشته» مثال‌هایی درخور برای این پدیده به‌نظر می‌رسند. همچنین یک نوع اشاره پایه برای زمان، انتخاب زمان دستوری افعال است. زمان دستوری حال صورت اشاره به نزدیک و زمان دستوری گذشته صورت اشاره به دور است. چیزی که در گذشته رخ داده است، معمولاً به‌عنوان دوری از موقعیت کنونی گوینده تلقی می‌شود. پیچیده‌تر آنکه، آنچه براساس موقعیت کنونی گوینده شدیداً

غیرمحمول یا ناممکن است، نیز با صورت اشاره به دور (زمان دستوری گذشته) مشخص می‌شود.

مثال: «می‌توانستم (الآن) در هاوایی باشم» یا «اگر ثروتمند بودم، آن ویلا را می‌خریدم».

در این موارد، اشارات زمانی نه فقط برای رساندن فاصله از زمان کنونی، بلکه برای رساندن فاصله از واقعیت یا حقایق به کار می‌روند (همان، ۲۵ - ۲۷).

۳-۳-۴. اشاره شخصی

در اشاره شخصی، به گوینده و مخاطب در یک رخداد گفتاری اشاره می‌شود. ضمائر اول شخص، دوم شخص و سوم شخص از این قبیل‌اند.

۳-۳-۵. اشاره اجتماعی

در تعریف این مقوله کافی است به تعریف لوینسن^{۳۲} در این باب اشاره کنیم: «آن جنبه‌هایی از ساختار زبان که خصیلت‌های اجتماعی مشارکان (در گفتار) یا روابط اجتماعی میان آن‌ها یا میان یکی از آن‌ها و افراد یا موجودات مورد اشاره را به رمز درمی‌آورد» (۱۳۹۳: ۸۹).

اینکه افراد چگونه یکدیگر را خطاب قرار می‌دهند، در مشخص کردن زاویه دید نقش مهمی خواهد داشت. مثالی که در این مورد آورده‌ایم، از نمایش‌نامه «جریره» از چیستا یتربی انتخاب شده است:

[بافت: جریره از افراسیاب پادشاه توران می‌خواهد درقبال قربانی کردن چیزی از

ریختن خون شوهرش سیاوش درگذرد.]

افراسیاب: تو، دختر پیران، برای رسیدن به این آرزو چه چیز را قربانی می‌کنی؟

جریره: هرچه شما امر کنید!

افراسیاب: پس خواستِ تو خواستِ من است؟

جریره: نه، خواستِ شما جبر من است! (یتربی، ۱۳۹۰: ۷۹).

در این نمونه، ضمائر از یک سو اشاره شخصی را بازنمایی می‌کنند و از سوی دیگر نمایانگر اشاره اجتماعی هستند. استفاده از ضمیر «شما» توسط جریره نشان‌دهنده مقام

بالاتر افراسیاب و بزرگ شمردن اوست؛ اما استفاده از ضمیر «تو» توسط افراسیاب برعکس، مقام پایین‌تر جریره و کوچک شمردن وی را بازنمایی می‌کند.

۳-۴. نظریه انتقال اشاره

نظریه انتقال اشاره که پیش از این در سبک‌شناسی شناختی دوچان و همکارانش (۱۹۹۵) و استاکول (۲۰۰۲) مطرح کرده بودند، تا پیش از رساله دکتری مک‌ایتایر در متون دراماتیک اعمال نشده بود. این نظریه بر آن است که توضیح دهد چگونه خوانندگان اغلب به گونه‌ای غرق در روایت می‌شوند و وقایع آن را طوری تفسیر می‌کنند که گویی آن‌ها را در جهان داستان تجربه می‌کنند. سگال^{۳۳} می‌گوید: «خواننده اغلب یک وضعیت شناختی را در جهان روایت برمی‌گزیند و متن را از آن نظرگاه تفسیر می‌کند» (1995: 18).

طرفداران این دیدگاه معتقدند این اتفاق در شرایطی رخ می‌دهد که مرکز اشاره‌ای که در روایت پایه‌گذاری شده است، انتقال یابد. در نهایت این محققان پس از مثال‌ها و آزمایش‌های فراوان نتیجه می‌گیرند که این تغییرات در مرکز اشاره درون متن به تغییرات زاویه دیدی منجر می‌شود که خواننده با آن مواجه است. مک‌ایتایر (۲۰۰۴) اصلاحاتی را بر این نظریه اعمال می‌کند تا بتواند از آن در تعیین زاویه دید در متون دراماتیک بهره بگیرد.

۳-۵. نظریه انتقال اشاره و درگیری مخاطب/ خواننده

گلبریت^{۳۴} (۱۹۹۵) نظریه انتقال اشاره را گسترش داد تا نشان دهد چگونه خواننده متن ادبی در هنگام خواندن درگیر جهان داستانی متن می‌شود. پژوهش‌های وی برای مطالعات زاویه دیدی در تئاتر بسیار سودمند است. مک‌ایتایر (۲۰۰۶) ابتدا نظریه وی را معرفی و سپس عیوب آن را برمی‌شمارد و راهکارهایی ارائه می‌دهد تا علاوه بر رفع این عیوب بتواند آن را برای معرفی الگوی خود مهیا سازد.

۳-۵-۱. گستره اشاره، ورود، خروج

استاکول (2002: 47) «گستره اشاره»^{۳۵} را گروهی از عبارات اشاره‌گر معرفی می‌کند که همگی به یک مرکز اشاره واحد مرتبط‌اند. در رمان، این گروه به یک شخصیت، راوی یا روایت‌شنو مرتبط می‌شوند.

براساس نظریه انتقال اشاره، خواننده متن ادبی (برخلاف روال معمول مکالمات روزمره که خود را در مرکز اشاره جهان می‌بیند)، این بار در درون متن به‌دنبال آن می‌گردد (مثلاً شخصیتی در درون جهان مجازی داستان). بنابراین خواندن روایت به‌معنای تعلیق مرکز اشاره خودم‌محورمان و گشتن به‌دنبال مرکز عبارات اشاره‌گر در درون جهان داستانی متن مورد نظر است.

درواقع وقتی کتابی به‌دست می‌گیریم و اولین جملات آن را مطالعه می‌کنیم، نخستین انتقال اشاره (یعنی همان تعلیق مرکز اشاره خود و فرض شخصیت داستانی در محوریت اشاره) رخ می‌دهد. در توجیه این انتقال گلبریت (۱۹۹۵) دو اصطلاح *push* و *pop*^{۳۶} را معرفی می‌کند. اصطلاح «ورود» به آن حالتی اشاره می‌کند که فرد از یک سطح اشاری پایه (مثلاً گستره اشاره خودم‌محور) به یک سطح اشاری کمیاب‌تر و ناشناخته‌تر وارد می‌شود؛ مانند خیال‌پردازی یا فلش‌بک (در داستان و فیلم). برای مثال زمانی که شروع به خواندن آن می‌کنیم، بلافاصله به گستره اشاره دیگری درون رمان وارد می‌شویم. از طرف دیگر «خروج» هنگامی اتفاق می‌افتد که فرد از یک سطح اشاری به سطح اشاری اساسی‌تر و شناخته‌تر منتقل شود؛^{۳۷} مانند بیدار شدن از رؤیا یا سر بلند کردن از کتاب (Galbraith, 1995: 47).

از این تعاریف این‌طور برداشت می‌شود که خواننده نه‌فقط مابین گستره‌های اشاره مختلف حرکت می‌کند، بلکه میان جهان حقیقی و جهان مجازی (که هرکدام گستره‌های اشاره فراوانی را به خود اختصاص می‌دهند) نیز در رفت‌وآمد است. استاکول (2002: 47) نیز می‌گوید: شما می‌توانید با گذاشتن یک کتاب بر زمین و انتقال مرکز اشاره خود به حالت طبیعی، یعنی به‌عنوان خواننده، از یک گستره اشاره خارج شوید. مک‌ایتتایر مرکز اشاره خودم‌محور (یعنی گستره اشاره‌ای که ما خود در محوریت آن قرار داریم) را

«گستره اشاره پیش‌فرض»^{۳۸} می‌خواند. وی بر این عقیده است که تعداد خروج‌ها در تئاتر بسیار بیشتر از آثار داستانی است. بنابراین خواننده می‌تواند علاوه بر اطلاع هم‌زمان از گستره اشاره پیش‌فرض خود و جهان داستان به‌طور هم‌زمان، از دو یا چند گستره اشاره داستانی مطلع باشد. آخرین اصطلاحی که گلبریت (47: 1995) در ذیل مبحث نظریه انتقال اشاره خود ذکر می‌کند، «زوال اشاره»^{۳۹} است.

۳-۵-۲. زوال اشاره

زوال هنگامی اتفاق می‌افتد که آن گستره‌های اشاره‌ای که قبلاً معرفی شده بودند، از بین بروند و از خاطر ما محو شوند. در خلاصه‌ای که استاکول (۲۰۰۲) از کار گلبریت ارائه می‌دهد، به‌جای عبارت «زوال اشاره» از «تجزیه اشاره»^{۴۰} استفاده می‌کند. حال زمان آن رسیده است که به این پرسش‌ها پاسخ دهیم: چگونه به‌غیر از گستره اشاره پیش‌فرض خود می‌توانیم گستره‌های اشاره دیگر را درک کنیم؟ چگونه توانایی خواننده/تماشاگر در آگاهی هم‌زمان از چندین گستره اشاره را تفسیر کنیم؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها لازم است نظریه چارچوب بافتاری^{۴۱} ایموت^{۴۲} (۱۹۹۷) را معرفی کنیم.

۳-۶. نظریه چارچوب بافتاری

ایموت چارچوب بافتاری را این‌گونه تعریف می‌کند: «منبعی است ذهنی از اطلاعات درباره بافت مورد نظر که برگرفته از خود متن و استنتاج‌های مربوط به متن است» (121: 1997).

این اطلاعات ممکن است ضمنی^{۴۳} یا غیرضمنی^{۴۴} باشند. اطلاعات ضمنی آن‌هایی هستند که به موقعیت خاصی در داستان مرتبط‌اند؛ حال آنکه اطلاعات غیرضمنی در تمام طول داستان صادق‌اند. آن‌طور که ایموت بیان می‌کند، هنگام خوانش متن، اطلاعات درون چارچوب بافتاری آن را ذخیره می‌کنیم. خوانندگان قادرند در یک زمان اطلاعات بیش از یک بافت را در ذهنشان ذخیره کنند؛ اما اغلب بر یک بافت خاص متمرکز می‌شوند.

برای روشن‌تر شدن این مسئله، ایموت دو واژه مقیدسازی^{۴۵} و برجسته‌سازی^{۴۶} را معرفی می‌کند. مقیدسازی زمانی اتفاق می‌افتد که شخصیت‌ها و مکان‌ها به بافت خاصی مربوطند؛ از طرف دیگر برجسته‌سازی، به‌باور ایموت (همان، ۱۲۳)، روندی است که در آن یک چارچوب بافتاری خاص در مرکز توجه خواننده قرار می‌گیرد.

۳-۶-۱. درجه برجستگی

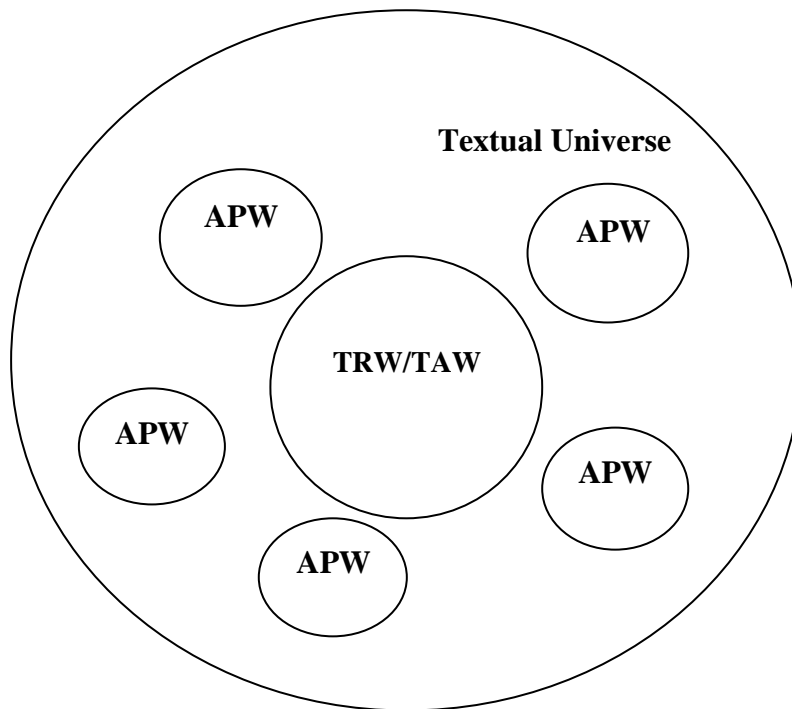
مک‌ایتنایر (۲۰۰۴) مفهومی به‌نام درجه برجستگی^{۴۷} را معرفی کرده است که شاید پاسخ مناسبی برای این پرسش باشد. وی میزان برجستگی گستره‌های اشاره را متغیر می‌داند. در شرایطی که ما هم‌زمان از دو گستره اشاره آگاهی داریم، یکی از آن‌ها برجسته و دیگری غیربرجسته است؛ اما هر دو مقیدند. ذهن خواننده مابین این دو گستره در نوسان است و هرچه بیشتر در یک کدام باقی بماند، آن گستره برجسته‌تر و دیگری نامقیدتر می‌شود تا آنکه نهایتاً زوال یابد.

تا به اینجا دیدیم که انتقال بین گستره‌های اشاره چگونه اتفاق می‌افتد؛ اما آیا انتقال محدود به گستره‌های اشاره است؟ رایان^{۴۸} (۱۹۹۱) با معرفی نظریه جهان‌های ممکن^{۴۹} خلاف این مدعا را ثابت می‌کند. طبق این نظریه، خواننده متن ادبی بین جهان‌هایی در درون داستان در رفت‌وآمد است. در ادامه این نظریه را بیشتر معرفی می‌کنیم.

۳-۷. نظریه جهان‌های ممکن

نکته‌ای که درباب نظریه انتقال اشاره قابل بحث است، آن است که وقتی سخن از ورود و خروج به/ از گستره اشاره داستانی به‌میان می‌آید، آیا منظور ورود و خروج بین جهان حقیقی و جهان داستانی است؟ به‌عقیده نظریه‌پردازان این حوزه، در چنین حالتی علاوه بر انتقال میان گستره‌های اشاره، با انتقال بین جهان‌های ممکن نیز مواجهیم. بنابراین ضروری و سودمند است اگر بدانیم حرکت (انتقال) بین گستره‌های اشاره کدامین جهان‌ها به‌وقوع می‌پیوندد. مک‌ایتنایر (۲۰۰۶) برای پی بردن به چگونگی آگاهی خوانندگان از جهان‌های مختلف درون متن و نحوه بازنمایی زاویه دید، مقوله برجسته‌سازی و مقیدسازی نظریه ایموت (۱۹۹۷) را با نظریه جهان‌های ممکن ادغام می‌کند.

اولین بار در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰م منطقیون نظریه جهان‌های ممکن را به‌عنوان ابزاری برای حل محدودیت‌های معاشناسی شروط صدق مطرح کردند. اما بعدها رایان (۱۹۹۱) طبقه‌بندی جدیدی از آن ارائه داد که این طبقه‌بندی مرتبط با موضوع پژوهش حاضر است. رایان جهان حقیقی (یعنی جهانی که در آن زندگی می‌کنیم) را «جهان واقع»^{۵۰} می‌خواند و معتقد است در داستان نیز یک جهان واقع داریم که به آن «جهان ارجاع متنی»^{۵۱} می‌گوییم و آن را با TRW مشخص می‌کنیم. در این جهان ارجاع متنی، «جهان‌های ممکن جایگزین»^{۵۲} وجود دارند که ساخته ذهن شخصیت‌های داستانی‌اند. این جهان‌های ممکن جایگزین را نیز با APW نشان می‌دهیم. رایان (1991: vii) اصطلاح «دنیای متنی»^{۵۳} را برای اشاره به «تصویری از نظام حقیقی که توسط متن بازنمایی می‌شود» برمی‌گزیند و می‌گوید جهان ارجاع متنی در مرکز این دنیای متنی قرار دارد. به عقیده وی، جهان ارجاع متنی جهانی است که در آن، گزاره‌های موجود در متن اعتبار دارند. بازتاب جهان ارجاع متنی در متن را «جهان واقع متنی»^{۵۴} می‌خوانیم و با TAW نشان می‌دهیم (همان‌جا). ارتباط گستره‌های اشاره و طبقه‌بندی رایان از جهان‌های ممکن این‌گونه است که در جهان واقع متنی، گستره‌های اشاره متعددی وجود دارند که مطابق با تعداد شخصیت‌ها در آن جهان هستند. انتقال‌های اشاره که در جهان واقع متنی اتفاق می‌افتند، موجب تغییر در زاویه دید می‌شوند. همین مطلب درباره جهان‌های ممکن جایگزین نیز صادق است. مک‌ایتایر (۲۰۰۶) تصویری از نظام روایت در طبقه‌بندی رایان از جهان‌های ممکن ارائه داده است که در شکل زیر می‌بینید.



شکل ۳. نظام روایت در طبقه‌بندی رایان (۱۹۹۱) از جهان‌های ممکن

حال به معرفی انواع جهان‌های ممکن جایگزین در جهان داستان می‌پردازیم. منظور از «جهان باور»^{۵۵} آن اطلاعاتی است که شخصیت آن‌ها را در جهان واقع متنی صادق می‌داند و باورشان دارد. «جهان التزام»^{۵۶} یک شخصیت باید‌ها و نباید‌هایی است که توسط خود شخص یا شخص دیگری تعیین می‌شود و فرد به آن متعهد است. «جهان آرزو»^{۵۷} می‌تواند یک شخصیت آمال و آرزوهایی است که به‌وقوع پیوستن آن‌ها را در جهان واقع متنی خواستار است. این آمال بسته به اصول اخلاقی شخصیت مورد نظر، می‌تواند خوب یا بد باشد. «جهان مقاصد»^{۵۸} یک شخصیت متشکل از برنامه‌ها و نقشه‌های وی برای تغییر جهان واقع متنی است.

۴. تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این مجال، به بررسی نمایش‌نامه «جریره» می‌پردازیم. پیش از آن لازم می‌دانیم خلاصه‌ای از این نمایش‌نامه را بیاوریم.

داستان «جریره» بدین گونه است که مهتاب و مینا دو باریگر تئاتر در حال تمرین نمایش‌نامه‌ای به نام «جریره» هستند. مهتاب در نقش جریره و مینا در نقش‌های مختلف بازی می‌کند. جریره از داستان‌های شاهنامه است که در آن، جریره و فرنگیس دو همسر سیاوش‌اند. افراسیاب، پدر فرنگیس، قصد دارد سیاوش را اعدام کند و جریره سعی می‌کند مانع این کار شود. مهتاب و مینا در حین تمرین بارها از نقش خود خارج می‌شوند و باهم گفت‌وگو می‌کنند.

۴-۱. تجزیه و تحلیل نمایش‌نامه «جریره»

از دستور صحنه آغازین نمایش‌نامه درمی‌یابیم که در جهان داستانی (جهان واقع متنی) آخرین شب تمرین یک نمایش است. نام این نمایش نیز همان نام نمایش اصلی یعنی «جریره» است. بنابراین در اینجا با شیوه نمایش‌درنمایش مواجهیم (یعنی سطح درونی‌تری در نمودار مک‌ایتتایر).

نمایش‌نامه «جریره» دو راوی دارد (جریره و مینا). البته نکته درخور توجه در نمایش‌نامه این است که گاهی «اهالی شهر»، «گروه موسیقی» و «خواننده» شروع به روایت کرده، وقایع گذشته را گزارش می‌کنند. به عقیده فیستر (۱۳۸۷)، این‌ها را می‌توان به سبب همه‌چیزدانی‌شان، در زمره راویان قرار داد. این‌ها رفتاری همانند گروه هم‌سرایان (در نمایش‌نامه‌های کلاسیک) دارند. در گفت‌وگوی زیر، «اهالی شهر» نقش سیاوش را در خاطره فرنگیس بازی می‌کنند:

«اهالی شهر: تو را پنج ماه است از آبستنی / از این نامدار بچه رستنی / درخت گزین تو بار آورد / یکی نامور شهریار آورد» (یثربی، ۱۳۹۰: ۹۰).

«اهالی شهر: از ایران بیاید یکی چاره‌گر / به فرمان دادار بسته کمر [...]» (همان، ۹۱).
گفت‌وگوی ابتدای نمایش‌نامه از نوع نمایش درونی است. خواننده نمایش‌نامه به مدد دستور صحنه از این موضوع آگاهی می‌یابد؛ اما تماشاگر نمایش در آغاز از آن

بی‌خبر است تا آنکه در چند نوبت گفت‌وگوی بعدی مهتاب و مینا، بازیگران نمایش اصلی، گفت‌وگو را آغاز می‌نمایند و به این موضوع اشاره می‌کنند: «ما مجبور نیستیم این نمایشو بازی کنیم! اصلاً برای چی داریم تمرین می‌کنیم؟» (همان، ۶۶).

با این حال، هم خواننده و هم تماشاگر از گستره اشاره پیش‌فرض خود خارج و به گستره اشاره مهتاب و مینا در جهان داستان وارد می‌شوند. با پیش‌روی مکالمه آن‌ها، گستره اشاره پیش‌فرض خواننده/تماشاگر برجستگی خود را از دست می‌دهد و رفته‌رفته نامقید می‌شود. گستره اشاره مهتاب و مینا در جهان داستان (جهان واقع‌متنی) برجسته و مقید می‌گردد. چند گفت‌وگو بعد، مهتاب و مینا شروع به تمرین می‌کنند و خواننده/تماشاگر هم‌زمان وارد جهان درونی‌تری (نمایش درونی) می‌شود. بنابراین انتقال اشاره‌ای به جهان دیگر (زمان و مکان متفاوتی) رخ می‌دهد و گستره‌های اشاره جدیدی (جریره، فالگیر، اهالی شهر، پیران و...) معرفی و برجسته می‌شوند. این نمایش، برخلاف نمایش بیرونی، دارای راوی است. درواقع جریره، همسر سیاوش، درحال روایت «داستان مرگ سیاوش» است. با این تفاسیر، نمودار نمایش درونی با نمودار نمایش بیرونی (اصلی) متفاوت است و دارای سطح دیگری است که راوی در آن روایتگر است. بنابراین در این نمایش درونی، آن هنگام که راوی سخن می‌گوید، انتقال اشاره‌ای به سطح چارچوبی صورت می‌گیرد و زمانی که نمایش درحال اجراست، انتقال اشاره‌ای به سطح درونی‌تر صورت می‌پذیرد.

هنگامی که سخن مهتاب در نقش جریره به‌عنوان راوی و همچنین شخصیت نمایش درونی پایان می‌پذیرد، در دست‌ورصحنه می‌خوانیم که مینا در نقش فالگیر به میان جمعیت می‌رود و با تماشاگران حرف می‌زند. آن‌گاه به‌سراغ «دو زن تماشاگر می‌رود و دست آن‌ها را می‌بیند». همچنین تماشاگران را خطاب قرار می‌دهد: «دست خود را به من بسپارید [...] بیایید دخترکان من [...] او خواهد آمد و قلب شما دو تن را صاحب خواهد شد» (همان، ۶۸ - ۶۹).

برقراری ارتباط میان شخصیت و تماشاگر سبب می‌شود گستره اشاره تماشاگر بار دیگر برجسته شود و او را به جهان حقیقی اطرافش آگاه کند که این نیز نوعی انتقال اشاره (از جهان واقع‌متنی نمایش درونی به جهان واقع) است. با رفتن فالگیر، نمایش

درونی ادامه می‌یابد و همان‌طور که قبلاً بیان کردیم، با روایتگری راوی نیز همراه است. پیش‌تر گفتیم فقط جریره نیست که در این نمایش راوی است و روایت می‌کند. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

«مینا: شب اصلاً خود مرگ بود؛ خاموش و تاریک از نگاه بدسگالان تیره‌جان. و سیاوش در این تاریکی به روز می‌رسید [...] مرا زندگانی سرآید همی / غم روز تلخ اندر آید همی» (همان، ۷۳).

«گروه موسیقی (به‌جای سیاوش می‌خواند): سیاوش چو روی جریره بیدید / خوش آمدش و خندید و شادی گزید» (همان، ۷۱).

«خواننده: کنون ای سخن‌گوی بیدارمغز / یکی داستانی بیارای نغز» (همان، ۹۶).

هنگامی که در صفحه ۸۱ با روایتگری جریره، انتقال اشاره‌ای از سطح درونی نمایش درونی به سطح چارچوبی آن صورت می‌پذیرد، انتقال اشاره دیگری نیز از جهان نمایش درونی به جهان نمایش بیرونی رخ می‌دهد. گفت‌وگوی مهتاب و مینا درباره باورها و اعتقادات مهتاب است و در واقع اشاره‌ای است به جهان باورهای مهتاب. حال به جملاتی اشاره می‌کنیم که نمایانگر جهان باورهای شخصیت است:

«مهتاب: این دلیل نمی‌شه که درد جریره رو نفهمم. من می‌دونم که این زن چی می‌کشه...» (همان، ۸۱).

«مینا: تا کی می‌خواهی از همه‌کس و همه‌چیز، حتی خودت، متنفر باشی؟!» (همان، ۸۲).

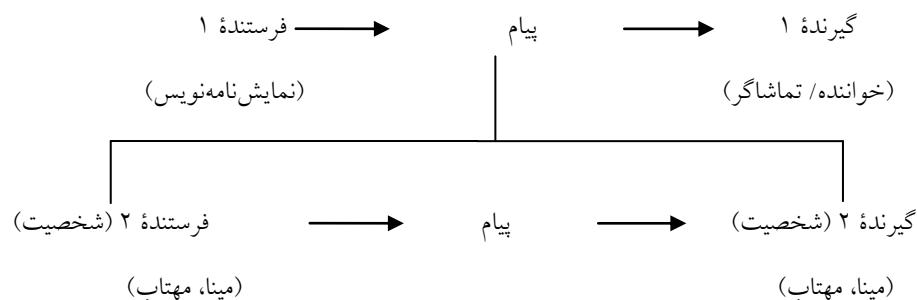
«مینا: تو که یه زمانی [...] حالا مثل یه بچه ترسو یه گوشه کز می‌کنی و بهونه می‌تراشی!» (همان، ۸۴).

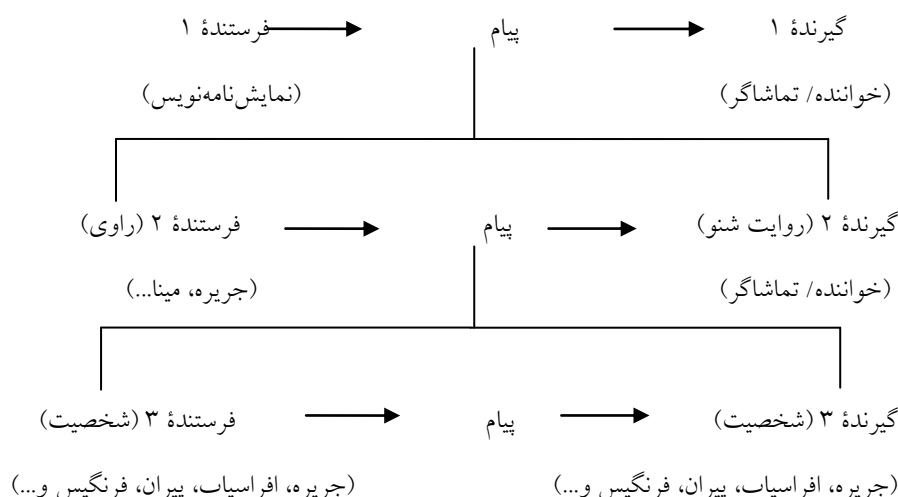
پس از این گفت‌وگوی مینا، مهتاب بی‌مقدمه در نقش جریره فرومی‌رود و گستره‌های اشاره جهان نمایش درونی بار دیگر برجسته می‌شوند. هرازگاهی به‌موجب روایتگری مهتاب و مینا، انتقال اشاره‌هایی در این جهان نمایش درونی صورت می‌گیرد. همچنین گستره‌های اشاره جدیدی نیز معرفی و برجسته می‌شود و در این میان گستره‌های اشاره مینا و مهتاب زوال می‌یابند و خواننده/تماشاگر آن‌ها را فراموش می‌کند.

هنگامی که جریره از فرنگیس دربارهٔ پسری که در شکم دارد می‌پرسد، اهالی شهر به نقل از سیاوش شروع به آواز می‌کنند. پس خواننده/ تماشاگر در این هنگام در حال تفسیر جملات از مرکز اشارهٔ سیاوش است؛ پس شاهد انتقال اشاره هستیم. مکالمهٔ جریره و فرنگیس بسیار طولانی شده و سبب می‌شود گستره‌های اشارهٔ دیگر در نمایش‌نامه به کلی غیربرجسته شوند و زوال یابند.

سرانجام نمایش درونی (مربوط به جریره) با روایتگری جریره و مینا به پایان می‌رسد و پس از انتقال اشاره‌ای که به سطح چارچوبی (که در آن جریره و مینا روایت می‌کنند) صورت می‌گیرد، صحنه تاریک می‌گردد و خواننده/ تماشاگر از جهان نمایش درونی خارج می‌شود و گستره‌های اشارهٔ نمایش درونی برجستگی خود را ازدست می‌دهند. آن‌گاه بار دیگر گسترهٔ اشارهٔ مینا و مهتاب برجسته می‌گردد و خواننده/ تماشاگر وارد جهان نمایش بیرونی می‌شود. سرانجام نیز با ورود کارگران و مسئولان سالن و کف زدن آن‌ها، مقدمات برای خروج از این جهان داستانی نیز فراهم می‌شود و در پایان، تاریک شدن صحنه خواننده/ تماشاگر را متوجه پایان نمایش‌نامه و گسترهٔ اشارهٔ پیش‌فرضش می‌کند.

در این نمایش‌نامه، ۳۳ انتقال اشاره صورت گرفته است. الگوی این انتقال‌ها اغلب از سطح چارچوبی به سطح درونی و برعکس است. همچنین انتقال از جهان نمایش بیرونی به جهان نمایش درونی و برعکس بسیار مشاهده می‌شود. انتقال‌های درون نمایش درونی نیز در راستای تسلسل زمانی شکل می‌گیرد؛ زیرا جریره دربارهٔ گذشتهٔ خویش روایت می‌کند.





شکل ۴. الگوی انتقال اشاره در نمایش نامه «جریره»

۵. نتیجه

در این پژوهش سعی کردیم میزان، تنوع و الگوهای انتقال اشاره را در نمایش نامه‌ای از چیستا یثربی به نام «جریره»، با به‌کارگیری رویکرد مک‌ایتتایر (۲۰۰۶) بررسی کنیم. تحلیل داده‌های پژوهش نشان می‌دهد در نمایش نامه «جریره»، ۳۳ انتقال اشاره غالباً در راستای سطوح چارچوبی و درونی و جهان‌های ممکن مشاهده می‌شود. به عبارت دیگر، هنگام خواندن نمایش نامه «جریره» ذهن خواننده ۳۳ بار بین سطح روایتگری راوی و سطح نقش‌پردازی شخصیت‌ها و همچنین جهان‌ها در جریان است. بنابراین نویسنده الگوهای متنوعی از انتقال اشاره را در این نمایش نامه به‌کار برده است. در واقع خواننده پیوسته در حال تفسیر و تجسم مراکز اشاره معرفی شده در متن و سپس انتقال به مرکز اشاره پیش‌فرض خود و برعکس است. بدیهی است که هرچه تعداد انتقال‌ها بیشتر باشد، ذهن خواننده نیز بیشتر از فضای داستانی منحرف می‌شود و هرچه این انتقال‌ها کمتر، تمرکز خواننده بیشتر می‌شود و بنابراین بیشتر درگیر فضای داستان می‌گردد.

به‌کارگیری انتقال اشاره به‌منزله یک تکنیک در متن‌آفرینی شناخته می‌شود؛ بنابراین، این مقوله به‌منزله ابزاری در سبک‌شناسی روایت مطرح شود. آگاهی از میزان و تنوع

استفاده از آن در آثار داستانی و نمایش‌نامه می‌تواند اطلاعات جدیدی درباره آثار به خوانندگان و پژوهشگران بدهد. بررسی این مقوله در آثار نویسندگان داستانی دیگر و نمایش‌نامه به پژوهشگران علاقه‌مند پیشنهاد می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. عبارت اشاره‌ای

2. temporal
3. place
4. person
5. empathetic
6. social
7. deictic expression
8. deictic centre
9. Duchan
10. Dan McIntyre
11. deictic shift theory

۱۲. به‌منظور آگاهی بیشتر رجوع شود به خدابخشیان (۱۳۹۵).

13. Veatrice Claudia Nelson
14. *Morte Darthur*
15. Thomas Malory
16. Parsons
17. memory
18. perception
19. attention
20. categorization
21. *The Lady in the Van*
22. Allan Bennett
23. Mick Short
24. Prototypical dramatic texts
25. Manfred Pfister
26. Keir Elam
27. Stockwell
28. deictic projection
29. Lyons
30. pure
31. George Yule
32. Levinson
33. Segal
34. Galbraith
35. deictic field

۳۶. در این پژوهش، برای واژه *push* «وارد شدن» یا «ورود» و برای واژه *pop* «خارج شدن» یا «خروج» را به‌عنوان معادل به‌کار می‌بریم.

۳۷. پُر واضح است که این داخل و خارج شدن یا انتقال در معنای استعاره خود به‌کار می‌روند.

38. default deictic field
39. deictic decay
40. deictic decomposition
41. contextual frame theory
42. Emmott
43. episodic
44. non - episodic
45. binding
46. priming
47. degree of prominence
48. Ryan
49. possible worlds theory
50. actual world
51. textual reference world
52. alternative possible worlds
53. textual universe
54. textual actual world
55. knowledge world
56. obligation world
57. wish world
58. intention worlds

منابع

- الام، کر (۱۳۸۶). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمه فرزانه سجودی. چ ۳. تهران: قطره.
- خدابخشیان، سیما (۱۳۹۵). *انتقال اشاره در برخی نمایش‌نامه‌های فارسی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه سمنان.
- داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ ۳. تهران: مروارید.
- عباسیان، قدسی (۱۳۸۷). *بررسی برخی تفاوت‌های زبانی در نمایش‌نامه‌های رادیو و تلویزیون*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه پیام‌نور. تهران.
- فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
- قطبی کریمی، طاهره (۱۳۸۳). *بررسی عبارت‌های اشاره‌ای در زبان فارسی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز.
- یشربی، چیستا (۱۳۹۰). *پری‌خوانی عشق و سنگ (مجموعه سه نمایش‌نامه)*. تهران: سوره مهر.
- یول، جورج (۱۳۹۳). *کاربردشناسی زبان*. ترجمه محمد عموزاده و منوچهر توانگر. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- Al - Azzawi, Q.U. Dueim (2011). "Establishing the Effect of Deixis in Translation". *Humanities*. University of Babylon. No. 19. pp. 585 - 605.

- Bavarsad, D. (1997). *Acquisition of deictic expressions, evidence from farsi*. MA thesis. University for Teacher Education.
- Bennett, A. (2000). *The Lady in the Van*. London: Faber and Faber.
- Croft, W. & A. Cruse (2004). *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duchan, J.F., G.A. Bruder & L.E. Hewitt (Eds.). (1995). *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Emmott, C. (1997). *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Evans, V. & G. Melanie (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fodor, J.A. (1983). *The modularity of mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Galbraith, M. (1995). *Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative*. In Duchan et al. (Eds.). 19 - 59.
- Hurford, J.R., B. Heasley & M.B. Smith (2008). *Semantics (A coursebook)*. Cambridge university press.
- McIntyre, D. (2004). "Point of view in drama: a socio - pragmatic analysis of Dennis Potter's *Brimstone and Treacle*". *Language and Literature*. 13 (2). 139 - 160.
- _____ (2006). *Point of view in plays*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Nelson, V. (1979). *Historical present and mixed discourse in Sir Thomas Malory's Morte Darthur: an analysis of abrupt shifts in deixis*. Doctor of Philosophy. Georgia state university.
- Parsons, S.D. (1993). *Deixis in aphasic language*. Ph.D thesis. The University of Texas at Dallas.
- Lyons, J. (1977). *Semantics: Vol. 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1977). *Semantics. Vol. 2*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Purcia, E. (2015). "Deictic expressions in president Benigno Aquino III's eulogy for the fallen PNP-SAF troopers: a stylistic analysis". *International Journal of Science and Technology*. No. 2, pp. 30 - 48.
- Ryan, M.L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.
- Short, M. (1996). *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London: Longman.
- Segal, E.M. (1995b). *A cognitive - phenomenological theory of fictional narrative*. In Duchan et al., 61 - 78.