Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۱۹/۰۶/ ۱۳۹۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۵/ ۰۵/ ۱۳۹۷

غزل اسکندرنژاد[۱]، احسان آجورلو[۲]

ساز و کار نظریهٔ پنجره‌های کانونی‌شدگیِ منفرد یان در شکل‌گیری روایت‌های تازه از متون نئوکلاسیک
مورد مطالعاتی: نمایشنامهٔ روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند اثر تام استوپارد

چکیده

روایت‌شناسی یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی است و همواره مورد توجه نظریه‌پردازان نقد ادبی بوده. «منفرد یان» از جمله نظریه‌پردازانی است که نظریهٔ «پنجره‌های کانونی‌شدگی» را در تکمیل نظریهٔ کانونی‌شدگی ژرار ژنت ارائه کرد. کانونی‌شدگی در روایت، زاویه دیدی است که راوی اثر بر آن متمرکز می‌شود. منفرد یان در نظریهٔ کانونی‌شدگی خود از اصطلاح «پنجره‌های کانونی‌شدگی» برای اتفاقات و حوادث خیالی یا تازه در روایت استفاده می‌کند. این اتفاقات از دریچه لنزی به روایت دیده می‌شود که آن لنز ناشی از تجربهٔ زیستی راوی اثر است و اومولت نام دارد. با اینکه روایت‌شناسی در حوزهٔ نقد ادبیات داستانی مطرح شده، اما تحلیل آثار دراماتیک از دریچهٔ نظریه‌های متنوع- حتی اگر به صورت ویژه و مستقل به حوزهٔ درام نپرداخته باشند- پیشنهادی برای درک متفاوت آثار دراماتیک است. پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر جمع‌آوری داده‌های کتابخانه‌ای نگاشته شده است. در این پژوهش با تمرکز بر نمایشنامهٔ روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند اثر تام استوپارد، پنجره‌های کانونی‌شدگی در روایت را بررسی کرده‌ایم و به این نتیجه رسیده‌ایم که در اقتباس نمایشنامهٔ مذکور از نمایشنامهٔ هملت، تغییر پنجره‌های کانونی‌شدگی در یک روایت، باعث شکل‌گیری روایتی تازه از متون نئوکلاسیک در جهان مدرن شده و تغییر پنجره‌های کانونی‌شدگی در خود روایت روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند نیز روایت را به سوی نگاهی پست مدرن و واسازانه هدایت کرده است.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، پنجره‌های کانونی‌شدگی، منفردیان، روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند

[۱] استادیار، گروه نمایش دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
E-mail: gh.eskandarnejad@art.ac.ir

[۲] کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
E-mail: : ehsan.ajorlooea@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

نمایشنامهٔ هملت یکی از متون مهم ادبی جهان است که همواره از آن اقتباس شده. تام استوپارد[۱] بارها *هملت* را از زوایای مختلف خوانش و به فراخور گرایش‌های فلسفی، سیاسی و جامعه‌شناختی‌اش روایت‌های تازه‌ای را خلق کرده است. در پژوهش حاضر بر آنیم تا با بررسی نظریهٔ پنجره‌های کانونی‌شدگی[۲] از منظر منفرد یان[۳] در حوزهٔ روایت‌شناسی به این پرسش پاسخ دهیم که چگونه نویسندهٔ معاصری چون استوپارد با تمرکز بر روایت‌های کلاسیک، بستری برای بروز روایت‌های مدرن و پست‌مدرن خلق می‌کند. آنچه در این پژوهش اهمیت دارد این است که چگونه اقتباس از روایت‌های کلاسیک موجب پیدایی متن‌های تازه می‌شوند و چگونه نگاه تحلیلی و مباحث تازه پیرامون حیات و مصائب انسان معاصر را در ادبیات دراماتیک موجب می‌گردند. اگرچه روایت‌شناسی به طور عمده در ادبیات داستانی طرح شده است اما به زعم نگارندگان این رویکرد نقد ادبی می‌تواند در حوزهٔ شرح و تحلیل آثار ادبیِ دراماتیک نیز استفاده شود و ظرفیت‌های تازه‌ای در حوزهٔ تحلیل و شناخت متن‌های نمایشی پیشنهاد دهد. همچنین از دو واژهٔ «امولت»[۴] و «واسازی»[۵] به عنوان مفاهیم و نظریه‌های کمکی یاری گرفته‌ایم و همپوشی این دو عنصر را در نظریهٔ منفرد یان بررسی و از آن‌ها برای خوانش دقیق‌تر نمایشنامه روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند استفاده می‌کنیم.

پیشینهٔ پژوهش

«پنجره‌های کانونی‌شدگی» در ادبیات نمایشی سابقهٔ پژوهشی زیادی ندارد. برخی از عناوین پژوهشی نزدیک به این حیطه به این ترتیب هستند:

الف) پرستو محبی در پایان‌نامهٔ دکتری خود با عنوان «ریخت‌شناسی روایت در ادبیات نمایشی معاصر ایران(۱۳۶۰-۱۳۹۰)» به موضوع زاویه دید[۶] اشاره‌ای داشته است. در یکی از بخش‌های فصل دوم با عنوان «تنوع زاویه دید در درام دههٔ ۷۰» تعاریفی از انواع زاویه دید، کانونی‌شدگی و عمق روایی ارائه می‌شود. همچنین سعی شده است این تعاریف و انواع شیوه‌های کانونی‌گر[۷]ی در آثار نویسندگانی چون محمد چرمشیر، محمدیعقوبی، حمید امجد و محمدرحمانیان بررسی شود.

ب) هدا حسامی در مقاله‌ای با عنوان «پنجره‌های کانونی‌شدگی: بررسی مکانیسم "پنجره‌های کانونی‌شدگی" راوی در فیلم ساعت‌ها اثر استفان دالدری» موضوع پنجره‌های کانونی‌شدگی منفرد یان را مطرح می‌کند. حسامی در این مقاله با توجه به اپیزودیک‌بودن اثر هر بخش کانونی‌شده را در مضمون انسانی و ادبیاتی به یکدیگر متصل می‌کند؛ اما صرفاً به بررسی میان تغییر راوی درونی (کانونی‌شده) می‌پردازد و همواره راوی بیرونی داستان را ثابت در نظر می‌گیرد. در این بررسی زوایای متن از لحاظ تغییر راوی بیرونی تحلیل نشده‌اند.

ج) رامتین شهبازی در مقالهٔ «مقدمه‌ای بر نشانه‌های پست‌مدرنیستی "تام استوپارد" با نگاهی به نمایشنامهٔ روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» به صورت کوتاه به انگیزهٔ سبکی نویسنده به عنوان راوی یک روایت جدید از هملت نگاهی دارد و روایت استوپارد یک روایت پست مدرن تلقی می‌شود. هر چند که این مقاله از لحاظ موضوعی نزدیک به مقالهٔ حاضر است، اما در آن به بحث روایت‌شناسانه و پنجره‌های کانونی‌شدگی و تغییر راوی درونی و بیرونی و تغییر جهان‌بینی راوی اشاره‌ای نشده است.

روایت

روایت‌شناسی، یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی، همواره مورد توجه نظریه‌پردازان نقد ادبی بوده و همین موضوع موجب پدیدآمدن نظریه‌های روایت[۸] شده است. نظام حاکم بر روایت‌ها را نظریهٔ روایت می‌گویند

www.SID.ir

Archive of SID

و شیوهٔ بررسی و تحلیل روایت‌ها را روایت‌شناسی می‌نامند. روایت، باتوجه به مکتب‌های مختلف و بنیادهای فکری گوناگون، تعریف‌های بی‌شماری دارد. رولان بارت روایت را به مثابه خود زندگی امری که وجود دارد می‌خواند. «روایت، جهانی، فراتاریخی و فرافرهنگی است و به بخش‌بندی ادبیات به خوب و به بد اعتباری قائل نیست: روایت مانند خود زندگی، صرفاً وجود دارد» (بارت، ۱۳۹۴، ۱۹). این تعبیر گزارهٔ فهم جهان توسط روایت‌هایی است که اشیا و انسان‌ها طبق آن‌ها وجود و کارکرد خود را اثبات می‌کنند. دیوید کریستال معتقد است: «روایت گفتمانی است که رشته‌ای از رخدادهای واقعی یا خیالی را نقل کند» (Crystal, 1992 ,262). این گزاره به بیان این موضوع صحه می‌گذارد که روایت زمان گذشته را در زمان حال بازآفرینی می‌کند. جرالد پرینس روایت را این‌گونه توضیح می‌دهد: «روایت با نمودارکردن معنای زمان و اعمال معنا بر آن، زمان را می‌خواند و به ما می‌آموزد که چگونه آن را بخوانیم» (Prince, 1989, 164). تعریف پرینس پرکاربردترین تعریف در درک و تحلیل حوادث اطراف انسان را به دست می‌دهد و وارد بحث گفتمان‌شناسی می‌شود. آر. ال. تراسک دربارهٔ روایت معتقد است: «روایت متنی است که داستانی را می‌گوید» (Trask, 1999, 197). اما تحلیل ساز و کار کاربردی و چگونگی عملکرد تعاریف روایت که برخی از آنان بیان شد به عهدهٔ روایت‌شناسی است.[۹]

مکاریک روایت‌شناسی را این‌گونه شرح می‌دهد: «روایت‌شناسی، مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پی‌رنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۵، ۱۴۹). این امر سبب درک و کشف معنا و صداهای خفتهٔ متن می‌شود و مخاطب را به دیدگاه و هدف نویسنده نزدیک‌تر می‌کند. به گفتهٔ سجودی «روایت‌شناسی به دنبال آن است که واحدهای کمینهٔ روایت و به اصطلاح "دستور پی‌رنگ" را که برخی نظریه‌پردازان به آن "دستور داستان" نیز گفته‌اند، مشخص کند»(سجودی، ۱۳۸۲، ۷۲). مشخص‌کردن واحدها جدا از ارزیابی دستوری اجازهٔ ورود به زیر لایه‌های معنایی را نیز فراهم می‌آورد.

در روایت، ارتباط میان حوادث داستان در یک زنجیرهٔ زمانی مدنظر روایت‌شناسان است. ژرار ژنت زمان را اصلی‌ترین عنصر روایت می‌داند؛ اما آنچه روایت را از توصیف متمایز می‌سازد ارتباط غیرتصادفی میان رخدادهاست. بنابراین، می‌توان تعریف جامعی از روایت ارائه داد: «روایت، توالی رویدادهایی است که به شکل غیرتصادفی و با پیوندی سببی و زمانی به هم اتصال یافته‌اند». اگر روایت را کالبدشکافی کنیم، عناصر آن شخصیت، زمانمندی، گفت‌وگو، کانون روایت و صحنه خواهند بود- البته بسیاری از نظریه‌پردازان اصطلاحات و عناصر دیگری را مد نظر داشته‌اند.

کانون روایت منتصب به راوی و روایت حاصل انتخاب‌های او است. یعنی راوی با مواد داستانی پیرنگی را شکل می‌دهد که بخش‌هایی از اطلاعات به‌عمد حذف شده و بخش‌هایی دیگر گنجانده شده‌اند. روایت‌شناسان شیوه‌های ارائهٔ اطلاعات توسط راوی را به دو دسته تقسیم می‌کنند: اطلاع‌رسانی محدود و نامحدود. در اطلاع‌رسانی محدود تماشاگر باید علت و معلول را خود کشف کند. ممکن است یکی از شخصیت‌های داستان با او همراه باشد و یا ممکن است خود راوی با تمهیدات روایی او را به مقصد برساند. در نوع دوم، مخاطب علت و معلول را می‌شناسد، اما شخصیت‌هایی در داستان هستند که در روایت از او عقب‌تر بوده و به مدد این مقوله توجه نویسنده و راوی به کنش انسان‌ها معطوف می‌شود. مانند نمایشنامهٔ ادیپ‌شهریار که نویسنده، تریزیاس را که عقب‌تر از ادیپ بوده مورد توجه قرار می‌دهد و کنش اصلی را به او معطوف می‌کند. هر یک از این نوع روایت‌ها زاویه دیدی است که راوی بیرونی اثر، نویسنده، به داستان می‌دهد. زاویه دید همان «کانون روایت» است که راوی بیرونی، روایت را بر آن متمرکز می‌کند. «در روایت‌شناسی، یکی از عناصر همهٔ ژانرهای روایت، کانونی‌شدگی[۱۰] است که به زاویه دیدی اشاره دارد که از طریق آن، مخاطب حوادث و اتفاقات داستان را می‌بیند و درک می‌کند. چنین زاویه دیدی همانند

www.SID.ir

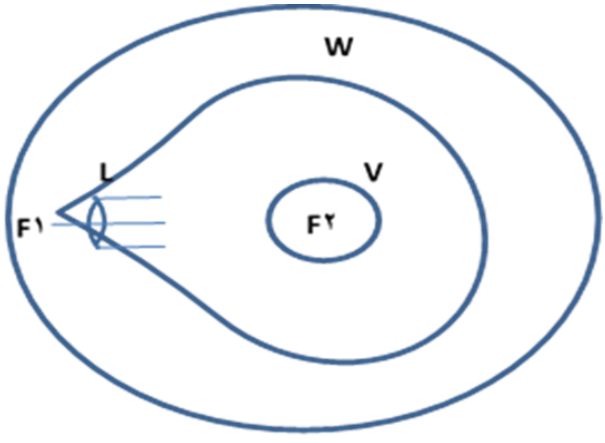
Archive of SID

کانالی عمل می‌کند که از درون آن رابطهٔ میان مخاطب و دنیای روایت برقرار می‌شود» (حسامی، ۱۳۸۹، ۶۶). درواقع از طریق زاویه دید است که می‌توانیم علاوه بر راهیابی به فضای روایت، افکار، احساسات و نگرش شخصیت‌ها را درک و رابطهٔ آن‌ها را با یکدیگر و با دنیای پیرامونشان تحلیل کنیم.

وقتی در داستان از راوی می‌گوییم ناخودآگاه با شیوهٔ سنتی «شخص» دستور زبانی مواجه می‌شویم؛ اول شخص یا سوم شخص. اگر سوم شخص را دانای کل در نظر بگیریم، تمایزی بزرگ و حیاتی را فراموش می‌کنیم؛ اینکه چگونه خودآگاه به جهان پیرامون نگاه می‌کنیم، «راوی سوم شخص یا به درون ذهن شخصیت نگاه می‌کند یا از خلال آن: در مورد نخست، راوی مشاهده‌گر است و ذهن شخصیت، مورد مشاهده؛ در مورد دوم، شخصیت مشاهده‌گر است و جهان بیرون، مورد مشاهده. این تمایز میان " کانون عمل روایت" (چه کسی می‌نویسد؟) و "کانون شخصیت" (چه کسی مشاهده می‌کند؟) نخست به سال ۱۹۴۳ از سوی کلینت بروکز و رابرت پن‌وارن مطرح شد و بعد به سال ۱۹۷۲ ژرار ژنت آن را گسترش داد» (مارتین، ۱۳۸۲، ۱۰۷). ژرار ژنت در گفتمان روایی این بحث را مطرح می‌کند و بیان می‌دارد که «روایت این حق را دارد که برای گذر از بی‌روحی ناشی از فن‌گرایی مطالعات ادبی از زوایای دیگر خود را عرضه دارد» (ژنت، ۱۳۹۲، ۱۵۲). ژنت برای این تغییر زاویه مبحث کانونی‌شدگی را مطرح می‌کند و چکیدهٔ آن را در دیده‌شدن، فهمیده‌شدن و ارزیابی‌شدن با مقیاس جدید می‌نامد. مایکل تولان اشاره می‌کند که «کانونی‌شدگی انعکاس‌دهنده پرسپکتیوهای شناختی، عاطفی، ایدئولوژی و زمانی_مکانی روایت است» (Toolan, 2001, 60).

منفرد یان و پنجره‌های کانونی‌شدگی

در سال‌های اخیر منفرد یان و سیمور چتمن در زمینهٔ روایت، نظریات قابل اعتنایی عرضه کرده‌اند. منفرد یان، در ارتباط با بحث تولان و ژنت در مورد کانونی‌شدگی و بحث شناختی، مدلی را برای این کانونی‌شدگی ارائه می‌دهد که در واقع موضوع نظری مقالهٔ حاضر است. او تعریف کانونی‌شدگی را «عرضهٔ اطلاعات روایت از یک فیلتر ژرفانما» (حسامی، ۱۳۹۸، ۶۶) می‌داند و برای توضیح آن مدلی را به نام «مدل دید»[۱۱] متصور می‌شود که بنابر شکل شماره ۱ عبارت است از :« F1 یا کانون ۱، کسی که به تعبیر یان ما از لنز او روایت را می‌پذیریم، F2 یا کانون ۲ یا منطقهٔ کانونی‌شده، به آن حیطه اشاره دارد که کانون ۱ به روی آن متمرکز شده است، V یا گسترهٔ دید دامنهٔ دید کانون ۱ را نشان می‌دهد و منظور از W یا جهان دنیای روایت است» (همان، ۶۶ و ۶۷).



شکل شمارهٔ ۱: الگوی منفرد یان و نظریهٔ پنجره‌های کانونی‌شدگی

www.SID.ir

Archive of SID

در این الگو F1 یا کانون ۱ راوی یا گروهی از شخصیت‌ها هستند که F2 یا کانون ۲ توجه ایشان را به خود جلب کرده است؛ البته می‌توان کانون ۱ را راوی بیرونی (نویسنده) در نظر گرفت، زیرا کانون۱ در W که جهان روایت است به کانون ۲ توجه دارد. بنابراین W جهان روایتی است که F1 در آن به F2 توجه می‌کند. اما V یا گستره دید همان برشی است که در داستان زده شده، به این معنا که F۱ یک برش از زندگی و ارتباطاتی از F2 را انتخاب کرده است تا آن را روایت کند. اما دامنه V به‌راحتی انتخاب نمی‌شود، دامنهٔ گسترهٔ دید متناسب و وابسته به چیزی است که آن را L یا دریچهٔ دید راوی می‌نامیم. به عبارتی L همان اتمسفری است که راوی آن را برای بیان روایت F2 انتخاب کرده است؛ برای مثال در نمایشنامهٔ ادیپ‌شهریار، F1 یعنی سوفوکل از لنز تراژدی به جهان می‌نگرد و آن بخش از داستان ادیپ را برمی‌گزیند و در گسترهٔ دید قرار می‌دهد که مربوط به تراژدی است. بنابراین L عاملی است که دنیای بیرون روایت را به درون روایت متصل می‌کند و باعث می‌شود تا برای راوی امکان تأویل پدید آید.

این تأویل از نحوهٔ درک جهان و دیدگاه راوی به جهان زیستی نشأت می‌گیرد و اومولت نام دارد؛ «بنیادهای زیست‌شناختی که برای مطالعه یک موجود زنده غیرانسانی یا انسانی در مرکز مطالعه ارتباط و دلالت قرار دارد ...]یا در تعریفی ساده‌تر[جهان آن‌گونه که از سوی موجودات زنده دیده می‌شود» (پاکتچی، ۱۳۹۱، ۱۵). می‌توان گفت همهٔ موجودات با توجه به پدیده‌های پیرامون خود دارای یک جهان ذهنی هستند، و از پس آن جهان ذهنی یا اومولت به محیط پیرامون خود می‌نگرند. بنابراین اگر نگاهی تطبیقی بین نظریهٔ اومولت و کانونی‌شدگی منفرد یان داشته باشیم، آنچه که یان در مدل خود L یا لنز می‌نامد که راوی بر اساس آن گسترهٔ دید را مشخص می‌کند، همان اومولت یا جهانی ذهنی است که راوی بیرونی نسبت به جهان روایت دارد. این همان دیدگاهی است که باعث اقتباس از یک متن می‌شود؛ نگاه از زاویهٔ جدید برای تاباندن نوری تازه و گشودن پنجره‌ای نو به یک متن ازپیش‌موجود –در این مقاله متن نئوکلاسیک– که باعث تأویل‌های تازه‌تری از متن اولیه گردد.

منفرد یان در ادامهٔ نظریهٔ کانونی‌شدگی از اصطلاح «تغییر پنجره‌های کانونی‌شدگی» استفاده می‌کند. «یان می‌نویسد که در پنجره‌های کانونی‌شدگی از سوی متن پنجره‌هایی به سوی حوادث و اتفاقات روایت پدیدار می‌شوند، گویی راوی و کانون‌ها پنجره‌هایی خیالی به روی دنیای روایت می‌گشایند» (همان، ۶۷).

حال اگر تعریف یان از کانون‌شدگی را که ایجاد پنجره‌هایی برای هدایت برداشت خاص مخاطب در نظر بگیریم با این موضوع مواجه می‌شویم که تغییر کانون در روایت پنجره‌ای تازه برای تأویل متن باز می‌کند، به این معنا که مخاطب می‌تواند با هر تغییر کانون در روایت به بازشناختی تازه با توجه به جایگاه F2 در روایت برسد. به تعبیری کانون ۱ یا همان راوی بیرونی است که از درون هر پنجره تفکر، احساسات، عواطف، نگرش و همهٔ اطلاعاتش را در خصوص داستان به مخاطب منعکس می‌کند، یا به عبارتی دیگر هر آنچه مخاطب از روایت دریافت می‌کند، خوب و یا بد، همگی از درون کانون ۱ منتقل شده است. یعنی از دریچهٔ ذهنی کانون‌ها، مفاهیم و دیدگاه‌ها ارائه می‌شود که راوی به آن‌ها شکل گفتاری می‌بخشد. برای مثال زمانی که در نمایشنامهٔ ادیپ‌شهریار، تریزیاس داستان گذشته را تعریف می‌کند، کانون ۲ از روی ادیپ به او منتقل می‌شود و ادیپ خود به کانون ۱ بدل می‌گردد و مفاهیم و جهان‌بینی ادیپ از داستان تریزیاس به مخاطب منتقل می‌شود نه مفاهیم و جهان‌بینی تریزیاس؛ یعنی تغییر پنجرهٔ کانونی‌شدگی خوانشی تازه از روایت را به مخاطب منتقل می‌کند. این امر سبب نشت تقابل‌های دوگانه معنایی موجود در روایت در یکدیگر می‌شود که باعث بروز واسازی در متن و خوانش پست‌مدرن می‌شود. هدف کلی مقالهٔ حاضر است یافتن همین زوایای جدید زیستی راوی و اعمال آن در روایت و تغییر این زوایا در متن اقتباس‌شده است که منجر به تولید متن مدرن از متن نئوکلاسیک با توجه به جهان

www.SID.ir

Archive of SID

مدرن شده و همچنین تغییر نگره‌های متعدد در درون متن مدرن نیز متن اقتباس شده را به سمت واسازی و پست‌مدرن رهنمون می‌کند.

هملت و روایت‌های تازهٔ تام استوپارد

در روایت آثار کلاسیک همواره یک راوی کانونی‌گر مرکزیت ساختار اثر را شکل می‌دهد و خواننده همواره شاهد روایت او از جهان اطرافش است. نمایشنامهٔ هملت به مسائل زمان خود در عصر الیزابتین می‌پردازد. شکسپیر با توجه به مشکلاتی که با دربار ملکه الیزابت داشت، در این متن تلاش می‌کند با طرح پرسش برای مفهوم عدالت جامعه را مورد سنجش قرار دهد. از این رو قهرمان نمایشنامه در یک مسیر پر تلاطم و پر تنش برای دست‌یابی به مفهوم عدالت و برقراری آن دچار تردید می‌شود. بستر ناامن سیاسی آبشخور موضوع تردید هملت برای قیام و اجرای عدالت است؛ البته نگره‌های تازه دیگر مانند تاریخ‌گرایی نوین[۱۲] و ماتریالیسم فرهنگی[۱۳] این موضوع را دچار تزلزل می‌کنند و با دیدی انتقادی به بررسی گفتمان[۱۴] موجود در زمان وقت می‌پردازند. برای مثال قتل هملتِ پدر را خدشه‌ای بر بدنهٔ سیاست می‌دانند که با قیام هملت علیه پادشاه بعدی یعنی کلادیوس تمام کشور از دست می‌رود. بنابراین نتیجه‌گیری نگره‌های تازه حاکی از تأیید ضمنی شکسپیر از بستر سیاسی زمان وقت و ملکه الیزابت است.

تام استوپارد با نگره‌های تازه فلسفی و نقد ادبی، خوانش جدیدی از آثار گذشته دارد. او ضمن نقد آثار گذشته، از آن برای توضیح جهان مدرن نیز استفاده می‌کند. استوپارد اولین اقتباس خود را از هملت با نام روزنکرانتز و گیلدنسترن شاه لیر را ملاقات می‌کنند در برلین انجام داد، که دنیای هملت را با جهان نمایشنامهٔ شاه لیر ادغام کرد. در این نمایشنامه استوپارد دو شخصیت حاشیه‌ای و کم‌رنگ نمایشنامهٔ هملت را در کنار شخصیت اصلی نمایشنامهٔ شاه لیر قرار می‌دهد، با این توصیف که مرکزیت داستان که شاه لیر است دیده نمی‌شود و تنها به حاشیه‌های ملاقات روزنکرانتز و گیلدنسترن با شاه لیر پرداخته می‌شود (بعدها این نمایشنامهٔ تک‌پرده‌ای به روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند تبدیل شد).

تام استوپارد در دومین اقتباس خود از نمایشنامهٔ هملت دست به واسازی جهان نمایشنامه می‌زند، نمایشنامهٔ روزنکرانتز و گیلنسترن مرده‌اند اقتباسی است که با چرخش روایتی، مسئله‌ای مدرن را در دل خود بیان می‌کند.

هملت داگ، مکبث کاهوت سومین اقتباس استوپارد از هملت است. استوپارد با دو راوی بیرونی، روایتی چند لایه را تدارک می‌بیند. در روایت این نمایشنامه از نوعی زبان ناشناخته برای برقراری ارتباط با خواننده استفاده شده است.

روایت تام استوپارد در روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند

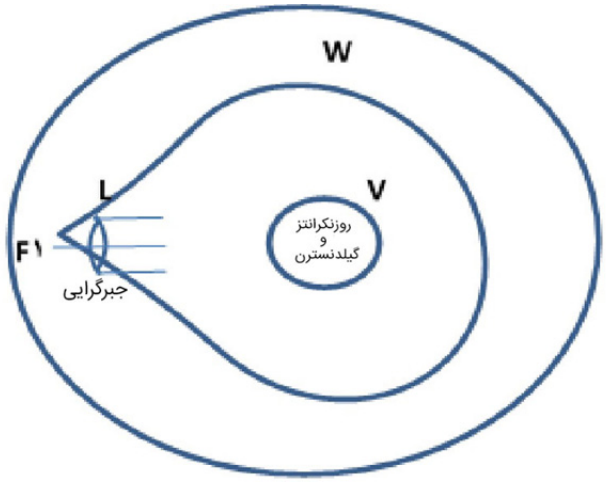
تم نمایشنامهٔ هملت چیست؟ نمایشنامهٔ هملت در زمانی نوشته شده که فیلسوف مشهور رنه دکارت نظریات خود را ارائه کرده بود. بنابراین می‌توان هملت را به نوعی فرزند روح زمان خود نامید، آنچه تحت عنوان شک دکارتی در آن زمان مطرح می‌شود اندیشیدن به مثابه وجود هستی‌گرایانه است «اندیشه راسیونالیستی دکارت به آنجا رسید که اعلام داشت من به همه صبغه‌های ذهنی خود شک می‌کنم. سپس افزود می‌اندیشم، پس هستم.... » (ابراهیمیان، ۱۳۸۳، ۱۱۰). این نوع نگرش به صورت مستقیم در هملت و رفتار او دیده می‌شود. بارزترین نمونهٔ آن، مونولوگ بودن یا نبودن است که مفسران تعابیر متفاوتی در این باره دارند. مسعود فرزاد (فرزاد، ۱۳۹۶، ۲۵۹) بیان می‌کند هملت آن‌قدر بزرگوار است که گناه کلادیوس بر او مسلم نشده است، از سوی دیگر می‌داند با انتقام از عمو و مادر خود یارای رهایی از پوچی

www.SID.ir

Archive of SID

زندگی را ندارد. او حتی به خودکشی فکر می‌کند اما این عمل را گناه می‌داند و می‌گوید خدا این فعل را نهی کرده است. به هر حال اتفاق نظر بر این است که تم تردید از دیگر تم‌های نمایشنامه پررنگ‌تر است.

تردید همان نکته‌ای است که تام استوپارد به وسیلهٔ آن روایت خود را از هملت در نمایشنامهٔ روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند آغاز می‌کند. نمایشنامه با صحنه‌ای آغاز می‌شود که روز و گیل در حال بازی شیر یا خط هستند، اما این بازی به شکل عجیبی تمام قوانین احتمالات و تردید را زیر سؤال می‌برد؛ در تمام طول بازی سکه به روی شیر خود می‌نشیند. استوپارد در همین اولین گام از نمایشنامه خوانش واسازانهٔ خود را از روایت شکسپیر شکل می‌دهد (شهبازی، ۱۳۹۱، ۷) استوپارد با بروز قطعیت برای بازی شیر یا خط میان روز و گیل تمام تردیدها و پرسش‌های هملت را از بین می‌برد و تقابل دوگانه تردید–قطعیت را دچار واسازی می‌کند. اما دومین گام استوپارد یک جبر را وارد دنیای روایت می‌کند؛ روز و گیل اشاره می‌کنند که نمی‌دانند از چه زمانی مشغول انجام‌دادن بازی هستند و فقط می‌دانند از زمانی که یاد دارند بازی را به همین روش دنبال کرده‌اند. با این اوصاف و طبق شکل شمارهٔ ۲ جهان روز و گیل و روایت نمایشنامه، جهانی جبرگرایانه است و صحبت از احتمال در آن بازنمایی نخواهد داشت، بنابراین احتمال در این جهان، بازنمایی امر بازنمایی‌ناپذیر است. در این صحنه راوی بیرونی یعنی نویسنده یک جهان جبرگرایانه را توصیف می‌کند که اومولت او همان جبر است، راوی‌های درونی و کانونی‌شده نیز روز و گیل هستند که مشغول انجام بازی هستند.



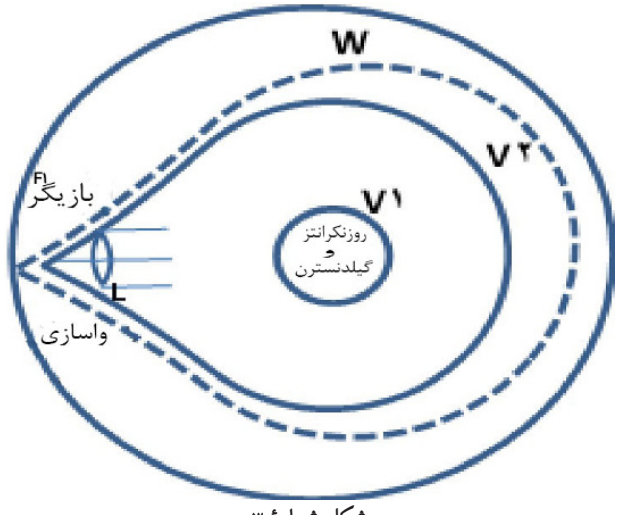
شکل شمارهٔ ۲

استوپارد در گام بعدی مرکزیت را در روایت جابه‌جا می‌کند؛ او با واردکردن بازیگر وظیفهٔ راوی بیرونی را به او می‌سپرد و خود از ناظر بالاتری به جهان روایت نگاه می‌کند؛ بازیگر با دیالوگی که می‌گوید تمام اندیشهٔ ابتدایی روایت را دچار واسازی می‌کند: « بازیگر: ما، کم‌وبیش به کارهای معمولمان می‌پردازیم، فقط وارونه، ما کارهایی را روی صحنه انجام می‌دهیم که قرار است پشت صحنه اتفاق بیفتد. که این یک جور دست و دل بازی است. اگر توجه کرده باشید هر راه خروجی یک راه ورود به جایی است ...» (استوپارد، ۱۳۸۱، ۲۹). با این دیالوگ روز و گیل وارد روایت خود هملت می‌شوند و پس از آن است که دیگر سکه به روی شیر نمی‌نشیند و روی خط خود را می‌نمایاند. این همان مسئله‌ای است که استوپارد بارها در روایت با آن بازی می‌کند. در نمایشنامهٔ هملت، روزنکرانتز و گیلدنسترن بارها به داخل دعوت می‌شوند و ورود آن‌ها اعلام می‌شود، اما در روایت استوپارد آن‌ها همیشه در صحنه‌ها حضور دارند و موقعیت آن‌ها

www.SID.ir

Archive of SID

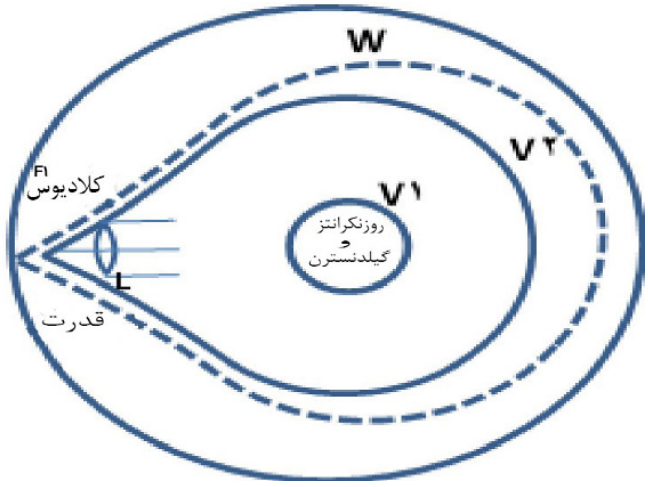
در بیرون و درون متن تکرار می‌شود. این امر سبب می‌شود، با تغییر راوی بیرونی، راوی خارج از متن قرار گیرد و راوی کانونی‌شده با وجود حضور بر صحنه در مرکزیت نباشد. در این لحظه مطابق شکل شمارهٔ ۳ بازیگر در جای راوی بیرونی قرار می‌گیرد و روزنکرانتز و گیلدنسترن به عنوان راوی کانونی‌شده خود نظاره‌گر بازیگر می‌شوند تا او گسترهٔ دید جهان نمایش را اضافه کند. اما این گسترهٔ دید با امولت واسازانه افزایش می‌یابد؛ به همین علت است که روزنکرانتز و گیلدنسترن همواره در صحنه هستند.



شکل شمارهٔ ۳

تغییر راوی بیرونی چندین بار در روایت اتفاق می‌افتد:

۱ – در فصلی که بازیگر برای روز و گیل سرانجام کارشان را می‌گوید و با بازی نمایش آن‌ها را از مرگشان مطلع می‌سازد پس از حصول نتیجه کلادیوس ناگهان فریاد می‌زند مشعل بیاورید، این درحالی است که روز و گیل در صحنه حضور دارند اما صدای کلادیوس روایت را واسازی می‌کند و به روایت هملت و شکسپیر برمی‌گرداند (همان، ۹۶). مطابق شکل شمارهٔ ۴ در این مرتبه کلادیوس در جای راوی بیرونی قرار می‌گیرد و گسترهٔ جهان روایت را گسترش می‌دهد و جهان نمایشنامهٔ هملت را وارد روایت می‌کند و با اومولت خود که قدرت‌طلبی است به راوی کانونی‌شده و جهان روایت می‌نگرد.

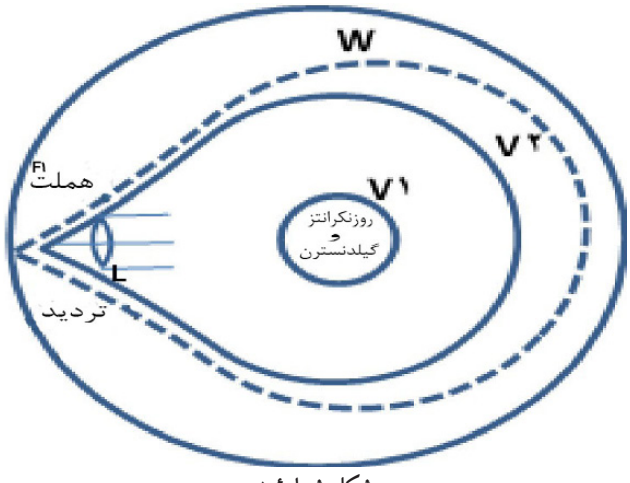


شکل شمارهٔ ۴

www.SID.ir

Archive of SID

۲- زمانی که روز و گیل در راه انگلستان هستند تا هملت را تحویل شاه انگلستان دهند، در مرکز قرار دارند که توسط کلادیوس اعتبار بخشیده شده‌اند اما کنش هملت دوباره مرکزیت را واسازی می‌کند و آن‌ها را به حاشیه می‌فرستد (همان، ۱۲۶). در این نقطه از روایت نیز مطابق شکل شماره ۵ هملت جاینشین راوی بیرونی می‌شود و گسترهٔ دید نمایشنامه را با گسترهٔ دید نمایشنامهٔ هملت افزایش می‌دهد و او با اومولت تردید به راوی کانونی‌شده می‌نگرد.



شکل شمارهٔ ۵

بدین ترتیب می‌توان استنتاج کرد استوپارد به صورت یک در میان روز و گیل را به مرکزیت تبدیل می‌کند و خود راوی بیرونی می‌شود و در این بین یک بار بازیگر، یک بار کلادیوس و بار دیگر هملت را جای خود راوی بیرونی روایت می‌کند و در طول روایت شش بار راوی بیرونی تغییر می‌کند، اما مهم‌ترین نکته در این حین تغییر اومولت راوی بیرونی است. استوپارد به عنوان راوی بیرونی با تغییر کانونی‌گر با اومولتی متفاوت و در خور راوی کانونی‌گر خود به جهان روایت می‌نگرد؛ برای مثال زمانی که روز و گیل بعد از بازیگر مرکزیت را به عهده می‌گیرند و در نقش راوی ظاهر می‌شوند استوپارد با حذف سخنان و دیالوگ‌های هملت، تفسیر روز و گیل را به خواننده عرضه می‌کند.

> **روز:** *شش سخنرانی و دو تکرار، می‌ماند نوزده‌تا، که ما پانزده‌تایش را جواب دادیم، و در عوض چه گرفتیم؟ او افسرده است! ... دانمارک یک زندان است و او تقریباً در یک سلول زندگی می‌کند؛ نوعی سایه دربارهٔ طبیعت بلندپروازی که هرگز به آن پرداخته نشده است و سرانجام یک سؤال مستقیم که ممکن بود به جایی برسد و در حقیقت منجر به این ادعای او شد که می‌تواند باز ماده را از باز نر تشخیص دهد. (همان، ۶۲)*

این در حالی است که شکسپیر در روایت خود زندان‌بودن دانمارک را به این طریق بیان می‌کند:

> **روزنکرانتز:** *خبری نداریم جز اینکه دنیا رو به درستی می‌رود.*
> **هملت:** *پس روز قیامت نزدیک شده، ولی خبر شما درست نیست، بگذارید سؤال مشخصی بکنم، شما دوستان عزیز، درخور چه بودید که اقبال به این زندان اعزامتان داشته است؟*
> **گیلدنسترن:** *زندان قربان؟*
> **هملت:** *زندان دانمارک... (شکسپیر، ۱۳۹۶، ۸۳)*

استوپارد، به عنوان راوی بیرونی، با آنکه با هر بار تغییر پنجرهٔ کانونی‌شدگی لنز و اومولت خود را تغییر می‌دهد اما همواره فیلتر پست‌مدرن را با لنز خود همراه می‌کند؛ دیالوگ‌های شخصیت‌های متفاوت

www.SID.ir

Archive of SID

در طول روایت نشان می‌دهد واسازی یک تعریف مشخص ندارد و این موضوع را در چند مورد در دیالوگ‌ها بیان می‌کند.

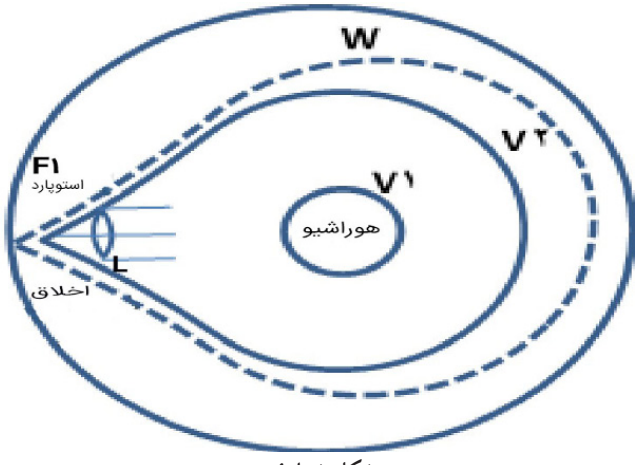
مورد نخست:

روز: *متأسفم.*
گیل: *من هم همین‌طور.*
روز: *من متأسفم امروز روز شانس تو نیست.*
گیل: *من متأسفم که امروز روز شانس من است... (استوپارد، ۱۳۸۱، ۱۴)*

مورد دوم:

روز: *عمده‌ترین ویژگی شخصیتش. اگر بخواهم خلاصه کنم اصرار به خودکاوی‌های فلسفی است، معنای این حرف این نیست که او دیوانه است، به این معنا هم نیست که او دیوانه نیست، بیشتر اوقات اصلاً معنایی ندارد، این می‌تواند یک جور دیوانگی باشد یا نباشد...» (همان، ۱۳۲)*

استوپارد در پایان‌بندی روایت خود دوباره به روایت شکسپیر باز می‌گردد و پیام اخلاقی او را ارائه می‌دهد. بنابراین روزنکرانتز و گیلدنسترن روایتی سرگردان بین روایت استوپارد و شکسپیر است. مطابق شکل شمارهٔ ۶ در پایان روایت استوپارد راوی کانونی‌شدهٔ خود را کنار می‌گذارد و راوی کانونی‌شدهٔ هملت و شکسپیر را برمی‌گزیند و اومولتش را مطابق اومولت شکسپیر با اخلاق‌گرایی توأم می‌کند. این واسازی در لحظهٔ انتهایی این بار روایت هملت را گسترش می‌بخشد.



شکل شمارهٔ ۶

نتیجه‌گیری

در مقالهٔ حاضر با باز تعریف مفاهیم روایت و با یاری‌گرفتن از نظریهٔ پنجره‌های کانونی‌شدگی، شیوهٔ روایت در آثار کلاسیک و پست مدرن را بررسی کردیم. در روایت آثار کلاسیک همواره یک راوی کانونی‌گر به عنوان مرکزیت ساختار اثر را شکل می‌دهد و خواننده همواره شاهد روایت او از جهان اطراف خویش است. البته راوی کانونی‌گر جهان روایت را با لنزی که آن را برآمده از تجربهٔ زیسته راوی بیرونی، اومولت خواندیم می‌نگرد و جهان‌بینی او و حوادث واقع بر راوی کانونی‌شده حاکی از این نگاه راوی بیرونی است. به نظر می‌رسد هر روایت کلاسیک یا نئوکلاسیک با تغییر راوی کانونی‌گر و راوی کانونی‌شده و تغییر مرکزیت، می‌تواند یک روایت پست‌مدرن تلقی شود زیرا یک بار دچار تغییر مرکزیت شده است. اما به دلیل داشتن یک مرکز واحد در ساختار خود روایتی مدرن است. همچنین به

www.SID.ir

Archive of SID

نظر می‌رسد برخی از روایت‌های بازتولیدشده نه‌تنها مرکزیت روایت ابتدایی را تغییر می‌دهند بلکه درون خود نیز دائماً در حال تغییر مرکز هستند. در نمایشنامهٔ روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند شاهد بودیم که چگونه راوی بیرونی با توجه به روایت اصلی یعنی هملت چندین بار راوی کانونی‌گر را تغییر می‌دهد و با هر بار تغییر پنجرهٔ کانونی‌شدگی اومولت خود را نیز مطابق جهان‌بینی راوی کانونی‌گر تغییر می‌دهد. بنابراین روایت با واسازی درونی هم مواجه شده و روایت نئوکلاسیک هملت بدل به روایت پست‌مدرن و واسازانه می‌شود. همان‌طور که اشاره شد استوپارد در پایان‌بندی به سمت روایت شکسپیر برگشته و کل روایت خود را نیز دچار واسازی می‌کند. در نتیجه ما با روایتی در نمایشنامهٔ استوپارد مواجهیم که هم روایت استوپارد است و هم روایت شکسپیر، اما در عین حال نه روایت استوپارد است و نه روایت شکسپیر. این گزاره هدف مقاله را روشن می‌نماید که تغییر دیدگاه راوی باعث اقتباس و تولید متن مدرن از یک متن نئوکلاسیک با توجه به شناخت انسان مدرن از جهان اطرافش می‌شود و همچنین تغییر دیدگاه‌های درون متنی روایت متن اقتباسی را از جهان مدرن به سمت نگاه پست مدرن هدایت می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Tom Stoppard
2. Windows Of Foculaization
3. Manfred Jahn

۴. Umwelt– نظریهٔ اومولت را یاکوب فن اکسکول نشانه‌شناس آلمانی ارائه کرد. اکسکول که مطالعات خود را در زیست‌شناسی و ارتباطات متمرکز کرده بود، به دنبال کشف چگونگی ارتباط جانداران با محیط پیرامون خود و درک آن بود. اکسکول بر خلاف نظریات کانتی زمان خود که عینیت‌گرایی را در صدر قبول نظریات می‌دانستند به دنبال کشف جهان ذهنی جانداران بود، اکسکول برای هر جاندار یک جهان ذهنی متصور بود که از طریق آن جهان ذهنی با محیطش ارتباط برقرار کرده و به پدیده‌ها واکنش نشان می‌دهد. اکسکول نام جهان ذهنی جانداران را اومولت معرفی کرد.

۵. Deconstruction –. اصطلاحی درفلسفه و متعلق به ژاک دریدا که اول بار در مقالهٔ « ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» مطرح شد، «واسازی ساختارها را از بیرون تخریب نمی‌کند... عمل واسازی که ضرورتاً از درون کار می‌کند و همهٔ منابع استراتژیک و اقتصادی واژگونی را از ساختارهای قدیمی وام می‌گیرد...همواره به شیوه‌ای خاص طعمه کار خودش می‌شود» (ر.ک. دریدا، ۱۳۸۸، ۲۱۹).

6. Point Of View
7. Foculaizator
8. Narrative Theory

۹. برای مطالعهٔ بیشتر در زمینهٔ تعاریف روایت ر. ک. مارتین، ۱۳۸۲، ۱۴۲.

10. Focalization
11. A Model Of Vision
12. New Historicism
13. Cultural Materialism
14. Discursive

فهرست منابع

- ابراهیمیان، فرشید (۱۳۸۳)، *هنر و ماوراء* ، تهران، انتشارات نمایش.
- استوپارد، تام (۱۳۹۵)، *هملت داگ مکبث کاهوت*، ترجمهٔ احسان زیورعالم، تهران، نشر بیدگل.
- استوپارد، تام (۱۳۸۱)، *روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند*، ترجمهٔ مصطفی اسلامیه، تهران، انتشارات نیلوفر.

www.SID.ir

Archive of SID

- بارت، رولان (۱۳۹۴)، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، مجموعه مقالات درآمدی به روایت‌شناسی*، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، تهران، نشر هرمس.
- پاکتچی، احمد (۱۳۹۱)، *تحلیل نشانه‌شناختی هویت دوگانه در یک محلهٔ شهری و کارکرد آن: مطالعه موردی محلهٔ رستم‌آباد-فرمانیه، مجموعه مقالات نشانه‌شناسی مکان*، به‌کوشش دکتر فرهاد ساسانی، تهران، نشر سخن.۱۱-۴۹
- حسامی، هدا (۱۳۸۹)، «پنجره‌های کانونی شدگی: بررسی مکانیسم "پنجره‌های کانونی‌شدگی" راوی در فیلم ساعت‌ها اثر استفان دالدری»، *نشریهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، سال اول، شماره یک، تهران، دانشگاه هنر،۶۵-۷۶.
- دریدا، ژاک (۱۳۸۸)، *ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی. ساخت‌گرایی پساساختگرایی و مطالعات ادبی*. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران، پژوهشگاه فرهنگ و ارشاد اسلامی. صص ۲۱۹-۲۲۸
- ژنت، ژرار (۱۳۸۸)، «نظم در روایت»، *گزیده مقالات روایت*، مارتین مک‌کوئیلان، ترجمهٔ فتّاح محمّدی. تهران، مینوی خرَد. صص ۱۴۲-۱۵۰.
- ژنت، ژرار (۱۳۹۲)، *تخیل و بیان (نقد زبان‌شناختی)*، ترجمهٔ الله‌شکر اسداللهی تجرق، تهران، انتشارات سخن.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، نشر علم.
- شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۶)، *هملت*، ترجمهٔ مسعود فرزاد، چاپ نوزدهم. تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲)، *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، نشر هرمس.
- محبی، پرستو (۱۳۹۴)، *ریخت‌شناسی روایت در ادبیات نمایشی معاصر ایران (۱۳۶۰-۱۳۹۰)*، پایان‌نامه دکتری تخصصی تئاتر، دانشگاه تهران، دانشکده پردیس هنرهای زیبا.
- مکاریک.، ایرنا ریما (۱۳۸۳)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران، نشر آگه.

- Crystal, Daivid. (1992), *An Encyclopedic Dictionary of languge and languge,* Oxford.
- Prince, Gerald. (1989), *Narrative. In Erie Barnouwn, International of communication,* New York, Oxford up.
- Toolan, M. J. (2001). *Narrative: Acritical and linguistic introduction.* London, Routledge.
- Trask, R. L.(1999), *Key concepts in languge and linguistics,* London, Routledge.

www.SID.ir

Archive of SID

Received: 2017/ 09/ 10
Accepted: 2018/ 08/ 06

The Mechanism of Manfred Jahn Windows of Focalization Theory in Creation of New Narrations out of Neoclassic Plays Case study: Tom Stoppard's Play "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead"

Ghazal Eskandarnejad , Assisant Prof., Faculty of Theater and Cinema, University of Art, Tehran, Iran.
Ehsan Ajourloo, M.A in Dramatic Literature, Soore University, Tehran, Iran.

Abstract

Narratology combined with some theories on narration has been remarkably fascinating in the eyes of literary criticism theorists. "Manfred Jahn" is one of the theorists who completed the Focalization Theory from Gerard Genette and presented the Windows of Focalization theory.

Focalization Theory in narration is a point of view that the narrator is focused on. Manfred Jahn, in his focalization theory, uses the phrase Windows of Focalization for the happenings and fictional occurrences in the narration. This deduction is seen through a lens that is grasped from the life experiences of the narrator and is called Umwelt.

We know that Narratology is conducted in the field of fictional literature but, it seems that analysis of drama with various theories, even if not fully focused on drama, could be a way to understand dramatic works more enhanced. In this research, with a definable and analectic approach, inclined by written library documents with a focus on "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead" by Tom Stoppard, Windows of Focalization was studied in the play's narration and it was concluded that in the adaptation of the play "Rosencrantz and Guildenstern are Dead" from Hamlet, Windows of Focalization in a narration helped to create a new neoclassical narration in the modern world. Changes of the windows of focalization in the narration of "Rosencrantz and Guildenstern Are Dead" led the narration to a post-modern view with a deconstructive approach.

Keywords: Narratory, Windows of Focalization, Manfred Jahn, Rosencrantz and Guildenstern Are Dead

www.SID.ir