

## واکاوی مفهوم فاصله و انواع بیان در دیالوگ نمایشی از منظر روایت‌شناسی ژرار ژنت<sup>۱</sup> بررسی موردی: نمایشنامه آن سوی آینه نوشته زلر

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۱۱

سپیده ضیایی نژاد<sup>۲</sup> و بهروز محمودی بختیاری<sup>۳</sup>

### چکیده

دیالوگ در ادبیات نمایشی به عنوان پایه و اساس نمایشنامه، گفتگوی شخصیت‌های دراماتیک به معنای مکالمه و صحبت کردن شخصیت‌ها با هم و یا به صورت یک جانبه (تک‌گویی) را شامل می‌شود. یک دیالوگ کارآمد حداقل یکی از اهداف: معرفی مکان، معرفی زمان، معرفی شخصیت، دادن اطلاعات و یا پیشبرد داستان را دنبال می‌کند. به منظور یافتن راهکارهای متنوع و مطلوب برای خلق نمایشنامه‌هایی خلاقانه‌تر و با کیفیت بیشتر، در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع اسنادی-کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی به بررسی دیالوگ در نمایشنامه آن سوی آینه از فلوریان زلر بر اساس مفهوم فاصله در بخش کانون روایی در نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت می‌پردازیم، تا بتوانیم تأثیر انواع بیان (گفتار مستقیم، گفتار مستقیم آزاد، گفتار غیر مستقیم، گفتار غیر مستقیم آزاد) بر دیالوگ‌نویسی و شخصیت‌پردازی را تبیین کنیم. در همین راستا با طرح این فرضیه که نمایشنامه مذکور بستر مناسبی برای مطالعه فاصله و انواع بیان در نظریه روایت‌شناسی ژنت در حوزه ادبیات نمایشی فراهم می‌کند، ابتدا روایت‌شناسی ژنت به عنوان چارچوب اصلی پژوهش به طور خلاصه مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس به تفصیل به مفهوم فاصله و انواع بیان در کانون روایی ژنت می‌پردازیم و همچنین با نشان دادن چگونگی بازتاب انواع بیان در نمایشنامه مذکور، تأثیر انواع بیان در نظریه روایت‌شناسی ژنت بر دیالوگ‌نویسی و شخصیت‌پردازی بیان خواهد شد. کلیدواژگان: روایت‌شناسی ژنت، فاصله، دیالوگ، فلوریان زلر، آن سوی آینه.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه نویسنده اول با راهنمایی نویسنده دوم با عنوان «مطالعه فرم روایی نمایشنامه‌های پدر، دروغ و آن سوی آینه نوشته فلوریان زلر، در چارچوب نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت» است که در بهمن ۱۳۹۸ در گروه نمایش پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران دفاع شده است.

۲. کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران  
Email: sepidehzaee1368@gmail.com

۳. دانشیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)  
Email: b\_m\_bakhtiari@yahoo.com

**مقدمه:**

یک طرف زمین به طرف دیگر زمین برود و از یک بازیگر به بازیگر دیگر، گفتگوی خوب نشان‌دهنده رد و بدل شدن دائمی نیروی صحنه است. (...). گفتگوی خوب بیانگر تقابل، نقطه‌نظر و اهداف است. (...). گفتگوی خوب به دلیل ضرب‌آهنگ آن به راحتی بیان می‌شود (سیگر، ۱۳۸۸: ۱۹۶).

از آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که اگر خواستار آن باشیم که یک متن از دیالوگ‌های کارآمدی برخوردار باشد، با توجه به هدفی که دیالوگ‌ها دنبال می‌کنند، می‌بایست یکسری از ویژگی‌های کمی (کاربرد) و کیفی را دارا باشند. با درک اهمیت و جایگاه دیالوگ در نمایشنامه در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع اسنادی-کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی به بررسی دیالوگ در نمایشنامه آن سوی آینه از فلوریان زلر<sup>۵</sup> بر اساس مفهوم فاصله<sup>۶</sup> در بخش کانون روایی در نظریه روایت‌شناسی<sup>۷</sup> ژرار ژنت<sup>۸</sup> می‌پردازیم، تا بتوانیم تأثیر انواع بیان (گفتار مستقیم<sup>۹</sup>، گفتار مستقیم آزاد<sup>۱۰</sup>، گفتار غیر مستقیم<sup>۱۱</sup>، گفتار غیر مستقیم آزاد<sup>۱۲</sup>) بر دیالوگ‌نویسی را تبیین کنیم و دریابیم هر یک از این بیان‌ها متناسب با ویژگی‌هایی که دارد، اغلب کدام یک از کارکردهای دیالوگ در متن (که پیش‌تر به آن پرداختیم) را داراست. در همین راستا با طرح این فرضیه که نمایشنامه مذکور بستر مناسبی برای مطالعه فاصله و انواع بیان در نظریه روایت‌شناسی در حوزه ادبیات نمایشی فراهم می‌کند، پس از بررسی روایت‌شناسی ژنت به عنوان چارچوب اصلی پژوهش، به تفصیل به مفهوم فاصله و انواع بیان در کانون روایی ژنت و چگونگی بازتاب انواع بیان در نمایشنامه مذکور پرداختیم و در آخر هم تأثیر انواع بیان در نظریه روایت‌شناسی ژنت بر دیالوگ‌نویسی نشان داده شد.

**نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت**

ژرار ژنت، نظریه‌پرداز فرانسوی، از چهره‌های برجسته در حوزه روایت‌شناسی به حساب می‌آید. هارلند معتقد است که: «دستاوردهای حاصل از نظرات ژنت، بنیادی‌تر از یافته‌های سایر همکاران روایت‌شناس اوست» (هارلند، ۹۶: ۴۵۵). نظریه

دیالوگ<sup>۴</sup> نقش به‌سزایی در متون نمایشی ایفا می‌کند. فیستر در این مورد می‌گوید: «در درام، دیالوگ همان شیوه عرضه‌داشت اصلی است.» (فیستر، ۱۳۹۵: ۱۷). در واقع برخلاف متن روایی، متن دراماتیک اغلب از گفتگوی شخصیت‌های دراماتیک (دیالوگ) و گاهی گفتارهای تک‌گویانه (مونولوگ) بهره می‌گیرد. اگر از واژه اغلب استفاده کردیم علت آن است که در نمایشنامه با قسمت‌هایی از متن به نام متن فرعی (دستور صحنه و تشریح حالات کاراکترها) مواجه می‌شویم که نه جزء گفتگوی شخصیت‌هاست و نه گفتار تک‌گویانه. اما می‌بایست خاطر نشان کرد که متن دراماتیک در جریان اجرای چندرسانه‌ای به گفتگوی شخصیت‌های دراماتیک و گفتارهای تک‌گویانه تقلیل می‌یابد. الام در این مورد می‌گوید که: «سطح گفتمانی درام، در واقع نخستین سطحی است که به تماشاگر یا شنونده یک اثر نمایشی، به شکلی بلافصل از طریق دیالوگ ارائه می‌شود» (الام، ۱۳۹۲: ۱۶۹). این در حالی است که در گفتمان روایی، گفتگوی شخصیت‌های دراماتیک و گفتارهای تک‌گویانه فقط یک عنصر در پس عناصر شکلی انتخابی دیگر است. در واقع در گفتمان روایی، سخن راوی و سخن شخصیت‌های داستانی نقل شده (گزارش شده) از زبان راوی، همدیگر را می‌پوشانند. اما به راستی گفتگوی شخصیت‌های دراماتیک یعنی چه؟ گفتگوی شخصیت‌های دراماتیک به معنای مکالمه و صحبت کردن شخصیت‌ها با هم و مبادله افکار، عقاید و نظرات آنان است. هر دیالوگی حداقل می‌بایست یکی از کارکردهای زیر را داشته باشد:

(الف) افشای کاراکتر

(ب) افشای حالت عاطفی کاراکتر

(ج) انتقال اطلاعات به مخاطب

(د) پیش‌راندن داستان

(ر) معرفی مکان

(س) معرفی زمان

سیگر در کتاب *خلق شخصیت* از نظر کیفی دیالوگ را مورد بحث قرار می‌دهد. او یک گفتگوی خوب را واجد شرایط زیر می‌داند:

گفتگوی خوب همچون یک تکه موسیقی، ضرب‌آهنگ، ریتم و نغمه دارد. گفتگوی خوب غالباً کوتاه و مختصر است. (...). گفتگوی خوب همچون بازی تنیس است. توپ باید پیوسته از

5. Florian zeller

6. Distance

7. Narratology

8. Gerard Genette

9. Direct reported speech

10. Free direct reported speech

11. In direct reported speech

12. Free in direct reported speech

4. Dialogue

۳) بسامد<sup>۲۰</sup>: پاسخ به پرسش چند وقت یک بار؟ به طور کلی زمان در فرم روایی از نظر بسامد مبتنی بر سه حالت است: یک) بسامد مفرد<sup>۲۱</sup>: به معنای آن است که آنچه یک بار اتفاق افتاده، یک بار بازگو شود. دو) بسامد مکرر<sup>۲۲</sup>: به معنای آن است که آنچه یک بار رخ داده چندین بار بازگو شود. سه) بسامد بازگو<sup>۲۳</sup>: به معنای آن است که آنچه چندین بار رخ داده است تنها یک بار بازگو شود.

ب) کانون روایی: کانون روایت از جمله متغیرهایی است که ویژگی‌های گذرگاه میان طرح و داستان را تعیین می‌کند چرا که در ادبیات هیچگاه با وقایع و حوادث به صورت خالص سروکار نداریم بلکه با رخدادهایی روبرو هستیم که به شیوه‌ای خاص بازنمایی شده‌اند، به طوری که دو دید متفاوت نسبت به پدیده‌ای واحد، دو پدیده متفاوت را به وجود می‌آورد. ابعاد هر واقعه‌ای را دیدی رقم می‌زند که از رهگذر آن به ما عرضه می‌شود و در واقع نویسنده با انتخاب زمان روایت و راوی به عنوان میانجی و هم‌چنین انتخاب زاویه دید راوی، نوع گفتار راوی و مکان او، داستان را برای مخاطب باز می‌نماید. برای درک بهتر کانون روایی در روایت‌شناسی ژنت به بیان دو مفهوم لحن<sup>۲۴</sup> و وجه<sup>۲۵</sup> می‌پردازیم.

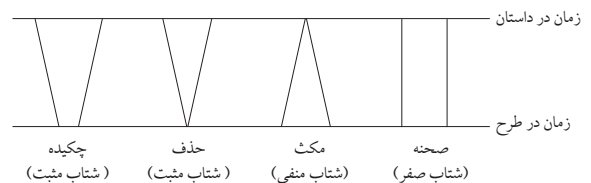
۱) لحن (آوا): منظور از لحن همان صدای راوی است که به مکان راوی می‌پردازد. روایت بر حسب مکان راوی، به دو دسته کلی تقسیم می‌شود: یک) روایت درونی<sup>۲۶</sup>: راوی به عنوان یکی از شخصیت‌ها در داستان حضور دارد روایت بیرونی<sup>۲۷</sup>: در روایت‌هایی با زاویه دید سوم شخص به نظر می‌رسد راوی در داستانی که بیان می‌کند غایب است در کانون روایت بیرونی، داستان از زاویه سوم شخص به صورت سوم شخص محدود (اطلاعاتش محدود به یک یا چند شخصیت است) و یا به صورت دانای کل (از همه چیز آگاه است) نقل می‌شود.

۲) وجه: در واقع وجه از طریق نوع گفتاری که راوی استفاده می‌نماید و همچنین میزان اطلاعات راوی از شخصیت‌ها، به وجود می‌آید. به منظور درک وجه در ادامه به مفاهیم

روایت‌شناسی ژنت به ۵ مفهوم اساسی در دو مقولهٔ زمانمندی روایت و کانون روایی می‌پردازد. او در نظریهٔ روایت‌شناسی خویش عناصر زمانمندی را به زیرمجموعه‌های زیر تقسیم کرد: ۱) نظم و ترتیب<sup>۲۸</sup>: پاسخ به پرسش چه زمانی؟ مکوئیلان آن را این‌گونه توضیح می‌دهد. «مجموعه روابطی که تعیین‌کننده تفاوت و تشابهی است بین ترتیبی که در آن رویدادها بازگو می‌شوند و ترتیبی که گفته می‌شود رویدادها بر طبق آن اتفاق می‌افتند» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۵۱۷). که در آن یا با نظم گاه‌شمارانه روبرو هستیم و اگر نه با شکلی از زمان‌پریشی<sup>۲۹</sup> که به دو دسته "پس‌نگاه"<sup>۳۰</sup> و "پیش‌نگاه"<sup>۳۱</sup> تقسیم می‌شود. ۲) تداوم<sup>۳۲</sup>: پاسخ به پرسش چه مدت؟ تولان به نقل از ژنت می‌گوید: «از نظر ژنت دیرش عمدتاً روابطی است بین مقدار زمانی که فرض می‌شود وقایع عملاً به خود اختصاص داده‌اند و مقدار متنی که برای ارائهٔ همان وقایع صرف می‌شود» (تولان، ۱۳۹۳: ۷۹). از آنجا که زمان داستان می‌تواند بزرگ‌تر، برابر و یا کوچک‌تر از زمان طرح باشد و می‌تواند سه حالت اصلی را برای تداوم در روایت‌ها پدید آورد که عبارت است از:

یک) شتاب ثابت<sup>۳۳</sup>: زمان بیان رخدادها با زمان داستان برابر است. ژنت معتقد است که: «هیچ حکایتی تخیلی یا غیرتخیلی، ادبی یا غیرادبی، شفاهی یا کتبی، قادر و مجبور نیست تداومی را بر خود تحمیل کند که با تداوم داستان خود دقیقاً هم‌زمان باشد» (ژنت، ۱۳۹۱: ۱۳۳). دو) شتاب منفی: در شتاب منفی، زمان بیان رخدادها طولانی‌تر از زمان داستان است و بیشتر از طریق کنش ذهنی و توصیف شکل می‌گیرد.

سه) شتاب مثبت<sup>۳۴</sup>: در شتاب مثبت، زمان بیان رخدادها کوتاه‌تر از زمان داستان که از طریق چکیده و یا حذف صورت می‌پذیرد.



20. Frequency  
21. Signulative  
22. Repetive  
23. Iterative  
24. Voice  
25. Mood  
26. Homodiegetic  
27. Heterodiegetic

13. Order  
14. Anachrony  
15. Analepsis  
16. Prolepsis  
17. Duree  
18. Isochrony  
19. Acceleration

کانونی‌شدگی<sup>۲۸</sup>، دیدگاه و فاصله می‌پردازیم. کانون‌شدگی و منظر: ژنت برای تبیین مبحث منظر برای نخستین بار به تمایز میان دو پرسش (چه کسی می‌بیند؟) و (چه کسی می‌گوید؟) اشاره کرد. او فردی را که از دیدگاه او روایت شکل می‌گیرد «کانونی‌گر» و فردی را که روایت را می‌گوید «راوی» می‌نامد. در واقع داستان به واسطهٔ دیدگاه کانونی‌گر از زبان راوی روایت می‌شود. در کل کانون‌شدگی می‌تواند مبتنی بر یکی از سه حالت زیر باشد:

یک) کانون‌شدگی درونی<sup>۲۹</sup>: روایت داستان از دید شخصییتی از داخل داستان.

دو) کانون‌شدگی بیرونی<sup>۳۰</sup>: روایت داستان از دید شخصییتی خارج از داستان.

سه) کانون صفر یا کانونی‌نشده<sup>۳۱</sup>: روایت داستان از دید شخصیت‌های گوناگون.

و از طرف دیگر بر اساس کانون‌شدگی، جایگاه راوی نسبت به میزان اطلاعاتی که دربارهٔ شخصیت‌ها دارد، به سه دسته تقسیم می‌شود: یک) کانون روایت با دیدگاه برتر. هنگامی پدید می‌آید که کانون صفر باشد و راوی بتواند با تغییر کانونی‌گر بر وسعت اطلاعاتش بیفزاید و در نتیجهٔ آن راوی بیشتر از شخصیت‌های داستان و مخاطب بدانند

دو) کانون روایت با دیدگاه روبرو. در این حالت نگاه راوی به شخصیت‌ها از روبرو صورت می‌گیرد و میزان اطلاعات شخصیت‌ها و راوی یکسان و کانون‌دید راوی محدود است.

سه) کانون روایت با دیدگاه خارج. هنگامی پدید می‌آید که کانوگر بیرونی است و در نتیجهٔ آن دانسته‌های راوی کمتر از دانسته‌های شخصیت‌ها است.

**فاصله:** آخرین عنصری که در بحث روایت‌شناسی ژنت عنوان می‌شود و محور اصلی این پژوهش قرار می‌گیرد، فاصله است که به تفصیل به آن خواهیم پرداخت. اصطلاح فاصله به معنای فاصله میان داستان و طرح (روایت) است. در واقع هنگامی که راوی به عنوان واسطه عمل می‌کند، داستان را از صافی ذهن خود می‌گذرانند. هرچه میزان دخالت راوی افزایش یابد، فاصله میان طرح و داستان هم افزایش یافته و هرچه میزان دخالت‌اش کاهش یابد فاصله طرح و داستان هم کاهش می‌یابد و بر اساس آن، دو شکل متفاوت نقل و نمایش پدید می‌آید. کم‌ترین فاصله میان

داستان و طرح زمانی است که مخاطب حضور راوی را احساس نکند که اغلب در نمایشنامه‌ها این ویژگی دیده می‌شود. این در حالیکه در توصیف بیشتر از شکل دیگر، یعنی نمایش، راوی احساس می‌شود و فاصلهٔ بین داستان و طرح بیش‌تر است. کالر معتقد است که: «فاصله به رابطهٔ روایت کردن با بیان آن می‌پردازد، که آیا مساله تنها روایت کردن است که به روش تلسکوپ کانونی‌شده و راوی به سرعت از نقل آن می‌گذرد و یا مساله به نمایش گذاشتن روایت است که به روش میکروسکوپی کانونی‌شده و راوی نقل خود را با شرح جزئیات و به‌آهستگی بیان می‌کند» (کالر، ۱۳۸۵: ۱۲۰). بر اساس همین اشکال روایت، ژنت بیان راوی را به چهار دسته تقسیم می‌کند و بدین ترتیب چهار سطح متفاوت قرارداد کلام در سخن را معرفی می‌نماید: یک) گفتار مستقیم: در گفتار مستقیم که در واقع نقل قولی است از گفتگوها یا تک‌گویی‌های متن، راوی بیش‌ترین دقت را در بیان سخن و حفظ جزئیات به‌کار می‌بندد. این گفتار که بیشتر تداعی‌گر زمان حال است، توهمی از تقلید ناب و محاکات به وجود می‌آورد. لوته معتقد است: «نقل قول از تک‌گویی، یا گفتگوی در متن این توهم "تقلید ناب" را ایجاد می‌کند» (لوته، ۱۳۸۶: ۶۳). اما ژنت معتقد است که در محاکات با استفاده از کلمات فقط می‌توانیم محاکاتی از خود کلمات داشته باشیم و نه بیش‌تر. «ژنت در سخنان خود دربارهٔ دعوی نقل کردن - نشان دادن، تأکید می‌کند که هیچ روایتی نمی‌تواند داستانی را که نقل می‌کند، (نشان دهد) یا (تقلید کند). تنها کاری که می‌تواند انجام دهد این است که کم و بیش توهم محاکات را به وجود بیاورد» (همان، ۴۹). البته می‌بایست خاطر نشان کرد که استفاده از این گفتار به هیچ وجه محدود به نمایشنامه نمی‌باشد. دو) گفتار مستقیم آزاد: این گفتار به نوعی از تقسیمات فرعی گفتار مستقیم به حساب می‌آید به زبان ساده‌تر گفتار مستقیم آزاد، زیرمجموعه‌ای از گفتار مستقیم است و هنگامی پدید می‌آید که شخصیت با خودش حرف بزند و حدیث نفس داشته باشیم. لوته معتقد است که: «گفتمان مستقیم بدون علائم خطی سنتی. این شکل معمول تک‌گویی درونی اول شخص است» (همان، ۶۳).

سه) گفتار غیر مستقیم: گفتار غیر مستقیم نوعی از گفتار راوی است که در آن راوی به هنگام بیان، محتوای آنچه که گفته شده حفظ می‌نماید، اما برای بیان آن از کلمات خودش بهره می‌گیرد و با ایجاد تغییراتی مانند خلاصه‌کردن و حذف کردن و همچنین تغییرات دستوری در کلام مستقیم، فاصله

28. Focalized

29. Internally focalized

30. Xternally focalized

31. Non focalized

نتیجه برنامه چنین می‌شود که دنیل به تنهایی، در خارج از منزل به ملاقات پاتریک برود. اما ناگهان ایزابل از ترس این که مبادا پاتریک شوهرش را هوایی کند، مهمانی شام در منزل خودشان را می‌پذیرد. روز مهمانی فرا می‌رسد و پاتریک همراه دختر جوان به منزل آنها می‌رود. هرچه مهمانی پیش می‌رود دنیل بیش‌تر و بیش‌تر جذب اما، زن جدید پاتریک می‌شود و با دیدن آن دو در کنار هم بیش‌تر و بیش‌تر هوایی می‌شود. او در ابتدا دائم تلاش می‌کند خودش را فریب دهد که اصلاً خواهان زندگی‌ای مانند زندگی پاتریک نیست و نمی‌خواهد مثل او به زندگی زناشویی‌اش پشت پا بزند. رفته‌رفته ایزابل در مقابل اما احساس ضعف می‌کند. کمی بعدتر پس از صرف شام دنیل برای درست کردن دسر به آشپزخانه می‌رود. کمی بعدتر اما هم به او ملحق می‌شود. رفتار دوستانهٔ اما به همراه ناز و عشوه‌های ناحواسته‌اش، دنیل را به اشتباه می‌اندازد که اما به او علاقه‌مند شده است. دنیل فکر فرار با اما را در ذهنش مجسم می‌کند و جوانب این فرار را در ذهنش سبک‌سنگین می‌کند. بعد از تلاش‌های بسیار دنیل برای خوب دیده شدن در چشم اما، هنگامی که می‌خواهد شکلات دسر را برای تست در دهان اما بگذارد، پاتریک ناگهان وارد آشپزخانه می‌شود، دنیل با دیدن او هل می‌شود و شکلات را روی پیراهن اما می‌ریزد. با فریاد اما، ایزابل هم داخل آشپزخانه می‌شود. ایزابل، اما را با خود به حمام می‌برد تا لباسش را تمیز کنند. هنگامی که پاتریک و دنیل با هم تنها می‌شوند، پاتریک نظر دنیل را در مورد اما می‌پرسد. دنیل به او می‌گوید که نظرش مثبت است. در حین بحث آن دو ایزابل وارد می‌شود و با گفته‌هایش به پاتریک می‌رساند که دنیل هم با رابطهٔ او و اما مشکل دارد و قبلاً آشکارا این مسئله را به ایزابل گفته است. دنیل انکار می‌کند، پاتریک هم که دلخور شده است می‌رود تا سری به اما بزند. بعد از رفتن پاتریک، دنیل به خاطر حرف‌هایی که ایزابل به پاتریک گفته، از ایزابل گله می‌کند. ایزابل به قصد برهم زدن رابطه دنیل و پاتریک، به دنیل می‌گوید که پاتریک دائماً فخر فروشی می‌کند. دنیل در ظاهر حرف‌های ایزابل را رد می‌کند اما کمی بعدتر تأثیر حرف‌های ایزابل در آشپزخانه در مکالمهٔ میان پاتریک و دنیل در اطاق پذیرایی هویدا می‌شود. هر حرفی که به زبان پاتریک می‌آید، در ذهن دنیل به نوعی فخر فروشی می‌آید. کم‌کم رفتار دنیل عوض می‌شود و در نتیجهٔ تغییر رفتار دنیل، پاتریک هم معذب می‌شود و فکر می‌کند آمدن به منزل آنها اشتباه بوده است. رفته‌رفته درگیری پاتریک و دنیل بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود تا اینکه کاملاً علنی می‌گردد. بعد از رفتن پاتریک و اما، دنیل به ایزابل

میان روایت و بیان راوی بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود و در نتیجه دقت در بیان غیر مستقیم در مقایسه با گفتار مستقیم کاهش می‌یابد. در واقع این گفتار که اشاره به گذشته دارد، چکیده و فشرده‌ای از محتوای یک گفتار را بدون توجه به سبک و شکل گفته و یا هرگونه جزئیات دیگر، بیان می‌نماید. کنان می‌گوید: «بازگفت محتوای یک رخداد گفتاری بی‌توجه به سبک یا شکل پاره‌گفته مفروض خود» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۸). چهار گفتار غیر مستقیم آزاد: در این شیوه راوی به روش غیر مستقیم جملهٔ شخصیت را بیان می‌کند و گفتارش که اشاره به گذشته دارد با حفظ سبک کلام و لحن، به گفتار مستقیم نزدیک می‌گردد. لوتته معتقد است که: «از نظر دستوری و محاکاتی در میان گفتمان مستقیم و غیرمستقیم قرار می‌گیرد» (لوتته، ۱۳۸۶: ۶۳).

#### پیشینهٔ تحقیق

در ایران پژوهش‌های بسیاری در مورد دیالوگ و هم‌چنین پژوهش‌هایی بر اساس نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت بر روی انواع متون نظم، نثر، فیلمنامه و نمایشنامه صورت گرفته است. اما تاکنون پژوهشی در باب تأثیر فاصله و انواع بیان در نظریات ژنت، بر دیالوگ انجام نگرفته است. در واقع با محدود کردن پژوهش به فاصله و انواع بیان (گفتار مستقیم، گفتار مستقیم آزاد، گفتار غیر مستقیم، گفتار غیر مستقیم آزاد) - جزئی بسیار ریز در نظریات روایت‌شناسی ژنت - برای اولین بار نمونه‌ای از نمایشنامه زلر را مورد ارزیابی قرار می‌دهیم. درواقع مقاله حاضر می‌کوشد تأثیر فاصله و انواع بیان در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت بر دیالوگ‌نویسی در حوزهٔ ادبیات نمایشی را تبیین کند.

#### تحلیل یافته‌ها

##### خلاصهٔ نمایشنامهٔ آن سوی آینه

داستان از جایی شروع می‌شود که دنیل به طور اتفاقی، یکی از دوستان خانوادگی‌اش به نام پاتریک را که به تازگی همسرش را بخاطر دختر جوانی به نام اما ترک کرده، در خیابان ملاقات می‌کند. دنیل در رودربایستی می‌ماند و علی‌رغم علم به آنکه همسرش ایزابل مخالفت خواهد کرد، پاتریک و زن جدیدش را شبه شب به صرف شام دعوت می‌کند. در نهایت دنیل به سختی خیر را به ایزابل می‌دهد. ایزابل در ابتدا به تندی مخالفت می‌کند چرا که دعوت پاتریک با زن جدیدش را خیانت به دوست خانوادگی‌شان یعنی لورانس، همسر سابق پاتریک می‌داند. در

می‌گوید که هرگز نمی‌خواهد پاتریک را دوباره ملاقات کند. هر چه می‌گذرد و سوسهٔ ترک ایزابل لحظه به لحظه کمتر می‌شود و در آخر، آن دو در نهایت صلح و آرامش با هم به رختخواب می‌روند. در این نمایشنامه دو گفتار کنار هم قرار گرفته، گفتار مستقیم (زبان گفتگوهای روزمره به صورت دیالوگ) و گفتار مستقیم آزاد (زبان به فکر فرو رفتن پنهانی شخصیت‌ها). برای درک بهتر، آن‌چه خارج از صحنهٔ گفتگو قرار دارد با حروف تیره‌تر نوشته شده است تا تفاوت میان زبان خاموش و زبان روشن برای مخاطب کاملاً واضح و مشخص باشد.

### واکاوای فاصله از دیدگاه ژنت در نمایشنامه آن سوی آینه

دیالوگ‌ها در این نمایشنامه، تلفیقی از شیوهٔ گفتگو و جریان سیال ذهن است. برای مثال:

ایزابل: خب، ماشالا انگار دلش پره! دوستمون دلش می‌خواد حرف بزنه امشب... (مشق‌ها را کنار می‌گذارد. به ساعتش نگاهی می‌اندازد. به نظر رنجیده می‌آید.) تو چی؟ تو مگه امروز جلسه‌ی تحریریه نداشتی؟

دنیل: چرا، چرا. داشتیم. یه کم زودتر تموم شد. ایزابل: شانس نداریم که!... (همان، ۱۴).

بنابراین هریک از شخصیت‌ها به واسطهٔ این گفتگوها، تاحدودی پیش‌زمینهٔ فرهنگی، قومی، اجتماعی و طبقاتی خود را برای مخاطب آشکار می‌کنند و اگر چه روایت به صورت خطی نقل می‌شود و داستان، تسلسل زمانی، ابتدا، میانه و انتها دارد؛ به واسطهٔ افکار شخصیت‌ها که به صورت گفتار مستقیم آزاد بیان می‌شود، به راحتی می‌توان به گذشته و یا آینده برود و اطلاعات پیش‌زمینه‌ای موردنیاز مخاطب را در اختیارش قرار دهد. در مثال زیر دنیل اطلاعاتی از ملاقات با یک دوست قدیمی ارائه می‌دهد و به این صورت یک حکایت پس‌نگر داریم.

دنیل: (با خودش ادامه می‌دهد.) همه‌ی این‌ها یک طرف، از طرف دیگه هم منم... که دوستم رو تو خیابون می‌بینم. ازم گله می‌کنه... می‌گه چرا دیگه هم دیگه رو نمی‌بینیم. با این گوشه کنایه که بفهمم منظورش بعد از جدایی‌شه. خب من چی باید بهش بگم؟ دوستمه! مجبورم بهش بگم: «نه بابا! چی می‌گی پسر؟ تو که خودت می‌دونی این اواخر چه قدر درگیر کارم بودم... من که از خدایه هم دیگه رو ببینیم» اون هم فوری دستم رو تو پوست گردو می‌ذاره و می‌گه: «من خیلی

خوشحال میشم اما رو بهتون معرفی کنم...» ایزابل: دنیل، تو...

دنیل: (هم‌چنان به خودش ادامه می‌دهد، اما گویی وسط حرف ایزابل نیز می‌پرد.) تازه کم نمی‌آره، می‌گه: «حالا خودت می‌بینی چه زن بی‌نظیره! من دیوونه‌شم! زن زندگیمه!» من چی کار می‌تونستم بکنم مگر این‌که بهش بگم: «خب معلومه... حتماً باید بیاین شام پیش من!» اون هم پرسید: «آخه، شاید ایزابل خوشش نیاد...». «شوخی می‌کنی؟ شنبه‌ی این هفته چه کاره‌اید؟» شنبه رو گفتیم و با خودم فکر کردم الان بهم می‌گه شنبه نمی‌تونه... پاتریک آدمی‌یه که همه چیز رو همیشه از خیلی قبلش برنامه‌ریزی می‌کنه، بعیده برنامه‌ای برای این شنبه نداشته باشه. ولی صدش هنوز تو گوشم داره و زوز می‌کنه: «شنبه؟ معرکه‌ست! اتفاقاً همین الان برنامه‌ی شنبه‌مون به هم خورد.» منم می‌گم: «به‌به! پس شنبه تشریف بیارین خونه برای صرف شام.» «چه خوب!» (ایزابل خیلی خوشحال می‌شه!) «سرعت فکرش بیش‌تر و بیش‌تر می‌شود.» یه کم روی «ایزابل خیلی خوشحال می‌شه!»، بابت سوظنی که در حرف‌های قبلی‌ش احساس کرده بودم، پافشاری می‌کنم - دلم نمی‌خواد فکر کنه ایزابل بد قضاوتش می‌کنه و من هم (به همین واسطه و شاید حتی تحت تأثیرش) به این داستان عاشقانه‌ی مضحکی بدگمون هستم که، به قول ایزابل، به خاطرش «بی‌شرمانه لورانس رو ترک کرده... (همان، ۲۴).

یکی از خلاقیت‌های این نمایشنامه استفاده از گفتار مستقیم آزاد پایه‌پای گفتار مستقیم به منظور جلوه‌گری تفاوت درون و بیرون شخصیت‌هاست. نویسنده از این طریق می‌کوشد شخصیت‌پردازی در متن را با روشی نوین جلو ببرد. در واقع دوگفتار مستقیم و گفتار مستقیم آزاد در کنار هم به عنوان کلیدی در فهم افکار و احساسات شخصیت داستان و همچنین برای بیان رابطه میان شخصیت‌ها بکار رفته است.

پاتریک: دستت درد نکنه... (روی شانه‌ی دنیل می‌زند.) چه عجیب! فکر نمی‌کردم که یه روزی این جور از هم جدا بشیم. خب، پس... فردا بهت زنگ می‌زنم (همان، ۱۱۸).

در مثال بالا پاتریک حرفی که به زبان می‌آورد با آنچه که واقعاً فکر می‌کند متفاوت است و رابطه رو به زوال پاتریک و

رو هضم نکردم! به نظر من اون احمقانه‌ترین اشتباه زندگی‌ش رو کرده. بله، دقیقاً من می‌دونم چی دارم می‌گم خوب حرفم ر سبک سنگین کردم. «احمقانه‌ترین اشتباه زندگی‌ش» اما چه می‌شه کرد؟ من که نمی‌تونم چون زنش رو ترک کرده دیگه هیچ‌وقت نبینمش... (همان، ۳۳)

علت عدم تطابق در دو گفتار دنیل بر پایهٔ ترس او از ایزابت و نشاندهندهٔ بزدلی اوست. بار دیگر در ادامه وقتی پاتریک از او نظرش را می‌پرسد، او مجدداً نظرش را متفاوت با آنچه به ایزابل گفته بود، بیان می‌کند:

پاتریک: آره بین خودمون می‌مونه. خیلی دلم می‌خواد نظرت رو بدونم.  
دنیل: خب، واقعا خیلی... یعنی نه، خیلی...  
پاتریک: می‌دونم که اجازه داری خیلی صادقانه نظرت رو بهم بگی...  
دنیل: می‌دونم واقعا هم، به نظرم...  
پاتریک: خب؟  
دنیل: خب، واقعا... نه، یعنی... محشره  
پاتریک: آره؟ پس قبول داری؟ خوشحالم که این رو می‌گی. خودم هم باورم نمی‌شه، می‌دونم باورم همیشه چه شانس دارم (همان، ۹۴).

علت این عدم تطابق بر پایهٔ ترس استوار نیست بلکه نشاندهندهٔ دورویی شخصیت دنیل است. در واقع با استفاده از دو گفتار مستقیم و گفتار مستقیم آزاد در کنار یکدیگر به شخصیت پردازشی جدیدی از دنیل دست پیدا می‌کنیم. در واقع شاهد آنیم که دنیل نظرش را متناسب با موقعیت و نه واقعیت عنوان می‌نماید و این مسئله در دیالوگی از ایزابل خطاب به پاتریک نیز عنوان می‌شود:

ایزابل: مشکل ارتباط با دنیل اینه که هیچ‌وقت اون چیزی که فکر می‌کنه رو نمی‌گه! (همان، ۱۰۰).

بیان این ویژگی از زبان ایزابل به شناخت خوب ایزابل از دنیل اشاره دارد. نمونهٔ دیگری از این شناخت در مثال زیر دیده می‌شود. هنگامی که ایزابل به واسطهٔ شناخت زیادش نسبت به دنیل، قبل از آن که دنیل چیزی بگوید، شرایط را پیش‌بینی می‌کند.

ایزابل: معلوم نیست بنده خدا امشب چشمه. انگار قصد نداره دست از سر من برداره.. با این لیخندهای ابلهانه‌ش هر بار که چشمش تو چشمم می‌افته (باز

دنیل، در گفتار مستقیم آزاد پاتریک به وضوح دیده می‌شود. علت این عدم تطابق‌ها در دوگفتار مستقیم و گفتار مستقیم آزاد، نیز به طور فراتر اطلاعاتی از شخصیت در اختیار ما قرار می‌دهد. برای مثال علت این عدم تطابق در مثال بالا را می‌توان مبادی آداب بودن پاتریک دانست.. نمونهٔ دیگر این تناقض در نظر دنیل در مورد این که پاتریک همسرش را ترک کرده در شرایط گوناگون، به شکل متفاوتی بیان می‌شود. نمونهٔ اول مربوط به زمانی است که دنیل با خودش در قالب گفتار مستقیم آزاد صحبت می‌کند:

دنیل: (انگار دارد پیش خود تمرین می‌کند) بعله خب، درسته که پاتریک و لورانس خیلی وقت نیست از هم جدا شدن، خیلی هم جدایی آسون و خوش خوشونی نبوده، قبول، ما هم هردوشون رو خیلی دوست داریم و هر دوشون هم دوست‌های ما هستند و حتی می‌شه گفت دوست‌های خیلی نزدیک \_ من این رو اصلاً انکار نمی‌کنم\_ ولی واقعیت اینجاست که تو دعوا کسی حلوا خیرات نمی‌کنه! دعواي اون‌ها هم به ما ربطی نداره! آهان... باریکلا دنیل! خوب چیزی گفتی!... همین رو باید بهش بگی... به ما ربطی نداره... ببخشیدا ایزابل خانم، به ما ربطی نداره، ای‌ول، عجب چیزی پیدا کردم! (رفته‌رفته اعتماد به نفس بیشتر می‌شود) نه خداییش، تو با این رفتارت چی می‌خوای نشون بدی؟ نکنه می‌خوای ما دیگه، به این بهانه که عاشق یه زن دیگه شده، پاتریک رو نبینیم؟ آره؟! منظورت اینه؟... ببین، منم دلم برای لورانس می‌سوزه، مثل تو، مثل همه... سزاوار چنین چیزی نبود، درست، ولی مضحکه فکر کنیم باید طرف یکی شون رو بگیریم! بچه نیستم که! حیاط مدرسه نیست که! زندگی‌یه و زندگی همین جوریش هم اون قدر پیچیده و مسخره است!... والا به خدا، که بزنه به این زندگی... (همان، ۱۹).

اما زمانی که با ایزابل در قالب گفتار مستقیم در این مورد حرف می‌زند، نظرش چیز دیگری است:

دنیل: آقا، بپا! بپا! پسرم برات دام انداخته. خوب، قبل از این که چیزی بگی، فکر کن. تو تله نیفتی... آیا تو مشکلی با این موقعیت نداشتی؟ داشتی یا نداشتی؟ مشکلی داشتی؟ معلومه داشتم، ایزابل! تو آخه چه فکر می‌کنی دربارهٔ من؟ خیلی هم مشکل داشتم... تو که خوب می‌دونی من هنوز جدایی شون

(...) (همان، ۱۶-۱۷).

و کمی بعدتر که دنیل همه چیز را به ایزابل می گوید، او این گونه پاسخ می دهد.

ایزابل: صبر کن بینم. منظورت این نیست که... (مکث) دنیل... منظورت این نیست که... قراره بیاد این جا با اون دختر جدیده شام کوفت کنه؟ (همان، ۲۷).

در واقع دنیل، جواب ایزابل در قالب گفتار مستقیم را به درستی در قالب گفتار مستقیم آزاد پیش بینی کرده بود. از دیگر مزیت های استفاده از گفتار مستقیم آزاد آن است که به واسطه آن می توانیم به درونیات از جمله نیات، آرزوها و افکار شخصیت ها دسترسی داشته باشیم. در اغلب مواقع استفاده از گفتار مستقیم آزاد به عمق بخشیدن طرح کمک می کند. برای مثال در گفتارهای مستقیم آزاد زیر افکار ایزابل و دنیل افشا می شود:

ایزابل: دنیل هم همیشه بی دلیل محسورش میشه، بی هیچ فکر انتقادی بی می شینه و بهش گوش می ده... بدون این که متوجه بشه چه قدر پاتریک در دام اسف بارترین و رقت انگیزترین کلیشه ها افتاده.

دنیل: یا این که بهش زنگ می زنی و حقیقت رو می گم. «الو، پاتریک؟ باید باهات حرف بزنی...» رک و پوست کنده... عقلش می رسه بفهمه الان وقت این جور مهمونی برای ایزابل نیست، اون که هنوز از صبح تا شب داره پشت تلفن لورانس رو دلداری می ده... دقیقاً همین. من به صورت جلسه «نه» نمی گم. برای هر پیشنهادی در آینده پذیرا هستم. اوپنم، ولی در آینده... شاید آوریل؟... یا مه؟... مه خیلی هم خوبه، مه یاژوئن. به هر حال قبل از تابستون.

ایزابل: هرگز چنین تصویری ازش نداشتم. خیلی آسونه، که این جور همه چیز رو برای یه زنه جوون تر ترک کنی... بعد از همه ی سختی هایی که پشت سر گذاشتن؟ بعد از همه ی مشکلات پسرشون؟ اصلاً یعنی چی؟ همهش برای این که جوون تره؟ خیلی مضحکه! اون وقت دنیل...؟ دنیل هم شاید یه روزی قادر به همچین کاری باشه... (نگاهش می کند؛ دنیل به او لبخند می زند، همان لبخند همیشگی) نه، خب نه، معلومه که نه. پس

برای اینکه محکش بزند نگاهش می کند. دنیل لبخند می زند) انگار می خواد چیزی بهم بگه... ولی می ترسه بگه (همان، ۱۸).

در این جا ایزابل به ترس دنیل اشاره می کند که خود او کمی قبل تر در گفتار مستقیم آزاد، آن را بیان کرده بود.

دنیل: ای بابا... آخه دلیلی نداره از چیزی بترسی. حتی این واژه ی ترس هم برای خودش خیلی واژه ی گنده ایه. راستش از اینکه باید این رو بهش بگم دلواپسم. یا درست ترش اینه که دلواپس پیامدشم. چون خوب می دونم واکنشش چیه. پس نمی شه گفت ترس... (همان، ۱۵).

مورد دیگر زمانی است که دنیل قضیه مهمانی را عنوان کرده و ایزابل با قاطعیت نتیجه را در قالب گفتار مستقیم آزاد بیان می کند:

ایزابل: بهشون گفته بیان. از قیافهش معلومه. مثل کف دستم می شناسمش. حالا هم نمی دونه این وسط گندی رو که زده چه جور ی باید جمع کنه... دنیل: درباره ی شام منظورته؟ (همان، ۲۸).

این پیش بینی ایزابل که به عنوان یکی از شخصیت های داستانی، از گفتار مستقیم آزاد دنیل بی خبر است، به نوعی پیش بینی محسوب می شود. در واقع این پیشگویی های صحیح ایزابل علاوه بر صاف و ساده نشان دادن شخصیت دنیل به رابطه صمیمی و طولانی آن دو با یکدیگر که منجر به شناخت شده است، اشاره دارد. البته این شناخت دو سویه است و خود دنیل نیز به درستی پاسخ ایزابل به پیشنهاد مهمانی را پیش بینی می کند:

دنیل: نه خب، حیوونی الان داره کار می کنه. شاید درست نیست با این چیزها مزاحمش بشم. تازه، عجله ای نیست. قبل از شام. درست قبل از شام، برمی گردم بهش می گم «راستی، پاتریک رو امروز تو خیابون دیدم. دعوتش کردم شام بیاد خونه...» همینجوری می گم، انگار نه انگار. اون هم منظورم رو می فهمه، عواقب رو فوری متوجه می شه و می گه: «منظورت این نیست که قراره بیاد این جا با اون دختر جدیده شام کوفت کنه؟» انگار همین الان دارم جملهش رو می شنوم، موبه مو. «منظورت این نیست که...» و این اصطلاح «دختر جدیده» برای این که خوب بهم بفهمونه چقدر با این داستان مخالفه..



هم نیست طرف کسی رو بگیریم... قبول نداری؟  
من هم مثل تو معتقدم، اون با ترک کردن لورانس،  
داره «احمقانه‌ترین اشتباه زندگیش» رو می‌کنه  
ولی واقعیتش اینه که ربطی به ما نداره... زندگی  
خودشونه... (همان، ۳۶).

گفتار مستقیم ارائه شده با هدف پیشبرد داستان به کار گرفته  
شده است چرا که اگر ایزابل با این مهمانی موافقت نمی‌کرد،  
نمایشنامه‌ای نداشتیم و یا بهتر است بگوییم نمایشنامه‌ای به  
شکل حاضر نداشتیم. گاهی هم از گفتار مستقیم با هدف انتقال  
اطلاعات استفاده می‌شود. نمونه‌ای از دادن اطلاعات در گفتار

مستقیم در دیالوگ‌های زیر قابل رویت است:

پاتریک: حالا که خیلی اصرار داری بدونی... ما تو  
سالن انتظار با هم آشنا شدیم.  
ایزابل: سالن انتظار؟  
پاتریک: دو تایی مون اسهال داشتیم... بیرون روی  
بدجور... افتضاح...  
خلاصه... از قضا دکتر متخصص گوارش مون  
مشترک بود...

ایزابل: عجب؟

پاتریک: مناسب‌ترین شرایط برای دیداری عاشقانه  
نیست، خب...  
اما: (خننده‌اش گرفته) راست می‌گه! هنوز قیافه‌ش  
یادمه... شکمش رو گرفته بود... هر دو دقیقه یه بار  
می‌دوید به سمت توالت...

پاتریک: آره... حالا همه چیز رو هم با جزئیات  
تعریف نکردی اشکالی نداره... خلاصه اینکه  
همون‌جا به چشمم اومد... چون دفعه‌ی اول هم نبود  
که درست قبل از من قرار داشت. من هم تو سالن  
انتظار ازش شماره گرفتم... (همان، ۷۸).

همانطور که در زندگی روزمره نیز شاهدیم، واژگانی که فرد  
برمی‌گزیند، موضوعاتی که عنوان می‌کند و هم‌چنین جبهه‌گیری  
فرد در مقابل مسائل، اطلاعاتی در باب شخصیت فرد مذکور  
برای مخاطب افشا می‌کند. در نهایت از گفتار مستقیم آزاد که در  
سرتاسر متن دیده می‌شود می‌توان چنین نتیجه گرفت که گفتار  
مستقیم و گفتار مستقیم آزاد در متن حاکم هستند. البته گهگاهی  
گفتار غیر مستقیم و گفتار غیر مستقیم آزاد نیز دیده می‌شود.  
نویسنده اغلب از گفتار غیر مستقیم به منظور خبرسانی و دادن

چرا همه‌ش فکر این شام دونفره نگرانم می‌کنه؟  
(همان، ۳۵).

مثال دیگری در متن که در آن شخصیت‌ها در افکار خودشان  
غرق شده‌اند و گفتگویی بیرونی صورت نمی‌گیرد:

ایزابل: دیگه داره کم‌کم دلم شور می‌زنه. انگار...  
دنیل: اخم‌هاش رو کرد تو هم. این اصلاً نشونه‌ی  
خوبی نیست...  
ایزابل: آره، انگار چیزی که می‌خواد بگه به ما  
مربوطه... به ما دوتا... (همان، ۲۲).

همانطور که دیدیم ایزابل و دنیل به جای مکالمه با یکدیگر  
هر کدام با خودشان صحبت می‌کنند. چه بسا که این افکار به  
صورت هم‌زمان اتفاق بیفتند. اما همانطور که تودوروف می‌گوید  
تک‌ساحتی بودن طرح موجب شده است که ما به نوبت با افکار  
آنان مواجه شویم. در قسمت‌هایی از متن نویسنده با استفاده از  
گفتار مستقیم آزاد، احساس شخصیت را برای مخاطب برملا  
می‌کند. برای مثال در گفتارهای مستقیم آزاد زیر احساس ترس  
ایزابل بیان می‌شود.

ایزابل: از یه طرف، بیرون هم آگه شام بخورن...  
قشنگ معلومه چی بهم می‌گن... پاتریک می‌شینه  
شاهکارهای خودش رو براش تعریف می‌کنه...  
بهش می‌گه هیچ‌وقت تو زندگی‌ش این قدر  
خوشبخت نبوده... که حتی نمی‌فهمه چه‌طور  
قبل از این که همه‌چیز رو به درک واصل کنه، این  
همه تونسته وقت تلف کنه... که در کنار این زنیکه  
احساس جوانی دوباره بهش دست داده! ای خدا،  
من چه خاکی باید به سرم بریزم؟ (همان، ۳۴).

در مثال زیر نویسنده انگیزهٔ شخصیت را در قالب گفتار  
مستقیم آزاد نشان می‌دهد:

ایزابل: نه، فکر کنم اصلاً به نفعم نیست بزارم این  
دو تا تنهایی با هم شام بخورن (زیر، ۱۳۹۶: ۳۶).

این گفتار مستقیم آزاد ما را از نیت و هدف ایزابل در دیالوگ  
بعدی که به صورت گفتار مستقیم است، آگاه می‌سازد.

ایزابل: شاید واکنشم خیلی نسنجیده بود...

دنیل: در چه موردی؟

ایزابل: در مورد همین شام دیگه... (به سوی او  
برمی‌گردد، مصمم‌تر) ما که دیگه بچه نیستیم... قرار

اطلاعات استفاده می‌کند. برای مثال هنگامی که پاتریک نظر اما را در مورد ایزابل عنوان می‌کند:

پاتریک: آره ظاهراً شب خوبی رو با هم گذروندن. آدم چه می‌دونه؟ اما بعدش بهم گفت به نظرش ایزابل خیلی زنه نازنینی‌یه. دنیل: آره؟ (همان، ۱۰۹).

اما در قسمتی که ایزابل از گفتار غیر مستقیم استفاده می‌کند، خبررسانی او در حکم خبرچینی به منظور به هم زدن رابطه میان دنیل و پاتریک صورت می‌گیرد.

ایزابل: خودت اون روز بهم گفتی داره «احمقانه‌ترین اشتباه زندگی‌ش» رو می‌کنه. نگفتی؟ دنیل: من؟ ایزابل: بله. دنیل: چی داری می‌گی؟ (همان، ۱۰۰).

و زمانی که با انکار دنیل روبه‌رو می‌شود بار دیگر از گفتار غیر مستقیم بهره می‌گیرد و دنیل را مجدداً به گفته‌های پیشین‌اش ارجاع می‌دهد:

ایزابل: خودت گفتی، خیلی هم به حرفت اعتقاد داشتی، و حتی گفتی خوب حرفت رو «سبک سنگین» کردی. یادت نمی‌آد؟ شاید بهتره این حرف رو مستقیم، رو در رو، به خود پاتریک بزنی. پاتریک دوسته.

پاتریک: تو همچین حرفی زدی؟ دنیل: هان؟ پاتریک: واقعاً این جوری فکر می‌کنی؟ دنیل: نه.

ایزابل: مشکل ارتباط با دنیل اینه که هیچ‌وقت اون چیزی که فکر می‌کنه رو نمی‌گه! (همان، ۱۰۰).

در اینجا مهم‌تر از آنکه چه چیزی گفته شده، اینکه دنیل این حرف‌ها را زده است، برای پاتریک مهم و ناراحت‌کننده است و در ادامه دنیل بار دیگر در دل گفتار مستقیم از گفتار غیر مستقیم بهره می‌جوید تا از پاتریک دلجویی کند:

دنیل: (با لحن سازش.) نه بابا! گفتم این... شایدم یه چیزی تو همین مایه‌ها گفتم... خیلی حواسم نبود چی دارم می‌گم... خودت که بهتر می‌دونی آدم، تو این لحظه‌ها، حالا یه چیزی از دهنش می‌پره! خب چون لورانس رو خیلی دوست دارم... چون

شما بیست سال زندگی مشترک داشتن... و این که، خب، این برای من یه معنی داره... شاید من خیلی سنتی فکر می‌کنم... ولی همه‌ی این‌ها قبل از این بود که با اما آشنا بشم. هیچ معنی‌یی نداره. می‌فهمی؟ این چیزها را علیه او نگفتم. همین الان خوم بهت گفتم. دختر محشریه! سرزنده است، معرکه است! دیگه بهتر از این که نمی‌تونم بهت بگم (همان، ۱۰۱).

و اما به گفتار غیر مستقیم آزاد می‌رسیم که به خاطر دقت کمش، بیش‌تر برای بیان مسائل پیش‌افتاده و کم‌اهمیت‌تر و با اخباری که جزئیات آن‌ها اهمیت چندانی ندارد مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای ذکر نمونه‌ای از گفتارهای غیر مستقیم آزاد در متن می‌توان به آن قسمت اشاره کرد که در آن پاتریک و دنیل در مورد مکالمه اما و ایزابل با هم حرف می‌زنند. پاتریک: حتی انگار قرار گذاشتن باهم برن یوگا (همان، ۱۰۹).

در قسمتی دیگر از نمایشنامه دنیل از این گفتار استفاده می‌نماید تا موضوع پر اهمیت مهمانی را در چشم ایزابل بی‌اهمیت جلوه دهد.

دنیل: چیز بخصوصی نگفت. حرف یه شام رو زد، واسه همین روزها... (همان، ۲۶).

او بار دیگر در ادامه همین مکالمه از این گفتار بهره می‌گیرد. دنیل: کی؟ پاتریک؟ نه چیز به خصوصی نگفت. حال‌واحوال تو رو پرسید، طبیعتاً. بهم گفت بهت سلام برسونم... خیلی دوستت داره. بعدش هم پیشنهاد کرد دوستش رو بهمون معرفی کنه. بهش گفتم نشدنیه و من هرگز چنین موقعیتی رو به تو تحمیل نمی‌کنم (همان، ۳۲).

نکته حائز اهمیت آن است که چون متن ما نمایشنامه است گفتار غیر مستقیم و گفتار غیر مستقیم آزاد در دل گفتار مستقیم و یا گفتار مستقیم آزاد شکل می‌گیرد.

### نتیجه‌گیری

با مطالعه نمایشنامه آن سوی آینه از زلزله و بررسی انواع بیان بر اساس مبانی نظری روایت‌شناسی ژرار ژنت، درمی‌یابیم، "فاصله" روایت یا بیان راوی از نوع گفتار مستقیم می‌باشد، چرا

صداقت این گفتار زیر سوال نخواهد رفت. از طرف دیگر علت عدم تطابق در گفتار مستقیم و گفتار مستقیم آزاد نیز اطلاعاتی در باب شخصیت‌ها در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. برای مثال علت این عدم تطابق دو گفتار مستقیم و گفتار مستقیم آزاد در پاتریک اغلب از روی ادب و در دنیل از روی بزدلی و دورویی و و در الیزبت از روی شرارت صورت می‌گیرد.

کاربرد گفتار غیر مستقیم: از گفتار غیر مستقیم به منظور دادن اطلاعات استفاده می‌شود. البته گاهی معرفی شخصی که به نقل از او اطلاعات داده شده، از خود اطلاعات مهم‌تر است. گاهی راوی این ارائه اطلاعات را از روی حسن نیت انجام می‌دهد (برای مثال پیک یا قاصد) و یا گاهی به منظور ایجاد آشوب و یا خبرچینی. میزان دخل و تصرف گوینده بر کلام و تأثیرگذاری مثبت و یا منفی بر گفته، بر پایه تأثیری که روی مخاطب گفتگو می‌گذارد، کنش دراماتیک را شکل می‌دهد.

کاربرد گفتار غیر مستقیم آزاد: هم‌چنین از گفتار غیر مستقیم آزاد نیز برای دادن اطلاعات استفاده می‌شود با این تفاوت که چون دقت آن کم‌تر از گفتار غیر مستقیم است، برای مسائل کم‌اهمیت‌تر استفاده می‌شود و یا تنها قسمت مهم اطلاعات ذکر می‌شود. البته گاهی شخصیت‌ها برای بی‌اهمیت جلوه دادن یک موضوع مهم از گفتار غیر مستقیم و یا گفتار غیر مستقیم آزاد بهره می‌جویند.

در این مقاله بنا به انواع بیان (گفتار مستقیم، گفتار مستقیم آزاد، گفتار غیر مستقیم، گفتار غیر مستقیم آزاد) که از مفهوم فاصله در روایت‌شناسی ژنت مشتق شده، نمایشنامه آن سوی آینه را با هدف درک بهتر دیالوگ و چگونگی تأثیر انواع بیان در کاربرد دیالوگ را مورد تحلیل و بررسی قرار دادیم و نتایج ذکر شده، حاصل از این پژوهش بوده است.

که ماهیت این تحقیق مبتنی بر الگوهای ساختار ادبیات نمایشی است و علاوه بر آن، گفتار مستقیم آزاد پایه‌پای گفتار مستقیم دیده می‌شود. هم‌چنین گهگاهی گفتار غیر مستقیم و گفتار غیر مستقیم آزاد نیز در دل گفتار مستقیم و گفتار مستقیم آزاد دیده می‌شود.

کاربرد گفتار مستقیم: نویسنده متون روایی (داستان و یا رمان) به راحتی می‌تواند در صورت لزوم به توصیف مکان و یا زمان بپردازد اما گاهی به علت محدودیت در صحنه پردازی تئاتر، نمایشنامه‌نویس نمی‌تواند مکان را در توضیح صحنه بیاورد، به همین منظور می‌تواند با بهره‌گیری از گفتار مستقیم به معرفی زمان و مکان بپردازد. هم‌چنین از این گفتار با هدف معرفی شخصیت، دادن اطلاعات و پیشبرد داستان نیز استفاده می‌شود. کاربرد گفتار مستقیم آزاد: زلر در جای‌جای نمایشنامه آن سوی آینه با استفاده از گفتار مستقیم آزاد در کنار گفتار مستقیم توانسته به درون شخصیت‌ها نفوذ کرده و در ارائه شخصیت و شخصیت‌پردازی تأثیر بسیار بگذارد. البته گفتار مستقیم آزاد علاوه بر معرفی افکار و احساسات شخصیت‌ها، به بیان ارتباط میان شخصیت‌ها نیز می‌پردازد هم‌چنین با توجه به گفتار که در ذهن شخصیت شکل می‌گیرد با حرکت در زمان گذشته و آینده و یا حتی ماندن در زمان حال قادر است اطلاعات مورد نیاز مخاطب را افشا سازد. از طرفی دیگر در برخی مواقع این افشای اطلاعات سبب می‌گردد بسیاری از اطلاعات زودتر از شخصیت‌های داستان به ما منتقل شد و به سبب فزونی اطلاعات مخاطب نسبت به اطلاعات شخصیت‌های داستان از رویدادی واحد، با ایجاد تعلیق بر جذابیت اثر افزوده شود و اما نکته حائز اهمیت در گفتار مستقیم آزاد اعتمادپذیری آن است. چرا که شخصیت هرگز به خودش دروغ نمی‌گوید. شخصیت ممکن است اشتباه کند و افکار ناصحیح داشته باشد اما هرگز

## منابع

- لام، کر. (۱۳۹۲). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: قطره.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی*. ترجمه سید فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- راغب، محمد. (۱۳۹۱). *دانشنامه روایت‌شناسی*. تهران: نشر علم و دانش.
- ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت‌شناسی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- زلر، فلوریان. (۱۳۹۵). *آن سوی آینه*. تینوش نظم جو. تهران: نشر نی.
- ژنت، ژرار. (۱۳۹۱). *آرایه‌ها*. ترجمه آذین حسین زاده. تهران: قطره.
- ژنت، ژرار. (۱۳۹۴). *نظریه روایت‌شناختی*. ترجمه الهام شیروانی شاه عنایتی. تهران: وانیلا.
- سیگر، لیندا. (۱۳۸۸). *خلق شخصیت*. ترجمه مسعود مدنی. تهران: رهروان پویش.
- فیستر، مانفرد. (۱۳۹۵). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمه مهدی نصرالله زاده. تهران: انتشارات مینوی خرد.
- کالر، جانانان. (۱۳۸۵). *نظریه ادبی (معرفی بسیار مختصر)*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

هارلند، ریچارد. (۱۳۹۶). *از افلاطون تا بارت*. ترجمه بهزاد برکت. تهران: ماه و خورشید.

هرمن، دیوید. (۱۳۹۶). *دانشنامه نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد راغب. تهران: نیلوفر.

لوته، یاکوب. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک فرجام. تهران: مینوی خرد.

مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*. ترجمه فتح محمدی. تهران: مینوی خرد..