Narrative Style and Intertextuality in the Play "The Language of Wild Raspberries"

Behrouz Mahmoudi Bakhtiari[1], Razgol Motamedi[2]

1. *Associate Prof. Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.*
2. *Ph.D. Candidate of theater, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.*

Abstract

The play "The Language of Wild Raspberries" can be analyzed from different perspectives of narratology, which is due to the author's skill in using narrative techniques. The first thing that attracts the attention of the audience is the presence of a different narrator named Daniel. He is a third-person observer and co-narrator and addresses us as the audience. He does not reveal his role in the beginning and by using phonetic markers, content, mental expressions and practical signs during the play, he puts the atmosphere of the story in a frightening situation. Daniel's character is formed in such a way that he enters the story as one of the active characters in the narrative while using the deviation of levels or breaking boundaries. Using the content, he compares his troubled inner feelings to natural disasters and does it with such skill as if he finds an ideological function. Intertextuality and ghosting cause the text to be captured by elements that are familiar to the audience, and this capture makes it easier for them to communicate with the text. This phenomenon is present in the play as coded signs. In the narrative of the play, the language functions as a chronotope, and in addition to the presence of sub-narratives, the audience sees the use of the intermediate time type. The narrative process proceeds in such a way that the play has both the author's audience and the narrator's audience, and because the story is told many times from the point of view of different characters in the play, a variable focalization is created in it. This play is a narrative of the type of fluid flow of the mind that uses the intermediate time type. A nightmarish narrative in which various capacities are used in the way of narration, such as the third-person observer narrator and co-narrators, phonetic markers, subject matter, mental expressions, practical signs, deviation of levels or boundary breaking, etc. The other focus of this article is on the multiple use of intertextuality and ghosting in the structure of this play, which intelligently ties this use with the functional language of the play and uses direct and indirect references in the right place, allowing the audience to understand the world of the characters, it helps. In this article, an attempt has been made to analyze Samini's narration method by analyzing the structure of the narrative and finding the linguistic clues that the author has used, both verbally and symbolically. To analyze the different aspects of the narration of this play, the opinions of people such as Mikhail Bakhtin, Gérard Genette and others have been used so that the reader can get to know the author's intended narrative structure. Also, this article tries to analyze the different functions of language in Samini's narrative style in this play by using the analysis of the narrative structure and the discourse system that governs it, as well as the intertextuality analysis used to better understand the world of the play and the characters.

Keywords

Narrative language, narrator, levels of narration, intertextuality, ghosting

شیوه‌ی روایت و بینامتنیت در نمایش‌نامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی*

بهروز محمودی بختیاری[۱]، رازگل معتمدی[۲]

۱. دانشیار گروه نمایش، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. تلفن: ۶۶۴۱۹۶۴۶– ۰۲۱ ایمیل:mbakhtiari@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکترای تئاتر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. تلفن: ۰۹۱۲۸۰۸۶۷۱۴ ایمیل:
raz.motamedi@ut.ac.ir

نویسنده مسئول مقاله: **بهروز محمودی بختیاری**

شناسه پژوهشگر (شماره ارکید نویسندگان):
https://orcid.org/0000-0002-5671-4040
https://orcid.org/0009-0002-4359-5844

چکیده

نمایش‌نامه *زبان تمشک‌های وحشی* روایتی است کابوس‌وار از نوع جریال سیال ذهن که از گونه‌ی زمانی بینابینی استفاده می‌کند و در آن از ظرفیت‌های متنوع در شیوه‌ی روایت‌گری مانند راوی ناظر سوم شخص و هم‌داستان، نشان‌گرهای آوایی، مایه‌ی محتوا، بیان‌های ذهنی، نشانه‌های کاربردی، مرزشکنی و غیره استفاده شده است. تمرکز دیگر این مقاله بر استفاده‌ی متعدد بینامتنیت و گوستینگ در ساختار این نمایش‌نامه و ارجاعات مستقیم و غیرمستقیم می‌باشد که مخاطب را برای درک جهان شخصیت‌ها یاری می‌رساند. در این مقاله سعی شده است با استفاده از تحلیل ساختار روایت و پیدا کردن سرنخ‌های زبانی که چه به شکل گفتاری و چه به شکل نمادین نویسنده از آن بهره برده شیوه‌ی روایتگری ثمینی را واکاوی کنیم. برای تحلیل جنبه‌های متفاوت شیوه‌ی روایت این نمایش‌نامه از نظریات افرادی چون مانفرد یان، میخاییل باختین، رولان بارت، کارل بوهلر، ژرار ژُنت و دیگرانی استفاده شده است تا خواننده هرچه بیشتر با ساختار روایت مد نظر نویسنده آشنا شود. همچنین این مقاله سعی دارد با استفاده تحلیل ساختار روایت و نظام گفتمانی حاکم بر آن و همچنین بررسی بینامتنیت به کاربرده شده برای درک بیشتر جهان نمایش‌نامه و شخصیت‌ها به بررسی کارکردهای مختلف زبان در شیوه‌ی روایت ثمینی در نمایش‌نامه *زبان تمشک‌های وحشی* بپردازد.

واژه‌های کلیدی

زبان روایت، راوی، سطوح روایت، بینامتنیت، گوستینگ

نشانه انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

برای بررسی *زبان تمشک‌های وحشی* علاوه بر اینکه نمی‌توان از شیوه‌ی روایت‌گری نغمه ثمینی در همه‌ی آثارش به عنوان نظامی منسجم بگذریم، باید شیوه‌ی روایت‌گری او را به مثابه‌ی ابزاری برای تحلیل روایت نمایش‌نامه و گفتمان‌های روایی و بازنمایی‌های گفتاری، یعنی اندیشه و آگاهی راوی و شخصیت‌ها در نظر گرفت. لوگوس ثمینی را از جهات متفاوتی می‌توان بررسی کرد چرا که منطق نهفته در روایت او چندبعدی است چنان‌که هر یک از شخصیت‌های نمایشی او می‌توانند به جهان نمایش‌نامه، میتوسی با معناهای متفاوت ببخشند که با این همه دارای هماهنگی هستند همانند جهان‌بینی فلوطین و هراکلیتوس که در آن لوگوس با وقوع تضاد در عالم وابسته است به این معنا که «در عالم هستی کثرت، گوناگونی و تضاد وجود دارد؛ اما در این میان، عالم هستی جمعی هماهنگ را تشکیل می‌دهد» (ی. ا. بونر، ۱۳۹۹، ۱۳۱). ثمینی با خلق شخصیت‌هایش، جهانی آیرونیک[1] را پشت دیالوگ‌ها خلق می‌کند که «آیرونی شرط لازم برای خلق هر اثر هنری است» (کیرکگور، ۱۴۰۰، ۳۴۷) و این خود مواجهه با هریک از شخصیت‌ها را وارد توپوسی از جهان هر یک از شخصیت‌ها می‌کند. فضاهای ایجاد شده توسط هر یک از شخصیت‌های نمایش‌نامه اگر چه به تنهایی هم معنادار هستند ولی با حذف هیچ کدام از این جهان‌ها نمی‌توانیم جهان نمایش‌نامه را معنا کنیم. تقابلی ساختارمند که هر یک از اجزای معنادار، کلیت داستان را به جهان معناردار نمایش‌نامه تبدیل کرده است. این شیوه‌ی روایت‌گری ثمینی که در آثار دیگرش نیز می‌توان از آن مثال‌هایی آورد او را جز معدود نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی قرار داده است که روایت را نه فقط به مثابه‌ی داستان‌گویی از نوع سرگرمی بلکه شیوه‌ای از روایت که جهان‌های موازی شخصیت‌ها را نیز برای مخاطب دراماتیک می‌کند و این روایتش را به شکل عمل در نمایش‌نامه به نمایش در می‌آورد مثل همان چیزی که ارسطو در بوطیقایش در مورد تراژدی بیان کرده که نه روایت بلکه داستانی در قالب کنش به عمل درآمده بر روی صحنه است (ارسطو، ۱۳۳۷، ۶۷). یکی دیگر از ویژگی‌های منحصر به فرد روایت‌گری او استفاده از بینامتنیت است که در این نمایش‌نامه از آن به طرز هوشمندانه‌ای استفاده شده است. ثمینی از ارجاع دهی به اسطوره در این نمایش‌نامه برای معرفی بیشتر شخصیت‌هایش استفاده می‌کند. همچنین از کارکردهای نمادین زبان برای نشان دادن فضای حاکم بر عناصر گوناگون متنش بهره برده است.

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و با رویکری توصیفی- تحلیلی صورت پذیرفته است. به این منظور ابتدا به تشریح شیوه‌های روایت که با روایت نمایش‌نامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی* مرتبط است پرداخته شده و سپس مفاهیم بینامتنیت و گوستیگ شرح داده شده است. در ادامه نیز با استفاده از این تکیه‌گاه‌های نظری، مفاهیم توضیح داده شده در نمایش‌نامه‌ی مورد بررسی، تحلیل شده است تا مشخص گردد نمایش‌نامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی* را چگونه می‌توان به صورت موشکافانه با گزاره‌های چارچوب نظری بیان شده ارتباط داد.

پیشینه پژوهش

نمایش‌نامه‌ی مورد بررسی این پژوهش تا امروز از منظر روایت‌شناسی مورد بررسی قرار نگرفته است. تنها یک مقاله آن هم نه به صورت جداگانه بلکه کنار دو نمایش‌نامه‌ی دیگر ثمینی یعنی *هیولا خوانی* و *خواب در فنجان* خالی به بررسی اهمیت خاطره در شخصیت‌های خلق شده و مولفه‌های خاطره‌سازی مانند لحن، صدا، زبان گفتاری، حالات و اشارات توسط خانم آزاده تفضلی و آناهیتا مقبلی در مجله هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی پاییز ۱۴۰۰، دوره بیست و ششم، شماره ۳ پرداخته شده است. بنابراین پژوهش پیش‌رو اولین پژوهش انجام شده در بررسی روایت‌شناسانه‌ی نمایش‌نامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی* می‌باشد.

۱. چارچوب نظری

۱-۱. شیوه‌ی روایت

سطوح روایی[۲]که همچنین سطوح داستانی[۳]نیز گفته می‌شود یک مفهوم تحلیلی است که هدف آن توصیف روابط است. بر مبنای این مدل، سه سطح روایی را می توان در یک داستان شناسایی کرد. اولی مربوط به خود نویسنده است و به شخصیت او مربوط می‌شود؛ دومی سطحی در متن است که در آن روایت شخصیت راوی داستان رخ می دهد؛ سومی سطح کنش روایی است که خارج از مختصات مکانی- زمانی گفتمان راوی اولیه قرار دارد (Pier & Coste, 2009, 295). همان‌طور که گفته شد از نظر تئوری، سطوح روایت را می‌توان به سه سطح روایت مادر یا دربرگیر[۴]، سطح رویداد داستانی[۵]و سطح روایت درونه‌ای[۶] تقسیم کرد. فرو رفتن جهان‌های این سطوح و بازی‌های داستان با این سطوح، انحراف از سطوح روایی -تداخل سطوح روایی یا مرزشکنی[۷]- نامیده می‌شود (بامشکی، ۱۳۹۳).

اصطلاح روای هم‌داستان[۸]از اصطلاحات پیشنهادی ژرار ژنت است. ژنت روایت هم‌داستان را معادل روایت اول شخص می‌داند و معتقد است در آن «راوی به عنوان یک شخصیت در داستانی که تعریف می‌کند، حضور دارد» (ژنت، ۱۹۸۳، ۲۴۵). منطق این نوع راوی را می‌توان چنین توضیح داد که «چرا جهان خرد را از جهان کلان جدا کنیم؟ در حالی که جهان خرد مشتق شده از جهان کلان است» (Ogamba, 2020). این بدان معنا است که به جای استفاده از یک دانای کل که بر تمام جهان داستان اشراف دارد، می‌توان یکی از شخصیت‌های داستان را به عنوان راوی انتخاب کرد تا او هم مانند دیگر شخصیت‌ها سرانجام داستان را نداند و برای رسیدن به هدفش تلاش کند.

عناصری در متن وجود دارند که آوای روایی را به مخاطب القا می‌کنند مانند مایه‌ی محتوا[۹]، بیان‌های ذهنی[۱۰]و نشانه‌های کاربردی.[۱۱]مانفرد یان برای بیانِ مایه‌ی محتوا معتقد است که احساسات اعم از خشم، شادی، غم و غیره، از نظر طبیعی و فرهنگی، آواهای متناسب با این احساسات را دارند (Jahn, 2021, 3). او همچنین بیان‌های ذهنی را به نشان‌گرهای بیانگری هم تعبیر می‌کند. به عقیده‌ی یان هر اطلاعاتی از راوی، اعم از باورها و ارزش‌های زندگی راوی، تحصیلات، عقاید، علایق و هر آن‌چه که با گفتنش، او را بهتر می‌شناسیم شامل بیان‌های ذهنی و نوع نگرش او هستند و ما از طریق همین نشان‌گرهای بیانی او جهانش را بهتر بازشناسایی می‌کنیم (Ibid, 3). مانفرد یان در تعریفش از نشانه‌های کاربردی در روایت، بیان‌هایی را نشانه‌های کاربردی می‌داند که آگاهی راوی از مخاطب و جهت‌گیری‌اش را نشان می‌دهد (Ibid, 3).

در روایت می‌توان جزئیات داستان را از دید یکی از شخصیت‌ها بیان کرد. در واقع کانون روایت در این حالت تبدیل می‌شود به زاویه‌ی دید یکی از شخصیت‌ها، بنابراین« کانونی شدن رابطه بین عاملی است که می‌بیند و آنچه دیده می‌شود. این رابطه جزئی از محتوای متن روایی است؛ A می‌گوید که B می‌بیند که C چه می‌کند» (Bal, 2017, 135). «به تکنیک ارائه‌ی چیزی از زاویه دید شخصیتی درون‌داستانی، کانونی‌سازی درونی[۱۲]می‌گویند. شخصیتی که کنش از چشم او ارائه می‌شود کانونی‌ساز درونی[۱۳]خوانده می‌شود» (Jahn, 2021, 9). در این تکنیک نکته‌ی حائز اهمیت این است که «آنچه گفته می شود فراتر از چیزی نیست که شخصیت کانونی از نظر ذهنی به آن دسترسی پیدا کند» (Klauk et al., 2012). یعنی مخاطب چیزی فراتر از زاویه‌ی دید کانونی‌ساز درونی را نباید متوجه شود. به عنوان مثال وقتی این شخصیت در اتاق قرار دارد و داستان را برای ما روایت می‌کند، نباید بداند که چه کسی پشت در این اتاق است و فقط آن‌چه در اتاق رخ می‌دهد را شرح بدهد.

یکی از امکانات نویسنده در داستان، زمان روایت پردازی است زیرا جهان داستان از هر نظر، علی‌الخصوص زمان، جهانی آزاد است و نویسنده این امکان را دارد تا با بازی با زمان، داستان خود را جذاب‌تر کند. «زمان حکایت داستانی، از حماسه گرفته تا تراژدی و کمدی قدیم و جدید و رمان، از قید و بندهایی که مستلزم باز ریختن آن در زمان جهان است رهاست» (ریکور ب، ۱۴۰۱، ۲۵۲). ژرار ژُنِت، به طور کلی در گونه‌شناسی زمان روایت، چهار دسته را پیشنهاد می‌دهد:

- پیشنی؛[۱۴]موقعیت کلاسیک روایت در گذشته و با فاصله‌ی زیاد با بیشترین بسامد
- پسینی؛[۱۵]روایت پیش‌بینی کننده و به طور عمومی در زمان حال
- همزمانی؛[۱۶]روایت در زمان حاضر معاصر با کنش
- بینابینی؛[۱۷]میان زمان‌های کنش (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ۱۶۳ و ۱۶۴). در این حالت مخاطب با «فضای بی‌زمان داستان» (ژنت، ۱۹۷۲، ۲۸۲) مواجه می‌شود و نیاز دارد تا با تمرکز و اندیشه، متوجه زمانی شود که اتفاقات در حال رخ دادن هستند در واقع شاهد «وضعیتِ سیالیتِ درزمانی» (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ۱۶۹) خواهیم بود.

زیرروایت، اطلاعاتی است که در غالب داستان در داستان اصلی به مخاطب ارائه می‌شود. غالب داستان‌ها دارای زیر روایت هستند و همان‌طور که یان می‌گوید همیشه حضور دارند و «از اصطلاحاتی است که همواره ادبیات روایت‌شناختی را تحت تأثیر قرار می‌دهد» (Jahn, 2021, 25). زیر روایت‌ها می‌توانند عنصری مهم در پیرنگ روایت قالب داشته باشند یا درباره‌ی رویدادهای بیرون از خط کنش اولیه‌ی روایت قالب، اطلاعاتی بدهند و یا با قطع کردن پیوستگی روایت قالب، تعلیق ایجاد کنند.

مخاطب مؤلف؛[۱۸]مخاطبی است که در خارج از داستان است مانند، خوانندگان یک رمان یا تماشاگران یک نمایش اما مخاطب روایی؛[۱۹]مخاطبی از داخل داستان و جزء شخصیت‌های داستان است که راوی او را مورد خطاب قرار می‌دهد. نکته‌ی مهم در تفاوت این دو نوع مخاطب در این است که «از مخاطب روایی اغلب، خواسته می‌شود که خیلی چیزها را باور کند که مخاطب مؤلف آن‌ها را باور نمی‌کند» (Rabinowitz, 1998, xxi). این بدان معنی است که باور مخاطب نقش مهمی در این دسته‌بندی دارد. پیتر رابینُویتز در مورد این تفاوت از داستان‌های علمی تخیلی نام می‌برد که در آن‌ها مخاطب روایی که یکی از شخصیت‌های داستان است موضوع تخیلی آن‌را باور دارد –یعنی باید داشته باشد علی‌الخصوص در نمایش– ولی راوی مخاطب که داستان را می‌خواند یا نمایش را می‌بیند می‌تواند آن‌را باور نکند.

۱-۲. بینامتنیت

«بینامتنیت به نحوه‌ی تأثیر متن‌ها در شکل‌گیری یکدیگر یا درک و دریافت آن‌ها توجه می‌کند. این رویکرد با پذیرش تأثیر متن‌ها در شکل‌گیری و دریافت دیگر متن‌ها، گونه‌شناسی روابط میان آن‌ها را مطالعه می‌کند» (نامورمطلق، ۱۴۰۰ ب، ۱۰). به عبارت دیگر «بینامتنیت اصطلاحی است برای اشاره به این که همه‌ی متون، اعم از نوشتاری یا گفتاری، رسمی یا غیررسمی، هنری یا غیرهنری، از جهاتی با یکدیگر مرتبط هستند» (Van Zoonen, 2017, 1). «یولیا کریستوا با ابداع اصطلاح بینامتنیت در سال ۱۹۶۶ به طور رسمی این حوزه از مطالعات را راه اندازی کرد» (نامورمطلق، ۱۴۰۰ الف، ۹۷). زمانی که متنی را از منظر بینامتنیت بررسی می‌کنیم بدان معنی نیست که آن متن از متنی دیگر به طور کامل کپی شده باشد بلکه «بینامتنیت به عنوان یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی، اغلب چگونگی رمزگذاری و فرآیند رمزگشایی و دلالت‌پردازی را هدف مطالعه‌ی خود قرار می‌دهد» (نامورمطلق، ۱۴۰۰ ب، ۱۰).

ماروین کارلسن[۱۰] مفهوم بینامتنیت را در سطوح فراگیرتری در هنرهای نمایشی مورد بررسی قرار داده است و معتقد است همه چیز در تئاتر –اعم از متن، صحنه، بدن بازیگر و غیره– توسط آثار قبلی تسخیر شده هستند، او برای این مفهوم اصطلاح گوستینگ[۱۱] را پیشنهاد داده است. در واقع او معتقد است «هر اثر جدید را می‌توان به عنوان مجموعه‌ی جدیدی از مطالبِ آثار قدیمی تلقی کرد» (Carlson, 2003, 4). کارلسن، گوستینگ را به حافظه‌ی فرهنگی مرتبط می‌داند و اذعان دارد که اگر گوستینگ نباشد و اثری از اثرهای پیشین بازیافت نشود، ارتباط مخاطب با حافظه‌ی فرهنگی قطع می‌شود و دریافتی از اثر هنری نخواهد داشت. در نتیجه «این بازیافت پیچیده‌ی عناصر قدیمی، به دور از اینکه یک نقطه ضعف باشد، یک بخش کاملاً ضروری از فرآیند دریافت است» (همان، ۴).

۳. خلاصه نمایش‌نامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی*

نمایش‌نامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی* داستان زندگی زن و شوهری به نام دنیا و داوود است که در آستانه‌ی جدایی از یکدیگر قرار دارند. آن‌ها طبق قرار هر ساله‌ی خود، سالگرد ماه عسل خود را به شمال می‌روند و هر سال خاطرات اولین ماه عسل خود را مرور می‌کنند اما حالا در بحبوبه‌ی فروپاشیدن زندگی مشترکشان، همان مسیر را به سمت خانه‌ی مادر دنیا می‌روند تا با گرفتن عقدنامه‌ی ازدواجشان از مادر دنیا به تهران بازگردند و طلاق بگیرند. روایت داوود و دنیا این‌بار روایت سفر هر ساله‌ی آن‌ها به مناسبت سالگرد ازدواجشان نیست. خیلی چیزها بین آن‌دو تغییر کرده و این سرآغاز روایت پیچیده‌ی این نمایش‌نامه شده است. دانیال، پسر متولد نشده‌ی این زوج، از آغاز تا پایان داستان با ترفندهای مختلفی خود را به صورت اشخاص متفاوتی مانند تمشک‌فروش، امدادگر خودرو و گارسون رستوران ظاهر می‌کند و تمام تلاش خود را می‌کند تا پدر و مادر آینده‌اش به مقصد نرسند و نطفه‌ی او شکل نگیرد اما در نهایت موفق نمی‌شود.

٤. تحلیل نمایش‌نامه از منظر روایت‌شناسی

در نمایش‌نامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی*، سه سطح ارتباطی می‌توان ارائه داد. سطح اول، ارتباط غیرداستانی است یعنی آن‌چه نغمه ثمینی نوشته و مخاطب با یا بدون شناخت ایشان در ارتباط با او قرار گرفته است و در واقع سطح ارتباطش برون‌متنی است. سطح دوم، میانجی‌روایی یا گفتمان داستانی است که دانیال به عنوان راوی اول شخص برای مخاطب از زندگی خود و کنشی که قرار است به آن دست بزند یعنی کشتن داوود و دنیا و همچنین در طول نمایش‌نامه با بازگو کردن کنش‌های این زوج، مخاطب را در جریان رویدادها قرار می‌دهد. سطح سوم، داوود و دنیا هستند چراکه شخصیت‌های اصلی روایت و داستان هستند و این سطح همان سطح کنش است.

شخصیت سومی در این نمایش‌نامه، راوی ناظر و هم‌داستان اتفاقات است و ما را به عنوان مخاطب، مورد خطاب قرار می‌دهد. دانیال تمامِ شیوه‌ی روایی نمایش‌نامه را در وضعیتی دلهره‌آور قرار می‌دهد. از همان ابتدای نمایش‌نامه، از گفتمان روایی، آن هم از نوع نشان‌گرهای آوایی، استفاده می‌کند و محتوا، بیان‌های ذهنی و نشانه‌های کاربردی را در طول نمایش‌نامه بازگو می‌کند. دانیال در این نمایش‌نامه، راوی هم‌داستان است چراکه او هم‌داستان با شخصیت داوود و دنیا است و وقتی تا انتهای داستان پیش می‌رویم این راوی رابطه‌ی خونی خود با کاراکترها را آشکار می‌کند. شیوه‌ی استفاده از راوی، روایت ثمینی را تبدیل به بوطیقایی برای روایت‌شناسی می‌کند. او از تمام قابلیت‌های شیوه‌های روایت برای هرچه بهتر شدن داستانش استفاده کرده تا گفتمانی پیچیده را خلق کند. در ابتدا ممکن است این تصور ایجاد شود که دانیال یک راوی سوم شخص است که مستقیماً با مخاطب سخن می‌گوید اما رفته رفته شخصیت او در داستان برای مخاطب آشکار می‌شود. در واقع دانیال را می‌توانیم شخصیت درونی‌ساز این روایت بدانیم چراکه در طول نمایش‌نامه، کنش‌های داوود و دنیا را از نگاه او مشاهده می‌کنیم. این همان مفهومی است که کارل بوهلر[۲۲] از آن به عنوان اشاره به خیال‌پردازی[۲۳] یاد می‌کند که در واقع «تشریح موقعیت روایت با جهت‌گیری تخیلی» (Bühler, 2011, xvii) است. چنین موقعیتی با تخیل نویسنده به وجود می‌آید زیرا در حالت کاملاً رئالیستی هیچ‌یک از شخصیت‌های درون داستان بر تمام موقعیت‌های داستان واقف نیست و فقط اتفاقات را از زاویه دید خودش می‌بیند اما در این حالت یک شخصیت درون داستانی مانند دانیال، به گونه‌ای برای ما روایت می‌کند که گویی مانند دانای کل، همه چیز را می‌داند و می‌بیند. در چنین موقعیتی است که رولان بارت می‌گوید: «هم راوی و هم شخصیت‌ها اساساً موجودات کاغذی هستند» (بارت، ۱۹۷۵). این موجودات کاغذی را نویسنده با خلاقیت خود خلق کرده است و تنها درون متن یا در سطح کنش‌ها و یا در سطح میانجی داستان وجود دارند. دانیال را می‌توان منِ در مقام شاهد[۲۴] (Jahn, 2021, 51) در نظر گرفت چراکه او شخصیت فرعی داستان است، همان شخصی که هنوز به جهان هستی نیامده است.
نکته‌ی مهم در مورد شخصیت دانیال چیزی است که در روایت‌شناسی از آن به عنوان انحراف از سطوح یا همان مرزشکنی یاد می‌شود. این بدان معناست که در نمونه‌ی مورد بررسی ما، نه تنها داوود و دنیا از وجود دانیال مطلع هستند– نه به عنوان فرزندشان بلکه در هیبت‌های مختلفی مانند تمشک‌فروش یا امدادگر خودرو– بلکه خود دانیال علاوه بر اینکه راوی ناظر است، به عنوان یکی از شخصیت‌های کنشگر در روایت، در طول مسیر سفر داوود و دنیا در قالب‌های متفاوت شخصیتی ظاهر می‌شود. در اولی یعنی راوی ناظری که روایت‌کننده است و با مخاطب ارتباط دارد، مرزشکنی روایی به فراروایی اتفاق می‌افتد و در دومی یعنی راوی‌ای که خودش در کنش به شخصیت‌ها می‌پیوندد، مرزشکنی فراروایی به روایی رخ می‌دهد. به عبارت دیگر ارتباطی بین شخصیت‌های داستانی –مانند راوی یا شخصیت‌های داستان– و مخاطب برقرار می‌شود و با این گفتار رو

به تماشاگر «دیوار چهارم که خط نامرئی است و صحنه را از تماشاگر جدا می‌کند» (Stichter, 2016, 5) توسط نویسنده و به تبع آن راوی –دانیال– شکسته می‌شود.

یکی دیگر از ویژگی‌های جالب و در عین حال ظریف و مهم در مورد دانیالِ راوی، جامع الاطراف بودن او و به عنوان راوی است. از منظر زمان روایت در این نمایش‌نامه شاهد استفاده از گونه‌ی زمانی بینابینی هستیم. دانیال هم در گذشته‌ی هستی‌اش یعنی قبل از به دنیا آمدنش وجود دارد و مانند خدایی که شاهد همه‌ی اتفاقات مخلوقاتش است، مادر و پدر آینده‌اش را نظاره و حتی کنترل می‌کند که البته او اینجا در جایگاه مخلوق خلق نشده، ناظر رفتار والدینش شده، هم در زمان حال یعنی در طول مسیر سفر والدینش به شمال دائما جلویشان سبز می‌شود و هم در آینده‌ای که بعد از اقامت پدر و مادرش در هتل بین جاده‌ای نطفه‌اش بسته می‌شود. در نهایت در قاب آخر نمایش‌نامه خواهرش دریا را که بعد از او متولد می‌شود را بغل کرده است. در مورد دیگر شخصیت‌های نمایش‌نامه نیز زمان بینابینی است. آن‌ها در زمان سفر می‌کنند چرا که بارها شاهد فلَش بک‌هایی در مورد زندگی داوود و دنیا هستیم و با این تغییر زمان‌ها است که مخاطب از جزئیات زندگی آن‌ها و همچنین مشکلات رابطه‌ی زناشویی‌شان آگاه می‌شود. به عبارتی استفاده از این نوع زمان، مخاطب را وادار به قضاوت در مورد کاراکترها می‌کند و مخاطب راحت‌تر در مورد سرانجام تصمیم‌هایشان داوری می‌کند.

دانیال در ابتدای نمایش‌نامه، با استفاده از مایه‌ی محتوا که یان مطرح می‌کند، خشم و اضطراب و بی‌قراری خود را نشان می‌دهد و تک‌تک احساسات وجودی خود را به پدیده‌های طبیعی مانند کوه، آتشفشان، دریا، سونامی، گردباد و زلزله، تشبیه می‌کند.

دانیال: کاش می‌تونستم عمقِ عمیق اضطراب و بی‌قراری و بی‌تابی‌م رو یک‌جا بیرون بکشم از توی توی وجود ناموجودم و پیش رویِ شما بگذارم تا ببینید این تو، درست این تو، توی من، یک جزیره است که کوهش داره آتشفشان می‌کنه، بارها مهیب‌تر از آتشفشانِ آتلانتیس، و دریاش آبستنِ سونامیه، هولناک‌تر از سونامی توکوهو، و گردباد کارولینا در برابرش نسیم ملایمی بیش نیست و زلزله‌اش تمام ریشترهای هفت و هشت رو پشت سر گذاشته (ثمینی، ۱۴۰۳، ۹ و ۱۰).

دانیال از ابتدای نمایش‌نامه، از هست شدن و پرتاب شدن خود به قول هایدگر به مثابه شهاب سنگ در این دنیا (Heidegger, 2001, 174) وحشت و اضطراب دارد و می‌توان گفت که راوی «کارکرد ایدئولوژیک» (نامورمطلق، ۱۳۹۹، ۱۶۰) پیدا می‌کند. او با اولین دیالوگش، جهانی که قرار است تا انتهای روایت برای ما ترسیم کند را مانند پدیده‌های فاجعه‌بار طبیعت مثل سونامی، گردباد و زلزله به تصویر می‌کشد و از همان ابتدای نمایش‌نامه، فضایی را ایجاد می‌کند که مخاطب را تا پایان روایت با کارکرد ایدئولوژیک راوی مواجه می‌کند. دانیال در پی توصیف احوالات درونی و ذهنی و در پسِ نقشه‌ای که رودررو با مخاطب در موردش حرف می‌زند یعنی قتل والدین خود، گفتمان خود را در پشت توصیف احوالاتش به ما بازگو می‌کند و حالا با شروع این دیالوگ‌های کوبنده، ما همراه داوود و دنیا سوار بر پراید سفید رنگ در طول جاده به سمت شمال حرکت می‌کنیم. زمانی از نوع زمان نمایشی و زمانی از نوع زمان این جهانی. اضطراب دانیال از نوع اگزیستانس است و ما را هم در طول مسیر این سفر، نگران داوود و دنیا می‌کند و دائماً از خود می‌پرسیم، چرا دانیال باید قصد کشتن زن و مردی بی‌گناه را داشته باشد؟ اصلاً او چه کسی است که به خودش اجازه می‌دهد زندگی دو نفر را از آنها پس بگیرد؟ اگر خودش اضطراب اگزیستانسیالیستی را تجربه می‌کند، چرا آن‌قدر از هستی دو نفر دیگر در رنج و عذاب است؟ و هزاران سوال دیگر که مخاطب کنجکاو را تا انتهای روایت به دنبال خود می‌کشاند.

یک نمونه از نشانه‌های کاربردی، گزارش احوالات دانیال توسط خود اوست. دانیال رو به مخاطب، گویی در دادگاه خودساخته‌ای توسط خودش، دست به اعتراف می‌زند. او پیش از انجام هر کنشی، ابتدا مخاطب را مطلع می‌کند که قرار است دست به چه کاری بزند. «مجبورم قتل کنم. یا چیزی شبیه قتل. مجبوم بکشم. اما دقیقاً کشتن هم نیست. ولی عین کشتنه» (ثمینی، ۱۴۰۳: ۱۰). این همان چیزی است که یان آن را استفاده کردن از خطاب کننده و مخاطب می‌داند. دانیال گفتمان روایی‌ای را برگزیده که برای هدفی که در سر دارد مناسب است. او از گزاره‌هایی دقیق استفاده می‌کند و ما را با احتمالات متفاوتی مواجه می‌کند. ابتدا دانیال به شکل راوی پنهان و در ادامه به شکل راوی آشکار –در قالب‌های متفاوت مثل پسر یا دختر تمشک‌فروش –به باور داوود پسر و به باور دنیا دختر است–، امدادگر خودرو و غیره– ظاهر می‌شود. در این‌جا این سوال پیش می‌آید که آیا راوی، مؤلف اثر است یا دانیال؟ این یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد این نمایش‌نامه است که یان این مدل استفاده از راوی را نیز در دسته‌ی نشانه‌های کاربردی بیانی قرار داده است، چراکه ما داستان را نه از زبان نویسنده‌ی نمایش‌نامه بلکه از زبان دانیال و از نگاه او می‌بینیم.

از دیگر ویژگی‌های بارز نمایش‌نامه، وجود زیرروایت‌های متعدد است که نویسنده از آن‌ها برای پیش‌برد پیرنگ روایت قالبش استفاده می‌کند و «پیرنگ مناسبات دوسویه‌ی آن‌ها را می‌آفریند و نهایی می‌کند» (باختین، ۱۳۹۷، ۲۳۸). روایت قالب و داستان اصلی در این نمایش‌نامه، قصد و تلاش دانیال برای کشتن پدر و مادرش است تا نتوانند او را به این دنیا بیاورند. این روایت قالب، در ابتدای نمایش‌نامه برای مخاطب بیان می‌شود اما بلافاصله با یک تعلیق، یک زیرروایت بیان می‌شود؛ ازدواج داوود و دنیا.

مهمان‌ها: عروس رفته گل بچینه!

دانیال: یا دیگرانی بهم بگن مالیخولیایی ...

مهمان‌ها: عروس رفته گلاب بیاره!

دانیال: این اولین‌بارمه که مسئولیت به این سنگینی روی دوشمه و باید اعتراف کنم که کمی ترسیده‌م.

دنیا: با اجازه‌ی پدر و مادرم و تمام بزرگ‌ترهای مجلس، بعله! (ثمینی، ۱۴۰۳، ۱۰).

در قسمت‌هایی از نمایش‌نامه شاهد هستیم که دنیا و داوود حرف یکدیگر را نمی‌فهمند و مستقیماً به این مسئله اشاره می‌شود. زمانی که این مطلب را در کنار این موضوع قرار می‌دهیم که دنیا و داوود هر دو دارای تخصص زبان‌شناسی هستند، متوجه می‌شویم که نویسنده شغل و تحصیلات کاراکترهایش را به طور تصادفی انتخاب نکرده است و قصد او اشاره به مفهومی دارد که میخائیل باختین از آن با عنوان ناهمگونی زبانی[۲۵]یاد می‌کند. این مفهوم به معنای آن است که زبان یک مسئله‌ی شخصی و ایستا نیست و دائماً از فردی به فرد دیگر در حال تغییر می‌کند (Bakhtin, 1981, 270). زمانی که می‌گوییم پدرِ من، شنونده هیچ‌گاه درک درستی از این واژه نخواهد داشت زیرا او ممکن است هرگز پدر من را ندیده باشد و فقط کلمه‌ی پدر را از گوینده دریافت می‌کند و با پدر خودش تطبیق می‌دهد. در نتیجه انسان‌ها هرگز درک درستی از گفته‌های یکدیگر ندارند و فقط گفته‌ها را با خاطرات خود تطبیق می‌دهند. همانطور که در مقدمه هم اشاره کردیم این یکی از کاربردهای نمادین زبان در شیوه‌ی روایت‌گری ثمینی است که در جای جای نمایش‌نامه از آن بر فضاسازی و معنابخشی به روایتش از آن بهره برده است.

دنیا: من نمی‌فهمم حرف تو رو.

داوود: من فارسی دارم حرف می‌زنم.

دنیا: نمی‌فهمم منظورت‌رو.

داوود (با انگلیسی ضعیف): What will happen if somebody fall down to this?

دنیا: بازم نمی‌فهمم (ثمینی، ۱۴۰۳، ۳۰).

کارکرد دیگر زبان در روایت نمایش‌نامه به نوعی کرونوتوپ است چرا که فضا–زمان خود به نوعی در بافتار نمایش‌نامه به دیالوژیسم تبدیل شده است و این دیالوژیسم نیز خود گویی کارکرد زبانی پیدا کرده است که روی زبان کلامی شخصیت‌ها تاثیرگذار است و این تاثیر زبانی روی تکمیل تصویر کلامی ساخته شده توسط مخاطب تاثیرگذار است. گویی مخاطب را از جزییات فضا–زمان با این شیوه‌ی استفاده از زبان یاری می‌رساند. به این معنا که فضای نمایش‌نامه یعنی جاده‌ی شمال، هوای غالب بر فضا، باران، صدای بوق کامیون‌ها و ماشین‌ها و بقیه‌ی عناصری که فضای نمایش‌نامه را برای مخاطب در قالب تصاویر تداعی می‌کنند و زمان‌هایی که مکررا از زبان دنیا و دانیال بازگو می‌شوند– دانیال ترس از این دارد که زمان تلف نشود و به هدفش که کشتن پدر و مادر آینده‌اش می‌باشد دست پیدا کند و دنیا ترس از اینکه دیر به خانه‌ی مادرشان برسند و به شب بخورند و مجبور شوند در این هوای بارانی و نامساعد شب را در هتلی بمانند و پروسه‌ی جدایی‌شان را عقب‌تر بیندازد– به گفتگویی می‌ماند که در قالب کرونوتوپ به دیالوژیسمی تبدیل می‌شود «دانیال: اون‌ها دارن راه رفته رو با سرعت هشتاد کیلومتر در ساعت برمی‌گردن. یعنی تا اینجا دقیقاً چهل و سه دقیقه تلف شده که زمان خیلی زیادیه» (ثمینی، ۱۴۰۳، ۱۸). به عبارتی دیگر فضا و زمان نیز خود بر گفتگوی بین داوود و دنیا تاثیر می‌گذارد.

دنیا: به جاده نگاه کن تو رو خدا!

داوود: ...

دنیا: داشتی به کشتنمون می‌دادی. معلومه حواست کجاست؟ (همان، ۱۴).

حتی در جاهایی از نمایش‌نامه دیالوژیسم حاکم بین دانیالی که در هیبت‌های متفاوت جلوی داوود و دنیا ظاهر می‌شود نیز تحت تاثیر همین کرونوتوپ قرار می‌گیرد.

دانیال: ما تا چند دقیقه‌ی دیگه کرکره رو می‌کشیم پایین.

داوود: ناهار خوردن ما چند دقیقه بیشتر طول نمی‌کشه.

دانیال: از من می‌شنوین این جا غذا نخورین.

داوود: ما قبلاً هم این‌جا غذا خوردیم. الان حدود ده ساله هر سال یه بار دست کم.

دانیال: موضوع فقط غذا نیست. این‌جا یه جورایی لق و پقه. صندلی‌هاش، میزهاش؛ سقفش هم هر لحظه ممکن آور بشه.

داوود: ما که بیرون نشستیم (همان، ۲۰ و ۲۱).

آماده انتشار هنرهای زیبا

در نمایش‌نامه بارها داستان از زاویه‌ی دید دانیال تغییر می‌کند و از چشم دنیا یا داوود روایت می‌شود. این ارائه‌ی بخش‌های مختلف داستان از چشم افراد مختلف را کانونی‌سازی متغیر[۲۶] می‌گویند (Jahn, 2021, 31). این خود روشی زیرکانه است که ما داستان این سه شخصیت نمایش‌نامه را از یک زاویه قضاوت نکنیم. ما به دانیال حق می‌دهیم که انتخاب کند به دنیا نیاید. به داوود حق می‌دهیم که از سخت‌گیری‌های دنیا خسته باشد و به دنیا نیز حق می‌دهیم که از بی‌توجهی‌ها و دیده نشدنش گلایه کند. این یک کانونی سازی درونی است چراکه از زبان شخصیت‌های درون داستان تغییر می‌کند. در اینجا نیز خود زبان کارکرد دیگری پیدا کرده است چرا که روایت هر یک از شخصیت‌ها متفاوت از دیگری است و هریک از کاراکترها از زوایه‌ی دید خود و با زبان مخصوص به خود روایت می‌کنند. لوگوس‌هایی که میتوس‌های متفاوتی را برای مخاطب بازگو می‌کنند و این پیرنگ‌سازی‌ها –میتوس‌ها– هر سه خصوصیت «کامل بودن، کلی بودن، امتداد» (ریکور، ۱۴۰۱ الف، ۱۰۱) را دارند.

در این نمایش‌نامه می‌توانیم هر دو نوع مخاطب مؤلف و مخاطب روایی را مشاهده کنیم. دانیال در روایت *زبان تمشک‌های وحشی* خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و اوست که ما را با پیش‌برد داستان متوجه حالات و قَرَض‌های در پیش روی خود می‌کند و حتی مخاطب در طول نمایش‌نامه از زبان او متوجه کنش‌های بعدی داوود و دنیا می‌شود، ازاین منظر روایت دارای مخاطب مؤلف است. همچنین دانیال با شخصیت‌های داستان نیز وارد مکالمه می‌شود در نتیجه نمایش‌نامه مخاطب روایی نیز دارد.

دنیا: حالا ازکدوم طرف باید برم؟

دانیال: از همین راه برگردین. عجله کنین تا دیر نشده. این جاده‌ها تاریکی‌شون پدر و مادر نداره، پر از چم‌وخمه، هزار چم‌وخم. (ثمینی، ۱۴۰۳، ۵۹).

۵. تحلیل نمایش‌نامه از منظر بینامتنیت

به باور ژیلبر دوران[۲۷] دو نوع خیال وجود دارد. «نوع خاصی از خیال، عامل تکوین کهن الگوها و به تبع آن اسطوره‌ها است و این در حالی است که کهن‌الگوها و اسطوره‌ها به نوبه‌ی خود عامل تکوین نوع دیگری از خیال هستند و نزد هنرمند خلاق به خلاقیت هنری منجر می‌شود. خیال اول را خیالِ خیال آفرین می‌خوانند و خیال دوم را خیال خلاق» (عوض‌پور و محمدی‌خبازان و محمدی‌خبازان، ۱۳۹۹، ۴۹۷). پس خیالِ خیال آفرین عامل انگیزش خیال خلاق است و اسطوره این میان نقش واسطه را ایفا می‌کند و در اینجا ثمینی با خلاقیت هنری در روایت خود به نوعی اسطوره را دوباره‌سازی کرده است. زبان در کارکرد دیگر خود در نمایش‌نامه گویی به اسطوره‌ی برج بابل هم ارجاع می‌دهد. در اسطوره‌ی بابل زمانی که سامیان تصمیم گرفتند برجی بسازند که نوک آن به ابرها اصابت کند و به اولوهیت برسند یا به شهرت و قدرت بی‌منتها دست یابند، به دلیل مغرور شدن به خود، خشم و غضب خدا را برانگیخته کردند و بعد از فروپاشیدن این برج در زمین آواره و پراکنده شدند و مجازات دیگرانشان این بود که از آن پس به زبان‌های گوناگونی تکلم کنند و دیگر از درک معنای کلام یکدیگر عاجز بمانند. به بیانی دیگر اسطوره‌ی برج بابل که به تنوع زبان‌ها انجامید و درک زبان‌های متفاوت را در جهان با معظل فهم روبرو کرد را می‌توان اشاره‌ای دانست به دیالوگ‌هایی که داوود و دنیا بارها در طول نمایش‌نامه از درک زبان یکدیگر عاجزند در حالی که ده سال با یکدیگر زندگی کرده‌اند و هر دو تحصیلاتشان زبان‌شناسی است. «برج بابل یک واقعیت تاریخی قلمداد

می‌شود و یا آن که صرفاً بعنوان یک نماد و اسطوره مدنظر قرار می گیرد [...] که به پراکندگی تکلم به زبان های گوناگون [می‌انجامد]» (علی‌حسینی و آقاحسینی و نساج، ۱۳۹۶). از منظری دیگر «قبل از تخریب برج بابل، خانواده بزرگ سامی در حال تأسیس امپراتوری خود بودند تا جهان را تسخیر کنند و همچنین می‌کوشیدند زبان خود را بر جهان تحمیل کنند» (Derrida, 2002, 106). این بدان معنی است که این اسطوره مفهوم مقابله با تمامیت‌خواهی و دیکتاتوری را در ذهن متبادر می‌کند و این همان کاری است که دانیال تلاش دارد در برابر خودخواهی پدر و مادرش انجام دهد. او می‌خواهد خودش انتخاب کند تا به دنیا نیاید و زیر بار تمامیت‌خواهی جهان و پدر و مادرش نرود حتی اگر در این راه مجبور به نابود کردن آن‌ها –مانند نابود شدن برج بابل– شود. اضافه بر این نویسنده برای درک بیشتر رابطه‌ی شخصیت‌های روایت یعنی داوود و دانیال و نشان دادن مشکلات مابین این زوج، از زبان به عنوان عنصری نمادین هم بهره جسته و این استفاده‌ی نمادین از زبان در طول روایت دلالت‌های ضمنی بیشماری را به همراه داشته است. وسیله‌ی زبان نه فقط از جنبه‌ی کلام محوری‌اش بلکه حتی برای ایجاد فضاسازی، تصویرسازی و ارجاعات آیرونیک مورد استفاده‌ی ثمینی قرار گرفته است. گو اینکه شیوه‌ی روایت، ذیل الگویی خاص تعریف شده و شخصیت‌های نمایش‌نامه کارکردهای مختلف زبان را در طول زمان نمایشی بیشتر برای مخاطب آشکار می‌کنند.

به عبارت دیگر مطالب ذکر شده نشان از استفاده‌ی هوشمندانه‌ی بینامتنیت دارد. چرا که خود زبان را به عنوان عنصری چندبعدی در ساختار نمایش‌نامه‌اش به کار گرفته است که یکی دیگر از این کارکردهای زبان را می‌توان به همان اسطوره‌ی برج بابل مربوط دانست. بر اساس بینامتنیت «هیچ گفته‌ای نیست مگر اینکه از گفته‌ی دیگری برگرفته باشد» (نامورمطلق، ۱۴۰۰ الف، ۹۶). از نگاه ماروین کارلسن گوستینگ در متن نیز همین ویژگی را داراست. یکی از مثال‌های گوستینگ به کار رفته در نمایش‌نامه اشاره‌ی داوود به فیلم *توت فرنگی‌های وحشی* ساخته‌ی فیلمساز سوئدی شهیر، اینگمار برگمان می‌باشد که گویی عنوان نمایش‌نامه و حتی تم آن به نوعی وامدار این فیلم است. در فیلم *توت فرنگی‌های وحشی* برگمان ساختاری کابوس‌وار به تصویر کشیده است همراه با فلش‌بک‌هایی متعدد از خاطرات خوش و ناخوش زندگی و جوانی پروفسور بورگ؛ در نمایش‌نامه نیز این ساختار یعنی استفاده از فلش‌بک‌ها بارها برای نشان دادن زندگی گذشته داوود و دنیا و لحظات خوش و ناخوش زندگی‌شان استفاده می‌شود، این‌بار اما در نمایش‌نامه به جای کابوس مرگی که پرفسور بورگ در فیلم *توت‌فرنگی‌های وحشی* دارد و البته در پایان این اضطراب نیستی و مرگ با تحولی جایگزین رویای زندگی می‌شود، برای دانیالِ *زبان تمشک‌های وحشی* به عکس روایت می‌شود. دانیال اضطراب هستی و تولد دارد؛ درست به عکس پرفسور بورگ. او هنوز به دنیا نیامده است و پرفسور بورگ به خط پایان زندگی‌اش نزدیک می‌شود. پرفسور بورگ گذشته و دانیال آینده‌اش را مرور می‌کند. اینجا درست نقطه‌ای است که مخاطبی را که توسط فیلم برگمان تسخیر و گوست شده را از ابتدا یعنی از روی نام نمایش‌نامه تا نقطه‌ی پایان داستان داوود، دنیا و دانیال به یاد این فیلم می‌اندازد. حتی تمهیداتی که بین جاده برای داوود و دنیا در نمایش‌نامه آورده شده مسیری که پرفسورر بورگ به همراه عروسش در جاده‌ی لوند برای دریافت جایزه‌ی افتخاری‌اش می‌رود را نیز یادآور می‌شود. در مسیر، پرفسور و عروسش به یک دختر جوان و دو پسر همراهش و همچنین زن و شوهری که به شدت در حال مشاجره هستند، برمی‌خورند. در نمایش‌نامه نیز دانیال در نقش‌های متفاوت ظاهر می‌شود و سر راه داوود و دنیا قرار می‌گیرد و همچنین شاهد گفتگوی مشاجره آمیز بین والدینش نیز هست که این‌ها همه مخاطب گوست شده توسط فیلم برگمان را به یاد صحنه‌های فیلم می‌اندازد. عقدنامه‌ای که دنیا و داوود برای گرفتن آن راهی سفر شمال می‌شوند نیز در متن نمایش‌نامه یادآور همان جایزه‌ای است که پرفسور بورگ قرار است دریافت کند.

در قسمتی از نمایش‌نامه دیالوگ‌های داوود و دنیا اشاره به آخرین شام و به صلیب کشیده شدن دارد. در این قسمت نیز شاهد تسخیرشدن متن توسط داستان‌های مربوط به شام آخر عیسی مسیح هستیم. «شام آخر به آخرین شام زمینی مسیح می‌گویند که عیسی مسیح با شاگردانش در روز پنجشنبه در باغ جتسیمانی قبل از دستگیری و مصلوب شدنش صرف نمود. شام آخر در واقع همان آیین عشاء ربانی یا افخارستیا است که در میان مسیحیان اهمیت به‌سزایی دارد و جزء مناسک اصلی آنان به شمار می‌رود» (شاکری، ۱۳۹۱). این داستان تاریخی تاکنون الهام‌بخش هنرمندان زیادی مانند داوینچی، تینتوریتو، بنجامین وست، نیکوالس پوسن، سالوادور دالی و غیره بوده است. در اینجا نیز نغمه ثمینی با اشاره به این واقعه، تمام این آثار را در ذهن مخاطب زنده می‌کند.

داوود: شاید این آخرین‌باری باشه که دوتایی تنها غذا می‌خوریم.

دنیا: چه اهمیتی داره آخرن ناهار؟ یا آخرین شام؟

داوود: شام آخر مهم نیست؟

دنیا: شام آخر وقتی مهمه که بعدش آدم رو بکشن به صلیب.

داوود: برای من کمتر از اینا هم نیست. (ثمینی، ۱۴۰۳، ۳۰).

یکی دیگر از تسخیرشدگی‌های متن ثمینی، اشاره‌ی مستقیم به داستان قلعه‌ی هفت در است. دانیال به این داستان این‌چنین اشاره می‌کند: «نقلِ هفت خواهر تپه سنگی شدن، از حیرت این همه چم‌وخم» (همان: ۵۹). در داستان قلعه‌ی هفت در، هفت دختر زیبا که با هم خواهر بودند در قلعه‌ی بزرگی زندگی می‌کردند.قلعه‌ی آنها در پای کوهی سر به فلک کشیده ساخته شده بود و هفت دروازه داشت [...] در آن قلعه هر شب یکی از دخترها وظیفه داشت درهای قلعه را ببندد و همیشه غروب آخرین روز هفته نوبت به نمکی می‌رسید که از همه کوچک‌تر بود. در یک شب مهتابی که هوا نه سرد بود و نه گرم، نمکی همه‌ی درها را بست اما یادش رفت در هفتم را ببندد. دست بر قضا همان شب یک دیو زشت و بدترکیب وارد قلعه شد و همه جای آن را گشت. وقتی دخترها را پیدا کرد» (درویشیان و خندان، ۱۳۸۱، ۴۴۳ و ۴۴۴). ثمینی با یادآوری این داستان از زبان دانیال قصد دارد که داوود و دنیا را به مخاطرات جاده آگاه کند و آن‌ها راضی شوند زودتر حرکت کنند تا دانیال به هدفش برسد.

نتیجه‌گیری

از مطالب گفته شده می‌توان نتیجه گرفت که نمایش‌نامه‌ی *زبان تمشک‌های وحشی* را از منظرهای گوناگون روایت‌شناسی می‌توان بررسی کرد که این ناشی از مهارت نویسنده در استفاده از تکنیک‌های روایت است. اولین مطلبی که توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند حضور راوی متفاوت داستان به نام دانیال است. او یک راوی ناظر سوم شخص و هم‌داستان است و ما را به عنوان مخاطب، مورد خطاب قرار می‌دهد. وی در ابتدا نقش خود را برملا نمی‌کند و با استفاده از نشان‌گرهای آوایی، مایه‌ی محتوا، بیان‌های ذهنی و نشانه‌های کاربردی در طول نمایش‌نامه فضای داستان را در وضعیتی دلهره‌آور قرار می‌دهد. شخصیت دانیال به گونه‌ای شکل گرفته است که ضمن استفاده از انحراف سطوح یا مرزشکنی به عنوان یکی از شخصیت‌های

کنشگر در روایت، وارد داستان می‌شود. او با استفاده از مایه‌ی محتوا احساسات پریشان درونی خود را به بلایای طبیعی تشبیه می‌کند و با چنان مهارتی این کار را انجام می‌دهد که گویی کارکردی ایدئولوژیک پیدا می‌کند.

زبان در روایت نمایش‌نامه کارکرد کرونوتوپ پیدا می‌کند و ضمن حضور زیرروایت‌ها مخاطب شاهد استفاده از گونه‌ی زمانی بینابینی می‌شود. روند روایت به شکلی پیش می‌رود که نمایش‌نامه هم دارای مخاطب مؤلف و هم مخاطب روایی می‌باشد و چون در نمایش‌نامه بارها داستان از زاویه‌ی دید شخصیت‌های مختلف داستان روایت می‌شود یک کانونی‌سازی متغیر در آن ایجاد می‌گردد.

همان‌طور که گفته شده بینامتینت و گوستینگ سبب می‌شود تا متن توسط عناصری که برای مخاطب آشنا هستند تسخیر شود و همین تسخیرشدگی باعث می‌شود او راحت‌تر با متن ارتباط برقرار کند. این پدیده به صورت نشانه‌های رمزگذاری شده درنمایش‌نامه حضور دارد. از نشانه‌هایی که در ارتباط با فیلم *توت فرنگی‌های وحشی* و داستان قلعه‌ی هفت در توضیح داده شد تا استفاده‌ی ناملموس از اسطوره برج بابل با مطرح کردن این موضوع که دو شخصیت داستان زبان یکدیگر را نمی‌فهمند و اشاره‌ی مستقیم به شام آخر عیسی مسیح که یک گردهمایی برای واقعه‌ای بزرگ است.

فهرست منابع

ارسطو. (۱۳۳۷). *هنر شاعری بوطیقا*. ترجمه‌ی فتح‌الله مجتبائی. اندیشه.

باختین، میخاییل. (۱۳۹۷). *پرسش‌های بوطیقای داستایفسکی*. ترجمه‌ی سعید صلح‌جو. نیلوفر

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۳). تداخل سطوح روایی. *جستارهای نوین ادبی*، *۴۷*(۱)، ۲۶-۱. https://doi.org/10.22067/JLS.V47I1.26099

ثمینی، نغمه. (۱۴۰۳). *زبان تمشک‌های وحشی*. نی.

درویشیان، علی‌اشرف. و خندان، رضا. (۱۳۸۱). *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*. جلد دهم، چاپ اول. کتاب و فرهنگ.

ریکور، پل. (۱۴۰۱ الف). *زمان و حکایت کتاب اول پیرنگ و حکایت تاریخی*. ترجمه‌ی مهشید نونهالی. نی.

ریکور، پل. (۱۴۰۱ ب). *زمان و حکایت کتاب سوم زمان نقل‌شده*. ترجمه‌ی مهشید نونهالی. نی.

شاکری، فاطمه. (۱۳۹۱). مطالعه تطبیقی سه تابلوی «شام آخر» اثر لئوناردو داوینچی، سالوادور دالی و سیمون پترسون از منظر نمادشناسی مذهبی. *کیمیای هنر*، *(۵)*۲، ۹۲-۷۵.

علی حسینی، علی. و، آقاحسینی، علی رضا & , نساج، حمید. (۱۳۹۵). دریدا و خوانش اسطورهٔ برج بابل: شالوده شکنیِ نگرش و سیاست خشونت طلبانهٔ سامی ها با استفاده از مفهوم دوستی. *رهیافت‌های سیاسی و بین المللی*، *۸*(۲)، ۷۷-۵۸.

عوض‌پور، بهروز. و، محمدی‌خبازان، سهند. و، محمدی‌خبازان، ساینا. (۱۳۹۹). *روان اسطوره‌شناسی‌های هنری*. سخن.

غلامحسین زاده، غلامحسین. و، لرستانی، زهرا. (۱۳۸۸). آیرونی در مقالات شمس. *مطالعات عرفانی*، *۵*(۱)، ۶۹-۹۸.

کیرکگور، سورن. (۱۴۰۰). *مفهوم آیرونی*. ترجمه‌ی صالح نجفی. مرکز.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۹). *تراروایت روابط بیش‌متنی روایت‌ها*. سخن.

نامورمطلق، بهمن. (۱۴۰۰ الف). *درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها*. سخن.

نامورمطلق، بهمن. (۱۴۰۰ ب). *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم نظریه‌ها و کاربردها*. سخن.

ی. ا. بونر، گ. فربکه. (۱۳۹۹). *زبان‌شناسی و ادبیات*. ترجمه‌ی کوروش صفوی. هرمس.

Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays. The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press.

Bal, M. (2017). *NARRATOLOGY Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press.

Barthes, R. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History, 6*(2), 237-272.

Bühler, K. (2011). *Theory of Language The representational function of language*. Translated by Donald Fraser Goodwin. John Benjamins Publishing. https://doi.org/10.1075/z.164

Carlson, M. (2003). *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine (Theater:Theory/Text/Performance)*. University of Michigan Press. https://doi.org/10.3998/mpub.17168

Derrida, J. (2002). *Acts of religion*. Routledgehttps://doi.org/10.1080/15665399.2002.10819756

Heidegger, M. (2001). *Being and Time*. Translated by John Macquarrie & Edward Robinson. Blackwell.

Jahn, M. (2021). *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. University of Cologne.

Klauk, Tobias. Köppe, Tilmann. Onea, Edgar. (2012). The pragmatics of internal focalization. *Style*. *46*(2), 229-246. https://doi.org/10.5325/style.46.2.0229

Ogamba, Ch. (2020). Critical Narrative Analysis in Linguistics: Analysing a Homodiegetic Rape Narrative. *International Journal of Scientific and Research Publications*, *10*(4), 540- 547. https://doi.org/10.29322/IJSRP.10.04.2020.p10063

Pier, J & Coste, D. (2009). Narrative Levels. *Narratologia*. *19*(2), 295-308. https://doi.org/10.1515/9783110217445.295

Rabinowitz, P. (1998). *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Cornell.

Stichter, A. (2016). The Role of Breaking the Fourth Wall in Audience Ego Identification. *Aletheia*. *1*(2), 1- 15. https://doi.org/10.21081/ax011

Van Zoonen, L. (2017). *The International Encyclopedia of Media Effects*. john wiley & sons. https://doi.org/10.1002/9781118783764.

پی‌نوشت‌ها

[۱] Irony آیرونی بیانی ادبی است که در لحن آن نـوعی دوگـانگی وجـود دارد (غلامحسین‌زاده و لرستانی، ۱۳۸۸).

[۲] Narrative levels

[۳] diegetic levels

[۴] Extradiegtic

[۵] Intradiegetic or dijegesis

[۶] Hypodiegetic

[۷] Metalepsis

[۸] Homodiegetic

[۹] Content matter

[۱۰] Subjective expressions

[۱۱] Pragmatic signals

[۱۲] Internal focalization
[۱۳] Internal focalizer
[۱۴] Narration ultérieure
[۱۵] Narration antérieure
[۱۶] Narration simultanée
[۱۷] Narration intercalée
[۱۸] Authorial audience
[۱۹] Narrative audience
[۲۰] Marvin Carlson
[۲۱] ghosting
[۲۲] Karl Bühler
[۲۳] Deixis on the phantasma
[۲۴] I- as- witness
[۲۵] heteroglossia
[۲۶] Variable focalization
[۲۷] Gilbert Durand

آماده انتشار هنرهای زیبا