ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال پنجم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۹٤، ٦٧ – ۸۷

تحلیل نشانه‌شناختی گفت‌وگو در فیلم‌نامهٔ داستانی *دوازده رخ* هوشنگ گلشیری

محمدعلی خزانه‌دارلو*

فائقه عبدالهیان**

چکیده

به رغم اهمیت فیلمنامهٔ داستانی و توجه پژوهشگران ادبی بر اولویت آن و خواندن آن همچون گونه‌ای از داستان روایی، این عرصه کمتر مورد نقد و تحلیل علمی قرار گرفته است. این مقاله بر آن است تا با توجه به جنبه‌های کاربردی نظریات گردآوری شدهٔ کر الام در نشانه‌شناسی متن با تمرکز بر عنصر گفتگو و عوامل بافتی بیش از عرصه‌های دیگر در آن و بررسی اصولی چون؛ نظام نشانه‌ای فرا زبان (رمزگان مشترک، لهجهٔ فردی، محدودیت زبان)، جهت‌گیری اشاره‌ای، صنایع بلاغی، تضمین دریافت و اصول مکالمه گرایس به تحلیل نشانه‌شناختی فیلمنامهٔ داستانی دوازده رخ هوشنگ گلشیری بپردازد. داشتن نقش محوری کارکردهای نشانه‌ای گفتگو در این فیلمنامه آن را به اثری حائز اهمیت برای بررسی‌های نشانه‌شناختی اشاره شده تبدیل کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد شخصیت آقاجان در گفتگو با سایر شخصیتهای فیلمنامه علی‌رغم حضور فعالانه در گفتگو و درک شنونده و موقعیت گفتگوها (جهت‌گیری‌های اشاره‌ای) با زمینه‌سازی برای ایجاد نظام فرازبان با دو زیر مجموعهٔ رمزگان و محدودیت زبان، نقض اصول مکالمه گرایس در چهار زمینهٔ کمیت، کیفیت، ارتباط و شیوه، استفاده از صنایع بلاغی در چهار مورد (: این رانندهٔ احمق، رستم، پیران و گم شدن)، بر آن است تا نشان دهد که چگونه با آشکارا ناقص کردن یا ناکامل بودن گفتار خود به

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، Khazaneh@guilan.ac.ir

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان (نویسنده مسئول)، abdollahiyan@Phd.guilan.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/٦/۲٦، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۹/۳

بیش از آنچه گفته است نظر دارد ولی شخصیت‌های دیگر نمی‌توانند معنایی را که در ظاهر کلمات او وجود ندارد درک کنند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی گفتمانی، ادبیات معاصر، فیلمنامهٔ داستانی، گفتگو، دوازده رخ.

۱. مقدمه

فیلمنامه گونه‌ای از ادبیات داستانی است که در کنار سایر بخش‌های ادبیات داستانی؛ قصه (اسطوره، حکایت) رمانس، داستان (داستانک، داستان بلند)، رمان (رمان کوتاه، رمان بلند) در کنار نمایشنامه و متن انیمیشن قرار می‌گیرد. نگارش فیلمنامهٔ داستانی مورد توجه ادیبان قرار گرفته بود و به نگارش آن اهتمام می‌ورزیدند. نمونه‌ای از آن، فیلمنامهٔ دوازده رخ از هوشنگ گلشیری است که در دههٔ شصت منتشر شد. درون‌مایهٔ این فیلمنامه بر جنبه‌های گفتگویی و عوامل بافتی گفته شده‌های اشخاص بازی بنیانگذاری می‌شود.

نظریات گردآوری شدهٔ کر الام به بررسی گفتگو در درام متمرکز می‌شود و در یک تجربهٔ آزموده شده به بررسی آن بر روی گفتگوهای نمایشنامه هملت شکسپیر پرداخته است. اصول آن شامل مواردی چون؛ نظام نشانه‌ای فرا زبان (رمزگان مشترک، لهجه فردی، محدودیت زبان)، جهت‌گیری اشاره‌ای، صنایع بلاغی، تضمین دریافت و اصول مکالمه گرایس است. با بررسی اصول اشاره شده بر روی گفتگوهای این فیلمنامه می‌توان معیاری به دست آورد تا مخاطبان فیلمنامه اعم از ادیبان و خوانندگان فیلمنامه، روشنتر دریابند که در عرصهٔ نشانه‌شناسی گفتگو این فیلمنامه به طور خاص و به عنوان نمونه‌ای از رویدادی ادبی– هنری چه روی می‌دهد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی و پژوهش‌های علمی در زمینهٔ تحلیل نشانه‌شناسی فیلمنامهٔ داستانی با رویکردهای مختلف به عنوان زیر شاخه‌ای از ادبیات داستانی در چند سال گذشته و همراه با رونق گرفتن چاپ فیلمنامه به یکی از حوزه‌های مورد توجه تبدیل شده است. بررسی‌های پیشین معطوف به تحلیل نشانه‌شناختی متون کشف المحجوب، مثنوی معنوی، شاهنامه فردوسی، گلستان و غزلیات سعدی، داستان‌های عاشقانه و برخی رمان‌های ایرانی، اشعار شاعرانی

چون نیما یوشیج، اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، قیصر امین پور، اشعار کودکان و نمایشنامه بوده است.

برخی آثاری که بررسی فیلمنامه را در عنوان خود دارند به پس از اجرای آن نظر دارند (در واقع فیلمنامهٔ فیلم‌اند نه فیلمنامه)(برای نمونه.عباسی،۳۲۷:۱۳۸۸) که قواعد مجزایی برآن حاکم است و مباحثی چون میزانسن (صحنه‌پردازی، لباس، گریم، اشیای صحنه، نورپردازی و بازیگری)، فیلمبرداری، تدوین و صدا (شهبازی،۶۵:۱۳۹۲) را که مربوط به حیطه اجراست، در آن دخیل هستند.

پیش از این اثری با رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی کر الام با محوریت گفتگو به بررسی فیلمنامهٔ داستانی- متن اصلی تمام صفحه‌ای یا همان فیلمنامه به زبان ساده - دوازده رخ هوشنگ گلشیری نپرداخته است.

۳. فیلمنامهٔ داستانی

بی‌تردید امکان ندارد بتوان مجموعه‌ای از ویژگی‌های درونی خاص در فیلمنامه در تمایز با دیگر کاربردهای ادبی برشمرد امّا در هر حال کاوش این تمایز یکی از اصول الزامی پیش روی ادبیات داستانی است.

بسیاری از نظریه پردازان گستره داستان را وسیع می‌دانند و از وجود شباهت بین اشکال آن سخن گفته‌اند.(آدام و فرانسواز رواز،۱۳۸۹: ۲۱-۲۲-۲۳) فیلمنامه با داستان و نمایشنامه در عامل روایی بودن تفاوت بنیادی ندارد(انوشه،۱۰۷۵:۱۳۷۶) امّا البته باید افزود به اضافهٔ چیز دیگر و آن نوع بیان این روایی بودن است؛ «افلاطون سه گروه اصلی برای تمایز در نحوه بیان برشمرده است؛۱-روایت محض۲-تقلید محض۳-نوع مرکب یا متناوب(روایت به همراه تقلید)»(آدام و فرانسواز رواز،۵۲:۱۳۸۹) رویکرد غالب در فیلمنامه بر نوع مرکب، در نمایشنامه بر تقلید محض و در رمان (داستان) بر روایت محض استوار است. این عامل تأثیر زیادی بر زبان و نوع ارتباطات نشانه‌های فیلمنامه و میزان علاقمندی خوانندگان بر جای می‌گذارد.

بخش دیگر تمایزاتی است که در زمینهٔ گفتگو وجود دارد. گفتگو یکی از بخش‌های فیلمنامه را تشکیل می‌دهد و به عنوان عامل مشترکی در نمایشنامه نیز حضور دارد هرچند تا قبل از رواج چاپ فیلمنامه و مورد توجه قرار گرفتن آن در حوزهٔ مطالعات ادبی طول گفتگو در فیلمنامه را کمتر از نمایشنامه می‌دانستند.(انوشه، ۱۰۷۵:۱۳۷۶) در داستان و رمان

نیز بنا به قاعدهٔ کلی گفتگو جزو پیکرهٔ اصلی نیست؛ گفتگو «چون به عالم رمان آورده شود، مایه‌ای از انضباط نمایشنامه‌نویسان را همراه با بهره‌ای از برخورد برونگرایانهٔ آنان با خود به این عالم وارد می‌کند.»(آلوت،۵۰۷:۱۳۸۰) فیلمنامه و نمایشنامه از گفتگو با استفاده از صدای غایب و گفتگوهای صریح فردی به فرد دیگر استفاده می‌کنند اما رمان‌نویس با وجود اینکه گفتگو جزئی فرعی در پیکره آن محسوب می‌شود می‌تواند در کنار عوامل بالا از توصیف گفتگو نیز استفاده نماید.(دامادی،۱۳۹۲: ۲۹–۳۰)

در فیلمنامه بخشی به نام حرکت در کنار گفتار وجود دارد. در این بخش از طریق کاربرد ضمیر شخصی (من، تو، او و...)، ضمیر و صفت اشاره (این و آن) و قید (اینجا و اکنون) بین حرکت و گفتار ارتباط برقرار می‌شود. این عوامل که به شاخص‌ها تعبیر می‌شوند زبان را از فاقد جهت بودن بیرون می‌آورند. در این مورد حرکت می‌تواند گفتار را نقض، تایید، برجسته و... نماید. از طرفی تنش بین زبان و حرکت می‌تواند شرایط کمیک ایجاد کند.(ر.ک.الام،۱۳۸۳: ۹۳–۹۹)

تفاوت دیگر تقسیم‌بندی‌های شکلی و صحنه‌پردازی این سه است؛ «یکی از مشخصه‌های صوری اساسی درام روش سازماندهی محتوای نمایش در قالب قطعات متن است در حالی که معمولاً در رمان تقسیم‌بندی به وسیله فصل‌ها صورت می‌گیرد درام به پرده‌ها و یا صحنه‌هایی تقسیم می‌شود که شروع و پایان یک واحد کنش را در ارتباط با کنش کلی (رویداد سراسری) نشان می‌دهد.»(آستن، آلن و جرج ساوانا،۳۰:۱۳۸۸) امّا یک نکته‌ای را نیز باید یادآور شد که اگر چه فیلمنامه نیز مانند نمایشنامه در صحنه‌های مجزا نوشته می‌شود و مجموع آنها سکانس نام می‌گیرد و به جمع سکانس‌ها در کتب فیلمنامه‌نویسی پرده نیز خطاب می‌کنند(مک‌کی،۲۹:۱۳۹۲) اما زیر مجموعهٔ این صحنه تفاوتهایی با نمایشنامه دارد که این دو را از هم مجزا می‌کند و به این صورت است که در فیلمنامه «اگر مکان سقف ندارد، «خارجی» است و اگر مکان رویداد، دارای سقف باشد نوشته می‌شود «داخلی». همچنین فیلمنامه‌نویس می‌نویسد رویدادهای این صحنه در چه زمانی (روز یا شب) اتفاق می‌افتد... رمان‌نویس فرصت دارد فضای داستان و شخصیتها و رویدادها را بدون محدودیت تشریح کند، اما فیلمنامه باید به زمان و فضا سینما مقید باشد. فیلمنامه‌نویس در زیر عنوان هر صحنه، ابتدا شرح صحنه را می‌نویسد... سپس آنچه بین آن‌ها گفته و شنیده می‌شود(دیالوگها) نوشته می‌شود.»(دامادی،۱۳۹۲: ۲۰–۲۱)

در سالهای اخیر چاپ و انتشار فیلمنامه به صورت یکی از وجوه ادبی متداول لزوم ساده‌نویسی آن را ایجاد کرده است و سبب رواج بیشتر «فیلمنامه‌های متن اصلی تمام صفحه‌ای» شده است. بررسی و پژوهش این مقاله نیز بر روی یکی از نمونه‌های همین قسم از نگارش فیلمنامه است. شکل درست، حرفه‌ای و امروزی فیلمنامه را نیز همین روش دانسته‌اند و نوشتن زاویهٔ دوربین را کارآمد نمی‌دانند.(فیلد،۱۳۸۵:۲۱٦) و شکل فیلمنامه در ایران را نیز بر همین نوع محدود کرده‌اند.(اکبری،۱۳۸۵:۲۸۲) مزیت عمدهٔ فیلمنامه‌نویسی به این روش – تا این حد و نه پیچیده‌تر از آن– آسانی مطالعه آن است و آن را روش جدید و ساده‌تری برای فیلمنامه می‌دانند.(سیف،۱۳۷۷:۱٦)

فیلمنامه از نظر نحوهٔ نگارش به دو دسته اصلی تقسیم می‌شود؛ فیلمنامه‌های متن اصلی و فیلمنامه‌های نما به نما یا آهنین. در فیلمنامه‌های متن اصلی– برخلاف فیلمنامه‌های نما به نما یا آهنین– حتی‌الامکان از ذکر کلمهٔ دوربین یا به کار بردن هر اصطلاحی در مورد حرکات دوربین و عدسی‌های گوناگون خودداری می‌شود(همچنانکه در نمایشنامه مسائل مربوط به حیطهٔ اجرا وجود ندارد) مگر آنکه نقشی تعیین کننده داشته باشند که در این صورت نیز «فیلمنامه‌نویسان با درهم پیچاندن عبارات و به کار بردن واژه‌های مناسب کیفیتی فراهم می‌آورند تا آنچه مورد نظرشان بوده است کاملاً به مخاطب القا شود، بدون آنکه ذکری از واژه‌های فنی به میان آمده باشد.»(مکی، ۱۳۷۰:۱۲۰) این نوع فیلمنامه دو زیر مجموعه دارد؛۱. فیلمنامه متن اصلی نیم‌صفحه‌ای۲. فیلمنامه متن اصلی تمام صفحه‌ای.

متن تمام صفحه‌ای برای نوشتن فیلمنامه‌های داستانی – برخلاف نیم‌صفحه‌ای که برای فیلمنامه‌های مستند کاربرد دارد– استفاده می‌شود در این روش بعد از آنکه شمارهٔ صحنه خارجی یا داخلی و شب یا روز بودن آن را مشخص کردند، صحنه و گفتگو به همراه نام شخصیت‌ها آورده می‌شود.(همان:۱۲۲)

۴. روش پژوهش

با شرح تمایزات فیلمنامه با داستان(رمان) در قسمت قبل (فیلمنامهٔ داستانی) این نکته مشخص می‌شود که بنابراین هر نوع تحلیل گفتگو در درام باید ابتدا به ویژگی‌های متمایز آن در برابر دیگر نوع‌های ادبی توجه نماید. «فیلمنامه نیازمند نمایاندن و تصویرسازی از کنش‌ها و رویدادهاست.»(اکبرپور،۱۳۹۰: ۱۲۳) ولی گفتگو در رمان و داستان در بستری از

توصیف روایی صرف در جریان است. این نحوه بیان متفاوت تفاوت‌های دیگری را موجب می‌شود. تفاوت در شخصیت‌پردازی، مکان و زمان و شکل از این جمله‌اند.

این نشان دادن رویدادها در فیلمنامه آن را از روایت که در آن اشخاص، چیزها و رویدادها الزاماً توصیف می‌شود متمایز می‌کند و از طریق شاخص‌ها، ارجاعات کلامی و دیگر ابزارهاست که بر نشان دادن تأکید می‌شود. (مرینگ،۱۳۸۱:۲۳۱؛ موریتز،۱۳۹۲:۹۲ و۹۵و ۱۰۸) بنابراین حالت گفتگوها در درام بر این اساس متفاوت از حالت آن در دیگر انواع ادبی است.

برای این منظور کر الام در کتاب نشانه‌شناسی تئاتر و درام یک طرح هجده ستونی فراهم کرده است و به پیامدهای روش‌شناختی قابل توجهی که این تمایزات در تحلیل‌ها و بررسی‌ها ایجاد می‌کند توجه دارد. از همین جا بررسی اصول نشانه‌شناختی گفتمانی کر الام با محوریت گفتگو که بر روی نمایشنامه شرح داده شده در مورد فیلمنامه نیز قابل اجرا است. او توجه به جنبه‌های کاربردی، معنایی و بلاغی در آن را عاملی برای برقراری ارتباط مستقیم‌تری برای درک زبان نمایشنامه دانسته است. از میان این طرح هجده ستونی در این مقاله به بررسی شش بخش؛۱ـ متن گفتگو ۲ـ گوینده ۳ـ شنونده ٤ـ تضمین / صنایع بلاغی/ اصل همیاری گرایس ٥ـ فرازبان و ٦ـ جهت‌گیری اشاره‌ای برای اولین بار بر روی یک فیلمنامهٔ داستانی پرداخته می‌شود.

نظریات گردآوری شده توسط او در مورد گفتگو که در این مقاله مورد نظر است گفتمانی است. مولف محور نیست و در باب هر مقوله نظریات کارشناسان مختلف با رویکردی مشابه را ذکر می‌کند و به جمع کردن آراء و عقاید دیگران می‌پردازد.

از بین اصول برشمرده شده در مورد اصل همیاری گرایس، کر الام معتقد به تعدیل شدن این قواعد و توجه به دستور صحنه‌های تاثیر گذار بر گفتگوهای درام است.(الام، ۱۳۸۳:۲۱۳) در واقع به توجه به تمایزات بین فیلمنامه با داستان(رمان) در درک هرچه بهتر اصول همکاری اشاره دارد.

۵. خلاصهٔ فیلمنامهٔ دوازده رخ

آقاجان (محمد حسین تربیت) در سفری اجباری از خانهٔ پسرش آقاجواد و عروسش زینت (با دو پسر و یک دختر) در اصفهان به تهران و خانهٔ پسر دیگرش، مراد و عروسش ستاره و نوه‌هایش (یک پسر و یک دختر) فرستاده می‌شود. در همان شب نخست ورود، او

مسئولیت‌هایی را برعهده می‌گیرد. پسرش درگیر ساختن فیلم است. او در زمان آزاد خود درصدد است بدون کمک گرفتن از فرزندش دوستان قدیمی (ده دوست قدیمی اجرا کنندهٔ نمایش) خود را پیدا کند و برای نوه‌هاش داستان‌های شاهنامه را(ابتدا رستم و سهراب) تعریف کند. در تهران برای جلوگیری از گم شدن آقاجان (همچنانکه در اصفهان هم گم می‌شد)، مراد نقشهٔ محل مدرسهٔ بچه‌ها را بر روی کاغذ برای او می‌کشد.

در روز دوم گم شدن آقاجان، رفتارهای متفاوت او، شیوه تدریس قدیمی او به بچه‌ها و تعریف کردن داستان‌های شاهنامه سبب ناراحتی پسر و عروسش می‌شود. آقاجان برای بچه‌ها قصه رستم و سهراب را ناتمام رها می‌کند و به سراغ قصهٔ پیران و دوازده رخ می‌رود. آقاجان به دختر دیگرش عمه صدیق و دامادش مهندس حجتی که مهمان خانه پسرش شده‌اند، می‌گوید که برای یک سور حسابی از او و دوستانش در منزل آنها آماده باشند.

روز سوم جستجوی آقاجان برای یافتن امیر حسین زنگنه (مشخص نمی‌شود چه نقشی را برای نمایش دوازده رخ در دوران جوانی بر عهده داشت) با نشانی دادن زرگریان (پیرمردی که با زنگنه به پارک می‌رفته) بی‌نتیجه می‌ماند.

روز چهارم پنج‌شنبه است، آقاجان در تلفنی که به یکی از اقوام محمود میرزا محمد لو (بازیگر نقش گودرز) می‌کند متوجه می‌شود که او در آسایشگاه سالمندان است خودش پنهانی به آسایشگاه سالمندان دیگری می‌رود و خواستار ادامه زندگی در آنجا به صورت ناشناس می‌شود.

روز پنجم جستجوی پنهانی آقاجان همچنان ادامه دارد. مراد ناراحتی خانواده از رفتارهای آقاجان را به او می‌گوید. آقاجان حرف‌های خود را با مراد در میان می‌گذارد امّا او متوجهٔ چیزی نیست. در یک انتشاراتی متوجه مرگ دوست قدیمی دیگر، هوشنگ مافی (دو نقش را به علت کمبود نفرات برعهده داشت: رویین گرد پسر ویسه و هومان) می‌شود. آقاجان در قصه تعریف کردن برای بچه‌ها به مرگ پیران می‌رسد. آقاجان با مراد که او را به آسایشگاه می‌رساند به ملاقات میرزا محمدلو می‌رود. وقتی مراد بر می‌گردد به این نتیجه می‌رسد از زندگی پدرش فیلم بسازد.

روز ششم، آقاجان به خانهٔ صدیق می‌رود و دوستان یافتهٔ خود را نیز دعوت می‌کند. آقاجان برای دوستانش نقالی داستان پیران را می‌کند و در حالی که مراد و دوستش از این مراسم فیلمبرداری می‌کنند، پس از بیان مرگ پیران می‌میرد.

۶. تحلیل نشانه‌شناسی گفتگوِ کر الام در فیلمنامه دوازده رخ

۱.٦ اصول همکاری (همیاری) گرایس

اصول و راهکارهای همیاری بر رد و بدل مؤثر اطلاعات در گفتگو تأکید می‌کند.

این راهکارها شامل موارد زیر است؛۱. قاعدهٔ کمیت: الف) سهم خود را تا آنجا که اطلاعات لازم را در جهت هدف مکالمه در بر می‌گیرد، ارائه کنید. ب) نباید بیش از آنچه ضرورت دارد اطلاعات داده شود.

۲. قاعدهٔ کیفیت: آنچه را فکر می‌کنید درست نیست بیان نکنید. الف) گوینده نباید آنچه را می‌داند کذب است بیان کند. ب) و نباید آنچه را برایش شاهدی ندارد بگوید.

۳. قاعدهٔ ارتباط: یعنی مرتبط حرف بزنید.

٤. قاعدهٔ شیوه: روشن و واضح حرف بزنید الف) گوینده باید از پیچیدگی اجتناب کند. ب) باید از ابهام اجتناب کند. پ) باید از پرگویی غیر ضروری بپرهیزد. ت) باید منظم حرف بزند.(همان:۲۱۲)

به شکستن این اصول که گوینده در آن درصدد است معنای ناگفته را به طور ضمنی بیان کند حالت استلزم در مکالمه (conversational implicature) می‌گویند.

بررسی چهار قاعدهٔ اشاره شده در این فیلمنامه نشان می‌دهد که چهار شخصیت؛ آقاجان، آقاجواد، مراد و عمه صدیق با نقض یا رد کلی اصول همیاری گرایس به ایجاد دلالت ضمنی در شیوهٔ گفتگویی دست زده‌اند این نوع دلالت کمک می‌کند این شخصیت‌ها در گفتگو بیش از آنچه در نظر دارند اظهار و سخن خود را غیرمستقیم بیان کنند که بیشترین استفاده در گفتگوهای آقاجان شخصیت اصلی فیلمنامه دیده می‌شود.

شخصیت آقاجان: محمد حسین تربیت تمام اصول برشمرده شده را نقص می‌کند: رد قاعده کیفیت ۱.بند الف: در گفتگو با غزاله (نوه) و سپس با ستاره (عروس) به طور آنی و بازگشت به حالت اولیه؛ او به غزاله (نوه) و ستاره، عروس خود در بدو رسیدن به خانهٔ آن‌ها می‌گوید که بیایند پایین تا پول راننده را حساب کند: در گفتگو با غزاله؛ «آقاجان: (در اف اف) منم، بابا، بگو اون بابای بی‌غیرت بیاد پایین، این بابا را راش بندازه بره»(گلشیری،۱۳٦۹:۱۲). در گفتگو با ستاره؛ «ستاره (از اف اف) مگه در باز نشده؟/ آقاجان : چرا، جانم، ولی بنده بار دارم. این بابا هم منتظر پولش است، من که با خودم پول

نیاوردم.»(همان:۱۳) امّا سپس اولاً با راننده حساب می‌کند و حتی پول اضافی را هم به او می‌بخشد: «آقاجان: بقیه‌اش مال خودت. خواستم اینا از اول چشمشون به حساب بیوفته. فکر نکنن من رو گنج خوابیده‌ام.»(همان) ثانیاً چای درست کردن، خرید نون تازه، خرید وسایل تعاونی با کوپن، بردن مازیار به مدرسه و نگهداری او را بر عهده می‌گیرد و می‌گوید: «با این حساب، من ماهی سه چهار تومنی براتون سود دارم. کوپنهارو هم که بگیرم و نمیدونم. اینارو هم که نصف وقت نگه می‌دارم، دست کم کمش شش هفت تومنی به نفعتونه.»(همان: ۱۵و۱٦)

۲. بند الف: در گفتگو با مراد در مورد دنبال چه کسانی بودن او می‌گوید که هیچ جا در صورتی که این طور نیست؛ «مراد: (انگار بخواهد با پدرش محرمانه حرف بزند) راستشو بگین، بابا. کجا می‌خواین برین؟/ آقاجان: هیچ جا، همین طوری می‌گفتم، تازه مگر بازنشسته‌ها کجا می‌رن؟»(همان: ۲۰ و ۲۱)

۳.بند الف و ب در گفتگو با محمود میرزا محمدلو (دوست قدیمی خود که حالا در آسایشگاه سالمندان زندگی می‌کند)؛ هوشنگ مافی (دوست مشترک آن‌ها) مرده است امّا او به میرزا می‌گوید او هنوز زنده است: «...مافی مجبور شد هم رویین بشود، هم هومان.سلام رساند. سرو مرو گنده هنوز هم زن نگرفته. می‌گه سر همه تونو از دم می‌خورم (به طرف پیرمرد می‌چرخد) هنوز هم پنجشنبهٔ اول هر ماه دور هم جمع می‌شوند. هر ماه خونهٔ یکی.(به میرزا) فقط جای تو خالی است.(سرش را نزدیک می‌برد) یادت اومد؟»(همان:۷۹)

رد قاعده کمیت ۱. بند الف: در سه مورد در گفتگو با پسرش مراد در خصوص دنبال چه کسانی بودن او از دادن پاسخ سرباز می‌زند و سهم مکالمه‌ای خود را در جهت هدف گفتگو انجام نمی‌دهد:

مورد اول: «مراد: هیچی معلوم میشه اشتباه چاپی بوده./ آقاجان: بیمزه است، انگار سر یکی رو ببریم، بعد بگیم ببخشین اشتباه شده./ مراد: (آگهی‌ها را زیرو رو می‌کند) شما دنبال چی می‌گردین، بابا؟/ آقاجان: (عصبانی) دنبال اسم خودم نمی‌گردم، پسر. من حالا حالا خیال مردن ندارم...»(همان:٦۳)

مورد دوم: «مراد: بابا، راستشو بگین، دنبال کی می‌گردین؟/ آقاجان (با عصا به گوری می‌زند، مکث می‌کند) صبر داشته باش، پسرم...»(همان: ٦۳و ٦٤)

مورد سوم: «مراد: به من بگین دنبال کی هستین، شاید بتونم کمکتون بکنم./ آقاجان: باشه، می‌گم، گفتم که (راه می‌افتد، باز گورها و مکث بر گورهای متولدین ۱۳۰۰...)»(همان:٦٥)

رد قاعدهٔ شیوه بند ب: در دو مورد حرف‌های آقاجان برای مخاطب گفتگویی او قابل فهم نیست.

مورد اول: در جواب راننده‌ای که او را به منزل پسرش، مراد رسانده است: «راننده (کاغذ به دست. چراغ توی ماشین را روشن می‌کند) خوب خوابیدی پدر؟/ آقاجان: ای، استراحتی کردم، باید حاضر می‌شدم، جنگ است جانم، جنگ: که با پیر سر پهلوان سپاه/ کمر بست و شد سوی آوردگاه. راننده: (پلاک را پیدا کرده است، با تعجب نگاهش می‌کند) هرروز یه اسمی .»(همان:۱۲)

مورد دوم: او با دیدن مجسمه فردوسی در گفتگو با پسرش مراد مبهم حرف می‌زند: «آقاجان: مگه اون مجسمهٔ فردوسی نیست؟/ مراد: بله. (آقاجان از میان ماشینها رد می‌شود و می‌رود به طرف مجسمه. مراد هم پیاده می‌شود. می‌رود کنار آقاجان)/ آقاجان: تو هر روز می‌بینیش، حداقل هفته‌ای یکبار، اما من ده سال بود ندیده بودمش. عصر دیدم تنهای تنها اون بالا وایساده، فکر کردم برم از این بابا یک زره بخرم بپوشم./ مراد: برای چی؟/آقاجان: یه خود هم بگذارم سرم.(مراد متعجب حرفی نمی‌زند)/ آقاجان: یه شمشیر هم بگیرم دستم. بعد برنم اون وسط، روبروش بایستم./ مراد: {مراد متعجب نگاه می‌کند} آخه که چی؟»(همان: ٣٦ و٣٧)

نشانه مکانی مستقیم در دستور صحنه: (آقاجان از میان ماشینها رد می‌شود و می‌رود به طرف مجسمه. مراد هم پیاده می‌شود. می‌رود کنار آقاجان)

رد قاعدهٔ ارتباط: او در گفتگو با فروشندهٔ عتیقه فروشی مرتبط حرف نمی‌زند: «آقاجان:... حالا این زره‌ها چندست؟ {مغازادار قیمتی می‌گوید} /آقاجان: (بلند می شود به طرف زره می‌رود) خیلی زیاد است. خوبه که حالا دیگه این چیزها را نمی‌پوشند وگرنه، (با لحن نقالی) فکرش رو بکنین، اگه حالا می‌خواستیم به اون لشکر کیخسرو یکی یکی از اینها بپوشانیم پولش چقدر می‌شد.(روبر می‌گرداند. متوجه می‌شود که مغازه‌دار مشکوک شده است. می‌آید سر جایش می‌نشیند و ...)»(همان:٣٤)

نشانه مکانی مستقیم در دستور صحنه که بر مکالمه تأثیرگذار است: «می‌آید سر جایش می‌نشیند و»

شخصیت آقاجواد: پسر بزرگ آقاجان قاعدهٔ کیفیت بند الف را می‌شکند و آنی هم بـر می‌گردد؛ او پدر (آقاجان) را با هواپیما فرستاده است به خانه مراد در تهران در حالی که بـه مراد می‌گوید: «بابا خوبه... رفته بیرون قدم بزند»(همـان:۸) و بعـد در ادامـه همـان گفتگـو اصلاح می‌کند: «آقاجواد: ... هوا هم که هنوز سرد نیست ... من همین حالا از بیرون می‌آم... با آقاجان رفته بودم.»(همان)

شخصیت مراد: مراد قاعده کیفیت بند الف و ب را می‌شکند؛ آقاجواد بـرادر بزرگتـر او به او گفته است که آقاجان گاهی گم می‌شود؛ «آقاجواد (در تلفن): بـاز بعضـی وقتهـا گـم می‌شه می‌دونی که. همین چند روز پیش غروب دیدیم نیومد، اینجا بگرد، اونجا بگرد. نخیر، نبود که نبود بعد از خونهٔ سابقمون تلفن کردند که اینجاست.»(همان: ۹ و ۱۰) اما او پـس از تماس آقاجواد برای اطمینان از رسیدن آقاجان به خانه‌اش در گفتگو با آقاجان، این مسئله را کتمان می‌کند: «آقاجان: حالشون که خوب بود؟/ مراد: بله، نگران شما بودن./ آقاجان: که من گم شده باشم؟/ مراد: چرا گم شده باشین؟/ آقاجان: (عصایش را بلند می‌کند، تکان می‌دهد) دروغ نگو پسر. فیلم هم بازی نکن. بیا بشین برات بگم.»(همان:۱۸)

شخصیت عمه صدیق: او در گفتگوی همیارانه شرکت نمی‌کنـد. او کـه بیـان مـی‌کنـد پدرش یک جوری شده نسبت به پیشنهاد آمدن پدر به خانهٔ خودشان در بار اول خانهٔ مـراد را بهتر می‌داند چون اینجا سرش با بچه‌ها گرم است در بار دوم ضمن آنکه از خـداحافظی کردن در هنگام خروج از خانه برادرش سرباز می‌زند و وقتی پدرش ناگهانی آنها را غافلگیر می‌کند، بخشی از گفتگو را مسکوت باقی می‌گذارد و از به چالش کشیدن کلمهٔ «دم آخری» پدر سر باز می‌زند: «آقاجان: پـس داریـن میـرین؟/ عمـه صـدیق (جلـو میایـد، آقاجـان را می‌بوسد.) مواظب خودتون باشین. {وقتی می‌خواهند بروند.}/ آقاجان: من حتماً می‌آیم. امـا باید حسابی تدارک ببینی. میخوام این دم آخری به همهٔ دوسـتان یـه سـور حسـابی بـدم./ مهندس: با هرکس که میخواین تشریف بیاورین/ آقاجان: حتماً، حتماً.»(همان:۴۳)

شخصیت آقاجان نیز در یک مورد همین‌گونه گفتگو می‌کند: «مراد: دنبال کی می‌گردین بابا؟ (زنگ در به صدا در می‌آید.)/ مراد (می‌رود گوشی را بر مـی‌دارد.) اومـدم. (گوشـی را می‌گذارد، به ساعت دیواریی نگاه می‌کند) من ساعت ده بر می‌گـردم. (مـراد بـه طـرف در می‌رود، در را باز می‌کند.)/ آقاجان: به خاطر من که برنمی‌گردی؟/ مراد: (می‌ایستد، دستگیرهٔ در را به دست دارد) چیه، بابا، از من دلخورین؟»(همان:۵۵)

اهداف این نقض در شخصیت‌های برشمرده شده شامل موارد زیر است؛

شخصیت آقاجان: در مورد اول از اصل همیاری (رد قاعدهٔ کیفیت بند الف) به رمزگشایی می‌پردازد: «خواستم اینا از اول چشمشون به حساب بیوفته»(همان:۱۳) در مورد دوم از رد قاعدهٔ کیفیت بند الف و رد قاعدهٔ کمیت بند الف (با سه زیرمجموعه)؛ نداشتن صمیمیت با پسرش مراد مشهود است. در مورد سوم از قاعدهٔ کیفیت بند الف و ب، امیدبخشی برای زندگی به محمود میرزا محمدلو دیده می‌شود. رد قاعدهٔ شیوه و قاعدهٔ ارتباط به جهت ایجاد جهان متنی و گفتگویی تازه و تأکید بیشتر بر بیان غیرمستقیم انجام گرفته است. شرکت نکردن آقاجان نیز در گفتگو به معنای رد کلی اصل همیاری و ایجاد سکوت است.

شخصیت آقا جواد: رد قاعدهٔ کیفیت بند الف، نشان از اذعان به انجام کاری نامناسب توسط خود او را دارد.

شخصیت مراد: رد قاعدهٔ کیفیت بند الف و ب به جهت علاقه به پدر صورت گرفته است.

شخصیت عمه صدیق: رد کلی اصل همیاری به جهت علاقه نداشتن به حضور پدر در منزل اوست.

۲.٦ صنایع بلاغی

گرایس تحلیل قاعدهٔ خود در زمینهٔ اصول همیاری را گسترش می‌دهد و آن را مربوط به صنایع بلاغی نیز می‌داند؛ اصل همگانی در مورد این صنایع این است که با نسبت دادن خصوصیاتی به مخاطبان گفتگو و حتی خود گفتگو کننده که بر خلاف ویژگیهای قابل تصدیق آن‌هاست، قاعدهٔ کیفیت را نقض می‌کند. در این فیلمنامه آقاجان که در موقعیت فیزیکی موجود سردرگم است. جهان ممکن زبانی دیگری خلق می‌کند و چهار کاربرد صنایع بلاغی را می‌آفریند:

۱.۲.٦.این رانندهٔ احمق: در محور جانشینی آن مراد، پسر کوچک آقاجان حضور دارد. این بخش باعث ایجاد شرایط کمیک تلخ می‌شود چرا که تنهایی آقاجان و موضع اصلی او در مقابل فرزندش مراد را نشان می‌دهد او فرزندش مراد را «این رانندهٔ احمق» خطاب می‌کند:

آقاجان گم شده است پس از تماس با خانه منتظر رسیدن مراد پسرش است؛ «مراد: شمایین، بابا؟... کجا هستین؟... اونجا چرا؟... همونجا بایستین، من الان می‌آم...»(همان:۳۳)

آقاجان به محض دیدن رسیدن پسرش وارد دکان عتیقه فروشی می‌شود و با فروشنده صحبت می‌کند: «آقاجان: اون خدا بیامرز عمری نخوری کرد و هی جمع کرد و قایم کرد. اگه زمین خریده بود، یا آپارتمان، حالا من سر پیری به جای *این رانندهٔ احمق*...(به بیرون اشاره می‌کند) ده تا نوکر و پاکار داشتم و مجبور نمی‌شدم خودم بیام خدمتتون.»(همان:۳۵)

۲.۲.٦.رستم: در محور جانشینی آن خود آقاجان حضور دارد که در سه مورد تکرار شده است: الف). در هنگام تعریف کردن شاهنامه برای نوه‌هایش (غزاله و مازیار) انجام می‌پذیرد: «آقاجان: ... اما رستم، گفتم، غمگین بود، دوست و دشمن سرش نمی‌شد، خودی و بیگانه نمی‌شناخت. بعید هم نیست از خدا می‌خواست که با سپاه دشمن روبه رو بشه، حتی اگر صد هزار باشن. اما یکدفعه می‌دونین چی دید؟ گورخر. یکی؟ نه. ده‌تا؟ نه. صد، بلکه هزار گور.../ آقاجان: حالا نیست، یا کم هست. برای همین ماها، یعنی من تنها می‌رم قدم می‌زنم، یا کتاب می‌خونم.»(همان:۲۸)

ب). اینبار نیز مخاطب گفتگویی او نوه‌هایش (غزاله و مازیار) هستند: «آقاجان: داشتم توی پیاده رو می‌رفتم و به ویترین‌ها نگاه می‌کردم، یکدفعه رسیدم به یه دکون عتیقه فروشی. میدونین چی دیدم؟ کلاه خود رستمو، آره همون کلهٔ دیو سفید.... باباتون که اومد، یعنی دیدمش که دارد دنبالم می‌گردد با مغازه دار قرارش رو گذاشتم، یعنی درست رفتم زیرش ایستادم، به این دستم یک نیزه بود، به اون یکی یه زوبین دو شاخ، تا پدرتون پاشو گذاشت تو دکون...»(همان:۳۸)

ج). «ستاره: گوش که نمیده. میگه برای بچه‌ها لازمه. عصری آمده بود توی آشپزخانه برای من مرگ رستم را تعریف می‌کرد. می‌گفت هم تولدش غیرعادی بود، هم مرگش. بعد هم از مرگ مادر خدا بیامرزت می‌گفت که چقدر بد بوده. می‌گفت زشته.»(همان:۵۲)

۳.۲.٦. گم شدن: در محور جانشینی این گم شدن عمدی است و بیزاری از بی‌محبتی فرزندان را نشان می‌دهد. آقاجان بسیاری چیزها را از روی یادداشت می‌خواند و مواردی ضعف حافظه‌ای دارد امّا او یک گم شدن مصلحتی نیز دارد در دلالت صریح با پسرش مراد " گم شدن" را قبول می‌کند: «داداشت حق داره. *گاهی گم می‌شم*. خودم هم نمی‌دونم چرا. یکدفعه از کوچه‌ای سر در می‌آورم که بیست یا حتی سی ساله نرفته‌ام. یک روز همینطور می‌رفتم، از این کوچه به آن کوچه. می‌دیدم آشناست، می رفتم. حواسم نبود. خوشحال هم بودم، اصلاً انگار باز جوان شده بودم. چابک می‌رفتم. رسیدم در خانه‌مان دیدم در باز است، رفتم توی هشتی.»(همان:۸)

اما در کم و زیادی که در هنگام تعریف کردن داستان‌های شاهنامه انجام می‌دهد (پسرش می‌گوید: «اما اون از خودش می‌گه، اضافه و کم می‌کنه.»(همان:٤٣) این گم شدن مصلحتی آشکار می‌شود؛ «آقاجان:... یک روز صبح رستم خیلی غمگین بود، نمی‌دونست چشه، همین طوری دلش گرفته بود. بزرگترها گاهی این طوری میشن، صبح می‌بینند دهنشون تلخه. چای می‌خورند، نمیشه. سیگار می‌کشن، نمیشه. سر سرو همسرشون داد می‌زنن، بازم نمی‌شه. خوب، حالا کاری نمی‌تونن بکنن. می‌رن سرکار، یا مثل من می‌رن پارکی جایی قدم می‌زنن. گاهی حتی گم میشن، عمداً اونقد می‌رن تا گم بشن، باز هم نمی‌شه. اما رستم بلند شد، دستور داد تا اسبشو، رخش رو، زین کنن.»(همان: ۲۷ و ۲۸)

٤.۲.٦. پیران: شخصیت آقاجان خود را در گفتگو با نوه‌هایش(غزاله و مازیار) جای پیران دوازده رخ قرار می‌دهد و در روز برفی پشت مجسمهٔ ساخت شده از او می‌ایستد: «آقاجان: خوب، اون طرفیها، حالا ده‌تان.{می‌رود پشت آخرین مجسمه می‌ایستد. بچه‌ها مجسمهٔبرفی و پشت او آقاجان را می‌بینند.}/ آقاجان: این طرف، فقط یکی است، پیران ویسه. اگر گفتین چه کار می‌کنه؟ {بچه‌ها متعجب نگاهش می‌کنند.}.»(همان:۸۲)

نشانه مکانی مستقیم در دستور صحنه در ادامه گفتگو قرار می‌گیرد و به ایجاد صنعت بلاغی کمک می‌کند: « {می‌رود پشت آخرین مجسمه می‌ایستد. بچه‌ها مجسمهٔبرفی و پشت او آقاجان را می‌بینند.}»

۳.٦ تضمین دریافت

تشخیص نیات غیر بیانی (کلامی) گوینده از سوی شنونده را تضمین دریافت نامیده‌اند «جملهٔ پرسشی «پنجره باز است؟» ممکن است برای دریافت اطلاعات، بیان شگفتی، دستور(به بستن پنجره)، و غیره عمل کند. این شنونده است که باید نیروی غیر بیانی (کلامی) صحیح را به گفتار نسبت دهد، یعنی تشخیص دهد که آیا سؤال است، خبر است، یا امر و غیره.»(الام،۱۳۸۳:۲۰۳) در واقع از سوی شنونده یک توانش نشانه‌شناختی را که امکان تضمین دریافت را به وجود می‌آورد منظور می‌کنند. وجود نداشتن این توانش در شخصیت مراد، پسر آقاجان بیش از سایر مخاطبان گفتگویی او بارز است.

گفتگوی شخصیت محوری آقاجان ترکیبی از دلالت ضمنی و صریح است: در بخش دلالت صریح ما درک دریافتی را در مخاطب گفتگویی شخصیت آقاجان، مراد نمی‌بینیم؛ در

مورد دلالت ضمنی هم هیچ رمزگشایی‌ای از طرف مخاطب گفتگو یعنی مراد صورت نمی‌گیرد مگر به گونه‌ای که به آن اشاره خواهیم کرد؛

۱.مراد دلالت‌های صریح پدر را که در دو مورد صورت گرفته است متوجه نیست. پدر به چگونه مردن و مرگ نزدیک خود اشاره می‌کند: ۱.«آقاجان: بله، گرونه. شاید حکمت این گرونی‌ام همینه. شایدام زنده بودن داره خیلی خرج بر می‌داره. خوب، بابا، حالا می‌تونی حرفاتو بزنی. می‌بینی؟ من بیشتر به اینجا متعلقم تا به اون دنیای شماها. فکر نکن که همه‌اش منتظر مرگم. مرگ حق است، ولی برای من چطور مردن مهم است. به قول قدما واقعهٔ عطار این بود که روزی درویشی آمد دم دکان یا حجره‌اش. نیاز خواست. عطار نداد. درویش اصرار کرد. عطار باز نداد. درویش گفت: «پس تو چه طور جان می‌دهی؟» عطار گفت: «همان طور که تو.» درویش همانجا بر زمین بازار دراز می‌کشد، کاسه‌ای که دارد وارونه بر زمین می‌گذارد و می‌گوید:«این طور.» و می‌میرد. خوب، این قصه شاید دروغ باشد، اما حرفش مهم است. برای همین من می‌ترسم، چون سن آدم هر چه بیشتر می‌شه، ریشه‌هاش عمیقتر می‌شه، برای همین هم مشکل می‌میره، جون می‌کنه، اما جون نمی‌ده./ مراد: شما.../ آقاجان(بلند می‌شود) برویم ببینیم کی‌ها رفته‌اند، اگرچه...»(گلشیری،۱۳۶۹ :٦٤ و ٦٥)

۲.مراد دلالت صریح را به طور کامل دریافت نمی‌کند بخشی از آن را که منافع او را تأمین می‌کند درک می‌کند (او می‌خواهد از زندگی پدرش فیلم بسازد = طرحی از پیرزنی در کنار آسایشگاه سالمندان را از قبل در ذهن خود داشت(ر.ک.همان:۲۵)). و سپس دوباره درصدد برمی‌آید دلالت‌های ضمنی قبلی آقاجان را رمزگشایی نماید:«ستاره: باز چی شده؟/ مراد: می‌بینی که مشغولم./ ستاره: بابات خوب گرفتارت کرده/ مراد: (ابتدا بی‌حوصله است، اما کمکم به هیجان می‌آید) بله، اما کاش زودتر می‌کرد، می‌ترسم وقت پیدا نکنم. میگه پیرمردها اغلب زمستانها می‌میرند.فکر نمی‌کنم اون طوریش بشه. امّا خوب، من نگرانم، بیشتر نگران خودم. همه‌اش دربارهٔ دیگران، فیلمهای دیگران نوشتم./ ستاره: حالا می‌خوای این دفعه خودت بسازی؟/ مراد: نمی‌دونم.»(همان:۸۱)

٤.٦ نظام نشانه‌ای فرازبان

فرازبان یکی از شیوه‌های برجسته کردن صریح زبان است، فرازبان نه به معنی آنچه مربوط به زبان غیر کلامی است بلکه شکلی از زبان کلامی است؛ «گوینده در انتخاب و اشاره به

یک عبارت، جمله یا واحدهای بزرگتر ممکن است در مورد خود زبان در حکم موضوعی که به خودی خود درخور توجه است {قرار دادن زبان از جهت کاربردی، ساختاری، سبکی یا فلسفی در کانون توجه مخاطب} نظری بدهد.»(الام،۱۳۸۳:۱۹۱)

این بخش مواردی چون لهجه فردی، محدودیت زبان و رمزگان مشترک گویشوران را در بر می‌گیرد. رمزگان مشترک «به شرکت کنندگان در ارتباط اجازه می‌دهد کنترل کنند که آیا از رمزگان مشترک استفاده می‌کنند یا نه؟»(همان:۱۹۲) رمزگان مجموعه‌ای از قوانین است که هم فرستنده و هم مقصد با آن آشناست و در آن معنای به خصوصی به سیگنال به خصوصی داده می‌شود بنابراین مجموعه نشانه‌های اختیاری و قراردادی رمزگان را تشکیل می‌دهند. سه گروه اصلی برای رمزگان در نظر گرفته‌اند؛۱.رمزگان‌هایی مانند زبان طبیعی، بریل، علائم اختصاری و ...۲. رمزگان‌هایی که جنبهٔ زیبایی‌شناختی دارند مانند رمزگان‌های موسیقی و نقاشی ۳. رمزگان‌های آداب و رسوم و قراردادهای حاکم بر خورد و خوراک و لباس. {مورد دوم و سوم همواره با مورد اول نیازمند است}(ر.ک.صفوی،۱۳۹۱:۹۸) در مبحث فرازبان ما با رمزگان گروه اول مواجه هستیم.

در این فیلمنامه فرازبان، نظام زبان را به چالش می‌کشد و از میان اقسام آن دو بخش محدودیت زبان و رمزگان مشترک بارز است و نشان می‌دهد شخصیت‌ها با نظام زبانی‌ای که متحول می‌شود یا قادر نیست از یک طرف آنچه را فرد یا افراد درک کرده‌اند، بیان و از طرف دیگر دانش و قوانین مشترک زبانی را بین فرستنده و گیرنده هماهنگ کند، مسئله و مشکل پیدا کرده‌اند و نظام زبان به جای ایجاد ارتباط به ضد آن یعنی؛ بیگانگی، موانع عاطفی و سکوت منجر می‌شود.

بخش اعظم فرازبان به نشان دادن ایجاد بیگانگی در شخصیت آقاجان استوار است. مسائل مرتبط با آقاجان در کانون توجه این گفتگوهاست. این مسائل شامل این موارد است؛ با همراهی داستان سخن گفتن او، یاد دادن الفبا به شیوهٔ زمانهٔ خود به نوه‌ها و قصه گفتن شاهنامه به آن‌ها توام با دخل و تصرف و مشکلات در نگهداری او توسط فرزندان.

و تنها یک مورد از فرازبان به مسئلهٔ نحوهٔ یاددهی الفبا در بین دو شخصیت ستاره و مراد مرتبط است که به پیش از حضور آقاجان باز می‌گردد.

بدین ترتیب در تمام گفتگوهایی که در ادامه با شماره‌بندی آورده می‌شود به جز مورد ۱.۲.٤.٦. که به ایجاد مانع عاطفی ناشی از نحوهٔ متفاوت یاددهی الفبا بین دو شخصیت ستاره و مراد در روزگار خود آن‌ها اشاره دارد ما با نشان دادن ایجاد بیگانگی در شخصیت

آقاجان مواجه هستیم و در اغلب آن‌ها علاوه بر بیگانگی ایجاد موارد دیگری چون سکوت و مانع عاطفی در بین شخصیت‌های دیگر نیز قابل ذکر است؛

۱.٤.٦. در گفتگوی مراد و آقاجان فقط با مورد نشان دادن ایجاد بیگانگی در شخصیت آقاجان روبه رو هستیم.

۲.۲.٤.٦. در این شماره گفتگو به ایجاد مانع عاطفی بین آقاجان و نوه‌اش مازیار و سکوت در شخصیت عمه صدیق در کنار نشان دادن ایجاد بیگانگی اشاره دارد.

۳.۲.٤.٦. و ٤.۲.٤.٦. در این دو مورد علاوه بر نشان دادن ایجاد بیگانگی در شخصیت آقاجان، بین دو شخصیت ستاره و مراد مانع عاطفی ایجاد شده است. ودر شمارهٔ ۳.٤.٦. گفتگوی دو شخصیت آقاجواد و مراد به ایجاد سکوت اولیه‌ای می‌انجامد.

اما ذکر این گفتگوها: ۱.٤.٦. رمزگان مشترک: تضاد در رمزگان دو شخصیت "مراد و پدر(آقاجان)" وجود دارد. شخصیت مراد درصدد درک رمزگان پدر(آقاجان) است، «یه چیزی پشت همه این چیزا هست، پشت همه این داستان‌ها که تعریف می‌کنه، باید بفهمم که چرا دنبال دوستانش می‌گرده، هم اونایی که مرده‌ن، یا هستن امّا مردن. باید پیداش کنم.»(گلشیری،۱۳٦۹:۸۱)

۲.٤.٦. در بخش محدودیت زبان اختلاف نظر در مورد نوع خواندن الفبا نیز در بین جفتهای دوگانهٔ شخصیت ـ مراد و ستاره– ستاره و عمه صدیق – دیده می‌شود:

۱.۲.٤.٦.«مراد: (به مازیار، مازیار نوشته است دندن)، مازیار، تو برو بابا./ ستاره: باز که الفش را نگذاشتی./ مراد: باز که گفتی الف. بگو آ دوم. بچه گیج می‌شه./ ستاره: چرا خودت نمی‌گی؟»(همان:۷)

۲.۲.٤.٦.«ستاره: (به عمه صدیق) تو را به خدا می‌بینید چی یاد بچه داده. دال بالا دَ، رِ جزمی دَر، دَر. بچه را گیج کرده./ مازیار: آقاجون گفت، من چه کار کنم؟»(همان:۳۷)

۳.۲.٤.٦. «ستاره: به خدا من که نمی‌دونم چه کار کنم. کاش به بچه‌ها کاری نداشت. به غزاله املا گفته خب، میدونم لیسانس داره، اما شیوهٔ جدید رو که نمی‌دونه، ما هم نمی‌دونستیم، اما یاد گرفتیم./ مراد: می‌شنوه، جانم./ ستاره: مازیارو که پاک گیج کرده.»(همان:٤۲)

٤.۲.٤.٦.«مراد: می‌دونم./ ستاره: چی رو می‌دونی؟ اون از املا گفتنش به بچه. پاک گیجش کرده بِ الفی با، رِ الفی را، نون جزمی ران باران. این هم از قصه گفتنش./ مراد: خواهش می‌کنم.»(همان:۵۲)

۳.٤.٦.محدودیت زبانی دیگر کاربرد زبان برای بیان مقاصد گوینده است: آقاجواد قادر نیست بیرون کردن پدرش را از خانهٔ خودش برای مراد توضیح دهد: «آقا جواد (دست بر دهنی می‌گذارد، به زینت) صبر کن، عزیزم. آخه یه دفعه که نمی‌تونم بگم./ زینت: بگذار من بگم. مرگ یکبار. شیون‌ام یکبار./ ... زینت: تمامش کن، مرد./ آقا جواد (دست بر دهنی می‌گذارد، به زینت) خواهش می‌کنم./ زینت: اقلاً به فکر بابات باش./ آقا جواد (به زینت) چشم، یه دقیقهٔ دیگه.(دستش را از دهنی بر می‌دارد)... نه، چیزیش نیست. خودم رفتم آوردمش... مراد (دست بر دهنی می‌گذارد به ستاره): من مطمئنم یه خبری شده، وگرنه این یه غازی اینهمه لفتش نمی‌داد ...»(همان:۱۰)

٥.٦ کاربرد شاخص یا نقطه صفر اشاره‌ای

شکل‌بندی اشاره‌ای زبان در درام به همراه داشتن نقش فعال و گفتگویی- و نه توصیفی و تک صدایی- یعنی کاربرد ضمیر شخصی (من، تو او و غیره)، ضمیر و صفت اشاره (این و آن) و قید (اینجا و اکنون) در حکم شرط لازم متمایز کردن درام مطرح بوده است.(الام،۱۳۸۳:۱۷۳)

وجود شاخص، امکان ارجاع به بافت دراماتیک را در حکم دنیای واقعی و پویایی که از قبل در جریان بوده است به وجود می‌آورد. «در این روش هر بار که گوینده جهت اشاره‌ای را تغییر می‌دهد، یک «تو»ی تازه را مخاطب قرار می‌دهد، به چیز متفاوتی اشاره می‌کند، وارد رابطهٔ متفاوتی با موقعیت خود یا با همراهان خود می‌شود و واحد نشانه‌ای تازه‌ای برقرار می‌شود.»(همان:۱۸۰) جهتگیری اشاره‌ای به چهار بخش تقسیم می‌شود که هرکدام دارای زیر مجموعه‌هایی است؛ شاخص شخصی، شاخص مکانی، شاخص زمانی و شاخص‌های کارکردی.

شاخص شخصی (من/ تو / او و غیره...): جهتگیری اشاره‌ای به سوی گوینده (من)/ جهت گیری اشاره‌ای جمع به سوی گوینده(ما)/ جهتگیری به سوی شنونده(تو)/ جهتگیری اشاره‌ای به دور، به سوی سوم شخص(او/ آن‌ها).

شاخص مکانی: جهتگیری اشاره‌ای نزدیک به بافت(اینجا)/ جهتگیری اشاره‌ای به دور، به جای دیگر(آنجا)/

شاخص زمانی: جهتگیری اشاره‌ای نزدیک به زمان بافت(اکنون)/ جهتگیری اشاره‌ای به دور، به زمان دیگر(آنگاه).

شاخص‌های کارکردی: جهتگیری به سوی فعالیت جاری/ جهتگیری به سوی فعالیت غایب/ شاخص‌های شیئی/ جهتگیری به دور، به سوی چیزی غایب (آن/ آن‌ها).

بر این مبنا یک رده شناسی ابتدایی از گفتگو ارائه شد که به شرح زیر است؛ ۱.منش‌های خود مدارانه و در بعدی دیگر فعالانه مبنی بر جهتگیری اشاره‌ای به سوی گوینده(من) هستند.

۲.گفتگوهای متکی بر جهتگیری اشاره‌ای به سوی شنونده بر حول مخاطب سازمان یافته است.

۳. کمرنگ بودن نقش موقعیت عملی ارتباط و فعالیت جاری در گفتگو به انتزاعی و پیچیده شدن گفتگویی اشاره دارد.

٤.استفاده از شاخص‌های زمانی و مکانی حاکی از اهمیت موقعیت و زمان گفتگوست.

بررسی جهتگیری اشاره‌ای در تمام گفتگوهای این فیلمنامه در چهار مورد اشاره شده نشان می‌دهند؛ شخصیت آقاجان نسبت به بیت و هشت شخصیت دیگر بالاترین میزان را از نظر دو شاخص شخصی به سوی گوینده و به سوی شنونده به خود اختصاص داده است. به سوی گوینده و به سوی شنونده به ترتیب نشان از فعال بودن و درک و همدلی بالا با شنونده را دارند. دو شاخص کارکردی فعالیت غایب و اشاره به عامل دور غایب نیز در گفتگوهای آقاجان بیشترین بسامد را دارند. با تأکید شخصیت آقاجان بر این دو شاخص در واقع عملاً نشان داده می‌شود که او برای ایجاد ثبات درونی در موقعیتی که وضعیت فیزیکی مشخصی ندارد (از خانه پسرش در اصفهان به خانهٔ پسر دیگرش به اجبار آورده شده، دخترش صدیق تمایلی به همراهی با او ندارد) دنیاهای ممکن زبانی دیگری می‌سازد یا در پی دوباره‌یابی گفتگویی آن دنیاهای خوب قبلی خود است. این شخصیت از شاخص کارکردی فعالیت جاری در گفتگوهای خود نیز استفاده می‌کند که حتی از شخصیت مراد بیشتر است، بنابراین از درک موقعیت‌های گفتگویی نیز به برخوردار است.

۷. نتیجه‌گیری

شش بخش از نظریهٔ کر الام که یک تحلیل درام شناختی است و از تجمیع آراء نظریه‌پردازان با رویکردی ویژه به گفتگو با تکیه بر عوامل بافتی و تعاملی(گفتمانی) و مطالعهٔ موردی سامان یافته، برای اولین بار در این مقاله بر روی یک فیلمنامهٔ داستانی بررسی شد. این طرح به تفاوتهای فیلمنامه با داستان (رمان) توجه دارد و تلاش نموده است

با لحاظ کردن این تفاوتها اصول تحلیلی خود را ارائه دهد. بررسی اصول فرازبان، مکالمه گرایس، صنایع بلاغی و تضمین دریافت بر روی فیلمنامهٔ داستانی دوازده رخ هوشنگ گلشیری حاکی از داشتن نقش محوری دلالت ضمنی گفتگویی شخصیت آقاجان است که بسیار پررنگتر از دلالت‌های صریح عمل می‌کند. دلالت صریح و ضمنی گفتگویی این شخصیت با درک دریافتی از سوی شخصیت مراد ـ بیشتر از سایر شخصیتهاـ مواجه نیست. او به مقصود اصلی گفتگو" مرگ نزدیک آقاجان" دست نمی‌یابد.

بررسی اصل جهتگیری اشاره‌ای در چهار بخش؛ شاخص شخصی، زمانی، مکانی و کارکردی نیز نشان می‌دهد بالاترین میزان شاخص به شخصیت آقاجان مرتبط است که در آن به سوی گوینده (من)، به سوی شنونده و فعالیت غایب و عامل دور غایب به ترتیب بسامد بیشتری دارند. به سوی گوینده (هشتاد بار) و به سوی فعالیت غایب (سی و پنج بار) بر فاعلیت گفتگویی این شخصیت در عرصهٔ زندگی در جهان متن با نشر هنر، علم و اندیشه (در انتهای نقالی آقاجان می‌گوید: نمیرم از این پس که من زنده‌ام/ که تخم سخن را پراکنده‌ام) تأکید می‌کند. شاخص شخصی به سوی شنونده (هفتاد و یک بار) توان بالای شنونده محوری ارتباطی را نشان می‌دهد و عامل دور غایب (سی بار) در گفتگو بر ایجاد جهان ممکن دیگر با تجدید گفتگویی روزگار خوش گذشته تأکید می‌کند.

شخصیت مراد نیز با درگیری در کارهای پدر و برای فعالیت غایبی به نام ساختن فیلم به بالاترین میزان فعالیت غایب گفتگویی(سی و سه بار) پس از شخصیت آقاجان دست می‌یابد.

کتاب‌نامه

آدام، ژان میشل و فرانسوار رواز(۱۳۸۹). *تحلیل انواع داستان (رمان، درام، فیلمنامه)*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، تهران: نشر قطره، چاپ سوم.

آستن، آلن و جرج ساوانا (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری*، مترجم داوود زینلو، زیر نظر فرزان سجودی، تهران: انتشارات سوره مهر.

آلوت، میریام فاریس(۱۳٦۸). *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمهٔ علی محمد حق‌شناس، تهران: مرکز.

اکبرپور، علیرضا(۱۳۹۰). *آسیب‌شناسی متن در سینمای ایران*، تهران: نیلوفران.

اکبری، عباس(۱۳۹۱). «شکل فیلمنامه در سینمای ایران»، *چگونه فیلمنامه بنویسیم*، تهران: نیلوفر.

انوشه، حسن(۱۳۷٦). *فرهنگنامه ادبی فارسی*، جلد دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

الام، کر(۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: قطره.

دامادی، محسن(۱۳۹۱). *چگونه داستان را به فیلمنامه تبدیل کنیم؟بررسی تطبیقی فیلمنامه و رمان از منظر شکل، ساختار و شیوه نگارش- همراه با فیلمنامه شیخ بهایی(آشیانه سیمرغ)*، تهران: گیسا.

سیف، محسن(۱۳۷۷). *الفبای فیلمنامه‌نویسی*، تهران: مؤلف.

شهبازی، شاهپور(۱۳۹۲). *تئوری‌های فیلمنامه در سینمای داستانی*، تهران: زاوش.

صفوی، کورش(۱۳۹۱). *نوشته‌های پراکنده (نشانه شناسی و مطالعات ادبی)*، تهران: نشر علمی.

عباسی، علی(۱۳۸۸). «روایت‌شناسی لیلا- مهمان مامان- بررسی تطبیقی عنصر پیرنگ در دو فیلمنامه»، *مجموعه مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما*، به کوشش منیژه کنگرانی، تهران: فرهنگستان هنر.

فیلد، سید(۱۳۹۱). *چگونه فیلمنامه بنویسیم*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران: نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ(۱۳۶۹). *دوازده رخ* (فیلمنامه)، تهران: انتشارات نیلوفر.

مرینگ، مارگارت (۱۳۸۱) *فیلمنامه‌نویسی: آمیزه‌ای از شکل و محتوی فیلم*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها(سمت).

مک‌کی، رابرت(۱۳۹۲) *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذر آبادی، تهران: هرمس.

مکی، ابراهیم(۱۳۷۰) *مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی و کالبد شکافی یک فیلمنامه*، تهران: سروش.

موریتز، چارلی(۱۳۹۲) *نگارش فیلمنامه داستانی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی، چاپ دوم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی