دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال شانزدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ شماره پنجاه و یکم

صفحات ۵۴-۴۱

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM

VOL 16, NO. 51, AUTUMN & WINTER 2021

تفاوت هم‌بوم‌پنداری از دیدگاه دیوید هرمن با همذات‌پنداری در روایت‌شناسی

مریم زاهدین فرد[۱]

فاطمه توکلی رستمی[۲]

چکیده

بهترین ابزار برای پاسخ به این پرسش که ما چگونه ذهن خود را درگیر خلق معنا در داستان‌ها می‌کنیم زبان‌شناسی شناختی است. روایت‌شناسی شناختی در مقام مطالعه جنبه‌های مرتبط به ذهن در عمل قصه‌گویی حیطه‌ی گسترده را شامل می‌شود. دیوید هرمن[۳] عنصر هم‌بوم‌پنداری را یکی از عناصر بنیادین روایت می‌داند. وی هم‌بوم‌پنداری را این گونه تعریف می‌کند: بازنمود روایی، با برجسته‌سازی تأثیر رویدادهای داستان بر ذهن اشخاص حقیقی یا خیالی؛ تجربه زیستن در جریان داستان را به خواننده القا می‌کند. وی عنصر هم‌بوم‌پنداری را در کنار سه عنصر واقع‌شدگی، توالی رویدادها و جهان‌پردازی مطرح می‌کند و معتقد است که مطالعه عنصر هم‌بوم‌پنداری اگر متوجه یافته‌های اخیر درباره ماهیت شعور – و البته متکی به پیشینه روایت‌پژوهی – باشد به نتایج بهتری خواهد انجامید.

همذات‌پنداری اینگونه تعریف می‌شود: خود را جای دیگری قرار دادن. بریس گوت[۴] می‌گوید: وقتی من با کاراکتری همذات‌پنداری می‌کنم هویت خودم را با هویت او ادغام می‌کنم.

حال این سؤال پیش می‌آید که تفاوت هم‌بوم‌پنداری با همذات‌پنداری در روایت شناسی چیست؟ ما در این مقاله به ارائه پاسخ این پرسش می‌پردازیم. و به این پاسخ می‌رسیم که همذات پنداری **تلاشی است که مخاطب می‌کند** برای قرار دادن خود در جایگاه شخصیتی در داستان و ایجاد ارتباط نزدیک با وی، و هم‌بوم‌پنداری **تلاشی است که نویسنده می‌کند** برای ایجاد فضایی، که تجربه زیستن در فضای داستان را هرچه بهتر بتواند به خواننده القا کند.

پژوهش حاضر به شیوه پژوهشِ توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، هم‌بوم‌پنداری، همذات‌پنداری، دیوید هرمن

۱- دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی،تهران، ایران.
mzahedi84@yahoo.com

۲- استاد یار دانشگاه پیام نور تهران جنوب،تهران، ایران.(نویسنده مسئول). mahoor1tr@gmail.com

3- David Herman

4- Berys Gout

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۷/۲۸

علوم شناختی

علوم شناختی، اشاره به یک حوزه میان رشته‌ای دارد که شامل شش رشته شاخص روانشناسی، علوم اعصاب، هوش مصنوعی، فلسفه ذهن، زبان‌شناسی و انسان‌شناسی می‌گردد. هدف مشترکی که این شش رشته دنبال می‌کنند و تحت عنوان «علوم شناختی» قرار می‌گیرد مطالعه «ذهن و شناخت» است. این علم به بررسی ماهیت و چگونگی فعالیت‌های ذهنی مانند تفکر می‌پردازد و قابلیت‌های شناختی که در موجودات زنده وجود دارد به شکل علمی تعریف و تدوین می‌کند و همچنین مکانیسم‌هایی که در مغز باعث بوجود آمدن چنین قابلیت‌هایی بوده‌اند شناسایی می‌کند.

در سال‌های اخیر توجه زبان‌شناسان شناختی به رابطهٔ نزدیک تجربه، زبان و شناخت، زمینهٔ مساعدی را برای تحلیل‌های ادبی از نقطه نظر شناختی فراهم کرده است. زبان‌شناسی شناختی خود می‌تواند به این پرسش پاسخ دهد که ما چگونه ذهن خود را درگیر آفریدن معنا در داستان می‌کنیم.

دو اصل بنیادی زبان‌شناسی شناختی «اصل تعمیم» و «اصل شناختی» است.

الف : اصل تعمیم: نظام زبان به حوزه‌هایی چون واج‌شناسی، معنی‌شناسی، صرف، نحو و کاربردشناسی تقسیم می‌شود و هرکدام دارای اصول و قواعدی هستند که خاص آن است و نمی‌توان آن را به کل نظام زبان تعمیم داد همچنین دیدگاه صورت‌گرایان نیز بر همین اصل استوار است. اما زبان‌شناسی شناختی با تکیه بر اصل تعمیم می‌گوید جنبه‌های مختلف دانش زبانی بر اساس برخی توانایی‌های شناختی ساخته می‌شود و این توانایی‌ها عام هستند و از حوزه‌ایی به حوزهٔ دیگر فرق نمی‌کند مانند چند معنایی، که محدود به واژه نمی‌شود بلکه در تک‌واژ نیز دیده می‌شود مانند حرف اضافه «روی» در جمله‌های زیر:

۱ -قاب عکس روی دیوار است.

۲ -قاب عکس روی تاقچه است.

۳ -زهرا روی مقاله‌اش کار می‌کند.

در ۱ رابطه قاب عکس و دیوار به صورت عمودی است اما در ۲ به صورت مماس است و در جمله ۳ «روی» دارای کاربرد استعاری است(راسخ مهند، ۱۳۹۳: ۱۹- ۱۶).

ب : اصل شناختی: اصل شناختی به این نگرش در زبان‌شناسی شناختی تأکید دارد که اصولی که برای زبان توصیف و تبیین می‌شود باید با اصول حاکم بر کارکرد مغز و ذهن که در سایر رشته‌های شناختی کشف شده‌اند سازگار باشد (راسخ مهند به نقل از ایوانز و گرین، ۱۳۹۳: ۱۹).

توجه به کلیت اثر در فرایند فهم آن در مطالعات هرمنوتیکی نو نیز یافتنی است. شلایرماخر[1] به خوبی از این نکته آگاه بود که معنای هر واژه در یک متن از نسبت آن کلمه با کلمات دیگر فهم می‌شود. اساساً فرایند تأویل از نظر او شیوه‌ای وحدت‌بخش داشت(توکلی، ۱۳۸۹: ۴۰-۳۹).

دیوید هرمن معتقد است زبان‌شناسی شناختی راهنمای روایت‌شناسی است و روایت‌شناسی شناختی جوانب داستان را در هر کجا و به هر ترتیب که روایت شده باشد با توجه به کارکرد ذهن می‌سنجد (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۴۱). زبان‌شناسی شناختی بر این فرض است که زبان محصول ساختارهای خاصی در مغز نیست، بلکه نتیجه نظام‌های شناختی عامی است که انسان‌ها برای مفهوم‌سازی تمامی جنبه‌های واقعیت آن‌ها را بکار می‌گیرند. این فرضیه به طور گسترده توسط ترنر و فوکونیه[2] مورد بحث قرار گرفته و زمینه را برای بررسی رابطه بین ادبیات و زبان روزمره و نیز پدیده‌های خاص زبانی، مانند زبان ادبی، هموار کرده است.

روایت‌شناسی شناختی از رویکردهای نظام‌مند است. این علم با توجه به داده‌های زبان‌شناسی و معناشناسی شناختی، نقش مؤثری در بیان ماهیت و کارکرد متون روایی داشته است. در واقع روایت بازتاب فعالیت شناختی انسان است و از این منظر جزء جدانشدنی فرهنگ محسوب می‌شود (برکت، روشن، ۱۳۹۱ : ۱۱).

برای بررسی همذات‌پنداری و هم‌بوم‌پنداری باید به دیدگاه‌های مطرح در فلسفه ذهن که یکی از شاخه‌های علوم شناختی است بپردازیم. این دیدگاه ارتباط بین ذهن و روایت را نه تنها در متون مکتوب، بلکه در عرصه‌هایی همچون رادیو، تلویزیون، سینما و سایر حوزه‌های داستان‌گویی بررسی می‌کند. تحلیل روایی از دیدگاه شناختی به این پرسش پاسخ می‌دهد که جهان داستان با چه فرایندهای شناختی‌ای ساخته می‌شود .

1- Schleiermacher
2- Turner & Fauconnier

پس هدف تحقیقاتی که در روایت‌شناسی تحت مجموعه علوم شناختی انجام می‌شود یافتن چگونگی ساخت معنا است.

روایت‌شناسی و ذهن

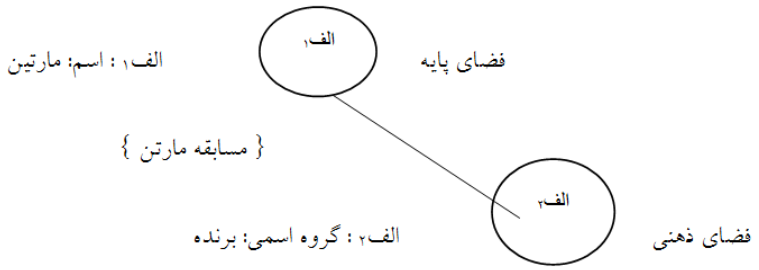
ما با خواندن داستان‌ها خود را در فضایی می‌بینیم که از آنِ دیگری است و با تجربه کردن این فضاها درگیر احساسات شخصیت‌های داستان شده و مستقیماً از افکار آن‌ها آگاه می‌شویم. در سال‌های اخیر مفهوم ذهن و خودآگاه مورد توجه روایت‌شناسان قرار گرفته است.

پالمر[1] می‌گوید: مطالعه داستان مطالعه عملکرد ذهن خیالی است و کار نظریه‌پردازان ایجاد ابزار مختلفی است که بتوانند این پدیده را بررسی و تحلیل کنند (پالمر، ۲۰۰۴ : ۵). از نظر پالمر، مفهوم **ذهن** دربردارنده همه جنبه‌های زندگی درونی افراد است و شامل فعالیت‌های شناختی مانند اندیشیدن، دریافت کردن و حتی تمایلات و احساسات می‌شود. به عقیده پالمر فهم یک داستان شامل دوباره‌سازی عملکرد ذهن شخصیت‌های آن داستان است که به ما این امکان را می‌دهد تا کنش‌ها و رویدادها را درک کنیم(همان : ۱۹).

نظریه فضاهای ذهنی اولین بار از طرف فوکونیه مطرح شد. خلاصه این نظریه، بر این اصل استوار است که در هر لحظه از گفتگو، سخنگویان به ساختن معنی مشغول‌اند و معنی، چیزی از پیش ساخته شده و قابل تعبیه در واژه نیست. به طوری که یک جمله بر اساس موقعیت‌های مختلف می‌تواند باعث خلق فضاهای ذهنی متفاوت و در نهایت تعابیر متفاوت گردد(راسخ مهند، ۱۳۹۳: ۱۲۲). طبق این نظریه ساختن معنی حاصل دو فرایند ساختن فضاهای ذهنی و ایجاد نگاشت‌هایی بین آن فضاها است و این ارتباط همیشه در بافت صورت می‌گیرد(همان : ۱۲۳). در دو جملهٔ: « مارتین در مسابقه ماراتن برنده شد. برنده جایزه را دریافت کرد.» بنا بر نظریه فوکونیه مارتین اسم است و شامل طرح‌واره‌ای است که با دانش پیش‌زمینه ما از اسم مارتین همراه است پس فضای پایه را ایجاد می‌کند و کلمه مسابقهٔ ماراتن یک فضاساز است که فضای ذهنی مسابقه را می‌سازد در جمله دوم برنده منطبق بر اسم مارتین است یعنی عنصر برنده ایجاد شده و صفتی را به آن می‌افزاید.

1- Palmer

فضای ذهنی جمله «مارتین در مسابقه ماراتن برنده شد. برنده، جایزه را دریافت کرد» (فوکونیه ، ۲۰۱۴ : ۲۳۳-۲۳۱).



فوکونیه فضاهای ذهنی را ساختارهایی جزئی تعریف می‌کند که هنگام اندیشیدن یا گفتگو، بسط و گسترش می‌یابند و طبقه‌بندی‌های جزئی از ساختار، دانش و گفتمان را ایجاد می‌کنند. در این دیدگاه فضاهای ذهنی، معنا را به بخش‌های مفهومی تقسیم می‌کند(عامری، ۱۳۹۴: ۱۵۸). ما از یک جمله در شرایط مختلف درک متفاوتی خواهیم داشت. فوکونیه معتقد است فضاهای ذهنی دارای اطلاعات خاصی هستند که بر اساس اطلاعات فرهنگی، کاربردی و زبانی ساخته می‌شوند. پس معنا در واژگان نیست بلکه در فرایندهای مفهومی قرار دارد که بین موقعیت‌های واقعی و تخیلی ارتباط ایجاد می‌کنند (همان: ۱۵۹).

بنابر نظریه فوکونیه در فرایند معناسازی، بیشتر امور پشت صحنه رخ می‌دهند. زبان، اندیشه را به صورت کامل کدگذاری نمی‌کند بلکه دستورات مقدماتی را برای خلق ایده‌های پربار و دقیق کدگذاری می‌کند. اصولی که مفهوم‌سازی را هدایت می‌کنند به طور عمده از دیده‌ها پنهان می‌مانند. گوینده صرفاً کار کدگذاری اندیشه‌ها را با زبان انجام نمی‌دهند، بلکه آن اصول را در مفهوم‌سازی به کار می‌گیرد. این بخش از فعالیت او در عقب صحنه رخ می‌دهد.

همذات‌پنداری

به دلیل ارتباط همذات‌پنداری و تخیل بهتر است تعریفی از تخیل ارائه دهیم و به آن بپردازیم. ما از کودکی تا مرگ به نوعی درگیر تخیل‌ایم. تخیل یکی از گسترده‌ترین بخش از حیات ذهنی انسان است. برخی از موارد تخیل به معنی گمان بردن، حدس زدن یا تمایل به باور داشتن یا باور نادرست داشتن است. مانند «او خیال می‌کند ناپلئون است.» در این مورد ما داشتن وهم را به او نسبت می‌دهیم.

اما تخیلی که ما در ادبیات به آن می‌پردازیم، اندیشیدن به نتایج محتمل گزاره‌ای است که فرض بر این است صحیح تصور شده است و نشان می‌دهد، تخیل در تقابل با عقل نیست. تخیل اغلب نوعی تعقل است. فرد متعقل باور ندارد که پیامدهای مورد نظر، روی داده‌اند اما باور دارد که این پیامدها در صورت درستی جهان داستان، روی می‌داده‌اند یا احتمال روی دادنشان وجود داشته است (والتون،۱۳۹۲ :۹۲ و ۹۳). پس ما اینگونه با ابزار تخیل وارد جهان داستان می‌شویم و خود را در کنار شخصیت‌های داستان می‌بینیم.

ریشه لغوی همذات‌پنداری «همسان سازی» Making Identical است. این چنین به نظر می‌رسد که وقتی من با کاراکتری همذات‌پنداری می‌کنم هویت خودم را با هویت او ادغام می‌کنم (گوت،۱۳۸۵: ۳۳).

همذات‌پنداری مخاطب با شخصیت‌های داستان، به بخشی از واکنش خرد جمعی به داستان‌ها تبدیل شده است و رتبه مقبولیت یک اثر و میزان ایجاد ارتباط نزدیک با آن و واکنش‌های احساسی به آن تا حدی به این همذات‌پنداری بستگی دارد.

ترنر از اصطلاحی به نام فرافکنی تمثیلی استفاده می‌کند که به معنی تصویرسازی موجودات در روایت است. ترنر می‌گوید فرافکنی تمثیلی با کمک قیاس باعث ایجاد رابطه بین داستان و استدلال می‌شود(اوحدی به نقل از ترنر، ۱۳۹۲: ۴۰). فرافکنی یعنی افکندن گناه کمبودها و تقصیرهای خود بر دیگران یا به معنای عام‌تر تسری احوال خود بر دیگران. با توجه به این تعاریف می‌توان گفت فرافکنی مفهومی بسیار کهن است و سابقه آن شاید به قدمت خود انسان باشد. راوی قصد دارد مخاطب هر چه بیشتر در فضای داستان قرار گیرد و در انتها از داستان نتیجه‌ایی هر چه نزدیکتر به آنچه در ذهن راوی گذشته است را دریافت کند و مخاطب این کار را با کمک از دریافت نشانه‌های راوی و تطبیق آن با آنچه در ذهن دارد انجام می‌دهد.

به بیان کلی، روایت ابزار مهمی در تفکر قیاسی است. روایت، محیطی شناختی و ارتباطی فراهم می‌کند که در آن می‌توان مقایسه‌های پویا و نقطه به نقطه‌ای را بین رویدادها و موقعیت‌های به ظاهر مختلف به‌وجود آورد(همان ، ۴۰).

پل ریکور[1] در کتاب زندگی در دنیای متن می‌گوید: کل فرهنگ با اسلوب روایتگری شکل گرفته است. وی معتقد است که هر چه طرح در روایت بهتر باشد بیشتر می‌تواند مجموعه مقاصد، علت‌ها و تصادف‌ها را دربرگیرد(ریکور، ۱۳۸۴: ۵۶).

ما در درجه اول با این باور وارد جهان داستان می‌شویم که «این یک داستان است» و ما قصد داریم با ورود به جهان دیگری (غیر از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم) تجربیات و دانش خود را افزایش دهیم. پس مطمئناً با همذات‌پنداری با شخصیت داستان قسمتی از ذهن خود را معطوف به داستان کرده و با قرار دادن خود در جایگاه شخصیت داستان فضای داستان را تجربه می‌کنیم.

بریس گوت همذات‌پنداری مرتبط با کاراکتری از یک داستان را سه گونه برمی‌شمارد:

او در نوع اول می‌گوید شخصیتی خاص برای تماشاگر اهمیت دارد و این هنگامی است که می‌توانیم خود را جای شخصیت قرار دهیم اما این نکته که من با یک شخصیت همذات‌پنداری می‌کنم نمی‌تواند توضیح دهد که چرا او برای من اهمیت دارد زیرا پاسخ آن توضیح واضحاتی بی‌معنی است. بریس گوت گونه معقول‌تر این داستان را در نوع دوم اینگونه شرح می‌دهد: که یک تعلیق ناباوری در سینما اتفاق می‌افتد. بیننده می‌داند که او شخصیت داستانی نیست اما این باور تا حدودی به نفع مجموعه انگیزشی‌اش کنار گذاشته می‌شود در چنین مواردی بیننده طوری واکنش نشان می‌دهد که انگار باور دارد همان شخصیت ترسیم شده است هر چند که به چنین چیزی باور ندارد.

در نوع سوم بیننده تصور می‌کند که خودش آن شخصیتی است که با او همذات‌پنداری می‌کند این نوع نگاه بخشی از توضیح این نکته است که چرا شخصیت برای بیننده اهمیت دارد. البته این منظر نیز نواقصی دارد زیرا دو شخص نمی‌توانند کاملاً همسان باشند فقط در بعضی جهان‌ها می‌توانند دارای ویژگی‌های کس دیگری باشند، بدون آنکه خود شخص باشند(گوت، ۱۳۸۵: ۳۴).

نوئل کرول[2] در گزارش تفصیلی کتاب ورای زیبایی شناسی، مقاله سوم، از نظریه «شبیه سازی» سخن می‌گوید. فلاسفه انگلو- امریکایی نظریه‌ای درباره درگیر شدن هیجان‌ها توسط قصه‌های روایی و فهم اخلاقی مطرح می‌کنند که توسط گریگوری کوری[3] و دیگران بسط داده می‌شود تا این نظریه درباره فلسفه ذهن بکار گرفته شود و این دیدگاه را نظریه «شبیه سازی» می‌نامند.

1-Paul Ricoeur
2- Noel Carroll
3- Gregory Currie

نظریه «شبیه‌سازی» در فلسفه ذهن این فرضیه است که ما دیگران را با گذاشتن خودمان در جایگاه آنها می‌فهمیم، تفسیر می‌کنیم و پیش‌بینی می‌کنیم. بر اساس این فرضیه فرایند شبیه‌سازی همان بخش درست نظریه همذات‌پنداری است. کوری می‌نویسد «آنچه بیشتر اوقات همذات‌پنداری مخاطب با یک شخصیت نامیده می‌شود به بهترین نحو این‌گونه توصیف می‌شود: شبیه‌سازی ذهنی موقعیت شخصیت، توسط مخاطبی که در این صورت می‌تواند تجربه شخصیت را بهتر تصور کند(کرول ، ۱۳۹۳: ۲۸).

بیشتر خوانندگان پایه اصلی داوری یک اثر هنری را میزان همذات‌پنداری با آن می‌دانند. ظاهراً بدیهی می‌نماید که خواننده، اثری هنری را والا بداند که بتواند خود را با شخصیت‌های اثر همسان کند و منشاء مشترکی برای رفتارهای خود و آنها بیابد این مفهوم عمومیت یافته و از دایره تخصصی ادبیات بیرون رفته است.

فروید، اصطلاح همذات‌پنداری را به دو شیوه به کار می‌برد:

۱- فرایندی است که در طی آن، «من» تلاش می‌کند تا اشیاء یا رویدادهای درون محیط را با امیال و آرزوهای خود مطابقت دهد.

۲- تمایل به افزایش دادن احساسِ ارزشمند بودن، از طریق متصل کردن خود به یک شخص، گروه یا سازمانی که مهم به حساب می‌آید.

انتخاب مُد، موسیقی، مجلات یا کتاب‌ها یا حتی طرزِ حرف زدن یا رفتارهای دیگر نیز می‌توانند نمونه‌هایی از همذات‌پنداری باشند به این شرط که فرد را از لحاظِ روانی به افرادی که وی آنها را موفق، قدرتمند یا جذاب می‌داند نزدیکتر سازد.

پس با این تعاریف می‌توان گفت که همذات پنداری منحصر به وجود روایت نیست و در تمام زندگی بشر از ابتدا تا اکنون ادامه داشته است.

در انتها به این نتیجه می‌رسیم که همذات‌پنداری در روایت‌شناسی مربوط به کسی است که روایت برای او تولید می‌شود پس همذات‌پنداری تلاشی است که مخاطب می‌کند تا با استفاده از اطلاعات و نشانه‌هایی که - چه مستقیم و چه غیر مستقیم - از طرف راوی دریافت می‌کند و با طرحواره‌های پیش‌زمینه ذهنی خود، خود را به جای شخصیتی در داستان قرار دهد.

هم‌بوم‌پنداری

هم‌بوم‌پنداری معادل عبارت انگلیسی«What it is like» است. دیوید هرمن هم‌بوم‌پنداری را یکی از عناصر بنیادین روایت معرفی می‌کند. او معتقد است «هم‌بوم‌پنداری، بازنمود روایی است که با برجسته‌سازی تأثیر رویدادهای داستان در ذهن اشخاص حقیقی یا شخصیت‌های خیالی، تجربه زیستن در جریان داستان را به خواننده القا می‌کند» (هرمن،۱۳۹۳: ۱۸۹).

اصطلاح هم‌بوم‌پنداری برای اولین بار در سال ۱۳۹۳ در کتاب عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت اثر دیوید هرمن با ترجمه دکتر حسین صافی در ایران مطرح شد. اکنون با معرفی عنصر هم‌بوم‌پنداری به این سوال پاسخ می‌دهیم که هم‌بوم‌پنداری با همذات پنداری چه تفاوتی دارد؟

دیوید هرمن با بررسی دیدگاه‌های مطرح در حوزه فلسفه ذهن تجربه‌های ذهنی را بررسی می‌کند. از جمله مسائلی که از دیرباز اندیشه بسیاری از فیلسوفان و دانشمندان علوم طبیعی و حوزه انسان‌شناسی را به خود معطوف داشته است، مسأله ماهیت ذهن، کارکرد آن و نحوه ارتباط آن با جسم بوده است. فلسفه ذهن حوزه‌ای از فلسفه است که تلاش می‌کند فهمی نظام‌مند و جامع از ذهن ارائه دهد. کوشش این قسم از فلسفه شناختن ماهیت ذهن، کارکرد و کشف راز آن است.

هرمن می‌گوید: «روایت مناسب‌ترین شیوه‌ی بازنمایی وجوه عاطفی از پس دریافت‌های تجربی است و هرچه تأثیر تجربه‌های بازنموده در یک متن بر مشاعر مخاطب عمیق‌تر باشد آن متن در- شرایط یکسان - به نمونه اعلای روایت نزدیکتر خواهد بود» (همان :۱۹۰).

مونیکا فلودرنیک[1] معتقد است آنچه باعث روایت‌مندی یک اثر روایی می‌شود نه پیرنگ اثر که تجربه‌پذیری آن یا امکان انگیزش حال و هوای داستان در نظر شخصیتی حقیقی یا خیالی است.

اف کی استانزل[2] روایت از جایگاه ناظر را مطرح می‌کند. این شیوه روایتگری که آن را مخصوص روایت‌های مدرن می‌داند و در آثار کسانی چون هنری جیمز[3] یا فرانتس کافکا[4] دیده می‌شود در کنار دو موضع روایی دیگر- موضع اول‌شخص و روایت از موضع بیرونی سوم‌شخص - قرار می‌گیرد. روایت از جایگاه ناظر در حقیقت، آمیزه‌ایی است از روایت اول‌شخص و روایت سوم‌شخص. یعنی

1- Fludernik.M
2- Stanzel.K.F
3- Henry James
4- Franz Kafka

یک راوی سوم‌شخص رویدادهای جهان داستان را از چشم‌انداز یا کانون ادراک یک دریابنده یا تجربه‌گر روایت می‌کند(همان : ۱۹۲).

دیوید هرمن عنصر هم‌بوم‌پنداری را در کنار سه عنصر واقع‌شدگی، توالی رویدادها و جهان‌پردازی مطرح می‌کند. او معتقد است که مطالعه عنصر هم‌بوم‌پنداری اگر متوجه یافته‌های اخیر درباره ماهیت شعور – و البته متکی به پیشینه روایت‌پژوهی – باشد به نتایج بهتری خواهد انجامید. اما فلودرنیک شرایط روایت‌مندی را با تاکید بر تجربه‌پذیری یا به گفته خود «واقع نمایی در قالبی محاکات گونه» تعریف می‌کند. وی چنین استدلال می‌کند که «چون انسان موجود ذی‌شعوری است، پس تجربه‌پذیری همواره به طور ضمنی و گاهی هم به صراحت نماینده شعور اوست» (همان :۱۹۷).

هرمن با تکیه بر دیدگاه فلودرنیک تحت عنوان تجربه‌اندوزی و فلاسفه ذهن – که اصطلاح احوال را برای ویژگی‌های کیفی، تجربی و حسیِ مربوط با حالات ذهنی استفاده می‌کند – اهمیت هم‌بوم-پنداری را به عنوان یکی از عناصر بنیادین روایت بررسی می‌کند.

دنت[1] معتقد است احوال اصطلاحی است غریب برای مفهومی به همان اندازه ناآشنا در مایه، جوری که چیزی به نظر می‌رسد یا به عبارت دیگر حالتی است مشخص، معین و منحصر به فرد که در یک آن به کسی دست می‌دهد. ناگل[2] می‌گوید: احوال حس و حال کسی است، آنگاه که خود را جای دیگری می‌گذارد پس نتیجه می‌گیریم که هر تجربه ذهنی، مختص به فردی است؛ و شخص این حس را زمانی به دست می‌آورد که خود را با کسی یا چیزی هم‌بوم می‌پندارد(همان : ۱۹۹).

جان سرل[3] در فصل اول کتاب آگاهی و زبان از «وجه قرابت» سخن می‌گوید: وجه قرابت خصیصه‌ای بارز از حالات غیر آسیب‌شناسانه آگاهی است. برای دیدن اشیاء روبه‌رویمان برای مثال دیدن خانه‌ها، صندلی‌ها مردم و میزها می‌بایست دارای فهمی از پیش، نسبت به مقولات خانه‌ها صندلی‌ها مردم و میزها باشیم. به این معنا که ما تجاربمان را در مجموعه‌ای از مقولاتی که کم و بیش با آنها آشنا هستیم همسان می‌کنیم. وقتی در محیطی بسیار عجیب مثل یک دهکده جنگلی که مردم، خانه‌ها و حتی برگ درختان برایمان بیگانه است قرار می‌گیریم، می‌توانیم آنها را به مثابه درخت، خانه، انسان، بوته و غیره درک کنیم. بنابراین وجه قرابت، پدیده‌ای قابل سنجش است. در این‌جا با درجات

1- Dennett
2- Nagel
3- Searle.R.J

کوچکتر و بزرگتری از قرابت روبرو هستیم اما باید دقت کرد که اشکال غیرآسیب‌شناسانه آگاهی از طریق وجه قرابت به یاد آورده می‌شود(سرل، ۱۳۸۸: ۱۸).

هرمن نظر دیوید لاج[1] را به دیدگاه خود نزدیک‌تر می‌بیند. لاج معتقد است «ادبیات پرمایه‌ترین و گسترده‌ترین امکانی است که بشر برای نشان دادن شعور خود در اختیار دارد.» یعنی از طریق ادبیات داستانی در قالب نقل غیر مستقیم و آزادِ قول/ فکر است که می‌توان «واقع‌گرایی سنجشی روایت‌های سوم‌شخص را با واقع‌گرایی نمایشی روایت‌های اول‌شخص» درآمیخت(هرمن، ۱۳۹۳: ۲۰۰).

بنابراین روایت بنابر الگوی خاص خود مجال بررسی انتقادی چندین ذهنیت متفاوت را به ما می‌دهد فقط در داستان بدست می‌آید. گفتمان روایی نیز یگانه فضایی است که در آن چنین دریافت‌های مختلف را به ذهن راه می‌دهد.

دیوید هرمن می‌گوید با توجه به این‌که هدف از تحقیقات روایت‌شناسی یافتن پاسخ این سوال است که داستان چگونه تفسیر می‌شود، مسئله اصلی در روایت‌شناسی شناختی آن است که کدام فرایندهای شناختی، باعث درک بهتر روایت می‌شوند و به خواننده این امکان را می‌دهد تا مدلِ ذهنیِ جهانی را بسازد که داستان بوجود آورده است.

حال می‌توان گفت با توجه به این‌که هرمن هم‌بوم‌پنداری را از عناصر بنیادین روایت می‌داند هم‌بوم‌پنداری تلاشی است که نویسنده می‌کند تا با استفاده از ابزارهای داستان نویسی، مخاطب را هرچه بهتر با فضای داستان و حتی تک‌تک شخصیت‌های داستان هم‌بوم سازد و تجربه زیستن در فضای داستان را به خواننده القا کند.

نتایج مقاله

براساس تعاریف ارائه شده از هم‌بوم‌پنداری و همذات‌پنداری و مفاهیم این دو مقوله به این نتیجه می‌رسیم که همذات‌پنداری تلاشی است که مخاطب می‌کند برای قرار دادن خود در جایگاه شخصیتی در داستان و ایجاد ارتباط نزدیک با وی و هم‌بوم‌پنداری تلاشی است که نویسنده می‌کند برای ایجاد فضایی، که تجربه زیستن در فضای داستان را هرچه بهتر بتواند به خواننده القا کند.

1- David Lodge

همذات‌پنداری مربوط به پیشینه‌های ذهنی مخاطب است که باعث می‌شود با داستانی بیشتر ارتباط برقرار کند یا بهتر است بگوییم با شخصیتی از داستان بیشتر همذات‌پنداری کند و این در اشخاص مختلف متفاوت است. اما نویسنده با برجسته کردن تأثیر رویدادهایی از داستان در ذهن مخاطب او را به فضای داستان نزدیک می‌کند و تلاش می‌کند تا مخاطب با میزان شعور متفاوت، خود را با فضای داستان هم‌بوم کند.

برجستگی داستان‌هایی که از ادیبان گرفته تا افراد عامی که آن را می‌خواند و با آن همذات‌پنداری می‌کند و هر دو به میزان بالایی از آن لذت می‌برند، هنر نویسنده را نشان می‌دهد که چگونه توانسته است با ایجاد هم‌بوم‌پنداری همه قشر جامعه از محقق تا عامهٔ جامعه را با میزان شعورهای متفاوت و پیشینه‌های ذهنی متفاوت درگیر فضای داستان کند که نمونه بارز آن شاهنامهٔ حکیم فردوسی است.

کتابشناسی

اوحدی، مسعود .(۱۳۹۱). **روایت‌شناسی سینما و تلویزیون**، تهران، انتشارات دانشگاه صدا و سیما

برکت، بهزاد ؛ روشن، بلقیس .(۱۳۹۱). **روایت‌شناسی شناختی کاربست نظریه آمیختگی مفهومی بر قصه‌های عامیانه ایرانی**، مجله ادب پژوهی، پاییز، ص۳۲ – ۹

برودل، دیوید .(۱۳۹۶). **روایت در فیلم داستانی**، مترجم سید علاء الدین طباطبایی، جلد اول، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

توکلی، حمیدرضا .(۱۳۸۹). **از اشارات دریا بوطیقای روایت در مثنوی**، چاپ سوم، تهران، مروارید

راسخ مهند، محمد .(۱۳۹۳). **درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی**، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاها (سمت) تهران

ریکور، پل .(۱۳۸۴). **در دنیای متن**، ترجمه بابک احمدی، نشر مرکز، تهران

سرل، جان .(۱۳۸۸). **آگاهی و زبان**، مترجم حمید سعیدی، مجله اطلاعات حکمت و معرفت، بهمن،شماره ۱۱، ص ۱۸

عامری، حیات؛ خیرآبادی، رضا؛ خیرآبادی، معصومه .(۱۳۹۴). **بررسی فضاهای ذهنی در متون خبری روزنامه های خبری**، علم زبان، سال ۳، شماره ۴، تابستان و بهار، ص ۱۵۸

کرول، نوئل .(۲۰۰۱). **گزارش تفصیلی ورای زیبا شناسی: جستارهای فلسفی فصل چهارم: هنر، هیجان و اخلاق**، مترجم مهدی شمس، مجله ترجمان، ص ۲۸

گوت، بریس .(۱۳۸۵). **همذات‌پنداری و احساسات در سینمای روایی**، مترجم بابک تبرایی، مجله فارابی، پاییز، شماره ۶۱، ص۳۳ و ۳۴

نجفی، آزاده؛ پهلوان نژاد، محمدرضا؛ شریفی، شهلا .(۱۳۹۵). **رویکرد نوین در روایت‌شناسی شناختی بر اساس فضاهای ذهنی روایی و الگوی ان ام اس بی**، جستارهای ادبی، بهار، شماره ۱۹۲، ص ۲۲

والتون، کندال .(۱۳۹۲). **تخیل ادبی**، مترجم محمود حقیقت کاشانی، عصر آدینه، پاییز و زمستان، شماره ۱۱، ص ۹۲ و ۹۳

هرمن، دیوید .(۱۳۹۳). **عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت**، ترجمه حسین صافی، تهران، نشر نی

Turner , mark , gilles , fauconnier .(1995). *conceptiual integration and formal expression* metaphor and symbolic activity 10 : 183

Palmer, A. (2004). *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press

Fauconnier , Gilles .(2014). *mental spaces , language modalities and conceptual integration* university of California sandiago