*Journal Of Narrativestudies*
*E-ISSN: 2588-6231*
*Vol.8, No. 15*
*spring and summer 2024*
*Research Article*

Received: 25/04/2022
Accepted: 19/09/2022

* Corresponding Author's E-mail: A-Abbassi@sbu.ac.ir

# The Analysis of Narration aspects and Plot in the Narrative of "The Glass Menagerie"

**Niyousha Sattari[1], Ali Abbasi [2]***

**Abstract**

Defining the concepts of Narratology and Semiotics approach, this paper analyses the narration aspects and plot in the narrative of "The glass menagerie" by Tennessee Williams. By linking these two methods together, the paper pursues two interwoven aspects of this narrative text: 1) Analyzing the relationship between narrator and audience: the narrator of this play talks directly with the audience. Hence, he blurs the fictional audience and all the spectators in the real world. Considering the pattern of "narration aspects" which is developed by Jepp Lintvelt, this paper studies this particular relationship between the narrator and the audience in the play. 2) Analyzing the plot of "The glass menagerie" by applying Algirdas Julien Greimas's "actantial model" and the "super-structure" plot model. This paper challenges the common belief about "The Glass Menagerie" among critics who believe this play bears a lack of complete plot. Considering two main plot lines, it is concluded that the play has a complete narrative plot.

**1**. PhD candidate of Theatre Studies, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. https://orcid.org/0009-0003-6334-3713
**2**. Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. https://orcid.org/0000-0003-4672-1930

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

*Journal Of Narrativestudies*
*E-ISSN: 2588-6231*
*Vol.8, No. 15*
*spring and summer 2024*
*Research Article*

**Keywords**: The glass menagerie, Tennessee Williams, Narration aspects, Plot, Actantial model

## 1. Introduction

The narratology and Semiotics approach are appropriate approaches for analyzing narrative texts. Scholars like Gérard Genette and Jaap Lintvelt offer methods focusing on the relationship between the narrator, actants, and audience, while the semiotics approach, as explored by Algirdas Julien Greimas and Jacques Fontanille, focus on the transformation between primary and final situations in narration. This article applies both methods to analyze "The Glass Menagerie" by Tennessee Williams, examining its narrative situation and plot. According to narratology, a text becomes narrative when there's a temporal and spatial separation between the narrator's situation and actants, a feature evident in "The Glass Menagerie." This separation blurs the line between fictional and real-world audiences, making the play unique. Based on these methods this research aims at answering the following questions:

- Who is the Tom-narrator's audience in the play?
- How does the plot of "The Glass Menagerie" function as a narrative text?

## 2. Literature Review

Numerous studies have explored various facets of narrative texts through different narratology theories, often focusing on key figures like Genet, Propp, Greimas, and Fontanille. Ali Abbasi's comprehensive examination in "Applied Narratology" (2014) focuses on the narrative aspects across novels, paintings, and short or folk stories, drawing from narratology and semiotics theories. Abbasi with Maliheh Rashidi in their article "Structural examination of the novel "Welcome to Hades" based on the theory of Jaap Lintvelt and Greimas" (2016) and with Zahra Naemiseji and Tayebe Seyfi in the article "Narrative typology in the novel The Jerusalem's lantern by Ali

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 15
spring and summer 2024
Research Article

Badr According to the theory of Jaap Lintvelt" (2021) apply Lintvelt's and Greimas's narrative methods and explore narration layers in these specific literary texts.

While these methods are typically employed in analyzing fictional works like novels and short stories, this article seeks to apply them to a dramatic text: "The Glass Menagerie." Limited research specifically examines the narrative aspects of "The Glass Menagerie," particularly among Iranian scholars, aside from comparative studies like "New Comparative Literature and Literary Adaptation: Williams's Glass Menagerie and Tavakoli's Here without Me" (2013) by Azra Ghandeharian and Alireza Anushiravani.

## 3. Methodology

This research aims to analyze the narrative layers between the narrator and audience and the complexity of the plot in "The Glass Menagerie". To achieve this, two methods are employed: the method of "narration aspects" which is developed by Jepp Lintvelt and Algirdas Julien Greimas's "actantial model" along with the "super-structure" plot model.

Utilizing Lintvelt's method, this article analyses the intricate relationship between the narrator and his audience in "The Glass Menagerie". Additionally, by employing Greimas's "actantial model" and the "super-structure plot", the article aims to examine the plot of the play and its evolution.

## 4. Results

When examining the relationship between the narrator and audience in "The Glass Menagerie" through Jaap Lintvelt's Theory, intricate layers emerge. Due to the biographical nature of this dramatic text and the similarities between the play's main motifs and William's personal life, the distinction between "virtual Williams" and "Tom-narrator" blurs. Tom-narrator breaks the fourth wall, engaging directly with the audience, thus merging the fictional and real-world spectators.

*Journal Of Narrativestudies*
*E-ISSN:2588-6231*
*Vol.8, No. 15*
*spring and summer 2024*
*Research Article*

Consequently, the audience transcends mere observation, becoming witnesses to Tennessee Williams' deepest memories. Consequently, Williams transforms the play into a confessional text, openly declared before his actual audience.

Additionally, analyzing the plot of "The Glass Menagerie" using the "super-structure" model and "actantial model", reveals two main plot lines: 1) Amanda's quest to find a husband for her daughter Laura. 2) Tom's desire to escape home. The first plot line has the beginning, middle, and end in its plot and follows a complete narrative. but the second plot line lacks a fully developed plot and concludes only at the primary situation. However, by intertwining both plot lines, a comprehensive plot emerges.

*دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*
سال ۸، شمـارهٔ ۱۵، بهار و تابستان ۱۴۰۳، صص ۲۶۱-۲۹۶
مقالهٔ پژوهشی

# بررسی کارکرد وجوه روایی و پی‌رنگ در روایت نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای*

**نیوشا ستاری[۱]، علی عباسی*[۲]**

(دریافت: ۱۴۰۱/۲/۵ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۸)

**چکیده**

مقالهٔ حاضر رویکرد روایت‌شناسی و رویکرد نشانه‌معناشناسیِ روایی را برای تحلیل روایت نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز مناسب می‌داند. این مقاله با تأکید بر مبحثِ «وجوه روایی» از رویکرد روایت‌شناسی و مبحثِ «پی‌رنگ و نحو روایی» از رویکرد نشانه‌معناشناسی، هر دو رویکرد را به هم گره می‌زند و نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* را در دو مسیر درهم‌تنیده دنبال و بررسی می‌کند: ۱) تحلیل رابطهٔ راوی و مخاطب در نمایشنامه: راوی نمایشنامه مستقیماً تماشاگران را مخاطب قرار می‌دهد و مرز میان مخاطبِ درون داستان و خوانندگان یا تماشاگران بیرونِ داستان را مخدوش می‌کند. در این مقاله، ضمن بررسی الگوی وجوه روایی مدنظر ژپ لینت‌ولت، روشن می‌شود که ویلیامز با نزدیک کردن منِ انتزاعی

---

۱. دانشجوی دکتری، رشتهٔ تئاتر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
https://orcid.org/0009-0003-6334-3713

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول).
*A-Abbassi@sbu.ac.ir
https://orcid.org/0000-0003-4672-1930

Copyright: © 2023 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

خودش به راوی داستان، دنیای اثر ادبی و دنیای داسـتان را درهـم ادغـام مـی‌کنـد؛ ۲) بررسـی پی‌رنگ روایت با درنظرگرفتن الگوی پی‌رنگ و الگوی کنشگران مدنظر گرماس. مقالهٔ حاضـر، برخلاف بسیاری از منتقدان که معتقدند پی‌رنگ *باغ‌وحش شیشـه‌ای* ناکامـل اسـت، بـا تحلیـل پی‌رنگ نمایشنامه نشان می‌دهد که روایت *باغ‌وحش شیشه‌ای* کامل است.

**واژه‌های کلیدی:** *باغ‌وحش شیشه‌ای*، تنسی ویلیامز، وجوه روایی، پی‌رنگ، مدل کنشگران.

**۱.مقدمه**

رویکردهای روایت‌شناسی و نشانه‌معناشناسیِ روایی، با بهره‌گیـری از زبـان‌شناسـی، در تحلیل متون روایی کارسازند. روایت‌شناسانی چون ژرار ژنت و ژپ لینت‌ولت الگوشان را براساس رابطهٔ میان کنشگران و رابطـهٔ میـان راوی و مخاطـب، و نشـانه‌معناشناسـانی چون گرماس و فونتنی الگوشان را بر پایهٔ تغییرات میان پاره ابتدایی و انتهایی روایت بنا کرده‌اند. مقالهٔ حاضر با الهام از دو رویکرد روایـت‌شناسـی و نشـانه‌معناشناسـی از سـه عنصر مشترک میان این دو رویکـرد بهـره مـی‌گیـرد: موقعیـت روایـی، نحـو روایـی، و پی‌رنگ.

در نظر روایت‌شناسان شکل‌گیری یک روایت نتیجـهٔ انفصـال میـان سـطوح روایـی (انفصال زمـانی و مکـانی میـان راوی و کنشـگران) اسـت. بـا ایـن تعریـف نمایشـنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* متنی روایی است. تام وینگفیلد، راوی نمایشنامه، در اینجـا و اکنـون خود خاطرات بیست سال گذشتهٔ خانواده‌اش را روایت می‌کند. ویلیـامز در *بـاغ‌وحـش شیشه‌ای* با حفظ سطوح روایی میـان راوی و مخاطـب در یـک سـطح، و کنشـگران در سطحی دیگر، مرز میان مخاطبِ درون جهانِ داسـتان و خواننـده (یـا تماشـاگر) بیـرونِ جهان داسـتان را بـه‌هـم مـی‌ریـزد. همـین مسـئله *بـاغ‌وحـش شیشـه‌ای* را بـه روایتـی

منحصربه‌فرد تبدیل می‌کند. مقالهٔ حاضر در بررسی روایت نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* دو مسیر جدا اما درهم‌تنیده را دنبال می‌کند: ۱) تحلیل رابطهٔ راوی و مخاطب در نمایشنامه؛ ۲) تحلیل پی‌رنگ نمایشنامه. از این دو مسیر به دو سؤال اصلی می‌پردازد: ۱) باتوجه به راوی بودن تام در نمایشنامه، مخاطبِ «تام ـ راوی» کیست؟ ۲) به‌رغم باور بسیاری از منتقدان به ناکامل بودن پی‌رنگ نمایشنامهٔ « *باغ‌وحش شیشه‌ای*، آیا امکان طرح الگویی در رد این مدعا هست؟ در تحلیل پرسش اول از الگوی موقعیت‌های روایی[1] ژپ لینت‌ولت استفاده می‌شود، و در تشریح نحو روایی و پی‌رنگ کامل نمایشنامه از الگوی «کنشگرانِ»[2] گرماس و نیز الگوی «ابرساختار»[3] یا مدل پنج‌تایی‌ای که گرماس و لاری‌وای در تکمیل الگوی پی‌رنگ پروپ مطرح کردند. در این مقاله، از روایت‌شناسی در موقعیت‌های روایی و از نشانه‌معناشناسی در نظریه‌های مربوط به پی‌رنگ و نحو روایی، یعنی مدل کنشگران و مدل پنج‌تایی، استفاده می‌شود.

## ۲.پیشینهٔ تحقیق

در روایت‌شناسی آثار نظریه‌پردازانی چون تزوتان تودورف، ولادیمیر پروپ، ژرار ژنت، رولان بارت و ژپ لینت‌ولت شناخته‌شده‌اند و در نشانه‌معناشناسی روایی آثار و نظریات افرادی چون گرماس و فونتنی. در سال‌های گذشته چند اثر مهم در این زمینه به فارسی ترجمه شده است. از جمله این آثار می‌توان به *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت* اثر ژپ لینت‌ولت (ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۱)، *گفتمان روایی* اثر ژرار ژنت (ترجمهٔ مریم طیورپرواز، انتشارات مهراندیش، ۱۳۹۹) و *نقصان معنا* اثر ژولین گرماس (ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، نشر

علم، ۱۳۸۹) اشاره کرد. گرماس در کتاب *نقصان معنا* از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا عبور و نشانه‌معناشناسی گفتمانی را پایه‌گذاری می‌کند.

مرتضی بابک معین در *کتاب ابعاد گمشدهٔ معنا در نشـانه‌شناسـی روایـی کلاسـیک: نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل* (۱۳۹۷) به بحث دربارهٔ نظام‌های گفتمانی مـدنظر اریک لاندوفسکی، نشانه‌شناس پساگرماسی، مـی‌پـردازد؛ ازجملـه نظـام‌هـای گفتمـانی برنامه‌مدار، مجاب‌سازی، تطبیق و امنیت و خطر. معـین در مقالـهٔای بـا عنـوان «تحلیـل چهار نظام زبانی فضایی با تکیه بر مدل نظام‌هـای معنـایی تعـاملی اریـک لاندوفسـکی» (۱۳۹۸) با تکیه بر چهار نظام معنایی «یعنی برنامهٔ مداریت مبتنی بر نظم، تصادف مبتنـی بر شانس و اقبال و رضـایت بـه‌آنچـه پـیش مـی‌آیـد، تطبیـق مبتنـی بـر امـر حسـی و مجاب‌سازی مبتنی بر نیت‌مندی، چهار نظام مکانی را که در درون آن‌ها با جهـان تعامـل می‌کنیم و به‌این ترتیب به آن معنا می‌دهیم» (معین، ۱۳۹۸، ص. ۵۰) را از هم تشـخیص می‌دهد. چهار نظام فضایی مبتنی بر نظـام‌هـای معنـایی مـدنظر لاندوفسـکی نظـام‌هـای «شـبکه»، «بافتـاری»، «چرخـان» و «ورطـه» هسـتند. مقـالات متعـددی نیـز بـا رویکـرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی نوشته شده‌اند. حمیدرضا شـعیری در مقالـهٔ «از نشـانه‌شناسـی ساختگرا تا نشـانه‌معناشناسـی گفتمـانی» (۱۳۸۸) بـه بررسـی شـرایطی مـی‌پـردازد کـه نشانه‌شناسـی سـاختگرا را کـه «معناهـای ازپـیش‌تعیـین‌شـده در آن از اهمیـت زیـادی برخوردارند به نشانه‌معناشناسی گفتمانی که در آن معنا تابع مذاکره و کشمکش و تـنش بین سطوح زبانی است سوق می‌دهد» (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۳).

مقالهٔ «تحلیل نظام روایی محافظه‌کاری و خطرپذیری: نظریهٔ گفتمان خیزابـی مطالعـهٔ موردی روایت *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* اثر رضـا قاسـمی» (۱۳۹۹) نوشـتهٔ زهـرا احسانی و همکاران نیز به تحلیل «شرایط شکل‌گیری دو نظـام گفتمـانی محافظـه‌کـار و

خطرپذیر از دیدگاه نشانه‌معناشناسی گفتمانی جهت تبیین نظریهٔ گفتمان خیزابی» می‌پردازد (احسانی و همکاران، ۱۳۹۹، ص. ۲) این نظریه «ما را از وضعیت‌های محدود و تطبیق‌پذیر به وضعیت‌های باز، رخدادی و در تکاپو سوق می‌دهد» (همان). بحث تخریب لنگرهای معنایی از مباحث قابل تأمل در نشانه‌معناشناسی گفتمانی است. ملیحه علوی‌پور و همکاران نیز در مقالهٔ «تخریب لنگرهای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی مطالعهٔ موردی *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد*» با اتخاذ رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی به تحلیل لنگرهای کنشی می‌پردازند. «تخریب لنگرهای کنشی به فضایی گفتمانی اطلاق می‌شود که در آن به‌تدریج کنش قادر به پشتیبانی روایت یا پیش‌برد آن نیست و به‌همین دلیل دچار فروپاشی می‌شود و جای خود را به شوش می‌دهد. این فروپاشی کنشی را تخریب لنگرهای کنشی معنا در گفتمان می‌نامیم» (علوی‌پور و همکاران،۱۴۰۰، ص. ۱۷۴). نویسندگان در این مقاله براساس نظریهٔ شوشی گفتمان نشان می‌دهند که «چگونه عبور از کنش‌های تعینی به وضعیت شوشی غیرتعینی زنجیرهٔ روایت را دستخوش تلاطم می‌کند و نظام تعینی گفتمان را به نظام تعاملی و سپس تلاطمی تغییر می‌دهد» (همان).

مقالهٔ حاضر با انتخاب رویکرد روایت‌شناسی و نشانه‌معناشناسی روایی به‌بحث دربارهٔ ساختار سطوح روایی و کارکردهای آن می‌پردازد، درحالی‌که رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی کارش را با تمرکز بر محتوا پیش می‌برد. مقالات و کتب متعددی با رویکرد روایت‌شناسی و نشانه‌معناشناسی روایی در سال‌های اخیر به فارسی تحریر شده‌اند. برای نمونه، علی عباسی در کتاب *نشانه‌معناشناسی روایی مکتب پاریس* (۱۳۹۵) به‌طرح نظریات مکتب پاریس و مشخصاً نشانه‌معناشناسی در نظر گرماس می‌پردازد. او همچنین در کتاب *روایت‌شناسی کاربردی* (۱۳۹۳) نظریات روایت‌شناسان

و نشانه‌معناشناسان ازجمله پروپ و ژنت و لینت‌ولـت و گرمـاس را در تحلیـل و نقـد کاربردی آثار روایی به‌کار می‌گیرد. چنـدین مقالـه نیـز بـه تحقیـق و بررسـی در زمینـهٔ روایـت‌شناسـی و نشـانه‌معناشناسـی پرداختـه‌انـد، بـالاخص پیرامـون نظریـاتی کـه بـه موقعیت‌های روایی و الگوی کنشگران می‌پردازند، نظریانی که مدنظر مقالهٔ حاضر است. اما این مقالات عمدتاً از محدودهٔ ادبیات داستانی و فیلم فراتر نرفتـه‌انـد و بـه ادبیـات و آثار نمایشی نپرداخته‌اند. آنیتا خالقی و همکاران در مقالـهٔ «کـارکرد نحـو روایـی (مـدل کنشگران) و پی‌رنگ در منظومهٔ ویس و رامین» (۱۴۰۰) با استفاده از الگـوی کنشـگران به‌عنوان ابزارهای مهم نشـانه‌معناشناسـی، پـی‌رنـگ داسـتان *ویـس و رامـین* را بررسـی کرده‌اند. علی عباسی و ملیحه رشیدی در مقالهٔ «ساختار رمان *به هـادس خـوش آمدیـد* براساس نظریـهٔ ژپ لینـت‌ولـت و گرمـاس» (۱۳۹۶) بـا بـه‌کـارگیری نظریـهٔ روایـی و ساختاری ژپ لینت‌ولت و گرماس به بررسی ساختار این رمـان پرداختـه‌انـد. همچنـین علی عباسی و همکاران در مقالهٔ «تحلیل سـاختارهای روایـی فیلمنامـهٔ جـدایی نـادر از سیمین از تخریب تـا تـرمیم» (۱۴۰۱) ضـمن بررسـی سـاختارهای روایـی در فیلمنامـهٔ «جدایی نادر از سیمین» به تبیین چگونگی هم‌زیستی تخریب و ترمیم در ایـن فیلمنامـه پرداخته‌اند. زهرا ناظمی سجزئی و همکاران نیز در مقالهٔ «گونه‌شناسـی روایـی در رمـان *مصابیح اورشلیم* علـی بـدر براسـاس نظریـهٔ ژپ لینـت ولـت» (۱۴۰۰) بـا اسـتفاده از گونه‌شناسی ژپ لینت‌ولت شگردهای روایی علی بدر را در روایتش بررسـی کـرده‌انـد. برخی پژوهشـگران نیـز بـه گونـه‌شناسـی روایـی مـدنظر ژپ لینـت‌ولـت در بررسـی داستان‌های قرآنی و حکایت‌های کهـن پرداختـه‌انـد. ازجملـه مقـالات «تحلیـل داسـتان یوسف بر پایهٔ روایت‌شناسی (با تکیه بر نظریهٔ ژپ لینت‌ولـت)» نوشـتهٔ فاطمـه سـعیده اقارب‌پرست و مهدی مطیع، «گونه‌شناسی و موقعیت‌های روایی در قصـه‌هـای قـرآن از

منظر ژپ لینت‌ولت» نوشتهٔ مهدی جوزی و محمدعلی خبری و «تحلیل روایی حکایت تمثیلی نابیتا و مفلوج براساس نظریهٔ ژپ لینت‌ولت» نوشتهٔ پروین تاج‌بخش.

با وجود این، متأسفانه پژوهشی با تأکید بر نظریات مطرح‌شده در ادبیات نمایشی انجام نشده است. مقالهٔ حاضر روایت نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* را نمونه‌ای مناسب برای این پژوهش می‌داند. نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز، باوجود اهمیت بالایی که در ادبیات نمایشی جهان دارد، در میان پژوهشگران ایرانی کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است. دو مقاله به‌صورت مشخص به پژوهش دربارهٔ این نمایشنامه پرداخته‌اند. هر دو مقاله در بررسی این نمایشنامه رویکرد تطبیقی اتخاذ کرده‌اند. عذرا قندهاریون و علیرضا انوشیروانی در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ باغ‌وحش شیشه‌ایِ ویلیامز و فیلم اینجا بدون منِ توکلی» (۱۳۹۲) به بررسی اقتباس آزاد بهرام توکلی کارگردان فیلم «اینجا بدون من» از نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* و روند بومی‌سازی آن می‌پردازند. مریم حیدری‌فرد و پیام عباسی نیز در مقالهٔ «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو نمایشنامهٔ باغ‌وحش شیشه‌ای و ارثیهٔ ایرانی» (۱۳۹۱) باوجود تفاوت اساسی در پی‌رنگ دو نمایشنامهٔ *ارثیهٔ ایرانی* و *باغ‌وحش شیشه‌ای*، به بررسی نوع شخصیت‌پردازی این دو نمایشنامه و نحوهٔ به‌کارگیری راوی پرداخته‌اند. این مقاله می‌کوشد نمود تحولات شخصیت تام در نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* را در قالب شخصیت‌های *ارثیهٔ ایرانی* بررسی کند.

### ۳.چارچوب نظری

روایت‌شناسی در فرانسه پیامد نظریهٔ ادبی ـ فرهنگی ساختارگراست و ماحصل زبان‌شناسی سوسوری. «استفادهٔ روایت‌شناسان از اندیشه‌ها و شیوه‌های زبان‌شناسی

سـاختارگرا نـه‌تنهـا موضـوع پـژوهش آن‌هـا را تعیـین کـرد، بلکـه اهـداف خـود کـار روایت‌شناختی را نیز شکل داد» (هرمن، ۱۳۹۱، ص. ۶۷). «تزوتان تـودوروف در کتـاب دستور دکامرون اصـطلاح فرانسـوی روایـت‌شناسـی را در تقابـل بـا زیسـت‌شناسـی و جامعه‌شناسی و... به‌معنای "مطالعهٔ روایت" وضع کرده است» (همان، ص. ۵۹) اما «نقد ساخت‌گرایانه قصه‌های عامیانه به‌گونهٔ قانون‌مند و تکامل‌یافته مـدیون ولادیمیـر پـروپ زبان‌شناس و نظریه‌پرداز روسی اسـت» (عباسـی، ۱۳۹۰، ص. ۱۴۹). بـه‌طـور خلاصـه، هدف اصلی روایت‌شناسی چیزی نبود جز ترسیم زبانِ روایت چندان‌که «تعداد بی‌شـمار روایت‌ها را بتوان طبقه‌بندی و توصیف کرد» (هرمن، ۱۳۹۱، ص. ۶۸).

مقالهٔ حاضر رویکرد روایت‌شناسی را در بحث مربوط به موقعیت‌های روایی بـه‌کـار می‌گیرد. در این بحث «روایت‌شناسان تعریف خود را برپایهٔ تقابل کنشگران از یک سـو و راوی و مخاطب از سوی دیگر پایه‌ریـزی کـرده‌انـد» (عباسـی، ۱۳۹۵، ص. ۳۷). ژرار ژنت و ژپ لینت‌ولت متعلق به این گروهند. ژپ لینت‌ولت اصول گونه‌شناسی روایی و الگوی «وجوه روایی» را برمبنای سه وجه دنیـای داسـتانی راوی و کنشـگر و مخاطـب تعریف کرد.

هر متن روایی از چند سطح تشکیل شده است. لینت‌ولت در یک روایت از سـطوح راوی/مخاطب و راوی/کنشگران می‌گوید. در نظر او یـک عمـل روایتـی «بـه مجموعـه وضعیت‌های خیالی اطلاق می‌شود که یک راوی و یک مخاطـب در آن حضـور داشـته باشـند» (لینـت‌ولـت، ۱۳۹۰، ص. ۲۴). بنـابراین «روایـت در زنجیـره و در تنـاوب گفتمان‌های راوی و گفتمان کنشگران شکل می‌گیرد» (همان، ص. ۲۵). به‌اعتقاد او یـک متن روایی بر چهار محور استوار است:

۱. نویسندهٔ ملموس ــ خوانندهٔ ملموس؛
۲. نویسندهٔ انتزاعی ــ خوانندهٔ انتزاعی؛
۳. راوی تخیلی ــ مخاطب تخیلی؛
۴. کنشگر ــ کنشگر (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۴۵)

به‌منظور فهم موقعیت راوی در روایت ابتدا لازم است شرح مختصری از این چهار محور ارائه شود. «نویسندهٔ ملموس» خالق واقعی اثر ادبی و فرستنده‌ای است که پیامی ادبی به «خوانندهٔ ملموس»، که گیرندهٔ پیام است، می‌فرستد. هم نویسنده و هم خوانندهٔ ملموس نه به دنیای اثر که به دنیای واقعی تعلق دارند. «نویسندهٔ ملموس» با نگارش اثر ادبی، منِ دوم خود را به‌عنوان «نویسندهٔ انتزاعی» در اثر منعکس می‌کند، و در همین راستا تصویر «خوانندهٔ انتزاعی» را به‌وجود می‌آورد. «نویسندهٔ انتزاعی تولیدکنندهٔ دنیای ادبی است و این دنیای ادبی را به گیرنده یا دریافت‌کننده یا همان خوانندهٔ انتزاعی انتقال می‌دهد» (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۶). لینت‌ولت راوی را در محور راوی/مخاطب «وجه متداول یک متن روایی ادبی» (همان، ص. ۱۳) می‌داند. اما نویسندهٔ انتزاعی «جهان داستانی را که شامل راوی خیالی و خوانندهٔ خیالی است، به‌وجود می‌آورد» (همان). «راوی هرگز نویسنده‌ای شناخته‌شده یا ناشناس نیست، بلکه نقشی خلق‌شده است که توسط نویسنده گزینش گردیده است» (همان، ص. ۱۵). بنابراین راوی متعلق به جهان روایت است، اما «نویسندهٔ انتزاعی» «متعلق به دنیای روایت نیست» (عباسی، ۱۳۹۵: ۵۱).

راوی و مخاطب رابطه‌ای دیالتیکی دارند. «غالباً تصویر مخاطب جز به شیوهٔ غیرمستقیم و آن‌هم به‌وسیلهٔ نداهایی که راوی مخاطب را مورد خطاب قرار می‌دهد شکل نخواهد گرفت» (لینت‌ولت،۱۳۹۰، ص.۱۹). لینت‌ولت با به‌کارگیری چهار محور

اصلیِ مطرح‌شده مدل «وجوه روایی» را مطرح می‌کند. با این الگو «می‌تـوان حـداقل دو زمان و مکان کاملاً جدا از هم را مشاهده کرد: زمان و مکان لحظهٔ روایت، یعنـی همـان زمان و مکانی که راوی و مخاطب در آن قرار دارند. زمان و مکان کنشگران، یعنی همان زمان و مکانی که کنشـگران کـنش‌هـای خـود را در آن زمـان و مکـان انجـام داده‌انـد» (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۴۱). راوی این دو زمان و مکان را از هم جـدا و روایـت را آغـاز می‌کند.

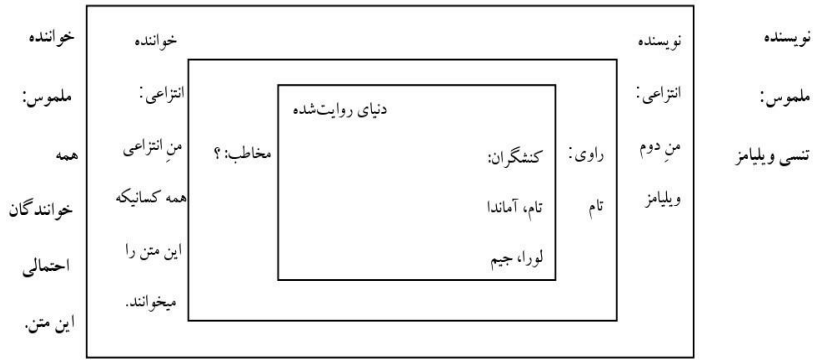
## ۴.بحث و بررسی

### ۴ـ۱. بررسی جایگاه راوی و مخاطب در نمایشنامه «باغ‌وحش شیشه‌ای»

تنسـی ویلیـامز، «نویسـندهٔ ملمـوسِ» نمایشـنامهٔ *بـاغ‌وحـش شیشـه‌ای*، هنگـام نوشـتن نمایشنامه، منِ دوم خود را به‌عنوان «نویسندهٔ انتزاعی» در اثر می‌تاباند. توضیحات صحنه از متن روایت نمایشنامه جدایند و می‌توان این توضیحات را اظهارات مسـتقیم ویلیـامزِ انتزاعی دانست. او در پایان توضیحات صحنهٔ اول مـی‌نویسـد: «تـام در ایـن نمایشـنامه راوی داستان است، او با لباس ملوان کشتی‌های تجاری از کوچهٔ سمت چـپ آپارتمـان داخل می‌شود و آرام‌آرام به جلوی صحنه، آنجاکه ایوان پلـه‌هـای فـرار از آتـش وجـود دارد، می‌ایستد، سیگاری روشن و رو به تماشاچیان شروع به روایت می‌کنـد» (ویلیـامز، ۱۳۹۹، ص. ۸). ویلیامزِ انتزاعی تام را راوی داستان معرفـی مـی‌کنـد. «تـام ـ راوی» بـا جدایی از زمان و مکان خود، روایت‌گـر زمـان و مکـانی دیگـر در گذشـته اسـت، کـه خودش در نقش «تام ـ کنشگر» روزی از کنشگرانِ آن «زمـان و مکـان» بـود. کنشـگران دنیای روایت‌شدهٔ راوی آماندا وینگفیلد، لورا وینگفیلد، تام وینگفیلد، جیم دوسـت تـام هستند و البته پدر خانواده که سال‌ها پیش خانواده را ترک کرده، اما عکس بزرگـی از او

بر یکی از دیوارهای خانه است. سؤال اصلی این است که تام با چه کسی یا چه کسانی حرف می‌زند؟

ویلیامز مخاطبِ «تام ـ راوی» را تماشاگران معرفی می‌کند. «تام ـ راوی» در ابتدای نمایشنامه به تماشاگران سلام می‌کند. او آگاه است که نمایشی در حال اجراست و تماشاگران مشغول تماشا. بنابراین مخاطب را به تماشای نمایش دعوت می‌کند. تماشاگر مدنظر ویلیامز می‌تواند «منِ انتزاعی» همهٔ کسانی باشد که متن این نمایشنامه را می‌خوانند یا به تماشای آن نشسته‌اند. آیا می‌توان گفت مخاطبِ راوی این متنِ روایی نه درون متن که همهٔ خوانندگان مجازی این نمایشنامه‌اند؟ (شکل یک).




**شکل ۱: وجوه متنِ روایی**

در پاسخ به این پرسش باید به تکنیکی در دنیای نمایش بپردازیم که بعدها در سینما نیز استفاده شد: شکستن «دیوار چهارم». «دیوار چهارم دیواری خیالی در دهانهٔ پیش‌صحنه بود که مثلاً فضای داخلی موجود در دکور جعبه‌واری را که بازیگران در آن ایفای نقش می‌کردند می‌پوشاند و تماشاگران نیز به این قرارداد پای‌بند بودند، طوری‌که انگار هیچ‌یک از طرفین از حضور دیگری باخبر نیست» (زاریلی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۴۰۱). در چنین وضعیتی بازیگران در محیطی با سه دیوار قرار می‌گیرند و گویی

تماشاگرانی که در مقابل آن‌ها هستند از بازیگران استراق سمع می‌کننـد. «دیـوار چهـارم دیواری شفاف است که تماشاگران از طریق آن بازیگران را دیـد مـی‌زننـد. بـازیگران از حضور تماشاگران بی‌خبرند، بنابراین مستقیماً با آن‌هـا صـحبت نمـی‌کننـد» (Auter & Davis, 1991, p. 165).

در سینما بازیگران مستقیماً رو به دوربین با مخاطبان صحبت و بـه‌میـانجی دوربـین بینندهٔ فیلم را خطاب می‌کنند. درواقع این تکنیک مغایر با جنبه چشـم‌چرایانـهٔ سـینمای داستانی و درخودمحصور است. مخاطبان آن‌ها «منِ انتزاعـی» همـهٔ مخاطبـان احتمـالی فیلم است. در تئاتر نیز میانجی میان بازیگران و تماشاگران خط شـفاف جلـوی صـحنه، یعنی دیوار چهارم، است که با نگاه و بیان مستقیم رو به تماشـاگران شکسـته مـی‌شـود. بازیگران با قرار گرفتن در برابر این دیوار شفاف، با همهٔ مخاطب احتمـالی‌شـان حـرف می‌زنند. بنابراین، «منِ انتزاعی» هر تماشاگر می‌تواند مخاطـبِ راوی نمـایش باشـد. امـا هدف از این کار چیست؟ ۱) بازیگران از همان ابتـدا مـی‌داننـد کـل فراینـد ایـن اجـرا ساختگی است و عده‌ای دارند داستان آن‌ها را دید می‌زننـد؛ ۲) «نویسـندهٔ انتزاعـی»، بـا قـرار دادن راوی در مقابـل تماشـاگران، قصـد دارد مخاطبـان را صـمیمانه وارد دنیـای شخصی نمایشی‌اش کند.

اکثر روایت‌شناسان و ساختارگرایان معتقدند نباید راوی را با نویسنده اشتباه گرفـت. اما «اگر من قصه زندگی‌ام را برای شما بگویم، نباید به هیچ‌وجه من را با خـودم اشـتباه بگیرید؟ اگر قصه‌ام را به‌جای اینکه بگویم بنویسم، صدای مکتوب من با کسی که هستم خیلی تفاوت دارد؟» (ابوت، ۱۴۰۰، ص. ۱۳۴). به‌عبارت‌دیگر، شاید بتـوان گفـت «هـر صدای روایی‌ای را که برای روایت کردن قصه‌ام انتخـاب کـنم، بـازهم ردپـایی از خـود واقعی‌ام در آن نمایـان اسـت» (همـان). بنـابراین بهتـر اسـت در تحلیـل جایگـاه راوی

نمایشنامه ابتدا شرح کوتاهی از داستان پشتِ روایت نمایشنامه ارائه کرد. مبنای اصلی شکل‌گیری پی‌رنگ نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* داستانی است که در پشت این روایت پنهان است.

تنسی ویلیامز با نام اصلی تامس لانیز ویلیامز در ۲۶ مارس ۱۹۱۱ در می‌سی‌سی‌پی به‌دنیا آمد. او دومین فرزند یک خانوادهٔ پنج‌نفره بود. مادرش زنی خانه‌دار با اخلاق خاص زنان جنوبی آمریکا و پدرش تاجری دائم‌السفر بود. او مدتی مدیر یک شرکت تولید کفش بود و به‌همین دلیل خانوادهٔ ویلیامز به شهر بندری سنت لوئیز در ایالت میزوری نقل مکان کردند. در زمان اقامتشان در سنت لوئیز، تام (تامس) زمان زیادی را در اتاقی تاریک و کوچک با خواهرش رز و مجموعه حیوانات شیشه‌ای مینیاتوری او گذراند. وقتی رز و تام و برادر کوچکشان والتر به سن جوانی رسیدند پدرشان خانه را ترک و فرزندان و همسرش را به حال خود رها کرد. «این اتفاق تبدیل به موتیفی غالب در اکثر آثار ویلیامز، خاصه باغ‌وحش شیشه‌ای، شد» (Bloom, 2000, p. 11). رز در نوجوانی علائمی از جنون بروز داد که او را شدیداً منزوی کرد. مادر حاضر نبود بیماری دخترش را بپذیرد و مدام در تلاش بود او را به‌زور وارد زندگی اجتماعی کند. بدین منظور رز را در مدرسهٔ منشی‌گری ثبت‌نام کرد. اما تلاش‌هایش بی‌فایده بود و عاقبت تشخیص دادند رز بیمار شیزوفرن است و در آسایشگاه روانی بستری شد. در سال ۱۹۳۷ پزشکان جراحی‌ای روی مغز او انجام دادند که این جراحی او را تا آخر عمر ناتوان و همچون کودکی رام‌شده کرد. تام خبر جراحی خواهرش را بعد از اتمام عمل جراحی شنید و بعد از شنیدن خبر احساس گناه کرد. «ویلیامز در همهٔ نمایشنامه‌هایش از چیزی می‌نوشت که بیش از همه چیز از آن آگاه بود: خودش و خاطرات خانواده‌اش» (ibid).

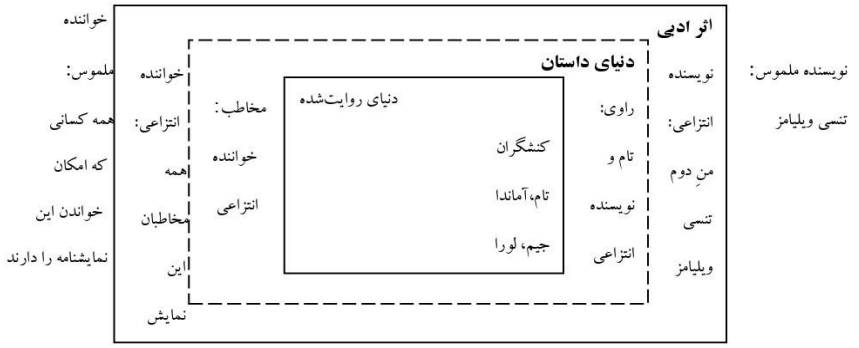
سه موتیف اصلی خاطرات شخصی تنسی ویلیامز، یعنی بیماری و انزوای خـواهرش و غیاب پدر در کودکی نویسنده و دغدغه و تلاش او برای نویسـندگی، خطـوط اصـلی نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* را تشکیل می‌دهند. مـورد مهـم‌تـر البتـه تشـابه نـام راوی نمایشنامه با نام اصلی نویسنده، یعنی تام (تـامس)، اسـت. عمـل جراحـی مغـز خـواهر ویلیامز بعد ترک خانه اتفاق افتاد. ویلیامز عدم حضورش در کنار خواهر را دلیل نابودی او می‌دانست و این گناه را بـا خـود حمـل مـی‌کـرد. بنـابراین شـاید بتـوان نمایشـنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* را اعتراف‌نامهٔ نویسنده‌ای دانست که با صدای بلند در برابـر دیگـران اجرا می‌شود.

اما «صدای چه کسی را در طول روایت مـی‌شـنویم»؟ (ابـوت،۱۴۰۰، ص. ۱۳۷). اچ پورتر ابوت عـلاوه بـر صـداهای اول‌شـخص و سـوم‌شـخص کـه نمونـه‌هـای غالـب روایت‌گری در ادبیاتند، صدای سومی را نیز در بررسی نمونه‌های مختلف ادبـی مطـرح می‌کند: روایتگری «دوم شخص». روایتگری دوم شخص این پرسش را برمی‌انگیـزد کـه «شما»یی که مورد خطاب قرار می‌گیرد چه کسی است؟ آیا این «شما» همان خواننـدگان متن روایی‌اند؟ در این‌صورت مورد خطاب واقع شدن در متن چه احساسی را می‌توانـد در آن‌ها برانگیزد؟ برایان مک‌هیل می‌گوید: «روایتگری دوم شخص بهترین نشانهٔ ارتباط است» (همان).

«تام ـ راوی»، به‌محض ارتباطِ مستقیم با تماشـاگران، آن‌هـا را از یـک چشـم‌چـران صرف خارج می‌کند. وانگهی، تام ـ راوی با این کار تماشاگران را به تماشای خـاطرات خود دعوت می‌کند. او می‌گوید: «این نمایش یه خاطره‌اس، خاطره من، تـام وینگفیلـد» (ویلیامز، ۱۳۹۹، ص. ۹). با چنین خطابی تماشاگر دیگر یک تماشاگر صـرف نیسـت و راوی به او امکان «تماشای نمایش را همانطور که اتفاق افتاده است می‌دهد. ویلیـامز بـه تماشاگرانش اجازهٔ دسترسی مستقیم به فضاهای بسیار خصوصی و روان‌شناختی تـام را

می‌دهد؛ یعنی امکان دسترسی به خاطرات او» (Bloom, 2007, p. 22). از این‌رو، اکثر منتقدان نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* را «نمایش خاطره»[۴] می‌دانند. «مخاطب نمایش می‌تواند شاهد کنش‌هایی اصیل باشند، همانطورکه برای تام اتفاق افتاده است. بنابراین خاطرهٔ تام تبدیل به خاطرهٔ آن‌ها هم می‌شود» (ibid, p. 23).

بنابراین، تنسی ویلیامز «نویسندهٔ ملموس» نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* است. اما منِ دوم و انتزاعی او روایت را می‌سازد و زاویهٔ دید راوی را مشخص می‌کند. «تام ـ راوی» با خطاب مستقیم به تماشاگران با آن‌ها ارتباط مستقیم می‌گیرد و جواز ورود به عمیق‌ترین و خصوصی‌ترین خاطرات شخصی‌اش را به آن‌ها می‌دهد. شباهت بسیار زیاد میان موتیف‌های اصلی زندگی خصوصی ویلیامز و روایت نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* و همچنین شباهت اسمی نویسنده و راوی نمایشنامه، بین راوی و نویسندهٔ انتزاعی، قرابت بسیاری به‌وجود می‌آورد. تا جایی‌که «نویسندهٔ انتزاعی» با «شخصیت ـ راوی» نمایشنامه هم‌پوشانی پیدا می‌کنند. بنابراین می‌توان گفت در بررسی الگوی وجوه روایی نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* مرز میان دو سطح اثر ادبی و دنیای داستان کم‌رنگ می‌شود و می‌توان این دو سطح را درهم‌تنیده دانست (ر.ک. شکل ۲).




**شکل ۲: وجوه متن روایی *باغ‌وحش شیشه‌ای***

### ۴ـ۲. بررسی پی‌رنگ نمایشنامهٔ «باغ‌وحش شیشه‌ای»

رویکرد نشـانه‌معناشناسـی نیـز هـم‌چـون روایـت‌شناسـی در روش‌شناسـی سوسـور و زبان‌شناسی ساخت‌گرا ریشه دارد. نشانه‌معناشناسان پایهٔ تعریفشان را «بر تغییر و تحـول بین پارهٔ ابتدایی و انتهایی روایت بنا نهاده‌اند. تغییر و تحول مدنظر این نظریه‌پـردازان در زمان و مکان کنشگران رخ می‌دهد و به‌هیچ‌وجه در ارتبـاط بـا رابطـهٔ راوی و مخاطـب نیست» (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۳۸). پروپ، گرماس، لاری‌وای و فـونتنی متعلـق بـه ایـن مکتب‌اند. پروپ در سال ۱۹۲۸ کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* را منتشـر کـرد کـه «نمونهٔ کاملی از روش‌شناسی علمی و پژوهش در قانون‌های سـاختاری بـود» (هارلنـد، ۱۳۹۷، ص. ۲۱۳). بـه‌اعتقـاد او بایـد «رده‌بنـدی را از مضـمون و محتـوای قصـه بـه مشخصات صوری و ساختمانی آن منتقل ساخت» (پـراپ، ۱۳۹۸، ص. ۶۲). آلژیـرداس ژولین گرماس از ساختارگرایانی است که با مبنا قرار دادن پـژوهش پـروپ در سـطحی گسترده، الگوی «کنشگران» را مطرح کرد. الگوی کنشـگران «بـا هـدف نمایانـدن نقـش شخصیت‌ها در روایت مطرح شد و بـا طـرح مفهـوم حـوزه‌هـای پیونددهنـدهٔ کـنش و شخصیت به شناخت شخصیت کمـک شـایانی کـرد» (رشـیدی و عباسـی، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۹). گرماس چند رابطهٔ اساسی را در الگوی کنشگران بازمی‌شناسـد: «فاعـل در برابـر مفعول، فرستنده در برابر دریافت‌کننده و گزینه‌های یـاری‌دهنـده یـا مخـالف» (هارلنـد، ۱۳۹۷، ص. ۳۱۲).

پروپ توانست فقط لایه‌های سطحی روایی را آشکار کند. اما در نظر گرماس «بایـد از سطح گذشت و به لایه‌های عمیق متون وارد شد تـا بـدین وسـیله بتـوان عـلاوه بـر ساختارهای سطحی معنادار ساختارهایی را که در ژرف‌ساخت متون واقع شـده‌انـد نیـز پیدا کرد، زیرا این ساختارهای درونی و عمیق هم دارای دلالـت معنـایی‌انـد» (عباسـی،

۱۳۹۵، ص. ۶۰). او بین ساختارهای یک اثر ادبی و ساختار یک جمله پیوند ایجاد کرد و معتقد بود «اگر فعل گرانیگاه و مرکز ثقل جمله باشد، کنشگران همان کار را در روایت انجام می‌دهند» (همان، ص. ۶۸). بدین ترتیب «الگوی کنشگران نقش هر شخصیت داستانی را مشخص می‌کند» (همان، ص. ۶۹). گرماس «مدل کنشگران» را نوعی الگوی پایه در تعریف و تشریح یک روایت می‌دانست. او نقش‌های روایتی را به شش گروه کنشگر تقلیل داد، اما روایت می‌تواند همه یا فقط تعدادی از این نقش‌ها را شامل شود. با استفاده از این مدل، نیت و قصد کنشگران در طول روایت که تعیین‌کنندهٔ مسیر حرکت آن‌هاست، به‌دست می‌آید.

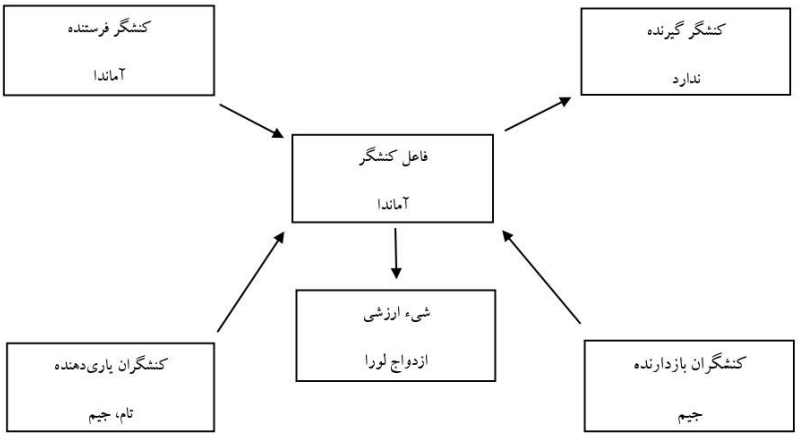
الگوی کنشگران بر بستری به‌نام پی‌رنگ قرار دارد که از سه پارهٔ ابتدایی و میانی و انتهایی تشکیل شده است. گرماس به‌همراه لاری‌وای در تکمیل الگوی پروپ یک ابرساختار را تعریف کردند و آن را طرح کلی روایت یا «طرح پنج‌تایی» نامیدند. براساس این الگو تمام روایت‌ها بر یک ابرساختار پایه‌ریزی شده‌اند که به این صورت تعریف می‌شود: «تغییر و تحول از یک حالت به حالت دیگر که این تغییر و تحول در پی‌رنگ متجلی می‌شود. از ویژگی‌های پی‌رنگ پاره‌های سه‌گانه است: فرایند پایدار نخستین، فرایند ناپایدار میانی، فرایند پایدار فرجامین» (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۵۵). «این سه وضعیت در پی‌رنگ عناصر پایدار هستند، ولی دو نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده به دگرگونی وضعیت آغازین و فرجامین کمک می‌کنند» (رشیدی و عباسی، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۱).

به‌رغم موفقیت چشم‌گیر اجرای نمایش *باغ‌وحش شیشه‌ای* در سال ۱۹۴۶ بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان معتقدند پی‌رنگ نمایشنامه چیزی کم دارد. طرفه آنکه تنسی ویلیامز نیز کاملاً به فقدان کنش دراماتیک در نمایشنامه‌اش واقف بود. ویلیامز بارها

سبک خود را «درام تجسمی» نامید و تجسمی بودن را بخشی از نمایشنامه مـی‌دانسـت. بر این اساس، او «درام مجسمه»[۵] یا «تئاتر تجسمی»[۶] را جایگزین درام رئالیستی کرد کـه فرم غالب آن زمان بود. (Bloom, 2007, p. 19). ویلیامز رئالیسم را دیگـر بـرای انتقـال پیچیدگی‌های «هستی مدرن» کافی نمی‌دانست. او فرم‌های غالب موجود در زمانـهٔ خـود را سطحی می‌دانست. او برای مقابله با آن‌هـا از رهیـافتی مینیمـال و تقلیلـی بهـره بـرد. *باغ‌وحش شیشه‌ای* فقط چهار شخصیت دارد. صحنهٔ نمایش شامل یـک اتـاق نشـیمن و اتاق غذاخوری و قسمت خارجی ساختمان آپارتمـان وینگفیلدهاسـت. وسـایل صـحنه بسیار محدودند و مدت‌زمان پی‌رنگ نمایش نیز بسیار کوتاه. حتی اعمـال شخصـیت‌هـا هم در طول نمایش مینیمال‌اند. آماندا و تام و لورا در همهٔ صحنه‌ها به کارهـای سـاده و خانگی مشغولند، کارهایی مانند شستن ظرف‌ها، پاک کردن میز یا خواندن روزنامـه. ویلیـامز این شکل از درام‌پردازی را ضرورت «درام مجسمه‌ای» می‌دانست و بـدین منظـور «بـه‌دنبـال ساختن تصویری از یک تحرک تقلیل‌یافته در صحنه بـود: شـکلی از حالـت مجسـمه‌وار یـا تابلووار» (یعنی صحنه‌ای متشکل از افراد بی‌حرکت و صامت) (ibid, p. 20).

هارولد بلوم در تشریح پی‌رنگ نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* به نقل از تام اسـکنلان می‌نویسد: «در این نمایشنامه دو خط اصـلی داریـم: تمایـل تـام بـرای فـرار از خانـه و دل‌مشغولی آماندا برای شوهردادن دخترش لورا» (ibid). به‌اعتقاد بلوم، با درنظـر گـرفتن این دو خط اصلی، ویلیـامز نمایشـنامه را بـه دو بخـش تقسـیم مـی‌کنـد: «بخـش اول: زمینه‌سازی برای دعوت مرد جوان. بخش دوم: آمدن مرد جوان» (ibid). با توجه به ایـن دو خط اصلی می‌توان دو نوع شیء ارزشی را در تعیین کـنش اصـلی کنشـگران و نیـز استخراج الگوی پی‌رنگ روایت درنظـر گرفـت. در ادامـه، مـدل کنشـگران در دو خـط داستانی اصلیِ الف و ب تحلیل می‌شود.

**الف) دل‌مشغولی مادر برای ازدواج لورا و اصرار او به تام برای دعوت مرد جوانی از میان دوستانش به خانه**

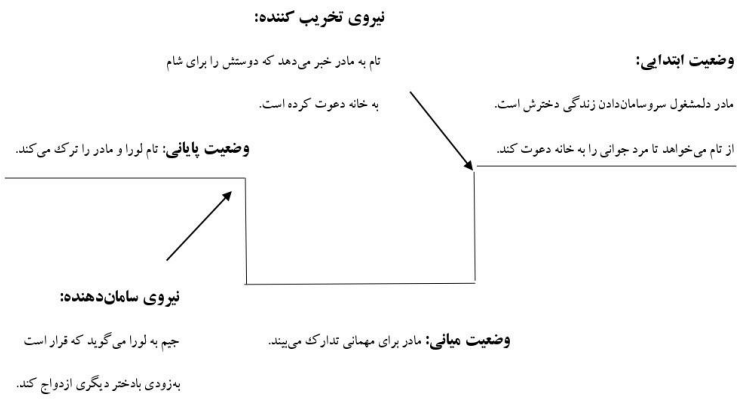



**شکل ۳: الگوی کنشگران برای خط داستانی اول**

در نظام روایی خط اول داستان، کنش اصلی یا همان «شیء ارزشی» که فاعل کنشگر را به طرف خود می‌کشد، «ازدواج لورا» است. «کنشگر فرستنده» یعنی آماندا، «فاعل کنشگر» را برای رسیدن به شیء ارزشی، یعنی ازدواج لورا، ترغیب می‌کند. آماندا از تام می‌خواهد مرد جوانی را از میان دوستانش به خانه دعوت کند. در میان اعضای خانواده فقط آماندا به‌دنبال ازدواج لوراست. او برای رسیدن به مقصودش یک مهمانی ترتیب می‌دهد. پس او «فاعل کنشگر» برای رسیدن به شیء ارزشی یعنی «ازدواج لورا» است. درست است که ابتدا لورا و تام با نیت آماندا برای ازدواج لورا مخالفند، اما در ادامه هر دو در مسیر نیت مادر قرار می‌گیرند. بنابراین روایت در ابتدا فاقد «کنشگر بازدارنده» است. وقتی تام، در انتهای روایت، جیم را به خانه دعوت می‌کند، هر دو «کنشگران یاری‌دهنده» برای تحقق ازدواج لورا هستند. اما بعد از گفت‌وگوی صمیمانهٔ جیم و لورا در صحنهٔ آخر، او به لورا می‌گوید در شرف ازدواج با دختری دیگر است. با این خبر

جیم به «کنشگر بازدارنده» تبدیل می‌شود و لورا درنهایت نمی‌تواند ازدواج کند. بنابراین خط داستانی اول فاقد «کنشگر گیرنده» یا سودبرنده است (شکل ۳).

بعد از بررسی کنش اصلی «ازدواج لورا» در الگوی کنشگران اکنون می‌تـوان الگـوی پی‌رنگی را که براساس این کنش شکل گرفته است بررسی کرد (نمودار ۱).




**نمودار ۱: الگوی پی‌رنگ خط داستانی اول**

در خط اصلی اول، آماندا دل‌مشغول زندگی لوراست که از یک نقص جزئی در بدن رنج می‌برد. شَل بودن یکی از پاهای لورا باعث شده است اعتمادبه‌نفسی بـرای حضـور در اجتماع نداشته باشد و هر روز منزوی‌تـر شـود. او در خانـه پنـاه گرفتـه و هـر روز ساعت‌ها مشغول شستن و تمیز کـردن مجسـمه‌هـای شیشـه‌ای‌اش اسـت. در وضـعیت ابتداییِ پی‌رنگ خط داستانی اول، مادر دل‌مشغول و نگران ازدواج لوراسـت. او لـورا را در مدرسه بازرگانی ثبت‌نام کرده است و هر روز او را به بهانهٔ خرید کره به بقـالی سـر محله می‌فرستد، تا بتواند او را در متن زنـدگی اجتمـاعی نگـه دارد. امـا تـلاش‌هـای او بی‌فایده است و لورا همهٔ این فرصت‌ها را بر باد می‌دهد. آماندا ناامید و غمگین اسـت و می‌داند با این شرایط لورا هرگز موفق به ملاقات و ازدواج با هیچ مرد جـوانی نخواهـد شد. اما لورا، در میان ناله و نفرین آماندا، به او می‌گوید چند سال پیش در دبیرسـتان بـه

پسری به‌نام جیم علاقه داشته است. جیم پسر محبوب دبیرستان بود. لورا می‌گوید سال آخر مدرسه در روزنامهٔ مدرسه نوشته بودند او با خوش‌لباس‌ترین دختر مدرسه نامزد کرده است.

آماندا می‌داند تام نیز روزی مانند پدرش خانه را ترک خواهد کرد و این مسئله او را بیشتر به وحشت می‌اندازد. از این‌رو، به تام می‌گوید تا زمانی که همسر لورا را جایگزین خودش نکرده است حق ترک خانه را ندارد. تام آشفته و عصبانی از مادر می‌خواهد راه‌حلی پیش پایش بگذارد. مادر هم از او می‌خواهد مردی جوان از میان همکارانش را یک شب به خانه دعوت کند: «یه نفر از اونا که آدم سالمی باشه و الکلی نباشه به خونه دعوت کن» (ویلیامز، ۱۳۹۹، ص. ۳۸).

وضعیت ابتدایی با نیرویی تخریب‌کننده در روایت وارد وضعیت میانی می‌شود. «در هر روایت پارهٔ ابتدایی و نیروی تخریب‌کننده از عناصر هسته‌ای و اصلی یک روایت به‌شمار می‌آیند و نمی‌توان به‌هیچ‌عنوان آن‌ها را حذف کرد. با حذف نیروی تخریب‌کننده نوع ادبی روایت به توصیف بدل خواهد شد» (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۷۹). نیروی تخریب‌کننده درواقع اتفاقی منحصربه‌فرد و خارق‌العاده است و روایت را از حالتی به حالت بعدی می‌برد. نیروی تخریب‌کننده در پی‌رنگ خط اصلی اول وقتی اتفاق می‌افتد که در صحنهٔ پنجم تام به خانه می‌آید و به مادرش خبر می‌دهد یکی از دوستانش را به‌نام جیم برای شام به خانه دعوت کرده است.

به‌این‌ترتیب روایت وارد وضعیت میانی می‌شود؛ یعنی تدارکات آماندا و هرچه زیبا و کدبانو جلوه دادن لورا. لورا از تدارکات مادر برای شام و لباس بسیار مضطرب می‌شود. چون هدف این مهمانی شام را نمی‌داند. مادر تازه اندکی پیش از رسیدن تام و جیم به خانه به او می‌گوید که جیم مهمان آن‌هاست. لورا کلافه و پریشان می‌شود و

نمی‌خواهد در مهمانی حاضر شود. ولی مادر به اجبار او را نگه مـی‌دارد. لـورا آشـفته و نگران در مهمانی حاضر می‌شود.

صحنهٔ هفتم نمایشنامه نیم‌ساعت بعد از صرف شام است. آمانـدا تـام را از اتـاق بـه بهانهٔ شستن ظرف‌ها بیرون می‌برد تا لورا و جیم تنها شوند و فرصت صحبت پیدا کننـد. لورا به جیم می‌گوید او را از زمان مدرسه به‌خاطر دارد. بعد از مرور خـاطرات مدرسـه، جیم به لورا می‌گوید او بیش‌ازحـد مشـکل کـوچکش را بـزرگ کـرده و ایـن موضـوع اعتمادبه‌نفس او را از بین برده است. رفتار صمیمانهٔ جیم به لورا جرئت می‌دهد از جـیم درمورد خبر نامزدی‌اش که در پایان دورهٔ مدرسه در روزنامه چـاپ شـده بـود بپرسـد. جیم به او می‌گوید شایعه‌ای بیش نبود. در ادامه جیم از لورا می‌پرسد در شش سال بعـد از پایان دبیرستان چه کرده است. لورا می‌گوید در مدرسهٔ بازرگانی ثبت‌نام کرده بود، اما هرگـز قـادر بـه اتمـام دوره نشـد. او از بـاغ‌وحـش شیشـه‌ای‌اش و اهمیـت حیوانـات شیشه‌ای‌اش به جیم می‌گوید. اما در ادامه و با احساساتی شدن بحثشـان جـیم بـه لـورا می‌گوید بسیار زیباست و لورا را می‌بوسد و به این‌ترتیب نیروی سـامان‌دهنـدهٔ هـدایت پی‌رنگ به وضعیت پایانی شکل می‌گیرد.

در مدل «پنج‌تایی»، وضعیت یا پاره‌میانی با نیرویی سامان‌دهنده بـه وضـعیت پایـانی می‌رسد و روایت کامل می‌شود. جیم بعـد از بوسـیدن لـورا معـذب مـی‌شـود و بـه او می‌گوید نامزد دارد و بناست تابستان آینده با او ازدواج کند. آماندا وارد و متوجه فضای آشفته میان آن‌ها می‌شود. جیم به آماندا هم خبر نامزدی‌اش را می‌دهد و به او مـی‌گویـد تام از این موضوع خبر نداشته است. جیم خداحافظی می‌کند و می‌رود. با خبـر نـامزدی جیم، آماندا از ازدواج لورا ناامید می‌شود و پیگیری او برای ازدواج لورا خاتمه می‌یابـد. تام نیز مدتی بعد از این اتفاق خانه را ترک می‌کند و روایت کامل می‌شود.

اگر وضعیت ابتدایی و انتهایی روایت با هم مقایسه شوند، در نگاه اول به‌نظر می‌آید تغییر چندانی در داستان و شخصیت‌ها اتفاق نیفتاده است. آماندا قصد دارد لورا را شوهر دهد، ولی موفق نمی‌شود و آن دو درنهایت باز هم در انزوا و بدبختی همیشگی‌شان باقی می‌مانند. اما با بررسی عمیق‌تر پی‌رنگ، باوجود شباهت ابتدا و انتهای روایت، در روند روایت تغییرات و تفاوت‌هایی در درون خود شخصیت‌ها به‌وجود می‌آید. آماندا در طول روایت از علاقه‌اش به همسرش که آن‌ها را ترک کرد می‌گوید و همچنین از ترسش که تام نیز مانند پدرش روزی آن‌ها را ترک خواهد کرد. او موافق نیست پسرش نویسنده شود و او را مدام تشویق می‌کند که کار کند و ترفیع بگیرد. اما درنهایت چاره‌ای ندارد جز پذیرش این حقیقت که همسرش او را ترک کرده و پسرش هم بالأخره روزی جا پای او می‌گذارد. در انتهای صحنهٔ پایانی و بعد از اینکه تام آن‌ها را ترک می‌کند «به تابلوی نقاشی شوهرش نگاه می‌کند» (ویلیامز، ۱۳۹۹، ص. ۸۷). او دیگر این حقیقت را پذیرفته و دست از مبارزه برداشته است.

لورا به‌دلیل ضعف جسمانی‌اش در خانه منزوی شده و همواره مشغول نگهداری و تمیزکردن مجسمه‌های شیشه‌ای‌اش است. به‌نظر فرانک دورهام «حیوانات شیشه‌ای لورا، بالاخص اسب تک‌شاخ که در صحنهٔ پایانی سهواً به دست جیم می‌شکند، دلالت بر تصور سست و متزلزل لورا از واقعیت دارند، همچون توهمی که به سادگی می‌شکند» (Bloom, 2007, p. 40). لورا مجسمه شیشه‌ای اسب تک‌شاخ را به جیم می‌دهد و در مکالمه‌ای که بین او و جیم شکل می‌گیرد می‌توان پیوند و شباهت لورا را با این موجود شیشه‌ای دید. وقتی جیم مجسمه را می‌گیرد، لورا بلافاصله می‌گوید: «مواظب باشید، فوت بهش بکنین شکسته» (ویلیامز، ۱۳۹۹، ص. ۷۶). اسب تک‌شاخ هم مانند لورا در زندگی مدرن شبیه هیچ حیوانی نیست. هر دو در ظاهر بالنسبه شبیه دیگرانند، ولی با

یک «نقص کوچک» از دیگران جدا می‌شوند. جیم می‌گوید اسب تک‌شاخ حتماً خیلی احساس تنهایی می‌کند. لورا منکر احساس تنهایی و بیگانگی و متفاوت بودن او می‌شود و می‌گوید شکایتی ندارد. جیم اسب تک‌شاخ را روی میز می‌گذارد. صدای موسیقی والسی شنیده می‌شود و جیم لورا را به رقص دعوت می‌کند. لورا در ابتدا معذب است، اما جیم به او یاد می‌دهد چطور برقصد. در میانهٔ رقص جیم ناگهان به میز برخورد می‌کند و یکی از مجسمه‌های شیشه‌ای روی زمین می‌افتد.

جیم: خدا کنه اون اسب کوچیک یه‌شاخ نباشه.

لورا: چرا خودشه.

جیم: ای داد شکست؟

لورا: حالا مثل همهٔ اسبای دیگه‌س، دیگه شاخ نداره.

جیم: مگه شاخش ...

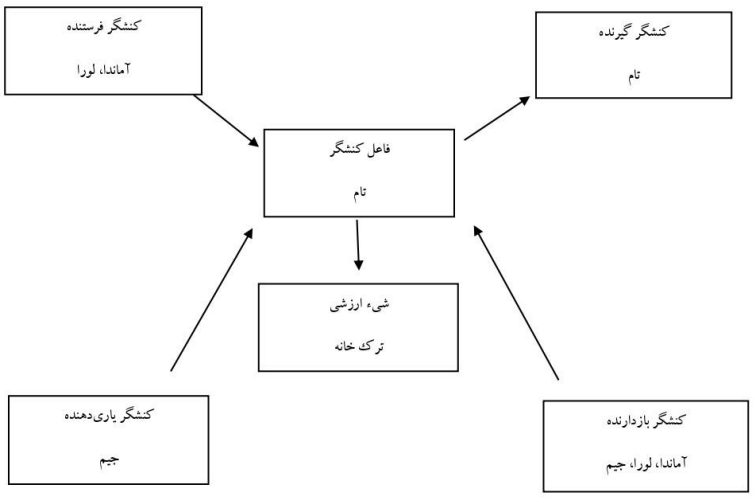
لورا: شکست، عیبی نداره، شاید این یه خوشبختی در حین بدبختیه (همان، ص. ۷۸).

لورا بعد از مواجههٔ احساسی با جیم دیگر نمی‌تواند مثل گذشته باشد. او تغییر کرده است و با روح شکسته و بی‌گناهش دیگر نیازی به حیوانات شیشه‌ای بچه‌گانه‌اش ندارد. پس اسب بدون شاخ را به‌عنوان یادگاری به جیم می‌دهد.

### ب) میل و اشتیاق تام برای فرار از خانه

خط داستانی اصلی دوم چیزی نیست جز قصد و اقدام تام برای فرار از خانه. او در نقش «تام ـ راوی» در ابتدای نمایشنامه با لباس ملوانان کشتی‌های تجاری داستان زندگی خانواده‌اش را پیش از ترک خانه روایت می‌کند. از همان صحنهٔ اول بی‌میلی تام

برای حضور در خانه و درگیری‌های لفظی مدام او با مادرش دیده می‌شود. تام، در این خط داستانی، در نقش «فاعل کنشگر» به‌دنبال ترک خانه به‌عنوان شیء ارزشی‌اش است.




**شکل ۴: الگوی کنشگران برای خط داستانی دوم**

شخصیت کنترل‌گر آماندا و مسئولیتی که به‌دلیل نقص لورا گردن تام می‌اندازد، او را ترغیب می‌کند سراغ شیء ارزشی‌اش برود. مادر رفتن او را مشروط می‌کند به پیدا کردن مرد جوانی برای ازدواج با لورا. تام جیم را به خانه می‌آورد. جیم بناست یاری‌گر او در رسیدن به هدفش یعنی ترک خانه باشد. آماندا که از قضیهٔ درخواست تام برای عضویت در اتحادیهٔ صنف دریانوردان مطلع شده است، اجازهٔ ترک خانه را به او نمی‌دهد. در عین حال ضعف لورا نیز از دیگر موانع پیش پای اوست. جیم که ابتدا در نقش «کنشگر یاری‌کننده» ظاهر می‌شود، با اعلام خبر نامزدی‌اش، به یکی دیگر از موانع تام در ترک خانه بدل می‌شود. چون همانطور که گفته شد مادر شرط کرده است تا زمانی که کسی را جایگزین خودش نکرده حق ترک خانه را ندارد. بنابراین آماندا و

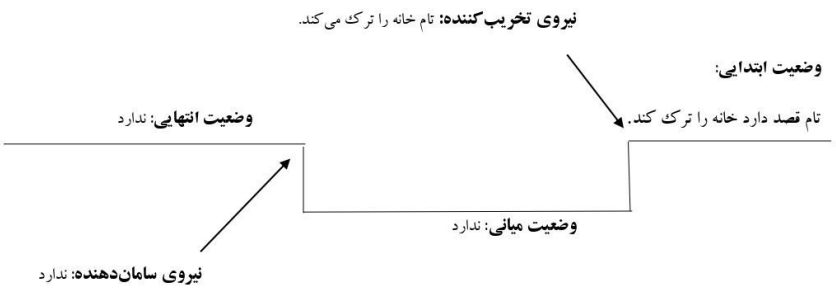
لورا و جیم «کنشگران بازدارنده» تام در رسیدن به هدفش هستند. اما تام عاقبت خانـه را ترک می‌کند. بنابراین او در نقش «کنشگر گیرنده» یا سودبرنده هم ظاهر می‌شود (شکل ۴).

اکنون می‌توان، با درنظرگرفتن مسیر حرکت تام در مدل کنشگران، پی‌رنـگ روایـت مربوط به خط داستانی دوم را بررسی کرد. ازآنجاکه میـل تـام بـرای تـرک خانـه مسـیر اصلی خط داستانی دوم است، پس عمل تخریب در وضـعیت ابتـدایی فقـط زمـانی رخ می‌دهد که تام خانه را ترک کند. براساس خـط داسـتانی دوم، از صـحنهٔ اول تـا انتهـای صحنهٔ آخر تام در جهت نقشه کشیدن و یافتن راهی برای ترک خانه است.

تام در صحنهٔ ششم در گفت‌وگو با جیم می‌گوید قصد تـرک خانـه را دارد و بـدین منظور در اتحادیهٔ صنف دریانوردان اسم‌نویسی کرده است. تام در جواب جیم کـه از او می‌پرسد پس تکلیف مادرت چه می‌شود می‌گوید: «من درست عین پدرمم. پسر یه نفـر خونه‌به‌دوش خب خونه به دوش میشه. به عکسی که روی دیواره نگاه کن، ببین چطور داره به دنیا می‌خنده! الان شونزده ساله که رفتـه» (ویلیـامز، ۱۳۹۹، ص. ۵۹). در صـحنهٔ هفتم که درواقع نیم‌ساعت بعد از صرف شام است ناگهان برق قطع می‌شود. تـام قـبض برق را پرداخت نکرده و پولش را صرف ثبت‌نام در اتحادیـهٔ صـنف دریـانوردان کـرده است. در انتهای صحنهٔ پایانی، وقتی لورا و آماندا می‌فهمند جیم نامزد کرده است، آماندا خشمش را به تام ابراز می‌کند. تام مدتی بعد، به‌دلیـل نوشـتن قطعـه شـعری روی یـک جعبه کفش، از محل کارش اخراج می‌شود.

در پایان صحنهٔ آخر تک‌گویی نهایی تام شنیده می‌شود. او بعد از این ماجرا خانـه را برای همیشه ترک می‌کند و هرگز بازنمی‌گردد: «شهرم را تـرک کـردم. از پلـه‌هـای ایـن نردبان پایین اومدم ... برای آخرین‌بار ... و از اونجا همون راهی رو که پـدرم رفتـه بـود دنبال کردم» (همان، ص. ۸۶). او از شهری به شـهر دیگـر مـی‌رود ولـی هرگـز لـورا را

فراموش نمی‌کند. بنابراین وضعیت ابتدایی، یعنی نقشه کشیدن برای ترک خانه و درگیری با مادر، با ترک خانه در انتهای صحنهٔ آخر شکسته می‌شود. اما در ادامه دیگر وضعیت میانی و نیروی سامان‌دهنده و وضعیت پایانی وجود ندارد. پس خط داستانی دوم نمایشنامه یک روایت حداقل است. در نظر نشانه‌معناشناسان در روایت حداقل باید تمایز دو حالت دیده شود. «هدف یک داستان نشان دادن تغییر و تحول یا شدن یک شخصیت داستانی است» (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۶۳). تام که قصد ترک خانه را داشت، با وجود احساس مسئولیت و گناه نسبت به خواهرش عاقبت او را ترک می‌کند. طی بیست سال او از شهری به شهر دیگر می‌رود، ولی هرگز نمی‌تواند خواهرش را فراموش کند. تام در پایان نمایشنامه می‌گوید: «شمع‌ها را خاموش کن لورا، چون این روزا دنیا رو رعدوبرق روشن کرده، شمع‌ها را خاموش کن لورا! خداحافظ لورا» (ویلیامز، ۱۳۹۹، ص. ۸۷). او خاطرات شخصی‌اش را برای تماشاگران روایت می‌کند و بدین طریق از خواهرش خداحافظی می‌کند و به رهایی می‌رسد (نمودار ۲). بنابراین براساس هر دو الگوی به‌دست‌آمده می‌توان نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* را واجد پی‌رنگ دانست.




**نمودار ۲: الگوی پی‌رنگ خط داستانی دوم**

**۵.نتیجه**

با تحلیل و بررسی روایت نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* براساس مفاهیم روایـت‌شناسـی و الگوهای نشانه‌معناشناسی گرماس رابطـهٔ میـان راوی و مخاطـب و همچنـین الگـوی پی‌رنگ نمایشنامه به‌دست آمد. بر این اساس ابتـدا وجـوه روایـی نمایشـنامه و جایگـاه راوی و مخاطب بررسی شد. باتوجـه بـه خصـلت زندگینامـه‌ای نمایشـنامه و شـباهت موتیف‌های اصلی آن با زنـدگی شخصـی ویلیـامز نمـی‌تـوان فاصـله‌ای میـان «ویلیـامزِ انتزاعی» و «تام ـ راوی» قائل شد. در عین حال «تام ـ راوی» و منِ انتزاعـی ویلیـامز، بـا بهره‌گیری از تکنیک شکستن دیوار چهارم و خطاب کردن مستقیم تماشاگران آن‌ها را از یک چشم‌چران صرف خارج و دعوت به مشاهدهٔ عمیق‌ترین و شخصی‌ترین خاطراتش می‌کنند. بنابراین، با درنظر گرفتن مدل وجوه روایی ژپ لینت‌وپ، دو سطح اثر ادبـی و دنیای داستان در نمایشنامهٔ *باغ‌وحش شیشه‌ای* در هم ادغام می‌شوند.

در ادامه، پی‌رنگ روایت *باغ‌وحش شیشه‌ای* تحلیل شد. بسیاری از منتقدان معتقدنـد پی‌رنگ *باغ‌وحش شیشه‌ای* چیزی کم دارد و کامل نیست. در مقالهٔ حاضر بـا بررسـی و تحلیل پی‌رنگ نمایشنامه نشان داده شد برخلاف نظر منتقدان روایت *باغ‌وحش شیشه‌ای* کامل است. به‌منظور تشریح و بررسی پی‌رنگ نمایشنامه دو خط اصـلی در نظـر گرفتـه شد: ۱) دل‌مشغولی مادر برای پیدا کردن همسر برای دخترش لورا؛ ۲) میل و قصـد تـام برای ترک خانه. همانطور که نشان داده شد، پی‌رنگ مربوط به خط داستانی اول هر سه وضعیت اصلی ابتدایی و میانی و پایانی را شامل مـی‌شـود و درنتیجـه پـی‌رنـگ کامـل به‌دست می‌آید. اما خـط داسـتانی دوم فقـط بـا دارا بـودن وضـعیت ابتـدایی و نیـروی تخریب‌کننده به روایت حداقل قناعت می‌کند. درصورتی‌که هر دو خط اصـلی داسـتانی در هم ادغام شوند، نیروی تخریب‌کنندهٔ پی‌رنگ خط داستانی دوم روی وضعیت پایـانی

پی‌رنگ خط داستانی اول می‌افتد. بنابراین، اگر وضعیت ابتدایی و انتهایی مقایسه شود، همچنان می‌توان تفاوت‌ها و شباهت‌هاشان را دید. تام قصد ترک خانه را دارد و نهایتاً خانه را ترک می‌کند. لورا و آماندا که درگیر زندگی منزوی و روزمره‌شان بودند همچنان در آن حال باقی می‌مانند. اما هیچ‌یک دیگر همان آدم سابق نیستند.

به‌باور تنسی ویلیامز روایت‌های درخودمحصور رئالیستی (فرم غالب نمایشنامه‌نویسی در نیمهٔ اول قرن بیستم تئاتر آمریکا) برای بازنمایی هستی انسان مدرن کافی نبودند. بنابراین او با ساختن جهان پاره‌پارهٔ خاطره‌گون شکل جدیدی برای روایت‌پردازی انتخاب کرد که مناسبِ جهان انسان مدرن قرن بیستم بود. او با قرار گرفتن در مرز بین دو سطح دنیای داستان و اثر ادبی مخاطب را در تماس نزدیک‌تری با تجربهٔ شخصی خودش قرار می‌دهد. فیلسوفان اگزیستانسیالیستی باور دارند که آزادی بدون عواقب به‌دست نمی‌آید و قهرمان برای رسیدن به آن باید گذشته و عزایزانش را پشت سر بگذارد. ویلیامز که سال‌ها در قبال خواهرش احساس گناه می‌کرد و رنج می‌برد، خود را در تام وینگفیلد بازنمایی و روایتش را تبدیل به یک اعتراف‌نامه می‌کند. او مخاطبان را دعوت به شنیدن اعترافات خودش می‌کند و بعد از بیست سال با خواهرش خداحافظی می‌کند. او گذشته‌اش را پشت سر می‌گذراند و به آزادی می‌رسد و پی‌رنگ نمایشنامه کامل می‌شود.

**پی‌نوشت‌ها**

1. narration aspects
2. actantial model
3. super-structure
4. memory play
5. sculptural drama
6. plastic theatre

## منابع


ابوت، اچ. پ. (۱۴۰۰). *سواد روایت*. ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. مهدی‌زاده اشرفی. تهران: اطراف.

احسـانی، ز.، شـعیری، ح.ر.، و معـین، م.ب. (۱۳۹۹). تحلیـل نظـام روایـی محافظـه‌کـاری و خطرپذیری: نظریهٔ گفتمان خیزابی مطالعهٔ موردی روایت هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چـوب‌هـا اثر رضا قاسمی. *روایت‌شناسی*، *۷*، ۱ ـ ۳۲.

پراپ، و. (۱۳۹۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ ف. بدره‌ای. تهران: توس.

رشیدی، م.، و عباسی، ع. (۱۳۹۶). ساختار رمان به هادس خـوش آمدیـد براسـاس نظریـهٔ ژپ لینت‌ولت و گرماس. *روایت‌شناسی*، *۱*، ۱۲۵ ـ ۱۴۵.

زاریلی، م.ک.، و ویلیامز، س. (۱۳۹۴). *تـاریخ‌هـای تئـاتر*. ترجمـهٔ مهـدی نصـراله‌زاده. تهـران: بیدگل.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه ـ معناشناسی گفتمـانی. *نقـد ادبـی*، *۸*، ۳۳ ـ ۵۲.

عباسی، ع. (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی کاربردی: تحلیل کاربردی بر موقعیت روایی عنصر پی‌رنـگ و نحو روایی در روایت‌ها*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

عباسی، ع.، و یارمنـد، ه. (۱۳۹۰). عبـور از مربـع معنـایی بـه مربـع تنشـی: بررسـی نشـانه ـ معناشناختی ماهی سیاه کوچولو. *جستارهای زبانی*، *۷*، ۱۴۷ ـ ۱۷۲.

علوی‌پور، م.، شعیری، ح.ر.، ربیـع، ع.، و کریمـی فیروزجـانی، ع. (۱۴۰۰). تخریـب لنگرهـای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبـی مطالعـهٔ مـوردی ایـن سـگ مـی‌خواهـد رکسانا را بخورد. *ادبیات پارسی معاصر*، *۱*، ۱۷۳ ـ ۱۹۶.

لینت ولت، ژ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای درباب گونه‌شناسی روایت نقطهٔ دید*. ترجمهٔ ع. عباسی. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

معین، م.ب. (۱۳۹۸). تحلیل چهار نظام زبانی فضایی با تکیه بر نظام‌های معنایی تعاملی اریـک لاندوفسکی. *جستارهای زبانی*، *۵*، ۴۹ ـ ۷۲.

هارلند، ر. (۱۳۹۷). *درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاتون تا بارت*. ترجمهٔ ع. معصومی و ش. جورکش. تهران: چشمه.

هرمن، د. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی ساختارگرا. ترجمهٔ م. راغب. در *دانشنامهٔ روایت‌شناسی*. تهران: نشر علم.

ویلیامز، ت. (۱۳۹۹). *باغ‌وحش شیشه‌ای*. ترجمهٔ ح. سمندریان. تهران: قطره.

**References**

Abbasi, A. (2014). *Applied Narratology*. Tehran: Beheshti University Publication. [in Persian]

Abbasi, A., & Yarmand, H. (2011). Transition from the Semantic Square to Tension Square in the Case Study of "Mahi Siahe Kocholo. *Language Related Research*, *7*, 147-172.[in Persian]

Auter, P.J., & Davis, D.M. (1991). When characters speak directly to viewers: Breaking the fourth wall in television. *Journalism Quarterly*, *68*(1-2),165-171.

Babak Moein, M. (2020). "Analyzing Four Spatial Language Regimes based on Interactive and Semiotic Regimes of Eric Landowski" [in Persian], *Language Related Research*, *5*, 49-72. [in Persian]

Bloom, H. (ed.) (2000). *Tennessee Williams*. Chelsea House.

Bloom, H. (ed.) (2007). *Tennessee Williams's The Glass Menagerie*. Infobase Publishing.

Ghasemi, R., Ehsani, Z., Shairi, H.R., & Moin, M. B. (2020). A Narrative Analysis of Conservatism and Risk-taking: A Wave Discourse Theory on Nocturnal Harmony from the Wood Orchestra. *Biannual Journal of Narrative Studies*, *7*, 1-32. [in Persian]

H. Porter, A. (2017). *The Cambridge Introduction to Narrative*, (Translated into Persian by Roya Pour Azar and Nima Mehdizadeh Ashrafi). Tehran: Atraf. [in Persian]

Harland, R. (2016). *Literary theory from Plato to Barthes*, (Translated into Persian by Ali Masoumi, Nahid Salami, Gholamreza Emami, Shapour Jorkesh). Tehran: Cheshmeh. [in Persian]

Lintvelt, J. (2011). *Essai de typologie narrative: Le "point de vue"*, (Translated into Persian by Ali Abbasi and Nosrat Hejazi). Tehran: Elmifarhangi. [in Persian]

Propp, V. Y. (2018). *Morphology of the Folktale*, (Translated into Persian by Fereydoun Badreyi). Tehran: Tos, Sixth edition. [in Persian]

Ragheb, M. (2012). *Encyclopedia of Narratology*. Tehran: Elm. [in Persian]

Rashidi, M., & Abbasi, A. (2016). Structural examination of the novel "Welcome to Hades" based on the theory of Jaap Lintvelt and Greimas. *Biannual Journal of Narrative Studies*, 1, 125-145. [in Persian]

Shairi, H.R. (2009). Passing from a predetermined relationship of signifier and signified to a processional discursive meaning. *Literary Criticism*, *8*, 52. [in Persian].

Shairi, H.R., Alavipour, M., Rabi, A., & Karimi Firouzjai, A. (2021). Destruction of anchors of action Meaning: Analysis of Shushi turbulence in literary discourse (Case study of the literary discourse system in This dog wants to take Roxana). *Contemporary Persian Literature*, *1*, 173-196. [in Persian]

Williams, T. (2020). *The Glass Menagerie*, (Translated into Persian by Hamid Samandarian). Tehran: Ghatreh, 19th edition. [in Persian]

Zarrilli, Ph. (2014). *Theatre Histories: An Introduction*, (Translated into Persian by Mehdi Nasrollahzadeh). Tehran: Bidgol, Second edition. [in Persian]