



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

Niyousha Sattari<sup>1</sup>, Ali Abbasi<sup>2\*</sup>

Received: 25/04/2022

Accepted: 19/09/2022

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

### 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: © 2024 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/>.



---

**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



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.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۸، شماره ۱۵، بهار و تابستان ۱۴۰۳، صص ۲۶۱-۲۹۶

مقاله پژوهشی

## بررسی کارکرد وجوه روایی و پی‌رنگ در روایت

### نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای

نیوشا ستاری<sup>۱</sup>، علی عباسی<sup>\*۲</sup>

(دریافت: ۱۴۰۱/۲/۵ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۸)

#### چکیده

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

۱. دانشجوی دکتری، رشته تئاتر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

<https://orcid.org/0009-0003-6334-3713>

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).

\*A-Abbassi@sbu.ac.ir

<https://orcid.org/0000-0003-4672-1930>



Copyright: © 2024 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 داستان را درهم ادغام می‌کند؛ (۲) بررسی پی‌رنگ روایت با در نظر گرفتن الگوی پی‌رنگ و الگوی کنشگران مدنظر گرماس. مقاله حاضر، برخلاف بسیاری از منتقدان که معتقدند پی‌رنگ باغ‌وحش شیشه‌ای ناکامل است، با تحلیل پی‌رنگ نمایشنامه نشان می‌دهد که روایت باغ‌وحش شیشه‌ای کامل است.

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

### ۱. مقدمه

رویکردهای روایت‌شناسی و نشانه‌معناشناسیِ روایی، با بهره‌گیری از زبان‌شناسی، در تحلیل متون روایی کارسازند. روایت‌شناسانی چون ژرار ژنت و ژپ لیت‌ولت الگوشان را براساس رابطه میان کنشگران و رابطه میان راوی و مخاطب، و نشانه‌معناشناسانی چون گرماس و فونتنی الگوشان را بر پایه تغییرات میان پاره ابتدایی و انتهایی روایت بنا کرده‌اند. مقاله حاضر با الهام از دو رویکرد روایت‌شناسی و نشانه‌معناشناسی از سه عنصر مشترک میان این دو رویکرد بهره می‌گیرد: موقعیت روایی، نحو روایی، و پی‌رنگ.

در نظر روایت‌شناسان شکل‌گیری یک روایت نتیجه انفصال میان سطوح روایی (انفصال زمانی و مکانی میان راوی و کنشگران) است. با این تعریف نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای متنی روایی است. تام وینگفیلد، راوی نمایشنامه، در اینجا و اکنون خود خاطرات بیست سال گذشته خانواده‌اش را روایت می‌کند. ویلیامز در باغ‌وحش شیشه‌ای با حفظ سطوح روایی میان راوی و مخاطب در یک سطح، و کنشگران در سطحی دیگر، مرز میان مخاطب درون جهان داستان و خواننده (یا تماشاگر) بیرون جهان داستان را به هم می‌ریزد. همین مسئله باغ‌وحش شیشه‌ای را به روایتی

منحصر به فرد تبدیل می‌کند. مقاله حاضر در بررسی روایت نمایشنامه *باغ وحش شیشه‌ای* دو مسیر جدا اما درهم‌تنیده را دنبال می‌کند: (۱) تحلیل رابطه‌ی راوی و مخاطب در نمایشنامه؛ (۲) تحلیل پی‌رنگ نمایشنامه. از این دو مسیر به دو سؤال اصلی می‌پردازد: (۱) با توجه به راوی بودن تام در نمایشنامه، مخاطب «تام - راوی» کیست؟ (۲) به‌رغم باور بسیاری از منتقدان به ناکامل بودن پی‌رنگ نمایشنامه «*باغ وحش شیشه‌ای*»، آیا امکان طرح الگویی در رد این مدعا هست؟ در تحلیل پرسش اول از الگوی موقعیت‌های روایی<sup>۱</sup> ژپ لیت‌ولت استفاده می‌شود، و در تشریح نحو روایی و پی‌رنگ کامل نمایشنامه از الگوی «کنشگران»<sup>۲</sup> گرماس و نیز الگوی «ابرساختار»<sup>۳</sup> 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. پیشینه تحقیق

در روایت‌شناسی آثار نظریه‌پردازانی چون تزوتان تودورف، ولادیمیر پروپ، ژرار ژنت، رولان بارت و ژپ لیت‌ولت شناخته شده‌اند 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 لیت‌ولت (ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۱)، *گفتمان روایی* اثر ژرار ژنت (ترجمه مریم طیورپرواز، انتشارات مهراندیش، ۱۳۹۹) و *تقصان معنا* اثر ژولین گرماس (ترجمه 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 گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک: نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل* (۱۳۹۷) به بحث درباره نظام‌های گفتمانی مدنظر اریک لاندوفسکی، نشانه‌شناس پساگرماسی، می‌پردازد؛ از جمله نظام‌های گفتمانی برنامه‌مدار، مجاب‌سازی، تطبیق و امنیت و خطر. معین در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل چهار نظام زبانی فضایی با تکیه بر مدل نظام‌های معنایی تعاملی اریک لاندوفسکی» (۱۳۹۸) با تکیه بر چهار نظام معنایی «یعنی برنامه‌مداریت مبتنی بر نظم، تصادف مبتنی بر شانس و اقبال و رضایت به آنچه پیش می‌آید، تطبیق مبتنی بر امر حسی و مجاب‌سازی مبتنی بر نیت‌مندی، چهار نظام مکانی را که در درون آن‌ها با جهان تعامل می‌کنیم و به این ترتیب به آن معنا می‌دهیم» (معین، ۱۳۹۸، ص. ۵۰) را از هم تشخیص می‌دهد. چهار نظام فضایی مبتنی بر نظام‌های معنایی مدنظر لاندوفسکی نظام‌های «شبکه»، «بافتاری»، «چرخان» و «ورطه» هستند. مقالات متعددی نیز با رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی نوشته شده‌اند. حمیدرضا شعیری در مقاله «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی» (۱۳۸۸) به بررسی شرایطی می‌پردازد که نشانه‌شناسی ساختگرا را که «معناهای ازپیش‌تعیین‌شده در آن از اهمیت زیادی برخوردارند به نشانه‌معناشناسی گفتمانی که در آن معنا تابع مذاکره و کشمکش و تنش بین سطوح زبانی است سوق می‌دهد» (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۳).

مقاله «تحلیل نظام روایی محافظه‌کاری و خطرپذیری: نظریه گفتمان خیزایی مطالعه موردی روایت هم‌نوایی شبانه/رکستر چوب‌ها اثر رضا قاسمی» (۱۳۹۹) نوشته زهرا احسانی و همکاران نیز به تحلیل «شرایط شکل‌گیری دو نظام گفتمانی محافظه‌کار و

خطرپذیر از دیدگاه نشانه‌معناشناسی گفتمانی جهت تبیین نظریه 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 مقاله «تخریب لنگرهای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی مطالعه 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 به تدریج 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 نظریه شوشی گفتمان نشان می‌دهند که «چگونه عبور از کنش‌های تعینی به وضعیت شوشی غیرتعینی زنجیره روایت را دستخوش تلاطم می‌کند و نظام تعینی گفتمان را به نظام تعاملی و سپس تلاطمی تغییر می‌دهد» (همان).

مقاله حاضر با انتخاب رویکرد روایت‌شناسی و نشانه‌معناشناسی روایی به بحث درباره 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) به طرح نظریات مکتب پاریس و مشخصاً نشانه‌معناشناسی در نظر گرماس می‌پردازد. او همچنین در کتاب *روایت‌شناسی کاربردی* (۱۳۹۳) نظریات روایت‌شناسان

و نشانه‌معناشناسان از جمله پروپ و ژنت و لیت‌ولت و گرماس را در تحلیل و نقد کاربردی آثار روایی به کار می‌گیرد. چندین مقاله نیز به تحقیق و بررسی در زمینه روایت‌شناسی و نشانه‌معناشناسی پرداخته‌اند، بالاخص پیرامون نظریاتی که به موقعیت‌های روایی و الگوی کنشگران می‌پردازند، نظریانی که مدنظر مقاله حاضر است. اما این مقالات عمدتاً از محدوده ادبیات داستانی و فیلم فراتر نرفته‌اند و به ادبیات و آثار نمایشی نپرداخته‌اند. آنتیا خالقی و همکاران در مقاله «کارکرد نحو روایی (مدل کنشگران) و پی‌رنگ در منظومه ویس و رامین» (۱۴۰۰) با استفاده از الگوی کنشگران به عنوان ابزارهای مهم نشانه‌معناشناسی، پی‌رنگ داستان ویس و رامین را بررسی کرده‌اند. علی عباسی و ملیحه رشیدی در مقاله «ساختار رمان به هادس خوش آمدید براساس نظریه ژپ لیت‌ولت و گرماس» (۱۳۹۶) با به‌کارگیری نظریه روایی و ساختاری ژپ لیت‌ولت و گرماس به بررسی ساختار این رمان پرداخته‌اند. همچنین علی عباسی و همکاران در مقاله «تحلیل ساختارهای روایی فیلمنامه جدایی نادر از سیمین از تخریب تا ترمیم» (۱۴۰۱) ضمن بررسی ساختارهای روایی در فیلمنامه «جدایی نادر از سیمین» به تبیین چگونگی هم‌زیستی تخریب و ترمیم در این فیلمنامه پرداخته‌اند. زهرا ناظمی سجزئی و همکاران نیز در مقاله «گونه‌شناسی روایی در رمان مصابیح اورشلیم علی بدر براساس نظریه ژپ لیت‌ولت» (۱۴۰۰) با استفاده از گونه‌شناسی ژپ لیت‌ولت شگردهای روایی علی بدر را در روایتش بررسی کرده‌اند. برخی پژوهشگران نیز به گونه‌شناسی روایی مدنظر ژپ لیت‌ولت در بررسی داستان‌های قرآنی و حکایت‌های کهن پرداخته‌اند. از جمله مقالات «تحلیل داستان یوسف بر پایه روایت‌شناسی (با تکیه بر نظریه ژپ لیت‌ولت)» نوشته فاطمه سعیده اقارب پرست و مهدی مطیع، «گونه‌شناسی و موقعیت‌های روایی در قصه‌های قرآن از

منظر ژپ لیت‌ولت» نوشته مهدی جوزی و محمدعلی خبری و «تحلیل روایی حکایت تمثیلی نایبتا و مفلوج براساس نظریه ژپ لیت‌ولت» نوشته پروین تاج‌بخش. با وجود این، متأسفانه پژوهشی با تأکید بر نظریات مطرح‌شده در ادبیات نمایشی انجام نشده است. مقاله حاضر روایت نمایشنامه *باغ‌وحش شیشه‌ای* را نمونه‌ای مناسب برای این پژوهش می‌داند. نمایشنامه *باغ‌وحش شیشه‌ای* اثر تنسی ویلیامز، با وجود اهمیت بالایی که در ادبیات نمایشی جهان دارد، در میان پژوهشگران ایرانی کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است. دو مقاله به‌صورت مشخص به پژوهش درباره این نمایشنامه پرداخته‌اند. هر دو مقاله در بررسی این نمایشنامه رویکرد تطبیقی اتخاذ کرده‌اند. عذرا قندهاریون و علیرضا انوشیروانی در مقاله «ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامه *باغ‌وحش شیشه‌ای* ویلیامز و فیلم *اینجا بدون من توکلی*» (۱۳۹۲) به بررسی اقتباس آزاد بهرام توکلی کارگردان فیلم «اینجا بدون من» از نمایشنامه *باغ‌وحش شیشه‌ای* و روند بومی‌سازی آن می‌پردازند. مریم حیدری‌فرد و پیام عباسی نیز در مقاله «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی در دو نمایشنامه *باغ‌وحش شیشه‌ای* و *ارثیه ایرانی*» (۱۳۹۱) با وجود تفاوت اساسی در پی‌رنگ دو نمایشنامه *ارثیه ایرانی* و *باغ‌وحش شیشه‌ای*، به بررسی نوع شخصیت‌پردازی این دو نمایشنامه و نحوه به‌کارگیری راوی پرداخته‌اند. این مقاله می‌کوشد نمود تحولات شخصیت‌تام در نمایشنامه *باغ‌وحش شیشه‌ای* را در قالب شخصیت‌های *ارثیه ایرانی* بررسی کند.

### ۳. چارچوب نظری

روایت‌شناسی در فرانسه پیامد نظریه ادبی - فرهنگی ساختارگراست و ماحصل زبان‌شناسی سوسوری. «استفاده روایت‌شناسان از اندیشه‌ها و شیوه‌های زبان‌شناسی

ساختار گرا نه تنها موضوع پژوهش آن‌ها را تعیین کرد، بلکه اهداف خود کار روایت‌شناختی را نیز شکل داد» (هرمن، ۱۳۹۱، ص. ۶۷). «تروتان تودوروف در کتاب دستور دکامرون اصطلاح فرانسوی روایت‌شناسی را در تقابل با زیست‌شناسی و جامعه‌شناسی و... به معنای "مطالعه روایت" وضع کرده است» (همان، ص. ۵۹) اما «نقد ساخت‌گرایانه قصه‌های عامیانه به گونه قانون‌مند و تکامل‌یافته مدیون ولادیمیر پروپ زبان‌شناس و نظریه‌پرداز روسی است» (عباسی، ۱۳۹۰، ص. ۱۴۹). به‌طور خلاصه، هدف اصلی روایت‌شناسی چیزی نبود جز ترسیم زبان روایت چندان‌که «تعداد بی‌شمار روایت‌ها را بتوان طبقه‌بندی و توصیف کرد» (هرمن، ۱۳۹۱، ص. ۶۸).

مقاله حاضر رویکرد روایت‌شناسی را در بحث مربوط به موقعیت‌های روایی به‌کار می‌گیرد. در این بحث «روایت‌شناسان تعریف خود را برپایه تقابل کنشگران از یک سو و راوی و مخاطب از سوی دیگر پایه‌ریزی کرده‌اند» (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۳۷). ژرار ژنت و ژپ لینت‌ولت متعلق به این گروه‌اند. ژپ لینت‌ولت اصول گونه‌شناسی روایی و الگوی «وجوه روایی» را بر مبنای سه وجه دنیای داستانی راوی و کنشگر و مخاطب تعریف کرد.

هر متن روایی از چند سطح تشکیل شده است. لینت‌ولت در یک روایت از سطوح راوی/مخاطب و راوی/کنشگران می‌گوید. در نظر او یک عمل روایتی «به مجموعه وضعیت‌های خیالی اطلاق می‌شود که یک راوی و یک مخاطب در آن حضور داشته باشند» (لینت‌ولت، ۱۳۹۰، ص. ۲۴). بنابراین «روایت در زنجیره و در تناوب گفتمان‌های راوی و گفتمان کنشگران شکل می‌گیرد» (همان، ص. ۲۵). به اعتقاد او یک متن روایی بر چهار محور استوار است:

۱. نویسنده ملموس — خواننده ملموس؛
۲. نویسنده انتزاعی — خواننده انتزاعی؛
۳. راوی تخیلی — مخاطب تخیلی؛
۴. کنشگر — کنشگر (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۴۵)

به منظور فهم موقعیت راوی در روایت ابتدا لازم است شرح مختصری از این چهار محور ارائه شود. «نویسنده ملموس» خالق واقعی اثر ادبی و فرستنده‌ای است که پیامی ادبی به «خواننده ملموس»، که گیرنده پیام است، می‌فرستد. هم نویسنده و هم خواننده ملموس نه به دنیای اثر که به دنیای واقعی تعلق دارند. «نویسنده ملموس» با نگارش اثر ادبی، منِ دوم خود را به‌عنوان «نویسنده انتزاعی» در اثر منعکس می‌کند، و در همین راستا تصویر «خواننده انتزاعی» را به‌وجود می‌آورد. «نویسنده انتزاعی تولیدکننده دنیای ادبی است و این دنیای ادبی را به گیرنده یا دریافت‌کننده یا همان خواننده 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 نویسنده انتزاعی «جهان داستانی را که شامل راوی خیالی و خواننده 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 «نویسنده انتزاعی» «متعلق به دنیای روایت نیست» (عباسی، ۱۳۹۵: ۵۱).

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

اصلی مطرح شده مدل «وجوه روایی» را مطرح می‌کند. با این الگو «می‌توان حداقل دو زمان و مکان کاملاً جدا از هم را مشاهده کرد: زمان و مکان لحظه روایت، یعنی همان زمان و مکانی که راوی و مخاطب در آن قرار دارند. زمان و مکان کنشگران، یعنی همان زمان و مکانی که کنشگران کنش‌های خود را در آن زمان و مکان انجام داده‌اند» (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۴۱). راوی این دو زمان و مکان را از هم جدا و روایت را آغاز می‌کند.

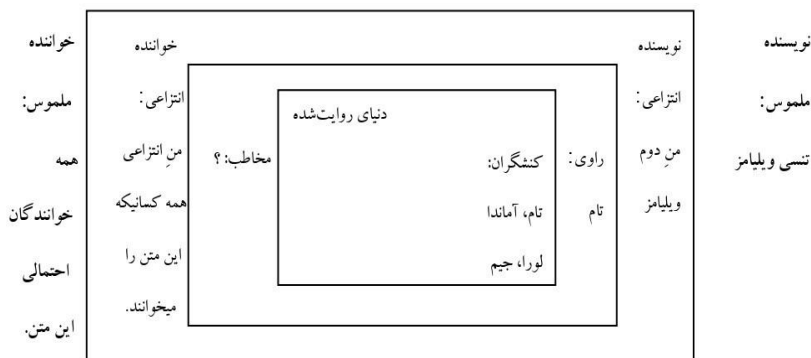
#### ۴. بحث و بررسی

##### ۴-۱. بررسی جایگاه راوی و مخاطب در نمایشنامه «باغ وحش شیشه‌ای»

تنسی ویلیامز، «نویسنده ملموس» نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای، هنگام نوشتن نمایشنامه، من دوم خود را به عنوان «نویسنده انتزاعی» در اثر می‌تاباند. توضیحات صحنه از متن روایت نمایشنامه جدایند و می‌توان این توضیحات را اظهارات مستقیم ویلیامز انتزاعی دانست. او در پایان توضیحات صحنه اول می‌نویسد: «تام در این نمایشنامه راوی داستان است، او با لباس ملوان کشتی‌های تجاری از کوچه سمت چپ آپارتمان داخل می‌شود و آرام آرام به جلوی صحنه، آنجا که ایوان پله‌های فرار از آتش وجود دارد، می‌ایستد، سیگاری روشن و رو به تماشاچیان شروع به روایت می‌کند» (ویلیامز، ۱۳۹۹، ص. ۸). ویلیامز انتزاعی تام را راوی داستان معرفی می‌کند. «تام - راوی» با جدایی از زمان و مکان خود، روایت‌گر زمان و مکانی دیگر در گذشته است، که خودش در نقش «تام - کنشگر» روزی از کنشگران آن «زمان و مکان» بود. کنشگران دنیای روایت‌شده راوی آماندا وینگفیلد، لورا وینگفیلد، تام وینگفیلد، جیم دوست تام هستند و البته پدر خانواده که سال‌ها پیش خانواده را ترک کرده، اما عکس بزرگی از او

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

ویلیامز مخاطب «تام - راوی» را تماشاگران معرفی می‌کند. «تام - 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 «من انتزاعی» همه کسانی باشد که متن این نمایشنامه را می‌خوانند یا به تماشای آن نشسته‌اند. آیا می‌توان گفت مخاطب راوی این متن روایی نه درون متن که همه خوانندگان مجازی این نمایشنامه‌اند؟ (شکل یک).



شکل ۱: وجوه متن روایی

در پاسخ به این پرسش باید به تکنیکی در دنیای نمایش پردازیم که بعدها در سینما نیز استفاده شد: شکستن «دیوار چهارم». «دیوار چهارم دیواری خیالی در دهانه 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، طوری که 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 می‌کنند. «دیوار چهارم دیواری شفاف است که تماشاگران از طریق آن بازیگران را دید می‌زنند. بازیگران از حضور تماشاگران بی‌خبرند، بنابراین مستقیماً با آن‌ها صحبت نمی‌کنند» (Auter & Davis, 1991, p. 165).

در سینما بازیگران مستقیماً رو به دوربین با مخاطبان صحبت و به‌میانجی دوربین بیننده فیلم را خطاب می‌کنند. در واقع این تکنیک مغایر با جنبه چشم‌چرایانه سینمای داستانی و درخودمحصور است. مخاطبان آن‌ها «من انتزاعی» همه مخاطبان احتمالی فیلم است. در تئاتر نیز میانجی میان بازیگران و تماشاگران خط شفاف جلوی صحنه، یعنی دیوار چهارم، است که با نگاه و بیان مستقیم رو به تماشاگران شکسته می‌شود. بازیگران با قرار گرفتن در برابر این دیوار شفاف، با همه مخاطب احتمالی‌شان حرف می‌زنند. بنابراین، «من انتزاعی» هر تماشاگر می‌تواند مخاطبِ راوی نمایش باشد. اما هدف از این کار چیست؟ (۱) بازیگران از همان ابتدا می‌دانند کل فرایند این اجرا ساختگی است و عده‌ای دارند داستان آن‌ها را دید می‌زنند؛ (۲) «نویسنده انتزاعی»، با قرار دادن راوی در مقابل تماشاگران، قصد دارد مخاطبان را صمیمانه وارد دنیای شخصی نمایشی‌اش کند.

اکثر روایت‌شناسان و ساختارگرایان معتقدند نباید راوی را با نویسنده اشتباه گرفت. اما «اگر من قصه زندگی‌ام را برای شما بگویم، نباید به هیچ‌وجه من را با خودم اشتباه بگیرید؟ اگر قصه‌ام را به جای اینکه بگویم بنویسم، صدای مکتوب من با کسی که هستم خیلی تفاوت دارد؟» (ابوت، ۱۴۰۰، ص. ۱۳۴). به عبارت دیگر، شاید بتوان گفت «هر صدای روایی‌ای را که برای روایت کردن قصه‌ام انتخاب کنم، بازهم ردپایی از خود واقعی‌ام در آن نمایان است» (همان). بنابراین بهتر است در تحلیل جایگاه راوی

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

تنسی ویلیامز با نام اصلی تامس لانیز ویلیامز در ۲۶ مارس ۱۹۱۱ در می‌سی‌سی‌پی به دنیا آمد. او دومین فرزند یک خانواده 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 خانواده 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 *باغ وحش 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 مدرسه منشی‌گری ثبت‌نام کرد. اما تلاش‌های بی‌فایده بود و عاقبت تشخیص دادند رز بیمار شیذوفرن 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 همه نمایشنامه‌هایش از چیزی می‌نوشت که بیش از همه چیز از آن آگاه بود: خودش و خاطرات خانواده‌اش» (ibid).

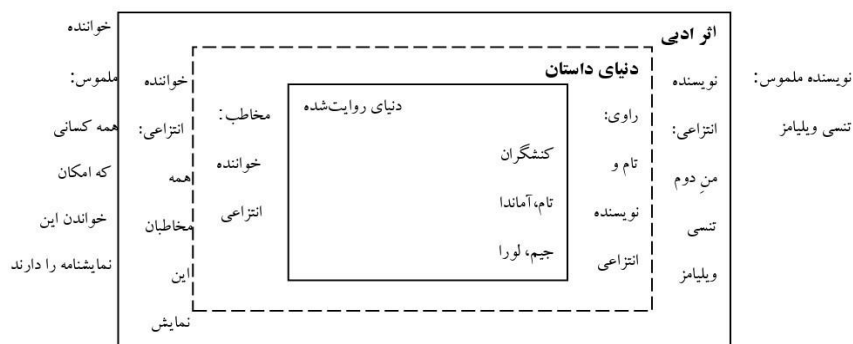
سه موتیف اصلی خاطرات شخصی تنسی ویلیامز، یعنی بیماری و انزوای خواهرش و غیاب پدر در کودکی نویسنده و دغدغه و تلاش او برای نویسندگی، خطوط اصلی نمایشنامه *باغ وحش شیشه‌ای* را تشکیل می‌دهند. مورد مهم‌تر البته تشابه نام راوی نمایشنامه با نام اصلی نویسنده، یعنی تام (تامس)، است. عمل جراحی مغز خواهر ویلیامز بعد ترک خانه اتفاق افتاد. ویلیامز عدم حضورش در کنار خواهر را دلیل نابودی او می‌دانست و این گناه را با خود حمل می‌کرد. بنابراین شاید بتوان نمایشنامه *باغ وحش شیشه‌ای* را اعتراف‌نامه نویسنده‌ای دانست که با صدای بلند در برابر دیگران اجرا می‌شود.

اما «صدای چه کسی را در طول روایت می‌شنویم»؟ (ابوت، ۱۴۰۰، ص. ۱۳۷). اچ پورتر اбот علاوه بر صداهای اول‌شخص و سوم‌شخص که نمونه‌های غالب روایت‌گری در ادبیاتند، صدای سومی را نیز در بررسی نمونه‌های مختلف ادبی مطرح می‌کند: روایت‌گری «دوم شخص». روایت‌گری دوم شخص این پرسش را برمی‌انگیزد که «شما»یی که مورد خطاب قرار می‌گیرد چه کسی است؟ آیا این «شما» همان خوانندگان متن روایی‌اند؟ در این صورت مورد خطاب واقع شدن در متن چه احساسی را می‌تواند در آن‌ها برانگیزد؟ برایان مک‌هیل می‌گوید: «روایت‌گری دوم شخص بهترین نشانه ارتباط است» (همان).

«تام - راوی»، به محض ارتباط مستقیم با تماشاگران، آن‌ها را از یک چشم‌چران صرف خارج می‌کند. وانگهی، تام - راوی با این کار تماشاگران را به تماشای خاطرات خود دعوت می‌کند. او می‌گوید: «این نمایش یه خاطره‌اس، خاطره من، تام وینگفیلد» (ویلیامز، ۱۳۹۹، ص. ۹). با چنین خطابی تماشاگر دیگر یک تماشاگر صرف نیست و راوی به او امکان «تماشای نمایش را همانطور که اتفاق افتاده است می‌دهد. ویلیامز به تماشاگرانش اجازه دسترسی مستقیم به فضاهای بسیار خصوصی و روان‌شناختی تام را

می‌دهد؛ یعنی امکان دسترسی به خاطرات او» (Bloom, 2007, p. 22). از این‌رو، اکثر منتقدان نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای را «نمایش خاطره»<sup>۴</sup> می‌دانند. «مخاطب نمایش می‌تواند شاهد کنش‌هایی اصیل باشند، همان‌طور که برای تام اتفاق افتاده است. بنابراین خاطره تام تبدیل به خاطره آن‌ها هم می‌شود» (ibid, p. 23).

بنابراین، تنسی ویلیامز «نویسنده ملموس» نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای است. اما من دوم و انتزاعی او روایت را می‌سازد و زاویه دید راوی را مشخص می‌کند. «تام - 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 نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای و همچنین شباهت اسمی نویسنده و راوی نمایشنامه، بین راوی و نویسنده انتزاعی، قرابت بسیاری به وجود می‌آورد. تا جایی که «نویسنده انتزاعی» با «شخصیت - راوی» نمایشنامه هم‌پوشانی پیدا می‌کنند. بنابراین می‌توان گفت در بررسی الگوی وجوه روایی نمایشنامه 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

## ۲-۴. بررسی پی‌رنگ نمایشنامه «باغ وحش شیشه‌ای»

رویکرد نشانه‌معناشناسی نیز هم‌چون روایت‌شناسی در روش‌شناسی سوسور و زبان‌شناسی ساخت‌گرا ریشه دارد. نشانه‌معناشناسان پایه‌تعریفشان را «بر تغییر و تحول بین پاره‌ابتدایی و انتهای روایت بنا نهاده‌اند. تغییر و تحول مدنظر این نظریه‌پردازان در زمان و مکان کنشگران رخ می‌دهد و به‌هیچ‌وجه در ارتباط با رابطه‌راوی و مخاطب نیست» (عباسی، ۱۳۹۵، ص. ۳۸). پروپ، گرماس، لاری‌وای و فونتنی متعلق به این مکتب‌اند. پروپ در سال ۱۹۲۸ کتاب *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* را منتشر کرد که «نمونه‌کاملی از روش‌شناسی علمی و پژوهش در قانون‌های ساختاری بود» (هارلند، ۱۳۹۷، ص. ۲۱۳). به‌اعتقاد او باید «رده‌بندی را از مضمون و محتوای قصه به مشخصات صوری و ساختمانی آن منتقل ساخت» (پراپ، ۱۳۹۸، ص. ۶۲). آلژیرداس ژولین گرماس از ساختارگرایانی است که با مبنا قرار دادن پژوهش پروپ در سطحی گسترده، الگوی «کنشگران» را مطرح کرد. الگوی کنشگران «با هدف نمایاندن نقش شخصیت‌ها در روایت مطرح شد و با طرح مفهوم حوزه‌های پیونددهنده کنش و شخصیت به شناخت شخصیت کمک شایانی کرد» (رشیدی و عباسی، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۹). گرماس چند رابطه‌اساسی را در الگوی کنشگران بازمی‌شناسد: «فاعل در برابر مفعول، فرستنده در برابر دریافت‌کننده و گزینه‌های یاری‌دهنده یا مخالف» (هارلند، ۱۳۹۷، ص. ۳۱۲).

پروپ توانست فقط لایه‌های سطحی روایی را آشکار کند. اما در نظر گرماس «باید از سطح گذشت و به لایه‌های عمیق متون وارد شد تا بدین وسیله بتوان علاوه بر ساختارهای سطحی معنادار ساختارهایی را که در ژرف‌ساخت متون واقع شده‌اند نیز پیدا کرد، زیرا این ساختارهای درونی و عمیق هم دارای دلالت معنایی‌اند» (عباسی،

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 می‌داند. او نقش‌های روایتی را به شش گروه کنشگر تقبیل 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 تعیین‌کننده مسیر حرکت آن‌هاست، به دست می‌آید.

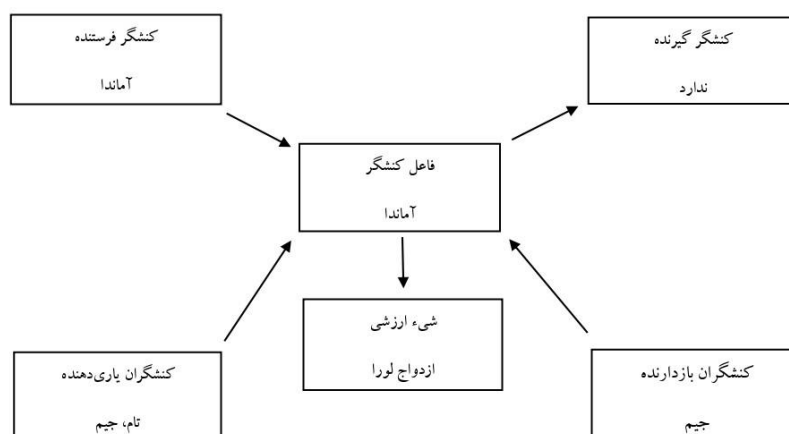
الگوی کنشگران بر بستری به نام پی‌رنگ قرار دارد که از سه پاره ابتدایی و میانی و انتهایی تشکیل شده است. گرماس به همراه لاری‌وای در تکمیل الگوی پروپ یک ابرساختار را تعریف کردند و آن را طرح کلی روایت یا «طرح پنج‌تایی» نامیدند. براساس این الگو تمام روایت‌ها بر یک ابرساختار پایه‌ریزی شده‌اند که به این صورت 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 می‌دانست. بر این اساس، او «درام مجسمه»<sup>۵</sup> یا «تئاتر تجسمی»<sup>۶</sup> را جایگزین درام رئالیستی کرد که فرم غالب آن زمان بود. (Bloom, 2007, p. 19). ویلیامز رئالیسم را دیگر برای انتقال پیچیدگی‌های «هستی مدرن» کافی نمی‌دانست. او فرم‌های غالب موجود در زمانه خود را سطحی می‌دانست. او برای مقابله با آن‌ها از رهیافتی مینیمال و تقلیلی بهره برد. باغ‌وحش شیشه‌ای فقط چهار شخصیت دارد. صحنه نمایش شامل یک اتاق نشیمن و اتاق غذاخوری و قسمت خارجی ساختمان آپارتمان وینگفیلدهاست. وسایل صحنه بسیار محدودند و مدت‌زمان پی‌رنگ نمایش نیز بسیار کوتاه. حتی اعمال شخصیت‌ها هم در طول نمایش مینیمال‌اند. آماندا و تام و لورا در همه صحنه‌ها به کارهای ساده و خانگی مشغولند، کارهایی مانند شستن ظرف‌ها، پاک کردن میز یا خواندن روزنامه. ویلیامز این شکل از درام‌پردازی را ضرورت «درام مجسمه‌ای» می‌دانست و بدین منظور «به‌دنبال ساختن تصویری از یک تحرک تقلیل‌یافته در صحنه بود: شکلی از حالت مجسمه‌وار یا تابلووار» (یعنی صحنه‌ای متشکل از افراد بی‌حرکت و صامت) (ibid, p. 20).

هارولد بلوم در تشریح پی‌رنگ نمایشنامه باغ‌وحش شیشه‌ای به نقل از تام اسکنلان می‌نویسد: «در این نمایشنامه دو خط اصلی داریم: تمایل تام برای فرار از خانه و دل‌مشغولی آماندا برای شوهردادن دخترش لورا» (ibid). به‌اعتقاد بلوم، با در نظر گرفتن این دو خط اصلی، ویلیامز نمایشنامه را به دو بخش تقسیم می‌کند: «بخش اول: زمینه‌سازی برای دعوت مرد جوان. بخش دوم: آمدن مرد جوان» (ibid). با توجه به این دو خط اصلی می‌توان دو نوع شیء ارزشی را در تعیین کنش اصلی کنشگران و نیز استخراج الگوی پی‌رنگ روایت در نظر گرفت. در ادامه، مدل کنشگران در دو خط داستانی اصلی الف و ب تحلیل می‌شود.

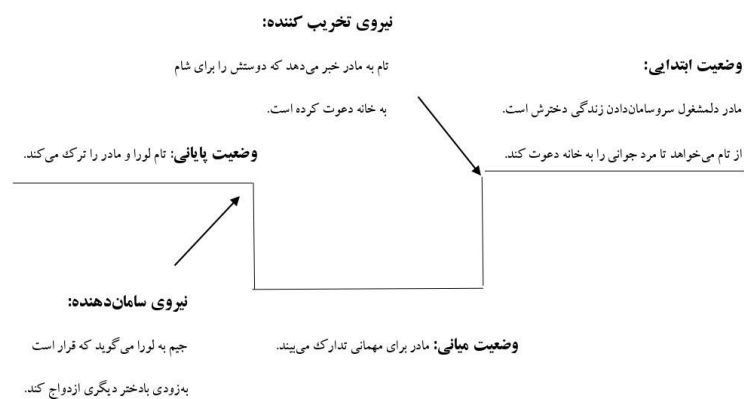
الف) دل‌مشغولی مادر برای ازدواج لورا و اصرار او به تام برای دعوت مرد جوانی  
 از میان دوستانش به خانه



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 به دنبال 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 صمیمانه جیم و لورا در صحنه آخر، او به لورا می‌گوید در شرف ازدواج با دختری دیگر است. با این خبر

جیم به «کنشگر بازدارنده» تبدیل می‌شود و لورا در نهایت 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 می‌توان الگوی 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. شل بودن یکی از پاهای لورا باعث شده است اعتماد به نفسی برای حضور در اجتماع نداشته باشد و هر روز منزوی‌تر شود. او در خانه پناه گرفته و هر روز ساعت‌ها مشغول شستن و تمیز کردن مجسمه‌های شیشه‌ای‌اش است. در وضعیت ابتدایی پی‌رنگ خط داستانی اول، مادر دل‌مشغول و نگران ازدواج لوراست. او لورا را در مدرسه بازرگانی ثبت‌نام کرده است و هر روز او را به بهانه خرید کره به بقالی سر محله می‌فرستد، تا بتواند او را در متن زندگی اجتماعی نگه دارد. اما تلاش‌های او بی‌فایده است و لورا همه این فرصت‌ها را بر باد می‌دهد. آماندا ناامید و غمگین است و می‌داند با این شرایط لورا هرگز موفق به ملاقات و ازدواج با هیچ مرد جوانی نخواهد شد. اما لورا، در میان ناله و نفرین آماندا، به او می‌گوید چند سال پیش در دبیرستان به

پسری به نام 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 در واقع 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 به نام جیم برای شام به خانه دعوت کرده است.

به این ترتیب 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 می‌دارد. لورا آشفته و نگران در مهمانی حاضر می‌شود.

صحنه هفتم نمایشنامه نیم‌ساعت بعد از صرف شام است. آماندا تام را از اتاق به بهانه شستن ظرف‌ها بیرون می‌برد تا لورا و جیم تنها شوند و فرصت صحبت پیدا کنند. لورا به جیم می‌گوید او را از زمان مدرسه به خاطر دارد. بعد از مرور خاطرات مدرسه، جیم به لورا می‌گوید او بیش از حد مشکل کوچکش را بزرگ کرده و این موضوع اعتماد به نفس او را از بین برده است. رفتار صمیمانه جیم به لورا جرئت می‌دهد از جیم در مورد خبر نامزدی‌اش که در پایان دوره مدرسه در روزنامه چاپ شده بود پرسد. جیم به او می‌گوید شایعه‌ای بیش نبود. در ادامه جیم از لورا می‌پرسد در شش سال بعد از پایان دبیرستان چه کرده است. لورا می‌گوید در مدرسه بازرگانی ثبت‌نام کرده بود، اما هرگز قادر به اتمام دوره نشد. او از باغ وحش شیشه‌ای‌اش و اهمیت حیوانات شیشه‌ای‌اش به جیم می‌گوید. اما در ادامه و با احساساتی شدن بحثشان جیم به لورا می‌گوید بسیار زیباست و لورا را می‌بوسد و به این ترتیب نیروی سامان‌دهنده هدایت پی‌رنگ به وضعیت پایانی شکل می‌گیرد.

در مدل «پنج‌تایی»، وضعیت یا پاره‌میانگی با نیرویی سامان‌دهنده به وضعیت پایانی می‌رسد و روایت کامل می‌شود. جیم بعد از بوسیدن لورا معذب می‌شود و به 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 می‌گوید تام از این موضوع خبر نداشته است. جیم خدا حافظی می‌کند و می‌رود. با خبر نامزدی جیم، آماندا از ازدواج لورا ناامید می‌شود و پیگیری او برای ازدواج لورا خاتمه می‌یابد. تام نیز مدتی بعد از این اتفاق خانه را ترک می‌کند و روایت کامل می‌شود.

اگر وضعیت ابتدایی و انتهای روایت با هم مقایسه شوند، در نگاه اول به نظر می‌آید تغییر چندان در داستان و شخصیت‌ها اتفاق نیفتاده است. آماندا قصد دارد لورا را شوهر دهد، ولی موفق نمی‌شود و آن دو در نهایت باز هم در انزوا و بدبختی همیشگی‌شان باقی می‌مانند. اما با بررسی عمیق‌تر پی‌رنگ، با وجود شباهت ابتدا و انتهای روایت، در روند روایت تغییرات و تفاوت‌هایی در درون خود شخصیت‌ها به وجود 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 در نهایت چاره‌ای ندارد جز پذیرش این حقیقت که همسرش او را ترک کرده و پسرش هم بالأخره روزی جا پای او می‌گذارد. در انتهای صحنه 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 به دلیل ضعف جسمانی‌اش در خانه منزوی شده و همواره مشغول نگهداری و تمیز کردن مجسمه‌های شیشه‌ای‌اش است. به نظر فرانک دورهام «حیوانات شیشه‌ای لورا، بالخصوص اسب تک‌شاخ که در صحنه 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 میانه رقص جیم ناگهان به میز برخورد می‌کند و یکی از مجسمه‌های شیشه‌ای روی زمین می‌افتد.

جیم: خدا کنه اون اسب کوچیک یه شاخ نباشه.

لورا: چرا خودشه.

جیم: ای داد شکست؟

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

جیم: مگه شاخش ...

لورا: شکست، عیبی نداره، شاید این یه خوشبختی در حین

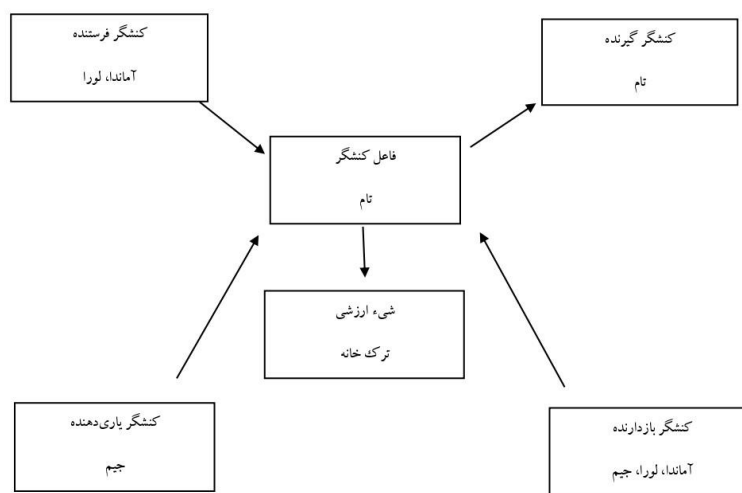
بدبختیه (همان، ص. ۷۸).

لورا بعد از مواجهه احساسی با جیم دیگر نمی‌تواند مثل گذشته باشد. او تغییر کرده است و با روح شکسته و بی‌گناهِش دیگر نیازی به حیوانات شیشه‌ای بیچه‌گانه‌اش 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 - راوی» در ابتدای نمایشنامه با لباس ملوانان کشتی‌های تجاری داستان زندگی خانواده‌اش را پیش از ترک خانه روایت می‌کند. از همان صحنه 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» به دنبال ترک خانه به عنوان شیء ارزشی‌اش است.



شکل ۴: الگوی کنشگران برای خط داستانی دوم

شخصیت کنترل‌گر آماندا و مسئولیتی که به دلیل 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 قضیه درخواست تام برای عضویت در اتحادیه صنف دریانوردان مطلع شده است، اجازه 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

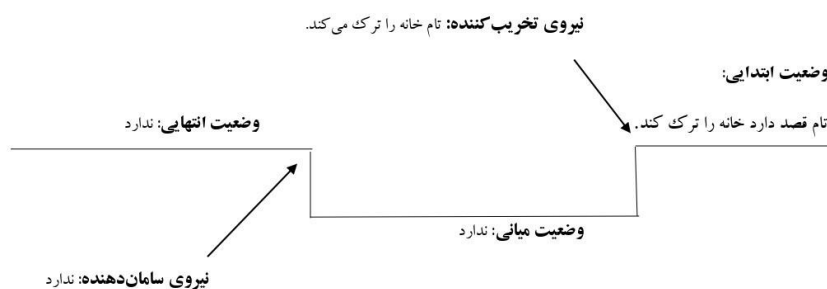
لورا و جیم «کنشگران بازدارنده» تام در رسیدن به هدفش هستند. اما تام عاقبت خانه را ترک می‌کند. بنابراین او در نقش «کنشگر گیرنده» یا سودبرنده هم ظاهر می‌شود (شکل ۴).

اکنون می‌توان، با در نظر گرفتن مسیر حرکت تام در مدل کنشگران، پی‌رنگ روایت مربوط به خط داستانی دوم را بررسی کرد. از آنجاکه میل تام برای ترک خانه مسیر اصلی خط داستانی دوم است، پس عمل تخریب در وضعیت ابتدایی فقط زمانی رخ می‌دهد که تام خانه را ترک کند. براساس خط داستانی دوم، از صحنه اول تا انتهای صحنه آخر تام در جهت نقشه کشیدن و یافتن راهی برای ترک خانه است.

تام در صحنه ششم در گفت‌وگو با جیم می‌گوید قصد ترک خانه را دارد و بدین منظور در اتحادیه صنف دریانوردان اسم‌نویسی کرده است. تام در جواب جیم که از او می‌پرسد پس تکلیف مادرت چه می‌شود می‌گوید: «من درست عین پدرم. پسر یه نفر خونه به دوش خب خونه به دوش میشه. به عکسی که روی دیواره نگاه کن، بین چطور داره به دنیا می‌خنده! الان شونزده ساله که رفته» (ویلیامز، ۱۳۹۹، ص. ۵۹). در صحنه هفتم که در واقع نیم‌ساعت بعد از صرف شام است ناگهان برق قطع می‌شود. تام قبض برق را پرداخت نکرده و پولش را صرف ثبت‌نام در اتحادیه صنف دریانوردان کرده است. در انتهای صحنه پایانی، وقتی لورا و آماندا می‌فهمند جیم نامزد کرده است، آماندا خشمش را به تام ابراز می‌کند. تام مدتی بعد، به دلیل نوشتن قطعه شعری روی یک جعبه کفش، از محل کارش اخراج می‌شود.

در پایان صحنه آخر تک‌گویی نهایی تام شنیده می‌شود. او بعد از این ماجرا خانه را برای همیشه ترک می‌کند و هرگز باز نمی‌گردد: «شهرم را ترک کردم. از پله‌های این نردبان پایین اومدم ... برای آخرین بار ... و از اونجا همون راهی رو که پدرم رفته بود دنبال کردم» (همان، ص. ۸۶). او از شهری به شهر دیگر می‌رود ولی هرگز لورا را

فراموش نمی‌کند. بنابراین وضعیت ابتدایی، یعنی نقشه کشیدن برای ترک خانه و درگیری با مادر، با ترک خانه در انتهای صحنه آخر شکسته می‌شود. اما در ادامه دیگر وضعیت میانی و نیروی سامان‌دهنده و وضعیت پایانی وجود ندارد. پس خط داستانی دوم نمایشنامه یک روایت حداقلی است. در نظر نشانه‌معناشناسان در روایت حداقلی 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 روزها 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 به دست آمده می‌توان نمایشنامه باغ وحش شیشه‌ای را واجد پی‌رنگ دانست.



نمودار ۲: الگوی پی‌رنگ خط داستانی دوم

## ۵. نتیجه

با تحلیل و بررسی روایت نمایشنامه *باغ‌وحش شیشه‌ای* براساس مفاهیم روایت‌شناسی و الگوهای نشانه‌معناشناسی گرماس رابطه میان راوی و مخاطب و همچنین الگوی پی‌رنگ نمایشنامه به دست آمد. بر این اساس ابتدا وجوه روایی نمایشنامه و جایگاه راوی و مخاطب بررسی شد. با توجه به خصلت زندگینامه‌ای نمایشنامه و شباهت موتیف‌های اصلی آن با زندگی شخصی ویلیامز نمی‌توان فاصله‌ای میان «ویلیامز» و «تام - راوی» قائل شد. در عین حال «تام - راوی» و «من» انتزاعی ویلیامز، با بهره‌گیری از تکنیک شکستن دیوار چهارم و خطاب کردن مستقیم تماشاگران آن‌ها را از یک چشم‌چران صرف خارج و دعوت به مشاهده عمیق‌ترین و شخصی‌ترین خاطراتش می‌کنند. بنابراین، با در نظر گرفتن مدل وجوه روایی ژپ لینت‌وپ، دو سطح اثر ادبی و دنیای داستان در نمایشنامه *باغ‌وحش شیشه‌ای* در هم ادغام می‌شوند.

در ادامه، پی‌رنگ روایت *باغ‌وحش شیشه‌ای* تحلیل شد. بسیاری از منتقدان معتقدند پی‌رنگ *باغ‌وحش شیشه‌ای* چیزی کم دارد و کامل نیست. در مقاله حاضر با بررسی و تحلیل پی‌رنگ نمایشنامه نشان داده شد برخلاف نظر منتقدان روایت *باغ‌وحش شیشه‌ای* کامل است. به منظور تشریح و بررسی پی‌رنگ نمایشنامه دو خط اصلی در نظر گرفته شد: (۱) دل‌مشغولی مادر برای پیدا کردن همسر برای دخترش لورا؛ (۲) میل و قصد تام 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 می‌شود و در نتیجه پی‌رنگ کامل به دست می‌آید. اما خط داستانی دوم فقط با دارا بودن وضعیت ابتدایی و نیروی تخریب‌کننده به روایت حداقل قناعت می‌کند. در صورتی که هر دو خط اصلی داستانی در هم ادغام شوند، نیروی تخریب‌کننده پی‌رنگ خط داستانی دوم روی وضعیت پایانی

پی‌رنگ خط داستانی اول می‌افتد. بنابراین، اگر وضعیت ابتدایی و انتهای 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 نیمه اول قرن بیستم تئاتر آمریکا) برای بازنمایی هستی انسان مدرن کافی نبودند. بنابراین او با ساختن جهان پاره‌پاره خاطره‌گون شکل جدیدی برای روایت‌پردازی انتخاب کرد که مناسب 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 تجربه شخصی خودش قرار می‌دهد. فیلسوفان اگزیستانسیالیستی باور دارند که آزادی بدون عواقب به دست نمی‌آید و قهرمان برای رسیدن به آن باید گذشته و عزیزانش 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، ا.ج. پ. (۱۴۰۰). *سواد روایت*. ترجمه ر. پورآذر و ن. مهدی‌زاده اشرفی. تهران: اطراف.
- احسانی، ز.، شعیری، ح.ر.، و معین، م.ب. (۱۳۹۹). تحلیل نظام روایی محافظه‌کاری و خطرپذیری: نظریه گفتمان خیزابی مطالعه موردی روایت هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها اثر رضا قاسمی. *روایت‌شناسی*، ۷، ۱ - ۳۲.
- پرپ، و. (۱۳۹۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه ف. بدره‌ای. تهران: توس.
- رشیدی، م.، و عباسی، ع. (۱۳۹۶). ساختار رمان به هادس خوش آمدید براساس نظریه ژپ لیت‌ولت و گرماس. *روایت‌شناسی*، ۱، ۱۲۵ - ۱۴۵.
- زاریلی، م.ک.، و ویلیامز، سن. (۱۳۹۴). *تاریخ‌های تئاتر*. ترجمه مهدی نصراله‌زاده. تهران: بیدگل.
- شعیری، ح.ر. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه - معناشناسی گفتمانی. *نقد ادبی*، ۸، ۳۳ - ۵۲.
- عباسی، ع. (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی کاربردی: تحلیل کاربردی بر موقعیت روایی عنصر پی‌رنگ و نحو روایی در روایت‌ها*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- عباسی، ع.، و یارمند، ه. (۱۳۹۰). عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه - معناشناختی ماهی سیاه کوچولو. *جستارهای زبانی*، ۷، ۱۴۷ - ۱۷۲.
- علوی‌پور، م.، شعیری، ح.ر.، ربیع، ع.، و کریمی فیروزجانی، ع. (۱۴۰۰). تخریب لنگرهای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی مطالعه موردی این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد. *ادبیات پارسی معاصر*، ۱، ۱۷۳ - ۱۹۶.
- لیت‌ولت، ژ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای دریاب گونه‌شناسی روایت نقطه دید*. ترجمه ع. عباسی. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- معین، م.ب. (۱۳۹۸). تحلیل چهار نظام زبانی فضایی با تکیه بر نظام‌های معنایی تعاملی اریک لاندوفسکی. *جستارهای زبانی*، ۵، ۴۹ - ۷۲.

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

هرمن، د. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی ساختارگرا. ترجمه م. راغب. در دانشنامه روایت‌شناسی. تهران: نشر علم.

ویلیامز، ت. (۱۳۹۹). باغ وحش شیشه‌ای. ترجمه 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, 19<sup>th</sup> edition. [in Persian]
- Zarrilli, Ph. (2014). *Theatre Histories: An Introduction*, (Translated into Persian by Mehdi Nasrollahzadeh). Tehran: Bidgol, Second edition. [in Persian]