



**The Representation and analysis of Information Structure in Ofool , A Play by Akbar Radi: An essay in dramatic discourse**

**Reza Rezaei \*1, Ghazal Ghorbani<sup>2</sup>**

Received: 14/04/2023  
Accepted: 13/09/2023

\* Corresponding Author's E-mail:  
Reza.rezaei1@yu.ac.ir

**Abstract**

Information, structure as well as phonetic, syntactic, and semantic construction, have been one of the subjects of attention among linguists in recent years. Since information structure or, in other words, the way of distributing syntactic structures in dramatic texts is of great importance, the textual totality of the play of fool by Akbar Radi is used as linguistic data and as evidence in the analysis of the construction of information in sentences. To the knowledge of the authors of this research, no research has been conducted on the arrangement of sentence information in the dramatic genre; To this end, Akbar Radi's play entitled of fool was chosen as the corpus of research. The research method is descriptive-analytical. To analyze the information structure of sentences, some phonetic, lexical, and syntactic rules have been analyzed and summarized in this research. The findings revealed that this play is not the case of exception and encompasses all the advantages of this linguistic device. In their turn, these devices can serve to demonstrate staging, characterization and

1. Assistance Professor of Linguistics, Yasouj University, Yasouj, Iran.  
<http://orcid.org/0000-0002-7636-6135>

2. MA Graduate student in Geneal Linguistics, Yasouj University, Yasouj, Iran.  
<https://orcid.org/0009-0002-3655-4825>



Copyright: © 2024-2025 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/>.



other dramatic themes. These linguistic devices are also used to serve the aesthetic aspects of the dramatic genre and create textual cohesion.

**Keywords:** information structure, Ofool, Akbar Radi, new/ old information,

### **1.Introduction**

Akbar Radi (1386-1318) is one of the most prominent contemporary Iranian playwrights. For half a century of his writing activity, he thought only of dramatic literature, and this is the characteristic that distinguishes him from other playwrights of his time by presenting the status of the social classes of his time. He always criticized the history of his time and presented well in his works the historical and social situations of his time. The play "*ofool*" was written in 1342 and published in 1343 with the investment of "Torfa" group. On the other hand, at the beginning it is necessary to understand the notion of information and the distinction between the meaning of a part of speech and the information transmitted in it. The meaning of the sentence is fixed and a function of the linguistic expressions it contains; However, the informative value of a part of speech depends on the mental state of the participants in the speech. To put it more clearly, information occurs when the speaker can have correct assumptions about the mental state of his audience at any moment of the speech. The speaker organizes his structures of parts of speech based on these assumptions and the common knowledge between him and his audience. As far as the authors know, no research has been done in the field of creating information structure and distribution in dramatic works, therefore, the necessity of research in this case becomes clear. The purpose of this research is to answer the following questions:

### **2.Research Question(s)**

1. What is the method of distribution of new and old information in the play ofool ?



2. How is the construction of sentence information structured in the overall discourse of the play of fool?

## **2. Literature Review**

Many Iranian linguists have paid attention to the construction of information and its use in various texts. For example, Rasekhmahand (1383) examines the construction of information and syntactic construction in the Persian language to prove a defined relationship between those two constructions. In the sentences that we call unmarked, the beginner has old information and the news has new information, except that the sentence, be marked. (Halliday, 2002). In marked sentences, due to syntactic scrambling or other reasons, the beginning matches the new information and the news matches the old information (Verschueren, 1999). Aghagolzadeh & Razavian (2005) investigated the construction of sentence information in the story of the blind owl. Based on the studies they conducted, they believe that the separation of new information from old has certain rules. Also, by presenting evidence from a Persian text, they showed that tools such as phonetic, lexical, and syntactic tools of new information (emphasis) can be recognized.

With a study on ancient and contemporary Persian texts, Debir Moghadam & Kalantari (2014), examined interrogative sentences and the movement of question words; except when they have the role of contrastive focus (Dabir Moghaddam and Kalantari, 2014).

Among Western researchers and in the field of information structure there is a rich background of studies, which dates back mainly to the linguists of the Prague School and the years before the Second World War (Brown and Yule, 1989: 15). The linguists of the Prague School studied the informative (communicative) meaning of the sentence by proposing the view of the role of the sentence. The information structure in this school was divided into two parts: old and new information. However, the linguists of the Prague School used different technical terms and interpretations in the study of the



information structure of the sentence, which can hardly be placed in a unified theoretical framework. The only thing they all have in common is that the construction of discourse is determined by the specific application situation in which it appears.

Halliday believes that the speaker distinguishes information units by pausing and emphasizing. By processing spoken language and phonetic construction, he uses concepts such as tone groups (musical) and main syllables (musical). Informational units in speech can be recognized as melodious groups, and in each melodious group, there is a main syllable that has the most prominent melody. Usually, the last word in a rhyming group has more emphasis and the main syllable (Brown and Yule, 1989). According to Halliday in unmarked sentences, old information comes before new information (Halliday, 2002). Other linguists such as Givon (1984) Prince (1981), and Enrique Vallduví (1990)) have also studied the packaging of sentence information.

### **3. Methodology**

Within the theoretical framework of Lambrecht's information structure approach (Lambrecht, 1994 & 1996), the authors studied the types of information structure in the play genre, and in order to extract research data, the play *Ofool* by Akbar Radi has been chosen for the information structure analysis via descriptive-analytical research method.

### **4. Results**

The study of structure is one of the most practical issues in modern linguistics. This approach helps the reader better understand and know the text as best as possible. The packaging of information in sentence structure is divided into two parts; New information and old information. Some linguists consider that the packaging of information includes context and emphasis, which recall the same old and new information dichotomy. In this research, the information structure of sentences from the play "*ofool*" by "Akbar Radi" was



discussed and it was shown that the way of distribution of information from sentences of this play is not homogeneous, but asymmetrical, and phonetic, lexical, and syntactic tools such as emphasis, reference and syntactic scrambling (short-distant, medium-range, and long-distant) were used for its formulation. What can be obtained from the analysis of the information structure of sentences in the dramatic genre and discourse can lead to the fact that like other literary texts, dramatic texts can be valuable data and figures for the reference and effectiveness of theories in the field of syntax and discourse. The result of the present research is to re-emphasize the interaction of form and function at the heart of the literary text and dramatic discourse that has a prominent presence. Finally, it should be mentioned that the use of syntactic-discursive tools and the formulation of sentence information play an important role in inducing the aesthetic meaning of the work. On the other hand, by using a variety of tools to organize the creation of information, the author can synchronize and align with the audience's presuppositions, and also provide a platform for defamiliarizing and metaphorizing his work being efficient in characterization, staging, and creating textual coherence.

### **References**

- Aghagolzadeh, F. & Razavian, H. (2015). Investigating sentence information structure in the story of Blind Owl, Language, and Linguistics, 3(6), 1-13.[In Persian]
- Brown, G. & Yule, G. (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge
- Dabirmoghaddam, M.&Kalantari, R. (2014). Investigating the information structure of interrogative sentences in New Farsi with emphasis on the text, Literary Research text, 67(20), 51-84.[In Persian]
- Halliday, M.A.K. (2002a). *Linguistics Studies of Text and Discourse*. London. Continuum .



**Journal Of Narrativestudies**

**E-ISSN: 2588-6231**

**Vol.8, No. 16**

**Autumn and winter 2024-2025**

**Research Article**



- 
- Prince, E. F (1981). Toward a taxonomy of given-new-information. In P. Cole (ed.) *Radical Pragmatics*, New York, Press.
- Rasekhmahand, M. (1383). Introducing the theory of optimality and examining stress pattern in Persian language, *Linguistics* 37, 42-66.[In Persian]
- Verschueren, J. (1999). *Understanding Pragmatics*. London: Edward Arnold.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۸، شماره ۱۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۱۲۳-۱۸۷

مقاله پژوهشی

## بازنمایی و تحلیل ساخت اطلاع در نمایشنامه افول از اکبر رادی:

### جستاری در تحلیل گفتمان نمایشی

رضا رضایی\*<sup>۱</sup>، غزل قربانی<sup>۲</sup>

(دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۲۵ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۲)

#### چکیده

ساخت اطلاعی<sup>۱</sup> در کنار ساخت آوایی، نحوی و معنایی به‌عنوان یکی از مباحث مورد توجه زبان‌شناسان در سالیان اخیر است. از آن جایی که ساخت اطلاع یا به بیانی شیوه توزیع نقشی سازه‌های نحوی<sup>۲</sup> در متون نمایشی از اهمیت بسزایی برخوردار است، کلیت متنی نمایش‌نامه افول از اکبر رادی به‌عنوان داده‌های زبانی و شاهد در تحلیل ساخت اطلاعی جمله در پژوهش حاضر به کار رفته است. تا جایی که نگارندگان این پژوهش آگاهند، تاکنون هیچ پژوهشی درباره چیدمان اطلاعی جمله در ژانر نمایشی مورد بررسی قرار نگرفته است؛ بدین منظور نمایش‌نامه افول از اکبر رادی به‌عنوان پیکره این تحقیق انتخاب شده است. روش تحقیق توصیفی - تحلیلی است. برای تحلیل ساخت اطلاعی جملات قواعد آوایی، واژگانی و نحوی معینی وجود دارد که در این اثر پژوهشی با جمع‌بندی این قواعد واحدهای اطلاعی موجود در

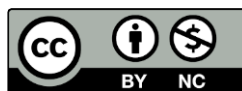
۱. استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران (نویسنده مسئول).

\*Reza.rezaei1@yu.ac.ir

<https://orcid.org/0000-0002-7636-6135>

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

<https://orcid.org/0009-0002-3655-4825>



Copyright: © 2024-2025 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/>.

این اثر نمایشی تحلیل شده‌اند. بنابر نتایج تحقیق اثر نمایشی پیش رو در جستار حاضر نیز از این منظر مستثنا نبوده و انواع ابزارهای بیان ساخت اطلاعی را به منظور صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و دیگر عناصر داستانی در خود جای داده است. این ابزار زبان‌شناختی همچنین در خدمت جنبه‌های زیبایی‌شناختی ژانر نمایشی و ایجاد انسجام متنی به کار می‌رود که اکبر رادی در این نمایش‌نامه از آن‌ها بهره جسته است.

**واژه‌های کلیدی:** ساخت اطلاعی جمله، نمایش‌نامه افول، اکبر رادی، تأکید، اطلاع نو و کهنه، گفتمان نمایشی.

#### ۱. مقدمه

اکبر رادی (۱۳۱۸ - ۱۳۸۶)، یکی از برجسته‌ترین نمایش‌نامه‌نویسان معاصر ایرانی است. او در طی نیم قرن فعالیت نوشتاری جز به ادبیات نمایشی نیندیشید و جز بدان نپرداخته است و همین ویژگی است که او را از سایر نمایش‌نامه‌نویسان هم‌دوره‌اش متمایز می‌کند. رادی به‌عنوان نویسنده‌ای اجتماعی - انتقادی با نگاهی تیزبین و هوشمندانه در هر برهه‌ای از زمان، با ارائه وضعیت طبقات جامعه عصر خود که از نقاط ضعف و قوت برخوردارند، همواره به نقد تاریخ زمانه‌اش پرداخته و موقعیت‌های تاریخی اجتماعی دوران‌ش را به خوبی در آثارش نمایانده است. وی در سال ۱۳۳۴ با صادق هدایت آشنا شد و داستان‌نویسی را آغاز کرد. در سال ۱۳۳۵ اولین اثر داستانی خود را با عنوان «موش مرده» در روزنامه کیهان به چاپ رساند. در همین سال داستان بلند «مسخره»، در سال ۱۳۳۶ داستان بلند «افسانه دریا» و نمایش‌نامه «از دست رفته» را نگاشت که هیچ کدام به چاپ نرسیده‌اند. او در سال ۱۳۳۸ برنده جایزه داستان‌نویسی مجله اطلاعات جوانان برای داستان «باران» از بین ۱۱۴۸ شرکت‌کننده شد. رادی اولین نمایش‌نامه جدی خود را در همین سال با عنوان «روزنه آبی» نوشت که احمد شاملو

بعد از مطالعه این نمایش‌نامه او را به شاهین سرکیسیان، کارگردان تئاتر، معرفی کرد و او نیز این نمایش‌نامه را در برنامه اجرا قرار می‌دهد، اما بعدها، در سال ۱۳۴۱ به دلیل عدم صلاحیت سرکیسیان، از طرف اداره هنرهای زیبا با اجرای آن مخالفت می‌شود. این نمایش‌نامه پس از بازنویسی و امتناع ناشران مختلف جهت چاپ، سرانجام با هزینه شخصی در سال ۱۳۴۱ به چاپ می‌رسد.

نمایش‌نامه «افول» در سال ۱۳۴۲ نگاشته می‌شود و در سال ۱۳۴۳ با سرمایه‌گذاری گروه «طُرفه» منتشر می‌شود. در سال ۱۳۴۹ این اثر به کارگردانی علی نصیریان در تالار ۲۵ شهریور به اجرا درمی‌آید. این نمایش‌نامه در سال ۱۳۵۱ بازنویسی می‌شود و در سال ۱۳۵۵ تجدید چاپ می‌شود.

در سال ۱۳۴۴ نمایش‌نامه «محاق» در ماهنامه «پیام نوین» به چاپ می‌رسد؛ در ادامه این نمایش‌نامه در سال ۱۳۴۵ نمایش‌نامه‌های «مسافران»، «مرگ در پاییز» نگاشته می‌شوند و به همراه نمایش‌نامه «از پشت شیشه‌ها» در همین مجله چاپ می‌شوند. نمایش‌نامه‌های «محاق»، «مسافران» و «مرگ در پاییز» به کارگردانی عباس جوانمرد در تلویزیون به نمایش در می‌آیند. در سال ۱۳۴۶ نمایش‌نامه «از پشت شیشه‌ها» به طور مستقل چاپ می‌شود و نمایش‌نامه «ارثیه ایرانی» نیز نگاشته و به صورت فصلی در ماهنامه «بازار، ویژه هنر و ادبیات» چاپ می‌شود. در سال ۱۳۴۸ نمایش‌نامه «صیادان» منتشر می‌شود و در سال ۱۳۵۴ بازنویسی شده و نسخه جدید آن نیز چاپ می‌شود. فیلم‌نامه‌ای هم براساس همین اثر توسط محمدرضا میرلوحی تهیه شد که در آن زمان هیچ تهیه‌کننده‌ای قادر به همکاری با وی نشد. در سال ۱۳۴۹ مجموعه داستان «جاده» به چاپ می‌رسد. در سال ۱۳۵۰ نمایش‌نامه «لبخند باشکوه آقای گیل» نگاشته شده و در سال ۱۳۵۲ بازنویسی و منتشر می‌شود. همچنین، این اثر در سال ۱۳۵۳ به کارگردانی

رکن‌الدین خسروی در تالار ۲۵ شهریور به روی صحنه می‌رود. مجموعه مقالات «دستی از دور» در سال ۱۳۵۲ منتشر می‌شود.

در سال ۱۳۵۴ نمایش‌نامه «در مه بخوان» که در سال ۱۳۵۳ نگاشته شده بود، چاپ می‌شود.

اکبر رادی در سال ۱۳۵۵ شروع به تدریس نمایش‌نامه‌نویسی در انستیتو تربیت مربیان امور هنری کرد. «هاملت با سالاد فصل» در سال ۱۳۵۶ نگاشته شد و در سال ۱۳۵۷ چاپ شد. این اثر در سال ۱۳۶۶ مجدداً بازنویسی شد. پس از انقلاب، در سال ۱۳۵۸، رادی شروع به نگارش نمایش‌نامه «منجی در صبح نمناک» می‌کند و تا سال ۱۳۵۹ به آن ادامه می‌دهد؛ سرآخر، در سال ۱۳۶۰ چاپ می‌شود و در سال ۱۳۶۵ منتشر می‌شود. رادی در سال ۱۳۶۱ نگارش «پلکان» را آغاز می‌کند و در سال ۱۳۶۸ آن را به چاپ می‌رساند.

نسخه دیگری از «ارثیه ایرانی» با عنوان «تانگوی تخم‌مرغ داغ» در سال ۱۳۶۳ نوشته می‌شود.

از دیگر آثار وی می‌توان به «آهسته با گل سرخ»، «شب روی سنگ‌فرش خیس»، «مرگ در پاییز»، «آمیز قلم‌دون»، «باغ شب‌نمای ما»، «بوی باران لطیف است»، «خانمچه و مهتابی»، «یادگارنامه»، «در مه بخوان»، و «ملودی شهر بارانی» اشاره کرد.

از سوی دیگر در ابتدای امر لازم است مفهوم اطلاع و تمایز میان معنای پاره‌گفتار<sup>۳</sup> و اطلاعی را که از طریق آن منتقل می‌شود دریابیم. معنای جمله ثابت و تابعی از عبارت‌های زبانی موجود در آن است؛ حال آنکه ارزش اطلاعی یک پاره‌گفتار به وضعیت ذهنی مشارکان کلام<sup>۴</sup> وابسته است. به بیانی روشن‌تر، اطلاع‌رسانی هنگامی صورت می‌گیرد که گوینده بتواند در هر لحظه از کلام فرض‌های صحیحی از وضعیت

ذهنی مخاطب خود داشته باشد. گوینده کلام براساس این فرض‌ها و براساس دانش مشترکی که میان او و مخاطبش برقرار است، سازه‌های پاره‌گفتار خود را سازماندهی می‌کند. بر این اساس، بخشی از پاره‌گفتار به اطلاع نو اختصاص دارد که از قبل در ذهن مخاطب ذخیره نشده است و بخش دیگر آن اطلاع کهنه را دربر می‌گیرد، به دانش مشترک میان گوینده و مخاطب وابسته است. بنابراین و با این مقدمه ضرورت تحقیق درباره سازوکارهای نحوی - کلامی ساخت اطلاع و همچنین شیوه توزیع اطلاع کهنه و نو در این اثر ایجاد می‌شود. در نوشتار حاضر، نگارندگان در پی آنند تا به بررسی ساخت اطلاعی جمله و چگونگی توزیع اطلاع نو و کهنه در نمایشنامه افول بپردازند. نگارندگان تا آن جایی که می‌دانند در حوزه ساخت اطلاع و آثار نمایشی پژوهشی انجام نشده است؛ پس ضرورت تحقیق در این مورد باب می‌شود. هدف از انجام پژوهش حاضر پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است:

۱. شیوه توزیع اطلاع نو و کهنه در نمایشنامه افول به چه صورت است؟

۲. ساخت اطلاع جمله در کلیت گفتمانی نمایشنامه افول چگونه صورت‌بندی شده

است؟

## ۲. پیشینه پژوهش

زبان‌شناسان ایرانی بسیاری پیرامون ساخت اطلاعی و کاربست آن در متون مختلف قلم زده‌اند که ذکر همه آنها از حوصله جستار حاضر خارج است. به‌عنوان مثال راسخ‌مهند (۱۳۸۳) با بررسی ساخت اطلاع و ساخت نحوی در زبان فارسی به اثبات رابطه‌ای تعریف‌شده بین آن دو ساخت می‌پردازد. در جملاتی که آنها را بی‌نشان می‌خوانیم مبتدا دارای اطلاع کهنه و خبر اطلاعی نو دارد مگر اینکه جمله، جمله‌ای نشان‌دار باشد

(Halliday, 2002). در جملات نشان‌دار به دلیل قلب نحوی<sup>۵</sup> یا دلایل دیگر، مبتدا با اطلاع نو و خبر با اطلاع کهنه منطبق می‌شود (Verschuieren, 1999). آقاگل‌زاده و رضویان (۱۳۸۵)، ساخت اطلاع جمله را در داستان بوف کور بررسی کردند. آن‌ها براساس مطالعاتی که انجام دادند، بر این اعتقادند که تفکیک اطلاع نو از کهنه دارای قواعد خاصی است. همچنین با ارائه شواهد از یک متن فارسی نشان دادند که ابزارهایی چون ابزارهای آوایی، واژگانی و نحوی اطلاع نو (تأکید) را می‌توان تشخیص داد.

دبیر مقدم و کلانتری (۱۳۹۴)، با مطالعه‌ای بر روی متون فارسی قدیم و معاصر، جملات پرسشی و حرکت پرسش‌واژه‌ها را بررسی کردند که نتیجه حاصل بدین شرح است: «جملات پرسشی زبان فارسی دوره نو از نوع جملات پرسشی در جای اصلی و ابقایی هستند، مگر زمانی که نقش کانون نمایی تقابلی را برعهده داشته باشند» (دبیرمقدم و کلانتری، ۱۳۹۴).

در میان پژوهشگران غربی نیز و در حوزه ساخت اطلاع نیز پیشینه مطالعاتی غنی‌ای موجود است که عمدتاً به زبان‌شناسان مکتب پراگ و به سال‌های قبل از جنگ جهانی دوم باز می‌گردد (Brown & Yule, 1989, p. 15). زبان‌شناسان مکتب پراگ با مطرح ساختن نمای نقشی جمله به بررسی معنای اطلاعی (ارتباطی) جمله پرداختند. ساخت اطلاع در این مکتب به دو بخش اطلاع کهنه و اطلاع نو تقسیم می‌شد. به هر حال زبان‌شناسان مکتب پراگ در بررسی ساخت اطلاعی جمله، واژه‌های فنی و تعبیرهای متفاوتی را به کار برده‌اند که به سختی می‌توان آن‌ها را در درون چهارچوب نظری یکپارچه‌ای قرار داد. یگانه وجه مشترک همه آن‌ها این است که ساخت گفتار از راه

موقعیت کاربردی خاصی که در آن ظاهر می‌شود تعیین می‌شود (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۱، صص. ۹۸ - ۹۹).

هلیدی بر این اعتقاد دارد که گوینده با مکث و تأکید، واحدهای اطلاعی را متمایز می‌کند. وی با پردازش زبان گفتار و ساخت آوایی از مفاهیمی مثل گروه‌های آهنگ‌دار<sup>۶</sup> (نواختی) و هجای اصلی (نواخت‌بر)<sup>۷</sup> استفاده می‌کند. واحدهای اطلاعی در گفتار به صورت گروه‌های آهنگ‌دار قابل تشخیص هستند و در هر گروه آهنگ‌دار قابل تشخیص هستند و در هر گروه آهنگ‌دار یک هجای اصلی وجود دارد که دارای برجسته‌ترین نواخت است. معمولاً آخرین کلمه در یک گروه آهنگ‌دار، دارای تأکید بیشتر و هجای اصلی است (Brown & Yule, 1989). هلیدی بر این باور است که در جملات بی‌نشان، اول اطلاع کهنه و بعد اطلاع نو می‌آید (Halliday, 2002). زبان‌شناسان دیگری همچون گیوون (Givon, 1984) و پرینس (Prince, 1981)، و انریک والدووی (Vallduví, 1990) نیز به بررسی ساخت اطلاعی جمله پرداخته‌اند. پژوهش‌های بسیاری نیز درباره آثار اکبر رادی در حوزه نمایش انجام شده است که نگارندگان در ادامه به اختصار به بررسی برخی از این آثار خواهند پرداخت:

رحمانی (۱۳۹۶)، با بررسی تطبیقی دو نمایش‌نامه، *افول* از اکبر رادی و *دشمن مردم* از هنریک ایبسن، متوجه شباهت این آثار از منظر شخصیت‌پردازی و موضوعی شد. به نظر وی، هر دو اثر نمایشی حول محور مخالفت با جریان‌ات روشن‌فکری که ممکن است عوام‌الناس را بر ضد منافع مالکان و اصحاب قدرتمند بشوراند، می‌چرخد. شخصیت‌های این دو اثر نیز بر همین اساس با هم شباهت‌هایی دارند: دکتر استوکمان در *دشمن مردم* و جهانگیر در *افول* که هر دو به مبارزه با افراد قدرتمند می‌پردازند؛

تقی میلانی از *افول* و آسلاکسن و هاوستاد از دشمن مردم نمونه‌ای از افرادی هستند که معروف به اصحاب باد هستند و وابسته به شرایط و نفع خود تغییر جهت می‌دهند.

حیدری و همکاران (۱۳۹۷)، در مقاله «نقد جامعه‌شناختی در نمایش‌نامه *افول* اثر اکبر رادی»، نمایش‌نامه *افول* را بازتابی از قانون اصلاح اراضی در دهه ۱۳۴۰ و آسیب‌های ناشی از آن در سطح جامعه می‌دانند که نویسندگان با انعکاس شرایط عینی جامعه و انعکاس احساسات، اندیشه‌ها و اقدامات نسلی که خواهان تحول ساختار جامعه هستند، می‌کوشد سازنده آگاهی جمعی جامعه‌ای باشد که به سوی تحولی بی‌شکست گام بردارد. از نظر نگارندگان، رادی در این اثر دیدگاهی واقع‌گرایانه و نگاهی تیزبین جامعه‌شناسانه دارد. شکاف نسل‌ها را به‌عنوان اصلی‌ترین گره نمایشنامه نشان می‌دهد و در ضمن خود بر مفاهیم روش ساخت‌گرای تکوینی نظیر ایدئولوژی و ساخت‌شکنی نسل جوان و تلاش برای سازندگی آگاهی جمعی در بستر فضای سنتی و مرتجع تطبیق دارد.

پایدار نوبخت و یوسفیان کناری (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «فضای گفتمان در نمایش‌نامه *افول*، نوشته اکبر رادی، با تکیه بر تئوری استعاره مفهومی»، با انتخاب نمایش‌نامه *افول* از اکبر رادی به‌عنوان داده اصلی تحقیق خود در رابطه با فضای گفتمانی حاکم بر نمایش‌نامه به این نتیجه رسیدند که استعاره‌های مفهومی بیشتر تعیین فرهنگی و جامعه‌شناختی دارند و نمایش‌نامه به‌مثابه متنی که فضای ذهنی مخاطب را به شکل پویاتری درگیر خیال‌ورزی می‌کند، مکانیسمی بین درک مفاهیم انتزاعی و اجرای آن‌هاست.

عشقی سردهی (۱۴۰۰)، نظریه کنش اجتماعی که زمینه بررسی عقلانیت در رفتارهای اجتماعی را فراهم می‌کند، با انتخاب نمایش‌نامه پلکان از اکبر رادی را اساس

پژوهش خود قرار داده است. به عقیده او، رادی در بسیاری از نمایش‌نامه‌های خود با روایت داستان یک گروه اجتماعی، سبک خاص و زمینه رخدادهای داستان را به نمایش می‌گذارد. در نمایش‌نامه پلکان نیز گروه اجتماعی مدنظر رادی مردم ایران در زمان حکومت پهلوی هستند که اقشار مختلف جامعه را تشکیل می‌دهد و داستان حول همین محور و رخدادهای سیاسی و اجتماعی پیش می‌رود. نگارنده این مقاله با در نظر گرفتن این موارد، کنش‌های چهارگانه اجتماعی و بر را تعیین می‌کند و میزان عقلانیت کنش‌های داستان را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

«اُتوپیا یکی از بن‌مایه‌های مشترک و بنیادین، در بسیاری از آثار ادبی جهان بوده است و معمولاً در پژوهش‌های ادبی در این خصوص، به آرای افلاطون و توماس مور و دیگر نظریه‌پردازان غربی مراجعه می‌شود. اکبر رادی در نمایش‌نامه‌هایش شخصیت‌هایی خلق کرده که همگی از طریق راه‌های گوناگون به دنبال مدینه فاضله‌ای برای رهایی از وضع موجود و سعادت خود یا جامعه بوده‌اند» (عباسی و کوپال، ۱۳۹۹).

گلفام و برقعی (۱۴۰۱)، در پژوهشی با عنوان «ترتیب ارکان جمله و ساخت اطلاع در متون نثر قرن پنجم هجری»، با بررسی متون نثر به‌جا مانده از قرن پنجم و جمع‌آوری ۱۲۰۰ جمله به‌عنوان پیکره پژوهش، به دنبال توضیحی در رابطه با میزان جابه‌جایی سازه‌های اصلی و نشاننداری ساخت اطلاع هستند. براساس یافته‌های این پژوهش، تعداد جملات نشاندار به لحاظ موقعیت هسته فراوان نیست؛ و موارد پیشابند شدن فعل به‌ندرت مشاهده شد و غالباً در ساخت‌های پژوهش‌های داخلی زیادی تاکنون درباره ساخت اطلاع در بافت‌های متعدد انجام رسیده است که مرور همه آن‌ها از حوصله نوشتار حاضر خارج است و در حوزه ادبیات نمایشی پژوهش حاضر اولین تلاش در این راستاست.

در بررسی‌های انجام‌شده توسط نگارندگان پژوهش حاضر، آثار بسیار محدودی در حوزه ادبیات، به‌خصوص ادبیات نمایشی و ساخت اطلاعی جمله انجام شده است که همین مسئله ضرورت پژوهش را آشکار می‌سازد.

### ۳. چارچوب نظری

برای اولین بار متسیوس<sup>۸</sup>، زبان‌شناس مکتب پراگ، مطالعات مربوط به ساخت اطلاع را آغاز کرد. وی براساس مدل نمای نقشی جمله<sup>۹</sup> هر جمله را متشکل از دو نوع اطلاع دانسته است؛ یکی اطلاع مربوط<sup>۱۰</sup> که جمله را به بافت زبانی یا غیرزبانی مرتبط می‌سازد و آن را مبتدا<sup>۱۱</sup> می‌نامد و دیگری اطلاع خبررسان<sup>۱۲</sup> که به اطلاع‌نوا اشاره دارد و آن را خبر<sup>۱۳</sup> نام‌گذاری می‌کند. مبتدا دارای کم‌ترین میزان پویایی ارتباطی<sup>۱۴</sup> میان گوینده و مخاطب است و اطلاع جدیدی را بین آن‌ها منتقل نمی‌کند. در مقابل خبر دارای بیشترین پویایی ارتباطی است و حامل اطلاع جدید است. لمبرکت (Lambrecht, 1994) به مطالعه ساخت اطلاع می‌پردازد. بر این اساس آنچه در این اثر بیان می‌شود، جایگاه مشخصی را برای ساخت اطلاع در دستور زبان وجود دارد و جمله یا بند را حوزه اصلی و رسمی ساخت اطلاع است.

ساخت صوری جمله‌های زبان با موقعیت ارتباطی و کلامی‌ای که در آن ظاهر می‌شود مرتبط است و این ارتباط به وسیله اصول و قواعد دستوری موجود در بخش ساخت اطلاع - که بخشی از دستور زبان و به‌ویژه بخشی از دستور جمله است - صورت می‌گیرد (همان).

اطلاع فقط از طریق گزاره‌ها انتقال می‌یابد. به‌عنوان مثال، زمانی که به پرسش «دیشب کجا رفتی؟» پاسخ «به سینما رفتم» داده شود، سازه «به سینما» اطلاع نو و سایر بخش‌های جمله نظیر نهاد و فعل، اطلاع کهنه فرض می‌شوند، زیرا مصادیق و

مدلول‌های این عناصر، به‌عنوان اطلاع کهنه، از پیش در ذهن مخاطب فعال شده است. در این جمله سازه «به سینما» یک سازه نقش‌مند است که پیش‌انگاره «به محل X رفتم» را به تصریح مبدل می‌سازد (همان).

لمبرکت (Lambrecht, 1994) نیز در کتاب خود ساخت اطلاعی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. او جایگاه مشخصی برای ساخت اطلاعی در دستور زبان قائل است و جمله یا بند را حوزه رسمی ساخت اطلاعی معرفی می‌کند (Lambrecht, 1995, p. 7). از نظر وی ساخت اطلاعی یک جمله، بیان صوری ساخت کاربردشناختی یک گزاره در کلام است (همان، ۵). مبتدا و کانون<sup>۱۵</sup> از مسائل بنیادین در نظریه ساخت اطلاع لمبرکت هستند که در ساختار دستوری جمله تأثیرگذارند. لمبرکت با استفاده از مفهوم دربارگی<sup>۱۶</sup> مبتدا را معرفی می‌کند و بر این باور است که مبتدای جمله، حاوی اطلاعاتی است که از قبل در بافت زبانی وجود داشته و به عبارت دیگر، کهنه و مفروض است و گزاره بیان‌شده به وسیله جمله موردنظر درباره آن است. مبتدا لزوماً همیشه در آغاز جمله قرار نمی‌گیرد، بلکه عنصر آغازین می‌تواند مبتدا یا کانون باشد. مثلاً در جمله «بچه‌ها به مدرسه رفتند» واژه «بچه‌ها» می‌تواند مبتدای جمله باشد؛ اگر گزاره موجود در جمله درباره آن باشد. مثلاً اگر جمله فوق در پاسخ به این سؤال آمده باشد که بچه‌ها بعدش چه کار کردند؟ پاسخ، ساختار مبتدا - خبری است، اما اگر در پاسخ به این سؤال باشد که «چه کسانی به مدرسه رفتند؟» جمله، درباره «بچه‌ها» نیست و نمی‌تواند مبتدا باشد. گزاره مفروض این است که کسی به مدرسه رفت و آن شخص بچه‌هاست. این جمله را جمله شناساگر می‌نامند که در آن، فاعل مبتدا شناخته نمی‌شود، بلکه کانون است؛ چون مصداق آن در گزاره، پیش‌فرض نیست. یا اگر جمله فوق در جواب این سؤال باشد که چه اتفاقی افتاده است؟ باز هم پاسخ، درباره بچه‌ها نیست. در

این جمله که گزارشی ارائه شده است، کل جمله، کانون واقع می‌شود و فاعل در این جمله نمی‌تواند مبتدا واقع شود (Lambrecht, 1996).

#### ۴. روش پژوهش

پژوهش حاضر در چارچوب نظری ساخت اطلاع لمبرکت (Lambrecht, 1994 & 1996)، به مطالعه ساخت اطلاع در ژانر نمایش‌نامه می‌پردازد و به منظور استخراج داده‌های پژوهش، نمایش‌نامه افول از اکبر رادی انتخاب شده است تا ساخت اطلاعی جملات و همچنین شیوه توزیع اطلاع نو و کهنه به روش تحقیق توصیفی - تحلیلی بررسی شود.

#### ۵. تحلیل داده‌ها

ساخت اطلاع زبان فارسی در نمایش‌نامه افول از اکبر رادی تا کنون آثار زیادی از انواع متون ادبی مورد بررسی زبان‌شناسان با تکیه بر قوانین زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان قرار گرفته است که نتایج قابل اعتمادی را به دست آوردند. بررسی ساخت اطلاع که نوعی بررسی علمی در حوزه زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان است کمک شایانی به سبک‌شناسی انواع متون می‌کند. سبک در واقع روشی است که گوینده یا نویسنده برای بیان اندیشه خود از طریق زبان از آن بهره می‌گیرد. با بررسی ساخت اطلاع متون ادبی عصر حاضر، هم می‌توان آثار ادبی را مورد ارزیابی قرار داد و هم زمینه شناخت ابزارهای مختلف زبانی را فراهم ساخت.

هر جمله‌ای که توسط گوینده یا نویسنده بیان می‌شود و شنوده یا خواننده آن را دریافت می‌کند، دارای پیامی است که یکی از ابزارهای انتقال آن آرایش سازه‌ای است. با تغییر آرایش سازه‌ها معنای جمله (معنای تحلیلی و معنای ارتباطی) نیز تغییر می‌کند. این جابه‌جایی سازه‌ای ساخت تأکیدی جمله را تحت تأثیر قرار می‌دهد برای مثال؛

من چراغ‌ها را خاموش می‌کنم.

چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم.

خاموش می‌کنم، من، چراغ‌ها را.

برای درک هرچه بهتر پیام جملات ذکرشده، مطالعه ساخت اطلاع کمک‌کننده خواهد بود. با بررسی نگارندگان اثر حاضر و با توجه به اینکه پیش از این مطالعه در حوزه ساخت اطلاع و آثار نمایشی صورت نگرفته است، در این بخش ساخت اطلاعی جملات نمایشنامه *افول* اثر اکبر رادی مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

براون و یول (Brown & Yule, 1989, p. 154) به نقل از هلیدی واحدهای اطلاعی را تشکیل شده از اطلاع نو و کهنه می‌دانند. اطلاع کهنه اطلاعی است که گوینده فرض بر این دارد که شنونده شناخت کافی از آن دارد و اطلاع نو اطلاعی است که شنونده از آن اطلاعی در دست ندارد. گوینده با مکث‌ها و تأکیدها این واحدهای اطلاعی را متمایز می‌کند. هلیدی از مفاهیم گروه‌های آهنگ‌دار (نواختی) و هجای اصلی (نواخت‌بر) پس از پرداختن به زبان گفتار و ساخت آوایی استفاده کرد. به عقیده او در زبان گفتار انواع واحدهای اطلاعی به صورت گروه‌های آهنگ‌دار قابل تشخیص هستند. اصولاً آخرین کلمه در این گروه‌ها دارای تأکید بیشتر و هجای اصلی است. هلیدی بر این باور است که در جملاتی که بی‌نشان تلقی می‌شوند ابتدا اطلاع کهنه و بعد اطلاع نو می‌آید. جایگاه بی‌نشان نیز برای اطلاع نو در انتهای واحد اطلاعی است (Halliday, 2002, p. 32.b).

وی همچنین با اشاره به وضعیت شناختی، ویژگی اطلاع نو و کهنه را براساس انتظارات گوینده مورد توجه قرار می‌دهد. بر همین اساس از دیدگاه گوینده، اطلاع کهنه اطلاعی است که از طریق ارجاع یا موقعیت قابل دریافت باشد و اطلاعی نو صرفاً

اطلاعی نیست که قبلاً ذکر نشده باشند (گاهی ذکر نشده‌اند)، بلکه نوعی از اطلاعات کانونی هستند که گوینده آن را طوری بیان می‌کند که گویا از کلام قبل قابل بازیافت نیست (Brown & Yule, 1989, p. 179):

«ایوان بزرگ خانه نمودار می‌شود» (ص ۱۵۹).

در اینجا «ایوان بزرگ خانه» اطلاع کهنه و «نمودار می‌شود» اطلاع نو است. این جمله از لحاظ ساخت اطلاعی بی‌نشان است.

با توجه به همین مثال در جملاتی که از لحاظ ساخت اطلاعی بی‌نشان تلقی می‌شوند، ابتدا اطلاع کهنه و سپس اطلاع نو توسط گوینده بیان می‌شود. تکیه در این جملات روی اطلاع نو است و اطلاع کهنه چون برای شنونده قابل شناسایی است، اصولاً تکیه نمی‌پذیرد. اطلاع نو گاه با یک کلمه و گاه با بیش از یک کلمه منتقل می‌شود (خزائی‌فر، ۱۳۸۳، صص ۳۵-۳۶):

«جهانگیر: (فنجان قهوه را روی میز می‌گذارد...)» (ص ۱۶۲)<sup>۱۷</sup>.

در این جمله روی میز گذاشتن اطلاع نو است که یک کلمه است.

«عماد میان در ایستاده و بیخ کرده به زمین خیره شده است» (ص ۷۶).

اطلاع نو در این جمله با بیش از دو کلمه بیان شده است.

در همین مورد لمبرکت (Lambrecht, 1994, p. 96) این طور بیان می‌کند که اطلاع نو ضرورتاً از کلماتی تشکیل نمی‌شود که به مرجعی ناآشنا و جدید برای شنونده دارند، بلکه گاهی به صورت رابطه جدیدی است که بین شخص و یا چیزی آشنا گزاره‌ای برقرار می‌شود. برای مثال در جمله زیر «من» و «خودم» مرجعی آشنا برای شنونده، عماد، دارد که در اینجا در واقع گوینده دیالوگ، جهانگیر، است. آنچه اطلاع نو را بیان می‌کند رابطه جدید «من» و عبارت «عهد کرده بودم این کارو بکنم» است.

«جهانگیر: ولی من ... از خیلی وقت پیش با خودم عهد کرده بودم این کارو بکنم»  
(صص، ۱۵۰، ۱۵۱).

معیارهای تشخیص اطلاع کهنه (صورت‌های نحوی).

۱. واحدهای واژگانی برای دومین بار استفاده می‌شوند.<sup>۱۸</sup>
۲. واحدهای واژگانی در حوزه معنایی عبارتی قرار دارند و قبلاً ذکر شده‌اند.<sup>۱۹</sup>
۳. ضمائری که به جای عبارت اسمی در جملات قبلی به کار رفته.  
«عماد: (چپقی در می‌آورد و آتش می‌زند) یه کف دست زمینت دادم که بتونی از قبَلش یه زندگی مفتی بکنی؛ اما تو سی تا سی تا مرغارو زنبیل می‌زنی می‌ری رشت و تو گاراژ پلاسی. شنیدم اون جام خیلی نقلا داری» (ص ۱۱).  
به جای عبارت اسمی «رشت» در جمله دوم از ضمیر «اون جا» استفاده شده است.  
«کوکب: (اخم می‌کند، لبخند می‌زند و بعد به هم خیره می‌شوند.) امروز صوب نشون کردم، دو تا گوجه‌فرنگی این پشت قرمز شده بود. (خم می‌شود و گوجه‌فرنگی‌ها را می‌کند) بیا این مال تو. (مشغول خوردن می‌شود.)» (ص ۱۷).  
مرجع «این» در جمله آخر به «گوجه فرنگی» در جمله اول گفته شده توسط «کوکب» برمی‌گردد.
۴. ضمائری که بدون ارجاع هستند و مرجع آن‌ها به موقعیت بافت و بافت فیزیکی برمی‌گردد.

«فرنگیس: کی پیش قدم شد این بستو بشکنه؟» (ص ۱۱۸).

«این بست» ارجاع به موقعیت و اتفاق خاصی خاصی از داستان دارد.

«میرآقا: برم، فکرم بند نمی‌شه. به این زنک گفتم: زن این شبا تکیه حساب کتابی

نداره، نرو بی خود» (ص ۹).

مرجع این شبا موقعیت خاصی است که داستان براساس آن دارای بافت زمانی شده است.

۵. جانشین فعلی مثل فعل‌های کمکی یا معین.

William works in Manchester.

So, do I. (Brown and Yule, 1989)

«در نور نرم صحنه گداخان از سمت راست وارد می‌شود. جلیقه پوشیده است»  
(ص، ۵).

«کوکب با یک مرغوله گیس‌بافته از اتاق خود بیرون می‌آید. سبدی در دست دارد»  
(ص، ۵ و ۶).

به صورت تلویحی و با توجه به جمله قبل می‌دانیم مقصود نویسنده در جمله اول گداخان و در جمله دوم کوکب (اطلاع کهنه) است.

لطفی‌پور (۱۳۷۱) این طور بیان می‌کند که ناکافی بودن اطلاعات داده‌شده درباره موضوع به‌عنوان اطلاع نو، جمله را نامفهوم و غیرقابل پردازش می‌کند. همین طور فزونی اطلاعات (زیاد بودن اطلاع نو) نیز مخاطب را خسته کرده یا به برداشت‌های ناخواسته منجر می‌کند. بر همین اساس، چیدمان اطلاع کهنه و نو در جملات باید به نحوی باشد که موارد مذکور پیش نیاید. این موضوع به نوعی، مسئله اطلاع کهنه و نو را به نظریه اصول همکاری گرایس و اصل کمیت آن در یک ارتباط موفق و تأثیرگذار، پیوند می‌دهد (آفاگل‌زاده، ۱۳۸۵، ص. ۳۶).

ولدوی در ولدوی (۱۹۹۰) از زمینه و تأکید به جای اطلاع کهنه و نو استفاده می‌کند. تأکید یادآور اطلاع نو و ویژگی نو بودن در جمله است و در مقابل زمینه یادآور اطلاع کهنه و بدون داشتن ویژگی نو بودن است. علاوه بر این دو بخش اصلی، وی زمینه را

به دو بخش رابط و انتها تقسیم می‌کند. رابط، ارتباط جمله را با بافت قبلی نشان می‌دهد و انتها بعد از تأکید آمده و چگونگی ارتباط جمله و اطلاع نو را به بافت نشان می‌دهد. تأکید در حالت بی‌نشان نزدیک‌ترین عنصر به فعل است و تکیه‌اش از بقیه عناصر جمله قوی‌تر است. زمینه نیز ممکن است قبل یا بعد از تأکید بیاید (راسخ‌مهند، ۱۳۸۴ ب، ص. ۲۴۹). اولین عنصر در رابط - که در ابتدای جمله می‌آید - مبتدا نامیده می‌شود. مبتدا، تأکید و انتها در دو ویژگی نو بودن یا نبودن و برجسته بودن یا نبودن متفاوت هستند. در جملات بی‌نشان، مبتدا عنصری برجسته است، ولی نو نیست؛ انتها نه نو است نه برجسته و تأکید برجسته نیست ولی نو است (راسخ‌مهند، ۱۳۸۴ ب، ص. ۲۵۱).

نمونه های زیر همگی برگرفته از متن نمایش نامه افول هستند:

«چشمانش ثابت روی نیمرخ عماد مانده است» (ص، ۷۵).

رابط	تأکید	انتها
------	-------	-------

زمینه

«... شما که سال‌های قبل هم اونو دیده بودید» (ص، ۵۹).

رابط	تأکید	انتها
------	-------	-------

زمینه

در جملات بی‌نشان مانند مثال‌های بالا، رابط قبل از تأکید واقع می‌شود تا محل قرارگیری اطلاعات جمله در این مدل بررسی ساخت اطلاع مشخص شوند. همان‌طور که مشاهده می‌شود در این دو نمونه کلمات ابتدایی جمله مبتدا هستند و دارای ویژگی برجسته بودن اما دارای اطلاعی نو نیستند.

مثال های زیر از پیکره در این باره گویا هستند:

"عماد: .... خواهرت کو؟ خبرشو پایین داشتم.

مرسده: حمومه. " (ص، ۳۰)

برخی از جملات مانند مثال بالا دارای زمینه نیستند و فقط تأکید دارند؛ که فقط به سوال پاسخ داده شده که دارای اطلاع نو و تأکید است.

تأکید، به طور کلی، در جمله به صورت یکسان نمایان نمی‌شود. دو نوع تأکید وجود دارد: تأکید اطلاعی و تأکید تقابلی. تأکید اطلاعی دارای اطلاع نو است و هیچ جمله‌ای نمی‌تواند بدون تأکید اطلاعی باشد. تأکید تقابلی برخلاف تأکید اطلاعی می‌تواند در جمله باشد و یا نباشد و این تأکید همیشه دارای اطلاع نو نیست. این نوع تأکید عنصری است منتخب از مجموعه‌ای ممکن که در تقابل در بین دو عنصر یا بیشتر ممکن باشد. تأکید اطلاعی فقط شامل موضوع‌های درونی و متمم می‌شود، ولی تأکید تقابلی می‌تواند شامل همه موضوع‌ها و آدات نیز باشد (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵).

در مثال مطرح شده، «حمومه» تأکید اطلاعی جمله است. تأکید اطلاعی دارای تکیه بی‌نشان جمله است و دارای جایگاه بی‌نشان نیز می‌باشد. جایگاه بی‌نشان تأکید اطلاعی در فارسی، قبل از فعل است. روشی که برای معین کردن تأکید اطلاعی جمله، بهره‌گیری از پرسش و پاسخ است. در واقع عنصری که در پاسخ به پرسش واژه در جمله سؤال می‌آید همان اطلاع نو یا تأکید اطلاعی جمله است (راسخ‌مهند، ۱۳۸۳، ص. ۸۳). اما در مقابل تأکید تقابلی علاوه بر داشتن اطلاع نو، معنای تقابل را در خود دارد و دارای تکیه قوی‌تری است و در هر واحدی از جمله به کار می‌رود و حتی دامنه آن ممکن است به یک تکواژ محدود شود (راسخ‌مهند، ۱۳۸۴، ص ۱۲).

در زبان فارسی با ابزارهای مختلفی می‌توان تأکید تقابلی را که همیشه به یک صورت جلوه نمی‌کند تعیین کرد. این ابزارها عبارت‌اند از ابزارهای «آوایی، واژگانی،

نحوی». اگر عنصری را تکیه‌دار کنیم تأکید بر روی آن کلمه نشان داده می‌شود و و با بهره‌گیری از تکیه تقابلی تأکید تقابلی ایجاد می‌شود. تکیه عادی از جمله برای نشان دادن تأکید اطلاعی در جمله است، در حالی که تکیه تقابلی نشان‌دهنده تأکید تقابلی است. ارتفاع تکیه تقابلی بیشتر از تکیه عادی جمله است (راسخ مهند، ۱۳۸۳ ب، ص. ۷۸):

«عماد: سال‌هاست که اجدادشون توی نارستان زندگی کرده‌ن» (ص. ۶۵).

در این جمله زندگی کردن در «نارستان» در تقابل با زندگی در دیگر شهرهاست؛ بنابراین دارای تکیه تقابلی است و خواننده ناخودآگاه این بخش از جمله را با تکیه قوی‌تری موقع خواندن بیان می‌کند.

به وسیله ابزار واژگانی می‌توانیم تأکید تقابلی را پیدا کنیم. استفاده از قیدهای تأکیدی مانند «فقط»، «مگر»، «تنها»، «الا»، و «جز» قبل از عنصر مورد تأکید در فارسی رایج است به این صورت که ترتیب سازه بعد از قیود تأکیدی دارای تأکید تقابلی خواهد شد، مثلاً:

«هنوز کسی نیامده؛ جز فرنگیس که برای هواخوری از تهران بازگشته است» (ص. ۲۳).

در این جمله تأکید تقابلی در کلمه «فرنگیس» با قید «جز» نشان داده شده است. ابزار نحوی نشان دادن تأکید تقابلی قلب نحوی است. در واقع می‌توان گفت جمله‌های نشان‌دار<sup>۲۰</sup> در زبان فارسی همگی حاصل قلب نحوی‌اند (راسخ مهند، ۱۳۸۳ الف، ص. ۵۸). با توجه به اینکه زبان فارسی از جمله زبان‌هایی است که دارای آرایش واژگانی آزاد است، امکان جابه‌جایی عناصر مختلف در سطح جمله در این زبان زیاد است. باید توجه داشت که میزان قلب نحوی، انواع آن و همچنین ویژگی‌های آن در

زبان آیه مختلف یکسان نیست (راسخ‌مهند، ۱۳۸۳ ب، ص. ۶۶). وقتی قلب نحوی در جمله‌ای اتفاق می‌افتد عنصری حرکت می‌کند، چون در جایگاه تأکید تقابلی قرار می‌گیرد. در صورت آوایش نیز تکیه تقابلی پیدا می‌کند، چون در جایگاه تأکید تقابلی قرار می‌گیرد در صورت آوایش نیز تکیه تقابلی پیدا می‌کند تا جمله طبیعی‌تر به نظر برسد (آقاگل‌زده، ۱۳۸۵). برای نمونه:

«فرنگیس: خجالت رو من کشیدم که رفتم بوتیک و به یارو گفتم ....» (ص. ۲۵).

در این جمله که حاصل قلب نحوی است؛ گوینده برای تأکید روی این مسئله که «او» خجالت کشیده است، جایگاه آن را تغییر داده است. همچنین، با توجه به اینکه قلب نحوی از نظر مقدار حرکت عناصر انواع مختلفی دارد جای مفعول مستقیم و مفعول غیرمستقیم در این‌جا عوض شده که به این پدیده «جابجایی مفعول» هم گفته می‌شود و به‌طور کلی با نام «قلب نحوی کوتاه»<sup>۲۱</sup> نام دارد. وقتی عناصر به جایگاهی قبل از فاعل حرکت می‌کنند قلب نحوی میانه<sup>۲۲</sup> روی می‌دهد.

اگر عنصر مقلوب<sup>۲۳</sup> از جمله پیرو به جمله پایه حرکت باشد در آن صورت، قلب نحوی طولانی<sup>۲۴</sup> یا دور برد خواهیم داشت (راسخ‌مهند، ۱۳۸۳ الف، ص. ۵۸).<sup>۲۵</sup>

اگر قلب نحوی بیش از یک سازه را شامل شود و حرکت دهد، گفته می‌شود قلب نحوی چندگانه روی داده است (راسخ‌مهند، ۱۳۸۳، ص. ۵۸).

«... اما راجع به گילה مردا، می‌بینم رگتون بلند شده» (ص. ۷۴).

## ۶. نتیجه

مطالعه ساخت اطلاع یکی از کاربردی‌ترین مسائل زبان‌شناسی امروزی است که به کمک آن می‌توان به درک و شناخت هرچه بهتر متن رسید. ساخت اطلاع جملات به دو بخش تقسیم می‌شود؛ اطلاع نو و اطلاع کهنه. برخی زبان‌شناسان ساخت اطلاع را

شامل زمینه و تأکید می‌دانند که یادآور همان اطلاع نو و کهنه هستند؛ با این تفاوت که خود زمینه به دو بخش رابط و انتها تقسیم شده است. در جستار حاضر، به ساخت اطلاعی جملات در نمایشنامه «افول» از «اکبر رادی» پرداخته و نشان داده شد که شیوه توزیع اطلاعی جملات در این نمایشنامه همگن نبوده بلکه نامتقارن است و از ابزارهای آوایی، واژگانی و نحوی از قبیل تأکید، ارجاع و قلب نحوی (کوتاه‌برد، میانه و دوربرد) به منظور صورت‌بندی آن استفاده شده است. آنچه از تحلیل ساخت اطلاعی جمله در ژانر و گفتمان نمایشی به دست می‌آید می‌توان به این نتیجه رسید که همانند دیگر متون ادبی، متون نمایشی نیز می‌تواند داده‌ها و پیکره‌های ارزشمندی برای محک و کارآیی نظریه‌های مطرح در حوزه نحو و گفتمان باشند. دستاورد پژوهش حاضر تأکید مجددی است بر تعامل صورت و نقش در بطن متن ادبی و گفتمان نمایشی که حضور پررنگی دارد. در انتها ذکر این نکته لازم است که استفاده از ابزارهای نحوی - گفتمانی و صورت‌بندی ساخت اطلاعی جملات نقش بسزایی در القای حس زیبایی‌شناختی اثر ایفا می‌کند. از سوی دیگر با به‌کارگیری انواع ابزارهای سازمان‌دهنده ساخت اطلاع، نویسنده قادر است در عین اینکه خود را با پیش فرض‌های مخاطب همگام و همسو کند، بستر را برای آشنایی‌زدایی و استعاری کردن اثر خود نیز فراهم کند و دست آخر از همه این ابزارها به منظور شخصیت‌پردازی، صحنه‌آرایی و ایجاد انسجام متنی بهره ببرد.

#### ۷. پی‌نوشت‌ها

1. information structure
2. functional distribution of syntactic structure
3. utterance meaning
4. discourse participants
5. scrambling

6. tone Group
7. tonic syllables
8. V.Mathesius
9. functional sentence perspective
10. relevant information
11. theme
12. informative information
13. rheme
14. communicative dynamism
15. focus
16. aboutness

۱۷. تمامی مثال‌ها در بخش تحلیل داده‌ها برگرفته از متن اصلی نمایشنامه افول اصر اکبررادی است.

۱۸. با بررسی‌های انجام‌شده در این اثر نمونه‌ای یافت نشد، اما به‌عنوان واقعیت زبان فارسی در حوزه ساخت اطلاع پذیرفته شده است.

۱۹. با بررسی‌های انجام‌شده در این اثر نمونه‌ای یافت نشد، اما به‌عنوان واقعیت زبان فارسی در حوزه ساخت اطلاع پذیرفته شده است.

20. marked
21. short distance scrambling
22. middle distance scrambling
23. scrambled
24. long distance scrambling

۲۵. با بررسی‌های انجام‌شده در این اثر نمونه‌ای یافت نشد، اما به‌عنوان واقعیت زبان فارسی در حوزه ساخت اطلاع پذیرفته شده است.

### منابع

- آقاگل‌زاده، ف.، و رضویان، ح. (۱۳۸۵). بررسی ساخت اطلاعاتی جمله در داستان بوف‌کور. *زبان و زبان‌شناسی*، ۳(۶)، ۱-۱۳.
- پایدار نوبخت، ف.، یوسفیان کناری، م.ج. (۱۳۹۹). فضای گفتمان در نمایشنامه افول، نوشته اکبر رادی، با تکیه بر تئوری استعاره‌های مفهومی. *جستارهای زبانی*، ۱۲(۴)، ۶۴۵-۶۷۸.

- حیدری، ف.، خراسانی، م.، و وحید، ف. (۱۳۹۷). نقد جامعه‌شناختی نمایشنامه افول نوشته اکبر رادی. *پژوهش‌های ادبی*، ۱۵ (۶۱)، ۳۸-۹.
- خزاعی‌فر، ا (۱۳۸۳). تکیه در جمله فارسی. *نامه فرهنگستان*، ۳، ۳۰-۴۷.
- دبیرمقدم، م.، و کلانتری، ر. (۱۳۹۴). بررسی ساخت اطلاع جملات پرسشی در فارسی نو با تأکید بر متن. *متن‌پژوهی ادبی*، ۶۷ (۲۰)، ۸۴-۵۱.
- راسخ‌مهند، م. (۱۳۸۳). معرفی نظریه بهینگی و بررسی تکیه در زبان فارسی. *زبان‌شناسی*، ۳۷، ۶۶-۴۲.
- رحمانی، ح. (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی نمایشنامه افول اثر اکبر رادی و نمایشنامه دشمن مردم اثر هنریک ایبسن. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۶ (۳)، ۸۶-۱۰۶.
- طالبی، ف. (۱۳۸۲). شناختنامه اکبر رادی. تهران: قطره.
- عشقی سردهی، ع. (۱۴۰۰). بررسی نظریه کنش اجتماعی ماکس وبر در نمایشنامه پلکان اکبر رادی. *ادبیات و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای*، ۳ (۶)، ۲۲۰-۲۵۵.
- عباسی، س.، و کوپال، ع. (۱۳۹۹). اندیشه‌های آرمان‌شهری در نخستین نمایشنامه‌های اکبر رادی با رویکرد به آرمان‌شهر فلسفی فارابی. *فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۱۲ (۴۶)، ۳۲۵-۳۵۲.
- غلامی، ف.، و اسدی امجد، ف. (۱۳۹۱). قدرت و بازی زبان در نمایشنامه‌های اولثانا اثر دیوید ممت و منجی در صبح نمناک اثر اکبر رادی. *فصل‌نامه علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۴ (۱۳)، ۳۰۳-۳۲۴.
- گلفام، ا.، و برقعی، م.ج. (۱۴۰۱). ترتیب ارکان جمله و ساخت اطلاع در متون نثر قرن پنجم هجری. *پژوهش‌نامه زبان ادبی*، ۱ (۱)، ۲۹-۵۴.
- لطفی‌پور ساعدی، ک. (۱۳۷۱). درآمدی به سخن کاوی. *مجله زبان‌شناسی*، ۱، ۹-۳۹.
- مختاباد، م.، و قلیش لی، آ. (۱۳۹۰). کاوشی در سرچشمه‌های درام روستایی ایران. *نقد ادبی*، ۴ (۱۶)، ۳۷-۵۴.

مدرسی، ب. (۱۳۸۷). ساخت اطلاع و بازنمایی آن در فارسی. دستور، ۴، ۲۵-۵۸.

مهندس‌پور، ف.، حامدسقایان، م.، و قلی‌پور، ع. (۱۳۹۵). انعکاس بحران هویت در نمایش‌نامه‌های «باغ آلبالو» از چخوف و «لبخند باشکوه آقای گیل» از رادی. پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ۴(۱)، ۱۴۹-۱۷۹.

یحیی‌پور، م.، و صادقی، ز. (۱۳۸۹). سایه آنتون چخوف بر ادبیات نمایشی معاصر ایران (براساس نمایشنامه‌های آنتون چخوف و اکبر رادی). پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۱۵(۵۷)، ۱۵۱-۱۶۷.

### References

- Abbasi, S. & Kopal, A. (2019). Utopian ideas in Akbar Radi's first plays with an approach to Farabi's philosophical utopia. *Scientific Journal of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature texts (Dehkhoda)*, 12(46), 325-352.[In Persian]
- Aghagolzadeh, F.& Razavian, H. (2015). Investigating sentence information structure in the story of Blind Owl. *Language, and Linguistics*, 3(6), 1-13.[In Persian]
- Brown, G., & Yule, G. (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge
- Dabirmoghaddam, M., & Kalantari, R. (2014). Investigating the information structure of interrogative sentences in New Farsi with emphasis on the text. *Literary Research text*, 67(20), 51-84.[In Persian]
- Eshghi Sardehi, A. (2021). Examining Max Weber's theory of social action in Akbar Radi's play Pelkan. *Literature, and Interdisciplinary Researches*, 3(6), 220-255.[In Persian]
- Gholami, F., & Asadi Amjad, F. (2011). The power and play of language in the plays Oleana by David Mamet and Manji in the Wet Morning by Akbar Radi. *Scientific Journal of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, 4(13), 303-324.[In Persian]
- Golfam, A., & Burqai, M.J. (2022). Arrangement of sentence elements and information structure in prose texts of the 5th century Hijri. *Journal of Literary Language*, 1(1), 29-54.[In Persian]
- Halliday, M.A.K (1986). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward London.
- Halliday, M.A.K., & Christian, M.I.M. Matthiessen (2004), *An Introduction to Functional Grammar* (third edition), London: Hodder Arnold.

- Halliday, M.A.K., & Christian, M.I.M. Matthiessen (1989). *Discourse Analysis*. Cambridge: C.U.P.
- Halliday, M.A.K., & Christian, M.I.M. Matthiessen (2002a). *Linguistics Studies of Text and Discourse*. London. Continuum .
- Halliday, M.A.K., & Christian, M.I.M. Matthiessen (2002b). *On Grammar*. London, Continuum.
- Heydari, F., Khorasani, M., & Vahida, F. (2017). Sociological criticism of the play Ofool written by Akbar Radi. *Literary Research*, 15(61), 9-38.[In Persian]
- Khazaifar, A. (2004). Stress in the Persian sentence. *Academy Letter*. 6th term, vol. 3: (30-47).[In Persian]
- Lambrecht, K. (1996). *Information Structure and Sentence Form: Topic, Focus and the Mental Representations of Discourse Referents*. Cambridge University Press.
- Lambrecht, K. (1994). *Information Structure and Sentence Form*. Cambridge: C.U.P.
- Lotfipour Saedi, K. (1992). An introduction to discourse. *Journal of Linguistics*. Q 9, Sh 1, 9-39.[In Persian]
- Modaresi, B. (2008). Information structure and its representation in Farsi. *Dastur*, 4, 25-58.[In Persian]
- Mohandaspour, F., Hamedsaghayan, M., and Qolipour, A. (2015). Reflection of identity crisis in the plays "The Cherry Orchard" by Chekhov and "Mr. Gill's Magnificent Smile" by Rudy. *Comparative Literature Research*, 4(1), 179-149.[In Persian]
- Mokhtabad, M., & Qulish Lee, A. (2011). An exploration of the origins of rural drama in Iran. *Literary Review*, 4(16), 37-54.[In Persian]
- Padayar Nobakht, F., & Yousefian Kenari, M.J. (2019). The space of discourse in the play ofool, written by Akbar Radi, based on the theory of conceptual metaphors. *Linguistic Essays*, 12(4), 678-645.[In Persian]
- Prince, E. F (1981). Toward a taxonomy of given-new-information. In P. Cole (ed.) *Radical Pragmatics*, New York, Press.
- Rahmani, H (2016). A comparative study of the play Ofool by Akbar Radi and the play Enemy of the People by Henrik Ibsen, *Comparative Literature Research*, 6(3), 106-86.[In Persian]
- Rasekhmahand, M. (2004). Introducing the theory of optimality and examining stress pattern in Persian language, *Linguistics* 37, 42-66.[In Persian]

- Talebi, F. (2003). Akbar Radi's Ontology :Qatreh. [In Persian]
- Vallduvi, E. (1990). *The Information Component*. PhD. Dissertation, University of Pennsylvania.
- Verschueren, J. (1999). *Understanding Pragmatics*. London: Edward Arnold.
- Yahyapour, M., Sadeghi, Z. (2010). Anton Chekhov's shadow on the contemporary dramatic literature of Iran (based on the plays of Anton Chekhov and Akbar Radi). *World Contemporary Literature Research*, 15(57), 151-167.[In Persian]

نشانه - معناشناسی به شرایط دریافت و تولید معنا در نظام‌های گفتمانی روایی می‌پردازد. در حوزه روایت می‌توان از گرمس و لاندوفسکی، دو تن از پژوهشگران مکتب پاریس نام برد که انواع روایت و گفتمان‌های آن را مورد تقسیم‌بندی انواع کنشی، تعاملی، تطابقی و امتزاجی قرار داده‌اند. زمان یکی از عناصر روایت است که در زنجیره‌های معنایی نظام‌های یادشده در یک اثر نقش حائز اهمیتی را داراست. زمان در نظام‌های کنش‌محور براساس روال مادی و تقویمی و در نظام‌های روایی مدرن به صورت شوشی مانند زمان‌های خلسه، چرخشی و غیره ظاهر می‌شود. در این مقاله با بررسی آرای نشانه- معناشناسان در زمینه گفتمان روایت و انواع آن، همچنین با تکیه بر هریک از مدل‌های روایی و زمان مربوط به آن‌ها، به این پرسش پاسخ می‌دهیم که: چگونه در یک اثر ادبی - نمایشی نظام‌های روایی حاکم بر آن تغییر می‌کنند و این دگرگونی نظام‌های گفتمانی چطور به تغییرات انواع زمان در اثر روایی منجر می‌شود؟ با توجه به رویکرد نشانه - معناشناسی گفتمانی در این مقاله، مسئله اصلی این است که نظام‌های روایی و زمان‌های هریک چطور قابلیت تغییر و ورود به ساحت یکدیگر را پیدا می‌کنند. هدف اصلی از این مقاله بررسی انواع نظام‌های روایی یادشده در گفتمان نشانه - معناشناسانه و انتقال آن‌ها به یکدیگر و به تبع آن انواع زمان‌هایی است که در این نظام‌ها کارکرد روایی دارند. به منظور نیل به این هدف، بر روایت در نمایشنامه *افرا* یا *روز می‌گذرد* نوشته بهرام بیضایی تمرکز شده است.

واژه‌های کلیدی: روایت، زمان، نشانه - معناشناسی، بهرام بیضایی، نمایشنامه‌افرا.

## ۱. مقدمه

نشانه - معناشناسی گفتمانی<sup>۱</sup> عوامل نشانه - معنایی را در متون زبانی، ادبی و نمایشی دارای کارکرد می‌داند و برخلاف دیدگاه‌های ساختارگرایی که به طور صرف به متن وابسته است، مباحث گفتمانی را که واجد شرایط انسانی، کاربردی، زیست - تجربه‌ای و غیره باشند در مطالعات مربوطه الزامی می‌داند. در نتیجه انواع نظام‌های کوچک‌تر در مطالعات نشانه - معنایی مانند کنشی، شوشی، مرامی، عاطفی، رخدادی و غیره نیز در تحلیل‌ها مورد توجه قرار می‌گیرند. حمیدرضا شعیری، نشانه - معناشناس که با معرفی نظام گفتمانی شوش محور به فارسی‌زبانان، توجهات را به نظام‌های روایی غیرکنش محور جلب کرده است، در خصوص نشانه - معناشناسی گفتمانی بیان می‌دارد که در این سطح «دیگر نمی‌توان با نشانه‌ها به مثابه گونه‌های منفک، واحدهای کمینه‌ای جداافتاده و عناصر از هم گسسته برخورد کرد، بلکه باید با دیدگاه گفتمانی به مطالعه آن‌ها پرداخت» (۱۳۸۸، ص. ۴۸).

در رویکرد نشانه - معناشناختی مکتب پاریس، گرمس<sup>۲</sup> از نظریه پردازانی است که سیر تحول روایت و حرکت آن از روایت کلاسیک به سمت مدرن را تشریح کرده است. وی ابتدا به تشریح روایت‌های کلاسیک و سیر تحول معنایی در آن‌ها می‌پردازد و سپس با تحلیل پس‌ساختارگرایی به روایت مدرن می‌رسد که در آن تقابل سوژه و ابژه از بین می‌رود و گاه حتی یکی می‌شوند و در این روایت، شدن به جای کنش قرار می‌گیرد و روایت ادراکی - چالشی می‌شود. لاندوفسکی<sup>۳</sup> دیگر نظریه‌پرداز این حوزه نیز در ادامه مبحث نقصان معنا<sup>۴</sup> گرمس، براساس نظام‌های معنایی ادراکی و حسی، نظام‌های تصادفی و تطبیقی را تشریح می‌کند. وی علاوه بر نظام‌های برنامه‌مدار<sup>۵</sup> و

مجاب‌سازی<sup>۶</sup>، نظام تصادف و رخدادی و همچنین نظام تطبیق را در تقسیم‌بندی نظام‌های معنای وارد می‌کند. بر همین اساس و با تلفیق نظریات فوق می‌توان انواع نظام‌های روایی را تبیین کرد و در نظر داشت که در نشانه - معناشناسی گفتمانی کنش، کنشگران و تعامل بین آن‌ها، روایت و ویژگی‌های روایی مانند زمان از عواملی هستند که سبب تحقق جریان نشانه- معنایی در متن ادبی - نمایشی می‌شوند.

در خصوص نقش زمان در روایت نظریه‌پردازانی مانند گرمس، ریکور<sup>۷</sup>، ژنت<sup>۸</sup> و غیره نظریاتی ارائه داده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها نظریه زمان ژرار ژنت است. در نظریه زمان ژنت به بحث درباره تقابل زمان رویداد وقایع داستانی و زمان ارائه آن‌ها در متن از لحاظ ساختاری پرداخته می‌شود. وی دو نوع زمان را مطرح می‌کند؛ یکی زمانی که به ترتیب وقایع داستانی رخ می‌دهد و با زمان داستانی<sup>۹</sup> مشخص می‌شود و مدت زمان واقعی وقایع است. و دیگری زمان آن‌طور که وقایع به نمایش درمی‌آیند که زمان گفتمان<sup>۱۰</sup> است. نظریه‌پردازان مکتب پاریس مانند گرمس و لاندوفسکی برخلاف ژنت که زمان را در ساختار متن مورد نظر قرار داده، به زمان روایی توجه دارند و با تقسیم روایت‌ها و گفتمان‌های آن هر روایت را با ویژگی مخصوص خود، مورد نظر و بحث قرار می‌دهند.

در این پژوهش با نگاهی به آرای نظریه‌پردازان مکتب پاریس و بنیان‌گذار آن آلژیرداس ژولین گرمس، با توجه به رویکرد نشانه - معناشناسی گفتمانی به بررسی و بیان انواع نظام‌های روایی می‌پردازیم که حاوی تقسیم‌بندی‌های چهارگانه روایت در دیدگاه این نظریه‌پردازان است. سپس تحلیل یکی از اساسی‌ترین عناصر روایت یعنی زمان را با توجه به انواع روایات مذکور در دستور کار قرار داده و در آخر زمان را با توجه به مدل‌های روایی یادشده در نمایشنامه *افرا* یا *روز می‌گذرد نوشته بهرام بیضایی*

مورد تحلیل قرار می‌دهیم. چهارچوب مطالعاتی این پژوهش مبتنی بر تحلیل عنصر زمان در نظام روایی نمایشی براساس نظریات نشانه - معناشناسان در ساحت گفتمانی است. همچنین برای گردآوری اطلاعات از روش‌های اسنادی، مطالعات کتابخانه‌ای و فیش‌های مطالعاتی استفاده شده است و برای تجزیه و تحلیل این داده‌ها از روش توصیفی - تحلیلی بهره گرفته شده است. داده‌های این پژوهش از طریق خواندن و بررسی دقیق متن نمایشی مورد نظر به دست آمده‌اند.

فرضیه اصلی این پژوهش این است که براساس نشانه - معناشناسی گفتمانی در آرای مکتب پاریس، نظام‌های روایی بر دو نوع نظام‌های کلاسیک و مدرن در نظر گرفته می‌شوند که می‌توان آن‌ها را به چهار نظام کنشی، تعاملی، تطابقی و امتزاجی تقسیم کرد. همچنین یکی از عناصر روایت یعنی زمان را می‌توان در هر یک از نظام‌های روایی بر طبق اصول آن مورد بررسی قرار داد که چطور زمان در روایت‌های کنشی بر مبنای زمان تقویمی و خطی و در نظام‌های شوش‌محور به صورت زمان‌های ادراکی، خلسه، زمان‌های غیرخطی چرخشی، گردابی و غیره استوار است.

بنابراین ضمن تحلیل انواع نظام‌ها و زمان‌ها در نمایشنامه *افرا*، به این مسئله می‌پردازیم که در نمایشنامه *افرا* کدام نظام روایی و گفتمانی و به تبع زمان آن بر دیگر گفتمان‌ها مسلط است و بیضایی چطور با استفاده از روایت نمایشی و شخصیت‌های آن وضعیت کنشی که گفتمان غالب بر روایت‌های نمایشی است را به در نهایت وضعیتی امتزاجی در این نمایشنامه تبدیل کرده است. نحوه دگرگونی نظام روایی و زمان آن در نمایشنامه و لحظات عبور از نظام‌های کنشی به تعاملی و سپس تطابقی از عواملی است که ساخت روایی در نمایشنامه *افرا* را مورد تغییر قرار می‌دهد و در آخر زمان روایی در نمایش را به زمانی خلسه‌مانند می‌کشاند. در این مقاله با تکیه بر رویکرد نشانه-

معناشناسی گفتمانی، انواع نظام‌های روایی در نمایشنامه *افرا* و سپس زمان در آن را مورد بررسی قرار داده‌ایم.

## ۲. پیشینه تحقیق

### ۲ - ۱. پیشینه نظری

نظام نشانه - معناشناسی روایی که به بحث روایت توأم با نظام‌های گفتمانی می‌پردازد، «نظامی است واجد تغییر وضعیت کنش‌گر» به منظور حصول تحقق یافتن معنا در متن (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۱). این تغییر می‌تواند در بافت معنایی منطبق با منطق و برنامه و یا بدون هیچ‌گونه برنامه و به‌طور تصادفی رخ دهد. به‌این‌ترتیب با انواع نظام‌های روایی در گستره گفتمان نشانه - معناشناسی روبه‌رویم.

### ۲ - ۱ - ۱. روایت‌شناسی

روایت<sup>۱۱</sup> وقوع رخدادها در دل زمان است. روایت‌گری درحقیقت یکی از مهم‌ترین اصول پیشینی تجربه بشری است یا به عبارتی ما همواره در حال قصه‌سرایی و قصه‌گویی هستیم. تجربه بشری نیز نوعی ادراک زمان‌مند است و بر طبق قولی از والتر بنیامین<sup>۱۲</sup> «قصه‌گویی، به منزله یک کنش فرهنگی، با درک و برداشت افراد و فرهنگ‌ها از مفاهیم تجربه و زمان پیوندی عمیق دارد» (فرهادپور، ۱۳۷۵، ص. ۳۳). روایت را می‌توان در تمام وجوه زندگی اعم از اخبار، سینما، حکایات تاریخی و غیره مشاهده کرد و آن را می‌توان «به واسطه کنش شخصیت‌ها و یا از طریق صدای راوی و یا تلفیقی از این دو» (فربخش، ۱۳۹۶، ص. ۱۵). نقل کرد.

اصطلاح ادبی که برای ساختار روایت به کار می‌رود، پی‌رنگ<sup>۱۳</sup> است و عبارت است از پی‌رفت زمانی و علیت (والاس، ۱۳۸۲، ص. ۵۷). همان‌طور که ارسطو<sup>۱۴</sup> در

پیش از میلاد به بحث پی‌رنگ در تراژدی پرداخته و بوطیقای<sup>۱۵</sup> خود را درباره روایت نگاشته است، می‌شود نتیجه گرفت که سابقه این بحث به زمانی طولانی‌تر از ساخت اصطلاح روایت‌شناسی<sup>۱۶</sup> برمی‌گردد. ارسطو در رساله فن شعر قواعدی را در ۲۶ بخش مطرح می‌کند که از جمله آن تعریف تراژدی و اجزای آن است و همچنین پرداختن به تراژدی، کمدی و حماسه. کار او را می‌توان از اولین ساختاربندی‌های منظم درخصوص روایت دانست (زرین‌کوب، ۱۳۹۶).

تاریخچه نظریه روایت<sup>۱۷</sup> در سده بیستم انواع و اشکال متفاوتی را دربرمی‌گیرد. روایت را می‌شود از چندین دید (نگاه/گروه) نگریست؛ از دید ساختارگرایان، مارکسیست‌ها، شکل‌گراها، تماشاگر و... می‌شود به زمینه اجتماعی اثر پرداخت یا به خواننده و ارتباطش با اثر و غیره (والاس، ۱۳۸۲، صص. ۱۵ - ۱۶). دوره‌های اصلی روایت‌شناسی به روایت‌شناسی ساختارگرا<sup>۱۸</sup> و پساساختارگرا<sup>۱۹</sup> تقسیم می‌شود. ساختارگرایان با تکیه بر آرای نظریه‌پردازان مکتب فرمالیسم روسی<sup>۲۰</sup> نظرات خود را در این باب تبیین کردند و نظریه‌های روایت را ارائه دادند. پس از ۱۹۶۰ نظریه روایت در سراسر دنیا به موضوع مطالعه تبدیل شد. تا پیش از آن منتقدان معمولاً محدود به سنت‌های ادبی و پژوهش‌های ملی بودند (همان، ص. ۱۱).

## ۲ - ۱ - ۲. مکتب پاریس<sup>۲۱</sup>

در نشانه - معناشناسی هر نشانه در تعامل با سایر نشانه‌هاست و همه نشانه‌ها با هم در حرکتی فرایندی راهی به سوی تولید معنا می‌یابند که این معناسازی «تحت نظارت نظام‌های گفتمانی» قرار می‌گیرد (جلالی طحان زواره و خلیل‌اللهی، ۱۳۹۶، ص. ۱۵). نشانه - معناشناسی مکتب پاریس به بعد گفتمان‌روایی و شرایط تولید و دریافت معنا در نظام‌های گفتمانی‌روایی می‌پردازد و هدف آن «نشان دادن کارکرد روایی گفتمان و

معرفی منطق و دستور زبان هر نوع گفتمانی است.» (مطهری و ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۷). گرمس و گروه تحقیقاتی زبان - معناشناسی او که بعدها به مکتب پاریس معروف شد پایه‌گذار این مکتب و جای‌گیری معنا در نظام‌های زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی بودند. نشانه‌شناسی گفتمانی برآیندی است از نشانه‌شناسی ساختارگرا و پس‌اساختارگرا (جلالی طحان زواره و خلیل‌اللهی، ۱۳۹۶، ص. ۱۶)، که به مطالعه شکل‌گیری و تولید معنا در نظام‌های گفتمانی می‌پردازد. با توجه به اینکه در نظام‌های ساختارگرا و کلاسیک حصول معنا از طریق گذر سوژه از وضع اولیه به ثانویه و انجام کنش امکان‌پذیر است، کنش روایی در آن نیز کنشی است که سوژه را از نداشتن به داشتن سوق می‌دهد. نظام روایی در اینجا براساس ارتباط انتفاعی - اقتصادی بین سوژه و ابژه، طبق داشتن و نداشتن و مبتنی بر تملک و مالکیت پیش می‌رود. در روایت کلاسیک «کنش‌گران در زمان و مکان حرکت می‌کنند و پیش می‌روند تا چیزی را از آن خود کنند که یا ندارند و یا داشته‌اند و از دست داده‌اند» (نک. توضیح شعیری بر گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۱۶). پس زمان طبق شمارشی که همیشه به صورت کمی داشته است به پیش می‌رود و وضعیت خطی خود را حفظ می‌کند.

اما در نظام‌های پس‌اساختارگرا و مدرن سوژه به دنبال تغییر وضعیت نیست بلکه ناگهان مقابل دنیایی قرار می‌گیرد که حواسش را درگیر می‌کند و معنا در آنی رخ می‌دهد که انتظار نمی‌رود. این معنا شوشی است و بر ارتباط ادراکی - حسی، هم‌حضور سوژه و ابژه و براساس تأثیر و مشارکت شکل می‌گیرد که بدان نشانه - معناشناسی نرم یا پس‌اساختاری گفته می‌شود (همان، صص. ۱۲-۱۳). این نظام بر پایه وحدت یا تطبیق است و در آن تعامل بین من و نه‌من، همچنین بین سوژه و ابژه برقرار می‌شود. در این نظام حداقل یکی دیگری را حس و «در وجود خود طریق هستی در

جهان او را درک می‌کند» (معین، ۱۳۹۴، صص. ۸۱ - ۸۲). در اینجا، هستی «آن چیزی است که خود را نشان نمی‌دهد ولی باعث دیده شدن چیزها می‌شود» (خالقی، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۹؛ به نقل از کرباسی و همکاران، ۱۳۹۶، ص. ۴۴). باتوجه به اینکه «درد بزرگ سوژه مدرن، همین عدم توانایی در تسلط بر زمان است» (نک. توضیح شعیری بر گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۳۷). در نتیجه سوژه در این نظام در حفظ حالت کمی زمان در یک خط راست ناتوان می‌ماند و این زمان است که بر جنبه‌های دیگر چیره می‌شود و حالتی کیفی پیدا می‌کند و نقش خود را آن‌طور که بنا به اقتضاست ایفا می‌کند.

## ۲ - ۲. پیشینه کاربردی

درخصوص تحلیل یکی از عناصر روایت در آثار نمایشی می‌توان مثال آورد که حامد سقاییان و همکاران (۱۳۹۲) مکان نمایشی را به‌عنوان یکی از عوامل در نظام روایی که در شکل‌گیری گفتمان و تولید معنای آن مؤثر است مورد بررسی قرار داده‌اند. اطهاری نیک‌عزم (۱۳۹۳) نیز با روش نشانه - معناشناسی مکتب پاریس به مبحث نظام زمانیت در گفتمان‌ها می‌پردازد و نظام زمانی ضرب‌المثل‌ها را مورد تحلیل قرار می‌دهد. از لحاظ پژوهش‌های موضوعی صورت گرفته در رابطه با زمان روایت، اغلب پژوهشگران برپایه نظریات ژنت به بررسی داستان‌ها و نمایشنامه‌ها پرداخته‌اند و این جنبه از تحلیل روایت مورد نظر بسیاری قرار گرفته است. نامورمطلق (۱۴۰۱) به بحث زمان روایی که در تفاوت با زمان واقعی است می‌پردازد و نسبت دیرش میان زمان در داستان و در روایت را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در پژوهش‌های صورت گرفته تنها بررسی ساختاری روایت براساس نظریاتی مانند نظریات گرمس مورد نظر بوده است مانند پژوهش صورت گرفته توسط خراسانی (۱۳۸۹) که داستان سیاوش را تنها از دید نظریات نشانه‌شناسان و روایت‌شناسان مورد نظر قرار داده و به ظرفیت‌های روایی

از منظر نظام‌های گفتمانی پرداخته و اجزای روایت خصوصاً زمان مورد نظر نبوده است. و یا پژوهش مطهری و ناظرزاده کرمانی (۱۳۹۳) که باز هم با دیدی کلی‌نگر به روایت‌شناسی اثر پرداخته و جزئیاتی چون زمان، استفاده از آن یا تغییرات آن را که به تبع تغییرات نظام روایی به وجود می‌آید در نظام روایی گرمسی مورد نظر قرار نداده‌اند. در خصوص مطالعه موردی نمایشنامه *افر*، جاوید صباغیان و خراشادی (۱۳۹۸) زمان را تنها با تکیه بر آرای ژنت در چند نمایشنامه و فیلمنامه از بهرام بیضایی مورد مطالعه موردی قرار داده‌اند. احمدی و یوسفیان کناری (۱۳۹۳) نیز به نمایشنامه *افر* به عنوان یکی از موارد مطالعاتی خویش اشاره کرده‌اند و از منظر عناصر روایت به کانون‌های روایی و نقش آن‌ها در پیشبرد نمایشنامه پرداخته‌اند.

در نتیجه با توجه به تحقیقات انجام‌شده در پژوهش‌های پیشین این تحقیق از حیث رویکرد نشانه-معناشناسی گفتمانی در خصوص زمان روایی اولین تحقیق در این باره خواهد بود.

### ۳. چارچوب نظری

#### ۳-۱. زمان در روایت

در اهمیت زمان روایی، همین بس که بدانیم که «روابط زمانی یکی از ملزومات فهمیدن روایت است» (Bridgeman, 2007, p. 52). ابوت<sup>۲۲</sup> نیز در توصیف اهمیت بحث زمان در روایت بیان می‌دارد که: «روایت برای گونه انسان روشی بنیادین است تا بتواند درک خود را از زمان سازمان بدهد» (۱۳۹۷، ص. ۲۸). در معناشناسی گفتمانی نیز برای ایجاد گفتمان تاکید «بر به‌کارگیری مجموعه زمانی، مکانی و کنشی» است (بهنام، ۱۳۹۰، ص. ۴). بنابراین با توجه به اینکه فرایندهای معنایی در متن ادبی -نمایشی در بستر زمان رخ می‌دهند، می‌توان بر روی آن‌ها تحلیلی گفتمانی انجام داد. درحقیقت زمان در این بخش

به جز کارکرد خود که داستان را در بستر روایت به پیش می‌برد حتی اگر به غیر از حالت خطی، دیگر حالات چرخشی، اسپیرال<sup>۲۳</sup>، رفت و برگشتی و غیره را شامل شود، دارای کارکردی می‌شود که «در آن اصل نشانه‌شدگی اتفاق افتاده است» (شعیری و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۵۶). موارد فوق جزو نابهنگامی‌های زمانی شناخته می‌شوند که بیشتر مربوط به متن‌های تجربی پست‌مدرن است وقتی که وقایع به ترتیب ظاهر نمی‌شوند (Fludernik, 2009, p. 44).

### ۲-۳. انواع روایت و زمان آن‌ها

گرمس در کتاب *معناشناسی ساختاری*، روایت را «براساس تغییر و تحول بین بخش ابتدایی و انتهایی روایت و کنش کنشگران آن» (سعیدفر و علامی، ۱۳۹۶، ص. ۸۲) تعریف کرد، و به این ترتیب پایه‌گذار یکی از مبانی نظری مکتب پاریس شد. در روایت‌شناسی یکی از مهم‌ترین کارکردها کارکرد کنشی است که بر تغییر و تحول استوار است، اما در نشانه - معناشناسی نوین کارکرد شوشی<sup>۲۴</sup> که مبتنی بر «حضور» است نیز مطرح می‌شود (خراسانی، ۱۳۸۹، ص. ۳)، چون «گفتمان محل بروز رفتارهای کنشی، شوشی و گاهی رفتارهای رخدادی است» (عباسی و مرادی، ۱۳۹۶، ص. ۲۶۴). به این ترتیب، نظام‌های گفتمانی به انواع مبتنی بر کارکرد تقسیم می‌شوند که این کارکردها عبارت‌اند از کنشی، شوشی و براساس تصادف که انواع نظام‌های هوشمند، احساسی و رخدادی را موجب می‌شوند. این تقسیم‌بندی نظام‌ها براساس ویژگی‌های حاکم بر هر یک از آن‌ها است که از لحاظ نشانه - معناشناسی رسمیت پیدا می‌کند و تحت تأثیر این روابط کنشی و تعاملی و رخدادی، جریان گفتمانی به تولید ارزش و معنا منجر می‌شود (شعیری، ۱۳۸۶، ص. ۱۰۶).

اریک لاندوفسکی نشانه‌شناس پساگرمسی است که در مکتب پاریس با چرخشی در آرای ساختارگرایان که متن را به طور ایزوله مورد بررسی قرار می‌دادند به دورنمایی پدیدارشناختی از متن روی آورد و نظام‌های معنایی را به چهار قسم طبقه‌بندی کرد. لاندوفسکی در خصوص معنا بر این عقیده است که: «فهمیدن یعنی ساختن. پس یعنی به چیزی هستی دادن: به جهان هستی دادن، به جهان به مثابه جهانی معنادار، اما هم‌زمان یعنی هستی دادن به خود به مثابه سوژه» (لاندوفسکی، ۲۰۰۴، ص. ۲۶؛ به نقل از محمدزاده و معین، ۱۴۰۰، ص. ۲۸۳). او با پژوهش‌ها و آرای خود باعث غنای الگوهای کلاسیک روایی گرمس شد.

باتوجه به تقسیم‌بندی انواع روایت از آغاز تاکنون می‌توان تطابقی بین نظام‌های لاندوفسکی و این روایت‌ها برقرار کرد. لاندوفسکی انواع نظام‌های معنایی را به چهار قسم برنامه‌مداری، مجاب‌سازی، تطبیق و تصادف تقسیم کرده است که سه مورد اول را می‌توان در راستای انواع روایت در نظر گرفت و مورد آخر نیز که در نظام‌های گرمس ادغام شده است، در این دو مورد متفاوت از یکدیگر است. گرمس با تصادف/رخداد زیبایی‌شناختی، دو نظام تطبیق و تصادف را در هم ادغام کرده است. وی امر زیبایی‌شناختی را دفعی و زودگذر می‌داند. لحظه‌ای که سوژه از پیوستار و یک‌نواختی زندگی جدا می‌شود، به ادراک تازه‌ای از جهان می‌رسد و می‌خکوب می‌شود. ولی لاندوفسکی امر حسی ادراکی را از امر شانسی جدا می‌داند و آن را دو نظام متفاوت در نظر می‌گیرد (معین، ۱۳۹۴، ص. ۱۴۰).

درباره ارتباط سوژه<sup>۲۵</sup> و ابژه<sup>۲۶</sup> با دو بُعد معنایی مواجهیم که وقتی وارد بُعد حسی - ادراکی می‌شویم دیگر از یک نظام بسته که در آن ابژه شیئی ارزشی بود خارج شده‌ایم و به بُعدی راه پیدا کرده‌ایم که سوژه و ابژه هر دو در آن تن و حس دارند. یعنی معنای

سوژه از حالتی ایستا به حالتی پویا دریافت می‌شود و سیر روایی و زمانی از پیش مشخصی که در نظام‌های اولیه وجود داشت جای خود را به نظامی می‌دهد که دیگر هستی سوژه در گروهی ابژه و تصاحب آن نیست. در این حالت زمان دیگر در گروه حالت خطی، مادی و تقویمی نیست، بلکه خاصیتش را از دست می‌دهد و زمان منقطع یا جابه‌جا می‌شود و «کارکردی غیرخطی (رفت و برگشتی، چرخشی، توهمی و متکثر)» پیدا می‌کند (طاهر نژاد و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۳۵۰). وظیفه ما در روایت یافتن چنین لحظات معنایی است که عبور از زمان‌های معمول و خطی به دیگر انواع زمان اتفاق می‌افتد؛ زمان‌های نوع اول زمان‌هایی مبتنی بر زمان‌های ساعت و هفته هستند و مواردی را شامل می‌شوند که آن‌ها را «زمان ساعت» و «زمان تقویم» می‌نامیم (Sinha & Bernárdez, 2015, p.312). دیگر انواع زمان نیز با توجه به نظرات ژاک فونتنی<sup>۲۷</sup> و سایر نظریه پردازان مکتب پاریس، وجهی از زمان را دربرمی‌گیرند که وجه «زمان تجربه یا زمان شوشی است بین بودن اکنون و درک عالم هستی» (اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۳، ص. ۷).

### ۳ - ۲ - ۱. نظام روایی کنشی<sup>۲۸</sup>

این مدل از روایت براساس منطق و برنامه پیش می‌رود و محور اصلی آن را کنش تشکیل می‌دهد. کنشگر برای دستیابی به ابژه که ارزش به حساب می‌آید دست به عمل می‌زند. در این نوع از روایت نظام کلاسیک حکم فرماست و کنشگر قهرمان ادبیات کلاسیک است. همچنین زمان روایی آن خطی است. باید توجه داشت که روایت کلاسیک روایت برنامه‌مند است؛ روایت‌هایی که زمان هم طبق زنجیره روایت جلو می‌رود و به نوعی زمان کارکردی کنشی ارجاعی دارد (نک. توضیح شعیری بر گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۱۹).

۳ - ۲ - ۲. نظام روایی تعاملی<sup>۲۹</sup>

این نوع از روایت نیز براساس کنش پیش می‌رود و جزو نظام‌های کلاسیک محسوب می‌شود، منتها کنشی که براساس تعامل و مذاکره و به جای استفاده از نیرو و زور بازوی قهرمانی برقرار می‌شود. درحقیقت در این مدل نوعی مجاب‌سازی که لاندوفسکی از آن صحبت می‌کند برقرار است. این نظام کم‌ترین میزان خطر و ریسک را داراست. در مجاب‌سازی ارتباطات بین سوژه‌ای برقرار است، قطعیت علی نظام قبلی وجود ندارد و سوژه جهانی درونی دارد. درحقیقت دیگر طرف مقابل یک ابژه ارزشی نیست، بلکه او نیز به نوعی یک سوژه است که با تعامل و مذاکره سعی در ایجاد توانش برای کنش در او را داریم که تصاحب ارزش بر مبنای گفت‌وگومندی رقیب پیش برود. مجاب‌سازی و باورپذیری در راستای اهداف و اندیشه‌های گفته‌پرداز عمل می‌کند (کنعانی و رزمی حسن‌آباد، ۱۴۰۰، ص. ۴۷). زمان در این حالت نیز طبق زمان‌های کلاسیک تقویمی محاسبه می‌شود با این تفاوت که در نوع نظام روایی تفاوت به وجود می‌آید.

۳ - ۲ - ۳. نظام روایی تطابقی<sup>۳۰</sup> (تطبیقی)

از این نوع روایت به بعد وارد نظام‌های مدرن و مبتنی بر حس و ادراک می‌شویم. در اینجا دیگر کنش و قهرمان اهمیتی ندارند زیرا ابژه‌ای ارزشی در دنیای بیرون وجود ندارد که سوژه بخواهد در نقش یک قهرمان یا پهلوان برای تصاحب آن تلاش کند. حال دیگر زمان سیر خطی خود را کنار می‌گذارد و با دنیای درونی و حسی پیوند می‌خورد. یعنی «روال منطقی بین گذشته، حال و آینده به هم می‌ریزد و جابه‌جایی رخ می‌دهد» (طاهرنژاد و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۳۵۰). دیگر بحث برنامه‌ای از پیش تعیین شده در میان نیست، بلکه حضوری در لحظه اتفاق می‌افتد که باعث می‌شود کنشگر به

شدن نزدیک شود و شوشگر نام بگیرد و تغییر را بدون زور یا اقدامی این‌چنینی ایجاد کند. زمان به نقطه‌ای مهم تبدیل می‌شود که تمام حادثه در آن رخ می‌دهد مثل نوشیدن چای و کیک مادلن پروست<sup>۳۱</sup> که مارسل ناگهان به جوهر هستی دست می‌یابد (نک. توضیح شعیری بر گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۳۷). مارسل در آن لحظه دچار دگرگونی دنیای خود می‌شود و به رابطه‌ای پدیداری با چای و کیک می‌رسد و در این جریان زیبایی‌شناختی او به شوشگری زیبایست بدل می‌گردد. مارسل کیک مادلن را در چای خیس می‌کند و به دهان می‌گذارد، در همین لحظه خاطرات دوری از سال‌های کودکی خویش را به یاد می‌آورد. در اینجا طعم و عطر چای و کیک و با تعمیم آن هر حسی اعم از صوت و غیره می‌تواند یادآور گذشته و خاطرات آن باشد. شخصیت با بوییدن، چشیدن، دیدن یا شنیدن می‌تواند به درون خاطرات سفر کند و آن‌ها را به‌طور ناگهانی به یاد بیاورد. مادلن واسطه‌ای است برای دستیابی به حافظه غیرارادی، یعنی حافظه‌ای که بر تلاش، آگاهی و هوش شخصیت تمرکز نکند و بر اراده متکی نباشد. در چنین مواردی فضای حضور به روی دیگر زمان‌ها نیز باز می‌شود و چرخه روایت در بازه‌ای کوتاه از حرکت می‌ایستد و زمان بر سوژه مسلط می‌شود تا او به گذشته برود و خاطرات خویش را یادآوری و یا بازگو کند. شوشگر در ذهن خود به گذشته رجوع می‌کند و با دریافتی آنی به خاطرات خویش برمی‌گردد. زمان گذرنده بر سوژه در این حالت زمانی سوپزکتیو است.

لاندوفسکی نیز هسته محوری اندیشه خود را نظامی معنایی مبتنی بر تطبیق قرار می‌دهد و اعلام می‌دارد در تطبیق تعامل پویا بین دو طرف با ارزشی معادل برقرار است. تعاملی که دو طرف نوعی کنش با یکدیگر را تجربه می‌کنند. در نتیجه قابلیت حس کردن طرف مقابل نوعی توانش ادراکی - حسی به وجود می‌آورد. «بعد ادراکی - حسی

ارتباط ما با جهان بعدی است که ما با آن، معنا را به‌مثابه حضور ادراک می‌کنیم» (معین، ۱۳۹۴، ص. ۲۷). بحث سرایت بین جهان حسی دو طرف درگیر در ماجرا پیش می‌آید، مثل آشکار کردن وحشت خود و سرایت این وحشت به دیگری یا خنده و یا حس آرامش و غیره. در نظام تطابقی «زمان تبدیل به یک نقطه می‌گردد که ممکن است در آن بزرگ‌ترین و مهم‌ترین اتفاق دنیا رخ دهد» (نک. توضیح شعیری بر گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۳۵)، و بسط زمانی اتفاق می‌افتد.

در زیبایی‌شناسی مدرن ساحت حضور مطرح می‌شود. مارسل دوشام اصطلاح بی‌نهایت - ناچیز را به کار می‌برد مثل وقتی که وقت بلند شدن، صدای شلوار جین می‌آید. ناچیز زمانی رخ می‌دهد که چیزی به غیر خود بدل شود، بدون این که قادر باشیم آن چیز را از غیر خودش تشخیص بدهیم. می‌توان به نقش زمان در این لحظه‌ای که بی‌نهایت - ناچیز رخ می‌دهد پرداخت. مثل وقتی مارسل چای می‌نوشد. زیرا در روایت لحظاتی برابر با تداوم گسترش یافته وجود دارند. بدین معنا که زمان هرچند به‌طور فیزیکی یک یا چند ثانیه یا دقیقه است اما درحقیقت تداوم و دیرندی دارد، پس می‌توان به نقش بارز زمان در بزنگاه حضور پرداخت، دقیقاً به‌مثابه لحظه نوشیدن چای. می‌توان از این زمان به زمان دیرشی یاد کرد. زمان دیرشی عبارت است از زمان متوقف شده، وقتی چرخه روایت از حرکت ایستاده است. در این حال کنشگر به زمان تسلط ندارد، زمان سیر معکوس می‌یابد و «حالا زمان است که بر سوژه مسلط است» (همان، ص. ۴۷)، و این حالتی است که انسان می‌تواند با استفاده از هنر و روایت در ادبیات و نمایش، «زمان را چنان که دوست دارد سامان دهد و بر آن تسلط یابد» (نامورمطلق، ۱۴۰۱، ص. ۵۲).

۳ - ۲ - ۴. نظام روایی امتزاجی<sup>۳۲</sup>

این نوع از روایت جلوتر از روایت تطابقی رفته و ذوب در هستی سوژه را به نمایش می‌گذارد. می‌توان آن را با نظام رخدادی هم‌ارز دانست که سوژه و ابژه در هم تنیده و ذوب می‌گردند و وضعیت تنیدگی و هم‌بسته به وجود می‌آید. در گفتمان رخدادی نتیجه رخ دادن جریانی نامنتظر و تصادفی است. در اینجا کنشی وجود ندارد و صرفاً احساسات و ادراک حاکم است. این نظام بر سه گونه است؛ تقدیر و اقبال، مشیت الهی و تکانه یا تصادف غیرمنتظره (عباسی و مرادی، ۱۳۹۶، ص. ۲۶۹). در این حالت بی‌خویشی بروز معنا به صورت ناگهانی و برق‌آسا است و هیچ‌گونه برنامه‌ای از پیش معین یا تعاملی در کار نیست و حتی کنش‌ها خارج از اراده بشری هستند. در این نظام در یک وضعیت تنشی - حالت تنشی همان حالتی است که در آن با کنشی روبه‌رویم که کاملاً متکی بر تنش است و زمان نیز به زمان رخدادی و دفعی تبدیل می‌شود. - اتفاقات به طور ناگهانی و دفعی و در یک شتاب زمانی واقع می‌شوند و همین برقرار شدن جریان حسی موجب وقوع رخداد می‌شود (کنعانی، ۱۳۹۷، ص. ۱۷۶)، و سوژه در حالتی شوشی قرار می‌گیرد. با حذف شرایط کنشی، با هم‌آمیختگی حضور شوشگر و هستی روبه‌رویم که می‌توان با زمان خلسه‌ای سروکار داشت که برآمده از متن خلسه‌ای است که:

متنی است که در آن گفتمان با آنیت، فوریت، دفعیت، زمان کنشی و شناختی را به صفر می‌رساند و زمان پدیداری یعنی زمان شوشی را که مبتنی بر حالات حضور سوژه در ارتباط با گنجی خرد و روح جهان هستی است جایگزین آن می‌کند (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۴).

#### ۴. بحث و بررسی؛ تحلیل روایی - زمانی نمایشنامه *افرا* براساس الگوی نشانه - معنانشناسی گفتمانی

##### ۴ - ۱. نمایشنامه *افرا* یا روز می‌گذرد

*افرا* نمایشنامه‌ای است که محاکات و نقل را در کنار یکدیگر قرار داده است. این نمایشنامه «هم نمایش کنش است (محاکات) و هم بازگویی آن (حکایت)» (نجومیان، ۱۳۸۶، ص. ۴۴). درحقیقت در روی صحنه و پیش روی تماشاچی یا در متن و در برابر خواننده، هر دو جهان دایجسیس<sup>۳۳</sup> و میمسیس<sup>۳۴</sup> تصویر می‌شوند و آن‌ها هر دو حالت آنچه در حال اتفاق افتادن است و یا نقل آنچه را مربوط به گذشته است می‌بینند و یا می‌خوانند:

«همین دیروز بود که داشت دم صندوق سوپر استشهاد پر می‌کرد. شازده خانم تشر زد «معطلی چیه؟ - نفهمیدم!» اقدامی صاحب فروشگاه از خوش‌خدمتی جست زد جلو» (بیضایی، ۱۳۸۱، ص. ۱۵).

داستان این نمایشنامه درمورد دختری به نام *افرا* از طبقه متوسط جامعه است. او آموزگار است و برای تدریس به پسر خانم شازده به خانه آن‌ها می‌رود، اما چون پیشنهاد به عقد شازده چلمن میرزا درآمدن را رد می‌کند مورد غضب خانم شازده که ثروتمند است قرار می‌گیرد و متهم به دزدی می‌شود. نمایشنامه *افرا* با تکنیک چندرایی‌گری در ساختار روایی خود سعی می‌کند به مضمون داستان که نقش داشتن هریک از شخصیت‌های ریز و کلان در سرنوشت و زندگی *افرا* است نزدیک شود و این سرنوشت را حاصل خطاهای بزرگ و کوچک آن‌ها که هریک راوی تکه‌های پازل‌گونه داستان‌اند می‌داند. در این نمایشنامه تکثر راوی در خدمت هدف معنایی درام و نشان دادن بافت اجتماعی محله و مردم است. همین امر سبب به جریان افتادن

روایت دراماتیک در نمایشنامه می‌شود و باعث می‌شود خواننده از منظر تعدد راویان، عوامل کنشگر و کانون آن‌ها به قصه نگاه کند و همچنین یک شخصیت و داستان او را از دیدگاه‌های متنوع به اقتضای شخصیت‌های نمایشی بسنجد.

«افرا: دیشب باد بدی بود. یکدم آرومی نداشت. با اون مرنوی گربه‌ها و به هم خوردن در و پنجره» (همان، ص. ۹).

«خانم شازده: خدا آدمو محتاج این گدازاده جماعت نکنه. حالا می‌خواد مددکار باشه می‌خواد نباشه!» (همان، ص. ۱۱).

«افسرخانم: راست می‌گفت؛ شدم آینه دق با این علیلی و وزاریات!» (همان، ص. ۱۳).  
«دوچرخه‌ساز: خواب دیدم دوستم داره! برشکاک لعنت؛ نیش‌ها بسته!» (همان، ص. ۱۵).  
«سرکار خادمی: تموم شد. وقتی چشم به هم می‌ذارم باورم نمی‌شه سی سال گذشته» (همان، ص. ۱۸).

«نوع بشری: همه ما ول‌معطلیم. این محله تو طرحه و خراب می‌شه» (همان، ص. ۲۳).  
مثال‌های بالا و دیگر موارد مشابه نشان‌دهنده تعدد شخصیت‌هایی است که به صورت راوی مونولوگ‌های خود را در چند صفحه بیان می‌کنند و سعی دارند به داستان از دیدگاه خودشان نگاه کنند. در نتیجه استفاده از چنین تکنیکی، نظام‌های گفتمانی و روایی حاکم بر نمایشنامه بر یک قسم باقی نمی‌مانند و از نظامی کنشی - تعاملی در روایت کلاسیک به نظام‌های تطابقی - امتزاجی چرخش دارند. لذا زمان در روایت نمایشنامه از حالت یک‌سره خطی و تقویمی خارج شده و حالت‌های دیگر زمان‌های روایی مورد بحث در این پژوهش را به خود می‌گیرد.

#### ۲-۴. زمان نظام‌های روایی کلاسیک در افرا

بخشی از نمایشنامه *افرا* یا *روز می‌گذرد* با ساختاری کلاسیک و بسته مطرح می‌شود و آن تغییر وضعیت از نداشتن سوءسابقه و اتهام برای شخصیت اصلی آن یعنی *افرا* به داشتن آن‌ها است. خانم شازده به‌عنوان یکی از سوژه‌های درگیر، در نقش یکی از کنشگران عمل می‌کند تا برای *افرا* تغییر وضعیت داستانی را موجب شود. وی با ذکر هر جلسه از کلاس *افرا* و شازده در قالب دیالوگ، زمان تقویمی حاکم بر روایت را به پیش می‌راند تا به خواسته خویش برسد:

«خانم شازده: جلسه اول؛ اون پنج‌دردی وسطی» (همان، ص. ۳۰).

«خانم شازده: جلسه دوم؛ اتاق طنبی!» (همان، ص. ۳۱)

«خانم شازده: جلسه پنجم؛ اتاق دیوان!» (همان).

«خانم شازده: جلسه هفتم؛ خیلی خوب جلو می‌ره» (همان).

همچنین وی پس از مطرح کردن جریان خواستگاری از *افرا* برای پسرش و جواب رد شنیدن، موضوع دزدی را پیش می‌کشد:

«خانم شازده: خب دخترجان، احتیاج داشتی چرا به خودم نگفتی؟

*افرا*: یه دم خون زد به سرم، نکنه واقعاً خیال می‌کنه من ...

خانم شازده: باید به خودم می‌گفتی!

*افرا*: نه ... من به جارختی نزدیک نشده بودم!

خانم شازده: البته یه نگین، یا قوتی سیگار، یا پول توجیبی، اونا رو ورشکست

نمی‌کنه» (همان، ص. ۵۱).

و باعث تنگ شدن عرصه به *افرا* می‌شود تا بتواند به این طریق و با سرکوفت زدن نبودن شخصی به‌عنوان پسرعمو که *افرا* و خانواده‌اش همه عمر منتظر او بوده‌اند، راه برای پسر خودش هموار شود و درنهایت بتواند *افرا* را به دزدی متهم کند.

یکی دیگر از نقصان‌های روایی ذکر شده در این نمایشنامه که کنشگر یعنی افرا و حتی برادر او برنا به دنبال آن هستند، نبودن پسرعمو است: «برنا: نامه‌ای به پسرعموی خود که در شهرستان زندگی می‌کند بنویسید و از او بخواهید شما را که در وضعیت سخت و نامطلوبی قرار گرفته‌اید کمک کند!...» (همان، ص. ۲۶).

«مادر تو تب و لرز گفت کاش اقلاً می‌دونستیم پسرعموت کجاست!» (همان، ص. ۲۷). پسرعمو یعنی گمشده ارزشمند گفتمان نمایشی که سبب می‌شود سوژه - افرا و خانواده‌اش به دنبال کمبود و نقصانی که به‌عنوان ارزش در نظر گرفته می‌شود باشند. کنشگران در طول روایت بدون تکیه بر قدرت، با استفاده از تعامل، جست‌وجو و مذاکره برای به دست آوردن ابژه ارزشی خویش - پسرعمو تلاش می‌کنند و در آخر آن را می‌یابند و اتفاق کنشی نمایشنامه رخ می‌دهد:

«برنا: داد زدم خودشه؛ تا دیدم شناختم - پسرعمو!» (همان، ص. ۹۲).

زمان روایی در این بخش از نظام روایی حاکم بر نمایشنامه از آغاز جست‌وجو برای پسرعمو تا پایان یافتن آن بر طبق زمان خطی پیش رفته است.

در بخشی دیگر و به خاطر تعدد راویان با رفتارهای کنشی - القایی روبه‌رویم. خانم شازده سعی دارد پسرش را متقاعد به انجام کارها کند - خواستگاری از افرا نیز به تبع چنین رفتارهای القایی‌ای صورت می‌گیرد که پیامدهای بعدی نمایش را موجب می‌شود - و در بعضی قسمت‌ها پسر یعنی شازده چلمن میرزا از انجام آن امتناع می‌ورزد. در روایت نمایشی، این بخش به صورت بازی تک‌نفره شازده انجام می‌شود که این تعامل را بین خود و مادرش برقرار می‌کند. روایت در این صحنه نه براساس منطق و برنامه سوژه برای حصول به ابژه - به‌علت حذف نمایشی شخصیت مادر - که بر طبق تعامل و مذاکره پیش می‌رود،

زیرا شازده با وجود نقصان عقل، کنش از بیرون از سمت مادرش را خنثی کرده و همه چیز را بر پایه ذهنیتی درونی و مجاب‌سازی پیش می‌برد:

«دو چرخه! همه دارن. چرا من ندارم؟... [جای مادرش] تو بچه‌ای شازده ککم!»

(همان، ص. ۲۹).

در این بخش درحالی‌که در زمان خلاصگی داریم و داستان به سرعت روایت می‌شود ولی سیر خطی روایت و نظام گفتمانی کلاسیک آن همچنان حفظ می‌شود و زمان آن کنشی است.

همچنین در بخش‌هایی که خانم شازده می‌خواهد افرا و مادرش را متقاعد به پذیرش خواستگاری کند:

«خانم شازده: خب، نظرت چیه افسرخانم؟ حالت سر جاشه؟ بهش گفتم این کم افتخاری برای شما نیست؛ وصلت با اعیان جماعت!» (همان، ص. ۴۲).

و وقتی جواب رد می‌شنود و به فکر تهمت دزدی و بی‌آبرو کردن افرا می‌افتد:

خانم شازده: پسرعمو؟ قبلاً مادرش حرفی از پسرعمو نزده بود! ازش پرسیده بودم. نه پسرعمو، نه هیچ نامزد دیگه‌ای! این دختره داره منو سگه یه پول می‌کنه و شازده کوچیکو و همه القاب ما رو! پسرعمویی در کار نیست. پس چی یه بی‌سروپا می‌آد با یه صیغه چند کلمه‌ای می‌شه خانم شازده! با هیچی می‌آن و با همه چی می‌رن! چه معامله‌ای بهتر از این! حتی برای اینم باید التماس کنم؟ (همان، ص. ۴۷).

خانم شازده از حربه‌های مجاب‌سازی استفاده می‌کند تا بتواند به مقصود خود برسد. تا اینجا زمان غالب بر نظام روایی نمایشنامه به‌طور مادی و تقویمی پیش می‌رود، اما با پیش کشیدن اسم پسرعموی غایب از سمت خانم شازده، نظام روایی تغییر جهت می‌دهد تا با بیشتر سخت شدن اوضاع بر افرا و خانواده‌اش، باب پیدا شدن پسرعمو، آمدن او و رسیدن سوژه‌ها به تطابق و صلح با هستی باز شود.

#### ۳-۴. زمان نظام‌های روایی مدرن در افرا

نمایشنامه در حوزه روایت به مدل کلاسیک و زمان خطی آن بسنده نمی‌کند و در روایت جزئیات تا پایان‌بندی به سمت سوژه مدرن پیش می‌رود. هرچند قهرمان روایت یعنی افرا خودش نتوانسته موفق به گشتن و یافتن ابژه ارزشمند شود، اما با خلق کردن نویسنده - پسرعمو و آوردن او به درون داستان او را می‌یابد:

«نویسنده: تو - منو - خلق کردی - افرا؛ و من - اومدم!» (همان، ص. ۹۲).

این دلیل نیاز به تغییر نظام‌های روایی کنش‌محور در طول نمایشنامه به نظام‌های روایی شوشی است. جایی که احساس و ادراک وارد می‌شوند و سوژه یعنی افرا به تطابق با اصل هستی که نماد آن تخیلات درونی خودش و قدرت خلق نویسنده است می‌رسد، زیرا در این عبور ساحت‌های روایی به یکدیگر، تجربه‌ای برای افرا و خانواده‌اش حاصل می‌شود که نتیجه مستقیم فشارهای خانم شازده و اهالی محل بر آن‌ها بوده است:

«اقدامی: تعارف ندارم با کسی! بنویس سرکار خادمی... بالاخره این فروشگاه شیش‌دهنه دزد داره یا نه؟» (همان، ص. ۲۱).

ساختار این نمایشنامه بر پایه تک‌گویی‌های شخصیت‌ها و با افعال گذشته‌نگر نوشته شده است:

«همین دیروز اقدامی فروشگاه‌دار می‌گفت...» (همان، ص. ۲۰)

در هریک از مونولوگ‌های شخصیت‌ها با نظامی درونی مواجه‌ایم، زیرا آن‌ها به بیان خاطره و نوستالژی و حسیات خویش می‌پردازند، در نتیجه زمان روایی این بخش‌ها زمانی شوشی در نظر گرفته می‌شود، این زمان زمانی خارج از محاسبات شناختی و

کنشی است و تلاطم درونی شخصیت‌های داستان را نشان می‌دهد و باعث می‌شود بیضایی به راحتی در یک مونولگ چندین زمان حال و گذشته را پیمایش کند:

«دوچرخه‌ساز: امروز آمدش - مثل کبک دری - یه نظر به سلمانی روبه‌رو گفت ... به آق‌زینال گفتم بوی دردسر بزرگی می‌آد» (همان، ص. ۳۲).

«افرا: این حرف‌هایست که نخواسته می‌زنم؛ شاهد باشید!» (همان، ص. ۳۵).

علاوه بر شخصیت اصلی یعنی افرا، نویسنده حاضر در صحنه و اطرافیان افرا، کاسب‌های محله نیز بخشی از این نقل‌ها را برعهده دارند. روایان تک‌گو در جایگاه اشخاص نمایش که با تغییرات فرمی بر مبنای پرش‌های زمانی، تغییر در نظام‌های گفتمانی به واسطه تغییرات دیالوگ‌هایشان را موجب می‌شوند، این نمایشنامه را از متنی دراماتیک در حوزه روایتی صرفاً کلاسیک تبدیل به متنی کرده‌اند که قواعد کلاسیک را پشت سر گذاشته و با تکیه بر چندصدایی روایان پا به دنیای نظام‌های روایی پساکلاسیک و احساس‌مدار گذاشته است. نقش اشخاص نمایش مانند اقدامی فروشگاه‌دار، سرکار خادمی و غیره کمک به افرا در حصول درکی مبتنی بر احساس و ادراک از خویش است چنان‌که هر شخصیت از زبان خود گوشه‌هایی از داستان شخصیت اصلی را روایت می‌کند و داستان را با این تک‌گویی‌ها به پیش می‌برد. در کلیت این نمایشنامه، می‌توان آن را دارای نظامی تلفیقی دانست. در اینجا مثل روایت مولانا یا نظامی از نقاشی چینیان و رومیان (ر.ک. گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۳۵)، روایتی امتزاجی وجود دارد و همه در تک‌گویی‌هایشان تصویری از کلیت داستان و شخصیت افرا به خواننده می‌دهند. درحقیقت خواننده افرا را در آینه دیگران می‌بیند و می‌شناسد.

استفاده از پسرعمو/جوان نویسنده یکی دیگر از راهکارهایی است که بیضایی از آن بهره برده تا روایت را از سیطره جهانی کلاسیک که در نظامی بسته و تملک‌گراست

خارج کرده و براساس کارکرد و نقش این شخصیت در ارائه نمایشی روایت، آن را وارد نظامی تجربی و کیفی مبتنی بر ادراک و هم‌حضور بکنند. در توصیف این شخصیت در نمایشنامه آمده است که:

«حضور او بدون خودنمایی است و در نور خیلی کم؛ و نمایش درست او در دیده نشدن است؛ او باید بیشتر احساس شود تا به چشم بیاید. او پیش از آغاز نمایش ضبط صوتی را روی میز می‌گذارد و دکمه آن را می‌زند...» (بیضایی، ۱۳۸۱، ص. ۸).

لذا شخصیت پسرعمو که خود در کلیت نظام گفتمانی روایت نمایشنامه نقش ابژه‌ای ارزشمند را داشت که افرا و خانواده‌اش به دنبال او هستند و از نبودن او رنج می‌برند، در اینجا و در تدقیق به وجوه شخصی خود او از ابژه تبدیل می‌شود به سوژه‌ای که حضورش مبتنی بر احساس شخصیت‌ها از اوست. نویسنده اصلی یعنی بیضایی بیان می‌دارد که یادداشت‌های این شخصیت همان دستور صحنه یا حتی «گفته‌های همین متن» (همان، ص. ۸) است و باعث می‌شود به این نکته پی ببریم که ممکن است کل نمایشنامه ایده‌ای از شخصیت نویسنده/پسرعمو باشد و بنابراین استفاده از زمان‌های گذشته و افعال سوم شخص در طول دیالوگ‌ها توجیه می‌یابد، گویی آدم‌های نمایش، قصه‌هایشان را در تعاملی حسی - ادراکی برای کسی - نویسنده - تعریف می‌کنند، چیزی که باعث می‌شود در آخر کار نویسنده به عنوان پسرعمو ظاهر شود و برای سوژه‌های روایت صلح و آرامش با هستی را به ارمغان آورد. در همین راستا تعامل بین بازیگران و جوان گوشه صحنه را می‌توان جزوی از نظام روایتی احساسی مبتنی بر شوش و حضور به حساب آورد، زیرا ذکر می‌شود جوان نویسنده «گاهی مخاطب بازیگران است» (همان، ص. ۸)، و با آن‌ها تعاملی در شرایط یکسان

دارد که به طور شنیدن سخنان بازیگران و نوشتنشان بر کاغذ نمود پیدا می‌کند. جوان در انتهای نمایش از نقش منفعل خود به عنوان تنها ابژه‌ای که خانواده به دنبال اویند خارج شده در نظامی حسی - ادراکی به نقش سوژگی - ابژگی خویش نزدیک می‌شود به عنوان کسی که زمان احاطه بر متن را به زمانی کیفی بدل می‌کند. درحقیقت پسرعمو که از ابتدا ارزشی در این فرایند عاطفی داشته است، از نقش جوانکی نویسنده که در گوشه‌ صحنه است و بر زمان و روایت احاطه دارد، بالأخره پیدا و جزوی از شخصیت‌های داخلی زمان روایی که تسلطی نه بر روایت و نه بر زمان آن دارند می‌شود. در اینجا این فرایند عاطفی با به صحنه آمدن جوان به عنوان پسرعمو همچون نیرویی محرک سبب تغییر پایان داستان به نفع سوژه اصلی نمایشنامه می‌شود و در خدمت ارزش اخلاقی بیان شده یعنی داشتن امید به کار گرفته می‌شود:

«نویسنده: نه زیادی تلخه. موافقم» (همان، ص. ۸۷).

تا پیش از این نظام ارزشی در روایت افت پیدا کرده بود و با آمدن نویسنده در نقش پسرعمو و عاشق افرا ارتقا پیدا می‌کند و به گفته نویسنده رو به امید می‌رود چرا که اتفاقی که باید بیفتد نیاز به زمانی طولانی دارد که از زمان نمایشنامه خارج است، پس باید انتهای نمایشنامه را با این توجیه که حس‌های دخیل در این نظام به سمت تلخی پیش نرود بست. «در چنین حالتی نه با یک نظاره‌گر (سوژه و تن - ابژه)، بلکه با دو تن که در حضوری مشترک و بی‌واسطه یکدیگر را درمی‌یابند، مواجهیم» (احسانی و همکاران، ۱۳۹۹، ص. ۱۴).

باتوجه به تحلیل‌های فوق و نقش پررنگ شخصیت پسرعمو که در سیر تحول روایی نمایشنامه از یک ابژه منفعل به سوژه‌ای فعال تغییر می‌یابد، نظام گفتمانی مسلط بر نمایشنامه تلفیقی از نظام‌های روایی تطبیقی - امتزاجی است که در نهایت نظامی

امتزاجی را تشکیل می‌دهد. تغییر نهایی برای افرا و شخصیت‌های داستان نه براساس قدرت، که با موازنه بین سوژه و ابژه و یکی شدن آن‌ها - حاصل رودررویی نهایی نمایشنامه - صورت می‌گیرد:

«نویسنده: سلام افرا، نشناختی؟ توی اون عکس من تاریکم.

افرا: پسرعمو؟ ولی... ولی...

نویسنده: تو - منو - خلق کردی - افرا؛ و من - اوادم!» (بیضایی، ۱۳۸۱، ص. ۹۲).

همین امر سبب می‌شود روایت در جریان نمایش از وضعیتی شناختی به وضعیتی سوق داده شود که در آن شاهد حضور بیرونی نویسنده در مقام دانای کل، در درون جریان روایت هستیم. جریانی که در یک آن زمان را تحت سیطره خود درآورده و باعث می‌شود افرا به نوعی در هستی کلی جهان داستانی نمایشنامه ذوب شود وقتی که شخصیت‌ها هریک در ظاهر در حال صحبت کردن از خودشان و تصویری که از افرا داشته‌اند هستند:

«دوچرخه‌ساز: صدای کوبه در که بلند شد دلم وایساد. پس دروغ نبود!

نوع بشری: صدای کوبه در؛ چرا نباید باورش کنیم؟» (همان، ص. ۹۱).

و زمان از حالت روایت گذشته به زمان حال تغییر پیدا کرده و دو شخصیت نویسنده - پسرعمو و افرا در نوعی خلسه و زمانی که حالا دیگر نشانه‌هایی پدیداری دارد یکدیگر را ملاقات می‌کنند و رخدادی زیبایی‌شناسانه به وقوع می‌پیوندد، زیرا از آنجا که در نظام گفتمانی رخدادی «سوژه‌ها بدون شناخت از اتفاق در حال وقوع پا به عرصه تجربه زیسته‌ای می‌گذارند که بدون اهداف مشخصی صورت گرفته و سوژه را در یک لحظه بارقه در تعلیق و بی‌معنایی قرار می‌دهد» (محمدزاده و معین، ۱۴۰۰، صص. ۲۸۴ - ۲۸۵). این گسست مطلق در نظام تصادف که در زمان رویارویی افرا و

پسرعمو در آخرین دیالوگ نمایشنامه به وقوع می‌پیوندد در حقیقت لحظه برخورد یک‌باره افرا با واقعیت بیرونی وجود داشتن شخصی است که آن‌ها او را خویشاوند می‌دانند. این عبور از مرزهای نظام‌های روایی کلاسیک به مدرن، تجربه‌ای است که بیضایی به عنوان نویسنده مطرح درام در ایران در این نمایشنامه مورد نظر قرار داده است و سبب شده ادراک و آئیت تجربه زیسته شخصیت مورد نظرش در حصول به معنا توجیه گفتمانی بیابد.

##### ۵. نتیجه

در این پژوهش براساس نظریات روایت و انواع آن در نظام‌های گفتمانی نشانه-معناشناسانه و نقش زمان در تقسیم‌بندی آن‌ها، روایت و یکی از عناصر آن یعنی زمان در نمایشنامه *افرا* یا *روز می‌گذرد* از بهرام بیضایی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. در تحقیق فوق سعی بر این بوده است که انواع روایت براساس نظریات مکتب پاریس و نشانه-معناشناسان گفتمانی در این نمایشنامه بررسی شود و زمان در آن‌ها مورد تحلیل قرار گیرد. با بررسی و تحلیل یافته‌های این پژوهش می‌توان به این نتیجه رسید که زمان یکی از عناصر روایی است که در نمایشنامه مد نظر با توجه به استفاده از روایت‌های مدرن اعم از تطابقی و امتزاجی، مورد تغییر قرار گرفته و از نظم خطی و معمول روایی خود در نمایشنامه‌های کلاسیک فاصله گرفته است و در بخش‌هایی از روایت درام از نظامی جز نظام کنش‌مدار استفاده کرده و به تبع آن به جای زمان کمی از زمان کیفی بهره برده است. این تغییرات نظام‌های روایی در درام فوق با توجه به داستان نمایشنامه و نوع روایت آن از طریق دیالوگ‌ها و نظام نشانه-معنایی حاکم بر آن صورت گرفته است. با توجه به اینکه نویسنده در روایت درام خویش از روایت شوشی و ساختار زمانی آن بهره جسته، از منظر نظام گفتمانی نیز در بخش‌هایی از درام به حسب محتوا و

مقتضیات از نظام کنشی و قهرمان محور عبور کرده و نمایشنامه را به سمت نظام شوش محور- یا بخش اعظمی از آن- و زمان غالب در آن مانند زمان شوشی که زمان بر شوشگر فائق است و همه چیز مبتنی بر تعامل و هم‌حضور سوژه و ابژه قرار می‌گیرد، برده است. در این نمایشنامه منشأ تغییر نظام ارزشی را می‌توان در استحاله شیوه حضور یکی از شخصیت‌ها در جهان نمایشی اثر دنبال کرد که موجب تغییر در نحوه ارتباط سوژه اصلی و دیگران با جهان می‌شود.

با این وجود که در نمایشنامه *افرا* بیضایی از ساختار ظاهری کلاسیک فاصله زیادی نگرفته است، ولی با توجه به تغییرات زمانی در فرم روایت آن و دیالوگ‌ها و همچنین استفاده از نظام شوش محور می‌توان این امید را داشت که این گذر از فرم‌های سنتی و رویکرد به ساختارهای روایی مدرن و نظام‌های روایی-گفتمانی جدید راه را برای نمایشنامه‌نویسان جوان‌تر باز کند و تنوع فرم‌ها و ساختارهای زمانی در روایت‌های نمایشی و تئاتری را شاهد باشیم.

#### پی‌نوشت‌ها

1. Discursive Semio-Semantics
2. Algirdas Julien Greimas
3. Eric Landowski
4. De l'imperfection
5. Programation
6. persuasion
7. Paul Ricœur
8. Gérard Genette
9. story time
10. discourse time
11. Narrative
12. Walter Benjamin
13. Plot
14. Aristotle
15. Poetics

16. Narratology
17. Narrative Theory
18. Structuralism
19. Post-structuralism
20. Russian Formalism
21. Paris School
22. H. Porter Abbott
23. Spiral
24. State
25. Subject
26. object
27. Jacques Fontaine
28. Action
29. Interaction
30. Accommodation
31. Marcel Proust
- 32 Fusion
- 33 Diegesis
- 34 Mimesis

#### منابع

- ابوت، ه. (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمه ر. پورآذر و ن. اشرفی. تهران: اطراف.
- احسانی، ز، شعیری، ح، 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*، ۴(۷)، ۱-۳۲.
- احمدی، پ، و یوسفیان کناری، م. (۱۳۹۳). جلوه‌های موسیقایی روایت‌های چندآوا در ادبیات داستانی و نمایشی ایران؛ نمونه‌های مطالعاتی بازی آخر بانو اثر بلقیس سلیمانی و نمایشنامه افرا نوشته بهرام بیضائی. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۴(۷)، ۱۵-۲۸.
- اطهاری نیک‌عزم، م. (۱۳۹۳). تحلیل زمان و شاخص‌های زمانی در ضرب‌المثل‌ها با رویکرد نشانه-معناشناسی، مورد مطالعه: زبان فارسی. *جستارهای زبانی*، ۳، ۱-۲۵.
- معین، م. ب. (۱۳۹۴). *معنا به مثابه تجربه زیسته*. تهران: سخن.

- بهنام، م. (۱۳۹۰). بررسی تعامل دو نظام روایی و گفتمانی در داستان رستم و اسفندیار رویکرد نشانه - معناشناختی. پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ۴، ۱-۱۶.
- بیضایی، ب. (۱۳۸۱). *افرا یا روز می‌گذرد*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- جلالی طحان زواره، ز.، و خلیل‌اللهی، ش. (۱۳۹۶). نشانه-معناشناسی نظام های گفتمانی شوشی در لالایی لیلی اثر حسن بنی عامری. *ادبیات دفاع مقدس*، ۱، ۱۵-۲۶.
- جاوید صباغیان، م.، و خراشادی، ع. (۱۳۹۸). تحلیل زمان روایت بر اساس آرای ژرار ژنت در آثار بهرام بیضایی؛ بررسی موردی نمایشنامه‌های افرا؛ یا روز می‌گذرد و مرگ یزدگرد و فیلمنامه آینه‌های روبه‌رو. در نخستین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال. دامغان: دانشگاه دامغان.
- حامدسقیان، م.، شعیری، ح.ر.، و رجبی، م. (۱۳۹۲). بررسی استحاله مکانی در نمایشنامه کانال کمیل: رویکرد نشانه - معناشناختی. *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۶، ۳۵-۴۶.
- خراسانی، ف. (۱۳۸۹). *بررسی ساختار روایی داستان سیاوش بر پایه نظریه نشانه معناشناسی روایی گرمس*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس.
- زرین کوب، ع. (۱۳۹۶). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.
- سعیدفر، ف.، و علامی، ذ. (۱۳۹۶). تحلیل موقعیت روایی، پی‌رنگ و نحو روایی در داستان طبل هوشنگ مرادی کرمانی بر پایه روایت‌شناسی مکتب پاریس. *مطالعات نظریه و انواع ادبی*، ۴، ۷۷-۹۶.
- شعیری، ح.ر. (۱۳۸۶). بررسی انواع نظام های گفتمانی از دیدگاه نشانه-معناشناختی. در هفتمین همایش زبان‌شناسی ایران. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی. صص. ۱۰۶-۱۱۹.
- شعیری، ح.ر. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی. *نقد ادبی*، ۱، ۳۳-۵۱.
- شعیری، ح.ر. (۱۳۹۱). تحلیل نشانه-معناشناختی خلسه در گفتمان ادبی. *پژوهش‌های ادبی*. ۹(۳۶-۳۷)، ۱۲۹-۱۴۶.

- شعیری، ح.، غفاری، م.، و رئیسی، پ. (۱۴۰۰). تعزیهٔ سیار در صحنهٔ شهر؛ بررسی نشانه-معناشناختی سیالیت مکان در تعزیهٔ ضیابری. *باغ نظر*، ۱۸(۹۹)، ۵۳-۶۴.
- طاهرنژاد، ن.، شعیری، ح.ر.، و ایرجی، م. (۱۴۰۱). تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه-معنایی آن با تأکید بر داستان شازده احتجاب. *روایت‌شناسی*، ۶(۱۲)، ۳۳۷-۳۶۴.
- عباسی، ع.، و مرادی، م. (۱۳۹۶). بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان و اگر حقیقت داشت اثر مارک لوی براساس الگوی مطالعاتی گرمس. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۱۴(۹)، ۲۷۸-۲۵۹.
- عباسی، ع.، و یارمند، ه. (۱۳۹۰). عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه-معناشناختی ماهی سیاه کوچولو. *جستارهای زبانی*، ۲(۳)، ۱۴۷-۱۷۲.
- فربخش، ف. (۱۳۹۶). بررسی زمان روایی در نمایشنامه گزارش خواب از محمد رضایی راد و خواب در فنجان خالی از نغمهٔ تمینی بر اساس نظریات ژرار ژنت. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر.
- فرهادپور، م. (۱۳۷۵). یادداشتی دربارهٔ زمان و روایت. *ارغنون*، ۹-۱۰، ۲۷-۳۸.
- کرباسی، ز.، شعیری، ح.، و لطافتی، ر. (۱۳۹۶). تحلیل نشانه معناشناختی تحقق سره و ناسره در گفتمان ادبی: مطالعهٔ موردی داستان عامیانهٔ سزای نیکی بدی است. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۵(۱۶)، ۳۹-۶۳.
- کنعانی، ا. (۱۳۹۷). تحلیل کارکرد رخدادی - زبانی شطح در نظام گفتمانی غزل مولانا در دیوان شمس. *جستارهای زبانی*، ۵، ۱۷۳-۱۹۶.
- کنعانی، ا.، و رزمی حسن‌آباد، ف. (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل کارکرد پادگفتمانی در داستان شیخ صنعان. *ادبیات عرفانی*، ۲۴، ۴۱-۶۹.
- گرمس، آ. (۱۳۹۸). *نقصان معنا (عبور از روایت‌شناسی ساختارگرا: زیبایی‌شناسی حضور)*. ترجمهٔ ح. شعیری. تهران: خاموش.

- محمدزاده، م.، و معین، م. ب. (۱۴۰۰). نشانه-معناشناسی گفتمانی تن‌نگاشته‌های ایران. *جستارهای زبانی*، ۴، ۲۶۵-۳۰۴.
- مطهری، م.، و ناظرزاده کرمانی، ف. (۱۳۹۳). روایت در رمان مرشد و مارگاریتا بر اساس نظام نشانه معناشناختی روایی گرمس. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۹(۱)، ۱۲۳-۱۴۳.
- نامورمطلق، ب. (۱۴۰۱). زمان دیرشی و گونه‌شناسی آن در روایت. *مطالعات نظری هنر*، ۳، ۴۷-۶۲.
- نجومیان، ا. (۱۳۸۶). خوانشی از نمایش *افرا* کار بهرام بیضایی. *آینه خیال*، ۶، ۴۴-۴۹.
- والاس، م. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه م. شهبا. تهران: هرمس.

#### References

- ‘Abāsi, ‘A., & Morādi, M. (2017). The study of the production of meaning in the narrative discourse systems of the novel “and if it was true” by Marc Levy, based on the model of the study of Greimas. *Critical Language and Literary studies*, 14(19), 259-278. [in Persian]
- Abbasi, A., & Yārmand, H. (2011). Transition from the Semantic Square to Tension Square in the Case Study of “Mahi Siyāh-e Kuchulu”. *Language Related Research*, 2 (3), 147-172. [in Persian]
- Abbott, H. (2018). *Narrative literacy*. Atrāf [in Persian].
- Ahmadi, P., & Yousefiyān Kenāri, M. J. (2014). A study on musical aspects of polyphonic narratives in Iranian novels and plays (Case studies: *The Last Play of the Lady* by Belqeiys Soleimani and *Afrā* by Bahram Beizae). *Motāle’āt-e Tatbighi-ye Honar*, 4(7), 15-28. [in Persian]
- Athari Nikazm, M. (2014). Analysis of time and temporal index in proverbs with semiotic-semantic approach: Case study of Persian language. *Language Related Research*, 5 (3), 1-25. [in Persian]
- Moin, M. B. (2015). *Meaning as lived Experience*. Sokhan [in Persian].
- Behnam, M. (2011). Study of narrative and discursive interaction in The Rostam and Esfandiyār fiction using semio-semantics approach. *Language Related Research*, 2 (4), 1-16. [in Persian]
- Bridgeman, T. (2007). Time and space. In D. Herman (Ed.), *Narrative* (pp. 52-65). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521856965>
- Beyzai, B. (2002). *Afrā*. Roshangarān [in Persian].
- Ehsāni, Z., Shairi, H. R., & Moin, M. B. (2020). Semio semantic and narrative analysis of conversation of risk taking discourse system in

- Hamnavā'i-ye shabāne-ye orkestre chubhā. *Journal of Literary Criticism*, 4(7), 32-1. [in Persian]
- Farbakhsh, F. (2017). *Study of narrative time in the play Gozāresh-e Khāb by Mohammad Rezāei Rād and Khāb dar Fenjān-e Khāli by Naghmeh Samini based on Gérard Genette's ideas*. Master thesis. University of Art [in Persian].
- Farhādpour, M. (1996). A note about Time and Narrative. *Arghanun*, 9-10, 27-38. [in Persian]
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge Taylor and Francis.
- Greimas, A. (2019). *Noghsān-e Ma'nā. (De l'imperfection)*. Translated by H. R. Shairi. Khāmush [in Persian].
- Hāmed-Saghā'iyān, M., Shairi, H., & Rajabi, M. F. (2013). Evaluation of place transformation in the play Kānāl-e Komeyl: A semiotic approach. *Journal of Dramatic Arts and Music*, 3(6), 46-35. [in Persian]
- Jalāli Tahān, Z., & Khalilollāhi, Sh. (2018). Semio-semantic shoushi discourse in Leili Lullaby of Hassan Bani'āmeri. *Holy Defense Literature*, 1(1), 15-26. [in Persian]
- Javid Sabbāghiyān, M., & Khorāshādī, A. (2018). Analysis of narrative time based on Gérard Genette's opinions in the works of Bahram Beyzaee; (A case study of Afra's plays, and Marg-e Yazdgerd, and the screenplay of Āyne-hā-ye Ruberu). In *The First National Conference of Performing and Digital Arts*, Dāmghān [in Persian].
- Karbāsi, Z., Shairi, H. R., & Letāfati, R. (2017). Semiotic analysis of genuine and ungenue crystallization in literary discourse: the case study of Persian folk tale entitled "Sezā-ye niki badist". *Culture and Folk Literature*, 5 (16), 39-63. [in Persian]
- Kan'āni, E. (2018). Analysis of the language-event function of 'Shath in the discursive system of Rumi's sonnets in Diwan-e Shams. *Language Related Research*, 9 (5), 173-196. [in Persian]
- Kan'āni, E., & Razmi Hasan Abād, F. (2021). Investigating the functions of counter - discourse in the story of Sheikh San'ān. *Mystical Literature*, 13(24), 41-69. [in Persian]
- Khorāsāni, F. (2010). *The narrative structure of the story of Siyāvash's on the basis of Semio-semantic theory of Greimas*. Master thesis. Tarbiat Modares University [in Persian].
- Mohammadzadeh, M., & Moin, M. B. (2021). Discursive semiotics of Iranian tattoos diachronic. *Language Related Research*, 12 (4), 265-304. [in Persian]

- Motahari, S. M. (2014). A Semiotic narrative analysis of Master and Margarita based on the ideas of Greimas. *Research in Contemporary World Literature*, 19(1), 123-143. [in Persian]
- Nāmvar Motlagh, B. (2023). Time duration and its typology in narrative. *Theoretical Studies of Art*, 2(3), 47-62. [in Persian]
- Nojourniyān, A. (2007). A reading from Afra show by Bahram Beyzaee. *Ayene Khyāl*, 6, 44-49. [in Persian]
- Saeedfar, F., & Allami, Z. (2017). The analysis of narrative situations, issues of sequence and narrative syntax in “Tabl” humorous story by Hushang Morādi Kermāni. *Journal of Theory Studies and Literary Types*, 2(1), 77-95. [in Persian]
- Sinha, C., & Bernárdez, E. (2015). Space, time and space-time: Metaphors, maps and fusions. In Sharifian, F. (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Culture* (pp. 309-324). Routledge.
- Shairi, H. R. (2007). Study of discourse regimes on semiology approach. In *7th Conference Linguistics*. Alameh Tabatabaee University. (pp. 106-114). [in Persian]
- Shairi, H. (2009). Passing from a predetermined relationship of signifier and signified to a processional discursive meaning. *Literary Criticism*, 2 (8), 33-52. [in Persian]
- Shairi, H. (2012). A semio-semantic analysis of ecstasy in literary discourse. *Literary Research*, 9 (36), 129-146. [in Persian]
- Shairi, H. R., Ghaffari, M., & Raissi, P. (2021). Mobile Ta’ziyeh in the city scene: A Semiotic study of mobility in Ziyābar Ta’ziyeh. *The Monthly Scientific Journal of Bāgh-e Nazar*, 18(99), 53-64. [in Persian]
- Tāhernejād, N., Shairi, H., & Iraji, M. (2022). An analysis of disnarration and its semiotic challenges in Shāzde Ehtejāb. *Journal of Literary Criticism*, 6(12), 364-337. [in Persian]
- Valas, M. (2003). *Narrative theories*. Translated by M. Shahbā. Hermes [in Persian].
- Zarrinkub, A. (2017). *Aristotle and Poetics*. Amir Kabir [in Persian].