--Name of Journal---------
Vol(issue), PP.
.atu.ac.ir
DOI:

ATU PRESS

Original Reserch / Review / ...
Received:
Accepted:
ISSN:
eISSN:

Interpreting and Analyzing Dramatic texts stylistically and structurally: Systemic approach

Raziyeh Gholipour*

Department of Linguistics, Faculty of Persian Literature and Foreing Languages, Allameh Tabataba'i University University, Tehran, Iran

Abstract

Theoretical foundation of systemic functional grammar as a general and corpus-based theory concentrates on function and meaning and also focuses on text and the use of language in context. This theory should be applicable to all languages and linguistic works. In this grammar all our inner and outer experiences could be represented by experiential meta-function and its process through transitivity system. This article is a stylistic investigation of the verbs, the process types, and relative frequency of them in dramatic texts. The present study indicates how this theory is capable of analyzing and interpreting dramatic texts stylistically and examining the role of language in dramatic structure. In this study, the authors analyze five famous contemporary Persian plays by transitivity system within the framework of SFG. We consider the frequency and percentage of process types in each play as a stylistic parameter which shows unique structural features of dramatic texts and stylistic features of each play and playwright.

Keywords: Systemic Functional Grammar, stylistics, dramatic text, language of drama, contemporary persian plays

* raziyehgholipour@gmail.com

--نام مجله---------
دوره ؟، شماره ؟، نام فصل، سال، ص ص
.atu.ac.ir
DOI:

مقاله پژوهشی/مروری/سخن سردبیر
تاریخ دریافت: ۰۰/۰۰/۰۰؛ تاریخ پذیرش: ۰۰/۰۰/۰۰
eISSN: ISSN:

تعبیر و تحلیل سبکی و ساختاری درام: رویکرد نظام بنیاد

راضیه قلی پور*
گروه زبان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

مبانی نظری دستور نقشگرای نظام‌مند، نظریه‌ای عام و پیکره‌بنیاد با جهت‌گیری‌های نقشی و معنایی است که تمرکزش بر متن و حیطهٔ موردنظرش، کاربرد زبان در بافت است. ازاین‌رو باید دربارهٔ همهٔ زبان‌ها و آثار زبانی صدق کند. در این دستور، انواع تجربیات درونی و بیرونی ما در قالب فرایندها و به‌واسطهٔ فرانقش تجربی بیان می‌شوند که نمود دستوری آن در زبان از طریق نظام گذرایی است. با بررسی و تعیین افعال و فرایندها و میزان رخداد آنها در متون دراماتیک، می‌توان از این سازوکار به‌عنوان ابزاری برای تعبیر و تحلیل سبکی نمایشنامه‌ها و همچنین، بررسی نقش زبان در ساختار درام و آشکارسازی وجوه مختلف آن بهره جست. در پژوهش حاضر پنج نمایشنامهٔ مطرح فارسی معاصر براساس نظام گذرایی در این چارچوب بررسی شده‌اند و درصد و بسامد وقوع انواع فرایندها در هر نمایشنامه به‌عنوان شاخصی سبکی در نظر گرفته شده است که هم ویژگی‌های ساختاری منحصر به متون دراماتیک و هم ویژگی‌های سبکی هر نمایشنامه و نمایشنامه‌نویس را نمایان می‌کند.

کلیدواژه‌ها: دستور نقشگرای نظام‌مند، سبک‌شناسی، متن دراماتیک، زبان درام، نمایشنامه‌های فارسی معاصر

* raziyehgholipour@gmail.com

۱. مقدمه

بسیاری از تجربیات روزانهٔ ما براساس اعمال، رویدادها، تفکرات و تصورات ما شکل می‌گیرند و تعریف می‌شوند. این امر نشان‌دهندهٔ نقش مهم نظام زبان است که این تجربیات متعدد را در دنیا بازنمایی می‌کند. در چارچوب دستور نقشگرایی نظام‌مند[1]، زبان سازوکاری برای بازنمایی گفتار، افکار و اعمال ما دارد که هلیدی آن را با عنوان فرانقش تجربی[2] معرفی می‌کند. نقش تجربی زبان، معیار و سنجهٔ مهمی برای بررسی سبکی زبان (چه به‌صورت نوشتار و چه به‌صورت گفتار) است. زبان به صورت‌های مختلفی می‌تواند وقایع را بازنمایی کند و تصویر ذهنی ما را شکل دهد. این امر در مورد بازنمود متنی نیز صدق می‌کند و می‌تواند یک رویداد را به چندین شکل مختلف در متن بازنمایی کند. در بررسی سبکی روی مفهوم «انتخاب[3]» تأکید می‌شود. آنچه برای سبک‌شناسان اهمیت دارد این است که به چه دلیل یک ساختار به ساختار دیگر ترجیح داده شده است. انتخاب در بررسی سبکی زبان مبتنی‌بر انگیزه است، حتی اگر به‌صورت ناخودآگاه باشد. مجموع این انتخاب‌ها تأثیر بسزایی در چگونگی شکل‌گیری و تعبیر متون دارد (Simpson, 2004: 22)؛ همان‌گونه که فالر[4] (۱۳۹۴) معتقد است زبان‌شناسی می‌تواند کاربردی کاملاً مناسب در ادبیات داشته باشد تا وجوه مختلف متن ادبی را آشکار سازد. ازآنجایی‌که درام و متون نمایشی، بخش مهمی از ادبیات به‌شمار می‌آیند؛ مطالعهٔ زبان دراماتیک با تمرکز بر متون دراماتیک به‌عنوان شاخه‌ای از ادبیات، می‌تواند براساس این نظریه به گسترش دانش و یافته‌های زبانی در حوزهٔ علم زبان‌شناسی به‌ویژه کاربردشناسی[5] زبان کمک کند. از سویی دیگر، اگر مبانی نظری دستور نقشگرای نظام‌مند در مورد زبان دراماتیک با تمرکز بر متون نمایشی زبان فارسی (دست‌کم متون موردمطالعهٔ این پژوهش) صدق کند، می‌توان از آن به‌عنوان چارچوبی برای تعبیر و تحلیل متون نمایشی، شناخت زبان دراماتیک و همچنین، بررسی نقش زبان در ساختار درام و آشکارسازی وجوه مختلف آن بهره جست.

---

1. systemic functional grammar
2 .experiential metafunction
3. choice
4. Fowler, R.
5. pragmatics

در این مقاله در نظر داریم تا در چارچوب دستور نقشگرای نظام‌مند و با به‌کارگیری روش کمی هلیدی[1] (2014)، مشخصاً فرانقش تجربی و فرایندهای آن، به بررسی متون نمایشی معاصر فارسی بپردازیم تا به این سؤال پاسخ دهیم که فرانقش تجربی به‌عنوان یکی از سازوکارهای دستور نقشگرای نظام‌مند برای تعبیر و تحلیل این متون تا چه حد کارآمد است. درواقع، با به کاربستن امکانات نقشگرایی هلیدی، ساختار متون درام را به‌طورکلی بررسی کنیم و به ویژگی‌های سبکی هر اثر به‌طور جداگانه بپردازیم. به‌این‌منظور، پنج اثر مطرح از پنج نمایشنامه‌نویس پرکار و تأثیرگذار تاریخ نمایشنامه‌نویسی ایران را به‌عنوان پیکرهٔ پژوهش انتخاب کرده‌ایم که از این قرارند: «مرگ یزدگرد» اثر بهرام بیضایی (۱۳۹۳)، «چوب‌به‌دست‌های ورزیل» اثر غلامحسین ساعدی (۱۳۹۸)، «ارثیهٔ ایرانی» اثر اکبر رادی (۱۳۸۷)، «آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند» نوشتهٔ خسرو حکیم رابط (۱۳۹۵) و «شب بیست‌ویکم» از محمود استادمحمد (۱۳۹۷). پیش از آغاز بررسی و تحلیل، لازم است اشاره‌ای مختصر به پیشینه، مبانی و چارچوب نظری پژوهش داشته باشیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مقولهٔ زبان یکی از بخش‌های اصلی زندگی بشر است؛ ازاین‌رو لازم است به‌عنوان نیاز جهانی اصلی به آن پرداخته شود. مبانی نظری دستور نقشگرای نظام‌مند، نظریه‌ای عام و پیکره‌بنیاد با جهت‌گیری‌های نقشی و معنایی است که بر متن تمرکز دارد و حیطهٔ موردنظرش، کاربرد زبان در بافت است و باید دربارهٔ همهٔ زبان‌ها و آثار زبانی صدق کند.

هلیدی (1971: 104) به‌دلیل نگاهی که به طبیعت و کارکرد زبان دارد این نظریه را به‌ویژه برای مطالعات سبک‌شناسی[2]، ارزشمند می‌داند و معتقد است زبان در ساحت گوینده، نویسنده، شنونده و خواننده، متفاوت عمل می‌کند.

نظریهٔ زبان‌شناسی نقشگرای نظام‌مند، از مهم‌ترین نظریات روز در واکاوی متن است و با ویژگی‌هایی که دارد مسیر شفاف‌تری را برای بررسی متون ارائه می‌دهد؛ زیرا علاوه‌بر لایه‌های ساختاری جمله و متن، به لایهٔ گفتمان[3] و معنای بافت موقعیتی[4] و غیرزبانی متن توجه خاص دارد. هرچند که این نظریه در معنی‌شناسی متن و گفتمان، بسیار کارایی

1. Halliday, M. A. K.
2. stylistic
3. discourse
4. context of situation

دارد، اما در مطالعات متون ادبی و به‌طور خاص متون دراماتیک همچنان نیازمند بررسی‌های دقیق‌تری است. هرمن[1] (2005) ضمن اشاره به اینکه به تحلیل متون نمایشی نسبت به سایر متون ادبی کمتر پرداخته شده است و جای خالی تحلیل‌های زبان‌شناختی در این حوزه احساس می‌شود، به ویژگی‌های متمایزکنندهٔ متن نمایشی از غیرنمایشی و به‌طور ویژه مکالمه پرداخته است. وی به برخی روش‌ها و چارچوب‌های نظری تحلیل گفتمان و به‌طور خاص تحلیل متون دراماتیک اشاره کرده، اما در مورد چارچوب نقشگرایی نظام‌مند هلیدی صرفاً به اشارات کوتاهی بسنده کرده است. در باب رویکرد نقشگرایی نظام‌مند و متون ادبی، پژوهش‌های متعددی منتشرشده‌اند.

از مهم‌ترین کارهای انجام‌شده با رهیافت نقشگرایی در مطالعات ادبی می‌توان به مطالعهٔ سبک‌شناختی هلیدی بر رمان *وارثان* اثر گلدینگ[2] (1971) اشاره کرد که هر سه سطح فرانقش‌های تجربی، بینافردی[3] و متنی[4] رمان مذکور را بررسی و کاربردهای متنوع الگوهای زبانی را در بخش‌های سه‌گانهٔ آن، مقایسه و تحلیل کرده است. نتیجهٔ پژوهش او نشان می‌دهد که این الگوهای دستوری به‌کاررفته، سبک‌های متفاوتی را در این اثر ایجاد کرده‌اند. اثر دیگر، پژوهش حسن[5] (1989) است که با نگاهی نقشگرا به تحلیل یک شعر، یک داستان و چند ترانهٔ کودکانه پرداخته است. تولان[6] (2013) نیز از زبان‌شناسی نقشگرای نظام‌مند به‌عنوان ابزاری برای تحلیل دقیق متون ادبی ازجمله داستان کوتاه و شعر استفاده کرده است.

وبستر[7] (2015) در کتاب خود به تحلیل اشعار ادوین تامبو[8] از منظر نقشگرایی نظام‌مند پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه این نظریه با تأکیدش بر لایه‌های معنایی زبان به درک بهتر شعر کمک می‌کند و ویژگی‌های زبان‌شناختی اشعار را نمایان می‌سازد.

لیچ و شرت[9] (2007) در کتاب *سبک در داستان*؛ با بررسی زبان‌شناختی متون داستانی انگلیسی نشان داده‌اند که با استفاده از روش‌ها و ابزارهای تحلیل زبان‌شناختی و نقد

1. Herman, V.
2. Golding, W.
3. interpersonal
4. textual
5. Hasan, H.
6. Toolan, M.
7. Webster, J.
8. Edwin Thumboo
9. Leech, G., & Short, M.

ادبی می‌توان به چارچوب جامعی برای سبک‌شناسی داستان دست یافت. چارچوب نظری این اثر نقشگرایی نظام‌مند است و نویسندگان تلاش کرده‌اند کاستی‌ها و نقاط ضعف کتاب پیشین لیچ (2013) را برطرف کنند. ازاین‌رو، آنها رویکردی نقشی و گزینشی اتخاذ کرده‌اند و در توصیفات زبان‌شناختی خود از بسیاری رویکردهای هم‌دوره نظیر دستور گشتاری[1] چامسکی، دستور نقشگرای نظام‌مند هلیدی، اصول مکالمهٔ گرایس[2]، نظریهٔ کنش‌های گفتاری سرل[3] و ... بهره گرفته‌اند و خود را محدود به تحلیل‌های سنتی نکرده‌اند.

نورگارد[4] (2003) در کتاب خود هدف از تحلیل ادبی بر مبنای زبان‌شناسی نقشگرا را ارائهٔ نقدی ادبی در مسیر پژوهشی نظام‌مند می‌داند که طبق آن معنا در ادبیات از زبان سرچشمه می‌گیرد و با بررسی زبان در آثار ادبی می‌توان لایه‌های معنایی اثر را نقد و بررسی کرد. او در کتابش به ظرفیت زبان‌شناسی نقشگرای نظام‌مند در تحلیل‌های ادبی پرداخته و معتقد است از ظرفیت‌های این نظریه برای تحلیل متون ادبی کمتر استفاده شده است. او با تحلیل داستان‌هایی از جیمز جویس[5]، به مباحثی مانند رئالیسم ادبی و مدرنیسم ادبی در حوزهٔ نقد ورود کرده است.

کونانان[6] (2011) نیز در مقاله‌اش اثری از ویرجینیا وولف[7] را براساس نظام گذرایی[8] در چارچوب نقشگرایی هلیدی بررسی و تحلیل کرده و نشان می‌دهد که چگونه این تحلیل‌ها می‌تواند دنیای شخصیت‌ها و جهان‌بینی نویسنده را در یک اثر ادبی نمایان سازد.

در بین پژوهش‌های داخلی و فارسی، کتاب مهاجر و نبوی (۱۳۹۳) با عنوان *به‌سوی زبان‌شناسی شعر؛ رهیافتی نقشگرا*، اولین و شاید مهمترین اثری باشد که با رهیافتی نقشگرا به تجزیه‌وتحلیل ادبی پرداخته است. آنها در این کتاب برای نخستین بار پس از معرفی جنبه‌های نظری چارچوب نقشگرایی در ساحت زبان و ادبیات، به تحلیل اشعاری از نیما پرداخته‌اند. برخی پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها نیز با این رویکرد به حوزهٔ ادبیات و به‌طور خاص شعر، رمان و داستان ورود کرده‌اند.

---

1. transformational grammar
2. Grice’s conversational maxims
3. Sealel’s speech act theory
4. Nørgaard, N.
5. James Joyce
6. Cunanan, B. T.
7. Virginia Woolf
8. transitivity system

درویش (۱۳۹۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با بررسی ده شعر از اخوان ثالث براساس چارچوب نقشگرایی هلیدی و بررسی آماری، تحلیلی سبک‌شناختی ارائه داده و در پایان اشاره کرده که در واکاوی و تحلیل متون به‌ویژه متون ادبی، به‌خوبی می‌توان دستور نقشگرا را به کار بست.

عنوان رسالهٔ دکتری صدری (۱۳۹۴) *سبک‌شناسی چند متن برگزیده از گلستان سعدی در چارچوب نقشگرای نظام‌مند* است که با نگاهی نقشگرا به تبیین نقش گلستان در فضاهای مختلف اجتماعی و فرهنگی پرداخته و این نوع سبک‌شناسی را برای مطالعات ادبی ارزشمند تلقی کرده است.

همچنین، مقالات متعددی نیز در این زمینه نوشته شده است؛ از جمله آقاگل‌زاده (۱۳۸۴) که در مقاله‌اش با اتخاذ رویکرد توصیفی ـ تحلیلی و با تجزیه‌وتحلیل یکی از غزلیات حافظ، به توصیف نظریهٔ نقشی[1] ـ نظام‌مند[2] (سیستمیک) نقشگرای هلیدی پرداخته است و ضمن اشاره به کارآمدی قابل‌توجه تحلیل بر مبنای این نظریه، آن را به‌عنوان روشی برای تحلیل در پژوهش‌های ادبی توصیه کرده است.

راسخ‌مهند (۱۳۸۷) با انتخاب سه داستان از سه گروه سنی متفاوت و مقایسهٔ آنها از حیث فرانقش تجربی و بسامد فرایندها، به تحلیل این سه متن از منظر نقشگرایی پرداخته و این رویکرد را برای شناخت سبک فردی نویسنده براساس مخاطبانش کاربردی دانسته است.

در مقالهٔ آقاگل‌زاده و همکاران (۱۳۹۰) چهار داستان کوتاه از آل احمد و هدایت براساس نظام گذرایی در چارچوب نقشگرایی هلیدی بررسی و تجزیه‌وتحلیل شده است که طبق آن، بسامد و درصد وقوع انواع فرایندها در پیکرهٔ بررسی‌شده به‌عنوان شاخصی سبکی در نظر گرفته شده که طرز فکر و جهان‌بینی نویسندگان داستان‌ها را آشکار می‌سازد.

سراج (۱۳۹۲) در مقاله‌اش به تحلیل ده رمان از ده نویسندهٔ زن ایرانی براساس دستور نقشگرای هلیدی و در دو بخش تحلیل بر مبنای «فرانقش اندیشگانی[3]: فرایند[4] افعال» و «فرانقش بینافردی[5]، : انواع وجه[6]» پرداخته و تحول گفتمان و اندیشهٔ زنانه را در دهه‌های مختلف نشان داده است.

---

1. functional
2. systemic
3. ideational
4. process
5. interpersonal
6. mood

ایشانی (۱۳۹۳) ویژگی‌های سبکی و شخصیتی سیمین دانشور را با بررسی افعال در داستان‌های کوتاه او براساس نقشگرایی هلیدی و با روش تحلیلی ـ آماری به‌دست داده است. او کاربرد غالب فرایند مادی[1] (کنشی) در نثر دانشور را انعکاسی از ذهن او و دیدگاه واقع‌گرایانه‌اش دانسته است. پس از فرایند مادی، فرایند لفظی[2] (کلامی) نیز با بیشترین بسامد، نمودی از شخصیت برونگرای وی است.

مصطفوی و صناعتی (۱۳۹۵) به تحلیل سبک‌شناختی داستان کوتاهی از زویا پیرزاد از منظر نقشگرایی نظام‌مند و براساس سه فرانقش متنی، تجربی و بینافردی پرداخته‌اند.

منشی‌زاده و الهیان (۱۳۹۴) به سبک‌شناختی فعل در گلستان و در چارچوب نقشگرایی نظام‌مند با بررسی انواع فرایندها و بسامد وقوع آنها پرداخته‌اند. آنها در تلاش بودند تا هرچه بیشتر به دنیای ذهن شاعر و درنهایت، سبک او پی ببرند و شگردهای هنری سعدی در گزینش فعل و تأثیرش در کیفیت شیوهٔ تعلیم در گلستان را آشکار سازند.

نخعی (۱۳۹۶) نیز بر همین مبنا چهل حکایت از گلستان سعدی را بررسی کرده و به ارتباط میان فرایندهای به‌کاررفته و مضمون حکایات گلستان به‌عنوان شاخصی سبکی پرداخته است.

پژوهش حاضر، فرانقش تجربی را به‌عنوان یکی از سازوکارهای دستور نقشگرای نظام‌مند برای تعبیر و تحلیل متون دراماتیک فارسی به‌کارگرفته است و کارآمدی آن را در این‌گونهٔ خاص ادبی به محک گذاشته که این امر فصل ممیز میان تحقیق حاضر و تحقیقات پیشین است.

۳. مبانی نظری

در این بخش به توصیف و شرح دقیق مبانی نظری پژوهش می‌پردازیم که شامل بخش‌های نقشگرایی هلیدی؛ سبک‌شناسی و درام، نمایشنامه و متون نمایشی می‌شود.

۳ـ۱. نقشگرایی هلیدی

زبان‌شناسی نقشگرا از مهم‌ترین مکاتب زبان‌شناسی ساختگرا[3] در اروپاست که نخست با پژوهش‌های زبان‌شناسان مکتب پراگ آغاز شد (مشکوه‌الدینی، ۱۳۹۱: ۹۳). نقشگرایی

1. material process
2. verbal process
3. structural

گونه‌های مختلفی دارد که وجه اشتراک آنها «تعالی‌گرایی» و باور به این اصل است که اساسی‌ترین وظیفهٔ زبان، ایجاد ارتباط است. ازاین‌رو، این مسأله تفکر استقلال و خودمختاری زبان و حوزه‌های آن را ـ که صورتگرایان بر آن تأکید دارند ـ اکیداً طرد می‌کند (دبیرمقدم، ۱۳۹۵: ۳۴). درواقع نقشگرایان به چندنقشی[1] بودن زبان تأکید دارند و برای زبان علاوه‌بر نقش توصیفی، نقش‌های عاطفی، اجتماعی و ترغیبی نیز قائل هستند (Lyons, 1984: 227). با وجود این، اگر بخواهیم به وجوه افتراق گونه‌های نقشگرایی اشاره کنیم، شاید بتوان گفت که عمده‌ترین آنها میزان اصل و مبنا قرار دادن «نقش» نسبت به «صورت» است. از میان گونه‌های نقشگرایی، نقشگرایی هلیدی مشهور به «دستور نظام‌مند»، که «دستور نقشگرای نظام‌مند» و «زبان‌شناسی نظام‌مند» نیز خوانده می‌شود، چارچوب نظری این پژوهش است. بنیان‌گذار این نظریه مایکل الکساندر کرکوود هلیدی، از شاگردان فرث[2] است که در سال ۱۹۸۵ اولین ویراست کتاب *درآمدی بر دستور نقشگرای هلیدی* را ارائه داد که این اثر اولین معرفی جامع نظریهٔ نقشگرایی نظام‌مند است. ویراست‌های بعدی کتاب او در سال‌های ۱۹۹۴، ۲۰۰۴ و ۲۰۱۴ به چاپ رسیده است (Halliday & Matthiessen,2014: xiii).

نظریهٔ نقشگرای نظام‌مند، نظریه‌ای پیکره‌بنیاد است. پیکره بخش مهمی از پژوهش‌های نظام‌مند را تشکیل می‌دهد، زیرا هدف این است که تحلیل‌ها هرچه بیشتر دقیق و دور از احتمالات باشند (Thompson, 2014: 40). از مزایای دیگر تحلیل پیکره‌بنیاد این است که با بررسی‌های به‌نسبت مختصر و موجز به نتایج و تحلیل‌های گسترده‌تری دست پیدا می‌کنیم. در نقشگرایی هلیدی تکیه هم بر صورت است و هم بر معنا و این نظریه نظریه‌ای توصیفی است که به کاربرد زبان توجه دارد (Nørgaard et al., 2010). ازاین‌رو، برخلاف بسیاری از رویکردهای روز زبان‌شناسی که بیشتر جنبهٔ نظری دارند، از همان آغاز با علوم میان‌رشته‌ای در ارتباط مستقیم بوده است (دهقانی، ۱۳۹۱: ۴۳). نقشگرایی رویکردی است که می‌کوشد زبان را نه‌تنها از جنبهٔ درونی یعنی در چارچوب ویژگی‌های فردی‌اش شرح دهد، بلکه از جنبهٔ بیرونی و در چارچوب ارتباطش با نظام‌های بزرگ‌تر ـ که زبان صرفاً زیرمجموعه و بخشی از آنهاست ـ بررسی کند. درواقع توصیفات نقشگرایی به‌دنبال یافتن پیوندهای زبان و غیرزبان است (Leech, 2013) و معتقد است زبان هم شامل ظرفیت معنادهی است و هم درعین‌حال کنش معناسازی که قادر است آن ظرفیت را بالفعل سازد یا

1. multifunctionality
2. Firth. J. R.

به آن زندگی ببخشد (دهقانی، ۱۳۹۱: ۴۶). درواقع هلیدی زبان را رفتاری هدفمند می‌داند و بنیادی‌ترین کارکرد زبان از نظر او خلق معنا در بافت‌های مختلف است، اما معنا برای بازنمایی در زبان به لایه‌هایی تقسیم می‌شود و روابطی میان این لایه‌ها برقرار می‌شود. بدین‌صورت، سازمان‌بندی معنا به‌واسطهٔ عمل واژگان ـ دستور صورت می‌گیرد. از نظر هلیدی زبان به‌گونه‌ای توسعه یافته که به‌طور همزمان، سه نقش و به تبع آن سه اصل معنا را به سه صورت در نظام واژگان دستور بازنمایی کند: معنای اندیشگانی (تجربی)، معنای بینافردی و معنای متنی که به این‌ها سه فرانقش زبان نیز می‌گویند. درواقع می‌توان گفت که هرگاه ما زبان را به‌کار می‌بریم، نه یک معنا، بلکه به‌طور همزمان سه معنا را می‌سازیم (Nørgaard et al., 2010: 184). هر معنا یا برش از جهان خارج و بیان آن در زبان، مستلزم گزینش خاصی از زبان است. فرانقش اندیشگانی خود به دو بخش تجربی و منطقی[1] تقسیم می‌شود (Halliday & Matthiessen, 2014: 30).

بخش تجربی (در بندهای ساده) معنای موردنظر را به‌واسطهٔ نظام گذرایی بیان می‌کند و تعامل انسان با محیط از طریق این فرانقش صورت می‌گیرد. بخش منطقی هنگام بیان معناهای پیچیده‌تر در بندهای مرکب، رابطهٔ میان دو بند مجاور را بیان می‌کند؛ درنتیجه این دو سازه، مکمل یکدیگرند (نبوی و مهاجر، ۱۳۹۳: ۴۱ـ۴۲). در فرانقش بینافردی ساختارهای وجهی[2] معنای تعاملی[3] را بیان کرده و تعامل و تبادل کلامی[4] میان انسان‌ها (گوینده و نویسنده با مخاطب) را برقرار می‌کنند. در فرانقش متنی ساختارهای مبتدایی[5] سازمان پیام را نشان می‌دهند، چگونگی ارتباط جمله به بندهای قبل و بعد از خود و چگونگی بافت موقعیتی آن از مواردی است که در فرانقش متنی بررسی می‌شوند. این سطح، دو فرانقش تجربی و بینافردی را به هم مربوط می‌سازد. این سه نقش با یکدیگر شکل ساختاری جمله را تعیین می‌کنند (Halliday & Matthiessen, 2014: 361).

گفتیم امکان دستوری ویژه‌ای که برای بازنمایی تجربه در زبان (فرانقش تجربی) به‌کار گرفته می‌شود نظام گذرایی است. نظام گذرایی شبکه‌ای از امکانات گزینشی (انتخاب) است که گوینده یا نویسنده تجارب خود از جهان بیرون و درون را از طریق آنها

1. logical
2. mood structure
3. interactional meaning
4. verbal exchange
5. theme structure

رمزگذاری می‌کند. درواقع گذرایی به شیوهٔ بازنمایی معنا در بند می‌پردازد. اینکه چگونه انواع فرایندها در زبان ظاهر می‌شوند. گذرایی از سه بخش کلیدی تشکیل شده است: ۱) خود فرایند که نمود آن در دستور، گروه فعلی[1] است. ۲) شرکت‌کننده یا مشارکان[2] در فرایند که نمود آن در دستور، گروه اسمی است و ۳) عنصر حاشیه‌ای[3] که نمود آن در دستور، حروف اضافه و گروه قیدی است و گفتنی است که در مطالعات سبکی و تحلیل‌ها نسبت به موارد (۱) و (۲) اهمیت کمتر دارد (Simpson, 2004: 22). اگر متنی بر اساس نظام گذرایی تجزیه‌وتحلیل شود، مؤلفه‌های معنایی اساسی جمله و به‌دنبال آن، مؤلفه‌های معنایی کل متن شناسایی می‌شوند (آقاگل زاده و همکاران، ۱۳۹۰: ۲).

طبق نظر هلیدی و متیسن[4] (2014) هستهٔ مرکزی پیام در فرانقش تجربی، فرایند است. ازاین‌رو با بررسی فرایندهای (گروه فعلی) مطرح در هر بند می‌توان آنها را طبقه‌بندی کرد و براساس بسامد وقوع هریک از آنها در هر متن به تحلیل و تعبیر متن پرداخت، زیرا گوینده/نویسنده براساس معنی و هدفی که در ذهن دارد، فرایند موردنظر خود را انتخاب می‌کند؛ به‌گونه‌ای که اگر موضوع تغییر کند، متن، نوع فرایند و بسامد وقوع آن نیز تغییر می‌کند. فرایندها به دو دستهٔ اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند و هرکدام سه زیربخش دارند: فرایندهای اصلی شامل مادی، ذهنی[5] و رابطه‌ای[6] و فرایندهای فرعی شامل رفتاری[7]، بیانی[8] وجودی[9] (Halliday & Matthiessen, 2014: 215). برای تشخیص انواع مختلف فرایندها از یکدیگر باید از درک مشترک انسان‌ها و نیز از دستور کمک گرفت: درک مشترک برای شناسایی آنچه پیش‌رو در حال وقوع است و دستور، برای تأیید این مسأله که این تمایزات درک شده‌اند و شمّ انسان‌ها در زبان بازتاب دارد (Thompson, 2014: 94).

فرایندهای مادی، ذهنی و رابطه‌ای، سه فرایند اصلی هستند. فرایند مادی نشان‌دهندهٔ کنش یا رخداد حادثه‌ای چه به‌صورت عینی و فیزیکی و چه به‌صورت انتزاعی است. این فرایند، بزرگ‌ترین و متنوع‌ترین فرایند در نظام گذرایی است که شامل افعالی همانند اتفاق

1. verbal phrase
2. participants
3. circumstantial
4. Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C.
5. mental
6. relational
7. behavioural
8. verbal
9. existential

افتادن، ساختن، خلق کردن، نوشتن، رنگ کردن، باز کردن، رفتن و ... می‌شود (Eggins, 2004: 215-216).

در فرایند ذهنی، تجربیات احساسی و دنیای درون ذهن خود مانند احساس کردن، فکر کردن، شنیدن و دیدن را بیان می‌کنیم. در فرایند رابطه‌ای که شامل روابط اسنادی[1] می‌شود دنیای درون و برون ذهن را به هم مرتبط می‌سازیم و ویژگی‌ای را به شرکت‌کننده‌ای نسبت می‌دهیم یا هویتی را شناسایی می‌کنیم (Halliday & Matthiessen, 2014: 214).

سه فرایند فرعی؛ درواقع فرایندهایی هستند که در مرز میان سه فرایند اصلی قرار دارند و عبارت‌اند از:

- فرایندهای رفتاری که بین فرایندهای مادی و ذهنی قرار دارند و شامل رفتارهای ارادی و آگاهانه، فیزیولوژیکی و روان‌شناختی انسانی هستند، مانند سرفه کردن، خندیدن، نفس کشیدن، در رؤیا فرورفتن، خیره شدن و ... .
- فرایندهای بیانی که میان فرایندهای ذهنی و رابطه‌ای هستند و حاصل ارادهٔ انسان و عملکرد کلامی هستند و با افعالی چون گفتن، بیان کردن، شرح و توضیح دادن و ... مطرح می‌شوند.
- فرایندهای وجودی که در بین فرایندهای مادی و رابطه‌ای قرار دارند و نمایانگر وجود داشتن و اتفاق افتادن چیزی هستند (Halliday & Matthiessen, 2014: 215).

۳ـ۲. سبک‌شناسی

سبک‌شناسی، مطالعهٔ روش‌های خلق معنا در ادبیات و دیگر متون از طریق زبان است. به بیان دیگر، در این علم با استفاده از الگوها، نظریه‌ها و چارچوب‌های زبان‌شناختی به‌عنوان ابزار تحلیل، می‌توان چرایی و چگونگی عملکرد متن را توصیف کرد و نشان داد که چطور می‌توان از واژه‌های متن به معنای آنها دست یافت (Nørgaard et al., 2010: 1).

طبق نظر هلیدی (1971)، تحلیل گفتمانی که پایهٔ دستوری نداشته باشد، اساساً تحلیل محسوب نمی‌شود و این دیدگاهی است که امروزه پذیرفته شده است (Thompson, 2014: 264).

1. attributive

رویکرد نقشگرایانه به زبان تأثیر بسیاری بر تمامی جوانب سبک‌شناسی داشته است. دستور نقشگرایی هلیدی به‌عنوان رویکردی نقشی و متن‌بنیاد ویژگی‌های مثبتی دارد. در واقع به‌دلیل گرایش به بررسی متون طولانی، این رویکرد به ابزار تحلیلی مناسبی برای سبک‌شناسان و تحلیلگران حوزهٔ داستان و ادبیات نمایشی بدل شده است (Nørgaard et al., 2010: 3). سبک‌شناسی ذات و جوهر متن، مختصات یک گونهٔ ادبی، ویژگی‌های زبان شخصیت/شخص، یک دورهٔ زمانی و کنشی خاص از نمایشنامه را نشان می‌دهد (Nørgaard et al., 2010: 9).

۳ـ۳. درام، نمایشنامه و متون نمایشی

از دیرباز و از زمان نگارش رسالهٔ بوطیقای[1] (فن شعر/ هنر شاعری/ نظریهٔ ادبی) ارسطو یعنی از سدهٔ چهارم پ.م.، نمایشنامه یکی از سه گونهٔ کلان ادبی به‌شمار می‌آید. نخستین تلاش‌ها پیرامون نمایش‌شناسی و نمایشنامه‌شناسی و نظریه‌های نقدگرایانهٔ تئاتری/نمایشی، در یونان باستان و در سدهٔ پنجم پیش از میلاد آغاز گردید و اوج این تلاش‌ها به رسالهٔ بوطیقای ارسطو (احتمالاً ۳۳۵ پ.م.) رسید (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۷: ۴ـ۹). این رساله، کهن‌ترین و بنیادی‌ترین منبع و راهنما برای نقد هنر و پژوهش‌های ادبی و تئاتری به‌ویژه تحلیل نمایشنامه و تحلیل گفتمان تئاتری (نمایشی) است. ارسطو در بوطیقا مسألهٔ چیستی و هویت هنر و ادبیات را پیش کشیده و به بیان ویژگی‌های آن پرداخته است. او پایهٔ جستجو وکاوش در ادبیات را مشاهدهٔ واقعیت‌ها به‌ویژه واقعیت‌های صوری و ملموس انگاشته و ادبیات را با رویکرد فلسفهٔ تحلیلی[2] بررسی کرده است. به باور او، این هنر مانند هر پدیدهٔ پژوهش‌پذیر دیگری نیاز به تعریف، طبقه‌بندی و تحلیل اجزای تشکیل‌دهنده‌اش دارد. نقد ارسطو نقدی تحلیلی است که اثر هنری را نظامی تلقی می‌کند که برای شناخت آن باید آن را تحلیل کرد؛ یعنی به عناصر سازنده‌اش تجزیه و سپس تحلیل کرد. به باور ارسطو، با بررسی و پژوهش و کاوش نمونهٔ اعلای[3] هر پدیده، می‌توان به‌کل آن اثر دست یافت و بر آن احاطه پیدا کرد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۷: ۴۸-۵۴). واژهٔ درام ریشه در زبان یونانی باستان دارد و از طریق زبان لاتین به زبان‌های اروپایی راه پیداکرده است و امروزه کاربرد بسیاری دارد. این واژه از مصدر «dran» یونانی ساخته شده و معنای آن «انجام دادن، به کار پرداختن و عمل بر روی صحنهٔ

1. poetics
2. analytic philosophy
3. prototype

نمایش» است. امروزه این واژه با چند معنی کاربرد دارد: «نمایشنامه» در زبان فارسی؛ گونه‌ای از انواع نمایشنامه به معنای «نمایشنامهٔ جدی»؛ «هنر نمایش» و «مجموعه‌ای از نمایشنامه‌ها» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۷: ۲۸). وقتی از معماری درام صحبت می‌شود منظور این است که درام شیوه دارد و ساخت آن نیازمند طراحی است و بین اجزای آن پیوستگی درون‌سازمانی وجود دارد. ازاین‌رو، این شیوه‌ها و طرح‌ها می‌توانند آموزش داده شوند و درک شوند (لتوین[1] و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۳). به‌این‌ترتیب اصطلاح درام، متن دراماتیک و نمایشنامه، به نمایش و مکتوبی نمایشی اطلاق می‌شود که روایتی متکی بر عمل و کنش را بازگو کند. درواقع متن دراماتیک را اساساً برای اجرا می‌نویسند و برای خواندن خلق نمی‌شود (قادری، ۱۳۸۰: ۳۴۴). متن دراماتیک به‌عنوان متنی اجراپذیر، برخلاف متون ادبی محض، ماهیتی چندرسانه‌ای دارد؛ یعنی در عرضهٔ آن علاوه‌بر رمزهای کلامی، از رمزهای دیداری و شنیداری نیز استفاده می‌شود. به‌عبارتی، درام متنی حس‌آمیخته است. متون نمایشی، توان فعال کردن همهٔ مجراهای حواس انسانی را دارند (فیستر[2]، ۱۳۸۷: ۱۸). اندام‌وارهٔ یک درام، جدایی‌ناپذیر است و نمی‌توان آن را به‌تنهایی بررسی کرد و اگر چنین اتفاقی رخ می‌دهد، صرفاً برای درک بهتر موضوع است. همهٔ اجزای درام در یک اندام‌واره به‌سامان قابل‌بررسی و تحلیل هستند؛ ازاین‌رو برای درک کامل امکانات متن دراماتیک، بررسی خود نمایشنامه راهگشاتر از هرگونه نظریه‌پردازی است (قادری، ۱۳۸۰: ۱۰۲).

از منظر ارسطویی، ساختمان جامع هر نمایشنامه از سه بخش تشکیل شده است:

۱) آغاز درام: آغاز درام محل، موقعیت، شخصیت و سطح واقعیت یا امکان و احتمال را تعیین می‌کند. در آغاز هر درام نویسنده باید: الف) اطلاعات کمّی خود را به مخاطب بدهد و ب) انتظاراتی در مخاطب به وجود آورد که او را وادارد که اثر را دنبال کند. درواقع آغاز درام اطلاعات کمّی و لازم دربارهٔ حوادث قبلی، هویت کاراکتر (شخصیت) وضعیت حاضر را تبیین می‌کند. البته این امر فقط محدود به آغاز نیست و در بیشتر درام‌ها این مسائل به‌تدریج روشن می‌شوند. آغاز درام شامل چیزی است که می‌توان از آن به‌عنوان یک حادثهٔ محرک یا رویدادی که عمل اصلی را به حرکت درمی‌آورد، نام برد.

1. Letwin, D.
2. Pfister, M.

۲) میانهٔ[1] درام: متشکل از مجموعهٔ پیچیدگی‌هاست. پیچیدگی، عنصری از عناصر درام است که به تغییر جهت عمل منجر می‌شود. پیچیدگی ممکن است و می‌تواند از کشف اطلاعاتی تازه، تقابل غیرمنتظرهٔ بعضی شخصیت‌ها و ... سرچشمه بگیرد. پیچیدگی، حالت تعلیق و انتظار را در تماشاگر به وجود می‌آورد. در میانه، پیچیدگی و گره‌افکنی، انتخاب مسیر را محدودتر می‌کند و در این بخش به بحران و قلهٔ (اوج) درام نزدیک می‌شویم. بخش اعظم نمایشنامه میانهٔ آن است.

۳) پایان[2] درام: نتیجه‌گیری و حل نهایی مسأله است که این فصل معمولاً از اوج تا پایان بسط پیدا می‌کند. در این بخش گره‌گشایی انجام می‌شود و مخاطب درک می‌کند که چگونه پایان فرامی‌رسد. قسمت نهایی درام معمولاً کوتاه است (قادری، ۱۳۸۰: ۲۸ـ۳۰).

۳ـ۳ـ۱. زبان درام

نمایشنامه‌نویسی زبان‌بنیاد است و سایر عناصر اصلی نمایش ازجملهٔ شخصیت‌ها، کنش‌ها و درون‌مایهٔ اثر با استفاده از نیروی زبان شکل می‌گیرند (کاستانیو[3]، ۱۳۸۷: ۱۶). شکل و کاربری زبان در نمایش، تفاوت اساسی با شکل و کاربری زبان در دیگر گونه‌ها و ژانرهای ادبی و غیرادبی دارد. خود عنصر زبان در نمایش به‌خودی‌خود دارای سبک و سیاق معینی است. اگر نویسنده نیز الگوهای زبانی معینی عرضه کند، در آن صورت سبک و شیوهٔ او متمایزتر و منحصربه‌فردتر می‌شود.

درواقع، زبان، تأثیر مستقیمی بر سبک نویسنده دارد و سبک نگارش نمایشنامه، مقوله‌ای خودبه‌خودی نیست. با بررسی سبک نویسنده حتی می‌توان برخی ویژگی‌های روحی و روانی وی را ردیابی کرد و با تحلیل متن اثر تا حدی می‌توان به جهان‌بینی نویسنده و میزان آگاهی و دانش او نسبت به مسائل مختلف و همچنین برداشت‌های ذهنی او از دنیای تئاتر پی برد. معمولاً با بررسی چند نمایشنامه از یک نویسنده، می‌توان به سبک و سیاق نگارشی او و شیوهٔ پرداخت روایتش پی برد و تفاوت او با نویسندگان دیگر را شناخت (پارسایی، ۱۳۹۵: ۲۸۲). هرچه تسلط و دانایی نویسنده بر زبان و زبان‌شناسی و شناخت قابلیت‌ها و جلوه‌های کاربردی زبان در متون داستانی و نمایشی بیشتر باشد، توانمندی او در به‌کارگیری زبان و آن قابلیت‌ها و جلوه‌ها در متن بیشتر خواهد بود و هرگز زبان و گویش

1. middle
2. end
3. Castagno, P.

نامناسبی را بر روح و روان شخصیت‌های نمایش تحمیل نخواهد کرد (پارسایی، ۱۳۹۵: ۲۸۲).

۳ـ۳ـ۲. متون دراماتیک فارسی معاصر

آشنایی ایرانیان با تئاتر فرنگی (غربی) از حدود سال ۱۲۰۲ ه.ش. آغاز شد و پس از آن «میرزا فتحعلی آخوندزاده» به تقلید از اسلوب جدید و به زبان ترکی به نوشتن نمایشنامه پرداخت، اما نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی‌زبان مردی به نام «میرزا آقا تبریزی» بود (موحدیان، ۱۳۹۴: ۳۵).

در سال‌های اولیهٔ ورود تئاتر به ایران، تعداد نمایشنامه‌نویسانی که اثری را منطبق با روحیات ملی و مذهبی ایران به تحریر درآوردند، محدود بود. حتی کسانی چون میرزا آقا تبریزی و دیگران به تأسی از چارچوب و اصول تئاتر غربی و شیوهٔ تفکر آنها دست به نمایشنامه‌نویسی می‌زدند و این روند با حاکمیت نمایشنامه‌های ترجمه‌شدهٔ غرب در ایران ادامه پیدا کرد (فرخی، ۱۳۷۶).

با تأسیس دارالفنون در ۱۲۲۶ ه.ش. و رواج ترجمه، آشنایی ایرانیان با تئاتر غربی فزونی گرفت و پس از صدور فرمان مشروطیت در ۱۲۸۵ این روند روبه‌رشد، باز هم مسیر ترقی را پیمود و آشنایی جدی و عمیق‌تر ایرانیان با این پدیده، از این دوران به بعد صورت گرفت. پس از شهریور ۱۳۲۰ ه.ش. نمایشنامه‌نویسی ایران وارد دوران تازه‌ای شد که مهم‌ترین ویژگی آن، رشد واقع‌گرایی و آزادی‌خواهی بود. بازگشت تدریجی محصلینی که دولت برای تحصیل به غرب اعزام کرده بود، در ایجاد این فضای تازه، سهمی درخور توجه داشت. کودتای ۱۳۳۲ ه.ش. فرهنگ ایران را دچار مشکلی دیگر کرد. تلاش سال‌های دههٔ بیست ه.ش.، جای خود را به سرخوردگی و یأس داد که ویژگی عمده‌اش، درون‌گرایی افراطی و درنهایت پوچ‌گرایی بود که به فلسفه‌بافی منفی یا گرایش به اساطیر انجامید، اما در کنار آن باز هم «ترجمه» به رسد خود ادامه داد (موحدیان، ۱۳۹۴: ۳۵ـ۳۶).

دههٔ چهل خورشیدی را می‌توان نقطهٔ شروع دیگری در نمایشنامه‌نویسی ایران قلمداد کرد. اگر از نمایشنامه‌های اقتباسی بر مبنای شاهنامه بگذریم، به‌صراحت می‌توان گفت که تا قبل از این دهه و در سال‌های دههٔ ۱۳۳۰ خورشیدی، نمایشنامهٔ درخور توجهی وجود نداشت که بتواند ارزش‌ها، خصوصیات و فرهنگ و آداب‌ورسوم ایرانی را بر مبنای تئاتر غرب بیان کند، اما دگرگونی‌های عمیق سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در دههٔ چهل

خورشیدی بر ادبیات و نمایشنامه‌نویسی نیز تأثیر گذاشت و تحول چشمگیری را سبب شد. می‌توان گفت شمار نمایشنامه‌نویسانی که در این دهه دست‌به‌قلم شدند و کار نمایشنامه‌نویسی را آغاز کردند نسبت به تمامی دهه‌های دوران نمایشنامه‌نویسی در ایران نیز بی‌نظیر است. بهرام بیضایی، اکبر رادی و غلامحسین ساعدی پرکارترین و درعین‌حال مطرح‌ترین نمایشنامه‌نویسان دهۀ چهل خورشیدی بودند که در سال‌های بعد نیز همچنان تأثیرگذار و مطرح می‌مانند. می‌توان ادعا کرد نمایشنامه‌نویسی به‌صورت جدی از این دهه آغاز شد و در سال‌های بعد تا دهۀ پنجاه و شصت ه.ش. به‌مرور پررنگ‌تر شد. بعد از پیروزی انقلاب اسلامی تاکنون نمایشنامه‌نویسان جدیدی پا به عرصۀ ادبیات نمایشی گذاشته‌اند که ازنظر تعداد به فزونی چشمگیری رسیده‌اند (فرخی، ۱۳۷۶).

٤. یافته‌ها

همان‌طور که در مقدمه اشاره شد، برای پاسخ به پرسش این پژوهش، پنج اثر مطرح از پنج نمایشنامه‌نویس پرکار و تأثیرگذار تاریخ نمایشنامه‌نویسی ایران را انتخاب کرده‌ایم که ازاین‌قرارند: «مرگ یزدگرد» اثر بهرام بیضایی (۱۳۹۳)، «چوب‌به‌دست‌های ورزیل» اثر غلامحسین ساعدی (۱۳۹۸)، «ارثیۀ ایرانی» اثر اکبر رادی (۱۳۸۷)، «آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند» نوشتۀ خسرو حکیم رابط (۱۳۹۵) و «شب بیست‌ویکم» از محمود استادمحمد (۱۳۹۷). ازآنجایی‌که حجم متون بررسی‌شده زیاد بود و بررسی کامل متن‌ها کاری زمان‌بر و دشوار بود، تصمیم بر آن شد که از هر نمایشنامه ۴۰۰ فعل، آن هم بر اساس الگویی یکسان انتخاب و بررسی شود. همانطور که اشاره شد، بنابر ساختار درام ارسطویی هر نمایشنامه از سه بخش آغاز، میانه و پایان تشکیل شده است و عمدۀ حجم نمایشنامه مربوط به بخش میانه است. بر این مبنا، در پژوهش حاضر ۱۰۰ فعل از بخش آغازی، ۲۰۰ فعل از بخش میانه و ۱۰۰ فعل از بخش پایانی هر اثر استخراج و انواع فرایندها براساس تقسیم‌بندی هلیدی در آنها مشخص شد. درصد و بسامد وقوع انواع فرایندها در هر نمایشنامه که با بررسی افعال معین‌شده به دست آمد، به‌عنوان شاخصی سبکی در نظر گرفته شد که هم ویژگی ساختاری منحصربه متون دراماتیک و هم ویژگی‌های سبکی هر نمایشنامه و نمایشنامه‌نویس را نمایان کرد. در جدول‌های زیر نتایج این بررسی به تفکیک درصد هر فرایند در هر بخش هر نمایشنامه دیده می‌شود.

جدول ۱. انواع فرایندها در بخش آغازین نمایشنامه‌ها (۱۰۰ فعل) برحسب درصد

	فرایند رابطه‌ای	فرایند مادی	فرایند ذهنی	فرایند بیانی	فرایند رفتاری	فرایند وجودی
مرگ یزدگرد	٤٦	٣٤	٥	٤	٧	٤
چوب‌به‌دست‌های ورزیل	٤٣	٢٦	١٤	٨	٦	٣
ارثیهٔ ایرانی	٥١	٣٠	٧	٤	٦	٢
شب بیست‌ویکم	٢٥	٥٥	٩	٤	٦	١
آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند	٢٩	٤٤	١٧	٥	٥	٠

جدول ۲. انواع فرایندها در بخش میانی نمایشنامه‌ها (۲۰۰ فعل) برحسب درصد

	فرایند رابطه‌ای	فرایند مادی	فرایند ذهنی	فرایند بیانی	فرایند رفتاری	فرایند وجودی
مرگ یزدگرد	٣٥/٥	٢٨/٥	١٩	٨/٥	٥/٥	٣
چوب‌به‌دست‌های ورزیل	٢١/٥	٤٩	٨	٧/٥	١٠	٤
ارثیهٔ ایرانی	٢٧/٥	٣٧/٥	١٩	١٠	٥/٥	٠/٥
شب بیست‌ویکم	٢٤	٤١	١٤	١٦	٥	٠
آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند	١٩	٤٦	١٦/٥	١٤	٢/٥	٢

جدول ۳. انواع فرایندها در بخش پایانی نمایشنامه‌ها (۱۰۰ فعل) برحسب درصد

	فرایند رابطه‌ای	فرایند مادی	فرایند ذهنی	فرایند بیانی	فرایند رفتاری	فرایند وجودی
مرگ یزدگرد	٢٧	٤٨	٦	٧	٩	٣
چوب‌به‌دست‌های ورزیل	٢٨	٤٨	٤	٣	١٦	١
ارثیهٔ ایرانی	٢٧	٥٠	١٠	٥	٧	١

شب بیست‌ویکم	۲۸	٤۰	۱٤	٦	۹	۳
آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند	۲۵	٤۹	۵	۵	۱۳	۳

از مجموع جدول‌های ۱ تا ۳ جدول ۴ به دست می‌آید؛ یعنی مجموع سه بخش آغاز، میانه و پایان در هر اثر.

جدول ٤. انواع فرایندها در نمایشنامه‌ها (٤۰۰ فعل) برحسب درصد

	فرایند رابطه‌ای	فرایند مادی	فرایند ذهنی	فرایند بیانی	فرایند رفتاری	فرایند وجودی
مرگ یزدگرد	۳٦/۱٦	۳٦/۸۳	۱۰	٦/۵	۷/۱٦	۳/۳۳
چوب‌به‌دست‌های ورزیل	۳۰/۸۳	٤۱	۸/٦٦	٦/۱٦	۱۰/٦٦	۲/٦٦
ارثیهٔ ایرانی	۳۵/۱٦	۳۹/۱٦	۱۰	٦/۳	٦/۱	۱/۱٦
شب بیست‌ویکم	۲٤/۳۳	٤۵/۳۳	۱۲/۳۳	۸/٦٦	٦/٦٦	۱/۳۳
آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند	۲٤/۳۳	٤٦/۳۳	۱۲/۸۳	۸	٦/۸۳	۱/٦٦

با بررسی و مقایسه‌های انجام‌گرفته و طبق جدول ۴ مشاهده می‌شود که در هر پنج نمایشنامه، فرایند غالب، فرایند مادی است و بعدازآن فرایند رابطه‌ای. ازآنجایی‌که این روال، در پنج اثر متفاوت از پنج نویسنده با سبک و سیاق متفاوت دیده می‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که این ویژگی، مختص به متون نمایشی است و تصادفی نیست. متون دراماتیک بنا به تعاریفی که ارائه دادیم، متونی هستند که برای اجرا نوشته می‌شوند و کنشی هستند تا خوانشی؛ بنابراین منطقی است که تعداد فرایندهای مادی در این آثار غالب باشد. افعال مادی به‌واسطهٔ حرکت و نیروی برانگیزاننده‌ای که در خود دارند، عامل مؤثری در ایجاد موقعیت دراماتیک به شمار می‌آیند. همچنین، استفادهٔ همزمان و همراهی فرایندهای رابطه‌ای و مادی، نشان از نوعی حرکت از توصیف به سمت کنش و بالعکس است که این وضعیت در جهت ایجاد فضای دراماتیک مؤثر است.

همچنین، در جدول‌های ۵، ۶ و ۷ میانگین انواع فرایندها درمجموع نمایشنامه‌ها و به‌تفکیک سه بخش آغازین، میانی و پایانی نشان داده می‌شود.

جدول ۵. میانگین انواع فرایندها در بخش آغازین کلیهٔ متون نمایشی برحسب درصد (مجموع ۵۰۰ فعل)

فرایند رابطه‌ای	فرایند مادی	فرایند ذهنی	فرایند بیانی	فرایند رفتاری	فرایند وجودی
۳۸/۸	۳۷/۸	۱۰/٤	۵	٦	۲

جدول ٦. میانگین انواع فرایندها در بخش میانی کلیهٔ متون نمایشی برحسب درصد (مجموع ۱۰۰۰ فعل)

فرایند رابطه‌ای	فرایند مادی	فرایند ذهنی	فرایند بیانی	فرایند رفتاری	فرایند وجودی
۲۵/۵	٤۰/٤	۱۵/۳	۱۱/۲	۵/۷	۱/۹

جدول ۷. میانگین انواع فرایندها در بخش پایانی کلیه متون نمایشی برحسب درصد (مجموع ۵۰۰ فعل)

فرایند رابطه‌ای	فرایند مادی	فرایند ذهنی	فرایند بیانی	فرایند رفتاری	فرایند وجودی
۲۷	٤۷	۷/۸	۵/۲	۱۰/۸	۲/۲

براساس جدول‌های ۵، ۶ و ۷ مشاهده می‌شود که در بخش آغازین نمایشنامه‌ها به‌طور میانگین استفاده از فرایند رابطه‌ای، بیشتر از سایر فرایندهاست که این وضعیت خود با منطق ساختار درام ارسطویی کاملاً قابل‌توجیه است؛ زیرا بنا به تعریفی که از بخش‌های مختلف درام ارائه دادیم، بخش آغازین نمایشنامه، بیشتر روایی و توصیفی است تا کنشی. درواقع آغاز یک درام، اطلاعات کمّی و لازم را دربارهٔ حوادث قبلی، هویت شخصیت‌ها، مکان، زمان و موقعیت رخداد وضعیت حاضر به ما می‌دهد. همین‌طور که به میانهٔ درام نزدیک

می‌شویم، میزان استفاده از فرایند رابطه‌ای کمتر می‌شود و میزان به‌کارگیری فرایند مادی بیشتر می‌شود. مشخصاً در بخش میانی درام، میانگین استفاده از فرایند مادی بیشتر از سایر فرایندهاست که این الگو نیز با توجه به ساختار درام ارسطویی قابل‌تبیین است؛ زیرا در بخش میانی، پیچیدگی‌ها و کنش‌های نمایشنامه رخ می‌دهد تا حالت تعلیق و انتظار را در مخاطبان به وجود آورد. همچنین، در این بخش شخصیت‌ها در تقابل با هم قرار می‌گیرند و این تقابل منجر به کنش و واکنش می‌شود. گره‌افکنی‌ها در جریان نمایشنامه در این بخش روی می‌دهد و ما شاهد بحران و رسیدن به نقطهٔ اوج درام هستیم.

در بخش پایانی نمایشنامه‌ها نیز میزان استفاده از فرایند مادی، بیشتر از سایر فرایندها است و این میزان حتی نسبت به بخش میانی نیز بیشتر است. با توجه به ساختار درام ارسطویی می‌توان این‌گونه تبیین کرد که ازآنجایی‌که بخش پایانی درام، از نقطهٔ اوج تا پایان نمایشنامه را دربرمی‌گیرد و این بخش شامل گره‌گشایی‌ها، حل مسائل و نتیجه‌گیری اثر است؛ منطقی به نظر می‌آید که بیشترین کنش درام، در این بخش اتفاق بیفتد و درنتیجه، میزان فرایند مادی بیشتر از سایر بخش‌ها باشد.

با وجود این، میزان استفاده از این فرایندها در هر اثر از هر نویسنده متفاوت است. براساس جدول ۴ بیشترین استفاده از فرایند مادی به‌ترتیب مربوط به ۱) «آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند»؛ ۲) «شب بیست‌ویکم»؛ ۳) «چوب‌به‌دست‌های ورزیل»؛ ۴) «ارثیهٔ ایرانی» و ۵) مرگ یزدگرد است.

همچنین، بیشترین استفاده از فرایند رابطه‌ای به‌ترتیب مربوط به ۱) «مرگ یزدگرد»؛ ۲) «ارثیهٔ ایرانی»؛ ۳) «چوب‌به‌دست‌های ورزیل»؛ ۴) «آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند» و ۵) «شب بیست‌ویکم» است.

با توجه به اینکه زبان، اعمال، تفکرات، رفتارها و گفتار گویشوران خود را بازنمایی می‌کند، نمایشنامه‌نویس با انتخاب‌هایی که از میان عناصر نظام زبان دارد، دنیای درام موردنظر خود را می‌سازد و شخصیت‌پردازی می‌کند. بخشی از این انتخاب‌های زبانی مربوط به افعال به‌کاررفته است. فعل درواقع، تجلی زبانی‌شدن فرایندهای مادی، ذهنی، رابطه‌ای و ...است؛ ازاین‌رو نویسنده با توجه به موضوع و معنای موردنظرش برای انتقال به مخاطب، از میان افعال موجود در زبان، دست به انتخاب می‌زند؛ بنابراین گزینش فرایندها تصادفی

نیست و با بررسی این انتخاب‌ها می‌توان به ذهن و معنای موردنظر نویسنده نزدیک‌تر شد و کاربرد افعال و فرایندها را به‌عنوان شاخصی سبکی در نظر گرفت.

نمایشنامهٔ حکیم رابط (۱۳۹۵) با عنوان «آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند» ما را به «آنجا» می‌برد که صیادانش مورد ظلم و ستم قرارگرفته‌اند و از طرفی روح اعتراض را از یاد برده‌اند و گویی به سنگ تبدیل‌شده‌اند. مردمانی ناآگاه که در خفقان و سکوت زمانه در انتظار منجی هستند، اما منجیان واقعی را که در میان خودشان هستند، به دست خودشان نابود می‌کنند. او در نمایشنامهٔ خود به سراغ تناقض‌های عمیق و دردناک ویرانگری می‌رود که در جای‌جای اثر برجسته هستند و باعث ایجاد کنش و واکنش پررنگی میان شخصیت‌ها و همچنین رویدادی فیزیکی می‌شود که بازتابش در زبان آنها جاری است. بسامد بالای فرایند مادی در این اثر، شاهدی بر این مدعاست که حکیم رابط در نمایشنامهٔ خود دیدگاهی واقع‌گرایانه اتخاذ کرده و برای انگاره‌سازی جهان موردنظر خود در دنیای درام ـ که برگرفته از دنیای واقعی و فضای استعمار و استبداد است، با استفاده از ابزار فرانقش تجربی یعنی نظام گذرایی، دست به انتخاب و استفادهٔ بیشتری از فرایند مادی زده است. علت آن است که فرایندهای مادی، بیشتر برای انتقال مفاهیم کنشی، عینی و ملموس کاربرد دارند. میزان صراحت، جاری بودن و واقعی بودن اثر او به‌اندازه‌ای است که حتی در بخش آغازین نمایشنامه‌اش برخلاف الگوی معیار مدنظر ما، میزان کاربرد فرایند مادی، بیشتر از فرایند رابطه‌ای است و این الگو نشان‌دهندهٔ ویژگی سبکی او در ایجاد فضای دراماتیک واقع‌گرایانه‌اش است.

نمایشنامهٔ بعدی که بیشترین میزان کاربرد فرایند مادی را دارد، «شب بیست‌ویکم» استادمحمد (۱۳۹۵) است. این نمایشنامه نیز اثری کاملاً واقع‌گرایانه است با رویدادهای فیزیکی برجسته که در بازهٔ بیست‌ویک‌روزه از ترک دو برادر معتاد روی می‌دهد. ما در این درام شاهد سیر تدریجی از بین رفتن خوی انسانی در شخصیت اصلی نمایشنامه و رسیدن به جنون و خلق یک فاجعهٔ انسانی هستیم. حکایت دو برادر معتاد که برای دست یافتن به مخدر، شکم برادر کوچک‌تر را که در آن هروئین پنهان کرده بودند، می‌درند. درواقع بهره‌گیری از فرایند مادی در این اثر برای انتقال روشن و صریح پیام به‌دور از هرگونه ابهام و پیچیدگی است. مقایسهٔ توزیع فراوانی انواع فرایندها در نمایشنامهٔ «شب بیست‌ویکم» و نمایشنامهٔ «آنجا

که ماهی‌ها سنگ می‌شوند» نشان می‌دهد که این دو اثر به‌لحاظ سبکی و ساختار دراماتیک، بسیار نزدیک به هم هستند.

از طرفی نمایشنامهٔ «مرگ یزدگرد» بیضایی (۱۳۹۳) بیشترین کاربرد فرایند رابطه‌ای را نشان می‌دهد. «مرگ یزدگرد»، نمایشنامه‌ای است روایی از روزی بدون تاریخ و مبهم با چند روایت گوناگون از زبان شخصیت‌های نمایش. از این‌که پادشاه ایران، یزدگرد بر تخت نیست. سردار و سرکرده و موبدی به دنبال او به آسیابی تنگ و تاریک می‌رسند و آنجا با جسد خونین و بی‌جان کسی چون او، به همراه خانوادهٔ آسیابان روبه‌رو می‌شوند و این آغاز روایت‌های متفاوت است، زیرا «دل‌مشغولی همیشگی بیضایی این است که تاریخ مکتوب، قالب اعتماد نیست و حقیقت همیشه با آنچه به نظر می‌رسد تفاوت دارد» (ثمینی، ۱۳۷۹: ۴۳). درواقع می‌توان گفت که در نمایشنامهٔ «مرگ یزدگرد»، جنبهٔ روایت و توصیف، غالب‌تر از عمل و کنش است، زیرا حادثه قبل از شروع درام رخ داده است و ما با روایت‌هایی از آن رویداد مواجه هستیم. ازاین‌رو کاربرد بیشتر فرایند رابطه‌ای در چنین اثری، قابل‌توجیه است. درواقع کاربرد غالب فرایند رابطه‌ای چه در آغاز این درام و چه در بخش میانه، از واقع‌گرایی متن می‌کاهد و به‌جای آن خرده‌روایت‌هایی تودرتو را بیان می‌کند تا دستیابی به حقیقت را آن‌گونه که هست، ناممکن سازد. بیضایی در مرگ یزدگرد، با به چالش کشیدن حقیقت، صحت، عینیت و واقعیت تاریخ، زمینه‌ای فراهم می‌کند تا خرده‌روایت‌هایی فردی بیافریند و تاریخ را آن‌گونه که خود می‌خواهد، بنویسد.

در مورد نمایشنامهٔ «ارثیهٔ ایرانی» رادی (۱۳۸۷) نیز مانند «مرگ یزدگرد» میزان کاربرد فرایند رابطه‌ای، به‌نسبت بالا است؛ درنتیجه، جنبهٔ روایتگری و توصیف در این اثر نیز برجسته است. این درام، روایت اتفاقاتی بین ساکنین دو خانه در یکی از محله‌های قدیم تهران است. هرکدام از شخصیت‌ها حکایتی دارند که در طول اجرا با آنها آشنا می‌شویم. در «ارثیهٔ ایرانی» با حادثه یا فعل و انفعالات خاصی روبه‌رو نیستیم. گویی این اثر نگاهی مستندگونه به آدم‌های دههٔ چهل دارد. همچنین، حضور شخصیت راوی در اثر که هم شروع نمایش و هم پایان را به‌صورت تک‌گویی برای مخاطب روایت می‌کند، دلیل بالا رفتن وجه روایت‌گونه و به‌دنبال آن فرایند رابطه‌ای در این اثر است. استفادهٔ همزمان و همراهی فرایندهای رابطه‌ای و مادی در بخش‌های سه‌گانهٔ درام، نشان از نوعی حرکت از توصیف به سمت کنش و بالعکس

دارد که عملاً در جهت ایجاد فضای دراماتیک مؤثر است. همچنین، غالب‌بودن فرایند مادی در بخش‌های میانی و پایانی اثر، نشان از واقع‌گرا بودن آن دارد.

«چوب‌به‌دست‌های ورزیل» ساعدی (۱۳۹۸)، نمایشنامه‌ای است در نقد استعمار که برمبنای آن استعمار محصولی جز ویرانی ندارد. روایتی به‌ظاهر و در ابتدا واقع‌گرایانه از اهالی ورزیل که گراز به زمین‌هایشان حمله کرد و برای راحت شدن از شر گرازها به شکارچیان متوسل شدند. مردمان استعمارزده‌ای که بر اثر جهل و ناتوانی خود، مدام از شر مار به اژدها پناه می‌برند و در نهایت به‌سوی نابودی می‌روند. درامی با ساختار کلاسیک یعنی در قالبی شامل آغاز، میانه و پایان و بر پایهٔ روابط علت و معلولی: در بخش آغاز به شرح و توصیف ماوقع می‌پردازد و فرایند رابطه‌ای غالب است و در میانه تا پایان که شامل گره‌افکنی‌ها و نقاط بحران و اوج، گره‌گشایی‌ها و نتیجه است، شاهد کنش و واکنش‌های فیزیکی و در پی آن غلبهٔ فرایند مادی هستیم. از طرفی این اثر به‌دلیل هستهٔ تمثیلی که در مرکز نمایشنامه نهفته است از سطح معمول نمایشنامه‌های رئالیستی فراتر می‌رود و جنبه‌های روانکاوانه و فلسفی به خود می‌گیرد که این الگو می‌تواند برگرفته از تخصص روان‌پزشکی ساعدی باشد. نمود زبانی این مسأله را می‌توان در کاربرد بیشتر فرایند رفتاری بعد از فرایندهای مادی و رابطه‌ای مشاهده کرد. این در صورتی است که در چهار نمایشنامهٔ دیگر، فرایند ذهنی بعد از مادی و رابطه‌ای، بیشترین کاربرد را داشته است.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش با اتخاذ چارچوب نظری نقشگرای نظام‌مند، به بررسی پنج اثر شاخص نمایشی فارسی معاصر پرداختیم تا میزان کارآمدی فرانقش تجربی را، به‌عنوان یکی از سازوکارهای دستور نقشگرایی نظام‌مند، برای تعبیر و تحلیل سبکی و ساختاری درام بسنجیم. با بررسی افعال و کاربرد انواع فرایندها در متون مذکور، مشخص شد که می‌توان بسامد وقوع فرایندها را به‌منزلهٔ شاخصی سبکی در نظر گرفت و براساس آن هم ویژگی ساختاری منحصر به متون نمایشی را نمایان کرد و هم تحلیلی سبک‌شناختی دربارهٔ آثار ارائه داد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که کاربرد غالب فرایند مادی و بعد ازآن فرایند رابطه‌ای از ویژگی‌های منحصربه متون نمایشی است، زیرا این متون ماهیتاً کنشی هستند و برای اجرا نوشته می‌شوند و در فرایند مادی، کنش مستتر است. از طرفی، فرایند رابطه‌ای وجه توصیفی درام را پیش می‌برد که خود شامل توصیف شخصیت‌ها، مکان، زمان، صحنه و ... است. کاربرد غالب این

دو فرایند در کنار هم نشان از نوعی حرکت از توصیف به سمت کنش و بالعکس دارد که در جهت ایجاد فضای دراماتیک مؤثر است. یافتهٔ دیگر پژوهش از این قرار است که فرانقش تجربی به‌عنوان یکی از سازوکارهای دستور نقشگرای نظام‌مند، ابزاری برای تعیین و تدقیق مرزبندی‌های درام ارسطویی است. به‌طور متوسط فرایندهای رابطه‌ای در بخش آغازین و فرایندهای مادی در بخش‌های میانی و پایانی متون نمایشی بیشترین بسامد وقوع را دارند. بسامد کاربرد فرایند مادی در بخش پایانی درام به نسبت بخش میانی حتی بیشتر است.

از نتایج دیگر پژوهش، ارائهٔ تحلیل‌های سبکی برای هر اثر به‌صورت جداگانه بود. بسامد بالای فرایند مادی در نمایشنامهٔ «آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند» و «شب بیست‌ویکم» نشان از برجسته بودن روح واقع‌گرایی در این دو اثر دارد؛ تا حدی که حتی در بخش آغازین به‌صورت نشان‌دار میزان فرایند مادی بیشتر از رابطه‌ای است که این الگو را می‌توان ویژگی سبکی مشابه خالقان این دو اثر در ایجاد فضای واقع‌گرایانهٔ دراماتیک دانست.

از طرفی، نمایشنامهٔ «مرگ یزدگرد» بیشترین کاربرد فرایند رابطه‌ای را در میان نمایشنامه‌ها دارد که این الگو نشان از پررنگ بودن جنبهٔ روایی و توصیفی این اثر دارد. کاربرد غالب و نشان‌دار فرایند رابطه‌ای حتی در میانهٔ درام از واقع‌گرایی آن کاسته و در عوض خرده‌روایت‌هایی تودرتو را بیان می‌کند.

در «ارثیهٔ ایرانی» نیز مانند «مرگ یزدگرد» میزان کاربرد فرایند رابطه‌ای به‌نسبت بالا است و جنبهٔ روایی و توصیف در آن به‌صورتی برجسته است که حضور شخصیت راوی در اثر، به این قضیه دامن می‌زند. گویی در این اثر با روایتی مستندگونه مواجه هستیم، اما در بخش‌های میانی و پایانی، فرایند مادی غالب است که نشان از واقع‌گرا بودن این متن دارد.

در نمایشنامهٔ «چوب‌به‌دست‌های ورزیل» با روایتی کلاسیک و منطبق بر الگوی پیش‌بینی‌شدهٔ خود مواجه هستیم؛ یعنی در بخش آغازین، فرایند رابطه‌ای غالب است و جنبهٔ روایت و توصیف و در بخش‌های میانی و پایانی، فرایند مادی بیشترین کاربرد را دارد؛ که این الگو خود نشانگر اثری به‌ظاهر واقع‌گرا است. در واقع، در میانه و پایان اثر با افزایش کاربرد فرایند رفتاری، بعد انسانی اثر و به‌دنبال آن نگاه فلسفی و روانکاوانه برجسته‌تر می‌شود و روایت از سطح واقع‌گرایی فراتر می‌رود و جنبهٔ نمادین به خود می‌گیرد.

بدون تردید بررسی این آثار به‌طور کامل و همچنین بررسی متون نمایشی بیشتر ما را به نتایج دقیق‌تری می‌رساند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Raziyeh Gholipour https://orcid.org/0009-0003-0176-415X

منابع

استادمحمد، محمود. (۱۳۹۷). *شب بیست‌ویکم، قصص القصر و آن‌ها مأمور اعدام خود هستند* (چاپ اول). تهران: چشمه.

آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۴). کاربرد آموزه‌های زبان‌شناسی نقشگرا در تجزیه‌وتحلیل متون ادبی. *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، ۳۸(۲)، (پیاپی ۱۴۹)، ۱-۲۱.

آقاگل‌زاده، فردوس، کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه، و رضویان، حسین. (۱۳۹۰). سبک‌شناسی داستان بر اساس فعل: رویکرد نقش‌گرا. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۴(۱۱)، ۲۴۳-۲۵۴. https://bahareadab.com/pdf/618.pdf

ایشانی، طاهره. (۱۳۹۳). بررسی ویژگی‌های سبکی و شخصیتی سیمین دانشور با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا. *زبان‌شناخت*، ۵(۱)، ۱۹-۳۴. https://languagestudy.ihcs.ac.ir/article_1434_7895fc13088ee37f511913bac71fa66f.pdf

بیضایی، بهرام. (۱۳۹۳). *مرگ یزدگرد* (چاپ یازدهم). انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

پارسایی، حسن. (۱۳۹۵). *تئاتر در متن* (چاپ اول). افراز.

ثمینی، نغمه. (۱۳۷۹). شعر به‌سوی خوشبختی (نگاهی به وجوه افسانه‌ای اسطوره‌ای هشتمین سفر سندباد بهرام بیضایی). *کتاب ماه هنر*، (۲۷ و ۲۸)، ۴۱-۴۳.

حکیم رابط، خسرو. (۱۳۹۵). *نمایشنامه‌های صحنه‌ای* (چاپ اول). روزبهان.

دبیرمقدم، محمد. (۱۳۹۵). *زبان‌شناسی نظری: پیدایش و تکوین دستور زایشی (ویراست سوم: با تجدید نظر اساسی)* (چاپ هشتم). سمت.

درویش، صدیقه. (۱۳۹۱). *بررسی کتاب «از این اوستا» اثر مهدی اخوان ثالث بر مبنای سبک‌شناسی نقش‌گرا* [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی]. https://share.google/YFcD4Cqr8vXHEHxjY

دهقانی، حسام. (۱۳۹۱). *تحلیلی نقش‌گرا و تأویلی هرمنوتیکی در داستان کوتاه فارسی* [رسالهٔ دکتری، رشتهٔ زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه علامه طباطبائی].

رادی، اکبر. (۱۳۸۷). *ارثیهٔ ایرانی* (چاپ هشتم). قطره.

راسخ مهند، محمد. (۱۳۸۷). بررسی فرانقش تجربی در داستان‌های کودکان و بزرگسالان. *رودکی: مجله ادبیات و زبان‌ها*، (۲۳)، ۱۹-۲۵.

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۹۸). *چوب به دست‌های ورزیل* (چاپ ششم). نگاه.

سراج، سیدعلی. (۱۳۹۲). مطالعهٔ دستور نقش‌گرای هلیدی در ده رمان از ده داستان‌نویس زن ایرانی. *مطالعات داستانی*، ۲(۲)، ۶۰-۷۷.

صدری، نیره. (۱۳۹۴). *بررسی سبک‌شناختی گلستان سعدی با تکیه بر زبان‌شناسی نقش‌گرا، براساس حکایت‌های برگزیده از تمامی ابواب* [رسالهٔ دکتری، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی].

فالر، راجر. (۱۳۹۴). بررسی ادبیات به‌منزلهٔ زبان. در *زبان‌شناسی و نقد ادبی* (مریم خوزان و حسین پاینده، مترجمان؛ چاپ پنجم؛ صص ۱۹-۲۸). نی.

فرخی، حسین. (۱۳۷۶). نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تاکنون. *سینما و تئاتر*، ۲(۷)، ۸۸ـ۸۹. https://www.ensani.ir/file/download/article/20101103150914-%D9%86%D9%5%D8%A7%DB%8C%D8%B4%D9%86%.pdf

فیستر، مانفرد. (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام* (مهدی نصرالله‌زاده، مترجم؛ چاپ اول). مینوی خرد.

قادری، نصرالله. (۱۳۸۰). *آناتومی ساختار درام* (چاپ اول). نیستان.

کاستانیو، پل. (۱۳۸۷). *راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید (رویکرد زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی)* (مهدی نصرالله‌زاده، مترجم؛ چاپ دوم). سمت.

لتوین، دیوید، استاکدیل، جو، و استاکدیل، رابین. (۱۳۹۴). *معماری درام* (امیر راکعی، مترجم؛ چاپ اول). ساقی.

مشکوه‌الدینی، مهدی. (۱۳۹۱). *سیر زبان‌شناسی* (چاپ ششم). دانشگاه فردوسی.

مصطفوی، پونه، و صناعتی، مرضیه. (۱۳۹۵). بررسی سبکی یک داستان کوتاه معاصر از منظر نقش‌گرایی هلیدی. *زبان و زبان‌شناسی*، ۱۲(۲۳)، ۱۳۱-۱۵۶. https://lsi-linguistics.ihcs.ac.ir/article_2256_f6c79f4af478638c39b206ec30ab166b.pdf

منشی‌زاده، مجتبی، و الهیان، لیلا. (۱۳۹۴). بررسی سبک‌شناختی فعل در گلستان: متأثر از حوزهٔ تعلیمی آن با رویکرد نقش‌گرای نظام‌مند. *دوماهنامه جستارهای زبانی*، ۶(۶)، ۲۵۹-۲۷۹. https://lrr.modares.ac.ir/article_6438_1371bccec2447b5aa6d96d2a540fb401.pdf?lang=en

مهاجر، مهران، و نبوی، محمد. (۱۳۹۳). *به‌سوی زبان‌شناسی شعر: رهیافتی نقش‌گرا* (ویراست دوم، چاپ اول). آگه.

موحدیان، مریم. (۱۳۹۴). *نمایشنامه‌نویسان معاصر ایران* (دوجلدی، چاپ اول). نمایش.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۹۷). *درآمدی به نمایشنامه‌شناسی* (چاپ ششم). سمت.

نخعی، مریم. (۱۳۹۶). سبک‌شناسی حکایات گلستان بر اساس فعل بر مبنای دستور نقش‌گرای نظام‌مند. *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۸(۴)، ۱۹۵-۲۱۵. https://sanad.iau.ir/fa/Journal/lit/DownloadFile/1020978

References

Aghagolzadeh, F. (2005). The application of functional linguistics principles in the analysis of literary texts. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad*, *38*(2), 1-21. https://sid.ir/paper/11432/fa [In Persian]

Aghagolzadeh, F. (2011). *Critical discourse analysis* (2nd ed.). Elmi va Farhangi. [In Persian]

Aghagolzadeh, F., Kord Zaferanlou Kambuzia, A., & Razavian, H. (2011). Stylistic analysis of narrative based on verbs: A functional approach. *Bahar-e Adab: Quarterly Journal of Stylistics of Persian Poetry and Prose*, *4*(11), 243-254. https://bahareadab.com/pdf/618.pdf [In Persian]

Bayzaie, B. (2014). *The death of Yazdgerd* (11th ed.). Rowzangaran and Women's Studies. [In Persian]

Castagno, P. (2008). *New playwriting strategies: A language-based approach to playwriting* (M. Nasrollahzadeh, Trans.) (2nd ed.). SAMT. [In Persian]

Cunanan, B. T. (2011). Using transitivity as a framework in a stylistic analysis of Virginia Woolf's Old Mrs. Grey. *Asian EFL Journal, Professional Teaching Articles*, *54*, 69-79. https://share.google/Z69pSYcgxDMNaScl5

Dabir-Moghaddam, M. (2016). *Theoretical linguistics: The emergence and development of generative grammar* (3rd rev. ed., 8th printing). SAMT. [In Persian]

Darvish, S. (2012). *A functional stylistic analysis of Mehdi Akhavan-Sales's Az In Avesta* [Master's thesis, Allameh Tabataba'i University]. https://share.google/YFcD4Cqr8vXHEHxjY [In Persian]

Dehghani, H. (2012). *A functional and hermeneutic analysis of the Persian short story* [Doctoral Dissertation. Allameh Tabataba'i University]. [In Persian]

Eggins, S. (2004). *An introduction to systemic functional linguistics* (2nd ed.). Continuum International Publishing Group.

Farrokhi, H. (1997). Playwriting in Iran from the beginning to the present. *Cinema and Theater Magazine*, *2*(7), 88-89. https://share.google/wtVH2oPrIwdxVLC8N [In Persian]

Fowler, R. (2015). Studying literature as language. In *Linguistics and literary criticism* (M. Khoozan & H. Payandeh, Trans.; 5th ed.; pp. 19-28). Ney. [In Persian]

Ghaderi, N. (2001). *The anatomy of dramatic structure* (1st ed.). Neyestan. [In Persian]

Hakim Rabet, K. (2016). *Stage plays* (1st ed.). Roozbehan. [In Persian]

Halliday, M. A. K. (1971). Linguistic function and literary style: An enquiry into the language of William Golding's The inheritors. In S. Chatman (Ed.), *Literary stle: A symposium* (pp. 330-368). Oxford University Press.

Halliday, M. A. K., & Hasan, R. (1989). *Language, context, and text: Aspects of language in a social semiotic perspective* (2nd ed.). Oxford University Press.

Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. (2014). *Halliday's introduction to functional grammar*. Routledge.

Hasan, R. (1989). *Language, linguistics and verbal art*. Oxford University Press.

Herman, V. (2005). *Dramatic discourse: Dialogue as interaction in plays*. Routledge.

Ishani, T. (2014). Stylistic and personality features of Simin Daneshvar: A functional linguistics approach. *Zabanshenakht*, *5*(1), 19-34. https://sid.ir/paper/221888/fa [In Persian]

Leech, G. (2013). *Language in literature: Style and foregrounding*. Routledge.

Leech, G., & Short, M. (2007). *Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional prose* (2nd ed.). Longman.

Letwin, D., Stockdale, J., & Stockdale, R. (2015). *The architecture of drama* (A. Rakaei, Trans.) (1st ed.). Saqi Publications. [In Persian]

Lyons, J. (1984). *Language and linguistics: An introduction*. Cambridge University Press.

Meshkatodini, M. (2012). *A history of linguistics* (6th ed.). Ferdowsi University of Mashhad Press. [In Persian]

Mohajer, M., & Nabavi, M. (2014). *Towards the linguistics of poetry: A functional approach* (2nd ed.). Agah. [In Persian]

Monshizadeh, M., & Elahian, L. (2015). A stylistic analysis of verbs in Golestan: Influenced by its didactic domain from the perspective of systemic functional linguistics. *Journal of Linguistic Studies*, *6*(6),

259-279. https://lrr.modares.ac.ir/article_6438_1371bccec2447b5aa6d96d2a540fb401.pdf [In Persian]

Mostafavi, P., & Sanaati, M. (2016). A stylistic analysis of a contemporary short story from the perspective of Hallidayan functionalism. *Journal of Language and Linguistics*, *12*(23), 131-156. https://share.google/MjKcLRsJVHwn26RHS [In Persian]

Movahedian, M. (2015). *Contemporary Iranian playwrights* (2 vols., 1st ed.). Namayesh. [In Persian]

Nakhai, M. (2017). A stylistic analysis of the stories in Golestan based on verbs within the framework of systemic functional grammar. *Literary Criticism and Stylistics Studies*, *8*(4), 195-215. *https://sanad.iau.ir/fa/Journal/lit/DownloadFile/1020978* [In Persian]

Nazerzadeh Kermani, F. (2018). *An introduction to dramaturgy* (6th ed.). SAMT. [In Persian]

Nørgaard, N. (2003). *Systemic functional linguistics and literary analysis: A Hallidayan approach to Joyce - A Joycean approach to Halliday*. Syddansk Universitetsforlag.

Nørgaard, N., Montoro, R., & Busse, B. (2010). *Key terms in stylistics*. Continuum.

Ostadmohammad, M. (2018). *The twenty-first night, Qesas al-Qasr, and they are the executioners of their own fate* (1st ed.). Cheshmeh. [In Persian]

Parsaei, H. (2016). *Theater in text* (1st ed.). Afraz. [In Persian]

Pfister, M. (2008). *The theory and analysis of drama* (M. Nasrollahzadeh, Trans.) (1st ed.). Minavi Kherad. [In Persian]

Radi, A. (2008). *The Iranian heritage* (8th ed.). Qatreh. [In Persian]

Rasekh Mahand, M. (2008). An investigation of the experiential metafunction in children's and adults' stories. *Rudaki: Journal of Literature and Languages*, (23), 19-25. https://share.google/9w5P8vXx29JM1Y0fq [In Persian]

Sadri, N. (2015). *A stylistic analysis of Saadi's Golestan based on functional linguistics: Selected stories from all chapters* [Doctoral Dissertation, Allameh Tabataba'i University]. [In Persian]

Saedi, G. H. (2019). *The club-wielders of varazil* (6th ed.). Negah. [In Persian]

Samini, N. (2000). Toward happiness: A look at the legendary and mythological aspects of Bahram Bayzaie's The Eighth Voyage of Sindbad. *Ketab-e Mah-e Honar*, (27-28), 41-43. Retrieved from https://share.google/EzfNrI4CSp1fAISHC [In Persian]

Seraj, S. A. (2013). A study of Halliday's functional grammar in ten novels by ten Iranian women novelists. *Narrative Studies*, *2*(2), 60-77. https://share.google/U3taoOQma7ZeCnKiD [In Persian]

Simpson, P. (2004). *Stylistics: A resource book for students*. Routledge.

Thompson, G. (2014). *Introducing functional grammar* (3rd ed.). Routledge.

Toolan, M. (2013). *Language in literature: An introduction to stylistics*. Routledge.

Webster, J. (2015). *Understanding verbal art: A functional linguistic approach*. Springer.