مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۳ـ شمارهٔ ۲۷ ـ بهار ۱۴۰۱
صفحات ۲۳۹- ۲۷۴ (علمی ـ پژوهشی)

شناخت زبان دراماتیک فارسی: رویکردی نظام‌بنیاد

راضیه قلی‌پور* / محمّد دبیرمقدّم**

چکیده

نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌بنیاد هلیدی، از مهم‌ترین نظریات روز در تحلیل و واکاوی متن و شناخت زبان است. با آنکه تمام گونه‌های ادبی از زبان بهره می‌گیرند، کاربرد عنصر زبان در متون نمایشی/ دراماتیک با سایر گونه‌ها متفاوت است. از آنجایی که درام و متون نمایشی، بخش مهمّی از ادبیات به شمار می‌آیند، با مطالعهٔ زبان دراماتیک با تمرکز بر متون دراماتیک و در چارچوب نقش‌گرایی نظام‌بنیاد می‌توان به شناختی دقیق‌تر از زبان دراماتیک دست یافت و وجه تمایز آن را از زبان غیردراماتیک با به‌کارگیری روش کمّی هلیدی و به‌طور ویژه، فرانقش بینافردی به دست آورد. در پژوهش حاضر، نگارندگان پنج نمایشنامه مطرح فارسی معاصر را از نظر نظام وجه و همچنین زمان، در این چارچوب مورد بررسی قرار داده و درصد و بسامد وقوع انواع وجه و زمان‌داری در متون دراماتیک را به‌عنوان شاخصی برای شناخت زبان دراماتیک و مقایسهٔ آن با زبان غیردراماتیک در نظر گرفته‌اند. براساس نتایج به‌دست‌آمده، کاربرد وجه پرسشی در متون دراماتیک نسبت به متون غیردراماتیک بیشتر است. زمان غالب در متون دراماتیک، «حال» است و بسامد وقوع آن به‌مراتب بیشتر از متون روایی است.

کلیدواژه: *دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد، وجه بند، زمان‌داری، متن دراماتیک، زبان دراماتیک، متون دراماتیک فارسی.*

---

* دانشجوی دکتری زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران

** استاد زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول) mdabirmoghaddam@gmail.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۱۰/۱۷ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۱۸

۱. مقدّمه

زبان، حاوی لایه‌ها و کارکردهای چندگانه‌ای است که این چندلایگی و چندگونگی و کارکرد آن در گونه‌های مختلف زبان، متفاوت است. بدیهی است نقش زبان دراماتیک به‌عنوان‌گونه‌ای خاص و ویژه از زبان ادبی، با نقش زبان در سایر گونه‌ها تفاوت‌هایی دارد که آن‌ها را باید در بافت خودشان مطالعه کرد.

زبان درام هم مانند سایر عناصر درام همچون شخصیت‌ها، صحنه و فضای کلّی متن، از فیلتر نمایشی و دراماتیک دنیای تئاتر عبور می‌کند. درواقع ژانر نمایشی، مرزبندی معیّنی – حتّی- با سایر گونه‌های ادبی مثل قصّه، رمان، داستان و... دارد. عواملی وجود دارند که نوع و چگونگی کاربری زبان را در نمایشنامه تحت‌الشعاع قرار می‌دهند (پارسایی، ۱۳۹۵: ۲۹۴).

در این مقاله در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند[1] با به‌کارگیری روش کمّی هلیدی[2] و شیوهٔ توصیفی-تحلیلی برمبنای جداول و آمار به‌دست‌آمده، به بررسی متون دراماتیک معاصر فارسی از منظر فرانقش بینافردی می‌پردازیم و به این سؤال پاسخ می‌دهیم که ویژگی‌های متمایزکنندهٔ زبان دراماتیک از زبان غیردراماتیک، با تمرکز بر تحلیل‌های دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد کدام‌اند؟ برای این منظور، پنج اثر مطرح از پنج نمایشنامه‌نویس پرکار و تأثیرگذار تاریخ نمایشنامه‌نویسی ایران را به‌عنوان پیکرهٔ دراماتیک پژوهش انتخاب کرده‌ایم تا ضمن بررسی این آثار و مقایسهٔ آن‌ها با آثار غیردراماتیک، به پرسش مطرح‌شده پاسخ دهیم. برای زبان غیردراماتیک نیز دو پیکره، یکی از متون ادبی و دیگری از متون علمی انتخاب کرده‌ایم. پیکرهٔ غیردراماتیک ادبی ما بخش‌هایی از متون روایی است، شامل سه رمان مطرح از سه داستان‌نویس مهم و تأثیرگذار ایران. پیکرهٔ غیردراماتیک دیگر را نیز براساس یافته‌های رسالهٔ دکتری اعلایی (۱۳۸۸) در نظر گرفته‌ایم که بررسی‌های او بر گونهٔ زبان علمی و در سه کتاب

1. Systemic Functional Grammar=SFG
2. Halliday

در حوزهٔ روان‌شناسی، تربیت بدنی و مشاوره است. پیش از آغاز بررسی و تحلیل، لازم است اشاره‌ای مختصری به پیشینه، مبانی و چارچوب نظری پژوهش داشته باشیم.

۲.پیشینه و ضرورت تحقیق

نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌بنیاد، از مهم‌ترین نظریات روز در تحلیل و واکاوی متن است و با ویژگی‌هایی که دارد، مسیر شفّاف‌تری را برای بررسی متون ارائه می‌دهد؛ زیرا علاوه بر لایه‌های ساختاری جمله و متن، به لایهٔ گفتمان متن و معنای بافت موقعیتی و غیرزبانی متن توجّه خاص دارد. هرچند این نظریه در معنی‌شناسی متن و گفتمان بسیار مفید است، در مطالعات متون ادبی و به‌طور خاص متون دراماتیک همچنان جای کار و بررسی‌های دقیق‌تری دارد. هرمن[1](۲۰۰۵) ضمن اشاره به اینکه به تحلیل متون دراماتیک نسبت به سایر متون ادبی، کمتر پرداخته شده است و جای خالی تحلیل‌های زبان‌شناختی در این حوزه احساس می‌شود، به ویژگی‌های متمایزکنندهٔ متن دراماتیک از غیردراماتیک و به‌طور ویژه دیالوگ پرداخته و به برخی روش‌ها و چارچوب‌های نظری تحلیل گفتمان و به‌طور خاص تحلیل متون دراماتیک اشاره‌کرده است؛ امّا دربارهٔ چارچوب نقش‌گرایی نظام‌بنیاد هلیدی صرفاً به اشارات کوتاهی بسنده نموده است.

از مهم‌ترین کارهای انجام‌شده با رهیافت نقش‌گرایی در مطالعات ادبی، می‌توان به مطالعهٔ سبک‌شناختی هلیدی (۱۹۷۱) بر رمان *وارثان*، اثر ویلیام گلدینگ[2]اشاره کرد که هر سه سطح فرانقش‌های تجربی، بینافردی و متنی رمان مذکور را بررسی و کاربردهای متنوّع الگوهای زبانی را در بخش‌های سه‌گانهٔ آن، مقایسه و تحلیل کرده است. نتیجهٔ پژوهش او نشان می‌دهد این الگوهای دستوری زبانی به‌کاررفته، سبک‌های متفاوتی را در این اثر ایجاد کرده است. اثر دیگر از حسن[3](۱۹۸۹) است

1. Herman
2William Golding
3. Hassan

که با نگاهی نقش‌گرا به تحلیل یک شعر، یک داستان و چند ترانهٔ کودکانه پرداخته است. تولان[1](۲۰۱۳) نیز از زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌بنیاد به‌عنوان ابزاری برای تحلیل دقیق متون ادبی، ازجمله داستان کوتاه و شعر استفاده کرده است.

وبستر[2](۲۰۱۵) نیز در کتاب خود به تحلیل اشعار ادوین تامبو[3]از منظر نقش‌گرایی نظام‌بنیاد پرداخته، نشان می‌دهد چگونه این نظریه با تأکید بر لایه‌های معنایی زبان، به درک بهتر شعر کمک می‌کند و ویژگی‌های زبان‌شناختی اشعار را نمایان می‌سازد. لیچ و شرت[4](۲۰۰۷) در کتاب *سبک در داستان: مقدّمه‌ای زبان‌شناختی بر متون داستانی انگلیسی* نشان داده‌اند که با استفاده از تکنیک‌ها و ابزارهای تحلیل زبان‌شناختی و نقد ادبی می‌توان به چارچوب جامعی برای سبک‌شناسی داستان دست یافت. چارچوب نظری آن‌ها نقش‌گرایی نظام‌مند است و تلاش کرده‌اند کاستی‌ها و ضعف‌های کتاب پیشین لیچ (۱۹۷۳) را برطرف کنند؛ از این رو، رویکردی نقشی و گزینشی اتّخاذ کرده‌اند و در توصیفات زبان‌شناختی خود از بسیاری رویکردهای هم‌دوره، نظیر دستور گشتاری چامسکی[5]، دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی، اصول مکالمهٔ گرایس[6]، نظریهٔ کنش‌های گفتاری سلر[7]و... بهره گرفته و خود را به تحلیل‌های سنّتی محدود نکرده‌اند.

نورگارد[8](۲۰۰۳) در کتاب خود، هدف از تحلیل ادبی برمبنای زبان‌شناسی نقش‌گرا را ارائهٔ نقدی ادبی در مسیر پژوهشی نظام‌مند می‌داند که طبق آن، معنا در ادبیات از زبان نشئت می‌گیرد و با بررسی زبان در آثار ادبی می‌توان لایه‌های معنایی اثر را بررسی و نقد کرد. او در کتابش به ظرفیت زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند در

1. Toolan
2. Webster
3. Edwin Thumboo
4. Leech & Short
5. Chomsky
6. Grice
7. Seler
8. Nørgaard

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[1] به مباحثی مانند رئالیسم ادبی و مدرنیسم ادبی در حوزهٔ نقد وارد می‌شود.

ایدوئو جان[2] (۲۰۱۵) به بررسی مقابله‌ای ساختار وجه در دو نمایشنامه به زبان انگلیسی از یک نمایشنامه‌نویس ایرلندی (زبان انگلیسی به‌عنوان زبان اوّل) و یک نمایشنامه‌نویس نیجریه‌ای (زبان انگلیسی به‌عنوان زبان دوم) در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند پرداخته است.

ییبو[3] (۲۰۱۱) به بررسی ساختار وجه در اشعار کلارک[4] شاعر و نویسندهٔ نیجریه‌ای، در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند و با تمرکز بر فرانقش بینافردی پرداخته و چگونگی برقراری تعامل و تبادل کلامی را در این اشعار با توجّه به بافت اجتماعی تحلیل کرده است.

صافی (۱۳۷۹) به بررسی تبادل گفتار روزانه در زبان فارسی از منظر فرانقش بینافردی پرداخته و پیکرهٔ پژوهش خود را از گفتار مستقیم تعدادی فیلمنامه و رمان انتخاب کرده است تا میزان کارایی چارچوب نقش‌گرایی هلیدی را برای توصیف ساختار وجهی زبان فارسی بسنجد و به اختلافات و اشتراکات ساختاری آن با زبان انگلیسی اشاره کند؛

ازجمله اینکه هر دو زبان از میان چهار کنش کلامی عمده، برای سه کنش کلامی خبری، امری و پرسشی، ساخت دستوری ویژه دارند. در زبان فارسی بیشتر آهنگ خیزان بندهای پرسشی است که آن‌ها را از بندهای خبری متمایز می‌کند؛ امّا در زبان انگلیسی ترتیب عنصر خودایستا و فاعل این کار را انجام می‌دهد.

پهلوان‌نژاد و وزیرنژاد (۱۳۸۸) به بررسی سبکی رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، اثر زویا پیرزاد، با رویکرد فرانقش بینافردی پرداخته و به برخی ویژگی‌های

1. James Joyce
2. Idowu John
3. Yeibo
4. John Pepper Clark

سبکی نویسنده اشاره کرده‌اند. ازجمله بیشترین کاربرد زمان، مربوط به آینده است. وجه غالب، وجه خبری است که گویای سبک روایی رمان است، در مرتبهٔ بعد، وجه پرسشی که حاکی از ذهن نقّاد و پرسشگر راوی است.

اعلایی (۱۳۸۸) در رساله‌اش که بخش‌هایی از پژوهش حاضر نیز بر اساس مقایسه با یافته‌های اوست، با بهره گرفتن از آموزه‌های نظری نقش‌گرایی هلیدی و به‌طور خاص دو فرانقش بینافردی و متنی، به تحلیل سه کتاب از حوزه‌های روان‌شناسی، تربیت‌بدنی و علوم تربیتی پرداخته که هر سه کتاب، تألیفی و گونهٔ زبانی آن‌ها علمی است. روش او توصیفی - تحلیلی است و هدفش بررسی تعامل نویسنده با مخاطب، نقاط ضعف و قوّت این کتاب‌ها و کارآمدی‌شان در انتقال مفاهیم، آن هم براساس دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد است. طبق یافته‌های او فرانقش متنی و بینافردی، ابزاری به دست می‌دهند که با آن می‌توان گونه‌های زبانی و سبک‌های نگارش را بررسی و تفکیک کرد؛ از این رو، به بررسی انواع آغازگر و مبحث نشان‌داری، انواع فاعل و گوینده و شنونده در متن، قطبیت، زمان و انواع وجه بند پرداخته است. طبق نتایج او آغازگر در زبان فارسی معنامند است و نحوهٔ شروع جمله در توجّه مخاطب و درک او نقش مهمّی دارد. او همچنین اذعان کرده است ژانر علمی زبان فارسی برخلاف گونهٔ گفتاری، ضمیرانداز نیست یا اینکه متأثّر از زبان انگلیسی و ترجمه است. وجه، آن‌گونه که در دستور نقش‌گرای هلیدی مطرح است، در زبان فارسی معنامند است و ابزار مناسبی برای تألیف و ترجمه به دست می‌دهد. ساخت غالب متون علمی جملات خبری، مثبت با فاعل غایب و زمان حال است.

پژوهش حاضر با تمرکز بر تحلیل‌های نقش‌گرای نظام‌بنیاد و به‌کارگیری فرانقش بینافردی، به‌عنوان یکی از سازوکارهای این دستور، برای نخستین بار به بررسی ویژگی‌های متمایزکنندهٔ زبان دراماتیک از زبان غیردراماتیک پرداخته است.

۳. مبانی و چارچوب نظری پژوهش

۳-۱. نقش‌گرایی نظام‌بنیاد

زبان، پدیدهٔ بسیار پیچیده‌ای است که مطالعهٔ آن را نمی‌توان به یک قلمرو علمی خاص محدود ساخت و تعریف مشخّصی از آن بیان کرد؛ از این رو، زبان‌شناسان، جامعه شناسان و دانشمندانی که با زبان سروکار دارند، از منظر خود تعریف‌های متعدّدی ارائه کرده‌اند (باطنی، ۱۳۹۱: ۴). نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرا که نظریه‌ای پیکره‌بنیاد و تجربه‌گرا است، نگاهی تکاملی به زبان دارد؛ یعنی زبان را نظامی می‌داند که محصول تکامل نظام‌های ارتباطی بدوی است و بافت را در شکل‌گیری زبان مؤثّر می‌شناسد (هلیدی، ۱۳۹۳:۱۳). در رویکرد نقش‌گرایی هلیدی هر عنصری در زبان با ارجاع به نقش آن در نظام کلّی زبان تعریف و تبیین می‌شود و بر اساس این دستور همهٔ واحدهای زبان (بندها، عبارات، واژگان و...) را عضوی می‌داند که در قالب و شکل‌دهی نقش‌ها دخالت دارند و آن‌ها را در ارتباط با یکدیگر تفسیر می‌کند (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰:۸۸).

هلیدی زبان را رفتاری هدفمند می‌داند و بنیادی‌ترین کارکرد زبان از نظر او خلق معنا در بافت‌های مختلف است؛ امّا معنا برای بازنمایی در زبان به لایه‌هایی تقسیم می‌شود و روابطی میان این لایه‌ها برقرار می‌گردد. بدین ترتیب، سازمان‌بندی معنا به‌واسطهٔ عمل واژگان- دستور صورت می‌گیرد. از نظر هلیدی، زبان به گونه‌ای توسعه یافته که در هر کنش ارتباطی، متن هم از محتوا سخن می‌گوید و هم دلالتگر مناسبات اجتماعی است و هم چگونگی عمل زبان در بافت را نشان می‌دهد که این کاربردهای زبانی متناظر با سه فرانقش و سه اصل معنایی اندیشگانی[1](تجربی)، بینافردی[2] و متنی[3] در نظام واژگان- دستور هستند (زمانی و همکاران، ۱۳۹۶). درواقع می‌شود گفت ما هرگاه زبان را به کار می‌بریم، نه یک معنا بلکه به‌طور هم‌زمان سه معنا را می‌سازیم (نورگارد و همکاران، ۲۰۱۰: ۱۸۴). هر معنا یا برش از جهان خارج و بیان آن در زبان، مستلزم گزینش خاصی از زبان است. در فرانقش اندیشگانی ساختارهای گذرایی معنی

1. Ideational
2. Interpersonal
3. Textual

بازنمودی را بیان می‌کنند و تعامل انسان با محیط از طریق این فرانقش صورت می‌گیرد. این سطح شامل عناصر فرایند[1] شرکت‌کننده[2] و حاشیه[3] است. در فرانقش بینافردی، ساختارهای وجهی[4] معنای تعاملی[5] را بیان کرده، تعامل و تبادل کلامی[6] را میان انسان‌ها (گوینده و نویسنده با مخاطب) برقرار می‌کنند. در فرانقش متنی، ساختارهای مبتدایی[7] سازمان پیام را نشان می‌دهند. چگونگی ارتباط جمله به بندهای قبل و بعد از خود و چگونگی بافت موقعیتی آن، از مواردی است که از فرانقش متنی مورد بررسی قرار می‌گیرد. این سطح، دو فرانقش تجربی و بینافردی را به هم مربوط می‌سازد. این سه نقش با یکدیگر شکل ساختاری جمله را تعیین می‌کنند (هلیدی و متیسن[8] ۲۰۱۴: ۳۶۱).

۳-۲. فرانقش بینافردی

یک بند همسو با ساختار پیامی‌اش، ساختار دیگری را با خود حمل می‌کند که شامل رخدادی تعاملی است. طبق هلیدی و متیسن (۲۰۱۴)، فرانقش بینافردی به نقش تعاملی زبان می‌پردازد و دربارهٔ جهان اجتماعی و روابط بین گوینده و شنونده صحبت می‌کند. در این لایهٔ معنایی، بند به‌منزلهٔ تبادل[9] بررسی می‌گردد؛ یعنی بر چگونگی برقراری، حفظ و تنظیم رابطه میان افراد نظارت می‌شود. این فرانقش، کنش متقابل[10] شرکت‌کنندگان را در ارتباط زبانی نشان می‌دهد. به‌بیان‌دیگر، نسبت اشخاص شرکت‌کننده در کنش ارتباطی، نوع و رابطهٔ آن‌ها با یکدیگر، نقش آن‌ها در کنش ارتباطی و دیدگاهشان نسبت به این کنش، در فرانقش بینافردی زبان تجلّی می‌یابد؛

1. Proccess
2. Participant
3. Circumstance
4. Mood structure
5. Interactional meaning
6. Verbal exchange
7. Theme structure
8. Matthiessen
9. Clause as Exchange
10. Interaction

بنابراین بخشی از هر متن، بر کنش متقابل میان افراد درگیر در ارتباط دلالت دارد. مشارکین کنش کلامی، در ارتباطی که از طریق زبان، میان خود ایجاد کرده‌اند، هریک ایفاگر نقشی می‌شوند: خبر یا فرمانی می‌دهند، سؤال می‌کنند یا انجام خدماتی را پیشنهاد می‌دهند. بدین ترتیب دو نقش گفتاری[1] ژرف‌ساختی داد[2] و ستد[3] به وجود می‌آید و آنچه تبادل می‌شود از جنس اطلاعات[4] است یا خدمات و کالا.[5] نقش‌های گفتاری در این تعامل عبارت‌اند از: خبر،[6] پرسش،[7] فرمان[8] و پیشنهاد[9] (همان: ۱۳۵). تبلور این نقش‌های گفتاری در سطح واژگان – دستور[10] از طریق نظام وجه[11] صورت می‌گیرد. در دستور نقش‌گرای نظام‌مند، نظام وجه به بند تعلّق دارد نه گروه فعلی و این، نقطهٔ مقابل دستورهای سنّتی است که وجه را مقوله‌ای متعلّق به گروه فعل به شمار می‌آورند (همان: ۱۴۳). نظام وجه، شبکه‌ای است که ساختمان بند را به دو بخش عمده تقسیم می‌کند: وجه[12] و مانده.[13] وجه هستهٔ اصلی گفت‌وگو است و در ساختمان بند نقشی اساسی دارد و تعیین‌کنندهٔ نوع تعامل است. بخش وجه شاملِ فاعل[14] (یک گروه اسمی) و زمان‌داری[15] (بخشی از یک گروه فعلی) است. زمان‌داری خود شامل قطبیت[16] (مثبت یا منفی بودنِ بند) و وجه نمایی[17] (قطعیت یا عدم قطعیت، احتمال،

1. Speech role
2. Giving
3. Demanding
4. Information
5. Goods&services
6. statement
7. question
8. command
9. offer
10. lexico-grammar
11. Mood System
12. Mood
13. Residue
14. Subject
15. Finite
16. Polarity
17. Modality

امکان) و زمان[1](زمان اصلیِ بند) است. فاعل در این فرانقش، فاعل دستوری است که ارزش و اعتبار[2]بند را تعیین می کند و عنصر مسئول گزاره به شمار می‌رود (همان: ۱۴۰-۱۴۷).

۳-۳. وجه بند

گفتیم که نقش‌های گفتاری در سطح واژگان- دستور در قالب بند و نظام وجه بازنمایی می شوند. درواقع وجه، آن قسمت از ساختار بند است که به کنش‌ها و نقش‌های گفتاری عمده تحقّق می‌بخشد. از نظر معنایی، وجه کارکردی از زبان را دربر می گیرد که نگرش گوینده یا نویسنده را به محتوای کلامش نشان می‌دهد. به‌طور معمول، نقش‌های گفتاری خبر، پرسش و فرمان در قالب بندهای خبری، پرسشی و امری ظاهر می‌شوند و نقش گفتاری، پیشنهاد ساختار خاصّی ندارد و از طریق دیگر انواع بند بیان می‌شود؛ زیرا در تحقّق نقش‌های گفتاری خبر و پرسش، زبان نقش اساسی دارد و برای تحقّق زبانی این دو نقش، ساختارهای زبانی معیّنی با عنوان دستور تعریف شده است؛ امّا دربارهٔ نقش‌های گفتاری پیشنهاد و درخواست آنچه تبادل می‌شود، کالا و خدمات است و تحقّق این دو نقش بیشتر برعهدهٔ کنش غیرزبانی قرار داشته، زبان در کنار آن، نقش ثانوی دارد. درنتیجه زبان‌ها به‌طور عموم برای بازنمایی آن‌ها ساختار ویژه‌ای طراحی نکرده‌اند. از مصادیق درخواست کالا و خدمات، تنها نقش گفتاری امر است که بازنمایی دستوری مخصوص خود را دارد. بر این اساس، زبان دارای سه وجه است: خبری[3]، پرسشی[4]و امری[5](همان: ۱۳۴-۱۳۸).

۳-۳-۱. وجه خبری بند

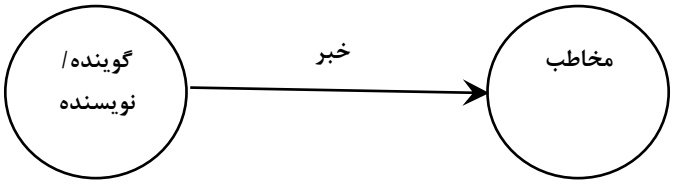
کارکرد وجه خبری در بندهای خبری است. بند خبری، بندی است که نقش گفتاری بی‌نشان آن، انتقال خبر یا میزانی از اطلاعات است به مخاطب و بسامد بالای

1. Tense
2. validity
3. Declarative
4. Introgarive
5. Imperative

آن بیانگر ارتباط نزدیک گوینده با رخدادهاست. آهنگ بند و شیوهٔ سازماندهی فاعل و زمان‌داری در بازنمایی و تمایز این وجه، از وجوه دیگر دخیل است. آهنگ بند خبری افتان است (همان: ۱۶۷-۱۶۸). گاهی به‌تناسب شرایط بافتی، این بندها می‌توانند به نقش‌های گفتاری پیشنهاد و درخواست نیز دلالت کنند.

در دستور هلیدی برخلاف منطق و بلاغت سنّتی، صدق و کذب، ملاک تعریف خبر نیست. هلیدی مفهوم اعتبار را جایگزین صدق و کذب کرده است (همان: ۱۱۷).

در بندهای خبری، جریان تعامل یک‌سویه است؛ یعنی گوینده اطلاعات و خبر را عرضه می‌کند و مخاطب صرفاً آن را دریافت می‌نماید؛ بدون آنکه با موضوع درگیر شود یا واکنشی صورت بگیرد. به همین دلیل، جنبهٔ پویایی بندهای خبری کمتر از سایر بندهاست (اعلایی، ۱۳۸۸: ۱۶۴).



تعامل در بندهای خبری

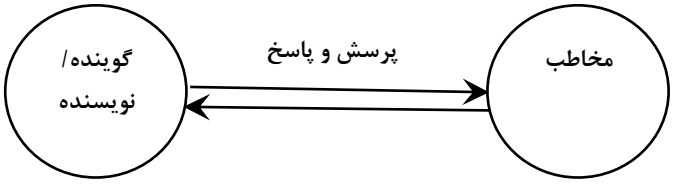
۳-۳-۲. وجه پرسشی بند

کارکرد وجه پرسشی در بندهای پرسشی است. نقش گفتاری بی‌نشان در بندهای پرسشی، درخواست اطّلاعات است و مخاطب را به تعامل می‌کشاند؛ بنابراین جریان تعامل در این بندها دوسویه، فعّال و پویاست. وجه فعل در این بندها می‌تواند اخباری یا التزامی باشد و دارای آهنگ خیزان است. بند پرسشی به دو زیرطبقه تقسیم می‌شود: ۱. بندهای پرسشی قطبی (بلی- خیر)؛ ۲. بندهای پرسشی محتوایی.

دستهٔ اول، بندهایی هستند که حالت نفی و اثبات بند را مورد سؤال قرار می‌دهند و پرسشگر انتظار پاسخ مثبت یا منفی از مخاطب دارد. این نوع بندهای پرسشی با

واژه‌هایی نظیر آیا، مگر، هیچ یا بدون واژهٔ پرسشی ساخته می‌شوند. ترتیب عناصر در بندهای پرسشی قطبی و خبری می‌تواند یکی بوده، تنها آهنگ خیزان بند پرسشی، وجه تمایز آن‌ها باشد.

دستهٔ دوم، بندهایی هستند که با واژه‌هایی نظیر کجا، کی، کدام، چند، چگونه، چطور، چرا و... ساخته می‌شوند. این واژه‌های پرسشی یکی از عناصر بند را مورد سؤال قرار می‌دهند. بندهای پرسشی نیز مانند بندهای خبری می‌توانند بسته به شرایط بافتی و به‌صورت نشان‌دار، به نقش‌های گفتاری دیگری ازجمله پیشنهاد و درخواست دلالت کنند.



تعامل در بندهای پرسشی

۳-۳-۳. وجه امری بند

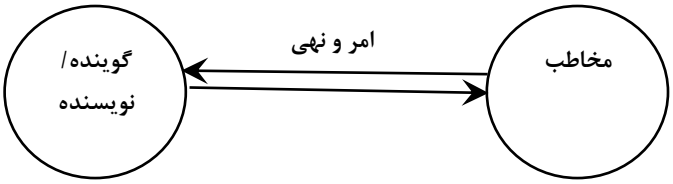
کارکرد وجه امری در بندهای امری است. این بندها بر نقش گفتاری صدور فرمان دلالت می‌کنند که از فروعات نقش گفتاری درخواست مبادلهٔ کالا و خدمات است. فاعل آن، دومشخّص مفرد یا جمع است و گاهی اول‌شخص جمع که در این صورت، بند پیشنهاد یا درخواستی را دربر دارد (هلیدی و متیسن، ۲۰۱۴: ۱۶۵-۱۶۶). به نقل از شواگر[1](۲۰۰۵ و ۲۰۰۶) فعل‌های این بندها به‌صورت امر یا نهی هستند. بندهای امری حاوی یک عملگر وجهی غیرآشکارند که از نظر معنایی به فعل وجهی آشکار «باید» شباهت دارد و درواقع خوانش محدودتری از فعل وجهی «باید» است و به‌طورمعمول نوعی «الزام» (و نه امکان) را در ارتباط با آنچه مطرح شده، بیان می‌کند. در بندهای امری، موقعیت و جایگاه گوینده نسبت به مخاطبش به او این امکان را می‌دهد که با

1 Schwager

بیان یک جملهٔ امری، رفتار یا کنش مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد (مغانی، ۱۳۹۷) و او را وارد جریان تعامل کند. بنابراین در این بندها نیز تعاملی دوسویه و پویا جریان دارد.

ساخت امر در فارسی، طیف گسترده‌ای از خوانش‌های دیگر نظیر غدغن کردن، درخواست کردن، آرزو کردن، توصیه کردن و... را دربر می‌گیرند. طرز ساخته شدن فعل امر در بندهای امری زبان فارسی بدین صورت است:

بـ/بی‌ـ/بُـ + بن غیر گذشته+ Ø/ ید (ین) (صافی، ۱۳۷۹).



تعامل در بندهای امری

اگینز (۲۰۱۴) اذعان دارد که هریک از وجوه بند، بسته به مقتضیات بافتی و گفتمانی، مانند رعایت ادب و تأثیرگذاری می‌توانند نقش‌های گفتاری دیگری را به‌جز آنچه به آن اختصاص یافته‌اند، به‌طور غیرمستقیم بازنمایی کنند. از سوی دیگر، هر نقش گفتاری اصلی یا فرعی نیز می‌تواند از طریق چند وجه بیان شود؛ بنابراین بین این دو مقوله، تناظر چند به چند برقرار است (صدری، ۱۳۹۴: ۷۷).

۳-۴. زمان‌داری

عنصر زمان‌دار، بخشی از گروه فعلی است و نقش آن محدود و مشخّص کردن گزاره می‌باشد. به عبارت دیگر، عنصر زمان‌دار، معنی و مفهوم گزاره‌های بند را با بافت واقعی و عینی آن مرتبط می‌سازد و به نوعی شرایط بررسی و بحث دربارهٔ آن‌ها را فراهم می‌کند که این امر به دو شیوه صورت می‌گیرد: یکی با ارجاع به زمان صحبت که به آن زمان اولیه[1] یا اصلی می‌گوییم و دیگر، با ارجاع به قضاوت گوینده که آن را وجهیت می‌نامیم. منظور از زمان، لحظهٔ رخداد فعل، یعنی یکی از

1. Primary tense

سه حالت گذشته، حال و آینده است نسبت به لحظهٔ سخن که معمولاً زمان حال در نظر گرفته می‌شود. به این زمان در نقش‌گرایی هلیدی، زمان اولیه گفته می‌شود (هلیدی و متیسن، ۲۰۱۴: ۱۴۴).

۳-۵. متون دراماتیک/ نمایشنامه

میخائیل باختین[1] منتقد و پژوهشگر و نظریه‌پرداز روس، ادبیات و ازجمله داستان و رمان را نوعی تخیّل مکالمه‌ای می‌داند که اساساً با استفاده از کلمات شکل می‌گیرد؛ در حالی که متون دراماتیک/ نمایشی در قیاس با این تعریف نوعی تخیل مناظره‌ای هستند؛ یعنی گرچه از کلمه استفاده می‌کنند، تأکیدش در اصل بر «نظر» به‌معنی به‌کارگیری تصویر است و بر منظرگرایی ذهن یا همان ذهن تصویری، عینی و صحنه‌ای (پارسایی، ۱۳۹۵: ۲۹۸).

درام، کنشی تقلیدی است که در زمان حال عرضه می‌شود و در برابر چشم تماشاگر، رویدادهای واقعی یا تخیّلی گذشته را بازسازی می‌کند. هم بُعد زمان دارد و هم بُعد مکان. درام روایتی است که به‌صورت دیداری درآمده و تصویری است که توان حرکت در زمان را به دست آورده است (اسلین[2] ۱۳۸۲: ۱۹).

۳-۶. زبان دراماتیک/ نمایشنامه

کلامی که در نمایشنامه وجود دارد، از دیرباز موردتوجّه نمایشنامه‌نویسان و نمایشنامه‌شناسان قرار گرفته است. یکی از ارکان مهمّ نمایشنامه، زبان آن است. ارسطو در بوطیقای خود بخشی را به بحث در این باره اختصاص داده است. از نظر او زبان نمایش، واژگان نمایش و گفت‌وگوی نمایشی یا همان دیالوگ است (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۲: ۱۹۸).

ارسطو دیالوگ یا همان گفت‌وشنود نمایشنامه را «لکسیس» خوانده است و آن واژگانی است که شخصیت‌های نمایشنامه برای ارتباط و انتقال افکار و احساساتشان

1. Mikhail Bakhtin
2. Esslin

بیان می‌کنند و بازیگران نمایش آن سخن‌ها را به زبان می‌آورند. دیالوگ دارای ارزش‌های ارتباطی و آگاهی‌رسانی است و با دریافت و درک انسان سروکار دارد. گفت‌وگوی نمایشی، ارتباط شخصیت‌ها را با هم بیان می‌کند، پیشرفت روند داستان را منعکس می‌کند، از نیّات و خواسته‌ها و انگیزه‌های شخصیت‌ها و از مشقّت، صعود و سقوط آن‌ها خبر می‌دهد. دیالوگ از زیرگونه‌های «زبان» است؛ از این رو در دانش زبان‌شناسی بررسی و پژوهش شده است (همان، ۱۳۹۷: ۲۳۲-۲۳۳).

دراماتیزه کردن به‌معنی به نمایش درآوردن در صحنه است. دیالوگ دراماتیزه منجر به ردّوبدل شدن جمله‌ها میان شخصیت‌هایی می‌شود که در کشمکش هستند. هر جمله‌ای کنشی با قصد و هدف معیّن است که در ادامه، منجر به واکنشی در همان صحنه می‌شود. باید گفت این شامل صحنه‌های تک‌شخصیتی نیز هست که درواقع گفت‌وگوی درونی شخصیت با خویشتن خویش است؛ بنابراین در تعریف دقیق، همهٔ تک‌گویی‌ها (مونولوگ‌ها) دیالوگ هستند (مک کی، ۱۳۹۷: ۲۳).

زبان در نمایش، مهم‌ترین عامل در ایجاد ارتباط بین تماشاگر و شخصیت‌های نمایش هر آنچه روی صحنه رخ می‌دهد، به شمار می‌رود. زبان در نمایشنامه برخلاف سایر گونه‌های ادبی (و حتّی غیرادبی)، یک‌سویه و یکنواخت و صرفاً برآیندی از اقتضائات مضمون و محتوای اثر نیست؛ بلکه تابع خصوصیات مختصّ دنیای درام است؛ یعنی حتّی اگر تأکید نویسنده بر زمینه‌های رئالیستی و درنتیجه الگوی او زبان روزمرّه و محاوره باشد، باز هم باید ویژگی‌های مربوط به دیالوگ و مونولوگ در تئاتر را به آن الگو اضافه کند؛ یعنی زبان اثر او ضمن حفظ مضمون و محتوا و هنجارهای واقعی، از لحاظ فرم و ساختار به‌گونه‌ای باشد که برای بیان روی صحنهٔ نمایش، دارای ریتم مناسب و از لحاظ کوتاهی و بلندی جمله‌ها قابل بیان باشد، میزان دلالتگری و معنارسانی‌شان بالا باشد، به زیبایی آن توجّه شود و از صناعات ادبی همچون تلویح، کنایه، استعاره، تمثیل، پارادوکس و... به‌اندازه و به‌جا استفاده گردد. به

ویژگی‌های فوق باید «تصویری و نمایشی شدن» زبان را هم افزود (پارسایی، ۱۳۹۵: ۱۲۹-۱۳۰).

کار نمایشنامه‌نویس، تنظیم و هماهنگ کردن صداها و زبان در متن و وارد شدن در نوعی دیالوگ با شخصیت‌ها است (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۱۶). هرچه تسلّط و دانایی نویسنده در رابطه با زبان و زبان‌شناسی و شناخت قابلیت‌ها و جلوه‌های کاربردی زبان در متون داستانی و نمایشی بیشتر باشد، توانمندی او در به‌کارگیری آن در متن بیشتر خواهد بود و هرگز زبان و گویش نامناسبی را بر روح و روان شخصیت‌های نمایش تحمیل نخواهد کرد (همان: ۲۸۲).

زبان دراماتیک دارای چند ویژگی است که آن را از دیگر گونه‌های زبان متمایز ساخته است. به گفتهٔ هوبرمن[1] و همکاران (۱۹۹۳)، دیالوگ دراماتیک، مجموعه واژگانی است دارای الگو که براساس شخصیت‌های نمایش نوشته شده است. از این رو زبان نمایشنامه حتّی با زبانی که در سایر هنرهای سخنورانه به کار می‌رود، تفاوت دارد؛ زیرا زبان در آن هنرها برای خواندن در سکوت است.

اوّلین ویژگی زبان دراماتیک، پویایی آن است. دومین ویژگی، زمان حال بودن فعل آن و سومین ویژگی، آسانی و زیبایی بیان آن توسط بازیگران است. چهارمین ویژگی، سازگاری و تناسب آن با خصوصیات شخصیتی است که آن را بیان می‌کند. پنجمین ویژگی، آفرینشگرانه و تخیّلی بودن آن است (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۷: ۲۳۷-۲۳۸).

داشتن غنای تخیّل، تبحّر در تصویرسازی، آگاهی از وزن و بافت واژه‌ها و زبردستی در چیدن و آرایش آن‌ها از فنون نمایشنامه‌نویسی است.

زبان در نمایشنامه، دست‌کم چهار نقش و کارکرد اساسی دارد: ۱. ساخت‌مایهٔ شنیداری اثر و دارای ارزش زیبایی‌شناسی؛ ۲. ابزار افشای شخصیت و شناساندن آن به

1. Huberman

مخاطب؛ ۳. پیش‌برندهٔ طرح داستانی نمایش از آغاز تا پایان؛ ۴. بازگوکنندهٔ زمان و مکان و حالت و فضای نمایشنامه (همان، ۱۳۹۲: ۱۹۸-۱۹۹).

گفتیم که تفاوت بین زبان دراماتیک و گونه‌های دیگر، از جایی آغاز می‌گردد که آن گونه‌ها برای خواندن نوشته می‌شوند و نمایشنامه برای اجرا و پدید آوردن[1] بر صحنه. این وجه تمایزی است که ارسطو به آن اشاره کرده و سرچشمهٔ متمایز ساختن گونهٔ نمایشی از دیگر گونه‌های زبانی است.

با تکیه بر همین وجه تمایز، یعنی اجرایی بودن نمایشنامه در مقابل سایر گونه‌ها، شاهد بیان[2] متفاوت نیز هستیم. هر هنری بیان خاصّ خود را دارد. بیان در اصطلاح نقد، به مجموعه مواد، مصالح و وسایل و تمهیداتی گفته می‌شود که هنرمند در آفرینش هنری خود، چه در صورت[3] و چه در محتوا[4] به کار می‌برد و بیان‌های متفاوتی ازجمله بیان تئاتری یا نمایشی، بیان داستانی، بیان سینمایی، بیان موسیقیایی، بیان نقاشی و... خلق می‌کند. بیان نمایشنامه به اصطلاح بولتن[5] سه‌بُعدی است؛ گونه‌ای ادبی که در برابر چشمان ما راه می‌رود و سخن می‌گوید (همان: ۲۲۶-۲۳۰).

از آنجا که گونهٔ ادبی نمایشنامه برای اجرا نوشته می‌شود، نسبت به گونه‌های زبانی که بیشتر توصیفی و روایی‌اند، ظرفیت و امکانات متفاوتی در میزان گفت‌وگوها و به‌کارگیری عناصر مکانی و زمانی دارد. میزان گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها در نمایشنامه بیشتر است و بخش عمده‌ای از متن نمایشی را دربر می‌گیرد. اگر مختصر راهنمایی‌ها و توصیف‌های صحنه و شخصیت‌ها را کنار بگذاریم، بقیهٔ متن ادبی-نمایشی (نمایشنامه) به گفت‌وگوی نمایشی و گونه‌های آن اختصاص دارد. حتّی گفت‌وگوی نمایشی در داستان، در مقایسه با نمایشنامه، کم‌وبیش از اهمیت کمتری برخوردار است و مقدار و میزان آن نیز معمولاً کمتر است. از طرفی میزان توصیفات،

1. Production
2. Expression
3. Form
4. Content
5. M.Boultion

ارائهٔ جزئیات و همچنین انعطاف‌پذیری زمان و مکان در نمایشنامه نسبت به سایر گونه‌های ادبی، نظیر داستان و رمان، کمتر و محدودتر است و اغلب نمایشنامه‌نویسان به‌سبب اقتضای شیوهٔ کلامی هنر خود و ضرورت نمایشنامه، از شمار مکان و نیز تنوّع زمان در نمایشنامه‌های خود می‌کاهند و از آزادی کمتری برخوردارند (همان: ۲۴۱ و ۲۴۴) که این خود ارتباط تنگاتنگی با میزان وقت و حوصلهٔ تماشاگران برای نشستن در سالن تئاتر دارد. حتّی در نمایشنامه‌های رئالیستی هم کاربری کاملاً همسان زبان دراماتیک با زبان واقعی و روزمرّه وجود ندارد (پارسایی، ۱۳۹۵: ۲۹۴). از آنجایی که نمایشنامه بر صحنه پدید می‌آید و گونهٔ ادبی نظیر داستان و رمان، توصیف و روایت می‌شوند، این گونه‌ها ظرفیت متفاوتی در بهره‌گیری و کاربرد عنصر زمان و مکان دارند. گونهٔ نمایشی از عینیت بیشتری برخوردار است، بیرونی‌تر است و عناصر آن آشکارشده‌تر و برون‌یافته‌ترند که این به‌دلیل جنس نوشتاری گونهٔ نمایشی است که برای اجرا روی صحنه - به کمک سایر عناصر نمایش- آماده شده است (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۲: ۲۴۹).

۳-۷. متون دراماتیک فارسی معاصر

آشنایی ایرانیان با تئاتر فرنگی (غربی) از حدود سال ۱۲۰۲ ش آغاز شد و پس از آن، میرزا فتحعلی آخوندزاده به تقلید از اسلوب جدید و به زبان ترکی، به نوشتن نمایشنامه پرداخت؛ امّا نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی‌زبان، شخصی به نام میرزا آقا تبریزی بود. پس از شهریور ۱۳۲۰ نمایشنامه‌نویسی ایران وارد دوران تازه‌ای شد که مهم‌ترین ویژگی آن، رشد واقع‌گرایی و آزادی‌خواهی بود؛ آن هم به سبب رونق گرفتن ترجمه در ایران (موحّدیان، ۱۳۹۴: ۳۵).

دههٔ چهل را می‌توان نقطهٔ عطف نمایشنامه‌نویسی ایران دانست. دگرگونی‌های عمیق سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در دههٔ چهل بر ادبیات و نمایشنامه‌نویسی نیز تأثیر گذاشت و تحوّل چشمگیری را سبب شد. می‌توان گفت شمار نمایشنامه‌نویسانی که در این دهه دست به قلم شدند و کار نمایشنامه‌نویسی را آغاز کردند، نسبت به همهٔ

دهه‌های دوران نمایشنامه‌نویسی در ایران بی‌نظیر است. بهرام بیضایی، اکبر رادی و غلامحسین ساعدی، پرکارترین و در عین حال، مطرح‌ترین نمایشنامه‌نویسان دهۀ چهل هستند که در سال‌های بعد نیز همچنان تأثیرگذار و مطرح می‌مانند. می‌توان ادّعا کرد نمایشنامه‌نویسی به‌صورت جدّی از این دهه آغاز گردید و در سال‌های بعد تا دهۀ پنجاه و شصت به‌مرور پررنگ‌تر شد. بعد از پیروزی انقلاب اسلامی تاکنون نمایشنامه‌نویسان جدیدی پا به عرصۀ ادبیات نمایشی گذاشته‌اند که از نظر تعداد، به فزونی چشمگیری رسیده‌اند (فرّخی، ۱۳۷۶).

۴. بحث و بررسی

همان طور که گفته شد، صورت و کاربرد زبان در نمایش، تفاوت اساسی با صورت و کاربرد زبان در دیگر گونه‌ها و ژانرهای ادبی و غیرادبی دارد و عنصر زبان در نمایش به خودی خود دارای سبک و سیاق معیّنی است و در صورتی که نویسنده نیز الگوهای زبانی معیّنی عرضه کند، سبک و شیوۀ او متمایزتر و منحصربه‌فردتر می‌شود.

با توجّه به آنچه دربارۀ ویژگی‌های زبان دراماتیک (نمایشی) و متون دراماتیک گفته شد و از آنجایی که از ویژگی‌های بارز و مستتر وجه پرسشی در زبان، ایجاد فضای پرسش و پاسخ و درنتیجه بافت گفت‌وگویی (دیالوگ) بین اشخاص است، فرضیۀ این پژوهش این است که کاربرد وجه پرسشی در متون دراماتیک نسبت به متون غیردراماتیک بیشتر است و درنتیجه این باید از ویژگی‌های زبان دراماتیک باشد.

چنان‌که در مقدّمه اشاره شد، برای پاسخ به پرسش این پژوهش، پنج اثر مطرح از پنج نمایشنامه‌نویس پرکار و تأثیرگذار تاریخ نمایشنامه‌نویسی ایران را انتخاب کرده‌ایم: *مرگ یزدگرد* اثر بهرام بیضایی، *چوب به دست‌های ورزیل* اثر غلامحسین ساعدی، *ارثیۀ ایرانی* اثر اکبر رادی، *آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند* نوشتۀ خسرو حکیم رابط و *شب بیست‌ویکم* از محمود استادمحمّد. از آنجایی که حجم متون مورد

بررسی زیاد بود و بررسی کامل متن‌ها زمان‌بر و دشوار، تصمیم بر آن شد که از هر نمایشنامه ۳۰۰ بند (۳۰۰ فعل)، آن هم براساس الگویی یکسان انتخاب شوند و مورد بررسی قرار گیرند. براساس قادری (۱۳۸۰) و با توجّه به تعریف ساختار درام ارسطویی که هر نمایشنامه از سه بخش آغاز، میانه و پایان تشکیل شده است، ۱۰۰ بند از بخش آغازین، ۱۰۰ بند از بخش میانی و ۱۰۰ بند از بخش پایانی و در مجموع ۳۰۰ بند از هر اثر را استخراج و انواع وجه بند را براساس تقسیم‌بندی هلیدی در آن‌ها مشخّص کردیم. چون هدف، بررسی زبان دراماتیک، یعنی دیالوگ‌های آثار بود، توضیح صحنه‌ها را کنار گذاشتیم. نتیجهٔ این بررسی‌ها در جداول ۴-۱ تا ۴-۵ آمده است. سپس میانگین بسامد وقوع انواع وجه بند را در مجموع این پنج نمایشنامه (۱۵۰۰ بند) به دست آوردیم که در جدول ۴-۶ ارائه شده است.

جدول ۴-۱: بسامد وقوع انواع وجه بند در نمایشنامهٔ *چوب به دست‌های ورزیل* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازین		بخش میانی		بخش پایانی	
وجه خبری	۵۵ درصد	وجه خبری	۵۱ درصد	وجه خبری	۵۱ درصد
وجه پرسشی	۳۳ درصد	وجه پرسشی	۱۷ درصد	وجه پرسشی	۲۹ درصد
وجه امری	۱۲ درصد	وجه امری	۳۲ درصد	وجه امری	۲۰ درصد

میانگین بسامد متغیّرهای وجه بند درمجموع سه بخش برحسب درصد			
چوب به دست‌های ورزیل	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری
	۵۲/۳۳ درصد	۲۶/۳۳ درصد	۲۱/۳۳ درصد

جدول ۴-۲: بسامد وقوع انواع وجه بند در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازین		بخش میانی		بخش پایانی	
وجه خبری	۸۰ درصد	وجه خبری	۶۴ درصد	وجه خبری	۶۷ درصد
وجه پرسشی	۱۴ درصد	وجه پرسشی	۱۸ درصد	وجه پرسشی	۱۲ درصد
وجه امری	۶ درصد	وجه امری	۱۸ درصد	وجه امری	۲۱ درصد
میانگین بسامد متغیّرهای وجه بند درمجموع سه بخش برحسب درصد					
مرگ یزدگرد		وجه خبری		وجه پرسشی	وجه امری
		۷۰/۳۳ درصد		۱۴/۶۶ درصد	۱۵ درصد

جدول ۴-۳: بسامد وقوع انواع وجه بند در نمایشنامهٔ *شب بیست‌ویکم* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازین		بخش میانی		بخش پایانی	
وجه خبری	۵۶ درصد	وجه خبری	۶۸ درصد	وجه خبری	۴۹ درصد
وجه پرسشی	۲۲ درصد	وجه پرسشی	۲۷ درصد	وجه پرسشی	۸ درصد
وجه امری	۲۲ درصد	وجه امری	۵ درصد	وجه امری	۴۳ درصد
میانگین بسامد متغیّرهای وجه بند درمجموع سه بخش برحسب درصد					
شب بیست‌ویکم		وجه خبری		وجه پرسشی	وجه امری
		۵۷/۶ درصد		۱۹ درصد	۲۳/۳۳ درصد

جدول ۴-۴: بسامد وقوع انواع وجه بند در نمایشنامه *ارثیهٔ ایرانی* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازین		بخش میانی		بخش پایانی	
وجه خبری	۶۳ درصد	وجه خبری	۷۵ درصد	وجه خبری	۷۱ درصد
وجه پرسشی	۲۷ درصد	وجه پرسشی	۲۰ درصد	وجه پرسشی	۲۵ درصد
وجه امری	۱۰ درصد	وجه امری	۵ درصد	وجه امری	۴ درصد

میانگین بسامد متغیّرهای وجه بند درمجموع سه بخش برحسب درصد

ارثیهٔ ایرانی	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری
	۶۹/۶۶ درصد	۲۴ درصد	۶/۳۳ درصد

جدول ۴-۵: بسامد وقوع انواع وجه بند در نمایشنامهٔ *آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازین		بخش میانی		بخش پایانی	
وجه خبری	۶۶ درصد	وجه خبری	۶۵ درصد	وجه خبری	۵۷ درصد
وجه پرسشی	۲۰ درصد	وجه پرسشی	۱۹ درصد	وجه پرسشی	۲۸ درصد
وجه امری	۱۴ درصد	وجه امری	۱۶ درصد	وجه امری	۱۵ درصد

میانگین بسامد متغیّرهای وجه بند درمجموع سه بخش برحسب درصد

آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری
	۶۲/۶۶ درصد	۲۲/۳۳ درصد	۱۵ درصد

جدول ۴-۶: میانگین بسامد وقوع انواع وجه بند در مجموع متون دراماتیک برحسب درصد (۱۵۰۰ بند)

میانگین بسامد متغیّرهای وجه بند درمجموع پنج نمایشنامه برحسب درصد			
مجموع پنج نمایشنامه (متون دراماتیک)	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری
	۶۱/۵۱ درصد	۲۱/۲۶ درصد	۱۶/۱۹ درصد

براساس جدول شمارهٔ ۴-۶ مشاهده می‌شود وجه غالب بند در متون نمایشی، خبری است که ۶۱/۵۱ درصد از بندها را شامل می‌شود و بقیهٔ بندها، یعنی ۳۸/۴۹ درصد آن‌ها پرسشی و امری هستند. طبق تعریفی که دربارهٔ وجه خبری ارائه شد، کارکرد وجه خبری در بندهای خبری است که در این بندها نقش گفتاری بی‌نشان، انتقال خبر یا میزانی از اطّلاعات به مخاطب است و بسامد بالای آن، بیانگر ارتباط نزدیک گوینده با رخدادهاست. آهنگ بند خبری، افتان است، وجه فعل آن معمولاً اخباری و گاهی نیز التزامی است. همچنین با توجّه به ساختار نمایشنامه، کاربرد غالب وجه خبری در نمایشنامه‌ها برای پیشبرد خط و مسیر داستان از ابتدا تا پایان، همچنین شرح و توصیفات شخصیت‌ها، زمان، مکان و فضای کلّی نمایش است؛ از این رو غالب بودن این وجه در متون دراماتیک قابل تبیین است. از طرفی، براساس تعاریفی که در بخش‌های پیش ارائه دادیم، زبان دراماتیک، زبانی است پویا و کنشی و کاربرد وجه پرسشی و امری به جنبهٔ دراماتیک زبان کمک می‌کند؛ زیرا برپایهٔ تعاریف ارائه‌شده، تعامل در بندهای پرسشی و امری، دوسویه، فعّال و پویاست. دلیل آن نیز این است که در بندهای پرسشی، چه از نوع بندهای پرسشی قطبی (بلی- خیر) و چه بندهای پرسشی محتوایی، پرسشگر انتظار پاسخ از مخاطب دارد و این یعنی جریان، دوسویه و پویاست. از سوی دیگر، در بندهای امری نیز موقعیت و جایگاه گوینده نسبت به مخاطبش به او این امکان را می‌دهد که با بیان یک جملهٔ امری، رفتار یا کنش مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد و او را وارد جریان تعامل کند. بنابراین در این بندها نیز تعاملی دوسویه و پویا جریان دارد که این با ویژگی پویایی زبان دراماتیک سازگار است.

در مرحلهٔ بعد، به پیکرهٔ دیگری به‌عنوان پیکرهٔ غیردراماتیک امّا ادبی نیاز داشتیم؛ از این رو گونهٔ زبان روایی را در پیکره‌ای از متون روایی بررسی کردیم. برای این کار، سه رمان مطرح و مهمّ تاریخ داستان‌نویسی ایران را برگزیدیم و از آنجایی که بررسی متون به‌صورت کامل امکان‌پذیر نبود، از هر اثر ۵۰۰ بند را از ابتدا مورد بررسی قرار دادیم: رمان *کلیدر* نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی، *سووشون* نوشتهٔ سیمین دانشور و *درخت انجیر معابد* نوشتهٔ احمد محمود. نتیجهٔ این بررسی‌ها در جداول ۴-۷ تا ۴-۹ آمده است. سپس میانگین بسامد وقوع انواع وجه بند را درمجموع این سه رمان (۱۵۰۰ بند) به دست آوردیم که در جدول ۴-۱۰ ارائه شده است.

جدول ۴-۷: بسامد وقوع انواع وجه بند در رمان *سووشون* برحسب درصد (۵۰۰ بند)

بسامد متغیّرهای وجه بند در زبان روایی برحسب درصد			
رمان *سووشون*	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری
	۹۳/۲ درصد	۴/۲ درصد	۲/۶ درصد

جدول ۴-۸: بسامد وقوع انواع وجه بند در رمان *درخت انجیر معابد* برحسب درصد (۵۰۰ بند)

بسامد متغیّرهای وجه بند برحسب درصد			
رمان *درخت انجیر معابد*	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری
	۹۵ درصد	۲/۸ درصد	۲/۲ درصد

جدول ۴-۹: بسامد وقوع انواع وجه بند در رمان *کلیدر* برحسب درصد (۵۰۰ بند)

بسامد متغیّرهای وجه بند برحسب درصد			
رمان *کلیدر*	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری
	۹۲/۲ درصد	۴/۲ درصد	۳/۶ درصد

جدول ۴-۱۰: میانگین بسامد وقوع انواع وجه بند در مجموع متون روایی برحسب درصد (۱۵۰۰ بند)

میانگین بسامد متغیّرهای وجه بند درمجموع سه رمان برحسب درصد			
مجموع سه رمان (متون روایی)	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری
	۹۳/۴۶ درصد	۳/۷۳ درصد	۲/۸ درصد

همان طور که مشاهده می‌شود و براساس جدول ۴-۱۰، وجه غالب در زبان متون روایی نیز خبری است و بسامد وقوع آن به‌طور میانگین ۹۳/۴۶ درصد. تنها ۶/۵۳ درصد به سایر وجه‌ها (پرسشی، امری) اختصاص دارد؛ امّا تفاوت از اینجا آغاز می‌شود. با مقایسهٔ جدول‌های ۴-۶ و ۴-۱۰ مشاهده می‌گردد که بسامد وقوع بندهای دارای وجه خبری که بنابر تعاریف بیان‌شده، تعاملی یک‌سویه و حداقل میزان پویایی دارد، در متون دراماتیک ۶۱/۵۱ درصد و در متون روایی ۹۳/۴۶ درصد است که میزان رخداد آن در متون دراماتیک به‌مراتب کمتر از متون روایی است.

همچنین بسامد وقوع بندهای دارای وجه پرسشی و امری که بندهایی هستند با تعامل دوسویه و پویا، در متون دراماتیک ۳۸/۴۹ و در متون روایی ۶/۵۳ درصد است؛ یعنی بسامد وقوع وجه پرسشی و امری در متون دراماتیک به‌مراتب بیشتر از متون روایی است. بنابراین کمتر بودن بندهای خبری با حداقل میزان پویایی و کنش در متون دراماتیک نسبت به متون روایی و در ادامه، بیشتر بودن بندهای دارای وجه پرسشی و امری به‌عنوان بندهایی پویا و با ذات کنشی در این متون نسبت به متون غیردراماتیک، گواهی است بر تمایز گونهٔ زبان دراماتیک از غیردراماتیک. از سوی دیگر، گفتیم که دیالوگ به‌مثابهٔ تعامل است. براساس نقش‌گرایی هلیدی آنچه در تعاملات بند پرسشی مبادله می‌شود، اطّلاعات است که از جنس زبان می‌باشد؛ امّا آنچه در تعاملات بند امری مبادله می‌شود، کالا و خدمات است که غیرکلامی است. همچنین تعامل صورت‌گرفته در بند پرسشی، نوعی دیالوگ است؛ گوینده سؤالی می‌پرسد و مخاطبش پاسخی می‌دهد. بنابراین منطقی به نظر می‌رسد که در بررسی

زبان‌شناختی زبان دراماتیک که ما صرفاً با داده‌های زبانی سروکار داریم، نه حرکات و اشارات، نور، موسیقی و دیگر عناصر دخیل در درام، بند پرسشی جایگاه ویژه‌ای داشته، حائز اهمیت باشد. از این رو با مقایسهٔ جدول‌های ۴-۶ و ۴-۱۰ مشاهده می‌شود میانگین بسامد وقوع بندهای دارای وجه پرسشی به‌عنوان بندهایی با تعامل دوسویه، پویا و فعّال، در مجموع متون دراماتیک ۲۱/۲۶ درصد و در مجموع متون روایی ۳/۷۳ درصد است؛ یعنی بسامد وقوع وجه پرسشی در متون دراماتیک به‌مراتب بیشتر از متون روایی است و این فرضیهٔ پژوهش ما را تأیید می‌کند و درنتیجه باید از ویژگی‌های زبان دراماتیک باشد.

در ادامهٔ همین مبحث، این بار یافته‌های پژوهش اعلایی (۱۳۸۸) در رسالهٔ دکتری-اش با عنوان «بررسی کتاب‌های علوم انسانی (سازمان سمت) در چارچوب دستور نقش‌گرای هلیدی از منظر فرانقش متنی و بینافردی» را به‌عنوان گونهٔ زبان علمی و نمونه‌ای از زبان غیردراماتیک و غیرادبی، با یافته‌های پژوهش حاضر مقایسه می‌کنیم. اعلایی در پژوهش خود، انواع وجه خبری، پرسشی، امری و همچنین وجه پیشنهادی را در سه کتاب علمی در حوزهٔ روان‌شناسی[۱]، تربیت‌بدنی[۲] و علوم تربیتی[۳] در چهل صفحهٔ ابتدایی از هر کتاب، بررسی کرده است. او زبان علمی را مورد بررسی قرار داده که زبانی غیردراماتیک است. نتایج به‌دست‌آمدهٔ پژوهش او در جداول زیر آورده شده است.

۱. روان‌شناسی تفاوت های فردی (۱۳۸۶)

۲. کلّیات تربیت بدنی درمدارس (۱۳۸۱)

۳. مبانی و اصول راهنمایی و مشاوره (۱۳۸۶)

جدول ۴-۱۱: بسامد وقوع انواع وجه بند در کتاب *روان‌شناسی تفاوت‌های فردی* برحسب درصد (اعلایی، ۱۳۸۸)

بسامد متغیّرهای وجه بند در زبان علمی برحسب درصد (اعلایی، ۱۳۸۸)				
کتاب	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری	وجه پیشنهادی
روان‌شناسی تفاوت‌های فردی	۹۸/۵ درصد	۰/۳ درصد	۰/۹ درصد	۰/۳ درصد

جدول ۴-۱۲: بسامد وقوع انواع وجه بند در کتاب *کلّیات تربیت‌بدنی در مدارس* برحسب درصد (اعلایی، ۱۳۸۸)

بسامد متغیّرهای وجه بند در زبان علمی برحسب درصد (اعلایی، ۱۳۸۸)				
کتاب *کلّیات تربیت‌بدنی در مدارس*	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری	وجه پیشنهادی
	۸۶ درصد	۱/۵ درصد	۱۲/۵ درصد	۰ درصد

جدول ۴-۱۳: بسامد وقوع انواع وجه بند در کتاب *مبانی و اصول راهنمایی و مشاوره* برحسب درصد (اعلایی، ۱۳۸۸)

بسامد متغیّرهای وجه بند در زبان علمی برحسب درصد (اعلایی، ۱۳۸۸)				
کتاب *مبانی و اصول راهنمایی و مشاوره*	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری	وجه پیشنهادی
	۹۵/۵ درصد	۰/۷۵ درصد	۳/۵ درصد	۰/۲۵ درصد

طبق نتایج به‌دست‌آمده توسّط اعلایی (۱۳۸۸)، میانگین بسامد وقوع انواع وجه را در متون علمی (مجموع سه کتاب) به‌عنوان نمونه‌ای از زبان غیردراماتیک به دست آورده‌ایم که در جدول ۴-۱۴ نشان داده شده است.

جدول ۴-۱۴: میانگین بسامد وقوع انواع وجه بند در مجموع متون علمی (غیردراماتیک) برحسب درصد

میانگین بسامد متغیّرهای وجه بند در زبان علمی (غیردراماتیک) برحسب درصد				
مجموع سه کتاب علمی در پژوهش اعلایی (۱۳۸۸)	وجه خبری	وجه پرسشی	وجه امری	وجه پیشنهادی
	۹۳/۳۳ درصد	۰/۸۵ درصد	۵/۶۳ درصد	۰/۱۸ درصد

همان طور که مشاهده می‌شود و نیز براساس یافته‌های رساله اعلایی (۱۳۸۸)، وجه غالب در زبان متون علمی، خبری است و بسامد وقوع آن به‌طور میانگین ۹۳/۳۳ درصد. تنها ۶/۶۷ درصد به سایر وجه‌ها (پرسشی، امری و پیشنهادی) اختصاص دارد که وجه پیشنهادی در پژوهش ما مدّ نظر نیست و بسامد آن کمتر از نیم درصد است.

با مقایسه جدول‌های ۴-۶ و ۴-۱۴ مشاهده می‌شود که بسامد وقوع بندهای دارای وجه خبری که بنابر تعاریف بیان‌شده، تعاملی یک‌سویه و حداقل میزان پویایی دارد، در متون علمی ۹۵/۵ درصد است که میزان رخداد این بندها در متون دراماتیک به‌مراتب کمتر از آن می‌باشد. همچنین بسامد وقوع بندهای دارای وجه پرسشی و امری که بندهایی هستند با تعامل دوسویه و پویا، در متون علمی ۶/۶۷ است؛ یعنی بسامد وقوع وجه پرسشی و امری در متون دراماتیک به‌مراتب بیشتر از متون علمی است. همچنین میانگین بسامد وقوع بندهای دارای وجه پرسشی در مجموع متون علمی ۰/۸۵ درصد است؛ یعنی بسامد وقوع وجه پرسشی در متون دراماتیک به‌مراتب بیشتر از متون علمی است.

مقایسهٔ جداول ۴-۱۰ و ۴-۱۴ نشان می‌دهد هر دو گونه زبان غیردراماتیک (علمی و روایی) از لحاظ بسامد وقوع انواع وجه بند خبری، امری و پرسشی تقریباً یکسان هستند و وجه پرسشی در گونهٔ روایی حدود ۳ درصد بیشتر از گونهٔ علمی است.

یکی از ویژگی‌هایی که دربارهٔ زبان دراماتیک بیان شده است و در بخش‌های گذشته به آن اشاره کردیم، «زمان حال بودن فعل» در زبان دراماتیک است؛ از این رو بر آن شدیم تا با ابزار فرانقش بینافردی، این ویژگی را نیز بررسی کنیم و وجه تمایز دیگر زبان دراماتیک از زبان غیردراماتیک (به‌طور ویژه زبان روایی) را در چارچوب نقش‌گرایی بیان نماییم. برای این کار از همان پیکرهٔ متون دراماتیک و متون روایی در بخش قبل استفاده کرده‌ایم؛ یعنی پنج نمایشنامهٔ شاخص فارسی و در مجموع ۱۵۰۰ بند از متون دراماتیک را با سه رمان شاخص فارسی و در مجموع ۱۵۰۰ بند از متون روایی مقایسه و بررسی کردیم که نتایج این بررسی‌ها در جداول ۴-۱۵ تا ۴-۲۴ آمده است.

همان طور که در جداول ۴-۱۵ تا ۴-۱۹ مشاهده می‌شود، در هر پنج نمایشنامه، بسامد وقوع زمان حال بیشتر از دو زمان دیگر است و براساس جدول ۴-۲۰، میانگین وقوع آن ۸۴/۲۰ درصد است که نسبت به دو زمان گذشته و آینده اختلاف بسیار زیادی دارد.

جدول ۴-۱۵: بسامد وقوع «زمان» در نمایشنامهٔ *چوب به دست‌های ورزیل* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازی		بخش میانی		بخش پایانی	
حال	۷۳ درصد	حال	۹۶ درصد	حال	۹۹ درصد
گذشته	۲۴ درصد	گذشته	۴ درصد	گذشته	۱ درصد
آینده	۳ درصد	آینده	۰ درصد	آینده	۰ درصد

میانگین بسامد متغیّرهای «زمان» درمجموع سه بخش برحسب درصد

	حال	گذشته	آینده
چوب به دست‌های ورزیل	۸۹/۳۳ درصد	۹/۶۶ درصد	۱ درصد

جدول ۴-۱۶: بسامد وقوع «زمان» بند در نمایشنامهٔ *مرگ یزدگرد* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازی	بخش میانی	بخش پایانی

حال	۶۹ درصد	حال	۸۲ درصد	حال	۸۰ درصد
گذشته	۱۸ درصد	گذشته	۱۳ درصد	گذشته	۱۶ درصد
آینده	۱۳ درصد	آینده	۵ درصد	آینده	۴ درصد

میانگین بسامد متغیّرهای «زمان» درمجموع سه بخش برحسب درصد

مرگ یزدگرد	حال	گذشته	آینده
	۷۷ درصد	۱۵/۶۶ درصد	۷/۳۳ درصد

جدول ۴-۱۷: بسامد وقوع «زمان» در نمایشنامهٔ *شب بیست‌ویکم* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازی		بخش میانی		بخش پایانی	
حال	۸۶ درصد	حال	۹۴ درصد	حال	۹۰ درصد
گذشته	۱۱ درصد	گذشته	۶ درصد	گذشته	۱۰ درصد
آینده	۳ درصد	آینده	۰ درصد	آینده	۰ درصد

میانگین بسامد متغیّرهای «زمان» درمجموع سه بخش برحسب درصد

شب بیست‌ویکم	حال	گذشته	آینده
	۹۰ درصد	۹ درصد	۱ درصد

جدول ۴-۱۸: بسامد وقوع «زمان» در نمایشنامهٔ *ارثیهٔ ایرانی* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازی		بخش میانی		بخش پایانی	
حال	۸۴ درصد	حال	۸۱ درصد	حال	۸۱ درصد
گذشته	۱۰درصد	گذشته	۱۲ درصد	گذشته	۱۹ درصد
آینده	۶ درصد	آینده	۷ درصد	آینده	۰ درصد

میانگین بسامد متغیّرهای «زمان» درمجموع سه بخش برحسب درصد

ارثیهٔ ایرانی	حال	گذشته	آینده
	۸۲ درصد	۱۳/۶۶ درصد	۴/۳۳درصد

جدول ۴-۱۹: بسامد وقوع «زمان» در نمایشنامهٔ *آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند* برحسب درصد (۳۰۰ بند)

بخش آغازی		بخش میانی		بخش پایانی	
حال	۷۵ درصد	حال	۸۲ درصد	حال	۹۱ درصد
گذشته	۱۹ درصد	گذشته	۱۳ درصد	گذشته	۸ درصد
آینده	۶ درصد	آینده	۵ درصد	آینده	۱ درصد

میانگین بسامد متغیّرهای «زمان» درمجموع سه بخش برحسب درصد			
آنجا که ماهی‌ها سنگ می‌شوند	حال	گذشته	آینده
	۸۲/۶۶ درصد	۱۳/۳۳درصد	۴ درصد

جدول ۴-۲۰: میانگین بسامد وقوع «زمان» در مجموع متون دراماتیک برحسب درصد (۱۵۰۰ بند)

میانگین بسامد متغیّرهای «زمان» درمجموع پنج نمایشنامه برحسب درصد			
مجموع پنج نمایشنامه (متون دراماتیک)	حال	گذشته	آینده
	۸۴/۲۰ درصد	۱۲/۲۶ درصد	۳/۵۳ درصد

همان طور که در بخش‌های گذشته دربارهٔ ویژگی‌های زبان روایی و زبان دراماتیک اشاره کردیم، تنوّع و آزادی وقوع زمان در متون روایی به اقتضای شیوهٔ توصیفی-روایی آن بیشتر از متون نمایشی است.

بررسی‌های صورت گرفته در پیکرهٔ روایی این پژوهش نشان می‌دهد در دو رمان *کلیدر* و *سووشون*، زمان غالب، «گذشته» است که به نوعی زمان مرسوم در روایت داستان است (جداول ۴-۲۱ و ۴-۲۳)؛ امّا براساس جدول ۴-۲۲ در رمان *درخت انجیر معابد*، زمان «حال» با ۸/ ۷۵ درصد زمان غالب به‌کاررفته در این اثر است که دلیلی بر تنوّع کاربرد زمان در متون روایی است.

امّا در مجموع متون روایی و همان طور که در جدول ۴-۲۴ مشاهده می‌شود، به‌طور میانگین، بسامد وقوع زمان «گذشته» در متون روایی بیشتر از سایر زمان‌ها (حال و آینده) بوده، میانگین آن ۶۱/۲۶ درصد است. با مقایسهٔ جدول ۴-۲۰ و ۴-۲۴

مشاهده می‌شود که در مجموع متون دراماتیک، زمان حال با ۸۴/۲۰ درصد به‌طور میانگین، زمان غالب است که این درست نقطهٔ مقابل متون روایی به‌عنوان گونه‌ای از متون غیردراماتیک است.

جدول ۴-۲۱: بسامد وقوع «زمان» در رمان *سووشون* برحسب درصد (۵۰۰ بند)

بسامد متغیّرهای زمان در متون روایی برحسب درصد			
سووشون	حال	گذشته	آینده
	۱۹ /۸ درصد	۷۸/۸ درصد	۱/۴ درصد

جدول ۴-۲۲: بسامد وقوع «زمان» در رمان *درخت انجیر معابد* برحسب درصد (۵۰۰ بند)

بسامد متغیّرهای زمان در متون روایی برحسب درصد			
درخت انجیر معابد	حال	گذشته	آینده
	۷۵ /۸ درصد	۲۳/۴ درصد	۰/۸ درصد

جدول ۴-۲۳: بسامد وقوع «زمان» در رمان *کلیدر* برحسب درصد (۵۰۰ بند)

بسامد متغیّرهای زمان در متون روایی برحسب درصد			
کلیدر	حال	گذشته	آینده
	۱۸ درصد	۸۱/۶ درصد	۰/۴ درصد

جدول ۴-۲۴: میانگین بسامد وقوع «زمان» در مجموع متون روایی برحسب درصد (۱۵۰۰ بند)

میانگین بسامد متغیّرهای زمان درمجموع سه رمان برحسب درصد			
مجموع سه رمان (متون روایی)	حال	گذشته	آینده
	۳۷ /۸۶ درصد	۶۱/۲۶درصد	۰/۸۶درصد

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با اتّخاذ دستور نقش‌گرای نظام بنیاد به‌عنوان چارچوب نظری، به بررسی پنج اثر شاخص نمایشی فارسی معاصر پرداختیم تا به این سؤال پاسخ دهیم که

ویژگی‌های متمایزکنندهٔ زبان دراماتیک از زبان غیردراماتیک، با تمرکز بر تحلیل‌های دستور نقش‌گرای نظام بنیاد کدام‌اند. در این زمینه، فرضیه‌ای مطرح شد که بدین شرح است: کاربرد وجه پرسشی در متون دراماتیک نسبت به متون غیردراماتیک بیشتر است و درنتیجه این باید از ویژگی‌های زبان دراماتیک باشد. با بررسی پیکرهٔ متون دراماتیک از منظر فرانقش بینافردی و به‌طور ویژه، مشخّص کردن انواع وجه بند در متون مورد پژوهش و در ادامه، مقایسهٔ نتایج به‌دست‌آمده از این بررسی با دو پیکره متون علمی و متون روایی به‌عنوان گونه‌هایی از زبان غیردراماتیک، ویژگی‌های متمایزکنندهٔ زبان دراماتیک از زبان غیردراماتیک را در چارچوب نقش‌گرایی نظام بنیاد به دست آوردیم که بدین شرح است:

– بسامد وقوع بندهای دارای وجه خبری در متون دراماتیک به‌مراتب کمتر از متون غیردراماتیک است که می‌توان گفت این از ویژگی‌های متمایزکنندهٔ زبان دراماتیک از غیردراماتیک است؛ چراکه بنابر تعاریفی که ارائه دادیم، زبان دراماتیک یا همان دیالوگ، تعاملی دوسویه است و مهم‌ترین ویژگی زبان دراماتیک، پویایی و فعّال بودن آن است. از طرفی، گفتیم که در بندهای دارای وجه خبری، تعامل یک‌سویه است و میزان پویایی به حدّاقل می‌رسد. پس نتیجهٔ به‌دست‌آمده قابل تبیین است.

– بسامد وقوع بندهای دارای وجه پرسشی و امری در متون دراماتیک به‌مراتب بیشتر از متون غیردراماتیک است که این نیز از دیگر ویژگی‌های متمایزکنندهٔ زبان دراماتیک از غیردراماتیک است؛ زیرا ویژگی بندهای پرسشی و امری که بندهایی هستند با تعامل دوسویه و پویا، با ذات دیالوگ که تعاملی است دوسویه و پویا همخوانی دارد و براساس ویژگی‌هایی که ارائه کردیم، این نتیجه‌گیری منطقی و قابل تبیین است.

– بسامد وقوع وجه پرسشی در متون دراماتیک به‌مراتب بیشتر از متون غیردراماتیک است؛ چراکه در بندهای پرسشی، مستقیماً با تبادل اطلاعات و زبان سروکار داریم و همچنین ویژگی ذاتی این بندها با ویژگی ذاتی دیالوگ که تعاملی

است دوسویه و پویا هم‌پوشانی دارد. این با فرضیهٔ پژوهش ما همخوانی دارد و درنتیجه باید از ویژگی‌های زبان دراماتیک باشد.

«زمان حال بودن فعل» در زبان دراماتیک، ویژگی دیگری بود که با بررسی پیکرهٔ متون دراماتیک و متون روایی این پژوهش از منظر فرانقش بینافردی و به‌طور ویژه، مشخّص کردن انواع زمان در آن‌ها و سپس مقایسهٔ نتایج به‌دست‌آمده، به آن نایل شدیم.

– زمان غالب در متون دراماتیک، «حال» است و بسامد وقوع آن به‌مراتب بیشتر از متون روایی است، در حالی که تنوّع و آزادی وقوع زمان، در متون روایی به اقتضای شیوهٔ توصیفی–روایی آن بیشتر از متون نمایشی است و به‌طور میانگین، زمان غالب در متون روایی، «گذشته» است.

منابع

– احمدی، سید احمد (۱۳۸۶)، **مبانی و اصول راهنمایی و مشاوره**، چ ۵، تهران: سمت.

– استادمحمّد، محمود (۱۳۹۷)، **شب بیست‌ویکم، قصص القصر و آن‌ها مأمور اعدام خود هستند**، چ ۱، تهران: نشر چشمه.

– اسلین، مارتین (۱۳۸۲)، **دنیای درام**، ترجمهٔ محمّد شهبا، چ ۲، تهران: هرمس.

– اعلایی، مریم (۱۳۸۸)، **بررسی کتاب‌های علوم انسانی (سازمان سمت) در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی از منظر فرانقش متنی و بینافردی**، رسالهٔ دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تربیت مدرّس.

– آقاگل زاده، فردوس (۱۳۹۰)، **تحلیل گفتمان انتقادی**، چ ۲، تهران: علمی و فرهنگی.

– باطنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، **توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی بر بنیاد یک نظریهٔ عمومی زبان**، چ ۲۳، تهران: امیرکبیر.

– بیضایی، بهرام (۱۳۹۳)، **مرگ یزدگرد**، چ ۱۱، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

– پارسایی، حسن (۱۳۹۵)، **تئاتر در متن**، چ ۱، تهران: افراز.

– پهلوان نژاد، محمّدرضا و فائزه وزیرنژاد (۱۳۸۸)، **بررسی سبکی رمان«چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» با رویکرد فرانقش میان‌فردی نظریهٔ نقش‌گرایی**، مجلهٔ ادب‌پژوهی، شماره ۷ و ۸، صص ۵۱–۷۷.

- حکیم رابط، خسرو (۱۳۹۵)، **نمایشنامه‌های صحنه‌ای**، چ ۱، تهران: نشر روزبهان.
- دانشور، سیمین (۱۳۶۳)، **سووشون**، چ ۱۱، تهران: خوارزمی.
- دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۶)، **کلیدر**، چ ۶، تهران: فرهنگ معاصر.
- رادی، اکبر (۱۳۸۷)، **ارثیهٔ ایرانی**، چ ۸، تهران: نشر قطره.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲)، **ارسطو و فنّ شعر**، چ ۴، تهران: امیرکبیر.
- زکائی، محمود و محمّد نبوی (۱۳۸۱)، **کلّیات تربیت بدنی در مدارس**، چ ۴، تهران: سمت
- زمانی، محمّدمهدی و همکاران (۱۳۹۶)، **رابطهٔ زبان و قدرت در نخستین شعر نو فارسی (تحلیل گفتمان انتقادی شعر «وفای به عهد»)**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۸، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۵۷-۱۸۸.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۹۸)، **چوب به دست‌های ورزیل**، چ ۶، تهران: نگاه.
- شمس اسفندآباد، حسن (۱۳۸۶)، **روان‌شناسی تفاوت‌های فردی**، چ ۳، تهران: سمت.
- صافی قیه بلاغی، محمّدرضا (۱۳۷۹)، **بررسی نقش بینافردی در چارچوب دیدگاه هلیدی**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، دانشگاه شیراز.
- صدری، نیّره (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 طباطبایی.
- فرّخی، حسین (۱۳۷۶)، **نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تاکنون**، مجلهٔ سینما و تئاتر، سال ۴، شمارهٔ ۲۲، صص ۶۵-۶۷.
- قادری، نصرالله (۱۳۸۰)، **آناتومی ساختار درام**، چ ۱، تهران: نیستان.
- کاستانیو، پل (۱۳۸۷)، **راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید (رویکرد زبان‌بنیاد به نمایشنامه‌نویسی)**، ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده، چ ۲، تهران: سمت.
- محمود، احمد (۱۳۹۶)، **درخت انجیر معابد**، چ ۱۰، تهران: معین.
- مغانی، حسین (۱۳۹۷)، **معنی‌شناسی در جملات امری در فارسی**، فصلنامهٔ مطالعهٔ زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، سال ۶، شمارهٔ ۲۱، صص ۹۹-۱۲۶.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۹۲)، **نمایشگان (هنر نمایش: نمایشنامه و نمایش): جنگی از جستارهای پژوهشی**، چ ۱، تهران: انتشارات دریابیگی.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۷)، **درآمدی به نمایشنامه‌شناسی**، چ ۶، تهران: سمت.
- هلیدی، مایکل و رقیه حسن (۱۳۹۳)، **زبان، بافت و متن**، ترجمهٔ محسن نوبخت، چ ۱، تهران: سیاهرود.
- Eggins, Ssuzanne (2004), **An introduction to systemic functional linguistics** (2nd ed), NewYork: Continuum international Publishing Group.

– Halliday, M.A.K (1971), **Linguistic function and literary style: an enquiry into the language of William Golding's The inheritors, In Halliday, M.A.K. Explorations in the functions of language**, London: Edward Arnold.
– Halliday, M.A.K and Matthiessen, Christian (2014), **Halliday's introduction to functional grammar**, New York: Routledge.
– Hasan, Ruqaiya (1989), **Language, linguistics and verbal art**, Oxford: Oxford university press.
– Herman, Vimala (2005), **Dramatic Discourse: Dialogue as Interaction in Plays**, London and NewYork: Routledge.
– Huberman (Jeffrey H.), Pope(Brant L.) and Ludwig (James) (1993), **The Theatrical Imagination**, U.S.A., Texas, Fort Worth: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
– Idowu John,B. (2015), **A Systemic Functional Analysis of English Mood System in Selected Dramatic Texts** (Master's thesis, department of English and Literary studies AHMADU BELLO UNIVERSITY, ZARIA, NIGERIA).
– Leech,G.& Short.M. (2007), **Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose** (2nd ed.), United Kingdom: Longman.
– Nørgaard, N. (2003), **Systemic Functional Linguistics and Literary Analysis: A Hallidayan Approach to Joyce - A Joycean Approach to Halliday**, Odense: Syddansk Universitetsforlag.
– Nørgaard, N., Montoro,R. & Busse, B. (2010), **Key Terms in Stylistics**, London:continuum.
– Schwager, J. M. (2005), **Interpreting Imperatives**, Ph.D. Thesis. Johann-Wolfgang-Goethe Universität zu Frankfurt am Main.
– Schwager, J. M. (2006), **Conditionalized Imperatives**, In: M. Gibson & J. Howell (Eds.), SALT XVI, (pp. 241-258). Ithaca/NY: Cornell University.
– Toolan, M. (2013), **Language in Literature: An Introduction to Stylistics**, New York: Routledge.
– Webster,J. (2015), **Understanding Verbal Art: A Functional Linguistic Approach**, Berlin Heidelberg: Springer.
– YEIBO, E. (2011), **A DISCOURSE-STYLISTIC ANALYSIS OF MOOD STRUCTURES IN SELECTED POEMS OF J.P. CLARK-BEKEDEREMO**, International Journal of Humanities and Social Science, Vol. 1 No. 16.