کاربست نظریه‌های زبان‌شناسی در تحلیل اثر هنری
کاربرد نقض اصل ادب در تحلیل نمایشنامهٔ *وای بر مغلوب* غلامحسین ساعدی

بهروز محمودی بختیاری*
نرگس فرشته حکمت**

چکیده
کاربردشناسی[1] مطالعه معنی است؛ معنایی که فرستندهٔ پیام آن را منتقل و گیرنده، آن را برداشت می‌کند. از سرفصل‌های اصلی این رویکرد مباحث ادب[2]، اصول همکاری در مکالمه[3]، بهره‌گیری از قواعد نوبت‌گیری[4] و همچنین کنش‌های گفتاری[5] است. در میان اصول فوق، اصل نقض ادب در نمایشنامهٔ وای بر مغلوب (۱۳۴۹) غلامحسین ساعدی (۱۳۶۴-۱۳۱۴) بروز بیشتری دارد. به همین علت در این پژوهش برآنیم تا شیوهٔ شخصیت‌پردازی در آثار او را از این منظر مورد بررسی قرار دهیم. در تاریخ ادبیات نمایشی ایران، «ساعدی» را به عنوان چهرهٔ نوگرای این عرصه می‌شناسند. از این رو پژوهش حاضر می‌کوشد با الگوهای منتج از دانش کاربردشناسی زبان، فارغ از ساختار نمایشی اثر، تم و سایر عناصر شکل‌دهنده به درام، نشان دهد نوگرایی، چگونه در زبان نمایشی او جلوه‌گر است و نیز به این پرسش پاسخ دهد چگونه شخصیت‌هایی که متعلق به طبقات فرودست جامعه هستند، با بهره‌گیری از زبان به عنوان یک ابزار بر دیگر شخصیت‌هایی که به طبقات فرادست اجتماع تعلق دارند چیرگی پیدا می‌کنند. تحلیل مبحث نقض ادب در این نمایشنامه نشان می‌دهد به طور نسبی، میزان بهره‌گیری هر شخصیت از این اصل، رابطه مستقیمی با میزان قدرت او در هر مقطع از نمایشنامه دارد. به عبارتی، شخصیت‌های مقتدر که لزوماً از شأن و طبقهٔ اجتماعی بالاتری برخوردار نیستند، به طور گسترده‌تری اصول ادب را نقض می‌کنند. می‌توان چنین مدعی شد به نوعی ساختارهای تثبیت‌شدهٔ نظام قدرت در این اثر رنگ باخته است.

واژگان کلیدی
نمایشنامه، تحلیل گفتمان، شخصیت، کاربردشناسی، نقض ادب، غلامحسین ساعدی، وای بر مغلوب.

*. دکتری زبان‌شناسی. دانشیار پردیس هنرهای زیبا. دانشگاه تهران.
mbakhtiari@ut.ac.ir
**.کارشناس ارشد ادبیات نمایشی. دانشگاه تهران. نویسنده مسئول ۶۶۴۱۹۶۴۶
nfhekmat@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

زبان به عنوان منشوری از نشانه‌ها در صحنه ارتباطات انسان به عنوان موجودی اجتماعی، نقشی مهم و اساسی ایفا می‌کند؛ چراکه ارتباط براساس کلمه و واژه بنا می‌شود. مسئلهٔ کلام در متون نوشتاری (مخصوصاً در متونی چون نمایشنامه،که از قواعد خاص زبانی برای شکل‌دهی به بافت و فضا بهره می‌جوید) شکل پررنگ‌تری به خود می‌گیرد. واژه‌ها باید بار مفاهیم را بر دوش کشیده و مبنای شکل‌گیری ارتباطات گسترده از یک سو میان نویسنده و مخاطبانش و از سوی دیگر شخصیت‌ها با یکدیگر باشد. این ارتباط طبعاً، در فضایی مشترک شکل می‌گیرد که "بافت"[۶] نامیده می‌شود؛ عنصری که در مطالعات تحلیل گفتمان[۷] از مباحث جدی مورد بررسی است و جزء بلافصل هر گفتگو و ارتباطی محسوب می‌شود.

با تأکید بر اعتقاد «بولتون»[۸] مبنی بر اینکه "نمایشنامه بر پایه دیالوگ استوار است و ... این دیالوگ است که همه عناصر نمایشی را رقم می‌زند" (۱۳۸۲: ۱۰۵) و به عبارتی از آنجا که پیکره اصلی متن نمایشی[۹] را دیالوگ تشکیل می‌دهد و همین دیالوگ است که به معرفی کاراکترها، زمان، مکان، کنش‌ها و غیره پرداخته و در مجموع، شاکلهٔ اصلی زبان نمایشی را بنا می‌کند، نیاز به بررسی علمی و ساختارمند دارد. به عبارتی، گفتمان نمایشی که در بستر دیالوگ‌ها شکل می‌گیرد، کلامی است متفاوت با مکالمه یا گفتگوهای روزمره که دارای قواعد و اصول خاص خود است. «الام»[۱۰] (۱۳۸۲ : ۱۷۹) اشاره می‌کند که درام به طور اجتناب‌ناپذیری در شکل گفتمان ارایه می‌شود. یعنی شبکه‌ای از پاره‌گفتارهای عملی[۱۱]و نه مجموعه‌ای از گفتارهای انتزاعی[۱۲]. گفتمان دراماتیک پیوسته با گوینده و شنونده و مختصات زمانی- مکانی پیوند خورده است اما در عین حال پویاست (همان : ۱۷۲) .

به این ترتیب، جستجو در روابط ساختاری دیالوگ، به الگوهای زبان‌شناختی نیازمند است و این نیاز را دانش‌های جدید از جمله نشانه‌شناسی[۱۳]، زبان‌شناسی[۱۴]و زیرمجموعه‌های آن یعنی تحلیل گفتمان[۱۵] و کاربردشناسی، مرتفع کرده‌اند. از آنجا که دانش کاربردشناسی بررسی منظور گوینده است، معنی را در سطح جمله و در رابطه بین گویندگان بررسی کرده و به مطالعه میان صورت‌های زبانی و کاربران آنها می‌پردازد، این توانایی را دارد که چارچوبی مناسب برای تحلیل‌های گفتگویی باشد. این رویکرد در تحلیل متون نمایشی، تحلیل‌گر را از مد نظر قراردادن اجرا در بررسی‌هایش بی‌نیاز می‌کند؛ چراکه اجرای صحنه‌ای را به سبب تکرارناپذیری و دخالت عواملی چون بازیگر، دستورهای کارگردان، نوع چیدمان وسایل صحنه و دیگر عناصر دخیل که در هر اجرا تغییر می‌کند، از متنی که ثابت، تکرارپذیر و ماندگار است، مجزا کرده و به تحلیل‌گر اجازه می‌دهد متن نمایشی را فارغ از سازوکارهای شکل‌دهنده به اجرا بررسی کند. جای چنین تحلیل‌هایی در میان پژوهش‌ها و نقدهای ادبی و نمایشی ایران، خالی به نظر می‌رسد و البته این خلأ را می‌توان با بررسی آثار بزرگ ادبیات دراماتیک نویسندگان ایران پر کرد. در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر نمایشنامهٔ وای بر مغلوب، نوشتهٔ دکتر غلامحسین ساعدی (گوهرمراد)، این الگو (کاربردشناسی) را بر نمایشنامه (دیالوگ‌های) او پیاده می‌کنیم تا از این رهگذر، معرفی بهتر زبان و شخصیت‌پردازی در این اثر نمایشی او ممکن شود. همچنین پیشاپیش از ذکر اصل برخی دژواژه‌ها در نمونه‌های ذکر شده، پوزش می‌طلبیم. اشاره به این نمونه‌ها ـ به دلیل موضوع مورد بحث که نقض اصل ادب را در این اثر ساعدی مورد بررسی قرار می‌دهد- موجب شفافیت و درک هرچه بیشتر مباحث نظری خواهد بود و اهمیت این بررسی را در اثر نمایشی نشان خواهد داد.

زبان‌شناسی، الگویی برای مطالعهٔ متون نمایشی

پالمر[۱۶](۱۳۸۷ : ۲۲) عقیده دارد زبان‌شناسی، مطالعهٔ علمی زبان است. برای درک متن نمایشی که بر پایه کلمات و واژگان شکل گرفته و به طور کلی در دسته هنرهای نوشتاری جای می‌گیرد، نیاز به رمزگشایی واژگان از طریق زبان‌شناسی ضروری به نظر می‌رسد؛ چراکه همان‌گونه که پیرس[۱۷] (۱۹۳۱، به نقل از چندلر، ۱۳۸۷ : ۴۱) بیان می‌دارد : ما تنها از طریق نشانه‌هاست که می‌توانیم بیندیشیم، و اساساً با واژگان در حکم نشانه‌هایی جهان‌ساز در اثر روبه‌رو می‌شویم. نیاز به درک این خطوطی که با آن می‌نگاریم و اصواتی که با آن سخن می‌گوییم، یعنی نیاز به شناخت زبان را (که مانند هوایی که تنفس می‌کنیم، تنها در فقدان آن است که احساسش می‌کنیم) دوسوسور[۱۸] پیش از دیگران احساس کرد. او در تعریف علمی که در آینده شکل‌گیری آن را پیش‌بینی می‌کند، چنین می‌گوید :

"زبان دستگاهی از نشانه‌هاست که بیانگر افکارند ... به این ترتیب می‌توان دانشی را در نظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی و جامعه می‌پردازد؛ این دانش بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه بخشی از روان‌شناسی عمومی خواهد بود،که ما آن را «نشانه‌شناسی[۱۹]» می‌نامیم. نشانه‌شناسی برای ما مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آنها حاکم است ... زبان‌شناسی تنها بخشی از این دانش عمومی است" (سوسور، ۱۳۸۷ : ۲۴ ـ۲۳). نقدهای ساختارگرایانه، پساساختارگرایانه، دیدگاه‌های نشانه‌شناسان و زبان‌شناسان در تحلیل متون ادبی، نقش پررنگ این ساختار نوین را در نقدهای ادبی نشان می‌دهد.

مطالعهٔ گفتمان نمایشی[۲۰] در بستر کاربردشناسی زبان

با توجه به اینکه "متن در بافت تحقق پیدا می‌کند و بافت پیوسته متن را می‌آفریند" (سجودی،۱۳۸۶ : ۲۰۸)، در نتیجه بافت موقعیتی

Archive of SID

پاره‌گفتارها، نقش اساسی در درک دقیق و درست کلام دراماتیک ایفا می‌کند، عنصری مهم که در تمامی رویکردهای تحلیل گفتمانی مشترک است. از آنجا که در محدودهٔ مطالعاتی تحلیل کلام، دیدگاه کاربردشناختی تخصصی‌تر است (یول، ۱۳۸۷ : ۱۱۰)، پرداختن به این رویکرد التقاطی تحلیل کلام، ساختاری نوین و علمی را در اختیار منتقدان و پژوهشگران متون نمایشی قرار می‌دهد. یکی از جامع‌ترین تعاریف در باب کاربردشناسی زبان، تعریفی است که «یول»[۲۱] از این مفهوم ارایه داده است. او اعتقاد دارد : " کاربردشناسی مطالعه معنی است؛ معنایی که گوینده (یا نویسنده) آن را منتقل و شنونده (یا خواننده متن) برداشت می‌کند. بنابراین کاربردشناسی بیشتر با تحلیل منظور افراد از پاره‌گفتارهایشان سروکار دارد، تا با معنی خود کلمات یا عباراتی که به کار می‌برند و کاربردشناسی بررسی منظور گوینده است" (همان : ۱۱). کریستال نیز در این درباره می‌گوید : "کاربردشناسی به مطالعه زبان از نظر کاربران آن می‌پردازد. (Crystal, 1992)

این شاخه نوین از زبان‌شناسی، وامدار آرای نظریه‌پردازان برجسته‌ای چون «گرایس»[۲۲] با طرح مسئلهٔ اصول همکاری در مکالمه[۲۳]، «لیچ»[۲۴] با طرح نظریه اصل ادب، «سرل»[۲۵] با طرح مبحث کنش‌های کلامی، و «شورت»[۲۶] و... با طرح مسئله نوبت‌گیری در کلام، شکل‌یافته و تدوین شده است و همان‌گونه که لوینسون (levinson, 1983: 27) اشاره می‌کند، به طور کلی مفاهیم مورد بررسی در کابردشناسی مطالعه شاخص‌ها[۲۷]، استلزام[۲۸]، پیش‌انگاری[۲۹]، کنش‌های کلامی و بررسی وجوه ساختار گفتمان[۳۰] است.

نقطه افتراق مهم این نظریه از شاخه‌های دیگر زبان‌شناسی از جمله نحو و معنی‌شناسی، توجه و مطالعه ارتباط میان صورت‌های زبانی و کاربران آنهاست. طبیعی است که این‌گونه بررسی ناگزیر، تفسیر منظور افراد را در یک بافت خاص و هم‌چنین، چگونگی تأثیر آن بافت بر گفتمان را دربر می‌گیرد و مستلزم توجه به این نکته است که چگونه سخنگویان، کلام خود را با در نظر گرفتن مخاطب، مکان، زمان و شرایط حاکم سازماندهی می‌کنند. به همین دلیل است که کاربردشناسی را بررسی معنی‌بافتی دانسته (یول،۱۳۸۷ : ۱۱۰) و برای توضیح آنچه موضوع مطالعه کاربردشناسی است، از اصطلاح معنی گوینده[۳۱] استفاده می‌کنند (صفوی، ۱۳۸۷: ۴۳).

چنین تحلیلی که به معنای کلام با توجه به شرایط پیرامونی آن می‌پردازد، مزیت ویژه خود را نسبت به سایر تحلیل‌های زبان‌شناسانه در بررسی دیالوگ‌های نمایشی نشان می‌دهد. به این ترتیب دیالوگ هر کاراکتر، با توجه به موقعیت‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و دیگر مؤلفه‌های معرف شخصیت او مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. همان‌گونه که «میشل پرونر»[۳۲] (۱۳۸۸ : ۱۶۴) نیز معتقد است، مطالعه گفت و شنود تئاتری باید در ابتدا شرایطی را که موجب بیان آن شده است در نظر بگیرد. مسئلهٔ دیگری که در قالب توجه به بافت موقعیتی پاره‌گفتارها مورد توجه قرار می‌گیرد، رابطه بین طرفین درگیر در امر ارتباط گفتگویی است که کارناپ (Carnap, 1942: 9)، آن را در شکل‌گیری معنا، مهم و تعیین‌کننده قلمداد می‌کند : کاربردشناسی مطالعه معنی با توجه به گوینده و شنونده است.

به نظر می‌رسد مسئله «انگیزه» بیان هر پاره گفتار نیز در کاربردشناسی زبان، که یکی از اصلی‌ترین شاخه‌های تحلیل گفتمانی محسوب می‌شود، به نقل از «آقاگل‌زاده» نقشی تعیین‌کننده در معنادهی به هر عبارت ایفا می‌کند : "همه رویکردهای تحلیل گفتمان کمابیش در این فکر مشترک اند که آنچه صورت زبان را تشکیل می‌دهد، کلام یا انگیزه‌های کلامی و ارتباطی است. در نتیجه تنها عوامل زبان‌شناختی، تعیین‌کننده صورت و معنای متون نیستند ...". (۱۳۸۵ : ۸۸ـ۸۷)

به این ترتیب انگیزه کاراکتر از بیان هر عبارت، که به طور خودآگاه یا ناخودآگاه سازمان‌دهنده و پدیدآورنده کلام اوست، عنصر مورد مطالعه دیگری در دانش کاربردشناسی زبان است. موردی که به نظر می‌رسد ارتباط نزدیکی با آنچه زیرمتن نام دارد و به گفته «لیندا سیگر»[۳۳] (۱۳۸۰ : ۱۶۵) کل محرک‌ها و انگیزه‌هایی است که برای خود شخصیت نامشخص، اما برای تماشاگر یا خواننده مشخص است. به این ترتیب و همان‌گونه که اشاره شد، معنا دیگر در قید ساختار نحوی جملات نیست، بلکه عوامل متعددی در شکل‌دهی به آن، نقشی اساسی ایفا می‌کند. می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت این شاخه از زبان‌شناسی، به سبب ویژگی‌هایی که به طور خلاصه ذکر آن رفت، قابلیت انطباق بسیاری را بر تحلیل متون نمایشی نشان می‌دهد.

اکنون با ذکر این مقدمات به طور دقیق‌تر به یکی از شاخه‌های این علم نوین، یعنی اصل ادب پرداخته، سپس نمونه‌های نقض این اصل را در نمایشنامهٔ وای بر مغلوب ساعدی، مورد بررسی قرار می‌دهیم.

از نظریه اصل ادب تا نقض اصل ادب

اصول ادب، توسط لیچ (۱۹۸۳) برای تکمیل و رفع کمبودها و از جهت دیگر برای توجیه نقض اصول همکاری تعبیه شده‌اند (یارمحمدی،۱۳۸۳ : ۷۷-۷۶). «کالپپر»، «شورت» و «وردونک» (Culpeper, Short & Verdonk, 1998: 93)، با تأکید بر نقش نقض الگوی ادب در درام، معتقدند در بررسی دیالوگ‌ها توجه به قدرت پویایی و دینامیسم آنها و دقت به تعاملات اجتماعی ضرورت دارد. یک بررسی دقیق که براساس اصل ادب صورت گرفته باشد می‌کوشد نشان دهد چگونه گیرندهٔ پیام، آن را دریافت می‌کند و به جای اینکه تلاش کند وجههٔ خود را حفظ کند چگونه پاسخ طرف مقابل را می‌دهد.

Archive of SID

www.SID.ir

برعکس در مواقعی مانند دادگاه‌ها و یا در سیاست و گاه حتی مشاجره‌های شخصی خود، می‌کوشیم با طرف مقابل که در امر دیالوگ‌گویی مشارکت دارد همراه شویم نه اینکه وجههٔ او را مورد تهاجم قرار دهیم.

در شکل کلی، ادب را می‌توان به منزلهٔ مفهومی ثابت، همچون «رفتار اجتماعی مؤدبانه» یا آداب معاشرت در نظر گرفت. همچنین، می‌توان برای رفتار مؤدبانه در تعامل اجتماعی یک فرهنگ خاص، اصول کلی گوناگونی را شناسایی کرد. بعضی از این اصول کلی عبارت است از: باتدبیربودن، باگذشت‌بودن، باحیا بودن و حس همدردی نسبت به دیگران. نداشتن صراحت لهجه می‌تواند صورتی از ادب باشد. ادب نظامی از روابط بین فردی به هدف تسهیل تعامل است که از طریق به حداقل رساندن برخورد و رویارویی ـ که جزو ماهیت کلیه تبادلات انسانی است ـ صورت می‌پذیرد (یول، ۱۳۸۷ : ۱۳۶ـ۸۲).

به نظر پالمر (۱۳۸۷ : ۷)، زبان اغلب عمیقاً با مجموعه‌ای از روابط اجتماعی مرتبط است. ما می‌توانیم در صحبت‌کردنمان گستاخ یا مؤدب باشیم و تعیین یکی از این دو موضع می‌تواند به نوع رابطه اجتماعی موجود میان ما و شخصی که مخاطب ماست بستگی داشته باشد. در نتیجه، تقاضای سکوت را می‌توانیم به صورت‌های "خفه شو"، "ساکت شو"، "ممکن است ساکت شوید؟"، «ممکن است تقاضا کنم صحبت نفرمایید؟"، ادا کنیم. انتخاب یکی از این صورت‌ها بستگی به گستاخی یا مؤدب بودن ما ـ و این نیز بستگی به مقام و موقعیت ما نسبت به مخاطب ـ دارد. برخی از قسمت‌های زبان به طورکلی جنبه اجتماعی داشته و دربرگیرندهٔ هیچ خبری نیست (حتی اگر ما دستورات یا اطلاعاتی را نیز در آن بگنجانیم).

در مورد درام، بی‌ادبی در دیالوگ‌های نمایشی بسیار جالب توجه است و کارکرد آن، عدم هارمونی و درگیری بین کاراکترهاست که موجب جذب تماشاگران و باعث حرکت پلات نمایشی به سمت جلو می‌شود. زمینه‌سازی، توطئه‌چینی و خشم کاراکترها بیشتر در دیالوگ نمود پیدا می‌کند. البته در درام، بی‌ادبی تصادفی و اتفاقی نبوده و همچنین برای سرگرمی مخاطب نیست. درگیری در تعامل بین کاراکترها به عنوان نشانه ظاهر می‌شود و یا به عنوان عدم تعامل اجتماعی و یا در جایی که هول و هراس بین کاراکترها دیده می‌شود (Culpeper, Short & Verdonk, 1998: 83-86).

به عبارت دیگر در درام، نقض اصل ادب به طور تصادفی به درون متن پرتاب نمی‌شود و استفاده از این اصل فقط با هدف سرگرم‌کردن مخاطب نیست، بلکه کاربرد این فن با اهداف دیگری نیز صورت می‌گیرد. تناقض میان کاراکترها و در پی آن نقض شدن اصل ادب در تعاملات اجتماعی، گاه شاهدی است بر ناهماهنگی‌های اجتماعی و هرجا که تنش مابین کاراکترها وجود داشته باشد، اغلب شاهد پیشرفت کاراکترها در پلات نمایشنامه خواهیم بود.

نکتهٔ مهم اینکه در سال‌های اخیر، دیالوگ‌های فیلم‌ها و آثار دراماتیک بدین‌سو حرکت کرده‌اند که نه کاملاً اصل ادب را حفظ و نه کاملاً نقض ادب کنند. تضاد و تناقضاتی که در کاراکترها وجود دارد منجر به اختلاف نظر در آنها می‌شود و این نه تنها سرگرم‌کننده است که مهم‌تر از آن می‌تواند به شخصیت‌پردازی در درام کمک شایانی کرده و در پیشبرد پلات، نقش کلیدی داشته باشد (Ibid: 93).

تبیین مفاهیم نظری در مبحث ادب

• وجهه[۳۴]

می‌توان چنین گفت که وجهه به عنوان مفهومی ریشه‌ای در توضیح مسئلهٔ ادب است که دیگر مباحث این حوزه، حول همین مفهوم مورد تحلیل قرار می‌گیرند. به طور کلی وجههٔ در مقام اصطلاح فنی، به معنی خودانگارهٔ عام یک شخص است و به آن جنبهٔ عاطفی و اجتماعی فرد دلالت دارد که او انتظار دارد دیگران آن را به رسمیت بشناسند. بنابراین در امر تعامل، ادب را می‌توان به منزلهٔ شیوه‌ای دانست که برای نشان‌دادن آگاهی از وجهه فرد دیگر به کار گرفته شود.

به این مفهوم، ادب می‌تواند در موقعیت‌هایی تحقق پیدا کند که در آنها دوری و نزدیکی از بعد اجتماعی مطرح هستند. نشان‌دادن آگاهی از وجههٔ دیگری، هنگامی‌که از لحاظ فاصله اجتماعی دور است، اغلب در قالب احترام یا توصیف بیان می‌شود. به همین ترتیب، نشان‌دادن آگاهی هنگامی‌که فرد مقابل از لحاظ فاصله اجتماعی نزدیک است، اغلب در چارچوب دوستی، رفاقت یا همبستگی توصیف می‌شود[۳۵] (یول،۱۳۸۷ : ۸۳ـ۸۲).

• وجهه‌خواست‌ها[۳۶]

نیاز یک شخص به محترم شمرده‌شدن را گویند. اشخاص در تعامل‌های اجتماعی روزانه خود عموماً چنان رفتار می‌کنند که گویا دیگران به انتظارات آنها در مورد خودانگاره عام یا وجهه‌خواست‌هایشان احترام می‌گذارند. اگر گوینده مطلبی بگوید که انتظارات خودانگارهٔ شخص دیگر را تهدید کند، آن عمل به منزلهٔ کنش تهدیدکنندهٔ وجهه توصیف می‌شود. از سوی دیگر، چنانچه عملی احتمالاً به منزله تهدید برای وجهه دیگری تعبیر شود،گوینده می‌تواند مطلبی بگوید که از احتمال میزان تهدید کاسته شود. این عمل را کنش حافظ وجهه می‌نامند.

• وجه سلبی[۳۷]

نیاز شخص به استقلال، آزادی عمل و عدم تحمیل از جانب دیگران را شامل می‌شود. کلمه سلبی (منفی)، در اینجا به معنی «ناخوشایند» نیست، بلکه تنها قطب مخالف وجهه ایجابی (مثبت) است. این وجهه، نیاز به مستقل بودن از دیگران را نشان می‌دهد.

• وجه ایجابی[۳۸]

این وجهه، نیاز فرد است مبنی بر اینکه با دیگران در ارتباط بوده و به گروهی تعلق داشته باشد. وجههٔ ایجابی یک شخص عبارت

Archive of SID

است از نیاز او مبنی‌بر پذیرش از سوی دیگران و حتی تمایل آنها بر عضویت او در گروه خود و او خود بداند که آنها نیز در خواست وی، شریک هستند. به عبارتی، این وجهه، نیاز به پیوند داشتن فرد با دیگران است.

• ادب ایجابی[۳۹]

آن کنش حافظ وجهه‌ای که سمت‌گیری آن، وجهه ایجابی فرد است، گرایش بر این دارد که همبستگی او را نشان دهد و تأکید کند هر دو گوینده خواست و هدف مشترکی دارند.

• راهبرد ادب ایجابی[۴۰]

این راهبرد موجب می‌شود درخواست‌کننده، به هدف مشترک یا حتی دوستی موجود در بین طرفین ارتباط متوسل شود، مانند این مثال :

االف) اجازه می دی از خودکارت استفاده کنم؟

به‌کارگیری این عبارت مستقیم، خطر بیشتری برای گوینده دارد، زیرا ممکن است جواب رد بشنود. بنابراین پیش از این عبارات، احتمالاً صحبت‌هایی به عنوان مقدمه آشنایی مطرح می‌شود تا زمینه مشترک لازم برای این راهبرد فراهم شود. مثال زیر در توضیح بیشتر این مطلب راه‌گشا خواهد بود :

ب) سلام اوضاع چطوره؟ اشکال نداره اینجا بنشینم؟ هردوی ما احتمالاً باید به این چرندیات علاقه‌مند باشیم. تو هم یادداشت زیاد برمی‌داری، آره؟ می‌گم یه لطفی در حقم بکن و بگذار از خودکارت استفاده کنم.

تمایل به کاربرد صورت‌های ادب ایجابی را که بر نزدیکی میان گوینده و شنونده تأکید دارد، می‌توان راهبرد همبستگی نامید.

• ادب سلبی[۴۱]

کنش حافظ وجهه که جهت‌گیری آن، وجهه سلبی فرد است بر این امر گرایش دارد که حرمت او را نشان دهد، بر اهمیت وقت و علایق او تأکید کند و حتی به خاطر تحمیل یا مزاحمت ایجاد شده از او عذرخواهی کند. شایان توجه است که ادب سلبی معمولاً با جمله‌های پرسشی بیان می‌شود. مانند این مثال : می‌تونی به من یه خودکار قرض بدی؟

در ظاهر، چنین سؤالاتی فرصتی به مخاطب می‌دهد تا به پرسش جواب منفی بدهد که تأثیر آن با جواب رد دادن به جمله امری مستقیم صریح یکی نیست.

• راهبرد احترام[۴۲]

تمایل به استفاده از صورت‌های ادب سلبی را که بر حق آزادی مخاطب تأکید دارد، می‌توان راهبرد احترام نامید. راهبرد احترام غیر شخصی است؛ گویی ویژگی مشترکی بین سخنگویان وجود ندارد و می‌تواند شامل عباراتی باشد که اشاره‌ای به گوینده و شنونده ندارد (برای مثال، "آقا مشتریان مجاز نیستند در اینجا سیگار بکشند"). زبان مورد استفاده در راهبرد احترام بر استقلال گوینده و شنونده تأکید دارد و ویژگی آن، نبود ادعاهای شخصی است.

چگونه وجهه دیگری مخدوش می‌شود.

کالپپر (۱۹۹۶)، به نقل از «بوسفیلد»[۴۳] و «لوچر»[۴۴] (2008: 184)، راهکارهایی را برای تهدید وجهه مخاطب پیام برمی‌شمرد که بررسی آن در اثر ادبی و به طور مشخص در نمایشنامه‌ها که بر مبنای دیالوگ بین کاراکترها شکل می‌گیرد، الگوی روشنی از رابطه کاراکترها را برملا خواهد کرد. این راهبردها به شرح زیر است :

۱) راهبردی که وجهۀ گیرنده را واضح، بی‌ابهام و کاملاً مستقیم مورد تهاجم قرار می‌دهد[۴۵]، (حتی آن زمان که می‌پنداریم وجهه با شرایط محیطی وابستگی دارد). آنها نمونه‌ای از بدخلقی‌کردن رانندۀ یک ماشین با نگهبان پارکینگ را برای شرح این مورد آورده‌اند. در این مورد، راننده به نگهبان پارکینگ چنین می‌گوید : "خفه شو و مثل یک نگهبان عمل کن".

۲) راهبرد نقض ادب ایجابی : این راهبرد برای آسیب‌زدن به وجهۀ ایجابی گیرنده طراحی شده است. برای مثال نادیده‌گرفتن طرف مقابل (حساب‌نکردن روی طرف مقابل) و یا بیرون نگه‌داشتن کسی از فعالیتی و همدلی‌نکردن با دیگری و استفاده از برچسب‌های نامناسب و ناشایست، همچنین استفاده از زبان یا کلمات محترمانه یا نامفهوم و یا "کلمات تابو" و ساز مخالف‌زدن و دیگری را با القاب و عناوین به‌خصوصی صداکردن، همگی در این مورد می‌گنجد.

۳) نقض ادب سلبی : راهبردی که قصد آن آسیب‌رساندن و مخدوش کردن وجهۀ سلبی گیرندۀ پیام است. مانند این نمونه‌ها : جنگیدن، تواضع (در آن حد که خود را پست جلوه دهیم)، تمسخر دیگری (تحقیرکردن افراد)، دست‌انداختن دیگران و سوء استفاده از وجهۀ دیگری.

حال با در نظر گرفتن مفاهیم نظری مورد بحث، نمونه‌ای از نقض اصل ادب را در نمایشنامه وای بر مغلوب غلامحسین ساعدی، مورد بررسی قرار می‌دهیم تا کاربرد این نظریه در تحلیل متن ادبی، به طور عملی نشان داده شود.

بررسی کلی نمایشنامه

• پلات نمایشنامه

وای بر مغلوب، نمایشنامه‌ای است در سه پرده، با تأکید بر پریشانی‌های حواس و آرزوهای سراب‌گونه. در این اثر روان‌محور، خانم که پس از مرگ همسرش دچار جنون شده است، به همراه دو دخترش سکینه و سوسن و دو خدمتکار پیرشان، سکینه و خدیجه، در خانه‌ای بزرگ زندگی می‌کنند. این روان‌پریشی، دو خدمتکار را به ستوه آورده و باعث گریز و بی‌تفاوتی هرچه بیشتر دخترهایش نسبت به او شده است. روزی مرد جوانی که خود را پسرعموی شوهر خانم معرفی می‌کند، به خانه آنها آمده و چنین عنوان می‌دارد که با نامه‌ای از طرف پدرش، برای عرض تسلیت خدمت خانم آمده است. در این میان خانم به او احساس وابستگی

Archive of SID

www.SID.ir

کرده و خواهش می‌کند تا پیش آنها بماند. دخترها نیز که قبلاً سادگی مرد جوان را محک می‌زنند، با نمایش عشقی دروغین و با وعدهٔ رابطه‌ای عاطفی‌تر، با بهانه سفری دوستانه و کوتاه، مادر را نزد مرد رها می‌کنند. با مرور زمان، بیماری خانم رو به وخامت می‌گذارد، به گونه‌ای که مرد جوان را با همسر مرحوم خود یکی می‌پندارد و با این توهم که مرد در پی کشتن او و ارتباط با زنان دیگر است، مرد جوان را به قتل می‌رساند.

نقض ادب در نمایشنامه وای بر مغلوب

در نمایشنامه وای بر مغلوب ساختارهای رعایت ادب به خصوص از جانب خانم که کاراکتر قدرتمندتری نسبت به سایرین محسوب می‌شود، نقض می‌شوند. به نظر می‌رسد این نقض ادب‌ها را هم در واژگان و کلمات، و هم در نقض نوبت‌گیری می‌توان ردیابی کرد. همان‌طور که از ابتدای نمایشنامه برمی‌آید، اولین دیالوگ خانم، که به عنوان کاراکتری بیمار و روان‌پریش با او مواجه می‌شویم، نکات رعایت ادب را نقض می‌کند. همان‌طور که در روند دیالوگ‌های نمایشنامه شاهد آن هستیم، این الگو ادامه پیدا می‌کند و می‌تواند نشانه برتری و قدرت خانم در این صحنه اول باشد. ساختاری که در صحنه‌های دوم و سوم به گونه‌ای دیگر، بیانگر نوع ارتباط و جایگاه کاراکترها خواهد بود. به لحاظ ساختاری، این بخش از بررسی بر روی نمایشنامه‌ها را می‌توان با دو نگرش مجزا مورد تحلیل قرار داد، به این ترتیب که ابتدا نقض ادب براساس توهین‌های لفظی و دژواژه‌ها مورد اشاره قرار می‌گیرد و دوم، براساس قطع گفتارها و تحمیل بحث جدید به مخاطب، در صورتی که الگوهای رعایت ادب را مورد نقض قرار دهند، نمونه‌برداری و به آنها اشاره خواهد شد.

نقض ادب براساس توهین‌های لفظی و دژواژه‌ها

در این بخش از مقالهٔ حاضر، نگارندگان به منظور روشن‌شدن مطلب، تنها به ذکر نمونه‌هایی از نمایشنامهٔ مورد بررسی اکتفا کرده‌اند. لازم به ذکر است در نمونه‌های انتخابی، موارد روشن نقض ادب به صورت خط تیره از سایر پاره گفتارها تفکیک شده است.

پردهٔ اول :

ـ خدیجه : باشه خانم. هرچی شما بگین.

خانم : زیادی ور نزن احمق! (ساعدی، ۱۳۴۹ : ۱۳)

ـ خانم : دریده‌ها. بی‌چشم و روها. دو قورت و نیمشونم باقیه.کارو به اون‌جا رسوندن که جلو رو من می‌ایستن. خدا خر رو شناخت که شاخش نداد (سودابه جلو می‌رود).

سودابه : ماما، ماما، چه خبر شده؟

ـ خانم : همه‌اش تقصیر شماهاس. چرا این پیر کفتار و بیرون نمی‌کنین؟(همان : ۳۵)

پردهٔ دوم :

ـ صدای خانم : آهای خدیجه ورپریده!

خدیجه : چه مرگته؟

صدای خانم : آخه من دارم می‌میرم.

سکینه : نترس. مرگ برات عروسیه.

صدای خانم : حالا با من یکی به دو می‌کنین؟ کارتون به این جا رسیده؟ دعا کنین از این جا بلند نشم، و الاّ پدری ازتون دربیارم که خودتون ای والله بگین. با گه سگ آتشتون می‌زنم. آخی پدر! آخی مادر! (ناله و گریه با هم) ای خانوم باجی. سوختم، مردم آخه. پدرسگ‌ها. پدرسوخته‌ها! (همان : ۵۴)

ـ خدیجه : تو خودت بدتر از اونایی.لایق همونی که للگی یه پیرزن دیوونه رو بکنی. لگن بذاری، آب بیاری، اخ و تفشو جمع کنی.

مرد جوان : تقصیر شماها نیست. گدارو جون به جونش بکنن، گدا زاده‌س. اصلاً شما فقیر فقرا که نون و نمک نمی‌شناسین. هزاری هم بهتون برسن، انگار نه انگار، تازه بدترم میشین. یه وقت خیال می‌کنین که اربابِ شمایین.

سکینه : اصلاً معلوم نیست زیر کدوم بته‌ای در اومده. یه تار موش مرده می‌ارزه به هزار تا مثل تو مرد!

خدیجه : هی دور بیغوله بگرد، هی بگرد! خیال می‌کنی که چیزی از اون شلخته‌ها به تو می‌ماسه؟ همچی یه پول سیات بکنن که خودت از خودت بیزار بشی (همان : ۶۲)!

پردهٔ سوم :

ـ خانم : هرچی می‌خوای بگو، اما نمی‌تونی منو خر کنی.

مرد جوان : فردا، فردا دوتایی بریم بیرون.

خانم : برو مارمولک! برو گم شو!

مرد جوان : می‌برمت گردش.

خانم : عمه تو ببر. من نمیام (همان : ۸۵ـ۸۴).

ـ خانم : آره جون خودت. اینا دوای مرگه. مرگ موشه. پدرسگ بی‌همه چیز، من می‌دونستم تو یه همچی خیالی داری. آبرویی ازت ببرم که خودت کیف کنی. بی‌شرف! بی‌ناموس! قاتل! آدمکش! جانی!

مرد جوان : نه به خدا، نه به پیر، نه به پیغمبر. ببین خودمم دارم می‌خورم.

خانم : عجب خوردی. نمی‌تونی سر من کلاه بذاری (همان : ۹۳).

نقض ادب براساس قطع نوبت و تحمیل بحث جدید

ـ پرده اول

ـ مرد جوان : پدرم برای عرض تسلیت ...

خانم : پدرت از کجا خبردار شده بود؟

مرد جوان : نمی‌دونم. شاید از تو روزنامه‌ها ...

خانم : آره. تو گفتی و منم باور کردم (با تحکم) راستشو بگو! (همان : ۲۳).

در این مورد، علاوه بر قطع گفتار که می‌تواند نمونه‌ای از نقض

Archive of SID

ادب باشد، به نظر می‌رسد عدم باورپذیری خانم نسبت به گفته‌های مرد نیز، از آنجا که او تا اینجا به تازگی مرد را ملاقات کرده و دلیلی برای دروغ‌گو بودن او ندارد، می‌تواند به عنوان نقض ادب ایجابی مورد بررسی قرار بگیرد.

ـ خانم: آره. می‌خوام منو قلم دوش بگیری.

مرد جوان : قلم دوش؟ اتفاقاً این یکی رو بلد نیستم.

خانم : پس یه دقه بیفت زمین.

مرد جوان : بیفتم زمین؟

خانم : (با تحکم) آره. چهار دست و پا.

مرد جوان : آخه ...

خانم : هرچی میگم گوش کن. (جلو می‌دود. مرد جوان ترسیده. چهار دست و پا به زمین می‌افتد. پیرزن با یک خیز سوارش می‌شود و داد می‌زند) هی‌هی، راه برو! (مرد جوان چهار دست و پا دور صحنه راه می‌افتد. پیرزن چوب را دور سرش می‌چرخاند و داد می‌زند) پسرعمو جان راه برو! هی! هی! هی! پسرعمو جان! پسرعموجان! های‌های پسرعمو جان! (همان : ۴۵)

این مورد نیز، گرچه به ظاهر نقض ادبی را نشان نمی‌دهد، اما باز هم از آنجا که در این‌گونه بررسی‌ها، جایگاه هر کاراکتر در نمایشنامه و همچنین جایگاه او در ارتباط با دیگر کاراکترها اهمیت بسیاری دارد، این خواسته خانم از مرد جوان را با توجه به جایگاهی که او به عنوان یک کاراکتر تازه‌وارد در نمایشنامه دارد و همچنین با توجه به فاصله‌ای که از خانم دارد، می‌تواند به عنوان نقض ادب سلبی مورد اشاره قرار بگیرد. این خواسته خانم، نیاز مرد را مبنی بر محترم‌انگاشته‌شدن، نادیده می‌گیرد و این همان الگوی تکرارشونده از جانب خانم، نسبت به سایر کاراکترهاست که نشانه‌ای از قدرت و برتری او در این مقطع از نمایشنامه است.

ـ پرده دوم

ـ خانم : آهای خدیجه!

سکینه : بسم الله.

خدیجه : شروع شد.

صدای خانم : آهای سکینه،کدوم گوری رفتی؟

خدیجه : داره صدات می‌کنه (همان : ۵۲ ـ۵۱).

در این قسمت، عدم پاسخ‌گویی خدمتکارها به ندای خانم، می‌تواند به عنوان نقض ادب ایجابی مورد بررسی قرار بگیرد. چراکه آنها دیگر به خانم احترام نمی‌گذارند و فاصله‌ای را که به طور معمول بین خدمتکارها و صاحب‌خانه وجود دارد، نادیده می‌انگارند و این نشانه مهمی از تغییر مناسبات قدرت در این پرده از نمایشنامه است.

ـ خدیجه : حالت جا اومد؟

سکینه : بهتون بر نخورد که؟

خدیجه : خوبِ چزوندت.

سکینه : اصلاً به روی خودت نیاری ها! (همان : ۷۱ـ۷۰)

در این مورد هم، از آنجا که مرد جوان به لحاظ طبقه اجتماعی و خانوادگی در جایگاه بالاتری نسبت دو خدمتکار (خدیجه و سکینه) قرار دارد، این نوع دیالوگ می‌تواند به عنوان نمونه‌ای از نقض ادب سلبی مورد اشاره قرار بگیرد.

ـ پردهٔ سوم

ـ مرد جوان : مگه نمی‌خواستی بریم فرنگستان؟

خانم : اون وقتا دیگه گذشت که منو می‌بردی. حالا تو به خون من تشنه‌ای. تو یه غذای خوب بهم نمیدی. یه جفت جوراب برام نمی‌خری. حالا می‌خوای منو ببری فرنگستان؟

مرد جوان : تو بمیری راست میگم.

خانم : خودت بمیری. فک و فامیلت بمیره. جد و آبادت بمیره. بچه گول می‌زنی؟ (همان : ۸۵ ـ۸۴)

این عدم باور پذیری خانم نسبت به حرف‌های مرد جوان را هم می‌توان به عنوان نقض ادب ایجابی، بررسی کرد.

ـ خانم : غلط کردی که سیر سیری. بخور! بخور! (کتکش می‌زند)

مرد جوان : چشم، چشم (قرص دیگری می‌خورد و بقیه را دور می‌ریزد).

خانم : بازم، بازم، بازم.

مرد جوان : (دستهای خالی را نشانش می‌دهد) دیگه تموم شد. دیگه تموم شد.

خانم : نمیشه. باید بخوری. باید بخوری.

مرد جوان : چی رو بخورم؟ دیگه ندارم. چیزی رو که ندارم نمی‌تونم بخورم.

خانم : حالا که نداری اینو بخور (لگد محکمی به تهیگاه مرد جوان می‌زند) پدرسگ بی همه چیز! (همان : ۹۵ـ۹۴)

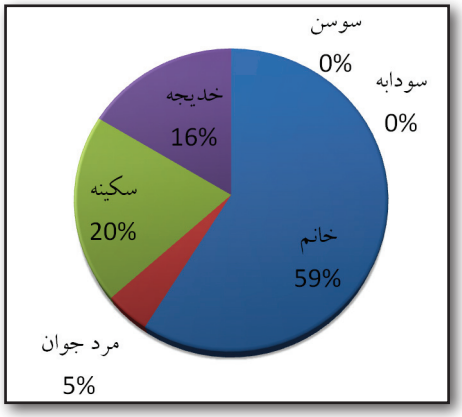
در این دیالوگ، همین پافشاری خانم بر خوراندن قرص به مرد جوان نیز، می‌تواند به عنوان نقض ادب سلبی در نظر گرفته شود؛ چرا که خانم حق استقلال او را به رسمیت نشناخته و فاصله ارتباطی موجود را رعایت نمی‌کند.

Archive of SID

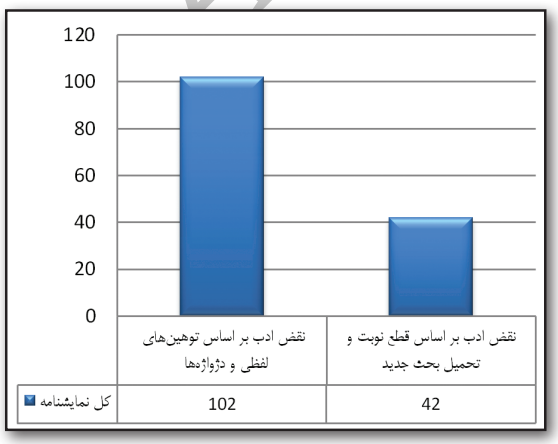
www.SID.ir

نتیجه‌گیری

براساس نمودار ۱ که از بررسی اصل نقض ادب در کل نمایشنامهٔ وای بر مغلوب به دست آمده است، چنین می‌توان نتیجه گرفت که نقض ادب براساس توهین‌های لفظی و دژواژه‌ها در زبان نمایشی ساعدی و در بیان مناسبات بین کاراکترها، آمار بالاتری را به خود اختصاص می‌دهد. به بیان دیگر، انتقال احساس و درونیات هر شخصیت، با صراحت لهجه در بیان نظریاتشان در باب دیگر کاراکترها به وجود آمده و شکل می‌گیرد؛ چرا که اساساً بهره‌گیری از نقض ادب براساس توهین‌های لفظی در برابر نقض ادب براساس قطع نوبت دیگر کاراکترها، نشانه بارزی از رابطه بی‌پرده آدم‌ها در رویارویی با یکدیگر است. زبان نمایشی ساعدی نیز به طبع، زبانی پیچیده و در لفافه آرایه‌های ادبی بیان‌شده نیست و مخاطب را به سرعت درگیر وقایع داستان و شکل‌گیری موقعیت می‌کند تا فارغ از چالشی که بازی‌های کلامی در اثر برمی‌انگیزد، مخاطب را با واقعیتی عریان از رابطه آدم‌ها و درونیات آنها رو در رو کند. از منظری دیگر و براساس سنجش نادیده انگاشتن اصول ادب توسط هر کاراکتر، همان‌گونه که نمودار ۲ نشان می‌دهد، قدرت شخصیت‌ها در کل اثر، رابطهٔ مستقیمی با میزان نقض ادب کاراکترها در نمونهٔ مورد بررسی دارد. بدین‌ترتیب کاراکتر خانم، در مجموع مقتدرتر جلوه می‌کند، چراکه بیش از سایرین وجههٔ دیگر کاراکترها را نادیده می‌انگارد. نکتهٔ جالب توجه در این بررسی، تغییر جایگاه و مناسبات میان شخصیت‌ها در طی روند نمایشنامه است. همان‌گونه که در نمودار ۲ قابل مشاهده است، پیش‌انگارهٔ مخاطب اثر در ارتباط با جایگاه هر شخصیت در نظام کاستی، از طریق زبان در هم می‌ریزد. می‌بینیم سکینه و خدیجه که به لحاظ شأن اجتماعی به طبقهٔ فرودست جامعه تعلق دارند، برخلاف انتظار مخاطب، میزان بالاتری از نقض اصول ادب را نه در ارتباط بین خودی (که احتمالاً طبیعی‌تر جلوه خواهد کرد)، بلکه در ارتباط با طبقهٔ بالاتر خود روا می‌دارند. دلیل این مدعا آنست که سه کاراکتر سوسن و سودابه و مرد جوان، در مجموع ۵ درصد و دو خدمتکار، میزان ۳۶درصد از کل آمار نقض اصل ادب را به خود اختصاص داده‌اند. پیشتر گفتیم غلامحسین ساعدی متعلق به دورهٔ نوگرایی ادبیات نمایشی ایران است؛ براساس این داده‌ها می‌توان چنین ادعا کرد او در این اثر،که سال ۱۳۴۹ به نگارش درآمده است ـ به طور خودآگاه یا ناخودآگاه ـ حتی جابه‌جایی نظام قدرت را از قوی به ضعیف، پیش‌بینی می‌کند. این برداشتی است که از بررسی رابطه کاراکترها با یکدیگر به دست می‌آید؛ چرا که بررسی حاضر نشان می‌دهد در نمایشنامه وای بر مغلوب، سکینه و خدیجه به عنوان نمایندگان قشر تحت تسلط جامعه، با ایستادگی در برابر خانم که قشر مسلط جامعه را در نمایشنامه نمایندگی می‌کند، رهایی پیدا می‌کنند. این در حالی است که سودابه و سوسن نیز، به عنوان دختران خانم و هم‌طرازان او در نظام اجتماعی، که طبیعتاً بایستی به او تعلق خاطر داشته و حامی و پشتیبانش باشند، در برابر تسلط جنون‌آمیز خانم ایستادگی و او را با مردی رها می‌کنند که به دلیل ضعف شخصیتی و عدم توانایی‌اش در گرفتن تصمیم‌های منطقی، اگرچه به لحاظ اجتماعی در سطحی برابر با خانم قرار دارد، اما قدرت ایستادگی در برابر این شخصیت بیمار سلطه‌جو را از او می‌ستاند. نام وای بر مغلوب بر این اثر نیز، شخصیت مرد جوان را مردود و مورد انتقاد تشخیص می‌دهد؛ چراکه همان‌گونه که شاهدیم، همین تن‌دادن به شرایط موجود است که در پایان نمایشنامه او را به سوی مرگ و نیستی سوق می‌دهد. با اشاره به مطالب بالا، در نهایت تأکید بر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که کاربردشناسی زبان، چارچوبی علمی و ساختارمند را برای نقد مضمونی و محتوایی اثر در اختیار منتقد و پژوهشگر عرصه تئاتر قرار می‌دهد، تا از طریق تحلیل‌های زبان‌شناختی، به شناساندن مناسبات شخصیت‌ها و درک مضمون اثر یاری رساند.



نمودار ۱. نقض ادب در نمایشنامه وای بر مغلوب، مأخذ : نگارندگان.
Diagram 1. Impoliteness in Vay bar Maghlub drama. Source: autours.



نمودار ۲. قدرت شخصیت‌ها بر مبنای نقض ادب در نمایشنامهٔ وای بر مغلوب، مأخذ : نگارندگان.
Diagram 2. Power of characters based on impoliteness in Vay bar Maghlub drama. Source: autours.

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها

۱. Pragmatics / ۲. Politeness / ۳. Cooperative Principle / ۴. Turn- taking / ۵. Speech acts / ۶ context / ۷. Discourse analysis / ۸. Bolton / ۹. مقصود همان «درام» یا منش داستانی (mode of fiction) است که برای نمایش صحنه‌ای طراحی شده و مطابق با قراردادهای خاصی (قراردادهای دراماتیک) شکل گرفته است (الام، ۱۳۸۲ : ۱۲). / ۱۰. Keir Elam / ۱۱. enomciation / ۱۲. enonces / ۱۳. semiology / ۱۴. linguistics / ۱۵. Discourse analysis /۱۶. Palmer/ ۱۷. Piers / ۱۸. de aussure / ۱۹. Semiology / ۲۰. Dramatic discours / ۲۱. Georg Yule / ۲۲. Grice / ۲۳. Cooperative Principle / ۲۴. Leech / ۲۵. Searl / ۲۶. Short / ۲۷. deixis / ۲۸. Entailment / ۲۹. presupposition / ۳۰. discourse / ۳۱. Speaker meaning / ۳۲. Michel Proner / ۳۳. Linda seger / ۳۴. Face تصویر حیثیتی فرد از خود که از دیگران انتظار دارد آن را به رسمیت بشناسند. / ۳۵. براون و لوینسون (۱۹۸۷) عقیده دارند افراد معمولی به دو خصیصه تعقل و حفظ حیثیت مجهز هستند.حفظ حیثیت دو جنبه دارد : حیثیت دفعی و حیثیت جذبی. / ۳۶. Face Wants / ۳۷. Negative Face / ۳۸. Positive Face / ۳۹. Positive Politeness / ۴۰. Positive Politeness Strategy / ۴۱. Negative Politeness / ۴۲. Deference Strategy / ۴۳. Bousfield / ۴۴. Locher / ۴۵. bald on record impoliteness

فهرست منابع

- الام، کر. ۱۳۸۲. *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ت : فرزان سجودی. تهران : نشر قطره.
- آقاگل‌زاده، فردوس. ۱۳۸۵. *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران : انتشارات علمی و فرهنگی.
- بولتون، مارجوری. ۱۳۸۲. *کالبدشناسی درام*. ت : رضا شیرمرز. تهران : نشر قطره.
- پالمر ، فرانک. ۱۳۶۶. *نگاهی تازه به معنی‌شناسی*. ت : کوروش صفوی. تهران : نشر مرکز.
- پرونر، میشل. ۱۳۸۸. *تحلیل متون نمایشی*. ت : شهناز شاهین. تهران : نشر قطره.
- ساعدی، غلامحسین. ۱۳۴۹. *وای بر مغلوب*. تهران : نشر نیل.
- سجودی، فرزان. ۱۳۸۷. *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران : قصه.
- سیگر، لیندا.۱۳۸۰. *خلق شخصیت‌های ماندگار*. ت : عباس اکبری. تهران : انتشارات سروش.
- چندلر، دانیل .۱۳۸۷. *مبانی نشانه‌شناسی*. ت : مهدی پارسا. تهران : انتشارات سوره مهر.
- سوسور، فردینان. ۱۳۸۷. *دوره زبان‌شناسی عمومی*. ت : کوروش صفوی. تهران : انتشارات هرمس.
- صفوی،کورش. ۱۳۸۷. *درآمدی بر معنی‌شناسی*. چاپ دوم. تهران : سوره مهر.
- یارمحمدی، لطف‌الله.۱۳۸۳. *گفتمان‌شناسی رایج وانتقادی*. تهران : هرمس.
- یول، جورج. ۱۳۸۷. *کاربردشناسی زبان*. ت : محمد عموزاده مهدیرجی و منوچهرتوانگر. تهران : سمت.

Reference List

- Aghagolzadeh, F. (2006). *Critical discourse analysis*. Tehran: Elmifarhangi Publications.
- Bolton, M. (2003). *The anatomy of drama. Translated by Reza Shirmarz*. Tehran: Ghatreh Publications.
- Bousfield, D. & Meriam, A. L. (2008). *Impoliteness in language : Studies on it's interplay with power in theory and practice* . Berlin: Walter de Gruyter GmbH & co
- Brown, P. & Levinson, S. (1987). *Politeness: Some Universals of Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carnap, R. (1942). *Introduction to Semantics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Chandler, D. (2008). *The basic semiotics*. Translated by Parsa, M. Tehran: SourehMehr Publications
- Crystal, D. (1992). *An Encyclopedic Dictionary of Language and Languages*. Oxford: Blackwell.
- Culpeper, J, M. S. & Verdonk, P.(1998). *Exploring the Language of Drama*. London & New York: Routledge.
- Culpeper, J. (2008). Reflections on impoliteness, relational work and power. In *Impoliteness in Language: Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- De. Saussure, F. (2008). *Course in general linguistics*. Translated by Safavi, K. Tehran: Hermes Publications.
- Elam, K. (2003). *The semiotics of theatre and drama*. Translated by Sojoodi, F. Tehran: Ghatreh Publications
- Levinson, S. C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palmer, F. R. (2008). *Semantics : a new outline*. Translated by Safavi, K. Tehran: Markaz Publications.
- Proner, M. (2009). *L'analyse du texte de theatre*. Translated by Shahin, Sh. Tehran: Ghatreh Publications
- Saedi, Gh. (1970). *Vay bar Maghloob* [oh to beaten]. Tehran: Nil Publications
- Safavi, K. (2008). *An introduction to pragmatics*. 2th edition, Tehran: SourehMehr Publications.
- Singer, Lynda. (2001). *Creating unforgettable characters*. Translated by AbbassAkbari, Tehran: Soroush.
- Sojoodi, Farzan. (2008). *The practical semiotics*. Tehran: Ghatreh Publications
- Yarmohammadi, L. (2004). *Mainstream and critical discourse*. Tehran: Hermes Publications
- Youl, George. (2008). *Pragmatics*. Translated by Amoozadehmahdiraji, M. & Tavangar, M. Tehran: Samt.

Archive of SID

www.SID.ir

Using Theories of Linguistics in Analyzing Literary Masterpieces:
Studying Violation of Politeness Principle in Vay bar Maghlub drama by Gholam-Hossein Sa'edi

Behrouz Mahmoudi Bakhtiari*
Narges Fereshteh Hekmat**

In modern texts, the formation of the discourse of the drama has been very close to the development of street talk in the society. Accordingly, this has been influenced by the standards governing the development of non-drama discourse. Drama represents a unique style of social interaction.

Dialogues in the drama have a striking similarity with the actual typical street talk. Interestingly, a main focus of recent literary criticism has become the differences between the literary works and particularly the drama with the general patterns of street talk.

Today, it may be necessary to use the help of the science of linguistics to realize the features of dialogues in drama which have a different form and function compared to other literary genres specifically fiction and narrative. This is what Applied Criticism has provided the critics of drama to the degree that the drama would be scrutinized beyond interpretation at the level of word and phrase.

In short, Pragmatics has been described in Linguistics as the science of studying the meaning which is conveyed by the source and is interpreted by the audience. Among the main subject areas that rely on this approach in interpreting meaning include Politeness, the Cooperative Principle, the Turn-Taking Rules, as well as Speech Acts. Take the Persian drama Vay bar Maghlub (Woe on the Defeated) written by Gholam-HosseinSa'ediin 1970 as an example. In this work, the Politeness Principle is repeatedly violated regardless to the social status of other characters. Therefore, the same principle will help in interpreting the drama. Accordingly, the present research is meant to study Sa'edi's works from the viewpoint of characterization.

Considering that Sa'edi has been described as an innovative figure in Iran's modern literature, the present research will try to draw on the standards of Applied Linguistics to show how innovation has manifested itself through dialogues regardless to the main theme and other components of the drama. The research will also try to explain how the characters that come from the lower strata of the society are better performers in using the language than the characters who belong to the higher strata.

An analysis on the issue of Impoliteness whether it be the application of offensive language, four-letter words or disrupting others' conversation and forcing own opinions on others in Vay bar Maghlubshows a direct correlation between the power of the characters in the play to their application of the principle of Politeness. Studying this principle also shows the change in the register and relations between characters throughout the course of the drama and the fact that the presuppositions of the audience with regards to the characters shake as the result of the application of language. In other words, it can be concluded that power relations in this drama are no longer in place as the result of the linguistic interpretation of the text.

Keywords
Drama, discourse analysis, character, Pragmatics, impoliteness, Gholam-Hossein Sa'edi,

*. Ph. D. in Linguistics. Associate Professor, University of Tehran. bmbakhtiari@ut.ac.ir

**. M.A. in Dramatic Literature, University of Tehran. nfhekmat@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir