صفحات ۵۳ - ۶۰
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۷ • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۱

بررسی نوبت‌گیری و کنش‌های گفتاری در نمایش‌نامه‌ی آهسته با گل سرخ
با تکیه بر مطالعات سبک‌شناسی درام

بهروز محمودی بختیاری*[۱]، سیدمصطفی حسینی[۲]
[۱] دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۲/٤، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/٤/۱۰)

چکیده

سبک‌شناسی درام که حوزه‌ای بین‌رشته‌ای میان کاربردشناسی و مطالعات نقد ادبی محسوب می‌شود، معیارهای متعددی را برای تحلیل آثار نمایشی و شناختی کامل‌تر از عناصر مختلف تشکیل‌دهنده‌ی آن به دست می‌دهد. از مهم‌ترین این معیارها، نوبت‌گیری در دیالوگ‌های نمایشنامه و موضوع کنش‌های گفتاری است که به وسیله‌ی آنها می‌توان دریافت دقیق‌تری از نمایشنامه داشت. در زمینه‌ی نوبت‌گیری برخی شاخصه‌ها از قبیل شروع مکالمه‌ها (بر اساس آنکه کدام شخصیت گفتگو را آغاز می‌کند)، داشتن نوبت بیشتر، نوبت‌های طولانی‌تر، قطع کردن کلام شخصیت روبرو، تعیین کردن گوینده‌ی بعدی، تعیین کردن موضوع گفتگو مورد بررسی قرار می‌گیرند. با این روش سنجش شخصیت‌های قدرتمندتر در نمایشنامه شناخته می‌شوند. در زمینه‌ی کنش‌های گفتاری نیز تقسیم‌بندی پنج‌گانه‌ی سرل بر افعال مورد بررسی قرار می‌گیرد و قدرت شخصیت‌ها از طریق اعمال کنش‌های گفتاری مطالعه می‌شود. در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از دو معیار مذکور، نمایشنامه‌ی آهسته با گل سرخ اکبر رادی مورد بررسی قرار گرفته است و تلاش بر این بوده که شناخت سبک‌شناسانه‌ی روشنی از نمایشنامه حاصل شود. خواهیم دید که شخصیت‌های قدرتمند و چالش‌گر برای رسیدن به قدرت بیشتر با کمک ابزارهای فوق در متن قابل شناسایی خواهند بود. این موضوع هم در بررسی نوبت‌گیری و هم در بررسی کنش‌های گفتاری قابل مشاهده خواهد بود.

واژه‌های کلیدی

نوبت‌گیری، کنش‌های گفتاری، سبک‌شناسی درام، اکبر رادی، آهسته با گل سرخ.

*نویسندهٔ مسئول: تلفن: ٦٦٤١٩٦٤٦-٠٢١، نمابر: ٦٦٤١٨١١١-٠٢١، E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir .

مقدمه

در تعریف مناسبی از مکالمه، لوینسون اظهار می‌دارد که مکالمه اساساً با نوبت‌گیری[۱] شناخته می‌شود: «شرکت‌کننده‌ی الف حرف می‌زند، متوقف می‌شود و دیگری ب آغاز می‌کند، حرف می‌زند و متوقف می‌شود. و به این صورت ما به توزیعی الف-ب-الف-ب-الف-ب از کلام میان دو شرکت‌کننده می‌رسیم» (Levinson, 1983, 296). او سپس به این مطلب می‌رسد که علیرغم ظاهر واضح و مسلم این مساله، در توجه بیشتر به این نتیجه می‌رسیم که بررسی کیفیت این پدیده و چگونگی این توزیع اصلاً امر ساده‌ای نیست: میزان بسیار اندک هم‌پوشانی[۲] در گفتگوی معمولی برای زبان‌شناسان جالب بوده است. دیگر آن که فارغ از نوع ساز و کاری که این مساله را هدایت می‌کند، کارآیی آن در شرایط گوناگون با تعداد متفاوتی از شرکت‌کنندگان که در حین مکالمه کم و زیاد هم می‌شوند و تنوع طول عبارات به کار رفته در نوبت هر یک از شرکت‌کنندگان باز هم پدیدهٔ قابل توجهی برای زبان‌شناسان است.

لوینسون به این ترتیب از سکز[۳]، شگلاف[۴] و جفرسون[۵] نقل می‌کند که ساز و کاری که نوبت‌گیری را اداره می‌کند، «مجموعه‌ای از قوانین با گزینه‌های مرتب است که بر پایه‌ای نوبت به نوبت عمل می‌کند و به همین جهت می‌توان آن را با اصطلاح نظام مدیریت داخلی[۶]* شناسایی کرد» (Levinson, 1983, 297). یک نوع تفسیر کارکرد این قوانین آن است که آن را به مثابه یک دستگاه سهم‌دهی[۷] بپنداریم که در آن یک منبع محدود که همان داشتن حق صحبت[۸] است، حسابگرانه[۹] تقسیم می‌شود. این نظام توزیعی برای آن که بتواند کار خود را انجام دهد، به واحدهای حداقلی احتیاج دارد که همان سهم‌ها هستند و هر نوبت در یک مکالمه از همین واحدهای توزیع شده توسط نظام فوق‌الذکر ساخته می‌شوند. لوینسون سپس اعلام می‌دارد که زبان با ویژگی‌های خاص خود پایان هر واحد را خود اعلام می‌کند. گوینده‌ی الف در ابتدا فقط یکی از این «واحدهای نوبت‌ساز» را تولید می‌کند. پایان آن واحد در واقع نقطه‌ای است که در آن گویندگان امکان تعویض نوبت دارند و به آن در اصطلاح مکان بستگی تعویض[۱۰]* می‌گویند و به همین ترتیب نظام سهم‌دهی ادامه پیدا می‌کند. اما نکته اینجاست که در هر کدام از این مکان‌ها بسته به تعویض قوانین تعویض میان گویندگان وارد عمل می‌شوند و این بدان معنا نیست که حتماً در هر کدام از این مقاطع گویندگان عوض می‌شوند؛ بلکه فقط ممکن است چنین اتفاقی بیفتد (Levinson, 1983, 297).

یک ویژگی دیگر واحدهای نوبت‌ساز آن است که درون این واحدها خاصیتی وجود دارد که به وسیلهٔ آن می‌توان به طور دقیق طرف مشخصی از مکالمه را برای ادامهٔ صحبت پس از پایان نوبت حال حاضر دعوت کرد. به این معنا که پیش از تمام شدن کامل نوبت گویندهٔ فعلی، شخص به خصوصی (در مکالمه‌های با بیش از دو نفر شرکت‌کننده) می‌داند که گویندهٔ فعلی او را برای ادامهٔ صحبت در نظر گرفته است. که به نظر می‌رسد ساده‌ترین راهکار برای ایجاد چنین خاصیتی استفاده از یک جملهٔ پرسشی است که طرف خطاب آن معلوم باشد (Levinson, 1983, 298).

نکتهٔ قابل توجه آن است که تمام توجه زبان‌شناسان در وهلهٔ نخست متوجه کاربرد زبان در شرایط زندگی معمولی است و استفاده و تطبیق این قوانین به متون ادبی به طور عام و متن نمایشی به صورت خاص کار سبک‌شناسان است. اما کماکان بنیان بررسی‌های صورت گرفته روی متن‌های نمایشی بر پایهٔ همین قوانین پذیرفته در زبان‌شناسی است.

نوبت گیری در مطالعات سبک‌شناسی درام

به نظر شورت «در زبان محاوره، ما به هنگام حرف زدن، نوبت می‌گیریم و الگوهای "نوبت‌گیری" که در گفتگو ظاهر می‌شوند، قابل تفسیر هستند. به خصوص با توجه به روابط قدرت در میان شرکت‌کنندگان» (Short, 1994, 949)، این در واقع همان چیزی است که در تحلیل خارج از بافت زبان نمایشی همواره مورد غفلت قرار می‌گیرد. به عنوان مثال قطعات نسبتاً بلندی را که شخصیت شاه‌لیر در آغاز نمایشنامهٔ شکسپیر دارد، می‌توان به یاد آورد. تحلیل‌گر سنتی مطابق معمول با این متن ادبی به سان یک قطعه شعر سرشار از صناعات ادبی برخورد می‌کند و نسبت به این معنا بی‌توجه است که شخصیت نمایشنامه، بی‌توجه به حضور کسانی که در شرایط برابر و معمولی هر کدام باید فرصتی مناسب برای سخن گفتن داشته باشند، این چنین به تک‌گویی طولانی روی می‌آورد، که این خود به شیوه‌های گوناگون تفسیرپذیر است. شاید نقطهٔ مشترک بسیاری از این تفاسیر قدرت مفروض برای سخن‌گوی این چنینی باشد. در نتیجه در این مورد به خصوص، دانش سبک‌شناسی درام و به تعبیر دقیق‌تر بررسی علمی گفتمان نمایشی بر اساس الگوی نوبت‌گیری به دریافت دقیق‌تری از ماهیت شخصیت نمایشی شاه لیر کمک می‌رساند (نگاه کنید به: Culpepper, 1998).

شاید این نکته به ذهن خواننده متبادر شود که این که کشف تازه‌ای نیست و هر خوانندهٔ معمولی نمایشنامه نیز به راحتی و با خواندن عنوان نمایشنامه، به موقعیت برتر شاه از لحاظ قدرت پی می‌برد. همان طور که پیش‌تر اشاره شد، مباحث مطرح در دانش سبک‌شناسی درام اغلب به صورت ناخودآگاه در ذهن خوانندگان وجود دارد اما نکته اینجاست که این حضور در ناخودآگاه قابل دسترسی و بررسی علمی و آماری نیست؛ بلکه بیشتر مناسب دریافتی کلی از متن و حظ هنریِ ناشی از آن است. برای نقد ادبی و مطالعات تئاتری، منتقد نیازمند ساز و کاری دقیق و علمی است که بتواند با کمک آن، دریافت‌های

اغلب شهودی و ناخودآگاهانه را توصیف و تشریح کند. این در واقع همان کمکی است که سبک‌شناسی درام به مطالعات تئاتری می‌کند.

چالشی که سبک‌شناسان در برابر آن قرار داشتند و از عهدهٔ آن برآمدند، نظریهٔ غالبی بود که در مصاف میان متن و اجرا، ارجحیت را به اجرا می‌داد. شورت به دلایل متعددی از نامناسب بودن اجرای تئاتری برای قرارگرفتن در جایگاه ابژهٔ نقد دراماتیک اشاره می‌کند که می‌توان آنها را به طور کلی در دو گروه عمده دسته‌بندی کرد: یکی آن که به فرض اتکا به اجرای تئاتری، تحلیل درام به نحوی بسیار افراطی با شیوهٔ تحلیل سایر گونه‌های ادبی متفاوت می‌شود و این بدان معناست که در این شیوهٔ قاعدهٔ پیوسته‌ای به نام نقد را نمی‌توان ره‌گیری کرد. زیرا در نقد آثار هنری همواره موضوع نقد به صورت تغییرناپذیر و همیشه حاضر موجود و قابل بررسی بوده است. در حالی که نقد اجرا، مطالعه روی موردی را می‌طلبد که هر لحظه محو و نابود می‌شود. لذا امر تکرارپذیری بررسی روی موضوع نقد، خود به خود نقض می‌شود (Short, 1981, 181). گروه دوم از دلایلی که شورت می‌آورد، در واقع نتیجهٔ منطقی همان دستهٔ اول است. یعنی «موضوع نقد دراماتیک به شکلی بی‌انتها، متغیر می‌شود. هم معانی و هم ارزش نه تنها از یک تولید به تولیدی دیگر بلکه از یک اجرا به اجرایی دیگر در تولیدی مشابه نیز تغییر خواهد کرد» (Short, 1981, 181).

سبک‌شناسان درام با کمک قوانین موجود در دانش زبان‌شناسی که به صورت مبسوط در بخش پیش مورد بررسی قرار گرفتند، مساله‌ی الگوهای گفتمانی را به موارد جزئی‌تری تقسیم کرده‌اند. برای رسیدن به این منظور پیشنهاد می‌کنند که در مورد گفتگوی نمایشی چند سئوال اساسی پرسیده شود: «معمولاً چه کسی تبادل‌های مکالمه‌ای را آغاز می‌کند و چه کسی پاسخ می‌دهد؟ چه کسی بیشتر حرف می‌زند؟ (چه کسی بیشترین نوبت‌ها را دارد و چه کسی طولانی‌ترین نوبت‌ها را دارد؟) چه کسی چه کسی را متوقف می‌کند؟ چه کسی حق دارد دیگران را برای حرف زدن انتخاب کند؟ چه کسی موضوع صحبت را در دست دارد» (Short, 1994, 949)؟

شورت عنوان می‌کند در تقسیم قدرت در دیالوگ نمایشی، سبک‌شناسان درام عموماً سهم قدرت بیشتر را برای کسی قائلند که تبادل‌های مکالمه‌ای را آغاز کند، بیشتر حرف بزند، دیگران را متوقف کند (و خود نشود) دیگران را برای حرف زدن انتخاب کند و موضوع را در دست داشته باشد (Short, 1994, 949). البته شورت معتقد است که «ساختارهای قدرت گفتگویی به ندرت چنین یک‌وجهی هستند و در هنگام تفسیر الگوهای گفتگویی همواره باید دانش موقعیتی مدنظر قرار داشته باشد» (Short, 1994, 949). به این معنا که همواره کسی که بیش‌تر حرف می‌زند، در ساختار قدرت، موقعیت برتری ندارد و باید به موقعیت شرکت‌کنندگان در گفتگو بیشتر دقت کرد. مثلاً در موقعیت یک مصاحبهٔ کاریابی، طبیعی است که شخص جویای کار بیشتر از مصاحبه‌کننده حرف بزند اما این اصلاً به معنای موقعیت برتر او در گفتگو نیست بلکه در این موقعیت، شخصی که تنها سئوال می‌کند به لحاظ الگوی قدرت صاحب قدرت بیشتری است.

در همین باره، تن[11] در کتاب خود یک سبک‌شناسی درام[12]، پس از طرح مباحث بسیار مهمی درباره‌ی خاصیت اجرایی[13]* زبان در برابر خاصیت تعاملی آن و تطبیق هر کدام روی نمونه‌های خاصی از متن‌های نمایشی، درباره‌ی گفتگوی نمایشی و تفاوت آن با گفتگوی روزمره می‌نویسد:

> بسیاری از تحلیل‌های صورت گرفته از متن‌های نمایشی از منظر کاربردشناسی، با این فرض کار کرده‌اند که گفتگوی نمایشی به اندازه‌ی کافی به گفتگوی زندگی واقعی نزدیک است. بنابراین نتایج به دست آمده از موقعیت‌های روزمره به طور کلی، روی آن چه در درام نیز یافت می‌شود، قابل پیاده‌سازی است (Tan, 1993, 28).

کنش‌های گفتاری در سبک‌شناسی درام

سبک‌شناسی درام همواره بر این نکته تاکید دارد که نوبت‌گیری در گفتگوی نمایشی را باید به صورت "جفت‌های مجاورتی[14]" در نظر گرفت. به این معنا که اغلب انتظار می‌رود کسی که با پرسشی آغاز می‌کند، شرکت‌کنندهٔ مقابل خود یا همان مخاطب پرسش را به پاسخ در نوبت خود (مخاطب) وادارد. یا اگر گفتگو از یک سر با یک دستور همراه است، انتظار می‌رود طرف دیگر گفتگو در نوبت خود به اطاعت از دستور بپردازد. این مطلب در حوزهٔ سبک‌شناسی درام تحت عنوان بررسی کنش گفتاری مورد بررسی قرار می‌گیرد. مطابق این اصول، در یک مکالمهٔ عادی، همواره انتظار ما به عنوان ناظر این است که دو طرف مکالمه کنش‌های گفتاری[15] خود را با توجه به نوع رابطه‌ای که با هم دارند، تنظیم‌کنند.

مسالهٔ کنش‌های گفتاری که در مرحلهٔ نخست توسط دو فیلسوف زبان انگلیسی به نام‌های آستین[16] و سرل[17] مطرح شد، خیلی زود به یکی از پردامنه‌ترین مباحث، در حوزه‌های مختلف دانش تبدیل شد. لوینسون در ابتدای بحث خود راجع به این مساله به موارد بسیاری از حوزه‌های دانش اشاره می‌کند که در آن کنش‌های گفتاری با اقبال فراوان مواجه شده است. مثلاً این که منتقدان ادبی با استفاده از این نظریه به روشنگری راجع به ظرافت‌های ادبی می‌پردازند و به فهم تازه‌ای از ماهیت گونه‌های[18] ادبی می‌رسند (Levinson, 1983, 226). الام بر این باور است که «برای درک کارکردهای کنشی گفتمان در درام باید به این نظریه‌ی زبان در حکم کنش متوسل شویم.» به باور الام هدف آستین در بدو طرح این موضوع آن بود که با فلسفه‌ی سنتی که در آن تنها صدق وکذب گزاره‌ها مطرح بود برخورد کند، و به این مطلب برسد که تولید پاره‌گفتارها تنها طرح گزاره‌ها نیست بلکه در آن ما به کنش‌هایی هم دست می‌زنیم مثل پرسیدن، فرمان دادن و تاثیر گذاشتن بر دیگران. این بررسی‌ها به مرور منتج به این مساله شد که تمام گزاره‌های تولید شده در زبان را کنشی بدانیم (الام، ۱۳۸۲، ۱۹۵).

سرل، کنش‌های غیربیانی را به پنج گروه عمده تقسیم می‌کند:

۱- اعلامی[۱۹]: کنش‌هایی هستند که با اجرای آنها اتفاقی رخ می‌دهد.

۲- اظهاری[۲۰]: شامل کنش‌هایی می‌شوند که باور یا عدم باور گوینده را به مساله‌ای خاص، عنوان می‌کنند. تاکیدات، نتیجه‌گیری‌ها، توصیفات و ابراز حقایق در این گروه قرار می‌گیرند (Yule, 1996, 53).

۳- بیانات عاطفی[۲۱]: شامل کنش‌هایی می‌شوند که احساسات گوینده را عنوان می‌کنند و بیان‌گر حالات روانی هستند (Yule, 1996, 53). الام، افعالی چون، تشکر کردن، «سلام دادن و تبریک گفتن» را جزو افعال این گروه می‌داند (الام، ۱۳۸۲، ۲۰۷).

٤- دستورات[۲۲]: گونه‌ای از کنش‌های گفتاری هستند که در آنها گوینده شخصی دیگر را به انجام کاری وادار می‌کند. لذا چنین جملاتی بیانگر خواست گوینده هستند. پس فرمان‌ها، سفارش‌ها، تقاضاها، پیشنهادها، را می‌توان از این گروه دانست (Yule, 1996, 54).

٥- تعهدات[۲۳]: به تعبیر الام، این کنش‌ها «گوینده را نسبت به سیر اعمال آتی متعهد می‌کنند» (الام، ۱۳۸۲، ۲۰٦). به بیان یول، این کنش‌ها بیانگر قصد گوینده هستند. «قول‌ها، تهدیدها، امتناع‌ها، عهدها» در این گروه هستند. می‌توانند توسط گوینده به تنهایی و یا توسط گوینده به عنوان عضوی از یک جمع بیان شوند (Yule, 1996, 54).

تحلیل «کنش‌های گفتاری» در جفت‌های مجاورتی در گفتگوی نمایشی، بخش دیگری از فرآیند بررسی و تحلیل زبان نمایشی است. به این معنا که در این جا صرف این که شخصیتی در نمایشنامه کنش گفتاری فرمان دادن را مرتکب می‌شود، دلیل بر موقعیت قدرت‌مندتر او در ساختارهای قدرت مکالمه‌ای محسوب نمی‌شود، بلکه عبارت همجوار پس از آن که همان واکنش شخصیت مقابل (مخاطب فرمان) است نیز مدنظر قرار می‌گیرد و اگر اطاعت از فرمان مشاهده شد و چند بار هم این مجاورت تکرار شد، می‌توان آن را به صورت الگویی نهادینه پذیرفت. البته این مرحلهٔ نخست تحلیل متن است. در واقع پس از رسیدن به الگویی مشخص از توالی جفت‌های مجاورتی، بررسی وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود که در آن تحلیل‌گر به دنبال موارد نقض الگوهای پیش‌ساخته در متن می‌گردد و به کمک آنها تفسیرهای تازه‌ای از متن ارائه می‌دهد. این روند الگوسازی و یافتن موارد نقض آن، به صورت مداوم در امر تحلیل متن تکرار می‌شود. به این معنا که مرتباً الگوهای جدیدی ساخته می‌شود و مناسبات تازه‌ای میان شخصیت‌های دراماتیک شکل می‌گیرد و سپس این الگوها در مواردی نقض می‌شوند و به این ترتیب مناسبات شخصیت‌های نمایش به نوبهٔ خود دچار تغییر می‌شوند.

البته شورت تاکید می‌کند که برای محاسبهٔ دقیق نیروی کنش گفتاری، نمی‌توان صرفاً به آن چه گفته می‌شود اکتفا کرد، بلکه بافتی که در آن گفتگوها بیان شده و فرضیاتی که گوینده و شنونده پذیرفته‌اند نیز بسیار اهمیت دارد. در بحث نوبت‌گیری در گفتمان نمایشی، آنچه اهمیت دارد، تبیین روابط قدرت در میان شخصیت‌های مختلف نمایش است (Short, 1994, 950).

نمونه تحلیل علمی در زمینه‌ی نوبت گیری و کنش‌های گفتاری

با بررسی نوبت‌گیری، سبک‌شناسان درام می‌توانند شناخت بهتری نسبت به شخصیت‌های نمایشنامه ارائه دهند و در نتیجه فهم کامل‌تری از متن به دست آورند. در نمایشنامهٔ آهسته با گل سرخ نیز می‌توان با بررسی روند نوبت‌گیری در میان شخصیت‌های مختلف نمایش، می‌توان به شناخت بهتری از آنها دست یافت و همچنین فهم کامل‌تری از نمایشنامه به دست آورد.

در صحنهٔ اول، کاراکتر دیلمی که پدر خانواده است، شاخصه‌های مربوط به تسهیم قدرت در نوبت‌گیری را در دست دارد. دیالوگ آغازین نمایشنامه را دیلمی می‌گوید:

دیلمی: الاهی، به قدر برگ درختان شکر! الاهی، به اندازهٔ ریگ بیابان شکر! ... کوفتهٔ لذیذی بود (رادی، ۱۳۸۳، ۲٤٥).

همانگونه که مشخص است شخصیت دیلمی نه تنها گفتگو را آغاز کرده است، بلکه موضوع گفتگو را نیز کاملاً مشخص می‌کند.

در این مقطع از نمایش با شخصیت سینا آشنایی بیشتری به وجود می‌آید. او هر چند موقعیت قدرت را در نمایش ندارد، اما تلاش می‌کند که به موقعیتی خاص دست بیابد. یکی از راهکارهای او، پرسش از دیلمی است:

سینا: شما چی فکر می‌کنین؟

دیلمی: خیال می‌کنی ما برای چی بازارو بسته‌ایم؟

سینا: بازار همیشه امتیاز می‌خواسته (رادی، ۱۳۸۳، ۲٤۸-۲٤۷).

دیالوگ‌های سینا نشان می‌دهد که او تلاش می‌کند وارد موقعیت تعامل با دیلمی شود.

نتیجه‌ای که از بررسی نوبت‌گیری در بخش اول پردهٔ اول نمایشنامه به دست می‌آید، قدرت برتر دیلمی است. سینا هرچند تلاش می‌کند سهم بیشتری از گفتگو را به دست آورد، اما در این امر موفق نیست و دیلمی در میان شخصیت‌های نمایش به لحاظ تسهیم نوبت‌گیری برترین قدرت را دارد.

در بخش دوم از پردهٔ اول، نخستین محرک به متن وارد می‌شود: حضور یک شخصیت جدید که می‌تواند موقعیت شخصیت‌ها را دچار تغییر کند. جلال که پسرعموی بچه‌هاست، از رشت آمده تا در دانشگاه تحصیل کند.

با وجود این تغییر، دیلمی کماکان قدرت را در سهم‌بندی نوبت‌گیری در اختیار دارد. او در دیالوگی تقریباً طولانی سیامک و شمس‌الملوک را مورد خطاب قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد جلال در بدو ورود به خانهٔ دیلمی، موقعیت بالایی به لحاظ نوبت‌گیری نداشته باشد.

در پایان پردهٔ اول که تقریباً می‌توان آن را معرفی شخصیت‌ها محسوب نمود، قدرت برتر را از لحاظ نوبت‌گیری می‌توان به دیلمی نسبت داد. او در تمام پنج مؤلفه‌ای که برای نوبت‌گیری طرح شده است، برتری داشته: اغلب موضوع گفتگو را معین کرده،

مخاطب را مشخص کرده است، بیشتر از بقیه صحبت کرده است و مکالمه‌ها را شروع کرده است.

در پردهٔ دوم نمایشنامه، در گفتگوی میان سینا و ساناز (نامزد و دخترخالهٔ سینا)، هر چند قدرت بیشتر به لحاظ مؤلفه‌های نوبت‌گیری متعلق به ساناز است، اما گونه‌ای از تعادل هم در این گفتگو به چشم می‌خورد. این روند تعادل نسبی تا پایان مقطع اول ادامه می‌یابد. در مقطع دوم جلال وارد گفتگو می‌شود. جلال در حضور ساناز می‌تواند قدرت بیشتری را در نوبت‌گیری در اختیار گیرد.

طبیعی است که در حضور شخصیتی مانند سینا به دست آوردن دیالوگی با حدود ٦٦ کلمه نشان از موقعیتی دارد که شخصیت جلال توانسته در گفتگو و بالطبع در خانهٔ دیلمی پیدا کند. البته سینا نیز تلاش دارد که موقعیت قدرتمند خود را کماکان حفظ کند. در این راستا وی نیز، پس از دیالوگ بلند جلال، دیالوگی نسبتاً طولانی ادا می‌کند که دارای ۷۵ کلمه است و از این طریق نوعی تعادل در تسهیم قدرت در نوبت‌گیری به وجود می‌آید.

در یکی از صحنه‌های پردهٔ دوم، تمام شخصیت‌ها از صحنه خارج می‌شوند و سینا و جلال در صحنه باقی می‌مانند. این مقطع از نمایشنامه با توجه به موقعیت این دو شخصیت، مهم است و تحلیل آن، به لحاظ نوبت‌گیری، می‌تواند بسیار تعیین کننده باشد.

ابتدای این مقطع، جلال مکالمه را آغاز می‌کند و موضوعی را طرح می‌کند:

جلال: خیلی خوب می‌زنی (رادی، ۱۳۸۳، ۲۹۳).

سینا البته به موضوع طرح شده توسط جلال پایبند نیست. در ادامهٔ این صحنه، نه تنها سینا، تنها تعیین‌کنندهٔ موضوع گفتگو است، بلکه به لحاظ میزان صحبت کردن هم از شخصیت جلال بیشتر حرف می‌زند و بدین جهت واضح است که تسهیم قدرت در نوبت‌گیری این مقطع از نمایشنامه به سود سینا است.

در اواخر پردهٔ دوم، شمس‌الملوک و سینا نسبت به حضور جلال در خانه اعتراض می‌کنند. دیلمی به تدریج و به واسطه‌ی محذوری که به دلیل حضور جلال دارد، موقعیت برتر خود را در نوبت‌گیری واگذار می‌کند و شخصیت‌های شمس‌الملوک و سینا قدرت بیشتری را در اختیار می‌گیرند.

این دو شخصیت به تناوب موقعیت برتر دیلمی را وارد چالش می‌کنند و دیلمی را وادار می‌کنند که در موضع دفاعی قرار بگیرد. این موضوع را می‌توان به صورت یک استراتژی عمومی در این بخش از نمایشنامه مورد بررسی قرار داد: یک تهاجم تناوبی از سوی شخصیت‌های ضعیف‌تر از لحاظ نوبت‌گیری به سوی شخصیت قدرتمند. البته در نهایت دیلمی می‌تواند با تغییر موضوع فشارها را بکاهد.

پردهٔ دوم در شرایطی به پایان می‌رسد که گرچه در مقطعی از آن موقعیت برتر دیلمی مورد تهدید واقع شد، اما در نهایت وی برتری نسبی خود را بازیافت و نسبت به شخصیت شمس‌الملوک جایگاه بالاتری را در اختیار گرفت.

در پردهٔ سوم از نمایشنامه که گفتگویی دونفره میان جلال و سیامک (پسر کوچک خانواده) است، نشان از برتری محسوس جلال در نوبت‌گیری دارد.

در ادامه شخصیت سینا وارد صحنه‌ای می‌شود که جلال و ساناز در حال گفتگو هستند. طبیعی است که شخصیتی مانند سینا با دیدن این صحنه تمام تلاش خود را برای کسب قدرت و منفعل کردن شخصیت جلال به کارگیرد. سینا با گفتن یک دیالوگی طولانی قدرت در نوبت‌گیری را به سود خود تغییر می‌دهد. استراتژی سینا در این قطعهٔ نمایشنامه تعیین کردن گویندهٔ بعدی گفتگو از طریق خطاب قرار دادن و همچنین تعیین موضوع گفتگو است. وی از این راه‌ها می‌تواند قدرت برتر را در نوبت‌گیری به دست آورد و شخصیت جلال را که در بخش پیشین قدرت بالاتر را در نوبت‌گیری در اختیار داشت منفعل نماید:

سینا: ... عمقلی، یه جوک بگو!

جلال: جوک‌های من تعریفی نداره.

سینا: چرا! تو هر چی بگی، من یکی می‌خندم.

جلال: خب، تو آدم خنده‌رویی هستی.

سینا: د؟ نکنه تو هم تو این لباده احساس اعتماد می‌کنی! (به ساناز) شرط می‌بندم زیر لباده‌ی این پدر مقدس یه حلزون نیمه‌زنده موج می‌زنه؛ عقیده‌ی خالقزی چیه؟ (رادی، ۱۳۸۳، ۳۲۳).

اما در ادامهٔ همین صحنه، نه تنها نوبت‌های جلال طولانی‌تر شده است، بلکه وی موضوع گفتگو را معین می‌کند و از همه مهم‌تر سینا به موضوع طرح‌شده توسط جلال پایبند است. این نشان از تغییر آشکار الگوی تسهیم قدرت از طریق نوبت‌گیری به سود جلال دارد:

جلال: (که اینک در سوی دیگر میز روبروی سینا ایستاده است.) بذار به‌ات بگم آقای دیلمی! همهٔ این نابغه‌ها و نازدانه‌هایی که دور اتاقت زده‌ای، آدم‌های کوتوله‌ای بودن با قیافه‌های ملکوتی، که فقط یه انگشت اضافی داشتن.

سینا: پس دنیا رو کی ساخته؟ تو و مش رمضان؟

جلال: دنیا رو اونایی ساخته‌ن که تو حتی اسم‌شونم بلد نیستی درست تلفظ کنی.

سینا: من اجباری ندارم اسم چهار تا ازگلو که آروق‌شون بوی کباب کوبیده و پیاز پخته می‌ده، توی کله‌م فرو کنم؛ مدیون کسی هم نیستم. (کبریت می‌کشد) (رادی،۱۳۸۳، ۳۲۷).

در پردهٔ سوم نمایشنامه، مجدداً الگوی فشار سینا و شمس‌الملوک تکرار می‌شود و این بار کاملاً واضح است که سینا توانسته در نوبت‌گیری بر شخصیت دیلمی فائق بیاید و تعیین موضوع گفتگو و گویندهٔ بعدی یکسره توسط سینا صورت می‌گیرد. حتی نوبت‌های او نیز تا حدی از شخصیت دیلمی طولانی‌تر است. این فشار در ادامه باز هم بیشتر می‌شود:

سینا: کاشکی اونم به اندازهٔ شما رعایت ما رو می‌کرد.

دیلمی: (که حلقهٔ فشار را لحظه به لحظه تنگ‌تر می‌بیند.) دیگه چه رعایتی؟ اون که داره مثل مش رمضان برای شما یه دنده می‌دوئه.

شمس‌الملوک: (در این فاصله در جعبهٔ کیک را گذاشته و زیردستی‌ها را روی هم چیده است.) رمضان شب‌ها توی انباری بالا می‌خوابید عبدالحسین خان.

سینا: روزی ده تا تلفن اون جوری هم به‌اش نمی‌شد.
شمس‌الملوک: ور دل ما هم اینجا لنگر نمی‌داد.
سینا: در گوش سیامک هم مدام ورد نمی‌خوند.
دیلمی: بر شیطان لعنت! (کلافه ناگهان بلند می‌شود.) شماها چی می‌گین؟ (رادی، ۱۳۸۳، ۳۴۰)

دو شخصیت شمس‌الملوک و سینا، عملاً اجازهٔ واگذاری نوبت به دیلمی را نمی‌دهند و علاوه بر آن موضوع گفتگو را نیز معین می‌کنند. در واقع این دو شخصیت به اندازهٔ چهار نوبت اجازهٔ واگذاری آن را به دیلمی نمی‌دهند و این موضوع با در نظر گرفتن موقعیت خاص دیلمی که در قسمت‌های پیشین نمایشنامه مشخص شده است و قدرت بی‌رقیب وی بارها مشاهده شده، مهم است و نشان از فشاری دارد که در این بخش بر این شخصیت وارد می‌شود.

اثر تمام فشارهای دو شخصیت سینا و شمس‌الملوک است که تحلیل نوبت‌گیری دیالوگ‌هایشان نشان داد که در واقع استراتژی خاص آنها در نوبت‌گیری، موقعیت دیلمی را تا حدودی منفعل کرد

در پردهٔ چهارم و در شرایطی که دیلمی به پناه دادن جلال به یک مبارز در خانه پی برده، دیالوگ‌های دیلمی مدام طولانی‌تر می‌شوند و موقعیت جلال در انفعال مطلق قرار می‌گیرد. واضح است که نوبت‌گیری مطابق با بغرنج بودن موقعیت در نمایشنامه است.

دیلمی: بله! (می‌نشیند روی مبل و پا روی پا می‌اندازد.) من تو رو امین دونستم و مثل یک عضو خانواده به‌ات کلید دادم؛ درست مثل خونهٔ خودت. (کلاهش را برمی‌دارد و روی زانویش می‌گذارد.) اما تو چی کردی؟ یه مرد زخمی رو از کوچه برداشتی بی‌صدا درو باز کردی و نک پا از پله‌ها رفتین بالا. آیا این عمل تو واقعاً شایسته‌ی یک عضو این خانواده بود؟ (رادی، ۱۳۸۳، ۳۵۹).

بخش پایانی از پردهٔ چهارم نمایشنامه یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین بخش‌های متن است و تحلیل نوبت‌گیری در آن می‌تواند راهگشا باشد. این بخش مربوط به قسمتی از نمایشنامه است که ساناز و جلال از راه می‌رسند و جلال که مانع از اصابت تیر به ساناز شده است، خود مجروح گشته و سینا که از این امر بی‌اطلاع است، یکسره جلال را مورد شماتت قرار می‌دهد و بلندترین نوبت کل نمایشنامه را می‌گیرد (۳۱۲ کلمه) و در پایان این نوبت بسیار بلند که در آن جلال هیچ نمی‌گوید و در شرایطی که سینا در آخر صحبت‌هایش خون و زخم گلوله را روی بدن جلال دیده است، جلال تنها یک دیالوگ بسیار کوتاه می‌گوید:

جلال: این... یادت باشه سینا (رادی، ۱۳۸۳، ۳۸۲).

این تضاد آشکار، یعنی قرار گرفتن یک نوبت ۳۱۲ کلمه‌ای در برابر یک نوبت چهار کلمه‌ای زمینه را به مناسب‌ترین شکل فراهم می‌کند که ضربه‌ی مهلکی به سینا و همچنین مخاطب وارد شود. به بیان دیگر، روند کاملاً یکطرفه نوبت‌گیری در پایان نمایشنامه به این مطلب کمک می‌کند که اثر نهایی متن که همان پوچ بودن ادعاهای سینا و ایجاد حس شفقت با قهرمان نمایشنامه است، بیشتر خودنمایی کند. لذا همان طور که دیده می‌شود، تحلیل نوبت‌گیری به نحو شایسته‌ای نشان می‌دهد که چرا پایان‌بندی متن ساختار و کارکرد درستی دارد و چه ترفندی منجر به ایجاد این کارکرد شده است.

علاوه بر نوبت‌گیری، موضوع کنش‌های گفتاری نیز در آهسته با گل سرخ قابل بررسی است. در این زمینه کشف دستهٔ اول کنش‌های گفتاری که به واسطهٔ ادای آنها کاری انجام می‌شود، می‌تواند راهگشا باشد.

در پردهٔ اول شخصیت دیلمی که قدرتمندترین شخصیت نمایشنامه محسوب می‌شود، کنشی اعلامی دارد:

دیلمی:... لفظ قلم صحبت می‌کنی آقای مهندس! مزاحم که نیستی هیچ، منزل عموته؛ یعنی خونهٔ خودت. هرچقدر که بخوای، می‌تونی پیش ما باشی و حرف زیادی هم نزن! (رادی، ۱۳۸۳، ۲۶۵).

بخش زیرخط‌دار کنشی اعلامی است که اجازهٔ ماندن جلال را در خانهٔ دیلمی صادر می‌کند. واضح است که دیلمی با توجه به اینکه صاحب خانه است، توانایی صدور چنین اجازه‌ای را دارد.

در نمونهٔ دیگری که در پردهٔ دوم اتفاق می‌افتد، دیلمی مجدداً کنشی اعلامی دارد:

دیلمی: گرچه! نمایندگی رو باید داشته باشیم (رادی، ۱۳۸۳، ۲۹۹).

در این دیالوگ دیلمی با ادای این گزاره اعلام می‌کند که لازم است نمایندگی چای در اتریش تأسیس شود و این گزاره نیز با توجه به قدرت دیلمی شرایط کارآیی (شرایط مقدماتی) را احراز می‌نماید.

در موردی دیگر، شمس‌الملوک در گفتگو با دیلمی، گزاره‌ای اعلامی دارد:

شمس‌الملوک: (محکم.) شما هر کجا می‌خواین، سینا رو بفرستین؛ ولی اون بدون ساناز نباید بره (رادی، ۱۳۸۳، ۳۰۳).

قسمت زیرخط‌دار، گزارهٔ اعلامی شمس‌الملوک است که در آن ازدواج سینا و ساناز را حکم می‌کند. البته با توجه به موقعیت او در برابر دیلمی، این گزاره شرایط کارآیی را به طور کامل احراز نمی‌کند. لذا دیالوگی که بلافاصله پس از این گزاره می‌آید، تصدیق و تأیید دیلمی نیست، بلکه وی تنها تقاضای تأیید مجدد گزارهٔ اعلامی را از سوی شمس‌الملوک دارد:

دیلمی: خب، پس تو حرف آخرتو زدی! (رادی، ۱۳۸۳، ۳۰۳)

بررسی این جفت مجاورتی می‌تواند، در تحلیل روابط متقابل شمس‌الملوک و دیلمی راهگشا باشد. شمس‌الملوک هر چند در برابر دیلمی گزاره‌ای اعلامی دارد، اما موقعیت منفعل مرسوم وی در برابر دیلمی مانع از آن می‌شود که شرایط کارآیی این گزاره احراز شود.

نمونهٔ دیگر کنش‌های اعلامی توسط سینا و خطاب به ساناز بیان می‌شود:

سینا: خیلی خب! تا حساب من و تو اینجا روشن نشه، حق نداری پا تو این خونه بذاری (رادی، ۱۳۸۳، ۳۳۲).

البته با توجه به موقعیت این دو شخصیت بیان این گزارهٔ اعلامی نیز شرایط کارآیی لازم را احراز نمی‌کند

نمونهٔ دیگر از گزاره‌های اعلامی دیالوگی از دیلمی است که به جلال گفته می‌شود:

دیلمی: نخیر، این جوری نمی‌شه! بریم بالا. فوراً راهیش می‌کنی. کرایهٔ تاکسی می‌خواد بهش می‌دی. دنبالشم می‌ری؛ اما تا دم در... هیچکس نباید بدونه... (رادی، ۱۳۸۳، ۳۶۲).

در این نمونه نیز گزارهٔ اعلامی دیلمی شرایط کارآیی را احراز می‌کند و لذا یک عمل انجام‌شده محسوب می‌شود. این امر با توجه به موقعیت قدرتمند شخصیت دیلمی در نمایشنامه صورت می‌گیرد.

نمونه‌ی آخر گزارهٔ اعلامی در نمایشنامه توسط دیلمی و خطاب به ساناز بیان می‌شود:

دیلمی: هر چی بود، قضا بلا بود، دور شد. (به ساناز:) بارونی تو در بیار دیگه نباید اینو بپوشی (رادی، ۱۳۸۳، ۳۷۸).

طبیعی است که با توجه به موقعیت دیلمی این گزاره نیز می‌تواند از شرایط کارآیی برخوردار باشد اما مشابه موارد قبلی وجود فعل وجهی کارآیی آن را تضعیف می‌کند.

نتیجه

همانگونه که پیش‌تر آمد، تحلیل علمی نوبت‌گیری در این پژوهش بر اساس پنج شاخص صورت گرفته است که در ادامه نتیجهٔ بررسی در مورد هر کدام از شاخص‌ها می‌آید:

بررسی شروع‌کنندهٔ مکالمه‌ها: در بررسی این مؤلفه، نتیجه بر آن شد که در اکثر موارد اغلب شخصیتی که مکالمه را شروع می‌کند، در آن مقطع از نمایشنامه قدرت بیشتری در اختیار دارد. به طور مثال در دیلمی در ابتدای نمایشنامه و سینا در بخش چهارم از پردهٔ دوم که مکالمه با دیلمی را آغاز می‌کند.

بررسی اندازهٔ دیالوگ‌ها: بررسی اندازهٔ دیالوگ‌های شخصیت‌های مختلف به صورت آشکاری نشان از این واقعیت دارد که شخصیت‌های قدرتمندتر در نمایشنامه، نوبت‌های طولانی‌تری دارند. نمونهٔ آشکار نوبت‌های طولانی دیلمی است که مکرراً در طول نمایشنامه مشاهده می‌شوند. وی تقریباً در برابر تمام شخصیت‌ها نوبت طولانی دارد و به لحاظ اندازهٔ دیالوگ‌ها رتبهٔ نخست را در اختیار دارد. به همین میزان نیز می‌توان اظهار نمود که شخصیت دیلمی در نمایشنامه صاحب قدرت است. البته در یک مورد این امر به صورت معکوس به کار گرفته شده است. به این معنا که در صحنهٔ پایانی نمایشنامه علی‌رغم آنکه سینا تقریباً تنها شخصیتی است که حرف می‌زند و شخصیت جلال ساکت است، اما به لحاظ کسب قدرت در گفتگو نمی‌توان سینا را صاحب قدرت مطلق تلقی کرد.

در این پژوهش، علاوه بر بررسی کیفی نوبت‌گیری و تحلیل آن، به لحاظ کمی و آماری نیز بررسی کلی صورت گرفته است. در این بررسی تعداد دیالوگ هر یک از شخصیت‌ها در پرده‌ها و بخش‌های مختلف نمایشنامه، به تفکیک استخراج شده است. نتایج کلی این بررسی در جدول ۱ موجود است:

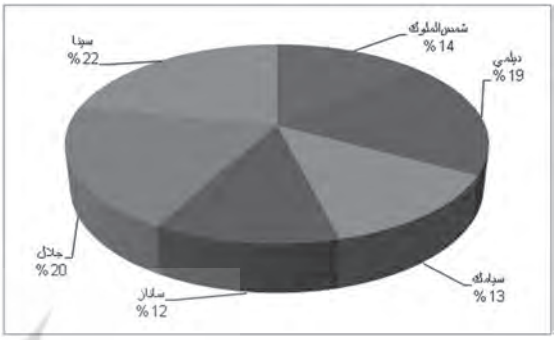
همانگونه که در جدول۱ دیده می‌شود، شخصیت جلال، تنها شخصیتی است که در تمام بخش‌های نمایشنامه (به استثنای بخش آغازین) دیالوگ داشته است و حضور وی در کل نمایشنامه یکی از عوامل قدرت وی در نمایشنامه محسوب می‌شود. از سوی دیگر تعداد دیالوگ‌های دیلمی نیز (در بخش‌هایی که حضور دارد) نشان از قدرت وی در نمایشنامه دارد. بررسی نسبی تعداد دیالوگ هر یک از شخصیت‌ها در کل نمایشنامه نیز می‌تواند تا حدودی راهگشا باشد. در نمودار ۱ نسبت دیالوگ هر یک از شخصیت‌ها در کل نمایشنامه مشخص است.

جدول ۱ - تعداد دیالوگ هریک از شخصیت ها در پرده ها و بخش های مختلف نمایشنامه.

نام شخصیت	پرده اول		پرده دوم				پرده سوم				پرده چهارم				مجموع
	بخش اول	بخش دوم	بخش اول	بخش دوم	بخش سوم	بخش چهارم	بخش اول	بخش دوم	بخش سوم	بخش چهارم	بخش اول	بخش دوم	بخش سوم	بخش چهارم	
دیلمی	۵۲	۴۰	–	–	–	۴۷	–	–	–	۶۸	–	۲۶	۲۵	۶	۲۶۴
شمس‌الملوک	۳۰	۲۳	۲۰	۷	–	۳۸	–	–	–	۲۱	–	۳	۴۱	۷	۱۹۰
سینا	۳۴	۱۳	۷۹	–	۱۲	۲۲	–	–	۵۵	۲۰	۲۲	–	۲۷	۱۵	۲۹۹
جلال	–	۲۸	۱۶	۲۳	۱۲	۲	۳۹	۳۳	۲۷	۳۰	۳۰	۲۰	۱۶	۷	۲۸۳
ساناز	۱۰	–	۶۷	۷	–	–	–	۴۲	۲۷	۷	–	–	–	۷	۱۶۷
سیامک	۱۹	۱۰	۸	۲۷	–	–	۳۹	۱۶	۵	–	۳۴	۱	۲۸	–	۱۸۷
مجموع	۱۴۵	۱۱۴	۱۹۰	۶۴	۲۴	۱۰۹	۷۸	۹۱	۱۱۴	۱۴۶	۸۶	۵۰	۱۳۷	۴۲	۱۳۹۰

نمودار ۱ نشان می‌دهد که رقابت نزدیکی به لحاظ نوبت‌گیری میان دو شخصیت جلال و سینا در نمایشنامه موجود است. به نحوی که تعداد دیالوگ‌های این دو شخصیت از دیلمی نیز بیشتر است. البته این بدان معنا نیست که شخصیت دیلمی به دلیل کم بودن تعداد دیالوگ‌هایش شخصیت منفعل و ضعیفی داشته باشد. نتیجه‌ای که از بررسی آماری تعداد دیالوگ‌ها، حاصل می‌شود، مؤید این نکته است که تعداد بیشتر دیالوگ‌ها نسبت مستقیمی با تسهیم قدرت در میان شخصیت‌ها دارد.

بررسی قطع کلام: در بررسی قطع کلام در نمایشنامهٔ مورد بحث مورد ویژه‌ای مشاهده نشد.



نمودار ۱- نسبت دیالوگ هر یک از شخصیت‌ها در کل نمایشنامه.

بررسی انتخاب گویندهٔ بعدی توسط گوینده: بررسی این مؤلفه در نمایشنامه نشان می‌دهد که نویسنده استفادهٔ زیادی از این امکان سبک‌شناختی کرده است و تقریباً در اکثر مواردی که گویندهٔ فعلی گویندهٔ بعدی را انتخاب می‌کند، به لحاظ کسب قدرت در نوبت‌گیری موقعیت بالاتری دارد.

بررسی انتخاب موضوع: بررسی انتخاب موضوع توسط شخصیت‌های نمایشنامه در گفتگوها، نشان می‌دهد که اغلب شخصیت‌هایی که موضوع گفتگو را معین می‌کنند، سهم قدرت بیشتری در نوبت‌گیری کسب می‌کنند. به علاوه تعیین موضوع توسط گوینده، در نمایشنامه به منفعل شدن و سلب قدرت از شخصیت‌های دیگر نیز می‌شود.

در زمینهٔ کنش‌های گفتاری نیز نتیجه حاصل‌شده از این قرار است: در بررسی گزاره‌های اعلامی مشخص شد شخصیت‌هایی که در نوبت‌گیری سهم بیشتری از قدرت داشته‌اند، توانایی بیان گزاره‌های اعلامی بیشتری دارند و در این میان نیز تنها گزاره‌هایی شرایط کارآیی را احراز می‌کنند که شخصیت گویندهٔ آنها به اندازهٔ کافی قدرتمند باشد و البته گفته‌های آنها تغییرات اساسی در روند کنش‌های نمایشنامه ایجاد می‌کند.

پی نوشت ها

1 Turn-Taking.

2 Overlap.

3 Sacks.

4 Schegloff.

5 Jefferson.

6 Local Management System.

*برابرنهاد پیشنهادی نگارندگان

7 Sharing Device.

8 Floor.

9 Economy.

10 Transition Relevance Place.

11 Peter Tan.

12 A Stylistics of Drama.

13 Transactional.

14 Adjacency Pairs.

15 Speech Acts.

16 Austin.

17 Searle.

18 Genres.

19 Declaratives.

20 Expressives.

21 Emotives.

22 Directives.

23 Commisives.

فهرست منابع

الام، کر (۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی تئاتر و درام، ترجمه‌ی فرزان سجودی، قطره، تهران.

حسینی، سید مصطفی(۱۳۸۸)، سبک‌شناسی درام: بررسی سبک‌شناختی نمایشنامه آهسته با گل سرخ اکبر رادی، پایان‌نامه جهت دریافت مدرک کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی به راهنمایی دکتر بهروز محمودی بختیاری، دانشگاه تهران.

رادی، اکبر(۱۳۸۳)، روی صحنه‌ی آبی، قطره، تهران.

Culpeper, J., Short, M., & Verdonk, P (1998), *Exploring the Language of Drama,* Routledge, London.

Levinson, S. C. (1983), *Pragmatics*, Cambrige University Press, Cambrige.

Short, Michael H. (1981), Discourse Analysis and the Analysis of Drama, *Applied Linguistics,* 11: 180-202.

Short, Mick (1994), Discourse Analysis and Drama, In R.E Asher (Ed.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Vol 2. Oxford, Pergamon, 949-952.

Tan, Peter K. W (1993), *A Stylistics of Drama,* Singapore University Press, Kent Ridge.

Yule, George(1996), *Pragmatics*, Oxford University Press, Oxford.