**تحلیل مقایسه‌ای ساختار زمانی روایت در آثار نمایشی بهرام بیضایی و اکبر رادی**

**(مطالعهٔ موردی نمایشنامه‌های *افرا* یا *روز می‌گذرد* و *خانمچه و مهتابی*)**

آماده انتشار هنرهای زیبا

***Comparative analysis of narrative temporal structure in the dramatic works of Bahram Beizai and Akbar Radi***

***(Research cases: the play Afra and the play Khanomche va Mahtabi)***

**Abstract**

Narratology is a field of study that focuses on the examination and analysis of the structure and components of narrative. Gérard Genette is widely recognized as one of the most influential theorists in this subject due to his structural investigation of the time element in narratives. He assigns three levels to narrative discourse: voice, tense, and mode. Genette studied the differences between story time and narrative time. Hence, Genette analyzes the three elements of order, duration, and frequency in order to gain an understanding of the structure of time in the narrative. This allows for the specification of different types of flashback and flashforward narratives, anachrony, and types of time accelerations that result in different rhythms in the dramatic narrative. Dramatists have been studying the narrative structure since Aristotle's Poetics, and they can use the examination of its elements as a practical benchmark. Theorists who specialize in narrative and dramatic works, like Fludernik, Rimmon-Kenan, and Chatman have developed Genette's ideas on fictional and dramatic narration. The comparative of one of the narrative elements, such as time, in the texts of two Persian-language playwrights makes the classical pattern of drama and its use in Iranian plays, as well as its comparison with the traditional and narrating pattern of this play, to be researched. The present research uses analytical-descriptive method of written sources and books to compare the structure of time in the dramatic narratives of two prominent Iranian dramatists, Bahram Beizai and Akbar Radi, with a look at the plays *Afra* and *Khanomche va Mahtabi*. This research attempts to answer the question: how, in contrast to one another, did Beizai and Radi bring the temporal structure of the narrative into the field of writing, and how did they use it dramatically? The purpose of this research is to study the narrative time in the dramatic texts of two Iranian dramatists from structural aspects, relying on Gérard Genette's opinions. The findings of this article emphasize that flashbacks and anachrony have had a substantial impact on the play's narrative flow and temporal structure. Additionally, temporal duration and frequency have also been involved. This anachronism has caused both texts to find a format close to the Iranian dramatic tradition in terms of the connection between the events and other narrative elements such as characters, theme, plot, etc., which is more significant in *Afra* in terms of the narrative style. However, the dramatic and conversational elements of *Khanomche va Mahtabi* are more closely associated with the temporal fractures in the narrative structure. Through the use of dramatic devices like sound or the removal of dialogue, as well as story techniques like the use of a narrator and narrating the past story in the present tense, both authors have attempted to employ other modes of narrative time in Genette's theory. The timeline diagram of events in both plays includes discrete forward lines with flashbacks occurring during time breaks, as well as the direct course of those dialogues that review the present time.

Keywords: Akbar Radi, Bahram Beizai, dramatic literature, Gérard Genette, narrative time.

**چکیده**:

پژوهش حا ضر به برر سی مقایسه‌ای ساختار زمان در نمایشنامه‌های *افرا یا روز می‌گذرد* و *خانمچه و مهتابی* می‌پردازد. ژار ژنت به منظور شناخت ساختار زمان در روایت، عناصر نظم، تداوم و بسامد را مورد تحلیل قرار می‌دهد تا انواع گذشته/آینده‌نگری، زمان‌پریشی و شتاب‌های زمانی با ضرباهنگ‌های متفاوت در روایت مشخص شود. همچنین نظریه‌پردازانی چون فلودرنیک، ریمون-کنان و چتمن به بسط آرای وی در روایت‌های داستانی و نمایشی پرداخته‌اند. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این است که بیضایی و رادی در قیاس با یکدیگر ساختار زمانی روایت را در متن نمایشی چطور به ر شتهٔ تحریر درآورده‌اند؟ هدف نیز مطالعهٔ قیاس‌مند زمان روایت در متون این دو نویسنده از منظر ساختاری با تکیه بر آرای ژرار ژنت و دیگر نظریه‌پردازان این حوزه ا ست. یافته‌ها مؤکد این نکته‌اند که گذ شته‌نگری و تخطی زمانی به گونه‌ای مبرز جریان روایی نمای شنامه و ساختار زمانی آن را د ستخوش تغییر ساخته‌اند و در کنار آن تداوم و ب سامد زمانی نیز دخیل بوده‌اند. درنتیجه نمایشنامه‌ها از لحاظ ارتباط حوادث با دیگر عناصر روایی مانند شخصیت‌ها، مضمون، پیرنگ و غیره قالبی نزدیک به سنت نمای شی ایرانی پیدا می‌کنند که در *افرا* به لحاظ شیوهٔ روایت دا ستانی چ شمگیرتر ا ست. حال آنکه در *خانمچه و مهتابی* شکستگی‌های زمانی در ساختار روایت ارتباط بیشتری با جنبه‌های نمایشی پیدا می‌کند.

**کلمات کلیدی**: ادبیات نمایشی، اکبر رادی، بهرام بیضایی، زمان روایت، ژرار ژنت.

**مقدمه**

روایت وقوع رخدادها در دل زمان است که از آغاز تمدن انسانی همواره چه در قالب لوح‌های باستانی یا آیین‌های نمایشی و بازی و... با وی همراه بوده است. روایت‌گری یکی از مهم‌ترین اصول پیشینی تجربهٔ بشری است که او را قادر می سازد همواره و در هر موقعیتی در حال قصه سرایی با شد. روایت را می‌توان در تمام ابعاد زندگی مانند اخبار، سینما، حکایات و غیره مشاهده کرد که از طریق راوی مستقیم و یا ادای کنش‌ها و نمایش آن قابل انتقال است.

نظریهٔ روایت از زمان ارسطو مورد توجه قرار گرفت اما بحث زمان در آن عمری طولانی ندارد و برای اولین بار فرمالیست‌های روس میان زمان وقوع رخدادهای یک متن با نمود ترتیب زمانیشان در متن تفاوت قائل شدند. از میان ساختارگرایان گرمس[1]، برمون[2]، تودوروف[3] و ژنت اعضای مکتب فرانسوی روایت شناسی کلاسیک بودند که به مبحث روایت ادبی در رمان توجه ویژه‌ای داشتند. در این میان آرای ژنت از مهم‌ترین نظرات در رابطه با زمان روایت است که رابطهٔ بین زمان داستان و (شبه)زمان روایت را مورد بررسی قرار می‌دهد. ژنت تفاوت‌های میان این دو زمان را واکاوی کرده و از آن به سه عنصر نظم، مدت و بسامد می‌رسد که ساختار زمان در روایت را تشکیل می‌دهد. بستگی به نوع کاربرد زمان در متن هر نویسنده، عناصر فوق از حالت ترتیبی و بقاعدهٔ خود خارج شده و نظم داستانی، شتاب یک روایت یا موارد مورد تکرار در هر داستان دچار دگرگونی می‌شوند.

هدف از این پژوهش آن است که با تکیه بر رویکرد ژرار ژنت به ساختار زمانی روایت، دو نمایشنامهٔ *افرا یا روز می‌گذرد*(بهرام بیضایی، ۱۳۸۱)، *خانمچه و مهتابی*(اکبر رادی، ۱۳۸۷) مورد مقایسه قرار گیرند و همچنین دستور زبان حاکم بر هر یک از آن‌ها از لحاظ زمان‌مندی بررسی شود. تطبیق یکی از عناصر روایت در متون دو تن از نمایشنامه‌نویسان مطرح فارسی‌زبان باعث می شود الگوی کلاسیک درام و استفاده از آن در نمایش ایرانی و همچنین تقابل آن با الگوی سنتی و راوی‌محور این نمایش مورد تحقیق قرار گیرد و مشخص شود که چطور تخطی از وحدت‌های ارسطویی که شامل وحدت زمان یعنی رخ دادن کنش نمایشی در یک روز می شود.(تایلر، ۲۰۱۹، ۳۳) و بر

هم زدن ساختار خطی و منظم روایت کلاسیک موجب غنای فرهنگ نمایش ایرانی می‌شود و الگوهایی نو پیش روی نویسندهٔ درام فارسی قرار می‌دهد.

## روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و کیفی انجام شده است. گردآوری داده‌ها نیز به روش کتابخانه‌ای و از طریق مطالعهٔ کتاب‌های تئوری و نمایشنامه‌های مورد بحث و فیش‌پرداری انجام گرفته است تا با تکیه بر آرای ژرار ژنت در خصوص ساختار زمان در روایت و با نظر به دیدگاه متفکران پس از وی در این خصوص، در راستای هدفِ عنوان شده به سؤالات این پژوهش پاسخ دهیم و دو اثر نمایشی از بهرام بیضایی و اکبر رادی را به لحاظ زمان ساختاری در روایت نمایشی آن‌ها مورد بررسی و قیاس قرار دهیم.

## پیشینهٔ پژوهش

در خصوص روایت و عناصر سازندهٔ آن پژوهش‌های گسترده‌ای بر روی متون ادبی و نمایشی صورت گرفته است که از جمله پرداخت به پیرنگ داستان، مکان، زمان، کانون روایت، شخصیت‌ها و غیره می‌توان اشاره کرد. مانند نصرا صفهانی و فاطمی (۱۴۰۰) که تعلیق و انتظار را در پیرنگ رمان آناکارنینا مورد واکاوی قرار می‌دهد. ا سکندرنژاد و آجورلو (۱۳۹۹) نیز به بررسی روایت‌شناسانهٔ کانونی‌شدگی در *نمایشنامهٔ* روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده اند می‌پردازند که نگرش بر یکی دیگر از عناصر روایت می‌شود.

در مورد زمان به عنوان یکی از عناصر اساسی در ساختار روایت، زاهدی و نصرتی (۱۳۹۰) زمانمندی خطی و یادواره‌ای را در متن نمایشی چهار اثر از نغمه ثمینی مورد نظر قرار می‌دهند که چطور هر یک خصلت‌های نمایشی و یا دراماتیک به متن می‌بخشند.

از نظرگاه ژنت به زمان، حیدری (۱۴۰۱) به ارزیابی چینش رویدادها و شتاب روایی‌شان در داستان بر اساس سه مؤلفهٔ زمانی ژنت می‌پردازد. در همین خصوص و در تحلیلی بر متنی نمایشی، نیک‌منش و سلیمیان (۱۳۸۹) از آرای ژنت بهره می‌گیرند تا رابطهٔ شتاب روایت و تکرار در آن در نمایشنامهٔ زنان مهتابی، مرد آفتابی بسنجند.

احمدی و یوسفیان کناری (۱۳۹۳) به چندآوایی در الگوی روایت‌گری باختین در نمایشنامهٔ *افرا* پرداخته‌اند. خدیش (۱۳۹۲) نمایشنامهٔ *افرا* را از حیث زنان و جایگاه اجتماعی آنان مورد بررسی قرار داده است. همچنین در خصوص پرداخت به نمایشنامهٔ *خانمچه و مهتابی* می‌توان به محمودی بختیاری، رضاپور، و دادخواه تهرانی (۱٤۰۱) از منظر جریان سیال ذهن، زاهدی و نوبخت (۱۳۹۷) از جایگاه شخصیت پردازی شخصیت زن و عباسی و کیایی (۱۳۹۰) از لحاظ بررسی روایت پست‌مدرن در این نمایشنامه اشاره کرد.

جاوید صباغیان و خراشادی(۱۳۹۸) به تحلیل زمان در نمایشنامهٔ *افرا* با رویکرد ژنت پرداخته‌اند که هدف آن‌ها «بررسی رابطهٔ میان زمان و علیت به عنوان پایه‌های روایت در آثار بیضایی و تبیین چگونگی نگاه او به هستی» است. و در این خصوص تنها به نحوهٔ ارائهٔ نظم و بسامد در روایت پرداخته‌اند و رابطهٔ میان کانونی‌گری با زمان روایت را مورد نظر قرار داده‌اند و در نهایت نگاه پیش‌نما یا پس‌نمای بیضایی در چند مورد از آثارش را مورد واکاوی قرار داده‌اند.

در نتیجه بنابر تحقیقات این پژوهش در رابطه با نقش ساختاری زمان در روایت نمایشی در خصوص نظم، تداوم و بسامد و همچنین از لحاظ تطبیق آن در آثار دو تن از پیشروان ادبیات نمایشی ایران با رویکردی قیاس‌مند که با تکیه بر نقش زمان الگوی روایی نمایشی را در آثار آنان مورد نظر قرار می‌دهد، بر روی نمایشنامه‌های مورد بحث تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است.

## مبانی نظری پژوهش

### نظریهٔ زمان روایت

از نظریه‌پردازانی که به روابط زمانی در داستان و متن توجه ویژه داشته ژرار ژنت[٤] نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی است که در خصوص روایت نظریات قابل توجهی ارائه کرده که از جمله در کتاب *گفتمان روایت: جستاری در باب روش*[٥] به آن پرداخته است. در این کتاب گفتمان به سه سطح از روایت[٦] طبقه‌بندی می‌شود؛ روایت‌گری،[٧] داستان[٨] و گفتمان.[٩] وی روابط میان این سطوح را به سه بخش تقسیم می‌کند؛ صدا یا لحن؛[١٠] زمان[١١] و مد یا وجه.[١٢] صدا یا لحن در جواب سوال «چه کسی صحبت می‌کند؟» مطرح می‌شود و یکی از زیربخش‌های سه‌گانهٔ آن شامل زمان روایت‌گری است که خود به چهار دسته تقسیم می‌شود. مد یا وجه نیز به سوال «چه کسی می‌بیند؟» جواب می‌دهد و منظری است که از آن داستان ارائه می‌شود. (فلودرنیک، ۲۰۰۹، ۱۰۹) زمان روایت‌گری[١٣] وقتی است که در داستان راوی داریم. ژنت

این قسمت را بخشی از زمان در نظر نگرفته زیرا زمان و زیربخش‌های سه‌گانهٔ آن مربوط است به رابطهٔ بین داستان و گفتمان، درحالی‌که تفاوت زیربخش‌های زمان روایت‌گری مربوط است به رابطهٔ داستان و روایت‌گری. تولان بیان می‌دارد که از دیدگاه ژنت «روایت بازگویی امری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارد.» (۲۰۱۵، ۱۵؛ به نقل از اسدی و رنجبر، ۱۳۹۸، ۱۱) درحقیقت گوینده به ما نزدیک است اما رویدادها دور هستند. همین امر سبب می شود که قادر بود به زمان‌مندی در روایت نگاهی تازه از جهات مختلف مانند خطی بودن یا نبودن، تعداد تکرارها و غیره داشت.(نک. گوهرپاد، ۱٤۰۰)

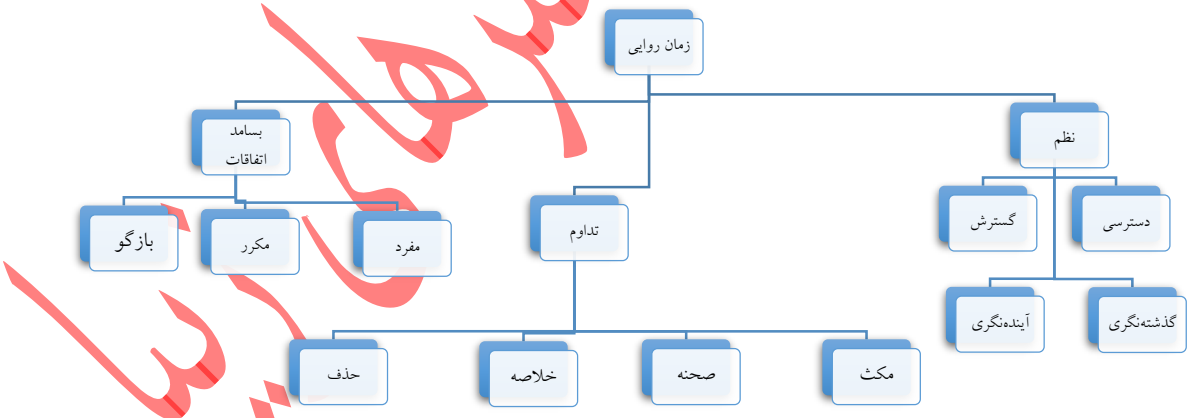
سیمور چتمن[۱٤] نظریه‌پرداز این حوزه روایت را در دو بخش داستان و متن تشریح می‌کند و هم‌چنین به زمان روایت، مؤلفه‌های مکان و شخصیت، عناصر گفتمان روایی مانند مؤلف واقعی یا مستتر، خوانندهٔ واقعی و مستتر و غیره می‌پردازد. (حری, ۱۳۸۸، ۱۹٦) در کلام وی ساختارگرایان برای روایت دو سطح عنوان می‌کنند؛ این سطوح داستان و گفتمان هستند که در داستان خمیرمایه یا زنجیرهٔ رخدادها و اشخاص و زمان و مکان و درحقیقت چیستی روایت وجود دارد و در سطح گفتمان آن‌چیزی رخ می‌دهد که معنا را انتقال می‌دهد و چگونگی روایت است. (همان، ۱۹۷) این سطوح در نظر دیگر روایت‌شناسان تفاوت‌های اندکی دارد، مثلاً فرمالیست‌های روسی به آن‌ها فبیولا و سیوژه می‌گویند که عبارت است از فبیولا[۱۵] که مادهٔ خام داستان است و سیوژه[۱٦] که روش‌های ارائهٔ آن را در بر می‌گیرد. از لحاظ زمانی ترتیب معمول وقایع در فبیولا به صورت گاهشمارانه و خطی است، اما در ارائهٔ داستانی این زمان می‌تواند به هر نحوی روایت شود.(لاندا و انجل، ۱۹۹۰، ۳) ژنت از عنوان‌های داستان[۱۷] و روایت[۱۸] استفاده می‌کند و ریمون-کنان[۱۹] و تولان[۲۰] داستان و متن را در نظر می‌گیرند. هرچند اسامی متفاوتی برای این سطوح بیان شده است اما مفاهیم آن‌ها یکسان است. لازم به ذکر است که عده‌ای از نظریه‌پردازان به این دو سطح اکتفا کرده ولی دیگران مانند ژنت، ریمون-کنان و تولان سطح سومی به نام روایت‌گری را نیز در نظر می‌گیرند.

ژنت به تفاوت میان زمان داستانی و زمان گفتمانی می‌پردازد و دو نوع زمان را مطرح می‌کند؛ یکی زمانی که به ترتیب وقایع داستانی رخ می‌دهد و با زمان داستانی[۲۱] مشخص می شود و مدت زمان واقعی وقایع است. و دیگری زمان آن طور که وقایع به نمایش درمی‌آیند که زمان گفتمان[۲۲] است. (فلودرنیک، ۲۰۰۹، ٤۳) باید توجه داشت که «نظم و نسق عناصر در متن»زمان متن نام‌گذاری می‌شود و «گرچه متن همواره در توالی خطی بسط می یابد، لزومی ندارد که با توالی گاه‌شمارانه رخدادهای داستان متناظر باشد و بیشتر مواقع این توالی از توالی خطی متن عدول کرده، ناهمخوانی‌های گوناگونی را پیش می‌آورد». (ریمون-کنان، ۱۳۸۱، ۱۰)

زمان یکی از دسته‌بندی‌های اصلی ژنت در روایت است که با توجه به تفاوت اندازه‌گیری شده بین زمان متن و زمان داستان به سه زیرشاخهٔ نظم، تداوم و بسامد تقسیم می‌شود. نظم با کلماتی مثل اولین، دومین، آخرین، قبل و بعد و... و در جواب پرسش چه زمانی به کار می‌آید. تداوم در قالب کلماتی مثل یک ساعت، یک سال، بلند و کوتاه و... بیان می‌شود و به پرسش تا کی، تا چه مدتی پاسخ می‌دهد. بسامد نیز در جواب پرسش چند وقت به چند وقت بیان می‌گردد و در قالب کلماتی مثل در یک دقیقه، یک ماه، یک صفحه.(همان،۱۰– ۱۱)

«ژنت از ترتیب وقایع، هر واقعه چقدر طول می‌کشد و هر واقعه اغلب چند بار اتفاق می‌افتد سخن می‌گوید. در اولی مثلاً این ترتیب وقایع می‌تواند به صورت فلش بک به هم بخورد. دومی بدین منظور است که نشان دهد چقدر یک واقعه یا بعضی از آن‌ها مهم‌اند. و در سومی با رخ دادن چندبارهٔ یک واقعه قصد نشان دادن این وجود دارد که علاقه‌مندی و وسواس راوی چقدر است یا مثلاً یک اتفاق از دید چند شخصیت نمایش داده شود.»(بریجمن، ۲۰۰۷، ٥٤)

نظم و ترتیب با تأکید بر دوگانگی زمان‌های داستان و روایت به چگونگی نظم رخدادها در داستان می‌پردازد و چگونگی بیان آن‌ها در گفتمان روایت را نشان می‌دهد. با اندازه‌گیری طول هر دوی این زمان‌ها تداوم یا دیرش به دست می‌آید که اختلاف طول‌های زمانی را نشان می‌دهد و مشخص‌کنندهٔ شتاب روایت برای خواننده است. مورد دیگر بسامد است که به تکرار وقایع می‌پردازد، زمانی و به تعداد دفعاتی رخدادی صورت می‌گیرد و همین رخداد می‌تواند به دفعاتی در روایت بروز پیدا کند.(نک. گوهرپاد، ۱٤۰۰)




**شکل شمارهٔ ۱** نوع‌شناسی ساختار زمان روایی نزد ژنت

آماده انتشار هنرهای زیبا

**شاخصه‌های تفاوت زمان داستان و روایت**

**الف) نظم؛ گذشته‌نگر و آینده‌نگر**

برخلاف روندی که زمان در دنیای واقعی طی می‌کند و به صورت طبیعی و گاهشمارانه است که انسان‌ها آن را تجربه و استنباط می‌کنند یعنی گذشته–حال–آینده، اما گفتمان روایی به هر ترتیب ممکنی که ترجیح راوی باشد می‌تواند اتفاق بیفتد.(نلسون و اسپنس، ۲۰۲۰) نظم[۲۳] زمانی یعنی ترتیب وجود وقایع در روایت براساس ترتیبی که در داستان داشته‌اند. پیرنگ داستانی وقایع را که از گذشته شروع شده، در حال ادامه پیدا می‌کنند و به آینده می‌رسند دنبال می‌کند. داستان روایت درحقیقت محدوده‌ای از این زمان را شامل می‌شود. اما در روایت و گفتمان آن ممکن است ترتیب وقوع بدین صورت نباشد و نویسنده بسته به هدف داستان وقایع را جابه‌جا کرده و زمان‌پریشی در ساختار متن به وجود آورد.

جابه‌جایی‌های عناصر روایت از جمله زمان سبب می شود که ساختارهای مستحکم روایت که تا پیش از آن روایت‌های کلاسیک برپایهٔ آن استوار بود دچار تزلزل شوند. زمان‌پریشی زیرشاخه‌ای از روایت‌پریشی محسوب می‌شود که «عملیاتی است که به‌واسطهٔ آن جبر نحوی یا ساختارهای قطعیت‌یافتهٔ زبانی وارد فضایی آزاد و رها از قیدوبند صورت‌هایی اولیه می‌شود و با تکیه به این رهایی، روایت به محل چالش و گریز از قواعد نحو روایی... تبدیل می‌گردد.» (طاهرنژاد، شعیری و ایرجی، ۱۴۰۱، ۳۴۲) باید توجه داشت که از نظم می‌شود در خط‌های داستانی هم‌زمان(موازی) استفاده کرد. به طوری که برای خلق تعلیق در مواقع حساس با بر هر زدن ترتیب وقایع یک خط روایت به طور ناگهانی با خط روایت دیگر قطع شود.(بریجمن، ۲۰۰۷، ۵۸)

از دید ژنت این آرایش جدید زمان‌های داستانی در روایت به دو صورت وقوع –می‌یابد، گذشته‌نگر و آینده‌نگر و در این دو حالت نیز دو عامل وجود دارد: دسترسی[۲۴] و گستردگی.[۲۵] یک نابهنگامی[۲۶] می‌تواند به گذشته یا آینده دسترسی پیدا کند، گذشته یا آینده‌ای که کم‌وبیش از لحظهٔ حال دور است. این لحظهٔ حال لحظه‌ای است که داستان روایت قطع می شود و فضایی برای نابهنگامی در میانهٔ آن باز می شود تا در این فاصلهٔ زمانی ایجاد شده روایت گذشته یا آینده بیان گردد. درحقیقت این فاصلهٔ زمانی دسترسی به نابهنگامی نامیده می شود. این فاصلهٔ ایجاد شده که روایتی از گذشته یا حال در آن به وقوع می‌پیوندد و به سمع‌ونظر خواننده می‌رسد، خود پوشانندهٔ بخشی از مدت زمان داستان است که بسته

به احوال روایت کوتاه یا طولانی ا ست، این بخش از نابهنگامی زمان گ ستردگی آن نامیده می شود.(ژنت، ۱۹۸۰، ٤٨؛ به نقل از گیومت و لیوک، ۲۰۱٦)

فلش‌بک به منظور بازگ شت به گذ شتهٔ پروتاگونیـ ست یا ک شف حقایقی تازه در متن گنجانده می شود.(بریجمن، ۲۰۰۷، ۵۷) زمانی که در اثنای روایت راوی و یا وقایع دا ستانی به گذ شته یا اتفاقاتی که پیش‌تر نقل شده‌اند یا به آن‌ها پرداخته شـده اسـت یا در داسـتان وجود داشـته‌اند و حتی نقل نشـده‌اند بازمی‌گردند با گذشـته‌نگری[۲۷] یا پس‌نگاه روبروییم. گذ شته‌نگری می‌تواند عهده‌دار عمق بخشیدن به شخصیت‌های دا ستانی نیز با شد، زیرا حقایقی را از گذ شتهٔ آن‌ها برملا می‌کند که از حال آن‌ها دور است و خواننده تنها از این رهگذار می‌تواند آن‌ها را دریافت کند.

در فلش‌فوروارد یا پیش‌نگاه که کمتر از بازگ شت به گذ شته مورد ا ستفاده قرار می‌گیرد، یک رویداد پیش از زمانِ طبیعی به وقوع پیوستنش در روایت آورده می‌شود و در این صورت به جای جواب پرسش بعد چه اتفاقی خواهد افتاد، رویداد حول پرسـش چگونه به وقوع می‌پیوندد جریان می‌یابد.(ریمون-کنان، ۱۳۸۱، ۱۲) ترتیب زمانی آینده‌نگر[۲۸] یعنی وقتی که اتفاقاتِ هنوز رخ نداده در داسـتان، پیش‌تر از زمانِ در نظر گرفته برای آن‌ها در روایت، ظاهر شـوند و خبر از رخدادی دهند که در گاهشمار روایت بعدتر اتفاق خواهد افتاد. به علت این‌که خواننده در جریان برخی امور از آیندهٔ شخصیت‌ها قرار می‌گیرد می‌توان تأثیر تعلیق‌مدار و کنجکاوی‌برانگیز آن را در خوانندهٔ داستان مشاهده کرد.

### ب) تداوم[۲۹] و سرعت روایت

تداومِ زمانی در روایت پاسـخ به سـوال چه مدت اسـت و «میزان کندی یا تندی سـرعت روایت» را مشـخص می‌کند. (حبیبی، ۱۳۹۳، ٤٠) تداوم درحقیقت همان سـرعت یا تمپوی روایت اسـت که رابطهٔ بین زمان داسـتان[۳۰] و زمان گفتمان[۳۱] یا همان زمان روایت[۳۲] که فضای متنی را تشکیل می‌دهد ا ست. از مدت یا دیرمندی/دیرش می‌توان برای « شاخص جلوه دادن یک سری اتفاقات خاص استفاده کرد مثلاً وقتی که یک بخش با جزییات روایت بشود».(بریجمن، ۲۰۰۷، ۵۸)

شـتاب رخداد وقایع داسـتانی که از تفاوت و مقایسـهٔ بین این دو زمان به وجود می‌آیند می‌تواند مثبت، ثابت و یا منفی باشد. و هر کدام از شتاب‌ها بنا به تعاریف خود چند الگوی متفاوت را شامل می‌شوند که بنا بر تعریف ژنت و دیگران از جمله چتمن در پنج نوع دسـته‌بندی می‌شـوند. شـتاب مثبت زمانی اسـت که رابطهٔ بین زمان داسـتان و زمان گفتمان به صورتی است که زمان گفتمان یا روایت کوچک‌تر از زمان داستان است پرسرعت‌تر نیز تلقی می‌شود. این شتاب شامل

دو حالت می‌شـود که عبارتند از حذف[۳۳] و خلاصـه[۳۴]. حذف حالتی اسـت که زمان روایت کوچک‌تر از زمان داسـتانی و برابر با صفر باشد. اتفاقی که در داستان افتاده و در روند داستان بوده درون روایت بیان نشده و از روند روایت حذف شده است. خلاصه یا چکیده نیز نشان‌دهندهٔ وقتی است که اتفاقات درونی در داستان فشرده شده‌اند.

شـتاب ثابت مربوط به زمانی اسـت که زمان داسـتانی و کنش‌های انجام شـده با زمانی که در گفتمان روایت نشـان داده می‌شـود برابر باشـد. به این حالت صـحنهٔ نمایشـی[۳۵] می‌گویند. مانند زمانی که بازیگران تئاتر عیناً زمان حال را به نمایش می‌گذارند و هم‌زمان کنش‌ها بر روی صحنه به روایت کشیده می شود. در حقیقت شتاب ثابت حالت معیار است مثل وقتی که هر صفحه از داستان را اختصاص دهیم به یک روز از عمر شخصیت‌ها. عدول از این معیار سبب به وجود آمدن شتاب‌های مثبت و منفی می‌شود. (نک. گوهرپاد، ۱۴۰۰)

شـتاب منفی موقعی روی می‌دهد که زمان روایت از زمان داسـتانی بزرگ‌تر اسـت لذا سـرعت کمتری در روند بازگویی روایت ایجاد می‌شـود که به آن شـتابی منفی می‌دهد. شـتاب منفی دو حالت مکث[۳۶] توصـیفی و گسـترش دارد. مکث توصیفی یعنی زمانی که زمان داستانی برابر با صفر است و مسلماً از زمان روایت کوچک‌تر است. به طور مثال راوی در حال توصیف یک حالت، صحنه و یا شخصیت است و در حقیقت هیچ کنشی در داستان در حال وقوع نیست. حالت گسترش زمانی ایدهٔ چتمن در تکمیل نظریات ژنت است، وقتی که راوی در حال توصیف و گسترش فضای داستانیِ کنشی است که در حال روایت کردن آن است. مانند زمانی که در داستان لحظهٔ مرگ نامیده می شود و به مرور خاطرات و زندگی شخصیت که فقط چند لحظه را در برمی‌گیرد در چندین صفحه می‌پردازد.(فلودرنیک، ۲۰۰۹، ۳۳)

**پ) بسامد[۳۷] یا تکرار**

بسـامد در جواب سـوال چند وقت یک بار مطرح می‌شـود و «رابطهٔ بین تعداد اتفاقات در داسـتان و تعداد اتفاقات روایت‌شده را بیان می‌کند.»(شفل، وکسلر، و ورنر، ۲۰۱۹) بسامد شامل تکرار است؛ یک رخداد ممکن است در داستان یک بار اتفاق بیفتد ولی در روایت چند بار بازگو شـود و یا بالعکس. بسـامد مفرد[۳۸] عبارت اسـت از وقتی که یک یا چند تعداد اتفاق فقط یک یا چند بار تعریف بشوند. یعنی اتفاقی که یک بار در داستان رخداده است یک بار هم در روایت گنجانده شده و بازگو شود. در درام شکل غالب استفاده از بسامد، حالت مفرد آن است.(محبی، ۱۳۹۸، ۱۲۹)

وقتی که یک اتفاق چند بار شرح یا نمایش داده بشود و اتفاقی که یک بار در داستان رخ داده است در چند جای مختلف از روایت قرار گیرد و دوباره روایت شـــود، بســـامد مکرر[۳۹]داریم. در این نقل‌های مکرر که اتفاق می‌افتد می‌توان هر بار راوی، کانونی‌گر، مو ضوع روایت یا تداوم و سبک و غیره تغییر کند.(ریمون-کنان، ۱۳۸۱، ۱۹) ا ستفاده از این حالت را در جریان سیال ذهن مدرنیسم شاهد هستیم.

بسامد بازگو ٔیا موجز مربوط به زمانی ا ست که به جهت کوتاه سازی و تلخیص، بیشتر از یک اتفاق م شابه فقط یک بار گفته شود.(فلودرنیک، ۲۰۰۹، ٤٦) همانند اتفاقاتی که در دا ستان چندین مرتبه رخ می‌دهند ولی به ت شخیص نوی سنده، راوی آن‌ها را یک بار عنوان یا بازگو می‌کند یا فقط برای یک بار نمایش داده می‌شـوند. محبی در کتاب *روایت‌شـناسـی درام* عنوان می‌دارد این نوع بسامد «بر صحنه غیرقابل نمایش است و حتی اگر-به اشتباه- در نمایشنامه ذکر شود، قابلیت اجرایی نمی‌یابد.»(۱۳۹۸، ۱۲۹) اما این بسامد را به این گونهٔ مثالی می‌توان نمایشی کرد: شخصیتی هر روز صبح رأس یک ساعت از خواب برمی‌خیزد و کارهای روزمره‌اش را انجام می‌دهد؛ بر روی صحنه این اتفاق می‌تواند یک بار با بازی شخصیت نمایش داده شود، اما با استفاده از ساعت و تغییر تقویم و یا دیگر امکانات نمایشی مانند رفت‌وآمد نور یا بازی خورشید و سایه، می‌توان این اتفاق مکرر هرروزه را یک بار روایت کرد.

## مطالعات و بررسی‌ها

### نمایشنامهٔ *افرا یا روز می‌گذرد*

داستان این نمایشنامه در مورد دختری به نام افرا و خانوادهٔ اوست که از طبقهٔ متوسط جامعه هستند و در محله‌ای زندگی می‌کنند که فرد ثروتمند آن یعنی خانم شازده به خاطر جواب رد شنیدن برای خوا ستگاری از افرا، وی را متهم به دزدی می‌کند.در این نمایشـــنامه هر یک از شـــخصـــیت‌های فرعی به صـــورت راوی بخشـــی از داســـتان عمل می‌کنند و در مونولوگ‌هایشان ق سمتی از گذ شته را روایت می‌کنند که همین عامل بر هم خوردن نظم خطی زمان روایت ا ست. این نمایشنامه ادغامی ا ست از مونولوگ‌های ا شخاص بازی و دیالوگ‌هایی که طبق روال کلاسیک نمایشنامه‌نویسی در زمان وقوع کنش نمایشی در حال بیان شدند.

راویان دا ستان در این نمایشنامه اغلب در حال تعریف کردن اتفاقی در گذ شته‌اند لذا می‌توان آن را روایتی گذ شته‌نگر به حساب آورد. در اولین دیالوگ آن افرا می‌گوید:

«دیشب باد بدی بود. یک‌دم آرومی نداشت.»(بیضایی، ۱۳۸۱، ۹)

و نظم خطی روندی را که می‌تواند توسط دیالوگ‌ها در حال پیگیری شود می‌شکند. مثلاً سرکار خادمی در دیالوگی می‌گوید:

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

در این نوع از دیالوگ‌ها دسترسی‌ای به گذشتهٔ شخصیت‌ها و داستان باز می‌شود که باب جدیدی بر یکی از روایت‌های گذشته است. میزان گستردگی آن نیز به میزان همان مونولوگ است. کل نمایشنامه به همین منوال که شخصیت‌ها بخشی از اتفاقات گذشته را بیان کنند پیش می‌رود. پر کردن استشهاد از دیگر مواردی است که در بین روایت‌ها مشترک است و گاه با اشاره به آن، زمان روایت نیز تغییر یافته و به گذشته می‌رود:

«همین دیروز بود که داشت دم صندوق سوپر استشهاد پر می‌کرد.»(همان، ۱۵)

اما در جریان نوشتن استشهاد در سطح محله زمان حال در جریان است که با گذشته‌نگری‌های هر یک از افراد روایت‌گر همراه می‌شود؛

«بنویس سرکار خادمی؛ بنویس!»(همان، ۲۱)

این استفاده از دیالوگ‌های زمان حال در جریان نقل وقایع گذشته در دیگر بخش‌های نمایشنامه نیز تکرار می‌شود.

در آغاز نمایشنامه افرا که مانند همهٔ شخصیت‌ها در بدو ورودشان، در حال تک‌گویی است، از گذشته یعنی دیشب شروع می‌کند، دوباره به گذشته برمی‌گردد و اتفاقات متعددی از آن را روایت می‌کند؛

«زیلو خیس شد، و باید تیکه‌های کوزه رو جمع می‌کردیم. وسواسشو که خبر دارین؟ گریه‌ش برای این بود. زیرانداز خیس که ضمناً روانداز هم هست. مجبور شدم قبول کنم. آره-کار شاقّیّهٔ معلّمیِ شازده چلمن‌میرزا. حتّی مددکار اجتماعی هم عذر خواست.»(همان، ۱۰)

درحقیقت در اثنای لایه‌ای از گذشته‌نگری که نزدیک-دیشب- است به گذشته‌ای دورتر نقب می‌زند. این گذشته‌نگری افرا در زمان حال روی می‌دهد و در عین حال هم‌زمان با روایت‌گری گذشته به همسایه‌ها نیز در زمان حال گفت‌وگو می‌کند.

«اوهوی بالایی‌ها، خیلی تاپ تاپ می‌کنین!»(همان)

«پسر شماس آقای مهاجری؟»(همان، ۱۱)

روند دیالوگ‌ها در نمایشنامهٔ افرا به علت این‌که ساختاری نقالی‌گونه دارد بدین صورت است که هر یک از شخصیت‌ها به نوبت نقال بخشی از گذشته‌اند که داستانی مربوط به خودشان با محوریت زندگی افرا را روایت می‌کنند و برای این منظور از افعال گذشته بهره می‌گیرند و زمان حال را به گذشته پیوند می‌دهند.

«خانم شازده: اما پیشتری از این مددکار چسان‌فیسان-که خیر نبینه الهی- هزاری زیر پای افسرخانم نشستم...» (همان، ۱۲)

«افسرخانم: راست می‌گفت...» (همان، ۱۳)

«دوچرخه‌ساز: خواب دیدم دوستم داره!» (همان، ۱۵)

«دوچرخه‌ساز: جوش آوردم. گفتم بی‌انصافی افرا!- گفت بی‌انصاف؟» (همان، ۸۰)

«سرکار خادمی: گفتم تو آزادی افرا!» (همان، ۸۲)

این روند در تمام طول نمایشنامه ادامه می‌یابد تا این‌که پس از اتمام، نویسنده به عنوان شخصیتی وارد فضای داستان می‌شود:

«نه، زیادی تلخه. موافقم. شاید درست نباشه این‌طوری تمومش کنیم. این پایان تلخیه، گرچه بدبختانه واقعیته!» (همان، ۸۷)

در این بخش نیز زمان‌ها در هم ریخته و این ورود به شکلی فضای آیندهٔ محله را برای مخاطب بازسازی می‌کند. گرچه با ورود پسرعمو روایت همچنان به شکل گذشته است اما زمان اتفاق افتادنش آینده‌ای است که به صورت آرزو نمایان گشته است. نویسنده از آیندهٔ پس از اتمام نمایشنامه‌اش سخن می‌گوید و بعد بحث امیدبخشی را وارد آن می‌کند:

«نویسنده: اجراکننده‌ها چی؟ و تماشاگرها؟ و جاهایی که تصویب می‌کنند؟-یا نمی‌کنند؟ حتماً می‌گن باید نور امیدی نشون می‌دادم. امکان رستگاری و بهبودی؛ فردای بهتری!»(همان)

آماده انتشار هنرهای زیبا

و در آخرین دیالوگ‌ها شاهد این هستیم که روایتی که در میانه به صورت سینوسی بین گذشته و حال در رفت‌وآمد بود، به طور کامل زمان حال را بر روی صحنه بازنمایی می‌کند، وقتی افرا و پسرعمو با یکدیگر روبرو می‌شوند:

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

افرا: پسرعمو؟ ولی- ولی-

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

افرا در توصیف خانهٔ خانم شازده، تداومی منفی به روند زمانی روایت می‌دهد:

«ما یکی از ده تا اتاق این حیاطو داریم...»(همان، ۱۰)

نمونه‌ای از تداوم مثبت را در روایت سرکار خادمی می‌توان مشاهده نمود که در نظرش سی سال گذشته مانند همین دیروز است و بیان می‌کند:

«سی سال اومد و رفت.»(همان، ۱۸)

در روایت برنا برادر افرا نمونه‌ای دیگر از تداوم مثبت را شاهدیم؛ در چند سطر پشت سر هم جابه‌جایی ناگهانی زمانی وجود دارد:

«افرا نخواب... خانم اجازه- می‌شه بذاریمش فردا؟»(همان، ۲۸)

در بخشی از روایت، خانم شازده و افرا با گفتارهایی به هم نامرتبط به بازسازی کلاس‌های درس خصوصی افرا و شازده می‌پردازند، در این بین با کوتاه‌سازی زمان و خلاصه کردن روند داستان روایتی پرشتاب را شاهدیم.

«خانم شازده: جلسه‌ی دوم...

افرا: چشمم افتاد به...

خانم شازده: جلسه‌ی پنجم...

افرا: گفتم مثل این‌که من...

خانم شازده: جلسه‌ی هفتم...»(همان، ۳۱)

در این بین در جلسات ششم و یا چهارم حالت حذف وجود دارد. باید توجه داشت چون غالب روایت در این نمایشنامه به طور گذشته‌نگر است، اغلب مونولوگ‌ها به جز مواقع توصیفی، شتابی مثبت دارند و شخصیت روند وقایع را سریع‌تر از چیزی که اتفاق افتاده روایت می‌کند.

حالت صحنه در اغلب نمایشنامه‌ها به علت وجود دیالوگ‌های رودرروی شخصیت‌ها تداوم غالب است اما در این نمایشنامه به خاطر تک‌گویی‌های راوی‌ها از گذشته با این حالت کمتر روبروییم.

درخصوص مکث توصیفی و حالتی که کنشی در نمایشنامه رخ ندهد اما روایت در حال پیش‌روی باشد، می‌توان به نامه‌های برنا به پسرعمو اشاره کرد:

«پسرعموی عزیزم. همشاگردیها از سینما می‌گویند که فیلمهای قشنگ‌قشنگ دارد.» (همان، ٤٢)

با تداوم گسترش و کنش کندپیش‌رونده نیز در مواقعی طرفیم که شخصیت واقعه‌ای را با تفصیل بیان می‌کند و طول می‌کشد تا داستان را روایت کند. مانند وقتی نوع‌بشری اول مقدمه‌ای می‌گوید و بعد به داستان دیدن افرا می‌رسید و کنشی نمایشی را به روایت می‌کند.

«اگر می‌خواهید نشنیده بگیرید[...] پیش‌ازظهری که دفترهای حساب سالانه‌ی داروخانه رو می‌بردم دیدم خانم معلم گیج و سراسیمه‌س.» (همان، ٤٨)

خانم شازده عذر مددکار اجتماعی پسرش را می‌خواهد و به این اتفاق درون داستان، در روایت دو بار اشاره می شود؛ یکی افرا:

«حتی مددکار اجتماعی هم عذر خواست.»(همان، ١٠)

و دیگری خود خانم شازده:

«خدا آدمو محتاج این گدازاده جماعت نکنه. حالا می‌خواد مددکار باشه می‌خواد نباشه!»(همان، ١١)

از این دست بسامدهای مکرر کلامی در این نمایشنامه به علت این‌که راوی‌های مکرر وجود دارند و روایت‌ها گاه با هم هم‌پوشانی پیدا می‌کنند باز هم اتفاق می‌افتد. مانند اشاره به قرص‌های مادر افرا در دو روایت متفاوت از افرا و مادرش:

«دو تا در روز...»(همان، ٩)

«گفتی روزی دو تا؟ قبل از غذا یا بعدش؟ نصف نکنم؟»(همان، ۱۳)

یا مهمانی خانم شازده که نقطهٔ مهمی از روند اتفاقات است و از زوایای متفاوتی باید نگریسته شود؛ افرا، سرکار خادمی، مادر افرا(همان، ٤٩ و ٥٠) اما به این علت که سیر طبیعی حفظ شود و شتاب منفی نشود، هرکس گوشهٔ متفاوتی از مهمانی را روایت می‌کند.

**نمایشنامهٔ *خانمچه و مهتابی***

این نمایشنامه داستان زندگی زنی به نام خانجون را روایت می‌کند که در آسایشگاه سالمندان زندگی می‌کند و خود را به جای شخصیت‌های گوناگون می‌پندارد گویی به جای افراد مختلفی- زنانی از رده‌های اجتماعی متفاوت که به دنبال آسایش در یک «سعادت‌آباد» می‌گردند- زندگی کرده است. روایت از اینجا آغاز می شود که خانجون در آسایشگاه کنار پنجره نشسته است و همانطور که بیرون را تماشا می‌کند، با پرستار خود صحبت می‌کند. در میانهٔ تک‌گویی‌های وی که گاه به واگویه می‌مانند متوجه سفرهای او به گذشته و در قالب آدم‌های دیگر می‌شویم که یادآور نوعی بیماری چندشخصیتی در او است. در این جابه‌جایی‌های زمانی چند داستان متفاوت روایت می شود که نمایانگر سه برههٔ زمانی مختلف از تاریخ ایران هستند؛ دوران اوایل سلطنت پهلوی، زمانی مربوط به قشر ضعیف جامعه-اواخر پهلوی- با زبانی کوچه بازاری و دیگر زمانی مربوط به قشر متوسط امروزی. سه زمان خواب‌گونهٔ دیگر نیز وجود دارد که داستانی از زمان‌های خیلی دور به صورت کهن‌الگویی در آن روایت می‌شود و بعد از هر اپیزود در بخشی کوتاه اجرا و روایت می‌شود. خانجون در تعریف از گذشته، روایت را به سمت هر یک از این بخش‌ها می‌برد و بازی‌ها با شخصیت‌های مجزا مقابل چشم تماشاگر اجرا می‌شوند.

در این نمایشنامه با گذشته‌نگری‌هایی روبروییم که ذهنیات شخصیت خانجون را به شکل حاضر ولی از زمان گذشته پیش روی خواننده یا تماشاچی قرار می‌دهد. خانجون ابتدا با یادآوری گذشته و مانند یک راوی در حال مکالمه با پرستار خویش از حال جدا شده، در زمان گذشته سیر می‌کند:

«مث شبای قدیم و خاطرات لقانطه»(رادی، ۱۳۸۷، ۱۳)

سپس کم‌کم خودش گذشته را بازی می‌کند انگار گذشته پیش چشم‌های او جان گرفته است و به طور ذهنی وارد روایت گذشته می‌شود:

«منبعد اسم من شارله. به‌ام بگو شارل.»(همان، ۱۳)

تا آنجایی که تا یک صفحه مونولوگی که روایت گذشته است در جریان است و بعد به صورت نمایشی و بر روی صحنه تا پانزده صفحه پیشتر(همان، ۱۵-۳۰)، گذشتهٔ مذکور بازسازی می‌شود. در این نقطه دسترسی به گذشته به طور نمایشی شکل می‌گیرد و گستردگی آن در دیالوگ‌های شارل و لیلا بازتاب و ادامه می‌یابد. در انتهای گفتگوی لیلا و شارل، شارل به امضای شاه شهید اشاره می‌کند(همان، ۲۹) و پس از آن گذشته با نقش‌های حاکم و غلام اجرا می‌شود که دیالوگ‌هایشان زبانی کهن دارد. خواب سنبله(همان، ۳۱) روایت‌گر این گذشتهٔ تاریخی است که دیالوگ‌هایش در زمان حالِ آن گذشته به طور نمایشی در جریان بازنمایی است.

بعد از صحنهٔ گذشتهٔ گذشته، باز روند زمانی نمایشنامه به حال برمی‌گردد و خانجون صحبت می‌کند:

«منم حواس ندارم که، همیشه پنج‌شنبه‌ها رو با جمعه قاطی می‌کنم...»(همان، ۳۵)

بعد از این گذشته‌نگری‌ای دیگر در قالب مونولوگ خانجون در تعریف خواستگارهایش و زمان جوانی با روایتی دیگر آغاز می‌شود که در ادامه نقش‌های بازیگرها جای آن را می‌گیرد.

«گلین: می‌دونی ننه مولی چی می‌گه آموتی؟»(همان، ۳۷)

در میانهٔ صحبت‌های گلین و آموتی هم گذشته‌نگری وجود دارد و در جایی هر دو گذشته را بازی می‌کنند و صحنهٔ خواستگاری آموتی از گلین بازسازی می‌شود.

«آموتی: (پشت سر گلین ایستاده.) یه زیلو مچدی داریم و چندتا... اگه ما رو به نوکری قبول داشته باشین...»(همان، ٤٢)

این‌چنین گذشته‌نگری‌هایی از خانجون و همچنین به تبع آن بازسازی گذشته پیش روی تماشاگر نمایش، به قصهٔ ماهرو نیز ادامه دارد تا در آخر نمایشنامه با زمان حال پایان یابد.

در داستان شارل و لیلا، شارل به چشم‌های لیلا با عبارت «چشم‌های سبزابی رمیده‌ی وحشی!»(همان، ۲۲) اشاره می‌کند. در بخش بعد از آن که به زمان کهن‌الگویی برمی‌گردد غلام راجع به چشم‌های تحفه‌ای که برای حاکم آورده است از همین عبارت استفاده می‌کند: «غلام: دو چشم سبزابی رمیده‌ی وحشی، قربان!»(همان، ۳۱) لیلا عنوان می‌کند که: «چشم‌های سبزابی رمیده‌ی وحشی! این کلمه‌ها رو کجا شنیدم؟» و شارل می‌پرسد: «غیر من کی همچه نرخ عاشقانه‌ای

آماده انتشار هنرهای زیبا

روت گذاشـــته؟»(همان، ۲۲) که در آیندهٔ روایت–گذشـــتهٔ داســـتانی– این کار را حاکم و غلام انجام می‌دهند که نوعی پیش‌گویی آینده‌نگرانه را در روایت در بردارد.

نمونه‌ای از شتاب مثبت را می‌توان زمانی که شارل و لیلا در خانه مشغول صحبت‌اند و قرار است به کافه بروند مثال زد. این جابه‌جایی مکانی–زمانی در میانهٔ دیالوگ‌هایشـــان صـــورت می‌گیرد و خواننده از این طریق متوجه می‌شـــود که آن‌ها حالا در زمانی دیگر درون کافه نشسته‌اند.

«شارل: حسنعلی خان هندلم زده اتومبیل روشنه.

لیلا: در این صورت... باید لباس‌مو در بیارم.

شارل: اتفاقاً حضور تو امشب جزء واجباته عزیزم.

لیلا: (با بی‌میلی می‌نشیند پشت میز.) من توی جمع شما دست‌وپاگیر می‌شم شارل.(نوای والس در زمینه.)

شارل: (به ساعت جیبی‌اش نگاه می‌کند و مقابل لیلا می‌نشیند.) با وجود این ما ده دقیقه زود رسیدیم...»(همان، ۱۷)

در این دیالوگ‌ها فاصلهٔ زمانی خانه تا کافه به شکل نمایشی حذف شده است و شتابی مثبت به متن بخشیده است. در ادامه برگشـــت از کافه به خانه نیز به همین منوال صـــورت می‌گیرد. لیلا با گفتنِ «باید برم خونه»(همان، ۲۰) زمانی را در این بین جا می‌گذارد و در دیالوگ‌های بعدش مشخص می‌شود که در خانه است:

«من باید بیام به هتلی که پاتق سه‌شنبه‌های توئه، قهوه‌ای بخورم که قهوه‌ی دلخواه توئه...»(همان، ۲۱)

باز هم زمانی که لیلا و شارل به کافه می‌روند و سپس به خانه بازمی‌گردند، شاهد چنین حذف‌های زمانی–مکانی هستیم؛

«لیلا: آه... این هم لقانطه‌ی محبوب من، تهران!»(همان، ۲۵)

«شارل: اوه، بیا حرف‌های خودمونه بزنیم لیلا جان.»(همان، ۲۷)

مکث‌های توصـــیفی به عنوان توضـــیح صـــحنه در نمایشـــنامه محدود می‌شـــود به کلمات معدودی میان دیالوگ‌ها. اما صحنه‌هایی که با عنوان خواب نامگذاری شده‌اند مانند خواب میزان و خواب عقرب به میزان بسیاری وابسته به توضیح صحنه‌اند. اما چون در توصیفات خواب میزان باز داستانی در جریان است، به طور مستقل دارای شتاب است. ولی در کلیت روایت نمایشی داستانی را به پیش نمی‌برد. همچنین قسمت‌های توصیف و گسترش را می‌توان در دیالوگ‌های

خانجون به طور مثال دیالوگ ابتدایی او یافت که در حال توصیف حضورش در آسایشگاه و نشستن پای پنجرهٔ اتاقش است؛

«نشسته‌ی روی صندلی، یه پتوی پشمی هم رو پاهات کشیده‌ی و به سرشاخه‌های این درخت نگاه می‌کنی...»(همان، ۷)

خانجون که کم‌کم شروع می‌کند به تبدیل شدن به شخصیت گلین، آماده شدن برای خواستگاری را توصیف می‌کند که ضرباهنگی آهسته به جریان روایی و زمانی آن می‌بخشد؛

«دسّامو آب کشیدمو نشستم تو آینه. یه خورده‌ای عطر و پودر و این چیا و یه خال مشکی هم عدل گذوشتم این‌جام.... دلم مث سیر و سرکه می‌جوشه. اگه نیان؟ اگه بیان و... اگه نیان؟»(همان، ۳۵)

نمونه‌ای دیگر از این توصیفات را در شروع بخش مربوط به ماهرو و سامان می‌بینیم که خانجون باز هم در حال توصیف محیط بیرون آسایشگاه از پنجره است؛

«نگاه می‌کنم به سرشاخه‌های این سرو نقره‌ای...»(همان، ۵۱)

در باقی صحنه‌ها اعم از صحبت‌های خانجون و پرستار یا زوج شخصیت‌های دیگر، شتابی ثابت مربوط به صحنه و دیالوگ‌وار در جریان است.

خانجون در واگویه‌های خود که ختم به داستان لیلا می‌شود از ریختن برگ‌های درختان و هشتادوهشت ضربهٔ آن سخن می‌گوید ولی با سه بار گفتن خش، خش، خش آن را نشان می‌دهد(همان، ۳۱) که بسامد بازگو به شکل داستانی است. از دیگر نمونه‌ها وقتی است که آموتی از کار هر روزه‌اش تعریف می‌کند و آن را یک بار بیان می‌کند؛

«بوق سگ می‌رم خلای مردموو خالی می‌کنم و این وقت شب می‌آم میّت.»(همان، ۳۹)

یا پس از آن، که گلین در دیالوگی بیان می‌کند: «روز می‌ره شب می‌آد.»(همان، ٤٠) در جایی دیگر نیز باز گلین به همین روش از کارهایی که می‌کند و زحماتی که می‌کشد حرف می‌زند و با یک بار بیان کردن آن‌ها از کند کردن روند نمایشنامه جلوگیری می‌کند؛

«من که از گرگ و میش صوب چادرمو بسّم پشت گردنم...»(همان، ٤٦)

همچنین می‌توان به مقطعی اشاره کرد که حاکم به غلام می‌گوید: «سه مرتبه انگشت به حلقمان کردی، سه مرتبه هر چه خوردیم توی خمره تگری زدیم و باز سه مرتبه...»(همان، ۳۱) و یک بار به هر سه باری که اتفاق افتاده است اشاره می‌کند.

بسامدی بازگو که به شکلی نیمه‌نمایشی-یعنی استفاده از مونولوگی به صورت فعل مضارع استمراری- ارائه شده است، دیالوگ ابتدایی خانجون است که با روایتی یک‌باره اتفاقات هرروزهٔ خویش در آسایشگاه را بیان می‌کند اما شکلی اجرایی به خود نگرفته است.

تکرار نام سعادت‌آباد در این نمایشنامه را می‌توان از نمونه‌های بسامد مفرد دانست که در روند داستانی نمایشنامه و انتقال معنایی آن به خواننده قابل توجه است. هر بار یکی از شخصیت‌ها نامی از آن برده و در آرزوی آن است.

از بسامدهای مکرر در این نمایشنامه می‌توان به «چشم‌های سبزابی رمیده» اشاره کرد که در چند جا تکرار می‌شود ولی مربوط به چشم‌های کنیزی است که از آن یاد می‌شود.(همان، ۲۹- ۳۱ -۳۳) که کاربرد آن مربوط به جریانی است که در بخش ۵-۲-۱ بدان اشاره شد. اسم بردن از مردی با فنیهٔ عربی سرخ نیز به همین منوال است.(همان، ٤٩ -٥٢) که به منظور ربط دادن خواب میزان به خاطرات خانجون تکرار شده است.

**یافته‌ها**

**تحلیل مقایسه‌ای دو نمایشنامهٔ *افرا یا روز می‌گذرد* و *خانمچه و مهتابی***

شروع روایت در نمایشنامهٔ *خانمچه و مهتابی* از میانهٔ داستان است و پس از آن گذشته‌نگری‌های شخصیت اصلی شروع می‌شود که در ابتدا با شیوهٔ داستانی و سپس به طور بازسازی و نمایشی است. برخلاف نمایشنامهٔ *افرا* که در آن گذشته بر روی صحنه اجرا نمی‌شود-مگر موارد معدود مانند روایت ماجرای استخدام افرا پس از برگزاری کلاس‌های شازده- و تنها در قالب دیالوگ‌ها و نقل راوی‌های متعدد صورت می‌پذیرد. در این نمایشنامه نیز با توجه به گذشته‌نگری‌های متعدد، روایت از میانهٔ داستان شروع می شود. اما فاصلهٔ زمانی طی شده برخلاف *خانمچه و مهتابی* که دوره‌های زمانی متعدد و دوری است، اتفاقات اخیر محله را در برمی‌گیرد که از نگاه شخصیت‌های گوناگون آن قابل دسترسی است. حال آن‌که شخصیت‌های *خانمچه و مهتابی* نه به طور نقال‌گونه و یادآوری خاطرات خود که به صورت بازسازی صحنه‌ای از آن، خواننده را به گذشته می‌برند. در *افرا* تنش‌ها مدام میان کنشگر و راوی جابه‌جا می‌شود و هر آن از هر یک از

شـخصـیت‌ها انتظار روایت داسـتانی را داریم. بیضـایی در این اثر هر چند زمان حال را بر روی صـحنه می‌آورد اما در زمان‌پریشـی روایت خویش، به زبان داسـتانی اتکا می‌کند. برخلاف *رادی* که خود را مقید به به روی صـحنه آوردن فضـاهای گذشـته–حتی گذشـته‌های تاریخی– می‌داند و زمینهٔ نمایشـی کردن این رفت‌وبرگشـت زمانی را از طریق دیالوگ‌های شـخصـیت اصـلی فراهم می‌کند. مانند وقتی با آمپول زدن به خانجون زمینهٔ صـحبت کردن با سـارا به طور واقعی نمایان می شود و شکلی نمایشی به خود می‌گیرد.(رادی، ۱۳۸۷، ۸۳) با استفاده از عنصر صدا که می‌تواند جنبهٔ نمایشی نیز بیابد، زمینهٔ گذشته‌نگری وی فراهم می‌شود؛

«صدای پای اون مورچه رو توی گنجه می‌شنوئم. یا خزیدن مار سیاهی که لای خش‌خش برگا...»(همان، ۵۳)

بیضـایی نیز با توجه به دسـتور صـحنهٔ افرا؛ «و دوازده صـحنه‌یار؛ در جامه‌های تیره‌رنگ[برای تغییرهای صـحنه‌ای و صداسازی...]»(بیضایی، ۱۳۸۱، ۵) و همچنین عناصری نمایشی مانند صدا مثل «صدای ماشین حساب» (همان، ٦٧) یا صدای زنگوله که نشانهٔ کلاس‌های شازده است(همان، ۳۰) و یا صدای سوت(همان، ٦٢) که رفت‌وبرگشت زمانی و تغییر شخصیت‌ها را در پی دارد، توجهی به این‌گونه تخطی‌های زمانی و به تبع آن سرعت روایت خویش داشته است و همچنین بسامد وقایع را نیز مانند رادی تا حد امکان به طور یکتا حفظ کرده است.

بیضایی با استفاده از قلب یکی از شخصیت‌های فرعی یعنی نویسنده به نقش پسرعمو سبب می شود که آینده برای شـخصـیت اصـلی به گونهٔ دیگری رقم بخورد. در خصـوص سـرعت روند اتفاقات و همچنین تعداد تکرار آن‌ها نیز، براساس تحلیل‌های فوق از متن نمایشنامه‌ها می‌توان بیان داشت که چون هر دو نمایشنامه بخشی از دیالوگ‌های خود را به تک‌گویی نمایشـی اختصـاص داده‌اند–در *افرا*، بخش اعظم متن–، برخلاف معمول سـرعت ثابت در انتقال داسـتان نمایشـی در روایت آن، این دو نمایشـنامه حرکتی یک‌نواخت را طی نمی‌کنند. در *افرا* به علت مونولوگ‌های بیشـتر و حالت توصیفی بیشتر شاهد کندی ریتم نمایشی هستیم. حال آنکه در *خانمچه و مهتابی* این کندی که در مونولوگ‌های خانجون در ابتدای هر بخش صورت می‌پذیرد، با تغییر صحنهٔ نمایشی و بازی دیالوگی مسیری صحنه‌ای و نمایشی پیدا می‌کند.

در خصوص مکان در نمایشنامه‌ها که تغییرات آن منجر به تغییرات زمانی نیز می شود، هر دو نمایش بر روی یک صحنه اتفاقات مختلف را بازسازی می‌کنند با این تفاوت که در *افرا* همهٔ مکان‌ها در کنار هم قرار دارند؛

«[صـحنه‌ای اسـت با شـماری میز و نیمکت مدرسـه، که باید هم آموزگاه مدرسـه را یادآوری کند و هم دادگاه را و هم فروشگاه را و هم خانهٔ پیچ‌درپیچ خانم شازده و...]» (هما،: ۷)

لذا تغییر زمانی باید تو سط عنا صر مذکور صورت پذیرد، این مهم با توجه به د ستور صحنهٔ *خانمچه و مهتابی*؛ « شهر فرنگی[...] بی‌هیچ آرایش ثابتی.»(رادی، ۱۳۸۷، ٦) نیز امکان‌پذیر ا ست اما در این نمایشنامه رفت‌وبرگشت زمانی باید از آسایشگاه به عنوان مکان اصلی صورت بگیرد.

نمودار خطوط زمانی سیر وقایع در هر دو نمایشنامه شامل خطوط گسسته‌ای است رو به جلو که در هر شکست زمانی پس‌نگری‌ای وجود دارد و در سیر مستقیم آن دیالوگ‌هایی که بازنگر زمان حال‌اند. منتها در *افرا* شاهد دو خط زمانی نمایشی و واقعی هستیم که با صدای رعدوبرق و حضور و غیبت نویسنده مشخص می‌شود؛

«او[نویسنده] پیش از آغاز نمایش ضبط صوتی را روی میز می‌گذارد و دکمه‌ی آن را می‌زند؛ با صدای رعدوبرق نور بر چهره‌ی افرا باز می‌شود.»(بیضایی، ۱۳۸۱، ۸)

درحقیقت خط زمانی واقعی خطی است هم‌راستا با خط زمانی نمایشی که دربرگیرندهٔ آن است و در انتهای نمایشنامه با وجود دخالت نویسنده در فضای داستانی، این دو خط بر یکدیگر مماس می‌شوند.

**نتیجه**

دو نمای شنامهٔ *افرا* از بهرام بی ضایی و *خانمچه و مهتابی* از اکبر رادی–به عنوان دو نوی سندهٔ پی شرو و صاحب سبک در ادبیات نمایشی ایران– دارای زمان‌پریشی‌های متعدد در ساختار روایت خود هستند. بنابر نظریات ژنت در باب ساختار زمانی روایت، هر دو نمایشنامه از اصول نظم خطی زمانی، تداوم ثابت و بسامد مفرد تخطی کرده و با استفاده از تکنیک‌های داستانی و روایت‌گری مانند استفاده از راوی و نقل گذشتهٔ داستانی در زمان حال روایت و همچنین تکنیک‌های نمایشی مانند صدا یا حذف دیالوگ‌ها سعی در به‌کارگیری دیگر حالات زمان روایت در نظریه‌های مربوط به آن را دا شته‌اند. با مقایسه و تطبیق دو اثر مذکور می‌توان بیان کرد که هرچند رادی و بیضایی هر دو روند زمان طبیعی را در نمایشنامه‌های خویش دچار خلل می‌کنند اما این بیضایی است که مغلوب سنت نمایشی ایرانی و نقالی با استفاده از راوی بر روی صحنه می‌شود و بیشتر از عناصر داستانی–تا نمایشی– بهره می‌گیرد و در کنار کند شدن نمایشنامه آن را از رسالت مدیوم خویش دور می‌کند. زمان روایت در متن بیضایی خاصیتی داستانی دارد و بر پایهٔ گذشته بنا شده است و با استفاده از مونولوگ‌های فراوان نزدیک‌تر به فضای سنتی نمایش ایرانی یعنی نقالی و نقل گذشته بر روی صحنه در تعزیه درآمده ا ست. حال آن‌که شیوهٔ روایت در نزد رادی هم‌خوانی بیشتری با نمایش کلا سیک غربی و بازنمایی حال بر روی

صحنه دارد. هرچند رادی نیز از گذشته‌نگری بسیار در متن خویش بهره جسته اما دیالوگ‌محوری هر یک از صحنه‌های آن و تأکید بر اجرای هم‌زمان آن سبب شده است که متن تنها در اختیار راوی و نقل گذشته قرار نگیرد. همچنین استفادهٔ رادی از دیگر بسامدهای زمانی، با پشتوانهٔ ارتباط با مفهوم متن بوده است و در راستای نمایش اتفاقات بر روی صحنه تداوم صحنه‌ای را نیز بیش از بیضایی مورد نظر قرار داده است. بنابراین تجربه‌گرایی هر دو نویسنده در خصوص ساختار زمان در روایت متون نمایشی خویش و استفاده از ملاک‌های نزدیک به نمایش ایرانی سبب شده است که به‌راحتی امکان انتقال زمان داستانی گذشته در هر دو و آینده در *افرا* به روایت نمایشی فراهم شود و دامنهٔ حرکت روایی هر یک در گسترهٔ زمان با استفاده از عناصر نمایشی مانند صدا تغییر یافته و در هیچ یک از نمایشنامه‌ها زمان تنها به زمان تقویمی محدود نماند.

**پی‌نوشت‌ها**

آماده انتشار هنرهای زیبا

[1]. Algirdas Julien Greimas

آماده انتشار هنرهای زیبا

[2]. Claude Bremon
[3]. Tzvetan Todorov
[4]. Gérard Genette
[5]. Narrative Discourse: An Essay in Method
[6]. narrative
[7]. narration
[8]. story
[9]. discourse
[10]. voice
[11]. tense
[12]. mode
[13]. Narrating Time
[14]. Seymour Chatman
[15]. fibula
[16]. syuzhet
[17]. histoire
[18]. recit
[19]. Shlomith Rimmon-Kenan
[20]. Michael Toolan
[21]. story time
[22]. discourse time
[23]. Order
[24]. reach
[25]. extent
[26]. anachrony
[27]. analepsis
[28]. prolepsis
[29]. Duration
[30]. ST
[31]. DT
[32]. NT
[33]. Ellipsis
[34]. Summary
[35]. Scene
[36]. Pause
[37]. Frequency
[38]. singulative
[39]. repetitive
[40]. Iterative

آماده انتشار هنرهای زیبا

## فهرست منابع

احمدی، پروانه.، و یوسفیان کناری، محمدجعفر. (۱۳۹۳). جلوه‌های موسیقایی روایت‌های چندآوا در ادبیات داستانی و نمایشی ایران، نمونه های مطالعاتی بازی آخر بانو اثر بلقیس سلیمانی و نمایشنامه افرا نوشته بهرام بیضائی. *مطالعات تطبیقی هنر*، ٤(٧)، ١٥-٢٨.

اسدی، مهتاب.، و رنجبر، محمود. (۱۳۹۸). بررسی الگوی روایی زمان در نمایشنامه عکس عروسکی. *زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا*، سال یازدهم، شماره (۱۱)۳۱. ۸-۲۵.

اسکندرنژاد، غزل.، و آجورلو، احسان. (۱۳۹۹). ساز و کار نظریه ی پنجره های کانونی شدگیِ منفرد یان در شکل گیری روایت های تازه از متون نئوکلاسیک (مورد مطالعاتی: نمایشنامه ی روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده اند اثر تام استوپارد). *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۱(۲۱ )، ۱۵-۲۶.

بیضایی، بهرام. (۱۳۸۱). *افرا یا روز می گذرد*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

حری، ابوالفضل. (۱۳۸۸). روایت شناسی در سنت نقد انگلیسی - آمریکایی: معرفی کتاب داستان و متن اثر سیمور چتمن (۱۹۷۸). *نقد ادبی*، ۲(۸)، ۱۹۳-۲۰۸.

حبیبی، علی‌اصغر. (۱۳۹۳). بررسی سه مولفه زمانی نظم، تداوم و بسامد در رمان ذاکر الجسد اثر احلام مستغانمی(بر اساس نظریه زمان روایی ژرار ژنت). *زبان و ادبیات عرب*، شماره دهم، ۲۹-۶۱.

حیدری، مرتضی. (۱۴۰۱). بررسی ضرباهنگ زمان داستان در روایت «سال های ابری» از علی اشرف درویشیان. *متن پژوهی ادبی(زبان و ادب پارسی)*، ۲۶(۹۲ )، ۱۱۱-۱۴۲.

جاویدصباغیان، مقداد.، و خراشادی، علی. (۱۳۹۸). تحلیل زمان روایت بر اساس آرای ژرار ژنت در آثار بهرام بیضایی؛ (بررسی موردی نمایشنامه‌های افرا؛ روز می‌گذرد و مرگ یزدگرد و فیلمنامه آینه‌های روبرو، نخستین همایش ملی هنرهای نمایشی و دیجیتال، دامغان.

خدیش، پویا. (۱۳۹۲). زنان در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی(افرا یا روز می گذرد) و نسبت آن‌ها با جهان اجتماعی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

محمودی بختیاری، بهروز.، و رضاپور، پگاه.، و دادخواه تهرانی، مریم. (۱۴۰۱). کارکرد خاطره از منظر جریان سیال ذهن: بررسی نمایشنامهٔ خانمچه و مهتابی اثر اکبر رادی. *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*. دوره ۲۷. شماره ۳. ۳۷-۴۳.

رادی، اکبر. (۱۳۸۷). *خانمچه و مهتابی*، تهران: نشر قطره.

ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۱). مؤلفه زمان در روایت. ترجمهٔ حری، ابوالفضل، *فصلنامه هنر*، شماره ۵۳، ۸-۲۷.

زاهدی، فریندخت.، و نصرتی، رفیق. (۱۳۹۰). زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه نغمه ثمینی («افسون معبد سوخته»، «خواب در فنجان خالی»، شکلک و اسب های آسمان خاکستری می‌بارند). *نقد ادبی*، ۴(۱۶)، ۸۵-۱۰۴.

زاهدی، فریندخت.، و نوبخت، تکتم. (۱۳۹۷). شخصیت پردازی واقعگرای «زن» در آثار اکبر رادی با رویکرد انگاره های اگزیستانسیالیسم فمینیست سیمون دوبوار با عنوان زن در موقعیت؛ مطالعه موردی نمایشنامه خانمچه و مهتابی. *مجله تئاتر*. شماره ۷۲. ۱٤-۳۲.

طاهرنژاد، نازنین.، و شعیری، حمیدرضا.، و ایرجی، مریم. (۱٤۰۱). تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه-معنایی آن با تاکید بر داستان شازده احتجاب. *دو فصلنامه روایت‌شناسی*. ٦(۱۲). ۳۳۷-۳٦٤.

عباسی، هاجر.، و کیایی، شهرام. (۱۳۹۰). روایت پست‌مدرن در نمایشنامهٔ خانمچه و مهتابی اثر اکبر رادی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*. دوره ۳. شماره ۸. ٤٤-۷۲.

گوهرپاد، مریم. (۱٤۰۰). زمان و کارکردهای روایی آن در ادبیات نمایشی دو دهۀ اخیر ایران (سال‌های ۷٦ تا ۹٦). پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

محبی، پرستو. (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی درام؛ نگاهی روایت‌شناسانه به ادبیات نمایشی ایران*، تهران: جام زرین.

نصراصفهانی، محمدرضا.، و فاطمی، مرضیه السادات. (۱٤۰۰). گره افکنی و بحران سازی در عناصر روایت رمان آناکارنینا. *فنون ادبی*، ۱۳(*۱ (پیاپی ۳٤)* )، ۱۱۵-۱۲۸.

نیک‌منش، مهدی.، و سلیمیان، سونا. (۱۳۸۹). بررسی زمان روایت در نمایشنامه «زنان مهتابی, مرد آفتابی. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، -(۱۹)، ۲۱۳-۲۳۵.

Bridgeman, T. (2007). *Time and space*. In E. b. Herman, Narrative. (pp. 52-65). New York: Cambridge University Press.

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Translated from the German by Patricia Hausler-Greenfield and Monika Fludernik. New York: Routledge Taylor and Francis.

Landa, G., & Angel, J. (1990). Time Structure in the Story (Narrative Theory, 3). Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=2723564 or http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2723564

Guillemette, L., & Lévesque, C. (2016). *Narratology*. in Louis Hébert (dir.), *Signo* [online], Rimouski (Quebec), http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp. Université du Québec à Trois-Rivières.

Nelson, S., & Spence, B. (2020). *Narrative Time*. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1076 Time, Published on the living handbook of narratology (http://www.lhn.uni-hamburg.de).

Scheffel, M., & Weixler, A., & Werner, L. (2019). "*Time*". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. http://www.lhn.uni-hamburg.

Tyler, L. (2019). *Understanding Marsha Norman*, University of South Carolina Press, Columbia, South Carolina, ebook.

آماده انتشار

**References**

Abbasi, H. & Kiai, S. (2011). Post-modern Narrative in the Play Khanomche va Mahtabi by Akbar Radi. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda*), 8(*3*), 44-72. (in Persian)

Ahmadi, P., & Yousefian Kenari, M. (2014). A Study on Musical Aspects of Polyphonic Narratives in Iranian Novels and Plays (case studies: the last play of the lady by Belqeis Soleimani and afra by Bahram Beizai). *Motaleate Tatbighi Honar*, 4(*7*), 15-28. (in Persian)

Asadi, M. & Ranjbar, M. (2019).Checking Time Justifiability Pattern in "Wedding Photo" Play. *ZabanPazhuhi*, 31(11), 8-25. (in Persian)

Beyzai, B. (2002). *Afra*. Tehran: Roshangaran. (in Persian)

Bridgeman, T. (2007). *Time and space*. In E. b. Herman, Narrative. (pp. 52-65). New York: Cambridge University Press.

Eskandarnejad, G, & Ajourloo, E. (2020). The Mechanism of Manfred Jahn Windows of Focalization Theory in Creation of New Narrations out of Neoclassic Plays Case study: Tom Stoppard' s Play " Rosencrantz and Guildenstern Are Dead". *Journal of Deramatic Arts and Music*, 11(*21*), 15-26. (in Persian)

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Translated from the German by Patricia Hausler-Greenfield and Monika Fludernik. New York: Routledge Taylor and Francis.

Javidsabbaghian, M., & and Kharashadi, A. (2018). Analysis of Narrative Time Based on Gérard Genette's Opinions in the Works of Bahram Beyzai; (A case study of Afra's plays, and Marg-e Yazdgerd, and the screenplay of Ainehaye Roobero, *the first national conference of performing and digital arts*, Damghan. (in Persian)

Goharpad, M. (2021). Time and its narrative functions in the Iranian dramatic literature of two recent decades (1376 to 1396). Department of Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Thehran. (in Persian)

Guillemette, L, & Lévesque, C. (2016). *Narratology*, in Louis Hébert (dir.), *Signo* [online], Rimouski (Quebec), http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp. Université du Québec à Trois-Rivières.

Habibi, A. (2014). The Study of Narrative Time in the Novel:" Zakirat -al-Jasad" by Ahlam Mostaghnami (Based on Gerard Genette's Narrative Theory). *Arabic Language and Literature*, 10(*6*), 29-61. (in Persian)

Heidari, M. (2022). An Investigation of the Pace of the Story Time in the Narrative of “Cloudy Years” Novel by Ali-Ashraf Darvishian. *Literary Text Research*, 26(*92*), 111-142. (in Persian)

Horri, A. (2010). Narratology in the Anglo-American Critical Tradition: An Introduction to Seymour Chatman's Story and Discourse (1978). *Literary Review*, 2(8), 193-208. (in Persian)

Khadish, P. (2014).Women in Bahram Baizai's plays (Afra) and their relationship with the social world. Faculty of Art,Tarbiat Modares University, Tehran. (in Persian)

Landa, G., and Angel, J. (1990). Time Structure in the Story (Narrative Theory, 3). Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=2723564 or http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2723564

Mahmoudi Bakhtiari, B., & rezapour, P., & Dadkhah Tehrani, M. (2022). The Function of “Memory” from the Perspective of "Stream of Consciousness": A Study of the Play Khanomche va Mahtabi by Akbar Radi. *Journal of Fine Arts: Performing Arts & Music*, 27(*3*), 37-44. (in Persian)

Mohebbi, P. (2019). *Narratology of Drama, A Narratological View to Dramatic Literature of Iran*, Tehran: JaameZarrin. (in Persian)

Nasr Isfahani, M. R., & Fatemi, M. A. (2021). Knotting and Crisis-making in the Narrative Elements of the Novel Anna Karenina. *Literary Arts*, 13(*1*), 115-128. (in Persian)

Nelson, S., & Spence, B. (2020). *Narrative Time*. https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1076 Time, Published on the living handbook of narratology (http://www.lhn.uni-hamburg.de).

Nikmanesh, M., & Salimian, S. (2011). A Survey to The Narrative Time in The Play of Moonlight Women, Sunny Man. *Pizhuhish-i Zaban va Adabiyyat-i Farsi*, -(*19*), 213-235. (in Persian)

Radi, A. (2019)..*Khanomche va Mahtabi*, Tehran: Ghatreh. (in Persian)

Rimmon-Kenan, S. (2002). *Time*. Translated by Horri, A. *Honar*, 53, 8-27.

Scheffel, M., & Weixler, A., & Werner, L. (2019). *Time*. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. http://www.lhn.uni-hamburg.

Tahernejad, N., Shairi, H., & Iraji, M. (2022). An Analysis of Disnarration and its Semiotic Challenges in Shazde Ehtejab. *Journal of Literary Criticism*, 6(*12*), 364-337. (in Persian)

Tyler, L. (2019). *Understanding Marsha Norman*, University of South Carolina Press, Columbia, South Carolina, ebook.

Zahedi, F, & Nosrati, R. (2012). A Study of the Temporality of Narrative in Four plays by Naghmeh Samini. *Literary Criticism*, 4(*16*), 85-104. (in Persian)

Zahedi, F., & Nobakht, T. (2019). Studying the Image of Iranian Woman in Khanoumche va Mahtabi Written by Akbar Radi, with Simone de Beauvoir's Feminist Existentialism Approach in The Second Sex, *Theater*, 5(*72*), 13-31. (in Persian)

آماده انتشار هنرهای زیبا

آماده انتشار هنرهای زیبا