

Narrative Temporal Structure in the Dramatic Works of Bahram Beizai and Akbar Radi (Research Cases: the Plays *Afra* and *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 element of time. He assigns three levels to narrative discourse: voice, tense, and mode. Genette studied the differences between story time and narrative time. Hence, in order to gain an understanding of the structure of time in the narrative, Genette analyzes the three elements of order, duration, and frequency. 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 explain how, in contrast to one another, Beizai and Radi brought the temporal structure of the narrative into the field of writing, and how they used 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 how 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,

Citation: Goharpad, Maryam; Shairi, Hamid Reza, & Mahmoodi-Bakhtiari, Behrooz (2024). Narrative temporal structure in the dramatic works of Bahram Beizai and Akbar Radi (Research cases: the plays *afra* and *khanomche va mahtabi*), *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(3), 29-40. (in Persian)



The Author(s)

Publisher: University of Tehran

* This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "Time and its narrative functions in the Iranian dramatic literature of two recent decades (1376 to 1396)" under the supervision of the second author and the advisory of the third author at the Tarbiat Modares University.

Received: 3 Mar 2024

Received in revised form: 8 Apr 2024

Accepted: 30 Apr 2024

Maryam Goharpad¹ 

Master of Dramatic Literature, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

E-mail: maryamgoharpad92@gmail.com

Hamid Reza Shairi^{2}**  (Corresponding Author)

Professor, Department of French Language Teaching, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

E-mail: shairi@modares.ac.ir

Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari³ 

Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

Doi: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.373499.615859>

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. 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

ساختار زمانی روایت در آثار نمایشی بهرام بیضایی و اکبر رادی (مطالعه موردی نمایشنامه‌های *افرا* یا *روز می‌گذرد* و *خانمچه* و *مہتابی*)

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی مقایسه‌ای ساختار زمان در نمایشنامه‌های *افرا* یا *روز می‌گذرد* و *خانمچه* و *مہتابی* می‌پردازد. ژانر 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 ضرب‌آهنگ‌های 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 رشته تحریر درآورده‌اند؟ هدف نیز مطالعه قیاس‌مند زمان روایت

در متون این دو نویسنده از منظر ساختاری با تکیه بر آرای ژرار ژنت و دیگر نظریه‌پردازان این حوزه است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و داده‌ها از طریق اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده است. یافته‌ها مؤکد این نکته‌اند که گذشته‌نگری و تخطی زمانی به گونه‌ای مبرز جریان روایی نمایشنامه و ساختار زمانی آن را دستخوش تغییر ساخته‌اند و در کنار آن تداوم و بسامد زمانی نیز دخیل بوده‌اند. در نتیجه نمایشنامه‌ها از لحاظ ارتباط حوادث با دیگر عناصر روایی مانند شخصیت‌ها، مضمون، پیرنگ و غیره قالبی نزدیک به سنت نمایشی ایرانی پیدا می‌کنند که در *افرا* به لحاظ شیوه روایت داستانی چشمگیرتر است. حال آنکه در *خانمچه* و *مہتابی* شکستگی‌های زمانی در ساختار روایت ارتباط بیشتری با جنبه‌های نمایشی پیدا می‌کند.

واژه‌های کلیدی

ادبیات نمایشی، اکبر رادی، بهرام بیضایی، زمان روایت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۱۱

مریم گوهرپاد؛ کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

E-mail: maryamgoharpad92@gmail.com

حمیدرضا شعیری^{۲*} (نویسنده مسئول): استاد گروه فرانسه، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

E-mail: shairi@modares.ac.ir

بهروز محمودی بختیاری^۱: دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا،

E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Doi: <https://doi.org/10.22059/jfadram.2024.373499.615859>

استناد: گوهرپاد، مریم؛ شعیری، حمیدرضا و محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۳)، ساختار زمانی روایت در آثار نمایشی بهرام بیضایی و اکبر رادی (مطالعه موردی نمایشنامه‌های *افرا* یا *روز می‌گذرد* و *خانمچه* و *مہتابی*)، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۹(۳)، ۲۹-۴۰.

نگارنده(گان)

ناشر: دانشگاه تهران

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «زمان و کارکردهای روایی آن در ادبیات نمایشی دودهمی اخیر ایران (سال‌های ۶۷ تا ۶۹)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.



داستان، مکان، زمان، کانون روایت، شخصیت‌ها و غیره می‌توان اشاره کرد. نصرافهانی و فاطمی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «گره افکنی و بحران‌سازی در عناصر روایت رمان آنکارینا» مشخص شد که تعلیق و انتظار را در *پیرنگ* رمان آنکارینا مورد واکاوی قرار داده‌اند. اسکندر نژاد و آجورلو (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «سازوکار نظریه پنجره‌های کانونی شدگی منفرد یان در شکل‌گیری روایت‌های تازه از متون نئوکلاسیک» مشخص شد که به بررسی روایت‌شناسانه کانونی‌شدگی در نمایشنامه *روزنکرانتز* و *گیلدنسترن مرده‌اند* می‌پردازند که نگرش بر یکی دیگر از عناصر روایت می‌شود.

در مورد زمان به‌عنوان یکی از عناصر اساسی در ساختار روایت، زاهدی و نصرتی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «زمانندی روایت در چهار نمایشنامه نغمه‌ثمینی» زمانندی خطی و یادواره‌ای را در متن نمایشی چهار اثر از نغمه‌ثمینی مورد نظر قرار می‌دهند که چطور هر یک خصلت‌های نمایشی و یا دراماتیک به متن می‌بخشند.

از نظرگاه ژنت به زمان، حیدری (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ضرب‌آهنگ زمان داستان در روایت *سال‌های ابری*» مشخص می‌شود که به ارزیابی چینش رویدادها و شتاب روایشان در داستان بر اساس سه مؤلفه زمانی ژنت می‌پردازد. در همین خصوص و در تحلیلی بر متنی نمایشی، نیک‌منش و سلیمیان (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی زمان روایت در نمایشنامه *زنان مهنجابی*، *مرد آفتابی*» مشخص می‌شود که از آرای ژنت بهره می‌گیرند تا رابطه شتاب روایت و تکرار در آن را در نمایشنامه *زنان مهنجابی*، *مرد آفتابی* بسنجند.

احمدی و یوسفیان کناری (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «جلوه‌های موسیقایی روایت‌های چندآوا در ادبیات داستانی و نمایشی ایران» مشخص شد که به چندآوایی در الگوی روایت‌گری باخنین در نمایشنامه *افرا* پرداخته‌اند. خدیش (۱۳۹۲) در *پایان‌نامه* خود با عنوان «زنان در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی (*افرا* یا *روز می‌گذرد*) و نسبت آن‌ها با جهان اجتماعی» مشخص شد که نمایشنامه *افرا* را از حیث زنان و جایگاه اجتماعی آنان مورد بررسی قرار داده است. همچنین در خصوص پرداخت به نمایشنامه *خانمچه* و *مهنجابی*، محمودی بختیاری، رضایپور، و دادخواه تهرانی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد خاطره از منظر جریان سیال ذهن: بررسی نمایشنامه *خانمچه* و *مهنجابی* اثر اکبر رادی» مشخص شد که از منظر جریان سیال ذهن، زاهدی و نوبخت (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «شخصیت پردازی واقع‌گرای زن در آثار اکبر رادی با رویکرد انگاره‌های اگزیستانسیالیسم فمینیست سیمون دوبوار با عنوان زن در موقعیت» مشخص شد که از جایگاه شخصیت‌پردازی شخصیت زن و عباسی و کیایی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «روایت پست‌مدرن در نمایشنامه *خانمچه* و *مهنجابی* اثر اکبر رادی» مشخص شد که از لحاظ بررسی روایت پست‌مدرن به این نمایشنامه پرداخته‌اند.

جاوید صباغیان و خراشادی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل زمان روایت بر اساس آرای ژرار ژنت در آثار بهرام بیضایی» مشخص شد که به تحلیل زمان در نمایشنامه *افرا* با رویکرد ژنت پرداخته‌اند که هدف آن‌ها «بررسی رابطه میان زمان و علیت به‌عنوان پایه‌های روایت در آثار بیضایی و تبیین چگونگی نگاه او به هستی» است. و در این خصوص تنها به نحوه ارائه نظم و بسامد در روایت پرداخته‌اند و رابطه میان کانونی‌گری با

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 غیره با وی همراه بوده است. روایت‌گری یکی از مهم‌ترین اصول پیشینی تجربه بشری است که او را قادر می‌سازد همواره و در هر موقعیتی در حال قصه‌سرایی باشد. 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.

نظریه 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 رخدادها یک متن با نمود ترتیب زمانیشان در متن تفاوت قائل شدند. از میان ساختارگرایان گرمس^۱، برمون^۲، تودوروف^۳ و ژنت اعضای مکتب فرانسوی روایت‌شناسی 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 رابطه 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 بقاعده 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 نمایشنامه *افرا* یا *روز می‌گذرد* (بهرام بیضایی، ۱۳۸۱)، *خانمچه* و *مهنجابی* (اکبر رادی، ۱۳۸۷) مورد مقایسه قرار گیرند و همچنین دستور زبان حاکم بر هر یک از آن‌ها از لحاظ زمانندی بررسی شود. تطبیق یکی از عناصر روایت در متون دو تن از نمایشنامه‌نویسان مطرح فارسی‌زبان باعث می‌شود الگوی کلاسیک درام و استفاده از آن در نمایش ایرانی و همچنین تقابل آن با الگوی سنتی و راوی محور 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 می‌شود (تایلر، ۲۰۱۹، ۲۳) و بر هم زدن ساختار خطی و منظم روایت کلاسیک موجب غنای فرهنگ نمایش ایرانی می‌شود و الگوهایی نو پیش روی نویسنده درام فارسی قرار می‌دهد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. گردآوری داده‌ها نیز به روش اسنادی با مطالعات کتابخانه‌ای و از طریق مطالعه کتاب‌های تئوری و نمایشنامه‌های مورد بحث و فیش‌پردازی 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 هدف 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.

پیشینه پژوهش

در خصوص روایت و عناصر سازنده آن پژوهش‌های گسترده‌ای بر روی متون ادبی و نمایشی صورت گرفته است که از جمله پرداخت به پیرنگ

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

نظریه زمان روایت

از نظریه‌پردازانی که به روابط زمانی در داستان و متن توجه ویژه داشته‌اند ژرار ژنت^۴ نظریه‌پرداز ساختارگرای فرانسوی است که در خصوص روایت نظریات قابل توجهی ارائه کرده که از جمله در کتاب *گفتمان روایت: جستاری در باب روش*^۵ به آن پرداخته است. در این کتاب گفتمان به سه سطح از روایت^۶ طبقه‌بندی می‌شود؛ روایت‌گری^۷، داستان^۸ و گفتمان^۹. وی روابط میان این سطوح را به سه بخش تقسیم می‌کند؛ صدا یا لحن^{۱۰}، زمان^{۱۱} و مد یا وجه^{۱۲}. صدا یا لحن در جواب سؤال «چه کسی صحبت می‌کند؟» مطرح می‌شود و یکی از زیربخش‌های سه‌گانه آن شامل زمان روایت‌گری است که خود به چهار دسته تقسیم می‌شود. مد یا وجه نیز به سؤال «چه کسی می‌بیند؟» جواب می‌دهد و منظری است که از آن داستان ارائه می‌شود (فلودرنیک، ۲۰۰۹، ۱۰۹). زمان روایت‌گری^{۱۳} وقتی است که در داستان راوی داریم. ژنت این قسمت را بخشی از زمان در نظر نگرفته زیرا زمان و زیربخش‌های سه‌گانه آن مربوط است به رابطه بین داستان و گفتمان، در حالی که تفاوت زیربخش‌های زمان روایت‌گری مربوط است به رابطه 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 ورنجبر، ۱۳۹۸، ۱۱). درحقیقت گوینده به ما نزدیک است اما رویدادها دور هستند. همین امر سبب می‌شود که قادر بود به زمان‌مندی در روایت نگاهی تازه از جهات مختلف مانند خطی بودن یا نبودن، تعداد تکرارها و غیره داشت (نک. گوهرپاد، ۱۴۰۰).

سیمور چتمن^{۱۴} 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، خواننده واقعی و مستتر و غیره می‌پردازد (حری، ۱۳۸۸، ۱۹۶). 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 چپستی روایت وجود دارد و در سطح گفتمان آن چیزی 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 فیبولا^{۱۵} و سیوژه^{۱۶} می‌گویند که عبارت است از فیبولا که مادهٔ خام داستان است و سیوژه که روش‌های ارائه آن را در بر می‌گیرد. از لحاظ زمانی ترتیب معمول وقایع در فیبولا 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 داستان^{۲۰} و متن را در

نظر می‌گیرند. هر چند 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 می‌شود و مدت زمان واقعی وقایع است. و دیگری زمان آن‌طور که وقایع به نمایش درمی‌آیند که زمان گفتمان^{۲۲} است (فلودرنیک، ۲۰۰۹، ۴۳). باید توجه داشت که «نظم و نسق عناصر در متن» زمان متن نام‌گذاری می‌شود و «گرچه متن همواره در توالی خطی بسط می‌یابد، 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).

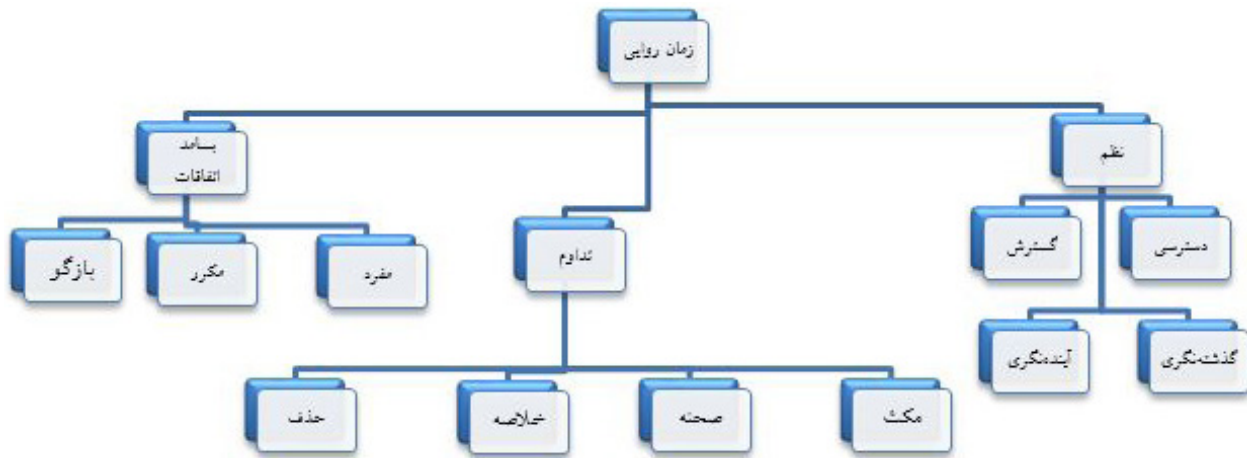
ژنت از ترتیب وقایع، هر واقعه چقدر طول می‌کشد و هر واقعه اغلب چند بار اتفاق می‌افتد سخن می‌گوید. در اولی مثلاً این ترتیب وقایع می‌تواند به صورت فلش بک به هم بخورد. دومی بدین منظور است که نشان دهد چقدر یک واقعه یا بعضی از آن‌ها مهم‌اند. و در سومی با رخ دادن چندبارهٔ یک واقعه قصد نشان دادن این وجود دارد که علاقه‌مندی و وسواس راوی چقدر است یا مثلاً یک اتفاق از دید چند شخصیت نمایش داده شود. (برجمن، ۲۰۰۷، ۵۴)

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، ۱۴۰۰).

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، گفتمان روایی به هر ترتیب ممکن 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



نمودار ۱. نوع‌شناسی ساختار زمان روایی نزد ژنت.

و حتی نقل نشده‌اند بازمی‌گردند با گذشته‌نگری و یا پس‌نگاه روبرویم. گذشته‌نگری^{۲۷} می‌تواند عهده‌دار عمق بخشیدن به شخصیت‌های داستانی نیز باشد، زیرا حقایقی را از گذشته 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 بازگشت به گذشته مورد استفاده قرار می‌گیرد، یک رویداد پیش از زمان طبیعی به وقوع پیوستنش در روایت آورده می‌شود و در این صورت به جای جواب پرسش بعد چه اتفاقی خواهد افتاد، رویداد حول پرسش چگونه به وقوع می‌پیوندد جریان می‌یابد (ریمنون-کنان، ۱۳۸۱، ۱۲). ترتیب زمانی آینده‌نگر^{۲۸} یعنی وقتی که اتفاقات هنوز رخ نداده در داستان، پیش‌تر از زمان در نظر گرفته برای آن‌ها در روایت، ظاهر شوند و خبر از رخدادی دهند که در گاهشمار روایت بعدتر اتفاق خواهد افتاد. به علت این که خواننده در جریان برخی امور از آینده شخصیت‌ها قرار می‌گیرد می‌توان تأثیر تعلیق مدار و کنج‌کاوی برانگیز آن‌ها را در خواننده داستان مشاهده کرد.

ب) تداوم^{۲۹} و سرعت روایت

تداوم زمانی در روایت پاسخ به سؤال چه مدت است و «میزان کندی یا تندى سرعت روایت» را مشخص می‌کند (حبیبی، ۱۳۹۳، ۴۰). تداوم در حقیقت همان سرعت یا تمپوی روایت است که رابطه بین زمان داستان^{۳۰} و زمان گفتمان^{۳۱} یا همان زمان روایت که فضای متنی را تشکیل می‌دهد است. از مدت یا دیرمندی/دیرش می‌توان برای «شاخص جلوه‌دادن یک سری اتفاقات خاص استفاده کرد مثلاً وقتی که یک بخش با جزییات روایت بشود» (بریجمن، ۲۰۰۷، ۵۸).

شتاب رخداد وقایع داستانی که از تفاوت و مقایسه 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 دسته‌بندی می‌شوند. شتاب مثبت زمانی است که رابطه بین زمان داستان و زمان گفتمان به صورتی است که زمان گفتمان یا روایت کوچک‌تر از زمان داستان است و پرسرعت‌تر نیز تلقی می‌شود. این شتاب شامل دو حالت می‌شود که عبارت‌اند از حذف^{۳۳} و خلاصه^{۳۴}. حذف حالتی است که زمان روایت کوچک‌تر از زمان داستانی و برابر با صفر باشد. اتفاقی که در داستان افتاده و در روند داستان

پیدا می‌کنند و به آینده می‌رسند دنبال می‌کند. داستان روایت در حقیقت 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 می‌شود که ساختارهای مستحکم روایت که تا پیش از آن روایت‌های کلاسیک برپایه آن استوار بود دچار تزلزل شوند. زمان‌پریشی زیرشاخه‌ای از روایت‌پریشی محسوب می‌شود و «عملیاتی است که به واسطه آن جبر نحوی یا ساختارهای قطعیت‌یافته 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 نحوری... تبدیل می‌گردد» (طاهرزاد، 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 برهم 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^{۳۴} و گستردگی^{۳۵}. یک نابهنگامی^{۳۶} می‌تواند به گذشته یا آینده دسترسی پیدا کند، گذشته یا آینده‌ای که کم‌وبیش از لحظه حال دور است. این لحظه حال لحظه‌ای است که داستان روایت قطع می‌شود و فضایی برای نابهنگامی در میانه آن باز می‌شود تا در این فاصله زمانی ایجاد شده روایت گذشته یا آینده بیان گردد. در حقیقت این فاصله زمانی دسترسی به نابهنگامی نامیده می‌شود. این فاصله ایجاد شده که روایتی از گذشته یا حال در آن به وقوع می‌پیوندد و به سمع‌ونظر خواننده می‌رسد، خود پوشاننده بخشی از مدت زمان داستان است که بسته به احوال روایت کوتاه یا طولانی است، این بخش از نابهنگامی زمان گستردگی آن نامیده می‌شود (ژنت، ۱۹۸۰، ۴۸؛ به نقل از گیومت و لیوک، ۲۰۱۶).

فلش‌بک به منظور بازگشت به گذشته پروتاگونیست یا کشف حقایقی تازه در متن گنجانده می‌شود (بریجمن، ۲۰۰۷، ۵۷). زمانی که در اثنای روایت راوی و یا وقایع داستانی به گذشته یا اتفاقاتی که پیش‌تر نقل شده‌اند یا به آن‌ها پرداخته شده است یا در داستان وجود داشته‌اند

بوده درون روایت بیان نشده و از روند روایت حذف شده است. خلاصه یا چکیده نیز نشان دهنده وقتی است که اتفاقات درونی در داستان فشرده شده‌اند.

شتاب ثابت مربوط به زمانی است که زمان داستانی و کنش‌های انجام‌شده با زمانی که در گفتمان روایت نشان داده می‌شود برابر باشد. به این حالت صحنه نمایشی^{۳۵} می‌گویند. مانند زمانی که بازیگران تئاتر عیناً زمان حال را به نمایش می‌گذارند و هم‌زمان کنش‌ها بر روی صحنه به روایت کشیده می‌شود. 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. گوهریاد، ۱۴۰۰).

شتاب منفی موقعی روی می‌دهد که زمان روایت از زمان داستانی بزرگ‌تر است لذا سرعت کم‌تری در روند بازگویی روایت ایجاد می‌شود که به آن شتابی منفی می‌دهد. شتاب منفی دو حالت مکت^{۳۶} توصیفی و گسترش دارد. مکت 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 ایده چتمن در تکمیل نظریات ژنت است، وقتی که راوی در حال توصیف و گسترش فضای داستانی کنشی است که در حال روایت کردن آن است. مانند زمانی که در داستان لحظه مرگ نامیده می‌شود و به مرور خاطرات و زندگی شخصیت که فقط چند لحظه را در بر می‌گیرد در چندین صفحه می‌پردازد (فلودرینک، ۲۰۰۹، ۳۳).

پ) بسامد^{۳۷} یا تکرار

بسامد در جواب سؤال چند وقت یک بار مطرح می‌شود و «رابطه بین تعداد اتفاقات در داستان 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 شود و یا بالعکس. بسامد مفرد^{۳۸} عبارت است از وقتی که یک یا چند تعداد اتفاق فقط یک یا چند بار تعریف بشوند. یعنی اتفاقی که یک بار در داستان رخ داده 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 شود، بسامد مکرر^{۳۹} داریم. در این نقل‌های مکرر که اتفاق می‌افتد می‌توان هر بار راوی، کانونی‌گر، موضوع روایت یا تداوم و سبک و غیره تغییر کند (ریمون-کنان، ۱۳۸۱، ۱۹). استفاده از این حالت را در جریان سیال ذهن مدرنیسم شاهد هستیم.

بسامد بازگو^{۴۰} یا موجز مربوط به زمانی است که به جهت کوتاه‌سازی و تلخیص، بیشتر از یک اتفاق مشابه فقط یک بار گفته شود (فلودرینک، ۲۰۰۹، ۴۶). همانند اتفاقاتی که در داستان چندین مرتبه رخ می‌دهند ولی به تشخیص نویسنده، راوی آن‌ها را یک بار عنوان یا بازگو می‌کند یا فقط برای یک بار نمایش داده می‌شوند. محبی در کتاب *روایت‌شناسی درام* عنوان می‌دارد این نوع بسامد «بر صحنه غیرقابل نمایش است و

حتی اگر -به اشتباه- در نمایشنامه ذکر شود، قابلیت اجرایی نمی‌یابد» (۱۲۹۸، ۱۲۹). اما این بسامد را به این گونه 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

نمایشنامه/افرا یا روز می‌گذرد

داستان این نمایشنامه در مورد دختری به نام افرا و خانواده اوست که از طبقه متوسط جامعه هستند و در محله‌ای زندگی می‌کنند که فرد ثروتمند آن یعنی خانم شازده به خاطر جواب رد شنیدن برای خواستگاری از افرا، وی را متهم به دزدی می‌کند. در این نمایشنامه هر یک از شخصیت‌های فرعی به صورت راوی بخشی از داستان عمل می‌کنند و در مونولوگ‌هایشان قسمتی از گذشته را روایت می‌کنند که همین عامل بر هم خوردن نظم خطی زمان روایت است. این نمایشنامه ادغامی است از مونولوگ‌های اشخاص بازی و دیالوگ‌هایی که طبق روال کلاسیک نمایشنامه‌نویسی در زمان وقوع کنش نمایشی در حال بیان شدند. راویان داستان در این نمایشنامه اغلب در حال تعریف کردن اتفاقی در گذشته‌اند لذا می‌توان آن را روایتی گذشته‌نگر به حساب آورد. در اولین دیالوگ آن افرا می‌گوید:

دیشب باد بدی بود. یک دم آرومی نداشت. (بیضایی، ۱۳۸۱، ۹۰)

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

همین دیروز اقدامی فروشگاه دار می‌گفت... (همان، ۲۰)

در این نوع از دیالوگ‌ها دسترسی‌ای به گذشته 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 استشهادهای 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 استشهادهای پر می‌کرد. (همان، ۱۵)

اما در جریان نوشتن استشهادهای 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 همه 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؛

زبلو خیس شد، و باید تیکه‌های کوزه رو جمع می‌کردیم. وسواسشو که

خبر دارین؟ گریه‌ش برای این بود. زیرانداز خیس که ضمناً رواندازش هم

ساختار زمانی روایت در آثار نمایشی بهرام بیضایی و اکبر رادی (مطالعه موردی نمایشنامه‌های *افرا* یا *روز می‌گذرد* و *خانمچه و مهتابی*)

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 بنذاریمش فردا؟! (همان، ۲۸)

در بخشی از روایت، خانم شازده و افرا با گفتارهایی به هم نامرتب 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 این که 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 روبرویم.

در خصوص 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، ۴۲)

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 نوع بشری اول مقدمه‌ای می‌گوید و بعد به داستان دیدن افرا می‌رسد و کنشی نمایشی را به روایت می‌کند.

اگر می‌خواهید نشنیده بگیرید... [پیش از ظهری که دفترهای حساب سالانه‌ی داروخانه رو می‌بردم دیدم خانم معلم گیج و سراسیمه‌س.

(همان، ۴۸)

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

حتی مددکار اجتماعی هم عذر خواست. (همان، ۱۰)

و دیگری خود خانم شازده:

خدا آدمو محتاج این گدا زاده جماعت نکنه. حالا می‌خواد مددکار باشه

می‌خواد نباشه! (همان، ۱۱)

از این دست بسامدهای مکرر کلامی در این نمایشنامه به علت این که 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:

هست. مجبور شدم قبول کنم. آره- کار شاقیه معلمی شازده چلمن میرزا. حتی مددکار اجتماعی هم عذر خواست. (همان، ۱۰)

در حقیقت 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 با همسایه‌ها نیز در زمان حال گفت‌وگو می‌کند.

اوهوی بالایی‌ها، خیلی تاپ تاپ می‌کنین! (همانجا)

پسر شماس آقای مهاجری؟ (همان، ۱۱)

روند دیالوگ‌ها در نمایشنامه *افرا* به علت این که ساختاری نقالی‌گونه دارد بدین صورت است که هر یک از شخصیت‌ها به نوبت نقل 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 چسان فیسان- که خیر نبینه

الهی- هزاری زیر پای افسر خانم نشستم... (همان، ۱۲)

افسر خانم: 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 این که پس از اتمام نویسنده به عنوان شخصیتی وارد فضای داستان می‌شود:

نه، زیادی تلخه. موافقم. شاید درست نباشه این طوری تمومش کنیم. این

پایان تلخیه، گرچه بدبختانه واقعیه! (همان، ۸۷)

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

نویسنده: اجرکننده‌ها چی؟ و تماشاگرها؟ و جاهایی که تصویب

می‌کنند؟- یا نمی‌کنند؟ حتماً می‌گن باید نور امیدی نشون می‌دم.

امکان رستگاری و بهبودی: فردای بهتری! (همانجا)

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 روبه‌رو می‌شوند:

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

افرا: پسرعمو؟ ولی- ولی-

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

افرا در توصیف خانه 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

دوتا در روز... (همان، ۹)

گفتی روزی دوتا؟ قبل از غذا یا بعدش؟ نصف نکنم؟ (همان، ۱۳)

یا مهمانی خانم سازده که نقطه مهمی از روند اتفاقات است و از زویای متفاوتی باید نگریسته شود؛ افرا، سرکار خادمی، مادر افرا (همان، ۴۹ - ۵۰) اما به این علت که سیر طبیعی حفظ شود و شتاب منفی نشود، هرکس گوشه متفاوتی از مهمانی را روایت می کند.

نمایشنامه خانمچه و مهتابی

این نمایشنامه داستان زندگی زنی به نام خانجون را روایت می کند که در آسایشگاه سالمندان زندگی می کند و خود را به جای شخصیت های گوناگون می پندارد: گویی به جای افراد مختلفی - زنانی از رده های اجتماعی متفاوت که به دنبال آسایش در یک «سعادت آباد» می گردند - زندگی کرده است. روایت از اینجا آغاز می شود که خانجون در آسایشگاه کنار پنجره نشسته است و همان طور که بیرون را تماشا می کند، با پرستار خود صحبت می کند. در میانه تک گویی های وی که گاه به واگویی می ماند متوجه سفرهای او به گذشته و در قالب آدم های دیگر می شویم که یادآور نوعی بیماری چندشخصیتی در او است. در این جابه جایی های زمانی چند داستان متفاوت روایت می شود که نمایان گر سه برهه 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 خواب گونه دیگر نیز وجود دارد که داستانی از زمان های خیلی دور به صورت کهن الگویی در آن روایت می شود و بعد از هر اپیزود در بخشی کوتاه اجرا و روایت می شود. خانجون در تعریف از گذشته، روایت را به سمت هر یک از این بخش ها می برد و بازی ها با شخصیت های مجزا مقابل چشم تماشاگر اجرا می شوند.

در این نمایشنامه با گذشته نگری هایی روبرویم که ذهنیات شخصیت خانجون را به شکل حاضر ولی از زمان گذشته پیش روی خواننده یا تماشاچی قرار می دهد. خانجون ابتدا با یادآوری گذشته و مانند یک راوی در حال مکالمه با پرستار خویش از حال جدا شده، در زمان گذشته سیر می کند:

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

سپس کم کم خودش گذشته را بازی می کند انگار گذشته پیش چشم های او جان گرفته است و به طور ذهنی وارد روایت گذشته می شود:

منبعد اسم من شارله، به ام 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 بیشتر (همان، ۱۵-۳۰)، گذشته مذکور بازسازی می شود. در این نقطه دسترسی به گذشته به طور نمایشی شکل می گیرد و گستردگی آن در دیالوگ های شارل و لیلا بازتاب و ادامه می یابد. در انتهای گفت و گوی لیلا و شارل، شارل به امضای شاه شهید اشاره می کند (همان، ۲۹) و پس از آن گذشته با نقش های حاکم و غلام اجرا می شود که دیالوگ هایشان زبانی کهن دارد. خواب سنبله (همان، ۳۱) روایت گر این گذشته تاریخی است که دیالوگ هایشان در زمان حال آن گذشته به طور نمایشی در جریان بازنمایی است.

بعد از صحنه گذشته گذشته، باز روند زمانی نمایشنامه به حال

برمی گردد و خانجون صحبت می کند:

منم حواس ندارم که، همیشه پنجشنبه ها رو با جمعه قاطی می کنم... (همان، ۳۵)

بعد از این گذشته نگری ای دیگر در قالب مونولوگ خانجون در تعریف خواستگاریش و زمان جوانی با روایتی دیگر آغاز می شود که در ادامه نقش های بازیگرها جای آن را می گیرد.

گلین: می دونی ننه مولی چی می گه آموتی؟ (همان، ۳۷)

در میانه صحبت های گلین و آموتی هم گذشته نگری وجود دارد و در جایی هر دو گذشته را بازی می کنند و صحنه خواستگاری آموتی از گلین بازسازی می شود.

آموتی: (پشت سر گلین ایستاده.) به زیلو مچدی داریم و چندتا... آگه ما رو به نوکری قبول داشته باشین... (همان، ۴۲)

این چنین گذشته نگری هایی از خانجون و همچنین به تبع آن بازسازی گذشته پیش روی تماشاگر نمایش، به قصه ماهر و نیز ادامه دارد تا در آخر نمایشنامه با زمان حال پایان یابد.

در داستان شارل و لیلا، شارل به چشم های لیلا با عبارت چشم های سبزی ریمیدی وحشی! (همان، ۲۲)

اشاره می کند. در بخش بعد از آن که به زمان کهن الگویی برمی گردد غلام راجع به چشم های تحفه ای که برای حاکم آورده است از همین عبارت استفاده می کند:

غلام: دو چشم سبزی ریمیدی وحشی، قربان! (همان، ۳۱)

لیلا عنوان می کند که: چشم های سبزی ریمیدی وحشی! این کلمه ها رو کجا شنیده ام؟ و شارل می پرسد: غیر من کی همچو نرخ عاشقانه ای روت گذاشته؟ (همان، ۲۲)

که در آینده روایت - گذشته داستانی - این کار را حاکم و غلام انجام می دهند که نوعی پیش گویی آینده نگرانه را در روایت بردارد.

نمونه ای از شتاب مثبت را می توان زمانی که شارل و لیلا در خانه مشغول صحبت اند و قرار است به کافه بروند مثال زد. این جابه جایی مکانی - زمانی در میانه دیالوگ هایشان صورت می گیرد و خواننده از این طریق متوجه می شود که آن ها حالا در زمانی دیگر درون کافه نشسته اند.

شارل: حسنعلی خان هندلم زده اتومبیل روشنه.

لیلا: در این صورت... باید لباس مودر بپارم.

شارل: اتفاقاً! حضور تو امشب جزء واجباته عزیزم.

لیلا: (با بی میلی می نشیند پشت میز.) من توی جمع شما دست و پاگیر

می شم شارل. (نواای والس در زمینه.)

شارل: (به ساعت جیبی اش نگاه می کند و مقابل لیلا می نشیند.) با

وجود این ما ده دقیقه زود رسیدیم... (همان، ۱۷)

در این دیالوگ ها فاصله زمانی خانه تا کافه به شکل نمایشی حذف شده است و شتابی مثبت به متن بخشیده است. در ادامه برگشت از کافه به خانه نیز به همین منوال صورت می گیرد. لیلا با گفتن «باید برم خونه» (همان، ۲۰) زمانی را در این بین جا می گذارد و در دیالوگ های بعدش مشخص می شود که در خانه است:

من باید پیام به هتلی که پاتق سه شنبه های تونه، قهوه ای بخورم که

قهوه ای دلخواه تونه... (همان، ۲۱)

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 هرروزه 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 سبزی ریمیده» اشاره کرد که در چند جا تکرار می‌شود ولی مربوط به چشم‌های کنیزی است که از آن یاد می‌شود (همان، ۲۹، ۳۱ و ۳۳). که کاربرد آن مربوط به جریان است که بدان اشاره شد. اسم‌بردن از مردی با فنیۀ عربی سرخ نیز به همین منوال است (همان، ۴۹-۵۲) که به منظور ربط دادن خواب میزان به خاطرات خانجون تکرار شده است.

یافته‌ها

تحلیل مقایسه‌ای دو نمایشنامه *افرا* یا *روز می‌گذرد* و *خانمچه* و *مهنجابی*

شروع روایت در نمایشنامه *خانمچه* و *مهنجابی* از میانه داستان است و پس از آن گذشته‌نگری‌های شخصیت اصلی شروع می‌شود که در ابتدا با شیوه داستانی و سپس به طور بازسازی و نمایشی است. برخلاف نمایشنامه *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 نقل‌راوی‌های متعدد صورت می‌پذیرد. در این نمایشنامه نیز با توجه به گذشته‌نگری‌های متعدد، روایت از میانه داستان شروع می‌شود. اما فاصله زمانی طی شده برخلاف *خانمچه* و *مهنجابی* که دوره‌های زمانی متعدد و دوری است، اتفاقات اخیر محله را در برمی‌گیرد که از نگاه شخصیت‌های گوناگون آن قابل دسترسی است. حال آن که شخصیت‌های *خانمچه* و *مهنجابی* 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 شخصیت‌ها انتظار روایت داستانی را داریم. بیضایی در این اثر هر چند زمان حال را بر روی صحنه می‌آورد اما در زمان‌پیشی روایت خویش، به زبان داستانی اتکا می‌کند. برخلاف *رادی* که خود را مقید به به روی صحنه آوردن فضاهای گذشته-حتی گذشته‌های تاریخی- می‌داند و زمینه نمایشی کردن این رفت‌وبرگشت زمانی را از طریق دیالوگ‌های شخصیت اصلی فراهم می‌کند. مانند وقتی با آمپول‌زدن به خانجون زمینه صحبت کردن با سارا به طور واقعی نمایان می‌شود و شکلی نمایشی به خود می‌گیرد (رادی، ۱۳۸۷، ۸۳). با استفاده از عنصر صدا که می‌تواند جنبه نمایشی نیز بیاید، زمینه گذشته‌نگری وی فراهم می‌شود:

صدای پای اون مورچه روتوی گنجه می‌شنویم. یا خزیدن مار سیاهی که لای خش‌خش برگا... (همان، ۵۳)

بیضایی نیز با توجه به دستور صحنه *افرا*: «و دوازده صحنه یار؛ در جامه‌های تیره‌رنگ [برای تغییرهای صحنه‌ای و صداسازی...» (بیضایی،

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 لقاظه‌ی محبوب من، تهران! (همان، ۲۵)
شارل: اوه، بیا حرف‌های خودمونه بزیم لیلا جان. (همان، ۲۷)

مکت‌های توصیفی به عنوان توضیح صحنه در نمایشنامه محدود می‌شود 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 پنجره اتاقتش است:

نشسته‌ی روی صندلی، به 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 ضرب‌آهنگی آهسته به جریان روایی و زمانی آن می‌بخشد:

دسامو آب کشیدمو نشستم تو آینه. یه خورده‌ای عطر و بودر و این چیا و یه خال مشکلی هم عدل گدوشتم این‌جام... دلم مٹ سیر و سرکه می‌جوشه. اگه نیان؟ اگه بیان و... اگه نیان؟ (همان، ۳۵)

نمونه‌ای دیگر از این توصیفات را در شروع بخش مربوط به ماهر 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 واگویی‌های خود که ختم به داستان لیلا می‌شود از ریختن برگ‌های درختان و هشتادوهشت ضربه 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 میت. (همان، ۳۹)

با پس از آن، که گلین در دیالوگی بیان می‌کند: روز می‌ره شب می‌آد. (همان، ۴۰) 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 چادر موبسم پشت گردنم... (همان، ۴۶)

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

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

نتیجه

دو نمایشنامه *افرا* از بهرام بیضایی و *خانمچه* و *مهربانی* از اکبر رادی - به‌عنوان دو نویسنده پیشرو 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 گذشته 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 داشته‌اند. با مقایسه و تطبیق دو اثر مذکور می‌توان بیان کرد که هر چند 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 مادیوم خویش دور می‌کند. زمان روایت در متن بیضایی خاصیتی داستانی دارد و بر پایه 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 است. حال آن‌که شیوه روایت در نزد رادی هم‌خوانی بیشتری با نمایش کلاسیک غربی و بازنمایی حال بر روی صحنه دارد. هر چند 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 استفاده رادی از دیگر بسامدهای زمانی، با پشتوانه 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 دامنه حرکت روایی هر یک در گستره زمان با استفاده از عناصر نمایشی مانند صدا تغییر یافته و در هیچ یک از نمایشنامه‌ها زمان تنها به زمان تقویمی محدود نماند.

و همچنین عناصری نمایشی مانند صدا مثل «صدای ماشین حساب» (همان، ۶۷) یا صدای زنگوله که نشانه کلاس‌های شازده است (همان، ۳۰) و یا صدای سوت (همان، ۶۲) که رفت‌وبرگشت زمانی و تغییر شخصیت‌ها را در پی دارد، توجهی به این گونه 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 می‌شود که آینده برای شخصیت اصلی به گونه دیگری رقم بخورد. در خصوص سرعت 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 نمایشی اختصاص داده‌اند - در *افرا*، بخش اعظم متن -، برخلاف معمول سرعت ثابت در انتقال داستان نمایشی در روایت آن، این دو نمایشنامه حرکتی یک‌نواخت را طی نمی‌کنند. در *افرا* به علت مونولوگ‌های بیشتر و حالت توصیفی بیشتر شاهد کندی ریتم نمایشی هستیم. حال آنکه در *خانمچه* و *مهربانی* این کندی که در مونولوگ‌های خانجون در ابتدای هر بخش صورت می‌پذیرد، با تغییر صحنه نمایشی و بازی دیالوگی مسیری صحنه‌ای و نمایشی پیدا می‌کند.

در خصوص مکان در نمایشنامه‌ها که تغییرات آن منجر به تغییرات زمانی نیز می‌شود، هر دو نمایش بر روی یک صحنه اتفاقات مختلف را بازسازی می‌کنند با این تفاوت که در *افرا* همه مکان‌ها در کنار هم قرار دارند؛ [صحنه‌ای است با شماری میز و نیمکت مدرسه، که باید هم آموزگاز مدرسه را یادآوری کند و هم دادگاه را و هم فروشگاه را و هم خانه پیچ‌درپیچ خانم شازده ...] (همان، ۷)

لذا تغییر زمانی باید توسط عناصر مذکور صورت پذیرد، این مهم با توجه به دستور صحنه *خانمچه* و *مهربانی*؛ «شهر فرنگی...» بی‌هیچ آرایش ثابتی (رادی، ۱۳۸۷، ۶) نیز امکان‌پذیر است اما در این نمایشنامه رفت‌وبرگشت زمانی باید از آسایشگاه به‌عنوان 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 حال اند. 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)

پی‌نوشت‌ها

16. Syuzhet.

18. Recit.

20. Michael Toolan.

22. Discourse Time.

24. Reach.

26. Anachrony.

28. Prolepsis.

30. ST.

32. NT.

34. Summary.

17. Histoire.

19. Shlomith Rimmon-Kenan.

21. Story Time.

23. Order.

25. Extent.

27. Analepsis.

29. Duration.

31. DT.

33. Ellipsis.

35. Scene.

1. Algirdas Julien Greimas. 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.

ساختار زمانی روایت در آثار نمایشی بهرام بیضایی و اکبر رادی (مطالعه موردی نمایشنامه‌های *افرا* یا *روز می‌گذرد* و *خانمچه* و *مهتابی*)

نمایشنامه نغمه ثمنینی (افسون معبد سوخته، خواب در فنجان خالی، شکلک و اسب‌های آسمان خاکستری می‌بارند)، نقد ادبی، ۴(۱۶)، ۸۵-۱۰۴.

Doi: 20.1001.1.20080360.1390.4.16.4.1

زاهدی، فریندخت؛ نوبخت، تکتیم (۱۳۹۷)، شخصیت پردازی واقعه‌گرای «زن» در آثار اکبر رادی با رویکرد انگاره‌های آگزیستانسیالیسم فمینیست سیمون دوبوار با عنوان زن در موقعیت؛ مطالعه موردی نمایشنامه *خانمچه* و *مهتابی*، مجله تناثر، ۷۲، ۱۴-۳۲. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1474864>
طاهر نژاد، نازنین؛ شعیری، حمیدرضا و ایرجی، مریم (۱۴۰۱)، تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه-معنایی آن با تأکید بر داستان *شازده احتجاب*، *دوفصلنامه روایت‌شناسی*، ۶(۱۲)، ۳۳۷-۳۶۴.

Doi: 10.22034/JLC.2022.342053.1475

عباسی، هاجر؛ کیایی، شهرام (۱۳۹۰)، روایت پست‌مدرن در نمایشنامه *خانمچه* و *مهتابی* اثر اکبر رادی، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، ۳(۸)، ۴۴-۷۲. <https://ensani.ir/fa/article/441056>

گوهرپاد، مریم (۱۴۰۰)، زمان و کارکردهای روایی آن در ادبیات نمایشی دو دهه اخیر ایران (سال‌های ۷۶ تا ۹۶)، 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؛ فاطمی، مرضیه السادات (۱۴۰۰)، گره افکنی و بحران‌سازی در عناصر روایت رمان *آناکارنینا*، *فنون ادبی*، ۱۳(۱)، ۱۱۵-۱۲۸.

Doi: 10.22108/LIAR.2020.119723.1729

نیک‌منش، مهدی؛ سلیمیان، سونا (۱۳۸۹)، بررسی زمان روایت در نمایشنامه *زن مهتابی*، مرد آفتابی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۱۹(۸)، ۲۱۳-۲۳۵.

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

Fludernik, M. (1993). *An Introduction to Narratology*. Translated from the German by Patricia Hausler-Greenfield and Monika Fludernik (2007). 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), Université du Québec à Trois-Rivières. <http://www.signosemio.com/genette/narratology.asp>.

Nelson, S., & Spence, B. (2020). *Narrative Time*. Time, Published on the living handbook of narratology. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.1076>

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.

36. Pause.

38. Singulative.

40. Iterative.

37. Frequency.

39. Repetitive.

فهرست منابع

احمدی، پروانه؛ یوسفیان کناری، محمدجعفر (۱۳۹۳)، جلوه‌های موسیقایی روایت‌های چندآوا در ادبیات داستانی و نمایشی ایران، نمونه‌های مطالعاتی بازی آخر بانو اثر بلقیس سلیمانی و نمایشنامه *افرا* نوشته بهرام بیضایی، مطالعات تطبیقی هنر، ۴(۷)، ۱۵-۲۸. <https://www.sid.ir/paper/205394/fa>

اسدی، مهتاب؛ زنجبر، محمود (۱۳۹۸)، بررسی الگوی روایی زمان در نمایشنامه *عکس عروسکی*، *زبان پژوهی دانشگاه الزهراء*، ۱۱(۳۱)، ۸-۲۵. <https://doi.org/10.22051/jlr.2018.15734.1349>

اسکندر نژاد، غزل؛ آجورلو، احسان (۱۳۹۹)، سازوکار نظریه پنجره‌های کانونی شدگی منفرد یان در شکل‌گیری روایت‌های تازه از متون نئوکلاسیک (مورد مطالعاتی: نمایشنامه *روزنکرانتز* و *گیلدنسترن مرده‌اند* اثر تام استوارت)، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۱(۲۱)، ۱۵-۲۶.

Doi: 10.30480/DAM.2020.1081.1268

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

حری، ابوالفضل (۱۳۸۸)، روایت‌شناسی در سنت نقد انگلیسی-آمریکایی: معرفی کتاب داستان و متن اثر سیمور چتمن (۱۹۷۸)، *نقد ادبی*، ۲(۸)، ۱۹۳-۲۰۸. Doi: 20.1001.1.20080360.1388.2.8.2.9

حبیبی، علی اصغر (۱۳۹۳)، بررسی سه مؤلفه زمانی نظم، تداوم و بسامد در رمان *ذاکر الجسد* اثر احلام مستغانمی (بر اساس نظریه زمان روایی ژرار ژنت)، *زبان و ادبیات عرب*، ۶(۱۰)، ۲۹-۶۱.

<https://doi.org/10.22067/jall.v6i10.40961>

حیدری، مرتضی (۱۴۰۱)، بررسی ضرب‌آهنگ زمان داستان در روایت‌های سال‌های ابری از علی اشرف درویشیان، *متن پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)*، ۲۶(۹۲)، ۱۱۱-۱۴۲. Doi: 10.22054/LTR.2020.48335.2875

جاویدصباغیان، مقداد؛ 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 می‌گذرد*) و نسبت آن‌ها با جهان اجتماعی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

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

Doi: 10.22059/JFADRAM.2022.344076.615678

رادی، اکبر (۱۳۸۷)، *خانمچه* و *مهتابی*، تهران: نشر قطره.
ریمون-کنان، شلومیت (۱۹۸۳)، مؤلفه زمان در روایت، ترجمه ابوالفضل حری (۱۳۸۱)، *فصلنامه هنر*، ۵۳، ۸-۲۷.

<https://ensani.ir/fa/article/author/14046?page=3&ArticleSearch5%20BsortBy5%D=date>

زاهدی، فریندخت؛ نصرتی، رفیق (۱۳۹۰)، زمانمندی روایت در چهار