

Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 8, Autumn 2021, 131-169
Doi: 10.30465/CRTLS.2020.30021.1772

Analysis of the Narration Time of Beyzayi Works
Based on the Views of Gerard Genette
A Case Study of the Play “The Eighth Voyage of Sinbad”
and Screenplays of “Facing Mirrors” and “Reed Curtain”

Ali Khorashadi*

Meghdad Javid Sabaghian**

Abstract

Bahram Beizayi is one of the most important artists in the field of drama in Iran. Nevertheless, after nearly 60 years of Beizai's artistic activity, and in the tumult of opponents and proponents of his works, what can be seen and heard is about what he says, not how he says: from mythological and historical critiques to feminist and political critiques that interpret his works in the politics of the time. In this article, we try to examine 3 elliptical works including "The Eighth Voyage of Sindbad", "Reed Curtain" and "Facing Mirrors" from the perspective of narrative form. Elliptical screenplays are writings that are published before they can be made. From this perspective, we encounter a unique phenomenon that allows screenwriters to access, research and study the screenplay itself - even before the film is made. The way to explain and examine these works is to examine the narrative style and, in particular, the timing of the narrative, relying on the views of Gerard Genette, the French structuralist narrator. The purpose of this article is to study the relationship

*Master Student of Cinema, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding Author),
ali.khorashadi99@gmail.com

** Assistant Professor in Arts, Damghan University, Damghan, Iran, mejavid@du.ac.ir

Date received: 30/04/2021, Date of acceptance: 28/09/2021



Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

۱۳۲ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال ۲۱، شماره ۸، آبان ۱۴۰۰

between time and causality as the basis of a narrative in Elliptical works and to explain how he views the universe, focusing on the form of his works.

Keywords: Beyzayi, Genette, Narrative, Time and Causality, The Eighth Voyage of Sinbad, Reed Curtain, Facing Mirrors.

تحلیل زمان روایت آثار بیضایی براساس آرای ژرار ژنت؛ مطالعه موردی نمایش‌نامه هشتمین سفر سندباد و فیلم‌نامه‌های آینه‌های روبه‌رو و پرده نئی

علی خراشادی*

مقداد جاوید صباغیان**

چکیده

بهرام بیضایی از مهم‌ترین هنرمندان عرصهٔ درام در ایران است. با این حال، با گذشت نزدیک به شصت سال از فعالیت هنری بیضایی و در هیاهوی مخالفان و موافقان آثارش، آن‌چه به چشم و گوش می‌رسد سخن از چه گفتن‌های آثارش بوده است: از نقدهای اسطوره‌نگرانه و تاریخی تا نقدهای فمینیستی و سیاسی که آثارش را در بردار سیاست زمانه تأویل، تفسیر، و نقد می‌کنند. در این مقاله، سعی می‌شود سه اثر بیضایی شامل هشتمین سفر سندباد، پرده نئی، و آینه‌های روبه‌رو از منظر شکل روایت بررسی شود. فیلم‌نامه‌های بیضایی نوشته‌هایی‌اند که پیش از آن‌که امکان ساخته‌شدن یابند چاپ می‌شوند. از این منظر، با پدیده‌ای منحصر به فرد مواجهیم که امکان دست‌رسی، تحقیق، و بررسی خود فیلم‌نامه - حتی پیش از ساخت فیلم - را در اختیار محققان فارسی‌زبان قرار می‌دهد. راهی که برای تبیین و بررسی این آثار در نظر گرفته شده است، بررسی شیوهٔ روایت و به‌طور خاص زمان روایت با اتکا به آرای ژرار ژنت، روایت‌شناس ساختارگرایی

* کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه هنر، تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)،

ali.khorashadi99@gmail.com

** استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه دامغان، ایران، mejavid@du.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۷/۰۶



فرانسوی، است. هدف این مقاله بررسی رابطه زمان و علیت به‌عنوان پایه‌های روایت در آثار بیضایی و تبیین چگونگی نگاه او به هستی با تمرکز بر شکل آثارش است.

کلیدواژه‌ها: بیضایی، ژنت، روایت، زمان و علیت، هشتمین سفر سندباد، پرده نئی، آینه‌های روبه‌رو.

۱. مقدمه

زمان و علیت را می‌توان دو ستونی دانست که روایت بر آن‌ها بنا می‌شود. بارت درباره علیت می‌گوید: «محرک اصلی روایت از درهم‌ریختگی پی‌آیند و پی‌آمد آب می‌خورد؛ از این گمان که هرآنچه روایت می‌شود معلول روی داد پیشین است» (به‌نقل از همان).

از سوی دیگر، پل ریکور (Paul Ricœur) زمان را هم‌بسته روایت می‌داند، بی‌آنکه حضور یکی بی‌دیگری امکان‌پذیر باشد (قاسمی‌پور ۱۳۸۷: ۱۲۵).

در همین تعریف کوتاه نیز، اهمیت زمان و علیت را به‌عنوان عناصر اصلی روایت می‌توان دریافت. به‌نظر می‌رسد آثار بیضایی، با توجه به جابه‌جایی‌های فراوان زمانی و تداخل سطوح مختلف روایی، ظرفیت بالایی برای بررسی ویژگی‌های روایت دارد. در همه موارد مورد بررسی دو مؤلفه مهم زمانی در آرای ژنت، که عبارت‌اند از نظم و ترتیب زمانی (order) و بسامد (frequency)، مورد تأکید قرار گرفته است و در مواردی که مؤلفه‌های دیگر آرای ژنت هم‌چون لحن (voice) و وجه (mood) یا آرای سایر روایت‌شناسان با این دو مؤلفه زمانی هم‌بستگی داشته، برای تبیین بهتر، از آن‌ها استفاده شده است.

هدف از این تحقیق بررسی چگونگی ارائه زمان در نمایش‌نامه هشتمین سفر سندباد و فیلم‌نامه‌های آینه‌های روبه‌رو و پرده نئی، با تکیه بر آرای ژنت، تبیین علیت‌مندی آثار مورد بررسی و تبیین نحوه روایت‌گری در خلق معنای آثار مورد بررسی است.

۲. پیشینه تحقیق

در باب زمان روایت با تکیه بر اندیشه‌های ژرار ژنت مقالات و پژوهش‌هایی چند به فارسی چاپ شده است که می‌توان به «بررسی زمان در تاریخ بیهقی براساس نظریه زمان در روایت» نوشته فروغ صهبا، «بررسی عنصر زمان در روایت با تأکید بر روایت اعرابی درویش در مثنوی»، و «بررسی زمان و تعلیق در پادشاه و کنیزک» نوشته مشترک

غلام حسین زاده و دیگران، «بررسی روایت در رمان چشم‌هایش از دیدگاه ژرار ژنت» نوشته محمد پاشایی، و چندین پژوهش دیگر اشاره کرد که بیش تر بر متون کهن ادب پارسی یا بر متون ادبیات داستانی استوارند. «بررسی زمان روایت در نمایش‌نامه زنان مهتابی، مردان آفتابی» نوشته نیک‌منش و سلیمانیان و پایان‌نامه کارشناسی ارشد آرمان خلیلی با عنوان بررسی عناصر روایت در سه نمایش‌نامه تاریخی بهرام بیضایی از معدود پژوهش‌هایی هستند که زمان روایت در نمایش‌نامه را بر مبنای آرای ژنت مورد بررسی قرار داده‌اند. با این حال، به نظر می‌رسد تاکنون هیچ پژوهشی در باب زمان روایی بر مبنای آرای ژنت بر روی آثار نمایشی بیضایی، اعم از نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، صورت نگرفته است.

۳. ضرورت تحقیق

معمولاً ویژگی‌های آثار بیضایی زیر کلی‌گویی‌های نقدهای مثبت و منفی پنهان شده است. تبیین ویژگی‌های فرمیک این آثار، که پیش‌ازین نیز در آثار ادبی دیگر روایت شده است، ضروری به نظر می‌رسد تا بتوان از دل شگردهای شکلی روایت به درک این نکته رسید که ساختار روایی آثار بیضایی چگونه است.

۴. روش‌شناسی تحقیق

روش این پژوهش کیفی، توصیفی، و تحلیلی و شیوه جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای بوده است.

۵. کلیات تحقیق

تغییرات پیاپی لایه‌های روایی، روایت‌گری‌ها، و کانونی‌سازی‌های پی‌درپی، جابه‌جایی‌های زمانی - مکانی، و سایر پیچیدگی‌های روایی به‌عنوان تمهیدی هنرمندانه در آثار بیضایی موجب برجستگی فرمی آثار اوست. این ویژگی‌ها چه در نمایش‌نامه‌ها و چه در فیلم‌نامه‌های (مکتوب یا فیلم‌شده) او وجود دارد. در این تحقیق، دو فیلم‌نامه و یک نمایش‌نامه او از نظر شگردهای ارائه زمان و نحوه علیت‌مندی روایت بررسی می‌شوند تا با تبیین شگردهای فرمیک، نگاه او به هستی، تاریخ، و حتی روایت را دریابیم. در این تحقیق، از آرای ژرار ژنت، روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی، استفاده شده است.

۶. زمان در روایت

در ابتدای قرن بیستم، فرمالیست‌های روس بودند که با ایجاد تمایز میان داستان (fabula) و طرح (sjuzhet) تفاوت ترتیب رخدادهای داستان با زمان بازسازی‌شده طرح را درک و مطرح کردند:

مطالعه روایت، به‌عنوان محل تناظر یا هم‌پایگی دویایه زمانی متفاوت، برآمده از تمایزی است که نخستین‌بار با عنوان fabula/ sjuzhet یا داستان/گفتمان در آرای صورت‌گرایان روس، از جمله ویکتور اشکولوفسکی، شکل گرفت و بعدها در چهارچوب‌شناسی ساختارگرا پرداخته‌تر شد [...] روایت از این نظر در دو سطح یا دویایه زمانی نسبتاً (نا)پیوسته جریان می‌یابد که یکی توالی روی‌دادها در جهان داستان است و دیگری بازآرایی همان روی‌دادها پیش از درآمدن به گفتمان روایی (هرمن ۱۳۹۲: ۱۴۱).

در ادامه این راه، ساختارگرایان فرانسوی در دهه ۱۹۶۰، به‌خصوص ژرار ژنت، به مقوله زمان در روایت توجه خاصی مبذول داشتند.

۷. روایت‌شناسی ژرار ژنت

ژنت نیز، هم‌چون فرمالیست‌های روس، به تفاوت میان سطوح روایی متن قائل است، اما برخلاف فرمالیست‌های روس، که لایه‌های روایی را شامل دو سطح داستان و طرح می‌دانستند، روایت را شامل سه سطح طرح (recit)، داستان (historie)، و نحوه ارائه و شگردهای روایت‌کردن (naration) می‌داند. «نقطه آغاز کار ژنت اصطلاح recit (روایت) است که در زبان فرانسوی دست‌کم سه معنا دارد: گزاره، محتوای گزاره، و عملی که فرد هنگام تولید گزاره انجام می‌دهد. ژنت در بحث خود برای هر یک از این معانی اصطلاح خاص خود را تعیین می‌کند: گفتمان (recit)، داستان (historie)، و روایت‌گری (naration)، و میان سه معنای کلمه تمایز قائل می‌شود (لوت ۱۳۸۸: ۱۲). ژنت در ادامه نظریاتش عناصر روایت را به سه دسته کلی تقسیم می‌کند:

۱. زمان (tense) [زمان دستوری]؛

۲. حالت یا وجه؛

۳. آوا یا لحن؛

مقولهٔ زمان و تفاوت میان زمان داستان و زمان روایت در نظریات ژنت به سه مبحث نظم و ترتیب، تداوم، و بسامد تقسیم می‌شود. «سه اصطلاح عمده بر گفتمان روایی ژنت مبتنی است:

- الف) ترتیب (order): پاسخ به پرسش «کی؟»
- ب) دیرند (duree): پاسخ به پرسش «چه مدت؟»
- ج) بسامد (frequence): پاسخ به پرسش «چند وقت یکبار؟» (همان: ۷۲).

۱.۷ زمان (tense) [زمان دستوری]

۱.۱.۷ نظم و ترتیب زمانی

زمان‌پریشی (anachrony) عبارت است از تغییر جایگاه تقویمی رخدادهای داستان در روایت و به‌طور کلی شامل پس‌نمایی (analepsis) و پیش‌نمایی (prolepsis) است.

اگر رخدادهای الف، ب، ج در متن به ترتیب ب، ج، و الف قرار گیرند، آن‌گاه رخداد الف گذشته‌نگر خواهد بود و اگر این سه رخداد به ترتیب ج، الف، و ب پشت‌سر هم قرار گیرند، آن‌گاه رخداد ج آینده‌نگر خواهد بود (ریمون - کنان: ۱۳۸۷: ۶۵، ۶۶).

از سوی دیگر، بسته به این که محل قرارگیری رخدادهای داستان درون روایت اصلی باشد یا بیرون از آن، زمان‌پریشی به سه نوع تقسیم می‌شود: الف. درونی: رخدادی که به لحاظ زمانی در محدودهٔ روایت اولیه است، اما سر جای خود (که رخ داده) روایت نشده است؛ ب. بیرونی: رخدادی که به لحاظ زمانی قبل از روایت جاری (اصلی یا اولیه) یا بعد از روایت اصلی رخ دهد؛ ج. ترکیبی: رخدادی که بیرون از روایت جاری رخ داده است، اما آثار و نتایجش در محدودهٔ روایت جاری امتداد می‌یابد (لوتنه: ۱۳۸۸: ۷۴).

۲.۱.۷ تداوم (duration)

نسبت مدت زمان وقوع رخدادها در جهان داستان را به مدت‌زمان روایت آن‌ها تداوم گویند. رابطهٔ میان مدت زمان رخدادهای داستان با مدت‌زمان روایت رخدادها همیشه یکی نیست و از سویی مملو از گونه‌گونی است. ریمون - کنان (Rimmon-Kenan) در این باره می‌گوید: «یگانه‌ابزار زمانی اندازه‌گیری مدت‌زمان قرائت متن است که این امر از خواننده‌ای

به خواننده دیگر فرق می‌کند و بالتیجه نمی‌توان آن را به‌منزله معیاری عینی انتخاب کرد» (ریمون-کنان ۱۳۸۷: ۷۲). از این روی، با تسامح از مفهومی نسبی به‌نام شتاب برای سنجش تداوم یا دیرند متن روایی استفاده می‌شود.

منظور از «سرعت ثابت» این است که نسبت بین این که داستان چه قدر طول می‌کشد و طول متن [،] ثابت و لایتغیر است، مثل رمانی که هر صفحه آن به یک سال از زندگی یک شخصیت اختصاص دارد. براساس این معیار، سرعت ممکن است افزایش یا کاهش یابد (لوت ۱۳۸۸: ۷۷).

بر این مبنا، می‌توان از سه نوع شتاب سخن گفت:

۱.۲.۱.۷ شتاب مثبت (acceleration)

روایت بخش زیادی از جهان داستان در مدتی محدود است که شامل حذف (ellipsis) و خلاصه‌کردن (summary) رخدادها می‌شود. حذف بیش‌ترین شتاب روایت را دارد.

۲.۲.۱.۷ شتاب یک‌نواخت (ثابت / constant)

زمانی است که مدت روایت و رخداد یکی باشد که بیش‌تر در نمایش (به‌دلیل خصلت دیالوگی روایت) رخ می‌دهد.

۳.۲.۱.۷ شتاب منفی (deceleration)

زمانی است که مدت روایت از داستان بیش‌تر باشد که شامل مکث توصیفی (descriptive pause) است که در رمان به‌وفور دیده می‌شود، به‌گونه‌ای که رخدادها داستان متوقف می‌شود و توصیف پیرامون جای آن را می‌گیرد.

در تاریخ سینما، از انواع این شتاب‌ها به‌شکل خلاقانه‌ای در روایت سینمایی بهره گرفته شده است.^۱ استفاده خلاقانه بیضایی از شتاب مثبت در نمایش نامه هشتمین سفر سندباد از جمله ویژگی‌های بارز این متن نمایشی است. از آن جاکه مورد اصلی پژوهش حاضر بررسی رابطه علیت و زمان (نظم و بسامد) در سه اثر بیضایی است، بررسی عنصر تداوم، جز در مواردی که به‌عنوان تمهیدی سبکی چنان برجسته باشد که نتوان آن را نادیده گرفت، از اهداف تحقیق پیش‌رو نیست.

۳.۱.۷ بسامد (frequency)

بسامد در اندیشه ژنت نسبت رخدادهای داستان و تعداد دفعاتی است که آن رخدادها در متن روایت می‌شوند. «بسامد مؤلفه‌ای زمانی، که تا پیش از ژنت ذکر از آن در میان نبود، رابطه میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن است» (ریمون - کنان ۱۳۸۷: ۷۸). بسامد به سه نوع اصلی تقسیم می‌شود:

۱.۳.۱.۷ بسامد تک‌محور (مفرد / *singulative frequency*)

هنگامی که رخدادی یک بار در جهان داستان و یک بار نیز در روایت رخ می‌دهد (یا چند بار در داستان و چندین بار هم در روایت تکرار می‌شود)، «یک بار گفتن آن‌چه یک بار اتفاق افتاده است متداول‌ترین نوع روایت است [...] روایت n مرتبه [ای] آن‌چه n مرتبه اتفاق افتاده است نیز در این رده جای می‌گیرد» (ریمون - کنان ۱۳۸۷: ۷۹).

۲.۳.۱.۷ بسامد بازگو (iterative)

زمانی است که رخدادی چندین بار در داستان رخ دهد، اما یک بار در روایت بیان شود. «نقل n دفعه چیزی که یک بار اتفاق افتاده است» (ریمون - کنان ۱۳۸۷: ۷۹).

۳.۳.۱.۷ بسامد چندمحور (مکرر / *repetitive*)

هنگامی که رخدادی در جهان داستان یک بار رخ می‌دهد، اما چندین بار روایت می‌شود.

«تزوآن تودوروف» (Tzvetan Todorov) رخدادها را بسته به این‌که چگونه در روایت بازنمایی می‌شود به چند نوع تقسیم می‌کند:

روایت چندمحور از فرایندهای گوناگون نتیجه می‌شود؛ فرایندهایی نظیر پرداختن مکرر به داستانی واحد از جانب شخصیتی واحد، روایت‌های مکمل شامل روایت رخدادی واحد از سوی چند شخصیت است، و روایت‌های متناقض شامل روایت‌های متناقض یک یا چند شخصیت از رخدادی خاص است که ما را در واقعیت داشتن یک رخداد خاص یا نسبت به مضمون دقیق آن دچار تردید می‌کند (تودوروف ۱۳۷۹: ۶۱).

۲.۷ حالت یا وجه

حالت یا وجه به بررسی منظری می‌پردازد که داستان از طریق آن روایت می‌شود و شامل دو بخش است: فاصله و کانونی‌شدگی.

۱.۲.۷ فاصله (distance)

هرچه راوی در روایت حضور بیش‌تری داشته باشد و روایت از صافی ذهن او بگذرد فاصله بیش‌تر است. برای مثال، اگر راوی یکی از شخصیت‌های روایت باشد بیش‌ترین فاصله را دارد. فاصله روایت، از دید ریمون-کنان، به هفت دسته تقسیم می‌شود که گفتار مستقیم، گفتار غیرمستقیم، و گفتار غیرمستقیم آزاد، و سخن روایت‌شده از آن جمله‌اند. از نظر ریمون-کنان، استفاده از گفتار مستقیم حتی در ادبیات داستانی نیز خاصیت و ویژگی‌ای شبه‌نمایشی به اثر می‌دهد (ریمون-کنان ۱۳۸۷: ۱۴۸، ۱۴۹). در نمایش‌نامه‌ها و فیلم‌نامه‌ها، زمانی که شخصیت‌ها دیالوگ می‌گویند، از گفتار مستقیم بهره گرفته می‌شود که راوی کم‌ترین دخالت را در ارائه سخن دارد.

۲.۲.۷ کانونی‌شدگی (focalization)

منظور از کانونی‌شدگی دیدگاهی است که روایت از آن منظر خاص ارائه می‌شود. به فاعل کانونی‌شدگی کانونی‌گر می‌گویند. از درخشان‌ترین آرای ژنت ایجاد تمایز میان «آن‌که می‌بیند» با «آن‌که می‌شنود» است. گرچه در بسیاری مواقع راوی و کانونی‌گر می‌توانند یکی باشند، «بااین‌حال یک فرد (نیز کارگزار روایی) قادر است درباره آن‌چه فرد دیگری می‌بیند یا دیده است نیز حرف بزند. ازاین‌رو ممکن است - گرچه لزومی ندارد - گفتن و دیدن، روایت‌گری و کانونی‌شدگی، از آن یک عامل باشد» (ریمون-کنان ۱۳۸۷: ۱۰۰). کانونی‌شدگی را ژنت به سه دسته کانونی‌شدگی صفر، بیرونی، و درونی تقسیم می‌کند، اما نظریه‌پردازان بعد از او کانونی‌شدگی صفر و بیرونی را زیر عنوان کانونی‌شدگی بیرونی قرار می‌دهند. بنابراین، دو دسته کلی کانونی‌شدگی وجود دارد.

۱.۲.۲.۷ کانونی‌شدگی بیرونی (external focalized)

به‌طور معمول، در ادبیات نمایشی، با کانونی‌سازی بیرونی مواجهیم، زیرا روایت با کنش‌ها و دیالوگ‌های شخصیت‌ها پیش می‌رود، مگر آن‌جایی که شخصیت‌ها به نقل روی‌دادی می‌پردازند که در آثار نمایشی بیضایی این امر بسیار رخ می‌دهد (حری ۱۳۸۳: ۳۲۵).

۲.۲.۲.۷ کانونی‌شدگی درونی (internal focalized)

هنگامی که کانونی‌گر یکی از شخصیت‌های روایت باشد. «همان‌گونه که از خود واژه پیداست - دارد در بطن رخدادهای ارائه‌شده متن جای دارد. کانونی‌شدگی درونی عموماً در قالب شخصیت - کانونی‌گر ارائه می‌شود» (ریمون - کنان ۱۳۸۷: ۱۰۳).

کانونی‌شدگی درونی به سه نوع تقسیم می‌شود:

۱. ثابت (fixed): اگر روایت تنها یک کانونی‌گر داشته باشد؛
۲. متغیر (variable): کانونی‌سازی درونی از یک شخصیت به شخصیت دیگر می‌رود؛
۳. چندگانه (multiple): کانونی‌سازی درونی که روایت بر یک رخداد ثابت تمرکز می‌کند (یعقوبی ۱۳۹۱: ۲۹۵).

۳.۷ آوا یا لحن

آوا موقیعت و مکان روایت‌کننده را در روایت تعیین می‌کند. آن‌چه در مقوله آوا یا لحن مطرح می‌شود پاسخ به این سؤال است که «چه کسی سخن می‌گوید؟». هم‌چنین آوا یا لحن به جایگاه راوی در روایت نیز می‌پردازد. راوی می‌تواند درون داستان باشد یا از بیرون داستان رخدادهای را روایت کند. آن‌چه در ارتباط مقوله لحن با زمان روایت اهمیت دارد، زمان روایت‌کردن است که فاصله و ترتیب میان رخدادهای داستان و روایت آن‌هاست.

۱.۳.۷ زمان روایت‌کردن (ترتیب وقوع رخداد و روایت)

ترتیب روایت به چهار نوع تقسیم می‌شود:

۱. روایت‌کردن بعدی (subsequent narrating): در بیش‌تر موارد، روی دادها بعد از آن‌که اتفاق می‌افتند، بیان می‌شوند؛
۲. روایت‌کردن قبلی (prior narrating): قبل از وقوع، رخدادی روایت می‌شود. چنین روایاتی عموماً به زمان آینده نوشته می‌شود و از نظر ماهیت پیش‌گویانه است؛
۳. روایت‌کردن هم‌زمان (simultaneous narration): روایت و وقوع رخداد هم‌زمان است؛ مانند گزارش فوتبال؛
۴. روایت‌کردن تداخلی (interpolated narration): جاسازی روایتی در درون روایت دیگر، از آن‌جاکه داستان و روایت‌کردن در هم ادغام می‌شوند، روایت‌کردن بر داستان اثر

می‌گذارد. این چیزی است که مخصوصاً در رمان مراسله اتفاق می‌افتد. در این نوع رمان‌ها، همان‌طور که می‌دانیم، نامه هم‌زمان هم وسیله روایت و هم یکی از عناصر پی‌رنگ است (یعقوبی ۱۳۹۱: ۳۰۸، ۳۰۹).

۸. بررسی ارائه زمان در فیلم‌نامه‌آینه‌های روبه‌رو

پیش از بررسی زمان در روایت آینه‌های روبه‌رو ذکر این نکته مهم است که روایت شامل دو کانونی‌گر و راوی است: کانونی‌گری درونی که شامل نزهت و خیریت است و کانونی‌گری بیرونی به وسیله دوربین. به همین دلیل، ویژگی‌های زمانی روایت براساس نوع کانونی‌گر و راوی بررسی خواهد شد:

۱.۸ نظم و ترتیب زمانی

موارد کامل پس‌نمایی‌ها در تجزیه فیلم‌نامه فراوان است.^۲ در ادامه، بخشی از مهم‌ترین پس‌نمایی‌ها در کانونی‌سازی «نزهت» بیان می‌شود:

۱.۱.۸ نزهت

الف. تدارک عروسی و گرفتن عکس در عکاس‌خانه: به‌عنوان نخستین مورد زمان‌پریشی فیلم‌نامه؛

ب. به «افتخاری»، «نزهت»، و پدرش خبر می‌دهند که «جناب‌سروان» را دست‌گیر کردند: دست‌گیری «جناب‌سروان» نقطه عطفی در داستان فیلم‌نامه است که سایر رخدادها تحت تأثیر آن است؛

ج. در کافه، نزهت به افتخاری اعلام می‌کند که نمی‌تواند ازدواج کند (نزهت تجاوز تیمسار را به خواستگار نمی‌گوید)؛

د. نزهت از وقف خانه‌شان برای مدرسه (پس از مرگ پدرش) باخبر می‌شود و به این ترتیب رابطه نزهت با گذشته‌اش از میان می‌رود؛

ه. نزهت به کافه می‌رود (شباهت به مورد ج) و صدای دختر جوانی را در میز کنار می‌شنود که، هم‌چون نزهت، رابطه‌اش را با خواستگارش قطع می‌کند.

۲.۱.۸ خیری

الف. درخواست دوستان خیری برای نوشتن نامه عاشقانه به دختر همسایه (نزهت). دیدن نزهت و عاشق شدن خیری نقطه شروع روایت خیری است؛
ب. دیدن افتخاری که با قند و نبات به خانه نزهت می آید. ناراحتی بچه‌های محله و بدگویی پشت سر نزهت. اعتراض خیری؛ دعوی بچه‌ها و سررسیدن «جناب‌سروان» و وساطت او برای خوابیدن دعوا (نشانه‌ای در روایت برای نمایش دلیل ارادت خیری به جناب‌سروان)؛

ج. روز پیش از کنکور خیری، نیروهای امنیتی به خانه پدر نزهت حمله می‌کنند و خیری دست‌گیری «جناب‌سروان» را می‌بیند. خیری بسته مهری را که «جناب‌سروان» پرت می‌کند برمی‌دارد و پنهان می‌کند. خیری نزهت و افتخاری را می‌بیند که در انتهای کوچه پیاده شدند. خیری در کنکور شکست می‌خورد و تصمیم می‌گیرد به سربازی رود؛

د. در محل خدمت، مأمور امنیت به سربازان (از جمله خیری) می‌گوید که قرار است دختری پیش تیمسار برود. خیری نزهت را می‌بیند. ریختن جوهر بر روی دفاتر؛

ه. در بازداشتگاه محل خدمت، خیری خبر مرگ پدر نزهت را در بخش ترحیم روزنامه می‌خواند؛

و. خیری به خانه پدری نزهت سر می‌زند. سرای دار به او می‌گوید خانه وقف مدرسه شده است؛ هم‌چنین، سرای دار به خیری اعلام می‌کند که دختری شبیه نزهت چند دقیقه قبل آن‌جا بوده است؛

ز. خبر ازدواج افتخاری از سوی همسایه به خیری داده می‌شود. بیرون رفتن خیری از خانه و خیابان‌گردی (رژه ارتش + دیدن کادیلاک افتخاری به‌عنوان ماشین عروس). هر دو شخصیت - کانونی‌گر این صحنه را دیدند.

ح. در کافه، خیری و منیژه (نام‌زد خیری) نشسته‌اند. اعتراف خیری به منیژه از این‌که گم‌شده‌ای دارد. منیژه رابطه‌اش با قناعت را قطع می‌کند؛

ت. خیری از مادرش مهرهایی را می‌خواهد که سال‌ها قبل از جناب‌سروان گرفته بود؛ از معدود موارد پس‌نمایی درونی روایت.

۳.۱.۸ کانونی‌گری بیرونی

پیش از اشاره به کانونی‌گری دوربین ذکر توضیحی ضروری است. بیش‌تر نظریه‌پردازان حوزه روایت، از آینخن بام (Boris Eikhenbaum) و بوردول (David Bordwell) تا برانیگان

(Edward Branigan) و چتمن (Seymour Chatman) که درباره روایت سینمایی سخن گفته‌اند، در روایی بودن فیلم داستانی تردید نداشته‌اند، اگرچه در میان این نظریه‌پردازان حضور راوی در روایت مورد بحث و مناقشه است. عده‌ای، هم‌چون بوردول، معتقدند سینما راوی ندارد، بلکه روایت دارد و روایت مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که مخاطب آن‌ها را به واسطه روایت سینمایی درک می‌کند (لوته ۱۳۸۸: ۴۱-۴۳). اما برخی نظریه‌پردازان در این نظر جرح و تعدیل می‌کنند و علاوه بر نقش مخاطب در درک روایت سینمایی - آن‌گونه که بوردول می‌گوید - از حضور عوامل دیگر به عنوان راوی سینمایی نام می‌برند:

راوی سینمایی بر این متغیرها و چند متغیر دیگر است. تعدادی از این متغیرها (مانند دوربین) برای ارتباط فیلمی مطلقاً ضروری است [...] بخش اعظم چالشی که در برابر مؤلف فیلم قرار دارد ارائه عناصر مختلفی است که در کنار یک‌دیگر راوی فیلم را تشکیل می‌دهد (همان: ۴۴).

از این منظر، هنگامی که به‌طور عام از راوی فیلم سخن می‌گوییم، منظور عناصری از روایت سینمایی است که ضروری‌ترینشان دوربین است و در این جا به نام راوی دوربین شناخته می‌شود.

دوربین، برخلاف دو راوی کانونی گر پیشین که کانونی‌گر درونی بودند، کانونی‌گر بیرونی است و حتی به نظر می‌رسد چیزهایی را به مخاطب نشان می‌دهد که شخصیت‌ها بدان آگاه نیستند و دوربین چیزی را می‌بیند که شخصیت‌ها بدان آگاه نیستند. مثلاً در میانه روایت خیری، هنگامی که با کارفرمایش درباره گم‌گشتگی زندگی اش صحبت می‌کند، دوربین نزهت را پشت پنجره کافه نشان می‌دهد، درحالی که خیری او را ندیده است یا در بخشی که خیری و نزهت از مقابل ویتترین مغازه‌ای در پیاده‌رو در حال عبورند، این دوربین است که هر دو را نشان می‌دهد، بی آن‌که آن‌ها از حضور یک‌دیگر آگاه باشند.

۲.۸ بسامد

۱.۲.۸ بسامد تک‌محور (مفرد)

بخش‌هایی از فیلم‌نامه، که در آن‌ها روایت خیری و نزهت اشتراکی ندارند، از بسامد تک‌محور تشکیل شده‌اند. مانند صحنه‌ای که خیری به همراه مادرش به مطب می‌رود و متوجه می‌شوند دوست خیری پزشک شده است (بیضایی ۱۳۶۳: ۸۵).

۲.۲.۸ بسامد بازگو

برای فشرده کردن رخدادهای بیست و دو ساله داستان در روایتی نزدیک به ۱۰۳ صفحه، همان گونه که در مبحث تداوم گفته شد، راه کارهایی وجود دارد که از جمله آن‌ها حذف و ایجاز است. به همین دلیل، بسامد بازگو به عنوان تمهیدی روایی برای فشرده کردن روایت در فیلم نامه استفاده شده است. برای نمونه، می توان به اقدام به خودکشی نزهت اشاره کرد که پنج بار رخ داده است و تنها یک بار روایت می شود (بیضایی ۱۳۶۳: ۴۸)؛ یا حضور نزهت در «خانه معروف» و رخداد های ده ساله ای که نزهت آن جا از سر گذارنده است که تنها یک بار روایت می شود، از جمله باسواد کردن دو مرد، دعوایی که سر او شده بود، و اسمی که بر او گذاشته بودند (همان: ۵۰).

۳.۲.۸ بسامد چندمحور

متن سرشار از چنین تمهیدی است. بر اساس نظر تودوروف، بسامد تکراری را می توان به چند نوع تقسیم کرد:

الف. روایت های مکمل چندین راوی درباره پدیده ای واحد؛

ب. روایت های متناقض یک یا چند شخصیت از یک رخداد خاص.

در بیش تر موارد، شخصیت - کانونی گر ها روایت های متفاوت از رخدادی یک سان دارند که مکمل هم اند. تنها مورد استثنا، که یک شخصیت - کانونی گر رخدادی ثابت را دو بار نقل می کند، رخداد فریب خوردن نزهت از مأمور نظامی است (که در ادامه موجب تجاوز تیمسار می شود). این رخداد عیناً دو بار روایت می شود:

الف. در کانونی گری نزهت و زمان گذشته؛

ب. در کانونی گری بیرونی با روایت خود نزهت در زمان حال.

تکرار این رخداد خاص به سبب اهمیت عاطفی است که ادامه زندگی نزهت را تحت تأثیر قرار می دهد. برخی از مهم ترین بسامدهای چندمحور از رخداد های مشترک شامل موارد زیرند:

۱.۳.۲.۸ محاکمه جناب سروان

۱.۱.۳.۲.۸ روایت نزهت

وکیل تسخیری امکان نجات «جناب سروان» را ناچیز می داند که موجب گرفتگی قلب

پدر می شود.

۲.۱.۳.۲۸ روایت خیری

در مطب بهداری پادگان، پزشک می‌گوید چشمانش مشکلی ندارند و برای اطمینان روزنامه‌ای به خیری می‌دهد تا بخواند. در روزنامه محاکمه «جناب سروان» چاپ شده است.

در این مورد، انطباق زمانی وجود دارد، اما دو شخصیت در دو مکان مختلف به نقل رخدادی ثابت می‌پردازند.

۲.۳.۲۸ مرگ پدر نزهت

۱.۲.۳.۲۸ روایت نزهت

طرد نزهت از سوی فامیل در مراسم تشییع.

۲.۲.۳.۲۸ روایت خیری

فهمیدن مرگ پدر نزهت در بخش ترحیم روزنامه در سربازی. در این مورد، انطباق زمانی وجود دارد، اما خیری و نزهت در دو مکان مختلف‌اند.

۳.۳.۲۸ حضور در مدرسه

۱.۳.۳.۲۸ روایت نزهت

نزهت به خانه پدری سر می‌زند. سرای‌دار به او می‌گوید خانه پدری وقف مدرسه شده است.

۲.۳.۳.۲۸ روایت خیری

خیری به خانه پدری نزهت سر می‌زند، اما سرای‌دار به او می‌گوید که خانه مدرسه شده است. سرای‌دار می‌گوید که دختر خانواده (نزهت) چند دقیقه قبل آن‌جا بوده است.

در این مورد، انطباق مکانی وجود دارد، اما زمانی که نزهت و خیری روایت می‌کنند یکی نیست.

تحلیل زمان روایت آثار بیضایی ... (علی خراشادی و مقداد جاوید صباغیان) ۱۴۷

۴.۳.۲۸ ازدواج افتخاری

۱.۴.۳.۲۸ روایت نزهت

حضور نزهت در خیابان (رژه ارتش، و...)، یافتن دلالی که او را تشویق به روسپی‌گری می‌کند. پناه‌بردن نزهت به باجه تلفن و تماس با افتخاری به‌عنوان آخرین پناهگاه. دیدن تصادفی افتخاری با نوعروسش در ماشین جدید.

۲.۴.۳.۲۸ روایت خیری

آتش‌بازی در محله به‌دلیل ازدواج افتخاری. شنیدن خبر ازدواج افتخاری و ناراحتی خیری و رفتن به خیابان (رژه ارتش + دیدن کادیلاک افتخاری به‌عنوان ماشین عروس). در این مورد، انطباق مکانی وجود دارد.

۵.۳.۲۸ مکالمه خیری با منیژه

۱.۵.۳.۲۸ روایت نزهت

نزهت، به‌یاد خاطرات دوران نامزدی، به کافه مکان ملاقات با افتخاری می‌رود و در آن‌جا صدای دختر جوانی در میز کنار را می‌شنود که، هم‌چون نزهت، به خواستگارش می‌گوید رابطه‌شان نمی‌تواند دوام داشته باشد.

۲.۵.۳.۲۸ روایت خیری

در کافه، منیژه (نام‌زد خیری) رابطه‌اش را با قناعت (به‌دلیل این‌که احساس می‌کند خیری دل‌باخته کسی دیگر است) قطع می‌کند. در این مورد، انطباق زمانی - مکانی کامل وجود دارد.

۹. منطق علی فیلم‌نامه آینه‌های روبه‌رو

منطق روایی فیلم‌نامه را می‌توان عشق دانست که هم‌چون قطب‌نمایی فقدانش شخصیت‌های فیلم‌نامه را در گم‌شدگی و خودویران‌گری خودخواسته گرفتار می‌کند. خیری، خطاب به دفتریار، از گم‌کردن چیزی در زندگی‌اش می‌گوید (بیضایی ۱۳۶۳: ۸۱). هم‌چنین، خیری به منیژه از فقدان می‌گوید که زندگی‌اش را ویران کرده است (همان: ۹۴).

برای خیری این فقدان در نبود نزهت معنا می‌یابد و جست و جویش برای یافتن اوست، اما مفهوم عشق در روایت نزهت پیچیده‌تر است و نمود عینی روشنی ندارد. این عشق مبهم برای او، بیش از آن‌که ایجابی باشد، سلبی است و به معنای ازدست‌دادن اعتمادش به انسان‌ها و روابط انسانی است. نزهت جوان در معرض دو نیروی متضاد عشق و نفرت است. تلاش نزهت برای نجات «جناب‌سروان» با تجاوز از سوی «تیمسار» (که حتی چهره‌ای انسانی نیز ندارد) پاسخ داده می‌شود. انکار جست‌وجوی خیری (که در طلب گم‌شده‌اش است) از سوی نزهت در ابتدای فیلم‌نامه ادامه بی‌اعتمادی عمیق او به هر مفاهمه انسانی است و بسامد روایی کافه (که به انطباق روایت‌های نزهت و خیری در مورد ۲.۵.۳.۲.۸ منجر می‌شود) موجب تغییر نگرش او در بازیافتن معنای عشق تجربه‌نکرده‌اش است.

۱۰. بررسی فیلم‌نامه پرده نئی

پرده نئی از پنج کانونی‌گر تشکیل شده است که شامل ورتا، برات، ایلیا، و جندل به عنوان شخصیت - کانونی‌گرهای درونی و دورین به عنوان کانونی‌گر بیرونی است.

۱.۱۰ نظم و ترتیب (زمان)

۱.۱.۱۰ پس‌نمایی

۱.۱.۱.۱۰ پس‌نمایی با کانونی‌گری برات

۱.۱.۱.۱.۱۰

گفت‌وگوی برات و ورتا درباره روز سوم ازدواجش با مرداس و اختلاف میان آن‌ها (روایت در روایت)، (پس‌نمایی بیرونی).

۲.۱.۱.۱.۱۰

برات به ورتا حمله می‌کند؛ ورتا در اتاقی پنهان می‌شود و در را قفل می‌کند. تلاش برات برای شکستن قفل (پس‌نمایی بیرونی).

۳.۱.۱.۱.۱۰

برات، با شنیدن خبر ورود مرداس به خانه، ورتا را متهم به زناکاری می‌کند (پس‌نمایی بیرونی).

۲.۱.۱.۱۰ پس‌نمایی با کانونی‌گری ایلیا

۱.۲.۱.۱.۱۰

ایلیا در بیابان به‌سوی غریبه‌ای تیراندازی می‌کند و پس از دست‌گیری متوجه می‌شود که غریبه زن است و تشنه (پس‌نمایی بیرونی).

۲.۲.۱.۱.۱۰

ایلیا آب می‌دهد. زن پشت پرده دروغش را افشا می‌کند (کانونی‌گری بیرونی). ایلیا آب نمی‌دهد (پس‌نمایی بیرونی).

۳.۲.۱.۱.۱۰

ایلیا خلنگ‌زاری را که گمان می‌کند زن غریبه در آن پنهان شده است آتش می‌زند (پس‌نمایی بیرونی).

۳.۱.۱.۱۰ پس‌نمایی با کانونی‌گری جندل

۱.۳.۱.۱.۱۰

ورتا از شدت گرسنگی تقاضای نان می‌کند (پس‌نمایی بیرونی).

۲.۳.۱.۱.۱۰

جندل برای مخفی کردن هویتش (به‌دلیل این‌که در حال دزدی است) بهانه می‌آورد که جذام دارد و در را باز نمی‌کند و به ورتا توصیه می‌کند برای رفع تشنگی از چاه پشت‌خانه آب بردارد (پس‌نمایی بیرونی).

۳.۳.۱.۱.۱۰

پس از انداختن ورتا به درون چاه، جندل می‌ترسد و شروع به خاراندن صورتش می‌کند و ترس افشای رازش را دارد (پس‌نمایی بیرونی).

۴.۱.۱.۱۰ پس‌نمایی با کانونی‌گری ورتا

این بخش کامل‌ترین خرده‌روایت راویان است، زیرا هر سه روایت پیشین را تکمیل می‌کند. همه‌ی پس‌نمایی‌ها بیرونی است.

۱.۴.۱.۱.۱۰

برات، به بهانه آتش گرفتن خانه، قصد ورود به اتاق را دارد (پس‌نمایی بیرونی).

۲.۴.۱.۱.۱۰

منصرف شدن ورتا از خودکشی با تیغه قلم تراش، چون معتقد است قلم تراش برای کتابت است و نه خودکشی (پس‌نمایی بیرونی).

۳.۴.۱.۱.۱۰

زن پشت پرده حکم ظالمانه قاضی را، مبنی بر پرت کردن ورتا از بالای قصر به جرم زنا، روایت می‌کند (پس‌نمایی بیرونی / کانونی‌گری بیرونی).

۴.۴.۱.۱.۴۰

تلاش دایه برای نجات ورتا با دادن رشوه به مأمور (پس‌نمایی بیرونی).

۵.۴.۱.۱.۱۰

ورتا در بیابان با دیدن سوار به یاد روایت دایه‌اش از ایلیای مبارک می‌افتد و گمان می‌کند روایت دایه در حال رخدادن است (پس‌نمایی بیرونی).

۶.۴.۱.۱.۱۰

روایت ورتا از گریختنش از چنگ ایلیا و رفتن به خلنگ‌زار / با دیدن لاش خور که به سوی آب‌گیر می‌رود، ورتا هم به سمت آب‌گیر می‌رود. هم‌زمان خلنگ‌زار هم آتش می‌گیرد (پس‌نمایی بیرونی).

۷.۴.۱.۱.۱۰

دیدن سوارانی از دوردست در مراسم عزاداری؛ ورتا می‌خواهد خرما بردارد، اما با دیدن شکارگران می‌ترسد و خودش را در گوری می‌اندازد (پس‌نمایی بیرونی).

۸.۴.۱.۱.۱۰

ورتا یک کلهٔ مادیان سفید می‌بیند که از مقابلش می‌گذرند (پس‌نمایی بیرونی).

تحلیل زمان روایت آثار بیضایی ... (علی خراشادی و مقداد جاوید صباغیان) ۱۵۱

۹.۴.۱.۱.۱۰

ورتا به جندل ترفند می‌زند و در یک فعل وانفعال خودش را به داخل خانه می‌رساند. نانی در خانه برای رفع گرسنگی اش نیست (پس‌نمایی بیرونی).

۱۰.۴.۱.۱.۱۰

حملة جندل به ورتا و انداختنش در چاه/ نجات ورتا به وسیله پدر و مادرش (پس‌نمایی بیرونی).

۵.۱.۱.۱.۱۰ پس‌نمایی با کانونی‌گری بیرونی دورین

۱.۵.۱.۱.۱۰

در بخش سنگ‌سار، قاضی متوجه می‌شود که ورتا به کمک دایه اش از مجازات گریخته است. امیر ری دستور می‌دهد دایه نجات پیدا کند، چون بی‌گناه است (بیضایی ۱۳۸۸: ۱۲۴).

۲.۱.۱۰ پیش‌نمایی با کانونی‌گری بیرونی

۱.۲.۱.۱۰

ورتا به قاضی، که برای مداوا آمده است (به دلیل شناختی که از روحیه قاضی دارد)، می‌گوید به زودی می‌میرد. همان‌گونه که پیش‌بینی شده بود قاضی پیش از رسیدن به خانه می‌میرد.

۲.۱۰ بسامد

۱.۲.۱۰ بسامد تک‌محور

۱.۱.۲.۱۰

فرار ورتا به سوی تهران که میان خرده‌روایت برات و ایللیاست.

۲.۱.۲.۱۰

سقط جنین نمونه برجسته بسامد تک‌محور این بخش است.

۳.۱.۲.۱۰

فرار ورتا به خلنگ‌زار و رفتن به گورستان که میان خرده‌روایت های ایلیا و جندل است؛ فرار به درون قبر و دیدن امیر ماکان.

۴.۱.۲.۱۰

رخدادهای پس از سقوط در چاه که تنها یک بار روایت می‌شود.

۲.۲.۱۰ بسامد چندمحور

توجه به ساختار روایت نشان می‌دهد که بسامد چندمحور به‌عنوان تمهیدی روایی در روایت پرده‌نئی استفاده شده است. برای جلوگیری از اطناب، به نمونه‌هایی اکتفا می‌شود:

۱.۲.۲.۱۰ برات و ورتا در زمان گذشته

۱.۱.۲.۲.۱۰

اشاره برات به دعوی مرداس و ورتا در روز سوم ازدواجشان (کانونی‌گر: برات).

۲.۱.۲.۲.۱۰

مشاجره مرداس و ورتا برسر کتاب‌خوانی و تغییر نام ورتا (کانونی‌گر: ورتا/ تأیید و تکمیل روایت ۱).

۳.۱.۲.۲.۱۰

روایت برات که می‌خواهد ورتا را مجاب کند دزد به خانه زده است (خردشدن آینه).

۴.۱.۲.۲.۱۰

روایت ورتا از دزدی خانه که برات به‌دروغ می‌گوید دزد آمده است (خردشدن آینه که در هر دو روایت تکرار می‌شود/ تکمیل روایت ۳.۱.۲.۲.۱۰).

۵.۱.۲.۲.۱۰

روایت برات از خشمگین شدن ورتا، به سبب این که او را «ام جابر» صدا زد؛ برات دلیل واکنش ورتا به نام «ام جابر» را نمی‌فهمد (تأیید روایت ۱.۱.۲.۲.۱۰ و ۲.۱.۲.۲.۱۰).

تحلیل زمان روایت آثار بیضایی ... (علی خراشادی و مقداد جاوید صباغیان) ۱۵۳

۶.۱.۲.۲.۱۰

ورتا دلیل خشمش را تغییر هویتش به «ام جابر» عنوان می‌کند که مرداس آن را انجام داده است (کانونی‌گری بیرونی / تأیید و تکمیل روایت ۱.۱.۲.۲.۱۰؛ ۲.۱.۲.۲.۱۰؛ ۵.۱.۲.۲.۱۰).

۷.۱.۲.۲.۱۰

برات تلاش می‌کند با حیلۀ آتش گرفتن خانه در قفل‌شده‌ی اتاق ورتا را بگشاید. ورتا از ترس نخواستید است (کانونی‌گر: برات).

۸.۱.۲.۲.۱۰

برات به در می‌کوبید، به این بهانه که خانه آتش گرفته است (کانونی‌گر: ورتا/ تکمیل روایت ۷.۱.۲.۲.۱۰).

۹.۱.۲.۲.۱۰

تصمیم ورتا به خودکشی با تیغۀ قلم‌تراش، به سبب آزار و شکنجه‌های برات (کانونی‌گر: ورتا/ تأیید روایت‌های ۷.۱.۲.۲.۱۰ و ۸.۱.۲.۲.۱۰ که مربوط به آزارهای برات است)؛ انصراف از خودکشی چون معتقد است قلم‌تراش برای کتابت است و نه خودکشی (تکمیل روایت ۷.۱.۲.۲.۱۰ و ۸.۱.۲.۲.۱۰).

۲.۲.۲.۱۰ ایلیا و ورتا در زمان گذشته (اسیر شدن ورتا)

۱.۲.۲.۲.۱۰

ایلیا غریبه‌ای را اسیر می‌کند و متوجه می‌شود که زن است و تشنه (کانونی‌گر: ایلیا).

۲.۲.۲.۲.۱۰

ورتا در بیابان با دیدن سوار به یاد روایت دایه‌اش از نجات‌دهنده‌ی اسطوره‌ای ایلیای نبی می‌افتد و گمان می‌کند داستان دایه در حال رخدادن است (کانونی‌گر: ورتا) (تکمیل روایت ۱.۱.۲.۲.۱۰).

۳.۲.۲.۲.۱۰

ایلیا روایت ورتا را انکار می‌کند (یا باور نمی‌کند)؛ به این دلیل که معتقد است زن در بیابان کشته شده است (کانونی‌گر: بیرونی؛ نقض روایت ۲.۱.۲.۲.۱۰).

۳.۲.۲.۱۰ ایلیا و ورتا در زمان گذشته (فرار ورتا)

۱.۳.۲.۲.۱۰ روایت ایلیا

زن غریبه درخواست ایلیا را به‌ظاهر می‌پذیرد و با حيله تیری به اسب می‌زند تا اسب فرار کند و ایلیا به‌دنبال اسب برود.

۲.۳.۲.۲.۱۰ روایت زن

ورتا فرارش به خلنگ‌زار و دیدن لاش‌خور را روایت می‌کند (تکمیل روایت ۱.۳.۲.۲.۱۰).

۴.۲.۲.۱۰ جندل و ورتا در زمان گذشته

۱.۴.۲.۲.۱۰

جندل، برای فریب زن غریبه، خود را پیرزن جا می‌زند (کانونی‌گر: جندل).

۲.۴.۲.۲.۱۰

جندل با تغییر لهجه به‌جای پیرزن و شوهرش بازی می‌کند (کانونی‌گر: ورتا؛ تکمیل ۱.۴.۲.۲.۱۰).

۳.۴.۲.۲.۱۰

پیرزن بهانه می‌آورد که شاید زن غریبه مرد باشد و در را باز نمی‌کند (کانونی‌گر: جندل).

۴.۴.۲.۲.۱۰

پیرزن ادعا می‌کند که شوهرش اجازه ورود غریبه‌ها را نمی‌دهد (تأیید روایت ۳.۴.۲.۲.۱۰). پیرزن ورتا را به‌دلیل حسادت به زیبایی‌اش به خانه راه نمی‌دهد (تفاوت با روایت ۳.۴.۲.۲.۱۰؛ تکمیل روایت ۳.۴.۲.۲.۱۰؛ کانونی‌گر: ورتا).

۵.۴.۲.۲.۱۰

پیش‌نهاد ورتا به پیرزن (جندل) تا گیسوانش را ببرد و پیرزن بتواند با آن‌ها گلیم ببافد (کانونی‌گر: جندل).

۶.۴.۲.۲.۱۰

پیرزن از ورتا درخواست می‌کند که گیسوان زیبایش را ببرد، چون ممکن است شوهرش را تحت تأثیر قرار دهد. ورتا قبول می‌کند (کانونی‌گر: ورتا؛ نقض روایت ۵.۴.۲.۲.۱۰، چراکه پیش‌نهاد بریدن گیسو از سوی جندل بوده است و نه پیش‌نهاد ورتا. این نقض علی‌رغم پذیرش کلیت خرده‌روایت جندل از سوی زن پشت پرده اتفاق می‌افتد).

۷.۴.۲.۲.۱۰

پیرزن، به‌بهانه جدام، در را باز نمی‌کند و به زن می‌گوید برای رفع تشنگی از چاه پشت خانه آب بردارد؛ جندل، از پشت، زن را داخل چاه می‌اندازد (کانونی‌گر: جندل).

۸.۴.۲.۲.۱۰

ورتا به جندل ترفند می‌زند و به داخل خانه می‌آید و دروغ جندل مشخص می‌شود (اختلاف با ابتدای روایت ۷.۴.۲.۲.۱۰). جندل او را به درون چاه می‌اندازد (کانونی‌گر: ورتا؛ تأیید انتهای روایت ۷.۴.۲.۲.۱۰). اگرچه کلیت رخدادها در روایت ورتا و جندل یکی است، تفاوت‌هایشان نسبت به دو خرده‌روایت برات و ایلیا بیش‌تر است.

۵.۲.۲.۱۰ روایت درباب امیر ماکان و زن پشت پرده

در هنگام مجازات سه بیمار، امیر اسپندار با امیر ماکان درددل می‌کند که آن‌چه سه بیمار روایت کردند در رؤیایش دیده است (بیضایی ۱۳۸۸: ۸۹). با این حال، شاهدی بر روایت کابوس‌های امیر ماکان در متن وجود ندارد و آن‌چه هست نشانه‌ها و نتایج این کابوس‌هاست که در سرگشتگی امیر ماکان خود را نشان می‌دهد. می‌توان تمامی خرده‌روایت‌ها و سرگذشت ورتا را کابوس‌های شبانه امیر ماکان دانست، اما همان‌گونه‌که گفته شد، از آن‌جاکه روایت مستقلی از امیر ماکان در متن وجود ندارد، امکان سنجش و

مقایسه خردروایت امیر ماکان با سایر خردروایت‌ها نیست. تنها لحظه انطباق ورتا و کابوس‌های امیر ماکان زمانی است که زن پشت پرده رؤیای «عبور گله‌ای گاو سفید» را بازگو می‌کند و امیر ماکان روایت او را تکمیل می‌کند (بیضایی ۱۳۸۸: ۱۵۸). زن پشت پرده گمان می‌کند هیچ‌کس جز خودش پاسخ سؤال را نمی‌داند، باین حال امیر ماکان از جزئیات آن آگاه است، چراکه در کابوس‌هایش آن‌ها را دیده است. به دلیل مورد ذکر شده و هم‌چنین حضور امیر ماکان در خلال خردروایت شخصیت‌ها (بیضایی ۱۳۸۸: ۱۲۶)، کابوس‌های امیر ماکان را می‌توان خردروایت‌های مخفی متن دانست.

۳.۲.۱۰ بسامد بازگو

مثال روشن از بسامد بازگو در انتهای خردروایت زن پشت پرده است: غم و ماتم مکرر زن به شکل موجزی در نگاه خیره به نان و آبی که پدر و مادرش به‌سوی او می‌گیرند نشان داده می‌شود.

۱۱. منطق علی فیلم‌نامه پرده نئی

منطق علی فیلم‌نامه پرده نئی درمان بیماری‌هایی است که ریشه در وجدان معذب آدمیان دارد و تنها راه نجات شرح صادقانه درونیات است. در فیلم‌نامه پرده نئی، روایت صادقانه رخدادهایی که موجب بیماری روحی شده - حتی اگر این روایت‌ها با حقیقت تطابق کامل نداشته باشد - کاربردی درمانی برای نجات جامعه دارد. از دل این روایت‌گری است که روشنایی حقیقت بر ظلمات روح می‌تابد. آن که تن به نور حقیقت دهد نجات می‌یابد و آن که از آن تن زند راه نجاتی ندارد، همان‌گونه که قاضی از دل انکار آمده بود و فرصتی برای نجاتش پدید نیامد.

۱۲. بررسی نمایش‌نامه هشتمین سفر سندباد

پیش از بررسی نمایش‌نامه هشتمین سفر سندباد، ذکر این نکته ضروری است که در هشتمین سفر سندباد، با تغییر کانونی‌گری بیرونی به کانونی‌گری هریک از شخصیت‌ها، مکان و زمان و به‌طور کل تمام میزانش براساس کانونی‌گری شخصیت‌های نمایش‌نامه تغییر می‌یابد.

۱.۱۲ نظم و ترتیب

۱.۱.۱۲ پس‌نمایی

۱.۱.۱.۱۲

بازسازی خاطره سفر اول سندباد و آشنایی سندباد با «نوفل» (پس‌نمایی بیرونی؛ کانونی‌گر: سندباد).

۲.۱.۱.۱۲

شعبده‌باز، در نقش خاقان چین، از سندباد استقبال گرمی می‌کند. وهب به سندباد هشدار می‌دهد اسیر عشق دختر خاقان نشود (تغییر از کانونی‌گری بیرونی به کانونی‌گری درونی سندباد).

۳.۱.۱.۱۲

سفر دوم به چین؛ خبر درگذشت دختر خاقان (کانونی‌گر سندباد) پس‌نمایی ترکیبی است، زیرا در مقابل نکوهش اخلاقی کاتب درباب سوءاستفاده سندباد از ملاحان به بازسازی گذشته می‌پردازد.

۴.۱.۱.۱۲

اجرای جنگ داخلی و تفرقه میان مردمان به سبب مذهب (کانونی‌گر: وهب؛ راوی: وهب و شعبده‌باز) پس‌نمایی بیرونی است.

۵.۱.۱.۱۲

رفتن یازده نفر از ملاحان به زناخانه در غیاب سندباد که به جست‌وجوی پرنده خوش‌بختی رفته است (کانونی‌گر: جعفر- راوی: ملاحان) پس‌نمایی بیرونی است.

۲.۱.۱۲ پیش‌نمایی

شعبده‌باز، به‌عنوان شخصیت همه‌جا حاضر (در گذشته سندباد، در گذشته وهب، و ...)، در ابتدای معرفی خود، به‌عنوان غیب‌دان، مرگ سندباد در پایان روایت را اعلام می‌کند. لوتی پیش‌نمایی را تمهیدی می‌داند که کم‌تر در روایت دیده می‌شود و البته به شناخت مخاطب از سرانجام روایت وابسته است:

مسئله‌ای که در این جا پیش می‌آید مربوط به پیوند میان تعداد پیش‌نگاه‌هایی است که فکر می‌کنیم می‌توانیم در یک متن شناسایی کنیم و میزان آشنایی ما با متن [...] یکی از دلایل این امر این است که، در طول فرایند خواندن، انتقال میان "فراخواندن" رخدادی در آینده (که احتمالاً از قبل از آن خبر داریم) و "اشاره به" آن به صورت متقدم به راحتی پنهان و مبهم می‌ماند (لوتنه ۱۳۸۸: ۷۵).

با کمی مذاقه در هشتمین سفر سندباد درمی‌یابیم که آن چه در ابتدا شعبده‌باز می‌گوید فرجام سندباد است و بدین ترتیب پیش‌نمایی است.

۲.۱۲ تداوم (دیرش)

از آن جاکه در متن اشاره به قدمت هزارساله سرگذشت سندباد می‌شود و نام نمایش‌نامه نیز به طور تلویحی هفت سفر پیشین او را در بر می‌گیرد، بنابراین چگونگی فشردن رخدادهای هزارساله داستان در محدوده روایت نیز از ویژگی‌های مهمی است که شگردهای روایی متن در رابطه با زمان را بیش‌تر نشان می‌دهد.

در هشتمین سفر سندباد، علاوه بر روش حذف رخدادهای و استفاده از بسامدهای بازگو، از تمهیدات خلاقانه دیگری برای کنش مثبت روایت استفاده شده که موجب پیچیدگی‌ها و درهم‌آمیختگی‌های فراوان مکانی-زمانی و تداخل سطوح روایی در متن شده است که در برخی موارد، مانند موارد ذیل، بی‌شبهت به تدوین موازی در سینما نیست.

۱.۲.۱۲

در میان سفر سندباد به هند و پرسش از حکیمان هندی درباره خوش‌بختی، ظهور ناگهانی مرد کور (که در پاره روایت قبل در وطن حضور داشته است) هم‌چون پاساژی روایی است که پرش زمانی-مکانی روایت را موجب می‌شود و روایت را از مکان و زمانی (هند) به مکان و زمان بعدی (وطن) پرت می‌کند (بیضایی ۱۳۸۸: ۳۴۶).

۲.۲.۱۲

ناامیدی سندباد از دیدن کوزه شکسته در جزیره دوردست و درددل هم‌زمان با وهب، که در وطن است موجب پرش زمانی-مکانی در روایت می‌شود.

۳.۲.۱۲

در میانه بازسازی رخدادهای گذشته، مردی از تماشاگران گمان می‌کند آن چه اتفاق افتاده بازی است و به همین دلیل او نیز می‌خواهد در این بازی شرکت کند (پرش به زمان حال)؛ با حضور مرد و سایر مردم تماشاگر بر صحنه، شعبده‌باز ناگهان نقش حاکم جبار در گذشته را بازی می‌کند که می‌خواهد شادی مردم را تباه کند و آن‌ها را به خاک و خون بکشد تا بخش دیگری از تاریخ بازسازی شود (پس نمایی به گذشته).

موارد ذکر شده، که به کمک میزانش‌های تئاتری و توضیحات صحنه ممکن می‌شود، چند نمونه از انواع شتاب‌های مثبتی است که در متن وجود دارد. موارد بالا موجب تداخل پیاپی در سطوح روایی نمایش نامه می‌شوند، از جمله کارکردهای تداخل سطوح روایی از میان رفتن ارجحیت سطحی از روایت بر سایر سطوح است.

کارکردها و تأثیرات تداخل سطوح روایی را می‌توان به‌طور خلاصه به این ترتیب شمرد: محوشدن مرز میان واقعیت و خیال، تأثیر جابه‌جایی یا توهم هم‌زمانی میان زمان داستان روایت، تأثیر کم‌دی و طنز، تعامل زایشی میان داستان‌های درونه‌ای و درنهایت شکسته‌شدن موضع داستان‌گو در ارتباط مداوم و پیوسته با داستانش (بامشکی ۱۳۹۳: ۶).

تغییرات مکرر سطوح روایی و تغییر راویان و هم‌چنین تغییر از کانونی‌گری بیرونی به کانونی‌گری درونی موجب می‌شود قضاوت مخاطب درباره صحت وقایع دشوار و تقریباً غیرممکن شود، به گونه‌ای که مخاطب میان چندین گفتمان سرگردان می‌ماند و این شکل روایت برآمده از منطق علی روایت است.

۳.۱۲ بسامد

۱.۳.۱۲ بسامد تک‌محور (مفرد)

۱.۱.۳.۱۲

جنگ‌های داخلی چندین‌بار در داستان رخ می‌دهد و چندین‌بار هم روایت می‌شود.

۲.۳.۱۲ بسامد چندمحور

حضور راویانی که نسبت به رخدادهای گذشته نظرهای متفاوت و حتی متضاد دارند، موجب شده است تا بسامدهای چندمحور (شامل تأییدی، تکمیلی، و متضاد) در روایت فراوان باشد: از کاتب که نماینده تاریخ است تا سندباد که در پی به‌یاد آوردن رخدادهای

زندگی‌اش است و هم‌چنین ملاحان و وهب که همراه سندباد بوده‌اند. در پایان نمایش‌نامه، شعبده‌باز هم حضورش در برخی حکایت‌ها را به سندباد یادآور می‌شود و به‌نوعی روایتی دیگر از حکایت‌ها ارائه می‌دهد. باین حال، از آن جاکه همه‌چیز برای بازی و سرگرمی مردمان است، برسر تفاوت روایت‌ها جدال نمی‌شود، چراکه بلافاصله تماشاگران دخالت می‌کنند (همان‌گونه‌که در چند مورد به سبب بی‌حوصلی اجازه ادامه کش‌مکش برسر صحت روایت‌ها را ندادند) و روایت‌ها به‌سرعت از اختلاف‌ها و تضادها عبور می‌کنند. در ادامه، به چند مورد بسامد چندمحور اشاره می‌شود:

۱.۲.۳.۱۲ دلایل سفرهای سندباد

۱.۱.۲.۳.۱۲

کاتب دلایل سفر سندباد را براساس متن تاریخ مکتوب ترس از مواجهه با واقعیت جنگ داخلی در وطنش می‌داند.

۲.۱.۲.۳.۱۲

سندباد دلیل نخستین سفرش را فرار از گرسنگی و فقر می‌داند (نقض مورد ۱.۱.۲.۳.۱۲).

۲.۲.۳.۱۲ کمک‌کردن / کمک‌نکردن به مستمندان

۱.۲.۲.۳.۱۲

کاتب، به‌روایت سندباد، در کمک به مستمندان شک می‌کند و اعلام می‌کند او ثروتش را به طبقه حاکم بخشیده است.

۲.۲.۲.۳.۱۲

وهب، در تأیید روایت سندباد و مخالفت با روایت تاریخ، شاهد می‌آورد و به تکمیل روایت و ادامه روایت می‌پردازد (تضاد با روایت ۱.۲.۲.۳.۱۲).

۳.۲.۳.۱۲ کشته‌شدن هفت و یازده نفر در سفر سوم و چهارم (اشکال متناقض، تکمیلی، و تأییدی بسامد چندمحور)

۱.۳.۲.۳.۱۲

کاتب، براساس روایت تاریخی، سندباد را به کشتن هفت و یازده نفر متهم می‌کند.

تحلیل زمان روایت آثار بیضایی ... (علی خراشادی و مقداد جاوید صباغیان) ۱۶۱

۲.۳.۲.۳.۱۲

سندباد با بازسازی خاطراتش سعی در تصیح و تکمیل روایت ناقص کاتب دارد (مورد ۱.۳.۲.۳.۱۲).

۳.۳.۲.۳.۱۲

کاتب روایت تکمیل شده سندباد را نمی‌پذیرد، زیرا در روایت تاریخی جزئیاتی که سندباد روایت کرده نیامده است (نقض مورد ۲.۳.۲.۳.۱۲).

۴.۳.۲.۳.۱۲

جعفر (یکی از ملاحان) روایت تکمیلی سندباد را تأیید می‌کند و به تکمیل روایت می‌پردازد (تأیید و تکمیل روایت ۲.۳.۲.۳.۱۲).

۵.۳.۲.۳.۱۲

شعبده‌باز روایت می‌کند یک نفر از یازده نفر زنده مانده بود و سندباد او را کشته است.

۶.۳.۲.۳.۱۲

سندباد دلیل کشتن عبدالله را خیر همگانی می‌داند و به تکمیل جزئیات مرگ عبدالله (به دلیل ابتلا به طاعون) می‌پردازد، اما به دلیل فراموشی نمی‌تواند روایتش را کامل کند (تأیید و تکمیل روایت ۵.۳.۲.۳.۱۲).

۷.۳.۲.۳.۱۲

وهب روایت سندباد را کامل نمی‌داند و ادعای خیر همگانی او را نمی‌پذیرد (نقض روایت ۶.۳.۲.۳.۱۲).

۳.۳.۱۲ بسامد بازگو

باتوجه به فشردگی زمان هزارساله داستان در روایتی ۷۴ صفحه‌ای، یکی از راه‌های خلاصه کردن روایت روایت یک باره رخدادهایی است که چندین بار اتفاق افتاده است. از جمله موارد برجسته بسامد بازگو اشاره سندباد به حضور شش ماهه‌اش در وطن و عدم

۱۶۲ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال ۲۱، شماره ۸، آبان ۱۴۰۰

حضور کاروانی تجاری است که نشان می‌دهد بارها در مسیر قرار گرفته است، اما تنها یک بار این رخداد روایت می‌شود.

- «سندباد: نیم سال است کنار قافله هفت اشتراق اتراق کردم. قافله آب‌گینه و ادویه ندیدم وهب!» (بیضایی ۱۳۸۲: ۲۳۵).

۴.۳.۱۲ فریب ملاحان از سوی سندباد

۱.۴.۳.۱۲

شعبده‌باز (برای تحریک ملاحان) روایت می‌کند که سندباد، برای جلب حمایت ملاحان، آن‌ها را گمراه کرده است.

۲.۴.۳.۱۲

کاتب، برخلاف شعبده‌باز، براساس روایت تاریخی، چنین ادعایی را مردود می‌داند (نقض روایت ۱.۴.۳.۱۲).

۳.۴.۳.۱۲

وهب به نقل روایتی می‌پردازد که در سال گرگ، هنگامی که سندباد بیمار بوده، گوژپستی دیده که با سندباد از سرگردانی هزارساله‌اش گفته است (تأیید و تکمیل روایت ۱.۴.۳.۱۲؛ نقض روایت ۲.۴.۳.۱۲).

۴.۱۲ منطق علی نمایش‌نامه هشتمین سفر سندباد

آن‌چه درباب بسامدهای چندمحور ذکر شد، حول صحت رخدادهای گذشته سندباد بود که به‌طور عمده میان کاتب و سندباد می‌گذشت. باین‌حال، گفتمان دیگر متن، که موجب اختلال در گفتمان حقیقت‌یاب می‌شود، گفتمان بازی است. آن‌چه برسر حقیقت رخدادها میان کاتب و سندباد می‌گذرد برای سایرین تنها اجرا و بازی و سرگرمی است. روایت سندباد درمیان انتظار مردمان شهر برای ورود گروه مضحکه تنها نقش میان‌پرده را دارد. پیچیدگی‌های فرمیک روایت به‌دلیل رفت‌وآمدهایی است که میان این دو گفتمان (گفتمان حقیقت‌یاب و گفتمان بازی) در متن پدید می‌آید. در بخشی از روایت، تماشاگری از دیدن سرگذشت سندباد و وهب پس از مرگ پرنده خوش‌بختی و ویرانی وطن - به‌گمان این‌که

بازی و مضحکه است - به‌وجود می‌آید و به میانه روایت وارد می‌شود تا روایتی از خویش را اجرا کند (بیضایی ۱۳۸۲: ۳۳۳). یا هنگامی که در میانه بازسازی گذشته و پرسش سندباد درباره راز خوش‌بختی از حکیمان یهودی و نصاری روایت ناگهان به‌نفع پخش غذا قطع می‌شود و شوخی‌ها و مضحکه مردم جای روایت سندباد را می‌گیرد (همان: ۳۵۲).

باین‌حال، روایت در سطح گفتمان اول که بازسازی زندگی سندباد است به‌پایان محتومی می‌رسد: سندباد بخش‌هایی از گذشته را به‌یاد نمی‌آورد و کاتب همواره مورد تمسخر سایرین است. آن‌چه از روایت سندباد در تاریخ آمده مبهم و گنگ است. وهب در بسیاری از سفرها سندباد را همراهی نکرده است و او نیز به‌مانند ملاحان از درونیات سندباد آگاهی ندارد. تنها شعبده‌باز است که روایتی ارجح به سایرین دارد. در همه بخش‌های روایت سندباد، این شعبده‌باز است که (در قالب شخصیت‌های مختلف) حضور دارد و هموست که در نهایت - همان‌گونه که از ابتدای نمایش گفته بود - سرنوشت سندباد و نمایش‌نامه را به پایان محتوم می‌رساند.

از منظری دیگر، هشتمین سفر سندباد تقابل دو سطح گفتمانی نخبه‌گرا و عوام‌گراست. درحالی که سندباد در جست‌وجوی راز خوش‌بختی و همه مفاهیم انتزاعی است که ناکامی‌های سفرهای پیشینش دست‌نیافتنی‌بودن آن‌ها را نشان می‌دهد، گفتمان عوامانه در پی شادی‌های کوچکی است که در میان مصائب بزرگ فراهم می‌شود؛ همان‌گونه که در میانه تلاش‌های سندباد، کاتب، و سایرین برای بازسازی تاریخ در اندک‌مجال مردم تماشاگر خود به‌صحنه می‌آیند و شروع به مسخرگی و مطربی می‌کنند تا مفری برای آلام خویش بیابند. این آلام، از جنگ‌های مذهبی و فرقه‌ای تا قحطی و بی‌داد طبقه حاکم، که از خلال روایت‌های گفتمان حقیقت‌یاب بر ما روشن می‌شود، بلایی است که طبقه نخبه برسر آن‌ها آورده است.

به‌نظر می‌رسد، نمایش‌نامه با مفهومی که باختین از «منطق مکالمه» مراد می‌کند و موجب شناخت و معرفت می‌شود پیوندی نزدیک دارد. باختین درباره چگونگی شناخت و معرفت می‌گوید: «ما خود را از چشم دیگری می‌شناسیم. به‌عبارتی، بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک می‌کنیم» (به‌نقل از احمدی ۱۳۷۰: ۱۰۲). سندباد از ابتدا تا انتهای نمایش‌نامه همواره در یادآوری خاطراتش ناکام است و تنها به‌یاری دیگران است که قادر به یادآوری گذشته خویش و آگاهی از خطای تراژیکش می‌شود. در بخش‌هایی از نمایش‌نامه کاتب، وهب، و سایرین او را به‌دلیل بی‌محلی به اطرافیان (از اوضاع وطن تا وضعیت ملاحان و...) مورد نکوهش قرار می‌دهند. به‌نظر می‌رسد این نادیده‌گرفتن دیگران و توجه

محض به مفاهیم متعالی موجب لغزش‌های معرفتی‌ای می‌شود که سندباد را سرگشته کرده است. از سوی دیگر، فرهنگ عامه باتوجه به آنچه فرهنگ رسمی طرد می‌کند، نقطه تقابلی برای فرهنگ نخبه‌گرای رسمی است که گوشه‌ای دیگر از اندیشه‌های باختین در آن نمودار می‌شود. «قهرمانان از میان رانده‌شدگان جامعه، یعنی از میان دزدان، روسپیان، و حرام‌زادگان انتخاب می‌شوند [...]» که از نظر باختین عنصری ساختاری است» (همان: ۱۰۴).

نمونه روشن این شیوه بیانی را می‌توان در بخشی از نمایش نامه دید که، در میانه پرسش سندباد از حکیمان مختلف درباره راز خوش‌بختی، ناگهان غذا پخش می‌شود و زنی خیابانی مشغول شوخی‌های جنسی با سایر مردان می‌شود (بیضایی ۱۳۸۲: ۳۵۲). خنده و خوش‌باشی مردم که همواره در پی مضحکه‌اند، راهی برای مقابله با فرهنگ خشک و قراردادی رسمی است که چیزی جز رنج و عذاب برای این مردمان به‌ارمغان نیاورده است.

خنده ابزار مکالمه توده‌ها بود. نه سد و مانعی می‌شناخت و نه مرز و محدوده‌ای داشت. بدین‌سان در هر شکل تجلی مردمی، در جشن‌ها و کارناوال‌ها، نمایش‌های خیابانی و ادبیات طنزآمیز، در برابر جهان رسمی، جهان خود را آفرید (احمدی ۱۳۷۲: ۱۰۶).

پایان نمایش نامه هشتمین سفر سندباد با انتظار مردم برای رسیدن گروه جدید و باقی‌ماندن آن‌ها بر صحنه نشانه‌ای از شکست گفتمانی است که چشم بر بخشی از حقیقت بسته است و سندباد نماینده این گفتمان است. بنابراین، می‌توان منطق علی نمایش نامه را ناکامی طبقات فرادست در شناخت حقیقت و نیازهای همگانی جامعه دانست.

۱۳. نتیجه‌گیری

با بررسی عنصر زمان، در سه اثر بالا مشاهده می‌شود که رفت‌وبرگشت‌های زمانی پیاپی روایت را از شکل معمول خطی خارج کرده و موجب برجستگی فرمیک در روایت شده است.

فیلم‌نامه آینه‌های روبه‌رو شامل روایت‌های مکمل از رخداد‌های مشابهی است که شخصیت - کانونی‌گرها هر یک باتوجه به تأخیر و تفاوت زمانی - مکانی‌ای که تجربه کرده‌اند روایت می‌کنند. تنها تجربه مشترک که در آن زمان - مکان رخدادها برای هر دو شخصیت تطابق کامل و نعل‌به‌نعل دارد رخداد کافه است. نقل دقیق رخداد کافه (گسستن پیوند با منیزه) موجب پذیرش خرده‌روایت‌های خیری از سوی نزهت می‌شود.

اگرچه ژنت در بررسی روایت بیش تر بر تفاوت‌های زمانی تأکید کرده، از آن‌جاکه متن موجود فیلم‌نامه است و بر زمان و مکان در هر صحنه از فیلم‌نامه تأکید می‌شود، توجه به تفاوت‌های مکانی در بررسی شکل روایت ضروری به نظر می‌رسد. تأکید بر اهمیت مکان در روایت فیلم‌نامه امری است که برخی روایت‌شناسان نیز بر آن تأکید کرده‌اند.^۳

روایت در فیلم‌نامه پرده نئی متقارن است. به این معنی که ساختار خرده‌روایت‌های سه بیمار به یک شکل آغاز می‌شود: روایت دروغین سه مرد و اصلاح آن‌ها از جانب زن پشت پرده. خرده‌روایت‌های سه بیمار با روایت فراگیر زن کامل می‌شود و حتی شکاف‌های خرده‌روایت‌های بیماران را روایت زن پشت پرده پرمی‌کند.

در هشتمین سفر سندباد، سه تقابل عمده روایی موجب جابه‌جایی زمانی و بسامدهای گوناگون روایت شده است:

- تلاش سندباد در اثبات هویت خویش درمقابل بازی‌دانستن زندگی‌اش از سوی مردم و شعبده‌باز؛

- روایت تاریخی کاتب درمقابل یادآوری خاطرات سندباد؛

- روایت‌های انکاری یا اثباتی یا تکمیلی ملاحان (وهب، غیور) درمقابل روایت سندباد.

تلاش سندباد و ملاحان برای اثبات حقیقی بودن تجربه زیسته‌شان درمقابل گمان مردم به این‌که روایتشان بازی و مضحکه‌ای بیش نیست مهم‌ترین بافت روایی است که از ابتدا تا انتهای نمایش وجود دارد. شعبده‌باز ادعاهای سندباد را تنها بخشی از نمایش سرگرمی می‌داند که با اعتراض سندباد مواجه می‌شود و در این جاست که تقابل میان دو دیدگاه آغاز می‌شود. در بحبوحه تقابل سندباد و مردم، کاتب (نماینده تاریخ مکتوب) صحت حضور شخصیتی تاریخی به نام سندباد را در متن تاریخ تأیید می‌کند (اضافه‌شدن خرده‌روایت عمده سوم)، اما روایت سندباد را مربوط به هزار سال پیش می‌داند. در چنین شرایطی، تلاش سندباد برای اثبات هویتش از طریق روایت سرگذشتش درمقابل تاریخ، مردمان، و حتی حافظه خویش قرار می‌گیرد که گاهی خرده‌روایت‌های هم‌راهان سندباد آن را تأیید و گاه تکذیب می‌کند که این امر بر پیچیده‌شدن روایت نمایش‌نامه می‌افزاید.

در هر سه اثر شکست زمانی غالب به صورت پس‌نمایی است. در فیلم‌نامه آینه‌های روبه‌رو هیچ پیش‌نمایی‌ای وجود ندارد.^۴ در هشتمین سفر سندباد و پرده نئی نیز شکل غالب زمان‌پرسی به صورت پس‌نمایی است و تنها یک مورد پیش‌نمایی وجود دارد.^۵

تعداد کم پیش‌نمایی در مقایسه با پس‌نمایی‌ها را، که ساختار روایت آثار بیضایی است، می‌توان با دو دلیل توجیه کرد:

الف. براساس ویژگی‌های رسانه‌ای (مدیوم نمایش‌نامه): در نمایش‌نامه‌ها، روایت‌گری را شخصیت‌های نمایش‌نامه انجام می‌دهند که محصور در ظرف زمان‌اند و امکان ارائه پیش‌نمایی زمانی (به‌شکل رمان یا فیلم) وجود ندارد. آنچه در نمایش‌نامه از آینده گفته می‌شود معمولاً پیش‌بینی و گمان‌هایی است که خصلت آدمی است. با این حال، در نمایش‌نامه هشتمین سفر سندباد پیش‌نمایی، با توجه به حضور غالب «شعبده‌باز»، به‌شکل قاطعی به‌کار رفته است. هم‌چنین، در فیلم‌نامه پرده نئی پیش‌گویی مرگ قاضی از سوی زن پشت پرده که در ابتدای فیلم‌نامه است، به‌دلیل دانش و بصیرتی که زن با تحمل مصائب به‌دست آورده، باورپذیر است. با این حال، در پرده نئی و هشتمین سفر سندباد این یک مورد پیش‌نمایی نسبت به حجم فراوان پس‌نمایی بسیار ناچیز است.^۶

ب. نگاه بیضایی به پیش‌نمایی و آینده: در فیلم‌نامه، به‌دلیل این که خود دوربین نیز نقش روایت‌گری را برعهده دارد و ارائه روایت خارج از نفوذ شخصیت‌ها نیز امکان‌پذیر است، امکان پیش‌نمایی در روایت به‌شکل گسترده‌تری وجود دارد، اما نکته قابل‌توجه این است که در دو فیلم‌نامه موردبررسی تنها یک پیش‌نمایی وجود دارد که آن‌هم از رخداد‌های اصلی روایت نیست. عدم استفاده از ویژگی یادشده، علی‌رغم امکان استفاده از آن، می‌تواند ما را به ویژگی‌های سبکی بیضایی در روایت‌گری برساند. به‌واقع، آنچه دغدغه بیضایی است چگونه قرارگرفتن شخصیت‌های آثارش در لحظه اکنون روایت است (این که چه شد که به اکنون رسیدند؟). بیضایی در روایت‌هایش، هم‌چون باستان‌شناسی کارکشته، لایه‌های متفاوت زمانی را با رجوع به گذشته و از طریق نقل و بازسازی رخدادها با پس‌نمایی‌های فراوان موردکنکاش قرار می‌دهد تا به سرنخ‌های روشن و مبرهنی از دلایل قرارگرفتن شخصیت‌ها در اکنون روایت دست یابد. به‌دلیل همین جست‌وجوگری برای یافتن پاسخ است که، با وجود جابه‌جایی‌های فراوان زمانی، نظم علی در آثار بیضایی محکم و پابرجاست. این نکته توجه ما را به دومین شاخصه زمان (براساس آرای ژنت) در روایت‌های بیضایی می‌رساند که رابطه نزدیکی با علیت دارد و آن عنصر بسامد در روایت است. بسامد هم‌چون مفصلی است که زمان و علیت را به‌هم پیوند می‌دهد. با بازگشت چندباره روایت به رخداد‌های گذشته (آن‌گونه که در تعریف بسامد گفته شد) منطق علی روایت ساخته می‌شود. بسامد غالب در روایت آثار موردبحث بسامد چندمحور است. سه

اثر یادشده را براساس نوع بسامدهای چندمحور می‌توان در طیفی قرار داد که به‌ترتیب از بسامدهای مکمل تا بسامدهای متناقض را شامل می‌شود:

- *آینه‌های رویه‌رو*: خرده‌روایت‌های به‌ظاهر متفاوت دو شخصیت مکمل یک‌دیگر و سازنده‌ی تصمیم‌نهایی انتهای روایت است.

- *پرده‌نئی*: خرده‌روایت‌های سه بیمار و امیرماکان، در کنار خرده‌روایت فراگیرتر زن پشت پرده (علی‌رغم برخی تفاوت‌ها)، هم‌چنان مکمل یک‌دیگر در ساخت روایتی با پایان بسته و مشخص است.

- در هشتمین *سفر سنندباد*، خرده‌روایت‌های شخصیت‌ها روایت‌های متناقض و تکمیلی را همراه دارد، اما درنهایت به دو روایت عمده‌ی نخبه‌گرا و عوام‌گرا می‌رسد که درنهایت شکست گفتمان نخبه‌گرا را می‌توان تأویل کرد.

باوجود وفور بسامدهای چندمحور و زمان‌پرسی پیاپی، روایت‌ها در این سه اثر پایانی بسته دارند که نه‌تنها به چرایی حضور در اکنون روایت پاسخ می‌دهند، بلکه درادامه محرک تصمیم‌های شخصیت‌ها نیز می‌شوند. برای مثال، *پرده‌نئی* از روایت سرگذشت شخصیت‌ها و یافتن حقیقت و نجات بیماران آغاز می‌شود و درنهایت با ازدواج و تأسیس مکتب‌خانه به‌پایان می‌رسد، یا *آینه‌های رویه‌رو* که با یافتن دو گم‌شده و دلایل حضور نزهت در روسپی‌خانه آغاز می‌شود و با تصمیم خیری برای کشتن تیمسار به‌پایان می‌رسد. آن‌چه بیضایی در انتهای هر روایت بر آن تأکید می‌کند همگانی بودن شکست‌ها و پیروزی‌هاست. هیچ‌کس به خیر نمی‌رسد، مگر آن‌که خیر همگانی باشد. در *آینه‌های رویه‌رو* شیرینی عشق با مرگ تیمسار و برچیده‌شدن ظلم در ابعاد سیاسی اجتماعی همراه است و *پرده‌نئی*، که علاوه‌بر وصال ورتا و امیرماکان، با ساخت مدرسه برای آموزش همگانی به‌پایان می‌رسد و شکست‌ها نیز نه پدیده‌ای فردی که امری جمعی است.^۷ در هشتمین *سفر سنندباد*، سفرهای سنندباد و ملاحان جز آوارگی و سرگشتگی ره‌توشه‌ای به‌همراه نداشته و وهب نیز از جنگ‌های خانمان‌برانداز داخلی نفعی نبرده است. ازاین‌روی، یافتن دلایل شکست آثار بیضایی را به جست‌وجوگری برای یافتن حقیقت سوق می‌دهد و این حقیقت‌جویی وجه افتراق آثار او با آثار مدرنی است که نبود منطق روایی یک‌پارچه در آن‌ها به پایان باز روایی و عدم دست‌یابی به مفاهمه و نتیجه‌ای مشخص منجر می‌شود. این سخن بدین معناست که گرچه توجه به عنصر زمان در روایت آثار بیضایی را به‌لحاظ فرمیک برجسته و شبیه آثار ادبیات مدرنیستی می‌کند، منطق علیت آن‌ها را از آثار مدرن جدا می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این باره می‌توان به مقاله «ساختار زمان در روایت سینمایی» نوشته شهاب‌الدین عادل مراجعه کرد که در شماره ۷ مجله رسانه‌های دیداری و شنیداری در بهار ۱۳۸۸ به چاپ رسیده است.
۲. تعداد پس‌نمایی‌های فیلم‌نامه (براساس نقش‌مایه‌های اصلی) به‌طور تقریبی ۷۷ درصد حجم فیلم‌نامه را تشکیل می‌دهد و نقش‌مایه‌های مربوط به زمان حال به‌طور تقریبی تنها ۲۳ درصد است.
۳. در این باره نقلی از لوته درباره اهمیت مکان در فیلم‌نامه کارگشااست: «[فیلم] هنری به‌واقع زمانی - مکانی است؛ این قطعاً هنری است که زمان و فضا در آن نقشی برابر ایفا می‌کنند» (مست، به‌نقل از لوته ۱۳۸۸: ۷۱).
۴. در روایت آینه‌های روبه‌رو ۱۰۹ پس‌نمایی وجود دارد که پنج مورد پس‌نمایی درونی است.
۵. برخلاف هشتمین سفر سندباد، که پیش‌نمایی از رخداد‌های اصلی روایت محسوب می‌شود، در پرده نئی پیش‌نمایی رخداد اصلی روایت نیست.
۶. در پرده نئی از میان صد کنش اصلی به تقریب ۵۹ کنش مربوط به کنش‌هایی است که با پس‌نمای روایت می‌شود و چهل کنش به روایت اصلی در زمان حال مربوط است و تنها یک مورد شاهد پیش‌نمایی هستیم که در کنش‌های آینده روایت بی‌تأثیر است.
۷. مفهوم جمعی خیر و شر در دیگر آثار بیضایی نیز وجود دارد. نمونه روشن این مفهوم را بیضایی از زبان فردوسی خطاب به همسرش، که به ازدست‌دادن ثروتشان اعتراض می‌کند، آورده است:
فردوسی: سود چیست و زیان چه؟ چگونه باغی را سود کنم که کشوری را به زیان می‌دهم؟
[پیش‌دو فرزند زانو می‌زند.] این باغ از ماست. شنیدی؟ مگر این باغ در کشوری است که از ما نیست؛ خب پس این باغ از ما نیست. اگر کشورم را باخته‌ام، پس این باغ را که در آنست نیز باخته‌ام (بیضایی ۱۳۷۱: ۴۲).

کتاب‌نامه

- احمدی، بابک (۱۳۷۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۳)، «تداخل سطوح روایتی»، *مجله علمی - پژوهشی جستارهای ادبی*، ش ۱۸۴.
- بیضایی، بهرام (۱۳۶۳)، *فیلم‌نامه آینه‌های روبه‌رو*، تهران: چاپ پگاه.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۱)، *فیلم‌نامه دیباچه نوین شاهنامه*، تهران: روشن‌گران.

تحلیل زمان روایت آثار بیضایی ... (علی خراشادی و مقداد جاوید صباغیان) ۱۶۹

- بیضایی، بهرام (۱۳۸۲)، *دیوان نمایش*، ج ۱، تهران: روشن گران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۸)، *فیلم‌نامه پُرده نئی*، تهران: روشن گران و مطالعات زنان.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۳)، «کانونی شدگی»، *زیباشناخت*، ش ۱۰.
- ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت‌شناسی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- عادل، شهاب‌الدین (۱۳۸۸)، «ساختار زمان در روایت سینمایی»، *مجله رسانه‌های دیداری و شنیداری*، ش ۷.
- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۷)، «زمان و روایت»، *نقد ادبی*، ش ۲.
- لوتیه، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.
- هرمن، دیوید (۱۳۹۲)، *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*، ترجمه حسین صافی، تهران: نی.
- یعقوبی، رؤیا (۱۳۹۱)، «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان براساس نظریات ژرار ژنت»، *پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب*، س ۸، ش ۱۳.

