فصلنامهٔ علمی - پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا(س)
سال یازدهم، شمارهٔ ۳۱، تابستان ۱۳۹۸

بررسی الگوی روایی زمان در نمایشنامهٔ عکس عروسی[۱]

مهتاب اسدی[۲]
محمود رنجبر[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۴/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۳/۲۳

چکیده

نمایشِ الگوهای روایی یک مجموعه، گامی مهم در بازنمایی شبکه‌ای از عناصر روایی و ساختارمند ذهن بشر است. روایت‌شناسی، روشی علمی است که در پی دست‌یابی به الگوهایی روایی است. این دانش توانسته است با وجود تفاوت‌های نگرشی و بینشیِ میان متن‌ها و آثار ادبی، دیدگاه تازه‌ای را در نقد ادبی و در پیوند با دستور زبان جهانی روایت بازنمایی کند. نمایشنامه، یکی از کهن‌ترین آثار ادبی بشر است که با کاربرد عناصر روایی - همانند داستان- گنجایش‌هایی ویژه‌ای در بهره‌گیری از مؤلفه‌های روایی دارد. در این پژوهش از روش تحلیلی- اسنادی بهره گرفته شده‌است تا ضمن بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن، نمایشنامهٔ عکس عروسی نوشتهٔ چیستا یثربی (Yasrebi, 2004)، بر پایهٔ نظریهٔ

---

[۱] شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jlr.2018.15734.1349

[۲] کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان (نویسندهٔ مسئول)؛
mahtabasadi735@gmail.com
[۳] دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، عضو هیأت علمی دانشگاه گیلان؛
mranjbar@guilan.ac.ir

روایی ژرار ژنت مورد واکاوی قرار گیرد. این پژوهش بر مؤلفهٔ زمان تمرکز دارد که مشتمل بر نظم، تداوم و بسامد است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد در نمایشنامهٔ یادشده، گذشته‌نگری، آینده‌نگری، تداوم و بسامد به‌گونه‌ای برجسته‌سازی‌شده در خدمتِ اندیشه‌های عمیق روان‌شناسی نویسنده قرار گرفته اند. به‌گونه‌ای که زمانِ به ظاهر پریشان نمایشنامه در قالب حوادث متن، ارتباطی پیوستاری با سایر عناصر روایی دارد.

واژه‌های کلیدی: ژرار ژنت، چیستا یثربی، زمان‌مندی، روایت، نمایشنامه

۱. مقدمه

پژوهشگران، حیاتِ بالندهٔ متن‌ها را وابسته به قابلیت‌های روایتگری آن‌ها می‌دانند. از دیدگاه آن‌ها، متن‌ها در شبکه‌ای ساختمند و منطقی از روایت‌های فراگیر قرار دارند. زیرا ذهن بشر، روایت‌ساز و روایت‌پذیر است و در پی پیکرهٔ ظرفیت‌سازی است که به وسیلهٔ آن بتواند رویدادهای روزانهٔ خود را بیان کند. به بیانی، «روایت بازنمود و نقل تجربه‌ای از زندگی است.» (Ricoeur, 1996, p. 66). روشی که به وسیلهٔ آن حیات اجتماعی بشر معنا و شکل می‌یابد و در توالی رخدادها با حفظ زمانمندی به ساخت مفهومی خاص کمک می‌کند. بی‌تردید، بشر پیش از آنکه روش روایت را به شکلی که امروز آن را به عنوان دانش روایت‌شناسی می‌نامیم، دریابد در روایت حیات یافته بود. زیرا جهان پیرامون او سرشار از قلمروهایی شناخته و ناشناخته برای گفتگو و مفاهمه بود. افراد برای حیات اجتماعی خود با قالب‌بندی این قلمروها در روایت به دنبال آن بودند تا بتوانند ذائقهٔ خویش را از چگونگی بیان و توجه شنونده را از چیستی ماجرا تغییر دهند. بنابراین نقطهٔ عزیمت روایت‌شناسی، ایدهٔ شناخت پدیده‌ای نوین بود که بعدها روایت‌شناسان آن را به مثابهٔ روشی دنبال کردند تا «الگوهای روایی، ذاتی یا اکتسابی» بیان حوادث را به همان ترتیب طبیعی آن نشان دهند. توالی، تسلسل و زنجیره‌وار بودن رویدادها، فرآیندی ارتباطی ایجاد می‌کند که از طریق آن مخاطب متوجه پیام می‌شود. همین ارتباط‌گیری در کسوت ماهیت کلامی رسانه جای می‌گیرد که روایت داستانی را از سایر گونه‌های رسانه‌ای مانند فیلم و پانتومیم متمایز می‌سازد (Rima Raymond Kenan, , 2008, Wallace, 2003, p. 10, p. 62 Makarik, 2015, p. 153;)

قابلیت‌های روایت‌شناسی تا آن‌جا است که ساحت ظرفیت‌ساز بیان روایی بشر، در هستهٔ روایت‌های نخستین را نیز در برمی‌گیرد. از این رو، برای روایت‌شناسی هدفی نهایی ترسیم شده است که با کنار زدن ساخت‌های محتواساز و پیام‌آور، الگوهای روایی را کشف نماید تا با

جامعیت خود بتواند «تمامی روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را دربرگیرد.» (Bertnes, 2012, p. 87) این الگو بر پایهٔ نظام زبان قرارگرفته‌است؛ در واقع، بر اساس نظریه‌پردازی‌های جدید، ادبیات برخلاف قواعد انضمامی گذشته «هنری کلامی به شمار می‌رود که از زبان به وجود می‌آید.» (Tysen, 2008, p. 354)، در زبان رشد می‌کند و در صدد «نشان دادن تمامی عناصر پیوسته یک متن» است (Bertnes, 2013, p. 68). به بیانی، کارکرد و کاربرد زبان این اجازه را به پژوهشگر نظریه‌های ادبی به‌ویژه در حوزهٔ روایت‌شناسی می‌دهد تا از نخستین تجربه‌های بشری تا دنیای پست‌مدرن را برای کشف الگوهای منسجم روایی به‌کار گیرد.

هنرمندان پست‌مدرن با طرح ناتوانی روایت‌ها برای بیان تجربه‌های بشری، زنجیرهٔ رخدادها را در خوانش خطی روایت‌ها حذف کردند تا بر ساختگی بودن و بی‌ارتباطی این روایت‌ها تأکید نمایند. از سویی، روایت‌شناسی در دهه‌های اخیر با درک ایدهٔ «عدم سببیت» و باور پست‌مدرنیست‌ها به جهان عاری از «معنا، نظم، انسجام و یکپارچگی» به بررسی چارچوب و الگوی نظری و کاربردی چنین روایت‌هایی برای تجزیه و تحلیل این متون پرداخته‌است.

در این پژوهش، تلاش شده‌است تا از رویکرد نظریه ژرار ژنت برای نشان دادن دستور زبان حاکم بر روایت بهره گرفته شود. بر این اساس، نمایشنامهٔ *عکس عروسی* نوشته چیستا یثربی- به عنوان یکی از آثار پست‌مدرن- برگزیده شد تا با تحلیل آن، الگوی بنیادین آن، نشان داده شود. هدف پژوهش حاضر، نشان دادن وجوه زیبایی این اثر و کاربست نظریه‌ای روایت‌شناسانه در اثری نمایشی است.

۱. ۱. پیشینه پژوهش

کاربست نظریهٔ روایت ژنت، در تحلیل داستان و سایر گونه‌های روایی با این هدف صورت گرفته‌است تا چگونگی روابط سه مفهوم «داستان، روایت و نقل» با سازوکار عناصر روایی برای شکل‌گیری یک متن نشان داده شود. نمایشنامه‌های «چیستایثربی» به دلیل قابلیت‌های نمایشی و کاربرد تکنیک‌های روایی و مضمونی نوین مورد توجه پژوهشگران بوده‌است. نادری دره‌شوری (Naderi Dareh shouri, 2015) پایان‌نامهٔ خود را با عنوان «نقد و تحلیل اسطوره‌ای- روان‌شناختی نمایشنامه‌های چیستا یثربی» به بررسی کهن‌الگوها از نمایشنامه‌های یثربی اختصاص داده‌است. نیک‌منش و سلیمیان (Nick Manesh, Salimian, 2010) به‌طور مشترک مقاله‌ای با عنوان «بررسی زمان روایت در نمایشنامهٔ *زنان مهتابی- مرد آفتابی*» نوشته‌اند. این پژوهش، نخستین اثری است که با الگوی ژنت به بررسی نمایشنامه‌های یثربی پرداخته‌است. این دو پژوهشگر، با بررسی «همبسته‌ها

و وابسته‌های» نمایشنامهٔ یادشده، شگردها یا «تمهیدات هنری» اثر را نشان داده‌اند. پژوهش حاضر، به دلیل کاربرد نظریه ژنت، از نظر رویکرد با پژوهش نیک‌منش و سلیمیان قرابت رویکردی دارد. تطبیق عناصر روایی زمان برای نشان دادن الگوها و کیفیت زمان در نمایشنامهٔ *عکس عروسی* می‌تواند چندگانگی یا لایه‌های منسجم را درشبکهٔ فکری این هنرمند نشان دهد. در حوزهٔ روایت‌شناسی، با قلمروهای متفاوت دیگر نیز پژوهش‌های بسیاری به انجام رسیده‌است. از آن جمله می‌توان به پژوهش مشترک محمدی و اسمعلی‌پور (Mohammadi & Esmailipour, 2015) با نام «بررسی روایت و عناصر داستانی در مجموعهٔ کلاغ سه‌شنبه» اثر مهدی مرادی اشاره کرد که به بررسی روایت و سایر عناصر داستانی پرداخته‌است.

۲. بحث

روایت‌شناسی، مانند بسیاری از مبحث‌های بوطیقایی، ریشه در آثار ارسطو به ویژه در وحدت حاکم بر پی‌رنگ اثر دارد. ایده‌های ارسطو در پیوند با بوطیقای اثر تا انقلاب صنعتی نادیده گرفته شده بودند. زیرا کلیسا تمایل نداشت جنبه‌های انضمامی ادبیات -که در خدمت هدف‌های کلیسا بود- دستخوش تغییر شود. از این رو، با پافشاری بر مناسبات تک‌ساحتی اجتماع، راه را بر هر گونه تحول بست.

فردینان دوسوسور[1] در آموزه‌های خود که بعدها و پس از مرگش به‌وسیلهٔ دانشجویانش منتشر شد، زبان را به‌عنوان دستگاهی دارای مجموعه‌ای از نشانه‌های مرتب و نظام‌مند برشمرد که از دو وجه «زبان»[2] و «گفتار»[3] برخوردار است. وی معتقد بود بشر با تودهٔ بی‌شکل زبان، از دستوری نظام‌مند بهره برده و آن را در قالب گفتار به کار می‌گیرد. بعدها افرادی مانند ژنت و بارت نیز با بهره‌گیری از تقسیم‌بندی لانگ و پارول فردینان‌دوسوسور بین داستان و هسته تفاوت نهادند (Ghiasti,1989, p. 12). اگرچه سوسور در اثر خود «زبان‌شناسی عمومی» نامی از روایت‌شناسی نبرده‌است اما زمینه‌ای را فراهم کرد تا بعدها پژوهشگران، ادبیات را دارای سطحی زیربنایی بدانند که «دربرگیرندهٔ نظام پایه یا دستور روایت است.» (Guerin, 2004, p. 102).

یکی از افرادی که با پیروی از سوسور به دنبال شبکه‌ای از روابط عناصر وابسته به هم بوده است، تزوتان تودوروف[4] بود. او واژهٔ روایت‌شناسی را نخستین بار در کتاب «دستورزبان دکامرون» به‌عنوان «علم مطالعهٔ قصه» به کار برد و منظورش معنای گستردهٔ آن بوده‌است. این مفهوم، فقط به

---

[1] Ferdimand de saussry
[2] langue
[3] parole
[4] TzvetanTodorovf

بررسی قصه و داستان محدود نمی‌شود، بلکه تمام گونه‌های روایت از قبیل اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش را در بر می‌گیرد (Okhovvat,1993, p. 7).

مفاهیم انتزاعی سوسور را ولادیمیرپراپ[1] در یک‌صد قصه افسانه‌وار روسی جستجو کرد. پراپ با مقایسه نحوهٔ روایت این قصه‌ها به دنبال الگوی مشترکی در آن‌ها بود تا نشان دهد که «چطورصد قصه متفاوت، درواقع اشکال متفاوت بیان یا به‌عبارت‌دیگر پی‌رنگ‌های متفاوت یک داستان بنیادی واحدند.» (Bertnes, 2012, p. 54). او تلاش کرد برای یافتن دستوری متحد برای این یک‌صد قصه، کوچک‌ترین واحد روایی هر یک از آن‌ها را بیابد. با شناخت این ریزروایت‌ها بود که او توانست دستور روایت و مورد اعتبار برای همه قصه‌های مورد بررسی خود را کشف کند. مهم‌ترین هدف او، دریافت اصولی قاعده‌مند و منسجم بود تا فهم یک‌سویهٔ منتقد ادبی یا ادراک ذوقی خواننده نتواند به درک درست و واقعی اثر لطمه بزند. به بیانی، هدف نهایی وی آن بود که «درک خواننده از آثار ادبی را ارتقا بخشد.» (Scholes, 2004, p. 133).

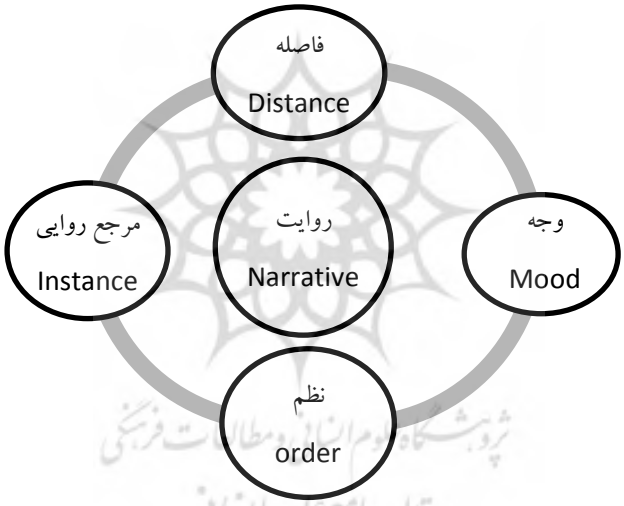
پس از پراپ، افراد دیگری مانند گریماس، تودوروف، برمون، ژنت و همانند آن‌ها کار او را ارتقا بخشیدند. این افراد تلاش کردند تا شیوهٔ کار پراپ را علاوه بر قصه‌ها و حکایت‌های کهن، به آثار دیگر روایی گسترش دهند. برای نمونه، تودورف برای شناخت نحوهٔ عمل روایت روی دو سطح اصلی متمرکز شد. این دو سطح به سطح‌های فرعی دیگری تقسیم می‌شوند. او با کاربرد ویژگی نحوی جمله‌ها، عملکرد روایی متن‌ها را در چارچوب فعل، اسم و صفت نشان داد. کنش‌ها شبیه به عمل فعل در جمله‌ها هستند. شخصیت‌ها شبیه اسم و ویژگی شخصیت‌ها هم مانند صفت نقش دارند. در نظریهٔ تودروف، عملگرها با یکی از وجه‌های فعلی التزامی، اخباری، اسنادی، گزینشی و دستوری نشان داده می‌شوند (Tudorof, 2005, p. 20).

۲. ۱. نگاهی به نظریهٔ زمانمندی ژنت

ژرار ژنت با نقد نظریهٔ تودروف معتقد بود به جای آنکه عملگرها را با وجوه فعلی مقایسه نماییم، بهتر است درکی تازه از زمانمندی در روایت داشته باشیم. از دیدگاه وی «روایت بازگویی امری است که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارد، گوینده ظاهراً به مخاطب و قصه نزدیک است، اما رخدادها غایب و دورند.» (Tulan, 2015, p. 15). توجه ژنت در این تعریف بر دو جزء حیاتی «روایت» یعنی زمان و «ارتباط غیر تصادفی» در «ژانرهای روایی»[2] است. در واقع، مخاطب در روایت با توالی رویدادهایی از پیش‌انگاشته مواجه است که به‌طور غیر تصادفی به هم پیوند

[1] Vladimir Takovavic Prop
[2] narrative genres

خورده‌اند (Tulan, 2015, p. 16). در این دو تعریف، با حوادثی در داستان مواجه هستیم که از نظر زمانی به دلیل آنکه راوی در «اکنون ما» قرارگرفته، اهمیت دارد. دیگر آنکه حوادثِ از پی هم، هر یک علت دیگری است. بنابراین اگر قرار است اجزای تشکیل‌دهندهٔ روایت مشخص شود، باید به وجوه برهم کنش زمان و پیوستگی و توالی رویدادها توجه کرد. ژنت، اجزای بنیادین روایت را از کنش‌های شخصیت و پتانسیل‌های پدیدآورندهٔ رویداد انتخاب نکرد، بلکه با هوشمندی، عاملِ زمان و توالی زمان روایت را به‌عنوان عناصر اساسی در نوع‌شناسی روایت مشخص کرد. از نظر وی، هر روایت از وجه روایت[1]، فاصله[2]، مرجع روایی[3] و نظم[4] برخوردار است. پژوهشگر علاقه‌مند به حوزهٔ روایت‌شناسی، با یافتن هر یک از این وجوه و زیرمجموعه‌های آن می‌تواند فهم مناسبی از ساختمان روایت و معنای مترتب بر آن درک نماید (Ahmadi, 2002, p. 315).



شکل ۱: عناصر روایت از نظر ژنت

روایت از دیدگاه ژنت، متنی واقعی به شمار می‌آید که با زبان گفتاری یا نوشتاری، داستان را شرح می‌دهد. آنچه ژنت از زمان داستان در روایت می‌گوید، وضعیتی قراردادی بین زمان تحقق داستان و زمانِ وقوعِ رویداد است. ژنت، زمان را ابژه‌ای برمی‌شمارد که می‌توان آن را با واژگان نشان داد. او زمان را مانند سکه‌ای دارای دو روی می‌داند که یک روی آن دال و روی دیگر آن

---

[1] mood
[2] distance
[3] instance
[4] order

مدلول است. این دو ساحت، در عین وابستگی ناگزیر به یکدیگر، بر پایهٔ قراردادی منتظم در کنار یک‌دیگر تعریف می‌شوند. زمان دال روایت (مقدار زمان خوانش متن روایی) به عنوان امری بیرونی و انضمامی که با تغییر خواننده تغییر می‌یابد و دیگری زمان مدلول (مقدار زمان رخدادهای داستان) به عنوان امری درونی که در مناسبات رویدادهای داستان وجود دارد. او برای خوانش متون روایی و فرایند روایت، سه وجه را پیشنهاد می‌کند که شامل «نظم، تداوم و بسامد» است که این سه وجه در روند شکل‌گیری متن به شیوهٔ معنی‌داری یکدیگر را تقویت می‌کنند (Tulan, 2015, p . 99).

برای نشان دادن قابلیت‌های روایی در نظریهٔ ژنت هریک از وجوه را شرح می‌دهیم:

الف- نظم (ترتیب[1]): به پیش و پسی اتفاقات داستان در بستر زمان مربوط می‌شود. نظم با عواملی همچون پیش‌بینی، بازگشت به گذشته یا زمان‌پریشی که به ناهماهنگی میان پی‌رنگ و داستان مربوط می‌شود، سروکار دارد. (NicKManesh & Salimian, 2010, p . 218).

ب- تداوم (دیرش[2]): رخدادهای داستان، زمانی را برای وقوع در برمی‌گیرند. نویسنده با تأکید بر رخدادهایی در داستان، بر توصیف آن‌ها پافشاری می‌کند. با تکیه بر روشی درون‌متنی می‌توان تداوم داستان و میزان ارائهٔ متنی ثابت را بررسی کرد؛ به این معنا که سرعت یا حرکت در هر قسمت از متن با توجه به سرعت آن در قسمت‌های دیگر همان روایت ارزیابی می‌شود. در تداوم، حجم متن برای روایت رخدادها و مقدار زمانی که رخدادها را دربرگرفته، مورد بررسی قرار می‌گیرد (Tulan, 2015, p. 89).

ج- بسامد: (فرکانس[3]): آرایش زمان در بیان رخدادهای داستان با شمار بارهای نقل رخداد نیز پیوند می‌یابد، به‌گونه‌ای‌که توالی رخدادها در یک داستان با تعداد نقل آن‌ها در روایت ارتباط پیدا می‌کند. بسامد به سه بخش مفرد، مکرر و بازگو تقسیم می‌شود: ۱- بسامد مفرد: یک بار گفتن یک رویداد است. ۲- بسامد مکرر: روایت چندین‌بارهٔ رویدادی است که یک بار اتفاق افتاده است.۳- بسامد بازگو: بازگویی واقعه‌ای است که به‌طور مستمر اتفاق می‌افتد ولی فقط یک بار بیان می‌شود. در بسامد مفرد، توازن بین روی دادن یک اتفاق در داستان و نقل آن برقرار است (Ahmadi, 2002, p. 360).

ژنت انتخاب بین ایستایی و حرکت روایت را در چهار نوع سرعت روایت بررسی می‌کند که عبارت اند از:

---

[1] order
[2] duration
[3] frequency

۱) صحنه[1]: در داستان‌هایی که گفتگو، اساس داستان است بین زمان داستان و زمان روایت مانعی قرار نمی‌گیرد و این دو زمان با یکدیگر یکی شده و مخاطب بی‌واسطه به سرعت روایت پی می‌برد.

۲) چکیده[2]: نویسنده روایت را خلاصه می‌کند. در چنین زمانی، زمان روایت از زمان داستان کمتر است.

۳) درنگ[3]: نویسنده برای شرح رویدادها از توصیف بهره می‌جوید. در این زمان، روایت در جریان و زمان داستان ساکن است.

۴) حذف[4]: مخاطب با قرار دادن زمان گاه‌شماری رویدادها در کنار هم، متوجهٔ حذف برخی از رویدادها می‌شود (Ranjbar et al, 2012)

۲. ۲. معرفی اجمالی نویسنده

چیستا یثربی، از هنرمندان پرکاری است که توانایی‌های متفاوتی در زمینهٔ نویسندگی داستان، نمایشنامه، فیلمنامه و کارگردانی تئاتر، سینما و تلویزیون دارد. او در کنار فعالیت‌های مورد اشاره به تدریس در دانشگاه، ترجمه و نقد نیز اشتغال دارد. وی فعالیت‌هایش را با روزنامه‌نگاری آغاز کرد و با وسعت بخشیدن به توانایی نویسندگی خود به‌صورت همزمان و در زمینه‌های مختلف توانست صاحب نام شود. یثربی بر اساس تخصص خود یعنی روان‌شناسی، ضمن نگارش داستان‌های روان‌شناسانه[5] تلاش کرده‌است در آموزش کودکان عقب‌ماندهٔ ذهنی میان روان‌شناسی و تئاتر ارتباط برقرار کند. در کارنامهٔ هنری‌اش، نگارش بیش از بیست‌وشش نمایشنامه و کارگردانی برخی از آن‌ها دیده می‌شود. از نمایشنامه‌های او اثر «سرخه سوزان» را می‌توان نام برد که به‌عنوان نمایشنامهٔ برتر در سیزدهمین جشنواره فجر و در جشنوارهٔ چهاردهم به‌عنوان بهترین متن دربارهٔ «زن در عرصهٔ انقلاب» شناخته شد. او در سال ۲۰۱۰، نمایش جنایت و مکافات را براساس رمان «جنایت و مکافات» در جشنوارهٔ کلاسیک‌های روسیه در مسکو اجرا کرد. این نمایش در سه رشته نامزد شد و موفق گردید جایزه بهترین بازیگر زن را به خود اختصاص دهد. یثربی در رسانه و تلویزیون نیز فعال بوده‌است. از جمله کارهای تلویزیونی او سریال‌های *فردا دیر است*، *پریشانی* و *ضیافت* را می‌توان نام برد. این آثار نمایشی در زمان خود جزو آثار شاخص تلویزیون به شمار

---

[1] séance
[2] summary
[3] pause
[4] ellipsis
[5] Psychological stories

می‌آمد. از فیلم‌نامه‌های ممتاز او می‌توان به فیلم *دعوت* به کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا و *عکس دسته‌جمعی با خانم‌بزرگ* به کارگردانی سیما تیرانداز اشاره کرد.

یثربی در سرودن شعر هم‌دستی بر آتش دارد. مجموعهٔ «به جای من نشسته‌ای» شامل اشعار او طی سال‌های ۲۰۱۰-۲۰۰۰ است. در زمینهٔ ترجمه، نیز از او ترجمه پنج عنوان از آثار شل سیلور استاین فیلسوف و شاعر کودک و قصه‌های جزیره را می‌توان نام برد. از کتاب‌هایش «سلام خانم جنیفر لوپز»، «با صحرا بخوان بی‌صدا» و مجموعهٔ قصه‌های کوتاه او با عنوان «اسرار انجمن ارواح» که این مجموعه برگرفته از واقعیات بیرونی و آدم‌های جامعه است (Najari, 2016, p . 48-56).

۲. ۳. آشنایی اجمالی با مؤلفه‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن

برای درک درست شیوهٔ روایی، در نمایشنامه‌های یثربی شناخت برخی مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن ضرورت دارد. این مؤلفه‌ها به ما کمک می‌کنند در خوانش متون بر اساس چنین رویکردی به شالودهٔ هستی‌شناسی آن‌ها راه یابیم. به نظر می‌رسد عنصر قالب اجزای درهم‌تنیدهٔ ادبیات پست‌مدرن در پی کشف ماهیت هستی است (Payandeh, 2004, p. 31). در ادبیات پست‌مدرن روایت است که خواه در یک اثر ادبی و خواه فراتر از آن واقعیت را برای ما شکل می‌دهد. در واقع ما در این نوع نگرش به هستی، با روایت‌هایی سرو کار داریم که شامل شماری از واقعیت‌هاست (نه همه واقعیت‌ها). این تعدد روایت‌ها سبب می‌شود تا خواننده دچار سرگشتگی در تعیین حقیقت نهایی شود و سرانجام هم به قطعیت نداشتن معنای متن قائل شود (Azad, 2005, p. 16). یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن جریان سیال ذهن[1] است. در این روش، لایه‌های پیش ازگفتار[2] برگفتارها و روابط علّی وعقلانی[3] برتری تعیین‌کننده‌ای دارند. در واقع نویسنده از پاره‌های روایی در زمان‌های گوناگون بهره می‌گیرد تا شخصیت را در موقعیت‌های متفاوت قرار دهد. این شگرد در روایت رمان و داستان‌کوتاه پس از انقلاب صنعتی در کشورهای پیشرفته کاربرد وسیعی یافت. بر اساس این شگرد روایی، نویسنده تمام احساسات، تفکرات و تداعی‌هایی را که در ذهن شخصیت می‌گذرد روی کاغذ ثبت می‌کند.

از دیگر عناصر بارز در ادبیات پسامدرن به لحاظ ساختاری و نه فقط نتایج، ویژگیِ عدم پیوستگی رویدادها و ناهمگنی در ساخت روایی است. به‌گونه‌ای که توالی در هم ریختهٔ رویدادها ساخت را درهم می‌شکند و در دل خود تکنیکی نو می‌آفریند. این تکنیک در تقابل دنیای واقعی

---

[1] stream of conscience
[2] pre speech level
[3] rational verbalization

که تحت سلطهٔ پیوستگی ایدئولوژیک و ساختارهای کلان (قدرت، سرمایه و...) قرار دارد، داستان‌ها را در تنوع و ناپیوستگی منطقی و جایگشت عناصر درون متن جستجو می‌کند. بنابراین برای بازنمایی گذشته یک سطح پدید می‌آورد، این سطح صاف یا مواج در جریان پیگیری رخدادهای زمان به یک مارپیچ مبدل می‌شود و مخاطب به‌وسیلهٔ آن می‌تواند موقعیت شخصیت را در زمان‌های گوناگون شناسایی کند (Azad, 2005, p. 163).

از بنیادهای پنهان در ادبیات پست‌مدرن، ساختار افراط‌گونهٔ (نشانه‌ای، توصیفی) آن است. این ویژگی‌ها با هدف ورود در چرخهٔ ساخت گفتمانی روایت و رمزگشایی صورت می‌گیرد. در چنین روایت‌هایی رویداد از وسط آغاز می‌شود و نه از آغاز- نظم زبانی در آن وجود ندارد- زمان حال در آن قطعه‌قطعه شده و ظاهراً بی‌ربط است، یا باید زمان را به عقب برگرداند یا اتفاق دیگری بیفتد که مخاطب انتظار آن را ندارد. عدم قطعیت در این داستان‌ها به‌عنوان ویژگی بارز جلوه‌نمایی می‌کند. ذات‌گرایی (تصویرگرایی)، بنیادگرایی و شناخت‌شناسی را نفی می‌کند. در واقع ذات‌گرایی، گونه‌ای هستی‌شناسی از روایتی است که راوی در آن اول‌شخص است نه دانای کل و زاویه دید در روایت ثابت نیست. همچنین گرایش عمومی بر حداقل‌گویی در روایت‌هاست (مینیمالیسم)، پایان‌بندی در آن وجود ندارد. در واقع در متون باز «خوانندهٔ آن باید ذهناً درگیر متن شود و آن را به نحوی خاص سازمان دهد.» (Rima Makarik, 2015, p. 275). به این معنا که نویسنده مخاطب را آزاد می‌گذارد تا تخیلش را به جولان درآورده و هرگونه تفسیر یا تأویلی ارائه دهد.

۲. ٤. پی‌رنگ نمایشنامه «عکس عروسی»

عکس عروسی داستان زن و مردی است که پانزده سال است با هم ازدواج کرده‌اند و پسر نوجوانی دارند. به نظر می‌رسد زن عاشق همسرش بوده، اما مرد هیچ درکی از وجود زن ندارد و به اجبار پدر همسرش به این ازدواج تن داده‌است. پس از پانزده سال زندگی زناشویی، آن‌ها عکسی از شروع زندگی‌شان ندارند؛ بنابراین برای اثبات این‌که همسر همدیگرند، تصمیم می‌گیرند به عکاسی بروند و عکسی بدین منظور تهیه کنند. زن، لباس عروسی به تن می‌کند و مرد که بی‌توجه به خواستهٔ همسرش است، کت و شلوار پدر همسرش را می‌پوشد. آن‌ها بعد از گفتگوی بسیار بالاخره تصمیم می‌گیرند روبه‌روی لنزدوربین در یک عکاسی قرار بگیرند و با ثبت زمان امروز، بازگشت به پانزده سال پیش را به یاد آورند. زن بی‌حرکت و منفعل در کنار مرد می‌نشیند تا عکاس آن دو را در یک قاب (فریم) عکس قرار دهد، اما مرد درحال پلک زدن است و کودکانه لحظه‌های بازیگوشی او پدیدار می‌شود، قوز می‌کند، لب می‌گرداند، و... عکاس که به دنبال

گرفتن عکسی خاطره‌انگیز است، مدام به مرد تذکر می‌دهد که درست بنشیند و به لنز دوربین خیره شود. مرد بهانه می‌گیرد و اصرار دارد به دستشویی برود. او از کادر نمایشی خارج می‌شود و زمان به گذشته سیر می‌کند. زن می‌گرید و عکاس به او دستمالی سفید می‌دهد. زن در حالی‌که دستمال سفید عکاس تمام چهره‌اش را پوشانده به گریه می‌افتد. در این زمان همسرش در حالی‌که «دردستمال خود فین می‌کند» وارد صحنه می‌شود. عکاس پشت دوربین می‌رود، در حالی‌که دستمالش در دست زن می‌ماند. مرد بار دیگر همان رفتارهای کودکانه را دارد. عکاس از مرد می‌خواهد پشت دوربین قرار بگیرد، تا او نحوهٔ نشستن (زندگی کردن) درکنار زنی متشخص را به او نشان دهد. وقتی عکاس در کنار زن قرار می‌گیرد، از مرد می‌خواهد آنچه را از دریچهٔ لنز دوربین می‌بیند، شرح دهد. مرد تصویری نازیبا از زنش ارائه می‌دهد: «زنی ایکبیری،...» زن همچنان دستمال عکاس را با خود دارد و بی‌حرکت روی صندلی نشسته‌است و با لبخندی محو به دوردست‌ها خیره شده‌است و...

۲. ۵. تحلیل پی‌رنگ نمایشنامه

عکس عروسی داستان «طلاق عاطفی» و سردی رابطهٔ میان زن و شوهر را نشان می‌دهد. زن خواهان زندگی عاشقانه است. همسرش در اکنون زیست می‌کند و به علاقه زن توجهی نمی‌کنند. بنابراین مرد کمترین درک را از وجود همسردارد. در این نمایشنامه نمادهای دوربین عکاسی، دستمال سفید و عکس در تداعی آزاد، زن را به همراه خواننده (بیننده تئاتر) به گذشته‌ها می‌برد و این اندیشه را در ذهن مخاطب تقویت می‌کند که زمان در سیر مداوم خویش نمی‌تواند فروکاهندهٔ عشق باشد. راوی با شکافی موقت در روایت که ژنت آن را «زمان‌پریشی گذشته‌نگر» می‌نامد، اطلاعاتی را به مخاطب می‌دهد که مرکز مختصات ذهنی روایی است. ژنت این بازگشت موقت به گذشته را «بُرد» نام می‌نهد. نویسنده در «برد» زمان‌پریشی گذشته‌نگر، با گسترش دامنهٔ زمان‌پریشی، زمان را به گسست پسامدرنی آن در توالی خطی ارجاع می‌دهد تا از این طریق بتواند عدم درک شوهر زن را به مخاطب بنمایاند. عکس، همیشهٔ ما را به گذشته‌ها می‌برد، تداعی عکس «در روان‌شناسی، پیوند بین پدیده‌ای را با اندیشه‌های مربوط به آن» نشان می‌دهد (Dad,1993, p . 64). از همین رو، عکس، حاوی خاطرات خوش یا به‌یادماندنی است که ثبت زمان را با خود به همراه دارد. شخصیت‌های عکس سعی می‌کنند بهترین حالت و چهرهٔ خود را به نمایش بگذارند، اما مرد بی توجه به اکنون در گذشته سیر می‌کند. در این نمایشنامه، عکس برای تثبیت موقعیت دیروز در حالت امروز است. شگفت آنکه، تلاش عاجزانه انسان برای بازگشت بازنمایانهٔ زمان، - سیطرهٔ

پست‌مدرنی بر زمان- در روایت همین عکس‌ها پدیدار می‌شود. پدیداری که منجر به خوانشی تازه از عکس به‌عنوان یک اثر روایی صورت می‌گیرد. مرد، تلاش کرده‌است حقایق سرشتین زن را زیر لوای خوش‌باشی‌های خود پنهان نماید. بنابراین خاطرهٔ خوش (عکس) را به‌سخره می‌گیرد. آن‌ها پانزده سال قبل ازدواج کرده‌اند، زمانی‌که زن هجده‌ساله بود، اما اکنون سی‌وپنج‌ساله است. مرد با سایهٔ زن حرف می‌زند. با جسد زنی که آن را به آتلیهٔ عکس برده‌است و این اندیشه زمانی در ذهن مخاطب تقویت می‌شود که با این گفتگو مواجه می‌گردد:

- «زن: این‌جوری لباسم عین کفن شده./ مرد: از اولش عین کفن بود.» (Yasrebi, 2004, p. 34)

زن زنده به عشق است، بنابراین از غربت زیستن با مردی که درکی از زمان ندارد، بغض در گلو دارد. مرد عکاس، دستمالی سپید به زن می‌دهد. همین دستمال سپید به مثابهٔ نمادی از عشق پاک زن به همسرش است و در تقابل آن، دستمالی در دست مرد که در آن «فین» می‌کند! نوع نگاه مرد به همسرش نفرتی معیوب را نشان می‌دهد که در توصیف مرد از همسرش نمایان می‌شود. مرد تصویری از حیات اکنون ندارد او در اکنون زیست نمی‌کند، در مقابل، عشق پاک زن با گسست زمان تاریخی نیز ادامه می‌یابد. مرد همه‌چیز را در کارش می‌بیند: «بیا بشین قالو بکنیم بریم کار دارم» (Yasrebi, 2004, p. 35). مرد بی‌توجه به حساسیت زن که دغدغهٔ شناخت و ماندگاری و زیستن در زمان دارد «سوت‌زنان،آهنگ عروسی را زیر لب زمزمه می‌کند.» (همان، ۲۶). تصویر نازیبایی که مرد با قرار گرفتن در پشت لنز دوربین از همسرش می‌دهد، (گسست از واقعیت با قرار گرفتن در پشت دوربین) نماد نفرتی (عدم درک) است که از او دارد و در تقابل با آن، دستمالی که عکاس به دست زن می‌دهد که در دست زن می‌ماند، نماد عشق پاکی است که آن مرد جوان عکاس نسبت به او داشته‌است. وقتی مرد پشت دوربین قرار می‌گیرد، عکسی از همسرش و عکاس می‌گیرد که بیانگر عشق پاک زن و مرد عکاس است. همین ثبت زمان، مخاطب را به گذشتهٔ زن - آن زمان که هجده سال داشت- پرتاب می‌کند و زمینه‌ای فراهم می‌نماید تا در قالب تصویری بیرون بیاید که حکایت از زندگی پاکی داشته باشد:

- «تا حالا همچین عکسی نینداخته بودم... یه چیزی توشه... یه روح... نمی شد گفت...» (Yasrebi, 2004, p. 26).

اما نگاه مرد به همسرش به‌مثابهٔ کالاست:

- «زنمو چیکار کردی یاالله پسش بده» (Yasrebi, 2005, p. 40).

در این داستان، عکاس، عکس، دستمال مرد عکاس، تور، گل عروس، کفش‌های پاشنه‌بلند و... نوستالژی عشق پاک هستنند.

۳. زمانمندی روایت در نمایشنامهٔ *عکس عروسی*

در بررسی آرایش زمانی داستان *عکس عروسی* ساختاری منسجم و نظام‌مند از چرخش زمان تقویمی به زمان روایی متن دیده می‌شود. مخاطب می‌تواند مسیر این چرخش‌ها را با نشانه‌هایی که نویسنده به‌کار می‌گیرد، تشخیص دهد. نمونه‌هایی از این نشانه در زیر آمده‌است:

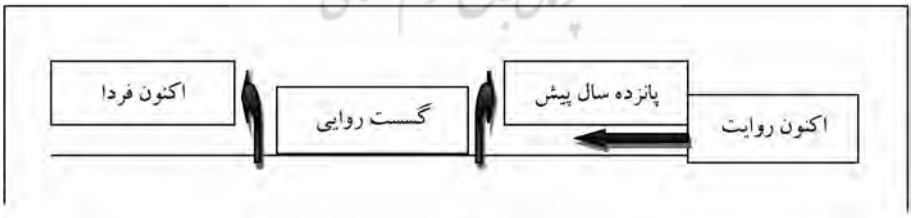
۳. ۱. نظم (سامان):

نمایشنامهٔ *عکس عروسی* در زمان حال روایت می‌شود. این زمان، روابط خطی و علّی و معلولی داستان است. راوی اول‌شخص وضعیت خود را در هنگام وارد شدن به عکاسی و فضای تاریک آن ترسیم می‌کند:

- «زن: چراغو روشن کن... زود باش دیگه دارم می‌خورم زمین» (Yasrebi, 2004, p. 24).

روشن شدن چراغ، شخصیت‌ها و خواننده (بینندهٔ نمایش) را به گذشته پرتاب می‌کند. نویسنده برای نشان دادن نظم و روابط علّی حوادث بیان می‌کند که آن‌ها سی‌وپنج سال دارند و برای سندیت ازدواج خود قصد گرفتن عکس‌دارند، بنابراین با روایت گذشته‌نگر آن‌ها را به زمان گذشته ارجاع می‌دهد. مرد در رفتارکاریکاتورگونه لباس گشاد پدر زن را پوشیده‌است و در اکنون قرار گرفته‌است. بی‌علاقگی و بی‌تفاوتی مرد نسبت به همسرش، هجوم طعنه آمیز[1] او به ساختارهای مورد علاقهٔ زن را به دنبال دارد:

- «مرد با حالتی بی‌خیال روی صندلی می‌نشیند، مشتی تخمه از جیب شلوارش درمی‌آورد و مشغول تخمه شکستن می‌شود. پوست‌های تخمه را در دستش جمع می‌کند و در جیب کتش می‌ریزد.» (Yasrebi, 2004, p. 26).



شکل ۲: زمانمندی روایت در نمایشنامه *عکس عروسی*

[1] irony

۳. ۱. ۱. گذشته‌نگر بیرونی[1]

در وجه گذشته‌نگر بیرونی خواننده با بیان رویدادی مواجه است که به لحاظ تاریخی، پیش از روایت اصلی روی داده‌است. زمان گذشته‌نگر، تداعی و پس‌زمینه‌ای برای رویداد اصلی است و اطلاعاتی را دربارهٔ گذشتهٔ شخصیت داستان ارائه می‌کند. یثربی در نمایشنامهٔ عکس عروسی بارها از این شیوهٔ روایی بهره گرفته‌است:

- «زن: بله... چارهٔ دیگه‌ای نداشتم فقط کت دامادی پدرم دم دستم بود **اما اون خدابیامرز یه مرد واقعی بود، یه مرد تنومند و چارشونه ...** مثل تو شونه‌هاش پایین نیفتاده بود، قوزم نداشت...» (Yasrebi, 2004, p. 29)

زمان گذشته‌نگر بیان رخدادی است که به لحاظ تاریخی بعد از روایت اصلی روی داده‌است. در این نوع زمان‌پریشی نیز شگرد تداعی، پس‌زمینه‌ای برای رویداد اصلی است. در این روایت، نویسنده با گسست زمان، اکنون را در گذشته پیوند می‌زند تا زن در تداعی خاطره‌ای از عشق پاک، پسر خویش را که حاصل ازدواج عاشقانه با عکاس بوده‌است، معرفی نماید:

- پسر: «مادر من نمرده ... ترکت کرده ... سال‌ها پیش... اون رفته» و موردی دیگر از آن:
- پسر: «یه عکس پیدا کردم... یه عکس قدیمی... عکس عروسی اون (عکس را نشان می‌دهد) می‌بینی؟»(Yasrebi, 2004, p. 42).

۳. ۲. زمان‌پریشی[2]

زمان‌پریشی نوعی گذر از زمان برای اتصال یک رویداد به رویداد اکنون نویسنده یا اتصال رویداد اکنون او به رویدادی در آینده است. زمان‌پریشی یا بازگشت به گذشته یا آینده باعث ناهماهنگی میان پی‌رنگ و داستان می‌شود. در زمان‌پریشی آینده‌نگر، توهم یا ایده‌آل‌های شخصیت‌های داستان طرح می‌شود. مانند:

- «ما هیچ‌وقت نتونستیم با هم عکس عروسی بندازیم... چون هیچ‌وقت نتونستیم همدیگر را دوست داشته باشیم.» (Yasrebi, 2004, p. 26)

۳. ۳. تداوم

همان‌طور که گفته شد رابطهٔ بین گسترش و یا حذف کارکردها یا رخدادهای داستان را تداوم می‌گویند. یکی از مهم‌ترین راه‌های نشان دادن گسترهٔ زمانی و حجم رخدادها، میزان حجم

---

[1] internal analepsis
[2] anachrony

اختصاص‌یافته برای بیان یک رویداد است. نمایشنامهٔ *عکس عروسی* زمان پانزده‌سالهٔ ازدواج تا مرگ این زوج را با حجم ۲۰ صفحه به خود اختصاص داده‌است که با فرم تداوم صورت می‌گیرد. مایکل تولان دربارهٔ تداوم اشکالاتی را بیان می‌کند که

> به نبود معیار مناسب برای خوانندگان مختلف در خواندن یک متن برمی‌گردد. ژنت به مفروض دانستن یک معادل طبیعی در درون روایت گرایش دارد. درک خواننده از دیرش، با توجه به گسترهٔ دانش وی در مواجهه با متون مختلف می‌تواند درون‌متنی یا بینامتنی نیز باشد (Tulan, 2015, p. 97).

۳. ٤. حذف

یثربی (Yasrebi, 2004) با حذف رخدادهای موازی و قراردادن وجه روایی در زمان حال، گسست زمانی را دَوَرانی می‌کند. راوی نمایشنامهٔ *عکس عروسی* زمانی‌که از آرزویش برای خریدن لباس عروسی سخن به‌میان می‌آورد، گسترهٔ زمانی آن تا اکنون داستان را «پانزده سال» می‌نامد و بدون آنکه رخدادی از آن پانزده سال را در روابط علت و معلولی روایت اکنون خود تأثیرگذار بداند، می‌گوید: «پانزده‌ساله دارم از جلوی این مغازه لباس عروسی رد می‌شوم.» (Yasrebi, 2004, p. 30).

۳. ۵. صحنه

در این نوع حرکت روایی، نمایشی شدن روایت، موجب مطابقت زمان روایت با زمان داستان می‌شود. کنش‌های داستان در زمان حال (اکنون داستان)، برای خواننده سطح زمانی پیوسته است. در چنین شرایطی، هماهنگی بین این دو زمان در گفتگوی شخصیت‌های داستان نمود پیدا می‌کند و رویدادها بی‌واسطه و دخالت نویسنده و راوی به مخاطب انتقال داده می‌شود. در واقع، روایتی که در گذشته اتفاق افتاده، به‌دلیل ارائهٔ مستقیم اندیشه، به اکنون داستان می‌رسد، چرا که «آن را می‌بینیم، می‌شنویم و اینجا وحالا دربرابرمان جریان دارد.» (Kundera, 2007, p. 15). مانند این نمونه:

- «عکاس: همین مسئله... عروسیتونومیگم ...شوقوذوقتون باید ازتوعکس بزنه بیرون باید چشموخیره کنه باید همه بفهمن که تمومه (احساساتی می‌شود)» (Yasrebi, 2004, p. 32).

- عکاس: «نه عزیزم، یه جای دیگربودی ... داشتی تو هپروت سیرمی‌کردی چشماتونم داره بسته میشه... نمی‌خواین عکستون خوب بشه؟ خوب شماهم یه دقیقه مثل خانم دندون روجیگر بذارین یه دقیقه برای یه عمر ...

- مرد: این ازلبخند...کارمن که همه عمرهمین بوده... (Yasrebi, 2004, p. 33).

۳. ٦. چکیده

در این نوع حرکت روایی، زمان روایت فشرده می‌شود. خواننده، درجریان رویداد مورد نظر حضور ندارد. به بیانی، این رویداد سال‌ها بعد ازآنکه اتفاق افتاده، برای خواننده بازگو می‌شود. نویسنده تلاش می‌کند تا با خلاصه کردن رویداد توسط خود یا راوی بر سرعت روایت بیفزاید. مانند: مرد: «ما هیچ‌وقت نتونستیم باهم عکس عروسی بندازیم... چون هیچ‌وقت نتونستیم همدیگر را دوست داشته باشیم.» (Yasrebi, 2004, p. 42).

۳. ۷. بسامد

در نمایشنامهٔ *عکس عروسی* برخی رویدادها یک‌بار و برخی چندبار تکرار شده‌اند.

۳. ۷. ۱. بسامد بازگو

زمانی‌که رخدادی در زمان تقویمی چندین بار رخ‌داده‌است اما در متن داستان فقط یک‌بار بیان‌شود، از بسامد بازگو استفاده شده‌است: زن در محل عکاسی چندین‌بار به آرایش کردن خود می‌پردازد اما نویسنده فقط یک‌بار آن را روایت می‌کند: «مرد: من چه می دونم ... تو که توی خونه حسابی خودتو درست کردی ... بازم می‌خوای دوپینگ کنی؟» (Yasrebi, 2004, p. 24)

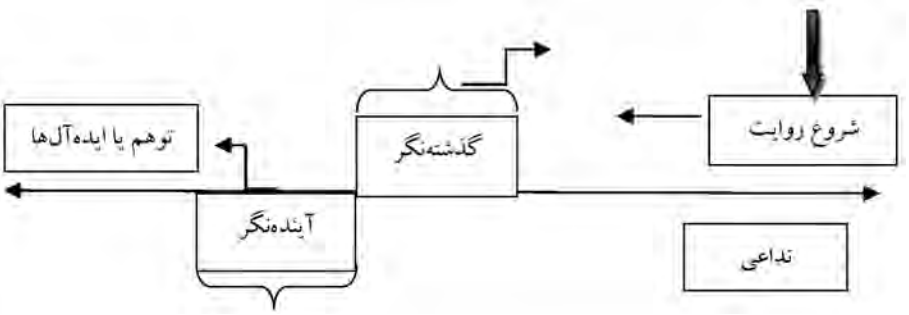
۳. ۷. ۲. بسامد مفرد

بیان رخدادی که فقط یک‌بار اتفاق می‌افتد اما راوی آن را بیشتر از یک‌بار بازگو می‌کند:

> زن آهسته‌آهسته شروع به گریه می‌کند اول بی‌صدا اما بعد با صدای بلندگویی که نمی‌تواند،گریه‌اش را کنترل کند آرایش روی صورتش، درهم می‌شود عکاس بلند می‌شود، جعبه دستمال‌کاغذی را از جلوی آینه برمی‌دارد و جلوی زن می‌گیرد.(Yasrebi, 2005, p. 35)

و در ادامه می‌گوید (می‌نویسد):

> زن، یکی‌یکی دستمال را از جعبه بیرون می‌کشد تا این‌که دیگر دستمالی نمی‌ماند صدای سیفون شدیدی از بیرون شنیده می‌شود. مرد عکاس، دستمال خودش را از جیب بیرون می‌آورد و به زن می‌دهد، زن در دستمال مرد عکاس بغضش می‌ترکد... (Yasrebi, 2004, p. 24).



شکل ۳: شیوهٔ روایت در نمایشنامهٔ *عکس عروسی*

٤. نتیجه‌گیری

نمایشنامهٔ *عکس عروسی*، بر پایهٔ نظریهٔ زمان روایی ژنت از آثارپیچیدهٔ روایی به شمار می‌آید. در این نمایشنامه، سیر طبیعی و خطی زمان شکسته می‌شود و نویسنده با آینده‌نگری‌ها و گذشته‌نگری‌ها شکاف‌هایی عمیق در زمانمندی روایت این اثر نمایشی ایجاد می‌کند. نویسنده توانسته از عنصر گفتگو به عنوان شتاب ثابت استفاده نماید. بسامد گفتگو در نمایشنامه موجب ایجاد رویکردها و طرح رخدادها با ضرب‌آهنگی برابر شده‌است. قابلیت‌های روایی این اثر ادبی- نمایشی از بهره‌مندی هنرمندانهٔ نویسنده از شگردهای زمان روایی خبر می‌دهد که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: مخاطب با برخورد با یک گذشته‌نگری به سیر غیرخطی زمان متن پی می‌برد و تکرار آن در جای‌جای نمایشنامه او را به دنبال خود می‌کشاند. با توجه به فضای داستان حضور کمرنگی از زمان تقویمی یا کرونولوژیک مشاهده می‌شود و نویسنده با پی‌ریزی اثر خود بر اساس زمان روایی آن را در ژانر داستان‌های خیال و وهم می‌گنجاند. موقعیت زمانی راوی نسبت به حوادث داستان و بهره‌گیری او از زمان‌پریشی دامنهٔ حرکت روایی داستان را با دگرگون کردن سرعت ارائهٔ آن جذاب و دل‌نشین کرده‌است و با کاربرد شیوهٔ گذشته‌نگر، زمان درونی پانزده‌سالهٔ زندگی زوجین را در میان زمان خطی اکنون داستان قرار داده‌است.

فهرست منابع

آزاد، راضیه (۱۳۸۴). «اسطوره و ادبیات پسامدرن». *پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ ۷. سال ۲. صص ۳۲-۱۵.

احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. چ ۹. تهران: مرکز.

اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. چ ۱. تهران:آگاه.

برتنس، یوهان (۱۳۹۱). *مبانی نظری ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

پاینده، حسین (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. تهران: روزنگار.
تایسن، لوئیس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین.
تودوروف، تزوتان (۱۳۸۴). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.
تولان، مایکل (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی درآمدی زبانشناختی- انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
داد، سیما (۱۳۷۱). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
رنجبر، محمود، علی تسلیمی، عباس خائفی و علی صفایی سنگری (۱۳۹۱). «بررسی ساختاری عنصر زمان بر اساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس». *نشریهٔ ادبیات پایداری*. دورهٔ ۳. شمارهٔ ۵. صص ۱۳۱- ۱۰۵.
ریکور، پل(۱۳۷۵). «استحاله‌های طرح داستان». ترجمه مراد فرهادپور. *ارغنون*. شمارهٔ ۹ و ۱۰، دورهٔ ۳. صص ۷۵-۳۹.
ریما مکاریک، ایرنا(۱۳۹۳)، *دانشنامه نظریه ادبی معاصر*. ترجمه محمد نبوی و مهران مهاجر. تهران: آگه.
ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *بوطیقای معاصر*. چ ۱. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
غیاثی، محمدتقی(۱۳۶۸). *درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری*. تهران: شعله اندیشه.
کوندرا، میلان (۱۳۸۵). *رمان، حافظه و فراموشی*. ترجمهٔ خجسته کیهان. تهران: نشر علم.
گرین، ویلفرد، لی مورگان، ارل لیبر و جان ویلینگهام (۱۳۸۳). *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
محمدی، علی و مریم اسمعلی‌پور (۱۳۹۳). «بررسی روایت و عناصر داستانی در مجموعهٔ کلاغ سه‌شنبه». *زبان‌پژوهی*. دورهٔ ۶. شمارهٔ ۱۰. صص۶۸-۵۳.
نادری دره‌شوری، اسما (۱۳۹۳). *نقد و تحلیل اسطوره‌ای – روان‌شناختی نمایشنامه‌های چیستا یثربی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه شهرکرد.
نجاری، محمد (۱۳۹۴). *زبان زنان (بررسی زبان زنانه در نمایشنامه‌های نغمه ثمینی و چیستا یثربی)*. تهران: اختران.
نیک‌منش، مهدی و سونا سلیمیان (۱۳۸۹). «بررسی زمان روایت در نمایشنامه زنان مهتابی، مرد آفتابی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. شمارهٔ ۱۹. سال ۵. صص ۲۳۵-۲۱۳.
والاس، مارتین (۱۳۸۲). *گزیده نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
یثربی، چیستا (۱۳۸۳). *عکس عروسی*. تهران: نیستان.

References

Ahmadi, B. (2002). *Structure and interpretation of the text* (9nd ed.). Tehran: Markaz [In Persian].

Azad, R. (2005). Myths and postmodern literature. *Journal Literary Research*, 15-32 [In Persian].

Bertnes, Y. (2012). *Theoretical literal foundations*. (M. R. Abolghasemi, Trans.). Tehran: Mahi [In Persian].

Dad, S. (1993). *Literature dictionary of literatures*. Tehran: Morvarid [In Persian].

Ghiasti, M. (1989). *An introduction to structural stylistics*. Tehran: Sholeh Andisheh [In Persian].

Guerin, W. L., Morgan, L., Earle, L. E., & Willingham, J. (2004). *A handbook of critical approaches to literature*. (F. Taheri, Trans.). Tehran: Niloufar [In Persian].

Kundera, M. (2007). *Novel, memory and forgetting*. (B. Kayhan, Trans.). Tehran: Elm [In Persian].

Mohammadi, A., & Esmailipour, M. (2015). *Review of narrative and narrative elements in the crowd on Tuesday*. *Zabanpazhhi*, *6*(10), 68-53 [In Persian].

Naderi Dareh Shouri, A. (2015). *Criticism and analysis of mythical-psychological themes of Kista yasrebi* (Master's thesis). University of Shahr Kord, Shahr Kord, Iran [In Persian].

Najari, M. (2016). *The language of women (examination of feminine language in plays by Naghmeh Samini and Kista Yasrebi)*. Tehran: Akhtaran [In Persian].

Nick Manesh, M., & Salimian, S. (2010). A survey to the narrative time in the play of moonlight women, sunny man. *Research in Persian Language & Literature*, *5*(19), 213-235 [In Persian].

Okhovvat, A. (1993). *Storytelling grammar*. Isfahan: Farda [In Persian].

Payandeh, H. (2004). *Modernism and postmodernism in the novel*. Tehran: Rooznegar [In Persian].

Ranjbar, M., Taslimi, A., Khaefi, A., & Safayi, A. (2012). A structural survey of the element of time in Yosef short stories based on Gerard Genette's theory. *Journal* of *Resistance Literature*, *3*(5), 105-131 [In Persian].

Raymond Kenan, S. (2008). *Contemporary Boyutik* (1nd ed.). (A. Hariri, Trans.). Tehran: Niloofar [In Persian].

Ricoeur, P. (1996). *Transformations of the story project*. (M. Farhadpour, Trans.). *Journal Organon*, *9 & 10*(3), 39-75.

Rima Makarik, I. (2015). *Encyclopedia of contemporary literary theory*. (M. Nabavi & M. Mohajer, Trans.). Tehran: Agah [In Persian].

Scholes, R. (2004). *An introduction to structuralism in literature* (1nd ed.). Tehran: Agah [In Persian].

Tudorof, T. (2005). *Structuralist boutiques*. (M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah [In Persian].

Tulan, M. (2015). *Narrative linguistic-critical income*. (F. Alavi & F. Nemati, Trans.). Tehran: SAMT [In Persian].

Tysen, L. (2008). *Theories of contemporary literary criticism*. (M. Hosseinzadeh & F. Hosseini, Trans.). Tehran: NegahEmrooz, Hecayat-Ghalam-Novin [In Persian].

Wallace, M. (2003). *Selected narrative theories*. (M. Shahba, Trans.). Tehran: Hermes [In Persian].

Yasrebi, K. (2004). *Wedding photography*. Tehran: Neyestan [In Persian].

Checking Time Justifiability Pattern in "Wedding Photo" Play

Mahtab Asadi[1]
Mahmood Ranjbar[2]

Received: 02/07/2017
Accepted: 03/03/2018

Abstract

Showing the narrative patterns of a work is an important step for expressing a network of elements of the narrative and structural connotation of the human mind. Narratives are one of the most popular genres in contemporary literary research. The existence of the element in the literature, philosophy, diaries, plays, etc. has long been the subject of interest among scholars of literature, sociology, and philosophy. Finally, by combining linguistics, literature, and other sciences, the need for the formation of a new discipline, called narration, was considered. The purpose of this study was to examine the way in which elements and components of a narrative were used to convey meaning. Of these narrative elements, time has a key role in narrative function. The term of time as the most important aspect of the narrative structure is the central element of the theory of Genetts. He discusses one of the most recent narratives about time, with three components of order, continuity and frequency. To understand the function of a literary work or a collection of works by a writer, narrative analysis based on the use of time is one of the researches that have been considered in recent decades. Narrative as a scientific method has been able to open a new place in the literary critique and literary attitudes and insights.

The play as one of the triple Aristotelian genres is closely related to literature and is one of the oldest literary works of mankind, which with the use of narrative elements - as in the story - has special capacities in exploiting the components of validity. The validity of each play is indicative of its resources and infrastructure. Therefore, the elements of any screening, as the basic rules of each work, are studied and studied, with the proper understanding of its constructions and the way of communication They can better understand each other.

In his works, especially in his plays, Kista Yasrebi has used various narrative capacities in various ways. The author has distinguished himself from the narrative

[1] MA, Persian Language and Literature Department, Guilan University, (Corresponding Author), mahtabasadi735@gmail.com
[2] PhD, Assistant Professor and Faculty Member, Persian Language and Literature Department, Guilan University, mranjbar@guilan.ac.ir

of other writers in its clever use of translating the concepts of his literary works. The narrative capabilities of this literary-dramatic work reveal the author's artistic enjoyment of time-oriented techniques, using all the literary-narrative capacities of the element of time and with the precise application of narrative elements of the fit between concepts and transmissions. With the movements in the linear order of the play, the drama creates a desirable and fitting piece of art to achieve the specific timing of the "play world" and, besides, makes the attraction and eloquence of the narrative while he triggers instilling a sense of suspense and expectation in the audience. This has led to the immortality of his dramatic work.

Yasrebi has been writing in various literary and literary styles. In fact, he provides the reader with all his work using a style appropriate to what he intends to say. But often it talks about the world through surreal features that deal with emotions, mysteries, dreams and dreams, and sometimes the boundaries of reality and dreams are so obscure and intertwined that there are streaks of realism.

The timing factor of narrative in his plays has an extraordinary role; in fact, in expanding the anecdotes, the beauty and strength of them, and the artistic presentation of his fictional reports. In his works, he has tried to search for people's life and their existential reality and create new themes for their simple happenings, often with bitter satire. This humor is generally associated with psychological analysis, which makes it different from others.

In this research, using the analytical-documentary method, while demonstrating the postmodern components, the play has been examined based on Gareed's narrative theory. The "wedding picture" of the novel, according to the theory of gentile narrative time, is considered to be a multiplicity of narrative.

In this play, the natural and linear course of time is broken. The findings of the research show that in postmodernist plays, the techniques of past, present, future, and continuity have been highlighted at the service of the author's deep thoughts of psychology, in such a way that the seemingly distracting time of the play in the format of text events is a continuum with other narrative elements. From the point of view of the principles of play writing, the acceleration of the narrative of events and their frequency has made a direct and meaningful connection to the content of the plays.

The structural unity of the elements of display is to convey the regular or irregular sequences of display events in the context of the time to reach the pre-invoked action of the narrator, which, according to Genett's theory, moves from an unstable state to a stable state.

Yasrebi has been able to use the conversation element as a constant acceleration. The frequency of conversation in the play creates approaches and plotting events with equal rhythm. Regarding the story space, the presence of dimming is seen from calendar or chronological times, and the writer, with his own work, bases its narrative time in the genre of fantasy stories. The narrator's position about the events of the story and his utilization of the timing of the narrative movement of the story by turning the speed of presentation is appealing and pleasant, and with the application of the retrospective method, the inner time of the couple's fifteen years of life is in the line of time now.

Keywords: Gerardgenette, Chista Yasrebi, Scheduling, Narrative, Play