Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 8, Autumn 2021, 137-180
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 © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). 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.

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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۲۱، شمارهٔ ۸، آبان ۱۴۰۰، ۱۳۹ - ۱۸۰

تحلیل زمان روایت آثار بیضایی بر اساس آرای «ژرار ژنت»؛ مطالعهٔ موردی نمایشنامهٔ *«هشتمین سفرسندباد»* و فیلم‌نامه‌های *«آینه‌های روبه‌رو»* و *«پرده نئی»*

علی خراشادی*

مقداد جاوید صباغیان**

چکیده

بهرام بیضایی از مهترین هنرمندان عرصه درام در ایران است. با این‌حال باگذشت نزدیک به ۶۰ سال از فعالیت هنریِ بیضایی و در هیاهوی مخالفان و موافقان آثارش، آن‌چه به چشم و گوش می‌رسد سخن از چه گفتن‌ها ی آثارش بوده: از نقدهای اسطوره نگرانه و تاریخی تا نقدهای فمینیستی و سیاسی که آثارش را در بردار سیاستِ زمانه تأویل، تفسیر و نقد می‌کنند. در این مقاله سعی می‌شود سه اثرِ بیضایی شاملِ «هشتمین سفرسندباد»، «پرده نئی» و«آینه‌های روبه رو» از منظر شکل روایت بررسی شود. فیلمنامه‌های بیضایی، نوشته‌هایی هستند که پیش از آن‌که امکان ساخته شدن یابند چاپ می‌شوند.از این منظر با پدیده‌ای منحصر به‌فرد مواجهیم که امکان دسترسی، تحقیق و بررسی خودِ فیلمنامه– حتی پیش از ساختِ فیلم– را در اختیار محققان فارسی‌زبان قرار می‌دهد. راهی که برای تبیین و بررسیِ این آثار درنظرگرفته شده است بررسی شیوه‌ی روایت و به‌طور خاص، زمانِ روایت با اتکا به آرای «ژرار ژنت»، روایت شناس ساختارگرای فرانسوی است. هدف این مقاله،

* 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

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

بررسیِ رابطه زمان و علیت به عنوان پایه‌های روایت در آثار بیضایی و تبیین چگونگی نگـاهِ او به هستی، با تمرکز بر شکلِ آثارش است.

کلیدواژه‌ها: بیضایی، ژنـت، روایـت، زمـان و علیـت، هشـتمین سـفر سـندباد، پـرده نئـی، آینه‌های روبه‌رو.

۱. مقدمه

زمان و علیت را می‌توان دو ستونی دانست کـه روایـت بـرآن بنـا مـی‌شـود. بـارت دربـاره علیت می‌گوید: « محرک اصلی روایت از درهم ریختگیِ پی‌آیند و پی‌آمد، آب می‌خـورد؛ از این گمان که هرآن‌چه روایت می‌شود، **معلولِ** رویداد **پیشین** است» (به نقل از همان).

از سویی دیگر پل ریکور (Paul Ricœur) زمان را هم‌بسته‌ی روایـت مـی‌دانـد بـی آن‌کـه حضور یکی بی‌دیگری امکان‌پذیر باشد(قاسمی‌پور، ۱۲۵: ۱۳۸۷)

در همین تعریف کوتاه نیز، اهمیت زمان و علیـت را بـه عنـوان عناصـر اصـلیِ روایـت می‌توان دریافت. به‌نظر می‌رسد آثار بیضایی با توجـه بـه جابـه‌جـایی‌هـای فـراوان زمـانی و تداخل سطوح مختلف روایی ظرفیت بالایی برای بررسی ویژگی‌های روایـت دارد. در همـه مواردِ موردِ بررسی، دو مؤلفه‌ی مهم زمانی درآرای ژنت که عبارتند از نظم و ترتیـب زمـانی (Order) و بسامد (Frequency) مورد تاکید قرار گرفته اسـت و در مـواردی کـه مؤلفـه‌هـای دیگر آرای «ژنت» (همچون لحن (Voice) و وجه (Mood)) ویا آرای سایر روایـت شناسـان با این دو مؤلفه‌ی زمانی هم‌بستگی داشته برای تبیین بهتر، از آن‌ها استفاده شده است.

هدف از این تحقیق بررسی چگونگی ارائه زمان در نمایشـنامه «*هشـتمین سفرسـندباد*» و فیلم‌نامه‌های «*آینه های روبه‌رو*» و «*پرده نئی*» با تکیه بر آرای ژنت؛ تبیین علیـت‌منـدی آثـار مورد بررسی و تبیین نحوه روایتگری در خلق معنای آثار مورد بررسی است.

۲.پیشینهٔ تحقیق

درباب زمانِ روایت با تکیه بر اندیشه‌هـای «ژرار ژنـت» مقـالات وپـژوهش‌هـایی چنـد، بـه فارسی چاپ شده است که می‌توان بـه «*بررسـی زمـان در تـاریخ بیهقـی بـر اسـاس نظریـه زمـان در روایـت*» نوشـته فـروغ صـهبا، «*بررسـی عنصـر زمـان در روایـت بـا تاکیـد بـر روایـت اعرابـی درویـش در مثنـوی*» و «*بررسـی زمـان و تعلیـق در پادشـاه و کنیـزک*»

نوشته مشترک غلامحسین‌زاده و طاهری و رجبی، «*بررسی روایت در رمان چشم‌هایش از دیدگاه ژرار ژنت*» نوشته محمد پاشایی و چندین پژوهش دیگر اشاره کرد که بیش‌تر، بر متون کهن ادب پارسی و یا بر متونِ ادبیات داستانی‌ست. «*بررسی زمان روایت در نمایش‌نامه ی زنان مهتابی، مردان آفتابی* » نوشته نیک منش و سلیمانیان و پایان‌نامه کارشناسی ارشدِ آرمان خلیلی با عنوان« *بررسی عناصر روایت در سه نمایشنامه تاریخی بهرام بیضایی*» از معدود پژوهش‌هایی ست که زمان روایت در نمایشنامه را بر مبنای آرای ژنت مورد بررسی قرار داده‌اند. با این حال بنظر 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 پیش از این نیز در آثار ادبی دیگر روایت شده است ضروری به نظر می‌رسد تا بتوان از دل شگردهای شکلیِ روایت، به درک این نکته رسید که ساختارِ 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 ست.

۵. کلیات تحقیق

تغییرات پیاپی لایه‌های روایی، روایتگری‌ها وکانونی‌سازی‌های پی‌درپی، جابجایی‌های زمانی – مکانی و سایر پیچیدگی‌های روایی به‌عنوان تمهیدی هنرمندانه درآثار بیضایی موجب برجستگی فرمی آثار اوست. این ویژگی‌ها چه درنمایشنامه‌ها و چه در فیلمنامه‌های (مکتوب یا فیلم شده) او وجود دارد. دراین تحقیق، دو فیلم‌نامه و یک نمایشنامه او از جهت شگردهای ارائه زمان و نحوه علیت‌مندی روایت بررسی می‌شوند تا با تبیین

شگردهای فرمیک، نگاهِ 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

درابتدای قرن بیستم، فرمالیست‌های روس بودند که با ایجادِ تمایز میانِ داستان (Fabula) و طرح (Sjuzhet) ، تفاوت ترتیب رخدادهای داستان با زمانِ بازسازی شده طرح را درک و مطرح کردند:

> مطالعه روایت به‌عنوان محل تناظر یا هم‌پایگیِ دولایه زمانی متفاوت، برآمده از تمایزی است که نخستین بار، با عنوان fabula/sjuzhet یا داستان/ گفتمان، درآرای صورت‌گرایان روس از جمله ویکتور اشکلوفسکی شکل گرفت و بعدها در چهارچوب‌شناسی ساختارگرا پرداخته‌تر شد[...]روایت از این نظر در دو سطح یا دولایه‌ی زمانی نسبتا (نا)پیوسته جریان می‌یابد که یکی توالیِ رویدادها درجهانِ داستان است و دیگری بازآرایی همان رویدادها پیش از درآمدن به گفتمان روایی (هرمن، ۱۴۱: ۱۳۹۲).

در ادامه این راه، ساختارگرایان فرانسوی در دهه‌ی ۶۰میلادی به خصوص «ژرار ژنت» به مقوله‌ی زمان در روایت، توجه خاصی مبذول داشتند.

۷. روایت‌شناسی ژرار ژنت

«ژنت» نیز همچون فرمالیست‌های روس، قائل به تفاوت میان سطوح روایی متن است اما برخلاف فرمالیست‌های روس- که لایه‌های روایی را شاملِ دو سطحِ داستان و طرح می‌دانستند- روایت را شامل سه سطحِ طرح (recit) ، داستان (historie) و نحوه ارائه و شگردهای روایت کردن (naration) می‌داند. «نقطه‌ی 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 اصطلاحی خاص خود تعیین می‌کند: گفتمان(recit)، داستان(historie) و روایت‌گری(naration)، و میان

سه معنای کلمه تمایز قائل می‌شود(لوته،۱۲: ۱۳۸۸). ژنت در ادامه نظریاتش عناصر روایت را به ۳ دسته‌ی کلی تقسیم می‌کند:

۱.۷ زمان (Tense) [زمان دستوری]

۲.۷ حالت یا وجه

۳.۷ آوا یا لحن

مقوله 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»»((لوته، ۷۲: ۱۳۸۸)

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 بطور کلی شاملِ پس نمایی (Analepsis) ، و پیش نمایی (Prolepsis) است.

> اگر رخدادهای الف، ب، ج در متن به ترتیب ب، ج و الف قرار گیرند آنگاه رخداد الف گذشته‌نگر خواهد بود. واگر این سه رخداد به ترتیب ج، الف و ب پشت سرهم قرار گیرند آنگاه رخداد ج آینده نگر خواهد بود (ریمون کنان، ۶۵ و۶۶: ۱۳۸۷).

از سویی دیگر بسته به این‌که محل قرارگیری رخدادهای داستان، درون روایت اصلی باشد یا بیرون از آن، زمان‌پریشی به ۳ نوع تقسیم می‌شود:الف) درونی: رخدادی که به لحاظ زمانی، در محدوده‌ی روایت اولیه است اما سرجای خود (که رخ داده) روایت نشده است.ب) بیرونی: رخدادی که به لحاظ زمانی قبل از روایت جاری (اصلی یا اولیه) و

یا بعد ازروایت اصلی رخ دهد. ج) ترکیبی: رخدادی که بیرون از روایت جاری رخ داده اما آثارو نتایجش درمحدوده‌ی روایت جاری امتداد می‌یابد (لوته، ۷۴: ۱۳۸۸).

۲.۱.۷ تداوم (Duration)

نسبت مدت زمان وقوع رخدادها در جهانِ داستان به مدت‌زمانِ روایتِ آنها را تداوم گویند. رابطه میان مدت زمان رخدادهای داستان با مدت زمان روایت رخدادها همیشه یکی نیست و از سویی مملو از گونه گونی است. ریمون کنان (Rimmon - Kenan) در این‌باره می‌گوید «یگانه ابزار زمانی اندازه گیری، مدت‌زمان قرائت متن است که این امر از خواننده‌ای به خواننده دیگر فرق می‌کند و باالنتیجه نمی‌توان آن را به منزله معیاری عینی انتخاب کرد» (ریمون کنان، ۷۲: ۱۳۸۷). از این روی با تسامح از مفهومی نسبی به نام شتاب برای سنجش تداوم یا دیرند متن روایی استفاده می‌شود.

> منظور از «سرعت ثابت» این است که نسبت بین این‌که داستان چقدر 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 (لوته،۷۷: ۱۳۸۸)

بر این مبنا می‌توان از سه نوع شتاب سخن گفت:

۱.۲.۱.۷ شتاب مثبت (Acceleration)

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

۲.۲.۱.۷ شتاب یکنواخت (یا ثابت) (Constant)

زمانی است که مدت روایت و رخداد یکی باشد که بیشتر در نمایش (به دلیل 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 به وفور دیده می‌شود به گونه‌ای که رخدادهای داستان متوقف می‌شود و توصیف پیرامون جای آن را می‌گیرد.

در تاریخ سینما از انواع این شتاب‌ها به شکل خلاقانه‌ای در روایت سینمایی بهره گرفته شده است[۱] استفاده خلاقانه بیضایی از شتاب مثبت در نمایشنامه »هشتمین سفر سندباد» ازجمله ویژگی‌های بارز این متن نمایشی است. از آن‌جا که مورد اصلی پژوهش حاضر بررسی رابطه علیت و زمان(نظم و بسامد) در سه اثر بیضایی است، بررسی عنصر تداوم جز در مواردی که به عنوان تمهیدی سبکی چنان برجسته باشد که نتوان نادیده گرفت، از اهداف تحقیقِ پیش‌رو نیست.

۳.۱.۷ بسامد (frequency)

بسامد در اندیشه ژنت، نسبتِ رخدادهای داستان، و تعداد دفعاتی است که آن رخدادها در متن روایت می‌شوند. «بسامد مولفه‌ای زمانی که تا پیش از ژنت ذکری از آن در میان نبود، رابطه میان تعداد دفعات تکرار رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن است» (ریمون کنان،۷۸: ۱۳۸۷) . بسامد به ۳ نوع اصلی تقسیم می‌شود:

۱.۳.۱.۷ بسامد تک‌محور(مفرد) (singulative frequency)

هنگامی که رخدادی یک‌بار در جهان داستان و یک‌بارنیز در روایت رخ می‌دهد (و یا چند بار در داستان و چندین‌بار هم در روایت تکرار می‌شود) «یک‌بار گفتن آن‌چه یک‌بار اتفاق افتاده است متداول‌ترین نوع روایت است[...] روایت n مرتبه[ای] آن‌چه n مرتبه اتفاق افتاده است نیز در این رده جای می‌گیرد» (همان، ۷۹).

۲.۳.۱.۷ بسامد بازگو (Iterative)

زمانی‌ست که رخدادی چندین‌بار در داستان رخ دهد اما یک‌بار درروایت بیان شود. «نقل n دفعه‌ی چیزی که یک‌بار اتفاق افتاده است»(همان،۷۹)

۳.۳.۱.۷ بسامد چندمحور(مکرر) (Repetitive)

هنگامی که رخدادی درجهان داستان یک‌باررخ می‌دهد اما چندین‌بار روایت می‌شود.

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

روایت چندمحور از فرآیندهای گوناگون نتیجه می‌شود؛ فرایندهایی نظیر پرداختن مکرر به داستانی واحد توسط شخصیتی واحد، روایت‌های مکمل شامل روایتِ رخدادی واحد ازسوی چند شخصیت است و روایت‌های متناقض شامل روایت‌های متناقضِ یک یا چند شخصیت از رخدادی خاص است که مارا در واقعیت داشتن یک رخداد خاص یا نسبت به مضمون دقیقِ 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:

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 ۷ دسته تقسیم می‌شود که گفتار مستقیم، گفتار غیرمستقیم و گفتار غیر مستقیم آزاد و سخن روایت شده، 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،۱۴۸و۱۴۹: ۱۳۸۷). 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 کانونی شدگی یعنی دیدگاهی که روایت از آن منظر خاص ارائه می‌شود. به فاعلِ کانونی شدگی، کانونی‌گر می‌گویند. از درخشان‌ترین آرای ژنت، ایجاد تمایز میان «آن‌که می‌بیند» با «آنکه می‌شنود» است. گرچه در بسیار مواقع راوی و کانونی‌گر می‌توانند یکی باشند. «با این‌حال یک فرد(نیز کارگزار روایی) قادر است درباره آن‌چه فرد دیگری می‌بیند یا دیده است نیز حرف بزند از این رو ممکن است- گرچه لزومی ندارد- گفتن و دیدن، روایتگری و کانونی شدگی، از آن یک عامل باشد»(کنان،۱۰۰: ۱۳۸۷). کانونی شدگی را ژنت به سه دسته کانونی شدگی صفر، بیرونی و درونی تقسیم می‌کند اما نظریه‌پردازان بعد از او کانونی شدگی صفر و بیرونی را زیر عنوان کانونی شدگی بیرونی قرار می‌دهند بنابراین دو دسته کلی کانونی شدگی وجود دارد:

۱.۲.۲.۷ کانونی‌شدگی بیرونی (External focalized)

به طور معمول در ادبیات نمایشی، با کانونی سازی بیرونی مواجیهم زیرا روایت با کنش‌ها و دیالوگ‌های شخصیت‌ها پیش می‌رود مگر آن‌جاهایی که شخصیت‌ها به نقل رویدادی می‌پردازند که در آثار نمایشی بیضایی این امر بسیار رخ می‌دهد(حری، ۳۲۵: ۱۳۸۳).

۲.۲.۲.۷ کانونی‌شدگی درونی (Internal Focalized)

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

کانونی‌شدگی درونی به سه نوع تقسیم می‌شود:

۱.۲.۲.۲.۷ ثابت (Fixed):

اگر روایت تنها یک کانونی‌گر داشته باشد.

۲.۲.۲.۲.۷ متغیر(Variable)

کانونی سازی درونی ازیک شخصیت به شخصیت دیگر می‌رود.

۳.۲.۲.۲.۷ 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 می شود، پاسخ به این سوال است که «چه کسی سخن می‌گوید؟».همچنین آوا یا لحن به جایگاه راوی در روایت نیز می پردازد راوی می‌تواند درون داستان باشد، یا از بیرون داستان رخدادهارا روایت کند.آن‌چه در ارتباط مقوله‌ی لحن با زمان روایت اهمیت دارد، زمانِ روایت کردن است که فاصله و ترتیبِ میان رخدادهای داستان و روایت آن‌هاست.

۱.۳.۷ زمان روایت کردن (ترتیب وقوعِ رخداد و روایت)

ترتیب روایت، به ۴ نوع تقسیم می‌شود:

۱.۱.۳.۷ روایت کردن بعدی (Subsequent narrating)

در بیشتر موارد،رویدادها بعد ازآن‌که اتفاق می‌افتد بیان می‌گردد .

۲.۱.۳.۷ روایت کردن قبلی (Prior narrating)

قبل ازوقوع، رخدادی روایت می‌شود. چنین روایاتی عموماً به زمان آینده نوشته می‌شود و از نظر ماهیت پیشگویانه است.

۳.۱.۳.۷ روایت کردن هم‌زمان (Simultaneous narration)

روایت و وقوع رخداد هم‌زمان است؛ مانند گزارشِ فوتبال .

۴.۱.۳.۷ روایت کردن تداخلی (Interpolated narration)

جاسازی روایتی در درون روایت دیگر از آن‌جاکه داستان و روایت کردن در هم ادغام می‌شود، روایت کردن بر داستان تاثیر می‌گذارد؛ این چیزی است که مخصوصاً در رمان مراسله اتفاق می‌افتد. در این نوع رمان‌ها همان‌طوری که می‌دانیم نامه، هم‌زمان، هم وسیله‌ی روایت و هم یکی از عناصر پیرنگ است(همان:۳۰۸و۳۰۹).

۸. بررسی ارائهٔ زمان در فیلم‌نامهٔ آینه‌های روبه‌رو

پیش از بررسی زمان در روایت «آینه های روبه‌رو» ذکر این نکته مهم است که روایت، شامل دو کانونی‌گر و راوی ست: کانونی گری درونی که شامل نزهت و خیری است و کانونی‌گری بیرونی به‌وسیله دوربین. به‌همین دلیل ویژگی‌های زمانی روایت بر اساس نوع کانونی‌گر و راوی بررسی خواهد شد:

۱.۸ نظم و ترتیب زمانی

موارد کامل پس‌نمایی‌ها در تجزیه‌ی فیلمنامه فراوان است[۲] در ادامه بخشی از مهم‌ترین پس‌نمایی‌ها در کانونی‌سازی «نزهت» بیان می‌شود:

۱.۱.۸ نزهت

۱.۱.۱.۸

تدارک عروسی و گرفتن عکس در عکاسخانه: به‌عنوان نخستین موردِ زمان‌پریشی فیلم‌نامه؛

۲.۱.۱.۸

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

۳.۱.۱.۸

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

۴.۱.۱.۸

نزهت از وقف خانه‌شان برای مدرسه (پس از مرگِ پدرش) با خبر می‌شود و به این ترتیب رابطه نزهت با گذشته‌ش از میان می‌رود؛

۵.۱.۱.۸

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

۲.۱.۸ خیری

۱.۲.۱.۸

درخواستِ دوستان خیری برای نوشتن نامه‌ی عاشقانه به دخترِ همسایه(نزهت)؛ دیدن نزهت و عاشق شدن خیری، نقطه‌ی شروعِ روایتِ خیری است،

۲.۲.۱.۸

دیدنِ افتخاری که با قند و نبات به خانه نزهت می‌آید. ناراحتی بچه‌های محله و بدگوییِ پشت سرِ نزهت. اعتراض خیری؛ دعوای بچه‌ها و سررسیدن«جناب سروان» و وساطتِ او برای خوابیدن دعوا(نشانه‌ای در روایت برای نمایش دلیل ارادت خیری به جناب‌سروان)؛

۳.۲.۱.۸

روزِ پیش از کنکورِ خیری، نیروهای امنیتی به خانه‌ی پدر نزهت حمله می‌کنند و خیری، دست‌گیری «جناب‌سروان» را می‌بیند. خیری، بسته مهری را که «جناب سروان» پرت می‌کند

برمی‌دارد و پنهان می‌کند. خیری، نزهت و افتخاری را می‌بینند که در انتهای کوچه پیاده شدند. خیری در کنکور شکست می‌خورد و تصمیم می‌گیرد به سربازی رود؛

۴.۲.۱.۸

در محل خدمت، مامور امنیت به سربازان(ازجمله خیری) می‌گوید که قرار است دختری پیش تیمسار برود؛ خیری، نزهت را می‌بیند؛ ریختن جوهر برروی دفاتر؛

۵.۲.۱.۸

در بازداشتگاه محل خدمت، خیری خبرِ مرگ پدر نزهت را در بخش ترحیم روزنامه می‌بیند؛

۶.۲.۱.۸

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

۷.۲.۱.۸

خبر ازدواجِ افتخاری از سوی همسایه به خیری داده می‌شود. بیرون رفتنِ خیری ازخانه و خیابان‌گردی(رژه ارتش+ دیدن کادیلاکِ افتخاری به‌عنوان ماشین عروس). هردو شخصیت-کانونی‌گر این صحنه را دیدند؛

۸.۲.۱.۸

در کافه خیری و منیژه(نامزد خیری) نشسته اند. اعترافِ خیری به منیژه از این‌که گمشده‌ای دارد؛ منیژه رابطه‌اش با قناعت را قطع می‌کند؛

۹.۲.۱.۸

خیری از مادرش، مهرهایی را می‌خواهد که سالها قبل از جناب سروان 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 آیخن بام (Boris Eikhenbaum) و بوردول (David Bordwell) تا برانیگان (Edward Branigan) وچتمن (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 مجموعه ای از نشانه هاست که مخاطب به واسطه روایت سینمایی درک می‌کند(لوته،۴۳-۴۱: ۱۳۸۸) 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 برآیند این متغیرها و چند متغیر دیگر است. تعدادی از این متغیرها (مانند دوربین) برای ارتباط فیلمی مطلقا ضروری است[...] بخش اعظم چالشی که در برابر مولف فیلم قرار دارد ارائه‌ی عناصر مختلفی است که در کنار یکدیگر راوی فیلم را تشکیل می‌دهد (لوته،۴۴: ۱۳۸۸).

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

دوربین – برخلاف دو راوی کانونی‌گر پیشین که کانونی‌گر درونی بودند، کانونی‌گر بیرونی ست وحتی بنظر می‌رسد چیزهایی را به مخاطب نشان می‌دهد که شخصیت‌ها بدان آگاه نیستند و دوربین چیزی را می‌بیند که شخصیت‌ها بدان آگاه نیستند. مثلا در میانه روایتِ خیری، هنگامی که با کارفرمایش درباره گم‌گشتگی زندگی‌ش صحبت می‌کند دوربین، نزهت را پشت پنجره کافه نشان می‌دهد درحالی‌که خیری، او را ندیده است و یا در بخشی که خیری و نزهت از مقابل ویترین مغازه‌ای در پیاده‌رو در حال عبور هستند این دوربین است که هر دو را نشان می‌دهد بی‌آنکه آن‌ها از حضور یکدیگر آگاه باشند.

۲.۸ بسامد

۱.۲.۸ بسامد تک محور (مفرد)

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

۲.۲.۸ بسامد بازگو

برای فشرده کردنِ رخدادهای ۲۲ساله داستان در روایتی نزدیک به ۱۰۳ صفحه،همان‌گونه که در مبحث تداوم گفته شد راه‌کارهایی وجود دارد که ازجمله‌ی آن‌ها حذف و ایجاز است. به همین دلیل بسامد بازگو به‌عنوان تمهیدی روایی برای فشرده کردن روایت، در فیلم‌نامه استفاده شده است. برای نمونه می‌توان به اقدام به خودکشیِ نزهت اشاره کرد که پنج بار رخ داده و تنها یک‌بار روایت می‌شود(بیضایی،۴۸:۱۳۶۳). و یا حضورِ نزهت در «خانه معروف» و رخدادهای ۱۰ساله‌ای که نزهت، آن‌جا از سر گذارنده است که تنها یک‌بار روایت می‌شود از جمله باسواد کردن دو مرد، دعواهایی که سرِ او شده، اسمی که بر او گذاشته بودند. (همان، ۵۰).

۳.۲.۸ بسامدچندمحور

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

الف) روایت‌های مکمل چندین راوی درباره‌ی پدیده‌ای واحد
ب) روایت‌های متناقض یک یا چند شخصیت از یک رخداد خاص

در بیشتر موارد شخصیت-کانونی‌گرها روایت‌های متفاوت از رخدادی یکسان دارند که مکمل هم‌اند. تنها مورد استثناء که یک شخصیت-کانونی‌گر، رخدادی ثابت را دو بار نقل می‌کند، رخداد فریب‌خوردن نزهت از مامور نظامی است (که در ادامه موجب تجاوز تیمسار می‌شود) این رخداد عینا دو بار روایت می‌شود:

- در کانونی‌گری نزهت وزمان گذشته؛
- در کانونی‌گریِ بیرونی با روایت خِودِ نزهت در زمان حال.

تکرار این رخداد خاص، به‌خاطر اهمیت عاطفی است که ادامه زندگیِ نزهت را تحت تاثیر قرار می‌دهد. برخی از مهم‌ترین بسامدهای چندمحور از رخدادهای مشترک، شاملِ:

۱.۳.۲.۸ محاکمه‌ی جناب سروان

۱.۱.۳.۲.۸ روایت نزهت

وکیل تسخیری، امکان نجات «جناب سروان» را ناچیز می‌داند که موجب گرفتگی قلب پدر می‌شود؛

۲.۱.۳.۲.۸ روایت خیری

در مطب بهداریِ 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 انطباقِ زمانی وجود دارد اما دو شخصیت در دو مکان مختلف به نقل رخدادی ثابت می‌پردازند

۲.۳.۲.۸ مرگِ پدر نزهت

۱.۲.۳.۲.۸ روایت نزهت

طردِ نزهت از سوی فامیل در مراسم تشییع

۲.۲.۳.۲.۸ 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.

۳.۳.۲.۸ حضور در مدرسه

۱.۳.۳.۲.۸ روایت نزهت

نزهت به خانه‌ی پدری سرمی‌زند. سرایدار به او می‌گوید خانه‌ی پدری، وقف مدرسه شده است.

۲.۳.۳.۲.۸ .روایت خیری

خیری، به خانه‌ی 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.

۴.۳.۲.۸ ازدواج افتخاری

۱.۴.۳.۲.۸ روایت نزهت

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

۲.۴.۳.۲.۸ روایت خیری

آتش‌بازی در محله به دلیل ازدواج افتخاری. شنیدن خبر ازدواجِ افتخاری و ناراحتی خیری و رفتنِ به خیابان(رژه ارتش)+ دیدن کادیلاکِ افتخاری به‌عنوان ماشین عروس.

در این مورد انطباق مکانی وجود دارد.

۵.۳.۲.۸ مکالمه خیری با منیژه

۱.۵.۳.۲.۸ روایت نزهت

نزهت به یاد خاطرات دوران نامزدی، به کافه‌ی مکان ملاقات با افتخاری می‌رود و درآن‌جا صدای دختر جوانی در میز کنار را می‌شنود که، همچون نزهت، به خواستگارش می‌گوید رابطه‌شان نمی‌تواند دوام داشته باشد؛

۲.۵.۳.۲.۸ روایت خیری

در کافه منیژه(نامزد خیری)، رابطه‌اش را با قناعت(به‌دلیل این‌که احساس می‌کند خیری دل‌باخته‌ی کسی دیگر است)، قطع می‌کند.

در این مورد انطباق زمانی- مکانی کامل وجود دارد.

۹. منطقِ علّی فیلم‌نامهٔ «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 گم کردن چیزی در زندگی‌اش می‌گوید(بیضایی،۱۳۶۳: ۸۱). هم‌چنین خیری به منیژه از فقدانی می‌گوید که زندگی‌اش را ویران کرده‌است (همان: ۹۴). برای خیری، این فقدان در نبود نزهت معنا می‌یابد و جستجویش برای یافتنِ او است. اما مفهومِ عشق در روایتِ نزهت پیچیده‌تر است و نمود عینی روشنی ندارد.این عشقِ مبهم برای او، بیش از آن‌که ایجابی باشد سلبی‌ست و آن، از دست دادنِ اعتمادش به انسان‌ها و روابط انسانی معنا می‌یابد. نزهتِ جوان در معرض دو نیروی متضادِ عشق و نفرت است. تلاشِ نزهت برای نجات «جنابِ سروان» با تجاوز از سوی «تیمسار» (که حتی چهره‌ای انسانی نیز ندارد) پاسخ داده می‌شود. انکارِ جستجوی خیری (که در طلب گمشده‌اش است) از سوی نزهت در ابتدای فیلمنامه، ادامه‌ی بی‌اعتمادی عمیقِ او به هر مفاهمه‌ی انسانی‌ست و بسامدروایی کافه(که به انطباق روایت‌های نزهت و خیری در موردِ ۸-۲-۳-۵-۲. منجر می‌شود)، موجب تغییر نگرشِ او در بازیافتن معنای عشق تجربه‌نکرده‌اش است.

۱۰. بررسی فیلم‌نامهٔ «پرده نئی»

پرده نئی از ۵ کانونی‌گر تشکیل شده است که شاملِ ورتا، برات، ایلیا و جندل به‌عنوان شخصیت–کانونی‌گرهای درونی و دوربین به عنوان کانونی‌گر بیرونی است.

۱.۱۰ نظم و ترتیب (زمان)

۱.۱.۱۰ پس نمایی

۱.۱.۱.۱۰ پس‌نمایی با کانونی‌گری برات

۱.۱.۱.۱.۱۰

گفتگوی برات و ورتا درباره روز سوم ازدواجش با مرداس و اختلاف میانِ آن‌ها (روایت در روایت)، (پس‌نمایی بیرونی)؛

۲.۱.۱.۱.۱۰

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

۳.۱.۱.۱.۱۰

برات با شنیدن خبر ورودِ 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 دربیابان به سوی غریبه‌ای تیراندازی می‌کند وپس از دستگیری متوجه می‌شود که غریبه، زن است وتشنه(پس نمایی بیرونی)؛

۲.۲.۱.۱.۱۰

ایلیا آب می‌دهد؛ زن پشت پرده، دروغش را افشا مـی‌کنـد(کانونی گـری بیرونـی)؛ ایلیـا آب نمی‌دهد. (پس‌نمایی بیرونی)؛

۳.۲.۱.۱.۱۰

ایلیا خلنگزاری را که گمان می‌کند زن غریبـه در آن پنهـان شـده اسـت؛ آتـش مـی‌زنـد (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 (به دلیل اینکه در حال دزدی است) بهانه مـی‌آورد کـه جذام دارد و در را باز نمی‌کند و به ورتا توصیه می‌کند برای رفع تشنگی از چاه پشت خونـه آب بردارد (پس‌نمایی بیرونی)؛

۳.۳.۱.۱.۱۰

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

۴.۱.۱.۱۰ پس‌نمایی با کانونی‌گری ورتا

این بخش کامـل‌تـرین خـرده روایـتِ راویـان اسـت زیـرا هـر سـه روایـت پیشـین را تکمیل می‌کند. همه پس‌نمایی‌ها بیرونی است.

۱.۴.۱.۱.۱۰

برات به بهانه‌ی آتش گرفتن خانه قصد ورود به اتاق را دارد (پس‌نمایی بیرونی)؛

۲.۴.۱.۱.۱۰

منصرف شدنِ ورتا از خودکشی با تیغه‌ی قلم‌تراش؛ چون معتقد است قلم‌تراش برای کتابت است و نه خودکشی. (پس‌نمایی بیرونی)؛

۳.۴.۱.۱.۱۰

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

۴.۴.۱.۱.۴۰

تلاش دایه برای نجات ورتا با دادن رشوه به مامور (پس‌نمایی بیرونی)؛

۵.۴.۱.۱.۱۰

ورتا در بیابان با دیدن سوار به یاد روایت دایه‌اش از ایلیای مبارک می‌افتد و گمان می‌کند روایتِ دایه در حال رخداد است (پس نمایی بیرونی)؛

۶.۴.۱.۱.۱۰

روایتِ ورتا از گریختنش از چنگ ایلیا ورفتن به خلنگزار/ با دیدن لاشخور که به سوی آب‌گیر می‌رود، ورتا هم به سمت آبگیر می‌رود. هم‌زمان خلنگزار هم آتش می‌گیرد. (پس‌نمایی بیرونی)؛

۷.۴.۱.۱.۱۰

دیدنِ سوارانی از دوردست در مراسم عزاداری؛ ورتا می‌خواهد خرما بردارد اما با دیدن شکارگرانَ می‌ترسد و خودش را در گوری می‌اندازد (پس نمایی بیرونی)؛

۸.۴.۱.۱.۱۰

ورتا یک گله مادیان سفید می‌بیند که از مقابلش می‌گذرند(پس نمایی بیرونی)؛

۹.۴.۱.۱.۱۰

ورتا به جندل ترفند می‌زند و در یک فعل و انفعال، خودش را به داخل خانه مـی‌رسـاند. نانی در خانه برای رفع گرسنگی‌اش نیست(پس نمایی بیرونی)؛

۱۰.۴.۱.۱.۱۰

حمله جندل به ورتـا و انـداختنش در چـاه/ نجـاتِ ورتـا بـه وسـیله‌ی پـدر و مـادرش (پس‌نمایی بیرونی).

۵.۱.۱.۱۰ پس‌نمایی با کانونی‌گری بیرونی دوربین

۱.۵.۱.۱.۱۰

در بخش سنگسارقاضی متوجه می‌شود که ورتا به کمک دایـه‌اش از مجـازات گریختـه؛ امیر ری دستور می‌دهد دایه نجات پیدا کند چون بی گناه است(بیضایی، ۱۳۸۸:۱۲۴).

۲.۱.۱۰ پیش‌نمایی با کانونی‌گری بیرونی

۱.۲.۱.۱۰

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

۲.۱۰ بسامد

۱.۲.۱۰ بسامد تک محور

۱.۱.۲.۱۰

فرار ورتا به‌سوی تهران که میان خرده روایت برات و ایلیا است؛

۲.۱.۲.۱۰

سقط جنین نمونه برجسته‌ی بسامد تک محور این بخش است؛

۳.۱.۲.۱۰

فرار ورتا به خلنگزار و رفتن به گورستان که میان خرده روایت‌های ایلیا و جندل است؛ فرار به درون قبر و دیدن امیر ماکان؛

۴.۱.۲.۱۰

رخدادهای پس از سقوط درچاه، که تنهایک‌بار روایت می‌شود.

۲.۲.۱۰ بسامد چندمحور

توجه به ساختار روایت نشان می‌دهد که بسامد چندمحور به‌عنوان تمهیدی روایی در روایت «پرده نئی» 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

اشاره‌ی برات به دعوای مرداس و ورتا در روز سوم ازدواجشان(کانونی گر:برات)؛

۲.۱.۲.۲.۱۰

مشاجره ی مرداس و ورتا برسر کتاب‌خوانی وتغییرِ نام ورتا(کانونی گر:ورتا/ تایید و تکمیل روایت ۱)؛

۳.۱.۲.۲.۱۰

روایت برات که میخواهد ورتا را مجاب کند دزد به خانه زده است (خرد شدن آینه)؛

۴.۱.۲.۲.۱۰

روایت ورتا از دزدی خانه که برات به دروغ می‌گوید دزد آمده است (خردشدن آینه که در هر دو روایت تکرار می‌شود/تکمیل روایت ۱۰-۲-۲-۱-۳)؛

۵.۱.۲.۲.۱۰

روایت برات از خشمگین شدنِ ورتا به خاطر این‌که او را «ام جابر» صدا زد؛ برات دلیلِ واکنش ورتا به نام «ام جابر» را نمی‌فهمد(تایید روایت ۱۰-۲-۲-۱-۱و ۱۰-۲-۲-۱-۲)؛

۶.۱.۲.۲.۱۰

ورتا دلیل خشمش را تغییر هویتش به «ام جابر» توسط مرداس می‌گوید (کانونی‌گری بیرونی / تایید و تکمیل روایت ۱۰-۲-۲-۱-۱ و ۱۰-۲-۲-۱-۲ و ۱۰-۲-۲-۱-۵)؛

۷.۱.۲.۲.۱۰

برات تلاش می‌کند با حیله‌ی آتش گرفتن خانه، در قفل شده اتاق ورتا را بگشاید. ورتا از ترس نخوابیده است.(کانونی گر:برات)؛

۸.۱.۲.۲.۱۰

برات به در می‌کوبید به این بهانه که خانه آتش گرفته است (کانونی گر: ورتا/ تکمیل روایت ۱۰-۲-۲-۱-۷).

۹.۱.۲.۲.۱۰

تصمیم ورتا به خودکشی با تیغه قلم‌تراش به‌خاطر آزار و شکنجه‌های برات (کانونی‌گر: ورتا / تایید روایت‌های ۱۰-۲-۲-۱-۷ و ۱۰-۲-۲-۱-۸ که مربوط به آزارهای برات است)؛ انصراف از خودکشی چون معتقد است قلم‌تراش برای کتابت است و نه خودکشی (تکمیل روایت ۱۰-۲-۲-۱-۷. و ۱۰-۲-۲-۱-۸).

۲.۲.۲.۱۰ ایلیا و ورتا در زمان گذشته (اسیرشدن ورتا)

۱.۲.۲.۲.۱۰

ایلیا غریبه‌ای را اسیر می‌کند و متوجه می‌شود که زن است وتشنه. (کانونی گر: ایلیا)

۲.۲.۲.۲.۱۰

ورتا در بیابان با دیدن سوار به یاد روایت دایه‌اش از نجات دهنده‌ی اسطوره‌ای ایلیای نبی، می‌افتد و گمان می‌کند داستان دایه در حال رخداد است (کانونی‌گر: ورتا) (تکمیل روایت ۱۰-۲-۲-۲-۱.).

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(کانونی گر:بیرونی) (نقض روایت ۱۰-۲-۲-۲-۲).

۳.۲.۲.۱۰ ایلیا و ورتا در زمان گذشته (فرار ورتا)

۱.۳.۲.۲.۱۰ روایت ایلیا

زن غریبه درخواستِ ایلیا را به ظاهر می‌پذیرد و با حیله تیری به اسب می‌زند تا اسب فرار کند و ایلیا به دنبال اسب برود؛

۲.۳.۲.۲.۱۰ روایت زن

ورتا فرارش به خلنگزار و دیدن لاشخور را روایت می‌کند (تکمیل روایت ۱۰-۲-۲-۳-۱).

۴.۲.۲.۱۰ جندل و ورتا در زمان گذشته

۱.۴.۲.۲.۱۰

جندل برای فریب زن غریبه، خود را پیرزن جا می زند (کانونی گر: جندل)؛

۲.۴.۲.۲.۱۰

جندل با تغییر لهجه به جای پیرزن و شوهرش بازی می‌کند (تکمیل ۱۰-۲-۲-۴-۱/ کانونی گر: ورتا)؛

۳.۴.۲.۲.۱۰

پیـرزن بهانـه مـی‌آورد کـه شـاید زنِ غریبـه، مـرد باشـد و در را بـاز نمـی‌کنـد (کانونی‌گر: جندل)؛

۴.۴.۲.۲.۱۰

پیرزن ادعا می‌کند که شوهرش، اجازه ورودِ غریبه‌ها را نمی‌دهد (تایید روایـت۱۰-۲-۲-۴-۳.)؛ پیرزن ورتـا را بـه دلیـل حسـادت بـه زیبـایی‌ش خانـه راه نمـی‌دهـد (تفـاوت بـا روایت ۱۰-۲-۲-۴-۳.- تکمیل روایت ۱۰-۲-۲-۴-۳./کانونی گر : ورتا)؛

۵.۴.۲.۲.۱۰

پیشنهادِ ورتا به پیرزن(جندل)تا گیسوانش را ببرد و پیـرزن بتوانـد بـا آن‌هـا گلـیم ببافـد (کانونی‌گر: جندل)؛

۶.۴.۲.۲.۱۰

پیرزن از ورتا درخواست می‌کند که گیسوان زیبایش را ببرد چون ممکن است شـوهرش را تحت تاثیر قرار دهد؛ ورتا قبول مـی‌کنـد(کانونی‌گر:ورتـا) (نقـض روایـت ۱۰-۲-۲-۴-۵ چرا که پیشنهاد بریدن گیسو از سوی جندل بوده و نه پیشنهاد ورتـا؛ ایـن نقـض علـی‌رغـم پذیرشِ کلیت خرده روایت جندل از سوی زن پشت پرده اتفاق می‌افتد)؛

۷.۴.۲.۲.۱۰

پیرزن به بهانه‌ی جذام، در را باز نمی‌کند و به زن می‌گویـد بـرای رفـع تشـنگی از چـاه 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 می‌آیـد و دروغ جنـدل مشـخص مـی‌شـود (اختلاف با ابتدای روایت۱۰-۲-۲-۴-۷.)؛ جندل او را به درون چاه می‌انـدازد (کـانونی‌گـر: ورتا/ تایید انتهای روایت۱۰-۲-۲-۴-۷).

اگرچه کلیت رخدادها در روایت ورتا و جندل یکی است اما تفاوت‌هایشان نسبت به دو خرده‌روایت برات و ایلیا بیشتر است.

۵.۲.۲.۱۰ روایت در باب 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 رویایش دیده است.(بیضایی،۱۳۸۸:۸۹). با این حال شاهدی بر روایت کابوس‌های امیرماکان درمتن وجود ندارد و آن‌چه هست، نشانه‌ها و نتایجِ این کابوس‌هاست که در سرگشتگی امیرماکان خود را نشان می‌دهد. می‌توان تمامی خرده‌روایت‌ها و سرگذشتِ ورتا را کابوس‌های شبانه‌ی امیرماکان دانست اما همان‌گونه که گفته شد از آن‌جا که روایت مستقلی از امیرماکان در متن وجود ندارد امکان سنجش و مقایسه‌ی خرده‌روایت امیر ماکان با سایر خرده‌روایت‌ها نیست. تنها لحظه‌ی انطباق ورتا و کابوس‌های امیرماکان زمانی است که زنِ پشت پرده رویای « عبور گله‌ای گاو سفید» را بازگو می‌کند و امیرماکان روایتِ او را تکمیل می‌کند(بیضایی:۱۳۸۸:۱۵۸). زنِ پشت پرده گمان می‌کند هیچ‌کس جز خودش پاسخِ سوال را نمی‌داند با این حال امیرماکان از جزئیات آن آگاه است چراکه در کابوس‌هایش آن‌ها را دیده است. به دلیل مورد ذکرشده و همچنین حضور امیر ماکان درخلال خرده‌روایتِ شخصیت‌ها(بیضایی، ۱۳۸۸:۱۲۶) کابوس‌های امیرماکان را می‌توان خرده‌روایت‌های مخفیِ متن دانست.

۳.۲.۱۰ بسامد بازگو

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

۱۱. منطقِ علّی فیلم‌نامهٔ پرده نئی

منطق علی فیلمنامه‌ی پرده نئی، درمان بیماری‌هایی است که ریشه در وجدان معذب آدمیان دارد و تنها راهِ نجات، شرح صادقانه درونیات است. در فیلمنامه‌ی پرده نئی، روایت صادقانه رخدادهایی که موجب بیماری روحی گشته–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 می تابد. آن‌که تن به نور حقیقت دهد نجات یافته وآن‌که از آن تن زند راه نجاتی ندارد. همان‌گونه که قاضی از دل انکار آمده بود و فرصتی برای نجاتش پدید نیامد.

۱۲. بررسی نمایش‌نامهٔ «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 کانونی‌گریِ هریک از شخصیتها، مکان و زمان و بطور کل تمام میزانسن براساس کانونی‌گری شخصیت‌های نمایشنامه تغییر می‌یابد.

۱.۱۲ نظم و ترتیب

۱.۱.۱۲ پس‌نمایی

۱.۱.۱.۱۲

بازسازی خاطره‌ی سفرِ اول سندباد وآشنایی سندباد با «نوفل» (پس‌نمایی بیرونی/ کانونی‌گر: سندباد)؛

۲.۱.۱.۱۲

شعبده‌باز در نقشِ خاقانِ چین، از سندباد استقبال گرمی می‌کند؛ وهب به سندباد هشدار می‌دهد اسیرِعشقِ دختر خاقان نشود (تغییراز کانونی‌گری بیرونی به کانونی‌گری درونی سندباد)؛

۳.۱.۱.۱۲

سفردوم به چین؛ خبرِ درگذشتِ دختر خاقان (کانونی‌گر سندباد) پس‌نمایی ترکیبی است زیرا درمقابل نکوهش اخلاقی کاتب درباب سوء استفاده‌ی سندباد از ملاحان، به بازسازی گذشته می پردازد؛

۴.۱.۱.۱۲

اجرای جنگ داخلی و تفرقه میان مردمان به‌خاطر مذهب؛ (کانونی‌گر: وهب راوی: وهب و شعبده باز) پس‌نمایی بیرونی است؛

۵.۱.۱.۱۲

رفتن ۱۱ نفر از ملاحان به زناخانه، درغیابِ سندباد که به جستجوی پرنده خوش‌بختی رفته است. (کانونی‌گر: جعفر– راوی: ملاحان) پس نمایی بیرونی است؛

۲.۱.۱۲ پیش‌نمایی

شعبده‌باز به عنوان شخصیت همه‌جا حاضر (درگذشته‌ی سندباد، در گذشته‌ی وهب و..) در ابتدای معرفی خود به عنوان غیب‌دان، مرگ سندباد در پایانِ روایت را همان ابتدا اعلام می‌کند. لوته پیش‌نمایی را تمهیدی می‌داند که کمتر در روایتِ دیده می‌شود و البته وابسته به شناخت مخاطب از سرانجام روایت است

> مسئله ای که در اینجا 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 احتمالا از قبل از آن خبر داریم) و«اشاره به» آن به‌صورت متقدمِ به راحتی پنهان و مبهم می‌ماند (لوته،۷۵: ۱۳۸۸)

با کمی مداقه در «هشتمین سفر سندباد» در می‌یابیم که آن‌چه در ابتدا شعبده‌باز می‌گوید فرجام سندباد است و بدین ترتیب پیش‌نمایی است.

۲.۱۲ تداوم (دیرش)

از آنجا که درمتن، اشاره به قدمت ۱۰۰۰ساله‌ی سرگذشت سندباد می‌شود و نامِ نمایش‌نامه نیز، به طور تلویحی هفت سفر پیشین او را دربرمی‌گیرد، بنابراین چگونگی فشردنِ رخدادهای ۱۰۰۰ساله‌ی داستان در محدوده‌ی روایت نیز از ویژگی‌های مهمی است که شگردهای روایی متن در رابطه با زمان را بیشتر نشان می‌دهد.

در «هشتمین سفرسندباد»، علاوه بر روش حذفِ رخدادها و استفاده از بسامدهای بازگو، از تمهیدات خلاقانه دیگری برای کنش مثبتِ روایت استفاده شده که موجب پیچیدگی‌ها و درهم‌آمیختگی‌های فراوان مکانی-زمانی و تداخل سطوح روایی در متن شده است که در برخی موارد بی‌شباهت به تدوین موازی در سینما نیست:

۱.۲.۱۲

درمیانِ سفر سندباد به هند و پرسش از حکیمان هندی درباره خوشبختی، ظهور ناگهانی مردِکور (که در پاره‌روایت قبل، در وطن حضور داشته است) همچون پاساژی روایی است که پرشِ زمانی-مکانیِ روایت را موجب می‌شود و 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 کوزه‌شکسته در جزیره دور دست و درد دل همزمان با وهب -که در وطن است موجب پرش زمان-مکانی در روایت می شود.

۳.۲.۱۲

در میانه بازسازیِ رخدادهای گذشته مردی از تماشاگران گمان می‌کند آن‌چه اتفاق افتاده بازی است و به‌همین دلیل او نیز می‌خواهد در این بازی شرکت کند.(پرش به زمان حال)/ با حضورِمرد وسایر مردم تماشاگر برصحنه، شعبده‌باز ناگهان نقش حاکم جبار در گذشته را بازی می‌کند که می‌خواهد شادی مردم راتباه کند وآن‌ها را به خاک وخون بکشد تا بخش دیگری از تاریخ بازسازی شود(پس‌نمایی به گذشته)

موارد ذکر شده که به کمک میزانس های تئاتری و توضیحات صحنه ممکن می‌شود چند نمونه از انواع شتاب‌های مثبتی است که درمتن وجود دارد. موارد بالا موجب تداخل پیاپی در سطوح روایی نمایشنامه می‌شوند از جمله کاکردهای تداخل سطوح روایی ازمیان‌رفتن ارجحیت سطحی از روایت برسایر سطوح است.

کارکردها و تاثیرات تداخل سطوح روایی را می‌توان به‌طور خلاصه به این ترتیب شمرد: محو شدن مرز میان واقعیت و خیال، تاثیر جابه‌جایی یا توهم

هم‌زمانی میان زمان داستان روایت، تاثیرکمدی و طنز، تعامل زایشی میان داستان‌های درونه‌ای و در نهایت شکسته‌شدن موضع داستان‌گو در ارتباط مداوم و پیوسته با داستانش (بامشکبی، ۶:۱۳۹۳)

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

۳.۱۲ بسامد

۱.۳.۱۲ بسامد تک محور (مفرد)

۱.۱.۳.۱۲

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

۲.۳.۱۲ بسامد چند محور

حضور راویانی که نسبت به رخدادهایی که در گذشته رخ داده نظرات متفاوت و حتی متضاد دارند، موجب شده تا بسامدهای چند محور (شامل تاییدی، تکمیلی و متضاد) در روایت فراوان باشد: از کاتب که نماینده‌ی تاریخ است، تا سندباد که در پی به یاد آوردن رخدادهای زندگی‌اش است وهمچنین ملاحان و وهب که همراهِ سندباد بوده‌اند ؛ درپایانِ نمایش‌نامه، شعبده‌باز هم حضورش در برخی حکایت‌ها را به سندباد یادآور می‌شود و به نوعی روایتی دیگر از حکایت‌ها ارائه می‌دهد. با این‌حال از آن‌جا که همه چیز برای بازی و سرگرمیِ مردمان است، بر سر تفاوت روایت‌ها جدال نمی‌شود چرا که بلافاصله تماشاگران، دخالت می‌کنند (همان‌گونه که در چند مورد بخاطر بی‌حوصلی اجازه ادامه کشمکش بر سر صحت روایت‌ها را ندادند) و روایت‌ها به سرعت از اختلاف هاوتضادها، عبور می‌کنند. در ادامه به چند مورد بسامد چند محور اشاره می‌شود:

۱.۲.۳.۱۲ دلایل سفرهای سندباد

۱.۱.۲.۳.۱۲

کاتب دلایل سفرِسندباد را براساس متن تاریخ مکتوب، ترس ازمواجهه با واقعیت جنگ داخلی در وطنش می‌داند؛

۲.۱.۲.۳.۱۲

سندباد دلیلِ نخستین سفرش را فرار از گرسنگی و فقر می‌داند (نقض مورد۱۲-۳-۲-۱-۱)؛

۲.۲.۳.۱۲ کمک / عدم کمک به مستمندان

۱.۲.۲.۳.۱۲

کاتب، به روایت سندباد در کمک به مستمندان شک می‌کند و اعلام می‌کند او ثروتش را به طبقه‌ی حاکم بخشیده است؛

۲.۲.۲.۳.۱۲

وهب در تاییدِ روایتِ سندباد و مخالفت با روایتِ تاریخ، شاهد می‌آورد و به تکمیل روایت و ادامه روایت می‌پردازد.(تضاد با روایت۱۲-۳-۲-۲-۱).

۳.۲.۳.۱۲ کشته شدن ۷ و ۱۱ نفر در سفرسوم و چهارم (اشکال متناقض، تکمیلی و تاییدی بسامد چندمحور)

۱.۳.۲.۳.۱۲

کاتب بر اساس روایت تاریخی، سندباد را متهم به کشتن۷ و۱۱ نفر می‌کند؛

۲.۳.۲.۳.۱۲

سندباد با **بازسازی** خاطراتش سعی در تصیح و تکمیل روایتِ ناقصِ کاتب را دارد (مورد ۱۲-۳-۲-۳-۱)؛

۳.۳.۲.۳.۱۲

کاتب روایتِ تکمیل شده‌ی سندباد را نمی‌پذیرد زیرا در روایتِ تاریخ، جزئیاتی که سندباد روایت کرده نیامده است. (نقض مورد۱۲-۳-۲-۳-۲)؛

۴.۳.۲.۳.۱۲

جعفر (یکی از ملاحان) روایت تکمیلی سندباد راتایید می‌کند و به تکمیل روایت می‌پردازد. (تایید و تکمیل روایت۱۲-۳-۲-۳-۲)؛

۵.۳.۲.۳.۱۲

شعبده‌باز روایت می‌کند یک نفر از ۱۱نفر زنده مانده بود و سندباد او را کشته است.

۶.۳.۲.۳.۱۲

سندباد، دلیل کشتنِ عبدالله را خیرهمگانی می‌داند و به تکمیل جزئیات مرگِ عبدالله (به‌دلیل ابتلا به طاعون)می‌پردازد اما به دلیل فراموشی نمی‌تواند روایتش را کامل کند. (تایید و تکمیل روایت۱۲-۳-۲-۳-۵)؛

۷.۳.۲.۳.۱۲

وهب، روایتِ سندباد را کامل نمی‌داند و ادعای خیر همگانی او را نمی‌پذیرد. (نقض روایت ۱۲-۳-۲-۳-۶.)

۳.۳.۱۲ بسامد بازگو

با توجه به فشردگیِ زمان ۱۰۰۰ ساله‌ی داستان در روایتی ۷۴ صفحه‌ای یکی از راه‌های خلاصه کردنِ روایت، روایتِ یک‌باره رخدادهایی‌ست که چندین‌بار اتفاق افتاده است. ازجمله مواردِ برجسته‌ی بسامد بازگو اشاره‌ی سندباد به حضور ۶ ماهه‌اش در وطن و عدمِ‌حضور کاروانی تجاری‌ست که نشان می‌دهد بارها در مسیر قرار گرفته است اما تنها یک‌بار این رخداد روایت می‌شود.

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

۴.۳.۱۲ فریب ملاحان توسط سندباد

۱.۴.۳.۱۲

شعبده‌باز(برای تحریک ملاحان) روایت می‌کند که سندباد، برای جلب حمایتِ ملاحان آن‌هاراگمراه کرده ست.

۲.۴.۳.۱۲

کاتب، برخلافِ شعبده‌باز بر اساس روایتِ تاریخی چنین ادعایی را مردود می‌داند (نقض روایت ۱۲-۳-۴-۱.)

۳.۴.۳.۱۲

وهب به نقل روایتی می‌پردازد که در سال گرگ، هنگامی که سندباد بیمار بوده گوژپشتی دیده که با سندباد از سرگردانی هزارساله‌اش گفته است (تایید و تکمیلِ روایت ۱۲-۳-۴-۱. ونقض روایت۱۲-۳-۴-۲.)

۴.۱۲ منطق علّی نمایش‌نامهٔ «هشتمین سفر سندباد»

آن‌چه درباب بسامدهای چند محور ذکر شد، حول صحت رخدادهای گذشته‌ی سندباد بود که به‌طور عمده میانِ کاتب و سندباد می‌گذشت. با این حال گفتمانِ دیگرِ متن، که موجب اختلال در گفتمان حقیقت‌یاب می‌شود، گفتمان بازی است. آن‌چه برسرحقیقت رخدادها میان کاتب و سندباد می‌گذرد، برای سایرین تنها اجرا و بازی و سرگرمی است. روایت سندباد در میانِ انتظار مردمانِ شهر برای ورود گروه مضحکه تنها نقش میان پرده را دارد. پیچیدگی‌های فرمیکِ روایت به دلیل رفت و آمدهایی است که میان این دو گفتمان (گفتمان حقیقت یاب و گفتمان بازی) درمتن پدید می‌آید.در بخشی از روایت، تماشاگری از دیدن سرگذشت سندباد و وهب پس از مرگ پرنده خوشبختی و ویرانی وطن- به گمان این‌که بازی و مضحکه است- به وجد آمده به میانه‌ی روایت وارد می‌شود تا روایتِی از

خویش را اجرا کند (بیضایی،۱۳۸۲: ۳۳۳) یا هنگامی که در میانه‌ی بازسازی گذشته و پرسش سندباد درباره‌ی راز خوشبختی از حکیمان یهودی ونصاری، روایت ناگهان به نفع پخش غذا قطع می‌شود و شوخی‌ها و مضحکه مردم جای روایت سندباد را می‌گیرد (بیضایی، ۳۵۲:۱۳۸۲).

با این‌حال، روایت در سطح گفتمان اول که بازسازی زندگی سندباد است به پایان محتومی می‌رسد: سندباد بخش‌هایی از گذشته را به یاد نمی‌آورد و کاتب همواره موردتمسخر سایرین است. آن‌چه از روایت سندباد در تاریخ آمده مبهم و گنگ است. وهب در بسیاری ازسفرها سندباد را همراهی نکرده است و او نیز به مانند ملاحان از درونیات سندباد آگاهی ندارد. تنهاشعبده‌باز است که روایتی ارجح نسبت به سایرین دارد. در همه بخش‌های روایت سندباد، این شعبده‌باز است که (درقالب شخصیت‌های مختلف) حضور دارد و همو است که در نهایت –همان‌گونه که از ابتدای نمایش گفته بود– سرنوشتِ سندباد و نمایشنامه را به پایان محتوم می‌رساند.

از منظری دیگر هشتمین سفرسندباد، تقابل دو سطح گفتمانی نخبه‌گرا و عوام‌گراست. درحالی که سندباد درجستجوی راز خوشبختی و همه مفاهیم انتزاعی است که ناکامی‌های سفرهای پیشینش، دست نیافتنی بودنِ آنها را نشان می دهد، گفتمان عوامانه در پی شادی‌های کوچکی است که درمیان مصائب بزرگ فراهم می‌شود. همان‌گونه که در میانه تلاش‌های سندباد، کاتب و سایرین برای بازسازی تاریخ، در اندک مجالی، مردمِ تماشاگر خود به صحنه می‌آیند و شروع به مسخره گی و مطربی می‌کنند تا مفری برای آلام خویش بیابند. واین آلام–از جنگ‌های مذهبی وفرقه‌ای تا قحطی و بیداد طبقه‌ی حاکم– که ازخلال روایتهای گفتمان حقیقت یاب برما روشن می‌شود، بلایی است که به وسیله طبقه نخبه بر سرِ آنها آمده است.

به‌نظر می‌رسد نمایشنامه با مفهومی که باختین از «منطق مکالمه» مراد می‌کند و موجب شناخت و معرفت می‌شود پیوندی نزدیک دارد. باختین در باب چگونگی شناخت و معرفت می‌گوید « ما خود را از چشم دیگری می‌شناسیم به عبارتی بازتاب زندگی خویش را در آگاهی افراد دیگر درک میکنیم»(به نقل از احمدی،۱۳۷۰: ۱۰۲) سندباد از ابتدا تا انتهای نمایشنامه، همواره در یادآوری خاطراتش ناکام است و تنها به یاری دیگران است که قادر به یادآوری گذشته ی خویش وآگاهی از خطای تراژیکش می‌شود. دربخش‌هایی از

نمایش‌نامه، کاتب، وهب و سایرین اورا به دلیل بی محلی بـه اطرافیـان(از اوضـاع وطـن تـا وضعیت ملاحان و..) مورد نکوهش قرار می‌دهند. به نظر می‌رسد این نادیده گرفتن دیگـران و توجهِ محض به مفاهیم متعالی، موجب لغـزش‌هـای معرفتـی‌ای مـی‌شـود کـه سـندباد را سرگشته کرده اسـت.ازسـویی دیگـر، فرهنـگ عامـه بـا توجـه بـه آن‌چـه فرهنـگ رسـمی طرد می‌کند نقطه تقـابلی بـرای فرهنـگ نخبـه‌گـرای رسـمی اسـت کـه گوشـه‌ای دیگـر از اندیشه‌های باختین در آن نمودار می‌شود.«قهرمانان، از میانِ رانده‌شدگان جامعه یعنی از میـان دزدان، روسـپیان و حرامزادگـان انتخـاب مـی‌شـوند[...] کـه از نظـر بـاختین، عنصـری ساختاری ست» (همان: ۱۰۴)

نمونه‌ی روشن این شیوه بیانی را می‌تـوان در بخشـی از نمایشـنامه دیـد کـه در میانـه‌ی پرسش سندباد از حکیمان مختلف درباره ی راز خوشبختی، ناگهان غـذا پخـش مـی‌شـود و زنی خیابانی مشغول شوخی‌های جنسی با سایر مردان می‌شود.(بیضـایی، ۱۳۸۲:۳۵۲) خنـده و خوش باشی مردم که همواره در پی مضحکه هستند راهی برای مقابله بـا فرهنـگ خشـک و قراردادی رسـمی اسـت کـه چیـزی جـز رنـج و عـذاب بـرای ایـن مردمـان بـه ارمغـان نیاورده است.

> خنـده ابـزار مکالمـه‌ی تـوده‌هـا بـود. نـه سـد و مـانعی مـی‌شـناخت و نـه مـرز و محدوده‌ای داشت. بدین‌سان در هر شکل تجلـی مردمـی، در جشـن‌هـا و کارنـاوال‌هـا، نمایش‌های خیابانی و ادبیات طنز آمیز، دربرابـر جهـان رسـمی، جهـان خـود را آفریـد (احمدی، ۱۳۷۲:۱۰۶).

پایان نمایشنامه «هشتمین سفرسـندباد» بـا انتظـار مـردم بـرای رسـیدن گـروهِ جدیـد، و باقی‌ماندنِ آن‌ها بر صحنه، نشانه‌ای از شکست گفتمانی‌ست که چشم بر بخشـی از حقیقـت بسته است و سندباد نماینده‌ی این گفتمان است. بنابراین می‌توان منطقِ علّـی نمـایش‌نامـه را ناکامیِ طبقات فرادست در شناخت حقیقت و نیازهای همگانیِ جامعه دانست.

۱۳. نتیجه‌گیری

با بررسی عنصرِ زمان، درسه اثر بالا مشاهده می‌شود رفت‌وبرگشت‌های زمانیِ پیاپی، روایـت را از شکل معمول خطی خارج کرده و موجب برجستگیِ فرمیک در روایت شده است.

فیلم‌نامه آینه‌های روبه‌رو شامل روایت‌های مکمل از رخدادهای مشابهی است که شخصیت- کانونی‌گرها هریک با توجه به تاخیر و تفاوت زمانی -مکانی‌ای که تجربه کرده‌اند روایت می‌کنند. تنها تجربه مشترک که در آن زمان-مکانِ رخدادها برای هردو شخصیت تطابق کامل و نعل‌به‌نعل دارد، رخدادِ کافه است. نقل دقیق رخداد کافه (گسستن پیوند با منیژه)، موجب پذیرش خرده روایتهای خیری از سوی نزهت می‌شود.

اگرچه ژنت در بررسی روایت، بیشتر بر تفاوت‌های زمانی تاکید کرده با این‌حال ازآن‌جا که متنِ موجود، فیلمنامه است و بر زمان ومکان هر صحنه در فیلمنامه تاکید می‌شود، توجه به تفاوت‌های مکانی، در بررسی شکل روایت ضروری به‌نظر می‌رسد. تاکید بر اهمیت مکان در روایت فیلم‌نامه امری است که برخی روایت‌شناسان نیز بر آن تاکید کرده‌اند[۳]

روایت در فیلمنامه «پرده نئی» متقارن است به این معنی که ساختار خرده‌روایت‌های سه بیمار به یک شکل آغاز می‌شود: روایت دروغینِ سه مرد و اصلاحِ آن‌ها توسطِ زن پشت پرده. خرده روایت‌های سه بیمار توسط روایت فراگیرِ زن کامل می‌شود و حتی شکاف‌های خرده‌روایت‌های بیماران را روایتِ زن پشت پرده پر می‌کند.

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

- تلاش سندباد در اثبات هویت خویش در مقابل بازی دانستن زندگی‌اش از سوی مردم و شعبده‌باز؛
- روایت تاریخی کاتب در مقابل یادآوری خاطرات سندباد،
- روایت‌های انکاری یا اثباتی یا تکمیلیِ ملاحان (وهب، غیور) در مقابل روایت سندباد.

تلاش سندباد و ملاحان برای اثبات حقیقی بودنِ 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 دراین‌جاست که تقابل میان دو دیدگاه آغاز می‌شود. دربحبوحه‌ی تقابلِ سندباد و مردم، کاتب (نماینده تاریخ مکتوب) صحت حضور شخصیتی تاریخی به نام سندباد را درمتن تاریخ تایید می‌کند

(اضافه‌شدن خرده روایت عمده سوم) اما روایت سندباد را مربوط به هزارسال پیش می‌داند. درچنین شرایطی، تلاش سندباد برای اثباتِ هویتش از طریق روایتِ سرگذشتش، در مقابل تاریخ، مردمان و حتی حافظه‌ی خویش قرار می‌گیرد که گاهی خرده‌روایت‌های همراهان سندباد آن را تایید و گاه تکذیب می‌کند که این امر بر پیچیده شدن روایت نمایش‌نامه می‌افزاید.

در هر سه اثر، شکستِ زمانیِ غالب به‌صورت پس‌نمایی است. درفیلم‌نامه «آینه‌های روبه‌رو» هیچ پیش‌نمایی‌ای وجود ندارد.[۴] در « هشتمین سفر سندباد» و «پرده نئی» نیز شکل غالب زمان‌پریشی به صورت پس‌نمایی است و تنها یک مورد پیش‌نمایی وجود دارد.[۵]

تعدادِ کم پیش‌نمایی درمقایسه باپس‌نمایی‌ها-که ساختار روایت آثاربیضایی را تشکیل می‌دهد- را می‌توان با دو دلیل توجیه کرد:

الف) براساس ویژگی‌های رسانه‌ای(مدیوم نمایشنامه)

در نمایشنامه‌ها، روایت‌گری به‌وسیله‌ی شخصیت‌های نمایشنامه انجام می‌شود که محصور در ظرف زمان هستند، و امکان ارائه پیش‌نمایی زمانی(به شکلِ رمان یا فیلم) وجود ندارد. آن‌چه در نمایشنامه از آینده گفته می‌شود معمولاً پیش‌بینی وگمان‌هایی است که خصلت آدمی است با این‌حال در نمایشنامه‌ی «هشتمین سفرسندباد» پیش‌نمایی باتوجه به حضور غالبِ «شعبده باز» به شکل قاطعی به‌کار رفته است همچنین در فیلم‌نامه‌ی «پرده نئی» پیش‌گویی مرگ قاضی از سوی زنِ‌پشت پرده که در ابتدای فیلمنامه است به دلیل دانش و بصیرتی است که زن با تحمل مصائب به دست آورده است قابل‌باور است. با این‌حال در پرده نئی و هشتمین سفر سندباد این یک مورد پیش‌نمایی نسبت به حجم فراوان پس‌نمایی بسیار ناچیز است.[۶]

ب) نگاه بیضایی به پیش نمایی و آینده

در فیلمنامه به‌دلیل این‌که خودِ دوربین نیز نقشِ روایت‌گری را برعهده دارد و ارائه روایت خارج از نفوذ شخصیت‌ها نیز امکان پذیر است امکان پیش‌نمایی در روایت به شکل گسترده‌تری وجود دارد. اما نکته‌ی قابل توجه این است که در دو فیلمنامه مورد بررسی، تنها یک پیش‌نمایی وجود دارد که آن هم 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. به واقع آن‌چه دغدغه بیضایی است، چگونه قرار گرفتن شخصیت‌های آثارش در لحظه‌ی اکنون روایت است.(این‌که چه شد که به اکنون رسیدند؟) بیضایی در روایت‌هایش همچون باستان شناسی کارکشته، لایه‌های متفاوتِ زمانی را با رجوع به گذشته و از طریقِ نقل و بازسازی رخدادها با پس‌نمایی‌های فراوان مورد کنکاش قرار می‌دهد تا به سرنخ‌های روشن و مبرهنی از دلایل قرارگرفتن شخصیت‌ها در اکنونِ روایت دست یابد. به دلیلِ همین جستجوگری برای یافتن پاسخ است که علی‌رغم جابجایی‌های فراوانِ زمانی، نظم علّی در آثار بیضایی محکم و پابرجا است.این نکته توجه مارا به دومین شاخصه‌ی زمان (براساس آرای ژنت) در روایت‌های بیضایی می‌رساند که رابطه‌ی نزدیکی با علیت دارد و آن عنصرِ بسامد در روایت است. بسامد همچون مَفصلی است که زمان و علیت را به‌هم پیوند می‌دهد. با بازگشت چندباره روایت به رخدادهای گذشته (آن‌گونه که در تعریف بسامد گفته شد) منطق علّی روایت ساخته می‌شود. بسامدِ غالب در روایتِ آثار موردبحث، بسامد چند محور است. سه اثر یادشده را براساس نوع بسامدهای چندمحور می‌توان در طیفی قرار داد که به ترتیب از بسامدهای مکمل تا بسامدهای متناقض را شامل می‌شود:

- آینه‌های روبه‌رو: خرده روایت‌های به‌ظاهر متفاوتِ دو شخصیت، مکملِ یک‌دیگر و سازنده‌ی تصمیم نهایی انتهای روایت است.
- پرده نئی: خرده‌روایت‌های ۳ بیمار و امیرماکان، در کنار خرده‌روایت فراگیرتر زنِ پشت پرده (علی‌رغم برخی تفاوت‌ها) همچنان مکمل یکدیگر در ساخت روایتی با پایان بسته و مشخص است .
- در هشتمین سفر سندباد خرده‌روایت‌های شخصیت‌ها، روایت‌های متناقض و تکمیلی را همراه دارد اما درنهایت به دو روایت عمده، نخبه‌گرا و عوام‌گرا می‌رسد که در نهایت شکست گفتمان نخبه‌گرا را می‌توان تاویل کرد.

علی‌رغم وفور بسامدهای چندمحور، و زمان‌پریشی پیاپی، روایت‌ها در این سه اثر پایانی بسته دارند که نه تنها به چرایی حضور در اکنون روایت پاسخ می‌دهد بلکه در ادامه محرکِ تصمیم‌های شخصیت‌ها نیز می‌شوند. برای مثال پرده نئی، از روایتِ سرگذشت شخصیت‌ها و یافتن حقیقت و نجات بیماران آغاز شده و در نهایت با ازدواج و تاسیس مکتب خانه به پایان می‌رسد؛ یا آینه‌های روبه‌رو که با یافتن دو گمشده و دلایل حضور نزهت در

روسپی‌خانه آغاز شده و با تصمیم خیری برای کشتن تیمساربه پایان می‌رسد. آن‌چه بیضایی در انتهای هر روایت برآن تاکید می‌کند، همگانی بودن شکست‌ها و پیروزی‌ها است. هیچ‌کس به خیر نمی‌رسد مگرآن‌که خیر، همگانی باشد. در آینه‌های روبه‌رو شیرینی عشق با مرگ تیمسار و برچیده شدن ظلم در ابعاد سیاسی اجتماعی همراه است و پرده نئ که علاوه بر وصالِ ورتا و امیرماکان، با ساخت مدرسه برای آموزش همگانی به پایان می‌رسد و شکست‌ها نیز نه پدیده‌ای فردی که امری جمعی است[۷]: درهشتمین سفرسندباد، سفرهای سندباد و ملاحان جز آوارگی و سرگشتگی ره‌توشه‌ای به همراه نداشته و وهب نیز از جنگ‌های خانمان برانداز داخلی نفعی نبرده است. از این‌روی یافتن دلایل شکست، آثار بیضایی را به جستجوگری برای یافتن حقیقت سوق می‌دهد و این حقیقت‌جویی وجه افتراق آثار او با آثار مدرنی است که نبود منطق روایی یکپارچه در آن‌ها، منجر به پایان باز روایی و عدمِ دستیابی به مفاهمه و نتیجه‌ای مشخص می‌شود. این سخن بدین معناست که گرچه توجه به عنصر زمان در روایت، آثار بیضایی را به لحاظ فرمیک برجسته و شبیه آثار ادبیات مدرنیستی می‌کند اما منطق علیت، آن‌ها را از آثار مدرن جدا می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این باره میتوان به مقاله «ساختار زمان در روایت سینمایی» نوشته شهاب الدین عادل مراجعه کرد که در در شماره ۷ مجله رسانه های دیداری و شنیداری در بهار ۱۳۸۸ (صص ۵۸-۴۳) به چاپ رسیده است.

۲. تعداد پس‌نمایی های فیلم‌نامه (براساس نقش‌مایه‌های اصلی) به‌طورتقریبی 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 کارگشاست: «[فیلم]هنری به واقع زمانی-مکانی است؛ این قطعا هنری است که زمان و فضا در آن نقشی برابر ایفا می‌کنند» (مست به نقل از لوته،۷۱: ۱۳۸۸)

۴. ۱۰۹ پس‌نمایی در روایت آینه‌های روبه‌رو وجود دارد که ۵ 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 ۱۰۰ کنش اصلی به تقریب ۵۹ کنش مربوط به کنش‌هایی است که با پس‌نمای روایت می‌شود و ۴۰ کنش به روایت اصلی در زمان حال مربوط است و تنها ۱ مورد شاهد پیش نمایی هستیم که در کنشهای آینده روایت بی تاثیر است.

۷. مفهوم جمعی خیر و شر، در دیگر آثارِ بیضایی نیز وجود دارد. نمونه ی روشن این مفهوم را بیضایی از زبانِ فردوسی خطاب به همسرش -که به ازدست دادن ثروتشان اعتراض می‌کند آورده:

> فردوسی: سود چیست و زیان چه؟ چگونه باغی را سود کنم که کشوری را به زیان می دهم؟ [پیش دو فرزند زانو می زند.] 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 باخته ام، پس این باغ را که در آنست نیز باخته ام (بیضایی، ۴۲:۱۳۷۱)

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۷۰) . ساختار وتأویل متن. تهران: نشر مرکز.

بامشکی، سمیرا (۱۳۹۳). تداخل سطوح روایتی. مجله علمی-پژوهشی،شماره ی۱۸۴. صفحه ۲۶-۱

بیضایی، بهرام (۱۳۸۲). دیوان نمایش(جلد۱). تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۶۳). فیلمنامه آینه های رو به‌رو(چاپ دوم). تهران: چاپ پگاه.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۸). فیلمنامه پرده نئی(چاپ پنجم). تهران: انتشارات روشنگران ومطالعات زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۷۱). فیلمنامه دیباچه نوین شاهنامه(چاپ سوم). تهران: انتشارات روشنگران.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه: محمد نبوی. تهران: آگاه.

حری، ابوالفضل.(۱۳۸۳). کانونی شدگی، زیباشناخت. شماره۱۰. صص۳۵۳-۳۲۳.

ریمون-کنان، شلومیت.(۱۳۸۷). روایت‌شناسی: بوطیقای معاصر. ترجمه: ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

عادل، شهاب الدین(۱۳۸۸). ساختار زمان در روایت سینمایی. مجله رسانه‌های دیداری و شنیداری. شماره ۷. صص۵۸-۴۳.

قاسمی‌پور، قدرت(۱۳۸۷). زمان و روایت، نقد ادبی. شماره۲. صص۱۴۴-۱۲۳.

لوته، یاکوب.(۱۳۸۸). مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما(چاپ دوم). ترجمه: امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

هرمن، دیوید.(۱۳۹۲). عناصر بنیادین در نظریه های روایت(چاپ دوم). ترجمه: حسین صافی. تهران: نی.

یعقوبی، رویا (1391)، روایت شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان بر اساس نظریات ژرار ژنت، پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب،شماره 13 ، سال هشتم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی