پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چشم‌اندازی به جستارهای کنونی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه‌ای برای معرفی و بررسی فنون بازگشت به گذشته در تئاتر

دکتر بهرام جلالی پور

A Preface to the Introduction and the Study of Flash Back technique in Theater

By:Dr. Bahram Jalalipour

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشاره

«آب رفته به جوی بازنمی‌گردد»؛ بازگشت به گذشته ـ دست کم تا به امروز ـ تمنایی دست‌نیافتنی مانده است. این مقاله با هدف پاسخ‌گویی به این نیاز نگاشته شده است و در ابتدا ضمن بررسی تعریف سنتی بازگشت به گذشته، به تبیین جایگاه زمان، یعنی اصلی‌ترین مؤلفه در بازگشت به گذشته خواهد پرداخت. آنگاه تلاش خواهد کرد دسته‌بندی پدیده‌شناختی‌ای از انواع بازگشت به گذشته را در تئاتر ارائه دهد و نمایزهای هر دسته را برشمارد. در پایان نیز به برخی از کاربردها و کارکردهای بازگشت به گذشته اشاره خواهد شد.

طبعاً با توجه به محدودیت‌های موجود، جای طرح بسیاری از مسائل مربوط به موضوع خالی‌خواهد ماند که در پایان به آن‌ها اشاره خواهیم کرد.

تعریف بازگشت به گذشته

تا پیش از نیم قرن اخیر، انعکاس گذشته در داستان و نمایش اغلب صورتی روایی داشت و تنها از نیمه‌ی دوم این سده است که شاید تحت‌تأثیر سینما و نیز تغییر رویکرد انسان نسبت به ساختار خطی زمان، این تمهید صورتی عینی می‌یابد و تبدیل به روشی رایج می‌شود. هرچند در مقایسه با سینما، استفاده از این فن در تئاتر همواره با محدودیت‌هایی همراه بوده است اما از آن‌جا که در دهه‌های اخیر استفاده از تکنیک‌های بازگشت به گذشته در درام گسترش چشم‌گیری یافته است، پرداختن به این بحث و تحقیق و پژوهش پیرامون چندوچون آن، ضرورت جدی می‌یابد.

بازگشت به گذشته را «تمهیدی روایی در فیلم و ادبیات برای بازگشت زمانی به لحظه‌ای از زندگی گذشته یک پرسوناژ تعبیر کرده‌اند.» (هیوارد، ۱۳۸۱، ۲۱۸) اما نابسندگی این تعریف زمانی نمایان می‌شود که بخواهیم آن را برای توصیف بازگشت به گذشته‌ی مجازی (گذشته‌ای که هرگز وجود خارجی نداشته و به صورت آرزو یا تأسف در ذهن پرسوناژ مرور می‌شود، تعمیم دهیم. یعنی تعریف بالا طیفی از انواع بازگشت به گذشته را که بر مبنای تخیل ذهنی پرسوناژ شکل می‌گیرند، از نظر دور می‌دارد. از سویی، چنین تعاریفی بی‌آن‌که به ماهیت خود زمان اشاره کنند و نیز بی‌آن‌که روشن سازند که آیا صرف تغییر زمان تقویمی می‌تواند نشان‌دهنده‌ی حرکت‌های زمانی (و از آن جمله، بازگشت به گذشته) باشد، زمان را در جایگاه محوری تکنیک یا شگرد بازگشت به گذشته می‌نشانند.

در مقابل، می‌توان بازگشت به گذشته را تمهیدی روایی برای نفوذ در ذهن پرسوناژ و انعکاس رویدادی واقعی یا خیالی از گذشته‌ی او یا گذشته‌ی دیگر پرسوناژهای داستان در زمان حال روایت دانست. این بازگشت به شیوه‌ی روایی یا عینی صورت می‌گیرد و به‌طور محسوس یا نامحسوس جریان رویداد جاری را قطع و طی آن اطلاعاتی پیرامون رویدادهای مقدم بر رویداد جاری و یا رویدادهایی را که می‌توانسته مقدم بر آن انجام گرفته باشد ولی به عنوان حسرت یا آرزو در ذهن پرسوناژ باقی مانده است ارائه می‌دهد.

از آن‌جا که تعریف اخیر نیز ممکن است با کاستی‌هایی همراه باشد، در این‌جا از پافشاری بر آن چشم می‌پوشیم و در مقابل، تنها می‌کوشیم ابعاد مختلف مسئله را بررسی و تبیین کنیم. (۱)

زمان و بازگشت به گذشته

بازگشت به گذشته از مظاهر بروز اختلال در زمان طبیعی روایت و در هم ریختن ترتیبِ علت و معلولی رویدادهای آن (۹۴ :۱۹۳۳ ,Ryngaert) و به عبارتی، نوعی «زمان‌پریشی» است. (Gardes-Tamine et Hubert, ۲۰۰۲:۱۴) درنتیجه، شامل توقف موقتی روند این زمان و «تداعی» رویدادی است که پیش‌تر رخ داده است. وقتی از «تداعی» سخن می‌رود، روشن است فرایندی ذهنی مد نظر است که به نوبه‌ی خود مباحث مربوط به جایگاه «راوی» و «مخاطب» را پیش خواهد کشید. (۲)

این تداعیِ ذهنی، مانع از تداوم جریان زمان طبیعی نمی‌شود؛ یعنی رویدادِ زمانِ حال همزمان با تداعی رویداد گذشته به تداوم خود ادامه می‌دهد. اما این امر در جهان داستان وضعیتی پیچیده‌تر پیدا می کند. برخلاف روال طبیعی زندگی در جهان داستان، همواره مخاطب بیرونی یا شخص ثالثی وجود دارد که آزادانه به روایتِ گذشته گوش می‌سپارد. همین احساس درک دو زمان متمایز است که می‌تواند منشاء وجود بازگشت به گذشته باشد؛ زیرا وقتی در لحظه‌ای معین از نمایش دو زمان وجود دارد، این دو زمان بایستی یا بر هم منطبق باشند، یعنی دو رویداد که به طور همزمان در دو مکان متفاوت رخ می‌دهند و طبعاً در حالت طبیعی پرسوناژی واحد نمی‌تواند به طور همزمان در هر دو حضور داشته باشد، یا غیر همزمان‌اند که به‌اجبار یکی پیش از دیگری قرار خواهد داشت و از آن‌جا که زمان حال نمی‌تواند در زمانِ گذشته روایت شود (مگر در بازگشت به آینده!) پس این زمان گذشته است که در زمان حال روایت می‌شود. درنتیجه، وقتی دو زمان وجود دارد و ترتیب علت و معلولی میان آن‌ها معکوس شده، احتمال بازگشت به گذشته وجود خواهد داشت.

اما آیا هر نوع پس و پیش شدن رویدادهای روایت را می‌توان نوعی بازگشت به گذشته به شمار آورد؟ هم بله و هم خیر. اگر هر داستان را که روایت می‌شود به‌طورکلی فرایند تداعی ذهنی خالق آن (داستان‌سرا/راوی) به حساب آوریم، هر نوع جابه‌جایی در ترتیب روایت رویدادهای داستان را می‌توان نوعی بازگشت به گذشته دانست. به گفته‌ی پل ریکور هر قصه‌ای که تعریف می‌شود، حداقل برای راوی آن به گذشته تعلق دارد. (آدام و روا،۱۳۸۳، ۸۶) اما اگر به روایت داستان از دید پرسوناژهای آن نظر داشته باشیم، احتمالا این شعاع به مراتب تنگ‌تر خواهد شد؛ یعنی مجبور خواهیم بود حوزه‌ی تعریف بازگشت به گذشته را محدودتر کنیم.

انواع بازگشت به گذشته در تئاتر

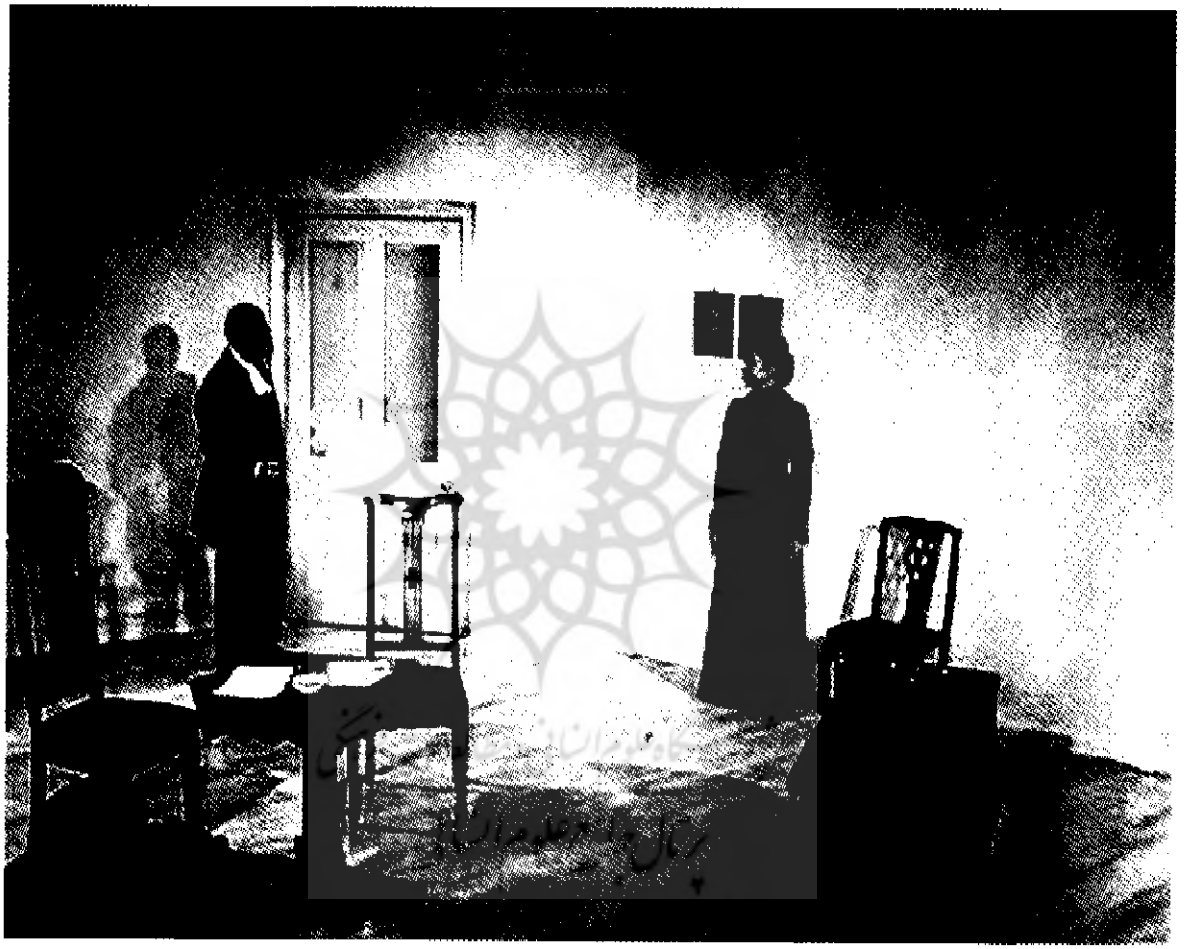
با وجود آن‌که «بازگشت به گذشته» (Flash-back) عموماً هنر سینما را در ذهن تداعی می‌سازد، ولی تکنیک تازه‌ای نیست که برای اولین بار در سینما ابداع و استفاده شده باشد، بلکه ریشه‌های بسیار کهن آن را می‌توان در روایت داستانی‌جست‌وجو کرد؛ تکنیکی که در علم بیان «بازپس‌گویی» (Analepse) نامیده می‌شود. از آن‌جا که در تئاتر معمولاً ماجرا از یک نقطه‌ی بحرانی شروع می‌شود که در آن تعادل نیروهای درگیر به هم می‌خورد، بنابراین بازگشت به گذشته و شرح سوابق ماجرا در نمایش‌نامه‌نویسی، عنصری بنیانی است. درست عین این که به قول «هوراس» داستانی از وسط (in medias res) آغاز شده باشد.

بر این اساس، ما استفاده از تکنیک بازگشت به گذشته را در تئاتر به سه دسته‌ی روایی، عینی و ترکیبی طبقه‌بندی می‌کنیم که اولی از روایت داستانی و دومی از سینما الهام می‌گیرد. شیوه‌ی سوم نیز بیش‌تر ماهیتی تئاتری دارد. پیش از بحث در مورد این دسته‌ها، لازم است بر رویکرد غیرجزمی خود در این تقسیم‌بندی پای فشاریم؛ زیرا ترسیم یک مرزبندی دقیق، حداقل در عصر حاضر که عصر اختلاط گونه‌هاست، امری اگرنه غیرممکن، حداقل دشوار است. چنان‌که در داستان مدرن از بازگشت به گذشته‌ی عینی در قالب توصیف رویداد گذشته و ارائه‌ی گفت‌وگوی مستقیم پرسوناژها استفاده می‌شود و در سینما نیز از همان آغاز، بازگشت به گذشته‌ی روایی رواج داشته است. بنابراین تقسیم‌بندی ارائه‌شده در این مقاله، بیش‌تر پدیدارشناختی خواهد بود.

الف) بازگشت به گذشته‌ی روایی (بازپس‌گویی)

همان‌طور که گفتیم، بازگشت به گذشته به تعبیر داستانی آن، از همان آغاز پیدایش درام وجود داشته است. اودیپوس شهریار با مرور رویدادهای گذشته به کشف حقیقت نائل می‌شود و درمی‌یابد که عامل شیوع بیماری طاعون، خود اوست که نادانسته پدر خویش را کشته و با مادرش ازدواج کرده است.

این نوع رجوع به گذشته بیش‌تر شامل توصیف یکی از پرسوناژها از رویدادی گذشته است و شکلی روایی دارد. بیش‌تر آثار هنریک ایبسن مانند



نمایش‌نامه‌ی **اشباح** با روایت‌هایی از این دست شکل می‌گیرند و می‌بینیم که در آن‌ها وزن رویدادهای مربوط به گذشته پس از بازگو شدن، بنای زمان حال را به تلی از ویرانه تبدیل می‌کند.

در آغاز نمایش‌نامه‌ی **اشباح** با خاطره‌ی جاودانی مرد شریف، عفیف و درستکاری روبه‌رو هستیم که در زمان حیات خود از انجام هیچ کاری برای سعادت اطرافیانش کوتاهی نمی‌کرده است اما در پایان نمایش‌نامه از او چیزی جز یک مرد زن‌باره، کثیف و بیمار باقی نمی‌ماند.

نقطه‌ی شروع داستان، شب پیش از سیزدهمین سالگرد مرگ کاپیتان آلوینگ و افتتاح پرورشگاهی است که همسرش به نام او ساخته است؛

اما به‌تدریج و از خلال حرف‌های پرسوناژها حقایق گذشته آشکار می‌شود. مرور گذشته در ابتدا توسط کشیش ماندرز و صرفاً با هدف یادآوری سبک‌سری‌های خانم آلوینگ آغاز می‌شود.

به تدریج فاش می‌شود که کاپیتان آلوینگ، برخلاف آن‌چه به ظاهر مشهور است، مردی فاسد بوده و وقت خود را با می‌گساری و هرزگی می‌گذرانده است. بدون آن‌که زمان جاری داستان توسط زمان گذشته قطع شده باشد، تمام رویدادهای مربوط به گذشته در فاصله‌ی چند ساعت و از خلال صحبت‌های پرسوناژها (بازپس‌گویی) برملا می‌شود.

در داستان، بازپس‌گویی می‌تواند به گونه‌ای وسیع‌تر از تئاتر استفاده شود زیرا امکان بازپس‌گویی از زاویه‌ی دید دانای کل وجود دارد که آن را به فلاش‌بک سینمایی نزدیک می‌کند. اما در تئاتر، مخاطب گذشته را از ورای تجربه‌ی شخصی پرسوناژ تجربه می‌کند، مگر این‌که دانای کل (نویسنده/ کارگردان) به یاری تکنیک‌های سینمایی یا چند رسانه‌ای به ارائه‌ی گذشته‌ای جهت‌دار بپردازد و تلاش کند از این راه، ضمن نفوذ در ذهن پرسوناژها، مکنونات قلبی آن‌ها را عینیت بخشد. نمایش‌نامه‌های ذهنی‌گرا و خصوصاً آثار سورئالیستی نمونه‌هایی از این دست‌اند که به‌هرحال، ماهیت اثر را به شیوه‌ی دوم بازگشت به گذشته نزدیک می‌سازند.

ب) بازگشت به گذشته‌ی عینی (بازپس‌نمایی)

به دنبال تأثیرهای متقابل سینما و تئاتر در چند دهه‌ی اخیر، نوع دیگری از بازگشت به گذشته در درام رایج شده که شامل بازنمایی مستقیم گذشته است. به این ترتیب که روند نمایش زمان حال به طور موقت متوقف می‌شود و در مقابل دیدگان تماشاگر رویدادی مربوط به زمان گذشته شکل می‌گیرد. در این حالت با بازگشت به گذشته‌ی عینی یا بازنمایی گذشته روبه‌رو هستیم. از نمایش‌نامه‌ی **بیگانه‌ی آراس** اثر آرمان سالارکو (۱۹۳۴) به عنوان یکی از نخستین نمایش‌نامه‌هایی یاد می‌شود که در آن‌ها از بازپس‌نمایی استفاده شده است (Pavis, ۲۰۰۲, ۱۴۲). در آغاز نمایش گلوله‌ای شلیک می‌شود و اولیس دست به انتحار می‌زند زیرا دریافته است که همسر و نزدیک‌ترین دوستش به او

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خیانت کرده‌اند. اما پیش از این که وی وارد دنیای ناآگاهی مرگ شود، همچون دیگر تازه درگذشتگان این حق را دارد که تمام زندگی‌اش را ببیند. نمایش‌نامه روایت این «یادآوری» است و همراه آن ترتیب زمانی و علت و معمولی رویدادها برهم می‌خورد.

نمایش‌نامه‌ی **مرگ فروشنده** اثر آرتور میلر (۱۹۴۹) نیز نمونه‌ی دیگری در این زمینه است. نگاهی به دستور صحنه و توضیح‌های ابتدایی نمایش‌نامه، نشان می‌دهد که نویسنده تا چه میزان نگران پذیرفته شدن این تکنیک توسط تماشاگرانی بوده است که هنوز عادت خود را نسبت به دیوار چهارم و توهم صحنه‌ای از دست نداده‌اند.

مرگ فروشنده حکایت دوره‌گردی به نام «ویلی لومان» است که جوانی خود را در آرزوی به دست آوردن آینده‌ای بهتر تباه کرده و فرصت سال‌های جوانی خود را برای رفتن به آلاسکا و ثروتمند شدن از راه کار در معادن طلا از دست داده است تا دو پسرش فرصت‌های خود را در دنیای تجارت پیدا کنند. اما «بیف» پسر بزرگ‌تر که در دبیرستان محبوب و سرآمدِ همکلاسی‌هایش بود، یک‌باره پس از تجدید شدن در درس ریاضیات، تحصیل را رها می‌کند و از خانه گریزان می‌شود و پسر دوم نیز به شغل کوچکی اکتفا می‌کند. ویلی در این سال‌هایِ پیری و ازکارافتادگی بیش از پیش به گذشته و ایام حسرت‌بار جوانی خود فکر می‌کند او درک نمی‌کند که چرا به یک‌باره تمام اعتبار و جایگاه خود را پیش «بیف» از دست داده و رابطه‌شان سرد و خصمانه شده است. تا این‌که خاطره‌ای برای او تجدید می‌شود که همه‌چیز را مثل روز روشن می‌سازد و دلیلی منطقی برای خودکشی پایانی او فراهم می‌آورد. «ویلی لومان» مردی که به ظاهر به همسر و کانون گرم خانوادگی خود وفادار بوده در سفرهای کاری در اتاق هتل از زنان روسپی پذیرایی می‌کرده است و «بیف» یک‌بار به طور تصادفی متوجه این موضوع می‌شود. او اگرچه آن را همچون یک راز نزد خود حفظ می‌کند، اما از آن به بعد دیگر هیچ‌گاه نمی‌تواند با پدر خود رابطه‌ای صمیمی داشته باشد و حتی برای لجبازی با او آینده‌ی روشنِ خود را نیز خراب می‌کند.

گذشته از شباهت‌های درون‌مایه‌ای دو نمایش‌نامه‌ی **اشباح** و **مرگ فروشنده** (این‌که گناهان و بی‌بندوباری‌های پدران، دامانِ فرزندانشان را می‌گیرد)، مقایسه‌ی این دو نمایش‌نامه نشان می‌دهد که بازگشت به گذشته می‌تواند دو کاربرد متفاوت و گاه تواءمان داشته باشد؛ مرور یا مکاشفه.

در ادامه‌ی مطلب به‌تفصیل درباره تفاوت‌های دو شیوه روایی و عینی بازگشت به گذشته سخن خواهیم گفت ولی پیش‌تر لازم است درباره‌ی صورت سومی از بازگشت به گذشته نیز صحبت کنیم که ترکیبی از دو حالت قبلی است.

پ) بازگشت به گذشته‌ی ترکیبی (بازپس‌گو-نمایی)

این عنوان پیشنهادی دربرگیرنده‌ی کاربردهای تکنیک بازی در بازی یا تئاتر در تئاتر است. به این ترتیب که گاهی پرسوناژهایی از زمان حال نمایش در گوشه‌ای از صحنه به نظاره‌ی رویدادهای زمان گذشته می‌نشینند که در این صورت با مونتاژی از دو زمان حال و گذشته، و نیز ترکیبی از بازپس‌گویی و بازپس‌نمایی روبه‌رو هستیم. نمونه‌ی مشهور بازسازی گذشته را می‌توان در نمایش‌نامه‌ی **هملت** اثر ویلیام شکسپیر یافت. در صحنه‌ی دوم از پرده‌ی سوم این نمایش‌نامه، گروهی از بازیگرانِ دوره‌گرد به سفارش هملت، نحوه‌ی مسموم ساختن و قتل شاه را بازسازی می‌کنند.

پیتر سوندی توضیح‌های روشنگری در مورد تفاوت این تکنیک نمایش در نمایش از آن چیزی که زیر فرم بازگشت به گذشته در آثاری مثل **مرگ فروشنده** شاهدیم داده است که با وجود طولانی‌بودن به خاطر جامعیتِ آن، عیناً نقل می کنیم:

«اگر این نمایش خاطرات [مرگ فروشنده] را با «نمایش در نمایش» که برای درام آشناست مقایسه کنیم، طبیعت روایی آن را کاملاً درمی‌یابیم. نمایشی که در نمایش‌نامه‌ی **هملت** برای تلنگر زدن به وجدان شاه آمده تا حادثه‌ای را که می‌پندارد روی داده به نمایش بگذارد، به صورت اپیزودی در کنش اصلی گنجانده شده و در بطن نمایش، عرصه‌ی مستقلی را در خدمت به کنش اصلی ایجاد می‌کند. از آن‌جا که نمایش دوم، نمایشی در درون‌مایه است و درنتیجه عمل بازنمایی پوشیده نیست، زمان و مکان دو کنش با هم درگیر نمی‌شوند و وحدت‌های سه‌گانه‌ی دراماتیک و به همراه آن‌ها، ماهیت مطلق کنش حفظ می‌شود. در مرگ فروشنده، برعکس، نمایشِ گذشته اپیزودی درون‌مایه‌ای نیست و ماجرای حال همچنان در آن حل می‌شود. هیچ گروه بازیگری وارد بازی نمی‌شود و شخصیت‌ها می‌توانند بی این‌که کلمه‌ای بر زبان آورند، بازیگر نقش خاص خود شوند؛ زیرا تناوب رویداد فعلی روابط میان انسانی و رویداد گذشته‌ی خاطره، مبتنی بر اصل روایی شکل آن‌هاست. وحدت‌های سه‌گانه‌ی دراماتیک نیز از میان می‌رود و به قطعی‌ترین معنا، خاطره فقط به معنی خیل زمان‌ها و مکان‌ها نیست؛ بلکه به معنی اضمحلال هویت آن‌ها نیز است. حال بودن زمانی و مکانی ماجرا تنها به نسبت

زمان حال‌های دیگر سامان نمی‌یابد، بلکه نسبی است. درنتیجه، دگرگونی واقعی وجود ندارد، بلکه تغییر شکل دائمی مطرح است. (سوندی، ۱۶۹،۱۷۰،۱۳۸۴)

مرگ یزدگرد اثر بهرام بیضایی را باید نمونه‌ای زیبا از این دسته‌ی سوم به حساب آورد. در این نمایش‌نامه، چنان‌که از نام آن پیداست، واقعه‌ی مربوط به کشته شدن یزدگرد سوم به دست آسیابانی در مرو روایت می‌شود. آسیابان، همسر و دخترش ماجرای کشته شدن شاه را پیش چشم سران و بزرگانی که مسئولیت بازجویی و محاکمه‌ی آسیابان را به عهده گرفته‌اند، بازسازی می‌کنند و از آن‌جا که برای بازسازی واقعه مجبورند به نوبت در نقش پرسوناژ مهم ولی غایب ماجرا ـ یعنی شاه ـ قرار گیرند، مرتب مجبور به نقش عوض کردن می‌شوند. برای نمونه، وقتی آسیابان در نقش شاه قرار می‌گیرد، دخترش مجبور می‌شود در نقش آسیابان قرار گیرد و... به این ترتیب، بازی رنگارنگی از جابه‌جایی نقش‌ها و روایت‌ها شکل می‌گیرد تا دیدگاهِ سرشار از سوءظن بیضایی نسبت به تاریخ به تصویر کشیده شود.

بازپس‌گویی، بازپس‌نمایی؛ تفاوت‌ها

بازپس‌گویی و بازپس‌نمایی چه از نظر تکنیک‌ها و چه از نظر اهداف به کارگیری تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند. جدول‌های زیر برخی از این تفاوت‌ها را نشان می‌دهد:

درباره‌ی هر یک از این تفاوت‌ها به اختصار سخن می‌گوییم:

زمان درام‌اتیک	گذشته به منزله‌ی گذشته	گذشته به منزله‌ی حال
(رویدادجاری)	(گذشته‌درحال‌روایت‌می‌شود)	(رویداد گذشته در زمان گذشته روایت می‌شود)
راوی‌وزاویه‌ی روایت	راوی سوم شخص و زاویه دید غالباً مشخص است	راوی دانای کل و زاویه دید، گاهی مبهم است
تجربه‌ی گذشته	عموماً درگذر از تجربه‌ی شخصی خاص ارائه می‌شود و درنتیجه، حاوی قضاوت‌ها یا استنباط‌های شخصی راوی است.	می‌تواند تجربه‌ی شخصی خاص نباشد و از زاویه‌دید دانای‌کل روایت‌شود و در این‌صورت فاقد قضاوت شخصی باشد.
ساختارنحوی ودستورزبان	گفتار نقلی (مستقیم یا غیرمستقیم)/افعال زمان گذشته	گفتار مستقیم/افعال زمان حال
مخاطب	وجود مخاطب درونی	وجود مخاطب بیرونی
زمینه‌چینی	اغلب‌بی‌نیاز از زمینه‌چینی	اغلب نیازمند زمینه‌چینی

بازگشت به گذشته		
بازپس‌گویی(بازگویی‌گذشته) (Analepsc)	بازپس‌نمایی(بازنمایی‌گذشته) (flash-back)	
شنیداری(روایی)	دیداری(نمایشی)	نوع
داستان	سینما	منشأ اولیه

الف) نوع

طبیعی است که اولین تفاوت این دو نوع بازگشت به گذشته را به شیوه‌ی ارائه آن‌ها مربوط بدانیم. بازپس‌گویی خصلتی گفتاری/ شنیداری دارد، در حالی که بازپس‌نمایی ضمن استفاده از دو حس گفتاری/ شنیداری در درجه‌ی اول وجهی دیداری دارد. گونه‌ی سوم بازگشت به گذشته نیز در میانه‌ی این دو حالت قرار دارد؛ در نمایش‌نامه‌ی **مرگ یزدگرد** بهانه‌ی آغاز روایت و تعریف گذشته، طبیعتی گفتاری/ شنیداری دارد و از آسیابان خواسته می‌شود تا زمان آماده شدن چوبه‌ی دار، ماجرای دیدارش را با شاه تعریف کند:

سردار بگو ـ اینک ای مرد؛ تا چوبه‌ی دار تو را برآورند ـ بگو آن شهریار با تو چه گفت؟ آیا در اندیشه‌ی آغاز نبردی با تازیان نبود؟ (بیضایی، ۱۳۸۳، ۱۳)

اما همان‌طور که قبلا گفتیم، روایت گذشته در ادامه، خصلتی دیداری نیز پیدا می‌کند.

ب) منشاء اولیه

چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، بازپس‌گویی ریشه‌ای داستانی دارد و از تکنیک‌های روایی‌سرچشمه می‌گیرد؛ در حالی که بازپس‌نمایی تکنیکی بسیار متأخرتر و الهام‌گرفته از کاربرد تکنیک فلاش‌بک در سینماست و به زمانی مربوط می‌شود که هنرمندان تئاتر با شیفتگی در مقابل تاثیرهای تکنیکی و معنایی هنر هفتم، تصمیم گرفتند در آثارشان علاقه‌مندی خود را نسبت به استفاده از تکنیک‌های این هنر مانند نمای درشت، تغییر زاویه‌ی دید و ترتیب روایت و... به نمایش گذارند.

پ) زمان دراماتیک (رویداد جاری)

حتماً دیده‌اید که هنگام تماشای یک مسابقه‌ی فوتبال از تلویزیون، روند پخش جریان بازی برای چند لحظه با پخش تصاویر آهسته‌ی مربوط به رویدادی اخیر مانند به ثمر رسیدن یک گل یا انجام حمله‌ای روی یکی از دروازه‌ها و... متوقف می‌شود اما گوینده به گزارش جریان بازی ادامه می‌دهد. به‌ندرت اتفاق می‌افتد که در این زمان، حادثه‌ای عمده‌ای در مسابقه رخ دهد اما از آن‌جا که هیچ‌چیز مطلق و قابل پیش‌بینی نیست، احتمالاً زمان‌هایی بوده که بلافاصله واقعه‌ی مهمی رخ داده اما شما در جریان پخش تصویر آهسته، از دیدن آن محروم مانده‌اید. این مثال شاید یکی از عینی‌ترین نمایزهای میان استفاده از تکنیک بازگشت به گذشته را در روایت و زندگی واقعی نشان می‌دهد.

در بازگشت به گذشته، نسبت میان زمان بیرونی روایت (زمانی که پرسوناژ در آن جاری است) و زمان درونی آن (زمانی که از راه ذهن پرسوناژ تداعی می‌شود) نسبتی مهم برقرار است. در زندگی‌واقعی، هنگامی که شاهد تداعی رویدادی مربوط به گذشته هستیم (مانند هنگامی که در فاصله‌ی پاسخ‌گویی به پرسشی به یاد خاطره‌ای مربوط به گذشته می‌افتیم و لحظه‌ای مکث می‌کنیم)، تداوم زمانی چال متوقف نمی‌شود. برای لحظه‌ای از زمان حال جدا می‌شویم و این است که یک‌باره می‌گوییم: «ببخشید! چی فرمودید؟ حواسم نبود!» اما این امر در دنیای درام ممکن است. پرسوناژ می‌تواند ۱۰ دقیقه را صرف به یادآوردن خاطره‌ای کند و بعد پاسخ طرف مقابل را بدهد. در این صورت، تنها در شرایطی تعیین مدت زمان سپری‌شده (مدت زمانی که صرف روایت یا یادآوری گذشته شده است) ممکن است که میان لحظه‌ی قطع زمان کنونی و آغاز بازگشت به گذشته تا لحظه‌ی قطع بازگشت به گذشته و اتصال دوباره به زمان حال، وقفه‌ای‌صورت نگیرد. در نمایش‌نامه‌نویسی، این قضیه با تداوم منطقی گفتار نشان داده می‌شود.

نسبت میان گذشته و اکنون، یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های بازپس‌گویی و بازپس‌نمایی را شکل می‌دهد. در بازپس‌گویی، زمان روایت تغییر نمی‌کند و رویدادها در زمان حال تعریف می‌شوند؛ در حالی‌که در بازپس‌نمایی زمان کنونی شکسته و در خلال آن بخشی از زمان گذشته روایت می‌شود. به همین ترتیب است که اغلب بازپس‌گویی را می‌توان در همان ابتدای نمایش‌نامه داشت، زیرا به‌هرحال پرسوناژی که در زمان اکنون قرار دارد، به تعریف گذشته می‌پردازد و درنتیجه، مبنایی برای سنجش گذشته وجود دارد ولی برای بازپس‌نمایی باید حتماً پیش‌تر، زمان حال را داشته باشیم. به عبارت دیگر، به‌ندرت می‌توان نمایش‌نامه یا نمایش را با بازگشت به گذشته شروع کرد. همین نکته در مورد مخاطبی صادق است که از وسط روایت در جریان آن قرار گرفته باشد: «در هر صورت، درک وجود بازگشت به گذشته بستگی به درک روایت دارد؛ قاعده‌ای رسمی در این مورد وجود ندارد و تماشاگری که در میانه‌ی یک سکانس بازگشت به گذشته یا رجعت به آینده وارد تالار نمایش می‌شود، هیچ امکانی برای فهم این مسئله ندارد که شاهد یک بازگشت به گذشته است یا یک پرتاب به آینده.»

(Aumont et Marie, ۲۰۰۱: ۱۷۷)

نکته‌ی شایان ذکر دیگر درباره‌ی مکان قرار گرفتن بازگشت به گذشته است. به این ترتیب که این مکان، میزان کارایی و تأثیرگذاری بازگشت به گذشته را تعیین می‌کند. بازگشت به گذشته در بخش‌های نخستین و آغازین روایت، نقش فراهم‌آورنده‌ی اطلاعات اولیه را دارد اما هر قدر که به بخش‌های میانی و پایانی داستان و زمان گره‌گشایی نزدیک‌تر شود، به شکل حادثه‌ای ناگهانی جلوه می‌کند و ویژگی افشاگرانه و ضربه‌زننده پیدا می‌کند.

(Aumont et Marie, ۲۰۰۱: ۱۷۴)

ت) راوی و زاویه‌ی روایت

آشکارترین ویژگی بازگشت به گذشته این است که لحظه‌ای ذهنی است. درنتیجه، این پرسش مطرح می‌شود که وقتی راوی مشخص نیست، باید بازگشت به گذشته را لحظه‌ی ذهنی چه کسی به حساب آورد؟ همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، از یک منظر، هر قصه‌ای که روایت می‌شود یک بازگشت به گذشته است؛ بازگشت به چیزی که پیش از این در ذهن راوی (نویسنده) وجود داشته و حالا مجال بروز یافته است.

در بازپس‌گویی، همیشه فاعل معلوم است؛ یعنی مشخص است که گذشته از دریچه‌ی ذهن چه کسی مرور می‌شود. در نمایش هم کمابیش این مرزبندی رعایت می‌شود. برای نمونه، در **مرگ یزدگرد**، وقتی آسیابان مشغول بازی در نقش شاه است، از زنش درخواست می‌کند در پوست آسیابان ظاهر شود و به جای او بازی کند:

آسیابان: ... من آسیا را از شما به سکه‌های زرین می‌خرم. ای آسیابان به من بگو چند؟

زن: او می‌خواهد آسیای ویرانه را بهایی بنهیم.

آسیابان: (به زن) تو آسیابان باش و بگو من چه پاسخ دادم. جوال مرا بردار. آیا کسی نیست که این آسیای ویران را به من به چند پاره زر بفروشد؟...

(بیضایی۱۳۸۳، ۳۰)

اما در بازپس‌نمایی، گاهی فاعل نامعلوم یا مبهم است. در نمایش‌نامه‌ی **برنامه‌ی تلویزیونی** اثر میشل ویناور با روایتی به‌هم‌ریخته از ماجراهای مربوط به زندگی دو بیکار به نام‌های «دولیل» و «بلانش» و ضبط یک برنامه‌ی تلویزیونی در مورد زندگی بیکاران روبه‌روییم. نمایش‌نامه از زمانی آغاز می‌شود که بلانش به قتل رسیده و دولیل در مظان اتهام قرار گرفته است. نمایش‌نامه از ۱۹ سکانس تشکیل می‌شود که رویدادها و زمان برخی از آن‌ها به پیش از قتل و زمان برخی دیگر به پس از آن مربوط است. با این‌حال، هیچ نشانه‌ی روشنی وجود ندارد که نشان دهد رویدادهای مربوط به گذشته، تداعی ذهنی کدام یک از پرسوناژهاست؛ پس مجبوریم آن‌ها را صرفاً بازآفرینی ذهنی دانای کل (نویسنده) به حساب آوریم.

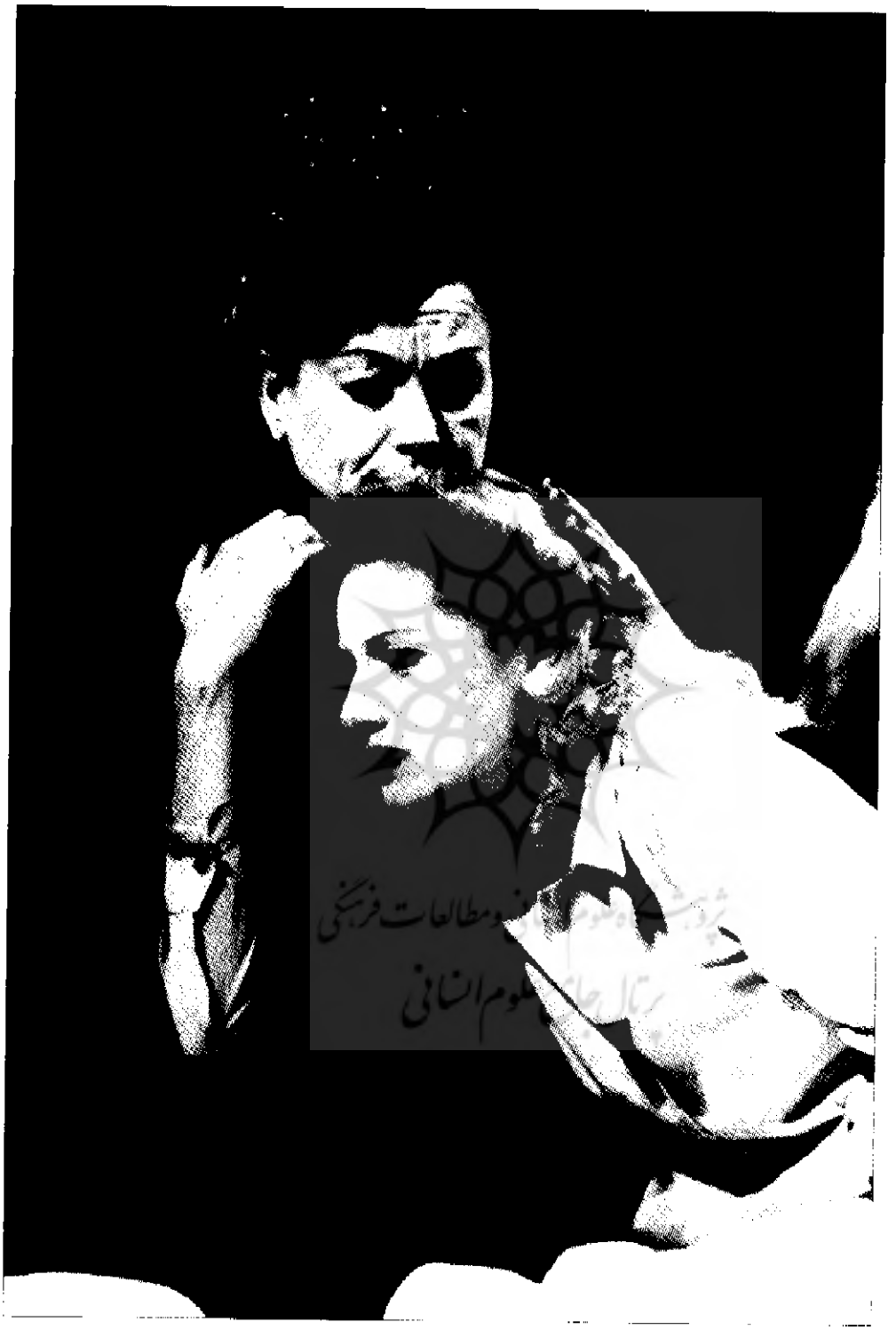
در مقابل، در نمایش‌نامه‌ی **پرتره‌ی یک زن** اثر دیگر همین نویسنده، انتقال به گذشته گاه از طریق پرسوناژها و گاه از راه دانای کل صورت می‌گیرد. یعنی صحنه‌هایی از گذشته وجود دارد که از زاویه‌ی نگاه فردی مشخص روایت می‌شوند و صحنه‌هایی هم هست که راوی آن‌ها معلوم نیست.

داستان این نمایش‌نامه به جریان محاکمه‌ی دختری به نام «سوفی» مربوط می‌شود که «زاویه» معشوق و همکلاسی سابق خود را به ضرب گلوله به قتل رسانده است. در جریان محاکمه، بارها به صحنه‌هایی از زندگی گذشته‌ی سوفی بازمی‌گردیم؛ زمانی که ۱۷ سال بیش‌تر نداشت و در محیط کسالت‌بار شهرستان خود را به دست رؤیاهای شیرین درون کتاب‌های رمان سپرده بود و...

راوی برخی از رویدادهای مربوط به گذشته معلوم نیست، به‌ویژه راوی رویدادهایی که در خلوت سوفی و مقتول اتفاق افتاده و در آن‌ها کس دیگری حضور نداشته است. احتمالاً این رویدادها بایستی توسط خود سوفی اعتراف شده باشند؛ ولی تعریف کردن آن‌ها در دادگاه به ضرر او تمام می‌شده و منطقی و معقولانه نیست که خود او راوی آن‌ها بوده باشد. همچنین است روایت صحنه‌های مربوط به سایر پرسوناژهایی که اصلا در جلسات دادگاه حضور ندارند. می‌بینیم که در مواردی این‌چنین، نقش و جایگاه دانای کل در روایت تصویر عینی یا ذهنی پرسوناژها برجسته می‌شود.

د) تجربه‌ی گذشته

به همان نسبت که در بازپس‌گویی راوی مشخص است، تشخیص این نکته که گذشته از زاویه‌ی دید چه کسی روایت می‌شود و درنتیجه،



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تشخیص این امر که این روایت تجربه‌ها یا استنباط‌های شخصی چه کسی است نیز به‌مراتب آسان‌تر از تشخیص آن در بازپس‌نمایی است. حتی در برخی آثار مدرن‌تر از این ویژگی برای نشان دادن جنبه‌ی متکثر حقیقت استفاده می‌شود و با نشان دادن رویدادی واحد از زاویه‌ی دید افراد مختلف، ضمن تأکید بر نسبی بودن حقیقت، از آن معمایی حل ناشدنی می‌سازد.

ذ) ساختار نحوی و دستور زبانی

ساختار نحوی زبان در بازپس‌گویی به سمت استفاده از افعال صرف‌شده در زمان گذشته گرایش دارد و گفت‌وگوهای تبادل‌شده نیز به صورت نقل‌قول ارائه می‌شوند. به نمونه‌ی زیر از نمایش‌نامه‌ی **مرگ یزدگرد** توجه کنید:

زن: تو گفتی هر پادشاه را کسانی در رکاب‌اند که از پی او می‌تازند.
آسیابان: من نادان بیم کردم.
زن: تو گفتی مبادا که دست بر او فراز برم.
آسیابان: من دست بر او فراز نبردم.
دختر: (کنار جسد) تنها گواه ما در این‌جا خفته است.

(بیضایی،۱۳۸۳، ۱۲)

در این موارد، روایت و به تبع آن، وضعیت مخاطب ساختاری به‌مراتب پیچیده‌تر پیدا می‌کند.

ر) مخاطب

هر اثر داستانی و نمایشی در درجه‌ی نخست با هدف تأثیر گذاشتن بر مخاطبی بیرونی خلق می‌شود و بازگشت به گذشته نیز به منظور تأثیرگذاری بر درک و حواس همین مخاطب طراحی و ارائه می‌شود. در بازپس‌گویی، مخاطب دیگری نیز وجود دارد که رویداد گذشته در درجه‌ی اول برای او روایت می‌شود و مخاطب بیرونی، با سوءاستفاده از غیبتِ دیوار چهارم، سخنان آن‌ها را استراق سمع می‌کند. در بازپس‌نمائی، مخاطب درونی ناپدید می‌شود و مخاطب بیرونی خود را تنها ناظر واقعی صحنه و در نتیجه تنها مسئول داوری در مورد آن می‌بیند. در حالی که پرسوناژ نیز پیش‌تر داوری خود را انجام داده یا بعداً انجام خواهد داد. درست مانند «لومان» که پس از آخرین بازگشت به گذشته، درمی‌یابد مقصر سرگشتگی‌های «بیف» کسی جز خودش نبوده است و برای جبران این تقصیر، خودکشی می‌کند تا با دریافت پولِ بیمه‌ی‌عمر، سرمایه‌ی لازم را برای تأمین آینده‌ی او فراهم سازد.

مسئله‌ی مخاطب را در نمایش‌نامه‌ی کوتاه تک‌پرده‌ای **آخرین نوار کراپ** اثر ساموئل بکت با وضوح بیش‌تری احساس می‌کنیم. در این نمایش‌نامه، پیرمردی فرتوت به نام کراپ با گوش دادن به نواری که ۳۰سال پیش‌تر در سی‌ویک سالگی ضبط کرده، خاطره‌ای از یک عشق را مرور می‌کند و دست آخر تمام شعف‌های آن را چیزی‌حقیر و کوچک می‌یابد. تماشاگر از راه مرور محتوای نوار که به ظاهر تنها برای پیرمرد پخش می‌شود، رویدادهای زندگی گذشته‌ی کراپ را مرور می‌کند.

گونه‌ی سوم بازگشت به گذشته، یعنی بازپس‌گو ـ نمایی از نظر مخاطب در میانه‌ی این راه قرار دارد و از این منظر برای هر دو مخاطب بیرونی و درونی، نقشی مساوی در نظر می‌گیرد. نمایش‌نامه‌ی **مرگ یزدگرد** سرشار از لحظه‌هایی است که در آن‌ها مخاطبان داخلی روایت یعنی‌سرداران سپاه شاه، گاه به درونِ نَقل می گذارند و با آن همراه می‌شوند. برای نمونه، در صحنه‌ای از نمایش، زن آسیابان در نقش شاه، خوابگزاران خود را طلب می‌کند و موبد که تا کنون صرفاً شنونده‌ی نَقل بوده است وارد بازی می‌شود:

آسیابان: از چه خود را پنهان می کنی؟
زن: (جیغ می‌زند) چر-ا-غ!
دختر: چه شده؟
زن: خواب بدی دیدم! خوابگزاران من کجا هستند؟
موبد: من این‌جا هستم شهریار!

(بیضایی، ۱۳۸۳، ۲۴)

ز) زمینه‌چینی

سازوکار تداعی گذشته، سازوکاری پیچیده و حتی رمزآلود است. گاهی یک تصویر، کلمه، رویداد، موقعیت و حتی یک بوی آشنا باعث تداعی یک خاطره می‌شود. برخی اوقات منشأ این تداعی‌ناشناخته است و در ضمیر ناخودآگاه فرد جای دارد. به همین اندازه، سازوکار استفاده از گذشته نیز در اثر داستانی، سازوکاری متنوع و البته هوشیارانه است. اگر در زندگی واقعی، خاطرات به گونه‌ای خودمختار به ذهن هجوم می‌آورند، در روایت، هنرمند آن‌ها را کاملاً حساب شده در تار و پود اثر خود می‌گنجاند؛ گاه به قصد ایجاد ابهام یا تعلیق، بیان واقعه و حقیقتی را به تأخیر می‌اندازد و یا با جابه‌جا کردن محل علت و معلول رویدادها، روی نتایج تاءکید می‌کند و...

در بازپس‌گویی، این امر به همان سادگی و به همان شیوه‌ای صورت می‌گیرد که در زندگی روزمره اتفاق می‌افتد؛ اما در بازپس‌نمایی، این نکته اغلب با زمینه‌چینی همراه است.

از آن‌جا که یادآوری تمام شیوه‌ها و تکنیک‌های بازگشت به گذشته یا دسته‌بندی انواع این شیوه‌ها با توجه به تنوع شیوه‌های ابتکاری هنرمندان در حوصله‌ی این مقاله نمی‌گنجد، در این‌جا تنها از ورای چند مثال به دسته‌بندی ساده‌ای از شیوه‌های بازگشت به گذشته می‌پردازیم.

۱. زمینه‌چینی مستقیم: به این ترتیب که ابتدا به واقعه‌ای اشاره می‌شود و سپس خود واقعه به نمایش درمی‌آید. در نمایش‌نامه‌ی **سلطان مار** اثر بهرام بیضایی، نمونه‌ی جالبی وجود دارد که در آن علاوه بر زمینه‌چینی برای بازگشت به گذشته، دو زمان گذشته و حال درهم می‌آمیزند. این نمونه مربوط به صحنه‌ای است که در آن، سفرای جابلقا و جابلسا درباره‌ی مذاکره با سلطان مار صحبت می‌کنند.

سفیر جابلقا: دست مأمور مشترک لرزید و شربی به زمین ریخت.

سفیر جابلسا: همه‌ی نقشه‌ها بی‌نتیجه ماند!

سفیر جابلقا: بی‌نتیجه!

سفیر جابلقا: ولی باید راهی پیدا کرد! او ما را اخراج کرده؛ یادتان نیست؟ از دیروز می‌گویم: ما این‌جا بودیم و او نشسته بود.

سلطان مار: یاد آن دو سفیر افتادم که دیروز این‌جا بودند.

سفیر جابلسا: نمی‌شد در چشمش نگاه کرد. لبخند یادم رفته بود. چقدر با تبختر.

سلطان مار: چقدر پشت هم انداز.

سفیر جابلقا: چقدر ترسناک.

سلطان مار: چقدر مضحک!

سفیر جابلسا: عرض کردم ما امتیازاتی می‌خواهیم در قبال این‌که به این سرزمین حمله نمی‌کنیم قربان.

سلطان مار: یعنی که باج می‌خواهید. ولی آقایان این کار دزدان سرِ گردنه است...

(بیضایی، ۱۳۸۴، ۵۵۷،۵۵۸)

گاهی هم مستقیماً گفته می‌شود که صحنه‌ی بعد، یک فلاش‌بک است. مثلا در نمایش‌نامه‌ی **متمرد** اثر میشل ویناور، نویسنده در میان نمایش مداخله می کند و توضیح می‌دهد که صحنه‌ای که ملاچطه خواهید کرد یک بازگشت به گذشته است و به ماجرایی مربوط می‌شود که یک شب پیش‌تر رخ داده است.

نویسنده (به تماشاگران): صحنه‌ای که در ادامه می‌آید یک بازگشت به گذشته است. برنارد ملاقات شب قبل «ووتیه» را در خانه‌شان به خاطر می‌آورد.

(Vinaver, ۲۰۰۱:۲۶)

زمینه‌چینی مستقیم به صورت مکانیکی نیز ممکن است اتفاق افتد. مثل شیوه‌ای که در **آخرین نوار کراپ** و به وسیله‌ی جلو و عقب کردن نوار ضبط صوت استفاده می‌شود. برای نمونه، به مورد زیر توجه کنید که به واسطه‌ی عقب بردن نوار به گذشته‌ای دورتر از زمان ضبط شدن نوار منتقل می‌شویم:

صدای کراپ: به سال گذشته نظر می‌اندازم، به سالی که مادرم در خانه‌ی کنار کانال در چال اچتضار بود. در آن پاییز، پس از دوران طولانی بیوه‌گی‌اش (کراپ تعجب می‌کند) و او (کراپ ضبط صوت را متوقف می‌کند و نوار را کمی به عقب می‌چرخاند، گوشش را به ضبط صوت نزدیک‌تر می‌کند و ضبط را به راه می‌اندازد)... در حال احتضار بود، در آن پاییز پس از دوران طولانی بیوه‌گی‌اش...

(بکت،۱۳۸۳،۷۱)

یا در نمونه‌ی زیر که با جلو بردن نوار، از روایت بخشی از گذشته صرف‌نظر می‌شود:

صدای کراپ: ... در شب طوفانی با نور شناسایی و آتش... (کراپ عصبانی می‌شود، ضبط صوت را متوقف کرده، نوار را به جلو می‌چرخاند و دو مرتبه آن را به راه می‌اندازد) صورتم میان سینه‌اش و دست‌هایم روی بدن او بدون حرکت کنار هم لمیده بودیم... (بکت، ۱۳۸۳، ۷۱»

۲. زمینه‌چینی غیرمستقیم: به این ترتیب که با نشانه یا عنصری آشنا به گذشته انتقال می‌یابیم.

مثلاً در سکانس اول نمایش‌نامه‌ی سیمای یک زن، «زاویه» پیشنهاد می‌دهد که برای «سوفی» خوراک ساردین درست کند اما سوفی از بوی ساردین متنفر است زیرا در خانه‌ی پدری‌اش همیشه این بو می‌پیچیده است. بلافاصله پس از این اظهار نظر به خانه‌ی پدری سوفی منتقل می‌شویم:

زاویه: من براتون ساردین کباب‌شده درست می‌کنم.

سوفی: من از ساردین متنفرم، مخصوصاً وقتی با خردل تو فِر پخته شده باشه. این غذای همیشگی‌مادرمه. تو خونه‌ی ما در تمام طول سال این بو موج می‌زنه.

خانه‌ی پدری سوفی در حومه‌ی دانکرک

مادر: طوفان حسابی باغ رو به هم ریخته.

سوفی: می‌دونین این اهمیتی نداره.

مادر: این من رو یاد طوفان اون سالی می‌اندازه که سوفی خونه رو ترک کرد و ما تازه وقتی فهمیدیم که تو بیمارستان پرستار شده بود.

زاویه: خاطره‌ی بدی ازش داری؟

(Vinaver, ۲۰۰۲, ۲۱)

ملاحظه می‌شود که صحنه‌ی خانه‌ی پدری با تجدید خاطره‌ی سوفی از بوی ساردین تداعی شده است. البته با در نظر گرفتن این نکته که زمان واقعی داستان، زمان دادگاه است و تمام رویدادهای دیگر به پیش از آن تعلق دارند، درمی‌یابیم که از یک زمان گذشته به زمان گذشته‌تری‌نسبت به آن حرکت کرده‌ایم. در این موارد باید در نظر داشت که آوردن بازگشت به گذشته در دل یک بازگشت به گذشته‌ی دیگر، سبب سردرگمی مخاطب نشود؛ مگر این‌که همین سردرگمی مورد نظر باشد:

«استفاده از بازگشت به گذشته در درون بازگشت به گذشته، سبب سردرگمی تماشاگر می‌شود. در مقابل، وقتی دراماتورژ از خطی بودن و از عینیت نمایش چشم می‌پوشد و واقعیت‌ها را درهم و به طور تودرتو به دنبال هم می‌آورد، تمام این فرایندها مشروع می‌شود.» (Pavis, ۲۰۰۲,۱۴۲)

گاهی نیز ممکن است هیچ اشاره‌ی مشخصی صورت نگیرد و درک تقدم و تاخر رویدادها به فهم مخاطب واگذار شود. مثلاً وقتی پرسوناژی در یک صحنه جان می‌بازد و در صحنه‌ی بعدی زنده است، یا وقتی از نظر ظاهری، جوان‌تر و کم‌سن‌وسال‌تر است یا حتی مثل مورد **آخرین نوار کراپ** صدایی جوان‌تر و سرزنده‌تر دارد، مخاطب به طور طبیعی درک می‌کند که با صحنه‌ای از گذشته روبه‌روست. در **آخرین نوار کراپ** نخستین‌بار هنگامی با بازگشت به گذشته روبه‌رو می‌شویم که کراپ ضبط صوت را روشن می‌کند و طبق دستور صحنه‌ی نمایش‌نامه، صدایی قوی و خوشحال و واضح‌تر از کراپ فعلی دارد:

صدای کراپ: (صدای قوی و خوشحال و از صدای فعلی کراپ واضح‌تر است) امروز سی‌ویک سالم تمام شده، کاملاً سالم مثل یک... (ضبط صوت را متوقف می‌کند چون می‌خواهد راحت بنشیند. بنابراین جعبه‌ها و فهرست را از روی میز به روی زمین می‌ریزد. سپس نوار را به عقب می‌چرخاند و دومرتبه آن را به راه می‌اندازد تا از اول بشنود) امروز سی‌ویک سالم تمام شده، کاملاً سالم مثل یک...

(بکت، ۱۳۸۳، ۶۸)

و بعد در ادامه‌ی همین دیالوگ، با روایت نوار به گذشته‌ای دورتر یعنی به ۱۲.۱۰ سال پیش از ۳۰ سال پیش می‌رویم:

صدای کراپ: ... همین الان جریان یکی از سال‌های گذشته را از روی نوار شنیدم. این جریان را خیلی کم به خاطر می‌آورم چون باید الان ۱۰، ۱۲ سال از آن گذشته باشد...

(بکت، ۱۳۸۳، ۶۹)

یعنی بازگشت به گذشته، نخست به صورت غیرمستقیم و بازگشت به گذشته‌ی دورتر از راه بیان مستقیم صورت گرفته است. البته

به‌ویژه در آثار مدرن‌تر، این امکان هم وجود دارد که زمان‌ها به گونه‌ای مغشوش در هم بیامیزند و تشخیص تقدم و تأخر رویدادها بسیار دشوار و تنها با مرور چندباره‌ی آن‌ها امکان‌پذیر شود. نمایش‌نامه‌ی **درخواست شغل** اثر میشل ویناور، نمونه‌ای بسیار غیرمنتظره را از این درهم‌آمیزی زمانی به نمایش می‌گذارد.

مردی به نام «فاژ» پس از ۲۳ سال به خاطر یک درگیری شغلی از کار خود استعفا داده و دنبال شغلی جدید است. در طول مدتی که وی در جلسه‌ی مصاحبه‌ای استخدامی به پرسش‌های مسئول گزینش پاسخ می‌دهد، به طور موازی با مسائل زندگی خصوصی او نیز آشنا می‌شویم: از نگرانی‌های «لوئیز»، زنش، از تمام شدن ذخیره‌ی مالی خانواده، باردار شدن «ناتالی» دختر ۱۷ ساله‌اش از یک سیاه پوست و تلاش پدر و مادر برای ترغیب دختر به سقط جنین، فعالیت‌های چپ‌گرایانه‌ی افراطی دختر که به دستگیری‌اش توسط پلیس به جرم سرقت از یک فروشگاه منجر می‌شود و...

در این نمایش‌نامه، زمان‌ها و مکان‌های مختلف در هم می‌آمیزند و دیالوگ‌های پرسوناژها به نحوی افراطی با هم مخلوط می‌شود، به نحوی که در نخستین برخورد، امکان تشخیص تقدم و تأخر زمانی رویدادها ممکن نیست. مخاطب نمی‌تواند به درستی به این پرسش پاسخ دهد که رویدادهای زندگی خصوصی فاژ پیش از مصاحبه‌ی شغلی‌اش اتفاق افتاده و حالا در طول مصاحبه تداعی می‌شوند یا پاره‌ای از آن‌ها بعداً اتفاق می‌افتد. در قطعه‌ی نمونه زیر، ضمن صحبت در مورد ترک سیگار در جلسه‌ی مصاحبه، موضوع‌های مختلفی مانند دیر رسیدن یک دعوت‌نامه و گم شدن یک جزوه‌ی درسی مطرح می‌شود که از نظر زمانی به سه زمان مختلف و از نظر مکانی به حداقل دو مکان خانه و اداره تعلق دارد:

والاس: سیگار می کشید؟

فاژ: مرسی نمی کشم.

والاس: یعنی شما هم.

فاژ: شما هم. شما سیگار رو ترک کردین؟

والاس: سه سال است.

فاژ: من هم همین‌طور. یک کم نزدیک‌تر از دو سال و نیم است.

والاس: هنوز انگشتانتان یک کم زردند.

فاژ: نه.

والاس: یک کم.

فاژ: تاریخ این نامه مال سوم فوریه است، الان شانزدهم است. کی رسیده؟

والاس: آدم رو راستی هستید؟

لوئیز: نمی‌دانم. من مطمئنم که هیچ وقت این پاکت را ندیده‌ام. پیش از این‌که سر من داد بزنی از ناتالی بپرس ۹۰ درصد اوقات اون می‌ره پایین دنبال نامه‌ها.

فاژ: یک دعوت‌نامه از شرکت «اودوین». اما خیلی دیر است.

ناتالی: بابا جزوه‌ی ریاضی منو ندیدی؟

والاس: ما دنبال شخصی می‌گردیم که فوق‌العاده پویا باشه.

فاژ: قرار ملاقات برای پریروز بوده.

لوئیز: بهشان تلفن بزن، توضیح بده.

ناتالی: این پاکت؟ تا حالا آن را ندیده‌ام.

فاژ: ناتالی من دنبال یک شغل منحصربه‌فرد می‌گردم، می‌شنوی؟ هر نامه‌ای که می‌رسه می‌تونه دقیقاً همین شغل منحصربه‌فردی باشه که دنبالش می‌گردم. (۳)

(Vinaver ,۲۰۰۴ ,۱۲-۱۳)

بازگشت به گذشته؛ کاربردها و کارکردها

پیش‌تر به دو کارکرد اصلی بازگشت به گذشته (مرور و مکاشفه) اشاره کردیم. هر دوی این کارکردها، غالباً معناشناختی و فلسفی هستند و همان‌طور که پیش‌تر در مورد **ادیپ شهریار**، **مرگ فروشنده** و **اشباح** دیدیم، سنگینی وزن گذشته و تاثیر آن را روی زمان کنونی نشان می‌دهند.

در این‌جا برخی از کاربردهای بازگشت به گذشته را به طور مشخص‌تر مورد بحث قرار می‌دهیم.

الف) مکاشفه: به‌طورکلی، بازگشت به گذشته را بایستی وسیله‌ای برای کشف یک راز یا حل یک معما دانست؛ معمایی که پرسوناژ، آن را خواسته یا ناخواسته پنهان می‌کند. آگاهی بر رازهایی که ناخواسته پنهان می‌شوند (مانند راز زندگی ادیپ یا ویلی لومان) موجبات تحول پرسوناژ را فراهم می‌آورد. در **آخرین نوار کراپ**، کراپی که در نوار سخن می‌گوید، یعنی کراپ سی‌ویک ساله با تشبیه خود به یک گورکن، قصد خود را از کاوش در گذشته، نوعی خودکاوی معرفی می‌کند.

اما حاصل این خودکاوی چیزی جز انزجار نیست. کراپ اکنون شصت‌ساله، نوار دیگری در ضبط صوت می‌گذارد و احساس انزجار خود را از مرور این خاطره‌ی شنیداری ضبط می‌کند.

صدای کراپ: همین الان صدای احمق دیوانه‌ای را که ۳۰ سال پیش ضبط شده [بود] شنیدم. واقعاً با این حرف‌هایی که زده‌ام، عجب احمقی بوده‌ام. خدا را شکر که اقلاً همه‌چیز گذشت و تمام شد...

(بکت، ۱۳۸۳، ۷۵)

با رویارویی این اظهار خوشنودی از گذشتن ماجرا با خشنودی‌ای که در نوار نسبت به تمام شدن ماجرای ۱۰ سال پیش‌تر از آن وجود دارد، درمی‌یابیم که نگاه کراپ به گذشته همواره نگاه به لحظه‌هایی است که به اشتباه سپری شده‌اند و انتقاد از عمری است که به خطا گذشته است. بااین‌حال، قطعه‌ی پایانی حاوی مکاشفه‌ای برای مخاطب است؛ پس از این‌که کراپ با نگاهی پر از سوءظن و ناامیدی نواری پر می‌کند، دوباره و برای سومین بار نوار قبلی را گوش می‌کند و این‌جاست که نتیجه‌گیری پایانی معنا می‌یابد. قطعه‌ای که در دوبار قبلی پخش نشده بود:

صدای کراپ: شاید بهترین سال‌های عمر من گذشته باشد. سال‌هایی که هنوز فرصت خوش‌بخت شدن وجود داشت. اما امروز دیگر آن را آرزو نمی‌کنم(۴)...

(بکت، ۱۳۸۳، ۷۵)

و درواقع، خودکاوی یا گذشته‌کاوی کراپ عاملی برای کشف این حقیقت انتهایی بوده است.

ب) حل معما: همان‌طور که پیش‌تر آمد، گاهی گذشته عمداً پنهان نگه داشته می‌شود؛ مثل گذشته‌ی کاپیتان آلوینگ در نمایش‌نامه‌ی **اشباح**. آگاهی از این معماها و رازها نه به تحول خود شخصیت که به داوری در مورد وی می‌انجامد و این ویژگی، اساس داستان‌های پلیسی و جنایی‌را تشکیل می دهد.

بازرس وارد می شود نوشته‌ی ج. ب. پریستلی نمونه‌ی جالبی از این دست آثار است. «آرتور برلینگ»، شهردار سابق، به مناسبت نامزدی دخترش «شیلا» و «جرالد کرافت»، میهمانی شامی ترتیب داده است. مردی به نام «گول» وارد می‌شود و خود را بازرس جدید پلیس منطقه معرفی می‌کند. او مشغول تحقیق پیرامون ماجرای خودکشی دختری جوان است. دختری که ۲ سال پیش‌تر به خاطر شرکت در اعتصابی برای افزایش حقوق توسط برلینگ اخراج شده است، دختر مدتی معشوقه‌ی جرالد بوده اما جرالد با ورود شیلا به زندگی‌اش، با دادن مقدار مختصری پول، دختر را از خود می‌راند. با آن‌که دختر باردار بوده، خانم برلینگ موجب می‌شود که سازمان خیریه از پذیرفتن او سرباز زند. دست آخر نیز فاش می‌شود که اریک، پسر برلینگ، در این ماجرا مقصر بوده و دست به سرقت زده تا از دختر نگه‌داری و حمایت کند.

بازرس گول پس از نشان دادن نقش تک‌تک اعضای خانواده در واقعه‌ی مرگ دختر، خانه را ترک می‌کند. افراد خانواده‌ی برلینگ که رازشان فاش شده، وقتی درمی‌یابند که در اداره‌ی پلیس، بازرسی به نام گول وجود ندارد، امیدوار می‌شوند که اصلاً خودکشی‌ای در کار نبوده باشد. اما دقیقه‌ای بعد پلیس تلفن می‌کند که بگوید دختر جوانی خودش را مسموم کرده و بازرسی به خانه‌ی آن‌ها اعزام خواهد شد.

همان‌طور که پیداست، کل ماجرا از راه بازپس‌گویی فاش می‌شود و حضور رازگونه‌ی بازرس پلیس برملاکننده‌ی رفتارهایی است که هیچ‌یک به تنهایی جنایت نبوده اما در مجموع، جنایت هولناکی را رقم زده است.

در آثار مدرن، بازگشت به گذشته به‌طورمستقیم یا غیرمستقیم شکل محاکمه را پیدا می‌کند. در مورد حالت مستقیم، از نمایش‌نامه‌های **سیمای یک زن** و **مرگ یزدگرد** یاد کردیم که عیناً جریان محاکمه‌ی متهمان به قتل است. در مورد حالت غیرمستقیم نیز از نمایش‌نامه‌ی **هشتمین سفر سندباد** اثر بهرام بیضایی یاد می‌کنیم. این نمایش‌نامه از نمونه‌های مثال‌زدنی آثاری است که بر مبنای بازی بازگشت به

گذشته شکل می‌گیرند. سندباد پس از آن‌که هفت بار در جست‌وجوی طلا، عشق، خوش‌بختی، همای سعادت و حقیقت و... سفر می‌کند، خسته و ناامید به شهر و دیار خود بازمی‌گردد و در نهایت تعجب درمی‌یابد که از زمان نخستین سفرش هزار سال گذشته و در کتاب‌ها تصویری واژگونه از او درج کرده‌اند؛ تصویر مردی که در هنگامه‌ی نبرد، برادران و همشهریانش را به طمع به چنگ آوردن طلا تنها گذاشت:

کاتب: و وقتی همه‌جا آتش بود او فرار کرد.

سندباد: نه، این درست نیست.

کاتب: چرا آقا؛ او حرص پول داشت. به رؤیای گنج رفت. در کتاب این طور نوشته، اما من خیال می‌کنم که او می‌ترسید!

شعبده‌باز: چطور، چطور؟

کاتب: او می‌ترسید. در حالی که این‌جا همه می‌جنگیدند، او هفت بار به بهانه‌ی گنج از مهلکه دور شد.

سندباد: این‌طور نیست.

کاتب: چرا آقا؛ در کتاب این‌طور نوشته!

سندباد: من به همه خواهم گفت که این ظلم است؛ سندباد فرار نکرد.

(بیضایی، ۱۳۸۴، ۲۷۰)

و به این ترتیب، روایت هفت سفر سندباد با انگیزه‌ی «دفاع» از خود در برابر محکمه‌ی تاریخ آغاز می‌شود. روایتی که با حفظ جهت‌گیری محاکمه‌گونه، به لحاظ تکنیکی نیز به نحوی ظریف و نامحسوس از صورت روایی به صورت عینی تغییر می‌کند.

سندباد: سندباد فقط سفر اولش را به دنبال گنج رفت.

شعبده‌باز: (اعلام می کند) سفر ـ اول!

سندباد: من گرسنه بودم. سفر اول را یک گرسنه کرد.

کاتب: این گرسنه از کجا کشتی آورد؟

سندباد: سه روز بود که افتاده بودم کنار یک خرابه؛ نزدیک یک میدان. یک میدان شبیه همین‌جا (تحلیل می‌رود) عصر بود؛ غروب شد؛ شب شد؛ و میدان خالی بود.

(دیگران آهسته‌آهسته به محیط نیمه‌تاریک گرد صحنه پس رفته‌اند. یک‌باره شعبده‌باز نفس‌زنان به شتاب پیش می‌آید. در جست‌وجوی پناهی، گویی سندباد را می‌بیند.)

شعبده‌باز: گوش کن جوان- گوش کن؛ چند گزمه خبر کن. من در خطرم؛ دو خونی با دو شمشیر تیز در پی من‌اند...

(بیضایی، ۱۳۸۴، ۲۷۱-۲۷۰)

در پایان این حرکت‌های متناوب به گذشته و حال است که آخرین سفر سندباد؛ سفر هشتم ـ مرگ ـ آغاز می‌شود و نمایش‌نامه پایان مشخص و داوری نهایی خود را می‌یابد.

یادآوری این نکته نیز لازم است که در بازگشت به گذشته، ترکیبی که از تکنیک‌های تئاتر در تئاتر یا بازی در بازی بهره می‌گیرد، امکان تواءمان هر دو جنبه یعنی تحول پرسوناژ و داوری در مورد او را فراهم می‌آورد؛ مانند **مرگ یزدگرد** که در پایان آن هم راز شاه کشف می‌شود و هم حقیقت عملکرد او.

پ) ایجاد تعلیق: بازگشت به گذشته، جدا از تأثیری که می‌تواند روی پرسوناژ داشته باشد، از نظر شیوه‌های روایت نیز مهم است و منجر به ایجاد تعلیق و درنتیجه، افزایش کشش داستان می‌شود؛ چنان‌که پیش‌تر آمد، بدون بازگشت به گذشته، روایت ساختاری خطی و یک‌نواخت پیدا می‌کند.

ت) ایجاد چندصدایی: این ویژگی بازگشت به گذشته به جهت‌گیری جدیدی در رویکرد به مسئله‌ی حقیقت مربوط می‌شود، خصوصاً وقتی که ماجرا یا روی‌دادی یگانه به دفعات و از زاویه‌ی دید افراد مختلف روایت شده باشد. وقتی رویدادی واحد چند بار از راه بازگشت مکرر به گذشته بازگویی یا بازنمایی می‌شود، بسته به میزان مشابهت روایت‌های بازگو یا بازنمایی‌شده با «ایزوتوپ‌ها» یا «تکرارهای» رویداد روبه‌رو خواهیم بود. ایزوتوپ‌های رویداد از راه تغییر زاویه‌ی دید یا تغییر راوی، امکان تکثّر واقعیت را به نمایش می‌گذارند، اما تکرار رویداد، عموماً در خدمت ایجاد ریتمی خاص در اثر است.

سخن آخر

در این نوشتار، کوشیدیم به اختصار برخی جنبه‌های بازگشت به گذشته را در تئاتر بررسی کنیم و ضمن برشمردن ویژگی‌های سه گونه‌ی عمده‌ی آن، به بیان تمایزهای آن‌ها بپردازیم. دیدیم که اگرچه بازگشت به گذشته‌های متاءخر بیش‌تر شکلی تصویری و اجرایی پیدا کرده‌اند، اما استفاده از آن‌ها به شیوه‌ی روایی همواره وجود داشته است. درواقع بدون بازگشت به گذشته، روایت اغلب شکلی‌خسته‌کننده خواهد داشت و سهل و دست‌یافتنی می‌شود.

همچنین، با ارائه‌ی نمونه‌هایی عملی به برخی از شیوه‌های استفاده از این تکنیک در تئاتر اشاره کردیم و عمده‌ترین اهداف و کارکردهای آن را برشمردیم. بدیهی است که کارکردهای بازگشت به گذشته تنها به چهار مورد یادشده خلاصه نمی‌شود و برای گسترش این فهرست می‌توان همچنان به جست‌وجو پرداخت.

لازم است پیرامون روش‌های اجرایی بازگشت به گذشته نیز مطالعه‌ی مستقلی صورت گیرد. اگرچه ما در خلال مباحث و خصوصاً از خلال مثال‌های ارائه‌شده به طور غیرمستقیم به برخی از این روش‌ها اشاره کردیم، اما با توجه به تأکید مقاله بر متن دراماتیک، از معرفی و شرح شیوه‌های عملی بازگشت به گذشته صرف نظر نمودیم. هنر سینما برای نشان دادن گذشته، تکنیک‌های عینی و قراردادی مشخصی دارد. (۵) اجرای تئاتری از این نظر با محدودیت‌هایی روبه‌رو است و بازگشت به گذشته را بیش‌تر از راه مداخله‌ی راوی یا به وسیله‌ی تغییر نور یا یک موسیقی رؤیایی انتقال می‌دهد. (Pavis, ۲۰۰۲: ۱۴۲) اما آیا نمی‌توان از راه دیگر عوامل اجرای تئاتری مانند روش‌های مختلف نورپردازی، دکور، صدا، پروژکشن، جنبه‌های‌مختلف بازیگری (ظاهر فیزیکی، حالات و رفتار، حرکات صحنه‌ای، کلام) و غیره نیز امکاناتی برای نشان دادن بازگشت به گذشته فراهم آورد؟ طبعاً تجربه‌های گوناگونی در این زمینه صورت گرفته است که نیازمند گردآوری و تدوین است.

طرح پرسش‌هایی که جنبه‌های روان‌کاوانه و جامعه‌شناسانه‌ی بازگشت به گذشته را مرکز توجه خویش قرار می‌دهند نیز از دیگر مسائلی است که بایستی به گونه‌ای جدی‌تر مورد بررسی قرار گیرند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

۱. Krakow محل استقرار کانتور و گروه تئاترش به نام کریکوت بود. از شهرهای لهستان که مدت‌هاست مرکز فرهنگی آن کشور شناخته می‌شود.

۲. بارمان فارسی شده‌ی آپارتمان است (پار: پاره، بخش ـمان: خانه). بنابراین بارمان به مفهوم خانه‌های بخش‌بخش کوچک می‌توانند جایگزین مناسبی برای آپارتمان باشد.

۳. Today Is My Birthday (1991) آخرین نمایشی که کانتور با گروهش بر آن کار می‌کرد و پس از مرگ وی، توسط گروهش به اجرا درآمد.

۴. به روایت مقاله‌ی جان اُماهونی (John O'Mahony) در چهارم اکتبر ۲۰۰۳ در نشریه‌ی Guardian Unlimited Arts با عنوان Has contemporary polish theatre lost its edge?

۵. Jerzy در تلفظ لهستانی، یژی خوانده می‌شود ولی از آن‌جا که بسیاری متن‌ها از انگلیسی و فرانسوی به زبان فارسی برمی‌گردند، همواره مترجمان آن را یژی نوشته‌اند که درست نیست.

۶. Konrad Swinarski (1929 1975) کارگردان آثار بسیار درخشان تئاتر ملی لهستان به‌شیوه‌هایی متفاوت با روال معمول اجرا در آن زمان.

۷. به روایت از مقاله‌ی پیوتر گروشچینسکی (Piotr Gruszczy?ski) با عنوان Theatre "Exploratory" The Ninties in Polish

۸. دانش‌نامه‌ی اینترنتی www.Wikipedia.org زیر عنوان (Experimental Theatre)

۹. دانش‌نامه‌ی اینترنتی wwwBritannica.com زیر عنوان (Alternative Theatre).

۱۰. پیوتر گروشچینسکی، همان.

۱۱. تلفظ نام لهستانی Andrzej آندژی است که سال‌ها در کشور ما آندری گفته و نوشته شده و به‌صورت غلط مصطلح درآمده است.

۱۲. پیوتر گروشچینسکی، همان. و نیز

www.culture.pl/en/culture/artykuly/os_lupa_krystian//:http

۱۳. مقاله‌ی الئورا اودالسکا (Elenora Udalska) با عنوان (www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3763/is_199703/ai_n8746554//:http)

Polish Theatre After 1989

۱۴. الئورا اودالسکا، همان و نیز مقاله‌ی پیوتر گروشچینسکی، با نشانی (www.culture.pl/en/culture/artykuly/cs_nowy_mlody_mlodszy//:http)

۱۵. پیوتر گروشچینسکی، همان.

۱۶. جان اُماهونی، همان.

۱۷. گروشچینسکی، Theatre "Exploratory" The Ninties in Polish

۱۸. جان اُماهونی، همان.

۱۹. اُماهونی، همان.

۲۰. Teatr Smego Dnia (Theatre of the Eighth Day) برای آگاهی بیش‌تر درباره‌ی این گروه به مقاله‌ی بعدی همین نشریه بنگرید و نیز صفحه‌ی اینترنتی www2.arts.gla.ac.uk/Slavonic/staff/EighthDay.html//:http

۲۱. Teatr Provisorium (Provisorium Theatre) برای آگاهی بیش‌تر در مورد این گروه به صفحه‌ی اینترنتی www.culture.pl/fr/culture/artykuly/in_te_provisorium//:http نگاه کنید.

۲۲. Akademia Ruchu (Academy of Movement) برای آگاهی بیش‌تر می‌توانید به سایت اینترنتی گروه www.republika.pl/akademiaruchu/indexen.html//:http نگاه کنید.

۲۳. Wormwood افسنتین: نام گیاهی است خودرو که دم‌کرده‌ی آن در طب قدیمی برای درمان برخی امراض به کار می رفته است.

۲۴. Auto Da Fe به رأی دادگاه در مورد سوزاندن شخص مرتد در ملأ عام و در دوران انگیزیسیون گفته می‌شد.

۲۵. A Minor Apocalypse این رمان با برگردان فارسی فروغ پورباوری و با همین نام در ایران منتشر شده است؛ همچنین بازخوانی نمایشی این رمان، توسط فرهاد مهندس‌پور و محمد چرم‌شیر با نام «روز رستاخیز» به چاپ رسیده است.

۲۶. گروشچینسکی، Theatre "Exploratory" The Ninties in Polish.

۲۷. Biuro Podrzy (Travel Agency) برای آگاهی بیش‌تر می‌توانید به سایت اینترنتی این گروه در نشانی