

زمانمندی روایت در چهار نمایشنامه نغمه شمینی
(«افسون معبد سوخته»، «خواب در فنجان خالی»، شکاک و اسب‌های آسمان
خاکستری می‌بارند»)

فریندخت زاهدی

استادیار دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران

رفیق نصرتی*

دانشجوی دکتری تئاتر دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران

چکیده

تجربه زمان مثل هر چیز دیگری در جهان می‌تواند در هر متنی نمود پیدا کند. عنصر زمان، عنصر سازه‌ای متن به‌شمار می‌آید. مختصه روایت به این است که در آن، زمان مؤلفه اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شیء بازنموده به‌شمار می‌آید. بنابراین، زمان در پرتو روابط گاهشماری میان داستان و سخن بازنموننده آن معنا می‌یابد. با تحلیل زمان داستان و زمان سخن بازنموننده آن، نشان داده می‌شود که در هر چهار نمایشنامه مورد بررسی در این پژوهش، روایت دارای دو نوع زمانمندی است: زمانمندی یادواره‌ای و زمانمندی خطی. زمانمندی خطی خصلتی دراماتیک به متن می‌دهد و زمانمندی یادواره‌ای خصلتی روایی. زمانمندی یادواره‌ای همیشه در پیوند با مکان خاصی قرار می‌گیرد و به‌نوعی می‌تواند نشان‌دهنده ذهنیت زنانه حاکم بر متن باشد. در این مقاله، برآنیم تا نشان دهیم درحالی که در هر چهار نمایشنامه هر دو زمانمندی وجود دارد، در هر نمایشنامه‌ای که در آن زمانمندی خطی غلبه بیشتری دارد، متن خصلت دراماتیک

* نویسنده مسئول: rafighnosrati@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۹۰/۹/۲۲

تاریخ دریافت: ۹۰/۱/۲۷

دارد و هر نمایشنامه‌ای که در آن زمانمندی یادواره‌ای غلبه دارد، متن خصلت روایی دارد.

واژه‌های کلیدی: زمانمندی یادواره‌ای، زمانمندی خطی، روایت، ذهنیت زنانه، متن دراماتیک، متن روایی.

۱. مقدمه

«روایت‌شناسی»^۱ اصطلاحی است که برای اولین بار تزوتان تودروف در کتاب *بوطیقای دکامرون* (۱۹۶۹) مطرح کرد. «روایت‌شناسی پیامد رویکردی به قرائت متون است که وامدار فرمالیسم روسی و ساخت‌گرایی فرانسوی است؛ به‌ویژه پیامد کوشش ساختارگرایانه‌ای که از زبان‌شناسی سوسوری به‌عنوان دانشی راهنما برای مطالعه همه گونه‌های پدیدارهای فرهنگی استفاده می‌کند.» (Dosse, 1996: 57). روایت‌شناسانی نظیر ژرار ژنت، آلژیر داس ژولین گرماس و تودروف در این روند سهیم شدند و برای تحلیل متون نظامی ارائه کردند. وضع اصطلاح‌های خاص دانش روایت‌شناسی در پی این تحول صورت گرفت؛ اصطلاحاتی مانند کنشگر^۲، کانونی‌سازی^۳، راوی ضمنی^۴ و غیره. زمانمندی^۵ یکی از همین اصطلاحات است که تودروف آن را در کتاب *بوطیقای ساخت‌گرا* (۱۳۷۹) در بخش وجوه کلامی آورده است. تودروف دو مفهوم زمانمندی دنیای داستانی و زمانمندی سخن بازنموننده آن را دو بخش زمانمندی روایت می‌نامد که در آن، زمانمندی دنیای داستانی با ساحت زمان به‌صورت محض هم‌پوشانی دارد.

نمود دیگر اطلاعی که به ما امکان می‌دهد تا از سخن به داستان گذر کنیم، نمود زمان است. در مورد زمان ما با یک مسئله مواجهیم؛ زیرا در اینجا دو گونه زمانمندی مطرح می‌شود: یکی زمانمندی دنیای بازنموده‌شده داستانی و دیگری زمانمندی سخن بازنموننده آن. این تفاوت میان ترتیب رخدادها و ترتیب کلام آشکار است. اما به‌رغم این آشکارگی، ورود این تفاوت به ساحت نظریه ادبی هنگامی پذیرفته شد که فرمالیست‌های روسی از آن به‌عنوان یکی از شاخص‌های اساسی برای تقابل گذاردن میان حکایت (ترتیب رخدادها) و متن حکایت (ترتیب سخن) بهره جستند (تودروف، ۱۳۷۹: ۶۳).

پل ریکور ریشه این تفاوت را تا *بوطیقای* ارسطو پی می‌گیرد و زوج محاکات و پیرنگ‌سازی را عملیات به‌شمار می‌آورد نه ساختار. او معتقد است به زعم ارسطو، پیرنگ عبارت است از «آراستن امور واقع به صورت نظام» (ریکور، ۱۳۸۳: ۶۶). در اینجا منظور از نظام، داشتن آغاز و میانه و پایان برای طرح است. فورستر داستان را نقل حوادث به ترتیب توالی زمانی تعریف می‌کند (۱۳۶۹: ۳۵). این نشان می‌دهد که روایت بدون ساحت زمان ممکن نمی‌شود. آگوستین می‌گوید: زمان چیست؟ تا زمانی که کسی چنین سؤالی از من پرسیده است، می‌دانم که زمان چیست؛ اما اگر کسی سؤال کند و بخواهم پاسخ دهم، دیگر نمی‌دانم. این ابهام در مورد زمان مسئله‌ای است مربوط به تجربه انسانی. کرمود معتقد است همین که ما گذر دو لحظه یکسان را در ساعت تقسیم می‌کنیم، بیانگر آن است که ما در باطن به خلق چنین الگوهایی برای تفکیک زمانی و ایجاد رابطه بین آغاز و پایان در تمام ساحت‌های کنش و اندیشه گرایش داریم. همچنین همین که ما دو چیز یکسان را متمایز می‌کنیم و یکی را مقدمه دیگری در نظر می‌گیریم، نشان می‌دهد که زمان را تسلسل خنثای رویدادهای متوالی نمی‌دانیم (مارتین، ۱۳۸۲: ۶۱؛ کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۱).

ریمون کنان می‌نویسد:

تجربه زمان مثل هر چیز دیگر در جهان می‌تواند در متنی روایی نمود پیدا کند. اما عنصر زمان نه فقط درون‌مایه مکرر تعداد زیادی داستان روایی است؛ بلکه عنصر سازه‌ای داستان و متن هم به‌شمار می‌آید. مختصه / غرابت روایت کلامی به این است که در آن زمان مؤلفه اصلی ابزار بازنمایی (زبان) و شیء بازنموده محسوب می‌شود. بنابراین، زمان در پرتو روابط گاهشماری میان داستان و متن معنا می‌یابد (۱۳۸۲: ۲).

به زعم رونان روٹ^۹، در الگوهای معناشناختی^۷ (گریماسی^۸) و الگوهای نحوی^۹، سازمان پیرنگ بر اساس سه مؤلفه علیت^{۱۰}، زمان‌نگاری^{۱۱} و تعادل^{۱۲} توصیف می‌شود؛ به‌گونه‌ای که در توصیف وی، زمان‌نگاری مؤلفه سازمان‌دهنده تقلیدی^{۱۳} است، علیت مؤلفه‌ای منطقی است و تعادل هم گونه‌ای معناشناختی از سازمانمندی است. در این معنا،

زمان‌نگاری رابطه‌ی زمانمند میان رخدادها در سخن بازنموننده است (Ruth, 1990). او می‌نویسد:

بروکس (۱۹۸۴) و ریکور (۱۹۸۵) هر دو توجه ما را به این واقعیت جلب کردند که مطالعات روایت‌شناختی پویایی زمانمندی در پیرنگ را به‌عنوان وجهی از ایدئولوژی‌شان نادیده می‌گیرند. به زعم ریکور، عقلانیت روایت‌شناختی برای الگوهای دستوری کانونی روایت خود به‌عنوان یک اصل، نیازمند جایگاهی غیرزمانمند است و تغییرات در زمانی را که در سطح روایت ظاهر می‌شود، اشتقاقی و کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. درحالی که علیت جایگاهی بنیادی در عمق روایت نه در سطح آن می‌یابد؛ چنان‌که ارسطو تاریخ را با پیرنگ دراماتیک مقایسه می‌کرد و منطق عمل یا علیت را مهم‌تر از زمانمندی می‌دانست (Ibid, 817).

در اینجا مسئله، فقط نادیده گرفتن زمانمندی یا برتری دادن علیت بر آن نیست؛ جنسیت در زمانمندی نیز مسئله‌ای است که نباید در مطالعه‌ی روایت نادیده گرفته شود. چند دهه پیش، سوزان اسنایدر لسنر^{۱۴} در کتاب *عمل روایی* که درباره‌ی روایت و زاویه دید است، بیان کرد که روایت‌شناسی (منظور او از روایت‌شناسی در اینجا، بوطیقای ساخت‌گرایانه و فرمالیستی روایت است) در تشریح روایت به جنس و جنسیت (او این دو واژه را به‌جای هم به‌کار می‌برد) توجهی نمی‌کند:

در هیچ جایی در نظریه‌ی روایت مدرن صحبتی از جنسیت نویسنده یا راوی به‌عنوان یک متغیر مهم نیست... با این حال، جنسیت راوی دست‌کم به‌عنوان یک عامل در ارتباط ادبی همانند شخصیت دستوری راوی، حضور یا غیاب خطاب مستقیم به خواننده یا زمانمندی روایی مهم است (Prince, 1995: 76).

روش تحقیق در این مقاله، کتابخانه‌ای است و در خوانش نمایشنامه‌ها از روش تحلیل توصیفی استفاده کرده‌ایم. ابتدا مفهوم زمانمندی و اهمیت آن را در روایت‌شناسی توصیف کرده‌ایم، سپس از دو گونه زمانمندی: زمانمندی یادواره‌ای و زمانمندی خطی سخن گفته و ارتباط آن‌ها را با ذهنیت زنانه نشان داده‌ایم. در ادامه، بر اساس الگوی فیستر، تأثیر این دو گونه زمانمندی را بر روایی و دراماتیک بودن متن تشریح کرده‌ایم. در نهایت، برای اثبات این فرضیه که غلبه‌ی زمانمندی یادواره‌ای سبب

روایی شدن متن، و غلبه زمانمندی خطی سبب دراماتیک شدن متن می‌شود، نمایشنامه‌ها را به‌مثابه نمونه‌های تحقیق تحلیل کرده‌ایم.

۲. پیشینه مطالعاتی

به نظر نیچه، در ساحت زمان محض، با دو گونه زمان روبه‌رویم: نخست زمان زنجیره‌ای یا خطی^{۱۵} و دیگری زمان یادواره‌ای^{۱۶} یا چرخشی (نیچه، ۱۳۷۹: ۵۴). در مقاله «زمان زنان» ژولیوا کریستوا تشریح روشنی از تفاوت این دو گونه زمانمندی ارائه شده است. کریستوا در قسمتی از این مقاله می‌نویسد:

چنین به نظر می‌رسد که ذهنیت زنانه ضرباهنگ خاصی را به زمان ارزانی می‌کند که اساساً، از میان وجوه چندگانه زمان که با تاریخ تمدن‌ها شناخته شده‌اند، تکرار و جاودانگی را دربرمی‌گیرد. در این زمینه از یک سو شاهد چرخه‌ها، آبستنی و تکرار جاودانه روندی زیست‌شناختی هستیم که با روند زیست‌شناختی طبیعت سازگار است. از سوی دیگر، و شاید در نتیجه همین امر، حضور سترگ یک زمانمندی یادواره‌ای را شاهدیم که بدون شکاف یا راهی برای فرار است، و چنان ارتباط اندکی با زمان خطی (که همواره در حال استمرار است) دارد که به‌سختی درخور واژه «زمانمندی» است... و ممکن است که این زمانمندی، اسطوره‌های روز رستاخیز را به‌یاد آرد؛ اسطوره‌هایی که در تمام اعتقادات، نشانی از کیشِ مادرانه کهن یا کیشِ مادرانه متلازم را جاودانه می‌سازند (۱۳۷۴: ۱۰۸-۱۰۹).

به زعم کریستوا، آنچه ذهنیت زنانه را به این زمان یادواره‌ای گره می‌زند، مکان است؛ زیرا معتقد است همایشی تاریخی-اجتماعی همیشه زمان را-به‌منزله زمان خطی- به مردان و مکان را به زنان مرتبط کرده است. «هرگاه نام و سرنوشت زنان به خاطر می‌آید، بیشتر مکان مولد و شکل‌دهنده گونه انسانی‌مان را تداعی می‌کند تا زمان (خطی) شدن یا تاریخ را.» (همان، ۱۰۷). در واقع، در زمانمندی زنانه، مکان همواره جایی است که زمان از آنجا می‌آغازد و به همان‌جا ختم می‌شود؛ همان‌گونه که ساحت مکان جایی است که زمان را در خود نگاه می‌دارد و چنان می‌نماید که هرچه زمان بگذرد، چون به همان مکان رجعت دارد، پس به خط ثابت نرفته و فقط دور زده است. این

پیوند زمان یادواره‌ای - مکان را در هر چهار نمایشنامه «افسون معبد سوخته»، «خواب در فنجان خالی»، *شکلک و اسب‌های آسمان خاکستری می‌بارند* اثر نغمه ثمینی می‌توان یافت که به‌طور ضمنی ذهنیتی زنانه را در نحو روایت وارد می‌کند. این ضمنی بودن باعث می‌شود در پسِ روساخت دراماتیک این نمایشنامه‌ها همیشه گونه‌ای زمانمندی ضد دراماتیک درکار باشد که به متن خصلتی روایی دهد. مانفرد فیستر در کتاب *نظریه و تحلیل درام*، بین دو سطح زمان در درام یعنی سطح داستان که پایه و اساس متن است و سطح عرضه‌داشت آن داستان تفاوت قائل می‌شود (۳۶۲). تفاوتی که یادآور تعبیر تزوتان تودروف از دو مفهوم زمانمندی دنیای داستانی و زمانمندی سخن بازنموننده آن است. این دو مفهوم از زمانمندی به دنیای متن وابسته‌اند و مانند دو زمانمندی خطی و یادواره‌ای به ساحت مستقل زمان مربوط نیستند.

۳. خوانش نمایشنامه‌ها

۳-۱. نمایشنامه «افسون معبد سوخته»

این نمایشنامه با صدای جوانی آغاز می‌شود که این‌چنین می‌گوید:

هزارسال خواب‌های‌ام آشفته بود، هزار هزارسال! خواب می‌دیدم جای دور از من، در معبدی سوخته، ردی از خون خاک را می‌نواخت، نیلوفری بر آب می‌شکفت، و زنی، شمنی که از من بود و من نبود. کهن‌ترین سرود سرزمین راهبانان زمزمه می‌کرد... زن، شمن شبخ من بود... زن، شمن همه شب به معبدی خون‌رنگ، آن سوی فوجی می‌نشست، در خون می‌تید، می‌مرد، خاکستر می‌شد، از خود می‌زاید و چشمان‌اش به رنگ آتش اژدهای تاکوسان بود... هزارسال خواب‌های‌ام آشفته بود، که من به افسون معبد سوخته، چونان خوابگردی پای فرسودم (ثمینی، ۱۳۸۰: ۹).

جوان شروع به روایت داستانی می‌کند که گویی در گذشته بسیار دور، در زمان ازلی معبد رخ داده است. زن و مردی از میان بسیاری برگزیده می‌شوند به رهروی در مسیری عرفانی (مکتب نیلوفر به تعبیر خود نمایشنامه) و به رهنمایی استاد مکتب نیلوفر. پس از سال‌ها، به آخرین مرحله این رهروی می‌رسند که نشستن به مراقبه به

مدت هفت روز برای یافتن راز معبد آبنوس است. در طی این مسیر مرد دل‌باخته زن می‌شود. در آخرین گام هرکه راز را دریابد، کلید معبد آبنوس و درواقع رستگاری را یافته است و دیگری محکوم است به تا ابد آواره ماندن و ادامه یافتن زنجیره زایشش تا هزارسال دیگر با زجر و درد و زخم و بازشدن ۱۲۶ دروازه دوزخ بر او (همان، ۳۲). زن از مرد می‌خواهد راز را برای او بازگوید و او هم درعوض، تا ابد با تمام توش و توان خود به مرد عشق بورزد. مرد راز را می‌گوید؛ اما زن به عهدش وفا نمی‌کند و خود به تنهایی به معبد راه می‌یابد. اما گویی رستگار نشده و اینک منتظر است تا کسی از ماخولیای مقدس خبری برای او بیاورد.

سال‌ها می‌گذرد و مرد درحالی که صورتک زنی برچهره دارد، در هوای انتقام به سر می‌برد. نمایشنامه به او نام مرد-زن داده است. او به همراه جوانی نیلوفری (موجودی از لایه لایه نیلوفر وحشی، قطره قطره از خون شبنم صبحگاهی، شالی‌های سبز به جای گیسو و نرگس درشت دشت به جای چشم، آفریده خود مرد با دستانش و رنج سالیان) بر در معبد ظاهر می‌شود. زن ابتدا از پذیرفتنشان سرباز می‌زند؛ اما پس از شنیدن آن راز قدیمی از دهان جوان نیلوفری، به هوای اینکه از ماخولیای مقدس چیزی می‌داند، در را بر آنان می‌گشاید. در طول اقامت این دو، زن عاشق جوان نیلوفری می‌شود. هنگام رفتن مرد-زن و جوان نیلوفری، زن از مرد-زن می‌خواهد تا بگذارد جوان نزد او بماند. مرد-زن می‌پذیرد؛ اما به شرطی که زن کلید معبد را به او دهد. زن می‌پذیرد. مرد کلید را که به دست می‌آورد، خود را به زن می‌شناساند و می‌گوید به هوای انتقام آمده بودند. همچنین، این راز را برای زن فاش می‌کند که جوان نیلوفری انسان نیست و توانایی عاشق شدن ندارد. اما جوان نیلوفری برخلاف سرشتش، توانسته و عاشق مرد-زن شده است؛ چرا که پنداشته او زن است. زن که درمی‌یابد فریب مرد انتقامجو را خورده، معبد را به آتش می‌کشد. نمایشنامه با سخن جوان آغازین پایان می‌یابد که چنین می‌گوید:

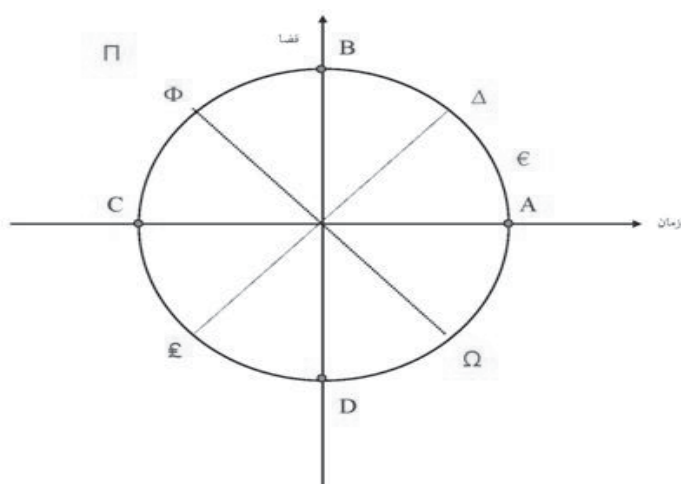
خواب‌هایم آرام گرفته است. گویی زن و مرد و جوان نیلوفری در من خاموش خفته‌اند... بیرون معبد، جهانی رنگ‌رنگ مرا می‌خواند. می‌روم و معبد سوخته را به ارواح وامی‌گذارم که شاید تا هزار سال خوابشان آشفته بماند... تا آن هنگام که

عشقی نیالوده به نیرنگ، در برکه‌ای بشکفد و عطراش سه هزار جهان را مست کند... (همان، ۵۰).

این الگوی روایی، دو گونه زمانمندی پیش می‌نهد: یکی زمانمندی دنیای بازنموده‌شده داستانی که خطی و زنجیره‌ای است. این زمانمندی با چیدمان روایت داستان زن و مرد رهرو مکتب نیلوفر درآمیخته و دراماتیزه شده است. در مقابل، زمانمندی دیگری وجود دارد که زمانمندی سخن بازنمونه این روایت دراماتیک است که با روایت جوان از این داستان درآمیخته است و زمانمندی یادواره‌ای یا ضد دراماتیک است. زمانمندی‌ای که گویی با چرخه زیستی گره خورده است و آغاز و پایان ندارد. همان‌گونه که جوان می‌گوید «هزار هزار سال است خواب‌های‌ام آشفته‌اند»، از هیچ منطقی پیروی نمی‌کند و بیشتر گونه‌ای زمان ازلی و اسطوره‌ای را به ذهن می‌آورد که با مکان معبد پیوند می‌خورد. در «افسون معبد سوخته» معبد همان مکانی است که ذهنیت زنانه را با زمانمندی یادواره‌ای گره می‌زند.

۲-۳. نمایشنامه «خواب در فنجان خالی»

در این نمایشنامه نیز این الگوی روایی با تغییرات اندکی، اما پیچیده‌تر تکرار می‌شود. الگوی روایی حاکم بر «خواب در فنجان خالی» نوعی روایت دانای کل محدود است. در واقع، خواننده نمایشنامه محدود به نظرگاه مهتاب است که راوی روایت دنیای بازنموده‌شده داستانی است و زمانمندی حاکم بر این روایت، زمانمندی یادواره‌ای است؛ درحالی که زمانمندی حاکم بر سخن بازنمونه این دنیای داستانی یعنی متن نمایشنامه در کلیت خود، دارای زمانمندی خطی است. به کمک دیاگرامی که ترکیب یک نمودار ساده دکارتی مکان-زمان و دایره مثلثاتی است، الگوی روایی حاکم شرح داده می‌شود. در این دیاگرام، زمانمندی حاکم بر روایت مهتاب، دایره مثلثاتی است و زمانمندی حاکم بر متن نمایشنامه در کلیت خود، محور زمان در نمودار مکان-زمان دکارتی است. نقطه A شروع نمایشنامه است؛ جایی که زمان در هر دو زمانمندی صفر است.



شکل ۱: دیاگرام نحو روایت «خواب در فنجان خالی»

ربع اول دایره مثلثاتی از نقطه A تا B را شامل می‌شود که در آن فضا و زمان هر دو مثبت‌اند؛ یعنی موقعیت کاملاً واقعی است. زمان، زمان حال است و مکان، قصری قجری است با وسایل مدرن معمول در هر خانه امروزی (ضبط‌صوت، تلویزیون و...). تابلوی اول و دوم در این وضعیت می‌گذرند. فرامرز و مهتاب چهارده سال قبل بنابه مصلحت و نه از روی علاقه قلبی با هم ازدواج کرده‌اند. فرامرز عکاس یکی از روزنامه‌های دوم‌خردادی است و به دلیل چند عکس تحت تعقیب و تهدید و به شدت مضطرب و آشفته است. مهتاب پرستار است و از این آشفتگی فرامرز نگران؛ اما دلیل آن را نمی‌داند. آقاعمه پیرزنی است که آن‌ها منتظر مرگش هستند تا این قصر را به‌عنوان میراث، بین خود تقسیم کرده، از هم جدا شوند و به ازدواج مصلحتی‌شان پایان دهند.

در نقطه ε در همان اوایل نمایشنامه، آقاعمه به عارضه سارماکوپندی (نامی جعلی برای عارضه‌ای تخیلی و غیرموجود در علم طب) دچار می‌شود. عارضه‌ای که مرگ

است و نیست؛ مرگ ظاهری. آن‌ها درمانده‌اند با این وضعیت چه کنند. آقاعمه هم مرده و هم نمرده است. این وضعیت تا نقطه B ادامه دارد؛ جایی که پایان تابلوی دوم است. بر اساس نمودار دکارتی، از نقطه B تا نقطه C زمانندی خطی همچنان مثبت، ولی مکان منفی است؛ درحالی که زمانندی حاکم بر نظرگاه مهتاب یا دنیای داستانی در فضای منفی قرار گرفته است و از همین جا اولین نشانه‌های ماخلویای مهتاب ظاهر می‌شود و صداهایی می‌شنود که مربوط به زنی است.

مهتاب: امروز همش سرگیجه داشتم. به‌خاطر بی‌خوابی دیشبه. اون صدا کلافه‌ام کرده بود.

فرامرز: صدا؟

مهتاب: ظریف و پردرد! صدای یه زن بود. تمام خونه رو گشتم، صداش همه‌جا بود. لای درز همه دیوارها [با خود می‌خواند] «زندگی کوچک ما در رویاها» نه... نمی‌دونم! یادم نمونده چی می‌خوند.

فرامرز: فرصت رو به موقع می‌خوری؟

مهتاب: یعنی تو واقعاً اون صدا رو نشنیدی؟

فرامرز: نه! من هیچ صدایی نشنیدم (ثمینی، ۱۳۸۲: ۳۰).^{۱۷}

نقطه C آغاز تابلوی پنجم است و از نقطه C تا D تابلوی پنجم و ششم را دربرمی‌گیرد. در اینجا فضا- زمان هم منفی‌اند و هم حاوی زمان حاکم بر نظرگاه فرامرز. این روند معکوس شدن فضا- زمان تا آنجا ادامه می‌یابد که اولین نشانه‌های آن در تغییر ناگهانی فرامرز به فرامرزخان بروز می‌کند. تا جایی که در نقطه ξ ، یعنی به‌طور دقیق انتهای تابلوی پنجم که نیم‌ساز ربع سوم است، تابلو با این جمله پایان می‌پذیرد: «آوای مویه ماه‌للی از زیرزمین به گوش می‌رسد.» (همان، ۵۳). حالا دیگر عقربه‌های ساعت برعکس می‌چرخد. روزنامه دست مهتاب *حبل‌المتین* است و تابلوی ششم با این توضیح صحنه آغاز می‌شود: «وسایل خانه قدیمی‌تر شده‌اند. به‌جای تلویزیون قبلی یک تلویزیون چوبی قدیمی قرار دارد. به‌جای مبلمان مدرن، یک‌دست صندلی لهستانی قرار دارد...» (همان، ۵۴). پایانی‌ترین دیالوگ‌های تابلوی ششم بین فرامرز و مهتاب هم این چنین است:

مهتاب: آره، زده به سرم! از بی توجهی هات. از پنهان کاری هات. از این ادب مسخره تصنعی است. از اینکه در تمام این سال‌ها، برای من که زنت بودم یک لامپ عوض نکردی، ولی برای ماه‌لیلی خانم، تمام خونه رو برگردوندی به زمان قاجار که مبدا بهش بد بگذره.

فرامرز: من به هیچی توی این خونه لعنتی دست نزدم. خودم قاطی کردم. فکر می‌کردم کار توئه یا کار اون‌هایی که می‌خوان دیوانه‌ام کنن (همان، ۵۷).

پس منفی شدن زمان فرامرز نیز کاملاً موجّه می‌شود؛ وقتی او هم عوض شدن فضا را می‌پذیرد و به حساب ماخولیای مهتاب نمی‌گذارد. زمانی که در این گفت‌وگو مهتاب را ماهرخ خطاب می‌کند، نشان می‌دهد دیگر به‌طور کامل فرامرزخان (جداش) شده و فرامرز اول نمایشنامه نیست: «مهتاب: عین سگ دروغ می‌گی. فرامرز: [کلافه] بفهم چی می‌گی ماهرخ!» (همان‌جا).

ربع چهارم، از نقطه D تا A یعنی تابلوی هفتم و هشتم، جایی است که هر دو زمان همچنان منفی‌اند و روبه‌گذشته. فرامرز همچنان فرامرزخان است و شاهزاده‌ای قجری که به مشروطه‌طلبان پیوسته است. حالا ماه‌لیلی، خواهر ماهرخ، در صحنه حضوری عینی دارد و مهتاب به‌طور کامل در جلد ماهرخ، زن فرامرزخان، فرورفته است. تمام گفت‌وگوها، فضا و اشارات مکانی و زبانی کاملاً یکدست و در ساحت ادبیاتی است که به زعم نمایشنامه، ادبیات عصر قاجار است.

اما به‌دلیل اینکه فضا مثبت است، باز هم با موقعیتی رئال روبه‌رویم؛ یعنی منطق حاکم بر روابط، رئالیستی است. در نقطه A که انتهای تابلوی هشتم و پایان نمایشنامه نیز است، فرامرزخان با سمی که ماهرخ در فنجان قهوه‌اش می‌ریزد از پا درمی‌آید؛ درحالی که هم‌زمان فرامرز و مهتاب نیز هستند و صدای آزاردهنده اف‌اف نشان می‌دهد چگونه گذشته و حال و زمانمندی خطی و یادواره‌ای در یک نقطه به هم می‌رسند؛ نقطه‌ای که هم آغاز است و هم پایان. در «خواب در فنجان خالی» قصر قجری همان مکانی است که ذهنیت زنانه را به زمان یادواره‌ای گره می‌زند.

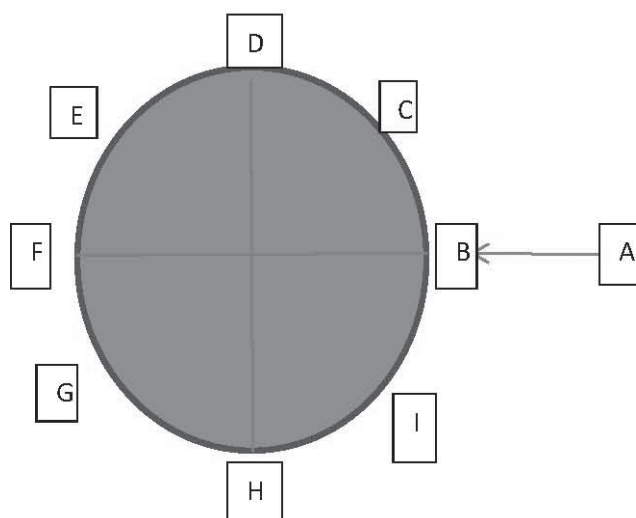
۳-۳. نمایشنامه شکلک

در نمایشنامه شکلک، الگوی روایی باز از الگوی روایی «افسون معبد سوخته» و «خواب در فنجان خالی» پیروی می‌کند. با این تفاوت که در شکلک با دو دنیای

داستانی روبه‌رویم. این دو دنیای داستانی سخت به هم گره می‌خورند و گونه‌ای فضای حاد واقعی به وجود می‌آورند. شریف فرزند یکی از خانواده‌های مذهبی کاشان است. او در دوران دانشجویی در تهران، دل‌باخته دختری می‌شود که از ترس تعرض برادر بزرگ‌ترش از خانه او فراری شده است. خانواده شریف به وصلت آن‌ها راضی نیستند. شریف از دانشگاه و درس و خانواده دل می‌کند و با نرگس صیغه محرمیت می‌خواند و حالا بعد از نه ماه و اندی نرگس باردار است.

نقطه شروع نمایشنامه، درآمدن شریف و نرگس بر آستانه خانه‌خرابه‌ای است که گویی پنجاه سال است که خالی است و کسی در آن زندگی نمی‌کند. شریف پس از کلی جست‌وجو آنجا را یافته است و حالا از نرگس می‌خواهد داخل شود تا او سری به محل کارش یعنی آژانس بزند. نرگس با اکراه می‌پذیرد و وارد می‌شود. اما با ورود او گویی روح زوجی که پنجاه سال پیش در آن خانه می‌زیستند زنده می‌شود. این زوج حسن شکلکی، یکی از نوچه‌های شعبان بی‌مخ، و عالیبه، حرام‌زاده‌ای خُل در میان دارودسته شعبان‌خان، هستند که با معرکه‌گیری و خدمت به شعبان‌خان روزگار می‌گذرانند. آن دو نرگس را با نقره اشتباه می‌گیرند. نقره دختری است که در حمله دارودسته بی‌مخ به تیاتری در لاله‌زار به‌عنوان غنیمت به دست حسن شکلکی می‌افتد. اما شعبان‌خان او را تصاحب می‌کند. چندماهی می‌گذرد؛ اما نقره تسلیم شعبان نمی‌شود. شعبان کلافه می‌شود و طلاقش می‌دهد؛ ولی بلافاصله پشیمان می‌شود. محلل لازم است. حسن را انتخاب می‌کند. نقره باید یک شب پیش حسن بماند تا شعبان بتواند دوباره عقدش کند. نقره در مقابل حسن کوتاه می‌آید و خود را تسلیم او می‌کند و از او باردار می‌شود. از فردای آن شب، حسن نقره را در خانه پنهان می‌کند و به‌دروغ به شعبان می‌گوید فرار کرده است. نرگس باردار که دزدکی وارد خانه می‌شود با نقره باردار که دزدکی در حال فرار است یکی گرفته می‌شود؛ همان‌طور که شریف حسن شکلکی را با حسن برادر بزرگ‌تر نرگس یکی می‌گیرد. به همین ترتیب، نمایشنامه ماجرای کوی دانشگاه را در سال ۷۸ به کودتای مرداد ۳۲ شبیه می‌کند. نمایشنامه پنج تابلو و چهار بازی دارد. چیدمان این بخش‌ها به این صورت است که پس از تابلوی

اول و دوم که به نوعی معرفی شخصیت‌هاست، بازی اول قرار دارد و از این پس، بعد از هر تابلویی یک بازی جای گرفته است: تابلوی اول و تابلوی دوم- بازی اول- تابلوی سوم- بازی دوم- تابلوی چهارم- بازی سوم- تابلوی پنجم- بازی آخر.



شکل ۲: دیاگرام نحو روایت شکاک

از نقطه A تا B تابلوی اول، از نقطه B تا C تابلوی دوم، از C تا D بازی اول، از D تا E تابلوی سوم، از E تا F بازی دوم، از F تا G تابلوی چهارم، از G تا H بازی سوم، از H تا I تابلوی پنجم و از I تا B بازی آخر را شامل می‌شود. در نقطه B، یعنی آغاز تابلوی دوم، همان دیالوگی میان حسن و عالیه ردوبدل می‌شود که در پایان بازی آخر:

[نمایش]

عالیه: خاکشیر

حسن: میلش نیست

عالیه: واسه خاطر نقره است؟

حسن: نقل این حرف‌ها نیست.

عالیه: پس چی آخه؟

حسن: خسته‌ام عالیه! خیلی خسته یه صدایی نشنفتی لامصب هی تو گوشم وز می‌زنه، هی وز می‌زنه... «حسن شکلکت رو قربون همش سرکار بودی از سر تا ته».

عالیه: همچی گنده می‌آیی، کله ما نمی‌گیره.

حسن: دلم فقط هلاک یه خوابه... از اوناش که چشم‌هات رو هم بگذاری ندونی کی کجا دوباره وا می‌کنی.

عالیه: یه خواب کلفت‌کش.

حسن: چرا معطلی؟

عالیه: همین‌جا؟

حسن: همین‌جا! (همان، ۷۸).

به این ترتیب، مثل دو نمایشنامه قبلی، زمانمندی حاکم بر سخن بازنموننده دنیای داستانی، زمانمندی یادواره‌ای است؛ درحالی که دنیای داستانی از یک زمانمندی خطی پیروی می‌کند. در شکلک هم مکانی به ذهنیت زنانه گره می‌خورد؛ این مکان خانه‌ای است که به خرابه‌ای می‌ماند و پنجاه سال است که خالی است.

۳-۴. اسب‌های آسمان خاکستری می‌رباند

در آخرین نمایشنامه ثمینی: *اسب‌های آسمان خاکستری می‌رباند*، وی درگیر اسطوره سیاوش می‌شود که به زعم احسان یارشاطر، به اسطوره تموز، رب‌النوع جوان بین‌النهرینی، شباهت‌های زیادی دارد. اسطوره تموز هر سال با مرگ و رویش دوباره رستنی‌ها می‌مرد و دوباره زنده می‌شد (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۲۱۸). سیاوش نیز اسطوره‌ای است که با زمانمندی یادواره‌ای که در چرخه زیستی طبیعی ریشه دارد پیوند می‌خورد. مهرداد بهار آنجا که سیاوش را ایزدی گیاهی نام می‌نهد، بیشتر بر این خاستگاه زیستی تأکید دارد:

این بن‌مایه بین‌النهرینی در کنار داستان ایشطار، در ایران و هند پراکنده می‌شود. در ایران به صورت داستان سیاوش در حماسه ما اثر می‌گذارد. سیاوش در واقع یک ایزد نباتی است که وقتی کشته می‌شود، از خونس برگ سیاوشان سبز می‌شود، بعد سرسبز می‌شود (۱۳۷۷: ۲۴۶).

با توجه به شباهت سیاوش و دوموزی و اینکه دوموزی اسطوره‌ای است مربوط به دوران مدارسالاری و طبیعتاً حاصل ذهنیتی زنانه، می‌توان گفت هرچند سیاوش اسطوره‌ای است مربوط به زمانی نزدیک‌تر به ما، با وجود شباهت گفته‌شده می‌تواند گویای حاکمیت ذهنیت زنانه باشد. در اسطوره سیاوش، زمانمندی حاکم، زمانمندی یادواره‌ای است. با هربار آمدن بهار و رویش سیاوشان و بازتولید چرخه طبیعت، این اسطوره بازتولید می‌شود.

حال در آخرین نمایشنامه، هردو زمانمندی یعنی زمانمندی دنیای داستانی (اسطوره سیاوش) و زمانمندی سخن بازنموننده آن (نمایشنامه *اسب‌های آسمان خاکستری می‌بارند*)، یادواره‌ای‌اند. به همین دلیل است که آخرین نمایشنامه ثمینی غیردراماتیک‌ترین اثر او نیز است و می‌توان آن را نه اثری دراماتیک، بلکه متنی روایی نامید. مانفرد فیستر در کتاب *نظریه و تحلیل درام* برای تمیز متون دراماتیک از متون روایی، الگویی ارائه می‌دهد که بر آن نام «موقعیت گفتاری» می‌نهد. فیستر خاستگاه این بحث را به افلاطون می‌رساند. آنجا که افلاطون بر حسب اینکه این خود شاعر است که سخن می‌گوید یا شخصیت‌ها؛ بین گزارش، بازنمایی و نمایش تفاوت می‌نهد (فیستر، ۱۳۸۷: ۱۷). فیستر برای تبیین این تفاوت از دو دیاگرام بهره می‌برد.



شکل ۳: دیاگرام موقعیت ارتباطی متون روایی

در این الگو، ف ۴ نماینده نویسنده واقعی است (برای مثال در این نوشته، خانم ثمینی). ف ۳ نشان‌دهنده نویسنده «آرمانی» مستتر در متن به‌عنوان سوژه یا ذهن شناسنده کل اثر است. ف ۲ نماینده روایتگر داستانی است که نقش او در اثر به‌عنوان مدیوم یا واسطه روایت صورتبندی شده است. ف/گ ۱ نشان‌دهنده شخصیت‌های داستانی است که در اثر با استفاده از دیالوگ با هم ارتباط برقرار می‌کنند. گ ۲ نماینده مخاطب داستانی ف ۲ است. گ ۳ به‌جای گیرنده آرمانی ضمنی یا مستتر کل اثر نشسته

است و گ ۴ به جای خواننده یا مخاطب واقعی. یعنی نه فقط خواننده‌ای که نویسنده تصور می‌کند (خواننده آرمانی)؛ بلکه خوانندگان واقعی که البته بعضی از آن‌ها می‌توانند با خواننده آرمانی منطبق شوند. سطوح سیاه‌شده نشان‌دهنده نظام ارتباط درونی و مناطق سفید نشان‌دهنده نظام ارتباط بیرونی، نخست در شکل آرمانی شده آن و سپس در شکل واقعی است. فیستر دیاگرامی را نیز برای متون دراماتیک ارائه می‌دهد:



شکل ۴: دیاگرام موقعیت ارتباطی متون دراماتیک

فیستر می‌نویسد:

تفاوت میان این دو الگو را می‌توان در این دید که در متون دراماتیک جایگاه‌های ف ۲ و گ ۲ خالی گذاشته می‌شوند و این چنین نظام ارتباطی واسط حذف می‌شود. با این‌همه، این فقدان توان ارتباطی در مقایسه با متون روایی به دو صورت جبران می‌شود. نخست آنکه، متون دراماتیک به مجاری و رمزهای غیرکلامی ای دسترسی دارند که می‌توانند تاحدی کارکردهای ارتباطی ف ۲ و گ ۲ را برعهده گیرند؛ در ثانی، ممکن است جنبه‌هایی از کارکرد روایی به نظام ارتباطی درونی منتقل شود. مثلاً از طریق سؤال و جواب‌هایی از جانب ف/ گ ۱ که برای آگاه کردن تماشاگران بیش از مقداری که خود پروتاگونیست‌ها انجام می‌دهند طراحی می‌شود... (همان، ۱۵).

درواقع، فیستر تفاوت متون روایی و دراماتیک را در خلق نظام ارتباطی واسطی می‌داند که میان نویسنده و خواننده شکل می‌گیرد. گروه همسرایان در تراژدی‌های کلاسیک، شخصیت‌های تمثیلی در نمایشنامه‌های اخلاقی قرون وسطایی، کارکردهای توضیحی و تفسیری درباره متن در قالب دستور صحنه‌های کامل و مفصل و سرانجام وارد کردن نقش‌واره‌ها و صحنه‌گردان‌ها در درام اپیک مدرن را نمونه‌هایی از این خلق نظام ارتباطی واسط می‌داند که به نظر او، همواره انحرافی از الگوی متعارف عرضه‌داشت دراماتیک‌اند. در این تعریف، ماهیت مطلق متون دراماتیک، حذف کامل

نظام ارتباطی واسط است (همان‌جا). حضور شخصیت جوان در «افسون معبد سوخته» به‌عنوان نویسنده آرمانی یا ف ۳ در دیاگرام فیستر و مهتاب در «خواب در فنجان خالی» به‌عنوان روایتگر داستانی یا دانای کل محدود و ف ۲ در دیاگرام فیستر، مثال‌هایی از خلق این نظام ارتباطی واسط‌اند. نویسنده سعی می‌کند با استفاده از الگوی روایی دایره‌ای و حاکم کردن زمانمندی یادواره‌ای، آنان و روایتشان را با متن دراماتیک نمایشنامه در کلیت پیوند زند. در *اسب‌های آسمان خاکستری می‌بارند* بیشتر شخصیت‌ها خصلتی واسطه‌ای دارند. روان مادر، مادیان، سرباز بدون سر، سیتا و زن - مرد هرکدام به‌نوعی بیش از آنکه درگیر دیالوگ با سیاوش باشند، در حال روایت داستان او و تفسیر آن‌اند و بیشتر گفتار آن‌ها رو به مخاطب بیان می‌شود؛ در حالی که به قول ایسن:

یک درام تنها در تمامیت خود است که به نویسنده تعلق دارد و این پیوند در موجودیت آن به‌عنوان اثری دراماتیک مؤلفه‌ای حیاتی به‌شمار نمی‌آید. هر درامی در نسبت به تماشاچی نیز همین کیفیت مطلق را به‌نمایش می‌گذارد. گفته‌های دراماتیک خطاب به تماشاچیان بیان نمی‌شوند، همان‌گونه که اظهارات نویسنده نیز نیستند (همان، ۱۶).

جدول ۱: مقایسه چهار نمایشنامه مورد بررسی بر اساس نحو روایت

نحو روایت	زمانمندی دنیای داستانی	زمانمندی سخن بازنمونه آن	مکان پیوندخورده با ذهنیت زنانه	نظام ارتباطی درونی
«افسون معبد سوخته»	زمانمندی خطی	زمانمندی یادواره‌ای	معبد	دارای نظام ارتباطی واسط - دارای ف ۲ (جوان)

دارای نظام ارتباطی واسط- دارای ف ۳ (مهتاب)	قصر قجری	زمانندی یادواره‌ای	زمانندی خطی	«خواب در فنجان خالی»
بدون نظام ارتباطی واسط	خانه‌ای خرابه	زمانندی یادواره‌ای	زمانندی خطی	شکلک
دارای نظام ارتباطی واسط- دارای ف ۲ (مادیان و روان مادر سیاوش) ف ۳ (سرباز بدون سر و سیتا و زن- مرد)	معبّر آتش	زمانندی یادواره‌ای	زمانندی یادواره‌ای	اسب‌های آسمان خاکستری می‌بارند

۴. نتیجه‌گیری

بررسی نحو روایت چهار نمایشنامه «افسون معبد سوخته»، «خواب در فنجان خالی»، «شکلک و اسب‌های آسمان خاکستری می‌بارند» اثر نغمه ثمینی نشان می‌دهد در هر چهار نمایشنامه، زمانندی حاکم بر سخن بازنمونه‌دهنده‌ی دنیای داستانی، یادواره‌ای است. درحالی که زمانندی حاکم بر دنیای داستانی، هم خطی است (در سه نمایشنامه) و هم یادواره‌ای. در هر چهار نمایشنامه، مکانی وجود دارد که با ذهنیت زنانه پیوند بخورد و زمانندی یادواره‌ای را توجیه کند. حاکمیت زمانندی یادواره‌ای متن نمایشنامه‌ها را از متنی دراماتیک به سمت متنی روایی نزدیک می‌کند؛ به گونه‌ای که در آخرین نمایشنامه، متن کاملاً روایی است نه دراماتیک.

پی‌نوشت‌ها

1. narratology
2. actant
3. focalization
4. implied narrator
5. temporality
6. Ronen Ruth
7. semantic
8. griemassian
9. syntactic
10. causality
11. chronologic
12. equivalence
13. mimetic
14. Susan Snider Lanser
15. cursive
16. monumental

۱۷. اینکه تماشاچی هم این صداها را می‌شنود یا مانند مهتاب چیزهای دیگری می‌بیند که فرامرز نمی‌بیند، دلیل خوبی است برای اینکه تماشاچی محدود به نظرگاه مهتاب و زمانمندی دنیای بازنموده‌شده داستانی است.

منابع

- بهار، مهرداد (۱۳۷۷). *از اسطوره تا تاریخ*. گردآورنده ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: نشر چشمه.
- تودروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.
- ثمینی، نغمه (۱۳۸۰). «افسون معبد سوخته» در *برگزیده آثار نوزدهمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر*. تهران: نمایش.
- _____ (۱۳۸۲). «خواب در فنجان خالی» در *برگزیده آثار بیست و یکمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر*. تهران: نمایش.
- _____ (۱۳۸۵). *شکلک*. تهران: نشر نی.
- _____ (۱۳۸۷). *اسب‌های آسمان خاکستری می‌بارند*. تهران: نشر نی.
- فورستر، ای. ام. (۱۳۶۹). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.
- ریکور، پل (۱۳۸۳). *زمان و حکایت*. ج ۱. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: گام نو.

- فیستر، مانفرد (۱۳۸۷). *نظریه و تحلیل درام*. ترجمه مهدی نصراله‌زاده. تهران: مینوی خرد.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- کریستوا، ژولیا (۱۳۷۴). «زمان زنان». ترجمه نیکو سرخوش در *سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسا مدرن*. ویراسته مانی حقیقی. تهران: نشر مرکز. صص ۱۷۲-۱۸۹.
- ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۲). «مولفه زمان در روایت». ترجمه ابوالفضل حرّی. *فصلنامه هنر*. ش ۵۳ (فروردین و اردیبهشت). صص ۱-۱۹.
- مارتین، والاس (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمه محمد شهبان. تهران: هرمس.
- نیچه، فردریش (۱۳۷۹). *فراسوی نیک و بد*. ترجمه داریوش آشوری. چ ۳. تهران: خوارزمی.
- یارشاطر، احسان (۱۳۸۴). *داستان‌های شاهنامه*. تهران: علمی و فرهنگی.
- Dosse, Francois (1996). *History of Structuralism*. Tr. Deborah Glassman. Vol. 1. Minneapolis: University of Minnesota.
- Prince, Gerald (1995). "on Narratology: Criteria, Corpus, Context". *Narrative*. Vol. 3. No. 1. Pp. 73-84.
- Ruth, Ronen (1990). "Paradigm Shift in Plot Models: An Outline of History of Narratology". *Poetics Today*. Vol. 11. No. 4 (Winter). Pp. 817-842.