Archive of SID

روایت غیرطبیعی در نمایشنامه‌های دهۀ هشتاد ایران

پرستو محبی دکترای تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران
محمدباقر قهرمانی دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

www.SID.ir

Archive of SID

چکیده

روایت غیرطبیعی از اوایل قرن حاضر میلادی به حوزهٔ مطالعات روایت‌شناسی وارد شد و در چند سال اخیر به‌وسیلهٔ روایت‌شناسانی چون یان آلبر و برایان ریچاردسون نظریه‌پردازی و طبقه‌بندی شد. روایت‌شناسی غیرطبیعی، برخلاف نظریهٔ روایت طبیعی، بر عناصر روایی غیرواقع‌گرا و ضدتقلیدی در متن توجه نشان می‌دهد و می‌کوشد الگوی جامع‌تری برای مطالعهٔ روایاتی فراهم آورد که از الگوهای قراردادی بازنمایی تبعیت نمی‌کنند و جهان را تنها به‌صورتی‌که به تجربهٔ محسوس درمی‌آید، بازتولید نمی‌کنند.

نمایشنامه‌نویسان ایرانی از اوایل دههٔ هشتاد خورشیدی گرایش زیادی به بازتاب عناصر غیرطبیعی در آثارشان نشان داده‌اند. نشانه‌هایی چون زمان، مکان، شخصیت و راوی در غالب این نمایشنامه‌ها به‌شکلی‌متفاوت از تجربهٔ جهان زیسته نمود می‌یابد و امر ناممکن به دو شکل "فیزیکی" و "منطقی" در ساختار روایی این متون بازتاب پیدا می‌کند. در این پژوهش به روشی توصیفی- تحلیلی به راهکارهای نمایشنامه‌نویسانی چون ثمینی، چرم‌شیر و امجد در دههٔ هشتاد برای فراتر رفتن از مرزهای واقع‌نمایی و به نمایش گذاشتن قلمروهای ذهنی، پرداخته می‌شود؛ راهکارهایی که انتظار خواننده را برای مواجهه با ساختاری مألوف به‌چالش می‌کشد و شیوه‌های متفاوت درک جهان را در قالب تغییراتی بنیادین در عناصر روایی پیاده می‌کند.

درنهایت با بهره‌گیری از آرای آلبر تمهیداتی برای خوانش این متون پیشنهاد می‌شود تا مشخص شود خواننده در مواجهه با چنین سناریوهایی چگونه برای ادراک آن‌ها می‌کوشد و معماری ذهنی‌اش را در جهت طبیعی‌سازی این متون گسترش می‌دهد.

واژگان کلیدی: روایت غیرطبیعی، درام دههٔ هشتاد ایران، روایت‌شناسی، روایت طبیعی، یان آلبر، نمایشنامهٔ ایرانی

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

بسیاری از روایت‌شناسان، آغاز شکل‌گیری مباحث روایت‌شناسی را به آرای ارسطو پیوند می‌دهند. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت نظریهٔ روایت در بدو پیدایش با تأکید ارسطو بر وحدت‌های زمان، مکان و کنش رویه‌ای تقلیدی را سرمشق قرار داده است و واقع‌گرایی، یا به‌بیان‌بهتر واقع‌نمایی، را امری بدیهی در روایتگری فرض کرده است. حاصل این جهت‌گیری به‌سمت واقعیت، به‌حاشیه راندن عناصر غیرطبیعی در روایت بوده است؛ عناصری که در جهان واقع ناممکن به‌نظر می‌رسد اما دنیای ذهن قدرت خلق آن و جهان روایت امکان بازتاب آن‌را در اختیار دارد. چنین نظریهٔ مطلق تقلیدی در باب روایت هم‌چنین در مواجهه با آثار تجربی و نوگرای مربوط به نویسندگان غیر/ ضد تقلیدی[۱] تاحدزیادی غیرمفید می‌نماید. روایت‌شناسی غیرطبیعی در برابر چنین رویکرد تقلیل‌گرایی به روایت شکل می‌گیرد. روایت‌شناسان این حوزه به روایاتی علاقه‌مند هستند که نوعی آشنایی‌زدایی از نشانه‌های پایه‌ای روایت را تولید می‌کنند چراکه از نگاه آنان این روایات تجربی، چالشگر، غیر قراردادی، متفاوت و خارج از عرف‌اند.

در درام دههٔ هشتاد ایران نوعی مقاومت در برابر بازنمایی صرف جهان واقعی دیده می‌شود. این مقاومت در ساختار نمایشنامه‌های این دوره از طریق نحوهٔ به‌کارگیری عناصر روایی قابل‌ردیابی است. عناصری چون زمان، مکان، شخصیت و واسط روایی در این آثار به‌گونه‌ای بازنمایی می‌شود که تجربهٔ آن‌ها در جهان واقع ناممکن است. ازاین‌رو درام این دوره ساختاری ذهنی و رؤیا/ کابوس‌گونه می‌یابد که بیشتر امتداد جهان درون نویسنده است تا بازتاب دنیای بیرون از اثر.

۱ – روایت غیرطبیعی

روایت غیرطبیعی[۲] اصطلاحی است که از اوایل قرن حاضر میلادی به مطالعات روایت‌شناسی[۳] وارد شد و در چند سال اخیر با تلاش روایت‌شناسانی چون یان آلبر[۴] نظریه‌پردازی و طبقه‌بندی شده است. برای شناخت روایت غیرطبیعی ابتدا باید مفهوم مقابل و مقدم بر آن، یعنی روایت طبیعی[۵]، را تعریف کرد.

«روایت‌شناسی طبیعی به آن شکل که فلودرنیک (۱۹۹۶) مطرح کرده، طرحی شناختی[۶] است که قالب‌ها و مفاهیم تجربه و داستان‌گویی متعارف را در قالب یک نظریهٔ جامع روایت سامان می‌دهد» (آلبر، ۱۳۹۱: ۸۷). فلودرنیک[۷] در کتاب **به‌سوی یک روایت‌شناسی طبیعی**، "تجربه‌مندی"[۸] انسانی را، که خود بر پایهٔ معیارهای شناختی یا طبیعی برآمده از تجربهٔ زندگی واقعی یا جسمیت‌یافتگی[۹] ما در جهان بنا شده است، به‌عنوان واژه‌ای کلیدی مطرح می‌سازد که بنیان روایت و روایت‌مندی[۱۰] را بر پایهٔ آن استوار می‌سازد. می‌توان ارتباط تجربه‌مندی و فرآیند خلق روایت را با توضیحی از برانیگان[۱۱] روشن ساخت. او معتقد است که "روایت، فعالیتی است که اطلاعات را در الگویی خاص که تجربه را ارایه می‌دهد، مرتب می‌کند و می‌چیند. به‌طوراخص روایت راهی برای نظم دادن به اطلاعات فضایی و زمانی به‌صورت شبکه‌ای علت و معلولی از حوادث است با یک شروع، میانه و پایان که نوعی داوری در مورد طبیعت حوادث را شکل می‌دهد و نحوهٔ فهم حوادث را شرح می‌دهد" (برانیگان، ۱۹۹۲: ۳). به‌بیان‌دیگر انسان جهان را در محدودهٔ فهم و ظرفیت خود به‌عنوان یک ناظر یا تجربه‌گر درک می‌کند (فلودرنیک، ۱۹۹۶: ۲۸) و بر اساس فرآیند روایی‌سازی[۱۲]، چارچوبی داستانی برای آن خلق می‌کند. فرایند روایی‌سازی خود بر پایهٔ پیروی از چارچوب‌های

www.SID.ir

Archive of SID

شناختی انسان بنا شده است: الگویی پیشامتنی که حاصل زیستن در عالم واقع و دانش برخاسته از آن است و شاخص‌هایی را در اختیار می‌گذارد برای آنکه حوادث به‌عنوان کنش‌هایی هدفمند تفسیر شوند (آلبر و هینز، ۲۰۱۱: ۳)

نظریهٔ روایت‌شناسی طبیعی هرچند به سرنمون‌ها و الگوهای اولیهٔ روایت اشاره می‌کند و تعریفی بنیادین از روایت، مبتنی بر ادراک انسانی و برخاسته از جسمیت او در جهان واقعی، می‌دهد اما الگوی مناسبی برای تحلیل انواع ممکن و موجود روایت نیست؛ روایت‌هایی که از مرزهای واقع‌نمایی فراتر می‌روند و جهان را تنها به‌صورت تقلیدی و به‌شکلی که ما می‌شناسیم بازتولید نمی‌کنند. افرادی هم‌چون یان آلبر، برایان ریچاردسون، برایان مک هیل[۱۳]، جیمز فلان[۱۴] و خود فلودرنیک در برابر روایت‌شناسی طبیعی، پیشنهاد "روایت‌شناسی غیرطبیعی" را داده‌اند تا الگوی جامع‌تری برای مطالعهٔ روایت فراهم شود؛ الگویی که ظرفیت انواع روایت‌های تجربی و غیرقراردادی را در خود داشته باشد. ازاین‌رو روایت‌شناسی غیرطبیعی در برابر آنچه "تقلیل‌گرایی تقلیدی"[۱۵] خوانده شده است، واکنش نشان می‌دهد و ما را با جهان‌های بیگانهٔ روایی مواجه می‌کنند که بر معیارها و اصولی بنا می‌شوند که ارتباط اندکی با جهان واقعی اطراف ما دارند.

مطالعهٔ سازمان‌یافته در باب متون غیرطبیعی با کار ریچاردسون که زمانمندی و نیز راویان غیرطبیعی را پیشنهاد داد (۲۰۰۲ ,۲۰۰۰) آغاز می‌شود. پس از او محققانی چون آلبر و هینز[۱۶] تخطی از قوانین طبیعی مرتبط با زمان، فضا و دایرهٔ ادراک انسانی را از ویژگی‌های متون غیرطبیعی دانستند. یان آلبر استفاده از اصطلاح غیرطبیعی را به داستان‌هایی که با قوانین شناخته‌شدهٔ جهان فیزیکی ناسازگار است و هم‌چنین حوادثی که به‌لحاظ منطقی غیرممکن است، محدود کرده است. معیار سنجش غیرطبیعی‌بودگی، از دید آلبر، واقعیت‌پذیری است که این سؤال را پیش می‌کشد: آیا حادثه یا داستان بازنموده می‌توانست در جهان واقعی انجام پذیرد یا نه (آلبر و هینز، ۲۰۱۱، ۴). در پاسخ به این سؤال آلبر چند عنصر روایی هم‌چون "زمان"، "فضا"، "راوی" و "شیوهٔ روایت" را مطرح می‌کند و غیرطبیعی بودن روایات را با واقعیت نداشتن این عناصر می‌سنجد. درزمینهٔ زمان می‌توان به انواع زمانمندی در روایات غیرطبیعی اشاره کرد که با تجربهٔ ما از زمان واقعی متفاوت است. برای‌مثال می‌توان به زمان پس‌رونده[۱۷] اشاره کرد که در آن زمان به‌جای آنکه جلو برود، به عقب برمی‌گردد. چرخش ابدی زمان[۱۸]، خطوط درهم‌آمیختهٔ زمان یا مونتاژ زمانی[۱۹] (که حوزه‌های مختلف زمانی را درهم می‌آمیزد)، روابط علّی معکوس[۲۰] (که در آن، برای‌مثال، حال معلول آینده است)، خطوط زمانی متفاوت[۲۱] (که در آن‌زمان بر شخصیت‌های یک داستان، به‌نحوی متفاوت می‌گذرد) و زمان چندلایه[۲۲] (وقتی خطوط داستانی‌ای که در یک‌لحظه شروع و پایان می‌یابند، دوره‌های زمانی متفاوتی را شامل می‌شوند)، از دیگر نمونه‌های کاربرد غیرطبیعی زمان است. به‌همین‌ترتیب فضاهای غیرطبیعی را می‌توان متصور شد؛ فضاهایی که یا بسیار فراخ‌تر ازآن‌چه می‌توانند باشند، ارایه‌شده‌اند یا تغییر شکل داده‌اند، فضاهایی که وجودش را در عالم واقع نمی‌توان متصور شد، جهان‌های بی‌مرز و بی‌انتها و یا حرکت میان مکان‌هایی که در عالم واقع جدای از هم‌اند، از نمونه‌های ارایهٔ غیرطبیعی فضا هستند (آلبر،۲۰۱۴) . عامل دیگری آلبر به آن اشاره دارد، چنان‌چه اشاره شد، مبحث راوی است. در روایت‌های غیرطبیعی راوی می‌تواند برای مثال کودکی خوش‌صحبت باشد یا یک حیوان یا یک درخت. یک راوی که هنوز به دنیا نیامده یا مدت‌ها پیش از شروع داستان از دنیا رفته است و یا جسدی سخن‌گو، نمونه‌های دیگری است که در این نوع داستان‌ها به‌کار گرفته شده‌اند. در مورد شیوه‌های روایت، به‌عنوان آخرین مورد، ژنت پیش‌ازاین ادعا کرده بود که رمان‌نویسان یا

www.SID.ir

Archive of SID

مجبورند داستان را از زبان یکی از شخصیت‌های داستان روایت کنند (راوی همانند داستانی[۲۳]) و یا به‌وسیلهٔ یک راوی خارج از داستان (راوی متفاوت داستانی[۲۴]) (جنت، ۱۹۸۰: ۲۴۴). آثار ادبی معاصر نشان می‌دهد که این تنها دیدگاهی محدود است که لزوماً صحیح نیست. اولاً روایت می‌تواند ترکیبی از شیوه‌های روایتگری را به کار گیرد؛ برای مثال راوی در حین داستان تغییر کند یا چندین راوی به‌موازات، داستان را پیش ببرند. دوماً نحوهٔ روایت محدود به این دو الگو نیست و می‌تواند شامل روایتگری دوم‌شخص یا "تو ـ روایت"[۲۵] یا اول‌شخص جمع یا "ما ـ روایت"[۲۶] باشد. هم‌چنین از نگاه روایت‌شناسان غیرطبیعی، دستیابی راوی به اطلاعاتی که خارج از حیطهٔ ادراک اوست، امری غیرطبیعی به‌شمار می‌آید. به‌طورنمونه در جهان واقعی نمی‌توانیم نسخهٔ کامل و پر جزییات داستان‌هایی که برای مخاطبمان اتفاق افتاده را تعریف کنیم. هم‌چنین راوی اول‌شخص همه‌چیزدان یا دانای کل، که به‌طورمشخص بیش از آن چیزی می‌داند که اگر موجودی معمولی در داستان بود می‌دانست، و یا روایتگری اول‌شخص در زمان حال گونه‌ایی از روایتگری غیرطبیعی به‌شمار می‌آیند. امر غیرممکن در روایت هم‌چنین می‌تواند در حوزهٔ مربوط به شخصیت اتفاق بیفتد. شخصیت‌ها می‌توانند بسیاری از کارهایی که در جهان واقع نمی‌توان انجام داد را انجام دهند، برای‌مثال می‌توانند به شخصی دیگر مسخ شوند، یا نویسندهٔ خود را موردآزار قرار دهند (آلبر و دیگران، ۲۰۱۰: ۱۱۶) و یا موجوداتی غیرطبیعی باشند که حضور آن‌ها در جهان واقع ناممکن است.

ناممکن‌های منطقی می‌تواند حتی غریب‌تر و گیج‌کننده‌تر از ناممکن‌های فیزیکی باشد. برای تعریف ناممکن‌های منطقی می‌توان از شرح لیبنیز[۲۷]، فیلسوف آلمانی، بر جهان‌های ممکن شروع کرد. ازنظر او برای جهان‌های ممکن یک محدودیت وجود دارد و آن این است که چیزهای ممکن نباید بر نوعی تناقض‌گویی دلالت کنند (لیبنیز، ۱۹۶۹: ۵۱۳). به‌طریقی، معکوس، ناممکن، منطقی امری است که از اساس متناقض است.

به‌طورخلاصه می‌توان گفت رویکرد غیرطبیعی در روایت‌شناسی پرسشی در باب نشانه‌های اصلی روایات تقلیدی و واقع‌گرا پیش می‌کشند و چالشی در برابر قراردادهای مستعمل روایی قرار می‌دهند. نگارش غیرطبیعی ازسویی ابزاری زیبایی‌شناسانه در واکنش به پدیده‌های ذهنی غیرمعمول و راهی برای به‌نمایش گذاشتن تجربه‌های متفاوت در درک جهان است و ازسوی‌دیگر از طریق کشاندن ما به دوردست‌ترین قلمروهای ذهن و تجربه، افق شناخت و ادراک ما را گسترش می‌دهد. روایتگری غیرطبیعی هم‌چنین می‌تواند به‌عنوان واکنشی غیرمنفعلانه در برابر امور غیرطبیعی و یا عرصه‌ای ممکن برای محقق شدن خواست‌ها و ایده‌آل‌های انسانی و یا تجسم یافتن ترس‌ها و نگرانی‌های ذهن بشر قلمداد شود. علاوه‌براین می‌توان به امر غیرطبیعی از زاویه‌ای شناختی نگریست و به این نکته پرداخت که چگونه از طریق تخطی، ترکیب یا گسترش چارچوب‌های روایی و متون ازپیش‌موجود، معماری شناختی‌مان را از نو ساماندهی می‌کنیم. اما آن‌چه در این‌جا قابل‌تأمل است آن است که طریقهٔ مواجههٔ ما با متون غیرطبیعی به چه صورت است، به‌بیان‌دیگر چگونه می‌توان از داستانی غیرطبیعی سر درآورد و در طی چه فرایندی ذهن ما با این متون کنار می‌آید. برای پاسخ به این پرسش در ادامه به راهکارهای خوانش روایات غیرطبیعی پرداخته می‌شود.

۱ـ۱ـ پنج راهکار برای خوانش روایت غیرطبیعی

رایان (۵۱:۱۹۹۱)، فلودرنیک (۱۹۹۶ : ۴۶ـ۴۳) و هرمن (۲۰۰۲: ۳۷ـ۲۳) بر این اعتقادند که فهم روایات بر اساس مجموعه‌ای از چارچوب‌های شناختی جهان واقع شده است. اما اگر

www.SID.ir

Archive of SID

به‌کارگیری عناصر غریب و غیرآشنا در روایت آن‌قدر گسترده باشد که ساختار جهان داستانی را مختل کند مجبور خواهیم بود که برای معنا دادن به متن، روش و راهکارهای خوانشمان را گسترش دهیم.

آلبر پنج تدبیر را برای خوانش این متون پیشنهاد می‌کند که از طریق آن‌ها خوانندگان سناریوهای غیرطبیعی را طبیعی می‌کنند و ذهنشان را با امر غیرطبیعی آشنا می‌سازند. ازنظر آلبر خوانندگان با به‌کارگیری این پنج تمهید می‌توانند غرایب متنی را درک کنند و جهان واقع و متون ادبی را برای طبیعی‌سازی امر غیرطبیعی به‌کار بندند.

۱ـ خوانش عناصر غیرطبیعی به‌مثابه حالات درونی: برخی عناصر غیرممکن به‌راحتی می‌توانند در حکم رؤیاها، فانتزی‌ها یا توهمات راوی یا یکی از شخصیت‌های داستان توضیح داده شوند. در این حالت ما امور غیرممکن را در حکم متعلقات ذهن، خواست، خیال یا خواب شخصیت قلمداد می‌کنیم (آلبر،۲۰۰۹: ۸۴).

۲ـ برجسته‌سازی موضوعی: گاهی برای قابل‌خوانش کردن برخی متون غیرطبیعی از سطح حوادث فراتر می‌رویم و آن‌ها را از زاویه‌ای موضوعی تحلیل می‌کنیم. به‌عبارت‌دیگر بیش از آنکه سناریوهای غیرطبیعی را به‌صورت حوادثی بر پایهٔ زندگی واقعی درنظر بگیریم، آن‌ها را در حکم مثال‌هایی از موضوعات خاص می‌بینیم (آیبید، ۸۳. برای نمونه در نمایشنامهٔ **زیرزمین**[۲۸] (۱۹۶۷/۱۹۷۷) اثر هارولد پینتر[۲۹] تغییرات دایمی غیرممکن در آب‌وهوا و چیدمان خانه می‌تواند از نقطه‌نظری موضوعی و به‌صورت یک نزاع بی‌نتیجه اما غیرقابل‌اجتناب ازسوی هریک از شخصیت‌ها برای کسب قدرت و تفوق‌جویی بر شخصیت‌های دیگر بازخوانی شود.

۳ـ خوانش تمثیلی: این مورد را می‌توان هم‌چون نسخه‌ای خاص‌تر از راهکار دوم دانست. در این روش خوانندگان عناصر غیرممکن را در حکم بخش‌هایی از تمثیلاتی می‌بینند که بیشتر به جهان در مفهوم کلی و نمادینش اشاره دارد تا به اشخاص و حوادثی خاص.

۴ـ سناریوهای ترکیبی: در این مدل از خوانش می‌کوشیم از طریق ترکیب دو چارچوب ازپیش‌موجود و خلق الگویی جدید از این طریق، به عنصر غیرطبیعی فائق آییم. چنین تدبیری، برای مثال، به ما کمک می‌کند تا از روایت‌هایی که در آن یک حیوان یا فردی مرده راوی داستان است و یا روایاتی با راوی اول‌شخصِ همه‌چیزدان سر دربیاوریم چراکه به‌طورنمونه برای فهم راوی دانای کلِ اول‌شخص، آگاهی محدودِ راوی اول‌شخص را با دانش کامل و نامحدود راوی دانای کل ترکیبَ می‌کنیم.

۵ـ تقویت چارچوب: به‌عنوان آخرین راهکار می‌توان در فرآیند "تقویت قاب" درگیر شد و چارچوب‌های موجود را بر امکانات دنیای واقعی گسترش داد تا جایی‌که این پارامترها پدیده‌های عجیب و بیگانه‌ای که با آن مواجه هستیم را دربرگیرد. در این مفهوم خواننده می‌کوشد تاحدممکن حیطهٔ شناخت خود را فراتر از امکانات عالم واقع بگسترد و معماری شناختی خود را مورد بازاندیشی و بازسازی قرار دهد.

با این مقدمه به نمایشنامه‌های دههٔ هشتاد در ایران پرداخته می‌شود تا روایتگری غیرطبیعی در آن‌ها دنبال شود.

۲- تمایل به روایتگری غیرطبیعی در درام دههٔ هشتاد ایران

از میان نمایشنامه‌های مکتوب غیراقتباسی دههٔ هشتاد به‌جز چند نمایشنامهٔ امجد هم‌چون

www.SID.ir

Archive of SID

نگین (۱۳۸۴)، **زائر** (۱۳۸۲) و **پاتوغ اسماعیل آقا** (۱۳۸۷) که باوجود ساختار پیچیدهٔ روایی از نشانه‌های تقلیدی و واقع‌گرا در سناریوهایشان استفاده شده است و یا نمایشنامهٔ **شهادتخوانی قدمشاد مطرب در طهران** (۱۳۸۴) نوشتهٔ رحمانیان، در اغلب آثار با نشانه‌های روایی غیرطبیعی مواجه می‌شویم. به‌عبارتی نویسندگان این دوره نوعی رویکرد غیرطبیعی در بازتاب جهان را در آثارشان به نمایش گذاشته‌اند. در ادامه به نمایشنامه‌های **گردش تابستانی** (امجد، ۱۳۸۱)، **آرامش در حضور دیگران** (چرم‌شیر، ۱۳۸۴)، **حقایقی دربارهٔ یک ماهی مرده** (چرم‌شیر، ۱۳۸۹)، **سپنج رنج و شکنج** (استادمحمد، ۱۳۸۳) و هم‌چنین نمایشنامه‌های **خواب در فنجان خالی** ([۱۳۸۱]،۱۳۹۰)، **شکلک** (۱۳۸۵) و **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** (۱۳۸۸) نوشتهٔ ثمینی پرداخته می‌شود تا عناصر غیرطبیعی در آن‌ها موردبررسی قرار گیرد و راهکارهایی برای خوانش آن‌ها ارایه می‌شود. این عناصر با طبقه‌بندی آلبر. که در بالا به آن اشاره شد، شامل زمان، فضا، شخصیت و شیوهٔ روایت می‌شود.

۲-۱- خطوط غیرطبیعی زمان

در میان نمایشنامه‌های دههٔ هشتاد، آثار ثمینی به‌نحوی‌بارز و قابل‌تأمل ادراک طبیعی از زمان خطی را زیرسؤال می‌برد و طیف متنوعی از انواع زمان‌های ناممکن را در جهان روایت ممکن می‌سازد. **خواب در فنجان خالی** ازاین‌منظر شاید کامل‌ترین نمونه باشد. این نمایشنامه در فضایی به‌ظاهر عادی آغاز می‌شود؛ "فرامرز" و "مهتاب" در حال چک‌کردن علایم حیاتی "ماه‌لیلی/ آقاعمه"ی صدوبیست‌ساله هستند که مرگش آخرین مانع را برای جدایی آن‌ها از میان برمی‌دارد. پس از اطمینان از مرگ آقاعمه آن دو مشغول برنامه‌ریزی برای مراسم ختم و امور مربوط به طلاق می‌شوند درحالی‌که در پایان این پرده (تابلو) آقاعمه تکان می‌خورد و در پردهٔ بعد او زنده است و مثل همیشه درگیر قیچی کردن عکس‌ها. صدوبیست‌سالگی آقاعمه، زنده شدن او[۳۰] و حتی دندان‌درآوردنش (در پایان تابلوی سوم) می‌تواند به‌عنوان امری ممکن، هرچند بسیار نادر، تلقی شود اما غیرطبیعی بودن این اثر زمانی قطعی به‌نظر می‌رسد که مهتاب نیمه‌شب با ماه‌لیلی/ آقاعمه مواجه می‌شود درحالی‌که روی تختش نشسته و حدود سی سال جوان‌تر شده است. از این‌جا به بعد اشکال مختلفی از زمان‌های غیرطبیعی در متن شکل می‌گیرد؛ ازسویی بر ماه‌لیلی نوعی زمان پس‌رونده در متن اعمال می‌شود و هر بار بازگشت به او با جوان‌تر شدنش همراه می‌شود. در تابلوی پنجم او در هیأت زنی پنجاه‌ساله ظاهر می‌شود و سرانجام، در تجربهٔ معکوسش از زمان، به اوج جذابیت و زیبایی‌اش در بیست‌ویک‌سالگی، زمانی که از فرنگ بازگشته است، می‌رسد. بازگشت زمان در همین‌جا متوقف می‌شود. تصویر بعدیِ ماه‌لیلی در متن، به هفت روز بعد مربوط می‌شود؛ زمانی که او قصد ترک خانهٔ "فرامرز خان" را دارد. خشم و میل فرامرز خان او را به زیرزمین می‌کشاند و تا اواخر نمایشنامه او را همان‌جا حبس می‌کند.

در بحث از زمان‌های غیرطبیعی، به "خطوط زمانی متفاوت" اشاره شد که در آن زمان بر شخصیت‌های یک داستان به نحوی متفاوت می‌گذرد. در این نمایشنامه هم‌چنان که ماه‌لیلی در زمان به عقب بازمی‌گردد، فرامرز و مهتاب تجربهٔ معمول خطی از زمان پیش‌رونده را دارند. درواقع دو فلش زمانی یکی روبه‌جلو و دیگری روبه‌عقب در طول نمایشنامه به‌موازات همدیگر حرکت می‌کنند اما به‌تدریج این زمان‌ها باهم ترکیب‌شده یا در هم ادغام می‌شود و درنتیجه نوعی "خطوط درهم‌آمیخته یا مونتاژ زمانی"، با تعریفی که در بالا ارایه شد، به‌وجود می‌آورد. فرامرز گاه ناخواسته

www.SID.ir

Archive of SID

به جدش فرامرز خان بدل می‌شود، روزنامه‌ای که مهتاب از بیرون با خود آورده است، عنوان "حبل‌المتین" را دارد که از بازگشت "ماه‌لیلی کاشف میرزایی" به ایران خبر می‌دهد، از گرامافون خانه صدای مظفرالدین‌شاه پخش می‌شود و در پایان، این دو محور زمانی به‌واسطهٔ مهتاب کاملاً بر هم مماس می‌شود؛ «مهتاب با لباس قجری در بستر ماه‌لیلی خوابیده است. او کاملاً به ماهرخ شبیه شده است» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۸۷). می‌توان گفت تا پیش‌ازاین، تسلط محور زمانی با تجربهٔ خطی و پیش‌روندهٔ مهتاب و فرامرز در زمان حال است هرچند که گذشته در قالب افراد، اشیاء، صداها و گفت‌وگوها و نیز چیدمان خانه گه‌گاه به آن نفوذ می‌کند و قطعیت زمان طبیعی را موردشک قرار می‌دهد اما در تابلوی آخر، گذشته جزیی از حال می‌شود به‌طوری‌که فرامرز در زمان حالِ واقعی است و هم‌زمان با آن مهتاب/ ماهرخ متعلق به گذشته است؛

«فرامرز: مهتاب دیگه باید بریم ها... گوش می‌دی؟
مهتاب/ ماهرخ: من ماهرخم... ماهتاب میان آسمان است...» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۸۷)

در آخرین جملات متن، این درهم‌آمیزی و تلفیق محورهای زمانی روایی به‌صورت دستور صحنهٔ زیر درمی‌آید؛

«صدای ماه‌لیلی/ آقاعمه و مویه‌های مهتاب/ ماهرخ با نوای آزاردهندهٔ اف‌اف می‌آمیزد.» (ثمینی،۱۳۹۰: ۹۱)

در **شکلک** نیز هم‌چون **خواب در فنجان خالی** ابتدا سیر زمان طبیعی به‌نظر می‌رسد؛ در تاریکی شب نرگس و شریف در آستانهٔ درِ خانه‌ای متروک ایستاده‌اند و از سر بی‌پناهی و ترس از خانواده تصمیم دارند تا پیش از تولد کودکشان در آن خانه بمانند. شریف به خاطر سرکشی به کارش از نرگس جدا می‌شود و نرگس به داخل خانه می‌رود و به اتاقی پناه می‌برد. اما پس‌ازآن نشانه‌های غیرطبیعی اثر شکل می‌گیرد؛

«به‌محض رفتن او، نور ملایمی وسط حیاط می‌پاشد. حوض و پشه‌بندِ روی آن روشن می‌شود. عالیه و حسن شکلک از داخل حوض بیرون می‌آیند. انگار از خوابی طولانی بلند شده‌اند... عالیه و حسن، انگار در حالتی میان خلسه و رؤیا حرف می‌زنند.
عالیه [ظرفی نادیدنی را به حسن تعارف می‌کند.][...]» (ثمینی، ۱۳۸۵: ۱۵)

از این‌جا به بعد نوعی "زمان چندلایه" در متن به حرکت درمی‌آید؛ در زمان چندلایه، که پیش‌تر به آن اشاره‌شده است، خطوط داستانی‌ای که در یک‌لحظه شروع و پایان می‌یابند، دوره‌های زمانی متفاوتی را شامل می‌شوند. چنان‌چه در این متن ماجرای شریف و نرگس که در زمان حال پیش می‌رود و زندگی عالیه و حسن که به گذشته تعلق دارد، هم‌زمان به‌طورموازی باهم جلو می‌روند. در میانهٔ این دو محور روبه‌جلوی زمان، یکی مربوط به حال و دیگری متعلق به گذشته، شخصیت نرگس مشترک است. او از جانب عالیه و حسن، "نقره" خوانده می‌شود؛ زن "شعبان" که حسن به او دل بسته است و حاصل این دلبستگیِ کودکی است که نقره آبستن است. البته خود نرگس این ارتباطش با نقره را منکر می‌شود و کاملاً در امتداد زمان حال واقعی است. ازاین‌بابت می‌توان گفت این دو زمان مستقل از یکدیگر جلو می‌روند. آن‌چه این دو زمان را در اواخر نمایشنامه باهم مماس می‌کند، فرزند تازه تولد یافته است که دیگر شریف و نرگس هم از هویت زمانی او مطمئن نیستند؛ آیا این نوزاد عجیب‌الخلقه که صدساله می‌نماید حاصل هم‌آغوشی یک‌شبهٔ حسن و نقره

www.SID.ir

Archive of SID

است یا محصول ناخواستهٔ ارتباط شریف و نرگس؟ با تولد کودک، گذشته و حال برای لحظاتی به هم می‌رسند و در هم ادغام می‌شوند. اما حسن و عالیه از قبول آن سر باز می‌زنند و درعوض نرگس بر بردن نوزاد اصرار می‌کند. شریف، نرگس و کودک خانه را ترک می‌کنند و عالیه و حسن دوباره به حوض بازمی‌گردند. خطوط زمان دوباره از هم فاصله می‌گیرد. گذشته، که برای زمانی کوتاه از نو جان گرفته بود، دوباره خاموش می‌شود و حال، با حمل میراثی بدشکل از گذشته، سرگردان و بی‌هدف به راه خود در مسیر زمان ادامه می‌دهد.

جلوهٔ غیرطبیعی دیگری از زمان در این اثر، که پیچیده‌تر و به‌مراتب غیرطبیعی‌تر از زمان‌های چندلایه در آن است، تجربه‌ای است که می‌توان عنوان "حفره‌های زمانی" را به آن داد؛ در بخش‌بندی این نمایشنامه از دو عنوان "تابلو" و "بازی" استفاده شده است. با کمی دقت مشخص می‌شود که دو بازی از سه بازیِ ارایه‌شده در متن، مستقل از سیر حوادث داستانی در تابلوها و در فضا و زمانی کاملاً ناممکن حادث می‌شوند. با مقایسهٔ پایان تابلوی قبل از یک بازی، با آغاز تابلوی بعدازآن می‌توان به این نتیجه رسید که کنش‌ها و حوادث هر بازی (جز بازی آخر) در بیرون از محور زمان واقع می‌شوند یا به‌عبارت‌دیگر زمان بر آن‌ها نمی‌گذرد. این اتفاق را می‌توان برای مثال در بازی اول دنبال کرد. تابلوی ماقبل این بازی با این توضیحات پایان می‌یابد؛

«کسی بر در می‌کوبد.
[...]
صدای حسن: عالیه...
در را باز می‌کند.» (ثمینی، ۱۳۸۵: ۲۹)

سپس بازی اول در فضایی که به نظر غیرواقعی می‌آید با حوادثی نامرتبط با حوادث پیشین جلو می‌رود؛

«کوچه؛ فرش پهن است. آدم‌ها با چهره‌های بی‌تفاوت گرداگرد نشسته‌اند [...] یک‌گوشه اسباب معرکه‌گیری قرار دارد. جایی در میانهٔ فرش یک جعبهٔ میوه گذاشته‌اند که انگار درونش موجودی قرار دارد [...]» (ثمینی،۱۳۸۵: ۳۰)

پس از پایان معرکه‌گیریِ حسن و عالیه در این بازی، تابلوی بعد با این شرح آغاز می‌شود؛

«حیاط. در باز می‌شود. حسن می‌آید داخل.» (ثمینی، ۱۳۸۵: ۳۴)

کاملاً مشخص است که تابلوی سوم، به‌لحاظ زمانی، در ادامهٔ تابلوی دوم است و در میانهٔ این دو، بازی اول در خلأیی زمانی‌ومکانی واقع می‌شود؛ جایی که از آن با عنوان حفرهٔ زمانی نام برده شد. در این بازی از کودکی یاد می‌شود که در روند داستان اصلی هنوز زاده نشده است و به کنش‌ها و گفت‌وگوهای اشاره می‌شود که در آیندهٔ داستان هم اتفاق نمی‌افتند.

درنهایت می‌توان گفت در **شکلک**، برخلاف **خواب در فنجان خالی**، دو خط زمانی حال و گذشته (جز به‌واسطهٔ تولد کودک) در هم تلفیق نمی‌شوند و هم‌ارز یکدیگر نمی‌شوند. زمان در این نمایشنامه متعلق به حال و داستان شریف و نرگس است و گذشته، در قالب حسن و عالیه، تنها برای زمانی کوتاه نیمه‌شب در واقعیت جان می‌گیرد و امتداد می‌یابد. در پایان نمایشنامه حسن و عالیه از شریف و نرگس فاصله می‌گیرند، شریف و نرگس از خانه بیرون می‌روند و به راه خویش در زمان ادامه می‌دهند و آن دو دوباره در همان‌جایی که از خواب برخاسته بودند، به خواب می‌روند. تاریخ که نیمه‌شب، با بیدار شدن حسن و عالیه، برای زمانی کوتاه در روشنایی قرارگرفته بود، دوباره خاموش می‌شود اما ردپایش در هیأت نوزادی بدشکل در آغوش نرگس به حال منتقل می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

۲-۲- مکان‌های غیرطبیعی

برای شکل گرفتن ایدهٔ غیرطبیعی در جهان روایی عنصر دیگری که نویسنده در اختیار دارد، مکان قرارگیری شخصیت‌ها و رخداد حوادث است. به‌نظر می‌رسد ترسیم مکان‌های غیرطبیعی در آثار نمایشی به دلیل ماهیت فیزیکی، تصویری و غیرکلامی این رسانه می‌تواند دشوارتر از روایات ادبی باشد. در میان نمایشنامه‌های مطرح‌شده در دههٔ شصت **خواب در فنجان خالی**، **شکلک، اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** و **سپنج رنج و شکنج** توانسته فضاهایی غیرواقع و ناممکن را در قالب تصاویر ملموس نمایشی بیافریند. پیش از پرداختن به این نمایشنامه‌ها می‌توان حدس زد این ناممکنی‌ها بیشتر در قالب ناممکن‌های منطقی می‌تواند باشد تا فیزیکی چراکه همان‌طور که گفته شد درام ماهیتی فیزیکی دارد و دستیابی به غیرممکن فیزیکی در نمایشنامه، که خود در حکم دستور صحنهٔ اجرا است، یا به‌مانند **داستان دور و دراز**... (چرم‌شیر، ۱۳۸۴) تقریباً غیراجرایی است و در سطح متن می‌ماند و یا نمونه‌هایی نادر و خلاقانه محسوب می‌شوند.

در **خواب در فنجان خالی** ایدهٔ مونتاژ و درهم‌آمیزی زمان‌ها، در فضا نیز نمود می‌یابد به‌نحوی‌که نفوذ زمان گذشته در حال با وارد شدن عناصر و اشیایی از گذشته به خانهٔ فرامرز و مهتاب همراه می‌شود؛ در اولین شبِ بعد از جوان‌تر شدن آقاعمه و صحبت‌های او با مهتاب، فرامرز با صدای تلفن از خواب می‌پرد و متوجه تغییر ضبط‌صوت پیشرفته‌شان به یک گرامافون قدیمی می‌شود. این مسأله تعجب او را برمی‌انگیزد و این تغییر را به‌پای "دیوونگی‌های مهتاب" می‌گذارد. کمی بعد با آقاعمه که پنجاه‌ساله به نظر می‌رسد، روبه‌رو می‌شود و به‌تدریج خودش نیز در قالب جدش فرامرز خان درمی‌آید. با زنگ تلفن از آن حال خارج می‌شود، آقاعمه به زیرزمین رفته است اما بر روی تختش به‌جای ملافه ترمه‌ای یزدی به‌چشم می‌خورد، ترمه‌ای که به‌گفتهٔ فرامرز در روز دفن مادرش قرار بوده جای کفن استفاده شود، اما قبل از آن گم‌شده است. تابلوی بعد به نقطهٔ‌صفر محور زمانی پس‌رونده[۳۱]، یعنی بازگشت ماه‌لیلیِ بیست‌ویکی‌دوساله از فرنگ، اختصاص دارد که در مواجهه با فرامرز، او را نیز به هیأت فرامرز خان درمی‌آورد. در تبعیت از این بازگشت محسوس زمانی، فضا نیز به‌طرزچشمگیری به عقب بازگشته است و دیگر نه‌فقط چند شیء، که بخشی از چیدمان خانه تغییر کرده است.

«وسایل خانه قدیمی‌تر شده‌اند. به‌جای تلویزیون قبلی یک تلویزیون قدیمی چوبی قرار دارد. به‌جای مبلمان مدرن، یک دست صندلی لهستانی، [...]» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۵۹)

درهم‌تنیدگی گذشته و حال در این صحنه به نمایشی‌ترین حالت در قاب عکس‌ها نمود می‌یابد؛

«[...] عکس‌ها هم تک‌وتوک سالم شده‌اند و آدم‌های درون عکس، با سر به دوربین لبخند می‌زنند.»[۳۲] (ثمینی، ۱۳۹۰: ۵۹)

نکته این‌جاست که این تغییرات از چشم فرامرز و مهتاب دور نمی‌ماند اما هر دو گرچه این تغییر آزارشان می‌دهد اما منفعلانه آن را می‌پذیرند و هریک دیگری را عامل آن می‌داند.

«مهتاب: [...] 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 مبادا بهش بد بگذره.

فرامرز: من به هیچی توی این خونهٔ لعنتی دست نزدم. خودم قاطی کردم. فکر می‌کردم که کار توئه [...]» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۷۳)

www.SID.ir

Archive of SID

در تابلوی بعد که اوج داستان ماه‌لیلی و کلید فهم گذشتهٔ اوست، "خانه دیگر کاملاً حال و هوای یک خانهٔ قجری را پیداکرده است".

درنهایت در ابتدای آخرین تابلو، شرح صحنه به شکل زیر درمی‌آید؛

«وسایل خانه قجری است؛ اما قاب عکس‌ها باز حاوی عکس‌هایی بدون سرند.» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۸۷)

با درنظر گرفتن نشانه‌های دقیق و دلالتگر در روند تدریجی تغییرات فضا، که در بالا به آن اشاره شد، آیا می‌توان از طریق این شرح صحنه به خوانشی در مورد متن رسید و آیندهٔ این تابلو، و درواقع پایان نمایش، را با همین توضیحات مختصر پیش‌بینی کرد؟ شاید بتوان این توضیح فضا را در حکم تسلط یافتن گذشته بر حال موردخوانش قرار داد چراکه در پایان، خانه کاملاً شکلی قجری پیداکرده و از حال تنها قاب‌هایی حامل عکس‌های بی‌سر مانده است. ادامهٔ توضیح صحنه می‌تواند به تقویت این احتمال کمک کند.

«مهتاب با لباس قجری در بستر ماه‌لیلی خوابیده است. او کاملاً به ماهرخ شبیه شده است.» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۸۷)

در ادامه‌ی این تابلو فرامرز با زهری که مهتاب/ ماهرخ پیش‌تر از آقاعمه، در سیر بازگشت آقاعمه به گذشته، گرفته است از پا درمی‌آید. «آقاعمه از زیرزمین بالا می‌آید [...] پشت میز می‌نشیند، عکس فرامرز را از قاب عکس رومیزی بیرون می‌آورد و قیچی می‌کند.» (ثمینی، ۱۳۹۰: ۹۰) و نمایشنامه با صدای او و مویه‌های مهتاب/ ماهرخ و صدای آزاردهندهٔ اف‌اف به پایان می‌رسد.

به‌این‌ترتیب در **خواب در فنجان خالی** قطعیتِ واقعی بودنِ زمان حال درهم می‌شکند و در عوض امر واقعی گذشته‌ای است که در خانه جریان دارد. زندگی به‌ظاهرواقعی فرامرز و مهتاب در برابر قطعیت گذشته هم‌چون شبحی است که زمانی کوتاه در آن خانه جان گرفته است و همان‌جا مضمحل می‌شود.

قدرت تصویرگری و عینیت نمایش در این اثر به کمک نویسنده می‌آید تا ایده‌اش در مورد نفوذ گذشته به حال و تسلط تاریخ بر انگارهٔ زمانِ حال را به‌واسطهٔ حضور ملموس اشیاء و تصاویری از گذشته استحکام بخشد. به‌این‌ترتیب بازگشت گذشته از حالتی ذهنی یا ادراکی خارج می‌شود و جنبه‌ای محسوس و واقعی می‌یابد و ازاین‌رو خوفناک‌تر و تهدیدکننده‌تر به‌نظر می‌رسد.

همان‌طور که گفته شد در **شکلک**، برخلاف **خواب در فنجان خالی**، گذشته در حال ادغام نمی‌شود و تسلط با زمان حال و متعلق به شریف و نرگس است. با دقت در نشانه‌های مکانی می‌توان این نظر را تقویت کرد، چراکه اشیاء صحنه برای عالیه غیرقابل لمس و ناواقعی هستند.

«عالیه می‌رود روی ایوان و از سماوری که وجود ندارد در فنجانی که وجود ندارد، چای می‌ریزد. فنجان را روی سینی نامرئی می‌گذارد و می‌آورد جلوی شریف. روی ایوان یک سماور قراضه هم هست ولی عالیه به آن دست نمی‌زند. شریف متعجب به عالیه نگاه می‌کند. این اولین نشانه غیرطبیعی است که با آن برخورد کرده.» (ثمینی، ۱۳۸۵: ۲۴)

هم‌چنین همسایه‌ها، هرچند واقعی به‌نظر نمی‌رسند، با عالیه و حسن بیگانه‌اند و به زمانهٔ شریف تعلق دارند.

باید اشاره کرد که گاه در نمایشنامه اشیاء میان دو جهان دیروز و امروز مشترک می‌شوند و به‌این‌ترتیب به‌شکلی‌هدفمند و نشانگر واسطه‌ای می‌شوند تا گذشته و حال برای لحظه‌ای بر هم

www.SID.ir

Archive of SID

مماس شوند. نمونهٔ قابل‌توجه و تأمل‌برانگیز آن عینکی است که شریف از میان کیسهٔ غنایمی که حسن از خانهٔ "مصدق" جمع کرده است پیدا می‌کند و بر چشم می‌گذارد.

اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند یکی از غیرطبیعی‌ترین نمونه‌های فضا در متون نمایشی را خلق می‌کند؛ سیاوش برای اثبات پاک بودنش باید از آتش گذر کند اما همین آتش به صحنهٔ اصلی نمایشنامه بدل می‌شود و حوادث و کنش‌های داستان و رویارویی سیاوش با شخصیت‌های دیگر همه درون آن اتفاق می‌افتد.

به‌عنوان آخرین نمونه در این‌جا می‌توان به **سپنج رنج و شکنج** اشاره کرد. در بخش "چهرهٔ دوم" این نمایشنامه فضایی شاعرانه به‌تصویر کشیده می‌شود که گرچه به‌لحاظ فیزیکی ناممکن نیست اما از منطق جهان واقع پیروی نمی‌کند. شاید توضیح اول خود متن به‌وضوح این مفهوم را نشان می‌دهد.

> «بر تابلوی هر فروشگاه کلمات و تصاویری نقش بسته است، کلمات معقولند، شکل‌ها نیز بی‌معنا نیستند، ولی جمع آن‌ها معنایی مبهم و تصوری موهوم به‌وجود می‌آورد.» (استادمحمد، ۱۳۸۳: ۱۶۹)

در ادامه، نقاشی توصیف می‌شود که در کنار یک بوم نقاشی مشغول کار است اما بوم یکدست سفید است و هیچ طرحی بر آن نیست. بر کاسه‌ها و قلم‌موها هیچ اثری از رنگ نیست اما او هم‌چنان در کار نقاشی است و عابران به تماشای نقشش می‌ایستند و از آن محظوظ می‌شوند. نوازنده‌ای دوره‌گرد در حال نواختن موسیقی زیبایی از خیابان می‌گذرد بی‌آنکه سازی داشته باشد و شنوندگان، مفتون موسیقی‌اش، دورش حلقه می‌زنند. دست‌فروشی با طبق و ترازو در پاکت‌های کوچک به عابران چیزی می‌فروشد بی‌آنکه چیزی بر طبق یا در پاکت‌ها باشد، اما عابران می‌خرند و می‌خورند و به‌همین‌منوال است، شعبده‌باز بی‌ابزار.

۲-۳- شخصیت غیرطبیعی، راوی ناممکن

آلبر در بخش مربوط به عناصر غیرطبیعی در روایت به شخصیت و کنش‌های او اشاره می‌کند و هم‌چنین شیوه‌های روایتگری و انواع راوی غیرطبیعی را برمی‌شمرد. در این‌جا ابتدا به شخصیت‌های غیرطبیعی و کنش‌های غیرطبیعی آن‌ها پرداخته می‌شود. در همان ابتدا می‌توان به یکی از امکانات خاص نمایش برای شکل دادن کنشی غیرطبیعی اشاره کرد که در متن ادبی میسر نیست؛ در متن یا در اجرا ممکن است به حرکت و رفتاری ازسوی یک شخصیت اشاره شود درحالی‌که خود شخصیت در عمل، کنشی دیگر را ارایه کند. این مورد که نوعی غیرطبیعی منطقی محسوب می‌شود، برای نمونه در **سپنج رنج و شکنج** دیده می‌شود. در بخشی از نمایشنامه، زن ("فرخنده") باآنکه طبق توضیح صحنهٔ ابتدای نویسنده روی صحنه حضور دارد اما در داخل متن دستور مستقیمی در مورد اعمالش وجود ندارد و کنش‌های او تنها از طریق گفت‌وگوهای مرد به‌صورت کلامی منتقل می‌شود. برای‌مثال مرد در کلامش این‌گونه به رفتار زن اشاره می‌کند؛

> «خُب قبول نمی‌کنین نکنین چرا میزو کثیف می‌کنین... اِ... این حرکت‌ها چیه؟ چرا پرونده رو پاره کردین؟ [...] کجا داری می‌ری؟ خانم دارابی یه دقه صبر کن [...]» (استادمحمد، ۱۳۸۳: ۱۶۳)

این در حالی است که طبق دستور صحنهٔ نویسنده در ابتدای نمایشنامه این گفته‌های مرد با رفتار زن بر روی صحنه مغایر است.

www.SID.ir

Archive of SID

«مرد و زن از آغاز تا پایان نمایش، راه می‌روند [...] و جهت حرکتشان در تمام طول کار، نه می‌شکند، نه عوض می‌شود.» (استادمحمد، ۱۳۸۳: ۱۵۷)

در **آرامش در حضور دیگران** فضا درعین‌حال که به‌ظاهر طبیعی می‌نماید اما قطعیتی شکننده دارد که امکان رخ‌دادن کنش‌ها و حضور شخصیت‌های غیرممکن را فراهم می‌آورد. درجایی از نمایشنامه مرز میان واقعیت و خیال با کنشی ازسوی زن ناگهان محو می‌شود و ناممکن به جهان عینی ممکن جاری می‌شود؛

«زن حلقه‌اش را درمی‌آورد و به‌طرف چهارپایه‌ها می‌اندازد. به کارگر اشاره می‌کند تا آن را بیاورد. کارگر جست‌وجو می‌کند و حلقه را نمی‌یابد. زن، حلقه را به او نشان می‌دهد. حلقه در دست‌هایش است.» (چرم‌شیر، ۱۳۸۴: ۷۹)

به‌همین‌ترتیب ذهنیت زن به واقعیت صحنه بدل می‌شود و حتی از واقعیت قطعی‌تر و عینی‌تر به‌نظر می‌رسد.

«زن: می‌دونی من خیلی چیزا می‌بینم که می‌دونم اصلاً وجود ندارن ـ من یه عالمه نهنگ می‌بینم، همین‌جا. نهنگ‌های راس‌راسی که جلوی چشمام فواره‌های آب درست می‌کنن.

کارگر: من نباید چیزی بپرسم، ولی شما دیدین که من اون چهارپایه‌ها رو آوردم؟

[...]

زن: تو خیال می‌کنی جلوی اون‌همه نهنگ، اون چهارپایه‌ها می‌تونن واقعی باشن؟»

(چرم‌شیر، ۱۳۸۴: ۸۰–۷۹)

در **خواب در فنجان خالی** هر سه شخصیت را باید نمونه‌هایی از شخصیت‌های غیرطبیعی دانست. ماه‌لیلی/ آقاعمه شخصیتی است که محور زمان را معکوس طی می‌کند و در طول نمایشنامه حدود صدسال جوان‌تر می‌شود. فرامرز در طول اثر بارها به جدش فرامرز خان قلب هویت پیدا می‌کند و مهتاب در پایان کار مسخ می‌شود و به قالب ماهرخ فرومی‌رود.

نوزاد تازه‌متولدشده در **شکلک** نمونهٔ کاملی است از شخصیتی روایی که هم به‌صورت فیزیکی و هم منطقی ناممکن و غیرطبیعی است. در چهرهٔ نوزاد نشانه‌هایی از چهار پدر و مادر که دست‌کم پنجاه سال باهم اختلاف نسل دارند، دیده می‌شود اما عجیب‌تر چهرهٔ سالخوردهٔ کودک است که صدساله می‌نماید با مویی سفید و صورتی پرچین‌وچروک. از چهار زن و مردی که شاهد تولد او هستند هیچ‌کس به‌یقین نمی‌داند این بچه متعلق به کیست، پدرش حسن شکلکی است که نیم‌قرن پیش در همان‌جایی که متولد شده، دفن شده یا شریفِ نسل امروز.

اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند نیز طیفی از شخصیت‌های غیرطبیعی را به نمایش می‌گذارد؛ سرباز بدون سر که سرانگشتانش حافظه‌اش هستند و با منافذ تنش نفس می‌کشد. زنی که سال‌هاست باردار است ولی نمی‌زاید و آدمی که نیمی زن و نیمی مرد است. در پایان این نمایشنامه مادیان سیاوش به زن رؤیاهایش بدل می‌شود.

پیش از آنکه به آخرین مبحث، یعنی ارایهٔ خوانشی از روایات غیرطبیعی دههٔ هشتاد، پرداخته شود باید به عنصر غیرممکنِ دیگری در متون غیرطبیعی پرداخت و آن راوی غیرطبیعی است. همان‌طور که گفته شد غالباً نمایش فاقد راوی است و ماهیت نمایشگری بی‌واسطهٔ آن در برابر

www.SID.ir

Archive of SID

روایتگریِ وابسته به واسطِ روایی در روایات کلامی قرار می‌گیرد. از میان نمایشنامه‌های مورد مطالعه در این بخش **گردش تابستانی**، **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** و **حقایقی دربارهٔ یک ماهی مرده** از راوی یا واسط روایی در ساختار نمایشی‌شان استفاده کرده‌اند که تقریباً در هر سه، نوعی غیرطبیعی‌بودگی در راوی یا شیوهٔ روایت وجود دارد. **به گردش تابستانی** در قسمت بعد پرداخته خواهد شد. در این‌جا ابتدا به **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** اشاره می‌شود. بخش زیادی از این اثر به‌واسطهٔ مادیان سیاوش روایت می‌شود که اولین نشانهٔ غیرطبیعی در مورد او این است که یک اسب سخن می‌گوید. اما ازسوی‌دیگر مادیان، روای همانند داستانیِ همه‌چیزدان است یعنی با اینکه خود جزیی از داستان است اما از گذشته و آینده اطلاع دارد، می‌تواند حوادث را از زوایایی خارج از موضع خودش در داستان ببیند و حتی از خواب‌ها و رؤیاهای سیاوش باخبر است. در **حقایقی دربارهٔ ماهی مرده**، که بیشتر به متنی نوشتاری می‌ماند تا پیش‌دستوری برای اجرا، دو صدای روایی متفاوت، و ظاهراً ضد هم، در متن وجود دارد که هر دو متعلق به یک نفر است. درواقع مرد در برابر خودش قرار می‌گیرد و از دو زاویهٔ متفاوت متن را به‌پیش می‌برد. ازسوی‌دیگر ابتدای نمایشنامه با راوی سوم‌شخص آغاز می‌شود.

«مثل همیشه مرد روی صندلیِ اتاقش نشسته بود.» (چرم‌شیر،۱۳۸۹: ۹)

اما بلافاصله بعد از روایت سوم‌شخصِ او از باریدن ماهی از آسمان، روایت تبدیل به اول‌شخص می‌شود اما از طریق همان راوی. کمی جلوتر متن به سمت "تو- روایت" یا روایت دوم‌شخص پیش می‌رود اما باز به‌واسطهٔ همان مرد و این‌گونه صداهای روایی در هم ادغام می‌شود بی‌آنکه مرجع صدا تغییر یافته باشد.

۲-۴- راهکارهای خوانشِ غیرطبیعی در درام متأخر ایران

همان‌طور که اشاره شد آلبر تلاش خواننده برای سردرآوردن از ناممکن‌های روایی و طبیعی کردن امر غیرطبیعی را در پنج دسته طبقه‌بندی می‌کند؛ ارجاع دادن به حالات درونی، برجسته‌سازی موضوعی، خوانش تمثیلی، ترکیب چارچوب‌ها و تقویت چارچوب، راهکارهایی است که خواننده در مواجهه با ناهم‌خوانی‌های متن با تجربهٔ جهانِ زیسته اتخاذ می‌کند. در ادامه نگاهی به نمایشنامه‌های مطرح‌شده انداخته می‌شود تا از مجموع مواردی که در بالا اشاره شد به تدابیری برای فهم این آثار و خوانشی کلی از نگرش‌ها و گرایشات درام دههٔ هشتاد در به‌کار بردن عناصر غیرطبیعی و فضای حاکم بر روایتگری این دوره رسید.

اولین نمایشنامهٔ مورد مطالعه در این قسمت **گردش تابستانی** است. در این نمایشنامه خواننده با تناقضی غیرقابل‌انکار مواجه می‌شود، نمایشنامه ازیک‌سو به داستانی ظاهراً واقع‌گرا از سفر تفریحی یک‌روزهٔ کارمندان یک شرکت به پارک کوهستانی وحش می‌پردازد درحالی‌که در پایان نمایش یکی از افراد در لانهٔ حیوانی گیر می‌کند و فریادش برای یاری جستن بی‌نتیجه می‌ماند و گروه بدون او به شهر بازمی‌گردند. در نگاه اول روایت ممکن است به‌صورتی‌طبیعی و واقع‌گرا جلوه کند. اما از نیمه‌های اثر در میان گفت‌وگوها با اشاراتی غریب و فضایی نامأنوس مواجه می‌شویم. مروری بر روند پیشرفت حوادث می‌تواند ایده‌هایی برای خوانش اثر و فهم قرابت‌ناپذیری روایت تولید کند. در اوایل کار "مامانی" به‌شکلی‌گذرا در گفت‌وگویش از درهم آمیختن خواب و واقعیت در ذهنش می‌گوید.

«مامانی: [پیش می‌آید] همه‌ش یه خواب بَده. [...] از خواب که می‌پری،

www.SID.ir

Archive of SID

نمی‌دونی از کجاشو داشتی تو خواب می‌دیدی!» (امجد، ۱۳۸۱: ۱۱)

جلوتر وقتی در مینی‌بوس به سمت مقصد در حال حرکت‌اند مامانی رو به "دیلاق" می‌گوید؛

«مامانی: [...] من ـ دیشب ـ خوابِ سقوط دیدم، ولی تو دلم نگه داشته بودم. مادرم می‌گه خوابِ بَدو تعریف نکَن تا تعبیر نشه.» (امجد، ۱۳۸۱: ۳۰)

از میان گفت‌وگوهای شخصیت‌ها مشخص می‌شود که جاده لغزنده است و هوا مه‌آلود. به فاصلهٔ اندکی از صحبت کردن مامانی راجع به خواب دیشبش مینی‌بوس با مشکلی مواجه می‌شود. جمعیت از ماشین پیاده می‌شوند اما هرچه بیشتر می‌گذرد فضا به‌نظر عجیب‌تر می‌نماید. دیلاق در لانهٔ حیوانی گیر می‌افتد و هرچه فریاد می‌زند کسی صدایش را نمی‌شنود. در گفت‌وگوها نیز فضایی نزدیک به خواب‌وخیال احساس می‌شود؛

«مامانی: یه جوری سرده. یه چیزی غیرِ سرما. انگار آفتاب‌شم یَخه. مورمورم می‌شه. هوا مثِ خوابامه.

[...]

زاغول: [...] بگیر دستمو ـ پام خواب رفته!

مامانی: من چشام. چشام خواب رفته.

[...]

مامانی: سرِ انگشتام سِر شده.

[...]

مامانی: [...] دستام سرده.» (امجد، ۱۳۸۱: ۳۹ـ۳۸)

ازاین‌جا به بعد مامانی در صحبت‌هایش مدام از خوابش می‌گوید. تا آنکه خواب‌زدگی ذهن او در واقعیت بیرون هم نفوذ می‌کند؛

«دیلاق: [تک] اگه این خوابِ توئه، بیدار شو مامانی! تا این کابوس به جاهای بدترش نرسیده بیدار شو! [...]

[...]

دیلاق: [تک] سایه‌ها کج شده. [...] هیچ کجای این دنیا کسی یادِ تو نیس؟ تو ـ اصلاً ـ وجود داری؟

مامانی: می‌شه تو خوابِ یکی دیگه غرق شد؟» (امجد، ۱۳۸۱: ۴۵)

درنهایت همه سوار ماشین می‌شوند و فریادهای دیلاق به‌جایی نمی‌رسد.

سؤال این‌جاست که آیا باید همهٔ این اشارات را نادیده گرفت و نمایشنامه را در فضایی واقعی موردخوانش قرارداد یا می‌توان روند تغییر در فضای کار را به تغییر از جهان عینی به دنیای ذهنی ارجاع داد؟ آیا می‌توان حادثه‌ای که برای ماشین اتفاق افتاد را تصادفی دانست که به مرگ همه منجر شده است و در این صورت تمام گفت‌وگوهای پس‌ازآن به جهان واقعی تعلق نداشته باشد؟ آیا ممکن است، همان‌طور که بارها در متن اشاره شده است، همه‌چیز در خواب مامانی می‌گذرد و تصاویر و حوادث چیزی بیش از ادامهٔ کابوس او نباشند؟ درواقع آیا ذهن خواب‌زدهٔ مامانی است که همه‌چیز را کانونی می‌کند؟ هرکدام از این احتمالات می‌تواند خوانش متفاوتی از متن به‌دست دهد و عناصر واقع‌نمای متن را به جهان غیرواقعی بلغزاند.

در **آرامش در حضور دیگران** نیز، چنان‌چه اشاره شد، گاه‌به‌گاه همه‌چیز به ذهنیت زن ارجاع داده می‌شود. زن مدام از واقعی بودن اشیاء و افراد می‌پرسد و مرز واقعیت و خیال را مدام گم

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند.

«زن: [رو به کارگر] تو راس راسی هستی یا با یه بشکن من دود می‌شی می‌ری هوا؟» (چرم‌شیر، ۱۳۸۴: ۷۹)

در **خواب در فنجان خالی** اولین قابِ خوانشی که ممکن است به ذهن خطور کند، مواجهه با عناصر و حوادث غیرطبیعی اثر در حکَم حالات درونی است. می‌توان جهان بیگانهٔ روایت را ادامهٔ ذهن نیمه‌هوشیار مهتاب دانست که یا در جهانی میان خواب‌وبیداری غرق است و یا در شکل‌های تهدیدکنندهٔ ته فنجان‌های قهوه. اما اندکی دقت در متن، ذهنی بودن روایت را رد می‌کند. اولین عاملی که به امر غیرطبیعی در این نمایشنامه عینیت می‌بخشد و امکان سوبژکتیو بودن آن را زیرسؤال می‌برد تغییر فیزیکی در اشیاء خانه است. چنان‌چه گفته شد وسایل و چیدمان خانه بدون دخالت فرامرز و مهتاب تغییر می‌کند؛ تغییری محسوس که فرامرز هم متوجه آن می‌شود ولی خارج از کنترل شخصیت‌هاست. ازسوی‌دیگر امکان کانونی‌گری ذهنی ازسوی مهتاب وقتی موردشک قرارمی‌گیرد که در صحنه‌هایی که مهتاب در آن‌ها حضور ندارد هم بازگشت گذشته و مسخ شخصیت‌ها را شاهدیم. بااین‌ترتیب می‌توان به سمت دومین قاب ارایه‌شده ازسوی آلبر یعنی برجسته‌سازی موضوعی رفت. هرچند حضور گذشته در حال و مسلط شدن آن بر واقعیت به طرزی عینی و مشهود در این نمایشنامه به‌تصویر کشیده می‌شود اما می‌توان آن را ازنقطه‌نظر موضوعی و به‌صورت ناگزیریِ حال از تکرار گذشته، تسلط ناکامی‌ها و گره‌های تاریخ بر موجودیت و خواست‌های فردی و چرخش و تکرار زمان بازخوانی کرد.

در **شکلک** دوباره این ایده تکرار می‌شود؛ این‌بار نیز ثمینی از چرخشی در دل تاریخ الهام می‌گیرد، حوادثی از تاریخ را با تکرار آن‌ها در زمان حاضر موازی می‌کند و قدیم و جدید را کنار هم می‌نشاند، اما این بار گذشته آن قطعیت و عینیت اثر قبل را ندارد و بیشتر به خیالی می‌ماند که حال می‌تواند از آن گذر کند، هرچند میراثی سالخورده، فسرده و بدشکل از گذشته برای همیشه همراه حال می‌شود.

نمایش جهانی شاعرانه و ناممکن در **سپنج رنج و شکنج**، درست پس از مرگ فرخنده را می‌توان در حکم فضایی بهشت‌گونه درنظر گرفت که در میانهٔ رنج شخصیت‌های این نمایش، تصویری از آرامش را می‌سازد.

هم‌چنین برای خوانش **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند** می‌توان از فرایند ترکیب قاب بهره گرفت. چهرهٔ زن آرمانی سیاوش، که تصویر گم‌شدهٔ خواب‌هایش و دنبالهٔ همواره ناتمام رؤیاهایش است، در قالب مادیانی دانا به‌تصویر کشیده می‌شود که تنها با مرگ می‌تواند چهرهٔ زن را در خود منعکس سازد و توان اظهار عشق بیابد.

آن‌چه در میان غالب آثار شکل‌گرفته در دههٔ هشتاد مشترک است غلبهٔ خواب و کابوس و رؤیا بر جهان واقعی است. این مسأله مدام امر واقع را به تعلیق درآورده و آن را به تصویری از خواب یکی از شخصیت‌ها بدل می‌سازد. شخصیت‌های نمایشنامه‌های این دوره آدم‌هایی خواب‌زده‌اند که جهان واقع در نظرشان امتداد خواب‌های ناتمام است و مرز کابوس و خیال و واقعیت را به‌درستی تشخیص نمی‌دهند.

«آدم دیگر نمی‌فهمه چی‌رو تو واقعیت می‌بینه، چی‌رو تو کابوس.» (چرم‌شیر، ۱۳۸۹: ۴۲)

در **گردش تابستانی** مامانی نه‌تنها همه‌چیز را به شکل یک خواب طولانی می‌بیند بلکه دیگران

www.SID.ir

Archive of SID

را هم در کابوس خودش غرق می‌کند. زن در نمایشنامهٔ **آرامش در حضور دیگران** اشخاص نمایش را دنبالهٔ شخصیت‌های قصه‌هایش می‌داند و "نهنگ‌ها"ی ذهنی‌اش را کنار اشخاص و اشیاء روی صحنه می‌نشاند. مهتاب، شب‌ها در خواب راه می‌رود و روزها از بی‌خوابی شب پیش یا تأثیر قرص‌های خواب‌آور، نیمه‌هوشیار است و وقتی شک می‌کند آن‌چه می‌بیند خواب است یا بیداری، آقاعمه پاسخ می‌دهد که "همهٔ آن‌ها در خوابند؛ یک خواب طولانی". در **خواب در فنجان خالی** عبارت زیر مدام در متن تکرار می‌شود؛ «ما از آن گونه‌ایم که رؤیاها هستند، و زندگی کوچک ما را خوابی فراگرفته است.»

عالیهٔ **شکلک** هرآن‌چه بر صحنه اتفاق می‌افتد را قبلاً در خواب‌هایش دیده است و احساس می‌کند در خوابی طولانی است که توان بلند شدن از آن را ندارد. سیاوش دنبال گوشهٔ گم‌شدهٔ خواب‌هایش است و یافتن تصویری که مادرش در خواب نشانش می‌دهد اما همیشه قبل از دیدن تصویر از خواب می‌پرد. مادیان نمی‌داند "خواب‌هایی که گم می‌شوند را در بیداری باید پیدا کرد یا در خواب". شخصیت‌های سر راه سیاوش هرکدام ادعا می‌کنند راز خواب ناتمام سیاوش را می‌دانند اما درنهایت در لحظه‌ای که آتش بسته می‌شود و سیاوش نجات می‌یابد، مادیان در میان آتش می‌سوزد و هم‌زمان شبیه تصویر خواب‌های سیاوش می‌شود.

درنهایت می‌توان نتیجه گرفت ارایه‌ی امر غیرطبیعی در این آثار یا ابزاری است برای اشارات تمثیلی و یا فرار از واقعیت. واقعیت گریزی در این متون نیز یا به‌واسطهٔ پناه بردن به عالم خواب نمود می‌یابد و یا مسلط کردن جهان ذهن بر دنیای واقعیت.

نتیجه‌گیری

در این مقاله به شاخصه‌های غیرطبیعی روایی در برخی از نمایشنامه‌های دههٔ هشتاد ایران پرداخته شد. این شاخصه‌ها در چهار دستهٔ زمان، مکان، شخصیت و راوی موردتحقیق قرار گرفت. در بخش زمان به خطوط زمانی متفاوت، مونتاژ زمانی، زمان‌های چندلایه و حفره‌های زمانی در نمایشنامه‌های **خواب در فنجان خالی** و **شکلک** اشاره شد. مکان‌های غیرطبیعی در این آثار شامل ادغام حوزهٔ مکانی گذشته در حال (در **خواب در فنجان خالی**)، گسترش ناممکن فضا (در **اسب‌های آسمان...**) و مکان‌های ناممکن منطقی (در **سپنج رنج و شکنج**)می‌شود. هم‌چنین شخصیت‌های غیرطبیعی در قالب شخصیت‌های ذهنی و غیرواقعی (**آرامش در حضور دیگران**)، مسخ شخصیت (**خواب در فنجان خالی** و **اسب‌های آسمان...**)تناقض منطقی در ارایه‌ی کنش‌های شخصیت (**سپنج رنج و شکنج**) و نیز شخصیت‌های ناممکن فیزیکی (در **اسب‌های آسمان...** و **شکلک**) موردمطالعه قرار گرفتند.

درنهایت از مجموع راهکارهای خوانشی که آلبر معرفی کرده است، روش‌هایی برای درک و طبیعی‌سازی هریک از آثار مطرح‌شده، پیشنهاد شد. به‌این‌ترتیب راهکار برجسته‌سازی موضوعی در نمایشنامهٔ **خواب در فنجان خالی**، خوانش تمثیلی در مورد **شکلک**، تسلط ذهنیت شخصیت بر واقعیت بیرون در **آرامش در حضور دیگران**، ارجاع به خواب و خیال یکی از شخصیت‌ها در **گردش تابستانی** و ترکیب چهارچوب‌ها در **اسب‌های آسمان...** به‌عنوان مناسب‌ترین راهکارهای هم‌سو شدن خواننده با این متون پیشنهاد شد.

www.SID.ir

Archive of SID

■ پی نوشت‌ها

۱– ریچاردسون به تمایز سه دسته روایت اشاره می‌کند: روایات تقلیدی (mimetic)، غیرتقلیدی (non-mimetic) و ضدتقلیدی (anti-mimetic). روایات تقلیدی در الگوی حوادث و شخصیت‌ها، جهان واقع را برمی‌تابانند. روایت غیرتقلیدی (مانند داستان پریان)، به موضوعات غیرواقعی می‌پردازد بی‌آنکه قصد نقد یا مخالفت با امر واقعی را داشته باشد. اما روایات ضدتقلیدی، واقعیت را به‌چالش می‌خواند و بر هنجارگریزی و تصنعی بودن فنون روایی و اصل روایت‌مندی دست می‌گذارد (ریچاردسون، ۲۰۱۱: ۳۱)

۲– unnatural narrative

۳– narratology

۴– Jan Alber

۵– natural narrative

۶– cognitive

۷– Monika Fludernik

۸– experientiality

۹– embodiedness

۱۰– narrativity

۱۱– Edward Branigan

۱۲– narrativization

۱۳– Brian McHale

۱۴– James Phelan

۱۵– mimetic reductionism: به معنای فروکاستن روایت به رسانه‌ای برای نمایش جهان واقعی

۱۶– Rudiger Heinze

۱۷– retrogressive temporality

۱۸– eternal temporal loop

۱۹– chronomontage

۲۰– reversed causalities

۲۱– differential time lines

۲۲– multiple temporality

۲۳– homodiegetic narrator

۲۴– heterodiegetic narrator

۲۵– you– narrative

۲۶– we– narrative

۲۷– Gottfried Wilhelm Leibniz

۲۸– The Basement

۲۹– Harold Pinter

۳۰–در متن این مرگ کاذب و بازگشت مجدد به زندگی با یک عبارت پزشکی غیرواقعی با عنوان «سارماکوپندی» توجیه می‌شود.

۳۱–همان‌طور که گفته شد بردار زمانی ماه‌لیلی در این نمایشنامه معکوس است و آقاعمه با گذشت زمان در متن کم‌کم جوان‌تر می‌شود تا به لحظهٔ بازگشتش از اروپا می‌رسد.

۳۲–اهمیت این شرح صحنه وقتی مشخص می‌شود که خواننده بداند در ابتدای نمایشنامه آقاعمهٔ صدوبیست‌ساله تنها تحرکش قیچی‌کردن عکس‌ها و جدا کردن سر آدم‌های درون عکس است.

www.SID.ir

Archive of SID

■ فهرست منابع

۱-آلبر، یان، (۱۳۹۱)، **روایت‌شناسی طبیعی، دانشنامهٔ روایت‌شناسی**، دیوید هرمن و دیگران، محمد راغب (گردآورنده و مترجم)، تهران، نشر علم.

۲-ـ استادمحمد، محمود، (۱۳۸۳). «**سپنج رنج و شکنج**»، **آسید کاظم و دو نمایشنامهٔ دیگر** ، تهران: ققنوس.

۳-امجد، حمید، (۱۳۸۷)، **پاتوغ اسماعیل آقا**، تهران، نیلا.

۴-امجد، حمید، (۱۳۸۴)، **نگین**، تهران، نیلا.

۵-امجد، حمید، (۱۳۸۲)، **زائر** ، تهران، نیلا.

۶-امجد، حمید، (۱۳۸۱)، **گردش تابستانی**، تهران، نیلا.

۷-ثمینی، نغمه، (۱۳۹۰)، **خواب در فنجان خالی**، تهران، نشر نی.

۸-ثمینی، نغمه، (۱۳۸۸)، **اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند**، تهران، نشر نی.

۹-ثمینی، نغمه، (۱۳۸۵)، **شکلک**، تهران، نشر نی.

۱۰-چرم‌شیر، محمد، (۱۳۸۹)، **حقایقی درباره‌ی یک ماهی مرده**، تهران، نیلا.

۱۱- چرم‌شیر، محمد، (۱۳۸۴)، **آرامش در حضور دیگران، داستان دور و دراز و فراموش نشدنی و سراسر پند و اندرزِ سفرِ سلطان‌ابن سلطان و خاقان‌ابن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک[دو نمایشنامه]**، تهران، نیلا.

۱۲- چرم‌شیر، محمد، (۱۳۸۴)،**داستان دور و دراز و فراموش نشدنی و سراسر پند و اندرزِ سفرِ سلطان‌ابن سلطان و خاقان‌ابن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک[دو نمایشنامه]**، تهران، نیلا.

۱۳- رحمانیان، محمد، (۱۳۸۴)، **شهادتخوانی قدمشادِ مطرب در طهران**، تهران، انتشارات نیلا.

۱۴- Alber, Jan, (2014), Unnatural Narrative, ***The Living Handbook of Narratology***, Peter Huhn *et al*. (eds.), Hamburg, Hamburg University. [view date: 7 Sep 2014] http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative

۱۵-Alber, Jan & Rudiger Heinze, (2011), Introduction, ***Unnatural Narrative - Unnatural Narratology***, Jan Alber & Rudiger Heinze (eds.), Walter De Gruyter.

۱۶-Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson, (2010), Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models, ***Narrative***, Volume 18, (Number 2), Ohio State University Press, pp. 113-136.

۱۷-Alber, Jan, (2009), Impossible Storyworlds and What to Do with Them, ***StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies***, Volume 1, U of Nebraska P, pp. 79-96.

۱۸-Branigan, Edward, (1992), ***Narrative Comprehension and Film***, London, Routledge.

۱۹-Fludernik, Monika, (1996), ***Towards a Natural Narratology***, London and New York, Routledge.

۲۰-Genette, Gerard, (1980), ***Narrative Discourse: An Essay in Method***, Jane E. Lewin (trans.), Ithaca, Cornell UP.

۲۱-Herman, David, (2002), ***Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative***, Lincoln, U of Nebraska P.

۲۲-Leibniz, Gottfried Wilhelm, (1969), ***Philosophical Papers and Letters***, Vol. 2, Leroy E. Loemker (ed. & trans.), Dordrecht, Reidel.

۲۳-Richardson, Brian, 2011. What Is Unnatural Narrative Theory?, ***Unnatural Narrative - Unnatural Narratology***, Jan Alber & Rudiger Heinze (eds.), Walter De Gruyter.

۲۴-Richardson, Brian, 2002. Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction, ***Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames***, B. Richardson (ed.), Columbus, Ohio State UP, 47–63.

۲۵-Richardson, Brian, 2000. Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame, ***Narrative***, 8.1, 23–42.

۲۶-Ryan, Marie-Laure, (1991), ***Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory***, Bloomington, Indiana UP.

www.SID.ir