تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۵/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۵
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۳۱

محمد (بردیا) علیزاده ذوالبین[۱]، بهروز محمودی بختیاری[۲]، اسماعیل نجار[۳]

تحلیل زمان روایی و کانونی‌سازی در نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد شین شاد*... براساس نظریات ژرار ژنت

چکیده

عباس نعلبندیان نمایشنامه‌نویس نوگرای ایرانی در آثار نمایشی خود از ویژگی‌های تئاتر کلاسیک عبور کرد و با ارایه‌ی فرم و ساختاری متفاوت زمینه شکل‌گیری تجربه‌گرایی در نمایشنامه‌نویسی ایران را بنیان نهاد. او نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد شین شاد شنگول به دیار آدم‌کشان و امردان و جذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف‌کشان* (۱۳۵۱) را در اواسط دوره کاری خود نگاشت و در آن از خصوصیات روایی متمایز و برجسته‌ای (ازقبیل زاویه‌دید ترکیبی و انعطاف‌پذیری زمان‌ومکان) استفاده کرد. در این پژوهش بَرآنیم که فارغ از پیوسته قلمداد کردن آثار نعلبندیان، جنبه‌های تجربه‌گرایانه اثر او را ازنظر شیوه روایت و بیان موردبررسی قرار دهیم. در این مقاله با درنظر گرفتن شاخصه‌های روایت ازمنظر ژرار ژنت، عوامل زمان روایی و کانونی‌سازی را در نمایشنامه یادشده، تحلیل کرده و نشان می‌دهیم چگونه نعلبندیان با قرار دادن موضوع مرگ در هسته مرکزی نمایشنامه خود، ساختار روایی و زمانی را در خدمت بیان نمایشی به‌کار گرفته است. عباس نعلبندیان در نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد*... روایت‌گری را از یک نقطه متمرکز با محوریت شخصیت، به روایت متکثر نقش‌واره‌های نمایشی واگذار می‌کند. در این تمهید هر نقش‌واره به‌عنوان یک کانونی‌گر، سهم انتقال‌بخشی از روایت را برعهده دارد و بدون تأکید بر مرکزیت داشتن یک شخصیت، هر فرد به‌عنوان پیکره‌ای از یک کل واحد، سهم خود را در گسترش یک موقعیت مرکزی به نام مواجهه انسان با مرگ ایفا می‌کند. در این تمهید نمایشی با بروز یافتن عقاید متفاوت توسط نقش‌واره‌های کانونی‌گر مسأله مرگ با نگاه‌های مختلف موردارزیابی قرار می‌گیرد و موجب می‌شود که در نمایشنامه شاهد چندآوا شدن متن باشیم که تمهیدی متعلق به ادبیات مدرن است.

واژگان کلیدی: پساختارگرایی، قرائت تنگاتنگ، تجربه‌گرایی، کارگاه نمایش

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس
E-mail: alizadehmohammad@modares.ac.ir

[۲] دانشیار گروه تئاتر، دانشگاه تهران
E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

[۳] استادیار گروه ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس، نویسنده مسئول
E-mail: najar@modares.ac.ir

مقدمه

عباس نعلبندیان ازطریق نگارش نمایشنامه‌های متفاوت با انتظارات و غریب با الگوهای پیشین موجود در تئاتر ایران، نقش برجسته‌ای در به‌وجود آمدن بستر تجربه‌گرایی ایفا کرد. چنان‌چه حسین فرخی در مقاله « پرفورمنس و تئاتر ایران» اشاره کرده است، معروف‌ترین نمایشنامه نعلبندیان، *پژوهشی ژرف و سترگ و عمیق در سنگواره‌های بیست و پنجم زمین‌شناسی* (۱۳۴۶)، تفاوت بسیاری، در متن و فرم نمایشی، با نمایشنامه‌های رایج دوران خود داشت و سرآغاز ایجاد یک انشعاب در نحوه تولید متن (و حتی اجرا) شد. به‌ترتیبی که متن با فراهم آوردن عواملی چون سکون، تکرار و عدم‌تداوم، امکان ایجاد یک انعطاف‌پذیری در اجرای بازیگران و کارگردانی را فراهم آورد. با تأسیس کارگاه نمایش در سال ۱۳۴۸، به سرپرستی بیژن صفاری و مدیریت عباس نعلبندیان، این رویکرد ادامه یافت. اعضای کارگاه نمایش فرآیند اجرا را به‌عنوان یک آزمایشگاه درنظر گرفتند (ر.ک. فرخی، ۱۳۹۰: ۲۱۸). درنهایت کارگاه نمایش به‌عنوان یک جریان تئاتری سهم عمده‌ای در جدا کردن زمینه اجرایی تجددخواه از تئاتر کلاسیک ایران ایفا کرد. این گروه توسط جمعی از جوانان تجربه‌گرا ازقبیل آربی آوانسیان، عباس نعلبندیان و اسماعیل خلج تأثیرات خود را بر پیکره تئاتر وارداتی نویسندگانی همچون عبدالحسین نوشین برجای گذاشت. گرچه تا امروز چندین مقاله و کتاب در ارتباط با آثار و تأثیرات نعلبندیان در تئاتر ایران نوشته شده است[۱]، اما متأسفانه مطالعات چندانی در چارچوب‌های مشخص نظریه او انجام نشده است. در این مقاله یکی از آثار او را در عرصه‌ی آزمایش نظریه، روایت ژرار ژنت، قرار می‌دهیم.

همواره نحوه روایت و ساختاربندی اطلاعات، نقش اساسی در طرح‌ریزی اجرای نهایی دارد. بدین‌خاطر بررسی نحوه حرکت از موضوع (داستان) به‌سمت طرح داستان (پلات) همواره از دغدغه‌های نویسندگان و پژوهش‌گران تئاتر بوده است. ژار ژنت با کتاب *گفتمان روایی*[۲] یکی از مهم‌ترین نقش‌ها را در شناخت و معرفی روایت‌شناسی در ادبیات‌داستانی داشته است. ژنت هم‌زمان با اولویت دادن به ساختار به جزییات می‌پردازد و عناصری از روایت را موردتحلیل قرار می‌دهد که با یکدیگر در ارتباط تنگاتنگی هستند (ر.ک. سرداغی، ۱۳۹۴: ۱۰۰). این الگو ابعاد کاملی از متن ادبی را ازنظر روایت‌شناسی تشریح می‌کند و امکان ارزیابی نمایشنامه‌هایی را فراهم می‌آورد که در شیوه روایت خود تاحدودی دارای پیچیدگی و ظرافت هستند و بنابراین مورداستفاده پژوهش‌گران حوزه روایت‌شناسی درام قرار گرفته است (ر. ک. اسدی، ۱۳۹۸: ۹). در میان آثار نعلبندیان نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد*... خصوصیات روایت‌شناسی متمایزی دارد که در ادامه با به‌کارگیری رویکرد نظری ژنت – عوامل زمان روایی و کانونی‌سازی – آن را تحلیل می‌کنیم.

روش تحقیق

تحقیق پیش رو نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد شین شاد* ... از عباس نعلبندیان را با هدف آشکارسازی ابعاد روایی تحلیل می‌کند. این پژوهش، روش توصیفی- تحلیلی را برای بیان اطلاعات استفاده می‌کند و بر پایه چارچوب نظری ژرار ژنت، دو عامل کانونی‌سازی و زمان روایی موردتوجه قرار می‌دهد. شیوه جمع‌آوری اطلاعات ازطریق یادداشت‌برداری از منابع کتابخانه‌ای و نشریات الکترونیکی مرتبط انجام گرفت. همچنین اطلاعات مربوط به نمایشنامه، ازطریق بررسی و خوانش دقیق نویسندگان قرار گرفته است.

پیشینه تحقیق

تحقیقات مشابه انجام‌شده را می‌توان در سه دسته متفاوت مرور کرد. دسته اول تحقیقاتی که در اشتراک

با چارچوب نظری تحقیق درزمینه‌ی روایت‌شناسی ژرار ژنت انجام پذیرفته است. این دسته تحقیقات مصداق‌هایی از ادبیات‌داستانی تا ادبیات‌نمایشی را پوشش می‌دهند که از میان آن‌ها می‌توان مقاله «بررسی زمان در حکایت‌های کلیله‌ودمنه براساس نظریه زمان در روایت» در نشریه زبان و ادب فارسی، مقاله «بررسی کانون روایت در داستان شیخ صنعان عطار؛ براساس نظریات ژنت» در فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، مقاله «بررسی عنصر زاویه‌دید در منظومه خسرو و شیرین نظامی براساس الگوی روایت‌شناسی ژرار ژنت» و مقاله «بررسی الگوی روایی زمان در نمایشنامه عکس عروسی» در فصلنامه زبان پژوهی، و درنهایت مقاله « بررسی زمان‌بندی روایت در نمایشنامه «در مصر برف نمی‌بارد» نوشته محمد چرمشیر بر پایه نظریات ژرار ژنت» در فصلنامه تخصصی تئاتر نام برد. دسته دوم شامل تحقیقاتی است که در موضوع تحقیق، یعنی نحوه نمایشنامه‌نویسی عباس نعلبندیان، با پژوهش حاضر اشتراک دارند. این‌دسته تحقیقات بیشتر شامل پایان‌نامه‌هایی هستند که در طول سال‌های مختلف توسط دانشجویان انجام شده است. ازآن‌جمله می‌توان به پایان‌نامه «بررسی مفهوم مرگ در آثار نمایشی عباس نعلبندیان با تکیه‌بر نظریه پدیدارشناسانه مارتین هایدگر» نوشته محمد ثقفی از دانشگاه سوره، پایان‌نامه « بینامتنیت در آثار نمایشی و داستانی عباس نعلبندیان» نوشته مینا حسین نژاد قندی از دانشگاه‌آزاداسلامی واحد تهران‌مرکز و پایان‌نامه «مطالعه تطبیقی شیوه‌های پایان‌بندی در نمایشنامه‌های دهه چهل و پنجاه ایران (با تمرکز بر آثار نعلبندیان، ساعدی و خلج)» نوشته مجید کیانیان از دانشگاه‌تربیت‌مدرس اشاره کرد. در دسته سوم تحقیقات، ازنظر اشتراک در چارچوب و موضوع تحقیق، پس از جست‌وجو در نمونه مقالات و پایان‌نامه‌ها تحقیقی یافت نشد که با استفاده از نظریات ژرار ژنت بر روی نمایشنامه‌های عباس نعلبندیان انجام شده باشد. بنابراین می‌توان گفت پژوهش حاضر از اولین نمونه‌های انجام‌گرفته درزمینه‌ی روایت‌شناسی نمایشنامه‌های نعلبندیان محسوب می‌شود.

بحث و گفت‌وگو

نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد*... شامل هشت بخش است که با عناوین (۱) سرد است، (۲) اکنون سفر آغاز می‌شود، (۳) شاهی به شکار می‌رود، (۴) مرگ، مرگ. من خواهم مرد، (۵) جای چوب شیطان، (۶) در نَیابد حال خفته، هیچ خام / پس سخن کوتاه باید والسلام، (۷) مرد تنها می‌ماند و (۸) آدم‌کشان، امردان، جذامیان، دزدان، دیوانگان، روسپیان و کاف‌کشان نام‌گذاری شده است. این بخش‌ها ازنظر تعاریف نمایشی در تقسیمات پرده و صحنه اشتراکی ندارند، به‌نحوی‌که در برخی بخش‌ها مکان در توضیح صحنه تشریح می‌شود ولی در بخش‌های دیگر قابل‌تعریف نیست. در نام‌گذاری این بخش‌ها از واژه تابلو استفاده می‌شود. به‌این‌دلیل که عامل مشترک برای انتقال مفهوم مکانی تصاویر موجود – نه لزوماً وسایل صحنه – هستند. به‌علاوه، ازآن‌جاکه نمایشنامه از تشریح خصوصیات منحصربه‌فرد برای هر نقش پرهیز می‌کند، به‌جای واژه شخصیت[۳] از واژه نقش‌واره[۴] استفاده می‌کنیم. با درنظر گرفتن این توضیحات، نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد*... شامل هشت تابلو است که با محوریت موضوع مرگ موقعیت نقش‌واره‌هایی از دوره‌های تاریخی مختلف را بیان می‌کند. این تقسیم‌بندی که در ماهیت نمایشنامه وجود دارد، بررسی آن را ازمنظر روایت‌شناسی ژنت تأثیرگذارتر کرده است.

ژرار ژنت در کتاب *گفتمان روایی*، برای روایت سه سطح درنظر می‌گیرد: سطح داستانی[۵]، سطح روایی[۶] و سطح روایت‌گری[۷] (ر. ک. ریمون – کنان،۱۳۸۷:۱۲):

الف) در سطح داستانی، رخدادها برحسب نظم گاه‌شمارانه[۸] با محوریت یک یا چند شخصیت اصلی شکل می‌گیرند. این سطح در نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد*... شامل برش‌هایی از موقعیت نقش‌واره‌های

داستانی است، به‌نحوی‌که داستان در نقطه‌های بروز خود به شکل اطلاعاتی در وضعیت و کلام نقش‌واره‌ها منتقل می‌شود. با استفاده از این تکنیک نمایشنامه از ارایه یک داستان واحد پرهیز می‌کند و عامل اتصال‌دهنده از حالت علت‌ومعلولی به اشتراک مضمونی تغییر می‌یابد. برای‌مثال، در تابلو اول دو نگهبان در حال بازی شطرنج هستند که مرد آینده و مرد حاضر به ناگهان از غیب نمایان می‌شوند؛ علت و چرایی این مواجه باوجود پتانسیل گسترش‌پذیری در حالت توقف باقی می‌ماند:

*«**نگهبان نخست**: غریب بود.*
***نگهبان دوم**: غریب است.*
از یکی از پنجره‌های روبه‌رو، مرد آینده، به‌آرامی وارد می‌شود.
***مرد آینده:** به جلوی صحنه می‌آید: «این‌که در دست من است، لوح محفوظ است...»*
***مرد آینده:** خسته‌ام. از آغاز زمان، نگران این لوح هستم. کجا می‌توان نشست؟*
گوشه راست صحنه روشن می‌شود. دو صندلی است که بر یکی مرد حاضر نشسته است.
***مرد حاضر:** این‌جا» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۱۴ و ۱۳).*

با این تفسیر موقعیت‌های موجود در هر تابلو می‌تواند برش داستانی درنظر گرفته شود که در ارتباط با یک نقش‌واره یا مجموعه‌ای از نقش‌واره‌ها معنا می‌یابد و از گسترش علت‌ومعلولی[۹] آن خودداری می‌شود. در تابلوی دوم نقش‌واره‌های پراکنده در حاشیه جاده چهار موقعیت‌های مختلف را شکل می‌دهند که هرکدام می‌تواند به‌عنوان یک داستان کوتاه درنظر گرفته شوند، داستان‌هایی که بدون تأثیر در تغییر وضعیت یکدیگر جریان دارند: داستان مرد بیدار و زن غمگین، داستان مردی که کمرش خُرد شده، داستان مرد انگورخور و پسر خفته، داستان شاه و سربازان. دراین‌میان بین نقش‌واره‌های مردی که کمرش خرد شده و (داستان) شاه یک اتصال غیرمستقیم ایجاد می‌شود که در گفت‌وگو با یک عامل صوتی بدون نمود فیزیکی به نام صدا مشترک هستند:

*«**مردی که کمرش خرد شده:** ... شبی پر از ستاره‌ها در میهمان سرایی محقر. شب سردی است پدرجان.*
***سدا:** آری*
***مردی که کمرش خرد شده:** اما ستاره‌ها چشم نبسته‌اند.*
***سدا:** ستاره‌ها ما را دوست دارند» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۲۶).*
*«**شاه:** جنگل‌ها نفس آدمی به خود گرفته است.*
***سدا:** سخت است.*
***شاه:** آری. انسان، درختان را سلاح خود می‌داند.*
***سدا:** آری» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۲۸).*

اتصال غیرمستقیم دیگر در بیان جملات مشترک در یک وضعیت فراطبیعی[۱۰] با شرکت تمام نقش‌واره‌های حاضر در این تابلو بروز می‌کند، آن‌چنان‌که هر نقش‌واره از کمترین ویژگی‌های اختصاصی خود نیز فاصله می‌گیرد و بیان‌گر جملاتی است که به‌صورت گروهی بیان می‌شود.

*«**همه:** باهم و به صدای بلند. «اما راجع به اعمال او. بااینکه جوان و تازه به سلطنت رسیده بود، اعمال او اسباب تعجب و حیرت است. من حال شمه‌ای از آنان را شرح خواهم داد که چگونه یاد گرفته بود هم رل شیر و هم رل روباه را خوب بازی کند...» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۳۵).*

ب) در سطح دوم، سطح روایی، رخدادها نظم گاه‌شمارانه خود را ازدست می‌دهند. بنابراین مواجهه

مخاطب با اطلاعات نمایشنامه در یک سیر زمانی تحت‌تأثیر چیدمانی شکل می‌گیرد که نمایشنامه‌نویس از موقعیت‌ها ارایه می‌دهد. در این سطح با اولویت‌بندی زمان روایی، خصوصیات متن ازنظر زمان تقویمی، زمان حسی- عاطفی شخصیت‌ها و زمان کل روایت، از آغاز تا پایان، موردتحلیل قرار می‌گیرد. در طول نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد*... اطلاعات دقیقی در مورد زمان تقویمی هر تابلو ارایه نمی‌شود و شواهد موجود در توضیحات صحنه، اسامی نقش‌واره‌ها و کلمات مورداستفاده هر نقش‌واره، محدوده‌ای از زمان تقویمی را ایجاد می‌کند که توسط کارگردان، طراح لباس و مخاطب نمایش می‌تواند به یک دوره خاص منحصر شود. درادامه پس از مرور سطح روایت‌گری نمایشنامه به تشریح این موضوع در قالب زمان روایی می‌پردازیم.

پ) در سطح روایت‌گری، فرآیند خلق متن روایی توسط نمایشنامه‌نویس در توصیف صحنه‌ها و شکل‌دهی به نقش‌واره‌ها – به‌عنوان بیان‌کننده اطلاعات شفاهی گفت‌وگو – کاوش می‌شود. این‌جا نحوه کانونی‌سازی اهمیت دارد و به‌عبارتی حالت یا وجه[11] ازنظر خصوصیات ادراکی، روان‌شناسی، و ایدئولوژیک در زبان روایت خود را بروز می‌دهد (ر.ک. حاجی‌آقابابایی،۱۳۹۸:۹۵). در کانونی‌سازی زاویه‌دید نویسنده ازطریق نقش‌واره‌ها منتقل می‌شود، به‌نحوی‌که دانش و آگاهی نقش‌واره از وقایع و واژه‌ها و جملاتی که بیان می‌کند برای تحلیل مورداستفاده قرار می‌گیرد.

اولین نوع از کانونی‌سازی که توسط ژنت تشریح می‌شود، کانونی‌سازی صفر[12] است. زمانی که راوی به ذهن شخصیت نفوذ می‌کند و از افکار و احساسات درونی او پرده برمی‌دارد، (ر.ک. حاجی‌آقا بابایی،۱۳۹۸:۹۸) در این حالت گوینده از احساسات یک شخص دیگر سخن می‌گوید، به‌نحوی‌که اطلاعات، بی‌طرفانه است و آن‌چه را که می‌بیند روایت می‌کند. در تابلو پنجم، علی‌قلی در مورد جنیان چنین می‌گوید:

> «***علی‌قلی:*** *به باد می‌مانند؛ به مه، مکث وقتی همچون برف سفیدند و وقتی همچون شب سیاه. مکث سخن می‌گویند و سخن می‌فهمند، مکث ناگهان گربه‌ای سیاه می‌شوند و ناگهان عروسی پرشرم، مکث در دل شب‌ها، در گرمای گرمابه‌های خالی سم بر زمین می‌کوبند» (نعلبندیان ۱۳۵۱:۶۱).*

نقش‌واره علی‌قلی به بیان اطلاعات خود از مواجه شدن با جنیان می‌پردازد و به‌دلیل این‌که یک وابستگی و نیاز – در کسب ثروت و به دست آوردن گنج- به آن‌ها حس می‌کند از درونیات و تجربیات جنیان سخن می‌گوید.

نوع دوم کانونی‌سازی ازمنظر ژنت کانونی‌سازی داخلی[13] است، زمانی‌که درونیات یکی از شخصیت‌ها توسط خودش بیان شود (ر. ک. حاجی‌آقا بابایی،۱۳۹۸:۴۸). این شیوه توسط نعلبندیان در تابلوی چهارم استفاده می‌شود، این تابلو به تک‌گویی بلند نقش‌واره جوان مهربان اختصاص دارد که عامل اصلی انتقال‌دهنده اطلاعات است و عمده آن‌ها به شکل شفاهی بیان می‌شود. جوان مهربان مادر خود را به دوش دارد و احساسات خود را خطاب به (۱) مادرش که سکوت کرده است، (۲) مخاطبان ناپیدا- ازجمله پدر، خانم و آقای کرکس – و (۳) مخاطبان نامشخص بر زبان می‌آورد. هرکدام از این مخاطبان عاملی هستند تا احساسات درونی و پریشانی نقش‌واره جوان مهربان آشکار شود.

> «***جوان مهربان:*** *مثل بختک، مثل بختک، زندگی مثل بختک افتاده روی سینه‌ام و نفس نمی‌توانم بکشم. زندگی، تلخ و سیاه و زشت، آزارم می‌دهد. به‌تندی فریاد می‌زند آب! ادامه می‌دهد صبح و ظهر و شب گریه می‌کنم، می‌خندد» (نعلبندیان، ۱۳۵۱:۴۸).*

نوع سوم کانونی‌سازی توسط ژنت کانونی‌سازی خارجی[۱۴] نامیده می‌شود، زمانی‌که اعمال و گفتار شخصیت بدون ورود به تفکرات و احساسات منتقل شود. در تابلوی نخست دو نگهبان در حال بازی شطرنج هستند و هم‌زمان گفت‌وگو می‌کنند، هر دو به‌دلیل قرار گرفتن در سرما شرایط نامساعدی را تجربه می‌کنند، بنابراین از کلماتی استفاده می‌کنند که غیرمستقیم ناراحتی آن‌ها را بیان می‌کند.

«***نگهبان نخست:*** *اسب مکث سرد است سکوت*
نگهبان دوم: *هیزم نمی‌آورند؟*
نگهبان نخست: *نه معمولاً یادشان می‌رود سکوت*
نگهبان دوم: *سرد است. فیلت را. فیل را برمی‌دارد» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۱۰).*

این نوع از کانونی‌سازی در مشارکت نقش‌واره‌ها و کاربرد گفت‌وگوها - به‌جای کاربرد تک‌گویی و گفت‌وگوی درونی بروز می‌کند. علاوه‌براین سه حالت کانونی‌سازی، اگر نحوه انتقال اطلاعات توسط نقش‌واره‌ها را طبق نقاط تمرکز ژنت گسترش دهیم با حالت‌های دیگری از کانونی‌سازی در این نمایشنامه مواجه می‌شویم که با نوآوری نعلبندیان شکل گرفته‌اند. زمانی‌که دو نقش‌واره با بیان واژه یا جمله‌ای کوتاه - گفت‌وگوی درونی در عوض گفت‌وگو - یک بی‌ارتباطی را شکل می‌دهند و درونیات نقش‌واره‌ها به شکل مستقل در کنار یکدیگر قرار می‌گیرد. در تابلو دوم نقش‌واره مرد بیدار در آستانه مرگ قرار دارد و نیازهای درونی خود را در جملاتی بسیار کوتاه بیان می‌کند، درحالی‌که واکنش نقش‌واره زن غمگین جوان که در حالت متداول باید شنونده و پاسخ‌دهنده باشد، کلمات و عباراتی است که تمنا و آرزوی خود را به‌شکل مستقل آشکار می‌کند.

«***مرد بیدار:*** *تشنه‌ام است.*
زن غمگین جوان: *در خود حرم.*
مرد بیدار: *خوابم میاد.*
زن غمگین: *در خود عطر آهن‌ها.*
مرد بیدار: *به دریا برویم.*
زن غمگین جوان: *آهو!» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۲۴).*

در این نوع از کانونی‌سازی بااین‌که درونیات بیان می‌شود ولی هر جمله و کلمه بیان‌شده متناسب با اطلاعات نقش‌واره دیگر کارکرد خود را انجام می‌دهد. در موقعیتی دیگر در شیوه‌ای نزدیک به این حالت چند نقش‌واره به ناگهان جملات و اطلاعات واحدی را بیان می‌کنند:

«***همه:*** *نرم و آرام و پرشگفتی، حرفی را که شنیده‌اند، به نشانه تصدیق، تکرار می‌کنند دیر است! برخیزیم! بلند حق، حق. به فریاد علی!» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۹۰).*

نوع دیگر زمانی که کانونی‌سازی با اضافه شدن تدریجی نقش‌واره‌ها برای بیان اطلاعات واحد و جملات یکسان انجام می‌شود پدیدار می‌شود:

«***زن غمگین جوان:*** *زنده‌دلی در صف افسردگان*
زن غمگین جوان، مرد بیدار: *رفت به همسایگی مردگان زن*
غمگین جوان، مرد بیدار، مردی که کمرش خرد شده: *حرف فنا خواند ز هر لوح پاک*
زن غمگین جوان، مرد بیدار، مردی که کمرش خرد شده، مرد انگور خور: *لوح بقا جست ز هر لوح پاک» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۳۸).*

در نوع دیگری از کانونی‌سازی جمله‌ای توسط یک نقش‌واره ناتمام گذاشته می‌شود و توسط نقش‌واره دیگر تکمیل می‌شود:

«حضرت اجل جناب آقای دکتر: اگر مرگ به‌صورت اولش اتفاق بیفتد،
آقای دکتر: آن را مرگ طبیعی می‌گویند» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۷۱).

در این نوع کانونی‌سازی با توجه به این‌که شمایل نقش‌واره‌ها همسان است، گویی یک روایت‌گر در چند نفر نمود یافته است. به‌ترتیبی‌که هر نقش‌واره به‌دلیل تعلق داشتن به یک کل واحد از اطلاعات و درونیات دیگر باخبر است. در تکمیل این حالت ذهنیت و اطلاعات یکسان توسط چند نقش‌واره با بیان متفاوت تکرار می‌شود:

*«**حضرت اجل جناب آقای دکتر:** اتفاقن حرف بسیار درستی است*
***آقای دکتر:** بنده هم به یاد دارم*
***جناب آقای دکتر:** فراموش نکرده‌ام*
***حضرت جناب آقای دکتر:** بله نمی‌شود فراموش کرد» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۷۲).*

در این حالت روند انتقال اطلاعات در حال سکون باقی می‌ماند بااین‌که زمان در حال سپری شدن و کلمات در حال بیان شدن هستند. وجه ادراکی ۱۵ از کانونی‌سازی به‌شیوه ادراک – بینایی، شنیداری، و بویایی– کانونی‌گر در فضاسازی زمانی و مکانی توجه دارد و تحلیل این عوامل در جهت سنجش میزان وحدت روایی به‌کار گرفته می‌شود (ر.ک. حاجی‌آقا بابایی،۱۳۹۸: ۱۰۳). در تابلو اول نگهبان نخست و نگهبان دوم کانونی‌گر درونی هستند، زیرا نسبت به محیط آگاهی محدودی دارند درحالی‌که مرد آینده و مرد حاضر کانونی‌گر بیرونی هستند و ازنظر ادراکی بر اطلاعات محیط اشراف دارند، به‌نحوی‌که حتی در تغییر و کنترل محیط توانمند هستند:

*«**نگهبان دوم:** کیستی؟*
***نگهبان نخست:** چه می‌گویی؟*
***مرد آینده:** خاموشی بهتر است مشعل‌ها خاموش می‌شود*
***نگهبان نخست:** بگو!*
***مرد آینده:** خسته‌ام. از آغاز زمان، نگران این لوح هستم. کجا می‌توان نشست؟*
گوشه سمت راست صحنه روشن می‌شود. دو صندلی است که بر یکی مرد حاضر نشسته است
***مرد حاضر:** این‌جا» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۱۴).*

در تابلو دوم تمام نقش‌واره‌ها – به‌غیراز « صدا» که نمود فیزیکی ندارد – کانونی‌گر درونی هستند ولی به‌مرورزمان نقش‌واره‌ها به‌سمت کسب یک آگاهی مشترک پیش می‌روند و از آگاهی نسبی در گستره زمانی–مکانی به آگاهی فرازمانی–فرامکانی دست می‌یابند که نمود آن در بیان آیه قرآن – که از دیدگاه مذهبی جنبه فرازمینی دارد– بروز می‌کند:

« زن غمگین جوان، مرد بیدار، مردی که کمرش خرد شده، مرد انگور خور، پسر خفته، شاه، سرباز اول، سرباز دوم: ... هَذَا مَا وَعَدَنَا اللّٰه وَ رَسُولُهُ وَصَدَقَ اللّٰه وَ رَسُولُهُ وَ مَازَادَهُمْ إلّا إیمَانًا وَ تَسْلیمًا[۱۶]...» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۴۰).

بنابراین نقش‌واره‌ها از کانونی‌گر درونی به بیرونی و سپس به کانونی‌گر دانای کل تغییر می‌کنند. در تابلو سوم پیرمرد ریش‌سفید تمنا و آرزویی دارد و ادراک خود را در یک گستره محدود تعریف می‌کند،

بنابراین کانونی‌گر درونی محسوب می‌شود. ازجمله نقش‌واره‌های دیگر که در قالب کانونی‌گر درونی دسته‌بندی می‌شوند جوان مهربان، پسر خفته، مرد انگورخور، شاه، نقش‌واره‌های با پسوند دکتر، مرد اندیشمند و برخاستگان را می‌توان نام برد. در تابلو پنجم در نسبت میان مرد خورشید و خداوندگار با تغییر در مسلط بودن بر ادراک مفهوم وقایع، کانونی‌گر درونی و بیرونی جابه‌جا می‌شوند:

*«**مرد خورشید:** به کتاب‌ها اشاره می‌کند: «این چیست؟»*
***خداوندگار:** «تو این ندانی.» شعله‌ای آتش در کتاب‌ها می‌افتد*
***خداوندگار:** «این چه باشد؟»*
***مرد خورشید:** «تو نیز این ندانی.» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۵۸).*

بنابراین وجه ادراکی در مواردی از میزان آگاهی نقش‌واره نسبت به مکان - حاصل از اطلاعات توصیف صحنه- و در موارد دیگر از میزان آگاهی نسبت به بروز یک اتفاق و چرایی وجودی حاصل می‌شود. وجه روان‌شناختی[۱۷] به جهت‌گیری‌های عاطفی کانونی‌گر نسبت به حوادث می‌پردازد. در نمایشنامه حاضر موقعیت‌ها جانشین رخدادها شده‌اند بنابراین کانونی‌گر در بستر موقعیت‌ها بررسی می‌شود. حضور نقش‌واره‌ها در سه وضعیت متفاوت قابل‌دسته‌بندی است: ۱) نقش‌واره در وضعیت نامساعد که قادر به تغییر آن نیست ولی نسبت به آن اشراف دارد همچون مرد آینده، ۲) نقش‌واره در وضعیت نامساعد که توانایی تغییر آن را ندارد و نسبت به سرانجام آن نامطلع است همچون مردی که کمرش خرد شده، ۳) نقش‌واره در وضعیت عدم بروز وجه روان‌شناختی که نسبت به سرانجام خود واکنشی نشان نمی‌دهد همچون گروه نخست و گروه دوم که به‌عنوان روایت کننده منفعل عمل می‌کنند.
ژنت پس از بیان وجه روان‌شناختی به وجه ایدئولوژیک[۱۸] می‌پردازد، این وجه به نحوه بروز عقاید و جهان‌بینی کانونی‌گر اشاره دارد (حاجی‌آقا بابایی،۱۳۹۸: ۱۰۹). از این نقطه‌نظر در نمایشنامه نعلبندیان تمام مفاهیم پیرامون مسأله مرگ مطرح می‌شوند و نقش‌واره‌ها و وضعیت نمایشی در مسیر شکل‌دهی و جمع‌آوری عقاید متفاوت و متضاد در نگاه به چیستی مرگ و وجود یا عدم وجود آن عمل می‌کنند. به‌ترتیبی‌که در تابلوی ششم مسأله مرگ و حیات مجدد توسط نقش‌واره‌ها موردهجو قرار می‌گیرد و ازسمت‌دیگر در تابلوی هشتم رستاخیز مردگان ازمنظر کتب آسمانی روایت می‌شود.

*«**حضرت اجل جناب آقای دکتر:** دوستان گرامی! در میزگرد این ساعت، ما به پرسشی که یکی از سروران عزیز از ما کرده‌اند، پاسخ می‌گوییم.*
***آقای دکتر:** به حضرت اجل جناب آقای دکتر.*
***حضرت اجل جناب آقای دکتر:** به آقای دکتر می‌نگرد و ناگهان در صورت او فوت می‌کند. به آقای دکتر: فوتی تو چشاش کن! همکاران گران‌سنگ بنده در این جلسه عبارت‌اند از همراه با گفتن اسم‌ها، با دست به یک‌یک ایشان را نشان می‌دهد. آقای دکتر، جناب آقای دکتر، حضرت جناب آقای دکتر، و خودم» (نعلبندیان، ۱۳۵۸: ۷۰).*
*«**برخاسته یک:** من دیر خفته بودم.*
***برخاسته دو:** هیاهو چیست؟*
***برخاسته سوم:** قلبم پر کرم است» (نعلبندیان، ۱۳۵۸: ۹۱).*

ازنظر زمان روایی در روایت‌شناسی ژنت سه تقسیم‌بندی وجود دارد: زمان تقویمی، زمان حسی - عاطفی شخصیت‌ها، زمان کل روایت از آغاز تا انجام (حاجی‌آقابابایی،۱۳۹۸: ۱۱۲). در زمان تقویمی جملات نشان‌دهنده روز، ماه، سال و عوامل نشان‌دهنده گذر زمان خطی موردارزیابی قرار می‌گیرد. در تابلو اول

وقایع در شب رخ می‌دهد، مشعل‌ها روشن هستند و نگهبان دوم از آغاز زمستان خبر می‌دهد. در تابلو دوم فضای صحنه یک جاده دراز خاکی است و تغییر نور صحنه از رنگ زرد به رنگ سرخ، نشان از تغییر ساعت روز به غروب دارد. در تابلو هفتم خیمه‌ای در تاریکی شب و اطلاعات کلامی نقش‌واره موقعیت زمانی را در اوایل دوره اسلام استقرار می‌دهد. گذر از نور مهتاب به نور سرخ نشان از تغییر شب به ساعت طلوع دارد. در تابلوی هشتم در توضیح صحنه از واژه روز استفاده می‌شود. حضور جارچی و برخاستن نقش‌واره‌ها از درون خاک مشخصات زمانی را به روز رستاخیز متبادر می‌کند. در تابلوی سوم تا پنجم اطلاعات تعیین‌کننده زمان تقویمی وجود ندارد.

زمان حسی- عاطفی برداشت و فهم نقش‌واره‌ها از زمان تقویمی است به‌نحوی‌که هر فرد متناسب با درونیات و ذهنیات زمان را کوتاه یا طولانی درک می‌کند. در تابلوی اول نگهبان‌ها در حال بازی شطرنج هستند، کاربرد گفت‌وگوهایی در ارتباط با عبور از پاییز و رسیدن زمستان شواهدی از آن دارد که زمان به‌کندی برای این دو نقش‌واره می‌گذرد:

*«**نگهبان نخست:** پاییز تمام می‌شود؟*
***نگهبان دوم:** آری این روزها آغاز زمستان است سکوت*
***نگهبان نخست:** آری ابرهای خاکستری را می‌بینم. فیلت را فیل را برمی‌دارد، سکوت*
***نگهبان دوم:** باران خواهد بارید.»(نعلبندیان، ۱۳۵۸: ۱۰).*

نقش‌واره‌های مرد آینده و مرد حاضر نیز به‌صراحت به خستگی از زمان اشاره می‌کنند:

*«**مرد آینده:** خسته‌ام. از آغاز زمان نگران این لوح هستم. کجا می‌توان نشست؟ ...*
***مرد آینده:** خسته‌ام*
***مرد حاضر:** من هم» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۱۵-۱۴).*

این دو نقش‌واره به تجربه حسی و درونی گذر کند زمان دست یافته‌اند، این در حالی است که هر دو نسبت به زمان مسلط هستند و زمان تقویمی اهمیتی برای آن‌ها از جهت گذران عمر ندارد. بنابراین دلیل این خستگی ملالت موجود در تجربه زمان است.

*«**مرد آینده:** به چه‌کار هستی؟*
***مرد حاضر:** تکرار*
***مرد آینده:** تکرار مکث می‌خواستم که نبودم یا که دیگر دور باشم.» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۱۷).*

در تابلوی دوم مرد بیدار که در آستانه مرگ قرار دارد به‌دلیل این‌که نیازهای جسمانی‌اش برطرف نمی‌شود و شوق دیدار پدر را در ذهن دارد زمان به‌کندی بر او می‌گذرد درحالی‌که در سمت دیگر، زن غمگین جوان تلاش می‌کند مرد بیدار را نجات دهد و زمان محدودی در اختیار دارد پس زمان به‌سرعت در ذهنیت او طی می‌شود.

*«**مرد بیدار:** تشنه‌ام است. زمان درازی است که تشنه بر خاک مانده‌ام. پلک‌هایم از هم جدا نمی‌شوند. خوابم می‌آید. آرزوی قطره‌های باران را دارم. به دریا برویم.*
***زن غمگین جوان:** مرگ از تو دور است. به حرم برویم. برخیز!» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۲۴).*

به‌طورکلی در نمایشنامه حاضر متناسب با دغدغه نقش‌واره‌ها اگر تفکر و ذهنیت نسبت به مرگ مثبت باشد زمان به‌کندی می‌گذرد و درصورتی‌که ذهنیت به مرگ منفی باشد، زمان ازنظر روانی به‌سرعت برای نقش‌واره تجربه می‌شود. با این تحلیل اگر نقش‌واره به‌شکل مستقیم عقیده خود نسبت به مرگ را بیان

نکند، وقتی در جملات خود نسبت به گذشت زمان حس شتاب را منتقل کند، پس در بیان ضمنی نگاه منفی به مرگ دارد.

«شاه: در خود و آرامی؟ مقصود چه بود؟ شاید درنگ بایسته‌تر باشد. ای شب! درنگ می‌توان کرد؟ سکوت مطلق» (نعلبندیان، ۱۳۵۱:۲۹).

رویدادها و اتفاقات در یک بستر زمانی شکل می‌گیرند که زمان کل روایت نامیده می‌شود و براساس خصوصیات طول و تداوم زمان روایت،[۱۹] نظم‌وترتیب زمانی روایت،[۲۰] بسامد و تناوب رویدادها[۲۱] بر مخاطب تأثیرگذار هستند (حاجی‌آقابابایی،۱۳۹۸:۱۱۵). متن نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد*... از بیان یک داستان خطی پرهیز می‌کند، بنابراین یک عامل معیار برای سنجش نحوه سازمان‌یافتگی وقایع وجود ندارد. آن‌چه مخاطب با آن مواجه می‌شود موقعیت‌هایی است که به یکدیگر پیوند می‌خورند و روایت کل براساس سازمان‌دهی موقعیت‌ها شکل می‌گیرد. در تابلوی اول هنگام شطرنج‌بازی کردن دو نگهبان عوامل مکث، سکوت و سکون نقش‌واره‌ها به گستردگی زمانی منجر می‌شود. به‌این‌معنا که مخاطب گذشت زمان را نسبت به حالت عادی کندتر حس می‌کند. با وارد شدن مرد آینده یک کنش و درگیری به‌وجود می‌آید، آن‌چنان‌که نگهبانان با دیدن ظاهر شدن مردی از ناکجا دچار ترس می‌شوند و در تلاش هستند با پرسش کردن از او ماهیت مجهول و هویت فرد تازه‌وارد را کشف کنند.

*«**نگهبان دوم:** کیستی؟*
***نگهبان نخست:** چه می‌گویی؟*
***مرد آینده:** خاموشی بهتر است مشعل‌ها خاموش می‌شوند» (نعلبندیان، ۱۳۵۱:۱۴).*

این تغییرات ناگهانی و اطلاعاتی که به‌سرعت در حال انتقال هستند، فشردگی زمانی را به‌دنبال دارند و مخاطب که برای درک اتفاقات غیرعادی و تفسیر اطلاعات نیاز به زمان بیشتری دارد با ضرباهنگ سریع‌تری مواجه می‌شود. رخدادهای صحنه نسبت به حالت عادی سریع‌تر انجام می‌شود و حذف آشکار زمان رخ می‌دهد.

*«**مرد حاضر:** غذا می‌خورید؟ شمشیرهای دو نگهبان از پنجره به بیرون پرتاب می‌شوند. آتش فروکش می‌کند و به‌جای آن سینی بزرگی لبالب غذا، آشکار می‌شود.» (نعلبندیان، ۱۳۵۱:۱۸).*

در تابلوی دوم و پنجم با فشردگی زمانی مواجه هستیم، نقش‌واره‌ها برای تکمیل داستان خود زمان کافی در اختیار ندارند و از یک موقعیت به‌سرعت به موقعیت دیگر عبور می‌شود. در تابلوی ششم نقش‌واره‌ها در مورد مفهومی ثابت از جملات مشابهی استفاده می‌کنند. کاربرد عناوین طولانی، تعارف‌های روزمره و اطناب در کلام موجب گستردگی زمانی - گذشت کند زمان بر مخاطب- می‌شود.

*«**جناب آقای دکتر:** به حضرت اجل جناب آقای دکتر حضرت اجل جناب آقای دکتر! خواهش می‌کنم خودتان بفرمایید که در این جلسه به سؤالی که یکی از دوستان گرامی از ما کرده‌اند، پاسخ می‌گوییم. **حضرت اجل جناب آقای دکتر:** به جناب آقای دکتر خواهش می‌کنم این موضوع را شما بفرمایید!*

***حضرت جناب آقای دکتر:** تمنا می‌کنم شما بفرمایید!*
***آقای دکتر:** استدعا می‌کنم شما بفرمایید!» (نعلبندیان، ۱۳۵۱: ۷۱- ۷۰).*

در تابلوی پنجم موقعیت بانوی مرده ابتدا سه نقش‌واره را در حالت مرده می‌بینیم سپس با اورادی که زن می‌خواند، به لحظات پیش از مرگ آن‌ها بازمی‌گردیم. بنابراین ازنظر نظم‌وترتیب زمانی با حالت

پس‌نگاه[۲۲] مواجه می‌شویم. ازنظر تناوب رویدادها حالت بسامد مکرر[۲۳] زمانی است که رخدادی که تنها یک بار اتفاق افتاده است، مجدد بازگو می‌شود (ر. ک. حاجی‌آقابابایی،۱۳۹۸:۱۲۶). در تابلوی سوم پیرمرد ریش‌سپید وضعیت و احساس خود را خطاب به آهو بیان می‌کند و پس از گفت‌وگوی درونی مرد آینده، جملات پیرمرد واژه‌به‌واژه تکرار می‌شود. در این موقعیت یک رخداد را دو بار مشاهده می‌کنیم و حضور مرد آینده به‌عنوان یک درنگ برای مواجهه مجدد با سخنان پیرمرد به‌کار گرفته می‌شود.

*«**پیرمرد سپیدریش:** سدایی بزّنده و بلند و قوی. آهو! اگر نهال تازه‌سال شکننده جوانی بود، برگور من بکارش تا انگشتان ظریف گرمش در قلب و چشمانم بنشیند ...*
آتشی در میانه‌ی صحنه روشن می‌شود و در آن میان «مرد آینده» آشکار می‌گردد. آتش، فروکش می‌کند.
***مرد آینده:** شاید که سکوت، شایسته‌تر باشد. خانه‌ها غباری شوند، پراکنده در آسمان. درخت‌ها با ریشه، از خاک جدا گردند ...*
***پیرمرد سپید ریش:** سدایی بزّنده و بلند و قوی. آهو! اگر نهال تازه‌سال شکننده جوانی بود ...» (نعلبندیان، ۱۳۵۱:۴۴).*

در حالت دیگر از تناوب رویدادها، بسامد بازگو[۲۴] رخدادهای مشابه که چند بار رخ داده‌اند یک بار بیان می‌شوند. در تابلوی چهارم جوان مهربان اتفاقاتی را که در آوارگی خود تجربه کرده است را شرح می‌دهد و هرکدام از تجربه‌های گریه کردن، ترسیدن و جست‌وجو کردن آن‌چنان می‌نماید که برای او بارها رخ داده است.

*«**جوان مهربان:** ... صبح و ظهر و شب گریه می‌کنم، می‌خندد. از مرگ هم می‌ترسم. از دنیایی که نمی‌شناسم می‌ترسم. کورکورانه دنبال خط، دنبال مرز می‌گردم، اما پیدا نمی‌کنم.» (نعلبندیان، ۱۳۵۱:۴۸).*

نتیجه‌گیری

عباس نعلبندیان در نمایشنامه *قصه غریب سفر شاد*... روایت‌گری را از یک نقطه متمرکز با محوریت شخصیت به روایت متکثر نقش‌واره‌های نمایشی واگذار می‌کند. در این تمهید هر نقش‌واره به‌عنوان یک کانونی‌گر سهم انتقال‌بخشی از روایت را برعهده دارد و بی‌تأکید بر مرکزیت داشتن یک شخصیت، هر فرد به‌عنوان پیکره‌ای از یک کل واحد سهم خود را در گسترش یک موقعیت مرکزی به نام مواجهه انسان با مرگ ایفا می‌کند. در این تمهید نمایشی با بروز یافتن عقاید متفاوت توسط نقش‌واره‌های کانونی‌گر مسأله مرگ از نگاه عقاید مختلف موردارزیابی قرار گرفته و باعث می‌شود که در نمایشنامه شاهد چندآوا شدن متن باشیم که تمهیدی متعلق به ادبیات مدرن است. نعلبندیان با پرهیز از ارایه یک خط داستانی فرصت استفاده از تمهیدات ادبی را فراهم می‌آورد. این حجم از انعطاف‌پذیری متن ازطریق اهمیت دادن به موقعیت درعوض رخداد حاصل می‌شود. تغییر مداوم نسبت‌های زمانی‌ومکانی، همراه تثبیت نشدن نقش‌واره‌ها در قالب یک شخصیت، امکان بروز خلاقیت کارگردان و بازیگر را در اجرای ایده‌های موجود در متن فراهم می‌آورد. مرگ به‌عنوان مفهوم اصلی شکل‌دهنده نمایشنامه از حالت انتزاعی تبدیل به حالت بیان نمایشی شده است. با این تفسیر که مسأله مرگ ازنظر خصوصیات عامیت، ابهام‌آمیزی و بی‌زمانی به‌ترتیب در نمودهای تکثر تعداد نقش‌واره‌ها، راز آلودگی فضای صحنه و بی‌مکانی موقعیت‌های نمایشی بروز می‌یابد. تعداد بسیاری از خصوصیات روایت‌شناسی ژنت باوجود استقرار یافتن در ادبیات‌داستانی در نمایشنامه موردتحلیل نعلبندیان وجود دارد. اهمیت این مسأله در این‌جا است که نعلبندیان از امکانات

روایی ادبیات‌داستانی استفاده می‌کند و آن‌ها را در خدمت بیان نمایشی تغییر می‌دهد. با این تفسیر، خصوصیات ادبیات‌داستانی به‌عنوان مبدأ ظهور دانش روایت‌شناسی و پتانسیل فراوان ازنظر فرم و بیان امکان ورود به ادبیات‌نمایشی را یافته است. تعدد قابلیت‌های روایی به‌کار گرفته شده و ساختارشکنی‌های نوشتاری موجود در این شیوه نمایشنامه‌نویسی، شمایلی جدید از یک سبک نگارش در ادبیات‌نمایشی را موجب شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. ازمیان آن‌ها می‌توان به « بررسی مفهوم مرگ در آثار نمایشی نعلبندیان با تکیه‌بر نظریه پدیدارشناسی مارتین هایدگر» (۱۳۹۶) از محمد ثقفی، « بینامتنیت در آثار نمایشی و داستانی عباس نعلبندیان» (۱۳۹۱) از مینا حسین نژادقندی، کتاب‌های دیگران عباس نعلبندیان (۱۳۹۴)، *کارگاه نمایش* (۱۳۸۶) از حمیدرضا ری‌شهری، *تئاتر ایران در گذر زمان ۳: کارگاه نمایش از آغاز تا پایان* (۱۳۸۷) از ستاره خرم زاده اصفهانی نام برد.

2. *Narrative Discourse*
3. Character
4. Figure
5. Story Level
6. Narrative Level
7. Narrating Level
8. Chronologically
9. cause and effect.
10. Supernatural
11. Mood
12. Zero Focalization
13. Internal Focalization
14. External Focalization
15. Perceptual Facet

۱۶. آیه ۲۲ سوره احزاب

17. Psychological Facet
18. Ideological Facet
19. Duration
20. Order
21. Frequency
22. Analepsis
23. Frequently Repetitive
24. Frequency Iterative

فهرست منابع

- اسدی، مهتاب. رنجبر، محمود. (۱۳۹۸). «بررسی الگوی روایی زمان در نمایشنامه عکس عروسی». فصلنامه *زبان پژوهی*. شماره (۳۱)، صفحه‌های ۷-۲۷.
- برتنس، هانس. (۱۳۹۴). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ پنجم، تهران: ماهی.
- حاجی‌آقا بابایی، محمدرضا. (۱۳۹۸) *روایت‌شناسی: نظریه و کاربرد*. چاپ اول، تهران: مهراندیش.
- حسین نژاد قندی، مینا. (۱۳۹۱). « بینامتنیت در آثار نمایشی و داستانی عباس نعلبندیان»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دکتر

بهروز محمودی بختیاری، دکتر شهاب‌الدین عادل، تهران: دانشگاه آزاداسلامی واحد تهران‌مرکز.
- خرم زاده اصفهانی، ستاره. (۱۳۸۷). *تئاتر ایران در گذر زمان ۳: کارگاه نمایش از آغاز تا پایان*. چاپ اول، تهران: افراز.
- ری‌شهری، حمیدرضا. (۱۳۸۶). *کارگاه نمایش*. چاپ اول، تهران: نوروز هنر.
- ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. چاپ اول تهران: نیلوفر.
- سرداغی، محمدحسین. شهرامی، محمدباقر. (۱۳۹۴). «بررسی عنصر زاویه‌دید در منظومه خسرو و شیرین نظامی براساس الگوی روایت‌شناسی ژرار ژنت». پژوهشنامه *نقد ادبی*. شماره (۲)، صفحه‌های ۹۹- ۱۱۶.
- فورتیه، مارک. (۱۳۸۷). *مقدمه‌ای بر تئوری تئاتر*، ترجمه علی ظفر قهرمانی نژاد. چاپ اول، تهران: سمت.
- فرخی، حسین. (۱۳۹۰). «پرفورمنس و تئاتر»، مجله *کتاب صحنه*، دوره جدید (۱)، صفحه‌های ۲۰۹-۲۲۲.
- لوته، یاکوب. (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام. چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
- مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*، ترجمه فتاح محمدی. چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
- هرمن، دیوید. یان، منفرد و رایان، ماری- لو. (۱۳۹۶). *دانشنامه نظریه‌های روایت*، ترجمه گروه مترجمان. چاپ اول، تهران: نیلوفر.
- نظری چروده، معصومه. خشنودی، بهرام و نظری، احمدرضا. (۱۳۹۶). «بررسی زمان در حکایت‌های کلیله‌ودمنه براساس نظریه زمان در روایت»، نشریه *زبان و ادب فارسی*، شماره (۲۳۶)، صفحه‌های ۲۳۶-۲۱۷.
- نعلبندیان، عباس. (۱۳۵۱). *قصه غریب سفر شاد شین شاد شنگول به دیار آدم‌کشان و امردان و جذامیان و دزدان و دیوانگان و روسپیان و کاف‌کشان*. چاپ اول، تهران: تلویزیون ملی ایران - کارگاه نمایش.
- Genette, Gererd. (1988). *Narrrative Disourse Revisited,* Jane E. Lewin(Trans.), Cornel University.
- Genette, Gererd. (1990)».Fictional Narrative, Factual Narrative«. *Poetics Today,* 11, 755-44.

Received: 2020/08/04
Accepted: 2021/03/05
Published: 2022/07/22

Analysis of Narrative Time and Focalization in the Gheseh-e- Gharib-e- Safar-e- Shad-e… by Abbas Nalbandian based on Gérard Genette's Theory

Esmaeil Najar, Department of English Literature Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari, Department of Theatre University of Tehran, Tehran, Iran
Mohammad (Bardia) Alizadeh Zolbin, Department of Dramatic Literature Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

Abbas Nalbandian, a modernist, surpassed the classical dramatic features in his plays by providing distinct form and structure, empowered the experimental writing in Iranian drama. Nalbandian wrote his play Gheseh-e- Gharib-e- Safar-e- Shad… (1973) in his mid-career and in which he utilized distinct and prominent narrative features (including but not limited to combined/multiple points of view and flexibility of time and location). In this research, despite of situating Nalbandian's works in a chained sequence, we examine the experimental aspects of his themes and narrative style in the aforementioned play. By drawing from Gérard Genette's theory of narrative, we explore the narrative time and focalization features in this text, and we depict how Nalbandian put the subject of death at the core of the play for the sake of dramatic expression of the temporal and narrative structure. Nalbandian in Gheseh-e- Gharib-e- Safar-e- Shad… develops his narrative from a focused point with the bases in characters and goes beyond it to a point where dramatic features with multiple narratives are set. In this process, each feature as a vehicle for focalization has a role to convey a part of the narrative and without emphasizing a sole character, each individual as a part of a whole plays his role in the development of a central situation as a human's confrontation with death. In this dramatic technique, because of the exertion of various idiosyncrasies by focalizing features, the issue of death will be explored from different angles and leads to polyphony in the play which is a modern characteristic of literature.

Keywords: Structuralism, Close Reading, Experimentalism, Kargah-e Namayesh (Theater Workshop)