Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol. 5, No. 10
Autumn & Winter 2021-2022

A Study of Time in a Play by Zeller (*The Father*) Based on Genette's Theory of Narratology[1]

Sepide Ziaee- Nejhad[2], Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari[* 3]

Received: 24/04/2020
Accepted: 26/07/2020

* Corresponding Author's E-mail: mbakhtiari@ut.ac.ir

Abstract

In recent years, narrative theory or narratology has grown enormously. Narratology has been formulated by structuralists, and its purpose is to identify the commonalities in a narrative. This word was first suggested by Tzvetan Todorov in 1969, and has become an important subject in many respects. In this study, one of the Zeller's plays is examined (*The Father)* on the basis of Gerard Genette's theory of narrative. Also, the effect of time (order- duree- frequency) on the dramatic text has been studied. We want to show how Genette's theories are expressed in Zeller's play. It was shown how narrative affects characterization and the other elements of drama. This study is a descriptive- analytical one, and the documentary- library resources and valid websites have been used for that.

Keywords: Gerard Genette; *The Father*; narratology; time; Florian Zeller.

1. The current article is extracted from the MA thesis titled "A study of narrative forms in plays The Father, Lie, On the Other Side of the Mirror Written by Zeller based on Genette's Theory of Narratology" supervised by Behrooz Mahmoudi Bakhtiari and presented by Sepide Ziaee-Nejhad

2. Master of Art in Dramatic Literature, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
http://orcid.org/0000-0001-9504-8979
3. Associate Professor in Faculty of Fine Art, University of Tehran, Tehran, Iran.
http://orcid.org/0000-0002-5671-4040

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol. 5, No. 10
Autumn & Winter 2021-2022

Introduction

Narratology, in the sense of narrative theory, makes narration the subject of scientific research. Of all the narratologists, it was Genette who comprehensively dealt with narratology more than others. The achievements of Genette's theories are more fundamental than those of his other narrative colleagues (Harland, 2017, p. 455) For this reason, in this research, Gerard Genette's narrative theories have been selected as a theoretical framework. The case example selected in this article is the play *The Father* written by Florian Zeller. In this work, relying on the elements of time in Gerard Genette's theory of narratology, we reached a better understanding of the play. We aimed to seek out how the elements of time (order- duree- frequency) interact with each other. It was also attempted to see how these elements affect other elements of drama (characterization, plot, etc.).

Background Research

The lack of research based on Genette's narratology in the field of dramatic literature in Iran is quite noticeable. Among all the researches, only two scientific research articles and four dissertations can be mentioned. The first article is entitled "A Study on the Time of Narration in a Play Called *It Does not Snow in Egypt* by Mohammad Charmshir Based on the Theories of Gerard Genette", and a little later, in an article entitled "Examining the Narrative Pattern of Time in a Play Called *Wedding Picture"*. Finally, a play based on time in Genette's theory was studied again. This article was extracted from the dissertation entitled "An Analysis of the Narrative in Excerpts of Chista Yathrebi's Plays Based on the Theories of Gerard Genette". In addition to the above, in three other dissertations, Genette's narrative in the field of dramatic literature has been addressed.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol. 5, No. 10
Autumn & Winter 2021-2022

Methodology

The data collection method here is library method, and valid websites have been used as well.

Conclusion

Anachrony is seen a lot in this play. The author has used repetitive frequency in order to make the audience understand the main sequence of the events. As a result of using repetitive frequency, negative acceleration is formed. As we have seen, the elements of time affect each other.

On the other hand, the repetitive frequency destroys the credibility of the narrative, and the distrust of Andre's character is also shown by using repetitive frequency. The distress of Andre's character is shown by Anachrony. Also, we can clearly see the effect of the elements of narrative time on the other elements of the drama.

This research is based on the narrative of Genette and according to the definitions of the concepts of time element. We examined the play in order to better understand Zeller's works and Genett's narratology.

Refrences

Ahmady, F., & Kavoos Balazade, A. (2015). Study the time of narration in a play called It Does Not Snow in Egypt by Mohammad Charmshir based on the theories of Gerard Genette. *Theater Magazine, 58*, 33-59.

Asady, M. (2016) *An analysis of the narrative in excerpts of Chista Yathrebi's plays based on the theories of Gerard Genette.* Master Thesis, University of Guilan, Faculty of Literature and Humanities.

Asady, M., & Ranjbar, M. (2019). Examining the narrative pattern of time in a play called Wedding Picture (in Farsi). *Linguistic, 31*, 7-27.

Farah Bakhsh, F. (2017). *A study the time of narration in a play called Sleep Report by Mohammad Rezaee Rad and Sleep in an Empty Cup by Naghme Samini based on the theories of Gerard Genette* (in Farsi). Master Thesis, Art University of Tehran, School of Cinema and Theater.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol. 5, No. 10
Autumn & Winter 2021-2022

Harland, R. (2017). *Literary theory from Plato to Barthes: an introductory history* (translated in to Farsi by Behzad Barekat). Tehran: Moon and Sun Publication.

Khalily, A. (2016). *Examing the elemnts of narrative in three historical plays of Bahram Beyzaee (Death of Yazd Gerd, The Eighth Trip of Sindbad, Conquest of Kalat) based on the theories of Gerard Genette*. Master Thesis, Art University of Tehran, School of Cinema and Theater.

Zandieh, Z. (2019). *The narrative of three plays by Jean Genette (The Blacks, The Balcony, Death watch) based on the theories of Gerard Genette* (in Farsi). Master Thesis, Art University of Tehran, School of Cinema and Theater.

Zeller, F. (2017). *The father* (translated in to Farsi by Sanaz Falah Fard). Tehran: Ghatre.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۵، شمـارهٔ ۱۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، صص۳۴۹-۳۸۳

مطالعهٔ زمان در نمایش‌نامهٔ *پدر* نوشتهٔ فلوریان زلر، براساس عناصر زمانمندی در نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت[۱]

سپیده ضیایی‌نژاد[۲]، بهروز محمودی‌بختیاری[*۳]

(دریافت: ۱۳۹۹/۲/۵ پذیرش: ۱۳۹۹/۵/۵)

چکیده

نظریهٔ روایت یا روایت‌شناسی در سال‌های اخیر با رشد و توسعهٔ سریع و چشمگیری همراه بوده است. دانش روایت‌شناسی به رهبری ساختارگرایان تدوین شد و هدف آن شناسایی چیزهایی است که وجه مشترک همهٔ روایت‌ها و فقط روایت‌ها هستند. نخستین بار در سال ۱۹۶۹ م، تودوروف واژهٔ «روایت» را پیشنهاد کرد و در دهه‌های گذشته به موضوع مهم بحث و بررسی در تقریباً تمام رشته‌ها، از هنرهای زیبا و علوم طبیعی و اجتماعی تا مطالعهٔ ارتباط و رسانه، تبدیل شده است. در این مقاله، زمان در نمایش‌نامهٔ *پدر*، اثر فلوریان زلر، براساس عناصر زمانمندی در نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت مطالعه شده است. با این فرضیه که بازی زمانی صورت‌گرفته در نمایش‌نامهٔ مذکور بستر مناسبی برای طرح عناصر زمانمندی در نظریهٔ

---

۱. مقالهٔ حاضر برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ اول با عنوان *مطالعهٔ فرم روایی نمایش‌نامه‌های پدر، دروغ و آن سوی آینه نوشتهٔ فلوریان زلر، در چارچوب نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت* است که به راهنمایی نگارندهٔ دوم در بهمن ۱۳۹۸ در دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا به‌انجام رسیده است.

۲. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
http://orcid.org/0000-0001-9504-8979

۳. دانشیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).

*mbakhtiari@ut.ac.ir
http://orcid.org/0000-0002-5671-4040

روایت‌شناسی ژنت فراهم می‌کند، ابتدا عناصر زمانمندی در روایت‌شناسی ژنت به‌عنوان چارچوب اصلی پژوهش بررسی شد و سپس به چگونگی تجلی زمان و استفاده از تکنیک‌های برهم زدن زمانی و بررسی تداوم و بسامد در اثر مذکور پرداخته شد و در آخر تأثیر عناصر زمانمندی (نظم، تداوم و بسامد) بر یکدیگر و بر سایر عناصر متون نمایشی (برای مثال دیالوگ‌نویسی و شخصیت‌پردازی) نشان داده شد. اهمیت این پژوهش در آن است که شناخت روایت‌شناسی ژنت ما را یاری می‌کند تا بتوانیم از یک سو به تحلیل جامع‌تر آثار نگاشته‌شده، ازجمله آثار زلر، دست یابیم و از سوی دیگر به‌هنگام نگارش و خلق اثر، روش‌های نوینی را در شخصیت‌پردازی و دیالوگ‌نویسی و سایر عناصر درام به‌کار گیریم. این پژوهش به‌روش توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته و در آن از منابع اسنادی ـ کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی استفاده شده است.

واژه‌های کلیدی: ژرار ژنت، روایت‌شناسی، عناصر زمانمندی، فلوریان زلر، *پدر*.

۱. مقدمه

روایت‌شناسی[۱]، به مفهوم علم روایت یا نظریهٔ روایت، روایت را موضوع پژوهش علمی، دقیق و جامع قرار می‌دهد. همچنان‌که هدف دستور زبان این است که نظام ساده‌ای از قواعد را عرضه کند که از طریق بازگشت و جایگشت بتواند همهٔ پیچیدگی-های جملات احتمالی را پاسخ‌گو باشد، هدف ساختارگرایان در روایت‌شناسی نیز انجام چنین کاری برای روایت است. برای روایت‌شناسان ساختارگرا مهم‌ترین قیاس زبان-شناختی، مقایسه‌ای است که میان ساختار روایت و نحو جمله صورت می‌گیرد. هر روایت به‌مثابهٔ جمله‌ای بلند است و همان‌گونه که بیان جمله از قواعد نحوی مشخصی تبعیت می‌کند، بیان کلیت داستان نیز پیرو برخی قواعد مشخص است. درست همان‌گونه که اجزای کلام صرفاً مطابق توالی اندیشه‌هایی که در ذهن گوینده شکل

می‌گیرد در کنار هم قرار نمی‌گیرد، در روایت هم واحدهای کنش و رویداد در داستان نیز صرفاً با تقلید از یک رویداد بیرونی در عالم واقع به‌دنبال هم ردیف نمی‌شود. از میان تمام روایت‌شناسان، ژنت جامع‌تر و کامل‌تر از دیگران به روایت‌شناسی پرداخت. «دستاوردهای حاصل از نظرات ژنت، بنیادی‌تر از یافته‌های سایر همکاران روایت‌شناس اوست» (هارلند، ۱۳۹۶: ۴۵۵). به همین دلایل در این پژوهش، نظریات روایت‌شناسی ژنت به‌عنوان چارچوب نظری انتخاب شده است. نمونهٔ مورد مطالعه در این مقاله نمایش‌نامهٔ *پدر* نوشتهٔ فلوریان زلر است؛ با این فرضیه که نمایش‌نامهٔ مذکور به‌سبب بازی زمانی موجود در آن، بستر مناسبی برای طرح عناصر زمانمندی در روایت‌شناسی ژنت فراهم می‌کند. همچنین می‌بایست خاطرنشان کرد علی‌رغم علاقهٔ کارگردانان ایرانی به متون نمایشی زلر برای اجرا، تا کنون آثار او در حوزهٔ پژوهشی چنین اقبالی نداشته و حتی یک مقاله یا پایان‌نامه هم به آن نپرداخته است. در این پژوهش، با تکیه بر عناصر زمانمندی در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت به چگونگی شکل‌گیری شتاب منفی حاکم بر اثر مورد بررسی که نتیجهٔ بسامدهای مکرری است که به‌منظور ارائهٔ سرنخ برای تشخیص پیش‌نگری و پس‌نگری به‌کار رفته است، می‌پردازیم تا به شناخت و درک بهتر زمان در اثر زلر دست یابیم و همچنین از سوی دیگر چگونگی اثرگذاری عناصر زمانمندی بر یکدیگر و تأثیر آن در نمایش درونیات را بیان کنیم.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

علی‌رغم بهره‌مندی متون منظوم، فیلم، داستان مصور، نقاشی و نمایش از روایت، روایت‌شناسان به‌طور خاص به روایت‌های منثور می‌پردازند و به همین دلیل است که در میان پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت، بیشترین حجم مربوط به متون نثر ادبی است. باآنکه متون در حوزهٔ ادبیات نمایشی و سینما و مذهب نیز

عمدتاً به نثر هستند، این متون نظم ادبی هستند که در رتبهٔ دوم و ادبیات نمایشی و سینما و مذهب در رتبهٔ بعدی قرار می‌گیرند و درنهایت تعداد انگشت‌شماری از پژوهش‌های روایت‌شناسی هم به نقاشی و معماری مرتبط است. جای خالی روایت-شناسی ژنت در حوزهٔ ادبیات نمایشی تا حدی است که تمام پژوهش‌های صورت‌گرفته به دو مورد مقالهٔ علمی ـ پژوهشی و چهار مورد پایان‌نامه محدود می‌شود. اولین مقاله از احمدی و بالازاده (۱۳۹۴) است با عنوان «بررسی زمانمندی روایت در نمایش‌نامهٔ *در مصر برف نمی‌بارد* نوشتهٔ محمد چرم‌شیر برپایهٔ نظریات ژرار ژنت» که در آن، با تکیه بر نظریهٔ زمان در روایت‌شناسی ژنت، نوشتهٔ چرم‌شیر ارزیابی شده است. کمی بعدتر، در مقاله‌ای از اسدی و رنجبر (۱۳۹۸) با عنوان «بررسی الگوی روایی زمان در نمایش‌نامهٔ *عکس عروسی*» بار دیگر نمایش‌نامه‌ای براساس زمان در نظریهٔ روایت-شناسی ژنت بررسی شده است. مقالهٔ مذکور برگرفته از پایان‌نامهٔ اسدی (۱۳۹۵) با عنوان *تحلیل عنصر روایت در گزیده‌ای از نمایش‌نامه‌های چیستا یثربی براساس نظریهٔ ژنت* است که کل نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت را دربر می‌گیرد و ما را در درک آثار یثربی یاری می‌کند. همچنین خلیلی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان *بررسی عناصر روایت در سه نمایش‌نامهٔ تاریخی بهرام بیضایی (مرگ یزدگرد، هشتمین سفر سندباد و فتحنامهٔ کلات) براساس نظریات ژرار ژنت* ضمن تحلیل نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت، به تبیین عناصر روایی در سه نمایش‌نامهٔ ذکرشده از بهرام بیضایی پرداخته است که در آن، ما با کل نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت در حوزهٔ ادبیات نمایشی روبه‌رو می‌شویم و درک بهتری از آثار بیضایی به‌دست می‌آوریم. فرح‌بخش (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان *بررسی زمان روایی در نمایش‌نامهٔ گزارش خواب از محمد رضایی‌راد و خواب در فنجان خالی از نغمه ثمینی براساس نظریات ژرار ژنت* فقط به بحث زمان می‌پردازد و

مفاهیم نظم، بسامد و تداوم را براساس نظریات ژنت در دو نمایش‌نامهٔ مذکور بررسی می‌کند. در این پایان‌نامه، فقط بخشی از نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت پوشش داده شده و اصلاً به لحن و آوا پرداخته نشده است. نمونهٔ آخر هم پایان‌نامهٔ زندیه (۱۳۹۸) است با عنوان *روایت‌شناسی سه نمایش‌نامهٔ ژان ژنه (سیاهان، بالکن، نظارت عالیه) براساس نظریات ژرار ژنت* که در آن، عناصر روایت در سه نمایش‌نامهٔ مذکور بررسی گردیده و بیشتر بر درک بهتر آثار ژنه تمرکز شده است.

بنابراین در حوزهٔ پژوهشی، آثار زلر بررسی نشده است و مقالهٔ حاضر از این نظر، جنبهٔ نوآورانه دارد.

پرسش‌های تحقیق حاضر عبارت‌اند از:

ـ نظریهٔ زمان در روایت‌شناسی ژنت تا چه اندازه در تحلیل متون نمایشی (نمایش‌نامه-ها) به‌ویژه نمایش‌نامهٔ *پدر* کاربرد دارد؟

ـ عناصر زمانمندی در نمایش‌نامهٔ *پدر* چگونه بر یکدیگر اثر می‌گذارند؟

ـ عناصر زمانمندی چگونه بر نمایش درونیات شخصیت‌ها در نمایش‌نامهٔ *پدر* اثر می‌گذارد؟

فرضیه‌های تحقیق نیز بدین شرح‌اند:

ـ زمانمندی در روایت‌شناسی ژنت در تحلیل نمایش‌نامهٔ *پدر* کاربرد پژوهشی بسزایی دارد و به نقد و تحلیل این گونهٔ ادبیات، یعنی ادبیات نمایشی، کمک می‌کند.

ـ با استفاده از برخی از عناصر زمانمندی در متن، پیدایش سایر عناصر زمانمندی ضرورت می‌یابد.

ـ عناصر زمانمندی نویسنده را قادر می‌سازد درونیات شخصیت را به‌نمایش بگذارد.

۲. چارچوب نظری

۲ـ۱. روایت‌شناسی ژنت

ژنت با جمع‌آوری سنت‌های نظریهٔ اروپا و امریکا، مقولهٔ روایت‌شناسی را نظم و سامان داد. او با توجه به مرزهای روایت، نکته‌هایی دربارهٔ آن بیان کرده است که هنوز کامل‌ترین پژوهش در این زمینه محسوب می‌شود. روایت‌شناسی ژنت بر چگونه نگریستن به متون متمرکز است و این امکان را به ما می‌دهد که از چگونگی ورود داستانی به درون داستانی دیگر تصویری به‌دست آوریم. درواقع او از امکانات ترکیبی نامحدود حالاتی که روایت ارائه می‌کند، تصویری بسیار جامع ارائه می‌دهد. او با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان قصه (فبیولا[۲]) و طرح (سیوژت) قائل می‌شدند، برجسته‌تر کرد.

۱. گفتمان[۳]: لوته گفتمان را این‌گونه تعریف می‌کند: «به زبان ساده، می‌توان گفت که گفتمان عبارت است از آنچه می‌خوانیم و متنی که به آن دسترسی مستقیم و بی‌واسطه داریم» (۱۳۸۶: ۱۳).

۲. داستان[۴]: داستان به رخدادها و کشمکش‌ها در داستان روایی اشاره دارد که به‌ترتیب زمانی چیده شده‌اند. بابک احمدی در کتاب *ساختار و تأویل متن*، داستان را این‌گونه تعریف می‌کند: «داستان نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن است، همچون مفهوم داستان در آثار فرمالیست‌ها» (۱۳۷۸: ۳۱۵).

۳. روایتگری[۵]: به چگونگی نوشتن و انتقال متن ناظر است. فرایند نوشتن که روایتگری نشانه‌ای از آن است، چند تمهید و ترکیب روایی با خود دارد که همگی به ساختن گفتمان کمک می‌کنند. ریمون ـ کنان معتقد است: «از آنجا که متن کلامی شفاهی یا مکتوب است، مستلزم این است که کسی آن را بگوید یا بنویسد. سومین جنبه یعنی

روایتگری کنش یا فرایند خلق اثر است» (۱۳۸۷: ۱۲). در ادامه برای تکمیل نظریهٔ روایت‌شناسی به پنج مفهوم اساسی که در دو مقولهٔ زمانمندی روایت و کانون روایی در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت مورد استفاده قرار می‌گیرند، می‌پردازیم.

۲ـ۲. عناصر زمانمندی

روشی که در روایت‌شناسی برای زمان به‌کار می‌رود و ژنت مبدع آن است، آرایش‌های زمانی را در کل متن و نه در یک جمله مطالعه می‌کند. ژنت با الهام از زبان‌شناسی سوسور[۶]، زمان داستان را «زمان مدلول» و زمان طرح را «زمان دال» می‌دانست و زمان روایت را به زیرمجموعه‌های زیر تقسیم می‌کرد:

۲ـ۲ـ۱. نظم و ترتیب[۷]

پاسخ به پرسش «چه زمانی؟». گزاره‌هایی راجع به نظم، در قالب کلماتی مانند اولین، دومین، آخرین، قبل و بعد، به پرسش «چه زمانی؟» پاسخ می‌دهد. مکوئیلان آن را این‌گونه توضیح می‌دهد: «مجموعهٔ روابطی که تعیین‌کنندهٔ تفاوت و تشابهی است بین ترتیبی که در آن رویدادها بازگو می‌شوند و ترتیبی که گفته می‌شود رویدادها بر طبق آن اتفاق می‌افتند» (۱۳۸۸: ۵۱۷). در ترتیب زمانی، مسئله این است که آیا بازنمایی روایی پیرو توالی طبیعی رخدادهاست یا خیر. در مبحث ترتیب، به‌روشنی تفاوت زمان تقویمی و زمان طرح مشاهده می‌شود. اگر چنین باشد، ما با نظم گاه‌شمارانه روبه‌روییم و اگر چنین نباشد، با شکلی از زمان‌پریشی[۸] مواجهیم. «منظور از زمان تقویمی واحدهای ساعت‌شمار و پدیده‌ای است که بر اثر طلوع و غروب خورشید و گردش فصول به‌وجود می‌آید» (بهرامیان، علوی‌مقدم و کاویان، ۱۳۹۶: ۷). هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ رخداد در طرح، نسبت به ترتیب وقوع حوادث در داستان «زمان‌پریشی»

خوانده می‌شود. مکوئیلان آن را زمان‌گسیختگی می‌نامد و در تعریف آن می‌گوید: «زمان‌گسیختگی گسستگی بین ترتیب و توالی وقوع رویدادها و ترتیب بازگفته شدن رویدادها در یک روایت» (۱۳۸۸: ۴۹۷). زمان‌پریشی‌ها یا مقطعی است، یعنی صرفاً یک بخش از متن را دربر می‌گیرد، یا سرتاسری است و در بخش عمده‌ای از متن به اجرا درمی‌آید. تودوروف علت بروز زمان‌پریشی را این‌گونه توضیح می‌دهد:

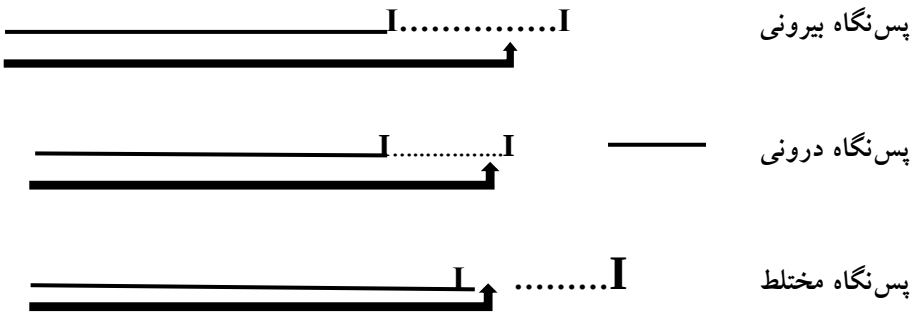
> ساده‌ترین رابطه‌ای که دیده می‌شود، رابطهٔ «ترتیب» است. ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتب زمان روایت‌شده (داستان) متوازن نیست، و به‌ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به‌وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب، در تفاوت میان این دو زمان نهفته است. زمانمندی سخن تک‌ساحتی است و زمانمندی داستان چندساحتی. درنتیجه ناممکن‌بودگی زمانمندی به زمان‌پریشی می‌انجامد (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹).

زمان‌پریشی خطی بودن روایت را مختل می‌سازد و در ارتباط با روایتی که در آن اتفاق می‌افتد، جایگاه خاصی را به خود اختصاص می‌دهد؛ چراکه ممکن است در پسِ زمان‌پریشی‌ها انگیزهٔ شخصیت نهفته باشد (برای مثال خاطرات، ترس‌ها و امیدهای شخصیت بازتاب یافته باشد) یا آنکه در پسِ زمان‌پریشی، انگیزهٔ راوی نهفته باشد. زمان‌پریشی به دو دستهٔ «پس‌نگاه»[۹] و «پیش‌نگاه»[۱۰] تقسیم می‌شود.

پس‌نگاه

در زمان‌پریشی پس‌نگاه، به‌منظور دادن اطلاعات به مخاطب، روایت به‌طور موقت از ترتیب زمانی رخدادها عقب می‌افتد. مکوئیلان معتقد است: «'پس‌نگری' ناهماهنگی‌ای [است] که در طول زمان به عقب می‌رود» (۱۳۸۸: ۴۹۷). همچنین ریمون ـ کنان درمورد واحدهای اطلاعاتی که گذشته‌نگر دراختیار مخاطب قرار می‌دهد، می‌گوید:

«گذشته‌نگرها دربارهٔ شخصیت، رخداد و خط داستانی که در متن نقل می‌شود، اطلاعاتی را به خواننده می‌دهند» (۱۳۸۷: ۶۶). درنهایت اگر نقطهٔ قابل دسترسی برای ما در بیرون از عرصهٔ زمانمند در روایت اصلی واقع شده، پس‌نگری بیرونی و اگر در درون آن بود، پس‌نگری درونی و اگر هم درون و هم بیرون بود، پس‌نگری مختلط را شاهد هستیم.



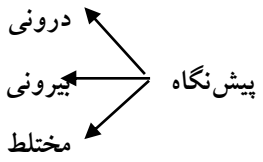
پیش‌نگاه

پیش‌نگاه عبارت است از یادآوری رخدادی داستانی در زمانی پیش از بازگویی رخدادهای پیش از آن؛ به بیان دیگر، روایت به‌طور موقت از ترتیب زمانی رخدادها جلو می‌افتد و درنتیجه غافل‌گیری حاصل از پرسش «چه اتفاقی خواهد افتاد؟» را جایگزین تعلیقی می‌کند که حول پرسش «چگونه رخ خواهد داد؟» دور می‌زند. مکوئیلان آن را روایتگری متقدم می‌نامد و این‌گونه تعریف می‌کند: «روایتگری‌ای است که در آن رویدادها پیش از آن که اتفاق بیفتند، روایت می‌شوند» (۱۳۸۸: ۴۹۷). این کار غالباً با اهدافی مانند مقدمه‌چینی و اعلام آمادگی برای بیان حوادثی که در ادامهٔ داستان به‌وقوع خواهد پیوست، به‌کار می‌رود. پیش‌نگرها در سنت غربی و ادبیات مدرن کمتر از پس‌نگرها دیده می‌شوند؛ اما در متونی همچون کتاب‌های پیامبران و عهد عتیق

نمونه‌هایی از آن یافت می‌شود. ریمون ـ کنان انواع پیش‌نگری را این‌گونه معرفی می‌کند:

> همچنین آینده‌نگرها همانند گذشته‌نگرها می‌توانند دوره‌ای ورای پایان اولین روایت اصلی را دربرگیرند (بیرونی) یا دوره‌ای مقدم بر اولین روایت یا مؤخر بر نقطه‌ای که نقل اولین روایت در آن آغاز شده است (درونی) یا ترکیبی از بیرونی و درونی (مرکب) (۱۳۸۷: ۶۹).

پس همان‌طور که دیدیم، تقسیم‌بندی درونی، بیرونی و مختلط را برای پیش‌نگری نیز می‌توان به‌کار برد.



۲ـ۲ـ۲. تداوم[۱۱]

پاسخ به پرسش «چه مدت؟». تداوم دومین مبحث زمان در نظریهٔ روایت ژنت است که به پرسش «تا چه مدتی؟» در قالب کلماتی مانند یک ساعت و یک سال پاسخ می‌دهد. تولان به نقل از ژنت می‌گوید: «از نظر ژنت، دیرش عمدتاً روابطی است بین مقدار زمانی که فرض می‌شود وقایع عملاً به خود اختصاص داده‌اند و مقدار متنی که برای ارائهٔ همان وقایع صرف می‌شود» (۱۳۹۳: ۷۹). به زبان ساده، تداوم یعنی نسبت میان زمان داستان و زمان بیان آن. البته این مفهوم بسیار پیچیده‌تر از مفاهیم نظم و بسامد است؛ چراکه درک مفاهیم نظم و بسامد در انتقال زمان داستان[۱۲] به زمان طرح[۱۳] به‌سهولت صورت می‌گیرد، اما این انتقال در تداوم اندکی مشکل‌تر است. همان‌طور که می‌دانیم، در زمان داستان که زمانی تقویمی است، گذر زمان روند و سرعتی یک‌نواخت

و ثابت دارد؛ اما زمان در طرح کاملاً منطبق بر زمان واقعی نیست. برای مثال می‌توان ماجرایی را که در یک روز اتفاق افتاده، فقط در یک دقیقه بیان کرد و یا اتفاقات یک ساعت را در سه ساعت بازگفت. بنابراین در قدم اول، باید زمان داستان و زمان طرح را از یکدیگر تمایز دهیم. مکوئیلان این تفاوت را این‌گونه بیان می‌کند: «تفاوتی هست بین زمان گفتمان و زمان داستان؛ یعنی بین مدت زمانی که صرف خواندن یا شنیدن روایتی می‌شود و مدت زمانی که رویدادهای اشاره‌شده در آن اشغال می‌کنند» (۱۳۸۸: ۲۱۶). همان‌طور که از تعریف تداوم برمی‌آید، زمان داستان با ثانیه، دقیقه، ساعت، روز، ماه و سال اندازه‌گیری می‌شود و زمان بیان آن را از هیچ راهی نمی‌توان اندازه گرفت، مگر مدت زمان قرائت متن که این امر هم از خواننده‌ای به خواننده‌ای دیگر متفاوت است؛ درنتیجه ژنت پیشنهاد کرد که طول متن مصروف را در قالب خطوط و صفحات درنظر بگیریم و این بدان معناست که تداوم در نظریهٔ ژنت دارای رابطهٔ زمانی ـ حجمی است. بنابراین می‌توان تداوم را چنین تعریف کرد: تداوم روابط میان مدت زمان وقوع رخدادهای داستان و متن مصرف‌شده برای روایت همان رخدادها را بررسی می‌کند که به آن «پویایی ثابت» می‌گویند. در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت، پویایی ثابت به‌منزلهٔ معیار درنظر گرفته می‌شود و نشان می‌دهد که کدام رخدادها گسترش یافته و کدام‌یک حذف شده است. بنابراین زمان داستان می‌تواند بزرگ‌تر، برابر و یا کوچک‌تر از زمان طرح باشد که به‌ترتیب باعث افزایش، ثابت ماندن و کاهش سرعت طرح می‌شود و سه حالت اصلی را برای تداوم در روایت‌ها پدید می‌آورد که عبارت‌اند از:

شتاب ثابت[۱۴]

در شتاب ثابت، زمان بیان رخدادها با زمان داستان برابر است. نام دیگر شتاب ثابت، «شتاب صفر» است. ریمون ـ کنان معتقد است: «در روایت مراد از ثبات پویایی، نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص‌یافته به آن تکه از داستان است» (۱۳۸۷:

۷۳). بنابراین هنگامی که نسبت زمان داستان و زمان طرح ثابت باشد، حتماً به این معنا نیست که با هم برابرند؛ چراکه این موضوع کاملاً قراردادی است، نه واقعی. این حالت معمولاً زمانی به‌وجود می‌آید که روایت شکل نمایشی به خود بگیرد و به‌شیوهٔ دیالوگ، یعنی گفت‌وگو، ارائه شود. در صحنهٔ نمایشی، راوی از صحنهٔ داستان حذف می‌گردد و خواننده بی‌واسطه و بدون دخالت نویسنده و راوی با جهان داستان روبه‌رو می‌شود. در این حالت، زمان داستان و زمان طرح کاملاً با هم برابرند. درواقع صحنهٔ نمایشی توافق میان دو زمان داستان و طرح است. حالتی است که در آن، زمان داستان و زمان طرح پابه‌پای هم پیش می‌رود. چنین حالتی مبتنی بر روایت مفصّل و پُرجزئیات رخداد است که از طریق گفت‌وگو ارائه می‌شود. البته این بدان معنا نیست که زمان داستان عیناً با زمان طرح برابر است؛ زیرا حتی اگر تمام واژگان داستان متناظر به طرح منتقل شود، بازهم لحن و مکث تغییری میان زمان داستان و زمان طرح به‌وجود می‌آورد. پس همان‌طور که می‌دانیم، رابطهٔ میان زمان طرح و داستان قراردادی است، نه واقعی.

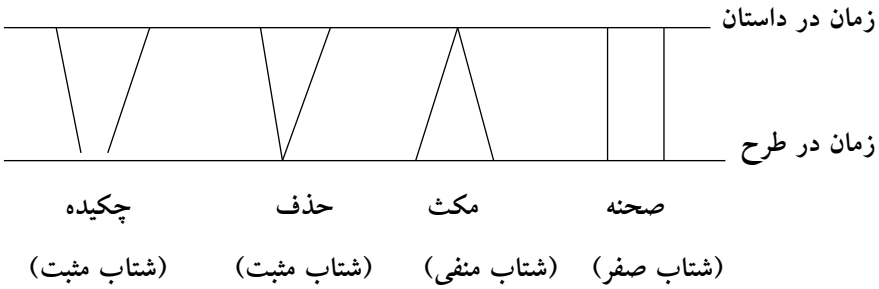
شتاب منفی

در شتاب منفی، زمان بیان رخدادها طولانی‌تر از زمان داستان است. ریمون ـ کنان شتاب منفی را این‌گونه معرفی می‌کند: «اختصاص یک تکهٔ بلند از متن به مدت کوتاهی از داستان، شتاب منفی نام دارد» (۱۳۸۷: ۷۴). هنگامی که طرح به کنش ذهنی[۱۵] یا جزئیات رخدادها و تفسیر و توضیح آن و یا به بیان داستان‌های موازی با هم بپردازد، شتاب منفی خواهیم داشت.

شتاب مثبت

در شتاب مثبت، زمان بیان رخدادها کوتاه‌تر از زمان داستان است. ریمون ـ کنان در تعریف «شتاب مثبت» می‌گوید: «اختصاص یک تکهٔ کوتاه از متن به مدت درازی از

داستان» (همان، ۷۴). شکل اصلی «شتاب مثبت»: ۱. خلاصه[۱۶] یا فشرده‌گویی که در آن، با استفاده از «ادغام» و «فشردگی»، برخی از حوادث متمرکز و پی‌درپی به‌صورت فهرست‌وار و بدون پرداختن به جزئیات روایت می‌شود؛ ۲. حذف[۱۷] که به‌شکل شکاف در توالی داستانی جلوه‌گر می‌شود؛ به این صورت که مقداری از زمان داستان به هیچ شکلی در زمان طرح بازنمایی نمی‌شود. تودوروف می‌گوید: «حالتی است که در آن زمان داستان هیچ قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشد و این یعنی کنار گذاشتن کامل یک دورهٔ زمانی یا حذف» (۱۳۷۹: ۶۰). حداکثر سرعت حذف و حداقل آن مکث برای توصیف است. چکیده و صحنه هم بین این دو گروه قرار می‌گیرد. ژنت معتقد است: «هیچ حکایتی، تخیلی یا غیرتخیلی، ادبی یا غیرادبی، شفاهی یا کتبی، قادر و مجبور نیست تداومی را بر خود تحمیل کند که با تداوم داستان خود دقیقاً هم‌زمان باشد» (۱۳۹۱: ۱۳۳).



۲ـ۲ـ۳. بسامد[۱۸]

پاسخ به پرسش «چند وقت یک بار؟». بسامد جزء مهمی از مفاهیم زمانمندی است؛ مؤلفه‌ای زمانی که تا پیش از ژنت از آن سخنی به‌میان نبود. از نظر ژنت، بسامد عبارت است از رابطهٔ میان اینکه یک رخداد چندین بار در طرح (سیوژت) تکرار می‌شود.

تولان این مفهوم را این‌گونه تعریف می‌کند: «تعداد دفعاتی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد در مقایسه با تعداد دفعاتی که آن واقعه در متن روایت می‌شود» (۱۳۹۳: ۷۹). به‌طور کلی زمان در فرم روایی از نظر بسامد، مبتنی بر سه حالت است:

بسامد مفرد[۱۹]

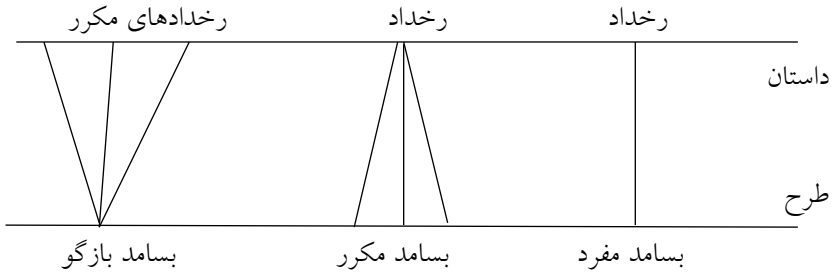
بسامد مفرد متداول‌ترین نوع بسامد است که در کتاب *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، لوته از آن با عنوان «روایت یکّه» نام می‌برد و به این معناست: آنچه یک بار اتفاق افتاده، یک بار بازگو شود.

بسامد مکرر[۲۰]

بسامد مکرر یکی از شیوه‌های روایی مهم در ادبیات مدرن است؛ گرچه نمونه‌های بسیار قدیمی‌تر هم از آن وجود دارد و لوته آن را «روایت مکرر» نام می‌نهد و به‌معنای آن است که آنچه یک بار رخ داده، چندین بار بازگو شود. ممکن است داستانی واحد توسط شخصی واحد یا چندین شخصیت داستانی به‌شکل‌های متفاوت یا یکسان چندین بار روایت شود و درصورت بروز تناقض در روایت یک یا چند شخصیت از رخدادی واحد، به واقعیت داشتن یک رخداد خاص یا به مضمون دقیق آن دچار شک و تردید شویم.

بسامد بازگو[۲۱]

این تمهید در ادبیات کلاسیک کاملاً شناخته‌شده است و لوته از آن با عنوان «روایت موجز» یاد می‌کند و به‌معنای آن است که آنچه چندین بار رخ داده، فقط یک بار بازگو شود.



۳. تحلیل داده‌ها

۳ـ۱. خلاصهٔ نمایش‌نامهٔ *پدر*

نمایش‌نامهٔ *پدر* در پانزده صحنه، داستان پیرمردی به‌نام آندره را بازگو می‌کند که سال‌ها پیش همسرش را ازدست داده و تنها کسی که در کنارش مانده، دخترش به‌نام آن است که حدود پنج سال پیش از شوهرش، آنتوان، جدا شده و اکنون با مردی به‌نام پی‌یر در ارتباط است. از آنجا که آندره به‌سبب کهولت سن دچار آلزایمر شده، به مراقبت بیشتری نیاز دارد. به همین منظور، آن برای آندره پرستار می‌گیرد؛ اما آندره رفتار خوبی با پرستاران ندارد و آن‌ها را فراری می‌دهد. او آخرین پرستارش را به‌اشتباه به دزدی متهم می‌کند و از خانه بیرون می‌اندازد. با بیرون کردن ایزابل، سفر تفریحی پی‌یر و آن نیز کنسل می‌شود. بعد از این ماجرا، آن تصمیم می‌گیرد برای مدت محدود پدرش را به منزل خودش ببرد؛ اما کمی بعدتر، با موافقت پی‌یر، سکونت آندره در خانهٔ آن‌ها دائمی می‌شود. ده روز پس از بیرون کردن ایزابل، پای پرستار جدیدی به‌نام لورا به خانهٔ آن‌ها باز می‌شود. در قرار ملاقات اول که با هدف آشنایی آندره با لورا صورت می‌گیرد، آندره به‌سبب شباهت لورا به الیزا، دختر کوچکش که سال‌ها پیش در تصادف جانش را ازدست داده است، رابطهٔ خوبی با او برقرار می‌کند. بعدازظهر همان روز، وقتی آن از خرید شام بازمی‌گردد، آندره او را نمی‌شناسد. دقایقی بعد، آن هنگام درست کردن شام،

کابوس شب قبلش را که در آن دیده بود آندره را خفه می‌کند، برای پی‌یر تعریف می‌کند. همچنین بحث پرستار جدید و ملاقاتش با آندره به میان کشیده می‌شود. بعد از شام، پی‌یر به آن پیشنهاد می‌دهد که آندره را به یک مؤسسهٔ خصوصی مراقبت بسپارند. آن مخالفت می‌کند، چون امیدوار است که این پرستار جدید همه‌چیز را تغییر دهد و مشکل را حل کند. آندره حرف‌های پی‌یر را می‌شنود. می‌رود که بخوابد. آن نیز که گمان می‌کند آندره از حرف‌های پی‌یر ناراحت شده است، برای دلجویی همراه او می‌رود تا او را بخواباند. پس از خوابیدن آندره، پی‌یر مجدداً به آن پیشنهاد می‌دهد تا آندره را به یک مؤسسهٔ خصوصی مراقبت ببرند و خودشان دونفری جای دیگری بروند و زندگی کنند. فردای آن روز، وقتی لورا برای اولین روز کاری به خانهٔ آن می‌رود، آندره او را نمی‌شناسد و شروع به ناسازگاری می‌کند. مدتی بعد، آن به‌همراه پی‌یر برای زندگی به لندن می‌رود و بعد از چند ماه، به‌ناچار آندره به مؤسسهٔ خصوصی مراقبت منتقل می‌شود. پس از چند هفته اقامت در آن مؤسسه، روزی می‌رسد که آندره حتی نام خودش را نیز فراموش می‌کند.

۳ـ۲. ترتیب و توالی در نمایش‌نامهٔ *پدر*

در این نمایش‌نامه، توالی وقایع روایت با توالی خطی وقایع در تقویم خطی همخوانی ندارد؛ به همین دلیل در نگاه اول آشفته و بریده‌بریده به‌نظر می‌رسد. درواقع شکسته شدن قاعدهٔ زمان به زمان‌پریشی در روایت انجامیده است. ترتیب صحنه‌ها در نمایش‌نامه به‌صورت ۱ـ۲ـ۳ـ۴ـ۵ـ۶ـ۷ـ۸ـ۹ـ۱۰ـ۱۱ـ۱۲ـ۱۳ـ۱۴ـ۱۵ است؛ اما از نظر زمان تقویمی، ترتیب صحنه‌ها به‌شکل ۱ـ۶ـ۴ـ۳ـ۲ـ۵ـ۱۰ـ۱۱ـ۸ـ۷ـ۹ـ۱۲ـ۱۳ـ۱۴ـ۱۵ است. این جابه‌جایی نوعی سردرگمی در مخاطب به‌وجود می‌آورد که شبیه احساس

شخصیت آندره در سرتاسر نمایش‌نامه است. نویسنده قصد دارد احساسات درونی آندره را که به‌سبب بیماری آلزایمر، توانایی درک زمان و به تبعیت از آن، درک مکان را ازدست داده، با ایجاد حس مشابه در مخاطب، به او نشان دهد. نمونهٔ بارز این سردرگمی در موضوع سفر آن به لندن به‌چشم می‌خورد. اولین بار ماجرای لندن در صحنهٔ یک، درست بعد از رفتن ایزابل، بیان می‌شود:

آن: بابا من از اینجا می‌رم.

آندره: می‌ری؟ منظورت چیه؟

آن: می‌رم یه جای دیگه زندگی کنم.

آندره: آره خب. چرا که نه. خوبه.

آن: احتمالاً از پاریس می‌رم.

آندره: جدی؟ چرا؟

آن: قبلاً بهت گفته بودم. یادت می‌آد؟ (زلر، ۱۳۹۶: ۹).

در صحنه‌های بعد متوجه می‌شویم هرجا که آندره اشاره‌ای به سفر لندن می‌کند، با انکار سفر آن روبه‌رو می‌شود؛ برای مثال:

آندره: به من گفت می‌ره لندن زندگی کنه. اون روز به من گفت.

مرد: لندن؟

آندره: آره.

مرد: بره لندن چیکار کنه؟

آندره: با یه مرد انگلیسی آشنا شده بود.

مرد: آن؟

آندره: آره.

مرد: فکر نکنم، آندره (همان، ۱۵ـ۱۶).

و اما در جای دیگر، سفر آن از طریق خودش نیز انکار می‌شود تا مبادا برای مخاطب این سوءتفاهم پیش آید که آن به پی‌یر خیانت می‌کند و به همین دلیل او از سفر آن بی‌اطلاع است. همین امر به سردرگمی آندره و همچنین مخاطب دامن می‌زند.

آندره: ولی... فکر می‌کردم که... فکر می‌کردم قراره بری لندن زندگی کنی.

آن: نه بابا. چرا همش از لندن حرف می‌زنی؟ من تو پاریس می‌مونم (همان، ۴۸).

در پایان نمایش‌نامه، بار دیگر رفتن آن از زبان خودش مطرح می‌شود:

آن: اینجا! فکر کنم اینجا برات امن‌تره... اگر اینجا بمونی برات بهتره. نظرت چیه؟

آندره: تو چی؟ داری چیکار می‌کنی؟ کجا می‌خوابی؟ تو کدوم اتاق؟

آن: یادته که من دارم می‌رم لندن (همان، ۸۴).

درنهایت در صحنهٔ پانزده متوجه می‌شویم آن، همان‌طور که در صحنهٔ یک گفته بود، برای ادامهٔ زندگی به لندن رفته است.

زن: نگاه کنید. (یک کارت‌پستال به او نشان می‌دهد. آندره آن را می‌خواند.) هر روز دارم می‌گم. حالا باید یادتون بیاد. توی لندن زندگی می‌کنه چون با مردی آشنا شده به اسم پی‌یر. اونجا زندگی می‌کنه و گاهی به دیدن شما می‌آد (همان، ۸۸).

با نگاهی به صحنه‌های مرتب‌شده براساس تقویم زمانی که پیش‌تر ارائه شد، متوجه می‌شویم که ایدهٔ رفتن به لندن درست بعد از آمدن پرستار جدید به‌نام لورا از طریق پی‌یر به آن پیشنهاد داده می‌شود و احتمالاً موافقت آن با این سفر هم پس از ناسازگاری‌های آندره با لورا صورت گرفته است. بنابراین مطرح شدن سفر لندن آن، در صحنهٔ یک پرش زمانی به آینده محسوب می‌شود که این پرش به آینده یک نمونه از عناصر شکل‌دهندهٔ سردرگمی مخاطب است. نمونهٔ دیگر پرش به آینده، ماجرای فرستادن آندره به مرکز مراقبت است که به بی‌اعتمادی آندره به دخترش آن و شریک

زندگی دخترش می‌انجامد. با رجوع به نمایش‌نامه در صحنهٔ دو، هنگام مکالمهٔ پی‌یر و آندره، این مسئله از زبان آندره گفته می‌شود:

آندره: «هرکاری»، «هرکاری»... من هیچی ازش نخواستم. نمی‌دونم داره چیکار می‌کنه. ولی داره سرم کلاه می‌ذاره می‌دونم. بهش مشکوکم. می‌خواد من رو بزاره خونه... خونه... (ادای سالمندان را درمی‌آورد.) مطمئنم این فکر تو کله‌شه. اون روز تقریباً بهم فهموند. ولی بذار یه چیزی رو روشن کنم: من آپارتمان خودم رو ترک نمی‌کنم! (همان، ۱۸).

همچنین آندره در مکالمهٔ خود با لورا، با صحبت کردن درمورد اینکه دخترش می‌خواهد او را به مرکز مراقبت ببرد، مسئلهٔ بی‌اعتمادی خود به دخترش آن را به‌صورت ضمنی بیان می‌کند:

آندره: حالا می‌خواد من رو متقاعد کنه که از پس کارام برنمی‌آم. مرحلهٔ بعدی فرستادن من به ناکجاست... البته می‌دونم کجاست. می‌دونم. احتمالاً واسه اشغال آپارتمان من راه خوبیه (همان، ۳۲ـ۳۳).

این درحالی است که فکر و ایدهٔ انتقال آندره به مرکز مراقبت، برای اولین بار، درست بعد از دیدار آندره با لورا توسط پی‌یر پیشنهاد داده می‌شود:

پی‌یر: می‌خوای چطوری حرف بزنم؟ دارم راست می‌گم. باید یه راه دیگه پیدا کنی.

آن: چیکار کنم؟

آندره جلوی در ظاهر می‌شود. به مکالمه گوش می‌دهد. ولی هیچ‌کدام او را نمی‌بینند.

پی‌یر: بذارش توی یه مؤسسه.

آن: بیمارستان؟

پی‌یر: آره توی مؤسسهٔ تخصصی. براش بهتره (همان، ۵۷).

بعدتر در صحنهٔ پانزده، رفتن آندره به مرکز مراقبت به‌وقوع پیوسته است:

آندره: به من گفتی که اینجا پیشم می‌مونی...

آن: نه باید برم اونجا. مهمه. قبلاً برات توضیح دادم. ولی می‌آم بهت سر می‌زنم. بعضی آخر هفته‌ها (همان، ۸۴).

هر دو مورد بیان‌شده در پرش به آینده از پیش‌نگر درونی محسوب می‌شود؛ چراکه در داخل روایت هستند و همچنین به سردرگمی مخاطب دامن می‌زنند. اما می‌رسیم به پرش به گذشته که در مقایسه با پرش به آینده در این نمایش‌نامه بیشتر دیده می‌شود. با منظم کردن ترتیب رخدادها در نمایش براساس تقویم زمانی، پرش به گذشته در نمایش‌نامه به‌سادگی قابل تشخیص است. نمونهٔ بارز زمان‌پریشی به گذشته، یعنی گذشته‌نگر، در صحنهٔ هفت و هشت است؛ به‌گونه‌ای که با پایان صحنهٔ هشت در صحنهٔ هفت روبه‌رو می‌شویم که تکرار دیالوگ زیر در ابتدای صحنهٔ هفت و انتهای صحنهٔ هشت، این ترتیب را برای ما مسلّم می‌کند:

آن: بابا، چرا سرپا وایستادی؟ بیا بشین، بیا. (آندره جواب نمی‌دهد.) بابا... (سکوت) بیا بشین (همان، ۵۱ و ۵۸).

نمونهٔ دیگر پرش به گذشته ماجرای آمدن لورا است که دیالوگ زیر نشان می‌دهد صحنهٔ دو رخدادهای بعد از آمدن لورا را بازنمایی می‌کند:

آندره: من... جدی؟... ولی چی خریدی؟

آن: مرغ. دوست داری؟ گرسنه‌ای؟ (همان، ۱۹).

ماجرای خریدن مرغ و اینکه آندره دخترش آن را به‌خاطر نمی‌آورد، سرنخ درنظر گرفته می‌شود. از طرف دیگر در صحنهٔ پنج که آن و پی‌یر دارند برای شام آماده می‌شوند، با توجه به آزردگی آن از اینکه آندره چند لحظهٔ پیش او را به‌خاطر نیاورد و همچنین با توجه به اینکه شامشان مرغ است، درمی‌یابیم صحنهٔ پنج ادامهٔ صحنهٔ دو است. همچنین

در صحنهٔ پنج آن درمورد ملاقات لورا و آندره صحبت می‌کند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که صحنهٔ دو نیز، مانند صحنهٔ پنج، مربوط به بعد از آمدن لورا است؛ درحالی که صحنهٔ سه مربوط به حضور لورا برای اولین بار است.

آندره: زنگ زدن؟

آن: چه به‌موقع! بابا... می‌خواستم لورا رو بهت معرفی کنم.

لورا: سلام آقا (همان، ۲۷).

از آنجا که صحنهٔ دو مربوط به پس از ملاقات با لورا و صحنهٔ سه مربوط به ملاقات با لورا است، به‌وضوح شاهد پس‌نگری از نوع درونی هستیم. ماجرای طلاق آن و مرگ الیزا در تصادف گرچه به گذشته اشاره می‌کند، چون روایت نمی‌شود، فقط به‌عنوان واحدهای اطلاعاتی درنظر گرفته می‌شود و اما اگر روایت می‌شد، از نوع پس‌نگری بیرونی بود. نمونهٔ منحصربه‌فردی از زمان‌پریشی در صحنهٔ ده دیده می‌شود؛ آنجا که ابتدای صحنه، به بعد از شروع کار لورا در منزل آن اختصاص دارد:

لورا: بفرمایید اینم شکر.

آندره: هان؟

لورا: دوتا بندازم؟ (همان، ۶۲).

و انتهای صحنه به پیش از شروع کار لورا می‌پردازد:

مرد: دوست دارم رک جوابم رو بدید. بدون رودرواسی... می‌شه این کار رو به‌خاطر من انجام بدید؟

آندره: بله...

مرد: خب... قراره بازم به همه‌چیز گند بزنید؟ (همان، ۶۹).

این دیالوگ با کمی تغییر ظاهری اما بدون تغییر در محتوا در صحنهٔ پنج که پیش از شام را نشان می‌دهد، از زبان پی‌یر گفته می‌شود:

پی‌یر: دوست دارم رک جوابم رو بدین. بدون رودرواسی... می‌شه به خاطر من این کار رو بکنید؟

آندره: بله...

پی‌یر: خب... تا کی می‌خواید به همه‌چیز گند بزنید؟ (همان، ۴۵).

از آنجا که صحنهٔ پنج۵ مربوط به بعد از ملاقات آندره و لورا و پیش از شروع کار لورا است، پایان صحنهٔ ده به پیش از شروع کار لورا و ابتدای صحنهٔ ده به بعد از شروع کار لورا می‌پردازد. این بازی‌های زمانی که به سردرگمی مخاطب می‌انجامد، موجب همذات‌پنداری با آندره می‌شود و درک موقعیت او را برای مخاطب میسر می‌سازد و به این صورت در نشان دادن احساسات درونی آندره تأثیر مثبتی می‌گذارد. درواقع بیماری آلزایمر آندره این زمان‌پریشی را انگیزشی کرده است و پرش به آینده یا گذشته در متن، سردرگمی درونی آندره را به‌طور محسوس به مخاطب نشان می‌دهد.

۳ـ۳. تداوم از دیدگاه ژنت در نمایش‌نامهٔ *پدر*

به‌دلیل آنکه متن مورد بررسی نمایش‌نامه است، قسمت‌هایی از روایت با شتاب ثابت، در قالب صحنهٔ نمایشی جلو می‌رود و در سه قسمت این نمایش‌نامه شاهد حذف هستیم. اولین حذف در صحنهٔ چهارده رخ می‌دهد. این صحنه شکل دگرگون‌یافتهٔ صحنهٔ شش است که در آن، آندره را به مرکز مراقبت منتقل کرده‌اند و دقیقاً مشخص نیست چه میزان از رفتن ایزابل یا آمدن لورا گذشته است. از آنجا که تشخیص زمان سپری‌شده برای ما ممکن نیست، این حذف از نوع حذف پنهان است. همان‌طور که پیش‌تر توضیح دادیم، حذف و چکیده‌گویی به شتاب مثبت و کنش ذهنی به شتاب منفی می‌انجامد.

آن: اینجا! فکر کنم اینجا برات امن‌تره... اگر اینجا بمونی برات بهتره. نظرت چیه؟

آندره: تو چی؟ داری چیکار می‌کنی؟ کجا می‌خوابی؟ تو کدوم اتاق؟

آن: یادته که من دارم می‌رم لندن (همان، ۸۴).

در صحنهٔ پانزده، نمونهٔ دیگری از حذف را شاهد هستیم که در آن، پرستار به آندره می‌گوید که چندین هفته است که در مرکز مراقبت اقامت دارد. در این صحنه، پرستار آشکارا بیان می‌کند که چندین هفته از صحنهٔ چهارده، یعنی زمانی که آن پدرش را به مرکز مراقبت منتقل کرده، می‌گذرد. از آنجا که زمان بر ما آشکار است، حذف در صحنهٔ پانزده را در دستهٔ حذف آشکار قرار می‌دهیم؛ گرچه تعداد دقیق هفته‌ها را نمی‌دانیم.

آندره: آهان! باشه. منم حدس زدم. شما شبیه پرستارها هستید. اینجا چه‌کار می‌کنید؟

زن: بله؟

آندره: اینجا چه‌کار می‌کنید؟

زن: من مراقب شما هستم.

آندره: مراقب من؟

زن: بله.

آندره: اولین خبر! اون وقت از کی؟

زن: چند هفته‌ست (همان، ۸۶).

مورد بعدی که حذف در آن صورت گرفته، نیز از نوع حذف آشکار است که در دیالوگ زیر دیده می‌شود:

زن: من رو یادتون می‌آد؟ دیروز با هم آشنا شدیم (سکوت. آندره وحشت‌زده است. یک قدم به عقب می‌رود.) بهتون گفتم بازم می‌آم... واسه اینکه ببینم شما چطوری زندگی می‌کنید و من می‌تونم کمکتون کنم یا نه... یادتون می‌آد؟ یادتون نیست؟ آندره؟ یادتونه؟ یادتونه؟ (همان، ۸۱).

برطبق این دیالوگ، با توجه به واژهٔ «دیروز»، در اینجا از زمانی که آن، آندره را می‌خواباند و با پی‌یر صحبت می‌کند تا صبح که آندره بیدار می‌شود، حذف از نوع

آشکار صورت گرفته است. در هر سه مورد یادشده، حذف قسمتی از روایت که اهمیتی در پیشبرد طرح، شخصیت‌پردازی و یا فضاسازی نداشته، موجب افزایش سرعت روایت و درنتیجه شتاب مثبت در روایت شده است. اما نمونه‌ای از چکیده در صحنهٔ پنج دیده می‌شود. همچنان‌که آن در صحنهٔ چهار (که جلوتر در قسمت شتاب منفی ذکر شده است) به‌طور کامل کابوسش را برای مخاطب فرضی روایت می‌کند، به‌هنگام روایت همان کابوس برای پی‌یر، به یک جمله بسنده می‌کند و خودش سریع بحث را عوض می‌کند:

آن: دیشب کابوس دیدم. داشتم تو خواب خفه‌ش می‌کردم. (سکوت) مرغ رو گذاشتی تو فر؟ (همان، ۳۹).

رؤیای آن از اسرار درون او که همان آرزوی مرگ پدر است، خبر می‌دهد و بعدتر هنگامی که می‌خواهد درمورد رؤیا با پی‌یر صحبت کند، با خلاصه کردن رؤیا، سعی در بی‌اهمیت جلوه دادن آن دارد. این خلاصه کردن نشان می‌دهد که آن با خودش صادق نیست و یا حتی دربارهٔ خواستهٔ نهانی خود عذاب‌وجدان دارد. بدین ترتیب، خلاصه کردن به‌نوعی احساس درونی آن را جلوه‌گر می‌کند. نمونهٔ دیگر از چکیده هنگامی است که آن ملاقات اول با لورا را که در صحنهٔ سه به‌طور کامل روایت شده، برای پی-یر بازمی‌گوید:

آن: آره. پرستاره به‌نظرم مهربونه، مناسبه. بابا براش دلبری کرد...

پی‌یر: جدی؟

آن: باید می‌دیدی... بهش گفت رقاص بوده. رقاص تپ!

پی‌یر: (با خنده) نه...

آن: باور کن. اونم زد زیر خنده، ولی بدون اینکه مسخره کنه. خیلی احترام تو رفتارش بود. خیالم رو راحت کرد. نمی‌دونم چطوری برات توضیح بدم. انگار که

می‌تونست... انگار دوتاشون تفاهم داشتن... (سکوت) بابا می‌گه اون شبیه الیزه (همان، ۳۷ـ۳۸).

استفادهٔ بجای نویسنده از این چکیده‌ها مخاطب را یاری می‌کند تا سرنخی بیابد تا بتواند ترتیب و توالی صحنه‌ها را در ذهن به‌صورت خطی درآورد. از طرف دیگر به‌هنگام روایت رویداد به‌صورت چکیده، اغلب راوی از تفکر و احساساتش نسبت به واقعه نیز صحبت می‌کند و به‌گونه‌ای دریچه‌ای تازه از رخداد را به روی تماشاگر باز می‌کند؛ برای مثال:

آن: آره واسه روز اول خوب بود می‌ترسیدم درست پیش نره. ولی خوب بود. بابا مهربون بود.

پی‌یر: چه خوب (همان، ۳۷).

علاوه‌بر موارد گفته‌شده، قسمت‌هایی که از بسامد بازگو استفاده شده، نیز دارای شتاب مثبت است که در قسمت بعدی به‌تفصیل به آن‌ها خواهیم پرداخت. اما شتاب منفی ایجادشده از درنگ توصیفی فقط در صحنهٔ چهار صورت می‌گیرد که در آن، آن کابوسش را توصیف می‌کند؛ درحالی که داستان و طرح جلو نمی‌رود و درنتیجهٔ درنگ توصیفی، سرعت روایت کاهش می‌یابد و شتاب منفی در روایت ظاهر می‌شود.

آن: نمی‌تونستم بخوابم. آن‌قدر خسته بودم، آن‌قدر خسته بودم که خوابم نمی‌برد. واسه همین بلند شدم. رفتم تو اتاقش. تو اتاق بابا. خواب بود. شبیه یه بچه شده بود. دهنش باز بود. راحت خوابیده بود. خیلی راحت. نمی‌دونم یه دفعه چی شد، پر از تنفر بودم و دستم رو دور گردنش حلقه کردم. آروم. ضربان قلبش رو زیر دستام حس می‌کردم. مثل پروانه‌های کوچک بودند. بعد من فشارشون دادم. دستام. خیلی محکم فشارشون دادم. چشماش رو باز نمی‌کرد. دهنش رو نمی‌بست. لحظهٔ خیلی بدی بود. یه لحظه. خیلی سخت گذشت. لحظهٔ بد. ساکن. ولی خیلی لطیف

بود. لطیف و ساکن... وقتی دیگه فشار ندادم و دستام رو کشیدم، حس کردم دیگه نفس نمی‌کشه و همه چی تموم شد. انگار پروانه‌ها پرواز کرده بودن. آروم لبخند زد. مرده بود. مرده بود. ولی حس کردم به من گفت: «ممنون» (همان، ۳۵ـ۳۶).

همان‌طور که پیش‌تر توضیح داده شد، به‌نظر می‌رسد زلر به‌منظور بیان فشار روحی شخصیت آن از بیماری پدرش آندره، کابوس او را بازنمایی می‌کند. گرچه این صحنه تأثیری در طرح و داستان ندارد، زلر با هدف نشان دادن روان شحصیت آن، انگیزش‌ها و امیال او را از ضمیر ناخودآگاه به سطح آگاهی می‌رساند. به همین دلیل صحنه‌ای از نمایش‌نامه به توصیف کابوس او اختصاص داده شده است.

۳ـ۴. بسامد در نمایش‌نامهٔ *پدر*

بسامد مفرد به رویدادهایی اشاره می‌کند که هر تعداد دفعه که رویداد اتفاق افتاده، همان تعداد دفعه ذکر می‌شود؛ برای مثال:

آن: (...) پیداش کردی؟

آندره: چی رو؟

آن: ساعتت رو.

آندره: آهان! آره.

آن: دیدی ایزابل بی‌گناه بود

آندره: چون ساعت رو قایم کرده بودم. خوشبختانه درست به‌موقع. اگه نه، نمی‌تونستم وقتی با تو حرف می‌زنم بفهمم ساعت چنده. اگر دوست داری بدونی ساعت ۵ بعدازظهره. من دوست دارم. دوست دارم بدونم دقیقاً کجای روزیم. آخه می‌دونی، این ساعت رو خیلی ساله که دارم. اگه گمش کنم دیگه نمی‌تونم ببینمش (همان، ۸).

در نمونهٔ ذکرشده، سرزنش آندره توسط آن به‌سبب تهمت دزدی ساعت به ایزابل یک بار اتفاق می‌افتد و فقط یک بار ذکر می‌شود؛ اما گم شدن ساعت آندره که نشان‌دهندهٔ

ناتوانی آندره در درک زمان است، در طول نمایش‌نامه بارها اتفاق می‌افتد و ذکر هم می‌شود. علاوه‌بر صحنهٔ بالا، در صحنهٔ پنج آندره بار دیگر ساعتش را گم کرده است:

آندره: کسی ساعت من رو ندیده؟ پیداش نمی‌کنم.

آن: بازم؟

آندره: تازه دارم دنبالش می‌گردم (همان، ۴۰).

همچنین در صحنهٔ ده مجدداً ساعتش را گم کرده است:

آندره: بازم ساعتم رو گم کرده‌ام. لعنتی. حتماً گمش کرده‌م. من... من... باید قبل از اینکه می‌اومد لباسام رو عوض می‌کردم. این‌طوری با پیژامه خیلی بده... (همان، ۶۳).

و در آخر در صحنهٔ پانزده در مرکز تخصصی نیز این ماجرا تکرار می‌شود:

آندره: ساعتم رو گم کردم. شما نمی‌دونید کجاست؟... ساعتم رو گم کردم... آن؟ آن؟

زن: آندره، دخترتون، اینجا نیست (همان، ۸۷).

علاوه‌بر گم کردن ساعت، بسامد مفرد در سیلی خوردن آندره نیز دیده می‌شود:

آندره: ولی... از چی حرف می‌زنید؟

مرد: از شما آندره. از شما. از رفتار شما.

یک سیلی می‌زند.

آندره: چیکار می‌کنید؟ بهتون اجازه نمی‌دم!

مرد: بهم اجازه نمی‌دید؟

آندره: نه.

مرد: اگه دوباره بزنم چیکار می‌کنید؟

آندر: من...

مرد: بله؟

آندره: باید این کار رو با من بکنید.

مرد: این رو می‌گید که وسوسه بشم؟ یه چیزی هم هست که من اجازه نمی‌دم. اینکه

از یه سنی به بعد به دنیا گند نزنید!

مرد با لبخند دومین سیلی را می‌زند.

آندره: بس کنید! می‌شنوید! بس کنید!

مرد همچنان تهدیدآمیز لبخند می‌زند. آندره ویران شده است.

مرد: بله، من تحملش رو ندارم. به نظرم توی سن شما خیلی ناشایسته.

سومین سیلی را هم می‌زند (همان، ۷۰).

در بسامد بازگو هم، اتفاقی که چندین بار رخ داده است، فقط تنها یک بار نقل می‌شود. تنها نمونه از این نوع بسامد در نمایش‌نامه عبارت است از:

آن: منظورم اینه که باید جدی حرف بزنیم. (سکوت) این سومین نفریه که تو... (همان، ۶).

در این دیالوگ، آن اظهار می‌کند که آندره قبل‌تر، پیش از ایزابل، با دو نفر دیگر هم رفتار نادرستی داشته است؛ یعنی آندره سه دفعه رفتار ناشایست بروز داده، اما فقط یک بار در متن درمورد آن صحبت شده است؛ درنتیجه شاهد بسامد بازگو هستیم.

در این اثر، با هدف سرنخ دادن به مخاطب به‌منظور کشف ترتیب خطی رویداد که به‌سبب بهره‌گیری متن از زمان‌پریشی از راه عادی ناممکن شده است، بسامد مکرر صورت می‌گیرد. در بسامد مکرر، رویدادی که یک بار اتفاق افتاده، بیش از یک بار روایت می‌شود. اغلب روایت‌های بعدی از یک رویداد با روایت‌های قبلی از آن متفاوت است؛ حتی ممکن است روایت دوم از رویدادی واحد، روایت اول از همان رویداد را انکار کند. این تفاوت ممکن است در حجم روایت نیز صورت گیرد. برای مثال کابوس آن یک بار به‌تفصیل برای مخاطب فرضی بیان می‌شود و بار دیگر به‌صورت چکیده در مکالمهٔ میان آن و پی‌یر دیده می‌شود. حتی گاه هم ممکن است راوی تغییر کند. برای مثال ملاقات با لورا در صحنهٔ سه، یک بار به‌صورت روایت

بیرونی با راوی دانای کل که همان نویسندهٔ نمایش‌نامه است، صورت می‌گیرد و بار دیگر به‌شکل روایت درونی که در آن، آن راوی است و ماجرای ملاقات با لورا را برای پی‌یر تعریف می‌کند.

آن: آره. پرستاره به‌نظرم مهربونه، مناسبه. بابا براش دلبری کرد...

پی‌یر: جدی؟

آن: باید می‌دیدی... بهش گفت رقاص بوده. رقاص تپ!

پی‌یر: (با خنده) نه...

آن: باور کن. اونم زد زیرخنده. ولی بدون اینکه مسخره کنه. خیلی احترام تو رفتارش بود. خیالم رو راحت کرد. نمی‌دونم چطوری برات توضیح بدم. انگار که می‌تونست... انگار دوتاشون تفاهم داشتن... (سکوت) بابا می‌گه اون شبیه الیزه (همان، ۳۷ـ۳۸).

در نمونهٔ بالا، نویسنده با استفاده از بسامد مکرر از زبان آن، واقعه را بازگو می‌کند و مخاطب را با احساسات درونی او آشنا می‌سازد. گاهی ممکن است محتوا به‌طور کل تغییر کند. حتی ممکن است در آنِ واحد هم محتوا تغییر کند، هم طول روایت و هم حتی خود راوی. برای مثال به شغلی که آندره در گذشته داشته، این‌گونه اشاره می‌شود:

لورا: شغل شما چی بود؟

آندره: رقاص.

لورا: جدی؟

آندره: بله.

آن: بابا...

آندره: چیه؟

آن: تو مهندس بودی (همان، ۳۰).

و در جای دیگر خود آندره شغلش را چیز دیگری بیان می‌کند:

آندره: وقتی جوون بودم تو سیرک کار می‌کردم (همان، ۶۶).

نویسنده با استفاده از بسامد مکرر از یک سو شتاب منفی در متن به‌وجود می‌آورد و از سوی دیگر اعتمادپذیری روایت را خدشه‌دار می‌کند؛ به‌گونه‌ای که درنهایت به‌علت وجود تناقض در روایات متعدد از یک رخداد، مخاطب در مواجهه با اطلاعات، صحیح یا ناصحیح بودن روایت‌ها را نمی‌تواند تشخیص دهد.

این‌گونه تناقضات موجب بی‌اعتمادی مخاطب به روایت می‌شود و همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، به بی‌اعتمادی آندره به اطرافیانش وجهی درونی می‌بخشد. درواقع حس بی‌اعتمادی آندره به وقایع و همچنین دخترش آن با شکل‌گیری بی‌اعتمادی مخاطب به روایت در یک راستا حرکت می‌کند و به محتوای بی‌اعتمادی عمق می‌بخشد. از طرف دیگر نویسنده با استفاده از بسامد مکرر که خود به‌معنای تکرار است و خودِ تکرار تولیدکنندهٔ ملال، ملال و کلافگی درونی شخصیت آن را که در صحنهٔ تعریف خواب آن (صحنهٔ چهار) با کُشتن پدر نمود بیرونی یافته، وجه درونی می‌بخشد. از موارد دیگر بسامد مکرر که متناقض‌گویی را موجب می‌شود، ماجرای سفر آن به لندن است که در بخش ترتیب و توالی مثال‌های آن ذکر شد.

۴. یافته‌ها و نتایج

۱. در نمایش‌نامهٔ *پدر*، اگرچه برخی از صحنه‌ها با نظم ثابت جلو می‌رود، بیشتر شاهد زمان‌پریشی هستیم؛ به‌گونه‌ای که ترتیب قرارگیری صحنه‌ها در متن با ترتیب قرارگیری صحنه‌ها براساس توالی زمانی بسیار متفاوت است و در آن انواع زمان‌پریشی به جلو و عقب به‌وفور دیده می‌شود. پس از بررسی عنصر تداوم در نمایش‌نامهٔ مذکور این نتیجه به‌دست آمد که همواره در آن علاوه‌بر اینکه شتاب ثابتی مبتنی بر دیالوگ‌های نمایش

مشاهده می‌گردد، با توجه به تعاریف ژنت از حذف، وقفه و چکیده، بیشتر شاهد شتاب مثبت به‌وسیلهٔ حذف در فاصلهٔ میان دو صحنه هستیم و پس از آن در موارد محدودی استفاده از چکیده در متن دیده می‌شود و فقط دو مورد شتاب منفی وجود دارد. بنابر دیدگاه ژنت که بسامد را نسبت میان دفعات وقوع حوادث با دفعات روایت تعریف کرده است، در نمایشنامهٔ *پدر* با توجه به ساختار دیالوگ‌محور نمایشی، بسامد مفرد را شاهدیم و علاوه‌بر آن، در این نمایش‌نامه با توجه به بازگو کردن مکرر یک روایت توسط شخصیت‌های مختلف داخل داستان و یا حتی تکرار روایت از رخدادی واحدی از زبان فقط یکی از شخصیت‌های داستانی به‌شکل‌های متفاوت، بسامد مکرر نیز فراوان در متن یافت می‌شود. اما نقش بسامد بازگو در این نمایش‌نامه بسیار کم‌رنگ است؛ به‌گونه‌ای که فقط یک مورد از آن وجود دارد. این نمایش‌نامه به‌سبب بهره‌گیری از تنوع در عناصر زمانمندی، کاربرد پژوهشی دارد؛ چراکه می‌توان آن را از حیث انواع نظم، تداوم و بسامد، تحلیل و بررسی کرد.

۲. نویسنده با هدف درک مخاطب از ترتیب و توالی تقویمی صحنه‌ها که به‌سبب بهره‌گیری از زمان‌پریشی در متن ناممکن شده، ملزم به استفاده از بسامد مکرر شده است تا این سردرگمی را سامان بخشد. بسامد مکرر از یک سو شتاب منفی را شکل می‌دهد و از سوی دیگر اعتمادپذیری روایت را زیر سؤال می‌برد؛ به‌گونه‌ای که درنهایت به‌علت وجود تناقض در روایات متعدد از یک رخداد، مخاطب در مواجهه با اطلاعات، صحیح یا ناصحیح بودن روایت‌ها را نمی‌تواند تشخیص دهد.

۳. نویسنده با بهره‌گیری از زمان‌پریشی، سردرگمی درونی آندره را به‌نمایش می‌گذارد. درواقع او با استفاده از زمان‌پریشی در نمایش‌نامهٔ *پدر* موجب تولید محتوای سردرگمی در اثر می‌شود و همین سردرگمی در مخاطب نیز شکل می‌گردد و سبب

می‌شود تا مخاطب شخصیت آندره را که مبتلا به آلزایمر است، بهتر و بیشتر درک کند؛ یعنی همذات‌پنداری بیشتری با شخصیت آندره از سوی مخاطب صورت می‌گیرد. نکتهٔ حائز اهمیت دیگر در نمایش‌نامهٔ *پدر* استفادهٔ هوشمندانه از بسامد مکرر است؛ به‌گونه‌ای که علاوه‌بر دادن سرنخ به مخاطب، در پیدا کردن سیر خطی وقایع در متنی که زمان‌پریشی دارد، به بی‌اعتمادی درونی آندره که در دیالوگ‌هایی از او علنی در متن ذکر شده، وجه درونی می‌بخشد. درواقع حس بی‌اعتمادی آندره به وقایع و همچنین دخترش، آن، با شکل‌گیری بی‌اعتمادی مخاطب به روایت در یک راستا حرکت می‌کند و به محتوای بی‌اعتمادی عمق می‌بخشد. از طرف دیگر بسامد مکرر به نشان دادن ملال و کلافگی درونی شخصیت آن کمک می‌کند که در صحنهٔ تعریف خواب آن (صحنهٔ چهار) نمود بیرونی یافته است.

پی‌نوشت‌ها

1. narratology
2. fabula
3. discourse
4. histoire
5. narration
6. Ferdinand de Saussure
7. order
8. anachrony
9. analepsis
10. prolepsis
11. duree
12. story time
13. discourse time
14. isochrony
15. action mental
16. summary
17. elipsis
18. frequency
19. signulative

20. repetive
21. iterative

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

احمدی، فاطمه و امیر کاووس بالازاده (۱۳۹۴). «بررسی زمانمندی روایت در نمایش‌نامهٔ *در مصر برف نمی‌بارد* نوشتهٔ محمد چرم‌شیر برپایهٔ نظریات ژرار ژنت». *فصلنامهٔ تئاتر*. ش ۵۸. صص ۳۳ـ۵۹.

اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: نشر فردا.

اسدی، مهتاب (۱۳۹۵). *تحلیل عنصر روایت در گزیده‌ای از نمایش‌نامه‌های چیستا یثربی براساس نظریهٔ ژنت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات فارسی. دانشگاه گیلان.

اسدی، مهتاب و محمود رنجبر (۱۳۹۸). «بررسی الگوی روایی زمان در نمایش‌نامهٔ *عکس عروسی*». *زبان‌پژوهی*. ش ۳۱. صص ۷ـ۲۷.

بهرامیان، زهرا، مهیار علوی‌مقدم و فیروزه کاویان (۱۳۹۶). «کاربرد روایت‌شناسی نظریهٔ زمان در روایت ژرار ژنت در رمان *جای خالی سلوچ*». *دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی*. س ۱. ش ۱. صص ۱ـ۲۵.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

تولان، مایکل جی. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی*. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

خلیلی، آرمان (۱۳۹۵). *بررسی عناصر روایت در سه نمایش‌نامهٔ تاریخی بهرام بیضایی (مرگ یزدگرد، هشتمین سفر سندباد، فتحنامهٔ کلات) براساس نظریات ژرار ژنت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی. دانشگاه هنر تهران. تهران.

راغب، محمد (۱۳۹۱). *دانشنامهٔ روایت‌شناسی*. تهران: نشر علم و دانش.

ریمون ـ کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

زلر، فلوریان (۱۳۹۶). *پدر*. ترجمه ساناز فلاح فرد. تهران: قطره.

زندیه، زهرا (۱۳۹۸). *روایت‌شناسی سه نمایش‌نامهٔ ژان ژنه (سیاهان، بالکن، نظارت عالیه) براساس نظریات ژرار ژنت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی. دانشگاه هنر تهران. تهران.

ژنت، ژرار (۱۳۹۲). *تخیل و بیان (نقد زبان‌شناختی)*. ترجمهٔ الله‌شکر اسداللهی تجربق. تهران: سخن.

فرحبخش، فرگل (۱۳۹۶). *بررسی زمان روایی در نمایش‌نامهٔ گزارش خواب از محمد رضایی‌راد و خواب در فنجان خالی از نغمه ثمینی براساس نظریات ژرار ژنت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی. دانشگاه هنر تهران. تهران.

لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.

مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

هارلند، ریچارد (۱۳۹۶). *از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ بهزاد برکت. تهران: ماه و خورشید.

هرمن، دیوید (۱۳۹۶). *دانشنامهٔ نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: نیلوفر.

Ahmady, B. (1999). *Text structure and interpretation* (in Farsi). Tehran: Markaz Publication.

Ahmady, F., & Kavus Balazade, A. (2015). Study the time of narration in a play called It Does not Snow in Egypt by Mohammad Charmshir based on the theories of Gerard Genette. *Theater Magazine, 58,* 33-59.

Akhvat, A. (1992). *Grammar of the story* (in Farsi). Esfahan: Fardaa..

Asady, M. (2016). *An analysis of the narrative in excerpts of Chista Yathrebi's plays on the basis of Theories of Gerard Genette.* Master Thesis, University of Gilan.

Asady, M., & Ranjbar, M. (2019). Examining the narrative pattern of time in a Play Called Wedding Picture (in Farsi). *Zabaan Pazhuhi, 31,* 7-27.

Bahramian, Z., Alavi Moghadam, M., & Kavian, F. (2017). The narrative application of time theory in Gerard Genette's narrative in a novel called Salouch Vacancy (in Farsi). *Semi-annual Journal of Narratology, 1*(1), 1- 25.

Farahbakhsh, F. (2017). *Study the time of narration in a play called Sleep Report by Mohammad Rezaee Rad and Sleep in an Empty Cup by Naghme Samini based on the theories of Gerard Genette* (in Farsi). Master Thesis, Art University of Tehran, School of Cinema and Theater.

Genette, G. (2013). *Fiction and diction* (translated into Farsi by Allah Shokr Asadolahy Tajrigh). Tehran: Sokhan Publication.

Harland, R. (2017). *Literary theory from Plato to Barthes: an introductory history* (translated into Farsi by Behzad Barekat). Tehran: Moon and Sun Publication.

Herman, D. (2017). *Encyclopedia of narratology theories* (translated into Farsi by Mohammad Ragheb). Tehran: Nilufar.

Khalili, A. (2016). *Examining the elements of narrative in three historical plays of Bahram Beyzaee (Death of Yazdgerd, The Eighth Trip of Sindbad, Conquest of Kalat) based on the theories of Gerard Genette*. Master Thesis, Art University of Tehran, School of Cinema and Theater.

Lothe, J. (2007). *Narrative in fiction and film: an introduction* (translated into Farsi by Omid Nik Farjam). Tehran: Minuye Kherad.

Mcquillan, M. (2009). *Excerpts from narrative articles* (translated into Farsi by Fatah Mohammadi). Tehran: Minuye Kherad.

Raqeb, M. (2012). *Encyclopedia of narratology* (in Farsi). Tehran: Elm o Daanesh Publication.

Rimmon- Kenan, Sh. (2008). *Narrative fiction: contemporary poetics* (translated into Farsi by Abolfazl Horri). Tehran: Nilufar.

Todorov, T. (2000). *Structuralism* (translated into Farsi by Mohammad Nabavi). Tehran: Aagah Publication.

Toolan, M. (2014). *Narrative* (translated into Farsi by Fateme Alavi and Fateme Nemati). Tehran: Samt.

Zandieh, Z. (2019). *The narratology of three plays by Jean Genet (The Blacks, The Balcony, Death watch) based on the theories of Gerard Genette* (in Farsi). Master Thesis, Art University of Tehran, School of Cinema and Theater.

Zeller, F. (2017). *The father* (translated into Farsi by Sanaz Falah Fard). Tehran: Ghatre