Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

An Analysis of "Time" in the Narrative Systems of Bahram Beyzai's *Afrā*: A Discurse Semiotic Study

Maryam Goharpad[1], Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari[*2]

Received: 04/02/2024
Accepted: 13/03/2024

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

Abstract

Semiotics refers to the conditions of receiving and producing meaning in narrative discursive regimes. In the field of narrative, we can mention Greimas and Landowski, two researchers of the Paris School, who have classified various types of narrative and its discourses into four categories: *Action*, Interaction, Accommodation, and Fusion. "Time" is one of the elements of narrative which plays an important role in the semantic chains of the *narrative* regimes. It appears in the *action* regimes *on the basis* of physical and temporal conventions, and in the modern narrative regimes, it appears as sensible/stative times, such as ecstasy, circular, etc. In this article, by examining the framework of semiotics on the subject of narrative discourse and its various types, and also relying on each of the narrative models and their associated times, we answer the following questions: How do the dominant regimes in a literary-dramatic work change, and how do these transformations of discourse regimes lead to changes in the

1.Master of Dramatic Literature, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0002-5213-4644
2. Associate Professor of Linguistics and Persian, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-5671-4040

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

types of time in the narrative. According to the discursive semiotic approach, the main issue is how the narrative regimes and their times are able to change and enter the domains of each other. The main purpose of this article is to investigate the various types of narrative regimes in the Semio-Semantics discourse and their transfer to each other, and consequently, the types of times that have a narrative function in these regimes. To achieve this goal, the focus is on the narrative in the play *Afrā* by Bahram Beyzai.
Keywords: narration, time, semiotics, Beyzai, *Afrā*.

1. Introduction

The study of discursive semiotics explores representation and meaning. Semiotics examines cultural signs, viewing culture as a language regime. Algirdas Julien Greimas was a prominent literary scholar who established the foundations of the Parisian school of semiotics. He introduced an original methodology for discourse semiotics, which is grounded in the descriptive procedures of narratology and the concept of narrativity. Eric Landowski is a French social semiotician who has advanced the narrative categories originally proposed by Greimas. Unlike Gérard Genette, who concentrated on time within the text's structure, they emphasize narrative time. By categorizing narratives and discourses, they examine each narrative according to its unique characteristics. In this research, we examine the perspectives of theorists from the Paris School while considering the approach of discursive semiotics to articulate various types of narrative regimes. By analyzing time as a key element of the narrative, we will examine *Afra*'s play by Bahram Beyzai.

2.Research Question(s)

How do the prevailing regimes within a literary-dramatic work undergo transformation, and in what ways do these shifts in discourse regimes influence the temporal structures within the narrative?

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

3. Literature Review

Narrative semio-semantics regimes concentrate on the interaction between narrative and discourse systems. Narrative refers to the sequence of events as they unfold over time. Narrative theory can be traced back to Aristotle's Poetics, but modern narratology is widely considered to have begun with the Russian formalists. The main branches of narratology are divided into Structuralism and Post-Structuralism. Paris School's semio-semantics examines narrative discourse and how meaning is produced and received within narrative frameworks. In structuralism and classic narrative theory, "The subject move through time and space, progressing to obtain something they either lack or have previously lost" (Greimas, 2019, p. 16). However, in post-structuralism and modern regimes, the subject doesn't aim to change the situation; instead, they encounters a world that engages their senses, and meaning arises unexpectedly. In this regime, the interaction occurs between the subject and object, where at least one perceives the other, and "in their existence, they comprehend the way of being in the world" (Moin, 2015, p. 82).

4. Methodology

This study adopts a descriptive-analytical approach, utilizing a library research method to analyze the play. The framework analyzes the role of time in dramatic narratives, utilizing theories of semio-semantics within the discourse field. Researchers at the Paris school have categorized various types of narratives and their discourses. Landowski has expanded the Greimasian types of narratives and categorized narratives into four distinct types: Action, Interaction, Accommodation, and Fusion. This classification enhances our understanding of various narrative structures and their associated discourses.

One important element of narrative is "time," which plays a significant role in the semantics connections within these narrative frameworks. In action regimes, time is based on physical and temporal

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

conventions, while in modern narrative regimes, it manifests as sensible or stative times, such as ecstasy or circular time. The initial category of time pertains to hourly and weekly measurements, encompassing what is referred to as "calendar and clock time" (Sinha & Bernárdez, 2015, p.312). Another perspective on time, as discussed by Jacques Fontaine and other theorists from the Paris school, includes the concept of "the time of experience or sensible/stative time". This refers to the experience of time that exists between the present moment and our understanding of the universe (Athari Nikazm, 2014, p. 7). Our task in the narrative is to identify moments of meaning that transition from the usual linear time to other forms of time.

5. Results

By examining and analyzing the findings of this research, we conclude that time is one of the narrative elements that has changed in the *Afra* play due to the use of modern narrative techniques, including both accommodation and fusion. This shift distances the play from the traditional narrative order found in classical works. Instead of following an action-oriented approach, the drama employs a different system that emphasizes qualitative time over quantitative time. Changes in the narrative structures of this play align with its story and narrative type, influenced by dialogues and the semio-semantics system governing it.

References

Greimas, A. (2019). *De l'imperfection.* Translated by H. R. Shairi. Khamoosh [in Persian].

Moin, M. B. (2015). Meaning as lived experience. Sokhan [in persian].

Athari Nikazm, M. (2014). Analysis of time and temporal index in proverbs with semiotic-semantic approach: Case study of Persian language. *Language Related Research,* 5 (3), 1-25. [in persian]

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.8, No. 16
Autumn and winter 2024-2025
Research Article

Sinha, C., & Bernárdez, E. (2015). Space, time and space-time: Metaphors, maps and fusions. In Sharifian, F. (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Culture* (pp. 309-324). Routledge.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۸، شمـارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۳۹۱-۴۳۱
مقالهٔ پژوهشی

تحلیل زمان در نظام‌های روایی نمایشنامهٔ *افرا* نوشتهٔ بهرام بیضایی: مطالعه‌ای در چهارچوب نشانه ـ معناشناسی گفتمانی

مریم گوهرپاد[۱]، بهروز محمودی بختیاری*[۲]

(دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳)

چکیده

نشانه – معناشناسی به شرایط دریافت و تولید معنا در نظام‌های گفتمانی روایی مـی‌پـردازد. در حوزهٔ روایت می‌توان از گرمس و لاندوفسکی، دو تن از پژوهشگران مکتب پاریس نام برد کـه انواع روایت و گفتمان‌های آن را مورد تقسیم‌بندی انواع کنشی، تعاملی، تطابقی و امتزاجی قرار داده‌اند. زمان یکی از عناصر روایت است که در زنجیره‌های معنایی نظام‌های یادشده در یک اثر نقش حائز اهمیتی را داراست. زمان در نظام‌های کنش‌محور براساس روال مـادی و تقـویمی و در نظام‌های روایی مدرن به صورت شوشی مانند زمان‌هـای خلسـه، چرخشـی و غیـره ظـاهر می‌شود. در این مقاله با بررسی آرای نشانه– معناشناسان در زمینهٔ گفتمـان روایـت و انـواع آن، همچنین با تکیه بر هریک از مدل‌های روایی و زمان مربوط بـه آن‌هـا، بـه ایـن پرسـش پاسـخ

---

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
https://orcid.org/0009_ 0002_ 5213 _ 4644

۲. دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*mbakhtiari@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-5671- 4040

Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY -NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

می‌دهیم که: چگونه در یک اثر ادبی – نمایشی نظام‌های روایی حاکم بر آن تغییر می‌کنند و این دگرگونی نظام‌های گفتمانی چطور به تغییرات انواع زمان در اثر روایی منجر می‌شود؟ با توجـه به رویکرد نشانه – معناشناسی گفتمانی در این مقاله، مسئلهٔ اصلی این است که نظام‌های روایی و زمان‌های هریک چطور قابلیت تغییر و ورود به ساحت یکدیگر را پیدا می‌کننـد. هـدف اصـلی از این مقاله بررسی انواع نظام‌های روایی یادشده در گفتمـان نشـانه ـ معناشناسـانه و انتقـال آن‌هـا بـه یکدیگر و به تبع آن انواع زمان‌هایی است که در این نظام‌ها کارکرد روایی دارند. بـه منظـور نیـل بـه این هدف، بر روایت در نمایشنامهٔ *افرا یا روز می‌گذرد* نوشتهٔ بهرام بیضایی تمرکز شده است.

واژه‌های کلیدی: روایت، زمان، نشانه ـ معناشناسی، بهرام بیضایی، نمایشنامهٔ *افرا*.

۱. مقدمه

نشانه – معناشناسی گفتمانی[1] عوامل نشانه – معنایی را در متون زبانی، ادبـی و نمایشـی دارای کارکرد می‌داند و برخلاف دیدگاه‌های ساختارگرایی که به طـور صـرف بـه مـتن وابسته است، مباحث گفتمانی را که واجد شرایط انسانی، کاربردی، زیست – تجربـه‌ای و غیره باشند در مطالعات مربوطه الزامی می‌داند. درنتیجه انواع نظام‌های کوچـک‌تـر در مطالعات نشانه – معنایی مانند کنشی، شوشی، مرامی، عاطفی، رخـدادی و غیـره نیـز در تحلیل‌ها مورد توجه قرار می‌گیرند. حمیدرضا شعیری، نشانه – معناشناس که با معرفـی نظـام گفتمـانی شـوش‌محـور بـه فارسـی‌زبانـان، توجهـات را بـه نظـام‌هـای روایـی غیرکنش‌محور جلب کرده است، درخصوص نشانه – معناشناسی گفتمانی بیـان مـی‌دارد که در این سطح «دیگر نمی‌توان با نشانه‌ها به‌مثابهٔ گونه‌های منفک، واحدهای کمینـه‌ای جداافتاده و عناصر ازهم گسسته برخورد کرد، بلکه باید با دیدگاه گفتمـانی بـه مطالعـهٔ آن‌ها پرداخت» (۱۳۸۸، ص. ۴۸).

در رویکرد نشانه – معناشناختی مکتب پاریس، گرمس[۲] از نظریه‌پردازانی است که سیر تحول روایت و حرکت آن از روایت کلاسیک به سمت مدرن را تشریح کرده است. وی ابتدا به تشریح روایت‌های کلاسیک و سیر تحول معنایی در آن‌ها می‌پردازد و سپس با تحلیل پساساختارگرایی به روایت مدرن می‌رسد که در آن تقابل سوژه و ابژه از بین می‌رود و گاه حتی یکی می‌شوند و در این روایت، شدن به جای کنش قرار می‌گیرد و روایت ادراکی – چالشی می‌شود. لاندوفسکی[۳] دیگر نظریه‌پرداز این حوزه نیز در ادامهٔ مبحث *نقصان معنا*[۴] گرمس، براساس نظام‌های معنایی ادراکی و حسی، نظام‌های تصادفی و تطبیقی را تشریح می‌کند. وی علاوه‌بر نظام‌های برنامه‌مدار[۵] و مجاب‌سازی[۶]، نظام تصادف و رخدادی و همچنین نظام تطبیق را در تقسیم‌بندی نظام‌های معنای وارد می‌کند. بر همین اساس و با تلفیق نظریات فوق می‌توان انواع نظام‌های روایی را تبیین کرد و در نظر داشت که در نشانه – معناشناسی گفتمانی کنش، کنشگران و تعامل بین آن‌ها، روایت و ویژگی‌های روایی مانند زمان از عواملی هستند که سبب تحقق جریان نشانه– معنایی در متن ادبی – نمایشی می‌شوند.

درخصوص نقش زمان در روایت نظریه‌پردازانی مانند گرمس، ریکور[۷]، ژنت[۸] و غیره نظریاتی ارائه داده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها نظریهٔ زمان ژرار ژنت است. در نظریهٔ زمان ژنت به بحث دربارهٔ تقابل زمان رویداد وقایع داستانی و زمان ارائهٔ آن‌ها در متن از لحاظ ساختاری پرداخته می‌شود. وی دو نوع زمان را مطرح می‌کند؛ یکی زمانی که به ترتیب وقایع داستانی رخ می‌دهد و با زمان داستانی[۹] مشخص می‌شود و مدت زمان واقعی وقایع است. و دیگری زمان آن‌طور که وقایع به نمایش درمی‌آیند که زمان گفتمان[۱۰] است. نظریه‌پردازان مکتب پاریس مانند گرمس و لاندوفسکی برخلاف ژنت که زمان را در ساختار متن مورد نظر قرار داده، به زمان روایی توجه دارند و با تقسیم

روایت‌ها و گفتمان‌های آن هر روایت را با ویژگی مخصوص خود، مورد نظـر و بحـث قرار می‌دهند.

در این پژوهش با نگاهی بـه آرای نظریـه‌پـردازان مکتـب پـاریس و بنیـان‌گـذار آن آلژیرداس ژولین گرمس، با توجه به رویکرد نشانه – معناشناسی گفتمانی بـه بررسـی و بیان انواع نظام‌های روایی می‌پردازیم که حاوی تقسیم‌بنـدی‌هـای چهارگانـهٔ روایـت در دیدگاه این نظریه‌پردازان است. سپس تحلیل یکی از اساسی‌ترین عناصـر روایـت یعنـی زمان را با توجه به انواع روایات مذکور در دستور کار قـرار داده و در آخـر زمـان را بـا توجه به مدل‌های روایی یادشده در نمایشنامهٔ *افرا یا روز می‌گذرد* نوشتهٔ *بهـرام بیضـایی* مورد تحلیل قرار می‌دهیم. چهارچوب مطالعاتی این پـژوهش مبتنـی بـر تحلیـل عنصـر زمان در نظام روایی نمایشی براساس نظریات نشانه – معناشناسان در سـاحت گفتمـانی است. همچنین برای گردآوری اطلاعات از روش‌های اسنادی، مطالعـات کتابخانـه‌ای و فیش‌های مطالعاتی استفاده شده اسـت و بـرای تجزیـه و تحلیـل ایـن داده‌هـا از روش توصیفی – تحلیلی بهره گرفته شده است. داده‌هـای ایـن پـژوهش ازطریـق خوانـدن و بررسی دقیق متن نمایشی مورد نظر به دست آمده‌اند.

فرضیهٔ اصلی این پژوهش این است که براسـاس نشـانه – معناشناسـی گفتمـانی در آرای مکتب پاریس، نظام‌های روایی بر دو نوع نظام‌های کلاسیک و مدرن در نظر گرفته می‌شوند که می‌توان آن‌ها را به چهار نظام کنشی، تعاملی، تطابقی و امتزاجی تقسیم کرد. همچنین یکی از عناصر روایت یعنی زمان را مـی‌تـوان در هریـک از نظـام‌هـای روایـی برطبق اصول آن مورد بررسی قرار داد که چطور زمان در روایت‌های کنشـی بـر مبنـای زمان تقویمی و خطی و در نظام‌های شوش‌محور به صورت زمان‌های ادراکـی، خلسـه، زمان‌های غیرخطی چرخشی، گردابی و غیره استوار است.

بنابراین ضمن تحلیل انواع نظام‌ها و زمان‌ها در نمایشنامهٔ *افرا*، به این مسئله می‌پردازیم که در نمایشنامهٔ *افرا* کدام نظام روایی و گفتمانی و به تبع زمان آن بر دیگر گفتمان‌ها مسلط است و بیضایی چطور با استفاده از روایت نمایشی و شخصیت‌های آن وضعیت کنشی که گفتمان غالب بر روایت‌های نمایشی است را به در نهایت وضعیتی امتزاجی در این نمایشنامه تبدیل کرده است. نحوهٔ دگرگونی نظام روایی و زمان آن در نمایشنامه و لحظات عبور از نظام‌های کنشی به تعاملی و سپس تطابقی از عواملی است که ساخت روایی در نمایشنامهٔ *افرا* را مورد تغییر قرار می‌دهد و در آخر زمان روایی در نمایش را به زمانی خلسه‌مانند می‌کشاند. در این مقاله با تکیه بر رویکرد نشانه–معناشناسی گفتمانی، انواع نظام‌های روایی در نمایشنامهٔ *افرا* و سپس زمان در آن را مورد بررسی قرار داده‌ایم.

۲. پیشینهٔ تحقیق

۲ ـ ۱. پیشینهٔ نظری

نظام نشانه ـ معناشناسی روایی که به بحث روایت توأم با نظام‌های گفتمانی می‌پردازد، «نظامی است واجد تغییر وضعیت کنش‌گر» به منظور حصول تحقق یافتن معنا در متن (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰، ص. ۱۵۱). این تغییر می‌تواند در بافت معنایی منطبق با منطق و برنامه و یا بدون هیچ‌گونه برنامه و به‌طور تصادفی رخ دهد. به‌این‌ترتیب با انواع نظام‌های روایی در گسترهٔ گفتمان نشانه ـ معناشناسی روبه‌روییم.

۲ ـ ۱ ـ ۱. روایت‌شناسی

روایت[۱۱] وقوع رخدادها در دل زمان است. روایت‌گری درحقیقت یکی از مهم‌ترین اصول پیشینی تجربهٔ بشری است یا به عبارتی ما همواره در حال قصه‌سرایی و

قصه‌گویی هستیم. تجربهٔ بشری نیز نوعی ادراک زمان‌مند است و بر طبق قولی از والتـر بنیامین[۱۲] «قصه‌گویی، به منزلهٔ یک کنش فرهنگی، با درک و برداشت افراد و فرهنـگ‌هـا از مفاهیم تجربه و زمان پیونـدی عمیـق دارد» (فرهـادپور، ۱۳۷۵، ص. ۳۳). روایـت را می‌توان در تمام وجوه زندگی اعم از اخبار، سینما، حکایـات تـاریخی و غیـره مشـاهده کرد و آن را می‌توان «به واسطهٔ کنش شخصیت‌ها و یا ازطریق صدای راوی و یا تلفیقـی از این دو» (فربخش، ۱۳۹۶، ص. ۱۵). نقل کرد.

اصطلاح ادبی که برای ساختار روایت به کار می‌رود، پـی‌رنـگ[۱۳] اسـت و عبـارت است از پی‌رفت زمانی و علیت (والاس، ۱۳۸۲، ص. ۵۷). همان‌طـور کـه ارسـطو[۱۴] در پیش از میلاد به بحث پی‌رنگ در تراژدی پرداخته و بوطیقای[۱۵] خود را دربـارهٔ روایـت نگاشته است، می‌شود نتیجه گرفت که سابقهٔ این بحث به زمانی طـولانی‌تـر از سـاخت اصطلاح روایت‌شناسی[۱۶] برمی‌گردد. ارسطو در رسالهٔ *فن شعر* قواعدی را در ۲۶ بخـش مطرح می‌کند که از جملهٔ آن تعریف تراژدی و اجزای آن است و همچنین پرداختن بـه تراژدی، کمدی و حماسه. کار او را می‌توان از اولین ساختاربندی‌های منظم درخصوص روایت دانست (زرین‌کوب، ۱۳۹۶).

تاریخچهٔ نظریهٔ روایت[۱۷] در سدهٔ بیستم انـواع و اشـکال متفـاوتی را دربرمـی‌گیـرد. روایـت را مـی‌شـود از چنـدین دیـد (نگـاه/گروه) نگریسـت؛ از دیـد سـاختارگرایان، مارکسیست‌ها، شکل‌گراها، تماشاگر و... می‌شود به زمینهٔ اجتماعی اثـر پرداخـت یـا بـه خواننده و ارتباطش با اثر و غیره (والاس، ۱۳۸۲، صـص. ۱۵ – ۱۶). دوره‌هـای اصـلی روایت‌شناسـی بـه روایـت‌شناسـی سـاختارگرا[۱۸] و پساسـاختارگرا[۱۹] تقسـیم مـی‌شـود. ساختارگرایان با تکیه بر آرای نظریه‌پردازان مکتب فرمالیسم روسی[۲۰] نظرات خود را در این باب تبیین کردند و نظریه‌های روایت را ارائه دادند. پس از ۱۹۶۰ نظریهٔ روایـت در

سراسر دنیا به موضوع مطالعه تبدیل شد. تا پیش از آن منتقدان معمولاً محدود به سنت‌های ادبی و پژوهش‌های ملی بودند (همان، ص. ۱۱).

۲ ـ ۱ ـ ۲. مکتب پاریس[۲۱]

در نشانه ـ معناشناسی هر نشانه در تعامل با سایر نشانه‌هاست و همهٔ نشانه‌ها با هم در حرکتی فرایندی راهی به سوی تولید معنا می‌یابند که این معناسازی «تحت نظارت نظام‌های گفتمانی» قرار می‌گیرد (جلالی طحان زواره و خلیل‌اللهی، ۱۳۹۶، ص. ۱۵). نشانه – معناشناسی مکتب پاریس به بعد گفتمان روایی و شرایط تولید و دریافت معنا در نظام‌های گفتمانی روایی می‌پردازد و هدف آن «نشان دادن کارکرد روایی گفتمان و معرفی منطق و دستور زبان هر نوع گفتمانی است.» (مطهری و ناظرزاده کرمانی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲۷). گرمس و گروه تحقیقاتی زبان – معناشناسی او که بعدها به مکتب پاریس معروف شد پایه‌گذار این مکتب و جای‌گیری معنا در نظام‌های زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی بودند. نشانه‌شناسی گفتمانی برآیندی است از نشانه‌شناسی ساختارگرا و پساساختارگرا (جلالی طحان زواره و خلیل‌اللهی، ۱۳۹۶، ص. ۱۶)، که به مطالعهٔ شکل‌گیری و تولید معنا در نظام‌های گفتمانی می‌پردازد. با توجه به اینکه در نظام‌های ساختارگرا و کلاسیک حصول معنا ازطریق گذر سوژه از وضع اولیه به ثانویه و انجام کنش امکان‌پذیر است، کنش روایی در آن نیز کنشی است که سوژه را از نداشتن به داشتن سوق می‌دهد. نظام روایی در اینجا براساس ارتباط انتفاعی – اقتصادی بین سوژه و ابژه، طبق داشتن و نداشتن و مبتنی بر تملک و مالکیت پیش می‌رود. در روایت کلاسیک «کنش‌گران در زمان و مکان حرکت می‌کنند و پیش می‌روند تا چیزی را از آن خود کنند که یا ندارند و یا داشته‌اند و از دست داده‌اند» (نک. توضیح شعیری بر

گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۱۶). پس زمان طبق شمارشی که همیشه بـه صـورت کمـی داشـته است به پیش می‌رود و وضعیت خطی خود را حفظ می‌کند.

اما در نظام‌های پساساختارگرا و مدرن سوژه به دنبال تغییـر وضـعیت نیسـت بلکـه ناگهان مقابل دنیایی قرار می‌گیرد کـه حواسـش را درگیـر مـی‌کنـد و معنـا در آنـی رخ می‌دهد که انتظار نمـی‌رود. ایـن معنـا شوشـی اسـت و بـر ارتبـاط ادراکـی ـ حسـی، هم‌حضوری سوژه و ابژه و براساس تأثیر و مشارکت شکل می‌گیـرد کـه بـدان نشـانه‌ـ معناشناسی نرم یا پساساختاری گفته می‌شود (همان، صص. ۱۲–۱۳). این نظام بـر پایـهٔ وحدت یا تطبیق است و در آن تعامل بین من و نه‌من، همچنین بین سوژه و ابژه برقـرار می‌شود. در این نظام حداقل یکی دیگری را حس و «در وجود خـود طریـقِ هسـتی در جهان او را درک می‌کند» (معین، ۱۳۹۴، صص. ۸۱ – ۸۲). در اینجا، هستی «آن چیـزی است که خود را نشان نمی‌دهد ولی باعث دیده شدن چیزها می‌شـود» (خـالقی، ۱۳۸۵، ص. ۱۵۹؛ به نقل از کرباسی و همکاران، ۱۳۹۶، ص. ۴۴). باتوجه به اینکه «درد بـزرگ سوژهٔ مدرن، همین عدم توانایی در تسلط بر زمـان اسـت» (نـک. توضـیح شـعیری بـر گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۳۷). درنتیجه سوژه در این نظام در حفظ حالت کمّی زمان در یـک خط راست ناتوان می‌ماند و این زمان است که بر جنبه‌های دیگر چیره می‌شود و حالتی کیفی پیدا می‌کند و نقش خود را آن‌طور که بنا به اقتضاست ایفا می‌کند.

۲ ـ ۲. پیشینهٔ کاربردی

درخصوص تحلیل یکی از عناصر روایت در آثار نمایشی می‌توان مثال آورد کـه حامـد سقایان و همکاران (۱۳۹۲) مکان نمایشی را به‌عنوان یکی از عوامل در نظام روایـی کـه در شکل‌گیری گفتمان و تولید معنای آن مؤثر است مورد بررسی قرار داده‌انـد. اطهـاری نیک‌عزم (۱۳۹۳) نیز با روش نشانه ـ معناشناسی مکتب پاریس به مبحث نظـام زمانیـت

در گفتمان‌ها می‌پردازد و نظام زمانی ضرب‌المثل‌ها را مورد تحلیل قرار می‌دهد. از لحاظ پژوهش‌های موضوعی صورت گرفته در رابطه با زمان روایت، اغلب پژوهشگران برپایهٔ نظریات ژنت به بررسی داستان‌ها و نمایشنامه‌ها پرداخته‌اند و این جنبه از تحلیل روایت مورد نظر بسیاری قرار گرفته است. نامورمطلق (۱۴۰۱) به بحث زمان روایی که در تفاوت با زمان واقعی است می‌پردازد و نسبت دیرش میان زمان در داستان و در روایت را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در پژوهش‌های صورت‌گرفته تنها بررسی ساختاری روایت براساس نظریاتی مانند نظریات گرمس مورد نظر بوده است مانند پژوهش صورت گرفته توسط خراسانی (۱۳۸۹) که داستان سیاوش را تنها از دید نظریات نشانه‌شناسان و روایت‌شناسان مورد نظر قرار داده و به ظرفیت‌های روایی ازمنظر نظام‌های گفتمانی پرداخته و اجزای روایت خصوصاً زمان مورد نظر نبوده است. و یا پژوهش مطهری و ناظرزاده کرمانی (۱۳۹۳) که باز هم با دیدی کلی‌نگر به روایت‌شناسی اثر پرداخته و جزئیاتی چون زمان، استفاده از آن یا تغییرات آن را که به تبع تغییرات نظام روایی به وجود می‌آید در نظام روایی گرمسی مورد نظر قرار نداده‌اند.

درخصوص مطالعهٔ موردی نمایشنامهٔ *افرا*، جاوید صباغیان و خراشادی (۱۳۹۸) زمان را تنها با تکیه بر آرای ژنت در چند نمایشنامه و فیلمنامه از بهرام بیضایی مورد مطالعهٔ موردی قرار داده‌اند. احمدی و یوسفیان کناری (۱۳۹۳) نیز به نمایشنامهٔ *افرا* به عنوان یکی از موارد مطالعاتی خویش اشاره کرده‌اند و ازمنظر عناصر روایت به کانون‌های روایی و نقش آن‌ها در پیشبرد نمایشنامه پرداخته‌اند.

در نتیجه با توجه به تحقیقات انجام‌شده در پژوهش‌های پیشین این تحقیق از حیث رویکرد نشانه- معناشناسی گفتمانی درخصوص زمان روایی اولین تحقیق در این باره خواهد بود.

۳. چارچوب نظری

۳ ـ ۱. زمان در روایت

در اهمیت زمان روایی، همین بس که بدانیم که «روابط زمانی یکی از ملزومات فهمیدن روایت است» (Bridgeman, 2007, p. 52). ابوت[۲۲] نیز در توصیف اهمیت بحث زمـان در روایت بیان می‌دارد که: «روایت برای گونهٔ انسان روشی بنیادین است تا بتوانـد درک خود را از زمان سازمان بدهد» (۱۳۹۷، ص. ۲۸). در معناشناسی گفتمانی نیز برای ایجاد گفتمان تاکید «بر به‌کارگیری مجموعهٔ زمانی، مکانی و کنشی» است (بهنـام، ۱۳۹۰، ص. ۴). بنابراین با توجه به اینکه فرایندهای معنایی در متن ادبی –نمایشی در بستر زمان رخ می‌دهند، می‌توان بر روی آن‌ها تحلیلی گفتمانی انجام داد. درحقیقت زمان در این بخش به جز کارکرد خود که داستان را در بستر روایت به پیش می‌بـرد حتـی اگـر بـه غیـر از حالت خطی، دیگر حالات چرخشی، اسپیرال[۲۳]، رفت‌وبرگشتی و غیـره را شـامل شـود، دارای کارکردی می‌شود که «در آن اصل نشانه‌شـدگی اتفـاق افتـاده اسـت» (شـعیری و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۵۶). موارد فوق جزو نابهنگامی‌های زمانی شناخته می‌شـوند کـه بیشتر مربوط به متن‌های تجربی پست‌مدرن اسـت وقتـی کـه وقـایع بـه ترتیـب ظـاهر نمی‌شوند (Fludernik, 2009, p. 44).

۳ـ۲. انواع روایت و زمان آن‌ها

گرمس در کتاب *معناشناسی ساختاری*، روایت را «براساس تغییـر و تحـول بـین بخـش ابتدایی و انتهایی روایـت و کـنش کنشـگران آن» (سـعیدفر و علامـی، ۱۳۹۶، ص. ۸۲) تعریف کرد، و به‌این‌ترتیب پایه‌گذار یکـی از از مبـانی نظـری مکتـب پـاریس شـد. در روایت‌شناسی یکی از مهم‌ترین کارکردها کارکرد کنشـی اسـت کـه بـر تغییـر و تحـول

استوار است، اما در نشانه ـ معناشناسی نوین کارکرد شوشی[۲۴] که مبتنی بر «حضور» است نیز مطرح می‌شود (خراسانی، ۱۳۸۹، ص. ۳)، چون «گفتمان محل بروز رفتارهای کنشی، شوشی و گاهی رفتارهای رخدادی است» (عباسی و مرادی، ۱۳۹۶، ص. ۲۶۴). به‌این‌ترتیب، نظام‌های گفتمانی به انواعِ مبتنی بر کارکرد تقسیم می‌شوند که این کارکردها عبارت‌اند از کنشی، شوشی و براساس تصادف که انواع نظام‌های هوشمند، احساسی و رخدادی را موجب می‌شوند. این تقسیم‌بندی نظام‌ها براساس ویژگی‌های حاکم بر هریک از آن‌ها است که از لحاظ نشانه – معناشناسی رسمیت پیدا می‌کند و تحت تأثیر این روابط کنشی و تعاملی و رخدادی، جریان گفتمانی به تولید ارزش و معنا منجر می‌شود (شعیری، ۱۳۸۶، ص. ۱۰۶).

اریک لاندوفسکی نشانه‌شناس پساگرمسی است که در مکتب پاریس با چرخشی در آرای ساختارگرایان که متن را به طور ایزوله مورد بررسی قرار می‌دادند به دورنمایی پدیدارشناختی از متن روی آورد و نظام‌های معنایی را به چهار قسم طبقه‌بندی کرد. لاندوفسکی درخصوص معنا بر این عقیده است که: «فهمیدن یعنی ساختن. پس یعنی به چیزی هستی دادن: به جهان هستی دادن، به جهان به مثابهٔ جهانی معنادار، اما هم‌زمان یعنی هستی دادن به خود به مثابهٔ سوژه» (لاندوفسکی، ۲۰۰۴، ص. ۲۶؛ به نقل از محمدزاده و معین، ۱۴۰۰، ص. ۲۸۳). او با پژوهش‌ها و آرای خود باعث غنای الگوهای کلاسیک روایی گرمس شد.

باتوجه به تقسیم‌بندی انواع روایت از آغاز تاکنون می‌توان تطابقی بین نظام‌های لاندوفسکی و این روایت‌ها برقرار کرد. لاندوفسکی انواع نظام‌های معنایی را به چهار قسم برنامه‌مداری، مجاب‌سازی، تطبیق و تصادف تقسیم کرده است که سه مورد اول را می‌توان در راستای انواع روایت در نظر گرفت و مورد آخر نیز که در نظام‌های گرمس

ادغام شده است، در این دو مورد متفاوت از یکدیگر است. گـرمس بـا تصـادف/رخداد زیبـایی‌شـناختی، دو نظـام تطبیـق و تصـادف را در هـم ادغـام کـرده اسـت. وی امـر زیبایی‌شناختی را دفعی و زودگذر می‌داند. لحظه‌ای که سوژه از پیوستار و یـک‌نـواختی زندگی جدا می‌شود، به ادراک تازه‌ای از جهـان مـی‌رسـد و میخکـوب مـی‌شـود. ولـی لاندوفسکی امر حسی ادراکی را از امر شانسی جدا می‌داند و آن را دو نظام متفـاوت در نظر می‌گیرد (معین، ۱۳۹۴، ص. ۱۴۰).

دربارهٔ ارتباط سوژه[۲۵] و ابژه[۲۶] با دو بُعد معنایی مواجهیم که وقتی وارد بُعد حسی – ادراکی می‌شویم دیگر از یک نظام بسته که در آن ابژه شیئی ارزشی بود خارج شـده‌ایـم و به بُعدی راه پیدا کرده‌ایم که سوژه و ابژه هر دو در آن تن و حس دارند. یعنی معنـای سوژه از حالتی ایستا به حالتی پویا دریافت مـی‌شـود و سـیر روایـی و زمـانی از پـیش مشخصی که در نظام‌های اولیه وجود داشت جای خود را به نظامی می‌دهـد کـه دیگـر هستی سوژه در گروی ابژه و تصاحب آن نیست. در ایـن حالـت زمـان دیگـر در گـرو حالت خطی، مادی و تقویمی نیست، بلکه خاصیتش را از دست می‌دهد و زمان منقطـع یا جابه‌جا می‌شود و «کارکردی غیرخطی (رفت‌وبرگشتی، چرخشی، تـوهمی و متکثـر)» پیدا می‌کند (طاهرنژاد و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۳۵۰). وظیفهٔ ما در روایت یـافتن چنـین لحظات معنایی است که عبور از زمان‌های معمول و خطی به دیگـر انـواع زمـان اتفـاق می‌افتد؛ زمان‌های نوع اول زمان‌هایی مبتنی بر زمان‌های ساعت و هفته هستند و مواردی را شامل می‌شوند کـه آن‌هـا را «زمـان سـاعت» و «زمـان تقـویم» مـی‌نـامیم (Sinha & Bernárdez, 2015, p.312). دیگر انواع زمان نیز با توجـه بـه نظـرات ژاک فـونتنی[۲۷] و سایر نظریه‌پردازان مکتب پاریس، وجهی از زمان را دربرمی‌گیرند که وجه «زمان تجربـه

یا زمان شوشی است بین بودن اکنون و درک عالم هستی» (اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۳، ص. ۷).

۳ ـ ۲ ـ ۱. نظام روایی کنشی[۲۸]

این مدل از روایت براساس منطق و برنامه پیش می‌رود و محور اصلی آن را کنش تشکیل می‌دهد. کنشگر برای دستیابی به ابژه که ارزش به حساب می‌آید دست به عمل می‌زند. در این نوع از روایت نظام کلاسیک حکم‌فرماست و کنشگر قهرمان ادبیات کلاسیک است. همچنین زمان روایی آن خطی است. باید توجه داشت که روایت کلاسیک روایت برنامه‌مند است؛ روایت‌هایی که زمان هم طبق زنجیرهٔ روایت جلو می‌رود و به نوعی زمان کارکردی کنشی ارجاعی دارد (نک. توضیح شعیری بر گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۱۹).

۳ ـ ۲ ـ ۲. نظام روایی تعاملی[۲۹]

این نوع از روایت نیز براساس کنش پیش می‌رود و جزو نظام‌های کلاسیک محسوب می‌شود، منتها کنشی که براساس تعامل و مذاکره و به جای استفاده از نیرو و زور بازوی قهرمانی برقرار می‌شود. درحقیقت در این مدل نوعی مجاب‌سازی که لاندوفسکی از آن صحبت می‌کند برقرار است. این نظام کم‌ترین میزان خطر و ریسک را داراست. در مجاب‌سازی ارتباطات بین سوژه‌ای برقرار است، قطعیت علّی نظام قبلی وجود ندارد و سوژه جهانی درونی دارد. درحقیقت دیگر طرف مقابل یک ابژهٔ ارزشی نیست، بلکه او نیز به نوعی یک سوژه است که با تعامل و مذاکره سعی در ایجاد توانش برای کنش در او را داریم که تصاحب ارزش برمبنای گفت‌وگومندی رقیب پیش برود. مجاب‌سازی و باورپذیری در راستای اهداف و اندیشه‌های گفته‌پرداز عمل می‌کند

(کنعانی و رزمی حسن‌آباد، ۱۴۰۰، ص. ۴۷). زمان در این حالـت نیـز طبـق زمـان‌هـای کلاسیک تقویمی محاسبه می‌شود با این تفاوت که در نوع نظام روایی تفاوت به وجـود می‌آید.

۳ ـ ۲ ـ ۳. نظام روایی تطابقی[۳۰] (تطبیقی)

از این نوع روایت به بعد وارد نظام‌های مدرن و مبتنی بر حـس و ادراک مـی‌شـویم. در اینجا دیگر کنش و قهرمان اهمیتی ندارند زیرا ابـژه‌ای ارزشـی در دنیـای بیـرون وجـود ندارد که سوژه بخواهد در نقش یک قهرمان یا پهلوان بـرای تصـاحب آن تـلاش کنـد. حال دیگر زمان سیر خطی خود را کنار می‌گـذارد و بـا دنیـای درونـی و حسـی پیونـد می‌خورد. یعنی «روال منطقی بین گذشته، حال و آینده به هم می‌ریزد و جابه‌جـایی رخ می‌دهد» (طاهرنژاد و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۳۵۰). دیگر بحث برنامه‌ای از پـیش تعیـین شده در میان نیست، بلکه حضوری در لحظه اتفاق می‌افتد که باعث می‌شود کنشـگر بـه شدن نزدیک شود و شوشگر نام بگیرد و تغییر را بدون زور یا اقدامی این‌چنینـی ایجـاد کند. زمان به نقطه‌ای مهم تبدیل می‌شود که تمام حادثه در آن رخ می‌دهد مثل نوشـیدن چای و کیک مادلن پروست[۳۱] که مارسل ناگهان به جوهر هستی دسـت مـی‌یابـد (نـک. توضیح شعیری بر گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۳۷). مارسل در آن لحظه دچار دگرگونی دنیـای خود می‌شـود و بـه رابطـه‌ای پدیـداری بـا چـای و کیـک مـی‌رسـد و در ایـن جریـان زیبایی‌شناختی او به شوشگری زیبازیست بدل می‌گردد. مارسل کیک مادلن را در چـای خیس می‌کند و به دهان می‌گذارد، در همین لحظه خاطرات دوری از سال‌هـای کـودکی خویش را به یاد می‌آورد. در اینجا طعم و عطر چای و کیک و با تعمـیم آن هـر حسـی اعم از صوت و غیره می‌تواند یادآور گذشته و خاطرات آن باشد. شخصیت بـا بوییـدن، چشیدن، دیدن یا شنیدن می‌تواند به درون خاطرات سفر کند و آن‌ها را به‌طـور ناگهـانی

به یاد بیاورد. مادلن واسطه‌ای است برای دستیابی به حافظهٔ غیرارادی، یعنی حافظه‌ای که بر تلاش، آگاهی و هوش شخصیت تمرکز نکند و بر اراده متکی نباشد. در چنین مواردی فضای حضور به روی دیگر زمان‌ها نیز باز می‌شود و چرخهٔ روایت در بازه‌ای کوتاه از حرکت می‌ایستد و زمان بر سوژه مسلط می‌شود تا او به گذشته برود و خاطرات خویش را یادآوری و یا بازگو کند. شوشگر در ذهن خود به گذشته رجوع می‌کند و با دریافتی آنی به خاطرات خویش برمی‌گردد. زمان گذرنده بر سوژه در این حالت زمانی سوبژکتیو است.

لاندوفسکی نیز هستهٔ محوری اندیشهٔ خود را نظامی معنایی مبتنی بر تطبیق قرار می‌دهد و اعلام می‌دارد در تطبیق تعامل پویا بین دو طرف با ارزشی معادل برقرار است. تعاملی که دو طرف نوعی کنش با یکدیگر را تجربه می‌کنند. در نتیجه قابلیت حس کردن طرف مقابل نوعی توانش ادراکی – حسی به وجود می‌آورد. «بُعد ادراکی – حسیِ ارتباط ما با جهان بعدی است که ما با آن، معنا را به‌مثابهٔ حضور ادراک می‌کنیم» (معین، ۱۳۹۴، ص. ۲۷). بحث سرایت بین جهان حسی دو طرفِ درگیر در ماجرا پیش می‌آید، مثل آشکار کردن وحشت خود و سرایت این وحشت به دیگری یا خنده و یا حس آرامش و غیره. در نظام تطابقی «زمان تبدیل به یک نقطه می‌گردد که ممکن است در آن بزرگ‌ترین و مهم‌ترین اتفاق دنیا رخ دهد» (نک. توضیح شعیری بر گرمس، ۱۳۹۸، ص. ۳۵)، و بسط زمانی اتفاق می‌افتد.

در زیبایی‌شناسی مدرن ساحت حضور مطرح می‌شود. مارسل دوشام اصطلاح بی‌نهایت ـ ناچیز را به کار می‌برد مثل وقتی که وقت بلند شدن، صدای شلوار جین می‌آید. ناچیز زمانی رخ می‌دهد که چیزی به غیر خود بدل شود، بدون این که قادر باشیم آن چیز را از غیر خودش تشخیص بدهیم. می‌توان به نقش زمان در این لحظه‌ای

که بی‌نهایت- ناچیز رخ می‌دهد پرداخت. مثل وقتی مارسـل چـای مـی‌نوشـد. زیـرا در روایت لحظاتی برابر با تداوم گسترش یافته وجود دارند. بدین معنـا کـه زمـان هرچنـد به‌طور فیزیکی یک یا چند ثانیه یا دقیقه است اما درحقیقت تداوم و دیرندی دارد، پـس می‌توان به نقش بارز زمان در بزنگاه حضور پرداخت، دقیقاً به‌مثابهٔ لحظهٔ نوشیدن چـای. می‌توان از این زمان به زمان دیرشی یاد کرد. زمان دیرشی عبارت است از زمان متوقـف شده، وقتی چرخهٔ روایت از حرکت ایستاده است. در این حال کنشگر بـه زمـان تسـلط ندارد، زمان سیر معکوس می‌یابد و «حالا زمان است که بر سوژه مسلط اسـت» (همـان، ص. ۴۷)، و این حالتی است که انسان می‌تواند با استفاده از هنر و روایت در ادبیـات و نمایش، «زمان را چنان که دوست دارد سامان دهد و بـر آن تسـلط یابـد» (نـامورمطلق، ۱۴۰۱، ص. ۵۲).

۳ ـ ۲ ـ ۴. نظام روایی امتزاجی[۳۲]

این نوع از روایت جلوتر از روایت تطابقی رفته و ذوب در هستی سـوژه را بـه نمـایش می‌گذارد. می‌توان آن را با نظام رخدادی هم‌ارز دانست که سوژه و ابژه در هـم تنیـده و ذوب می‌گردند و وضعیت تنیدگی و هم‌بسته به وجـود مـی‌آیـد. در گفتمـان رخـدادی نتیجهٔ رخ دادن جریانی نامنتظر و تصادفی است. در اینجا کنشی وجـود نـدارد و صـرفاً احساسات و ادراک حاکم است. این نظام بر سه گونه است؛ تقدیر و اقبال، مشیت الهـی و تکانه یـا تصـادف غیرمنتظـره (عباسـی و مـرادی، ۱۳۹۶، ص. ۲۶۹). در ایـن حالـتِ بی‌خویشتنی بروز معنا به صورت ناگهانی و برق‌آساسـت و هـیچ‌گونـه برنامـهٔ از پـیش معین یا تعاملی در کار نیست و حتی کنش‌ها خارج از ارادهٔ بشری هستند. در این نظـام در یک وضعیت تنشی ـ حالت تنشی همان حالتی است که در آن با کنشی روبـه‌رویـیم که کاملاً متکی بر تنش است و زمان نیز به زمان رخدادی و دفعـی تبـدیل مـی‌شـود. -

اتفاقات به طور ناگهانی و دفعی و در یک شتاب زمانی واقع می‌شوند و همین برقرار شدن جریان حسی موجب وقوع رخداد می‌شود (کنعانی، ۱۳۹۷، ص. ۱۷۶)، و سوژه در حالتی شوشی قرار می‌گیرد. با حذف شرایط کنشی، با هم‌آمیختگی حضور شوشگر و هستی روبه‌روییم که می‌توان با زمان خلسه‌ای سروکار داشت که برآمده از متن خلسه‌ای است که:

> متنی است که در آن گفتمان با آنیت، فوریت، دفعیت، زمان کنشی و شناختی را به صفر می‌رساند و زمان پدیداری یعنی زمان شوشی را که مبتنی بر حالات حضور سوژه در ارتباط با گیجی خرد و روح جهان هستی است جایگزین آن می‌کند (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۴).

۴. بحث و بررسی؛ تحلیل روایی ـ زمانی نمایشنامهٔ *افرا* براساس الگوی نشانه ـ معناشناسی گفتمانی

۴ ـ ۱. نمایشنامهٔ *افرا یا روز می‌گذرد*

> *افرا* نمایشنامه‌ای است که محاکات و نقل را در کنار یکدیگر قرار داده است. این نمایشنامه «هم نمایش کنش است (محاکات) و هم بازگویی آن (حکایت)» (نجومیان، ۱۳۸۶، ص. ۴۴). درحقیقت در روی صحنه و پیش روی تماشاچی یا در متن و در برابر خواننده، هر دو جهان دایجسیس[۳۳] و میمسیس[۳۴] تصویر می‌شوند و آن‌ها هر دو حالتِ آنچه در حال اتفاق افتادن است و یا نقل آنچه را مربوط به گذشته است می‌بینند و یا می‌خوانند:

«همین دیروز بود که داشت دم صندوق سوپر استشهاد پر می‌کرد. شازده خانم تشر زد «معطّلی چیه؟ – نفهمیدم!» اقدامی صاحب فروشگاه از خوش‌خدمتی جست زد جلو» (بیضایی، ۱۳۸۱، ص. ۱۵).

داستان این نمایشنامه درمورد دختری به نام افرا از طبقـهٔ متوسـط جامعـه اسـت. او آموزگار است و برای تدریس به پسر خانم شـازده بـه خانـهٔ آن‌هـا مـی‌رود، امـا چـون پیشنهادِ به عقد شازده چلمن میرزا درآمدن را رد می‌کند مورد غضب خـانم شـازده کـه ثروتمند است قرار مـی‌گیـرد و مـتهم بـه دزدی مـی‌شـود. نمایشـنامهٔ *افـرا* بـا تکنیـک چندراوی‌گری در ساختار روایی خود سعی می‌کند به مضمون داستان که نقـش داشـتن هریک از شخصیت‌های ریز و کلان در سرنوشت و زندگی افـرا اسـت نزدیـک شـود و این سرنوشت را حاصل خطاهای بزرگ و کوچـک آن‌هـا کـه هریـک راوی تکـه‌هـای پازل‌گونهٔ داستان‌اند می‌داند. در این نمایشنامه تکثر راوی در خدمت هدف معنـایی درام و نشان دادن بافت اجتماعی محله و مردم اسـت. همـین امـر سـبب بـه جریـان افتـادن روایت دراماتیک در نمایشنامه می‌شود و باعث می‌شود خواننده ازمنظـر تعـدد راویـان، عوامل کنشگر و کانون آن‌ها به قصه نگاه کند و همچنین یک شخصیت و داسـتانِ او را از دیدگاه‌های متنوع به اقتضای شخصیت‌های نمایشی بسنجد.

«افرا: دیشب باد بدی بود. یک‌دم آرومی نداشت. با اون مرنـوی گربـه‌هـا و بـه هـم خوردن در و پنجره» (همان، ص. ۹).

«خانم شازده: خدا آدمو محتاج این گدازاده جماعت نکنه. حـالا مـی‌خـواد مـددکار باشه می‌خواد نباشه!» (همان، ص. ۱۱).

«افسرخانم: راست می‌گفت؛ شدم آینهٔ دقّ با این علیلی و وزاریّات!» (همان، ص. ۱۳).

«دوچرخه‌ساز: خواب دیدم دوستم داره! برشکّاک لعنت؛ نیش‌ها بسته!» (همان، ص. ۱۵).

«سرکار خادمی: تموم شد. وقتی چشم بـه‌هـم مـی‌ذارم بـاورم نمـی‌شـه سـی سـال گذشته» (همان، ص. ۱۸).

«نوع‌بشری: همهٔ ما ول‌معطلیم. این محله تو طرحه و خراب می‌شه» (همان، ص. ۲۳).

مثال‌های بالا و دیگر موارد مشابه نشان‌دهندهٔ تعدد شخصیت‌هایی است که به صورت راوی مونولوگ‌های خود را در چند صفحه بیان می‌کنند و سعی دارند به داستان از دیدگاه خودشان نگاه کنند. در نتیجهٔ استفاده از چنین تکنیکی، نظام‌های گفتمانی و روایی حاکم بر نمایشنامه بر یک قسم باقی نمی‌مانند و از نظامی کنشی ـ تعاملی در روایت کلاسیک به نظام‌های تطابقی ـ امتزاجی چرخش دارند. لذا زمان در روایت نمایشنامه از حالت یک‌سره خطی و تقویمی خارج شده و حالت‌های دیگر زمان‌های روایی مورد بحث در این پژوهش را به خود می‌گیرد.

۴ـ۲. زمان نظام‌های روایی کلاسیک در *افرا*

بخشی از نمایشنامهٔ *افرا یا روز می‌گذرد* با ساختاری کلاسیک و بسته مطرح می‌شود و آن تغییر وضعیت از نداشتنِ سوءسابقه و اتهام برای شخصیت اصلی آن یعنی افرا به داشتن آن‌ها است. خانم شازده به‌عنوان یکی از سوژه‌های درگیر، در نقش یکی از کنشگران عمل می‌کند تا برای افرا تغییر وضعیت داستانی را موجب شود. وی با ذکر هر جلسه از کلاس افرا و شازده در قالب دیالوگ، زمان تقویمی حاکم بر روایت را به پیش می‌راند تا به خواستهٔ خویش برسد:

«خانم شازده: جلسهٔ اول؛ اون پنجدری وسطی» (همان، ص. ۳۰).

«خانم شازده: جلسهٔ دوم؛ اتاق طنبی!» (همان، ص. ۳۱)

«خانم شازده: جلسهٔ پنجم؛ اتاق دیوان!» (همان).

«خانم شازده: جلسهٔ هفتم؛ خیلی خوب جلو می‌ره» (همان).

همچنین وی پس از مطرح کردن جریان خواستگاری از افرا برای پسرش و جواب رد شنیدن، موضوع دزدی را پیش می‌کشد:

«خانم شازده: خب دخترجان، احتیاج داشتی چرا به خودم نگفتی؟

افرا: یه دم خون زد به سرم، نکنه واقعاً خیال می‌کنه من ...

خانم شازده: باید به خودم می‌گفتی!

افرا: نه ... من به جارختی نزدیک نشده بودم!

خانم شازده: البته یه نگین، یا قوتی سیگار، یا پول تـوجیبی، اونـا رو ورشکسـت نمی‌کنه» (همان، ص. ۵۱).

و باعث تنگ شدن عرصه به افرا می‌شود تا بتواند به این طریق و بـا سـرکوفت زدن نبودن شخصی به‌عنوان پسرعمو که افرا و خانواده‌اش همهٔ عمـر منتظـر او بـوده‌انـد، راه برای پسر خودش هموار شود و درنهایت بتواند افرا را به دزدی متهم کند.

یکی دیگر از نقصان‌های روایی ذکرشده در این نمایشنامه که کنشـگر یعنـی افـرا و حتی برادر او برنا به دنبال آن هستند، نبودن پسرعمو است:

«برنا: نامه‌ای به پسرعموی خود که در شهرسـتان زنـدگی مـی‌کنـد بنویسـید و از او بخواهید شما را که در وضعیت سخت و نامطلوبی قرار گرفته‌اید کمک کند!...» (همـان، ص. ۲۶).

«مادر تو تب و لرز گفت کاش اقلاً می‌دونستیم پسرعموت کجاست!» (همان، ص. ۲۷).

پسرعمو یعنی گمشدهٔ ارزشمند گفتمان نمایشی که سبب می‌شـود سـوژه ـ افـرا و خانواده‌اش به دنبال کمبود و نقصانی که به‌عنوان ارزش در نظر گرفته مـی‌شـود باشـند. کنشگران در طول روایت بدون تکیه بر قـدرت، بـا اسـتفاده از تعامـل، جسـت‌وجـو و مذاکره برای به دست آوردن ابژهٔ ارزشی خویش ـ پسرعمو تلاش می‌کنند و در آخر آن را می‌یابند و اتفاق کنشی نمایشنامه رخ می‌دهد:

«برنا: داد زدم خودشه؛ تا دیدم شناختم ـ پسرعمو!» (همان، ص. ۹۲).

زمان روایی در این بخش از نظام روایی حاکم بر نمایشنامه از آغاز جست‌وجو برای پسرعمو تا پایان یافتن آن بر طبق زمان خطی پیش رفته است.

در بخشی دیگر و به خاطر تعدد راویان با رفتارهای کنشی – القایی روبه‌روییم. خانم شازده سعی دارد پسرش را متقاعد به انجام کارها کند – خواستگاری از افرا نیز به تبع چنین رفتارهای القایی‌ای صورت می‌گیرد که پیامدهای بعدی نمایش را موجب می‌شود– و در بعضی قسمت‌ها پسر یعنی شازده چلمن میرزا از انجام آن امتناع می‌ورزد. در روایتِ نمایشی، این بخش به صورت بازی تک‌نفرهٔ شازده انجام می‌شود که این تعامل را بین خود و مادرش برقرار می‌کند. روایت در این صحنه نه براساس منطق و برنامهٔ سوژه برای حصول به ابژه ـ به‌علت حذف نمایشی شخصیت مادر –که بر طبق تعامل و مذاکره پیش می‌رود، زیرا شازده با وجود نقصان عقل، کنشِ از بیرون از سمت مادرش را خنثی کرده و همه چیز را برپایهٔ ذهنیتی درونی و مجاب‌سازی پیش می‌برد:

«دوچرخه! همه دارن. چرا من ندارم؟... [جای مادرش] تو بچه‌ای شازده‌ککم!» (همان، ص. ۲۹).

در این بخش درحالی‌که در زمان خلاصگی داریم و داستان به سرعت روایت می‌شود ولی سیر خطی روایت و نظام گفتمانی کلاسیک آن همچنان حفظ می‌شود و زمان آن کنشی است.

همچنین در بخش‌هایی که خانم شازده می‌خواهد افرا و مادرش را متقاعد به پذیرش خواستگاری کند:

«خانم شازده: خب، نظرت چیه افسرخانم؟ حالت سر جاشه؟ بهش گفتم این کم افتخاری برای شما نیست؛ وصلت با اعیان جماعت!» (همان، ص. ۴۲).

و وقتی جواب رد می‌شنود و به فکر تهمت دزدی و بی‌آبرو کردن افرا می‌افتد:

خانم شازده: پسرعمو؟ قبلاً مادرش حرفی از پسرعمو نزده بود! ازش پرسیده بودم. نه پسرعمو، نه هیچ نامزد دیگه‌ای! این دختره داره منو سکّهٔ یه پول می‌کنه و شازده کوچیکو و همهٔ القاب ما رو! پسرعمویی در کار نیست. پس چی یه بی‌سروپا مـی‌آد با یه صیغهٔ چند کلمه‌ای می‌شه خانم شازده! با هیچی می‌آن و با همـه چـی مـی‌رن! چه معامله‌ای بهتر از این! حتی برای اینم باید التماس کنم؟ (همان، ص. ۴۷).

خانم شازده از حربه‌های مجاب‌سازی استفاده می‌کند تا بتواند به مقصود خود برسد. تا اینجا زمان غالب بر نظام روایی نمایشنامه به‌طور مادی و تقویمی پیش می‌رود، امـا بـا پیش کشیدن اسم پسرعموی غایب از سمت خـانم شـازده، نظـام روایـی تغییـر جهـت می‌دهد تا با بیشتر سخت شدن اوضاع بر افرا و خانواده‌اش، باب پیـدا شـدن پسـرعمو، آمدن او و رسیدن سوژه‌ها به تطابق و صلح با هستی باز شود.

۴ـ۳. زمان نظام‌های روایی مدرن در *افرا*

نمایشنامه در حوزهٔ روایت به مدل کلاسیک و زمـان خطـی آن بسـنده نمـی‌کنـد و در روایتِ جزییات تا پایان‌بندی به سمت سوژهٔ مدرن پیش می‌رود. هرچند قهرمان روایـت یعنی افرا خودش نتوانسته موفق به گشتن و یافتن ابژهٔ ارزشمند شود، اما با خلق کـردن نویسنده ـ پسرعمو و آوردن او به درون داستان او را می‌یابد:

«نویسنده: تو ـ منو ـ خلق کردی ـ افرا؛ و من ـ اومدم!» (همان، ص. ۹۲).

این دلیل نیاز به تغییر نظام‌های روایی کنش‌محور در طول نمایشـنامه بـه نظـام‌هـای روایی شوشی است. جایی که احساس و ادراک وارد می‌شـوند و سـوژه یعنـی افـرا بـه تطابق با اصل هستی که نماد آن تخیلات درونی خودش و قدرت خلق نویسـنده اسـت می‌رسد، زیرا در این عبـور سـاحت‌هـای روایـی بـه یکـدیگر، تجربـه‌ای بـرای افـرا و

خانواده‌اش حاصل می‌شود که نتیجهٔ مستقیم فشارهای خانم شازده و اهالی محل بر آن‌ها بوده است:

«اقدامی: تعارف ندارم با کسی! بنویس سرکار خادمی... بالاخره این فروشگاه شیش‌دهنه دزد داره یا نه؟» (همان، ص. ۲۱).

ساختار این نمایشنامه بر پایهٔ تک‌گویی‌های شخصیت‌ها و با افعال گذشته‌نگر نوشته شده است:

«همین دیروز اقدامیِ فروشگاه‌دار می‌گفت...» (همان، ص. ۲۰)

در هریک از مونولوگ‌های شخصیت‌ها با نظامی درونی مواجه‌ایم، زیرا آن‌ها به بیان خاطره و نوستالژی و حسیات خویش می‌پردازند، درنتیجه زمان روایی این بخش‌ها زمانی شوشی در نظر گرفته می‌شود، این زمان زمانی خارج از محاسبات شناختی و کنشی است و تلاطم درونی شخصیت‌های داستان را نشان می‌دهد و باعث می‌شود بیضایی به راحتی در یک مونولگ چندین زمان حال و گذشته را پیمایش کند:

«دوچرخه‌ساز: امروز آمدش – مثل کبک دری – یه نظر به سلمانی روبه‌رو گفت ... به آق‌زینال گفتم بوی دردسر بزرگی می‌آد» (همان، ص. ۳۲).

«افرا: این حرف‌هاییست که نخواسته می‌زنم؛ شاهد باشید!» (همان، ص. ۳۵).

علاوه‌بر شخصیت اصلی یعنی افرا، نویسندهٔ حاضر در صحنه و اطرافیان افرا، کاسب‌های محله نیز بخشی از این نقل‌ها را برعهده دارند. روایان تک‌گو در جایگاه اشخاص نمایش که با تغییرات فرمی بر مبنای پرش‌های زمانی، تغییر در نظام‌های گفتمانی به‌واسطهٔ تغییرات دیالوگ‌هایشان را موجب می‌شوند، این نمایشنامه را از متنی دراماتیک در حوزهٔ روایتی صرفاً کلاسیک تبدیل به متنی کرده‌اند که قواعد کلاسیک را پشت سر گذاشته و با تکیه بر چندصدایی راویان پا به دنیای نظام‌های روایی

پساکلاسـیک و احسـاس‌مـدار گذاشـته اسـت. نقـش اشـخاص نمـایش ماننـد اقـدامی فروشگاه‌دار، سرکار خادمی و غیره کمک به افرا در حصول درکی مبتنی بـر احسـاس و ادراک از خویش است چنان‌کـه هـر شخصـیت از زبـان خـود گوشـه‌هـایی از داسـتانِ شخصیت اصلی را روایت می‌کند و داستان را با این تک‌گویی‌ها بـه پـیش مـی‌بـرد. در کلیتِ این نمایشنامه، می‌توان آن را دارای نظامی تلفیقی دانست. در اینجـا مثـل روایـت مولانا یا نظامی از نقاشـی چینیـان و رومیـان (ر.ک. گـرمس، ۱۳۹۸، ص. ۳۵)، روایتـی امتزاجی وجود دارد و همه در تک‌گویی‌هایشان تصویری از کلیت داسـتان و شخصـیت افرا به خواننده می‌دهند. درحقیقت خواننده افرا را در آینهٔ دیگران می‌بیند و می‌شناسد.

استفاده از پسرعمو/جوان نویسنده یکی دیگر از راهکارهایی است که بیضـایی از آن بهره برده تا روایت را از سیطرهٔ جهانی کلاسیک که در نظـامی بسـته و تملـک‌گراسـت خارج کرده و براساس کارکرد و نقش این شخصـیت در ارائـهٔ نمایشـی روایـت، آن را وارد نظامی تجربی و کیفـی مبتنـی بـر ادراک و هـم‌حضـوری بکنـد. در توصـیف ایـن شخصیت در نمایشنامه آمده است که:

«حضور او بدون خودنمایی است و در نور خیلی کـم؛ و نمـایشِ درسـت او در دیده نشدن است؛ او باید بیشتر احساس شود تا بـه چشـم بیایـد. او پـیش از آغـاز نمایش ضبط صوتی را روی میز می‌گذارد و دکمهٔ آن را می‌زند ...» (بیضایی، ۱۳۸۱، ص. ۸).

لذا شخصیت پسرعمو که خود در کلیـت نظـام گفتمـانی روایـت نمایشـنامه نقـش ابژه‌ای ارزشمند را داشت که افرا و خانواده‌اش به دنبـال او هسـتند و از نبـودن او رنـج می‌برند، در اینجا و در تدقیق به وجـوه شخصـی خـود او از ابـژه تبـدیل مـی‌شـود بـه سوژه‌ای که حضورش مبتنی بر احساس شخصیت‌ها از اوسـت. نویسـندهٔ اصـلی یعنـی

بیضایی بیان می‌دارد که یادداشت‌های این شخصیت همان دستور صحنه یا حتی «گفته‌های همین متن» (همان، ص. ۸) است و باعث می‌شود به این نکته پی ببریم که ممکن است کل نمایشنامه ایده‌ای از شخصیت نویسنده/پسرعمو باشد و بنابراین استفاده از زمان‌های گذشته و افعال سوم شخص در طول دیالوگ‌ها توجیه می‌یابد، گویی آدم‌های نمایش، قصه‌هایشان را در تعاملی حسی ـ ادراکی برای کسی ـ نویسنده ـ تعریف می‌کنند، چیزی که باعث می‌شود در آخر کار نویسنده به عنوان پسرعمو ظاهر شود و برای سوژه‌های روایت صلح و آرامش با هستی را به ارمغان آورد. در همین راستا تعامل بین بازیگران و جوان گوشهٔ صحنه را می‌توان جزوی از نظام روایتی احساسی مبتنی بر شوش و حضور به حساب آورد، زیرا ذکر می‌شود جوان نویسنده «گاهی مخاطب بازیگران است» (همان، ص. ۸)، و با آن‌ها تعاملی در شرایط یکسان دارد که به طور شنیدن سخنان بازیگران و نوشتنشان بر کاغذ نمود پیدا می‌کند. جوان در انتهای نمایش از نقش منفعل خود به عنوان تنها ابژه‌ای که خانواده به دنبال اویند خارج شده در نظامی حسی- ادراکی به نقش سوژگی- ابژگی خویش نزدیک می‌شود به عنوان کسی که زمان احاطه بر متن را به زمانی کیفی بدل می‌کند. درحقیقت پسرعمو که از ابتدا ارزشی در این فرایند عاطفی داشته است، از نقش جوانکی نویسنده که در گوشهٔ صحنه است و بر زمان و روایت احاطه دارد، بالأخره پیدا و جزوی از شخصیت‌های داخلی زمان روایی که تسلطی نه بر روایت و نه بر زمان آن دارند می‌شود. در اینجا این فرایند عاطفی با به صحنه آمدن جوان به عنوان پسرعمو همچون نیرویی محرک سبب تغییر پایان داستان به نفع سوژهٔ اصلی نمایشنامه می‌شود و در خدمت ارزش اخلاقی بیان شده یعنی داشتن امید به کار گرفته می‌شود:

«نویسنده: نه زیادی تلخه. موافقم» (همان، ص. ۸۷).

تا پیش از این نظام ارزشی در روایت افت پیدا کرده بود و با آمدن نویسنده در نقش پسرعمو و عاشق افرا ارتقا پیدا می‌کند و به گفتهٔ نویسنده رو به امید می‌رود چرا که اتفاقی که باید بیفتد نیاز به زمانی طولانی دارد که از زمان نمایشنامه خارج است، پس باید انتهای نمایشنامه را با این توجیه که حس‌های دخیل در این نظام به سمت تلخی پیش نرود بست. «در چنین حالتی نه با یک نظاره‌گر (سوژه و تن – ابژه)، بلکه با دو تن که در حضوری مشترک و بی‌واسطه یکدیگر را درمی‌یابند، مواجهیم» (احسانی و همکاران، ۱۳۹۹، ص. ۱۴).

باتوجه به تحلیل‌های فوق و نقش پررنگ شخصیت پسرعمو که در سیر تحول روایی نمایشنامه از یک ابژهٔ منفعل به سوژه‌ای فعال تغییر می‌یابد، نظام گفتمانی مسلط بر نمایشنامه تلفیقی از نظام‌های روایی تطبیقی – امتزاجی است که در نهایت نظامی امتزاجی را تشکیل می‌دهد. تغییر نهایی برای افرا و شخصیت‌های داستان نه براساس قدرت، که با موازنهٔ بین سوژه و ابژه و یکی شدن آن‌ها– حاصل رودررویی نهایی نمایشنامه – صورت می‌گیرد:

«نویسنده: سلام افرا، نشناختی؟ توی اون عکس من تاریکم.

افرا: پسرعمو؟ ولی... ولی...

نویسنده: تو ـ منو ـ خلق کردی ـ افرا؛ و من ـ اومدم!» (بیضایی، ۱۳۸۱، ص. ۹۲).

همین امر سبب می‌شود روایت در جریان نمایش از وضعیتی شناختی به وضعیتی سوق داده شود که در آن شاهد حضور بیرونی نویسنده در مقام دانای کل، در درون جریان روایت هستیم. جریانی که در یک آن زمان را تحت سیطرهٔ خود درآورده و باعث می‌شود افرا به نوعی در هستیِ کلی جهان داستانی نمایشنامه ذوب شود وقتی که

شخصیت‌ها هریک در ظاهر در حال صحبت کردن از خودشان و تصوری که از افرا داشته‌اند هستند:

«دوچرخه‌ساز: صدای کوبهٔ در که بلند شد دلم وایساد. پس دروغ نبود!

نوع‌بشری: صدای کوبهٔ در؛ چرا نباید باورش کنیم؟» (همان، ص. ۹۱).

و زمان از حالت روایت گذشته به زمان حال تغییر پیدا کرده و دو شخصیت نویسنده ـ پسرعمو و افرا در نوعی خلسه و زمانی که حالا دیگر نشانه‌هایی پدیداری دارد یکدیگر را ملاقات می‌کنند و رخدادی زیبایی‌شناسانه به وقوع می‌پیوندد، زیرا از آنجا که در نظام گفتمانی رخدادی «سوژه‌ها بدون شناخت از اتفاق در حال وقوع پا به عرصه تجربهٔ زیسته‌ای می‌گذارند که بدون اهداف مشخصی صورت گرفته و سوژه را در یک لحظهٔ بارقه در تعلیق و بی‌معنایی قرار می‌دهد» (محمدزاده و معین، ۱۴۰۰، صص. ۲۸۴ ـ ۲۸۵). این گسست مطلق در نظام تصادف که در زمان رویارویی افرا و پسرعمو در آخرین دیالوگ نمایشنامه به وقوع می‌پیوندد درحقیقت لحظهٔ برخورد یک‌بارهٔ افرا با واقعیت بیرونی وجود داشتن شخصی است که آن‌ها او را خویشاوند می‌دانند. این عبور از مرزهای نظام‌های روایی کلاسیک به مدرن، تجربه‌ای است که بیضایی به عنوان نویسندهٔ مطرح درام در ایران در این نمایشنامه مورد نظر قرار داده است و سبب شده ادراک و آنیّت تجربهٔ زیستهٔ شخصیت مورد نظرش در حصول به معنا توجیه گفتمانی بیابد.

۵. نتیجه

در این پژوهش براساس نظریات روایت و انواع آن در نظام‌های گفتمانی نشانه–معناشناسانه و نقش زمان در تقسیم‌بندی آن‌ها، روایت و یکی از عناصر آن یعنی زمان در نمایشنامهٔ *افرا یا روز می‌گذرد* از بهرام بیضایی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. در

تحقیق فوق سعی بر این بوده است که انواع روایت براساس نظریات مکتـب پـاریس و نشانه- معناشناسان گفتمانی در این نمایشنامه بررسی شود و زمان در آن‌ها مورد تحلیـل قرار گیرد. با بررسی و تحلیل یافته‌های این پژوهش می‌توان به این نتیجه رسید که زمان یکی از عناصر روایی است که در نمایشنامهٔ مد نظر با توجه به اسـتفاده از روایـت‌هـای مدرن اعم از تطابقی و امتزاجی، مورد تغییر قرار گرفته و از نظم خطی و معمول روایـی خود در نمایشنامه‌های کلاسیک فاصله گرفته است و در بخش‌هـایی از روایـت درام از نظامی جز نظام کنش‌مدار استفاده کرده و به تبع آن به جای زمـان کمّـی از زمـان کیفـی بهره برده است. این تغییرات نظام‌های روایی در درام فوق با توجه به داستان نمایشـنامه و نوع روایت آن ازطریق دیالوگ‌ها و نظام نشانه- معنایی حاکم بـر آن صـورت گرفتـه است. با توجه به اینکه نویسنده در روایت درام خـویش از روایـت شوشـی و سـاختار زمانی آن بهره جسته، از منظر نظام گفتمانی نیز در بخش‌هایی از درام به‌حسب محتـوا و مقتضیات از نظام کنشی و قهرمـان‌محـور عبـور کـرده و نمایشـنامه را بـه سـمت نظـام شوش‌محور- یا بخش اعظمی از آن- و زمان غالب در آن مانند زمان شوشی کـه زمـان بر شوشگر فائق است و همه چیز مبتنی بر تعامـل و هـم‌حضـوری سـوژه و ابـژه قـرار می‌گیرد، برده است. در این نمایشنامه منشأ تغییر نظام ارزشـی را مـی‌تـوان در اسـتحالهٔ شیوهٔ حضور یکی از شخصیت‌ها در جهان نمایشی اثر دنبال کرد کـه موجـب تغییـر در نحوهٔ ارتباط سوژهٔ اصلی و دیگران با جهان می‌شود.

با این وجود که در نمایشنامهٔ *افرا* بیضایی از ساختار ظاهری کلاسیک فاصلهٔ زیـادی نگرفته است، ولی با توجه به تغییرات زمانی در فرم روایت آن و دیالوگ‌ها و همچنـین استفاده از نظام شوش‌محور می‌توان این امید را داشت که این گذر از فرم‌هـای سـنتی و رویکرد به ساختارهای روایی مدرن و نظام‌هـای روایـی- گفتمـانی جدیـد راه را بـرای

نمایشنامه‌نویسان جوان‌تر باز کند و تنوع فرم‌ها و ساختارهای زمانی در روایت‌های نمایشی و تئاتری را شاهد باشیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Discursive Semio-Semantics
2. Algirdas Julien Greimas
3. Eric Landowski
4. De l'imperfection
5. Programation
6. persuasion
7. Paul Ricœur
8. Gérard Genette
9. story time
10. discourse time
11. Narrative
12. Walter Benjamin
13. Plot
14. Aristotle
15. Poetics
16. Narratology
17. Narrative Theory
18. Structuralism
19. Post-structuralism
20. Russian Formalism
21. Paris School
22. H. Porter Abbott
23. Spiral
24. State
25. Subject
26. object
27. Jacques Fontaine
28. Action
29. Interaction
30. Accommodation
31. Marcel Proust
32 Fusion
33 Diegesis
34 Mimesis

منابع

ابوت، ه. (۱۳۹۷). *سواد روایت*. ترجمهٔ ر. پورآذر و ن. اشرفی. تهران: اطراف.

احسـانی، ز.، شـعیری، ح.، و معـین، م. ب. (۱۳۹۹). تحلیـل نظـام روایـی محافظـه‌کـاری و خطرپذیری: نظریهٔ گفتمان خیزابی مطالعهٔ موردی روایت همنوایی شبانهٔ ارکستر چـوب‌هـا اثر رضا قاسمی. **روایت‌شناسی، ۴(۷)، ۱-۳۲.**

احمدی، پ.، و یوسفیان کناری، م. (۱۳۹۳). جلوه‌های موسیقایی روایت‌های چندآوا در ادبیات داستانی و نمایشی ایران؛ نمونه‌های مطالعاتی بازی آخر بانو اثر بلقیس سلیمانی و نمایشنامه افرا نوشتهٔ بهرام بیضائی. *مطالعات تطبیقی هنر، ۴(۷)*، ۱۵-۲۸.

اطهاری نیک‌عزم، م. (۱۳۹۳). تحلیل زمان و شاخص‌های زمانی در ضرب‌المثل‌هـا بـا رویکـرد نشانه-معناشناسی، مورد مطالعه: زبان فارسی. *جستارهای زبانی، ۳*، ۱-۲۵.

معین، م. ب. (۱۳۹۴). *معنا به مثابهٔ تجربهٔ زیسته*. تهران: سخن.

بهنام، م. (۱۳۹۰). بررسی تعامل دو نظام روایی و گفتمانی در داستان رستم و اسفندیار رویکرد نشانه ـ معناشناختی. *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ۴*، ۱-۱۶.

بیضایی، ب. (۱۳۸۱). *افرا یا روز می‌گذرد*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

جلالی طحان زواره، ز.، و خلیل‌اللهـی، ش. (۱۳۹۶). نشـانه-معناشناسـی نظـام هـای گفتمـانی شوشی در لالایی لیلی اثر حسن بنی عامری. *ادبیات دفاع مقدس، ۱*، ۱۵-۲۶.

جاوید صباغیان، م.، و خراشادی، ع. (۱۳۹۸). تحلیل زمان روایت بر اساس آرای ژرار ژنـت در آثار بهرام بیضایی؛ بررسی موردی نمایشنامه‌های افرا؛ یا روز مـی‌گـذرد و مـرگ یزدگـرد و فیلمنامهٔ آینه‌های روبه‌رو. در نخستین همایش ملی هنرهـای نمایشـی و دیجیتـال. دامغـان: دانشگاه دامغان.

حامدسقایان، م.، شعیری، ح.ر.، و رجبی، م. (۱۳۹۲). بررسی استحالهٔ مکانی در نمایشنامهٔ کانال کمیل: رویکرد نشانه ـ معناشناختی. *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، ۶*، ۳۵-۴۶.

خراسانی، ف. (۱۳۸۹). *بررسی ساختار روایی داستان سیاوش بر پایهٔ نظریهٔ نشانه معناشناسی روایی گرمس*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس.

زرین‌کوب، ع. (۱۳۹۶). *ارسطو و فن شعر*. تهران: امیرکبیر.

سعیدفر، ف.، و علامی، ذ. (۱۳۹۶). تحلیل موقعیت روایی، پی‌رنگ و نحو روایی در داستان طبل هوشنگ مرادی کرمانی بر پایهٔ روایت‌شناسی مکتب پاریس. *مطالعات نظریه و انواع ادبی*، ۴، ۷۷-۹۶.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۶). بررسی انواع نظام های گفتمانی از دیدگاه نشانه-معناشناختی. در *هفتمین همایش زبان‌شناسی ایران*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی. صص. ۱۰۶-۱۱۹.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی. *نقد ادبی*، ۸، ۳۳-۵۱.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۱). تحلیل نشانه-معناشناختی خلسه در گفتمان ادبی. *پژوهش‌های ادبی*. *۹(۳۶-۳۷)*، ۱۲۹-۱۴۶.

شعیری، ح.، غفاری، م.، و رئیسی، پ. (۱۴۰۰). تعزیهٔ سیار در صحنهٔ شهر؛ بررسی نشانه-معناشناختی سیالیت مکان در تعزیهٔ ضیابر. *باغ نظر*، *۱۸(۹۹)*، ۵۳-۶۴.

طاهرنژاد، ن.، شعیری، ح.ر.، و ایرجی، م. (۱۴۰۱). تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه-معنایی آن با تأکید بر داستان شازده احتجاب. **روایت‌شناسی**، ۶(۱۲)، ۳۳۷-۳۶۴.

عباسی، ع.، و مرادی، م. (۱۳۹۶). بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان و اگر حقیقت داشت اثر مارک لوی براساس الگوی مطالعاتی گرمس. *نقد زبان و ادبیات خارجی*، *۱۴(۹)*، ۲۵۹-۲۷۸.

عباسی، ع.، و یارمند، ه. (۱۳۹۰). عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه-معناشناختی ماهی سیاه کوچولو. *جستارهای زبانی*، ۲(۳)، ۱۴۷-۱۷۲.

فربخش، ف. (۱۳۹۶). *بررسی زمان روایی در نمایشنامه گزارش خواب از محمد رضـایی راد و خواب در فنجان خالی از نغمه ثمینی بر اساس نظریات ژرار ژنـت*. پایـان‌نامـهٔ کارشناسـی ارشد. دانشگاه هنر.

فرهادپور، م. (۱۳۷۵). یادداشتی دربارهٔ زمان و روایت. *ارغنون*، ۹ -۱۰، ۲۷-۳۸.

کرباسی، ز.، شعیری، ح.، و لطافتی، ر. (۱۳۹۶). تحلیل نشانه معناشناختی تحقق سـره و ناسـره در گفتمان ادبی: مطالعهٔ موردی داستان عامیانهٔ سزای نیکی بدی اسـت. *فرهنـگ و ادبیـات عامه، ۵(۱۶)*، ۳۹-۶۳.

کنعانی، ا. (۱۳۹۷). تحلیل کارکرد رخدادی ـ زبانی شطح در نظام گفتمانی غزل مولانا در دیوان شمس. *جستارهای زبانی*، ۵، ۱۷۳-۱۹۶.

کنعانی، ا.، و رزمی حسن‌آباد، ف. (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل کارکرد پادگفتمانی در داستان شیخ صنعان. *ادبیات عرفانی*، ۲۴، ۴۱-۶۹.

گرمس، آ. (۱۳۹۸). *نقصان معنا (عبور از روایت‌شناسـی سـاختارگرا: زیبـایی‌شناسـی حضـور)*. ترجمهٔ ح. شعیری. تهران: خاموش.

محمدزاده، م.، و معـین، م. ب. (۱۴۰۰). نشـانه-معناشناسـی گفتمـانی تـن‌نگاشـته‌هـای ایـران. *جستارهای زبانی*، ۴، ۲۶۵-۳۰۴.

مطهری، م.، و ناظرزاده کرمانی، ف. (۱۳۹۳). روایت در رمان مرشد و مارگاریتا بر اساس نظـام نشانه معناشناختی روایی گرمس. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۹*(۱)*، ۱۲۳-۱۴۳.

نامورمطلق، ب. (۱۴۰۱). زمان دیرشی و گونه‌شناسی آن در روایـت. *مطالعـات نظـری هنـر*، ۳، ۴۷-۶۲.

نجومیان، ا. (۱۳۸۶). خوانشی از نمایش *افرا* کار بهرام بیضایی. *آینهٔ خیال*، ۶، ۴۴-۴۹.

والاس، م. (۱۳۸۲). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ م. شهبا. تهران: هرمس.

References

Abasi, A., & Moradi, M. (2017). The study of the production of meaning in the narrative discourse systems of the novel “and if it was true” by Marc

Levy, based on the model of the study of Greimas. *Critical Language and Literary studies, 14*(19), 259-278. [in Persian]

Abbasi, A., & Yarmand, H. (2011). Transition from the Semantic Square to Tension Square in the Case Study of "Mahi Siyā h-e Kuchulu". *Language Related Research, 2* (3), 147-172. [in Persian]

Abbott, H. (2018). *Narrative literacy*. Atrā f [in Persian].

Ahmadi, P., & Yousefiyā n Kenā ri, M. J. (2014). A study on musical aspects of polyphonic narratives in Iranian novels and plays (Case studies: *The Last Play of the Lady* by Belqeiys Soleimani and *Afrā* by Bahram Beizaee). *Motāle'āt-e Tatbighi-ye Honar*, *4*(7), 15-28. [in Persian]

Athari Nikazm, M. (2014). Analysis of time and temporal index in proverbs with semiotic-semantic approach: Case study of Persian language. *Language Related Research, 5* (3), 1-25. [in Persian]

Moin, M. B. (2015). *Meaning as lived Experience*. Sokhan [in Persian].

Behnam, M. (2011). Study of narrative and discursive interaction in The Rostam and Esfandiyā r fiction using semio-semantics approach. *Language Related Research, 2* (4), 1-16. [in Persian]

Bridgeman, T. (2007). Time and space. In D. Herman (Ed.), *Narrative* (pp. 52-65). Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CCOL0521856965

Beyzai, B. (2002). *Afrā.* Roshangarā n [in Persian].

Ehsani, Z., Shairi, H. R., & Moin, M. B. (2020). Semio semantic and narrative analysis of conversation of risk taking discourse system in Hamnavā 'i-ye shabā ne-ye orkestre chubhā . Journal of Literary Criticism, 4(7), 32-1. [in Persian]

Farbakhsh, F. (2017). *Study of narrative time in the play Gozāresh-e Khāb by Mohammad Rezāei Rād and Khāb dar Fenjān-e Khāli by Naghmeh Samini based on Gérard Genette's ideas*. Master thesis. University of Art [in Persian].

Farhadpour, M. (1996). A note about Time and Narrative. *Arghanun, 9-10*, 27-38. [in Persian]

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge Taylor and Francis.

Greimas, A. (2019). *Noghsān-e Ma'nā. (De l'imperfection).* Translated by H. R. Shairi. Khā mush [in Persian].

Hamed-Sagha'iyan, M., Shairi, H., & Rajabi, M. F. (2013). Evaluation of place transformation in the play Kā nā l-e Komeyl: A semiotic approach. *Journal of Dramatic Arts and Music*, 3(6), 46-35. [in Persian]

Jalali Tahā n, Z., & Khalilollā hi, Sh. (2018). Semio-semantic shoushi discourse in Leili Lullaby of Hassan Bani'ā meri. *Holy Defense Literature, 1*(1), 15-26. [in Persian]

Javid Sabbā ghiyā n, M., & Khorā shā di, A**.** **(**2018). Analysis of narrative time based on Gérard Genette's opinions in the works of Bahram Beyzaee; (A case study of Afra's plays, and Marg-e Yazdgerd, and the screenplay of Ā yne-hā -ye Ruberu). In *The First National Conference of Performing and Digital Arts*, Dā mghā n [in Persian]**.**

Karbasi, Z., Shairi, H. R., & Letā fati, R. (2017). Semiotic analysis of genuine and ungenuine crystallization in literary discourse: the case study of Persian folk tale entitled "Sezā -ye niki badist". *Culture and Folk Literature, 5* (16), 39-63. [in Persian]

Kanani, E. (2018). Analysis of the language-event function of ʿShath in the discursive system of Rumi's sonnets in Diwan-e Shams. *Language Related Research, 9* (5), 173-196. [in Persian]

Kan'ā ni, E., & Razmi Hasan Abā d, F. (2021). Investigating the functions of counter - discourse in the story of Sheikh San'ā n. *Mystical Literature, 13*(24), 41-69. [in Persian]

Khorasani, F. (2010). *The narrative structure of the story of Siyāvash's on the basis of Semio-semantic theory of Greimas*. Master thesis. Tarbiat Modares University [in Persian].

Mohammadzadeh, M., & Moin, M. B. (2021). Discursive semiotics of Iranian tattoos diachronic. *Language Related Research, 12* (4), 265-304. [in Persian]

Motahari, S. M. (2014). A Semiotic narrative analysis of Master and Margarita based on the ideas of Greimas. *Research in Contemporary World Literature, 19*(1), 123-143. [in Persian]

Nā mvar Motlagh, B. (2023). Time duration and its typology in narrative. *Theoretical Studies of Art, 2*(3), 47-62. [in Persian]

Nojoumiyan, A. (2007). A reading from Afra show by Bahram Beyzaee. *Ayene Khiyāl, 6*, 44-49. [in Persian]

Saeedfar, F., & Allami, Z. (2017). The analysis of narrative situations, issues of sequence and narrative syntax in "Tabl" humorous story by Hushang Morā di Kermā ni. *Journal of Theory Studies and Literary Types*, *2*(1), 77-95. [in Persian]

Sinha, C., & Bernárdez, E. (2015). Space, time and space-time: Metaphors, maps and fusions. In Sharifian, F. (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Culture* (pp. 309-324). Routledge.

Shairi, H. R. (2007). Study of discourse regimes on semiology approach. In *7th Conference Liguistics*. Alameh Tabatabaee University. (pp. 106-114). [in Persian]

Shairi, H**.** (2009). Passing from a predetermined relationship of signifier and signified to a processional discursive meaning. *Literary Criticism*, *2* (8), 33-52. [in Persian]

Shairi, H**.** (2012). A semio-semantic analysis of ecstasy in literary discourse. *Literary Research*, *9* (36), 129-146. [in Persian]

Shairi, H. R., Ghaffari, M., & Raissi, P. (2021). Mobile Ta'ziyeh in the city scene: A Semiotic study of mobility in Ziyā bar Ta'ziyeh. *The Monthly Scientific Journal of Bāgh-e Nazar*, *18*(99), 53-64. [in Persian]

Tahernejad, N., Shairi, H., & Iraji, M. (2022). An analysis of disnarration and its semiotic challenges in Shā zde Ehtejā b. Journal of Literary Criticism, 6(12), 364-337. [in Persian]

Valas, M. (2003). *Narrative theories*. Translated by M. Shahbā . Hermes [in Persian].

Zarrinkub, A. (2017). *Aristotle and Poetics*. Amir Kabir [in Persian].