رابطهٔ زمان با زیبایی‌شناسی نمایشنامهٔ «دهانی پر از کلاغ»

لیلا جواهری[۱]
دکتر محمدرضا شریف‌زاده[۲*]
دکتر مهرداد رایانی مخصوص[۳]

چکیده

زمان به عنوان یکی از مؤلّفه‌های مهمِ «روایت»، همواره از مباحث مهم علم «روایت‌شناسی» بوده و نظریه‌پردازانِ این حوزه آن را مورد مُداقّه قرارداده‌اند. در این میان «ژرار ژنت» به عنوانِ تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز دربارهٔ زمان متن، نظریهٔ مستقلی دربارهٔ عامل زمان و نقش آن در روایت ارائه‌کرده‌است که مبتنی بر آن در حرکت از سطح داستان به گفتمان چگونگیِ دخل و تصرّف در زمان به واسطهٔ سه عاملِ دیرش، ترتیب و بَسامد متمایزمی‌گردد. با نگاهی به نمایشنامه به عنوان متنی دارای ساختار متعارف و متکّی بر زمان، که شامل عناصری چون: آشفتگی، کشمکش، پیچیدگی، تعلیق، بحران، فاجعه و فرود می‌باشد که با ترتیبی معیّن به دنبال یکدیگر قرارمی‌گیرند؛ پژوهشِ حاضر درنظردارد به روش توصیفی و تحلیلی، ضمن بررسیِ زمان‌مندی نمایشنامهٔ روایی «دهانی پر ازکلاغ» نوشتهٔ «جمشید خانیان» به این پرسش پاسخ‌گویدکه: الگوی زمانی به‌کارگرفته‌شده در نمایشنامهٔ «دهانی پر از کلاغ» مبتنی بر رویکردِ «ژرار ژنت» چه تأثیری بر زیبایی‌شناسی ساختاریِ این اثر دارد؟ از این روی که زمان یکی از مؤلّفه‌های تأثیرگذار در آثار نمایشیِ جمشید خانیان است، این مقاله بر آن است نشان دهد، مبتنی بر رویکرد «ژرار ژنت» زمان‌مندیِ خاص به‌کارگرفته‌شده در نمایشنامهٔ «دهانی پر ازکلاغ» به عنوان یک روایت، در جهت طرح‌ریزی و کشفِ علّت مستتر در وقایع و پرداخت ساختار، ایجاد تعلیق و جذابیّت نزد مخاطب و عمق و غنابخشیدن به شخصیت‌ها مؤثّر بوده‌است.

واژگان کلیدی: زمان‌مندی، ژرار ژنت، ساختارنمایشی، نمایشنامه، دهانی پر از کلاغ.

---

۱. گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Email: Javaherue@gmail.com

۲. استاد گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسؤول)
Email: Moh.sharifzadeh@iauctb.ac.ir

۳. استادیار گروه نمایش، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Email: M_yarani@iauctb.ac.ir

تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۰۷/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۱۴

مقدمه

زمان پدیدهٔ پیچیده‌ای است که جز از طریق یک چهارچوب مشهود و منسجم قابل درک نیست. زمان به دلیل کیفیت خاص خود بارها و بارها از منظر علومی چون فلسفه، فیزیک، زیبایی‌شناسی و روایت‌شناسی مورد تحقیق و بررسی قرارگرفته‌است. دراین‌باره باید اشاره‌کرد: «درک زمان دشوار است حتی اگر انگارهٔ آن را به طور شهودی درک کنید.» (آگوستین، ۱۹۹۲: ١٥٤) لذا برای درک این دشواری و نظر به اینکه مقولهٔ زمان را به عنوانِ «یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ جهان‌ها و یکی از مقوله‌های بنیادین تجربه انسان.» (شفل و همکاران، ۲۰۱۳: ۱) تعریف‌می‌کنند، برای تعریف آن از دیدگاه نظریهٔ روایت‌پذیری بهره‌می‌گیرند: «زمان هم، یکی از ابعاد جهانِ روایت‌شده‌است و هم یک مقولهٔ تحلیلی‌است (زمان فعل) که رابطهٔ بین ارکان مختلف روایی را نشان می‌دهد.» (همان: ۱) علاوه بر این رابطهٔ بین زمان و روایت انکارناپذیراست، چنانکه «روایت، توضیحی‌است دربارهٔ رخدادهایی که در امتداد زمان رخ‌می‌دهند. روایت، تجزیه‌ناپذیراست.» (برنر، ۱۹۹۱: ٦) و بازنمایی خطی وکلامی رخدادهای مختلف در بستر زمان، جهانِ ویژهٔ داستان و متن را می‌سازند. ریمون‌کنان می‌نویسد: «تجربهٔ زمان مثل هر چیز دیگری در جهان می‌تواند در متنی روایی نمود پیداکند؛ اما عنصر زمان نه فقط درونمایهٔ مکرّرِ تعداد زیادی داستان روایی‌است، بلکه عنصر سازه‌ای داستان و متن هم به شمار می‌آید.» (کنان، ۱۳۸۲: ۲)

تودورف درکتاب «بوطیقای ساختارگرا» ذیل زمان‌مندی روایت چنین توضیح‌می‌دهد: «در اینجا دوگونه زمان‌مندی مطرح می‌شود: یکی زمان‌مندی دنیای بازنمود شدهٔ داستانی و دیگری زمان‌مندی سخنِ بازنموننده‌ٔ آن. این تفاوت میان ترتیبِ رخدادها و ترتیب کلام آشکاراست. اما به‌رغم این آشکارگی ورود این تفاوت به ساحتِ نظریهٔ ادبی هنگامی پذیرفته‌شد که فرمالیست‌های روسی از آن به عنوان یکی از شاخص‌های اساسی برای تقابل‌گذاردن میان حکایت (ترتیب رخدادها) و متنِ حکایت (ترتیب سخن) بهره‌جستند.» (تودورف، ۱۳۷۹: ٦٣) بنابراین وجه تمایز داستان و متنِ برگرفته از آن، نحوهٔ زمان‌مندی رخدادها درآنهاست. در این میان نمایشنامه به عنوان متنی روایی، به روایتِ رخدادها، موقعیت‌ها و زندگی انسان می‌پردازد تا از طریق اجرا در قاب صحنه‌های متوالی و

برساختِ یک روایت بصری، به عناصر روایت مکتوب، عینیّت‌بخشیده و با تحت‌تأثیر قراردادن مخاطب از مجرای قوهٔ باصره، او را در دریایی از تفکّر و احساس فروبرد. «در واقع روایت به شکل‌های مختلف در میان انواع ادبی به‌کارمی‌رود و در اسطوره، افسانه، حکایت، قصه، حماسه، تاریخ، تراژدی، پانتومیم، سینما، نقاشی، برنامه‌های خبری و حتی گفتگوهای عادی نیز به‌چشم‌می‌خورد.» (وبستر، ۱۳۸۰: ۷۸؛ ناش، ۱۹۹٤:؛ فلودرنیک، ۲۰۰٦: ۱) احمد اخوت درکتاب «دستور زبان داستان» می‌نویسد: «روایت‌شناسی که تودورف در کتاب "دستور زبان دکامرون" تحت عنوان علم مطالعهٔ قصه بدان اشاره‌می‌کند، تمام اَشکال روایت از جمله اسطوره، فیلم و نمایش را دربرمی‌گیرد.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۷) لازم به ذکر است که ساختارِ متن نمایشی همچون متنِ داستانی متکّی بر زمان بوده و «ظرفی که رویدادهای نمایش را درخود جای‌می‌دهد محور زمان است، لذا رویدادها در راستای زمان، یکی پس از دیگری با ترتیبی معیّن قرارمی‌گیرند، پس چه در مواجهه با متن نمایشی و چه اجرای معطوف به آن، ترتیب و نظمی که نویسنده در بیانِ رخدادها، ملحوظ داشته، نقش قاطع و تعیین‌کننده‌ای را در فهم متن برعهده دارد.» (مکی، ۱۳۷۱: ۱٥٦) علاوه‌براین، ساختار، یک نظام است که داستان بر اساس آن نظم می‌گیرد و «شبکهٔ درهم پیچیدهٔ به‌هم پیوسته‌ای از فعل و انفعال متقابل، مانند سلسلهٔ اعضای یک جسم آلی‌است که علی‌رغم وظیفهٔ جداگانه‌ای که بر عهدهٔ هر یک از آنهاست، در عین حال موجودیت هرکدام منوط به موجودیت دیگران است، چندان‌که از کل آنها چیزی به‌دست‌می‌آید که از حاصل جمع فرد به فرد آنها بسی بیشتر و حتی چیزی دیگر است.» (نجفی، ۱۳۸۷: ۹) و عواملی را شامل می‌شود که همگی جلوه‌های متفاوتی از یک موقعیت‌اند و نظام واحدی را تشکیل‌می‌دهند که از نظمی تقدمی بر محورِ زمان نیز برخورداراست. بنابراین هر عامل زمینه‌سازِ ظهور و بروز عامل بعدی می‌شود. این عوامل به ترتیب عبارتند از: آشفتگی، کشمکش، پیچیدگی، بحران، تعلیق، فاجعه و فرود که در کنار عنصر شخصیت در این تحقیق مورد توجه قرارمی‌گیرند.

«ژرار ژنت» یکی از تأثیرگذارترین نظریه‌پردازانِ ساختارگرای فرانسوی در حوزهٔ زمانِ متن به‌شمارمی‌رود که در حرکت از سطح داستان به متن، سه وجه اصلیِ «ترتیب/نظم»، «دیرش/مدت»

و «بسامد/فراوانی» را به عنوان عوامل دخل و تصرف در زمان یا شیوهٔ بیان آن معرفی‌می‌کند. این پژوهش با رویکرد ژنت به زمان، به بررسی رابطهٔ زمان با عناصر ساختاری نمایشنامهٔ «دهانی پراز کلاغ» نوشتهٔ «جمشید خانیان» می‌پردازد. نمایشنامهٔ «دهانی پر ازکلاغ» معطوف به حوزهٔ دفاع مقدس، یکی از متون برجستهٔ نمایشی‌است که به لحاظ برخورداری از پرداختِ زمانیِ خاص، مورد پژوهش قرارمی‌گیرد و پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

زمان چگونه بر ساختار نمایشنامهٔ «دهانی پر از کلاغ» تأثیرگذاشته‌است؟

چگونه نویسنده با دخل و تصرف در زمانِ نمایشنامهٔ دهانی پر از کلاغ، در مخاطب ایجاد تعلیق کرده‌است؟

تمهیدات زمانی در نمایشنامهٔ دهانی پر ازکلاغ چگونه موجب شخصیت‌پردازی شده‌است؟

این مقاله برآنست نشان‌دهد مبتنی بر رویکرد «ژرار ژنت» زمان‌مندیِ خاص به‌کارگرفته‌شده در نمایشنامهٔ «دهانی پر ازکلاغ» به عنوان یک روایت، در جهت طرح‌ریزی و کشفِ علّت مستتر در وقایع و پرداخت ساختار، ایجاد تعلیق و جذابیّت نزد مخاطب و عمق و غنا بخشیدن به شخصیت‌ها مؤثّر بوده است.

روش تحقیق

این مقاله به روش کیفی، به شکل توصیفی و تحلیلی و با رویکرد اسنادی، بر اساسِ مطالعات اسناد آرشیوی وکتابخانه‌ای انجام‌گرفته‌است..

پیشینهٔ پژوهش

طبق بررسی‌های انجام شده، مطالعات مکتوبی که در حوزهٔ ساختار درام و عناصرآن انجام شده، کتاب «فن نمایشنامه نویسی» از لاجوس اگری (فروغ، ١٣٦٤) است. این ترجمه نخستین راهنمای نمایشنامه نویسی‌است و از مهم‌ترین کتاب‌های مؤثّر در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی و مبنایی برای بررسی ساختاری آثار دراماتیک می‌باشد. دو عنوان کتاب تألیفی نیز دراین حوزه به چاپ

رسیده‌است که سرفصل‌های مشابه دارند: کتاب «شناخت عوامل نمایش» تألیف ابراهیم مکی (۱۳۷۱) و کتاب «آناتومی ساختاردرام» (۱۳۸۰) نوشتهٔ نصراله قادری. در این بین کتاب شناخت عوامل نمایش به لحاظ پرداخت غنی و گسترده در رئوس مختلف بحث، موردنظر نگارندگان بوده‌است. در این کتاب تحت عنوان فصل چهار «ساختار و یا عناصر کیفی نمایش» به مسألهٔ زمان و اهمیت آن در شکل‌بخشی به ساختار، همراه با توضیحاتی پیرامونِ هر یک از عناصر ساختاری پرداخته‌شده‌است. درحوزهٔ زمانِ روایت، اکثر منابع موجود و در دسترس ترجمه‌هایی از کتبی‌است که با عنوان روایت‌شناسی به چاپ رسیده‌اند. از آن جمله کتاب‌هایی تحت عنوان نظریهٔ ادبی با نویسندگان مختلف ترجمه‌شده‌اند که هر یک ذیل فصلی با عنوان ژرار ژنت درخصوص نظریات وی مطالبی نگاشته‌اند. مهم‌ترین کتابی که به مسألهٔ زمان از دیدگاه ژرار ژنت پرداخته‌است، کتابی‌است از وی با عنوان(Narrative Discourse و ۱۹۸۰) که در آن سه جنبهٔ اصلی مربوط به دخل و تصرف در زمان را تبیین‌می‌کند. تولان نیز درکتاب خود با عنوان. Narrative: A (2001). Critical Linguistic Introduction تلاش‌کرده است، ضمن توضیح پیرامون نظریات ژرار ژنت، با اشاره به برخی پاراگراف‌های نمونهٔ داستانی، آنها را با رویکرد ژنت مورد تجزیه و تحلیل قراردهد. ترجمهٔ این کتاب (سیده فاطمه علوی؛ فاطمه نعمتی، ۱۳۸٦) نیز مورد توجه پژوهشگران بوده و به عنوان یکی از ترجمه‌های موفق در اکثر تحقیقات مرتبط با روایت‌شناسی مورد استفاده قرارگرفته‌است. در خصوص نمایشنامهٔ دهانی پر ازکلاغ، تنها مقاله‌ای با عنوان «برادرکشی در نمایشنامهٔ دهانی پر از کلاغ» در هفتمین همایش ملی متن‌پژوهشی به چاپ رسیده‌است که کهن‌الگوی برادرکشی و نمادها و اسطوره‌های به‌کاررفته در اثر مذکور را مورد تحلیل و بررسی قرارداده‌است و هیچ وجه اشتراکی با موضوع مورد بحث این مقاله ندارد.

تأثیر زمان بر ساختار در نمایشنامهٔ دهانی پر از کلاغ

زمان عنصر پیچیده‌ای‌است که امکان موقعیت‌یابی و اندازه‌گیری رخدادها را فراهم‌می‌کند. «زمان مشهود نیست بلکه چون در تغییرات مختلف نمود می‌یابد، در نتیجه قابل ادراک است. یکی از

دست‌کارهای مذکور، استفاده از زمان در روایت‌هاست.» (شفل و همکاران، ۲۰۱۳: ۱) ریکور نظریه‌پرداز برجستهٔ زمان‌مندی روایت معتقد است، حال، گذشته و آینده یعنی تجربهٔ زمانی انسان، با توانایی روایی ارتباط نزدیکی دارد: «اولین فرضیهٔ عملیاتی من این است که روایت‌پذیری و زمان‌مندی ارتباط تنگاتنگی دارند و در واقع زمان‌مندی را یک ساختار وجودی می‌دانم که در روایت‌پذیری به زبان می‌رسد و روایت‌پذیری همان ساختار زبانی‌است که از زمان‌مندی به عنوان مرجع اصلی خود استفاده‌می‌کند.» (ریکور، ۱۹۸۱: ۱٦٥) نظریه‌پردازانِ فنون روایت، موضوع مورد مطالعه را چنین دسته‌بندی‌کرده‌اند: «صورت‌گرایانِ روسی اوایل قرن بیستم، روایت را به فابیولا و سوژه تقسیم‌کرده‌اند که تقریبا معادل اصطلاحات جدیدتر فرانسوی هیستوار و دیسکورس هستند و این اصطلاحات با اصطلاحات انگلیسی داستان و کلام که چتمن به کاربرده، تقریباً معادل‌اند. منظور از عضو اول هر جفت از این اصطلاحات توصیف اساسیِ وقایع مهمِ داستان است که با ترتیب زمانی واقعی‌شان ظاهرشده‌اند و سوژه یا دیسکورس به معنیِ همهٔ روش‌هایی‌است که نویسندگان در روش‌های مختلفِ ارائهٔ داستانِ اصلی از آن استفاده‌می‌کنند.» (تولان، ۱۳۹۸: ٤-۲۳) در بحث زمان، توالی و ترتیب رویدادها به عنوان ویژگی‌های مهم داستان مطرح‌می‌شوند و بین زمانِ داستان و زمانِ گفتمان تفاوت‌هایی وجوددارد. در داستان ترتیب زمانیِ رخدادها خطی وکرونولوژیکی است در حالیکه زمانِ گفتمان، مدت زمانی را در برمی‌گیرد که برای بازگویی یا خواندنِ داستان و توالی رخدادها در طولِ گفتمان لازم است. همچنین درگفتمان، ساختار فضایی و زمانیِ داستان، توسط نویسنده، به شیوه‌های مختلفی تغییرمی‌یابد، از این رو می‌توان یک داستان را به طرقِ مختلفی ساخت‌بندی و روایت نمود.

نمایشنامهٔ دهانی پر ازکلاغ با برخورداری از دو سطح داستانی وگفتمانی نامتقارن، ضمن بهره‌گیری از زمان‌مندیِ خاص، مقطعی از زندگی دو برادر دوقلو را روایت‌می‌کند که پس از مدت‌ها یکدیگر را ملاقات‌می‌کنند. برادرکوچک‌تر به نام «دومی» درکودکی، نسبت به برادرش نفرتی عمیق یافته و هنگامی که هر دو برای دفاع از شهر خود در برابر عراقی‌ها وارد میدان کارزار می‌شوند، با شلیک تیری به او، میدان جنگ را به میدانی برای تلافی بدل‌می‌نماید، اما این واقعه و

تبعات روحی ناشی ازآن گریبانش را رهانمی‌کند، این در حالیست که برادر بزرگتر بعد از آن ماجرا تصمیم‌می‌گیرد همانند یک مُرده زندگی‌کند.

در بررسی زمان‌مندیِ نمایشنامهٔ دهانی پر از کلاغ، بر اساس آرای ژنت، با درنظرگرفتن آغاز نمایشنامه به عنوان آغاز روایت، در اینجا با روایتی چهارچوب‌دهنده روبروهستیم که روایتِ ملاقات اولی و دومی طی یک‌ساعتِ مشخص می‌باشد و طی آن، وقایعی از گذشتهٔ مشترکِ آنها یادآوری و نقل می‌گردد و هم‌زمان با عیان شدنِ خاطرات گذشته، یک داستان لانه‌گیری شده ظاهرمی‌گردد که داستان زندگی آنها تا آغاز جوانی، حضورشان در جنگ و شلیک عمدی یکی به دیگری‌است و دورهٔ زمانی طولانی‌تری را نسبت به روایت چهارچوب‌دهنده در برمی‌گیرد. با توجه با اینکه روایتِ لانه‌گیری‌شده، روایتی مستقل می‌باشد که در درون روایت چهارچوب‌دهنده قرارداده شده‌است، در نتیجه با متنی داستانی، در بردارندهٔ طول زمان زندگی شخصیت‌ها روبروهستیم که دارای نابهنگامی‌های مختلفی می‌باشد و بسیاری از رخدادها نه بنا به «ترتیب» معمولِ وقوعشان، بلکه همراه با تأخّر روایت شده‌اند. «ترتیب یعنی رابطهٔ بی‌توالیِ رویدادها درداستان و چینش آنها در روایت. شاید راوی بخواهد رویدادها را براساس ترتیب وقوع نمایش‌دهد (یعنی کرونولوژیکی) یا اینکه می‌تواند آنها را به صورت غیرترتیبی بیان‌کند. در بیشتر موارد ترتیبِ زمانی بی‌عیب به ندرت رعایت‌می‌شود. بیشتر گفتمان‌ها در امتداد خطِ زمانی فرضی (که نشانگر شرح وقایع داستان است) و بسته به نیازهای داستان‌سرا جابه جامی‌شوند. ژنت انحراف از ترتیب زمان‌شناختی درگفتمان را نابهنگامی نامیده‌است و آنها بسته به جهشِ رو به جلو یا عقبِ گفتمان نسبت به زمانِ داستان، به دو دسته تقسیم‌می‌شوند که عبارتند از: الف) فلش‌بک/ تأخّر: راوی رخدادی را پس از وقوع بازگومی‌کند که در زمانِ گذشتهٔ داستانِ اصلی رخ داده‌است. ب) فلش‌فوروارد/تقدّم: راوی رخدادهایی را پیش‌بینی‌می‌کند که پس از پایانِ داستانِ اصلی رخ خواهندداد. تأخّر و تقدّم‌ها در متن بسته به اینکه به شخصیت یا خط داستانی بپردازند، همداستانی یا دگرداستانی قلمدادمی‌شوند، همچنین بسته به رابطهٔ زمانی تأخّر با نقطهٔ آغازِ روایت و رابطهٔ زمانی تقدّم با نقطهٔ پایان روایت، می‌توانند درونی، بیرونی و یا مختلط باشند. (ن. ک: ژنت، ۱۹۸۰: ۱۶۰– ۱۱۳؛ کنان، ۱۹۸۳: ۵۸–

٥٦، ٤٦؛ تولان، ۱۹۸۸: ٦٢– ٦١) نمایشنامهٔ دهانی پر ازکلاغ دارای پنج نابهنگامی تأخّرآمیزِ مشخص و مؤثّر می‌باشد که به ترتیب عبارتند از:

الف) تأخّرِ تشریح چگونگی برخورد اتفاقی اولی با دومی و ترتیب دادنِ ملاقات با او از طریق نوشتن یادداشت،

ب) تأخّر مراسم شبِ هفت مادر و بیان شرح حال شخصیت‌ها در آن موقعیت،

ج) تأخّر چرایی مرگ مادر،

د) تأخّرِ دزدیده شدن ساعت دومی و غرولند مادر،

ه) تأخّر به جبهه رفتن دو برادر و شلیک دومی به اولی .

نمایشنامهٔ دهانی پر از کلاغ همچنین دارای انواع مختلفی از «دیرش» است، بدان معنی که برخی دوره‌های داستان در گفتمان خلاصه‌شده، بخشی از وقایع حذف و بر روی برخی دیگر مکث شده‌است. «مدت/ دیرش: رابطهٔ بین زمانِ داستان و زمانِ گفتمان است و تغییر شکلِ مدت، عدم تقارن نامیده می‌شود. ژنت چهار شیوهٔ متفاوت را برای نگاشتِ زمان داستان بر زمان گفتمان ارائه‌می‌کند، که به ترتیب عبارتند از:

الف) حذف، بدین معنا که گفتمان دربارهٔ بخشی از داستان، چیزی نمی‌گوید و برخی از قسمتهای داستان کاملاً در گفتمان حذف‌می‌شوند که با هدف ایجادِ تعلیق در گفتمان صورت می‌گیرد.

ب) خلاصه: در اینجا برخی از رویدادهای داستان در گفتمان خلاصه‌می‌شوند وآهنگ داستان افزایش‌می‌یابد و طول خلاصه‌ها نیز متغیر می‌باشد. ج) صحنه: زمان گفتمان با زمانِ داستان متناظر است. درکل، توصیفِ کنش‌ها در داستان با واقعیت و همچنین با گفتمان به زمان یکسانی نیازدارد و دیالوگ مثال گویای آنست. د) وقفه/ مکث توصیفی: داستان قطع می‌شود و هدف از این کار ایجاد فضا برای گفتمانِ روایی‌است. گویی گذشت زمان معلق‌گشته و فضایی برای توصیف و گریززدن فراهم‌می‌آید. توصیفاتِ زیبایی‌شناسانه، طبیعت، وضعیتِ ذهنی یا زمینه‌های اجتماعی ـ فرهنگی نمونه‌هایی از این دست هستند.» (ن. ک: ژنت، ۱۹۸۰: ۱۱۳– ۳۳؛ تولان ۱۹۸۸: ٦١– ٦٠)

در ادامهٔ بررسی زمان در نمایشنامهٔ دهانی پر ازکلاغ، به مواردی از «بسامد» از نوع مکرّر و تکراری برمی‌خوریم. «فراوانی/بسامد از نگاه ژنت به رابطهٔ بینِ تعداد دفعاتی که یک رویداد در داستان رخ‌می‌دهد و تعداد دفعاتِ ذکر آن در گفتمان/متن اشاره‌دارد. تحلیل فراوانی، راهبردهای راوی، در بیانِ تکرارشونده یا جمع‌بندی را آشکارمی‌کند.

سه نوع فراوانیِ اصلی وجوددارد:

الف) بازگویی یک‌باره/منفرد: بازگویی یک رخدادِ داستانی فقط برای یک‌بار درگفتمان.

ب) بازگویی چندباره/مکرر: بازگویی یک رخداد برای چندین‌بار درگفتمان.

ج) بازگویی تکراری: بازگویی رخدادی که چندین‌باراتفاق‌افتاده، برای تنها یک‌باردرگفتمان.» (ن. ک: ژنت، ۱۹۸۰: ۱٦۰– ۱۱۳؛ کنان، ۱۹۸۳: ۵۸– ٥٦، ٤٦؛ تولان، ۱۹۸۸: ٦۲ ـ ٦۱)

در نمایشنامهٔ دهانی پر از کلاغ دو داستان در دو سطحِ مختلف پیش‌رودواریم که از لحاظ دیرش، ترتیب و بسامد مجزا هستند. اما نگاه دوگانه به متن و ارائهٔ تحلیلی مجزا از ترتیب رخدادها برای هر یک از داستان‌ها امکان‌پذیر نیست و به عنوان خواننده قادر نیستیم، در بازگویی خطیِ متن، مرزِ کاملاً مشخصی را برای سطوح و داستان‌ها ترسیم‌کنیم. ما داستان وقایعی را که در حالِ رخداد است ـ ملاقات دو شخصیت پس از سال‌ها ـ را با داستان اتفاقاتی که سال‌ها پیش رخ‌داده‌است و یادآوری می‌شوند ـ زندگی خانوادگی، حضور در جنگ و شلیک دومی به اولی ـ پیوند می‌دهیم و می‌بینیم که این خاطرات برآمده از تجربیات شخصیت‌هاست و هر چند که مربوط به زمان گذشته‌است، اما ضمنِ مرور توسط آنها، گویی در ضمیر ناخودآگاه آنها در زمان حال وقوع‌می‌یابند. حال با توجه به مؤلّفه‌های زمان از منظر ژنت، تأثیر آن بر عناصر ساختاری ـ نمایشی این اثر مورد بررسی قرارمی‌گیرد. «ساختار نمایشی نظامی‌است که بر اساس آن وقایعِ داستان یکی پس از دیگری در مکان خود قرارمی‌گیرند و درواقع چیزی جز رعایتِ اصول و قواعدی معیّن برای نقلِ رویدادهای موجود در اثر نیست؛ مؤظّف است از طریق فعل و انفعالِ متقابل رویدادهای مختلف و به حرکت درآوردنِ آنها در ذهن مخاطب، علاوه بر اینکه مفاهیم موردنظر نویسنده را به مخاطبان منتقل می‌کند، شدیدترین تأثیرات عاطفی را نیز بر او بگذارد. ساختار نمایشی شامل عناصری‌است

که به ترتیب عبارتنداز: آشفتگی، کشمکش، پیچیدگی، بحران، تعلیق، فاجعه و فرود.» (مکی، ۱۳۷۱: ۱۶۳ ـ ۱۵۶)

«آشفتگی نقطه‌ای‌است که مسیرِ عادی وقایع را تغییرمی‌دهد و در یک اثر دراماتیک، موجب برهم خوردن تعادلِ شخص بازی محوری می‌شود و او را برآن می‌دارد تا به کشمکش با عواملی که اوضاع را آشفته‌کرده‌اند، بپردازد که خود محصول ضدیتی‌است که بر اساس هماهنگیِ درست عوامل نمایشی پدیدمی‌آید و عاملی برای حرکت شخصیت در مسیر دستیابی به تعادل ثانویه می‌باشد.» (همان: ۱۸۵–۱۸۲) در روایت دهانی پر از کلاغ، تأخّرِکوتاه و مؤثّر آغازین در متن، جایی‌که اولی دربارهٔ بارِ نخستی سخن می‌گویدکه دومی را بعد از سال‌ها دیده‌است، بروز آشفتگی‌است. این تأخّر، یک تأخّرِ همداستانی از نوع مختلط‌است که اگرچه به زمانی پیش از آغاز متن برمی‌گردد، اما از آنجا که آغازِ از پیش تعیین‌شدهٔ روایت را فراگرفته‌است، از نوع تأخرٍ مختلط به‌شمارمی‌آید. «اولی: بارِ اولی که دیدمت، گفتم خودش نیست. تند راه‌می‌رفتی. با خودت حرف‌می‌زدی... راه‌افتادم پشتِ سرت. کاری نداشتم. همین جوری. باورکن. بعد به فکرم رسید که برات یادداشت بنویسم. می‌بینی یه وقت یه چیزایی می‌آد تو کله‌ت که نبوده تا حالا. از خاطرت رفته. چشم‌هات رو می‌بندی که همه چیز تموم بشه... تموم نمی‌شه... گفتم میرم باهاش حرف می‌زنم... تند راه می‌رفتی. باخودت حرف می‌زدی... راستی چی‌میگی با خودت وقتی تنهایی؟» (خانیان، ۱۳۸٤: ۳–۱۰۲) بر اساس این تأخّر، اگر اولی، دومی را اتفاقاً ندیده‌بود، اساساً ملاقاتی که اکنون در جریان است، شکل‌نمی‌گرفت، بنابراین شکل‌گیریِ متن، معطوف به این تأخّر مختلط می‌باشد. این تأخّر همچنین با اشاره به کلافگی و سردرگُمی اولی بعد از دیدن دومی، وجود مسأله‌ای اساسی بین آنها را عیان می‌سازد. اعتراف اولی مبنی بر اینکه دومی را اتفاقی دیده و او را تا منزلش دنبال‌کرده و شب در مسافرخانه هزارجور فکر به سراغش آمده، خبر از بروز آشفتگی دارد و همین آشفتگی اولی را برآن داشته تا با نوشتن یادداشت و ترتیب‌دادن یک ملاقات، در جهت رفع آن اقدام نماید. لذا اهمیت این تأخّر تا جاییست که حذف آن، مخاطب را در درکِ آشفتگی و چگونگی رودررویی شخصیت‌ها با هم در این ملاقات با مشکل روبرومی‌کند. در نمایشنامهٔ دهانی

پر از کلاغ، مخاطب نه از طریق مواجهه با اوضاع آشفتهٔ شخصیت در لحظهٔ بروز آشفتگی، بلکه از طریق شگردهای زمانی همچون ترتیب و در قالب یک نابهنگامیِ تأخّرآمیز در جریان آشفتگی قرارمی‌گیرد.

با بروز آشفتگی، کشمکش نیز آغاز می‌گردد و زمینه‌ای‌است که لحظات مهم و اساسی واقعه‌ای را به هم پیوندمی‌دهد و موقعیتی‌است که بر اساسِ آن بحران پدیدارمی‌شود، گسترش‌می‌یابد و به اوج می‌رسد، فاجعه می‌سازد و نتیجه‌ای به بار می‌آورد. به این ترتیب، کشمکش ظرفی‌است برای ارائهٔ تمام اجزا و عناصر نمایش که انواع مختلفی نیز دارد. (ن. ک: مکی، ۱۳۷۱: ۱۸۵– ۲۱۲) بررسی کشمکش در نمایشنامهٔ دهانی پر از کلاغ، نشان‌می‌دهد که آشفتگی به کشمکشِ تصاعدی و پیش‌رَونده‌ای با هدف از بین بردن آشفتگی نمی‌انجامد و نمایشنامه صحنهٔ ملاقاتِ دو شخصیت متقابل، برای یادآوری آنچه پیشتر رخ داده، است. بنابراین با توجه به اینکه گفتگوها به ایجاد تغییر و تحولی اساسی در وضعیت شخصیت‌ها نمی‌انجامد، لذا کشمکش موجود از نوع ساکن می‌باشد. این نکته در نابهنگامی تقدّم‌آمیزی از ابتدای متن مشخص می‌شود: «اولی: دَمِ خونه‌ت بود که یادداشت رو نوشتم... نوشتم بیا. اومدی. ننوشتم کی‌اَم... پیشِ خودت چی فکرکردی... ترسیده بودی؟ دومی: ترس ـ نه نه... نمی‌دونم... چی چی می‌خوای بگی؟ اولی: هیچی. گفتم فقط حرف...» (خانیان، ۱۳۸٤: ۵–۱۰٤) تأکید اولی بر اینکه فقط قصدش حرف‌زدن است به عنوانِ یک ردّگذرای تقدّم‌آمیز حاوی یک پیشگویی‌است که حائز اهمیت می‌باشد و علاوه براینکه به دومی اطمینان خاطر می‌دهد که سوء قصدی از سوی اولی تهدیدش نمی‌کند، به مخاطب نیز گوشزد می‌کندکه قرار نیست شاهدِ رخداد خاص و تکان دهنده‌ای باشد. لازم به ذکر است که از لحاظِ تکنیکی بین این جمله که اولی قصدش تنها حرف‌زدن است ـ حرف زدن به عنوان تنها کاری که دومی قادر به انجام آن در اوهام خود است ـ با این حقیقت که اولی‌ای درکار نیست، ارتباط وجوددارد. حال علی‌رغم عدم وجودکشمکشی قدرتمند در ملاقات دو شخصیت که در زمانِ حال و پیشِ روی مخاطب جریان دارد، نویسنده با استفاده از یک ردّگذرا می‌کوشد، بر رابطهٔ آنها در لحظه اثرگذاشته و کشمکش ایجادنماید. در جایی که دومی در پاسخ به تعجب اولی از اینکه او مشغول حسابداری‌است،

می‌گوید: «دومی: تُو... تُو جنگی یهو همه چیز ریخت تُو هم. اولی: ریختی‌ش تُو هم. (دومی یک‌مرتبه از جا می‌جهد. می‌ایستد. تکیده و لرزان)» (همان: ۱۰۷) این عبارات نمونه‌ای برای ردّ گذرایی تأخّرآمیز است که به عنوان نوعی نابهنگامی موجب پیچیده‌شدن بافت روایت شده‌است، چراکه دومی متهم به اقدامی می‌شود و نسبت به آن واکنش نشان‌می‌دهد و ادامهٔ متن نشان‌دهندهٔ بروز کشمکشی سطحی بین شخصیت‌ها در زمان حال است. همچنین نویسنده در قالب تأخّر پایانی، که مربوط به میدانِ جنگ و تشریح معرکه‌ای‌است که مجالی می‌شود برای تلافی و شلیک دومی به اولی، وجود کشمکشی بنیادین بین شخصیت‌ها و عناصر ساختاریِ پیامدِ آن را از زبان شخصیت‌ها نقل‌می‌کند. این تأخّرِ همداستانی از نوع بیرونی‌است و هر دو شخصیت به نقل روایتی مشترک از خود اقدام‌می‌کنند. در این تأخّر، اولی، مکانِ درگیری–جبههٔ مَدَن– و مسیری که گردان طی‌کرده‌بود، زیبایی و خنکای آن شب پر ستاره و مهتابی، دل دل‌کردن گردان برای حمله و جهنمی که برپا شده بود را توصیف‌می‌کند و دومی بارش افکارش در آن شب را نقل‌می‌کند که فرقش با اولی چه بوده است؟ چرا اولی نبوده‌است؟ و نقل اینکه چگونه از آن‌سوی پردهٔ نفرتی که بر همه چیز کشیده‌شده‌بود، از پشت سر به اولی شلیک‌کرده‌است. «اولی: حمله شروع شد. از پشت تپه‌ها زدیم بیرون. چه واویلایی بود... توکجا بودی؟ دومی: پشتِ سرت، لابه لای یه گردان آدم، ... چشمم به تو بود که اسلحه تو دستت بود... انگشتم می‌لرزید روی ماشه... شلیک‌کردم. اولی: افتادم... ماه که می‌چرخید و ستاره‌ها دورِ سرم، دیدم که اومدی. گفتم: تپه‌ها رو گرفتیم. دومی: گفتم: یکی از ما دو تا اضافه بود... راه افتادیم... رفتم.» (همان: ۱۸– ۱۱۷) با توجه به اینکه کشمکش اصلی داستان، از نوع فرافردی‌است و در واقع کشمکشِ دومی با وضعیتی‌است که خانواده، علی‌الخصوص مادر با توجهِ بیش از حد به اولی، ایجادکرده‌است و ریشهٔ روانی دارد، لذا جملات دومی در شرح شبِ حمله از اوج‌گیری بحرانِ روحی او در موقعیت بحرانی جنگ ـ شب حمله ـ حکایت‌می‌کند. لازم به توضیح اینکه «بحران در نمایشنامه بر اساس اقدامات شخص بازیِ محوری و درگیری‌های مداوم او با نیروی مخالف یعنی با موانع و پیچیدگی‌های واقع در مسیرش ایجادمی‌شود و به نقطهٔ اوج می‌رسد؛ جایی که دیگر ادامهٔ وضعیت قبلی ممکن‌نیست و ناگزیر باید

یک دگرگونیِ بنیادین صورت‌گیرد و شخصیت محوری طی یک اقدامِ قاطع و مؤثّر بر موانع پیروز و وارد مرحله‌ای دیگر شود. لذا بحران نقطه‌ای‌است که با شدّتِ خود، شرایط لازم برای دگرگونی امری به امر دیگر را فراهم می‌آورد.» (مکی، ۱۳۷۱: ۳۲-۲۲٤) بنابراین درست در طول زمانی که گردان برای مبارزه با قوای دشمن به خاک و خون می‌افتند، تنها فکر و ذکر دومی از میان برداشتنِ برادرش است. «دومی: از همون موقع که فهمیدم کی‌اَم، این پردهٔ نازک رو همه‌چیز بوده. رو همه‌کس بوده. پردهٔ نفرت. رو نگاه‌ها بود، رو لب‌ها بوده. رو صداها، رو حرف‌ها. روکلمه‌ها... تمام طول راه به این فکرمی‌کردم که یه پردهٔ نازک، شده پنجدریِ نگام به دنیا... پشت سرت، لا به لای یه گردان آدم، نگاه نمی‌کردم به تپه‌های مَدَن. چشمم به تو بود که میخ شده‌بودی به تپه‌ها... من، چرا اولی نبودم؟ چرا اولی نشدم؟» (خانیان، ۱۳۸٤: ۱۷-۱٦) در ادامهٔ این تأخّر، فاجعه نیزآشکارمی‌شود. «فاجعه نقطهٔ اوج بحران می‌باشد و به نوعی پایان پیچیدگی‌است. فاجعه به عنوان جزئی از اجزا، از دل حوادث و وقایع سر برمی‌آورد و در صورتی مقبول است که نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر جمیع حوادثی باشدکه در طول نمایش واقع‌شده‌است.» (مکی، ۱۳۷۱: ٤۳-۲۳۸) لذا اوج‌گیری بحران روحی دومی در جایی از داستان که به اولی شلیک‌می‌کند، لاجرم فاجعه می‌آفریند و به نوعی جمع‌بندی اثراتِ همهٔ وقایعی‌است که از آغاز تا بدین‌جا از طریق تأخّرها، بازگوشده‌اند. شایان ذکر است که فرود یا نتیجهٔ داستان نیز در تأخّر پایانی نقل‌می‌شود: «اولی: تموم اون شب به تو فکرمی‌کردم و به نبودِ خودم و دردکشیدم از تیری که خورده بود به کشالهٔ پام... صبح روز بعد، دنیا رو از چشم یه مُرده نگاه‌می‌کردم...» (خانیان، ۱۳۸٤: ۱۱۸) در مرحلهٔ فرود، تحلیل و نتیجه‌گیری عقلایی از داستان، صورت‌می‌گیرد و «ترسیم، تشریح، توجیه و تحلیل حالت و کیفیت جدیدی که به واسطهٔ عامل فاجعه ایجاد می‌شود.» (مکی، ۱۳۷۱: ۲٤۳) بر عهدهٔ فرود است. از آنجا که کشمکشِ سطح داستان بدون وقوع در زمان حال، تنها در قالب تأخّر درگفتمان، نقل‌می‌شود، سایر عناصر ساختار نیز به توصیف در می‌آیند. با پایان یافتن تأخّر و روشن شدن نتیجهٔ داستان، تعلیق نیز پایان‌می‌یابد، اما همزمان مخاطب دچار غافلگیری می‌شود، چراکه پیش‌بینی‌هایش درست نبوده است و تازه دریافته که آنچه تا کنون دنبال‌کرده‌است؛ از ملاقات دو برادرگرفته، تا تأخرهایی که جوانب داستان را

عیان‌کردند، تنها بخش‌هایی از توهّم دومی از ملاقات خیالی با برادریست که سال‌ها پیش به دستِ او کشته شده‌است و طی این توهّم ـ کل نمایشنامه ـ خاطرات آن‌را دوره‌می‌کند. او گرفتار عذاب وجدانی‌است که رهایش نمی‌کند و گویی با طرح دلایلِ اقدامش با اولی، قصدِ اثبات محق بودن وتبرئهٔ خود را دارد. «دومی: بعد از تو، تازه همه‌چیز شروع شد... روزی هزاربار دارم‌می‌میرم و زنده‌می‌شم. روزی هزار بار به خودم لعنت‌می‌فرستم. روزی نیست که نباشی. شبی نیست که کابوس مَدَن رو نبینم. گیرکردی اینجام (به گلویش اشاره‌می‌کند.)» (خانیان، ١٣٨٤: ١١١) لازم به توضیح اینکه اشاره به مردن و زنده‌شدن هر روزه، نتیجهٔ گفتمان را نشان‌می‌دهد، متنی که تنها دارای یک شخصیت زنده و واقعی‌است و کشمکش اصلی آن، کشمکش درونی شخصیت دومی با خودش است. بنابراین نویسنده که قصددارد تا بحرانِ روحی او در نتیجهٔ اقدامش نسبت به برادر را به تصویرکشد با انتخاب این نوع زمان‌مندی، اهمیتِ تبعات سوءِ اقدام غیرانسانیِ شخصیت دومی، بر زندگی خودش را محورِ توجه قرارداده و چگونگی رسیدن به این مرحله را به حاشیه برده‌است.

«تعلیق به معنای معلق نگه‌داشتن، کیفیّتی که در نتیجهٔ کشمکش در مخاطب بروزمی‌کند و حاصل امری‌است که مخاطب شدیداً مشتاق سردرآوردن ازآنست. ایجادِ تعلیق بستگی به توانایی نویسنده در تشریح موضوع نمایش، مشخص‌کردنِ هدف اصلی، تصویرِ خصوصیات اشخاص بازی و علاقمندکردنِ مخاطب به سرنوشتِ آنها یعنی در مجموع درگرو نحوهٔ انجام‌گرفتنِ تعریف است.» (مکی، ١٣٧١: ٣٦-٢٣٢)، که در نمایشنامه نه فقط از طریق توصیف، بلکه به واسطهٔ اعمال و رفتار شخصیت در لحظه، در مقابل مخاطب محقق‌می‌گردد. حال با توجه به ویژگی ساختاری خاص نمایشنامهٔ دهانی پر ازکلاغ، این کیفیّت نیز در قالب بازی‌های زمانی به شیوه‌ای خاص بروزمی‌کند. جملهٔ پایانی تأخّری که طی آن اولی دربارهٔ حال و هوای مادر، دومی و خودش بعد از شنیدنِ خبر مرگِ پدر سخن‌می‌گوید، موجب تعلیق می‌شود: «اولی: ... بزرگتر که شدیم، یه روز تو گوشم گفتی: تو این خونه یکی از ما دو تا اضافه‌س... حالا کِی؟ هنوز جنگ نشده بود...» (خانیان، ١٣٨٤: ١٠٩) عبارتِ «تو این خونه یکی از ما دوتا اضافه‌س» یک ردّگذرای تقدم‌آمیزاست که در متن گنجانده‌شده‌است و تغییری اساسی در جهت‌گیری زمانی به حساب نمی‌آیدکه به شکل یک صحنه،

وقایع آینده‌ای دور مربوط به یک گسترهٔ زمانی را روایت‌کند. اما با وجود آن، مخاطب مشتاق‌می‌شود بداند که چرا از نظرِ دومی یکی از آن‌دو اضافه است و ضمن پیش‌بینیِ اقدام به حذف اولی، از سوی دومی، در پیِ کشف چگونگی رخداد آن و با توجه به حضور اولی، پیگیر دلایل عدم موفقیت دومی در حذف اولی‌است و دچار تعلیق می‌شود، اما علی‌رغم تقدّم مذکور، مرده بودنِ اولی را تا پایانِ متن پیش‌بینی‌نمی‌کند، لذا در پایان نمایشنامه، زمانی که درمی‌یابد اولی مرده‌است و هرآنچه روایت‌شده توهّمات دومی بوده، غافلگیرمی‌شود. بنابراین وجود این تقدّم به پیچیده شدن بافتار روایی کمک‌کرده و دربارهٔ شخصیت‌ها به مخاطب بینشی موضعی می‌دهد. با هدف ایجاد تعلیق، نویسنده از عامل زمانی حذف به عنوان موردی از موارد دیرش نیز استفاده‌می‌کند: «اولی: بزرگ‌ترکه شدیم، یه روز توگوشم گفتی: تو این خونه یکی از ما دو تا اضافه س... حالا کِی؟ هنوز جنگ نشده بود...» (همان: ۱۰۹) در این قسمت نویسنده بدون توضیحی دربارهٔ دیالوگ دومی مبنی بر دلیلِ اینکه می‌گوید یکی از ما دو تا اضافه‌س، با سرعت از آن عبورمی‌کند و هیچ فضای متنی برای این دیرش داستانی صَرف نمی‌شود. آنچه مسلّم است، نویسنده از این طریق، پرسشی را در ذهن مخاطب ایجادمی‌کند، چرا یکی از این دو اضافه بوده‌است؟ چه عاملی زمینه‌سازِ این دیدگاه در دومی شده‌است؟ این طرز فکر منجر به بروز چه اتفاقاتی می‌شود؟ ایجاد چنین پرسش‌هایی در ذهن مخاطب، تمهیدی‌است که در او ایجاد تعلیق کرده، بدین‌معنی که در اشتیاقِ سردرآوردن از پاسخ آنها، تشنه نگه داشته‌می‌شود و البته رابطهٔ نزدیکی با نحوهٔ انجام‌گرفتن تعریف به عنوان عاملی ساختاری دارد که در اینجا به کمک حذف و متکی بر ارائهٔ اطلاعات مختصر اما کلیدی، موجب طولانی‌ترشدنِ دورهٔ اشتیاق مخاطب برای دریافتِ نتیجه و افزایش شدّت اشتیاقِ ایجادشده در او می‌شود. در ادامه، حذفِ دیگری در دیالوگی از دومی صورت‌گرفته‌است: «وقتی که اون جوری شد» (همان: ۱۱۰) نویسنده بدون هیچ توضیحی فقط به وقوع یک رخداد از زبان دومی اشاره می‌کند که حکم بذری را دارد که کاشته و در ادامه به کمک ارائهٔ اطلاعات سنجیده و به اندازه، آن‌را آبیاری‌می‌کند تا درآینده از آن بهره‌برداری نماید و هدفش ایجاد تعلیق در مخاطب است. نویسنده همچنین از تکنیک زمانی دیگری چون خلاصه که

آن هم جزء تقسیمات دیرش است، در راستای ایجاد تعلیق بهره می‌برد. در صفحهٔ (۱۱۱) دومی به «کابوس مَدَن» تنها اشاره‌می‌کند. مَدَن نام مکانی‌است که محل وقوع فاجعه می‌باشد و از لحاظ زمانی به آغاز سال‌های جوانی شخصیت‌ها بازمی‌گردد، که نویسنده در این قسمت از نمایشنامه تنها با اشاره به این نام که مشخصهٔ آن دوران است، با سرعت از آن دوران عبورکرده و با استفاده از خلاصه در اینجا به عنوان گونهٔ خاصی از تعریف، که همانا ارائهٔ اطلاعات آتی‌است و ثمراتش در آینده متجلّی‌می‌شود و تحت عنوان غَرس اطلاعات از آن یادمی‌شود، به ایجاد تعلیق کمک‌می‌کند.

«شخصیت به عنوان عامل اصلی که داستان وسیله‌ای برای معرفی اوست، در نمایشنامه به اقتضای خُلق‌وخوی خود در چهارچوب داستان و از طریق اعمالش، خود را معرفی‌می‌کند و در واقع داستان و پیچ وخم‌های موجود در آن، محک سنجش جنبه‌های گوناگون شخصیت، آزمایشگاه تجزیه و تحلیل خلق‌وخوی او در شرایط متفاوت و در نهایت، عاملی جهت معرفی اوست.» (مکی، ۱۳۷۱: ۳-۳۲) در نمایشنامهٔ دهانی پر از کلاغ، توجه نویسنده به خَلق شخصیت‌هایی معقول و محسوس، او را به سمتِ استفاده از تمهیداتِ مختلف زمانی سوق داده‌است. لذا با پرهیزِ عامدانه از محوریت بخشیدن به درگیری و روند رو به رشد آن در طولِ ملاقات شخصیت‌ها پیش‌روی مخاطب، نیروی خود را در جهت آشکارنمودن نیازها، انگیزه‌ها و اهداف آنها در راستای عمق‌بخشیدن به آنها و شخصیت‌پردازی مصروف‌داشته‌است. نمونه‌هایی از این تمهیداتِ زمانی به شرح ذیل‌اند: درآغازِ ملاقات دو شخصیت، اولی به توانایی‌اش در نوشتن اشاره‌می‌کند: «اولی: آره خوبه... اگر ننویسم، بامب منفجر میشم! دومی: ای‌کاش... ای‌کاش منم می‌تونستم... اولی: (آهسته) حرف تازه‌ای نیست. دومی (نگاهش‌می‌کند) چی؟ اولی: این که میگی... اون موقع‌هام می‌گفتی... (سکوت و بعد آهسته وکوتاه)... و نمی‌تونستی.» (خانیان، ۱۳۸٤: ۱۰٦) این دیالوگ نمونهٔ دیرش از نوع حذفی‌است، بدان معنی که درگفتمان، حذفی صورت‌گرفته و هیچ فضای متنی روی دیرشِ داستانی این بخش صَرف نشده‌است و نویسنده برای پرهیز از اطالهٔ داستان، بخشی از داستان حاشیه‌ای گذشته را حذف‌کرده و ضمن گذر از آن با حداکثر سرعت، تنها حسِ حسرتی که دومی نسبت به توانایی‌های اولی داشته را برجسته‌کرده و با حسرتِ زمان حال او پیوندمی‌دهد. لذا در

راستای شخصیت‌پردازی، هدفش روشن‌ساختنِ انگیزه‌ای دیگر از انگیزه‌های شخصیت دراقدام بر علیه اولی می‌باشد. در نمونهٔ دیگری می‌توان به متن دیالوگ دومی در توصیفِ حال و روز خودش به بهانهٔ پاسخ به پرسش اولی دربارهٔ چرایی مرگ مادر، اشاره‌کرد، که به تفصیل آمده‌است: «دومی: همه چیز مثِ یه پرده‌س. یه پردهٔ نازک. من- من این پرده رو دیدم. از ـ همون موقع که فهمیدم کی اَم، این پرده بوده. این پردهٔ نازک. رو- رو همه‌چیز بوده. رو همه‌کس بوده. پرده... رو نگاه‌ها بوده. رو لب‌ها بوده. رو صداها. رو حرف‌ها. روکلمه‌ها. رو اشاره‌ها... تو چه می‌دونی نفرت یعنی چی... بعد ـ بعد می‌بینی همین پردهٔ نازک، شده- شده پنجدری نگاه خودت به دنیا... از پشت این پردهٔ نازک همه‌چیز شکل دلقکی میشه که داره به ریشت می‌خنده آره ـ زدم به سیمِ آخر...» (همان: ۱۱۱) محتوای این گفتگو به عنوان نمونه‌ای ازمکث‌توصیفی که دیرش داستانی ندارد، دلایلِ انگیزه بخشِ دومی برای به سیمِ آخر زدنش را ظاهرمی‌سازد. علاوه براین، بیانِ این جمله که به سیمِ آخر زده‌است، متعاقب عباراتی که پیش‌تر بر زبان‌آورده، همچون «فرق من و تو چی بود؟، وقتی اون جوری شد...، روزی هزاربار به خودم لعنت می‌فرستم، شبی نیست که کابوس مَدَن رو نبینم...» (همان: ۱۱-۱۱۰) خبر از واقعه‌ای می‌دهد که دومی مسبّب آن بوده‌است و مخاطب در اشتیاق برای اطلاع از آن، در تعلیق فرو می‌رود.

نویسنده همچنین با هدفِ ساختن پیشینهٔ خانوادگی شخصیت‌ها از دیرشِ خلاصه در متن نمایشی دهانی پر از کلاغ استفاده‌می‌کند. در صفحهٔ (۱۰۸)، قسمتی از متن که یادآور روزی‌است که مادر مُرده، اولی به غرق شدنِ پدر در اَبَل‌حصیر اشاره‌می‌کند که مهم‌ترین و مشخص‌ترین اتفاقِ دوران کودکی آنها به حساب می‌آید. می‌توان‌گفت در اینجا خلاصه اتفاق افتاده‌است و مخاطب از برهه‌ای از زمانِ زندگی دو برادر ـ دوران کودکی آنها ـ تنها با اشاره به غرق‌شدن پدر، عبورمی‌کند. اشارهٔ گذرای نویسنده به این اتفاق نیز در راستای شخصیت‌پردازی صورت‌می‌گیرد. علاوه بر نمونه‌هایی که برای انواع دیرش با هدف شخصیت‌پردازی آورده‌شد، می‌توان بر اساس آرای ژنت در باب ترتیب، به نمونه‌هایی از نابهنگاهی با هدف شخصیت‌پردازی نیز اشاره نمود: در تأخرِ دوم متن، که به ماجرای شب هفتِ مادر می‌پردازد، به عنوان تأخری دگرداستانی از نوع بیرونی که با

چرخشی در پایان، به تأخّر همداستانی تبدیل‌می‌شود، اولی با اشاره به زندگی سختِ مادرش، در قالب توصیف آنچه در مراسم دیده، به شرح حال دومی و همسرش می‌پردازد. «اولی: روزی‌که ننه مُرد، پیش خودم گفتم خوب شد... بیچاره زیاد زندگی نکرد. خوب زندگی نکرد... دِق کرد... آقا که غرق شد تو اَبَل‌حصیر، ننه‌ه چشمش به ما بود، بلا نسبت... سرِ هفت‌اِش بود، ... تو هم بودی. عطیه هم بود، شوونه‌های استخونی‌ت رو داده بودی بالا. سرت آویزان بود پایین. مثِ پاندول. حرف‌می‌زدی با خودت انگار... گریه نمی‌کردی. ندیدم هیچ وقت گریه‌کنی... وقتی خبرآوردن که آقامون تو اَبَل‌حصیر غرق شده، من گریه‌می‌کردم. تو اومدی تو گوشم گفتی: کوسه‌ها چندتا دندون دارن؟ اون موقع‌ها یه جورایی کُفرم رو درمی‌آوردی اما بیشتر خوشم می‌اومد... بزرگتر که شدیم، یه روز توگوشم گفتی: تو این خونه یکی از ما دو تا اضافه‌س...» (همان: ۹–۱۰۸) محتوای این تأخّر پرده از رابطهٔ اولی و دومی به عنوانِ دو برادر برمی‌دارد و به کمک ابزار تعریف به عنوان عنصری ساختاری، اطلاعاتی پیرامون پدر، مادر و زندگی و مرگ آنها و رابطه‌شان با شخصیت‌های اصلی ارائه‌می‌دهد. همچنین اشاراتی از قبیل «ننه چشمش به ما بود بلا نسبت» و آویزان بودنِ سر دومی ضمن حرف‌زدن با خودش و واکنش دومی که با شنیدن این حرف‌ها عصبانی و بی‌تاب‌شده و قصد رفتن دارد، همه در راستای شناخت شخصیت‌ها و عیان‌کردن روابط آنها است.

در ادامهٔ پرداختِ شخصیت‌ها، نویسنده با هدفِ آشکارکردنِ انگیزهٔ دومی در حذف برادرش، از یک نابهنگامیِ تأخّرآمیز، از نوع همداستانی و بیرونی استفاده‌کرده‌است که دومی در پاسخ به پرسش اولی دربارهٔ چگونگی مرگ مادر آن را نقل‌می‌کند: «خب مُرد... چی باید بگم؟... تا تو بودی، همه‌ش تو بودی... من اصلاً دیده نمی‌شدم... همه‌جورکاری می‌کردم... اما فرق من و تو چی بود؟... وقتی هم اون‌جوری شد... باز تو بودی... به من می‌گفت تو چرا برگشتی؟... یعنی چرا نمُردی... از همون‌موقع که فهمیدم کی‌اَم این پرده (پردهٔ نفرت) رو همه‌چیز بوده.» (همان: ۱۱–۱۱۰) این تأخّر، پرده از دلایل نفرتی برمی‌داردکه همچون پرده‌ای نازک روی همه‌چیز بوده‌است؛ شامل فرق‌گذاشتن بین دو پسر و دیده‌نشدن دومی از سوی مادر، علی‌رغم تلاش زیاد او و توجه بیش از حد به اولی به عنوان پسری که دقایقی زودتر به دنیا آمده‌است.

تأخّر دگرداستانی بیرونی دیگری که اولی آغازمی‌کند و آشکارکنندهٔ رابطهٔ مادر و دومی‌است، در ادامه با مداخلهٔ دومی در شرح ماوقع، به تأخّر همداستانی تغییر شکل‌می‌دهد. در این تأخّر نحوهٔ برخورد مادر با دومی نقل‌می‌شود: «دومی: (مادر) گفت... تو لیاقت هیچی رو نداری... گفت... تو یه خنگِ دست و پا چلفتی هستی... گفت... حیف نونی که تو این خونه می‌خوری... کتاب دستم بود. زدم زمین. پاکوبیدم به دولابچه و دستم روگذاشتم بیخِ رَف، هر چی اونجا بود از دَم پخش‌کردم کفِ اتاق... دیگه چی هستم؟ یه سرِخرِ اضافه...» (همان: ۱۵-۱۱٤)

این تأخّر، به عنوان یک تأخّر شخصیت‌محور، سندی‌است بر اینکه نحوهٔ رفتار مادر با دومی و به‌کاربردن واژه‌هایی چون دست و پا چلفتی، خنگ، حیفِ نون و بی‌لیاقت، درکنار برتردانستن برادر دیگر، چگونه به شکل‌گیری شخصیتی مملو از کینه و نفرت انجامیده‌است. شخصیتی که به علت نوعِ برخورد مادر، تحت فشار روانی، انگیزه‌ای از جنس نفرت پیدامی‌کند تا علت این فشار یعنی برادرش را از میان بردارد. لذا با تحقّق هدف، ضمن از میان برداشته‌شدن علت، فشار هم برداشته‌می‌شود. بنابراین، این تأخّر در جهت شخصیت‌پردازی و روشن‌شدنِ علت و انگیزهٔ شخصیت دومی نقل‌شده‌است.

همچنین این رفتار مادر نوعی گره‌افکنی‌است که موجب پیچیدگی‌می‌شود. تخریب شخصیت دومی، به خاطر دزدیده‌شدن ساعت، پیش چشم اولی، آتش نفرت را در وجود دومی شعله‌ورمی‌کند. هر چند اولی در نقش شخصیت مخالف، مؤثّر ظاهرنمی‌شود، اما ازمیان برداشتن او به عنوان فرزندِ محبوب و مورد توجه مادر توسط دومی، به نوعی ضربه‌زدن به مادر و انتقام از او به عنوان عاملِ زمینه‌سازِ نفرت در وجود اوست. اما واکنش تند دومی نسبت به مادر به خاطر سرکوفت‌های او، که به شکل کوبیدنِ کتاب بر روی زمین و پاکوبیدن به دولابچه و امثال آن درادامهٔ این قسمت نقل‌شده، بحرانی‌شدنِ وضعیت روحیِ دومی و همچنین بحرانی‌شدن روابط او با مادر و برادرش را آشکارمی‌سازد.

در واقع اینجا نقطه‌ای‌است که شرایط لازم برای دگرگونی و تحول دومی و تبدیل‌شدنِ او به انسانی سنگدل با هدفِ از سر راه برداشتن رقیب را داراست و نویسنده نه از طریق نشان دادنِ

مراحل این دگرگونی پیشِ رویِ مخاطب، مطابق آنچه ساختار متعارف نمایشنامه می‌طلبد، بلکه از طریق تمهیدات زمانی چون تأخّر، بدان دست یازیده‌است.

از دیگر تمهیدات زمانی مورد استفاده نویسنده در متن، می‌توان به انواع بسامد اشاره نمود. خانیان برای تأکید بر وضعیت روحی نابسامان دومی از بسامد مکرّر، استفاده‌کرده‌است و اولین نمونه به زمانی بازمی‌گردد که اولی برای نخستین بار دومی را بعد از مدت‌ها دیده‌است: «اولی: بارِ اول که دیدمت، گفتم خودش نیست. تند راه‌می‌رفتی. با خودت حرف‌می‌زدی... چی میگی با خودت، وقتی تنهایی؟... تنها چیزی که می‌گفت خودتی، استخوونی شونه‌هات بود و سرت که همیشه پائین می‌انداختی.» (همان: ۱۰۲) در ادامه درصفحهٔ (۱۰۳) جایی که اولی چگونگی تصمیمش برای حرف‌زدن با دومی را نقل‌می‌کند، عیناً مسألهٔ حرف‌زدن دومی با خودش و پرسش از محتوای حرف‌ها را مطرح می‌کند. همچنین در روایت اولی از مراسم شب هفتِ مادر در قبرستان، وقتی به بیان وضعیت دومی در آن شرایط می‌رسد، همین جملات تکرارمی‌شود: «شونه‌های استخونی‌ت رو داده بودی بالا. سرت آویزان بود پائین... حرف‌می‌زدی با خودت انگار. چی می‌گی با خودت وقتی تنهایی؟» (همان: ۱۰۸)

این جملات که به حرف‌زدن دومی با خودش اشارهٔ مکرّر دارد، در راستای کمک به شخصیت‌پردازی اهمیت دارد وگویای وضعیت روحیِ آشفته دومی و حاصل اقدام خودِ اوست. همچنین تأکید بر آویزان بودن سرِ دومی به عنوان یک بسامد مکرر، بر تأثیر وضعیت بحرانی روح و روان او بر جسم وی اشاره‌دارد.

نیاز به دیده‌شدن از سوی مادر، که منشأ فشارهای روحی و روانی شخصیت دومی‌است و انگیزهٔ او برای شلیک به برادرش می‌شود، در بسامد مکرّر دیگری از سوی نویسنده برجسته‌می‌شود و آن جاییست که دومی دربارهٔ تلاش بی‌حاصلش برای دیده‌شدن سخن‌می‌گوید: «همه‌جورکاری می‌کردم... هزارجور شیرین‌کاری. هزارجور فرمون‌بری... خوب‌می‌خوندم. خوب می‌نوشتم. خوب راه‌میرفتم. خوب سلام‌می‌کردم. خوب نمره‌می‌آوردم... انگار نه انگار... اگه یه چشمیزک هم بود، دیده‌می‌شدآخرش... اما من... فرق من و تو چی بود؟» (همان: ۱۱۰)

این جملات، عیناً در صفحهٔ (۱۱٦) در تأخّری که صحنهٔ شلیک گلولهٔ دومی به اولی را بازنمایی‌می‌کند، تکرارمی‌گردد.

نمونهٔ دیگری که به عنوان بسامدِ مکرّر می‌توان بدان اشاره‌نمود، جاییست که دومی از پردهٔ نفرتی می‌گوید که پنجدری نگاه او به دنیا شده‌است: «دومی: همه چیز مثِ به پرده‌س. یه پردهٔ نازک. من، من این پرده رو دیدم. از همون موقع که فهمیدم کی‌اَم، این پرده بوده. این پردهٔ نازک. رو همه‌چیز بوده. رو همه‌کس بوده. پردهٔ نفرت... رو نگاه‌ها بوده. رو لب‌ها بوده. رو صداها. رو حرف‌ها. روکلمه‌ها. رو اشاره‌ها... بعد می‌بینی همین پردهٔ نازک شده پنجدری نگاه خودت به دنیا.» (همان: ۱۱۱) تکرار این جملات در دیالوگ‌های دومی در صفحات ۱۱٦ و ۱۱۷ نمایشنامه، مبیّن شکل‌گیری شخصیت او تحت‌تأثیرِ نفرتی‌است که در وجودش نهادینه شده‌است و نویسنده خواسته با تأکیدی که از طریق تکرار آنها انجام‌می‌دهد، ضمن تأکید بر وضعیت روانیِ حادِ دومی، بر نقش اساسی نفرتِ بنیان‌گذارده‌شده توسط خانواده در بروز رخدادی چون سوءقصد به برادر تأکیدکند، تا بدانجا که دومی بدین نتیجه‌برسدکه «یکی از ما دو تا اضافه‌س» (همان: ۱۱۵ ـ ۱۰۹) و در قالب یک بسامد مکرّر، سه مرتبه آن‌را تکرارکند. بنابراین نویسنده، مخاطب را در مواجهه با انسانی قرارمی‌دهد که روح و روانش محصولِ شرایط وموقعیت خاصی‌است که او را به اقدام وا داشته‌است. علاوه بر بسامد مکرّر، نویسنده از بسامد تکراری نیز در جهتِ روشن‌ساختنِ دیگر وجوه شخصیتی دومی بهره برده‌است. چنانکه در ادامهٔ نقل اولی از مجلس شبِ هفتِ مادر، او رو به دومی می‌گوید که ندیدم هیچ‌وقت گریه‌کنی. نویسنده در این قسمت نیز بدون صرفِ زمانی زیاد برای بازگویی همهٔ موارد غم‌انگیزی که دومی در مواجهه با آنها گریه نکرده‌است و با هدفِ نمایان‌ساختن سنگدل بودنِ او، با اکتفا به گریزی کوتاه به مرگ پدر و نوع برخورد دومی با آن، از بسامد تکراری بهره برده‌است. «اولی: گریه‌نمی‌کردی. نه. گریه‌نمی‌کردی. عطیه گریه‌می‌کرد. و اون چندتای دیگه. ندیدم هیچ‌وقت گریه‌کنی...» (همان: ۱۰۸)

نمونهٔ دیگری از بسامد تکراری که در راستای شخصیت‌پردازی اهمیت دارد، جاییست که دومی از جایگاه اولی نزد مادر و دیده‌نشدن خودش می‌گوید: «تا تو بودی... همه‌ش تو بودی...

وقتی هم اونجوری شد... باز تو بودی... می‌گفت تو چرا برگشتی... حالام که ننه نیست، عطیه که هست... روزی هزاربار‌دارم‌می‌میرم و زنده‌می‌شم. روزی هزاربار به خودم لعنت‌می‌فرستم. شبی نیست که کابوس مَدَن رو نبینم. گیرکردی اینجام (به گلویش اشاره‌می‌کند).» (همان: ۱۱-۱۱۰) در این قسمت، عبارت «تو چرا برگشتی» در نقل قول دومی از گفته‌های مادر و استفاده از فعل استمراری می‌گفت، گویای آنست که مادر در مواردِ متعددی از داستان، این عبارت را برای دومی به‌کار برده‌است و حالا هم با حضور عطیه، این کلمات توسط او بیان‌می‌شود، حال آنکه در متن درکوتاه‌ترین زمان ممکن و تنها یک‌بار بدان اشاره‌شده‌است. این بسامدِ تکراری حاکی از آنست که حتی با از بین‌رفتن عاملِ بی‌توجهی مادر به دومی، جایگاهِ دومی نزد مادر بهبود نیافته و او راضی به مرگ دومی در ازایِ مرگ اولی بوده‌است و این امر از عمقِ رابطهٔ مادر و اولی پرده برمی‌دارد، آن چیزی که انگیزهٔ دومی برای حذف اولی را رقم‌زده‌است. حال آنکه حذف اولی هم نتوانسته موجب نزدیکیِ بیش از پیشِ مادر و دومی شود. فعل‌های «دارم می‌میرم و زنده‌می‌شم و لعنت‌می‌فرستم» نیز به اختصار به تکرارِ مردن و زنده‌شدن دومی و پشیمانی او از اقدامش اشاره‌دارند که نویسنده بدون توضیح آن مواردِ متعدد، استمرار این وضعیت برای دومی را در قالب یک بسامد تکراری بیان‌کرده‌است. در مورد عبارت «کابوس مَدَن» هم بر طبق متن، دومی هر شب آن کابوس را می‌بیند، اما در متن تنها یک‌بار نقل‌می‌شود که یک بسامد تکراری محسوب می‌شود و همهٔ این موارد، تأکیدی گذرا در راستای پردازشِ شخصیت دومی به‌حساب می‌آیند. مورد دیگری از بسامد تکراری در این راستا، پس از نقلِ دزدیده‌شدنِ ساعت توسط دومی‌است. در میان سخنانِ دومی در تشریح واکنشِ مادر به این اتفاق: «دومی: گفت تو لیاقتِ هیچی رو نداری... گفت... گفت... تو یه خنگِ دست و پا چلفتی هستی...» (همان: ۱۱٤) به کاربردن عبارتِ دست وپا چلفتی در این قسمت از متن به ویژگی برآمده از تکرارِ بی‌غُرضگی و ناتوانی یک شخص درگیرودار مسائلِ مختلف برمی‌گردد، اما در اینجا بدون اشاره به آن موارد و تنها متّکی به واقعهٔ‌گم‌شدنِ ساعت، بدون هدردادنِ زمان، ما از طریقِ یک بسامد تکراری، وجهی دیگر از شخصیتِ دومی را بازمی‌شناسیم.

نتیجه

نتایج حاصل از این پژوهش گویای آنست که در نمایشنامهٔ دهانی پر ازکلاغ، نویسنده، نه بر اساس ترتیب زمانیِ ساختار نمایشنامهٔ متعارف، بلکه از طریق دخل و تصرف در زمان متن، مطابق آرای ژرار ژنت به پرداختِ ساختار، ایجاد تعلیق و شخصیت‌پردازی اقدام‌نموده‌است. خانیان با به‌کارگیری تمهیدات زمانیِ مختلف، در جهت نمایشِ گسترهٔ زمانیِ طولانی از زندگی شخصیت‌ها در این اثر، موفق عمل‌کرده‌است. وی با خَلق این درام شخصیت‌محور قصددارد نتایج حاصل از اقدام شخصیت ـ دومی- در موقعیتی مربوط به گذشته را بر زندگی فعلی او در قالب ملاقاتِ خیالی او با برادرش بنمایاند تا اینکه شخصیت را درگیرودار کشمکش با شخصیت مخالف، مطابق سطح داستان در لحظه، پیشِ روی مخاطب به تصویرکشد. بنابراین کشمکشِ فرافردی، تصاعدی و نیرومند سطح داستان را به نفع کشمکش درونی و ساکنِ سطح گفتمان که همانا ملاقاتِ خیالی دو برادر در لحظهٔ حاضر است، به حاشیه برده و سایر عناصر ساختاری حاصل از آن کشمکش، شامل آشفتگی، پیچیدگی، بحران، فاجعه و فرود را نیز تنها از طریق دخل و تصرف در زمان و در قالب نابهنگامی‌های تأخّرآمیز در گفتمان گنجانده است. نویسنده با این تمهید از اهمیت کشمکش سطح داستان کاسته‌است تا پریشان‌حالی و اختلالات روانیِ شخصیت ـ دومی ـ را به شکل کشمکش درونی او با خودش، در زمانِ حال در نظر مخاطب برجسته نماید. لذا با وجود کشمکش غیرتصاعدی و ساکن سطح گفتمان، طبیعتاً سایرعناصر ساختاری منبعث از یک کشمکش تصاعدی، پیشِ روی مخاطب، ساخته و پرداخته نمی‌شوند.

در خصوص تأثیر زمان بر ایجاد تعلیق در مخاطب، نتایج بیانگر آنست که نویسنده به کمک تغییر در ترتیب زمانی وقوع رخدادها در گفتمان از طریق تأخّرها و تقدّم‌هایی بدان دست یازیده‌است. علاوه براین، نویسنده با مستتر نگهداشتن برخی اطلاعات برای ظهور در لحظهٔ مناسب، در رابطه با سایر عوامل و به صورت محتمل و معقول و زمینه‌چینی برای ایجادِ جریانِ حدس و گمان در مخاطب، موجبات اشتیاق مخاطب را فراهم‌آورده و از طریق دیرش‌هایی از نوع حذف و خلاصه تعلیق ایجادکرده‌است.

مطالعات پیرامون شخصیت‌پردازی حاکی ازآنست که نویسنده از تمهیدات مختلف زمانی در این راستا بهره‌برده‌است. از آن جمله انواع دیرش شاملِ حذف، مکثِ توصیفی و خلاصه و استفاده از نابهنگامی‌های تأخّرآمیز در کنارِ بسامدهای دوگانهٔ مکرر و تکراری، که به دو صورتِ تأکیدِ مؤکّد و گذرا، روابطِ شخصیت‌ها، عناصرِ دخیل در ساختِ پیشینهٔ شخصیتِ دومی، شرایط و چگونگیِ شکل‌گیری شخصیت وی در رابطه با مادر و برادر، ضعف‌ها، نیازها و علت، انگیزه و هدف او در اقدام به شلیک به برادرش ـ اولی ـ و در مجموع عوامل رشد و نمو او به عنوان یک شخصیت را نمایان‌ساخته و به مخاطب کمک‌می‌کند، دامنهٔ تحوّل او را درک نماید.

منابع و مآخذ

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

اگری، لاجوس. فن نمایشنامه نویسی، ترجمهٔ مهدی فروغ، تهران: انتشارات نگاه، چاپ دوّم، ۱۳٦٤.

تودورف، تزوتان. بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: انتشارات آگه، ۱۳۸۲.

تولان، مایکل جی. درآمدی زبانشناختی ـ انتقادی، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸۲.

خانیان، جمشید. دهانی پر از کلاغ. تهران: انتشارات صریر (پالیزان)، ۱۳۸٤.

قادری، نصراله. آناتومی ساختار درام. تهران: انتشارات کتاب نیستان، ۱۳۸۸.

مکی، ابراهیم. شناخت عوامل نمایش. تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷۱.

نجفی، ابوالحسن. مبانی زبانشناسی و کاربرد آن در زبان فارسی. تهران: نشر نیلوفر، ۱۳۸۷.

وبستر، راجر. درآمدی بر پژوهش نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ مجتبی ویسی. تهران: انتشارات سپیده سحر، ۱۳۸۳.

Augustine (1992). Confessions. 3 Vol. , Vol. 1: Introduction and Text. Oxford: Clarendon P.

Bruner, J. (1991) 'The Narrative Construction of Reality', in Critical Inquiry, 18 (1), p. 6.

Fludernik, M. (2006). An Introduction to Narratology. New York: Routleg.

Genett, G. (1980). Narrative Discourse: An Essay in Method. Transs. Jane Lewin. Ithaca: Cornell University Press.

Nash, C. (1994). Narrative in culture. London: Routledge.

Ricour, P. (1980). “Narrative Time”. Critical Inquiry. 7. pp. 169- 176.

Rimmon- Kenan, Sh. (1983). Narrative fiction: Contemporary poetics. London: Methuen.

Toolan, M. (2001). Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London: Routledge.

The relationship between time and the aesthetics of the play "The Crow's Mouth"

Leila Javaheri[1], Mohammadreza Sharifzadeh Ph.D[2*], Mehrdad Rayani Makhsos Ph.D[3]

Abstract

Time, as one of the important components of "narrative", has always been one of the important topics of the science of "narrative" and the theorists of this field have discussed it. In the meantime, "Gerard Genet", as the most influential theoretician about the time of the text, has presented an independent theory about the factor of time and its role in the narrative, which is based on moving from the level of the story to the discourse of how to intervene and occupy time through its three factors, order And it is often distinguished. Looking at the play as a text with a conventional structure and relying on time, which includes elements such as: confusion, conflict, complexity, suspense, crisis, disaster, and landing, which follow each other in a certain order; The present research intends to use a descriptive and analytical method, while examining the temporality of the narrative play "Dehani Per Ya Kalagh" written by "Jamshid Khanian", to answer the question: what effect does the temporal model used in the play "Dahani Per Ya Kalagh" based on the approach of "Gerard Genet" have on Does this work have a structural aesthetic? Since time is one of the influential components in Jamshid Khanian's dramatic works, this article aims to show, based on the approach of "Gerard Genet", the special temporality used in the play "The Crow's Mouth" as a narrative, in order to plan and discover the hidden cause in The events and payment of the structure, creating suspense and attractiveness for the audience and adding depth and richness to the characters have been effective.

Key words: Gerard Genet, structural drama, play, mouth full of crows.

1. Department of Comparative and Analytical History Of Islamic Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Iran.
Email: Javaherue@gmail.com
2. Professor of the Department of Philosophy of Art, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Iran. (Author)
Email: Moh.sharifzadeh@iauctb.ac.ir
3. Assistant Professor of Drama Department, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Iran.
Email: M_yarani@iauctb.ac.ir