

زمان داستانی در مقابل زمان نمایشی در نمایشنامه‌های منتخبی از بیضایی؛ مطالعه‌ای در روایت‌شناسی ادبیات نمایشی

پرستو محبی

دانش‌آموخته دوره دکترای تئاتر - دانشگاه تهران

دکتر محمدباقر قهرمانی

دانشیار - عضو هیأت علمی دانشگاه تهران

دکتر بهروز محمودی بختیاری

دانشیار - عضو هیأت علمی دانشگاه تهران

چکیده

در این تحقیق ابتدا سه مقوله نظم، تداوم و بسامد مرور می‌شود؛ و تفاوت ارائه زمان در داستان و نمایش دنبال می‌شود. سپس با نگاهی به آثار متقدم بیضایی به این سؤال پاسخ داده می‌شود، که آیا کاربست زمان در اغلب این آثار، منطبق با قواعد نمایشی است، یا خاصیتی داستانی دارد. این مطالعه نشان می‌دهد نویسنده با تخطی از سه مقوله نظم خطی، تداوم صحنه‌ای و بسامد منفرد، که روش‌های رایج در ساختار نمایشی هستند، و ایجاد "زمان‌پریشی" و "غیریک‌زمانی" می‌کوشد، از سویی عرصه گسترده داستانی را برای عرضه حوادث در خدمت بگیرد و از سوی دیگر امکان گذر از زبان داستانی به زبان نمایشی را در درام ایران فراهم آورد. نکته متمایز این تحقیق می‌تواند طرح و پیگیری این پرسش باشد، که نویسنده علاوه بر تکنیک‌های داستانی، چه راهکارهای نمایشی و تصویری‌ای برای ایجاد زمان‌پریشی و غیریک‌زمانی به کار برده است. استفاده از جلوه‌های صوتی و بصری، تغییر در نحوه حرکت شخصیت‌ها و صامت کردن دیالوگ‌ها به عنوان راهکارهای نمایشی بیضایی برای ایجاد زمان‌پریشی معرفی خواهند شد. خلق کنش موازی، تغییر نقش شخصیت‌ها و ایجاد لایه‌های تصویری از دیگر تکنیک‌هایی هستند که بیضایی برای غیریک‌زمان کردن تداوم به کار می‌برد.

واژگان کلیدی: بیضایی، زمان، ژنت، زمان نمایشی، زمان داستانی، روایت‌شناسی

www.anjomanfarsi.ir

مقدمه

در مطالعات روایت‌شناسانه، طبقه‌بندی ژنت از زمان بیشتر در زمینه ادبیات داستانی به کار گرفته شده است و کارکرد این مبحث در درام نیز غالباً با رویکردی مشابه انجام شده است؛ بی‌آنکه تفاوت میان زبان نمایشی و داستانی در زمان‌مندی کنش‌ها مورد توجه قرار بگیرد. حال آنکه ضرائب اجرایی (چه در متن نمایشی و چه بر روی صحنه) ماهیتی متفاوت به زمان در نمایش می‌دهد. نمایشنامه‌های سه دهه اول بیضایی می‌تواند زمینه مناسبی برای تأمل در باب تفاوت محورهای مربوط به ترتیب و تداوم زمانی در داستان و نمایش را فراهم آورد، چراکه از یک سو این آثار به منظور نمایش بر روی صحنه به نگارش درآمده‌اند و از سوی دیگر مرز میان گستره زمانی در داستان و محدودیت‌های زمانی در درام را به طور کامل طی نکرده‌اند. در توضیح این مسأله می‌توان در نظر داشت که در ابتدای مسیر نمایشنامه‌نویسی بیضایی (دهه سوم قرن حاضر) درام در ایران پدیده‌ای نوپا و غیربومی محسوب می‌شده است که ساختار آن یا باید از نمایشنامه‌های غربی استخراج می‌شد، یا از تنها سنت روایی در ایران یعنی داستان‌گویی و یا متأثر از سنت‌های بومی نمایشی و اجرایی همچون نقالی و تعزیه می‌بود. آشنایی بیضایی با سینما و زبان تدوین نیز برای او راهنمای دیگری بود

تا بتواند از قید محدودیت‌های زمانی در درام بگریزد.

در این تحقیق ابتدا سه مبحث نظم، تداوم و بسامد و انواع هریک از این سه دسته در آرای ژنت مرور می‌شود، سپس به تفاوت ماهیت زمان در روایت داستانی و نمایشی پرداخته می‌شود. با این مقدمه به نمایشنامه‌های بیضایی پرداخته می‌شود و گریز از محور نظم خطی و تداوم صحنه‌ای در دو مبحث "زمان‌پریشی" و "غیریک‌زمانی" مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در هر کدام از این دو مبحث تکنیک‌ها و راهکارهای نویسنده به دو بخش تقسیم می‌شود؛ راهکارهای داستانی که از طریق زبان کلامی در محور نظم و دیرش زمانی دست می‌برد و تکنیک‌های بصری و اجرایی برای اختلال در محور زمان.

در میان نمایشنامه‌های سه دهه اول بیضایی آرش (۱۳۳۷)، پهلوان اکبر می‌میرد (۱۳۴۲)، سلطان‌مار (۱۳۴۴)، خاطرات هنرپیشه نقش دوم (۱۳۶۰) و فتحنامه کلات (۱۳۶۲) به خاطر تنوع ساختاری و عدم تبعیت تام از الگوی کلاسیک زمان در درام بیش از دیگر آثار او مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

۱- پیشینه پژوهشی

۱-۱- زمان و روایت

یکی از تأثیرگذارترین مباحث در باب زمان و روایت از سوی پل ریکور^۱ مطرح شده است. ریکور در جلد سوم از کتاب *زمان و حکایت* (۱۹۸۴)، به ارتباط تنگاتنگ میان دو مفهوم «روایت‌مندی» و «زمانمندی» اشاره می‌کند. از نظر ریکور، زمان تنها بخشی مستقل از روایت نیست؛ بلکه زمان و روایت دو واژه مرتبط باهم یا درون هم هستند. از نگاه ریکور روایت در واقع نحوه ارتباط انسان با زمان است (Cobley, 2001: 17). او زمانمندی را ساختاری از وجود می‌داند که در روایت‌مندی به زبان درمی‌آید و روایت‌مندی را ساختار زبانی‌ای می‌داند که از زمانمندی را به‌عنوان مرجع اصلی و نهایی خود دارد (ریکور، ۱۳۸۸: ۴۰۰).

بی‌شک شناخته‌شده‌ترین طبقه‌بندی از رابطه میان زمان و روایت متعلق به ژنت است. رابطه‌ای که میان نحوه ارائه زمان حوادث در روایت به نسبت زمان مرجع آن‌ها در داستان وجود دارد به طبقه‌بندی ژنت از زمان در روایت منجر می‌شود. ژنت سه اصطلاح عمده نظم^۲، تداوم^۳ و بسامد^۴ را برای تحلیل رابطه میان زمان رخداد حوادث و زمان بازنموده شده در متن مطرح می‌کند که در ادامه به این سه مقوله پرداخته می‌شود.

۱-۱-۱- نظم

نظم پاسخ به سؤال "کی" می‌باشد. "مطالعه نظم زمانی یک روایت یعنی مطالعه نحوه قرار گرفتن رخدادها در داستانی یا جایگیری برش‌های زمانی در گفتمان روایی و مواجه کردن آن‌ها با ترتیب وقوع همان رخدادها یا نحوه اجرای همان برش‌های زمانی در داستان" (لینت و لت، ۱۳۹۰: ۵۳). در بیشتر موارد حوادث در روایت بر طبق نظم گاه‌شماری^۵ آن‌ها در داستان به جلو می‌رود ولی ممکن است این نظم بر هم بخورد. ژنت هرگونه انحراف در نظم و آرایش عناصر متن را از نظم و سامان وقوع عینی رخدادها در داستان، زمان‌پریشی^۶ می‌نامد (تولان، ۱۳۸۳: ۵۵). زمان‌پریشی در ترتیب

¹ Paul Ricoeur

² order

³ duration

⁴ frequency

⁵ when

⁶ chronological

⁷ anachrony

رخدادها به دو صورت قابل وقوع است؛ پس‌نگری^۸ و پیش‌نگری^۹. در پس‌نگری راوی به گذشته بازگشته و رخدادی که وقوع آن پیش‌تر از آخرین رخداد نقل شده است را بازگو می‌کند. پس‌نگرها می‌توانند درباره گذشته شخصیت، رخداد و خط داستان اصلی که در متن نقل می‌شوند، اطلاعاتی بدهند که در این صورت پس‌نگر همانند داستانی^{۱۰} خوانده می‌شوند و یا می‌توانند به گذشته حوادث و شخصیت‌هایی خارج از داستان اصلی اشاره کنند که در این حال پس‌نگر متفاوت داستانی^{۱۱} خوانده می‌شوند. همچنین ممکن است داستان به نقطه‌ای قبل از شروع روایت اصلی بازگردد که این نوع گذشته‌نگری را پس‌نگر بیرونی^{۱۲} می‌خوانند. اما اگر روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان برگردد ولی این نقطه جلوتر از نقطه شروع داستان باشد، آن را پس‌نگر درونی^{۱۳} می‌دانند. در پیش‌نگری نیز راوی به رویدادی در آینده اشاره می‌کند یعنی رویدادی را پیش از بازگویی رخدادها قبل از آن بازگو می‌کند. پیش‌نگرها هم می‌توانند همانند داستانی، متفاوت داستانی و بیرونی یا درونی باشند.

۱-۱-۲- تداوم

تداوم به رابطه میان زمان داستان^{۱۴} و زمان گفتمان^{۱۵} می‌پردازد و به سؤال "چه مدت"^{۱۶} پاسخ می‌دهد. تداوم، مدت‌زمانی را که در روایت صرف یک کنش می‌شود به نسبت زمان به درازا کشیدن آن کنش در داستان، مدنظر قرار می‌دهد. نکته قابل توجه در مورد تداوم این است که امکان مقایسه درست میان زمان متن و داستان وجود ندارد چراکه در مورد متن، ما با کشش زمانی واقعی مواجه نیستیم بلکه دیرند هر کنش را تنها از طریق حجم متنی که صرف آن شده یا مدت‌زمان قرائت متن می‌توان سنجید. در این صورت تنها راه مقایسه، در نظر گرفتن یک رابطه زمانی / حجمی است؛ یعنی مطابقت تداوم زمانی در داستان با حجم متن مصروف. به این نسبت، پویایی یا ریتم^{۱۷} گفته می‌شود (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۷۳). ریتم ثابت به معنای یک‌زمان^{۱۸} بودن کنش‌ها در متن و داستان است، به این معنا که رخدادی در داستان همان اندازه به درازا بکشد که خواندن آن در روایت. اما این دو غالباً غیریک‌زمان^{۱۹} هستند و می‌توان سرعت یا شتاب متن را کم یا زیاد کرد. بر این اساس می‌توان پنج الگوی اصلی را برای تداوم در نظر گرفت:

- ۱- حذف^{۲۰}: رخدادهایی که در داستان حادث شده است، در روایت حذف می‌شود و بدون اشاره به آن‌ها از رویشان عبور می‌شود. این حالت حداکثر شتاب را در متن سبب می‌گردد.
- ۲- چکیده^{۲۱}: در این حالت نیز زمان روایت سریع‌تر از زمان داستان است با این تفاوت که به جای حذف کنش،

www.anjomanfarsi.ir

^۸ ژنت از واژه analepsis برای گذشته‌نگری یا پس‌نگری استفاده می‌کند که معادل با flashback یا چنانچه می‌کند بال اشاره می‌کند، retroversion است.
^۹ معادل prolepsis در واژگان ژنتی که flash forward و foreshadowing نیز خوانده می‌شود. بال واژه anticipation را برای آینده‌نگری یا پیش‌نگری پیشنهاد کرده است.

^{۱۰} homodiegetic analepsis

^{۱۱} heterodiegetic analepsis

^{۱۲} external analepsis

^{۱۳} internal analepsis

^{۱۴} story time

^{۱۵} discourse time

^{۱۶} how long

^{۱۷} pace

^{۱۸} isochronic: این برابر نهاد از داریوش آشوری در کتاب فرهنگ علوم انسانی گرفته شده است (آشوری، ۱۳۸۱: ۱۹۱).

^{۱۹} anisochronic

^{۲۰} ellipsis

^{۲۱} summary

اشاره‌ای مختصر به آن می‌شود در نتیجه رخدادی طولانی می‌تواند در چند کلمه یا چند جمله به‌طور فشرده بازگو شود.
 ۳- صحنه^{۲۲}: در صحنه، زمان روایت و داستان یکسان می‌شوند. این حالت تنها زمانی می‌تواند اتفاق بیفتد که کلمات شخصیت‌ها عین‌به‌عین نقل شود یا کنش‌ها عیناً و با همان سرعت بازگو شوند.
 ۴- گسترش^{۲۳}: در روایت ممکن است بخش‌های توصیفی، به‌منظور ارائه ترسیمی ذهنی از کار، پویایی کنش را کند نماید^{۲۴}. این شکل از تداوم شتابی منفی دارد.
 ۵- مکث توصیفی^{۲۵}: در روایت همچنین امکان دارد کنش‌ها و رخدادها برای مدتی متوقف شده و بخش‌هایی از متن صرفاً به توصیف فضا یا ذهنیت شخصیت‌ها و یا راوی اختصاص داده شود. ژنت حداقل سرعت را مربوط به این نوع از تداوم می‌داند.

می‌توان انواع مختلف تداوم را در جدول زیر خلاصه کرد^{۲۶}؛

زمان داستان (story time: st)	زمان روایت (narrative time: nt)	حذف
کنش ادامه دارد	$(nt) 0 < n (=st)$	روایت متوقف می‌شود
کنش	$nt < st$	روایت
کنش	$nt \approx st$	روایت
کنش	$nt > st$	روایت
کنش متوقف می‌شود	$(nt=) n > 0 (=st)$	روایت ادامه دارد

۱-۱-۳- بسامد
 در برابر بسامد می‌توان پرسش "چند وقت یکبار"^{۲۷} را مطرح ساخت. بسامد عبارت است از رابطه بین تعداد دفعات تکرار رخداد در متن به نسبت تعداد دفعات تکرار آن در داستان. با این تعریف می‌توان سه گونه بسامد را تعریف کرد؛

۱- بسامد مفرد^{۲۸}: آنچه یکبار در داستان رخ داده است، یکبار در متن بازگو می‌شود.
 ۲- بسامد مکرر^{۲۹}: آنچه یکبار رخ داده است، چند بار نقل می‌شود.
 ۳- بسامد موجز^{۳۰}: آنچه چند بار رخ داده است، یکبار بازگو می‌شود.
 با این مقدمه در باب زمان در روایت می‌توان سراغ نمایش رفت و ابتدا این نکته را بررسی کرد که بازتاب طبقه‌بندی‌های زمانی ذکر شده در درام به چه صورت می‌باشد؛ آیا تفاوتی اساسی میان کاربست زمان در روایت داستانی

²² scene

²³ extending

²⁴ چتمن این تمهید را "امتداد" (stretch) می‌خواند، بال عنوان "کند شدن" (slow-down) را به آن می‌دهد و لمرت (Lammert) از آن با عنوان "گسترش زمان" (time extending) یاد می‌کند. معادل سینمایی این تمهید را می‌توان حرکت آهسته (slow motion) دانست (Fludernik, 2009: 33).

²⁵ descriptive pause

²⁶ این جدول از کتاب مقدمه‌ای بر روایت (Fludernik, 2009: 34) برگرفته شده است.

²⁷ how often

²⁸ singulative frequency

²⁹ repetitive frequency

³⁰ iterative frequency

به نسبت درام وجود دارد و آیا می‌توان به الگویی از زمان روایی در نمایش دست‌یافت.

۱-۲- زمان روایی در نمایش

زمان در نمایش جلوه‌ای متفاوت از داستان دارد. در داستان، چنانچه گفته شد، زمان برساختی تصنعی با واسطه کلمات و خطوط است و ما به ازایی حجمی دارد. ادراک زمان تنها از خلال تأویل خواننده حاصل می‌شود و نه تجربه واقعی گذر زمان. طول زمانی کنش‌ها نیز تخمینی ذهنی است که کمتر ممکن است به دقت قابل‌اندازه‌گیری باشد. حضور واسطه‌گر یا راوی میان کنش‌ها و چینش آن‌ها در روایت و نیز خاصیت کلامی متن، امکان برهم زدن نظم زمانی و یا تغییر در نحوه ارائه آن‌ها را می‌دهد. همچنین در داستان ما با سه سطح از زمان مواجه هستیم؛ زمان وقوع داستان، زمان روایت داستان و زمان خوانش داستان.

در اجرای نمایشی کنش‌ها به صورت زنده بر روی صحنه به اجرا درمی‌آیند در نتیجه زمان با همان کیفیتی از خلال اجرا به جریان درمی‌آید که در تجربه فیزیکی ما از روند خطی گذر زمان حین گسترش کنش‌ها. به لحاظ طول زمانی نیز هر کنش همان‌قدر به درازا می‌کشد که اجرا یا روایت کردن آن بر روی صحنه. مدت هر رخداد را می‌توان به دقت از روی ساعت اندازه‌گیری نمود. همچنین عمل خوانش (تماشای نمایش) و روایتگری (اجرا) در نمایش موازی می‌شوند و به این صورت مخاطب و روایت هم‌زمان می‌شوند. از آنجاکه این تحقیق به متن دراماتیک یعنی نمایشنامه می‌پردازد و نمایشنامه نیز ساختاری کلامی دارد، باید متذکر شد برخی موارد گفته‌شده من جمله هم‌زمانی مخاطب و متن روایی و یا تجربه زمانی واقعی و غیرکلامی قابل صدق نیست اما از آنجاکه متن نمایشی صرفاً پیش متنی برای اجرا به شمار می‌رود و هر بخش از آن باید بتواند تحقیقی عین‌به‌عین بر روی صحنه پیدا کند، در پیاده سازی مباحث یاد شده در باب زمان در روایت تفاوتی میان متن نمایشی و اجرای آن بر صحنه وجود نخواهد داشت.

با این مقدمه می‌توان به بررسی سه مقوله نظم، تداوم و بسامد در نمایش پرداخت. در مورد نظم باید گفت که کمتر پیش می‌آید تمایز شاخصی میان توالی رخدادهای در داستان و ترتیب آن‌ها در نمایش وجود داشته باشد. در واقع زمان‌پریشی (پس‌نگری یا پیش‌نگری) در درام جریانی شایع نیست و حوادث اغلب بر طبق نظم گاه‌شمارانه‌شان در داستان به‌پیش می‌رود. این امر از سویی به دلیل قوانین کلاسیکی است که از زمان ارسطو به‌صورت قانون وحدت‌های سه‌گانه در درام پایه‌گذاری شد و بر اساس آن گستره زمانی در درام، همچون گستره مکان و کنش، محدود شد و به همین دلیل پرش به زمان‌های دور در گذشته یا آینده به‌دوراز قاعده بود. از سوی دیگر محدودیت‌های اجرایی در آن دخیل است چراکه در نمایش با هر بار تغییر زمان، صحنه نیز باید تغییر یابد و این امر تنها در فاصله بین دو پرده ممکن است درحالی‌که در ادبیات به‌واسطه کلام و حتی در سینما با کمک تدوین این امر به‌مراتب آسان‌تر است. مورد دیگری که در این‌باره می‌توان اشاره کرد این است که در داستان ادبی، به‌واسطه توضیحات راوی درک غیرخطی زمان به‌راحتی ممکن می‌شود، در سینما نیز تمهیداتی چون فید، دیزالو یا سیاه‌وسفید شدن تصویر به‌صورت قراردادهایی برای بازگشت به گذشته یا رفتن به آینده پذیرفته‌شده‌اند اما در نمایش، درک برهم خوردن روند خطی زمانی به‌سادگی ممکن نیست و اغلب از طریق توضیحات واسطه‌گرها یا دیالوگ شخصیت‌ها ممکن می‌شود. آخرین مورد که البته بسیار قابل‌تأمل می‌تواند باشد، این است که در اجرا و به طبع آن در متن نمایشی، همچون در فیلم، نوعی "زمان حال دائمی" در جریان است به این معنی که کنش‌ها همواره "در حال انجام" هستند؛ حتی زمانی که به گذشته شخصیت رفته‌ایم، شخص "در حال راه رفتن" است یا به روبرو "خیره شده است". در واقع می‌توان گفت "نمایش گذشته" (و همچنین آینده) امری محال است.

در بحث از انواع تداوم، هرچند غالباً از دیالوگ به عنوان ناب‌ترین شکل صحنه نمایشی نام برده می‌شود اما روایت

مبسوط یک کنش نیز جزء صحنه به شمار می‌آید چراکه در این حالت نیز طول زمانی روایت با داستان برابر می‌شود. ریمون - کنان^{۳۱} معتقد است هرچه به سمت صحنه نمایشی در روایت یک داستان پیش برویم، دخالت راوی کمتر می‌شود پس می‌توان گفت خصیصه صحنه نمایش در روایتگری، محو نسبی راوی است (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۷۶). از میان شیوه‌های تداوم، قطعاً صحنه بیشترین کاربرد را در نمایش دارد. باید گفت دلایلی که در بالا ذکر شد امکان حذف و چکیده کردن کنش را نیز در نمایش پایین می‌آورد. حذف در درام غالباً در فاصله میان پرده‌ها انجام می‌شود درحالی‌که برای چکیده کردن کنش (جز از طریق استفاده از راوی یا کمک گرفتن از دیالوگ)، راهکارهای اندکی وجود دارد^{۳۲}. تأکید ارسطو بر اینکه طول زمانی نمایش به‌ندرت از یک روز تجاوز می‌کند، نمایشنامه‌نویسان کلاسیک و نئوکلاسیک را به سمت کوتاه کردن بازه زمانی نمایش برد تا جایی که مطابقت کامل میان زمان بازنمایی شده و زمان داستان همواره از گیراترین چالش‌ها بر سر راه نمایشنامه‌نویسان بوده است^{۳۳} (Richardson, 2007: 148). توضیحات صحنه که بیشتر در ابتدای نمایشنامه یا ابتدای هر پرده می‌آید را نیز طبعاً باید مکث توصیفی به شمار آورد هرچند در اجرای زنده، این توضیحات در قالب تصویر نمایش داده می‌شوند و در نتیجه آن‌ها نیز جزء صحنه نمایشی محسوب می‌شوند.

در پایان نوبت به بسامد می‌رسد. در درام به‌ندرت پیش می‌آید جز بسامد مفرد دیگر اشکال بسامد به کار گرفته شود. بسامد موجز که در روایت داستانی به‌راحتی در قالب جمله‌ای چون "او عادت داشت هرروز..." قابل ارائه است، بر صحنه غیرقابل نمایش است و حتی اگر - به‌اشتباه - در نمایشنامه ذکر شود، قابلیت اجرایی نمی‌یابد. در مورد بسامد مکرر، به‌خصوص در نمایشنامه‌های تجربی و معاصر، به‌راحتی نمی‌توان کاربردش را در نمایش رد کرد. در فصل‌های پیش رو نمونه‌هایی از به‌کارگیری این شکل از بسامد در نمایشنامه‌های بیضایی بررسی خواهد شد.

۲- راهکارهای تخطی از زمان نمایشی و ارائه زمان داستانی در آثار بیضایی

زمان از مقوله‌های قابل بحث در آثار بیضایی و می‌توان گفت از دغدغه‌های او در نمایشنامه‌نویسی (و سینما) است. بیضایی، به‌خصوص در آثار نمایشی اولیه خود، می‌کوشد ترتیب خطی و گاه‌شمارانه زمان و نیز روند تداومی وقایع را بر هم بزند و به این منظور در پی راهکارهایی برای گریز از چارچوب محدودیت‌های زمانی در درام و قواعد کلاسیک آن است. می‌توان گفت بیضایی امکان ورود تکنیک‌های زمانمندی از داستان به نمایش را در درام ایران فراهم می‌آورد تا از این طریق زمان در آثارش بیش از آنکه تابع محدودیت‌های صحنه نمایشی باشد، به‌نه گسترده داستانی را برای عرضه حوادث در اختیار داشته باشد^{۳۴}. باین‌حال در برخی آثارش به طرز ظاهراً خودآگاهانه‌ای می‌کوشد توانایی‌اش در حفظ قواعد تئاتری در مورد زمان را به نمایش بگذارد. چهار صندوق (۱۳۴۶) و بیش از آن مرگ یزدگرد (۱۳۵۸) را می‌توان نتیجه تلاش بیضایی در حفظ وحدت زمان، و البته مکان، در میان آثار پیش از دهه هفتاد او دانست. در چهار صندوق تنها یک حذف زمانی میان دو پرده وجود دارد و باقی نمایشنامه به‌صورت صحنه‌ای از طریق دیالوگ همراه با شرح کنشی بسیار مختصر ارائه می‌شود. در مرگ یزدگرد همین حذف زمانی نیز وجود ندارد. نمایشنامه به‌صورت تک‌پرده‌ای است و نویسنده در نگارش آن تا حد ممکن کوشیده شده تا زمان روایی با زمان داستانی برابر شود. حتی مکث توصیفی نیز در طول نمایش به کار گرفته نمی‌شود، جز اشاره‌ای کوتاه در ابتدای متن؛

«[آسیایی نیمه تاریک. روی زمین جسدی است افتاده؛ بر چهره‌اش چهرکی زرین.]»

³¹ Shlomith Rimmon-Kenan

³² در نمایش توهم کمیک اثر پیر کورنی، حوادث مربوط به زمانی طولانی از طریق یک آینه جادویی به صورت فشرده نمایش داده می‌شود.

³³ نمایشنامه‌های ولپن و کیمیاگر از نمونه‌های معروف این جریان هستند.

³⁴ چنانچه پیشتر گفته شد در دوره شروع کار بیضایی، نمایشنامه‌نویسی هنوز پدیده‌ای نو در ایران محسوب می‌شده است و با توجه به سابقه کوتاه آن، و تجربه طولانی داستان‌سرایی در ایران، زبان داستانی نقطه شروع گروهی از نمایشنامه‌نویسان برای ورود به عرصه نمایش بوده است.

(بیضایی، ۱۳۸۳: ۶)

در این مبحث شیوه‌های تخطی از سه مقوله نظم خطی، تداوم صحنه‌ای و بسامد منفرد، که همان‌طور که گفته شد روش‌های رایج نمایش زمان در درام هستند، در نمایشنامه‌های بیضایی مورد مطالعه قرار می‌گیرند. هرچند خود این مقوله نیز در درام کمتر مورد ملاحظه قرار گرفته است اما نکته متمایز این تحقیق می‌تواند طرح و پیگیری این پرسش باشد که نویسنده علاوه بر تکنیک‌های داستانی، که به‌عنوان روش‌هایی معمول وجود داشته است، چه راهکارهای نمایشی و تصویری را برای ایجاد زمان پریشی و غیر یک‌زمانی به کار می‌برد (یا شاید بتوان گفت ابداع می‌کند). از این‌رو سه مقوله زمان پریشی، غیر یک‌زمانی و بسامد غیر منفرد در آثار اولیه بیضایی مورد بررسی قرار می‌گیرد و در هر قسمت راهکارهای داستانی و نمایشی نویسنده از یکدیگر تفکیک می‌شوند. نمایشنامه‌های شاخص مورد مطالعه به ترتیب زمانی، *آرش*، *پهلوان اکبر می‌میرد*، *سلطان‌مار*، *خاطرات هنرپیشه نقش دوم* و *فتحنامه کلات* می‌باشند.

۲-۱- زمان پریشی

چنانچه اشاره شد زمان پریشی، به معنای انحراف از ترتیب خطی حوادث، به دو صورت پیش‌نگری و پس‌نگری اتفاق می‌افتد. برای بازگشت به گذشته و یا آینده‌نگری در درام یا به طریق داستانی با کمک دیالوگ و یا توضیحات راوی در قالب کلام می‌توان به حوادث پیشین اشاره کرد و یا صحنه نمایش را به عقب بازگردانید و یا صحنه‌ای جلوتر را به نمایش گذاشت که چنانچه گفته شد این روش هم (علاوه بر آنکه با تغییر صحنه همراه است) اغلب بی‌نیاز از توضیح شخصیت‌ها یا راوی نیست. بیضایی برای بر هم زدن نظم زمانی یا به شیوه داستانی و در قالب کلام عمل می‌کند و یا راهکارهایی تصویری و نمایشی می‌جوید. در ادامه ابتدا به زمان پریشی‌های داستانی و سپس شیوه‌های نمایشی زمان پریشی در آثار بیضایی اشاره می‌شود.

الف: زمان پریشی به شیوه داستانی

در *آرش*، که چنانچه گفته شد ساختاری بیشتر داستانی و نقالانه دارد تا نمایشی، تمامی پیش‌نگری‌ها از طریق راوی اغلب برون داستانی نقل می‌شود. بند یک نمایشنامه صرف توصیف راوی از جنگی در ایران زمین می‌شود که نوعی گذشته‌نگر بیرونی است و مقدمه‌ای است برای ورود به کنش اصلی و داستان *آرش*؛

«...[ایشان از جنگ دراز آمده بودند. که جنگ درازشان سخت بود [...]]»

(بیضایی، ۱۳۸۴a: ۱۹)

همچنین در بند چهار راوی با این اشاره، به دوران پیش از جنگ بازمی‌گردد:

«و بر زمینی چنین تیره روزگاری خانه‌های ما روئیده بود.» (همان، ۲۵)

در *پهلوان اکبر می‌میرد* به‌جای نقل از طریق راوی، پیش‌نگرها، که غالباً بیرونی هستند، از خلال دیالوگ شخصیت‌ها منتقل می‌شوند. مثل گذشته پهلوان حیدر که در دیالوگ مادرش با پهلوان اکبر بازگو می‌شود و گذشته پهلوان اکبر و داستان عشق او به دختر ایللیاتی که حین صحبت با می‌فروشد روایت می‌کند:

«پهلوان: تو ایللیات یه دختری بود که ما واسش سر می‌شکستیم. موقع نعل بندون پسر خان ما رو دید! (...))» (بیضایی،

۱۳۸۴b: ۱۹۹)

اگر نمایشنامه *آرش* پیش‌نگری‌ها را با واسطه راوی برون داستانی نقل می‌کند و *پهلوان اکبر می‌میرد* از طریق دیالوگ‌های شخصیت‌ها، در *سلطان‌مار* عاملی که زمان پریشی‌ها را مشخص می‌کند، راوی درون داستانی یا همان وزیر است که در عین حال که جزء اشخاص بازی است، گاه از نقش فاصله گرفته و به روایت داستان و بر هم زدن نظم زمانی می‌پردازد. در داستان، حوادث به ترتیب زمانی زیر اتفاق می‌افتند:

- A: تقاضای دو سفیر از شاه و طعنه آن‌ها به بی‌جانشین بودن او
B: پیشنهاد درویش برای علاج ناباروری شاه و وزیر و پیروی آن‌ها از این پیشنهاد
C: انتظار شاه و وزیر در لحظه‌های پیش از تولد فرزندان
D: رسیدن خبر تولد دو فرزند

...

اما در نمایشنامه حوادث با این ترتیب ارائه می‌شود: C, A, B, D, ...
در این صورت C پیش‌نگر درون‌داستانی است و می‌توان گفت نمایش با یک آینده‌نگری آغاز می‌شود و پس از آنکه اضطراب شاه و وزیر پیش از به دنیا آمدن فرزندان به نمایش درمی‌آید، وزیر با یک جمله زمان را به عقب بازمی‌گرداند؛ «وزیر: (...). به نه ماه پیش برمی‌گردیم. در قصر این جنبش و نشاط نبود (...).»
[ناگهان سفیر جابلصا از راست و سفیر جابلقا از چپ به داخل می‌پرند...] «
(بیضایی، ۱۳۸۴ع: ۵۴۳)

و از آن‌پس حوادث به ترتیب داستان پیش می‌روند.
در ابتدا به نظر می‌رسد *خاطرات هنرپیشه نقش دوم* نیز تا حدی از همین روش پیروی می‌کند؛ یعنی شروع روایت از میانه داستان و سپس رفتن به ابتدای داستان و دنبال کردن منظم باقی حوادث. اگر ترتیب رخدادها در داستان را به این شکل خلاصه کنیم؛

- A: ترک روستا
B: سرگردانی در شهرزات علوم تحقیقات و فناوری
C: یافتن کارگاه علم انانازی، مطالعات فرهنگی
D: دیالوگ کنار آتش مجنون با موهبت و ذوالفقار در مورد هنرپیشه نقش دوم
E: تحولات زندگی ذوالفقار تا کشته شدن او
F: بلند کردن جسد ذوالفقار
G: روی دست بردن جسد
H: تک‌گویی موهبت

در این صورت توالی آن‌ها در متن به این صورت است: G, H, D, B, A, C, D, E, F, G, H
اینجا نیز پس از کنش‌های اولیه متن، یکی از شخصیت‌ها (موهبت) از نقشش جدا می‌شود و در حکم یک راوی به روایت حوادث پیش‌تر می‌پردازد. تا اینجا کار، متن ساختاری مشابه *سلطان‌مار* دارد اما در این نمایشنامه موهبت تا آخر اثر مدام از نقشش فاصله می‌گیرد و به نقل سوم شخص حوادث در زمان گذشته می‌پردازد درحالی‌که کنش مورد اشاره او در پس‌زمینه در حال اجراست. در این صورت کل کنش‌هایی که پس از تک‌گویی موهبت ارائه می‌شوند حکم پس‌نگری برای کنش اولیه یعنی مرگ ذوالفقار را دارد. نویسنده در این اثر می‌کوشد مدام گذشته را با حال ادغام کند و از این‌رو نقش موهبت مدام میان راوی و کنشگر جابه‌جا می‌شود.

یکی از راهکارهای کلامی بیضایی برای لغزش در زمان، استفاده از تسلسل و تکرار کلمات است برای تغییر زمان.
مثال زیر نمونه‌ای از این دست است؛

«دوالپا: (...). هر کارگری خیال می‌کند شما مال اون یکی کارخونه هستین (...). فهمیدین؟ تو - توی چه فکری هستی؟
موهبت: من به فکر صد تومنی بودم.»

ذوالفقار: من داشتم پولهای روزهای بعد رو می‌شمردم.

موهبت: ما دیگه نباید خرج کنیم، باید جمع کنیم.»

(بیضایی، ۱۳۶۲ا: ۲۶-۲۷)

در اینجا دیالوگ ذوالپا پس‌نگر است اما موهبت در مقام روایتگر و در زمان حال پاسخ می‌دهد. جمله، ذوالفقار دوباره در گذشته بیان شده اما با حذف زمانی نسبت به دیالوگ ذوالپا (در زمانی جلوتر از سؤال ذوالپا و در مکانی دیگر) و جمله دوم موهبت در ادامه سخن ذوالفقار و همزمان با آن است.

درجایی دیگر دوباره توالی کلمات زمینه رفت و برگشت در زمان را مهیا می‌کند؛

«کارگر: تو کی هستی؟»

موهبت: اون کی بود؟ اون وسط، لای دود و غبار که من از پشت اشک می‌دیدم؟ اون کی بود؟

مشکین: شنیدم که اون روی صندلی می‌نشینه (...).» (همان: ۷۹)

در اینجا نیز سطر اول مربوط به گذشته، ادامه کلام با موهبت متعلق به زمان حال و دیالوگ مشکین، مانند مثال بالا، بازگشت به گذشته اما با حذف زمانی و تغییر مکان است. اما نکته قابل توجه آن است که در اینجا نویسنده علاوه بر بازی با زمان از طریق تکرار کلمات، با مفهوم کلمات نیز بازی می‌کند چراکه دو سؤال اول یعنی "تو کی هستی؟" و "اون کی بود؟" اشاره به ذوالفقار دارد اما "اون" در جمله مشکین به بلقیس اشاره دارد.

به جز موهبت که گذشته‌نگرهای همانند داستانی را ارائه می‌کند، دیگر شخصیت‌ها نیز در گفتگویشان گاه به گذشته‌نگرهای متفاوت داستانی اشاره می‌کنند مثل داستان عشق مجنون به لیلی و یا گذشته بلقیس.

همچنین گاه روابط زمانی از این نیز پیچیده‌تر می‌شود و دیالوگ‌های پشت سر هم در نمایشنامه به جای رفت و برگشت

در حال و گذشته به لایه‌ای عقب‌تر در زمان رفته و نوعی مواجهه گذشته با گذشته گذشته را فراهم می‌آورد؛

«دیگری (به ذوالفقار): از وقتی بلقیس نیست تک افتادی. بی خبر که نیستی. هان؟»

رئیس شعبه: امروز بلقیس پیش من آمد. مختصر پس اندازی که داشت گرفت و رفت.

مجنون [به مشکین]: این حرف رئیس شعبه بود؟

مشکین: آره من دنبالش رفتم (...).

رئیس شعبه: پس اندازی بود که طی چندین سال متمادی ذره ذره جمع کرده بود (...).

مجنون [به مشکین]: نگفت برای چی می‌خواست؟

رئیس شعبه: ما نمی‌پرسیم؛ نه نه، ابداً. ولی طبعاً همه مایل بودیم بدونیم (...).

(همان: ۸۵-۸۶)

در این بخش گفته "دیگری" مربوط به گذشته‌ای است که موهبت در حال نقل آن است، سخن رئیس شعبه به زمان و مکانی دیگر اشاره می‌کند که می‌تواند ارتباط نزدیکی با زمان سؤال "دیگری" داشته باشد اما نسبت به دیالوگ مجنون و مشکین حکم گذشته را دارد. بالطبع پرسش مجنون از مشکین نیز، که آن روز شاهد ماجرا بوده، در زمانی جلوتر از سخن رئیس شعبه، یعنی شب همان روز، قرار می‌گیرد. بدین ترتیب همان بازی روایتگری موهبت در زمان حال و نمایش همزمان گذشته این بار در بازنقل مشکین در گذشته از حادثه‌ای در گذشته این گذشته تکرار می‌شود و در پاسخ به سؤال مجنون از مشکین، جواب پرسش مشابه مشکین را از زبان رئیس شعبه می‌شنویم.

در فتحنامه کلات حوادث به ترتیب داستان پیش می‌روند و جز پیش‌نگری‌های بیرونی که در قالب دیالوگ برای مثال

از گذشته آی بانو و یا پدر او داده می‌شود، ساختار کلی متن، خطی و غیر زمان‌پیشانه است.

ب: زمان‌پریشی با راهکارهای نمایشی

در میان نمایشنامه‌های مورد مطالعه آرش، همان‌طور که گفته شد، ساختاری بیشتر داستانی دارد و تمهیدات نمایشی در آن کمتر به کار رفته است. پهلوان اکبر می‌میرد، چهار صندوق، مرگ یزدگرد و فتحنامه کلات ساختاری خطی دارند که ترتیب حوادث در آن‌ها مطابق با طرح داستانی است.^{۳۵} سلطان‌مار، چنانچه اشاره شد، با یک پیش‌نگری آغاز می‌شود که از نوع داستانی است یعنی از طریق یک واسطه‌گر. اما خاطرات هنرپیشه نقش دوم را می‌توان در حکم آزمایشگاهی دانست برای آزمودن راهکارهای تصویری و نمایشی حرکت در زمان حال و گذشته و حتی، با توجه به تجربه فیلم‌سازی نویسنده، وارد کردن زبان سینمایی به نمایش برای تغییر در زمان.

قبلاً اشاره شد که در سینما از جلوه‌های بصری‌ای چون فید و دیزالو برای گذر زمان و رفتن به گذشته یا آینده استفاده می‌شود. در زیر لیستی از تمهیدات تصویری بیضایی در خاطرات هنرپیشه نقش دوم برای گذر زمان آورده می‌شود که برخی از آن‌ها جلوه‌ای مشابه افکت‌های اشاره‌شده در سینما و الگوهای تدوینی برای گذر زمان را ایجاد می‌کنند یا شاید بتوان گفت متأثر از آن‌هاست.^{۳۶}

ثابت و متحرک کردن اشخاص: در اوایل نمایشنامه هنگامی که از بی‌خانمانی ذوالفقار و موهبت، با واسطه تک‌گویی موهبت، زمان به خداحافظی آن‌ها از مشکین و زرین در روستا بازمی‌گردد، برای نشان دادن تفاوت زمانی دیالوگ مشکین با کنش قبل، موهبت و ذوالفقار بی‌حرکت می‌شوند، مشکین و زرین آخرین توصیه‌هایشان را می‌کنند، سپس موهبت و ذوالفقار دوباره به حرکت درمی‌آیند و کنش قبلی آن‌ها در شهر پی گرفته می‌شود. با این تمهید سه سطح زمانی مختلف^{۳۷} (از زمان داستانی)، بر روی صحنه (در زمان روایت) به‌طور هم‌زمان ارائه می‌شود.

تغییر لباس: در این نمایشنامه تغییر لباس افراد که به‌منظور رفتن در نقش جدیدی است که باید به‌عنوان گروه موافق یا مخالف در سخنرانی‌ها و اعتصابات بازی کنند، به‌صورت تمی تکرار شونده درآمده که بیشتر برای بازی‌های زمانی مورد استفاده قرار گرفته است. هر بار عوض کردن لباس اغلب با حذف زمانی، و به طبع آن حذف کنش‌های غیرضروری در متن، همراه است اما گاه برای تغییر زمان حال به گذشته و بالعکس نیز استفاده شده است؛

«موهبت: اونشب تا صبح بلقیس در آستانه‌ی در نشست (...).

[همه لباس عوض می‌کنند، دوآلپا حرف می‌زند.]

دوآلپا: گویا عده‌ای معلم اجنبی پرست پیدا شدن (...).» (همان: ۸۲)

محو و وضوح تدریجی صدا: درجایی از نمایشنامه نویسنده برای حرکت از گذشته به حال از فید کردن صدای شخصیت در گذشته و فوکوس کردن صدای موهبت استفاده می‌کند و پس از توضیح موهبت، نمایشنامه دوباره با همین کار به گذشته (البته با حذف زمان نسبت به کنش قبل) بازمی‌گردد.

«خدنگ: (...) وقتی من دست بزنم شما هم می‌زنید، (...) پس حواستون جمع؛ یکی نطق می‌کنه!

[در زمینه ماهر می‌رود روی چهارپایه و شروع می‌کند به نطقی که ما نمی‌شنویم. در عوض موهبت با ما حرف می‌زند.]

موهبت: جای بزرگی بود (...) یکی نطق می‌کرد. (...) چشم ما به نفر جلویی بود که کی باید دست بزنیم.

^{۳۵} نویسنده در ابتدای پهلوان اکبر می‌میرد اشاره‌ای به گذشته می‌کند؛ «در خانه سالهاست که باز نشده است» (بیضایی، ۱۳۸۴ب: ۱۸۳). اما این توضیح چون گوینده‌ای ندارد و در قالب توضیح صحنه آمده است، قابلیت اجرایی ندارد.

^{۳۶} بیضایی اولین تجربیات جدی در کارگردانی و تدوین سینمایی را از ابتدای دهه پنجاه آغاز کرده است و تا اواخر دهه هشتاد حدود بیست فیلم سینمایی را کارگردانی و یا تدوین نموده است.

^{۳۷} این سه سطح عبارتند از: زمان گذشته (مربوط به رانده شدن موهبت و ذوالفقار در شهر)، زمان حال (تک‌گویی موهبت)، زمان گذشته گذشته (دیالوگ‌های مشکین و زرین).

[خندنگ دست می‌زند، همه می‌زنند.]» (همان: ۲۰)

در این نمونه همچنین از عمق صحنه نیز برای ایجاد بعد زمانی استفاده می‌کند؛ کنش مربوط به گذشته در پس‌زمینه و روایتگری موهبت در زمان حال در پیش‌زمینه قرار می‌گیرد و با این ترتیب، به‌مانند مورد قبل، گذشته و حال باهم دیده می‌شوند و می‌توان گفت کنش‌های غیر همزمان بر روی صحنه هم‌مکان می‌شوند.

بهره بردن از صدا یا جلوه‌های صوتی: در بخش‌هایی از نمایشنامه، گذشته و حال از طریق صدا در یکدیگر محوشده و به تدریج در هم ادغام می‌شوند. اولین، و جالب‌توجه‌ترین نمونه، در ابتدای متن و هنگامی است که برای اولین بار پس از تک‌گویی موهبت با شبه دیزالوی صوتی و طولانی، از طریق سؤال و جواب صداها (که منبعشان مشخص نیست) با موهبت، روایت به عقب بازمی‌گردد؛

«موهبت: (...) کی خیال می‌کرد که ما به پایتخت سراغ مرگ می‌آئیم؟ نه، ما دنبال چیز دیگه‌ای آمدیم -

یک صدا: دنبال چی؟

موهبت: کار.

(...)

دیگری: چه کار بلدی؟

موهبت: عرض کنم -

(...)

کم‌کم ذوالفقار نیز وارد این سؤال و جواب با صداها می‌شود؛
(...)

ذوالفقار: جوابشو بده موهبت!

(...)

ذوالفقار: (...) هرکاری که با آب و درخت و زمین باشه ما بلدیم.

(...)

موهبت: [گویی از خواب می‌پرد] هوه، چی شد؟ یه آن پیش مثل این که صدای ذوالفقارو شنیدم [ملول] کسی به جوونیش رحم نکرد.

صدا: خود تو کی هستی؟

موهبت: نمی‌شناسین؟ (...) من (...) حتی یکی دوبار در منزل شما رو زدم. نه، نه، در همه‌ی این کارها تنها نبودم. ما بودیم؛ من و ذوالفقار.

مرد خشن: تو بودی که در خونه‌ی منو زدی؟» (همان: ۹-۱۲)

و از اینجا داستان به گذشته بازمی‌گردد.

در چند جا نیز از صدای سوت برای تغییر گذشته به حال و برعکس استفاده می‌شود.

استفاده از جلوه‌های بصری: در بالا به ادغام حال و گذشته از طریق صدا اشاره شد، در اینجا اضافه می‌شود که گاه زمان‌ها از طریق جلوه‌های تصویری در هم فرو می‌روند. مثلاً گاه تصویر گذشته با دود محو می‌شود و از میان دود موهبت در نقش راوی در زمان حال ظاهر می‌شود. این تمهید جلوه‌ای شبیه دیزالو در تصویر می‌تواند به وجود آورد.

اشاره کلامی و نمایش صحنه‌ای: گاهی کنش در نمایشنامه از طریق ترکیبی از اشاره کلامی راوی با فعل گذشته و نمایش صحنه‌ای آن ارائه می‌شود. در این حالت نقل و اجرا مدام در هم ادغام می‌شوند و در واقع از کنشی مشترک برای

پیوند میان حال و گذشته استفاده می‌شود؛

«موهبت: (...) یکی نطق کرد و ما دست زدیم.

[ماهر دست می‌زند؛ همه می‌زنند (...)].» (همان: ۳۶)

در این نمونه از دست زدن به‌عنوان پلی برای رفتن از حال به گذشته استفاده می‌شود و در نمونه بعدی به‌طور معکوس با این روش گذشته به حال پیوند می‌خورد؛

«دوالپا: (...) گروهان خدنگ تمرین!

موهبت: ما تمرین کردیم. (...)» (همان: ۲۹)

پیش‌تر اشاره شد در درام، "نمایش گذشته" امری محال است و کنش همواره در زمان حال در حال اجراست. در این اثر نویسنده از طریق حضور موهبت و روایت پس‌نگرانه او، همزمان با مشارکت او در اجرای کنش‌های مربوط به گذشته، سعی در "اجرای کنش در زمان گذشته" دارد، چیزی که تنها در داستان قابل‌دسترسی است^{۳۸}، و آنچه به‌صورت نمایشی به اجرا درمی‌آید، صرفاً به تصویر درآمدن روایت موهبت است از گذشته. به همین منظور گذشته و حال به‌صورت کاملاً درهم‌تنیده جلو می‌رود به‌طوری‌که از دل گذشته و بدون هیچ فاصله یا اشاره‌ای، حال شکل می‌گیرد و بالعکس.

۲-۲- غیریک‌زمانی

گفته شد از میان انواع تداوم در داستان یعنی حذف، چکیده، صحنه، مکث و گسترش، ارائه صحنه‌ای زمان همراه با مکث توصیفی برای توضیح صحنه، معمول‌ترین قالب زمانی در نمایشنامه است. حذف، اغلب در میان‌پرده‌ها ممکن است و چکیده از طریق واسطه‌های روایی. از میان نمایشنامه‌های مورد مطالعه بیضایی، در مرگ بزرگ‌گرد، چنانچه گفته شد، زمان و مکان به‌گونه‌ای انتخاب شده که ارائه صحنه‌ای کاملاً امکان‌پذیر است. چهار صندوق نیاز به یک حذف بین دو پرده برای رفتن شخصیت‌ها در صندوق دارد اما در طول هر یک از پرده‌ها انحرافی از تداوم محور زمان به چشم نمی‌خورد. آرش، پهلوان اکبر می‌میرد و فتحنامه کلات بازه داستانی نسبتاً کوتاهی دارند اما باین‌حال برای گنجانده شدن در زمان روایت (طول نمایش هر یک)، بی‌نیاز از استفاده از حذف و چکیده نیستند. در این میان سلطان‌مار اساساً شبیه داستانی است که حدود بیست سال را طی می‌کند و نقل صحنه‌ای خاطرات هنرپیشه نقش دوم به چندین ماه زمان نیاز دارد. پس این دو نمونه آخر می‌توانند موارد مطالعاتی مناسبی برای بررسی راهکارهای بیضایی برای حذف و چکیده کردن زمان باشند. در اینجا نیز غیر یک‌زمانی در آثار بیضایی در دودسته روایی و نمایشی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و در این میان شیوه نمایشی می‌تواند بسیار قابل‌توجه باشد چراکه در درام کمتر نویسندگان به سمت این تکنیک رفته‌اند و بیشتر از روش‌های کلامی و فاصله میان‌پرده‌ها برای این منظور استفاده می‌شود.

الف: غیریک‌زمانی به روش داستانی

نمایشنامه آرش، زمانی حدود یک روز را در داستان پوشش می‌دهد و به همین دلیل ناگزیر از حذف و فشرده کردن زمان است. انجام این کار باوجود راوی داستانی که از ابتدا تا انتهای نمایشنامه را روایت می‌کند کار دشواری نیست. از ۲۳ بند این متن برخی بندها کنش را به‌صورت چکیده ارائه می‌دهند و در نتیجه شتاب گذر زمان را افزایش می‌دهند؛ برای مثال بند یک در چند جمله، چکیده‌ای از جنگی که بر ایرانیان گذشته می‌دهد. بند ۱۱ بازگشت آرش به سمت تورانیان و بند ۱۵ و ۲۰ بالا رفتن او از کوه را فشرده‌سازی می‌کند؛

^{۳۸} در فصل یک اشاره شد که تئاتر اپیک نیز با استفاده از تمهیدات مختلف، قصد دستیابی به چنین هدفی را داشت؛ یعنی نقل کنش در زمان گذشته همزمان با اجرای آن در زمان حال.

«و او - آرش - که در مردی همه بود، هیچ نمی‌گفت و راه می‌سپرد. به سوی بالاترین بلندیها، پهنه گردونه رانان آسمان، (... و او - آرش - فرزند زمان پرانده، به بالاترین بلندیها رسید.» (بند ۲۰: بیضایی، ۱۳۸۴ا: ۴۶)

در بند چهار با استفاده از بازگشتی کوتاه به گذشته، کل کنش حرکت آرش به سمت تورانیان حذف می‌شود. در بند ۵، ۱۲ و مخصوصاً ۸ نویسنده به ارائه صحنه‌ای نزدیک می‌شود و روایت، تقریباً به‌تمامی، با دیالوگ و شرح کنش جلو می‌رود. اما موردی که کمتر در نمایش دیده می‌شود، گسترش زمانی است. در بند ۲۱، و البته به روش داستانی، راوی لحظه بالا بردن کمان را از طریق توصیف احساسات آرش و ارائه ذهنیات او حدود یک صفحه امتداد می‌دهد و به این ترتیب شتاب زمان در این بند، منفی است. همین اتفاق در بند بعدی در فاصله نهادن تیر تا پرتاب آن می‌افتد؛ «آرش پای بر زمین، سر بر آسمان، تیر بر کمان نهاد. او - آرش مردمی - پا بر زمین استوار کرد؛ و مهر - که بر گردونه‌ی خورشید می‌گذشت - از گاه خود بسی بالا رفت (... و او زه کشید؛ و ابرها به جنبش درآمدند. او - آرش مردمی - زه را با نیروی پُر کشید؛ و خروشِ بادها برخاست. و او، آرش - فرزند زمین - زه را با نیروی دل کشید؛ و آذرخش تند پدید آمد. کمان آرش خم شد و باز خم‌تر شد؛ و در دریا خیزابه‌ها بلند. کمان آرش خمیده‌تر شد و باز خم‌تر شد (...).» (بند ۲۲: همان: ۴۷-۴۸)

و امتداد زمان در لحظه کشیدن کمان همچنان ادامه دارد تا بیضایی با گریزی، لحظه پرتاب شدن تیر را حذف می‌کند و وقتی به روایت بازمی‌گردیم، تیر پرتاب‌شده و آرش بی‌نشان؛ «ابرها شکافته! رودها از راه خود بازگشته! (... البرز می‌گوید: من چگونه توانستم او را بر دوش خود نگه دارم؟ و زبان او زبانه‌های آتش بود و خروش از گیاهیان برخاست؛ چه بر بلندترین بلندیها آرش دگر نبود. و تیر او بر دورترین دوریها می‌رفت.» (همان: ۴۸)

و با این حذف، سرنوشت آرش را تا همیشه در ابهام می‌گذارد. پس از پرتاب تیر، نمایشنامه دوباره به سمت چکیده می‌رود؛ «(...) و آن تیر (...) از سه کوه بلند گذشت (...)» و سیر شتاب گذر زمان مدام افزایش می‌یابد؛ «سه روز مردان در پای البرز (...) بودند (...) و او بازنگشت! و باز هفت روز ایشان بودند (...).» تا اینکه به حداکثر می‌رسد؛

«و تا گیهان بوده، این تیر رفته است.» (همان: ۴۹)

در نهایت بند ۲۳ با یک حذف بسیار طولانی ساختار داستانی آرش را بیش‌ازپیش آشکار می‌کند و زمان متن را به زمانه امروز (زمان روایتگری) پیوند می‌دهد؛ «و ما در پای البرز به پای ایستاده‌ایم (... و من مردمی را می‌شناسم که هنوز می‌گویند: آرش باز خواهد گشت.» (همان: ۴۹)

در *سلطان‌مار* گاه زمان خاصیتی کاملاً داستانی می‌یابد و با یک اشاره کلامی، ناگهان روایت به چند ماه بعد منتقل می‌شود؛

«شاه: خُب، حالا چه کنیم؟»

وزیر: قربان، عین دستور عمل کنیم.

(...)

شاه: پس برویم تطهیر کنیم.

(...)

وزیر: برویم دعا کنیم.

شاه و وزیر: حالا نه ماه و نه روز و نه ساعت گذشته!

[غلام سیاه وارد می‌شود]

سیاه: جناب وزیر مزده، مزده؛ شما صاحب یک دختر شدید؛ (...)

(بیضایی، ۱۳۸۴ع: ۵۴۸-۵۴۷)

اما در *سلطان‌مار* همچنین نویسنده برای حذف زمان به تکنیکی خاص روی می‌آورد و کاربرد بسیار متفاوت از دیالوگ می‌گیرد که می‌توان آن را "حذف درون دیالوگ" نامید. به این ترتیب که در طول دیالوگی به ظاهر ممتد (که بر طبق اصول، تداومی صحنه‌ای را باعث می‌شود)، زمان مدام از لابه‌لای حرف‌ها و جمله‌ها حذف می‌شود. بهترین مثال آن گفتگوی میان وزیر و وقایع‌نگار بعد از تولد سلطان‌مار و خودکشی شاه است که در طول دیالوگی پیوسته، که به ظاهر تنها چند دقیقه به درازا می‌کشد، بدون هیچ اشاره‌ای خارج از متن گفتگو، حدود هجده سال از زمان داستان طی می‌شود؛ (...)

وقایع‌نگار: جوهر وصیت‌نامه هنوز خشک نشده قربان. بله؛ سلطان‌مار. بد نیست ملکه آینده را هم معرفی کنیم.

(...)

وزیر: آخر او دختر من است.

وقایع‌نگار: و روز به روز زیباتر می‌شود.

(...)

وزیر: چه مانعی دارد که به خاطر خوشبختی زندگان مرده‌ای را برنجانیم؟

(...)

وقایع‌نگار: آخر ما چندین سال است که داریم نان و نمک این پادشاه تازه را می‌خوریم.

(...)

وزیر: به من کمک کن. سلطان‌مار بزرگ شده

(...)

تاریخ را عوض کنید. هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

وقایع‌نگار: قربان پادشاه پانزده ساله‌اند و به چاکر مرحمت دارند؛

(...)

www.anjomanfarsi.ir

وزیر: عجله کن؛ (...). سلطان‌مار هجده سالش تمام است.

وقایع‌نگار: بالاخره بعد از هجده سال مباحثه بنده را قانع فرمودید. (...). برویم تاریخ را عوض کنیم.» (همان: ۵۵۲-۵۵۴)

در *خاطرات هنرپیشه نقش دوم هم* از تکنیک حذف درون دیالوگ برای حذف زمان به دفعات استفاده می‌شود؛

«ذوالفقار: (...). من از خواب پریدم.

موهبت: منم از خواب پریدم.

ذوالفقار: پاشو بریم چارقند بخری. یه جا هم بریم سراغ کیف مدرسه.

موهبت: باید دو سه رنگ بخیریم. از هر کدام خوشش اومد.

ذوالفقار: بیا، اون چطوره؛ نه؟ پس اون یکی، گلدارو حاشیه‌دار.»^{۳۹}

(بیضایی، ۱۳۶۲ا: ۲۲)

^{۳۹} در این مثال، مکان نیز حین گفتگو تغییر یافته است.

اما بخش عمده حذف و فشرده‌سازی در این نمایشنامه از طریق راوی درون داستانی، یعنی موهبت، انجام می‌شود، از طریق جمله‌هایی نظیر؛ «بعدها ما بارها و بارها به صورتهای مختلفی در اومدیم»، «ده روزی زندگانی کردیم»، «ما رفتیم به باغ بزرگی» و یا «از اونشب ما صاحب جا شدیم».

اغلب با هر بار حرکت از گذشته به حال، بخشی از زمان با کمک راوی، فشرده می‌شود و هنگام بازگشت به گذشته، مقداری از زمان حذف می‌گردد. این کار امکان نوعی مونتاژ در زمان را می‌دهد؛

«دوالیا: ما می‌ریم ورزشگاه سرپوشیده.

(...)

دوالیا: اونجا سخنرانی هست.

(...)

خدنگ: جای بزرگیه با چراغهای قوی و پله‌هایی برای نشستن. ما با اتوبوس می‌ریم.

(...)

موهبت: جای بزرگی بود، با چراغهایی زیاد و پله‌هایی برای نشستن. ما با اتوبوس رفتیم (...).

[خدنگ دست می‌زند، همه دست می‌زنند.]

موهبت: چقدر خوبه جیب پر پول داشتن (...). ما ده روزی زندگی کردیم.

خدنگ: نفری صد مردها، صد و پنجاه زنها!

موهبت: ما هیچوقت اینقدر پول ندیده بودیم.

خدنگ: لباسها رو بکنین (...).

موهبت: ما فهمیدیم نان و پنیر چقدر بهتر از نان خالیه» (همان: ۱۹-۲۰)

در اینجا نیز زمان مابین صحبت اشخاص و بدون هیچ فاصله و توضیحی از سوی نویسنده یا راوی شتاب می‌گیرد و حذف یا فشرده می‌شود.

آخرین توضیح از غیر یک‌زمانی روایی مربوط به نمایشنامه فتحنامه کلات است. غیر یک‌زمانی در این اثر کمتر و قاعده‌مندتر از دو اثر پیشین است و به چند مورد محدود می‌شود که آن‌هم به واسطه راوی (قصه‌خوان) انجام می‌پذیرد. اولین مورد حذف، زمان میان پایان نبرد تا هنگام شام است و تا پیش از آن گرچه وحدت مکان مورد سؤال است، اما نویسنده سعی در تداوم زمان دارد.

مورد بعد مربوط به تنبیه توی‌خان و چرخاندن او به هیئت زنی پیراسته در کلات است که به خاطر قبح این عمل، و البته دشواری‌های صحنه، به صورت چکیده توسط قصه‌خوان نقل می‌شود و به همین ترتیب است به پادشاهی نشستن توغای‌خان؛

«قصه‌خوان: فرمان حکومتی هفته‌هاست در راه است

منشوری که می‌گویند

برنوشته‌اند به نام فاتح کلات» (بیضایی، ۱۳۶۲ب: ۴۰)

برای تغییر صحنه از کلات به عمارت آی‌بانو، قصه‌خوان متنی در وصف آی‌بانو می‌سراید و نمایشنامه‌نویس به توضیحی کوتاه در میانه متن بسنده می‌کند؛ «[تغییر صحنه]

بخش آی‌بانو به صورت صحنه‌ای روایت می‌شود و فاصله زمانی میان رفتن سرداران به مجلس کنکاش تا رسیدن نتیجه مشورت آنان، از طریق گفتگوی چهار پیرزن با آی‌بانو سپری می‌شود.

آخرین صحنه نیز متعلق به از خواب پریدن توغای خان و رساندن خبر حمله به او تا پایان نمایش، یعنی پیروزی آی بانو بر کلات، است که نویسنده با در نظر گرفتن قصر توغای به عنوان مکان صحنه، توانسته کلیه کنش‌ها را در همین مکان از طریق دیالوگ اشخاص یا گزارش‌های پیک ارائه دهد.

بدین ترتیب به کمک قصه‌خوان صحنه از نزد آی بانو به قصر توغای منتقل می‌شود و از اینجا نمایشنامه تا پایان آن، زمان به شکل صحنه‌ای ارائه می‌شود.^{۴۰}

ب: استفاده از جلوه‌های نمایشی برای ایجاد غیریک‌زمانی

پیش‌تر اشاره شد که حذف و فشرده‌سازی زمان در نمایش، جز به شیوه‌های داستانی، کاری دشوار است و در واقع خاصیت زمان نمایشی، خطی بودن و پیوستگی آن است. اما در این مورد نیز بیضایی توانسته است با کمک قابلیت‌های تصویری و صوتی در نمایش و نیز احتمالاً با استفاده از زبان تدوین در سینما به تمهیداتی برای تغییر در توالی و تداوم زمان دست یابد. تکنیک‌های او بیشتر برای حذف زمان در حین اجرا و بدون توضیح واسطه‌گر است اما در مواردی محدود حتی به فشرده کردن زمان نیز از طریق اجرا دست می‌زند.

در *پهلوان اکبر* می‌میرد، نویسنده به شیوهٔ مألوف بخشی از زمان را میان پردهٔ ۲ و ۳ و همچنین در فاصلهٔ پردهٔ ۳ تا ۴ حذف می‌کند. اما علاوه بر این روشی نمایشی را به کار می‌برد که در چند قسمت نمایشنامه در حین کنش، اقدام به حذف زمانی می‌کند. این راهکار، استفاده از رعدوبرق و حذف زمان در تاریکی ایجادشده توسط آن است؛

«[پهلوان اکبر] سرش به زیر می‌افتد؛ خوابش برده. صدای رعد؛ صحنه تاریک می‌شود. صدای رعد؛ صحنه روشن می‌شود. نزدیک سحر است؛ دو گزمه وارد می‌شوند» (بیضایی، ۱۳۸۴ب: ۲۳۲)

در این نمایشنامه چهار مرتبه از این تمهید استفاده می‌شود؛ یک‌بار (نمونهٔ بالا) برای گذر از شب به نزدیکی سحر، بار بعد برای تغییر زمان به سحر و سپس برای رسیدن به صبح (این مورد، با تغییر پرده همراه می‌شود). آخرین بار نیز پس از تاریکی، جسد پهلوان از صحنه خارج شده است و دو گزمه در حال میخکوب کردن در می‌کند.

در قسمت پیش، از *خاطرات هنرپیشهٔ نقش دوم* به عنوان آزمایشگاهی برای آزمودن شیوه‌های زمان‌پریشی نمایشی یاد شد. در این صورت *سلطان‌مار* را نیز می‌توان مجموعه‌ای از خلاقیت‌های دیداری نمایشنامه‌نویس برای حذف و حتی فشرده کردن زمان دانست که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود؛

استفاده از مورف (تبدیل) شخصیت‌ها: در جایی از نمایشنامه پس از آنکه درویش راز سیب سرخ و سفید برای بچه‌دار شدن شاه و وزیر را می‌گوید، آن دو خوشحال قصد سفر برای یافتن سیب‌ها را می‌کنند؛

«وزیر: خوشحال!»

[نوازندگان (...)] شروع به نواختن آهنگی شاد می‌کنند (...)]

شاه: اسبها را زین کنید.

(...)

شاه: بزینید، بخوانید، برقصید، شادی کنید!

^{۴۰} در این صحنه نیز در جایی توغای پیکی را برای خبر آوردن می‌فرستد و فاصلهٔ رفتن او تا بازگشتش با تک‌گویی توغای و قصه‌گویی قصه‌خوان پر می‌شود. گرچه زمان این تک‌گویی‌ها کمتر از زمان رفت و برگشت پیک است اما به صورت قراردادی در درام پذیرفته شده است.

[از چهار طرف چهار تن با صورت دیو و لباسهای هزارتکه‌ی سبز رنگ به وسط صحنه می‌پرند و با آهنگ ساز شروع به رقص و پایکوبی می‌کنند. با قطع شدن موسیقی آن‌ها همه به شکل درخت بی حرکت می‌مانند (...)] (بیضایی، ۱۳۸۴ع: ۵۴۵-۵۴۶)

سپس شاه و وزیر شروع به چیدن سبب‌ها می‌کنند. به این ترتیب بخشی از زمان مربوط به ترک قصر تا رسیدن به درخت‌ها حذف می‌شود.^{۴۱}

ایجاد لایه‌های تصویری غیر همزمان: در بخشی از *خاطرات هنرپیشه نقش دوم* اشاره شد که نویسنده برای ایجاد سطوح زمانی متفاوت (یکی مربوط به حال و دیگری متعلق به گذشته) بر روی صحنه، از ثابت کردن یک کنش و به حرکت درآوردن کنش دیگر استفاده کرده است. در *سلطان‌مار* این عمل با موسیقی همراه می‌شود و سه لایه متفاوت زمانی (و مکانی) بر روی یکدیگر شکل می‌گیرند؛ ابتدا پس از توافق وزیر و وقایع‌نگار برای تغییر تاریخ، موسیقی شادی به گوش می‌رسد و آن دو خندان راه می‌افتند اما با قطع موسیقی، بر روی صحنه بی حرکت می‌مانند. سپس سفیر جابلقا و سفیر جابلصا وارد صحنه می‌شوند. با اتمام دیالوگ آن‌ها نیز موسیقی شاد دوباره شنیده می‌شود، آن دو با موسیقی حرکت می‌کنند و با قطع آن بی حرکت می‌مانند. و بار سوم همین اتفاق با حضور سیاه و نیزه‌دار تکرار می‌شود و به این ترتیب در پایان هر سه کنش بر روی صحنه به صورت ثابت دیده می‌شود. با پخش دوباره موسیقی هر سه دسته به رقص درمی‌آیند (می‌توان گفت همزمان می‌شوند). با اعلام ورود سلطان‌مار موسیقی ناگهان قطع شده و هر یک از شش نفر از گوشه‌ای فرار می‌کنند.^{۴۲}

رفت و برگشت میان دو کنش موازی: یکی از امکانات روایتگری در سینما برای حذف زمان در یک کنش، استفاده از مونتاژ موازی است. در این تمهید، یک رخداد همزمان با کنش اصلی (اما غیر هم‌مکان) به طور موازی با آن به نمایش درمی‌آید و در هر بار رفت و برگشت بین دو کنش، بخشی از زمان حذف شده و کنش جلوتر رفته است. در نهایت - غالباً - پس از چند بار رفت و برگشت تصویر، این دو کنش در نقطه‌ای به یکدیگر می‌رسند (هم‌مکان می‌شوند). در جایی از نمایشنامه *سلطان‌مار* مشابه این تمهید به کار می‌رود؛ سفیر جابلقا و سفیر جابلصا سه بار نقشه‌ای برای قتل سلطان‌مار می‌کشند ولی هر بار نقشه‌شان بی نتیجه می‌ماند. در اینجا چون امکان تغییر مکان، به مانند سینما، وجود ندارد، ابتدا سلطان‌مار که از توطئه جان سالم به در برده، به روی صحنه می‌آید و شروع به صحبت می‌کند. در پایان سخنان او دو سفیر جلوتر از سلطان‌مار از دو طرف صحنه وارد می‌شوند و از شکست نقشه‌شان و توطئه‌ای جدید برای کشتن سلطان می‌گویند و از دو طرف خارج می‌شوند. با خروج آن‌ها سلطان‌مار دوباره به سخن درمی‌آید و از بی‌اثر بودن اقدام به قتلش می‌گوید. این اتفاق یک بار دیگر نیز می‌افتد و در نهایت دو کنش به هم می‌رسند اما در گذشته^{۴۳}؛

«سفیر جابلصا: همه‌ی نقشه‌ها بی نتیجه ماند!

سفیر جابلقا: بی نتیجه!

^{۴۱} در پایان این قسمت شاه و وزیر به سرعت به سمت انتهای صحنه می‌دوند و چهار درخت نیز شروع به دویدن و «لهل‌لهل کردن» در صحنه و در نهایت خروج از چهار طرف صحنه می‌کنند. با خروج آن‌ها زمان گذشته است و شاه و وزیر سبب به دست کنار تختی در قصر در انتهای صحنه دیده می‌شوند. این عمل می‌تواند مشابه محو کردن دو تصویر در یکدیگر در سینما به منظور نمایش گذر زمان میان آن‌ها باشد.

^{۴۲} در جایی دیگر از نمایشنامه نیز از موسیقی برای حذف زمان استفاده می‌شود به طوری که با قطع شدن موسیقی زمان از شب به صبح تغییر کرده است (بیضایی، ۱۳۸۴ع: ۵۷۹).

^{۴۳} در سینما دو کنش به موازات هم پیش می‌روند تا آنکه در ادامه این روند به یکدیگر می‌رسند اما در این مورد دو کنش به موازات هم جلو می‌روند، سپس در هر دو به گذشته اشاره می‌شود و در نهایت در کنشی مربوط به گذشته با یکدیگر هم مکان می‌شوند.

سفیر جابلصا: ولی راهی باید پیدا کرد! او ما را اخراج کرده؛ یادتان نیست؟ از دیروز می‌گوییم؛ ما اینجا بودیم، و او نشسته بود.

سلطان‌مار: یاد آن دو سفیر افتادم که دیروز اینجا بودند.

سفیر جابلصا: نمی‌شد در چشمش نگاه کرد. لبخند یادم رفته بود. چقدر با تبختر.

سلطان‌مار: چقدر پشت هم‌انداز.

سفیر جابلصا: چقدر ترسناک!

سلطان‌مار: چقدر مضحک!

سفیر جابلصا: عرض کردم ما امتیازاتی می‌خواهیم در قبال این که به این سرزمین حمله نمی‌کنیم قربان.

سلطان‌مار: یعنی که باج می‌خواهید (...).^{۴۴} (همان: ۵۵۷-۵۵۸)

نمایش زمان به صورت چکیده: آخرین مورد در نمایشنامه *سلطان‌مار* به نمونه‌ای نادر در درام اشاره دارد و آن فشرده کردن زمان در قالب تصویر است. پیش‌تر به مثالی از این عمل در نمایش *توهم کمیک* اشاره شد. در *سلطان‌مار* پس از آنکه خانم‌نگار برای یافتن عشقش با هفت دست لباس و کفش آهنین سفر طولانی‌اش را آغاز می‌کند، شروع به دور زدن "سکو"^{۴۵} می‌کند. با صدای نی، زمانی که خانم‌نگار به انتهای سکو رسیده، مردی در جلوی سکو دیده می‌شود، با خانم‌نگار وارد دیالوگ می‌شود و خود را بزچران معرفی می‌کند. در پایان دیالوگ این دو دوباره صدای نی شنیده می‌شود، خانم‌نگار به دور زدن ادامه می‌دهد و به جلوی سکو می‌آید و همزمان مرد به انتهای سکو می‌رود. دیالوگ دوباره بینشان برقرار می‌شود؛ این بار مرد آسیابان است. با پایان دیالوگ دوباره این چرخ ادامه می‌یابد. مرد در جلوی صحنه خود را باغبان معرفی می‌کند و با صدای نی خانم‌نگار به سمت جلوی سکو می‌آید اما مرد به جای دور زدن رو به تماشاگر می‌ماند و با اشک از سفر درازی که خانم‌نگار طی کرده تا به اینجا رسیده است، می‌گوید. در این فاصله خانم‌نگار به جلوی صحنه می‌رسد و مرد از صحنه خارج می‌شود. به این ترتیب از طریق همین دور زدن دور سکو، زمانی طولانی سپری شده است، خانم‌نگار چند دست لباس آهنینش را پاره کرده است و دیگر به نزدیکی سلطان‌مار رسیده است.^{۴۶}

در نهایت نگاهی به نمایشنامه *خاطرات هنرپیشه* نقش دوم، برای یافتن روش‌های تصویری برای حذف زمان، انداخته می‌شود. در این مورد نیز مانند زمان‌پرسی از تمهیداتی چون عوض کردن لباس (صفحه ۲۶)، استفاده از دود (صفحه ۶۲) و جلوه‌های صوتی (صفحه ۷۷) برای گذر زمان بهره برده می‌شود. در یک مورد نیز نویسنده می‌کوشد از طریق شیوه نورپردازی صحنه به جلوه‌ای مشابه فید در سینما برای تغییر زمان دست یابد؛ ذوالفقار در پایان کنش به سمت تاریکی انتهای صحنه می‌رود، بر روی تصویر دور شدن او صدای مجنون شنیده می‌شود، در پایان کلام مجنون ذوالفقار در تاریکی گم شده است و زمان به مدتی جلوتر در مکانی دیگر منتقل شده است.

نتیجه‌گیری

از مجموع مباحث ارائه شده می‌توان نتیجه گرفت که بیضایی در آثار سه دهه نخستش بیش از آنکه درگیر قواعد

^{۴۴} در این مورد نیز مانند ابتدای نمایشنامه *خاطرات هنرپیشه* نقش دوم (بخش سؤال و جواب بین موهبت و صداهای خارج صحنه)، از دیالوگ سریع میان شاه و سفرا و دیزالو صوتی برای بازگشت به گذشته استفاده شده است.

^{۴۵} این اصطلاح از متن گرفته شده است.

^{۴۶} در تعزیه نیز این تکنیک به کار می‌رود و هر بار که نقش‌پوش سکو را دور بزند نشانه آنست که زمانی سپری شده است (استفاده از واژه سکو نیز مشابهتی با تعزیه ایجاد می‌کند).

کلاسیک نمایشی و وحدت زمانی در درام باشد، با روشهای کلامی و تصویری از محدودیت‌های ترتیب و تداوم زمانی در نمایش تخطی می‌کند و با تأثیر از تکنیک‌های داستان‌گویی، ساختار نمایش سنتی ایرانی و نیز ترفندهای تدوینی در سینما، طیف متنوعی از زمان پریشی و غیریک‌زمانی را در آثارش به نمایش می‌گذارد. به‌غیر از راهکارهای کلامی، با واسطه‌راوی یا از طریق دیالوگ، بیضایی همچنین به واسطه‌تصویر و ترفندهای اجرایی نیز در خط سیر طبیعی زمان دست می‌برد. استفاده از جلوه‌های صوتی و بصری، تغییر در نحوه حرکت شخصیت‌ها، صامت کردن دیالوگ‌ها یا تعویض لباس شخصیت‌ها به عنوان راهکارهای نمایشی بیضایی برای ایجاد زمان پریشی به کاررفته است. همچنین خلق کنش موازی، تغییر نقش شخصیت‌ها، ایجاد لایه‌های تصویری و نمایش گذر زمان به‌وسیله دورزدن بر روی صحنه تکنیک‌هایی هستند که بیضایی برای غیریک‌زمان کردن تداوم به‌کار می‌برد. این تکنیک‌ها امکان رفتن به آینده یا بازگشت به گذشته را در نمایشنامه‌های بیضایی فراهم می‌آورد و همچنین زمان صحنه‌ای را به حذف زمانی یا چکیده زمانی تبدیل می‌کند.

فهرست منابع

- آشوری، داریوش، (۱۳۸۱). *فرهنگ علوم انسانی*، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۸۴b)، *آرش، دیوان نمایش*، صص ۱۷-۵۰، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۸۴d)، *پهلوان اکبر می‌میرد، دیوان نمایش*، صص ۱۸۱-۲۵۶، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۸۴e)، *سلطان‌مار، دیوان نمایش*، صص ۵۳۹-۶۳۲، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۸۳)، *مرگ یزدگرد*، چاپ هفتم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۶۲a)، *خاطرات هنرپیشه نقش دوم*، تهران: انتشارات دماوند.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۶۲b)، *فتحنامه کلات*، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۵۸)، *چهار صندوق*، تهران: انتشارات روزبهان.
- تولان، مایکل. جی. (۱۳۸۳)، *درآمدی نقادانه زبان‌شناختی به روایت*، ابوالفضل حری (مترجم)، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- ریکور، پل. (۱۳۸۸)، *زمان روایی*، گزیده مقالات روایت، مارتین مکوئیلان، فتاح محمدی (مترجم)، تهران: مینوی خرد.
- ریمون - کنان، شلومیت، (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوپقیای معاصر*، ابوالفضل حری (مترجم)، تهران: نیلوفر.
- لینت ولت، ژپ، (۱۳۹۰)، *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت نقطه دید: نظریه و تحلیل*، علی عباسی و نصرت حجازی (مترجمان)، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- Colbey, Paul, (2001). *Narrative*, London and New York: Routledge.
- Fludernik, Monika, (2009). *An introduction to Narratology*, London and New York: Routledge.
- Richardson, Brian, (2007). *Drama and Narrative*, *The Cambridge Companion to Narrative*, David Herman (ed.), Cambridge University Press, pp. 142-155.
- Ricoeur, Paul, (1984). *Time and Narrative*, vol. 3, Kathleen McLaughlin and David Pellauer, (Trans.), London: University of Chicago Press.