روایت‌شناسی فیلم «شیار ۱۴۳»
سیالیت در چینش روایی و زاویه‌دید
(نگاه و زاویه‌دید زنانه به دفاع مقدس)

علی عباسی، استاد تمام دانشگاه شهید بهشتی (گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین)
a-abbassi@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۶/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰

این مقاله تلاش دارد با استفاده از یکی از رویکردهای علمی در حوزهٔ روایت‌شناسی (مکتب پاریس: گِرمَس، کورتز، فونتنی و ...) خوانشی بر عنصر پیرنگ و سطوح‌روایی در فیلم «شیار ۱۴۳» اثر نرگس آبیار داشته‌باشد. بر این باوریم که یکی از اصولی که باعث می‌شود انسجام معنایی و انسجام شکلی یک اثر ادبی خدشه‌دار و یا زیبا شود، و همچنین رابطهٔ بین عناصر تشکیل‌دهندهٔ روایت با یکدیگر ناهماهنگ شود، مربوط به عنصر پیرنگ است که در ژرف ساخت هر روایتی وجوددارد. و زیبایی اثر هنری وابسته به پیرنگ درست روایت است. براین اساس، باید گفت که بین اندیشه و ساختار، از یک سو، و ساختار و زیبائی از سویی دیگر، رابطه‌ای مستقیم وجود دارد. سعی برآنست تا این روابط در فیلم «شیار ۱۴۳» مورد بررسی‌قرار گیرد. هدف از این مقاله چگونگی تولید معنا و بررسی چینش‌های روایی ساختار فیلم «شیار ۱۴۳» و تحلیل نظام روایی این فیلمنامه است تا خوانشی روایت‌شناسانه از فیلم داشته باشیم.

واژگان کلیدی
روایت، زاویه‌دید، نیروی تخریب‌کننده، نیروی سامان‌دهنده، سکانس آرایی، تکثر سطوح روایی.

مقدمه

روایت «شیار ۱۴۳» از نوع ادبی فیلم‌ـمستندِ ساختگی و فیلم‌ـمستندِ واقعی است؛ با یک ساختار روایی منظم و منطقی و با چینش‌های تودرتو و سیال، بیانگر روایت تلاش خستگی‌ناپذیر مادری صبور در انتظار بازگشت پسرش از جبهۀ جنگ ایران و عراق است. «شیار ۱۴۳» این‌بار با نگاهی زنانه (کارگردان: خانم نرگس آبیار) به موضوع جنگ و حوادث پشت جبهۀ جنگ و حاشیه‌های آن پرداخته است. ویژگی ساختاری از ویژگی‌های اصلی این فیلم است. سیالیت و پویایی ساختار روایی و سطوح روایی و همچنین تکثر زاویه‌های دید، به‌دلیل انتخاب درست از نوع ادبی فیلم‌ـمستند، از اهمیت خاصی برخوردار است. چینش نحوی سکانس‌ها در فیلم به‌صورتی طراحی شده‌اند که می‌توان آن‌ها را «سکانس‌آرایی» بر وزن و معنای «واج‌آرایی» نامید. فیلم‌ـمستند «شیار ۱۴۳» به کمک این سکانس‌آرایی‌ها و این چینش‌های خاص بیانگر یک سیالیت نحوی و یک هارمونی درونی است که سبب زیبایی در متن روایت شده است. فیلم با ساختاری سیال و پویا تجلی‌دهندۀ نوعی نگاه به جهانِ شخصیت‌های داستانی است که علاوه‌بر حضور خود در جبهه‌های جنگ، بیانگر عواطف انسان‌هایی است که عاشق‌اند و دوست دارند زندگی کنند. عشق مادر به فرزند، عشق پسر به دختر و برعکس (یونس و مریم)، عشق به وطن و خدا. درواقع، انتخاب مناسب نوع ادبیِ فیلم‌ـمستند این توانایی را به گفته‌پرداز داده است تا بتواند این سیالیت و تکثر روایی را ایجاد کند. بر این اساس، هدف از این مقاله چگونگی تولید معنا و بررسی چینش‌های روایی ساختار فیلم «شیار ۱۴۳» است. درواقع هدف، بررسی و تحلیل نظام روایی این فیلمنامه است. سعی بر این است تا خوانشی روایت‌شناسانه از این اثر هنری داشته باشیم. بر این باوریم که یک هماهنگی منطقی میان اندیشۀ گفته‌پرداز (کارگردان و فیلمنامه‌نویس) و ساختار روایی این فیلم وجود دارد و این هماهنگی زیبایی منحصربه‌فردی آفریده است. به عبارت دیگر اثر هنری همچون ظرفی است که حقیقت در آن متجلی می‌شود و درست همین حقیقت است که شکل اثر را تعیین می‌کند و به آن زیبایی می‌بخشد. مشخص است بین اندیشۀ گفته‌پرداز و ساختار روایی این روایت، رابطه‌ای مستقیم برقرار است، بدین معنا که این اندیشۀ گفته‌پرداز است که ساختار روایی این روایت را تعیین کرده است و نه برعکس (نوع ادبی فیلم‌ـمستند). در پیوند با حقیقت، گفته‌پرداز (کارگردان) از زوایای گوناگون آن را به تصویر کشیده است. هدف، در نهایت، بررسی ساختار روایی فیلمنامۀ «شیار ۱۴۳» و یافتن معنایی است که این ساختار پویا تولید کرده است.

بدین منظور، ابتدا چینش عناصر سازندۀ پیرنگ مورد بررسی قرار می‌گیرد و بر این اساس به بررسی نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهندۀ پیرنگ در روایت خواهیم پرداخت؛ آنگاه، به تکثر و تکرار سکانس‌های موازی و قرینه‌ای (سکانس‌آرایی بر وزن واج‌آرایی) در ساختار روایی توجه خواهیم کرد و در ادامه به پویایی و سیالیت عنصر مکان که از یک‌سو در پیوند با سیالیت پیرنگ و از سویی دیگر در ارتباط با معنای نمادین بعضی از مکان‌ها (خانه و درخت) است اشاره خواهد شد؛ در انتها به بررسی تکثر زاویه‌دید در هنگام عمل روایت خواهیم پرداخت.

باید گفت که در فیلمنامه‌نویسی یا در طرح‌روایی فیلمنامه‌های ایرانی مسئلۀ پیرنگ یکی از آسیب‌های بسیار مهم است. احتمالاً، این آسیب از آنجا ناشی می‌شود که بعضی از فیلمنامه‌نویسان با این عنصر ساختاری احتمالاً آشنایی کامل ندارند (LINTVELT, 1989: 30) و شـاید هم از اهمیت آن بی خبر هستند (منظور از فیلمنامه‌نویس آن کسی است که در دنیای نشانه‌ها و فرانشانه‌ها نقشی را به‌عهده دارد. به‌عبارتی دیگر می‌توان از «نویسنده مجرد» سخن گفت و نه از «نویسنده حقیقی»). این عدم آشنایی با عنصر پیرنگ باعث می‌شود که از یک طرف پیوستگی و انسجام معنایی از بین برود و از طرف دیگر به زیبایی روایت خدشه وارد آید.

پیرنگ روایی و سیالیت در چینش روایی

در ابتدای بحث لازم است تعریفی کوتاه از روایت ارائه‌شود. نظریه‌پردازان روایت به دو شکل روایت را تعریف می‌کنند. که هردو مکمل یکدیگر هستند:

۱- تعریف اول بر «تقابل کنش‌گران با راوی و مخاطب» ؛ (عباسی، ۱۳۹۳: ۸۰) پایه‌ریزی شده‌است؛

۲- تعریف دوم، وابسته به تغییروتحول بین وضعیت‌های ابتدایی و انتهایی است که در پیرنگ هر روایتی رخ‌می‌دهد. تعریف اول از روایت، از سوی نظریه‌پردازانی چون ژرار ژنت، لینت‌ولت و ... ارائه شده است. و تعریف دوم در ارتباط با پروپ، گرمس و لاری‌وای است. نگارنده مقاله ضمن یاری جستن از نظریه‌های مربوط به پیرنگ که بحث اصلی این مقاله است، از تعریف و روش‌کار نظریه‌پردازان گروه اول هم استفاده کرده‌است. پرووپ در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» سعی‌کرد تعریف روشنی از روایت ارائه دهد. در واقع، پروپ مطالعاتش را بر اساس قواعد صوری انجام داد به همین خاطر اثرش را «ریخت‌شناسی» خواند. نزد او واژۀ ریخت‌شناسی به معنای توصیف حکایت‌ها «بر اساس واحدهای تشکیل دهندۀ آن‌ها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت است» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۴۴-۱۴۵). نقطۀ شروع بررسی‌های پروپ تعریفی است که او از روایت می‌دهد: تغییر از یک پاره به پارۀ درست شدۀ دیگر. او این تغییر پاره‌ها را رخداد می‌نامد. به نظر او

«رخداد» (اخوت، ۱۳۷۱ : ۱۸) اساس هر روایتی است. به همین منظور پروپ سعی کرد رخدادهای اساسی هر روایت را بیابد و آنگاه از آن‌ها فهرستی تهیه کند. او این رخدادهای پایه را کارکرد نامید. گرمس و لاری‌وای در ادامهٔ کارهای پروپ سعی کردند که رخدادها را در یک الگو خیلی ساده و انتزاعی قراردهند. بر اساس کارهای این دو پژوهش‌گر، تمام روایت‌ها بر یک ابرساختار[1] پایه‌ریزی شده‌اند که آن‌را طرح‌کلی[2] روایت یا طرح پنج‌تایی می‌نامند. از نگاه این نظریه‌پردازان (پروپ، گرمس، ...) تعـریف روایـت عبارت اســت از تغییر و تحـول از یک حالت به حالت دیگر. و این تغییر و تحول در پیرنگ متجلی می‌شود.

چکیدهٔ روایت: در زمان جنگ ایران و عراق، الفت (مادر)، خانمی بیوه، با پسرش یونس و دخترش در روستایی زندگی می‌کنند. تا یونس تصمیم می‌گیرد به جبههٔ جنگ بپیوندد. با به پایان رسیدن جنگ، مادر که در انتظار یونس که خبری از او نیست تلاش می‌کند تا او را بیابد...

این چکیده به‌خوبی نشان می‌دهد که «شیار ۱۴۳» یک روایت است، زیرا دارای یک کنش است، «یافتن پسر» هر روایتی از یک پارهٔ ابتدایی، نیروی تخریب‌کننده، پارهٔ میانی، نیروی سامان‌دهنده و یک پارهٔ انتهایی تشکیل شده است مراحل گوناگون این پیرنگ را می‌توان در الگوی زیر مشاهده کرد:

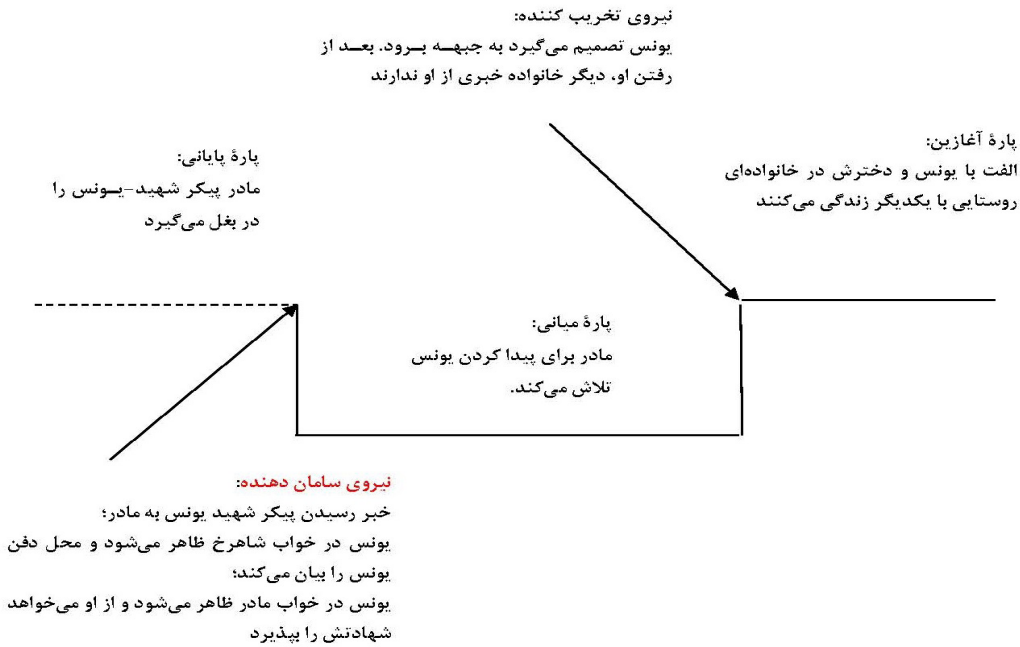
1. super- structure
2. schéma canonique

پارهٔ آغازین: (Alain Riffaud, /Yves Reuter, 1991: 46 2002: 65) پارهٔ آغازین روایت مربوط به زندگی یونس و خانواده‌اش از کودکی تا روزی است که می‌خواهد به جبهه برود نمایش داده می‌شود. درواقع پارهٔ آغازین در ارتباط با زندگی معمولی و روزمرهٔ الفت، یونس و دیگران است.

نیروی تخریب‌کننده: نیروی تخریب‌کننده در این روایت از زمانی است که یونس به جبههٔ جنگ ایران و عراق می‌رود. توضیح اینکه دوستان یونس با هماهنگی خانواده‌های خود، آمادهٔ رفتن به جبهه هستند، ولی یونس هنوز نتوانسته مادرش الفت را برای رفتن به جبهه متقاعد کند. با این حال، بدون رضایت مادر و با گذاشتن یادداشتی در کفش او، مبنی‌بر رفتنش به جبهه، همراه دوستانش به آنجا می‌رود. الفت با نگرانی و به‌رغم میلش، اعتراضی به رفتن یونس نمی‌کند و آن را می‌پذیرد و منتظر بازگشت او از جبهه است. یونس بعد از مدتی به همراه دوستانش به خانه برمی‌گردد؛ ولی این‌بار به صراحت اعلام می‌کند که برای همیشه به جبههٔ جنگ خواهد رفت. ابتدا با مخالفت مادر روبه‌رو می‌شود، اما در نهایت مادر به رفتن او راضی می‌شود. از لحاظ فنی، می‌توان ادعا کرد که روایت از این لحظه به بعد آغاز می‌شود، زیرا این‌بار نیروی تخریب‌کننده منعقد شده است.

پارهٔ میانی: پارهٔ میانی این پیرنگ در پیوند با تلاش الفت، برای یافتن پسرش و بازگرداندن او به خانه است.

نیروی سامان‌دهنده: نیروی سامان‌دهنده مربوط به



زمانی است که پیکر شهید یونس را به شهر یا روستایش بازمی‌گردانند و همچنین زمانی است که این خبر به الفت داده می‌شود.

پارهٔ انتهایی: بغل گرفتن بدن یونس توسط الفت در ارتباط با «پارهٔ انتهایی» روایت است. الفت بدن کفن‌پوش‌شدهٔ یونس را به آغوش می‌گیرد. بدن را دوباره در تابوتی که با پرچم مقدس ایران تزیین شده است می‌گذارد و بی‌آنکه سخنی بگوید، به خانه برمی‌گردد. کنش روایت از لحاظ عملی به‌شکل کامل منعقد می‌شود و پیرنگ روایی به پایان می‌رسد. وانگهی این پارهٔ انتهایی روایت به کمک تصویر دیگری که در انتهای فیلم دیده می‌شود تقویت می‌شود: صحنهٔ به پایان رسیدن بافت فرش. با پایان یافتن فرش، به‌شکل نمادین، یونس و الفت رسالت خود را در این جهان به سرانجام رسانده‌اند و در همین موقع، الفت از صحنه خارج می‌شود.

در مطلب بالا، پیرنگ روایت به‌شکل منظم و خطی نشان داده شده؛ اما واقعیت این است که در این فیلم طراحی پیرنگ روایت به‌گونه‌ای است که چینش‌های روایت به‌ظاهر به هم ریخته و جابه‌جا شده است. در یک کلام گفته‌پرداز

چینش‌های منطقی و ترتیب حوادث را عمداً به هم ریخته است. این تغییر چینش‌ها سبب نوعی سیالیت و پویایی در ساختار روایت شده است. حضور متعدد راویان (شاهدانی که داستان یونس را روایت می‌کنند) هم‌گام و در پیوند با این ساختار روایی سیال است. به‌عنوان مثال، فیلم یا روایت با صحنهٔ پایانی آغاز می‌شود یعنی زمانی که مریم به مادرش خبر می‌دهد که «یونس برگشته» است. الفت با باز کردن رادیو از کمرش و گذاشتن آن در خانه، برای اولین‌بار و پاشیدن بذر روی زمین بایر، نشان از یک آغاز و یک آگاهی و شناخت شهودی می‌دهد. آغاز یک زندگی جدید بدون پسر و قبول یک واقعیت که پسرش به آن چیزی که اعتقاد داشته رسیده است. قبول این واقعیت ریشه در شناختی دارد که این شناخت نه به کمک ابزار عقل بلکه به کمک ابزار حس و شهود حاصل شده است. این درست همان چیزی است که در تفکر ایرانی رخ می‌دهد. خبر بازگشت یونس از زبان یک خانم (فردوس) به خانم دیگر (الفت) روی زمین بایر (مادر زمین) بیان می‌شود. فیلم با تصاویر زنانه که القاکنندهٔ حس‌ها، احساسات، عواطف و شهود است، آغاز می‌شود. این صحنه به‌دلیل هماهنگی بین گفته‌پرداز آن (خانم نرگس آبیار)، نوع تفکر شهودی و حسی آن، سبب یک زیبایی یگانه و منحصربه‌فرد شده است. این صحنه با صدای گنجشک (زمانی که فردوس در خانه است) و احتمالاً با صدای پرندهٔ شاهین (دوبار این صدا شنیده می‌شود) تزیین شده است. بیان واژهٔ تزئین بیانگر تزئین اسطوره‌ای این صحنه است: اسطورهٔ مادر زمین.

همان طور که اشاره شد، این سکانس در ارتباط با نیروی سامان‌دهندهٔ روایت است و به هیچ عنوان نمی‌توان آن را از بُعد ساختاری، حذف‌کرد. اما از نگاهی دیگر یعنی از بُعد عاطفی، به‌رغم شنیدن خبر بازگشت یونس و برخلاف انتظار بیننده، هیچ نشانه‌ای از خوشحالی در صورت الفت دیده نمی‌شود. این عدم ابراز احساسات نشان از یک معرفت شناختی دارد که الفت در انتهای فیلم، به آن درجه از معرفت رسیده است: قبول شهادت پسرش. مقایسه کنید این صحنه را با آن صحنه‌ای که الفت خبردار می‌شود پسرش از جبهه برگشته است. در آن صحنه، ناگهان تلفن زنگ می‌زند و به الفت خبر می‌دهند که پسرش پیدا شده است. الفت با عجله به همراه دخترش به جست‌وجوی یونس می‌رود که ناگهان آینه از طاقچه می‌افتد (نشانهٔ خبر بد، از نگاه الفت!) و شکسته می‌شود. الفت، با تکیه بر باور خود، پیام این بدشگونی را دریافت کرده است، اما به هیچ وجه نمی‌خواهد به آن توجه کند. الفت با خوشحالی و با فریاد اهالی روستا را از آمدن پسرش با خبر می‌کند و کمی بعد متوجه می‌شود که این خبر صحت ندارد! مقایسهٔ این دو سکانس با یکدیگر بیانگر تغییر و تحولی است که در درون الفت رخ داده است. او رفتن یونس و شهادت او را پذیرفته و به کمال خود رسیده است. به همین دلیل است

که هیچ واکنش عاطفی از خود بروز نمی‌دهد. با پذیرفتن این واقعیت است که او می‌تواند در انتهای فیلم قالی را به‌شکل نمادین به پایان رساند.

بعد از این سکانس مهم، از بُعد ساختاری، روی پردهٔ سینما، تیتراژ برای گفته‌خوان (بیننده) به نمایش گذاشته می‌شود و بعد از آن دوباره شخصیت داستانیِ مستندساز روی پرده دیده می‌شود. درواقع گفته‌خوان (بیننده) از این لحظه به بعد، روایت داستان را از زبان شخصیت‌های داستان خواهد شنید. گویی فیلم روایتی از روایت شخصیت‌های داستانی است که در مقابل دوربین مستندساز قرار گرفته‌اند و روایت خود را با زاویه‌های‌دید گوناگون روایت می‌کنند. این راویان با روایت خود در اصل، پیرنگ روایت را از عقب به طرف آغاز (فلش‌بک) روایت می‌کنند. نوع ادبی مستند-فیلم این توانایی را به گفته‌پرداز می‌دهد که از این فن سود ببرد و از این لحظه به بعد، بیننده (گفته‌خوان) حوادث روایت را از نگاه و زبان این راویان می‌بیند و می‌شنود و حضور متکثر راویان و به‌دنبال آن حضور زاویه‌های دید گوناگون و همچنین شکست ترتیب خطی و منطقی روایت نشان از یک نرمی ساختاری و یک سیالیت ساختاری دارد. این تکثر به کمک زاویه‌های دید بارها در فیلم دیده می‌شود.

چینش و تکثر سکانس‌های موازی و قرینه‌ای(سکانس‌آرایی)

یکی از ویژگی‌های این پیرنگ تکرار صحنه‌های شبیه به هم و در ادامه متمایز از یکدیگر است. تکرار این صحنه‌ها سبب هارمونی در متن می‌شوند و در ادامه باعث خلق زیبایی در اثر می‌شوند. دو پارهٔ نیروی تخریب‌کننده و نیروی سامان‌دهنده با چینش‌های خاص خود و همچنین تکرار سکانس‌ها به شکل قرینه‌ای یک نحو روایی سیال را به وجود می‌آورد که سبب می‌شود ساختار روایی منعطف و پویا شود. درواقع کارگردان (گفته‌پرداز) همچون معماری است که تلاش دارد عناصر روایی را به‌شکل قرینه‌ای در یکدیگر قرار دهد تا از یک‌سو تولید معنای جدید کند و از سوی دیگر سبب هارمونی و ریتم و زیبایی در ساختار روایت شود. برای مثال، در نیروی تخریب‌کننده و نیروی سامان‌دهنده حضور مادر و یونس برای تصمیم‌گیری با ضرب‌آهنگ مشخص و به‌شکل تکراری دیده می‌شود. وانگهی، پیرنگ این فیلمنامه به‌گونه‌ای طراحی شده است که بیشترین فشار و بیشترین اهمیت به این دو پاره که در پیوند با ساختار روایت است داده شده. درواقع، این دو مرحله نه فقط صحنه‌های بسیار مهم و جذاب این روایت را شکل می‌دهند، بلکه از بعد زیبایی‌شناسی هم دارای اهمیت هستند. تکرار این دو صحنه یک توازن، ریتم و موزیکالیتهٔ درونی به این فیلم بخشیده است. برای اثبات

آنچه که گفته شد، این دو وضعیت (نیروی تخریب‌کننده و نیروی سامان‌دهنده) به شکل موازی و قرینه‌ای با یکدیگر مقایسه و بررسی می‌شوند.

مقایسهٔ دو پارهٔ تخریب‌کننده‌و سامان‌دهنده در پیرنگ

در این مرحله تلاش خواهد شد که نیروی تخریب‌کننده و نیروی سامان‌دهندهٔ پیرنگ به‌شکل قرینه‌ای یا موازی با یکدیگر مقایسه شوند. علت این بررسی از یک‌سو، اهمیت این دو وضعیت در ساختار روایت است و از سویی دیگر، بر این باوریم که مقایسهٔ این دو وضعیت با یکدیگر نوعی هارمونی و سکانس‌آرایی رادر فیلم نشان می‌دهد. این صحنه‌آرایی و تکرار آن در امتداد فیلم، یک نوع هارمونی و زیبایی ایجاد کرده است. تکرار این صحنه‌های موازی در فیلم سبب می‌شود که معنا در طول فیلم وسعت و گسترش یابد: وسعت معنایی [۱].

از پـارهٔ نیـروی تخریب‌کننـده آغاز می‌کنیـم؛ نیـروی تخریب‌کنندهٔ روایت مربوط به زمانی است که یونس به همراه دوستانش تصمیم می‌گیرند به جبهه بروند. این سکانس قسمتی طولانی از فیلم را به خود اختصاص داده است و در سه مرحله رخ می‌دهد که مجموع این سه پاره تشکیل‌دهندهٔ سکانس اصلی یعنی نیروی تخریب‌کننده هستند. این سه پارهٔ سکانس عبارتند از:

۱ـ پارهٔ سکانس اول در ارتباط با تصمیم یونس برای رفتن به جبهه است.

۲ـ پارهٔ سکانس دوم زمانی است که الفت تکه‌کاغذی از درون دمپایی‌اش پیدا می‌کند که در آن یونس نوشته به جبهه رفته است. یونس به جبهه می‌رود ولی بعد از مدتی دوباره به خانه برمی‌گردد.

۳ـ پارهٔ سکانس سوم در پیوند با تصمیم نهایی یونس است. او به جبهه می‌رود و مادر دیگر از او خبری ندارد و دیگر اثری از او نیست. این صحنه که یکی از صحنه‌های کلیدی و نمادین است در خانهٔ الفت و در زیر درخت به نمایش درآمده است. در این پارهٔ سکانس یونس برای رفتن به جبهه احتیاج به اجازهٔ معنوی مادر دارد. زمانی که مادر اجازهٔ رفتن را صادر می‌کند، این سه پاره از لحاظ ساختاری با یکدیگر یک سکانس اصلی را تشکیل می‌دهند به نام نیروی تخریب‌کننده.

همان طور که در تابلوی بالا دیده می‌شود، متنِ فیلم دو نظام را به‌شکل موازی یا قرینه‌ای در کنار یکدیگر قرار داده است. درواقع، در نظام تخیلی گفته‌پرداز این فیلم، حضور این عناصر تشکیل یک شبکهٔ معنایی می‌دهند. از یک‌سو، این عناصر دائماً همدیگر را فرامی‌خوانند (درخت، آتش، نان، چای آلاله، نردبان و...) و از سوی دیگر، بیانگر دلالت معنایی زیر هستند:

ـ درخت به شکل نمادین مکانی است برای انتظارکشیدن (انتظار رسیدن یونس)، درخت به همراه عنصر نان و آتش

مقایسهٔ دو سکانس اصلی با یکدیگر	
سکانس مربوط به نیروی تخریب‌کننده ۱ـ حضور الفت و یونس ۲ـ حضور الفت و یونس زیر درخت، آنگاه الفت به کمک نردبان به بالای درخت می‌رود. ۳ـ نردبان ۴ـ آتش ۵ـ پخت نان	**سکانس مربوط به نیروی سامان‌دهنده** ۱ـ حضور الفت و یونس ۲ـ حضور الفت و یونس زیر درخت، آنگاه الفت به کمک نردبان به بالای درخت می‌رود. ۳ـ نردبان ۴ـ آتش ۵ـ احتمالاً آب جوش درست کردن ۶ـ رادیو

نیروی تخریب‌کننده: گفت‌وگوی یونس و الفت در زیر درخت	**نیروی سامان‌دهنده:** گفت‌وگوی یونس و الفت در زیر درخت
یونس: «شبی می‌رم. نیامده بودم که بمونم. مرخصی تموم می‌شه. الفت، الفت منو نگا کن، جون یونس نگا کن! الفت! الفت! الفت! نگام نمی‌کنی، نه؟» [یونس نردبان را برمی‌دارد.] الفت: «نردبونو بذار سرجاش.» یونس: «جات خوبه؟! همو جا بمون!» الفت: «می‌افتم پایین. تنورم یخ کرد! نردبونو بذار سر جاش! می‌خندی! این بالا سرم می‌گرد!» یونس: «تو را ارواح خاک بابا نه تو کارم نیار! بذار سبک برم.» الفت: «چه توفیری به حال تو داره؟ گیرم نه بیارم، نمی‌ری؟ می‌ری. من نه سر پیازم نه ته پیازم.» یونس: «تو همهٔ پیازی. می‌خوام که راضی باشی، از ته قلبت. از ته چشمات. وگرنه همون بالا می‌مونی». الفت: «به این سوی چراغ راضیم. به همین برکت که دستم توش بود. می‌تونم نباشم؟! نارضایتی خودمو به دنبالت نمی‌ذارم که. نردبونو بذار سرجاش.» **پایین درخت:** الفت: «برا خاطر مریم که شده زودی برگرد. چشم انتظارته. زودی بیا، یک سور کوچولوی هم می‌دیم.» یونس: «زوده الفت، به تو نمی‌یاد که الان مادرشوهر بشی! تو هنوز رنگ و روت مثل دخترای جوونه...»	یونس: «الفت منم یونس، برگشتم.» الفت: «حالا می‌آیی، بعد از ۱۵ سال! می‌خوامت چکار؟ نگاه کن پینه بسته [نگاه به رادیو دور کمر] ۱۵ ساله این رادیو به کمرم! رفیق اسیرت اومده. جلال حالا برا خودش کسی شده. حقوق خونده، حبیب هم درس می‌خونه، همین روزاس یک مطب وا کنه. اونای دیگه‌ام هر کدوم یه‌جور. یکی کارمنده، یکی معلمه، اما تو چی، هیچ سروسامونی‌نگرفتی!» یونس: «جام خوب بوده تا حالا. بی‌قراری نکن.» الفت: «کجاش خوب بوده؟ اگه خوب بود، رنگ و حالت این نبود. نردبونو بذار سرجاش، می‌خوام بیام پایین. تنورم یخ کرد. می‌خوام بِشت آلاله دم کنم.» یونس: «الفت! ناشکری کنی همون بالا می‌مونی. پایین نمی‌آرمت.»

سکانس نیروی تخریب‌کننده: یونس و لفت در حال گفت‌وگو با یکدیگر

سکانس نیروی سامان‌دهنده، هنگام خواب، الفت یونس را در حیاط بالای دیوار و بعد کنار درخت می‌بیند.

سکانس نیروی تخریب‌کننده: یونس و الفت در حال گفت‌وگو با یکدیگر

سکانس نیروی سامان‌دهنده: یونس و الفت در حال گفت‌وگو با یکدیگر

سکانس نیروی تخریب‌کننده: الفت در بالا و در میان درخت با خوارکی‌ها

سکانس نیروی سامان‌دهنده: الفت در بالا و در میان درخت با خوارکی‌ها

سکانس نیروی تخریب‌کننده: یونس با برداشتن نردبان مانع می‌شود که الفت پایین بیاید.

سکانس نیروی سامان‌دهنده: یونس با برداشتن نردبان مانع می‌شود که الفت پایین بیاید.

خلوتگاهی است درونی تا شخصیت‌های‌داستانی یعنی یونس و الفت خود را و هویت درونی خود را بیابند.

ـ درخت محلی است برای تصمیم‌گیری‌های مهم، معنوی، تعالی و روحانی.

ـ ...

درست در زیر همین درخت است که یونس به مادر می‌گوید که می‌خواهد به جبهه برود و رضایت مادر برای او شرط است (نیروی تخریب‌کننده) و به‌طور دقیق، در انتهای فیلم (نیروی سامان‌دهنده) و در زیر همین درخت است که یونس در خواب الفت ظاهر می‌شود و از او می‌خواهد که «ناشکری نکند» و به‌نوعی از الفت می‌خواهد که رفتن او به جهانی دیگر را قبول کند.

پویایی و سیالیت عنصر مکان در پیوند با سیالیت پیرنگ روایت

به‌طور کلی، زمان و مکان دو عنصر اصلی ساختار روایی هر روایت هستند. در «شیار ۱۴۳»، عنصر مکان از اهمیت خاصی برخوردار است. بعضی از مکان‌ها در این روایت دارای ارزش‌افزودهٔ معنایی یا فشارهٔ معنایی بالایی هستند. در این روایت، دالِ مکان بیانگر مدلولی است که علاوه‌بر کارکرد عادی و ابزاری آن دارای کارکرد معنایی نمادین یا کارکرد معنایی افزوده است. کارکرد نمادین نشان‌دهندهٔ فشردگی معنا و تجربهٔ زیستهٔ شخصیت داستانی از این مکان‌هاست. دو مکان بسیار مهم و نمادین، با ارزش‌افزودهٔ معنایی بالا، در این فیلم عبارتند از:

۱ـ مکان حیاط خانه و درخت درون آن

۲ـ مکانی که تابوت و بدن شهید را در آن گذاشته‌اند.

از آنجایی‌که نمی‌توان هر دو مکان را به شکل تفصیلی در این مقاله توضیح داد، به‌دلیل محدودیت در حجم مقاله و تعداد صفحه، ابتدا به‌شکل کامل، مکان اول یعنی حیاط خانه و درخت درون آن از بُعد نمادین و ارتباط آن با ساختار روایت تحلیل خواهد شد؛ آنگاه در ادامه به‌شکل خلاصه ویژگی مکان دوم یعنی تابوتی که بدن شهید در آن است تحلیل می‌شود.

در یک تقسیم‌بندی بسیار کلی، مکان در این روایت به دو مکان واقعی و تخیلی تقسیم می‌شود.

مکان تخیلی به دو مکان امن و خشن تقسیم می‌شود. برای مکان امن و متعالی، به‌عنوان مثال می‌توان از استراحتگاه شاهرخ سخن گفت. زمانی که شاهرخ و دوستانش در جست‌وجوی بدن شهدا بر روی زمین‌های مین‌گذاری شده هستند، او بعد از جست‌وجوهای بی‌نتیجه برای استراحت به داخل سنگر (اتاقش) می‌رود تا استراحت کند. به خواب می‌رود و درست در همین لحظه یونس بر او در خواب ظاهر می‌شود و منطقه‌ای را که در آن بدنش دفن شده است نشان می‌دهد. همچنین می‌توان به زمانی اشاره کرد که الفت در اتاقش خواب است و در خواب یونس را می‌بیند که از جبهه برگشته است و با او در زیر درخت توت گفت‌وگویی ثمربخش و متعالی انجام می‌دهد. این دو صحنه که به آن اشاره شد از یک‌سو، بیانگر مکان تخیلی در روایت است و از سویی دیگر در پیوند عمیق با ساختار پیرنگ روایت است. اهمیت ساختاری این مکان تخیلی در دو صحنهٔ زیر به‌خوبی دیده می‌شود:

۱ـ یونس بعد از شهید شدن در خواب الفت ظاهر می‌شود (پیرنگ: در ارتباط با نیروی سامان‌دهنده)

۲ـ یونس بعد از شهید شدن در خواب شاهرخ ظاهر می‌شود (پیرنگ: در ارتباط با نیروی سامان‌دهنده)

همان طور که اشاره شد، یکی از مکان‌های بسیار مهم در این روایت خانهٔ الفت و درخت در آن است یعنی بودن در زیر درخت و در میان شاخه‌های این درخت. دو سکانس مهم این روایت که در پیوند با نیروی تخریب‌کننده و نیروی سامان‌دهنده هستند در زیر و در میان شاخه‌های درخت اتفاق می‌افتد. از این لحظه به بعد این دو مکان علاوه‌بر مکان کاربردی خود دارای معنای نمادین یا معنای افزودهٔ خاصی هستند. در خانهٔ الفت درختی وجود دارد که الفت در زیر این درخت نان می‌پزد و آشپزی می‌کند. وانگهی، گفت‌وگوهای صمیمی و خصوصی این خانواده در زیر این درخت صورت می‌گیرد. این مکان جایی است

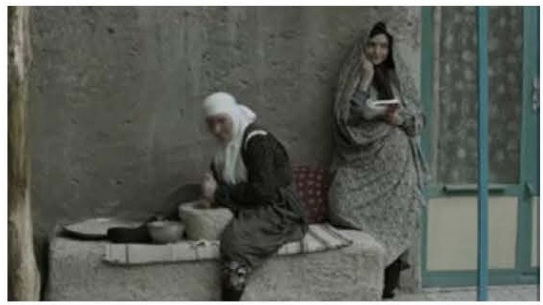
برای یافتن خود و بیانگر خلوتگاه درونی شخصیت‌های داستانی است. همان طور که اشاره شد، دو سکانس یا دو پارهٔ اصلی این فیلم زیر این درخت رخ می‌دهد یعنی این مکان در ارتباط تنگاتنگی با ساختار روایت و پیرنگ روایی آن است. چینش عناصر روایت به‌گونه‌ای طرح‌ریزی شده است که می‌توان به‌درستی ادعا کرد که این دو سکانس یک نوع سکانس‌آرایی است.

در تخیل گفته‌پرداز این روایت (کارگردان) «حیاط» یک شبکهٔ تصویری تشکیل شده از عناصری است که این عناصر به‌صورت خوشه‌ای همدیگر را فرامی‌خوانند. به‌عنوان نمونه تصویر حیاط، درخت، نان، آتش، مادر، یونس، عشق، دختر، پسر و عناصر دیگر را فرامی‌خوانند: گویی این تصاویر خوشه‌ای بیانگر تصویر یک بهشت کوچک، فشرده و گم‌شده هستند؛ گویی این تصاویر خوشه‌ای بیانگر معنای آرامش درونی، خلوتگاه درونی و عشق هستند.

> نمادهای خلوتگاه به سه گروه طبقه‌بندی شده‌اند
> ۱- نمادهای تلطیف‌شده
> ۲- نمادهای تداخل‌شونده یا دربرگیرنده
> ۳- نمادهای تغذیه‌ای و جوهری
> اولین گروه، نمودهای قبری آرام‌بخش را نشان‌می‌دهد. ... (عباسی، ۱۳۹۱: ۱۰۹.)

وانگهی، واژه یا تصویر «عشق» در تخیل گفته‌پرداز تصاویر خوشه‌ای دیگری را به همراه می‌آورد همچون دار قالی، فرشِ در حال بافته شدن و... . یادآوری اینکه فرشِ در حال بافته شدن تصویری نمادین است از «شدن» کسی یا چیزی: نماد شکل‌گیری الفت و یونس دو شخصیت داستانی در این روایت. زمانی‌که الفت، در انتهای روایت، شهادت یونس را می‌پذیرد، به خانه بازمی‌گردد و شروع به بافتن فرش نیمه‌تمام می‌کند. بافت فرش به پایان می‌رسد، در این هنگام فرش را از دار قالی با کلمات مقدس جدا می‌کند و هم‌زمان با برش فرش الفت از کادر دوربین فیلم‌برداری خارج می‌شود و بدین طریق صحنه را ترک می‌کند. برشِ فرشِ کامل و خارج شدن از صحنهٔ فیلم‌برداری بیانگر این است که الفت دیگر «شده» است و رسالت خود را بر روی زمین انجام داده است. به شکل نمادین، اتاقی که در آن دارقالی وجود دارد نشان‌دهندهٔ عمق درونی کارگردان و خلوتگاه درونی او و الفت و یونس است؛ این اتاق بیانگر عشق مادر به فرزند، عشق پسر به مادر، عشق دختر به پسر و... است. به‌عنوان مثال، می‌توان از صحنهٔ عاشقانه‌ای که میان نگاه فردوس و نگاه پسر همسایه رخ می‌دهد سخن گفت. یونس به همراه دوست و هم‌روستاییش به خانهٔ خود نزد الفت می‌روند. وارد حیاط خانه می‌شوند. بعد از سلام و احوال‌پرسی میان الفت و این دو نفر و اعضای خانواده گفت‌وگویی میان الفت و پسر

فردوس به پسر نگاه می‌کند



پسر به فردوس نگاه می‌کند

فردوس نشسته در اتاق دارقالی

فردوس از درون و از پشت پنجره به پسر نگاه می‌کند

همسایه صورت می‌گیرد. فردوس، ایستاده در گوشه‌ای از حیاط و در کنار مادربزرگش که در حال هاون کوبیدن است به پسر همسایه نگاه می‌کند. این نگاه بار عاطفی معنادار دارد: عاشقانه. در همین لحظه، دوربین حرکت می‌کند و با تغییر مکان چشمان پسر را نشان می‌دهد که در حال نگاه کردن به فردوس است. درواقع، پسر، همچون فردوس، نیم‌نگاهی عاشقانه به فردوس می‌اندازد. دوربین حرکت می‌کند و در پشت سر الفت قرار می‌گیرد، گویی الفت در حال نگاه کردن به فردوس است. الفت معنای نگاه دختر و پسر را دریافت کرده است. به همین خاطر، با کمی ترش‌رویی به فردوس دستور می‌دهد که حیاط را ترک کند و به اتاق وارد شود. فردوس به‌رغم میل باطنی به اتاقی که دار قالی در آن است وارد می‌شود. دوربین به همراه فردوس وارد اتاق می‌شود. در این لحظه، از پشت پنجره و

نشسته روی نیمکت، دوربین به جهت نگاه فردوس یعنی به طرف پسر همسایه نشانه می‌رود. بازی با دوربین و تغییر زاویه‌دید از شخصیتی به شخصیت دیگر، تماماً دارای بار معنایی عشق است و بیانگر شبکه‌ای تصویری است که هر یک از عناصر آن عنصر دیگر را فرامی‌خواند: عشق دختر به پسر و برعکس، دار قالی، بافتن قالی نیمه‌تمام و... . درواقع، در این اتاق و در این صحنه است که معنا در حال شکل‌گیری است.

یادآوری اینکه در «شیار ۱۴۳» عشق به سه شکل گوناگون به نمایش گذاشته می‌شود: عشق زن و مرد نسبت به یکدیگر، عشق مادر به فرزند و برعکس و عشق انسان به خداوند و به میهن. تجلی عشق به خداوند و میهن در صحنهٔ پایانی یعنی زمانی که الفت فرزند شهیدش را در آغوش گرفته است به‌خوبی به تصویر درآمده است. عشق پسر و دختر نسبت به یکدیگر، با تأثیرپذیری از بافت فرهنگی، در سکانس‌های متفاوت به نمایش درآمده است. به‌عنوان مثال، می‌توان به سکانس خداحافظی میان مریم و یونس اشاره کرد. قبل از رفتن به جبهه، و بعد از اذان صبح، بی‌آنکه کسی باخبر شود، یونس هنگام اذان صبح مقابل خانهٔ مریم حاضر می‌شود. مریم در همین زمان مقدس احتمالاً برای وضو گرفتن و از بالای پله‌ها او را می‌بیند. بی‌آنکه سخنی میان آن‌ها ردوبدل شود با نگاهی عاطفی و عاشقانه همدیگر را ترک می‌کنند.

بار دوم مربوط به زمانی است که یونس برای همیشه خانه را ترک می‌کند و به جبهه می‌رود، قبل از رفتن به خانه مریم می‌رود و هدیه‌ای را به او می‌دهد (: یک تسبیح) و برای همیشه از او خداحافظی می‌کند. رفتن او غمی سنگین بر صورت مریم به جا می‌گذارد.

درواقع، این صحنه‌های عاشقانه در فیلمی که گونهٔ هنری آن «دفاع مقدس» است و اصولاً می‌بایست صحنه‌های مربوط به جنگ و درگیری میان نظامیان دو کشور را نشان دهد، بیانگر نگاه دیگری به پدیدهٔ جنگ است؛ بیانگر نگاه گفته‌پرداز خانمی به پدیدهٔ جنگ است. اگر در خط‌مقدم جبهه، سربازان و مردم عادی توانستند مقاومت کنند، به لطف حمایت مادرانه، خواهرانه و عاشقانهٔ خانم‌ها نسبت به فرزندان، همسران و وطن خود بود. دفاع مقدس از وطن، در جبهه‌های جنگ، سبب نشد که معنای زندگی به فراموشی سپرده شود: در اوج جنگ و دفاع از وطن می‌توان عاشق شد. درواقع، تمایز این فیلم با فیلم‌های دیگر دفاع مقدس در نگاه زنانهٔ گفته‌پرداز آن نسبت به پدیدهٔ جنگ است. در «شیار ۱۴۳» نه فقط یکی از مسئله‌های مهم کشور یعنی تجاوز به وطن به نمایش درآمده است، بلکه مسئلهٔ عاطفی مهمی هم که به‌خصوص جوانان با آن درگیر هستند به تصویر کشیده شده است: عشق به یکدیگر، عشق پاک و مقدس دختر به پسر، عشق پاک و مقدس پسر به دختر. این‌گونه، یونس، جوان رزمنده، این عشق پاک را نسبت به همسر احتمالی آینده‌اش فدای وطنش می‌کند. یونس به‌رغم عشق پاکش نسبت به مریم، او را ترک کرد، به جبههٔ جنگ رفت و دیگر زنده برنگشت!

مکان مقدس

نمایش فیلم از آنجایی آغاز می‌شود که از لحاظ ساختار روایی به پایان رسیده است، یعنی گفته‌خوان (بیننده) خود را در وضعیت انتهایی پیرنگ می‌یابد. الفت رادیو را از کمرش باز کرده و برای اولین‌بار پس از سال‌ها آن را در یکی از اتاق‌های خانه گذاشته و برای پاشیدن بذر به روی زمین کشاورزی رفته است. با این کنش، برای اولین‌بار بعد از سال‌ها، الفت بیانگر یک آغاز و یک آگاهی و شناخت شهودی است. آغاز یک زندگی جدید بدون پسر و قبول یک واقعیت که پسرش به آن چیزی که اعتقاد داشته رسیده است. قبول این واقعیت ریشه در یک شناخت و معرفت دارد که این شناخت نه به کمک قوهٔ عقل بلکه به کمک قوهٔ دیگر یعنی شهود و کشف قابل‌فهم است. خبر بازگشت یونس از زبان یک خانم (فردوس) به خانم دیگر (الفت) روی زمین بایر (مادر زمین)، از بُعد نمادین دارای دلالت معنایی است. فیلم با تصاویر زنانه که القاکنندهٔ احساس و شهود است آغاز می‌شود. این صحنه، به‌خوبی، با تفکر و احساسات گفته‌پرداز آن (خانم نرگس آبیار) که یک خانم است هماهنگ است: ایجاد حس زیبای مادرانه. این صحنهٔ پایانی که در آغاز فیلم به نمایش درآمده است، با صدای گنجشک (زمانی که فردوس در خانه در جست‌وجوی مادر است) و با صدای، احتمالاً، پرندهٔ

دوربین روبروی الفت

شاهین (این صدا دوبار شنیده می‌شود) تزیین شده است. بیان واژهٔ تزئین بیانگر تزئین اسطوره‌ای این صحنه است: اسطورهٔ مادر-زن-زمین.

این تزئین اسطوره‌ای با یک تصویر دیگر یعنی راهروهای تودرتو پیوند خورده است. بعد از اینکه فردوس روی زمین آمدن یونس را به مادر اعلام می‌کند (این صحنه دوبار به نمایش درآمده است، یک‌بار ابتدای نمایش فیلم و باردیگر در انتهای نمایش فیلم)، این‌بار در انتهای فیلم، صحنهٔ یک راهرو به نمایش گذاشته می‌شود که در آن فردوس و الفت در درون این راهرو حرکت می‌کنند، ابتدا به سمت راست، آنگاه طول راهرو را طی می‌کنند تا به انتهای آن برسند، تا بتوانند تابوت یونس را که در اتاق دیگری است و در آن بسته است ببینند. این صحنه تداعی‌کنندهٔ سالن‌های تودرتویی است که انسان برای رسیدن به هستهٔ مرکزی

۱- دوربین پشت الفت. فقط تصویر زن دیده می‌شود

۲- دوربین روبروی الفت. حضور سه زن و یک مرد

«خود» باید این مسیر را طی کند تا به جوهر و اصل خود برسد. الفت با عبور از این راهرو و رسیدن به در ورودی و داخل شدن در یک اتاق که تابوت پسرش در آن قرار دارد، خود را به مرکز وجودی و جوهر خودش یعنی «خود» رسانده است.

الفت آمادۀ ورود به مکانی می‌شود که در آن تابوت یونس قرار دارد. این مکان مقدس است و باید کفش‌هایش را درآورد. برای داخل شدن به این اتاق، ابتدا دوربین او و دیگران را از روبه‌رو نشان می‌دهد. تابوت دیده نمی‌شود. فردوس گریه می‌کند اما الفت محکم و استوار خود را برای داخل شدن در این مکان مقدس آماده می‌کند. او می‌خواهد با پسرش در این اتاق تنها باشد. او داخل می‌شود و درِ سالنی که در آن تابوت قرار دارد بسته می‌شود. سکوت و سکوت. درواقع، الفت به جهان مقدسی پا می‌گذارد که باید کفش‌هایش را از پایش درآورد. ارتباط با این جهان مقدس، ابتدا با حس پاها برقرار می‌شود. به طرف پیکر پاک شهید می‌رود، فقط اوست که او را می‌بیند. گفته‌خوان فیلم (بیننده) به‌دلیل موقعیت دوربین که در پشت الفت قرارگرفته است چیزی جز بدن الفت نمی‌بیند (از آنجایی که شخصیت می‌بیند و بیننده نمی‌تواند ببیند، اطلاعات شخصیت داستانی بیشتر از بیننده است پس زاویه‌دید درونی است). با حرکت دوربین و جابه‌جایی آن از پشت شخصیت داستانی به مقابل الفت، هنوز گفته‌خوان نمی‌تواند تابوت شهید را ببیند: تحریک حس کنجکاوی. در صحنۀ زیر تصویر به‌گونه‌ای فیلم‌برداری شده که الفت میان دو در قرار گرفته است به‌طوری که بتوان جدایی این دو در را مشاهده نمود. گویی تکرار تصاویر نوعی ریتم، هارمونی و موزیکالیته به صحنۀ نمایش می‌دهد. این صحنه با تقدس تزئین داده شده است: در این مکان مقدس باید بدون کفش وارد شد. بازگشت دوربین به پشت الفت، صدای تبل، و هنوز گفته‌خوان چیزی را نمی‌بیند. سکوت به کمک صدای طبل شکسته می‌شود.

۱- تابوت در جلوی الفت، بیننده چیزی نمی‌بیند

۲- تصویر الفت از مقابل میان دو در (قرینه‌سازی).

۱- دوربین پشت الفت. پرچم مقدس ایران

۲- دوربین روبروی الفت. بدن مقدس شهید

آرام آرام دوربین گوشه‌های تابوت را به گفته‌خوان نشان می‌دهد. دوربین حرکت می‌کند، الفت حرکت می‌کند و به تابوت می‌رسد و سعی می‌کند با آن یکی شود. ابتدا با حرکت دست و لمس کردن پرچم مقدس ایران و آنگاه بستن چشم‌ها و با کمک دست‌هایش تلاش می‌کند با چشم‌دل و حس لامسه فرزندش را در درون تابوت بیابد. بدن شهید به اندازهٔ یک نوزاد است: تولدی دیگر.

کودک دیگری متولد شده است. تابوت همچون خلوتگاه درونی الفت، خودِ مرکزی الفت است. وانگهی تابوت تصویر رحم مادر را باردیگر یادآور می‌شود. نمایش در آغوش گرفتن بدن شهید و کودک یا همان حرکت رفت‌وآمدی بین الان، اینجا و آن‌روز، آنجا، در تخیل الفت، یک زیبایی منحصربه‌فرد تولید می‌کند. علاوه‌بر آن این صحنه یعنی درآغوش گرفتن بدن شهید و بدن نوزاد و شعر آیینی لالایی‌ها بیانگر یک صحنهٔ اسوه‌ای یا اسطوره‌ایست که حس‌برانگیز است. تصویر شهید یونس بیانگر اسطورهٔ شهید (قربانی شدن در راه خداوند) است. درواقع، این فیلم هویت خود را از همین اسطوره اصلی دریافت می‌کند. حضور پررنگ مادر، تابوت، نوزاد، کفن، صدای طبل، ترانهٔ لالایی‌ها با صدای مادر و حضور رنگ غالب سیاه و سفید و... یک صحنهٔ رمزآلود و مکاشفه‌ای ایجاد کرده است. در این لحظه است که الفت و یونس در این جهان حضور دارند. ارتباط با جهان هستی کاملاً برقرار است.

۱ـ دوربین روبروی الفت

۲- دوربین پشت الفت

مقایسهٔ ابتدا و انتهای نیروی سامان‌دهنده؛ فشردگی معنا (درخت‌ـخلوتگاه):

همان طور که اشاره شد، در «شیار ۱۴۳»، تصاویر خانه و درخت علاوه‌بر کارکرد ارجاعی، کارکرد نمادین دارند. به نوعی که سبب فشاره و فشردگی معنایی در مدلول می‌شوند. خانه و درخت دو مکانی هستند که به دور آنها یک‌سری تصاویر دیگر در حال چرخش هستند. این تصاویر اصلی و اساسی تولیدکنندهٔ یک خوشهٔ تصویری هستند که به‌طور دائم در روایت متجلی می‌شوند. علاوه‌بر فشردگی معنا در این دو تصویر، می‌توان از پیوند ساختاری میان این دو تصویر و پیرنگ سخن گفت. حضور این پیوند بیانگر ساخت و بافت خوب و محکم و همچنین بیانگر یک هارمونی در ساختار روایت است. به‌عنوان مثال، می‌توان گفت که از بُعد ساختاری، حداقل سه‌بار تصویر معنادار حیاط و درخت بر روی پیرنگ روایت متجلی شده است:

۱ـ بار اول مربوط به زمانی است که یونس از مرخصی برگشته است و بعد از چند روز ماندن در خانه باید دوباره به جبهه برگردد؛ به همین دلیل از لحاظ روحی، روانی و اخلاقی به اجازهٔ مادرش برای رفتن به جبهه احتیاج دارد.

۲ـ بار دوم در پیوند با زمانی است که یونس به جبهه رفته است و دیگر از او خبر و اثری نیست و مادر بی‌قرار است و برای آرامش خود از زیر درخت به درون و تنهٔ درخت نگاه می‌کند.

۳ـ بار سوم مربوط به زمانی است که تغییر و تحول بنیادین در رفتار و کردار و نگاه به جهان الفت رخ داده است. در این زمان یونس، در خواب الفت ظاهر می‌شود.

یادآوری این است که، مرحلهٔ شمارهٔ ۱ و شمارهٔ ۳ را به هیچ عنوان نمی‌توان از ساختار روایی فیلمنامه حذف

کرد. با حذف این دو مرحله ساختار روایت کاملاً به هم می‌ریزد. وانگهی خودِ این موضوع، یعنی ناتوانی در حذف این دو مرحله، سبب یک زیبایی عمیق و ساختاری در روایت شده است. این زیبایی از یک هارمونی ساختاری حاصل شده است. بر این باوریم که یک هارمونی در این روایت وجود دارد و آن مربوط به هارمونی متن با دو رویای پی‌درپی است: ۱ـ رویای الفت. ۲ـ رویای شاهرخ. از بعُد روایی و با تکیه بر پیرنگ روایت، این دو رویا را به هیچ عنوان نمی‌توان از این فیلمنامه حذف نمود. البته یادآور شویم سکانسی که الفت بازگشت یونس را در خواب می‌بیند، با کمی نادیده گرفتن مبحث فنی، قابل‌حذف است و واقعیت است که این سکانس در ساختار روایت بیشتر کارکرد زیبایی و قرینه‌ای دارد (سکانس‌آرایی) تا ساختار بنیادین روایت. اما از بعُد روایت‌شناسیِ شناختی این سکانس را نمی‌توان به هیچ عنوان حذف نمود، زیرا از بعُد شناختی، این سکانس بیشتر کارکرد آماده‌سازی قبول شهادت یونس را دارد. الفت آماده شده است تا خبر شهادت یونس را بپذیرد. برای پذیرش چنین خبری، مادر باید به درجه‌ای از آگاهی و شهود رسیده باشد، در غیر این صورت تحمل این مرگ برای او قابل‌قبول نخواهد بود. بی‌دلیل نیست که راوی (فردوس) اعلام می‌کند که این اواخر الفت تغییر کرده است. الفت از لحاظ شناختی آماده است تا خبر شهادت یونس را بپذیرد. او به درجه‌ای از شناخت رسیده است تا با صبوری بدن پسرش را در صحنهٔ پایانی فیلم دریافت کند. حال، اگر این صحنه را حذف کنیم، به ساختار روایت آسیبی نخواهد رسید، زیرا در هر صورت بدن پسر را به زادگاهش آورده‌اند و از نگاه فنی و مکانیکی متن، روایت به انتها رسیده است. درحالی‌که در آن صحنه‌ای که شاهرخ خواب یونس را می‌بیند و یونس به شاهرخ می‌گوید در کدام منطقه باید او را جست‌وجو کنند، نمی‌توان این سکانس را حذف کرد و واقعیت این است که این صحنه یک سکانس است، به این دلیل که اگر شاهرخ بدن را پیدا نکند، بدن یونس به زادگاهش برگردانده نخواهد شد. بر این اساس، نیروی سامان‌دهنده نخواهیم داشت و بدین ترتیب ساختار پیرنگ ناقص باقی خواهد ماند. درواقع هر دو سکانس رویا (الفت و شاهرخ) در پیوند با نیروی سامان‌دهندهٔ روایت هستند. یکی از نگاه روایت‌شناسی شناختی و دیگری از نگاه روایت‌شناسی عملی یا کاربردی و این دو دارای اهمیت هستند. مقایسهٔ ابتدا و انتهای نیروی سامان‌دهنده، زیبایی این دو صحنه را به‌خوبی نشان می‌دهد.

الفت بر روی تشک خود خوابیده است. در این حالت گفته‌خوان (یعنی بیننده) الفت را می‌بیند که از خواب بیدار شده و با نگاه کردن به دیوار خانه از میان نرده‌هایی که القای سایه‌روشن می‌کنند یونس را نشسته روی لبه دیوار، با پوتین‌های نظامی‌اش می‌بیند (فراموش نشود که الفت تمام

این صحنه را در خواب می‌بیند، و به خواننده القا شده است که او بیدار است!). در این صحنه، تصویر نرده‌ها به همراه سایه‌روشن نورِ تنور دیده می‌شود. این سایه‌روشن نور روی صورت الفت منعکس شده است. این سایه‌روشن نور به‌خوبی با این صحنهٔ خیالی، رویایی و سحرآمیز هماهنگ است. الفت تمام این تصاویر را در خواب می‌بیند و هنوز نمی‌داند که در خواب است. وانگهی گفته‌خوان (بیننده) هم هنوز نمی‌داند که الفت خواب می‌بیند. بدین ترتیب گفته‌خوان خود را در وضعیت الفت قرار می‌دهد و صحنه و حوادث را همان‌گونه که بر الفت ظاهر شده است می‌بیند و معنا می‌کند، یعنی با زاویه‌دید درونی شخصیت داستانی. در همین لحظه و در انتهای این سکانس، الفت با صدای اذان از خواب بیدار می‌شود و متوجه می‌شود یونس را در خواب دیده است. با انتخاب این نوع زاویه‌دید و بازی با دوربین، گفته‌پرداز (کارگردان) تلاش می‌کند که گفته‌خوان (بیننده) را در همان شرایط گفتمانی قرار دهد که شخصیت داستانی قرار داشته است، تا بدین وسیله همان حس و عواطف ایجادشده در الفت را به گفته‌خوان منتقل کند.

مقایسهٔ ابتدا و انتهای سکانس نیروی سامان‌دهنده

ابتدای سکانس نیروی سامان‌دهنده	انتهای سکانس نیروی سامان‌دهنده
۱ـ زاویه‌دید گفته‌پرداز (یا دوربین) به‌گونه‌ای واقع شده است که در مکانی بین بالا و پایین اتاق الفت را که به‌شکل جنینی خوابیده است نشان می‌دهد.	۱ـ زاویه‌دید گفته‌پرداز (یا دوربین) به‌گونه‌ای قرار گرفته است از مکان بالای اتاق الفت را که به‌شکل درازکش روی کمر خوابیده است نشان می‌دهد.
۲ـ تصویر صورت الفت سایه‌روشن با نور آتش.	۲ـ تصویر صورت الفت شفاف و بدون سایه‌روشن.
۳ـ صدای جیرجیرک‌ها (طبیعت). الفت خواب است و از خواب بیدار می‌شود (البته فکر می‌کند که از خواب بیدار شده است و در واقعیت به طرف یونس می‌رود).	۳ـ صدای اذان (فرهنگ متعالی). الفت خواب است و با صدای واقعی اذان از خواب بیدار می‌شود (در این لحظه متوجه می‌شود که خواب دیده است).
۴ـ ابتدای این سکانس دوربین چشم‌های الفت را نشان می‌دهد ولی خواب‌آلود.	۴ـ انتهای این سکانس دوربین چشم‌های الفت را نشان می‌دهد ولی متعجب. او تصمیمش را گرفته و شهادت یونس را قبول کرده است.

ابتدای سکانس: یونس و دوستش وارد خانه می‌شوند.

انتهای سکانس: یونس خانه را ترک می‌کند.

این صحنه‌هایی را که در ارتباط با سکانس‌آرایی است می‌توان در عناصر تشکیل‌دهندهٔ پیرنگ بارها مشاهده نمود در صحنهٔ زیر می‌توان تکرار کنش‌های شبیه به هم را مشاهده نمود. زیبایی این سکانس در این است که گویی در دل نیروی تخریب‌کننده یک وضعیت ابتدایی و یک وضعیت انتهایی وجود دارد. ابتدای این سکانس با ورود یونس و دوستش آغاز می‌شود. یونس ابتدا در می‌زند و آنگاه به همراه دوستش با موتور داخل حیاط خانه می‌شود و در انتهای این سکانس، یونس در را باز می‌کند و از خانه خارج می‌شود. این دو صحنه یک هارمونی صوری ایجاد کرده است. این هارمونی ریتم و هماهنگی در متن ایجاد می‌کند. وانگهی در هر دو حالت دوربین پشت سر الفت قرار دارد و گویی بیننده از نگاه او این دو صحنه را مشاهده می‌کند.

پویایی و سیالیت سطوح روایی: تکثر راوی، تکثر زاویه‌دید

«براساس نظریه ژرار ژنت، سه نوع زاویه‌دید وجوددارد: زاویه‌دید صفر، زاویه دید درونی، زاویه‌دید بیرونی.» (عباسی، ۱۳۸۱ : ۲۲۹). راویان روایت یونس از زاویه‌دید درونی برای روایت این داستان سودمی‌برند تکثر راوی، تکثر زاویه‌های دید را به همراه دارد. همان‌طور که اشاره شد یکی از ویژگی‌های این فیلم نوع بیان روایی آن و سطوح روایی در آن است. گفته‌پردازِ (کارگردان) این روایت فقط از نوع ادبی نمایشی تقلیدی کمک نگرفته است، او با انتخاب نوع ادبی «مستندـفیلمِ ساختگی» وجه میمزیک [3] را به وجه دیژتیک [4] تبدیل کرده و نزدیک کرده است. با تبدیل شدن این دو وجه، به‌شکل خودکار

3. Mimétique/نمایشی تقلیدی
4. Diégétique/روایی

سطوح روایی شکل می‌گیرد و درست در همین هنگام است که می‌توان از راوی یا راویان متعدد سخن گفت. حضور راوی یا راویان بیان از تکثر سطوح روایی دارد. با انتخاب نوع ادبی «مستندـفیلم»، شاهدان یکی‌یکی در مقابل دوربین مستندساز (گفته‌خوان اصلی این راویان) حاضر می‌شوند و هر یک به نوبت روایت خود را از داستان یونس و الفت بیان می‌کنند و هر یک از راوی‌ها با نگاه کردن به گذشته و بازگشت به عقب (فلش‌بک) و با انتخاب یک زاویه‌دید مخصوص به خود، داستان الفت و یونس را روایت می‌کنند. راویان اصلی این روایت عبارتند از: فردوس (خواهر یونس)، مریم (هم‌بازی کودکی)، دایی و شاهرخ (رزمنده) و مخاطب این راویان مستندساز است. درواقع، با انتخاب این نوع ادبی (مستندـفیلم)، گفته‌پرداز دو نوع ادبی تقلیدی(نمایشی) و روایی را با یکدیگر ادغام کرده است. تلفیق این دو نظام با یکدیگر، هماهنگ با تکثر راوی، سبب لایه‌لایه شدن ساختار روایی و تبدیل آن به سطوح روایی است. خلاصه اینکه این مستندـفیلم از یک‌سو، از وجه میمزیک سود می‌برد، زیرا گفته‌پرداز آن (کارگردان) وانمود می‌کند که داستان یونس خودش خودش را روایت می‌کند؛ از سوی دیگر، این مستندـفیلم روایی است، زیرا راوی‌های متعدد داستان یونس و الفت را روایت می‌کنند.

حضور راوی‌های متکثر نشان از حضور تکثر زاویه‌دید و نشان از یک سیالیت ساختاری دارد. این سیالیت در تمام لحظه‌های نمایش این روایت قابل مشاهده است. شاهد مثال از تیتراژ و آغاز نمایش ارائه خواهد شد. فیلم روی پردۀ سینما نمایش داده می‌شود. ابتدا، تیتراژ به نمایش درمی‌آید؛ آنگاه دو شخصیت داستانی یعنی فردوس و الفت به‌ترتیب دیده می‌شوند. روی یک زمین شخم‌زده الفت در حال بذرپاشی است. دوربین زمین الفت و کوهی را نشان می‌دهد، وسعت دید وسیع است. در همین هنگام، فردوس الفت را روی زمین شخم‌زده می‌یابد و خبر بازگشت یونس را به مادر اعلام می‌کند؛ این صحنه قطع می‌شود و در ادامه، دوباره تیتراژ روی پردۀ نمایش ظاهر می‌شود؛ سپس دوباره شخصیت‌های فیلم روی پردۀ نمایش دیده می‌شوند. از این لحظه به بعد، مستندساز در مقابل فردوس قرار می‌گیرد و از او می‌خواهد که داستان یونس را روایت کند. زمانی که فردوس شروع به روایت می‌کند، بیننده از یک سطح روایی (سطح راوی و مخاطب یعنی الان‌ـاینجا) به سطح دیگر روایی (سطح آن‌روزـآنجا) وارد می‌شود. این رفت‌وآمد بین تیتراژ (سطح گفته‌پرداز) و نمایش اصلی فیلم، از یک‌سو و از سویی دیگر، این بازی بین سطوح روایی و همچنین تغییر راوی‌ها (فردوس، مریم، شاهرخ و...) سخن از یک سیالیت ساختاری دارد که این سیالیت در ارتباط مستقیم با نوع نگاه به جهان گفته‌پرداز است.

۱ـ تیتراژ فیلم

۲ـ انتهای فیلم

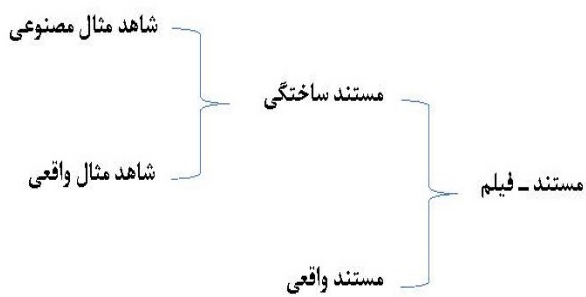
۳ـ فلش‌بک: تیتراژ فیلم

۴ـ نمایش فیلم: گفت‌وگوی مستندساز با فردوس

۵ـ بیان روایت کودکی یونس و مریم از زبان فردوس

۶ـ فلش‌بک: نمایش کودکی خانواده

تقسیم‌بندی این «فیلم-مستند» به «فیلم-مستند» واقعی و «فیلم-مستند» ساختگی یکی دیگر از ویژگی‌های این فیلم است. رفت‌وآمد میان این دو طبقه‌بندی دلیل دیگری است از سیالیت ساختاری و فکری گفته‌پرداز. گفتهخوان در سیالیت و رفت‌وآمد میان «مستندـفیلم ساختگی» و «مستندـفیلم واقعی» درگیر است و گاه‌به‌گاه، نمی‌تواند مرز تمایز این دو را به‌راحتی تشخیص دهد. نوع ادبی «دفاع مقدس» این ویژگی را به گفته‌پرداز و به ساختار روایت می‌دهد تا از هر دو «مستندـفیلم» واقعی و «مستندـفیلم» ساختگی بهره‌مند شود. این دوگانه یک حرکت و یک پویایی به متن می‌دهد و جالب این است که در طبقه‌بندی مستند ساختگی می‌توان شاهد مثال تصنعی و شاهد مثال واقعی را هم مشاهده نمود.



مستند ساختگی: بازگشت اسیران به وطن

مستند واقعی: بازگشت اسیران به وطن

مستند ساختگی: بازگشت اسیران به وطن

مستند واقعی: بازگشت اسیران به وطن

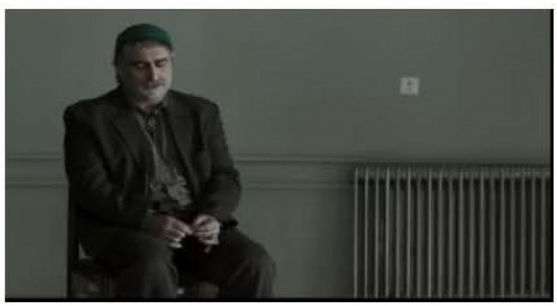
در شاهد مثال‌های تصویری زیر، راوی‌ها و مخاطب آنان یعنی مستندساز به‌روشنی دیده می‌شوند. درواقع، قصهٔ یونس از کودکی تا شهادتش از زبان این راویان روایت می‌شود. در این حالت راوی این قصه‌ها شخصیت‌های داستانی هستند و مخاطب آن مستندساز و تیم همراه او هستند و نه بینندهٔ فیلم.

مخاطب: پرسوناژ-کارگردان مستندساز

راوی: فردوس

راوی: سرباز (شاهرخ)

راوی: دایی



راوی-حبیب، مخاطبان او اهالی روستا

عملیات واقعی لو رفته است

همانطور که در فیلم مشاهده می‌شود، راویان این روایت همگی دارای یک ویژگی اصلی هستند و آن این‌که نه فقط راوی هستند بلکه کنش‌گر و شخصیت‌داستانی هم هستند. نوع روایت‌کردن آن‌ها از نوع روایت «دنیای داستان همسان» (Genette, 1972:256) است. این راوی-نه-شخصیت‌داستانی (LINTVELT, 1989: 38) مجبور است اطلاعات محدودی را به بیننده یا خواننده خود بدهد، و به‌دلیل همین محدودیت حضور تکرراوی برای باورپذیری این روایت الزامی است.

می‌توان طبقه‌بندی دیگری هم از راویان این روایت داشت. برای نمونه، با بازگشت اسیران از جبههٔ جنگ، مخاطب روایت آن‌ها اهالی روستا و گاهی الفت و فردوس هستند. در صحنهٔ زیر یک شخصیت داستانی (بسیجی-راوی) به نام حبیب داستان خود را برای مخاطبینی که در مقابل او حضور دارند روایت می‌کند. در این صورت یک دوگانهٔ دیگر در ارتباط با راوی مخاطب در روایت دیده می‌شود. باز یک‌بار دیگر، تکثر راوی و تکثر مخاطب به‌شکل دیگری به نمایش درمی‌آید. تغییر این دوگانه‌ها از یکی به دیگری یک نوع سیالیت و پویایی در متن و در عمل روایت ایجاد می‌کند که سبب می‌شود از یک‌سو، مخاطب این فیلم تمایز بین این مرزها را نادیده بگیرد و از سوی دیگر رفت‌وآمد نامحسوس خود را بین جهان واقعی و جهان نشانه‌ای درک نکند. وانگهی بسیجی-راوی (حبیب) در مقابل مخاطبین خود (تعدادی از اهالی روستا و همچنین الفت) روایت می‌کند که چگونه عملیات لو رفته است. با راویت حبیب، صحنه‌های مربوط به این عملیات نشان داده می‌شود. این صحنه‌ها ساختگی نیستند و یک مستند واقعی است. در یک کلام، می‌توان گفت که بسیجی-راوی که متعلق به دنیای داستان و ساختگی است با عملیات جنگ واقعی ادغام شده است و بینندهٔ این فیلم نمی‌تواند مرز خیال و واقعیت را تشخیص

دهد. این‌گونه لایه‌های ساختاری روایت و سیالیت میان این ساختارها با بیننده ارتباط برقرار می‌کنند.

یادآوری اینکه صحنه‌های مستند واقعی دیگری در این فیلم دیده می‌شوند که فاقد راوی است، گویی نوعی ذوب‌شدگی میان صحنه‌های واقعی و صحنه‌های ساختگی ایجاد شده است: ذوب‌شدگی بین وجه میمزیک و وجه دیژتیک. این حرکت رفت‌وآمدی بین واقعیت و تخیل نه فقط بیانگر نوعی سیالیت و پویایی در فیلم است، بلکه القاکنندهٔ این موضوع است که در تفکر گفته‌پرداز این فیلم جدایی بین حقیقت و واقعیت، دنیای داستان و دنیای واقعی وجود ندارد.

یادآوری این نکته ضروری است که این فیلم یک فیلم مستند نیست، بلکه درواقع بازآفرینی از یک واقعیت است. گفته‌پرداز (کارگردان) قبل از خلق این اثر با خانواده و به‌خصوص با مادر شهیدان عبداللهی گفت‌وگویی داشته است و براساس آنچه که دیده و شنیده این روایت را خلق کرده است. از یک‌سو شخصیت‌های داستانی فیلمنامه «شیار ۱۴۳» تماماً تخیلی هستند و از سویی دیگر با نمایش صحنه‌های واقعی از جنگ ایران و عراق و بازگشت اسیران بیانگر یک واقعیت تاریخی‌ـفرهنگی است و با داخل کردن این صحنه‌های واقعی در یک فیلم ساختگی، نه فقط داستان را پویا کرده، بلکه وانمود کرده این روایت واقعیت است و تمام شخصیت‌های آن حقیقی و واقعی هستند و انتخاب درست فیلم‌ـمستند کمک بزرگی به گفته‌پرداز در این امر کرده است.

نتیجه‌گیری

روایت «شیار ۱۴۳» با ساختاری پویا و سیال، بیانگر روایتی است از جنگ ایران و عراق، البته این‌بار با نگاهی دیگر: نگاه زنانه به مسئلهٔ جنگ. با ساختاری لایه‌لایه و چینش‌های متکثر ولی با نظم، این روایت بیانگر عشق مادران و خواهران نسبت به اندیشه، وطن و عزیزان خود در جبهه است. گفته‌پرداز یا کارگردان (خانم نرگس آبیار) با انتخاب نوع ادبی مستند ساختگی (و گاهی مستند واقعی) تلاش در بیان این عشق و این انتظارِ مادران و خواهرانی داشت که عزیزان خود را به جبههٔ جنگ (دفاع مقدس) فرستاده بودند. انتخاب فیلم‌ـمستند این توانایی را به گفته‌پرداز (کارگردان) داد تا روایتی متکثر از راوی‌های گوناگون نسبت به یک حادثهٔ واحد یعنی جست‌وجوی یونس و انتظار بازگشت او از جبهه داشته باشد. تکثر در تعداد راوی، به‌طور منطقی، تکثر زاویه‌دید و تکثر سطوح روایی را به‌دنبال خواهد داشت. تکثر در راوی و تکثر در زاویه‌دید، به‌دلیل نگاه زنانه و مادرانه، نوعی سیالیت گفتمانی و ساختاری در فیلم به وجود آورد. این سطوح روایی و حرکت رفت‌وآمدی بین آنها، از یک‌سو و از سوی دیگر، حرکت رفت‌وآمدی بین نوع ادبی میمزیک و دیژتیک سبب پویایی ساختار روایت و انعطاف ساختاری در پیرنگ روایت شد. به نوعی که گفته‌خوان (بیننده) این روایت مرزهای این سطوح روایی را نادیده گرفت و

توانست با شخصیت‌های داستانی یک نوع حس هم‌دردی و صمیمیت برقرار کند، به‌طوری که با شادی و غم آنها شریک شد (نگاه کنید صحنهٔ پایانی را زمانی که مادر فرزند را در آغوش گرفته است: شاد با به دنیا آمدن کودک، غمگین با شهید شدن یونس). ویژگی تلفیق دو وجه ادبی یکی از دلایل اصلی این انعطاف ساختاری و حس هم‌دلی در این فیلم است. گفته‌خوان از یک‌سو، با یک فیلم روایی روبه‌رو است (روایت شاهدان از داستان یونس) و از سویی دیگر با یک فیلم نمایشی‌ـتقلیدی. سطوح روایی یکی دیگر از علت‌های این هم‌دلی است. وانگهی این سطوح روایی به‌دلیل اندیشه و نگاه به جهان گفته‌پرداز آن (کارگردان) شکل گرفته است. این سطوح روایی متعدد، ساختار روایت را سفت و سخت می‌کند، درصورتی‌که برعکس آن اتفاق افتاد و این امر به لطف نگاه به جهان گفته‌پرداز آن است که یک نوع لطافت زنانه و نرمی در ساختار روایت ایجاد کرده است، به نوعی که گفته‌خوان (بیننده) این حس مکانیکی، سختی و سفتی را در ساختار روایت ادراک نمی‌کند. این نوع درهم‌شدگی ساختاری به نوع نگاه به جهان گفته‌پرداز آن برمی‌گردد که در جست‌وجوی یک سرزمین جاودانی و یک خلوتگاه درونی است که تجلی آن را به کمک تصویر درخت و تصویر تابوت شهید نشان دادیم. در یک کلام، از آنجایی که در هنرهای نمایشی غالباً نوع ادبی میمزیک غالب است، این فیلمنامه با انتخاب راویان گوناگون به‌طور دائم این حرکت رفت‌وآمدی را القا کرده است و حضور راوی‌های متعدد کمک می‌کند که فیلم به شکل فلش‌بک روایت شود که این فلش‌بک‌های متعدد سبب سیالیت فیلم می‌شود. وانگهی این نوع سیالیت را در هنگام پخش فیلم بین تیتراژ و بازی شخصیت‌های روایت مشاهده کردیم.

پی‌نوشت:

۱: برای فهم ساده‌تر، مسیر تحلیل را به‌شکل زیر یادآور می‌شویم:

ـ ابتدا دو نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده را با یکدیگر مقایسه می‌کنیم و دلالت‌های معنایی آنها نشان داده خواهد شد.

ـ سپس در وضعیت نیروی تخریب‌کننده، ابتدا و انتهای آنها را با یکدیگر مقایسه می‌کنیم، سپس در وضعیت نیروی سامان‌دهنده ابتدا و انتهای این وضعیت مورد بررسی قرار می‌گیرد. بدین ترتیب یک‌بار دو وضعیت نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده با یکدیگر مقایسه شده‌اند و یک‌بار هم ابتدای هرکدام از این وضعیت‌ها بررسی خواهند شد. از این مقایسه، تکرار صحنه‌ها و موتیف‌ها دیده خواهند شد که این تکرارها به متن هارمونی، ریتم، تناسب و زیبایی می‌دهند. این زیبایی براساس سکانس‌آرایی تولید شده است. این مقایسه بیانگر این موضوع است که هرکدام از این سکانس‌ها حداقل یک روایت را به نمایش می‌گذارد که دانستن آنها برای مبتدیان و دانشجویان فیلمنامه‌نویسی بسیار آموزنده است.

منابع

احمدی، بابک. *ساختار و تاویل متن - نشانه شناسی و ساختارگرایی*. تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۰.

اخوت، احمد. *دستور زبان داستان*. تهران: نشر فردا. ۱۳۷۱.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰)، *نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا، نشانه‌شناسی مکان؛ مجموعه مقالات نقدهای ادبی-هنری (مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی)*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سخن.

عباسی، علی (۱۳۸۵)، «دورنمای روایتی». *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، بهمن و اسفند، شمارهٔ ۱.

---------- (۱۳۹۱)، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران* (کارکرد و روش‌شناسی)، تهران: انتشارات علمی-فرهنگی.

---------- (۱۳۹۱)، *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران (کارکرد و روش‌شناسی)*، تهران: علمی فرهنگی.

---------- (۱۳۹۳)، *روایت‌شناسی کاربردی (تحلیلِ زبان‌شناختی روایت: تحلیل کاربردی بر موقعیت‌های روایی، عنصر پیرنگ و نحو روایی در روایت‌ها)*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

محمدی، محمد هادی؛ عباسی علی، *صمد (۱۳۸۱): ساختار یک اسطوره*، تهران: چیستا.

Barrier (M. G), 1966, *L'Art du récit dans « L'Etranger »*, Paris, Nizet.

Bertrand Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Ed. Nathan,. Paris.

Courtés Joseph, 1991, *Analyse Sémiotique du Discours de l'énoncé à l'énonciation*, Ed. Hachette Supérieur.

Greimas Algirdas Julien, Courtés Joseph, 1993, *Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris.

GENETT Gerard , *Figures III* , Editions du Seuil, Paris 1972.

LINTVELT Jaap, *Essai de Typologie narrative Le « point de vue »,* Paris, Jose Corti., 1989.

Klinkenberg Jean-Marie, 1996, *Précis de Sémiotique générale,* De Boeck & Larcier s.a. Bruxelles.

Riffaud Alain, *Le Texte littéraire au collège*, Les élèves à l'œuvre, CNDP, 2002.

Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du Roman*, Paris, Bordas, 1991.