فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دوره اول، شماره۱، پاییز ۱۴۰۰

مطالعهٔ روابط میان متنی در ساختار فیلم‌نامهٔ «چریکهٔ تارا»

فرشته پایدار نوبخت[۱]
دانشجویِ دکتری پژوهش هنر، دانشگاهِ آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

چکیده

این مقاله بر آن است تا با تکیه بر نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت، به بررّسیِ روابطِ میان‌متنی در الگویِ روایت فیلم‌نامهٔ چریکهٔ تارا بپردازد. سؤال اصلی این است که اسطوره، تاریخ و واقعیّت به مثابهٔ نظام‌های زبانی، چگونه به آگاهی ما شکل می‌دهند. به بیانی، تجربهٔ انسان از واقعیّت‌های زندگی روزمره، به چه شکلی در رابطه با سایر نظام‌های زبانیِ غیرکلامی و صوری قرار می‌گیرد. همچنین فهم ما با چه الگویی درگیر این نظام‌ها است. به نظر می‌رسد نوعی ارتباط مفهومی مبنای فهم عمیق انسان از وقایع روزمره است که نگارش تخیّلی و صوری دارد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که الگوهای فهم انسان از امور و پدیده‌ها، غالباً در فضایی انتزاعی، هندسی و نامتقارن رخ می‌دهند. این فضایِ هندسی نتیجهٔ روابط غیر هم‌عرض میان واقعیّت و تصویر واقعیّت است و بنابراین از تصادم سه محورِ اصلی، شامل واقعیّت (تجربهٔ حال)، تاریخ (تجربهٔ گذشته) و اسطوره (حافظه) است که تجربه‌هایِ فردی و جمعی انسان‌ها را به یکدیگر پیوند می‌زند. روش انجام این پژوهش توصیفی_تحلیلی است و اطلاعات به شکل کتابخانه‌ای جمع‌آوری و نمونه‌کاوی شده‌اند.

کلیدواژه: ترامتن، فضای معنایی، ژرار ژنت، چریکهٔ تارا، بهرام بیضایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۱] Email:f.paidarnobakht@modares.ac.ir

مقدمه

آگاهی از جایی آغاز می‌شود که چندان قابل لمس نیست. شاید به این دلیل که فهم، فرایندی پیچیده دارد و به سادگی نمی‌توان چگونگیِ آن را شرح داد. در واقع، فهمیدن، نتیجهٔ تلاقیِ تجربه‌هایِ فردی و جمعی ما با وقایعی است که در گذشته و اکنون رخ داده‌اند. تجربه‌هایی که پیش‌تر آن‌ها را در رابطه با چیزها و متن‌ها و رویدادهای تاریخی یا روزمره از سر گذرانده‌ایم. بنابراین فهمیدن در یک فضایِ هندسی، غیر متقارن و غیر منطقی و ناخودآگاه اتفاق می‌افتد. فضایی که زبان‌شناسان آن را فضای گفتمان نام داده‌اند. در این فضا متن‌ها، روابط غیرِ معمول، هم‌عرض و طولی با یکدیگر برقرار می‌کنند و علّیت، کارکرد کلاسیکِ خود را در فهمِ پدیده‌ها از دست می‌دهد. فضای گفتمان، بر اساس آنچه ژرار ژنت توصیف نموده است، تک معناهای متن‌های هم‌عرض را دگرگون کرده و با ایجاد گسست در آن‌ها فرصت پیوند با متون دیگر را پدید می‌آورد. ژنت تحقّقِ چنین فضایی را با اصطلاح فرامتنیت شرح می‌دهد که صورتِ گسترش یافتهٔ مطالعاتی است که قبلاً توسّط ژولیا کریستوا تحتِ عنوان نظریهٔ *بینامتنیت* انجام گرفته است. فرامتنیتِ ژنتی، امّا بر خلافِ بینامتنیتِ کریستوا، محدود به ساختارهای متن اصلی باقی نمی‌ماند و ابعاد بسیار گونه‌ای بر مبنایِ شیوه‌های هرمنوتیکِ متن می‌یابد و شامل روابطی است که مخاطب و نویسنده با متن‌های درگیر برقرار می‌کنند.

این مقاله تلاشی برای برّرسی و کشفِ روابط فرامتنی در فیلم‌نامهٔ چریکهٔ *تارا* نوشتهٔ بهرام بیضایی است با این پرسش که خیال و آگاهیِ انسان طی چه فرایندی واقعیّت‌های زندگی روزمره را با دیگر متن‌های حاضر در زندگی انسان می‌آمیزد تا معنایِ عمیق‌تری از دلِ آن‌ها بیرون بکشد و انسان طی این فرایندها، چگونه به شناختِ بهتری از خود می‌رسد.

در میان فیلمسازانِ ایرانی، به جرأت می‌توان گفت که بهرام بیضایی از نوادر فیلمسازانی است که همواره دغدغهٔ آگاهی و شناخت از رهگذر تاریخ و اسطوره داشته است. تلاش بیضایی برای این‌که در قالبِ آثار سینمایی، نمایشی و پژوهشی‌اش به مفاهیمی عمیق بپردازد و مخاطب را مدام به چالش و پرسش بگیرد، او را بدل به هنرمندی صاحب سبک نموده، که مسیری مشخّص و قابل تأمّل را پیش گرفته است. در آثارِ بیضایی، با سه زمینهٔ تکرارشوندهٔ تاریخ، اسطوره، آئین روبرو هستیم. این تکرارها، به خودیِ خود، طنینی معنادار در آفرینش‌های او پدید می‌آورند، ضمن این‌که چارچوب‌هایی برای درکِ آن‌ها به ما می‌دهند. خاصه آن‌که این طنینِ پُر تکرار، آثار بیضایی را واجد اهمیّت از حیثِ شیوهٔ رویارویی و بازنمایی وقایع نموده است، تا جایی که با مرور و مطالعهٔ مجموعه آثار او، به رفتار و سبک مشخّصی دست می‌یابیم که نیازمند تأمّل است. به نظر می‌رسد که بیضایی می‌کوشد در قالب یک فضای معنایی به گفت‌وگویی آگاهانه با متونِ پیشینی بپردازد. امّا شیوهٔ مهندسی فضا به گونه‌ای است که مخاطب قادر می‌شود با تجربه‌ها، دریافت‌ها و استعداد خود در آنچه او ترتیب داده، شریک شود.

چارچوب نظری

اسطوره، حافظه و واقعیّت، نیروهایِ قدرتمندی هستند، امّا آن‌طور که به نظر می‌رسند، محکم و ساختمند نیستند. این ما هستیم که آن‌ها را به‌کار می‌بریم، از نو می‌سازیم یا از بین می‌بریم. (Bashir, 2021: 1) روایت راهی برای بهره‌گیری از این نیروهای قدرتمند است و از آنجایی که هر شیوه‌ای در پی انگیزه و هدفی اتّخاذ می‌شود، درک معانی و دلالت‌هایِ یک روایت، اهتمامی برای قرارگیری در فضای فکری و ایده‌ی ساخته شدن آن است.

نظریهٔ ترامتنیت[1]ژرار ژنت با عبور از مقولاتِ ادبی و ژانری، بر جنبه‌هایی از زبان تأمّل می‌کند که به گفتمان و شیوهٔ ارائهٔ داستان‌ها می‌پردازد. این ایده شکل گسترش یافته‌ای از نظریهٔ *بینامتنیت*[2] ژولیا کریستوا است. بینامتنیت کریستوا، رویکردی پساساخت‌گرایانه است که ابعادِ محدودتری نسبت به ترامتنیتِ ژنت را در برمی‌گیرد. به این معنی که «هرگاه بخشی از متنِ ۱، در متنِ ۲، حضور داشته باشد، رابطه‌ای بینامتنی برقرار است» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۷). در واقع، رابطه‌ای هم‌عرض میانِ متنِ ۱ و متنِ ۲ برقرار می‌شود که به خوانشِ دقیق‌ترِ متنِ ۲ می‌انجامد.

در حالی که ترامتنیت، آن‌گونه که ژنت مطرح می‌نماید، نوعی استراتژی از سویِ مؤلّف است که به استعلای متنیِ متن می‌انجامد. بنابراین محدود به روابط هم‌عرض میانِ متن‌ها و یا آن‌گونه که کریستوا تبیین می‌نماید کیفیتی ناخودآگاهانه نیست. ترامتن حرکتِ یک متن بر محورهایِ طولی و عرضیِ متون دیگری است که به گسترشِ متنوعِ چارچوب‌هایِ متنِ ۱ می‌انجامد. این تحرّک روابط تأویلی و تفسیری را پدید می‌آورد که به خودیِ خود نمودی بینامتنی بوده و مقولاتی مانندِ

[1] Intertextuality

محاکات[۳] (روایت اجرا شده)، انواعِ گفتمان، متن‌های پیشین و مقوله‌بندی‌هایِ مضمونی و مشارکت فعّالِ مخاطب را شامل می‌شود. (Genette, 1972: 1)

ترامتنیت ژنتی کارکردهایی گسترده شامل هرگونه روابطی میانِ متون را در برمی‌گیرد و در پنج مجموعه‌ی بزرگ طبقه‌بندی می‌شود: بینامتنیت، پیرامتنیت[۴] ، فرامتنیت[۵]، بیش‌متنیت[۶] و سرمتنیت. [۷](نجومیان، ۱۳۹۴: ۲۰۲) و ما در اینجا قصد داریم تا بر اساس نمونهٔ مطالعاتی مقاله، به سه کارکرد از این نظریه بپردازیم.

۱- سرمتنیت

سرمتینت اشاره به نظامی دارد که می‌تواند مرجعِ منطقیِ دلالت‌هایِ متن و معرفِ گونهٔ گفتمانیِ آن باشد. (نجومیان، ۱۳۹۴: ۲۰۵) سرمتنیت نشان می‌دهد که سرچشمهٔ تخیّلات متن و هستهٔ تفکّر متن کجا قرار دارد و با چه الگویی شبکهٔ معنایی را شکل می‌دهد. در واقع سرمتن، به مرجعِ خلاقیت هنری اثر اشاره دارد و از یک تداوم آگاهانهٔ فکری خبر می‌دهد.

بنابراین رابطهٔ متن اصلی با سرمتنِ خود رابطه‌ای طولی و غیرهم‌عرض بوده، و سرمتن آستانه‌ای برای ورود به جهان دلالت‌های متن است. از این حیث سرمتن «ضرورتی کاملاً ادبی شمرده می‌شود که به عنوان یک نظام طبقه‌بندی و چارچوب برای خلق اثر در نظر گرفته می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۲). سرمتن می‌تواند دائماً استعاره‌ها و نمادهای تازه‌ای را به متن داخل کند یا معنا را از گستره‌ای به گسترهٔ دیگر منتقل نماید، و با این حال ریشه در ناخودآگاهِ انسان داشته باشد.

۲- پیرامتنیت

پیرامتن پوششی است که متن اصلی را در برگرفته است. هم متن است و هم نیست. ژنت آن را به عنوان ابزارهای چارچوبی می‌شناسد که وضعیتی بینابینی در متن پدید می‌آورند. (همان: ۱۳۵) و سپس نتیجه می‌گیرد که پیرامتن منطقه‌ای نامعیّن است که واسطهٔ میان متن و مخاطب متن قرار می‌گیرد و به مثابهٔ دالانی[۸] متن را به سوی گفت‌وگویی با جهان بیرون از خودش هدایت می‌کند. مناسب‌ترین و کارآمدترین این ویژگی، درکِ نسبت پیرامتنی میان عنوان‌بندی آغازین با کل فیلم است که هم بیرون از فیلم و هم درون آن قرار دارد و به مخاطب فرصت می‌دهد تا از فضای غیر داستانی بیرون از فیلم به فضای داستانی و [خیالی] درون فیلم حرکت کند. (نجومیان، ۱۳۹۴: ۲۰۶) در واقع پیرامتن ناظر به محدوده‌ای است که در آن واقعیّت‌های عینی و رخدادهای برگشت‌ناپذیری مانند تاریخ، به واسطهٔ نیروهایِ سرمتنی، به تحرّکی خیالین واداشته می‌شوند.

۳- فرامتنیت

در نظریهٔ ژنت رابطهٔ تأویلی و تفسیریِ متن اصلی با متن‌های دیگر، فرامتنیت نام می‌گیرد. به این شکل که در رابطهٔ فرامتنی، متنی مرکزی و کانونی وجود دارد که دربارهٔ متن یا متن‌های دیگر اظهارنظر می‌کند. (همان:۲۰۳) به گونه‌ای که متن ۱ به تفسیر و تحلیل متن ۲ می‌پردازد. بنابراین فرامتنیت می‌تواند دو کارکرد صریح و غیرصریح داشته باشد که معنا حاصل نگاشت خیالی میان آن‌ها باشد. در کارکرد غیرصریح و ضمنی، متنِ ۲ حضوری ثانویه، عمقی و پنهان در اسکلت داستان دارد و در نوع صریح این متنِ ۲ است که ساخت و الگوی داستان خیالی را تعیین می‌کند و در هر دو حالت ضرورتی ادبی وجود دارد که به هنرمند (مولف) و مخاطب (مفسر) به یک میزان، اصالت می‌بخشد.

برّرسی نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت از حیث کارکردهایی که این روابط میان‌متنی می‌توانند داشته باشد، نشان می‌دهد ترامتنیت در واقع ادراکِ جهانِ متن‌ها در یک فضایِ بینابینیِ هندسی است که عناصر سازمان‌بخش و گفتمانی در آن کار می‌کنند. بنابراین تخیّل آگاهانهٔ هنرمند در انتظام‌بخشی به آن دخیل است و از آن‌جا که هستهٔ آگاهی مؤلّف را با ناخودآگاهِ مخاطب می‌آمیزد، می‌تواند پایه و مبنایِ معرفتی فرهنگی باشد.

بر این اساس مدل ۱ که شمایی از این فضای هندسی به دست می‌دهد، در برّرسی روابطِ متنی فیلم‌نامهٔ *چریکهٔ تارا* در نظر گرفته خواهد شد.

دربارهٔ بهرام بیضایی

بهرام بیضایی، نمایشنامه‌نویس، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردانی است که در نگارش متونش همواره به فرهنگ و اسطوره‌های ایرانی توجّهی ویژه نشان داده است. نخستین توجّهاتِ نسبت به تعزیه

[۳] Mimesis
[۴] Para Textuality
[۵] Meta Textuality
[۶] Hyper Textuality
[۷] Archi Textuality
[۸] Vestibule

و ریشه‌های اسطوره‌ای و تاریخیِ آن را در آثارِ او می‌بینیم. در آثارِ بیضایی، تاریخ، اسطوره و فرهنگِ عامه در هم می‌آمیزد. فیلم سینماییِ *چریکهٔ تارا* (۱۳۵۷)، یکی از برجسته‌ترین آثار او است که بیضایی در آن ردِ پایِ تاریخ و اسطوره را در زندگی روزمرهٔ شخصیّت اصلیِ فیلم دنبال می‌کند. او همواره با روایت‌هایش تاریخی را که تاریخ‌نگاران به کلمه درآورده‌اند، به چالش می‌کشاند و با ایجاد خدشه و گسست بر آن می‌کوشد معنایی از آن بیرون بیاورد. آن حقیقتی که بسیاری ردش را در سطور تاریخ و وقایعِ حادث شده می‌جویند، در نظرِ بیضایی در هیچ کتاب تاریخی به نگارش درنیامده است و گویی تنها نشانه‌هایِ آن را باید در *افسانه* جست که «روایتی است نه تاریخی، نه اسطوره‌ای، بلکه چیزی میان این دو، و قهرمان آن ریشه در تاریخ و نیز خیال‌پردازی‌هایِ جمعی و قومی دارد» (اسماعیل‌پورمطلق، ۱۳۹۸: ۲۱). افسانه از این حیث، پیوند اسطوره و تاریخ است و نظامی زبانی که تجلّی و نمود آن فراآگاهانه و مجرای فهمِ تاریخ است. در *چریکهٔ تارا*، بیضایی با فراروی از زندگیِ روزمرهٔ شخصیّتِ اصلی فیلم در قالبِ اسطوره، تاریخ و آیین‌های مردمی، نشان می‌دهد که چگونه دریافتِ ما از حقیقت شاملِ جنبه‌هایی از ناخودآگاه و خیال است.

خلاصهٔ داستانِ فیلم

تارا، بیوه‌زنِ جوانی است که همزمان با انجام آیین‌های تعزیه در روستا از ییلاق برمی‌گردد. او متوجّه می‌شود پدربزرگ از دنیا رفته است؛ پس ضمنِ بخشیدن وسایل شخصیِ پدربزرگ به اهالیِ روستا، در میان اسبابِ او شمشیری قدیمی را پیدا می‌کند. شمشیر را به یکی از روستاییان می‌سپارد تا آن را به گاوآهن متّصل کند. امّا چیزی نمی‌گذرد که شمشیر به مثابهٔ شیءای بی‌مصرف به او بازگردانده می‌شود. پس از آن تارا می‌کوشد شمشیر را با یک تیغهٔ علف‌زنِ تیز عوض کند. امّا کسی حاضر به این مبادله نمی‌شود. در همین گیر و دار، تارا در مسیری که هر روز با ارابهٔ خود طی می‌کند، کهنه‌سرداری زخمی را می‌بیند با شمایلی نامتعارف. مرد به او می‌گوید در طلب شمشیر آمده است. او که نیزه‌ای در پشتِ خود دارد و از زخم‌هایش خونِ تازه می‌چکد، اصرار می‌کند که بدون آن شمشیر قادر نیست به قبیلهٔ خود بازگردد زیرا این شمشیر تنها چیزی است که از گذشته برای او و قبیله‌اش باقی مانده است. هنگامی که تارا می‌پذیرد شمشیر را به سردار باز پس بدهد، سردار از پذیرش امتناع می‌کند به این بهانه که دل‌باختهٔ تارا شده است و حتی اگر بخواهد هم دیگر نمی‌تواند به گذشته برگردد. این زمان، مصادف است با اجرایِ آیین تعزیه‌خوانی در روستا. سردار (مرد تاریخی) تارا را به قلعهٔ چهلتن می‌کشاند و خاطره‌ای از آخرین نبردشان که نبردی خونین بوده روایت می‌کند. تارا که خود دلداده‌ی قلیچ است، متوجّه می‌شود مادامی که مرد تاریخی گرفتار عشق او است، آزادیِ لازم را برایِ ازدواج با قلیچ ندارد. گویی به تسخیرِ سردار درآمده باشد. پس تصمیم می‌گیرد هرآنچه سردار می‌خواهد در اختیار او قرار بدهد، به این امید که او به گذشته و تارا به زندگی بازگردد. امّا در لحظهٔ آخر، کمی پیش از تسلیمِ کامل، مرد تاریخی به دریا، یعنی جایی که از آن آمده است، باز می‌گردد و شمشیر را برای تارا می‌گذارد. با رفتنِ سردار، تارا زخم خورده و تحقیرشده به دریا می‌رود و با خشمی مهارنشدنی شمشیر به دست، مدتی را به نزاع با آب و هوا می‌گذراند. در پایان با ورودِ قلیچ، او خسته و سرگردان‌تر از قبل، به درخواست ازدواج قلیچ پاسخ مثبت می‌دهد.

تحلیل و بررّسی

انسان به مرور کشف کرد که با چه شرایط و محدودیّت‌هایی در این جهان روبه‌رو است و بنابراین از طریق اسطوره و آئین کوشید تا به شناخت و آگاهی خود شکل داده و آن را توصیف نماید. زیرا «اسطوره همیشه زنده است و کارکرد اجتماعی دارد، هرچند که این کارکرد مدام تغییر می‌کند» (اسماعیل‌پورمطلق، ۱۳۹۸: ۲۳۴). این موضوع انسان را به ناگزیر از انتخاب و گزینشی از وقایع و امور می‌گرداند که نتیجهٔ آن خلق و آفرینش است. بنابراین انسان خلّاق با میل و علاقه‌اش با زنده کردن کهن‌الگوها و فراخواندن اسطوره‌ها نه تنها به فهم خود از پدیده‌ها تجسّم می‌بخشد، بلکه به آن معنا و حتی جهت می‌دهد. این جهت‌دهی همان قدرت داستان‌پردازی و ساختنِ روایت‌های خیالی از مادهٔ خام تاریخ بازگشت‌ناپذیر است.

میرچا الیاده قدرت خیال را امکانی برای بازسازی تاریخ برگشت‌ناپذیر توصیف می‌کند که در آن اسطوره و آئین آنچه در گذشته اتفاق افتاده است را تکرار نموده و مدام به یاد انسان می‌آورند (الیاده، ۱۳۹۱: ۲۶). از نظر او، سمبل و نماد منطق و نظامی را آشکار می‌کنند که آگاهی فردی و جمعی انسان‌ها تحت تأثیر تجلّی‌ها و نمودهای فراآگاهانه[۹] آن است و از حیث تداوم انسان را در پیوستگی و اتصال تاریخی با وقایع گذشته نشان می‌دهد (Eliade, 1352: 36 – 37).

[۹] Trans Conscious

این منطق و نظام، مجموعه‌ای از نیروهایی هستند که شاکلهٔ بی‌حرکت و صوری ندارند، بلکه همچون روایتی یگانه و پویا در نظر گرفته می‌شوند که عناصری چون اسطوره، کهن‌الگو و نمادها به آن داخل شده و درک انسان از خودش و همچنین درک انسان از جهان را میسر می‌سازند (عباسی، ۱۳۹۰: ۴۸).

الگوی فراآگاهی الیاده به این ترتیب از چگونگی درگیریِ قلمروها به مثابهٔ متن‌هایی می‌گوید که قادرند ساختاری را عیان کنند که به شناخت و آگاهی انسان شکل می‌دهد. این روند را ترامتنیت ژرار ژنت به خوبی توصیف می‌کند که در آن هرگونه ارتباط آشکار یا پنهانی بین دو یا چند متن، وضعیّتی تغییریافته و ترامتن را پدید آورده و جنبه‌هایی ناب‌تر و عمیق‌تر از یک بینامتنیتِ صرف را متجلّی می‌سازد.

خواهیم دید که روابط متنی از حیث معنایی در فیلم‌نامهٔ چریکهٔ تارا میان سه قلمرو متنی یعنی اسطوره، داستان و تاریخ ساختار می‌یابند و در نتیجهٔ برخورد محورهای این سه قلمرو، فضایی هندسی و کیهان‌گونه به مثابهٔ یک «مرکز» و «کانون» پدید می‌آید که معناها در آن [۱۰]مدام تولید و بازتولید می‌شوند. (مدل ۲)

قلمرو اسطوره تنها نوع کاملاً واقعی است که در تقابل با دنیاهای خارج و غیر اسطوره‌ای وجود دارد (Eliade, 1952: 39). امّا برّرسی نظریهٔ ژنت نشان می‌دهد که رسوخ و برقراری روابط در قلمروها به واسطهٔ مرکز و فضایی معنایی ممکن می‌شود.

از دیدِ ژنت سرمتنیت این رابطهٔ شمول را برقرار و متن اصلی را با گونهٔ هنری یا گفتمانی آن مرتبط می‌کند (نجومیان، ۱۳۹۴: ۲۰۵). بنابراین سرمتنیت مرجع منطقی دلالت‌ها را مشخص می‌کند.

در شروعِ چریکهٔ تارا دورنمایی از او می‌بینیم که ارابه‌ای فرسوده را می‌راند. ارابه او و فرزندانش را حمل می‌کند و جاده در ظاهر خالی است امّا نشانه‌هایی از حضور اشباح و ارواح وجود دارد. ناگهان دو زن از اهالیِ روستا خبر مرگِ پدربزرگ را به او می‌دهند. این اوّلین بحرانی است که در سطح داستان اصلی رقم می‌خورد و در ادامه حلقهٔ اتصال به رخدادهای بعدی می‌شود. تارا به سوی دریا پیش می‌رود. در حالی که اندوه ناشی از شنیدن خبرِ مرگ پدربزرگ در اثر وهمِ جاده، رفته‌رفته تبدیل به هراس در چشم‌های او می‌شود. بالأخره دریا پیش چشم تارا ظاهر می‌شود. او از ارابه به زیر می‌آید. پا بر خاک ساحل می‌گذارد و در یک تداومِ تصویری اول به سوی دریا می‌رود و سپس نظری به پشت سر و به فرزندانش می‌اندازد. در حالی که جای هراسِ قبلی را شادی و آرامش در چهرهٔ او گرفته که نشانهٔ اشتیاق تارا به زندگی معمول است و این میل بعدها بارها، به شکل‌های مختلف از سوی تارا ابراز می‌شود.

مرد تاریخی: تو او را به شوهری قبول نمی‌کنی!
تارا: چرا نکنم؟ من مردی می‌خواهم مثل بقیه! منتظر چیز زیادی نیستم!
مرد تاریخی: شیارهای زیادی است در من، در آن‌ها تخم کاشته‌ام.
تارا: معمولی‌تر از این! شاید باورت نشه امّا خیال نمی‌کنم تو بلد باشی مثلاً بزنی زیر آواز، یا بخندی، یا برقصی!
یا
مرد تاریخی: در او چه می‌بینی؟
تارا: زندگی! تو چه داری؟
مرد تاریخی: افتخار!

سکانسِ طولانیِ شروع فیلم، با نماهایِ کوتاهی تقطیع شده است، که بعدها در طول فیلم معنای آن‌ها به واسطهٔ نماهای دیگری تقویت می‌شود. این سکانس استعاره‌ای از الگوی اصلی پیرنگ فیلمنامه است که خبر از پیوستگی و انسجامی هم در روایت و هم در مفاهیمِ برساخته می‌دهد.

موضوع، دگرگونیِ درونی و عمیق تارا است. او بایستی از گذشته‌ای که در آن شوهرش با نیرنگ توسّط برادر کشته شده، عبور کند تا بتواند با مرد دیگری زندگیِ تازه‌ای را آغاز کند. امّا به نظر می‌رسد لازمهٔ این کنش به خاطر آوردن اسطورهٔ آغازین و جانشینی آن با خاطرهٔ مرگ شوهر است که تنها در قلمرو ناخودآگاهی ممکن می‌شود. از سویی به باور الیاده، این اسطوره است که تاریخ را بیان می‌کند. (عباسی، ۱۳۹۰: ۴۹) یا به بیانی دیگر، این خیال است که به واقعیّت معنا می‌بخشد.

در قلمروِ حافظهٔ شخصی، تبرِ آشوب و شمشیر قدیمیِ پدربزرگ، حامل نشانه‌هایی از گذشتهٔ تارا هستند و در قلمرو حافظهٔ جمعی، که متصل به تصویرها و نمادهای فرهنگی است، آن‌ها نشانه‌هایی از اسطوره‌های آغازین و تاریخ را در خود دارند. بنابراین تبر و شمشیر، جانشینیِ اسطورهٔ آغازین و تاریخِ بی‌بازگشت را با خاطرهٔ شخصیِ شخصیّت ممکن می‌سازند.

اسطوره‌های شخصی نقطهٔ تقاطعی را پدید می‌آورند که رسوخ به سطوح دیگرِ زمان_مکان را ممکن و ارتباط با قلمروهای دیگر را برقرار می‌کنند (Eliade, 1952: 40). مرد تاریخی پی شمشیر

[۱۰] Semantic Discourse

می‌آید زیرا همهٔ نشانه‌های وجود قبیلهٔ او بر زمین گم شده و تنها چیزی که باقی مانده همین شمشیر است. پس شمشیر در خودش ویژگی نمادین تصویری دارد که تارا را به فراتر از خود و حتی فراتر از میراث پدربزرگ منتقل می‌کند. امّا در این فراروی، اسطوره تبدیل تاریخ یا واقعیّت به داستان نیست؛ بلکه «چیزی است موکول به زبان یا به وساطت زبان که اسطوره آن را فهم‌پذیر می‌کند» (کاسیرر، ۱۳۹۶: ۴۰). و پایه و زمینهٔ اصلی ساختارهای ادراکی انسان قرار می‌گیرد.

در آغاز فیلم می‌بینیم که نگاه تارا رو به عقب است، امّا ارابه او را به پیش می‌راند. این تصویر ساده، پیش‌آگهی داخل‌کننده به فضای معنایی پیشِ رو است. فضایی که به لحاظِ روایی، الگویی ادراکی، و مفهومی ذهنی را مدّنظر دارد و چارچوب‌های مادی و محدود را در هم خواهد شکست (محبی، ۱۳۹۸: ۱۶۴).

مرگِ پدربزرگ و پیدا شدن شمشیر کهنهٔ او، زمان طبیعی زندگی تارا را درگیر با زمانی کیهانی می‌کند و منطق تازه‌ای را در جهان او پدید می‌آورد که مرجع آن در قلمرو و جغرافیای دیگری است که در تقابل با جغرافیای زمینی قرار دارد و درکِ آن به واسطهٔ تجربه‌ای درونی و ملموس ممکن است. (Eliade, 1952: 39).

از زخم‌هایِ مرد تاریخی خون تازه می‌چکد؛ مرد از دریا آمده و شوهر تارا نیز در دریا غرق شده است. دلبستگی تارا به دریا امّا تنها از این واقعیّت ریشه نمی‌گیرد زیرا او منطقاً بایستی از دریا گریزان باشد، امّا او دلبستهٔ دریا است و چنان که گویی از آن دور افتاده باشد. در واقع تارا به خاک و دریا به یک میزان دلبسته است. او شمشیر را در یک توالیِ غیرمنطقی از حیث روایی، از زیرِ خاک بیرون می‌کشد و همراه با آن رقصی آئین‌وارانه را در دریا اجرا می‌کند. از سویی دریا با خونِ شوهر و خونِ مرد تاریخی پیوند خورده است. او به آشوب می‌گوید: «تو تبر خوب می‌زنی آشوب، ولی نباید آن را به چیزی جز درخت می زدی!» طعنهٔ او، گناه آئینی و اسطورهٔ آغازین را به خاطر می‌آورد که به سرعت جانشین واقعهٔ مرگ شوهر شده و «ارتباط میان دو سطح از زمین و آسمان را محو می‌کند» (Eliade, 1952: 40). و خون را که از زخم‌های مرد تاریخی می‌چکد، تجلّی و بارِ آن قرار می‌دهد.

دایه: چیه تارا؟ این همون درختِ دیروزیه. همون رودخونه. چیزی عوض نشده!
تارا: تو ندیدی؟
دایه: چی رو؟
تارا: جایِ پایِ اونا رو که قبلا از اینجا رد شدن! نمی‌دونم چرا به نظرم اومد که از درخت خون بیرون می‌آد!
دایه: منظورت چیه؟
تارا که به فکر فرو رفته: منظورم؟

به بیانی این رفت و برگشت‌های میان سطوحِ متنی، ضمن این‌که فضایی معنایی را تقویت می‌کند، رویکردی ارزش‌گذارانه را نیز آشکار می کند که در آن اسطوره سرمتن یا مدخلِ اصلی این فضا است و شکل روایت را سازمان می‌بخشد.

مرد تاریخی: چون کمر به آب زدیم، رود از خونِ ما گرم بود. سپاهِ ظلم آمده بود، با حشم و حاشیه. لشگر جرار. در تمام آبادی، هزار رعیّت کشتند که هفتصد تنِ آن‌ها حامل قرآن بودند. چه کسی ما را به ایشان وانهاد؟ چه کسی سوگندِ خود را با ما شکست؟

در واقع اسطوره به مثابهٔ نظمی غایی گسست میان وقایع تاریخ را پر می‌کند و از دلِ روابط اتفاقی میان پدیده‌ها پیوستگی و انسجامی را پدید می‌آورد که به واسطهٔ برقراری روابط میان فضاهای ذهنی، منشاء فهم و شناخت است (پایدارنوبخت و یوسفیان، ۱۴۰۰: ۶۶۷).

این پیوند، لزوما و صرفاً اسطوره‌ای نیست، یا محدود و تقلیل‌یافته به ساختار اسطوره نیست. بلکه بیش از هر چیزی تجربه‌ای فرهنگی و تاریخی را متجلّی می‌کند که در ارتباط با سرزمینی خاص است و اسطوره اگرچه در مرتبهٔ ابتدایی‌تری نسبت به آن قرار دارد، امّا به مثابهٔ نیرویی بدان تحرّک‌بخشیده و آن را سازمان‌دهی می‌کند.

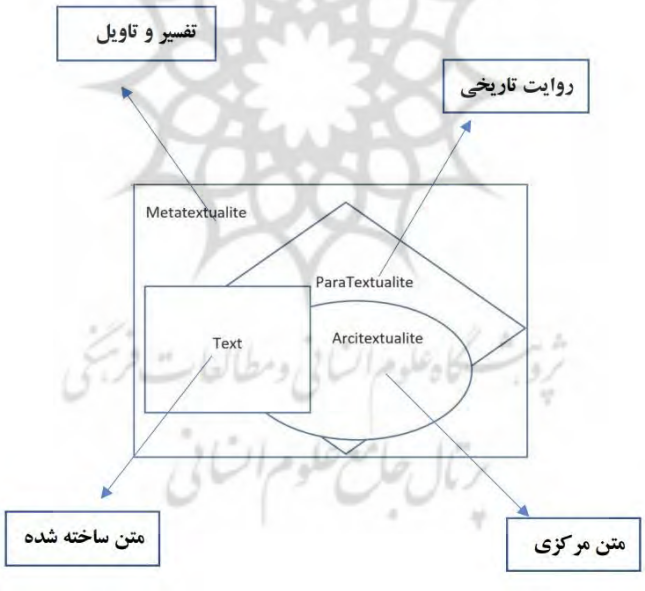
مرد تاریخی به تارا می‌گوید: «زندگی تو بی‌دغدغه می‌گذشت، من برای تو چه آوردم. من فقط زخم‌هایم را آوردم که از آن‌ها خون می‌چکید!» بنابراین بر خلاف باور الیاده که هستهٔ اسطوره‌شناختی متنِ خلاقه را بایستی در عُمقِ روایت جست، در فیلم نامهٔ *چریکهٔ تارا*، می‌بینیم که نظیر آن‌چه ژنت باور دارد، اسطوره علناً سرمتن و محرّکهٔ ورود به جهان وقایع و حقایق است و «اسکلت پویا و طرح عملی روایت نمادین را می‌سازد.» (عباسی، ۱۳۹۰: ۶۸) و با این‌همه قادر نمی‌شود به تمامی از آنچه نمایش داده می‌شود، رمزگشایی کند زیرا تاریخ و واقعیّت‌های حادث شده - که نشانه‌های آن را در قلعهٔ چهلتن و روایت‌های مرد تاریخی می‌بینیم که به شیوه‌ای دراماتیک از طریقِ روایتِ موازیِ دیگری، یعنی مراسم تعزیه‌خوانی، تقویت می‌شود- اسطوره را تکه‌تکه و پاره‌پاره می‌کند. در واقع انسجام آن رخدادِ نخستین، با وقایعِ تاریخی از هم پاشیده است. تا آنجا که حتی روایت تاریخ را نیز دستخوش آشوب و اعوجاج نموده است.

مرد تاریخی: من تا سر حدِ مرگ رفتم! اما آخرین نشانه کُجا بود؟ در قبیلهٔ من، برای مرد، هر قدم امتحان است!

تارا: قبیله‌ای در کار نیست! خودتم خوب می‌دونی!
مرد تاریخی: قبیله‌ای بسیار مردم که سوگندشان شمشیرِ دو لَب بود!
تارا: کدوم قبیله؟ برای یک کتابخون همه رو تعریف کردم. امّا قبیلهٔ تو براش آشنا نبود!
مرد تاریخی با جدیّت: داستان قبیلهٔ من در هیچ کتابی نیست! در خاک و باد و گیاه است.
این گفت‌وگو، از یک‌سو اعتبار روایتِ مردتاریخی را که پیش‌تر کوشیده شده بود از طریقِ ارجاع به مکان - قلعهٔ چهلتن[۱۱]- تقویت شود را مخدوش می‌کند و از سویِ دیگر نشانهٔ هر روایتِ مشابهی با آن را در تاریخ به یاد می‌آورد و سپس به واسطهٔ عنصری آئینی و فرهنگی - واقعهٔ کربلا - از نو آن را ساخته و تقویت می‌نماید. مصداقِ این سازمان‌بندی نمایی است که سربازان با زره و کلاه‌خود و لباس‌هایی که خون از آن‌ها می‌چکد، فریادزنان از میانِ دریا سر بیرون می‌آورند که هم‌زمان تداعی‌کنندهٔ واقعهٔ کربلا و خاطره‌ای است که مرد تاریخی بازگو می‌نماید: «خیانت از دیوار آمده بود ... و دریا جایی است که ما را فرو می‌بلعد.» این‌گونه سازمان‌دهی، تأثیر مخاطب در تکامل ساختار فضای معنایی را تبیین می‌کند که وابسته به دانش مخاطب از زیر متن بوده و متن، آن را دگرگون (ترا) می‌کند (آلن، ۱۳۸۵: ۵۷).

مرد تاریخی (با نشان‌دادن بخش‌هایی از زمین): این جایی است که فرق من شکافت. این جایی است که دشنه‌ای ناشناس، زره بر من درید. این سنگی است که امید ما بر آن شکست. ای زن! من به تو چه بگویم؟ اینجایی است که هفت برادرِ من که از پُشتِ یک پدر بودند، در آن به جنگ با دشمن ناپدید شدند.

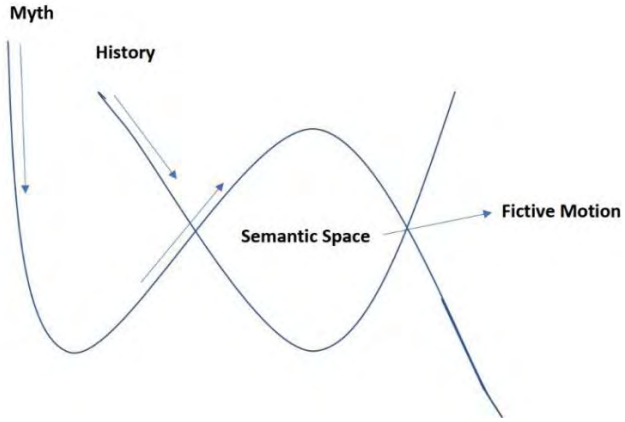
ذکرِ مرد تاریخی از داستانی که در هیچ کتابی نیامده، به مرور و با تکرارِ چندباره، طنینی معنادار، شبیه به ذکر اوراد در روایت می‌افکند.



مدل ۱: الگوی روابط میان‌متنی بر اساس ایده‌ی ژرار ژنت

منبع: نگارنده

[۱۱] در روایت‌های مربوط به شورش خونینِ دهقانانِ طبرستان در زمان سلیمان‌بن‌عبدالملک اموی آمده است که: یزیدبن مهلب، سردار اموی، در گرگان سوگند خورد که با خونِ عجم، آسیاب بگرداند. گویند: بسیاری از جوانان و دلیران و سواران و مرزبانان را گردن زد. چون خون روان نمی‌شد، برای این‌که امیر عرب را از کفّارهٔ سوگند نجات دهند، آب در جوی نهادند و خون را با آن به آسیاب بردند و گندم آرد کردند. یزید بن مهلب از آن نان بخورد، تا به سوگند خود وفا کرده باشد. (نوذری، ۱۳۹۳: ۱۰۱)



مدل ۲: روند ساخت فضای معنایی بر مبنای الگوی فرامتنیت ژنت

منبع: نگارنده

جمع‌بندی

در چریکهٔ تارا، بیضایی، از اسطوره برای نظام بخشیدن به یک فضای فکری و معنایی بهره گرفته است و از آن‌جا که اسطوره بر خلاف تاریخ، همیشه زنده است و کارکرد اجتماعی دارد، او نیرویِ دگرگون‌کننده‌ی خیال را به جانِ اسطوره ریخته و زمان و مکان را به خدمت ایجاد فضایی هندسی و نامتقارن گرفته است. از این‌رو، چریکهٔ تارا بیش از هر چیزی فضایی معنایی و گفتمانی، حولِ یک هستهٔ تخیّلی است که از برخورد و تعامل متن‌های دیگر ساخته شده است. در ساختار فیلم‌نامهٔ بیضایی، متن‌ها تنها در هم حضور ندارند، بلکه یکدیگر را تکمیل می‌کنند و بنابراین معنا و تفسیرِ مشخصی نمی‌توان از متن کانونی و متن‌های دیگر داشت. حتی نمی‌توان گفت که اسطوره، مقدّم بر تاریخ است و یا این اسطوره است که به واقعیّت شکل می‌دهد. بلکه آنچه محرّکهٔ تعیین کهن‌الگوی تخیّل است، صرفاً طبیعتِ تاریخ، و نه معنایِ حقیقی رخدادها است. چرا که حقیقت گم شده و چنان‌که مرد تاریخی بیان می‌کند در هیچ کتاب تاریخی نوشته نشده است. بیضایی نشان می‌دهد که دلالت‌های تاریخی مرجعِ روشن و مشخصی ندارند. مرجع، از دسترس خارج، گسیخته و آشوب است و بنابراین مرجعی جز رخداد و مخاطبی که در طولِ زمان با آن روبرو می‌شود وجود ندارد. این ویژگی تاریخ است، که موجب می‌شود اسطوره به‌تمامی قادر به بازنماییِ آن نشود. چنان‌که شمشیر پدربزرگ نتوانست معنایی از دلِ نبرد مردان قلعهٔ چهلتن بیرون بکشد، و یا آرامش را به قبیلهٔ مرد تاریخی بازگرداند. با این‌حال درک ان معنا، تارا را به روال عادی زندگی بازگرداند.

در نتیجه، چریکهٔ تارا، بیش از آن‌که آشکار کنندهٔ تضادهایِ هستی‌شناختی در وجودِ شخصیّت اصلی فیلم‌نامه باشد، دنیایی فرهنگی و بستری برساخته از خیال، به منظورِ اندیشیدن به «خود» است.

تشکر و قدردانی

نگارندهٔ این مقاله، از استاد گرانقدر جناب آقای دکتر امیرعلی نجومیان، بابتِ راهنمایی و توجّهاتِ گرانقدرشان سپاسگزار است.

فهرست منابع

اسماعیل پورمطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۸)، **اسطوره، ادبیات و هنر**، تهران: نشر چشمه

الیاده، میرچا (۱۳۸۱)، **اسطوره، رویا، راز**، رویا منجم، تهران: نشر علم

آلن، گراهام (۱۳۸۰)، **بینامتیت**، پیام یزدانجو، تهران: مرکز

بارت، رولان (۱۳۹۸)، **اسطوره، امروز**، شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: مرکز

پایدارنوبخت، فرشته، محمدجعفر یوسفیان (۱۴۰۰)، فضای گفتمان در نمایشنامهٔ افول، نوشتهٔ اکبر رادی، با تکیه بر تئوری استعاره‌های مفهومی، دو ماهنامهٔ بین‌المللّی جستارهای زبانی، د۱۲ ش۴ (پیاپی ۶۴)، مهر و آبان ۱۴۰۰، صص ۶۶۱-۶۹۰

عباسی، علی (۱۳۹۰)، **ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران**، تهران: علمی_فرهنگی

کاسیرر، ارنست (۱۳۹۶،) **زبان و اسطوره**، محسن ثلاثی، تهران: مروارید

محبی، پرستو (۱۳۹۸)، **روایت‌شناسی درام**، تهران: جام زرین

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، ترامتنیت مطالعهٔ روابط متن با دیگر متن‌ها، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، ش ۵۶، زمستان ۱۳۸۶، صص ۸۳-۹۸

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۴)، **نشانه در آستانه**، تهران: فرهنگ نشر نو

نوذری، عزت‌الله (۱۳۹۳)، **تاریخ اجتماعی ایران، از آغاز تا مشروطیّت**، چاپ هشتم، تهران: خجسته

Bashir, Shahzad, David Gray Shaw (2021) Race, History and Understanding, *History and Theory*, Virtual Issue 3.

Eliade, Mircea (1952) *Images and Symbols*, translated by Philip Maire publish in Great Britain – library Gallimard 1952, in the English Translation Harvill Press 1961.

Genette, Gerrard (1972) *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Translation: Chana Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, 1997.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Study of Intertextual Relations in the Structure of the Screenplay of "Ballad of Tara"

Abstract:

This article intends to examine the intertextual relations in the narrative pattern of **Ballad of Tara** script, relying on Gerard Genette's Trans Textuality theory. The main question is how myth, history and reality, as language systems, shape our consciousness. In other words, how does human experience of the realities of everyday life relate to other non-verbal and formal language systems. Also, what is the pattern of our understanding of these systems. It seems that a kind of conceptual connection is the basis of man's deep understanding of everyday events, which has imaginative and formal writing. The findings of this study show that patterns of human understanding of things and phenomena often occur in an abstract, geometric and asymmetric space. This geometric space is the result of the non-exponential relationship between reality and the image of reality, and therefore of the collision of the three main axes, including reality, history, and myth, which connect the individual and collective experiences of human beings. The method of this research is descriptive-analytical and the information has been collected and sampled in the form of libraries.

Keyword: Trans Textual, Semantic Space, Gerard Genette, Ballad of Tara, Bahram Beyzai

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی