DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.25386328.1401.4.7.7.0

Confrontational Study of the Narratological Function in the Best Screenplays of the Holy Defense Resistance; The Scout, and Villa Dwellers

Samira Ostovari[1], Zahra Gheibhosseini[2], Hossein Sarempour[3]

Abstract

Villa Dwellers (Vīlā Īha) and The Scout (Dīdē Bān) screenplays are about people who are struggling with difficult situations in their lives. They don't have any individuality, they apparently have nothing in common, though in the points of self-consciousness and self-development, like when various lakes with different paths pour into the same sea. In the other words, their only similarity is their patience which leads them to the field of spirituality and self-consciousness. This research with a descriptive analytics method based on Gérard Genette's theory of narratology, studies the function of time among two of the prizewinning screenplays from the Resistance International Film Festival; Villa Dwellers and The Scout. Overall, the study illustrates that the time in these screenplays is a context of narration and a mean for motion in it. The screenwriters use effective scenes full of suspensions and associations in order to depict the character's concerns, emotions, and personal lives. This shows that the screenwriters not only didn't neglect narratological implications but also intentionally use them in their works.

Keywords: *Resistance Literature, Gerard Genette, Narrative Time, Screenplay, The Scout, Villa Dwellers*.

---

1. corresponding author: Master's degree in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Vali Asr University, Rafsanjan, Samiraostovari95@yahoo.com
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Vali Asr University (AJ), Rafsanjan, Iran; z.gharib@vru.ac.ir
3. Master of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Vali Asr University (AJ), Rafsanjan, Iran; h.sarempour@stu.vru.ac.ir

دوفصلنامه علمی مطالعات دفاع مقدس و نبردهای معاصر دانشگاه افسری و تربیت پاسداری امام حسین (ع)
سال چهارم، شمارهٔ هفتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱: ص ۱۶۹- ۱۹۲

بررسی مقابله‌ای زمان‌مندی روایت در فیلم‌نامه‌های برتر جشنواره مقاومت دفاع مقدس بر اساس دیدگاه ژرار ژنت (موردمطالعه: فیلم‌نامه «ویلایی‌ها و دیده‌بان»)

سمیرا استواری[۱]، زهرا غریب حسینی[۲]، حسین صارم پور[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۱

چکیده

فیلم‌نامه ویلایی‌ها و دیده‌بان در مورد افرادی است که با موقعیت‌های دشوار محیط زندگی نبرد می‌کنند. این افراد گرچه فاقد تشخص فردی هستند اما بسان رودهایی با مسیرهای جداگانه در نقطه خودشناسی و خودسازی، حول محور زمان متمرکز می‌شوند و شباهت کلی میان این افراد از سرگذراندنِ فرایند انتظار و گام نهادن در وادی معرفت و معنویت است. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی (بر اساس دیدگاه ژرار ژنت) به بررسی کارکردهای زمان در دو فیلم‌نامهٔ برتر جشنوارهٔ مقاومت -دیده‌بان و ویلایی‌ها- می‌پردازد. برآیند این مطالعه نشان می‌دهد در این فیلم-نامه‌ها، زمان به مثابهٔ بستر وقوع روایت و ابزار حرکت در روایت محسوب می‌شود. فعل مضارع اخباری، زمان روایت در هردو اثر است که هم مناسب نقل داستان و وقایع است و هم برای بیان استمرار داشتنِ مبارزه در راه حق می‌باشد. زمان حسی، اغلب سرعت روایت فیلم‌نامه‌ها را کم کرده و لحظاتی را برای همذات‌پنداری با شخصیت‌های مهم و کلیدی فراهم می‌کند. نویسندگان برای تصور دغدغه‌ها، عواطف و زندگی شخصی افراد از صحنه‌های تأثیرگذار و پر از تعلیق و تداعی بهره برده‌اند و این موضوع نشان می‌دهد که نویسندگان از این دلالت‌های زمان روایی غافل نبوده‌اند و عامدانه آن‌ها را در آثار خود به کار برده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات پایداری، ژرار ژنت، زمان روایی، فیلم‌نامه، دیده‌بان، ویلایی‌ها.

---

۱. نویسنده مسئول: دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه ولی عصر(عج)، رفسنجان،ایران؛ Samiraostovari95@yahoo.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی عصر (عج)، رفسنجان، ایران؛ z.gharib@vru.ac.ir

۳. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی عصر(عج)، رفسنجان، ایران؛ h.sarempour@stu.vru.ac.ir

۱-مقدمه

فیلم‌نامه‌های مربوط به ادبیات پایداری، به علت نوع تصویرپردازی‌شان برای بیان حالات درونی از مؤلفه‌های زمانِ روایت بهره فراوانی برده‌اند. در فیلم‌نامه‌های دیده‌بان و ویلایی‌ها، کاربرد زمان توانسته خصوصیت‌های اجتماعی، فرهنگی و روانی شخصیت‌های داستان را به‌طور صریح یا نمادگرایانه نشان دهد و تحمل ریاضت‌ها و سختی‌های موقعیتی، امدادهای غیبی و رؤیاهای صادق، از ویژگی‌های اصلی برای قدسی شدن زمان آنهاست. همچنین در این آثار، زمان برای تبیین و پیشبرد عمل داستانی به کار گرفته شده و برای عینیت‌بخشی به فضا و کسب لذّت از لحظه اکنون تأثیر چشمگیری داشته است؛ بنابراین، در هر دو فیلم‌نامه، مؤلفه‌های زمانی چون تداعی، کاربردهای سیر و سرعت تداعی و... برای ترسیم روایی شخصیت‌های کلیدی نقش مؤثری دارند.

منیر قیدی، نویسنده و کارگردان «ویلایی‌ها» است. این اثر در پانزدهمین دورهٔ جشنوارهٔ فیلم مقاومت به‌عنوان فیلم‌نامهٔ برتر انتخاب شد.

ویلایی‌ها داستان ایثار خانواده‌های رزمندگان است. در سال ۱۳۶۵، در منطقه‌ای حوالی اندیمشک در شهرکی ویلایی که پیش از انقلاب محل سکونت کارگران پیمانکار راه‌آهن جنوب بوده است، با فاصلهٔ نه‌چندان زیاد از جبههٔ جنگ، گروهی از خانواده‌های رزمندگان ساکن شده‌اند. این فیلم‌نامه، قصهٔ خودسازیِ یک زندگی جمعی و غیرعادی زنانه خانواده‌های ایشان است.

ابراهیم حاتمی‌کیا نویسنده و کارگردان «دیده‌بان» است که در سال ۱۳۶۷ برنده هفتمین دوره جشنواره فیلم فجر بود.

دیده‌بان هم داستان یک ایثار در سیر به سوی خداست. ارتباط خط کمین با نیروهای خودی توسط دشمن به‌کل قطع شده است و احتمال سقوط منطقه بسیار زیاد است. عارفی باید از مسیری عبور کند که زیر آتش شدید دشمن قرار دارد. عبور عارفیِ دیده‌بان، از موانع با امیدواری و ناامیدی‌هایش تصویری سمبلی از سیر و سلوک عرفانی و سختی‌های راه تقرّب به خداوند است.

از میان نظریه‌پردازان حوزه زمان روایی و دراماتیک، ژرار ژنت[1]، ساختارگرای فرانسوی نقش به سزایی در تبیین رابطه زمانِ روایت و زمانِ گفتمان بر پایهٔ سه محور نظم و ترتیب، تداوم و بسامد داشته است. این پژوهش سعی دارد با روش توصیفی-تحلیلی مؤلفه‌های زمان را در

1. Gerard Genette.

فیلم‌نامه‌های دیده‌بان و ویلایی‌ها بررسی کند و ارزش‌های داستان عنصر زمان آن‌ها را به‌طور علمی و دقیق مطرح کند.

سؤال اصلی پژوهش:

کارکردهای زمان روایی در فیلم‌نامه‌های ویلایی‌ها و دیده‌بان، بر اساس دیدگاه ژرار ژنت چیست؟

سؤالات فرعی پژوهش:

- تفاوت‌های زمان روایی در فیلم‌نامه‌های ویلایی‌ها و دیده‌بان چیست؟

– عوامل ایجاد شتاب‌های سه‌گانه (شتاب ثابت، مثبت و منفی) در روایت دو فیلم‌نامه یادشده شامل چه مواردی می‌شود؟

۲-۱ مبانی نظری و ادبیات تحقیق

۱-۲-۱- تعریف مفاهیم و اصطلاحات

روایت و متون روایی:

در کتب لغت، واژه روایت به معنای قصه، داستان‌سرایی، شرح داستان و حکایت آمده است و آن را از ریشهٔ عربی «رَوَیَ» به معنای نقل کردن، بازگو کردن و روایت کردن دانسته‌اند. روایت نوعی از کلام است که رویداد یا رویدادهایی را بیان می‌کند. روایت شامل آثار غیرداستانی مثل خاطرات، زندگی‌نامه‌ها، خویش‌نامه‌ها (اتوبیوگرافی) و متون تاریخی هم می‌شود، چراکه در آن‌ها رخداد یا رخدادهایی بازگو می‌شود؛ اما روایت‌شناسی ادبی تنها شکل‌های داستانی مانند داستان کوتاه، داستان بلند، نوولت، رمان و حتّی اشکال قدیمی‌تر یعنی حماسه، افسانه و حکایت را در برمی‌گیرد.

در زبان انگلیسی Narration از ریشهٔ فعلی Narrate به معنای نقل داستان یا تعریف آنچه در فیلم یا برنامه تلویزیونی رخ داده است، گرفته شده است. آبرامز در فرهنگ اصطلاحات ادبی روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: «روایت، داستانی است که به شکل نظم یا نثر گفته می‌شود و شامل رویدادها، کاراکترها، اعمال و گفتار شخصیت‌های داستان می‌شود.» (Abrams, 1999:173)

در کتاب «ماهیت روایت»[1] کلیهٔ متون ادبی که دارای وجود قصه و حضور قصه‌گو هستند، ذیل متن روایی تعریف می‌شوند. رولان بارت که روایت را تنها جهان بشری قابل توصیف می‌داند معتقد است: «روایت شامل متونی است که دارای شخصیت، حادثه و کشمکش شخصیت‌های داستان باشد و به‌صورت نظم یا نثر، شفاهی یا مکتوب از گذشته تاکنون بر ما عرضه شده باشد». از دیگر منتقدانی که روایت را تعریف کرده‌اند می‌توان به مایکل تولان اشاره کرد؛ وی روایت را توالی ملموسی از حوادث می‌داند که به‌صورت غیر تصادفی در کنار هم آمده‌اند و مجموعهٔ همهٔ وقایع موجود در روایت، چه آن‌هایی که آشکارا عرضه می‌شوند و چه آن‌ها که خواننده (و یا بیننده) وجودشان را استنباط می‌کند، داستان را تشکیل می‌دهد. در کل باید گفت روایت قدمتی به‌اندازهٔ خود بشر دارد و به قول تودوروف: روایت خود، مبدأ زمان است، امّا «نظریهٔ روایت» علمی نسبتاً تازه است و می‌توان گفت که از عمر آن بیش از چند دهه نمی‌گذرد (تودوروف، به نقل از اخوت،۱۳۷۱: ۸)، (ن.ک: بارت، ۱۳۸۷: ۷۹)، (ن.ک: اسلامی، ۱۳۹۵: ۸۵).

فیلم‌نامه و فیلم‌نامه‌نویسی:

فیلم‌نامه‌نویسی از گونه‌های برجسته و پویای روایت‌پردازی در ادب پایداری محسوب می‌شود. «ادبیات پایداری[2] نوعی از ادبیات متعهد و ملتزم است که از طرف مردم و پیشروان فکری جامعه در برابر آنچه حیات مادی و معنوی آن‌ها را تهدید می‌کند و به خطر می‌اندازد به وجود می‌آید و هدفش جلوگیری از انحراف در ادبیات، شکوفایی و تکامل تدریجی آن می‌باشد» (بصیری، ۲۶:۱۳۸۸). بنابراین، جان‌مایه روایت‌های فیلم‌نامه‌های آن، مقاومت در حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی است و مضمون آن غالباً متناسب با جزر و مدهای زندگی می‌باشد و بر رهایی و بالندگی جوامع انسانی دلالت دارد. در توضیح فیلم‌نامه گفته‌اند؛ فیلم‌نامه[3] شکل منحصربه‌فردی است که نه در تعریف رمان جای می‌گیرد و نه در تعریف نمایش‌نامه، بلکه تلفیقی از عناصر هر دو گونه است. فیلم‌نامه داستانی است که با تصویر در قالب گفتگو و توضیح صحنه در بطن ساختار دراماتیک تعریف می‌شود و دربردارندهٔ عناصری ازجمله داستان، شخصیت،

1 .The Nature of Narrative
2. Resistance Literature
3. Screenplay

صحنه، گفتگو، کشمکش، زمان، مکان و... است (شهبازی، ۳۹:۱۳۹۰). فیلم‌نامه مجموعه اطلاعاتی است برای اطلاع کارگردان و عوامل تولید از موضوع فیلم، گفت‌وگوها (دیالوگ‌ها) و آنچه در هر صحنه (سکانس) اتفاق می‌افتد (دامادی، ۱۷:۱۳۹۲). سید فیلد، فیلم‌نامه را این‌گونه تعریف می‌کند: فیلم‌نامه داستانی است که با تصویر در قالب گفت‌وگو و توضیح صحنه روایت شود و در بطن ساختار دراماتیک قرار گیرد (فیلد، ۱۰:۱۳۹۵). به‌طورکلی «فیلم‌نامه متنی است که برای فیلم شدن نوشته می‌شود و تأثیر نهایی فیلم‌نامه از طریق نمایش آن بر پرده سینما و همراه با بازیافت عناصر سبکی است» (شهبازی، ۶۵:۱۳۹۰). نویسنده فیلم‌نامه شاکله اصلی روایت را براساس عناصر و ساختار داستان‌نویسی استوار می‌کند گاهی اوقات روایت‌های موازی یا گذشته‌نگر تأثیر به سزایی در القای مضامین داستانی دارد.

۲-۲-۱-پیشینه تحقیق

در رابطه با تحلیل عناصر زمانِ روایی در فیلم‌نامه‌های ویلایی‌ها و دیده‌بان بر اساس نظریهٔ ژنت تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است. در نمونه‌های مشابه تحقیقاتی انجام شده است که به چند مورد اشاره می‌کنیم:

جدول ۱: مروری بر پژوهش‌های مرتبط با موضوع پایان‌نامه و مقالات در داخل کشور

نویسندگان/سال پژوهش	موضوع پژوهش	مهم‌ترین یافته‌ها
هدی صادقی مرشت (۱۳۹۲) (پایان‌نامه)	بررسی نظریه روایت شناسی ژرار ژنت	پژوهشگر به بررسی و ارائه نظریه روایت‌شناسی با پشتوانه‌ای مرکب از آرای ساختارگرایان و صورت‌گرایان متقدم و متأخر پرداخته است.
سحرمحمدی‌یار (۱۳۹۵) (پایان‌نامه)	بررسی روایت در رمان عزازیل بر اساس نظریه ژرار ژنت	پژوهشگر در این پژوهش به بررسی یکی از آثار یوسف زیدان به نام عزازیل که در سال ۲۰۰۹ موفق به دریافت جایزه بین‌المللی رمان «بوکر عربی» شده، بر اساس نظریه زمان ژرار ژنت دست یازیده است.

سیده ملیحه هاشمی سلیمی (۱۳۸۹) (پایان‌نامه)	بررسی روایت در مثنوی بر اساس نظریه ژرار ژنت	پژوهشگر با توجه به نظریه زمان ژنت یعنی نظم و ترتیب، تداوم و بسامد به بررسی چند داستان از مثنوی پرداخته است.
رسولی گروی فخری و دیگران (۱۳۹۷)	مقایسه زمانمند بودن روایت در رمان شیار ۱۴۳ و فیلم اقتباسی آن	پژوهشگر در مقاله مذکور عوامل سرعت حرکت روایت در فیلم با رمان شیار ۱۴۳ بررسی و تحلیل کرده و روش پژوهش بر اساس تعیّن‌های نظم، بسامد و تداوم بوده است.
جلیل شاکری و دیگران (۱۳۹۴)	بررسی مؤلفه‌های زمان روایی در رمان جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان سیمین دانشور	نویسندگان در این پژوهش با استفاده از مؤلفه‌های زمان روایی نظم، تداوم و بسامد رمان‌های جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردانِ سیمین دانشور را موردبحث و بررسی قرار داده‌اند.
محمود بشیری و دیگران (۱۳۹۳)	تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب‌پرستِ نازنین	در این پژوهش رمان آفتاب‌پرستِ نازنین اثر محمدرضا کاتب نویسنده معاصر، با توجه به سه جنبه از نظریات روایی ژنت ازجمله زمان، وجه یا حالت و لحن، مورد واکاوی قرار گرفته است.
محمد بهنام‌فر و دیگران (۱۳۹۳)	بررسی زمانمندی روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژرار ژنت	این پژوهش به روش ساختارگرایانه انجام شده و نشان می‌دهد از میان مؤلفه‌های روایت، زمانمند بودن آن در رمان سالمرگی چشمگیرتر است.
محمد امیر مشهدی و دیگران (۱۳۹۳)	تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام بر اساس نظریه گریماس	پژوهشگران در این پژوهش بر اساس تقابل‌های دوگانه و زنجیره‌های روایی و همچنین الگوی کنشی روایت به بررسی و تحلیل داستان غنائی بهرام و گل‌اندام پرداخته‌اند.

۳-۲-۱ مبانی نظری پژوهش

نخستین نظریه‌های روایت از مکتب شکل‌گرایی (فرمالیسم) روسی در اوایل قرن بیستم برخاسته است. فرمالیست‌های روس نخستین گروهی بودند که در زمینهٔ داستان‌پردازی و روایت، مطالعات گسترده‌ای انجام دادند. هدف اصلی ایشان آن بود که بتوانند به فرمولی دست یابند که با آن، شکل و ساختار داستان‌ها را ارزیابی و تحلیل کنند. ولادیمیر پراپ[1] از این دسته بود. وی نخستین مطالعهٔ جدی در زمینهٔ روایت را مطرح کرد. مهم‌ترین اثر وی تحت عنوان «ریخت‌شناسی افسانه‌های پریان» تحولی جدی در زمینهٔ مطالعهٔ داستان‌های ملی و قومی ایجاد کرد. پراپ یکصدویک افسانهٔ عامیانه را موردبررسی قرار داد. نتایج بررسی حاکی از آن بود که شخصیت افسانه‌ها ممکن است به‌صورت سطحی کاملاً متغیرگونه عمل کنند، اما عملکردشان در افسانه نسبتاً قابل پیش‌بینی است. وی در این بررسی ۳۱ کارکرد مشابه را که در ساختار کلی داستان‌های پریان وجود داشت، نشان داد. پس از روس‌ها، فرانسوی‌هایی ازجمله گریماس[2]، تودوروف[3] و ژنت ساختارهای روایی را بررسی کردند. گریماس به روایت نگاهی معناشناسانه دارد. او هر روایت را حاوی شش کنشگر می‌داند؛ فاعل، مفعول، فرستنده، گیرنده، یاری‌دهنده و بازدارنده که نقش‌های شخصیت روایت را اعمال می‌کنند. ژرار ژنت یکی دیگر از نظریه‌پردازان فرانسوی است که تقسیم‌بندی جدیدی از کاربرد زمان روایت، ارائه داد (معمار زاده و فاضلی، ۱۳۹۴:۱-۲).

ژنت در کتاب *گفتمان روایت*، ابتدا سه تعریف از روایت به دست می‌دهد، سپس آنان را در سه بعد زمان[4]، حالت[5] و لحن بررسی می‌کند (ن.ک:Genette, 1980:25-32). ما در این جستار تنها بعد زمان و زیرمجموعه‌هایش را مورد مطالعه قرار می‌دهیم.

زمان از مهم‌ترین عناصر هر اثر روایی است. خواه این اثر رمان باشد، خواه نمایشنامه، فیلم‌نامه یا هر ژانر دیگری. میرصادقی داستان را توالی حوادث واقعی، تاریخی یا ساختگی می‌داند. فورستر در کتاب جنبه‌های رمان، داستان را چنین تعریف می‌کند: «داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی

1 .Vladimir Propp
2. Algirdas Julien Greimas
3. AlTzvetan Todorov
4 .Tense
5. Mood

زمان، در مثَل ناهار پس از چاشت و سه‌شنبه پس از دوشنبه» (فورستر، به نقل از میرصادقی،۱۳۹۴: ۴۳-۴۶)؛ بنابراین هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند ارزش زمان در یک اثر روایی را انکار کند. فورستر معتقد است که حذف زمان از داستان غیرممکن و نویسنده ناگزیر به استفاده از آن است: «من فقط می‌خواهم این نکته را توضیح بدهم که اینک که به سخنرانی مشغولم صدای تیک‌تاک آن ساعت دیواری را می‌شنوم، حس زمان را دارم که از دست می‌دهم؛ حال‌آنکه در رمان همیشه یک ساعت هست» (فورستر، ۴۴:۱۳۹۱).

فیلم‌نامه و نمایشنامه نیز در راستای داستان تعریف می‌شود. سید فیلد نیز در کتاب *چگونه فیلم‌نامه بنویسیم*، توضیح می‌دهد که؛ «در رمان، ماجرا در ذهن شخصیت و در چشم‌انداز ذهنی ماجرای دراماتیک رخ می‌دهد. در نمایش‌نامه، ماجرا یا خط داستان، روی صحنه و در چارچوب قاب جلو صحنه رخ می‌دهد و مخاطب تبدیل به دیوار چهارم می‌شود و حرف‌های شخصیت را استراق سمع می‌کند. سینما فرق می‌کند. سینما رسانه‌ای بصری است که خط داستانی خاص را نمایشی می‌کند. به تصویر و قطعات فیلم می‌پردازد، ساعتی تیک‌تیک می‌کند. فیلم‌نامه، داستانی است که با تصویر در قالب گفت‌وگو و توضیح صحنه گفته می‌شود و در بطن ساختار دراماتیک قرار می‌گیرد. فیلم‌نامه یک اسم است درباره فرد یا افرادی، در مکان یا اماکنی در حال انجام کارهایشان. در تمام فیلم‌نامه‌ها این فرد وجود دارد؛ این فرد همان شخصیت است و کاری که انجام می‌دهد، ماجرا است» (فیلد، ۱۱:۱۳۹۵-۱۲).

فیلم‌نامه‌نویس باید قادر به خلق شخصیت و فضا باشد، به‌طوری‌که برای مخاطب باورپذیر شود. تفاوت یک فیلم موفق و ناموفق در شخصیت‌پردازی و فضاسازی است. لورا شلهارد معتقد است: «فیلم‌نامه‌نویسی دیدی منحصربه‌فرد می‌خواهد، چشمانی آزموده که دنیا را با دقتی خاص ببیند» (شلهارد: ۹:۱۳۹۴).

امکانات فیلم در بهره‌گیری از عناصر روایی زمان بیش‌تر از داستان است. ما با تکنیک‌های فلش‌بک و فلش‌فوروارد به‌راحتی در زمان حرکت می‌کنیم، بدون اینکه ذهن مخاطب خسته شود. در دو فیلم‌نامه ویلایی‌ها و دیده‌بان، زمان محملی برای ایجاد حس ترحم و ترغیب و از مهم‌ترین تکنیک‌های قصه‌پردازی برای تأکید و توضیح مطالب، بیان افکار و عقاید و آفرینش تعلیق است. در این پژوهش علاوه بر این کارکردها، با بازنگری سه مبحث تداوم، نظم و بسامد در فیلم‌نامه‌های

ذکرشده، عوامل ایجادکننده شتاب‌های سه‌گانه در روایت (شتاب ثابت، مثبت و منفی) بررسی می‌شود.

۱-۳-۲-۱- چهارچوب نظری پژوهش

ژنت و «روایت در زمان»

۱-۱-۳-۲-۱- معرفی ژرار ژنت

ژرار ژنت در سال ۱۹۳۰ میلادی در پاریس فرانسه متولد شد و بیشتر عمر خویش را در آنجا گذراند. وی در سال ۱۹۵۵ از اکول نرمال سوپریور فارغ‌التحصیل گردید و از سال ۱۹۵۸ تا ۱۹۶۳، پیش از دریافت سمت مدرس در رشته ادبیات فرانسوی در دانشگاه سوربن، در دوره راهنمایی به تدریس پرداخت. در سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۰، ژنت و ژاک دریدا، در دوره لیسه[1] (متوسطه دوم) تدریس می‌کردند. ژنت در سال ۱۹۶۷ استادیار و سپس مدیر مطالعات در مدرسه تحصیلات عالی علوم اجتماعی شد. آوازهٔ ژنت پس از انتشار دو اثر اول او جهانی شد، دانشگاه‌های آمریکایی زیادی همانند ییل، جانز هاپکینز، ویسکانسین، برکلی و دانشگاه نیویورک، از وی برای تدریس در جایگاه استاد مهمان دعوت کردند.

این منتقد ساختارگرای فرانسوی، با توجه به مرزهای روایت، نکاتی را دربارهٔ روایت مطرح می‌کند که هنوز کامل‌ترین پژوهش در این زمینه است؛ به‌گونه‌ای که ریچارد مکزی، ژرار ژنت را جسورترین و پیگیرترین کاوشگر زمانهٔ ما در روابط نقادی و بوطیقا[2] خوانده است. چنین اشتهاری عمدتاً ناشی از مطالعات بنیان‌شکن ژنت در سرشت گفتمان روایی، به‌ویژه داستان روایی است (آلن، ۱۴۳:۱۳۹۲).

۲-۱-۳-۲-۱- دیدگاه ژرار ژنت درباره «روایت در زمان»

روایت‌شناسی ژنت بر چگونه نگریستن به متون متمرکز است و این امکان را به ما می‌دهد که از چگونگی ورود داستان‌های آمده به درون داستان‌های دیگر تصویری به دست آوریم؛ درواقع او از امکانات ترکیبی نامحدود حالاتی که روایت ارائه می‌کند، تصویر بسیار جامعی نمایش می‌دهد

1. Lycée
2. Poetics

(برتنس، ۱۰۴:۱۳۸۴).

ژرار ژنت در کتاب گفتمان روایت[1]، سه عاملِ نقل، داستان و روایت را از یکدیگر متمایز می‌کند. نقل، ترتیب واقعی رویدادها در متن است؛ داستان تسلسلی است که رویدادها به‌طور عملی در آن اتفاق می‌افتند و می‌توان آن را از متن دریافت و روایت همان عمل روایت کردن است(Genette, 1980:25-26).

عناصر روایت در زمان از دیدگاه ژنت

ژنت سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن (گفتمان) ترسیم می‌کند:

*-نظم و ترتیب *-تداوم *-بسامد

الف- نظم و ترتیب

نظم و ترتیب[2] عبارت است از رابطه میان توالی رخدادهای داستان و ترتیب بازنمایی‌ها در متن روایی. در ترتیب و نظمِ زمانی، به دنبال آن هستیم که متوجه شویم حوادث و رویدادهای داستان خط سیر مستقیم دارند یا نه. نظم و ترتیب، نظم رویدادها نسبت به نظم روایت یا به بیان بهتر رابطه میان ترتیب وقوع رویدادها در داستان و زمان بازگویی آن‌ها در متن است. ترتیب حوادث در داستان ممکن است با توالی زمانی روایت، یکسان باشد یا نباشد. ژنت هرگونه نابسامانی در ترتیب بیان و چینش عناصر متن را از نظام وقوع رخدادها در داستان، زمان پریشی[3] یا نابهنگامی می‌نامد. نابهنگامی قسمتی از متن است که ممکن است پیش از نقطه روایت روی داده باشد (بازگشت زمانی یا گذشته‌نگری) و یا پیشاپیش یادآوری شود (پیشواز زمانی یا آینده‌نگری) یا بین دو نظم بالا آشفتگی به وجود آید (تولان، ۵۵:۱۳۸۳).

ژنت هرگونه زمان‌پریشی را بر اساس نحو روایت[4] جزو روایت دوم به شمار می‌آورد درحالی‌که کلیت مفهوم متن[5] را به‌عنوان روایت اول مفروض داشته است(Genette, 1980:48).

1. Narrative Discourse
2. Order
3. Anachrony
4 . narrative syntax
5. totality of the context

گذشته‌نگری

گذشته‌نگری[1] آن است که راوی واقعه‌ای را بازگو کند که زودتر از نقطه فعلی در داستان اصلی رخ داده باشد. منظور از روایت گذشته‌نگر، انحراف نویسنده از توالی رویدادهای داستان و روایت دیرتر از آنچه زودتر اتفاق افتاده است. به‌عبارت‌دیگر رویدادی که قبلاً رخ داده است، بعداً در متن داستان روایت شود. در فیلم‌نامه برای نمایش پیش‌داستان یا گذشتهٔ مرتبط با داستان از فلاش‌بک استفاده می‌شو (موریس، ۱۳۹۰:۳۷-۳۸). همچنین اگر دوره‌ای که روایت گذشته‌نگر را در برمی‌گیرد، پیش از آغاز اولین روایت آغاز شود و در مرحلهٔ بعدتر داستان، به اولین روایت متصل شود یا از آن جلوتر رود، ما با گذشته‌نگر مرکب (مختلط)[2] مواجهیم (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۸۶:۲۸۸).

آینده‌نگری

روایت آینده‌نگر[3]، روایت رویدادی است که قرار است در آینده اتفاق افتد اما پیش از ترتیب زمانی آن نقل می‌شود. به‌بیان‌دیگر؛ بازنمایی (روایت) حوادثی است که پس از زمان حال داستان و در آینده رخ خواهد داد. در این حالت روایت، به آیندهٔ داستان گریز می‌زند و زمان داستان بر زمان روایت پیشی می‌گیرد. هنگامی‌که داستان‌نویس مشغول روایت در زمان حال است، اما ناگهان جهش چندین ساله به آینده می‌کند. نویسنده با این کار، ظرف زمان را گسترش می‌دهد و حسی نیرومند به داستانش می‌بخشد. جهش به آینده در اصطلاح سینمایی فلاش‌فوروارد[4] نامیده می‌شود (همان).

پیش‌آگاهی

یکی از ابزارهای آینده‌نگری، پیش‌آگاهی[5] است و آن نشانه، اشاره یا کنایه‌ای در روایت داستان است که از اتفاقی که بعداً قرار است رخ دهد، خبر می‌دهد. زمانی که داستانی می‌خوانیم یا به تماشای فیلمی می‌نشینیم، درحالی‌که هنوز منتظر اطلاع از سرنوشت کاراکترها هستیم و به پایان

1. Analepsis
2. Compound
3. Prolepsis
4. Flash forward
5. Foreshadowing

اثر نزدیک نشده‌ایم، ناگاه اشاره‌ای[1] ما را قادر به پیش‌بینی حوادث و سرنوشت شخصیت‌ها می‌کند. این اشاره ممکن است یک سخن، عمل و یا اتفاقی غیرمنطقی باشد که معنی آن بعدها معلوم شود. به عبارت ساده‌تر، آن است که راوی رویدادهایی را پیش‌بینی کند که پس از پایان داستان اصلی اتفاق می‌افتد. پیش‌آگاهی در برخی مواقع هویدا و بعضی‌اوقات، بالأخص زمانی که عناصر قطعی روایت پس از واقعیت به‌عنوان پیش‌آگاهی شناخته شوند، مبهم و ضمنی است.
(Gottlieb, 2019: Oregon State University)

ب- تداوم یا دیرش

ژنت دومین عنصر از زمان روایت را تداوم[2] عنوان می‌کند. عنصری که رابطه بین زمان و رویداد را بررسی می‌کند و در پی تشخیص آن است که هر رویداد چه بازه زمانی و حجمی از متن را شامل می‌شود. وی در مبحث تداوم، راهکاری فرامتنی ارائه می‌دهد. منظور از «تداوم» نسبت میان طول مدت‌زمان داستان و زمان روایت است. در این راهکار، ضرب‌آهنگ متن در هر نقطه خاص نسبت به ضرب‌آهنگی دیگر در همان روایت سنجیده می‌شود. «ژنت تداوم را به معنی نسبت میان زمان متن و حجم متن به کار می‌برد و از آن در تعیین ضرب‌آهنگ و شتاب داستان استفاده می‌کند» (تولان، ۶۱:۱۳۸۳). وی ضرب‌آهنگ روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: «رابطهٔ بین مدت‌زمان داستان (که با ثانیه، دقیقه، ساعت، روز، ماه، سال و ... اندازه‌گیری می‌شود) و اندازه متن (که با سطر و صفحه سنجیده می‌شود)»(Genette, 1980:87-88). درواقع وقتی در کاربرد تداوم، پویایی ثابت به‌منزلهٔ معیار در نظر گرفته شود، معیار، شتاب مثبت و شتاب منفی معنا خواهد شد. توصیف یک قطعه کوتاه در متن در زمان طولانی از داستان، شتاب مثبت و بیان یک قطعه بلند از متن در زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی نام دارد (برتنس، ۷۳:۱۳۸۴).

ج- بسامد

بحث بعدی زمان در نظریه ژنت، بسامد[3] است. بسامد، رابطهٔ میان دفعات وقوع یک حادثه و میزان روایت آن در یک اثر است. ژنت برای تشریح رابطهٔ بین دفعات تکرار یک رخداد در

1. Hint
2. Duration
3. Frequency

داستان و دفعاتی که این رخداد به‌طور عملی روایت می‌شود از مبحث تکرار[1] استفاده می‌کند. معمولاً حوادثی که چندین بار تکرار می‌شوند، فقط یک‌بار روایت می‌شود. ژنت برای این تکنیک اصطلاح «دوباره گویی»[2] را به کار می‌برد (برتنس، ۸۸:۱۳۸۴).

ژنت بسامد را رابطهٔ میان روایت[3] و نقل[4] می‌داند. از منظر وی حوادث نه‌تنها قابلیت وقوع را دارند بلکه می‌توانند بارها تکرار شوند و پدیدهٔ تکرار یک ساختار ذهنی است (ن.ک: Genette, 1980:113).

بر اساس تعداد دفعات وقوع یک حادثه و میزان روایت آن در متن، بسامد به سه نوع تقسیم می‌شود:

- بسامد مفرد[5]

رخدادی که یک‌بار در داستان اتفاق می‌افتد و یک‌بار هم روایت می‌شود. بدین‌صورت که؛ یک‌بار روایت آن در برابر یک‌بار روی دادن آن در داستان است (ن.ک:Genette, 1980:114).

- بسامد مکرّر[6]

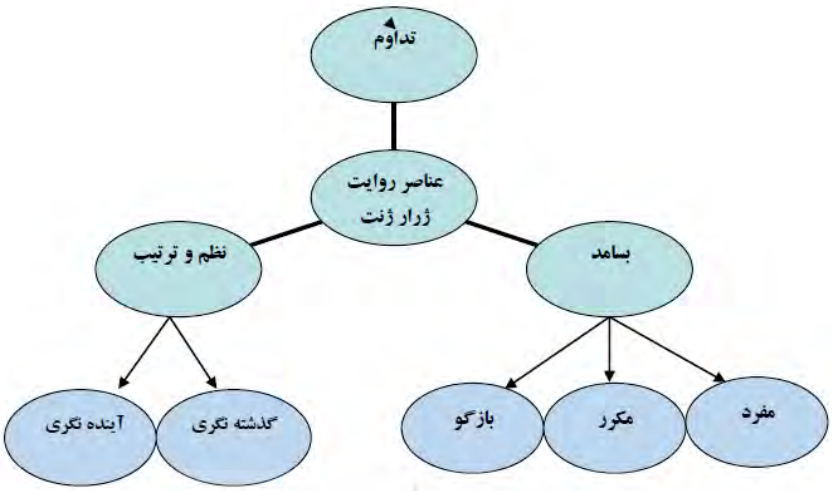
حادثه‌ای که یک مرتبه روی می‌دهد، اما بارها روایت می‌شود (ن.ک: Genette, 1980:116).

- بسامد بازگو[7]

اتفاقی که چند بار به وقوع می‌پیوندد، اما یک‌مرتبه روایت می‌شود(ن.ک: Genette, 1980:116).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Repetition
2. Retelling
3. Narrative
4. Diegesis
5. Singulative Narration
6. Repetitive narrative
7. Iterative narrative



شکل شماره ۱: مؤلفه‌های زمان نظریه ژرار ژنت

۳-۱- روش تحقیق

در این پژوهش هدف، بررسی ساختار روایی فیلم‌نامه‌های دیده‌بان و ویلایی‌ها بر اساس نظریه زمان روایی ژنت است. قصد داریم فیلم‌نامه‌های مذکور را با روش تحلیلی- توصیفی بر اساس مؤلفه‌های سه‌گانه ژنت؛ نظم و ترتیب، تداوم و بسامد مورد واکاوی قرار دهیم و به پاسخ این پرسش‌ها بپردازیم که آیا فیلم‌نامه‌های مذکور امکان تطبیق با نظریه زمان ژنت را دارند؟ و کدام فیلم‌نامه با این نظریه تطبیق بیشتری دارد؟

۲- یافته‌های پژوهش و تحلیل:

۲-۱- تحلیل و بررسی فیلم‌نامه‌ها بر اساس نظریه ژرار ژنت

۲-۱-۱- فیلم‌نامه ویلایی‌ها

- نظم و ترتیب

الف: بازگشت به گذشته یا گذشته‌نگری

بازگشت به گذشته، در فیلم‌نامهٔ ویلایی‌ها به شرح زیر است؛

«نادره: ولی اون روز اصلاً هایس هیچ خبری نیاورده بود.

(نگاه سیما به سمت میدانگاه می‌رود و برای لحظه‌ای ازآنچه می‌بیند وحشت‌زده می‌شود. مادر یاسر را می‌بیند که با کالسکه دور میدانگاه می‌چرخد و می‌چرخد. برای لحظه‌ای ناباورانه به این صحنه نگاه می‌کند و دوباره به پنجرهٔ ویلای یگانه و سپس دوباره به میدانگاه. میدانگاه در سکوت نیمه‌شب و خالی از هر جنبنده‌ای دیده می‌شود. سیما در خود فرو می‌ریزد.)

نادره: (درحالی‌که اشک گوشهٔ چشمش را پاک می‌کند) شاید باورت نشه، اما هنوز بعضی شب‌های عملیات انگار می‌بینمش که دور میدون داره می‌چرخه» (قیدی، ۷۳:۱۳۹۵). همچنین در صفحات ۲۴-۲۵ به پیش داستان زندگی یگانه تعلق دارد. این داستان فرعی به عنوان ماجرای زندگی دوست یگانه بازگو می‌شود امّا در صفحات ۵۷ و ۵۸ یگانه نزد سیما اعتراف می‌کند که این وقایع، شرح زندگی اوست. ۶۰ تداعی داستانک ناپدید شدن یوسف پسر عزیز است و در صفحات ۱۹، ۲۲-۲۳، ۵۷ و ۷۲-۷۳ به طور پراکنده و بریده‌بریده به داستان یاسر یکی از ساکنان سابق ویلا اشاره می‌کند. این تداعی‌ها هم به شناخت روحیات افراد منجر می‌شود و هم باعث تعلیق و افزایش حس کنجکاوی مخاطب می‌گردد. نقل سخنان داوود در مورد تمجید از هنرمندی همسرش سیما، در صفحه ۲۲ نشان‌دهنده روحیه لطیف رزمندگان است. کارکرد مهم تداعی در این فیلم‌نامه، نمایش عشق، سوءتفاهم و درد دوری از خانواده است و ایجاد تعلیقی است که منجر به انتخاب مهم و تکان‌دهنده‌ای در زندگی افراد می‌شود.

ب: پرش به آینده یا آینده‌نگری

آمدن خودرو (تویوتا هایس) به رانندگی الیاس (راننده بسیجی) که هر زمان از دور نمایان می‌شود، ساکنان ویلایی‌ها خود را برای دریافت خبر شهادت یکی از عزیزانشان آماده می‌کنند. به‌طوری‌که عبارت «هایس آمد»، مفهوم شهادت را تداعی می‌کند. اوج این مطلب در صحنه پایانی فیلم‌نامه مشاهده می‌شود به مخاطب القا می‌شود که در باغ شهادت همواره باز است؛ «در دوردست هایس دیده می‌شود که گردوخاک کنان به سمت ویلاها می‌آید» (همان: ۷۸).

تداوم:

حضور رزمنده در مجموعهٔ ویلایی‌ها برای آوردن خبر شهادت پسر عزیز (البته به‌اشتباه) به سیما که پنج صفحه از فیلم‌نامه را در برمی‌گیرد:

«رزمنده: میشه خودشون تشریف بیارن؟ یه پیغام از بیمارستان دارم براشون.

سیما: خودشون باید الآن بیمارستان باشن؟ اتفاقی افتاده؟

رزمنده: (دستپاچه و نگران) بله ...

سیما: ... زخمی شدن؟...

رزمنده: ... بله ... نه خیر ... تو بیمارستان ...

... رزمنده: (درحالی‌که کاملاً دست‌پاچه است) پس تا الآن حتماً بهشون خبر دادن، ببخشید، مزاحم شما هم شدم ... (سرش را می‌اندازد پایین و می‌رود)» (همان: ۶۷-۷۲).

- بسامد مفرد

تولد فرزند سمیه (همان: ۲۳).

- بسامد مکرّر

کشیده شدن آژیر خطر و رفتن عزیز به بیمارستان بارها توسط نویسنده تکرار می‌شود. یکی از بسامدهای مکرر درباره آمدن هایس برای توصیف اضطراب ساکنان ویلا است که ۱۲ مرتبه در فیلم‌نامه مطرح شده است و در هر مرتبه‌ای که می‌آید یا خبر شهادت یکی از رزمندگان را می‌آورد یا لوازم موردنیاز ساکنان را تحویلشان می‌دهد که در صفحات: (۲، ۳، ۷، ۱۱، ۲۰، ۲۹، ۴۷، ۵۳، ۵۴، ۷۲، ۷۳ و ۷۸ آمده است. تند تند تسبیح انداختن «ننه عباس» سه مرتبه (صفحات ۳، ۳۳ و ۵۳) بیان شده است که بر معنای نمادین گذر زندگانی این زن و فرصت اندک باقی‌مانده برای دیداری دیگر با فرزندش دلالت می‌کند. روبوسی زن‌ها (سمیه، خانم خیری، یگانه، زن عباس و سیما) هنگام خداحافظی و ترک ویلا یا هنگام سکونت در ویلا، برای اظهار ارادت ۵ مرتبه مطرح شده است. صفحات۳، ۲۱، ۵۸، ۶۰ و ۷۷) توصیف ملاقات زن‌ها با رزمندگان ۳ مرتبه (آقای یگانه ص ۲۹، آقای پهلوانی ص ۱۲ و آقای خیری ۳۳-۳۷) ذکر شده است و در دو جای دیگر از آمادگی سیما و زن عباس برای استقبال از همسرانشان صحبت می‌شود اما با نیامدن آن‌ها مخاطب غافلگیر می‌شود. گر چه زنان تشخص فردی ندارند اما این توصیفات آمادگی برای ملاقات، صحنه را به مکان زنانه مبدل کرده است.

- بسامد بازگو

کارهای همیشگی و روزمره‌ای که همیشه در مجموعه ویلاها انجام می‌دهند، مثل؛ درست

کردن ترشی برای رزمندگان، آب دادن باغچه توسط خانم خیری، صبحانه خوردن‌های دست جمعی، دوختن لباس برای بیمارستان جنگی و گفتگوهای زنانه که برای جلوگیری از تکرار و خسته نکردن خواننده (مخاطب) نویسنده استفاده می‌کند. رد شدن همیشگی قطار از نزدیکی ویلا ازجمله موارد بسامد بازگو محسوب می‌شود که در صفحه ۲۸ فیلم‌نامه معنای نمادینی دارد چراکه این قطار رزمندگان را جابه‌جا می‌کرده است لیکن آن روز «بچه‌ها دوان‌دوان به سمت ریل راه‌آهن می‌آیند اما قبل از اینکه کامل به ریل برسند قطاری باری کثیفی زوزه کشان عبور می‌کند، هیچ‌کس نیست تا بچه‌ها برایشان دست تکان دهند» گویا نویسنده با زبان اشاره می‌گوید زندگی همچون قطاری است که اگر از مجاهدت خالی شود، مثل گرگ کثیفی وحشت‌آفرین و درنده‌خو می‌شود.

جدول ۲: مؤلفه‌های زمان در فیلم‌نامه ویلایی‌ها

مؤلفه‌های زمان در فیلم‌نامه ویلایی‌ها	نظم و ترتیب	گذشته‌نگری	به یادآوردن مادر یاسر و کالسکه بچه‌اش در میدانگاه توسط نادره
			تعریف زندگی یگانه برای سیما
			اعتراف یگانه به سیما که شرح زندگی او بوده است
			نقل سخن داوود از زبان عزیز در مورد هنرمندی سیما
			تداعی داستان ناپدید شدن یوسف پسر عزیز از زبان عزیز
			پراکنده به داستان یاسر پرداختن و آن را تعریف کردن توسط نادره
		آینده‌نگری	تداعی مفهوم شهادت با آمدن ماشین هایس
	تداوم حضور رزمنده در مجموعه ویلایی‌ها در ۵ صفحه برای آوردن خبر شهادت پسر عزیز به سیما		
	بسامد	مفرد	تولد فرزند سمیه
		مکرّر	آمدن هایس و توصیف اضطراب ساکنان ویلا
			رفتن عزیز به بیمارستان
			کشیده شدن آژیر خطر

			تند تند تسبیح انداختن ننه حسن
			روبوسی زن‌ها وقت خداحافظی و ترک ویلا
			توصیف ملاقات همسران رزمندگان با آن‌ها
		بازگو	درست کردن ترشی برای رزمندگان
			آب دادن باغچه توسط خانم خیری
			صبحانه خوردن دست جمعی
			دوختن لباس برای بیمارستان جنگی
			گفتگوهای زنانه
			رد شدن قطار از نزدیکی ویلا

۲-۱-۲- مؤلفه‌های زمان در فیلم‌نامه دیده‌بان

این فیلم‌نامه با توصیف طولانی حمله نفربر دشمن شروع شده است. جملات پرسشی در گفتگوها نیز زیادند و به ترسیم فضای داستان و پررنگ شدن تعلیق داستان مدد می‌رسانند و درمجموع سبب می‌شوند قهرمان فقط براساس تصمیم‌های شخصی و درونی متّکی بر اعتقاد و ایمان متمایز شود و مخاطب با او همذات‌پنداری کرده و ادامه داستان را پیگیری کند.

- بازگشت به گذشته یا گذشته‌نگری

در فیلم‌نامهٔ دیده‌بان ۲ مرتبه گذشته‌نگری را مشاهده می کنیم.

در ذهن عارفی، اتفاقات و سختی‌هایی که در طی مسیر (سیر و سلوک) برایش اتفاق افتاده است، مرور می‌شود. عارفی تمام خمپاره‌هایی که به نزدیکش اصابت کرده و در آب منفجر شده اما صدمه‌ای به او نزده است را به یاد می‌آورد (حاتمی‌کیا، ۴۲:۱۳۸۰) و همچنین در صفحهٔ ۵۴.

- بازگشت به آینده یا آینده‌نگری

در این فیلم‌نامه، ۴ نوع پیش‌آگاهی مشاهده می‌شود؛ مانند حس کردن و دیدن لشکر همراه عارفی توسط حاج حمید، اَبابیل و فرشته خطاب کردن عارفی، حس کردن بوی خوش عارفی توسط مجروح قبل از رسیدن به خط کمین همه حاکی از آینده‌نگری می‌باشد که همان به شهادت رسیدن عارفی است.

پیش‌آگاهی‌هایی که عارفی با آن‌ها روبه‌رو شده است، وی را به مسیر راهنمایی و به هدفش نزدیک‌تر می‌کنند و بر ایمان و توکل او می‌افزایند. انگار همه عارفی را از قبل دیده‌اند و می‌شناسند و او را برتر می‌دانند، چون نیرویی برتر درون عارفی را احساس می‌کنند. او را فرشته و اَبابیل می‌نامند و از وی بویی خوش استشمام می‌کنند.

«حمید: هر دوتون خسته نباشید. دیده‌بان کجا رفت؟

رضا: رفت طرف سنگر (حمید به طرف سنگر می‌رود)

(رضا با تعجب با تعجب از حسن سؤال می‌کند) رضا: حاجی گفت دیده‌بان؟

حسن: تو دیگه حواست کجاست. مگه دوربینشو ندیدی؟ اما خودمونیم دیده‌بانه، یه رحمت یا فرشته بود. تو عمرم چشم‌روشنی به این خوبی ندیده بودم.» (همان: ۲۸) و همچنین در صفحات (۳۲) و (۴۳) و (۴۴) به برجسته‌ترین نمونه‌های پیش‌آگاهی اشاره می‌شود.

-تداوم

راه و جاده‌ای که عارفی برای رسیدن به خط مقدم طی می‌کند، حدود چهار صفحه از فیلم‌نامه را به خود اختصاص می‌دهد.

- بسامد مفرد

حمله ناگهانی دشمن از پشت و رسیدن به نزدیکی گردان ایرانی‌ها یک‌بار اتفاق می‌افتد و یک‌مرتبه توسط راوی گفته می‌شود.

- بسامد مکرّر

افتادن خمپاره در آب و منفجرشدن بی‌صدا و بی دود آن بارها در فیلم‌نامه تکرار می‌شود. صفحات:۱۶، ۲۰ دو مرتبه،۲۱ سه مرتبه، ۲۲، ۳۴، ۳۵، ۳۸، ۳۹، ۳۹ و ۴۶). آب از جمله عناصری است که با کاربرد مکررش در فیلم‌نامه معنادار می‌شود؛ آنگاه‌که بر دودلی‌اش غلبه نکرده چهره‌اش غبارآلوداست و آب، گل‌آلود است و تصویرش را نمایان نمی‌سازد اما بعد از مصمم شدن، چهره‌اش شاداب می‌شود و صدای گام رزمندگانی را می‌شنود که درواقع امداد و عنایت غیبی محسوب می‌شوند. به طور مثال در صفحه ۲۲ می‌گوید بعدازاینکه بالاخره عارفی بر تردیدهایش چیره شده، همگام با آب دریاچه به سیرش ادامه می‌دهد. بدین مفهوم که او دیگر مثل

آب جاری زلال است و مایه حیات و نجات رزمندگان می‌شود؛ «نگاهی به آب دریاچه و ناگهان تصمیم می‌گیرد به درون دریاچه پا می‌گذارد و در حاشیه آب پیش می‌رود».

دوربین، شیء نمادین دیگری است که بارها در فیلم‌نامه مطرح می‌شود. گویا چشم تیزبین عارفی است که عقاب وار در آسمان آگاهی و معرفت دیده‌بان را همراهی می‌کند تا او را به منزل شهادت برساند. صفحات۱۶ و ۴۶ دو مرتبه.

رزمندگان بارها دست و پیشانی مجروحان را می‌بوسند تا از خشونت صحنه‌های جنگی بکاهند و در مخاطب حس محبت و دلسوزی ایجاد کنند. (صفحات: ۱۵، ۲۵، ۲۶، ۳۶، ۴۴، ۵۵ و ۸۹)

- بسامد بازگو

جنگیدن با دشمن، شوخی‌های حسن و رضا ازجمله کارهایی می‌باشد که از این نوع بسامد به شمار می‌آید.

آمدن دیده‌بان با پای پیاده فقط یک‌مرتبه روی داده است؛ اما سه بار می‌پرسند که او چطور آمده است (صفحات ۲۵، ۲۹،۳۰). به نظر می‌رسد نویسنده می‌خواهد کانون توجه را بر عارفی بگذارد و به مخاطب القا کند داستان عارفی، داستان تلاش در حد توان آدمی است که بالاخره موردتوجه حق قرار می‌گیرد.

لازم به ذکر است که زمان روایت یا ساخت فعل‌های مورداستفاده راوی در هر دو فیلم‌نامه فعل مضارع اخباری است. فعلی که از جزء پیشین «می»، بن مضارع و شناسه‌ها ساخته می‌شود؛ مانند می‌روم، می‌روی، می‌رود و ... . (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۹۶ج۲: ۶۱). این ساخت، برای بیان فعل در زمان حال به‌کار می‌رود (همان:۶۲). همچنین «در نقل داستان یا خبر به‌جای ماضی» می‌آید (همان).

جدول ۳: مؤلفه‌های زمان در فیلم‌نامه دیده‌بان

مؤلفه‌های زمان در فیلم‌نامه دیده‌بان	نظم و ترتیب	آینده‌نگری	حس کردن بوی خوش عارفی توسط مجروح
			ابابیل خطاب کردن عارفی
			فرشته خطاب کردن عارفی

			دیدن لشکر همراه عارفی توسط حاج حمید
		گذشته‌نگری	مرور تمام سختی‌ها و اتفاقات راه
			به یادآوردن تمام خمپاره‌ها در راه
	تداوم	اختصاص دادن چهار صفحه از فیلم‌نامه به راه و جاده‌ای که عارفی برای رسیدن به خط مقدم طی می‌کند.	
	بسامد	مفرد	حمله ناگهانی دشمن از پشت و رسیدن به نزدیکی گردان ایرانی‌ها
		مکرّر	افتادن خمپاره درآب و منفجرشدن بی‌صدا
			دوربین دست گرفتن عارفی
			بوسیدن دست‌ها و پیشانی مجروحان توسط رزمندگان
		بازگو	جنگیدن با دشمن
			شوخی‌های حسن
			آمدن دیده‌بان با پای پیاده

۳- نتیجه‌گیری

بررسی‌های این پژوهش نشان داد که نویسندگان فیلم‌نامه‌های موردمطالعه تقریباً از تمامی عناصر روایی زمان ژنت سود جسته‌اند که شرح مختصر آن ازاین‌قرار است: عنصر اول، نظم و ترتیب که همان رابطه میان توالی رخدادهای داستان و ترتیب بازنمایی‌ها در متن روایت است و در دو بُعد بازگشت به گذشته و بازگشت به آینده بررسی می‌شود. تقریباً از هر دو بُعد در تمام فیلم‌نامه‌ها به‌کارگیری شده است. در فیلم‌نامهٔ دیده‌بان، هنگامی‌که عارفی در طی مسیر، تمام سختی‌ها، خطرات و دلهره‌هایش را به یاد می‌آورد از فلاش‌بک (بازگشت به گذشته) استفاده می‌شود. به‌غیراز این، تداعی در ویلایی‌ها برای طرح مبحث عشق و سوءتفاهم‌هاست. همچنین عنصر دوم ژنت که همان تداوم است در تمام فیلم‌نامه‌ها موردتوجه نویسندگان بوده است و در ایجاد زمان حسی نقش اساسی دارد.

و سرانجام عنصر سوم؛ در تمام فیلم‌نامه‌ها انواع بسامد (مفرد، مکرر و بازگو) یافت می‌شود. نویسندگان از نوعی بسامد مکرر استفاده کرده‌اند و آن بدین گونه است که کنشی بارها اتفاق افتاده و آن‌ها آن کنش را بارها نقل کرده‌اند؛ این امر مبیّن آن است که نویسندگان برای برجسته کردن رویدادهای مهم یا بازگویی فضای قصه از کاربردهای متنوع عنصر زمان غافل نبوده‌اند، البته در هر دو فیلم‌نامه عناصر روایی ژنت کارکرد خویش را دارد. در فیلم‌نامهٔ دیده‌بان، کارکرد عناصر روایی، نشان دادن مقاومت و ایثار شخصیت اصلی داستان (عارفی) است. در ویلایی‌ها بیانگر اهمیت نقش خانواده‌های رزمندگان در دوران هشت‌سالهٔ دفاع مقدس است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. آلن، گراهام (۱۳۹۲). بینامتنیت. ترجمه پیام یزدان‌جو. چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز
۲. اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. چاپ اول، اصفهان: فردا.
۳. اسلامی، مجید (۱۳۹۵). مفاهیم نقد فیلم. چاپ نهم. تهران: نشر نی.
۴. . انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن (۱۳۹۶). دستور زبان فارسی ۱ و ۲. تهران: فاطمی
۵. بارت، رولان (۱۳۸۷). درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها. ترجمهٔ محمد راغب. چاپ اول، تهران: فرهنگ صبا.
۶. برتنس، هانس (۱۳۸۴). مبانی نظریه ادبی. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.
۷. بشیری، محمود. هرمزی، زهرا (۱۳۹۳). «تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب‌پرستِ نازنین». متن پژوهش ادبی. شماره ۵۹.
۸. بصیری، محمدصادق (۱۳۸۸). سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیات فارسی: از آغاز تا عصر پهلوی. (جلد اول). کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
۹. بهنام‌فر، محمد و دیگران (۱۳۹۳). «بررسی زمانمندی روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژرار ژنت. فصلنامه متن پژوهی ادبی، سال ۱۸، شماره ۶۰.
۱۰. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.
۱۱. تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۱۲. حاتمی‌کیا، ابراهیم (۱۳۸۰). فیلم‌نامه دیده‌بان. تهران: انتشارات فرهنگ کاوش.
۱۳. دامادی، محسن(۱۳۹۲). چگونه داستان را به فیلم‌نامه تبدیل کنیم. چاپ اول، تهران: چشمه.
۱۴. رسولی گروی، فخری و دیگران (۱۳۹۷). «مقایسه زمانمند بودن روایت در رمان شیار ۱۴۳ و فیلم اقتباسی آن». نامه فرهنگستان، سال هفدهم، صص ۶۳-۹۰
۱۵. شاکری، جلیل و دیگران (۱۳۹۴). «بررسی مؤلفه‌های زمان روایی در رمان جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان سیمین دانشور». فصلنامه ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شماره سوم، صص ۱۱۱-۸۹
۱۶. شلهارد، لورا (۱۳۹۴). فیلم‌نامه‌نویسی. ترجمهٔ مهسا ملک مرزبان. تهران: آوند دانش.

۱۷. شهبازی، شاهپور (۱۳۹۰). تئوری‌های فیلم‌نامه در سینمای داستانی. (ج۱). چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.
۱۸. صادقی مرشت، هدی (۱۳۹۲). «بررسی نظریه روایت شناسی ژرار ژنت»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، چاپ نشده دانشگاه قم، (۱۳۹۲).
۱۹. فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱). جنبه‌های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات نگاه.
۲۰. فیلد، سید (۱۳۹۵). چگونه فیلم‌نامه بنویسیم. ترجمه عباس اکبری و مسعود مدنی. چاپ نهم. تهران: نیلوفر.
۲۱. قیدی، منیر (۱۳۹۵). فیلم‌نامه ویلایی‌ها. تهران: (بی‌نا).
۲۲. محمدی‌یار، سحر(۱۳۹۵). «بررسی روایت در رمان عزازیل بر اساس نظریه ژرار ژنت»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، چاپ نشده دانشگاه خوارزمی
۲۳. مشهدی، محمد امیر و دیگران (۱۳۹۳). «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام بر اساس نظریه گریماس». متن پژوهی ادبی، سال ۱۸، شماره ۶۱.
۲۴. معمار زاده، پیمان و فاضلی، سید حسن (۱۳۹۴). «روایت شناسی داستان بیژن و منیژه بر اساس الگوی گریماس و ژنت». کنفرانس ملی آینده‌پژوهی علوم انسانی و توسعه.
۲۵. موریس، چارلی (۱۳۹۰). تکنیک‌های فیلم‌نامه‌نویسی. ترجمه‌ی محمد گذرآبادی. تهران: موسسهٔ ساقی.
۲۶. مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله (۱۳۸۶). آموزش داستان‌نویسی. تهران: تیرگان.
۲۷. میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). عناصر داستان. چاپ نهم. تهران: نشر سخن.
۲۸. هاشمی سلیمی، سیده ملیحه(۱۳۸۹). «بررسی روایت در مثنوی بر اساس نظریه ژرار ژنت»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، چاپ نشده دانشگاه مازندران

29. Abrams, M.H. (1999). A Glossary of Literary Terms. 7th ed. USA: Heinle & Heinle.
30. Genette, G. (1980). Narrative Discourse. An essay in method. Trans. Jane E. Lewin, New York Ithaca: Cornell University Press.
31. Gottlieb, E. (2019). Oregon State University: https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-foreshadowing#:~:text