
ساختارهای روایی با رویکرد نشانه‌شناسی: فیلم‌نامه مشق شب

فریبا شکرالله پور*

محمدعلی گذشتی**

علی عباسی***

تاریخ دریافت: ۹۹/۴/۲۵

تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۷

چکیده

نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیر آنها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد. روایت‌شناسی از فنونی است که در قالب ساختارهای روایی به شکل‌های مختلف در متون ادبی متجلی می‌شود. و قلمرو آن در دنیای متن است و با وجود توانایی خود به حضور نیازمند است لذا از نشانه‌ها وام می‌گیرد. در این مقاله به بررسی روایی فیلم‌نامه مشق شب عباس کیارستمی و ساختار روایی داستان و تفاوت در نحوه روایی و ارائه بصری آن پرداخته شده است. تفاوت در نحوه بصری روایت‌ها در این تحقیق به گونه‌ای نمود نظر قرار گرفته است. هدف اصلی پژوهش ضمن بررسی ساختارهای روایی در فیلم‌نامه مشق شب با رویکرد نشانه‌شناسی، تبیین چگونگی تولید معنا و عوامل و ابزار مورد استفاده در این راستا است، و سؤالاتی بدین شرح مطرح می‌شود، چگونه متن فیلم‌نامه مشق شب تولید معنا می‌کند؟ کارگردان فیلم‌نامه مشق شب از چه استراتژی برای القای پیام استفاده می‌کند؟ کیارستمی در این فیلم‌نامه چگونه پیام را به بیننده می‌باوراند؟ بنابراین در این راستا فرض مقاله بر این است که کیارستمی برای تولید معنا با توجه به واقعیت‌پذیری از ساختارهای خطی استفاده می‌کند. کیارستمی در این روایت با زاویه دید خنثی به متن نگریسته است و در این فیلم‌نامه برجسته‌سازی انتخابی صورت نگرفته است. در نهایت با توجه به بررسی‌های به عمل آمده به چگونگی و نحوه تولید معنا در این فیلم‌نامه دست می‌یابیم.

کلید واژه‌ها: روایت‌شناسی در فیلم، رویکرد نشانه‌شناسی، ساختار روایی فیلم‌نامه، ساختار روایی در مشق شب

*. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

Email: fshokrollahpour@yahoo.com

** . دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: magozashti@yahoo.com

***. استاد گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

Email: ali_abasi2001@yahoo.com

مقدمه

فردینان دوسوسور^۱ که از او به عنوان پدر زبان‌شناسی نوین یاد می‌شود اعتقاد دارد که زبان یک نظامی است که بر یک قواعد اثبات‌پذیر عمل می‌کند و باید آن را هم از دیدگاه در زمانی و هم از دیدگاه هم‌زمانی مورد بررسی قرار داد. از نظر سوسور هیچ ارتباط طبیعی بین نشانه زبانی و واقعیتی که نشانه بر آن دلالت می‌کند وجود ندارد. او این پرسش را مطرح می‌کند که زبان چگونه تولید معنا می‌کند؟

کیارستمی بدون فیلمنامه و براساس یک اتفاق در زندگی شخصی ساخت مشق‌شب را بدون اینکه بداند می‌خواهد مستند بسازد یا فیلم سینمایی شروع می‌کند. فیلم نمایش دلهره، ترس و اضطراب یک نسل در مدرسه است. ترس‌هایی که نقاب خوشحالی به چهره دارند و چندان از وضعیت موجود ناراضی نیستند، بلکه فکر می‌کنند این آن‌ها هستند که دارای مشکل‌اند. گرچه گاهی با تردید می‌گویند مشق‌ها به این علت تمام نمی‌شوند که زیادند و ما تنبلی نمی‌کنیم یا خواهر و برادرمان اذیت کردند و نگذاشتند مشق بنویسیم. اما اهرم فشار بر کودکانی که به هر علت مشق‌شان تمام نمی‌شود، آنقدر قوی است که کودک چاره‌ای جز پذیرفتن آنچه به او می‌گویند ندارد، ولو به قیمت آسیب عزت نفس و اعتماد به نفسش. البته تمام این اضطراب از مدرسه نشأت نمی‌گیرد، بلکه مشخص می‌شود خانواده و جامعه نیز مسبب آن هستند.

فیلم‌نامه‌های بسیار محدودی دارد و از قاب‌های ویژه کیارستمی که پیش از این، در فیلم *خانه دوست کجاست؟* و بعدها در فیلم‌های دیگر او شاهد بودیم، خبری نیست. نمای تکراری نشان دادن فیلمبردار نیز آزار دهنده است. بعضی از برش‌ها زودتر یا دیرتر از توقع ما اتفاق می‌افتد. در مورد بعضی از دانش‌آموزان هنوز می‌خواهیم بیشتر بدانیم که تصویر به کودک بعدی کات می‌خورد. بعضی از صحبت‌ها هم کمی کش‌دار است و می‌توانست کوتاه‌تر نشان داده شود. صدای کیارستمی تقریباً خالی از حس است و گاه می‌پنداریم نمی‌شد کمی مهربان‌تر از کودکان سؤال می‌پرسید؟ یا حداقل کاری می‌کرد که از ترس و اضطراب کودکان کاسته می‌شد؟

با وجود این، فیلم همچون یک آموزشگاه برای مخاطب درس دارد. کودکان در فیلم بدون آنکه متوجه باشند، دروغ می‌گویند به کسی که نه در جایگاه معلم و نه والد آنهاست، اما همچنان ناخودآگاه ترس از مؤاخذه شدن دارند، تا جایی که ادعا می‌کنند مشق را از کارتون تلویزیون بیشتر دوست دارند. ادعایی که حتماً خنده تلخ تماشاگر را به دنبال خواهد داشت. تلخ‌تر از آن کودکانی هستند که معنای تنبیه را می‌دانند اما تشویق را نه و تنبیه را هم مساوی کتک زدن می‌دانند و انگار تنبیه غیرفیزیکی را اصلاً تنبیه نمی‌دانند! تعداد کمی از کودکان هم هستند که معنای تشویق را می‌دانند اما آنها هم بسیار محدود به دست زدن و آفرین و جایزه اشاره می‌کنند.

در این پژوهش به بررسی روایی فیلم‌نامه مشق‌شب می‌پردازیم تفاوت در نحوه بصری روایت‌ها در این تحقیق به گونه‌ای نو مد نظر قرار گرفته است. هدف اصلی پژوهش ضمن بررسی ساختارهای روایی در فیلم‌نامه مشق‌شب با رویکرد نشانه‌شناسی، تبیین چگونگی تولید معنا و عوامل و ابزار مورد استفاده در این راستا است، و سؤالاتی بدین شرح مطرح می‌شود، چگونه متن فیلم‌نامه مشق‌شب تولید معنا می‌کند؟ کارگردان فیلم‌نامه مشق‌شب از چه استراتژی برای القای پیام استفاده می‌کند؟ کیارستمی در این فیلم‌نامه چگونه پیام را به بیننده می‌باوراند؟ بنابراین در این راستا فرض مقاله بر این است که کیارستمی برای تولید معنا با توجه به واقعیت‌پذیری از ساختارهای خطی استفاده می‌کند. کیارستمی در این روایت با زاویه دید خنثی به متن نگریسته است و در این فیلم‌نامه برجسته‌سازی انتخابی صورت نگرفته است. در نهایت با توجه به بررسی‌های به عمل آمده به چگونگی و نحوه تولید معنا در این فیلم‌نامه دست می‌یابیم.

پیشینه و ضرورت انجام تحقیق

فیلم‌نامه‌های کیارستمی، جنبه‌های مختلفی دارند که در این تحقیق سعی بر آن شده که به مهم‌ترین و در عین حال مناقشه‌برانگیزترین آنان فیلم‌نامه مشق‌شب پرداخته شود و در نهایت، این تحقیق می‌تواند ساختاری

حدادی: ۱۳۸۸) در مقاله «رویکرد روایت‌شناختی به داستان دو دنیای گلی ترقی» از دیدگاه روایت‌شناختی واکاوی کرده است.

مبانی نظری روایت‌شناسی

روایت‌شناسی روشی است برای تحلیل زبان‌شناختی عمل روایت. روایت‌شناسی یا علم عمل روایت شاخه‌ای علمی است که فنون و ساختارهای روایی را که در متون ادبی متجلی شده‌اند مطالعه می‌کند، این علم فنون درونی یک روایت که خود از داستانی تشکیل و نقل شده است بررسی می‌کند. روایت‌شناسی به عنوان علم سعی دارد به همه مفاهیم اصلی و سطوح اصلی سازمان‌دهی یک روایت بپردازد. روایت‌شناسی همچون نشانه - معناشناسی از روش زبان‌شناسی برای تحلیل متون یاری می‌گیرد تا بتواند به دستور زبان جهانی روایت‌ها برسد و سپس الگوی آن را معرفی کند. (عباسی، ۳: ۱۳۹۳).

مبانی روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی^۷ همچنین Semiotics نشانه از واژه یونانی سمئیون به معنی نشانه و مطالعه نشانه‌ها و نمادها است.

یکی از عام‌ترین تعریف‌ها از امبرتو اکو^۸ است که می‌گوید: نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سرو کار دارد (اکو، ۴۵: ۱۹۷۶) نشانه‌شناسی نه فقط شامل مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره نشانه می‌نامیم بلکه مطالعه هر چیزی است که بر چیزی دیگر اشاره دارد است. از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. متن، ترکیبی از نشانه‌هاست مثل کلمات، تصاویر، اصوات که با ارجاع به قرار دادهای یک ژانر و در یک رسانه ارتباطی خاص ساخته و تفسیر شده است. (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱)^۹.

نشانه‌شناسی یکی از روش‌های تحلیل متن است. رویکردهای دیگر شامل تحلیل بلاغی تحلیل گفتمانی و تحلیل محتوایی هستند. در زمینه مطالعات رسانه‌ها و

همانگ از تحلیل نشانه‌شناسی در روایت آثار این فیلم‌نامه‌نویس موفق و مطرح را به صورت مشخص بیان کند.

اهمیت شناخت نشانه‌شناسی در ساختار روایی فیلم‌نامه‌های برگزیده مطرح سینمایی در فیلم‌های ارزنده که موفق به کسب جوایز جهانی بهترین کارگرانی و یا بهترین فیلم‌نامه شده‌اند. با توجه به تحقیقات اینجانب در برخی موارد در خصوص فیلم‌نامه مشق‌شب با نگرشی نقادانه از زوایای نقطه نظرات اجتماعی، روان‌شناختی و هنری به صورت انفرادی تحقیقاتی انجام شده است که بیشتر شامل نقد و بررسی فیلم مورد نظر است ولی در این وسعت و با این رویکرد و با تأکید بر نشانه‌شناسی در ساختارهای روایی داستان، به صورت کامل تاکنون کار ارزشمندی انجام نشده است.

به دلیل اهمیت و معرفی روایت‌شناسی در دنیا و ضرورت آن در ایران، لازم است پیشینه موضوع اندکی مفصل‌تر و جامع‌تر بیان شود. طی سال‌های اخیر در ایران، منتقدان به روایت و روایت‌شناسی توجه بیشتری داشته‌اند و کتاب‌ها و مقالاتی را ترجمه و تألیف کرده‌اند. (شهباز: ۱۳۸۲) نظریه‌های روایت والاس مارتین^۲ را ترجمه کرده است. (حری: ۱۳۸۳) کتاب درآمدی *نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت نوشته مایکل تولان*^۳ و در سال (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوطیقای معاصر از شلومیت ریمون کنان*^۴ را ترجمه کرده است. (یاکوب لوت: ۱۳۸۶)^۵ *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما و فتاح محمدی گزیده مقالات روایت مارتین مکوئیلان*^۶ را ترجمه کرده‌اند. در زمینه معرفی روایت‌شناسی، (فتح‌الله بی‌نیاز: ۱۳۸۷) کتاب *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی* را تألیف کرده است. درباره کاربرد روایت‌شناسی در ادب پارسی هم (الهام حدادی: ۱۳۸۹) *درآمدی بر دستور زبان روایت با گذری بر ادبیات داستانی پارسی* را نوشته است.

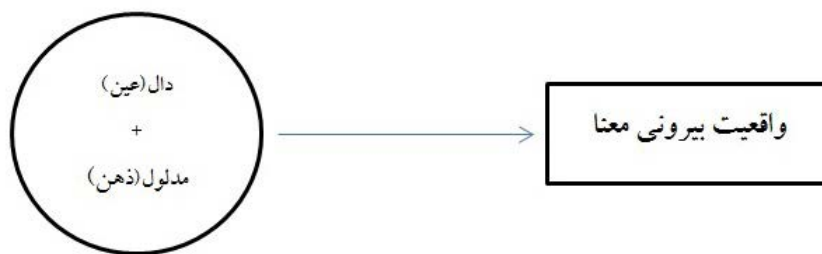
(ابوالفضل حری: ۱۳۸۷) در مقاله «احسن القصص» رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی را از دیدگاه روایت‌شناختی تحلیل کرده است. (قدرت قاسمی‌پور: ۱۳۸۷) در مقاله «زمان و روایت» به رابطه زبان و روایت و چگونگی تبلور زمان در روایت پرداخته است. (الهام

به کارگیری یک گونه یا عنصر در بافت گفتمانی ویژه و ایجاد ارتباط بین آن گونه با همه گونه‌های دیگر آن گونه را تبدیل به نشانه می‌کند. پس عملیات گفتمانی یکی از راه‌های ممکن نشانه‌شناسی است. در تقابل قرار دادن یک گونه با گونه‌های دیگر یا تعمیم ویژگی‌های گونه‌های دیگر به آن گونه سبب تبدیل شدن آن گونه به نشانه می‌گردد. از طریق اعمال زاویه دیدی خاص مثل زاویه دید جهان شمول، گزینشی تسلسلی و یا ویژه گونه، می‌تواند قابلیت تبدیل شدن به نشانه را پیدا کند. به عنوان مثال در یک اتاق، کتابخانه می‌تواند از میان همه گونه‌های دیگر گزینش شده و نشانه شود و یا اینکه در ارتباطی سلسله‌وار با گونه‌ای دیگر جایگاه نشانه‌ای پیدا کند. چنین امری به نحوه چینش عناصر در فضا بستگی دارد. (شعیری ۱۳۸۵: ۲۳).

فردینان دوسوسور که از او به عنوان پدر زبان‌شناسی نوین یاد می‌شود به مطالعه زندگی و حیات نشانه‌ها در بطن زندگی اجتماعی می‌پردازد و در پروژه خود که تحت عنوان *Semiology* مطرح شده است، بر سرشت اختیاری نشانه تأکید می‌کند. نشانه که موضوعی فیزیکی و معنادار است، از ترکیب دال و مدلول شکل می‌گیرد. بین این دو، رابطه طبیعی و یا ضروری برقرار نیست، بلکه رابطه میان آنها از طریق قرار داد، قاعده و یا توافقی برقرار می‌شود که مورد پذیرش جامعه است. از منظر سوسور توجه خود را بیشتر به خود نشانه معطوف کرده است و توجه چندانی به دلالت آن به واقعیت بیرونی نشان نمی‌دهد. مدلی که سوسور برای نظام نشانه‌ای ارائه می‌دهد به شکل زیر است. (اکو، ۱۹۳۲: ۴)

ارتباطات، تحلیل محتوایی رقیبی جدی برای نشانه‌شناسی به عنوان روش تحلیل متون به شمار می‌رود. در حالی که در حال حاضر نشانه‌شناسی به مطالعات فرهنگی بسیار وابسته شده است، تحلیل محتوایی به خوبی در مسیر اصلی سنت پژوهش علمی جامعه‌شناختی جا باز کرده است. در تحلیل محتوایی از روش‌های کمی برای تحلیل محتوای متون استفاده می‌شود اما نشانه‌شناسی به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساختارمند و در جست‌وجوی معناهای پنهان و ضمنی است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹).

نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیر آنها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد این رشته با سخنرانی زبان‌شناس مشهور فردینان دو سوسور در دانشگاه ژنو آغاز گشت. او در توضیح نشانه‌شناسی می‌گوید: می‌توان علمی را تصور کرد که به مطالعه زندگی نشانه‌ها در یک جامعه نپردازد؟ این علم بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه روان‌شناسی عمومی خواهد بود. نشانه‌شناسی معلوم می‌کند که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آنها حکم فرماست. هر چیزی به عنوان معرف یا نماینده گونه‌های مختلف خود ارائه شود نشانه است به عنوان مثال یک لیوان که نماینده همه لیوان‌های دیگر است نشانه خوانده می‌شود. انتخاب یک عنصر یا گونه از میان همه گونه‌های موجود و برجسته نمودن آن به شیوه‌های گوناگون آن چیز را تبدیل به نشانه می‌کند. به عنوان مثال اگر یک گونه انتخاب شود و در زیر نورافکن قرار بگیرد به نشانه تبدیل می‌شود.



شکل ۱. مدل نظام نشانه‌ای سوسور

روایت حداقل چیست؟

با رویکرد اصلی و پیش از آن که از ابزارهای مفهومی زبان‌شناسی و یا نشانه‌معناشناسی کمک بگیریم می‌توان روایی بودن را از دیدگاهی کلی‌تر یعنی از نگاه انسان‌شناسی آن که با تجربه روزانه ما در ارتباط است مورد بررسی قرار داد. به همین خاطر، از آن تقابلی که همیشه با آن درگیر هستیم آغاز می‌کنیم، ثابت و متغیر. این تقابل اولین جداسازی است که ادراک و فهم ما را از جهان انجام می‌دهد. به لطف این تمایز اصلی، بین آنچه که ثابت و آنچه که متغیر و متحول است می‌توانیم به هر آنچه جهان معنایی ما را می‌سازد، معنا بخشیم. برای مثال: این تقسیم‌بندی دوتایی یا این تقابل دوتایی اصلی را در دل گفتمان‌ها بیابیم. بدین معنی که هرگاه، زندگی یک شخصیت داستانی روایت می‌شود. خیلی سریع به دلیل تقابل یکسان و تفاوت موجود در این شخصیت داستانی متوجه می‌شویم که موضوع درباره زندگی یک شخصیت داستانی است زیرا این شخصیت داستانی از یک طرف همیشه خودش و از یک طرف در حال تغییر و تحول است. درحقیقت ثابت و متغیر پشت و روی یک سکه‌اند. از ویژگی‌های روایت می‌توان به این نکته اشاره داشت که در آن چیزی در حال اتفاق افتادن یا شدن است و به همین دلیل روایت یعنی روند انتقال یا تبدیلی که بین دو پاره یا وضعیت متوالی و متفاوت واقع شده است (عباسی، ۱۳۹۳: ۶۱)

ساختارهای مختلف روایت همچون ساختار کنشگران، ساختار ارزشی، نمودی، روایی، عینی، ضمنی و حسی و ادراکی را، می‌توان به ساختارهای انتزاعی و عینی تقسیم کرد. برای تجزیه و تحلیل مثل یا کلام می‌توان از ژرف ساخت که جایگاه داده‌های انتزاعی است شروع کرد «سیرگذر از لایه‌های ژرف و انتزاعی به سوی لایه‌های رویی و عینی را سیر زایشی معنا» نامیده‌اند. سیر زایشی معنا دارای ۳ لایه مختلف ژرف ساخت، لایه میانی و روساخت می‌باشد.

لایه معنایی روایی که لایه میانی به حساب می‌آید شامل معناشناسی روایتی و نحو روایتی است در معناشناسی روایتی، ارزش‌های انتزاعی و مقوله‌هایی که در معناشناسی بنیادی و در ژرف ساخت یافتیم به شکل

نقش‌های انتزاعی و ناب تجسم می‌یابند. یکی از مفاهیم کاربردی در این مقوله شناخت مدل کنشگران است.

کنشگر

کنشگر کسی یا چیزی است که عملی را انجام می‌دهد یا این که عمل بر روی او واقع می‌شود. در واقع فاعل و مفعول (کنشگرشی ارزشی) هر دو می‌توانند کنشگر باشند واژه کنشگر از شخصیت داستانی فراتر می‌رود زیرا کنشگر می‌تواند یک فرد، یک شی، یک گروه و حتی یک واژه انتزاعی (آزادی) باشد. مثال: فقر می‌تواند کسی را وادار به جستجوی ثروت کند که در این حالت واژه فقر تبدیل به کنشگر می‌شود.

مدل‌های معروف کنشگران

آلژیرداس ژولین (گریماس، ۱۹۹۲-۱۹۱۷م) یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان ساختارگرایی روایت‌شناسی، است. وی با الگو قرار دادن نظریه ولادیمیرپراپ و اصلاح ساختاری آن توانست با گذر از روساخت روایت به ژرف ساخت آن دست یابد و با تلفیق این دو مبحث و نیز انتشار معناشناسی ساختاری (۱۹۶۶) به عنوان یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان نشانه‌معناشناسی روایی مکتب پاریس شهرت یابد. تحلیل روایی‌گری گریماس و الگوی کنشی او با توجه به ساختار و پیرنگ هر متن روایی نشان داده می‌شود با توجه به نظریه گریماس در روایت مشق‌شب می‌توان به جستاری ژرف پرداخت و با بررسی پیوند عناصر تشکیل دهنده آن با یکدیگر به ژرف ساخت این متن روایی نفوذ کرد و لایه‌های پیچیده و پنهان حوادث و درونمایه رخدادهای آن را از زاویه تحلیل روایی‌گری آشکار ساخت. الگوی روایی‌گری کنشگرانه گریماس یکی از بهترین و مناسب‌ترین الگوها در تحلیل متن‌های روایی محسوب می‌شود.

کنشگر فرستنده یا تحریک کننده یا مسبب، او کسی است که فاعل کنشگر را به ماموریت می‌فرستد و دستوراجرای فرمان را می‌دهد، برای پیدا کردن این کنشگر فرستنده می‌توان این پرسش را مطرح کرد: چه عملی باعث شد تا فاعل کنشگر بسوی هدفش برود؟



رویدادهایی است که در توالی زمانی منظم شده باشد. طرح نیز روایت رویدادهاست که در آن بر تصادف تأکید شده باشد. طبق تعریف فورستر بین داستان و پیرنگ تفاوت است از این سخن در می‌یابیم که داستان نقل رشته‌ای از حوادث است که تنها بر طبق توالی زمانی، نظم و ترتیب یافته است در حالی که پیرنگ نقل حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علی و معلولی است. تعبیر پیرنگ را به جای طرح (Plot)، در ایران برای اولین بار محمدرضا شفیعی کدکنی پیشنهاد کرد و جمال میرصادقی آن را به کار برد. پیرنگ در واقع همان بیرنگ است. بیرنگ طرحی است که نقاشان به روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند یا طرح ساختمانی که معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان را بنا می‌کنند. (فورستر، ۱۹۲۷: ۷۹)

داستان، روایت رویدادهایی است که در توالی زمانی منظم شده باشد. طرح نیز روایت رویدادهاست که در آن بر تصادف تأکید شده باشد. طبق تعریف فورستر بین داستان و پیرنگ تفاوت است از این سخن در می‌یابیم که داستان نقل رشته‌ای از حوادث است که تنها بر طبق توالی زمانی، نظم و ترتیب یافته است در حالی که پیرنگ نقل حوادث با تکیه بر موجبیت و روابط علی و معلولی است. تعبیر پیرنگ را به جای طرح (Plot)، در ایران برای اولین بار محمدرضا شفیعی کدکنی پیشنهاد کرد و جمال میرصادقی آن را به کار برد. پیرنگ در واقع همان بیرنگ است. بیرنگ طرحی است که نقاشان به روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند یا طرح ساختمانی که معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان را بنا می‌کنند.

روش تقلیل‌گرا

سوسور اعتقاد دارد که زبان یک نظامی است که بر یک قواعد اثبات پذیر عمل می‌کند و باید آن را هم از دیدگاه در زمانی و هم از دیدگاه هم زمانی مورد بررسی قرار داد. از نظر سوسور هیچ ارتباط طبیعی بین نشانه زبانی و واقعیتی که نشانه بر آن دلالت می‌کند وجود ندارد. او این پرسش را مطرح می‌کند که زبان چگونه تولید معنا می‌کند؟ یک نشانه ابتدا در ارتباط با نشانه

کنشگر گیرنده یا سود برنده: او کسی که از کنش فاعل کنشگر سود می‌برد.
کنشگر فاعل: او کسی است که عمل می‌کند و به طرف شیئی ارزشی خود می‌رود.
کنشگر شی ارزشی: هدف و موضوع فاعل کنشگر است.

کنشگر بازدارنده: او کسی است که مانع می‌شود تا فاعل کنشگر به شیء ارزشی برسد.
کنشگر یاری دهنده: او کسی است که به فاعل کنشگر کمک می‌کند تا به شیء ارزشی برسد. (عباسی ۱۳۹۳: ۶۱)

پیرنگ

پیرنگ طرح، چهارچوب، و نظم و ترتیب منطقی حوادث در اثر ادبی یا هنری مانند داستان، نمایشنامه، و شعر است. ممکن است علاوه بر پیرنگ اصلی، یک یا چند پیرنگ فرعی نیز وجود داشته باشد.

واژه پی رنگ را جمال میرصادقی برای این معنی از هنر نقاشی به وام گرفته است؛ به معنای طرحی که نقاشان بر روی کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند؛ طرح ساختمانی که معمولاً معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان بنا می‌کنند. واژه «پیرنگ» در داستان به معنای روایت حوادث داستان با تأکید بر رابطه علیت می‌باشد. تعریف پیرنگ در اصل، از فن شاعری ارسطو مایه می‌گیرد. ارسطو، پیرنگ را متشکل از سه بخش می‌داند: آغاز که حتماً نباید در پی حادثه دیگری آمده باشد، میان که هم در پی حادثه آمده و هم با حوادث دیگری دنبال می‌شود، و پایان که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است. از نظر ارسطو، پیرنگ ایده‌آل از چنان همبستگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابه‌جا شود، وحدت آن به کلی درهم می‌ریزد. پیرنگ با عناصری چون «شخصیت» و «کشمکش» پیوستگی و رابطه نزدیکی دارد و ممکن است به واژگونی یا کشف منتهی شود. (عباسی، ۱۳۹۳: ۷۹)

ادوارد مورگان فورستر تعریف ساده اما بسیار مفیدی از طرح (پیرنگ) به دست می‌دهد: داستان، روایت

واحدهای معنایی و تمایز دهنده آن نظام را به دست آورده‌ایم.

برای تجزیه و تحلیل پیکره روایت خود که همان جمله است به روش زیر عمل می‌کنیم ابتدا جمله به عناصر سازنده آن تجزیه می‌شوند اسم صفت قید و فعل و روایت‌شناس و نشانه - معناشناس باید روایت را به عناصر سازنده آن که پیرنگ یکی از ان عناصر است تجزیه کند آنگاه هر کلمه را، به واحدهای معنایی خود تقسیم می‌کند به هر یک از این واحدهای معنایی تک واژه می‌گویند

زمانیکه تحلیل‌گر پیرنگ روایت را به دست آورد آنگاه وضعیت ابتدایی روایت برای او به عنوان یک واحد نیروی تخریب کننده، وضعیت میانی، نیروی سامان دهنده و وضعیت انتهایی هر کدام به عنوان واحدهای مستقل دیگر در نظر گرفته می‌شوند.

در انتها واحدهای تمایز دهنده که واج نام دارند مشخص می‌شوند در روایت هم تلاش ما در این است تا لانگ روایت را بیابیم. حضور وضعیت‌های ابتدایی، میانی و ... ترکیب آنها با یکدیگر نشان از لانگ روایت دارد و در روایت با کنار هم قرار دادن وضعیت ابتدایی و انتهایی و مقایسه آنها با یکدیگر می‌توان تشابه‌ها و تفاوت‌ها را مشاهده کرد. از تفاوت حاصل شده روی یک بستر تشابه معنا حاصل می‌شود .

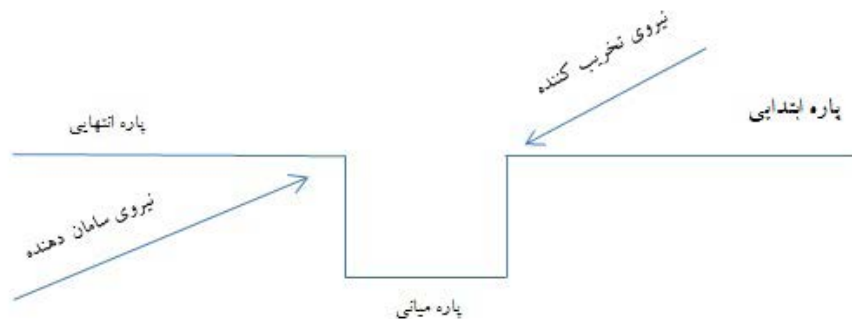
بررسی پیرنگ فیلم‌نامه مشق شب

با توجه به خلاصه داستان به پیرنگ روایت و تجزیه و تحلیل داستان و مدل کنشگران می‌پردازیم. مستندی است ساخته عباس کیارستمی که در مدرسه شهید

دیگر و از تفاوت با نشانه دیگر حاصل می‌شود. یک نشانه با نشانه دیگر تفاوت دارد و این تفاوت است که معنا را تولید می‌کند. (علی عباسی، ۱۳۹۳: ۷۳)

در این مقوله مهم‌ترین دستاورد سوسور جداسازی لانگ از پارول است به گفته او لانگ: یعنی ساختار مربوط به زبانی که همه گویندگانش برآن تسلط یافته و در آن مشترک‌اند و او گفته‌های بالفعل هر فرد را پارول می‌نامد.

نشانه - معناشناس و روایت‌شناس به نظام‌های گفتمانی در کلیت شان توجه دارد این یکی از تفاوت‌های اصلی روایت‌شناسی و زبان‌شناسی است. اما برخلاف این تفاوت اصلی نشانه معناشناس یا روایت‌شناس روش خود برای تجزیه و تحلیل یا برای توصیف متن را، از زبان‌شناسی ساختگرا وام گرفته است. زبان‌شناسی ساختگرا جمله را همچون نظامی مستقل در نظر می‌گیرد و برای تحلیل این نظام بسته ابتدا آن رابه عناصر سازنده تجزیه و سپس واحدهای تمایز دهنده و واحدهای معنایی آن را مشخص می‌کند و در انتها می‌کوشد روابط این عناصر با یکدیگر را و نیز دلالت معنایی آنها را بیابد. نشانه - معناشناس الهام گرفته از روش زبان‌شناس تلاش می‌کند نظام‌های گفتمانی را تجزیه و تحلیل کند و آنگاه واحدهای معنایی واحدهای تمایز دهنده در سطح کلان را بیابد تا در انتها بتواند بین این عناصر رابطه برقرار کند و از این رابطه معنا را دریابد. (علی عباسی، ۱۳۹۳: ۷۴) همانطور که گفتیم از مهم‌ترین دستاوردهای سوسور جداسازی لانگ از پارول بود. ما ابتدا لانگ هر نظامی را به دست می‌آوریم آنگاه می‌توانیم ساختار آن نظام را به دست آوریم و در انتها

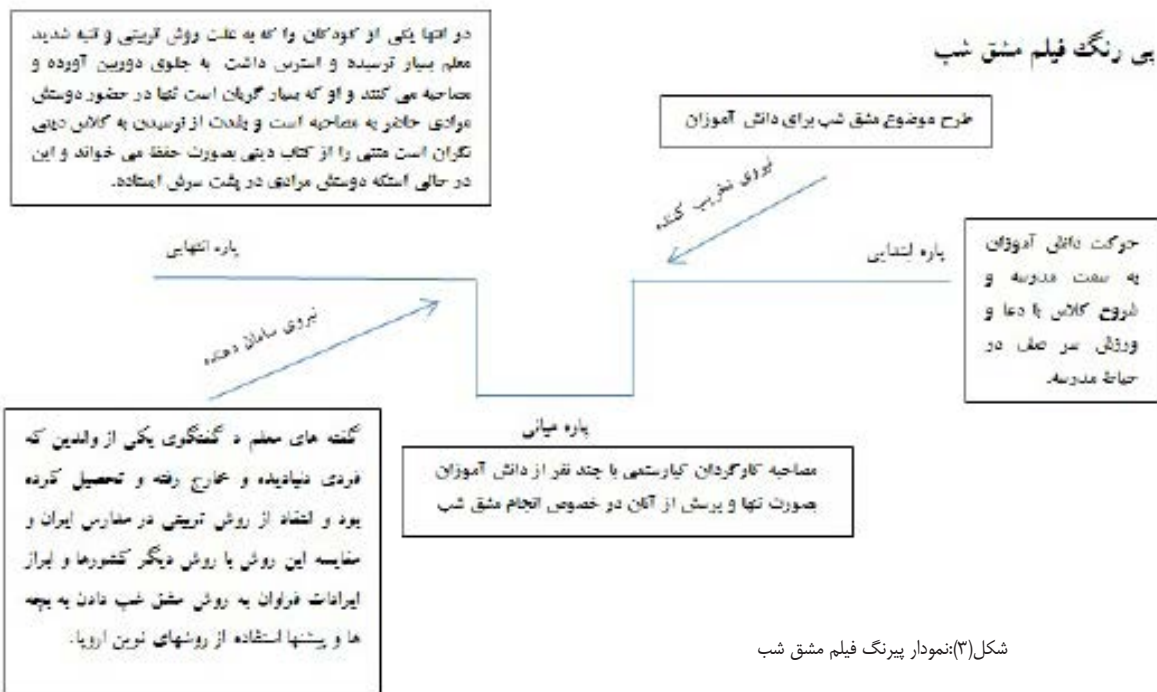


شکل (۲) نمودار پیرنگ

دچار نوعی تنش می‌شوند. در سومین روز فیلم‌برداری از ۸۵۶ پرسش‌نامه که به منظورشناسایی وضعیت بچه‌ها و نمرهٔ انجام تکالیف شب آنان توزیع شده بود ۵۲۶ پرسش‌نامه به دست مسئولین رسیده بالغ بر ۳۷٪ از پدران و مادران به دلیل بی‌سوادی توانایی رسیدگی به تکالیف شب فرزندان را ندارند. در میان با سوادها نیز درصد والدین عصبی، خسته، گرفتار، بی‌حوصله که به احوال خود اذعان داشته‌اند قابل تأمل بوده است. (در فیلم این آمار و ارقام مطرح می‌شود) در مصاحبه‌ای با یکی از والدین گفته شد که با این روش خلایقیت بچه‌ها کم می‌شود و کپی کار می‌شوند باید استعداد بچه‌ها کشف شود. با این سیستم بچه‌ها اندیشیدن را یاد نمی‌گیرند و درک درستی از مسائل پیدا نمی‌کنند. کارگردان در آخر فیلم این جمله را مطرح می‌کند که بچه‌ها از انجام دادن مراسم عزاداری به علت بازیگوشی و سن کم درک درستی نمی‌توانند داشته باشند. هدف اصلی گفته پرداز از طرح و بیان این موضوع آیا این نیست که مخاطب (مسئولین را نیز شامل می‌شود) را به فکر فرو برد که مشق شب خوب است یا نه؟ کاربردی است یا خیر؟

پارهٔ ابتدایی: حرکت دانش آموزان به سمت مدرسه

منصوری دربارهٔ تکالیف از بچه‌ها سؤال می‌شود (طرح کلی) در ابتدای فیلم تعدادی از بچه‌ها را نشان می‌دهد که صبح به مدرسه می‌روند. فیلم راجع به تکالیف شب است که کارگردان خودش در اول فیلم این موضوع را مطرح می‌کند. فیلم‌نامه ندارد و براساس یک فکر است. بچهٔ خود کیارستمی در خانه به مشکل برخوردده و از این رو تحقیق می‌کند که ببیند مشکل چیست؟ کار تحقیقی است تحقیق مصور. بچه‌ها در ابتدای فیلم در زنگ صبحگاهی هستند و مراسمی را اجرا می‌کنند که بیشتر خواندن قرآن و مسائل مذهبی است و در صحنهٔ بعد وارد یک اتاق می‌شویم که کارگردان شروع به مصاحبه با بچه‌ها می‌کند. نفرات به ترتیب وارد شده و از مشکلاتشان صحبت می‌کنند اعم از مشکل دیکته گفتن، درگیری خانواده‌ها، زیاد مشق گفتن که باعث می‌شود بچه‌ها نرسند همه را بنویسند. از طرفی سواد نداشتن والدین، نرسیدن به کارهای دیگر به خاطر مشق زیاد، تنبیه کردن توسط والدین، تشویق نکردن توسط والدین و معلم‌ها و فشار درسی آنقدر زیاد است که بچه‌ها شب خواب مشق می‌بینند. همچنین اهمیت دادن سیستم آموزشی به نمره، رفتن به مهمانی‌های مختلف مثلاً خانوادگی که باعث انجام ندادن تکالیف می‌شود و بچه‌ها



شکل (۳): نمودار پیرنگ فیلم مشق شب

نمی‌توانند بجز تنبیه برای کودکان خود کاری انجام دهند و شکل‌گیری نابهنجاری شدید در کودکان که خود دست پرورده این نظام غلط آموزشی‌اند و برخورد اشتباه والدین و معلمین با آنها که در آینده جوانان سرخورده و نا به‌هنجار کشور را می‌سازند کودکانی خسته و فراری از تکالیف طاقت‌فرسای شب و در این راستا بجز تنبیه و نه تشویق چیزی عایدشان نمی‌شود.

و در انتها دست‌پخت نابه‌هنجار این نظام آموزشی کودکی است که در پاره‌انتهایی داستان با آن روبرو هستیم کودکی بشدت ترسیده و وحشت زده و پر از استرس در حدی که بدون همراهی دوستش مرادی نمی‌تواند یک کلمه مصاحبه کند زیرا بخاطر تنبیه شدیدی که از طرف معلم شده که منجر به شکسته شدن خط‌کش شده است روح و روان کودک بشدت آسیب دیده. راوی اینجا ما را با واقعیتی تلخ روبرو می‌کند که نتیجه یک نظام آموزشی پر اشتباه است. در ابتدای فیلم جمعیت زیاد دانش‌آموزان به چشم می‌خورد که همین عامل منجر به عدم نظارت صحیح بر تحصیل دانش‌آموزان می‌شود. جو سرد و خشک حاکم بر مراسم صبحگاهی و استفاده از رنگ‌های تیره و سرد در پوشش معلمان نقش به‌سزایی بر روحیه دانش‌آموزان دارد. مصاحبه با دانش‌آموزان این را نشان می‌داد که اکثر آنها از حجم زیاد تکالیف رنج می‌برند. استفاده از عباراتی در مراسم صبحگاهی که دانش‌آموزان آنها را فقط طوطی وار بیان می‌کردند در صورتی که از مفاهیم آن آگاهی نداشتن رفتار نادرست معلم و والدین و تنبیه‌بدنی دانش‌آموزان سبب وحشت‌زدگی و تنفر آنها از مدرسه شده است. مشکلات خانوادگی، والدین خسته، عصبانی و بی‌سوادی والدین از عوامل مؤثر بر افت تحصیلی دانش‌آموز می‌شود. خانواده‌های پر جمعیت و ساعت‌کاری زیاد والدین سبب عدم نظارت صحیح بر تحصیل دانش‌آموز می‌شود. چون مدرسه و تکالیف هیچ جذابیتی برای دانش‌آموز نداشته او بیشتر وقت خود را صرف تماشای فیلم و کارتون می‌کند. فیلم سریع و تند و مستند به‌صورت گزارش ساخته شده و از نشانه‌های دیداری چندان استفاده نشده است.

و شروع کلاس با دعا و ورزش سر صف در حیات مدرسه نیروی تخریب‌کننده: طرح موضوع مشق شب برای دانش‌آموزان.

پاره میانی: مصاحبه کارگردان کیارستمی با چند نفر از دانش‌آموزان به‌صورت تنها و پرسش از آنان در خصوص انجام مشق شب و تکالیف دیگر و در خصوص تشویق و تنبیه در خانواده و دریافت پاسخ کودکان که حاکی از آنست که مشق‌های شب را معمولاً تا دیر وقت انجام داده و اکثراً تنبیه می‌شوند.

نیروی سامان دهنده: گفتگوی یکی از والدین که فردی دنیا دیده و خارج رفته و تحصیل کرده بود و انتقاد از روش تربیتی در مدارس ایران و مقایسه این روش با روش دیگر کشورها و ابراز ایرادات فراوان به روش مشق شب دادن به بچه‌ها و پیشنهاد استفاده از روش‌های نوین اروپا.

پاره انتهایی: در انتها یکی از کودکان را که به علت روش تربیتی و تنبیه شدید معلم بسیار ترسیده و استرس داشت به جلوی دوربین آورده و مصاحبه می‌کنند و او که بسیار گریان است تنها در حضور دوستش مرادی حاضر به مصاحبه است و بشدت از نرسیدن به کلاس دینی نگران است متنی را از کتاب دینی به‌صورت حفظ می‌خواند و این در حالی است که دوستش مرادی در پشت سرش ایستاده است.

پیرنگ فیلم مشق شب

تحلیل پیرنگ فیلم‌نامه مشق شب این روایت نوعی پژوهش مصور از معضل مشق شب و تکالیف شبانه مدارس است. روایت با راوی دنیای داستان به‌صورت همسان است و نوع روایی به‌صورت بازنمایی است و البته دارای نظام خطی و پیرنگ باز است (میرصادقی ۱۳۸۵: ۸۰) و شخصیت‌ها و کنشگران آن واقعی هستند و بیشتر به‌صورت فیلمی مستند ارائه شده است که هدف آن بیان واقعیت نظام آموزشی و پرورشی اشتباه کشور است که در لابلای آن به مسائل و مشکلات عمیق‌تری بر می‌خوریم که بسیار جای تأسف دارد. کودکانی که با مشق‌های بسیار زیادتر از حد توانایی برای یک شب روبرو هستند و پدر و مادرائی که اکثراً بیسوادند و

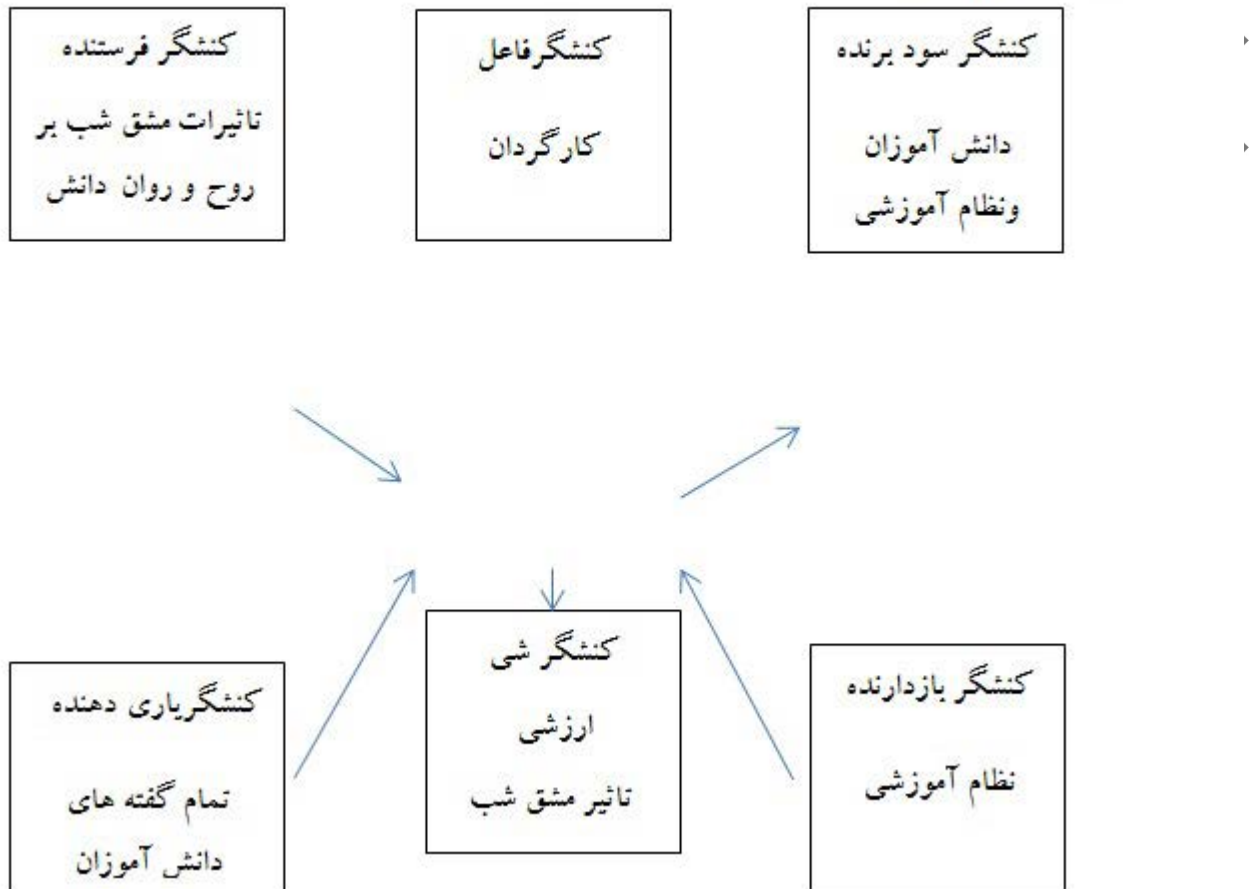
مدل کنشگران در فیلم مشق شب

الگوی گریماس یکی از بهترین و مناسبترین الگوها در تحلیل متن‌های روایی محسوب می‌شود. پس از پژوهش‌های روایت‌شناختی والدیمیر پراپ، گریماس به دنبال دست یافتن به الگوی زایشی معنا در روایت‌ها بود تا به یاری این ساختار، هر اثر و گفتمانی بتواند انسجام خود را از این ساختار بیرون کشد. این ساختار که همان سیر زایشی معنا بود، در مطالعات روایی‌گری گریماس طبقه‌بندی سه‌گانه سطح روایت، سطح میانی و سطح ژرف ساخت را به دست داد و او را به ارائه الگوی کنشگر رساند. این الگو نسبت به دیگر الگوهای روایت‌شناسی، کاربرد و انعطاف‌پذیری خاصی دارد که با دقت و انسجام ذاتی خود، قدرت تحلیل متن‌های روایی را داراست و می‌تواند متن‌روایی را

بر مبنای پیرنگ و کنش‌هایی که از آنها سر می‌زند، مورد بررسی قرار دهد (حسین‌پور، ۱۳۹۸: ۷۷). از نظر گریماس، دلالت با تقابل دوتایی آغاز می‌شود. همانگونه که پیشتر گفته شد، هر زنجیره روایت به وسیله سه عامل کنشی در تقابل با یکدیگر عینیت می‌یابد (سجودی، ۱۴۸۳: ۶۶).

۱. کنشگر مفعول ارزشی یا کنشگر شی ارزشی: کنشگر عنصر محوری کنش و کسی یا چیزی است که کنشی را انجام می‌دهد. مفعول ارزشی چیزی است که کنشگر با کنش‌هایی در پی دستیابی به آن است. مفعول ارزشی و کنشگر در میان کنشگران نقش متفاوتی دارند. در فیلم مشق شب کنشگر شی ارزشی تأثیر مشق شب بر دانش‌آموزان و هم آن را به‌عنوان کنشگر فرستنده در روایت مشق شب می‌شناسیم. کیارستمی با بررسی این

مدل کنشگران در فیلم مشق شب



شکل (۴): مدل کنشگران گریماس

تأثیر به‌شخصه خود به‌صورتی مستند روایت را به پیش می‌برد.

۲. کنش‌گزار (فرستنده) + کنش‌پذیر (سودپذیر): کنش‌گزار، کنشگر را به دنبال مفعول ارزشی می‌فرستد و در نهایت از این جستجو کنش‌پذیر خواهد شد. در فیلم‌نامه مشق‌شب تأثیر مشق شب به‌عنوان کنش‌گزار توسط خود کارگردان کیارستمی و کنش‌پذیر شامل تمام دانش‌آموزان و نظام آموزشی کل کشور است.

۳. کنشگر بازدارنده یا مخرب: دو نیروی عامل کمکی و عامل مخرب با هدف یاری یا ممانعت، یا علیه کنشگر، در رسیدن به مفعول ارزشی عمل می‌کنند. در فیلم‌نامه مشق‌شب ابتدا به‌گونه‌ای مستند با کودکان و افرادی دیگر مصاحبه شده و نظرات آنان را در رابطه به تأثیر مشق شب و مزایا و معایب آن مورد کنکاش و بررسی می‌بینیم.

در تحلیل روایی‌گری فیلم‌نامه مشق‌شب آنچه موجب خلق رخدادها و حوادث آن شده، وجود شخصیت‌هایی است که با بیان نظرات خود ذهن بیننده را دچار کنکاش و بررسی و مقایسه وامی‌دارد. نقش آفرینی این شخصیت‌ها از یک سو و کنشگری آنها از سوی دیگر در اقناع و جذب مخاطب بسیار مؤثر است که این موضوع تأثیر بسزایی در درون‌زایی پیرنگ این روایت دارد.

کنشگر شی ارزشی: تأثیر مشق شب.

کنشگر فاعل: کارگردان کیارستمی.

کنشگر سودبرنده: دانش‌آموزان و نظام آموزشی کشور.

کنشگر تحریک‌کننده: تأثیرات مشق شب بر روح و روان کودکان.

کنشگر بازدارنده: نظام آموزشی.

کنشگر یاری‌دهنده: تمام گفته‌های دانش‌آموزان در طی مصاحبه.

مدل کنشگران در فیلم مشق‌شب

نتیجه‌گیری

روایت به‌صورت فیلم، یک ساختار است که مشخصاً

برای دستیابی به برخی اهداف مثلاً روایی‌گری عمل می‌کند. با توجه به اولین سؤال پژوهش و فرضیه ارائه شده می‌بینیم که داستان به‌صورت سیرخطی پیش می‌رود و عواملی در فیلم‌های او هستند که اطلاعات را به مخاطب می‌دهند، حس می‌آفرینند هم شخصیت‌پردازی می‌کنند و هم در پیشبرد تضادهای درون داستانی مؤثر هستند. در این فیلم می‌بینیم که تصاویر در کادری بسته و عمودی و روبه‌دوربین با حضوری قوی و نزدیک به بیننده فضا را محدود کرده و با حجیم شدن و تراکم یا انباشتگی موضوع دیداری در پی حضور فشارهای یا منقبض است (شعیری، ۱۳۹۱: ۷۶) و البته در بسیاری از تصاویرها فشاره و گستره در تعامل با هم بوده و از رابطه فشاره و گستره نوعی ریتم تنشی در نوع بصری شکل گرفته که موجب تنوع عناصر دیداری و سیالیت نشانه‌ها شده است و صراحت و ابهام به‌طور هم‌زمان در متن فیلم مشاهده می‌شود. عنصر تصویر در نظام نشانه‌ای در فیلم کیارستمی به‌صورت بارزی نمود دارد. تصاویر کودکان با لباس‌های ساده و بی‌تابی آنان در ایستادن که در همان ابتدای فیلم با حضور کودکان در سر صف برای برگزاری مراسم دعای صبحگاهی روبرو هستیم و از همان ابتدا با فضایی مملو از مسأله اجبار و عدم علاقه کودکان روبرو می‌شویم که در مجموع به اجبار در مشق شب و عواقب ناشی از آن می‌رسیم. یکی از عناصری که در این فیلم ریتم آفرین است رابطه تعدد و تکثر عناصر دیداری است در سرتاسر فیلم تعداد زیادی از کودکان مورد مصاحبه قرار می‌گیرند و با افراد مختلف خارج از محیط مدرسه والدین و فرد دیگری مصاحبه می‌شود تا در نهایت همه به همگرایی فکری که کیارستمی به دنبال آن است برسند و یکا یک آنان تضمین‌کننده پویایی، حرکت و زایش است و وحدت عناصر دیداری سبب حصول به نتیجه کلی و زیر سؤال بردن مشق شب است. کیارستمی در بهره‌گیری از نشانه‌ها در القای پیام بسیار آگاهانه عمل کرده.

بچه‌ها در برابر دوربین کیارستمی معصومانه، محاکمه و مجبور به اعتراف می‌شوند و حتی جزئیات بیشتری از مشکلات خود، خانواده و اجتماع را می‌گویند. این واکنش‌های کاملاً طبیعی بعضاً آنقدر معصومانه



است که ببینند را منقلب می‌کند.

موقعیت و طرز جاگیری گروه سازنده فیلم هم جالب است. کیارستمی (با چشمان پوشیده و عینک دودی معروف خود)، فیلمبردار و صدابردار همگی در یک خط تاریک و فضای محدود مقابل کودکان مصاحبه شونده قرار می‌گیرند و به او زل می‌زنند تا فضا شکننده‌تر و بیرحمانه‌تر شود و کودکان با شبیه‌سازی ذهنی فضای فیلمبرداری با محیط بازخواست و تنبیه مدرسه، واکنش بهتر و واقعی‌تر برای دوربین کیارستمی نشان دهند.

فیلم نماهای بسیار محدودی دارد و از قاب‌های ویژه کیارستمی که پیش از این، در فیلم *خانه دوست کجاست؟* و بعدها در فیلم‌های دیگر او شاهد بودیم، خبری نیست. نمای تکراری نشان دادن فیلمبردار نیز آزاردهنده است. بعضی از برش‌ها زودتر یا دیرتر از توقع ما اتفاق می‌افتد. در مورد بعضی از دانش‌آموزان هنوز می‌خواهیم بیشتر بدانیم که تصویر به کودک بعدی کات می‌خورد. بعضی از صحبت‌ها هم کمی کش‌دار است و می‌توانست کوتاه‌تر نشان داده شود. صدای کیارستمی تقریباً خالی از حس است و گاه می‌پنداریم نمی‌شد کمی مهربان‌تر از کودکان سؤال می‌پرسید؟ یا حداقل کاری می‌کرد که از ترس و اضطراب کودکان کاسته می‌شد؟ با این وجود، فیلم همچون یک آموزشگاه برای مخاطب درس دارد. کودکان در فیلم بدون آنکه متوجه باشند، دروغ می‌گویند به کسی که نه در جایگاه معلم و نه والد آنهاست، اما همچنان ناخودآگاه ترس از مؤاخذه شدن دارند، تا جایی که ادعا می‌کنند مشق را از کارتون تلویزیون بیشتر دوست دارند. ادعایی که حتماً خنده تلخ تماشاگر را به دنبال خواهد داشت. تلخ‌تر از آن کودکانی هستند که معنای تنبیه را می‌دانند اما تشویق را نه و تنبیه را هم مساوی کتک زدن می‌دانند و انگار تنبیه غیرفیزیکی را اصلاً تنبیه نمی‌دانند! تعداد کمی از کودکان هم هستند که معنای تشویق را می‌دانند اما آنها هم بسیار محدود به دست زدن و آفرین و جایزه اشاره می‌کنند.

می‌توان گفت که فیلم‌های عباس کیارستمی به دلیل استفاده خاص او از تکنیک‌های ویژه قابل تشخیص است و بیشتر سبک فیلم‌های او نوعی مستند یا پژوهش

روایتی است. عدم استفاده از بازیگر و بازیگران مطرح و مشهور یکی دیگر از خصوصیات او است اغلب فیلم‌هایش را مردم عادی و نابازیگران به تصویر می‌کشند و حالتی مستندگونه برای بیان معنا دارد. می‌بینیم که روایت در این فیلم او در نقطه‌هایی که امید به حصول معنی و ثبات و دلالت ایجاد می‌شود ساختار روایت از بین می‌رود. با توجه به پرسش بعدی پژوهش می‌بینیم که، اغلب زاویه دید در فیلم‌های او خنثی است ولی در پی دست یابی و تولید معنا به سمت دیدگاه خود جانبدارانه است در فیلم‌های او برجسته‌سازی انتخابی را با توجه به طرح موضوع اصلی روایت مشاهده می‌کنیم مثلاً در فیلم *مشق شب* و طرح معضلات مشق شب و طرح نظرات و دیدگاه‌های منفی نسبت به آن عملاً دیدگاه جانبدارانه او به وضوح قابل مشاهده است. این فیلم نوعی روایت مستندگونه است و مصاحبه با کودکان سعی در القای این معنا دارد که مشق شب چه آسیب‌هایی به کودکان می‌زند و رفتار ناپه‌نجار معلمان و خانواده و عدم درک تکالیف درسی و یا نا آگاهی و بی‌سوادی والدین و نظام آموزشی و پرورشی پر اشکال تا چه حد آسیب به کودکان و در نهایت به جامعه آینده وارد می‌کند او با طرح این موضوع نوک پیکان حمله را به نظام آموزش و پرورشی کشور معطوف می‌کند و مردم را به قضاوت می‌کشاند.

در این روایت پاره ابتدایی و انتهایی و میانی همه با یک روند آرام و کند حرکت کرده و نیروی تخریب کننده در واقع موضوع اصلی فیلم است که همان چالش اصلی را مطرح می‌کند و نیروی سامان دهنده تاثیر فزاینده‌ای در روند فیلم ندارد.

یکی از شاخصه‌های روایت در فیلم‌های کیارستمی حرکت بسوی واقعیت است او در تولید فیلم‌های آموزشی یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین کارگردانان کشور است و عنصر واقعیت در روایت‌ها و مستندهای او نقش اساسی دارد البته قابل ذکر است که نمایش «واقعیت» در فرهنگ ایرانی به خودی خود امری اجتماعی و حتی سیاسی محسوب می‌شود زیرا در تصور عموم مردم واقعیت چیزی است که نظام حاکم قصد پنهان کردن آنرا دارد و وظیفه فیلم‌ساز نشان دادن واقعیت به

ضد و نقیض از واقعیت‌های اجتماعی را هم زمان به دنیا نشان می‌دهد پدیده کیارستمی قطعاً از نگاهی ویژه نه تنها چندان عجیب به نظر نمی‌رسد بلکه وجودش کاملاً طبیعی و ضروری است.

پی‌نوشت

1. Ferdinand de Saussur
2. Wallace Martin
3. Michael Toolan
4. Yacob Lotte
5. Martin McQuillan
6. Semiology
7. Umberto Eco
8. Chancler Daniel
9. Narrative
10. Anthropology
11. Activist
12. Plote

انواع پی‌رنگ

پی‌رنگ را به دو دسته «پی‌رنگ باز» و «پی‌رنگ بسته» تقسیم کرده‌اند.

۱۳. پی‌رنگ باز: پی‌رنگی که نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی آن غلبه دارد. در این نوع داستان‌ها اغلب گره‌گشایی وجود ندارد. نویسنده در این نوع داستان‌ها می‌کوشد تا خود را در داستان پنهان کند تا داستان همانند زندگی، ملموس و بی‌طرفانه جلوه کند. «آنتوان چخوف یکی از نویسندگانی است که به نوشتن داستان با پی‌رنگ باز توجه داشته است.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ص ۸۰).

۱۴. پی‌رنگ بسته: پی‌رنگی است که از کیفیتی پیچیده و تودرتو و مختصات فنی نیرومند برخوردار باشد. «به عبارت دیگر نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن بچربد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۹).

15. Edvard Morgan Forster
16. Algirdas Julius Greimas

کتابنامه

استروس لوی. (۱۳۹۲). اندیشه‌های لوی استروس. ترجمه نورالدین رحمانیان. تهران: پردیس دانش.
 اکو امبرتو. (۱۳۹۵). نظریه نشانه‌شناسی. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: ثالث.
 ال‌گورین ویلفرد. (۱۳۹۱). تحلیل نقد. ترجمه حسینی صالح.

زیباترین شکل است و به دلیل اینکه آثار واقع‌گرا در مقایسه با دیگر آثار هرگز گزینه مطمئن، مؤثر و دارای ارزش هنری نبوده است جای خود را در میان مخاطبان هنوز باز نکرده و همواره در حاشیه مانده است. قدرت تخیل کیارستمی در سطح متصل به هم یعنی نمایش عینی واقعیت در قالب مستند و نمایش دراماتیک آن در قالب فیلم داستانی و روایی خودنمایی می‌کند و فیلم‌های او چه از نظر کمی و چه کیفی دقیقاً در مرکز این رویکرد قرار دارند. در واقع سیر واقعیت در روایت فیلم نامه‌های او از واقع‌گرایی محض رفته‌رفته به نوعی واقع‌گرایی شخصی و سبک‌دار تبدیل می‌شود. نمایش کودکان واقعی در فیلم‌های او به‌عنوان نماینده تمام کودکان هم سن و سال خود و بیان مشکلات و مصائب آنان به‌صورت گزارش و داستان مستند از ویژگی‌ها و خصوصیت‌های داستان‌های عباس کیارستمی است.

وجوه اسنادی گفتار فیلم‌های او همواره بر وجوه نمایشی آن برتری دارد قابلیت بصری روایت‌ها در فیلم‌های کیارستمی بر جنبه‌های ادبی آن همواره برتری دارد. کیارستمی مرز فیلم‌های مستند آموزشی را پشت سر گذاشته و با تجربه فیلم‌های واقع‌گرای محض و تلفیق واقع‌گرایی اسنادی و شاعرانگی آماده حرکت بسوی هدفی تازه است.

مشق‌شب مستندی است که در لایه‌های درونی سعی می‌کند تنه به تنه بسیاری از معضلات اجتماعی سیاسی فرهنگی دهه ۶۰ بزند: بیسوادی و بی‌حوصلگی و عصبی بودن پدران و مادران، پیامدهای جنگ بر کودکان، طلاق و مشکلات خانوادگی، تعدد زوجات و... کیارستمی با تدوین قابل تحسین مشق‌شب همه پازل‌ها و قطعات را در ذهن مخاطب به‌طور منظم می‌نشانند. ولی دلیلی نمی‌بیند که حلقه و قطعه آخر را - که منجر به قضاوت نهایی می‌شود خودش بنشانند و قرار دادن یا ندادن این قطعه را به عهده مخاطب می‌گذارد.

در خاتمه باید گفت روایت فیلم مشق‌شب کیارستمی در چشم‌اندازی متغیر جریان دارند و بین وجه آموزشی و واقع‌گرایی مستند و واقع‌گرایی شاعرانه حل شده در واقعیت، در نوسان است در جامعه‌ای که با سرعت زیاد در حال تغییر و تحول است و نشانه‌هایی متنوع و گاه



- تهران: نیلوفر.
- پناه پور، یکتا. (۱۳۹۸). «بررسی روایت‌شناسی سکانسی از فیلم اعتراض کیمیایی با رویکرد پیکره‌ای به تحلیل انتقادی استعاره». *دوفصلنامه روایت‌شناسی*. ش ۶. ص ۱۰۲
- حسین پور، سرکاریزی. (۱۳۹۸). «تحلیل ساختار روایی و کنش گفتمان رمان سمفونی مردگان برپایه نظریه نشانه - معناشناسی گریماس». *دوفصلنامه روایت‌شناسی*. ش ۶. ص ۷۷.
- چندلر، دانیل. (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.
- رضایی‌اصفهانی محمدعلی. (۱۳۸۳). *سبکی نوین در تفسیر روایی*. تهران: مقاله.
- ژنت ژرار. (۱۳۸۷). *نقد زبان‌شناختی*. ترجمه الله‌شکر اسداللهی تجرق، بهمن نامورمطلق. تهران: سخن.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی و ادبیات*. تهران: فرهنگ کاوش.
- شعیری حمیدرضا. (۱۳۹۲). *تجزیه و تحلیل گفتمان*. تهران: سمت.
- شعیری حمیدرضا. (۱۳۸۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.
- شعیری حمیدرضا. (۱۳۹۶). *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.
- ضمیران محمد. (۱۳۹۲). *گذار از جهان اسطوره به فلسفه*. تهران: هرمس.
- عباسی علی. (۱۳۸۱). *گونه‌های روایی*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- _____ (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی کاربردی*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- عظیمی شاپور. (۱۳۹۱). *معناسازی*. تهران: فرهنگستان تهران.
- فوستر ادوارد مورگان. (۱۹۲۷). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: نگاه.
- گرمس آلبرژیراس ژولین. (۱۳۹۸). *نقصان معنا*. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: خاموش.
- لوتنه یاکوب. (۱۳۸۶). *زمان روایی در فیلم*. ترجمه علی عامری مهابادی. تهران: فارابی.
- میر صادقی جمال. (۱۳۸۵). *عناصر داستان*. تهران: انتشارات سخن.
- مهین‌خواه زهرا. (۱۳۷۷). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. تهران: اطلاعات.
- Forster, E. M. (1927), *As pects of Novel*.