

تبیین الگوی روایت در سینمای بهرام بیضایی بر اساس نظریه کلود برمون

حمیرا علیزاده

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی - دانشگاه فردوسی مشهد

مریم افشار

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی - دانشگاه بیرجند

چکیده

ساختارگرایی، رویکردی روشمند در نقد است، که خوانش خود را از متن بر این اصل مهم استوار می‌سازد، که هر فعالیت فرهنگی را می‌توان به شکل و ساختاری علمی مورد بررسی قرار داد. نگاه ساختاری به یک اثر، روابط و پیوند اجزای آن اثر را به خوبی کشف می‌کند. این روش در فرم‌های روایی تقریباً با پژوهش‌های ولادیمیر پراپ آغاز شد؛ ساختارگرایان برای یافتن کوچک‌ترین واحد روایی و ارتباط آن با واحدهای دیگر نگاه ساختاری را به حوزه روایت‌شناسی معطوف کردند. از میان ساختارگرایان، کلود برمون با نمایش شکل‌واره‌ای از روایت و تقسیم آن به کوچک‌ترین واحد روایی که آن را پی رفت نامید، به طرحی جدید دست یافت. در بررسی برمون، فرم‌های روایی با شکل و ساختار جدید و توجه بیشتری به توالی روایت دسته‌بندی و به نمایش گذاشته شدند. هدف از این پژوهش تبیین ساختار روایت در پنج فیلم سینمایی شاخص بهرام بیضایی در فاصله زمانی سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۷۰ براساس الگوی برمون است. این پژوهش نشان می‌دهد در سینمای بیضایی، گذار از مرحله اولیه به ثانویه (گذر از پی‌رفت اول به دوم) با امکان دگرگونی، به زودی اتفاق می‌افتد. در پی‌رفت دوم شاهد کشمش‌ها و حوادث بسیاری هستیم که بیشترین قسمت فیلم را در بر می‌گیرند.

واژگان کلیدی: بیضایی، روایت، ساختارگرایی، برمون، پی‌رفت

مقدمه

روایت فقط در ادبیات محصور نیست، بلکه در هنرهای تجسمی، مجسمه، نقاشی، هنرهای نمایشی و سینما هم حضور دارد؛ به تعبیر لوته؛ روایت، معرف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان (فضا) واقع شده است. نه فقط در ادبیات، که در دیگر گفتارهای فرهنگی که ما را احاطه کرده‌اند، نیز با روایت‌رو برو هستیم (لوته، ۱۳۸۸، ۹). در سینما، شکل و ساختار روایت بر همه چیز تأثیر می‌گذارد و خود باعث تأثیرگذاری دیگر عوامل شکلی و محتوایی بر یکدیگر نیز می‌شود. به تعریف بردول؛ «روایت در فیلم فرایندی است که از رهگذر آن، پیرنگ و سبک فیلم در مسیر هدایت تماشاگر و ارائه نشانه‌هایی به او جهت ساختن داستان، بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند» (برودل، ۱۳۸۵، ۱۱۲). داستاندر سینما همچون متن ادبی به کمک دوربین، تصویر و صدا روایت می‌شود. در این هنر، راوی مشخصی داستان را نقل نمی‌کند بلکه تصویر، حرکت و صدا به روایت داستان برمی‌خیزند؛ «سینما به واسطه ماهیت تصویر متحرک، می‌تواند به داستان روایتی هم‌طول زمانی و هم تحول را بدهد. از این رو تا اندازه‌ای تلاقی سینما و روایت در همین نقاط مشترک است. تلاش برای اثبات حقانیت» (ورنه، ۱۳۸۱، ۱۶۰).

ساختارگرایی^۳ با این دید و نگاه که «هر پدیده جزئی از یک کل یا «ساختار» است و فقط در درون آن ساختار می‌توان این پدیده را درست و کامل فهمید؛ مثلاً هیچ پدیده اجتماعی را نمی‌توان جدا از ساختار جامعه تحلیل کرد» (شریف نسب و رون، ۱۳۹۰، ۴۲)، به بررسی روایت به منظور رسیدن به قواعد حاکم بر آن می‌پردازد و در پی آن است تا با یافتن نظم درونی حاکم بر روایت به الگوی قاعده‌مند آن دست یابد. روایت‌شناسی که به عنوان یکی از عرصه‌ها و شاخه‌های اصلی مطالعات ساخت‌گرا، به مطالعه الگوهای روایی آثار و تبیین کیفیت روابط اجزای آن‌ها

می‌پردازد، دامنه مطالعاتی گسترده‌ای دارد؛ از یک سو به بررسی اسطوره و تبیین قواعد و گونه‌های روایت و از سوی دیگر به رمان که پیچیده، طولانی و مکتوب است، می‌پردازد (اسکولز، ۱۳۷۹، ۹۱).

خاستگاه نظری و تاریخی ساختارگرایی را آراء فردینان دو سوسور^۴ و آغاز قرن بیستم می‌دانند. وی زبان را نظامی صوری می‌داند که در آن، عناصر زبانی فقط به واسطه تفاوت با عناصر زبانی دیگر، هویت اثباتی می‌یابند. البته ویژگی کلی نظام در این نکته است که تغییر در هر یک از اجزای آن، به تغییر کل آن می‌انجامد. آنچه بعدها ساختار نامیده شد برگرفته از این نظام بود (تودورف، ۱۳۷۹، ۸). ساختارگرایی، ابتدا واحدهای یک اثر را مشخص می‌کند، آن‌گاه ارتباط بین آن واحدها را تبیین می‌نماید (اسکولز، ۱۳۷۹، ۱۸). به باور ساختارگرایان فقط در سطح ساختارهاست که می‌توان تحول ادبی را توصیف کرد. آگاهی از ساختارها، نه فقط مانع آگاهی یافتن از تغییرات نمی‌شود، بلکه تنها راهی است که برای آگاهی از تغییرات، در اختیار داریم (تودورف، ۱۳۷۹، ۱۰۶).

تحلیل‌های ساختاری پراپ^۵ نقطه شروعی برای نظریه پردازان بزرگی چون گرماس^۶، برمون^۷ و تودورف^۸ شد. هدف این گروه، بررسی عناصر داستان و قوانین آنها بود. آنها درصد بودند با تشخیص کوچک‌ترین واحد روایی و ارتباط آن با واحدهای دیگر به درکی ادبی‌تر از روایت دست یابند. از این میان کلود برمون با ابداع یک نظام مبتنی بر نمایش شکل‌واره‌ای، چگونگی روابط بین کوچک‌ترین واحدها را کشف کرد. وی پیشنهاد کرد به جای آن که کارکرد در معنای مورد نظر پراپی را به عنوان کوچک‌ترین واحد روایت در نظر بگیریم، توالی منطقی چند کارکرد را به عنوان واحد اساسی مدنظر قرار دهیم. برمون با حذف کارکردهای میانجی که نظم ساختاری محوری اصلی را بر هم زده بودند به ساختاری مبتنی بر ارتباط معنادار گزاره‌های کارکرد دست یافت. او با نمایش شکل‌واره این گزاره‌ها توانست رابطه زیر مجموعه‌های منطقی را در یک کل روایت روشن و تعریف کند؛ برمون، این توالی منطقی چند کارکرد را "sequence" (که در فارسی به «پی‌رفت» ترجمه شده است) نامید (اسکولز، ۱۳۷۹، ۱۴۱-۹۱).

پیشینه و ضرورت تحقیق

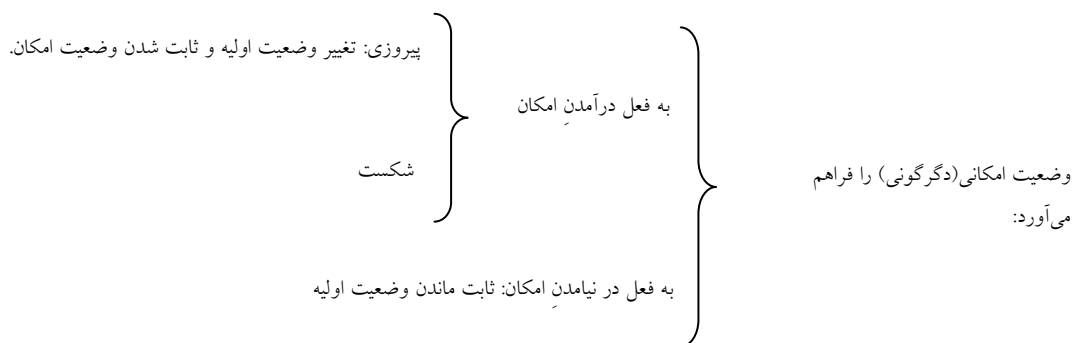
درباره پیشینه تحلیل ساختاری در ادبیات ایران می‌توان به مقاله‌های؛ «بررسی ساختاری رمان کلیدر براساس نظریه برمون» از ساناز مجرد و کاووس حسن‌لی که در تابستان ۱۳۸۸ و «تحلیل ساختاری قصه شاه سیاهپوشان براساس الگوی پراپ» از عفت نقابی و کلثوم قربانی که در بهار ۱۳۹۱ به چاپ رسیده‌اند، اشاره کرد. در زمینه آثار نمایشی نیز می‌توان به مقاله «بررسی ساختاری نمایشنامه‌های اکبر رادی» نوشته مریم شریف نسب و مهسا رون که در بهار ۱۳۹۰ به چاپ رسیده است و رساله دکتری مریم شریف نسب با عنوان «تحلیل ساختاری و مضمونی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی و غلامحسین ساعدی» که در سال ۱۳۸۴ دفاع شده است، اشاره کرد.

در این پژوهش تقسیم‌بندی و تبیین پی‌رفت‌های فیلم‌های موردنظر براساس نظریه کلود برمون انجام می‌شود. این نظریه بیشتر به ساختار روایی متن توجه می‌کند و تقسیم‌بندی در آن براساس مبنای پی‌رفت سه‌گانه تدریجی صورت می‌گیرد.

کلود برمون برای نشان دادن نقشه یک پی‌رفت به سه مرحله تدریجی تکامل اشاره می‌کند:

- نخست: موقعیت پایداری که امکان دگرگونی را به واسطه وضعیت درونی یا بیرونی داشته باشد.
- دوم: امکان دگرگونی که وضعیت به فعل درمی‌آید و بر موقعیت پایدار تأثیر می‌گذارد.
- سوم: امکان دگرگون شدن وضعیت ثابت اولیه یا ثابت باقی ماندن آن.

بنابراین، در هر مرحله از گسترش پی‌رفت، حق انتخاب یا امکان دگرگونی وجود دارد. مرحله دوم از این مرحله سه‌گانه را مرحله گذار نام نهاده‌اند که خود می‌تواند در برگزیده سلسله‌ای از کارکردها در قالب پی‌رفت‌های جداگانه باشد (احمدی، ۱۳۸۰، ۶۸-۶۶).



نمودار ۱- تقسیم‌بندی برمون در واحدهای بی‌رفتی (اسکولز، ۱۳۷۹، ۱۴۰).

در تحلیل ساختار ادبی نشان داده می‌شود که هر قصه و داستانی می‌تواند از وضعیت اولیه به موقعیتی پایانی رو به پیشروی نهد. داستان ممکن است به صورت توالی تحول‌ها به خوبی ترسیم شود و با یک رشته وقایع همچون ارتکاب خلاف، گرفتار شدن، مجازات، فرایند مجازات، عمل مجازات و اصلاح همراه باشد (ورنه، ۱۳۸۱، ۱۶۰).

در این مقاله، نگارندگان می‌کوشند به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:

- ۱- ساختار روایت در سینمای بیضایی به کمک کدام نظریه روایت‌شناسی بهتر قابل تبیین است؟
 - ۲- در پنج فیلم سینمایی بیضایی چه ساختار روایی‌ای تداوم داشته است؟
- در ادامه، نگارندگان با توجه به تعریفی از پیرنگ «مجموعه‌ای سازمان یافته از اشارات و نشانه‌هایی که مخاطب را به وحدت و انسجام بخشیدن به اطلاعات داستان و ادار می‌کند» (بردول، ۱۳۸۵، ۱۱۱)، به تحلیل ساختاری روایت و پیرنگ پنج فیلم غریبه و مه (۱۳۵۲)، چریکه تارا (۱۳۵۷)، مرگ یزدگرد (۱۳۶۰)، شاید وقتی دیگر (۱۳۶۶) و مسافران (۱۳۷۰) ساخته بهرام بیضایی می‌پردازند.

۱. تحلیل ساختاری سینمای بیضایی

۱-۱) داستان غریبه و مه: این داستان با آمدن قایقی ناشناس به روستای ساحلی آغاز می‌شود. در پی‌رفت اول، پسرکی کنار ساحل با اسکلت حیوان مرده‌ای بازی می‌کند که ناگهان قایقی را بدون سرنشین می‌بیند. اهالی روستا در قایق مردی را زخم‌خورده می‌یابند که نامش آیت است. به کمک بزرگان روستا آیت بهبود می‌یابد اما به خاطر نمی‌آورد، چه بر سرش آمده است. زنی به نام رعنا - که یک سال پیش دریا شوهرش را از او گرفته - داسی در قایق آیت پیدا می‌کند. فیلم غریبه و مه از ثانیه‌های نخستین با امکان دگرگونی آغاز می‌شود. در آغاز فیلم شاهد صحنه‌های زندگی روزمره و یا تعادل در زندگی نیستیم. پی‌رفت دوم با پرسش‌های زیادی آغاز می‌شود. قایق از کجا آمده است؟ مرد ناشناس کیست؟ چه بر سرش آمده است؟ چرا داس را رعنا می‌یابد؟ نشان روی داس نشانه چیست؟ آیت چرا با رعنا ازدواج می‌کند؟ شوهر رعنا کجا بوده است؟ چرا پنهان شده است؟ و غیره.

در پی‌رفت دوم رعنا در مقابل مخالفت‌های خانواده شوهرش با آیت ازدواج می‌کند. شب عروسی رعنا و آیت گرگی به ده می‌زند. آیت به جنگل می‌رود، با شوهر رعنا (که زنده است و کسی نمی‌داند) روبرو می‌شود. شوهر رعنا از آیت می‌خواهد که رعنا را پیش او بیاورد اما آیت به او حمله می‌کند و او را می‌کشد. اهالی ده، دور هم جمع می‌شوند و جسد گرگ را می‌سوزانند، بزرگ ده از دگرگونی‌هایی که در زندگی اهالی ده به وجود آمده سخن می‌گوید:

« دنیای غریبی شده، از دریا قایق بی‌سرنشین میاد، توی شب سایه‌ها سر راه آدمو می‌گیرن، گرگ گرسنه‌ای توی آبادی پیدا می‌شه، مرده‌ها به طرف ما برمی‌گردن، کی می‌دونه عاقبت چی می‌شه؟ نجاتی نیست، مدت‌هاست که برای اون یه قبر حاضر بود. تنها کاری که می‌شه اینه که گریه کنیم» (بیضایی، ۱۳۵۴، ۱ ساعت و ۲۱ دقیقه و ۸ ثانیه).

در این فیلم امکان دگرگونی از دقایق نخستین فیلم دیده می‌شود. نخست در زندگی آیت، دوم در زندگی رعنا و سوم در زندگی همه اهالی ده. گذر از پی‌رفت اول به دوم دیده نمی‌شود. بیشترین قسمت فیلم به پی‌رفت دوم اختصاص دارد. پی‌رفت سوم پیروزی آیت بر دشمنان است. آیت، بعد از پیروزی سوار بر قایق به دنبال حقیقت می‌رود. اما در پی‌رفت سوم زندگی رعنا با شکست همراه می‌شود. رعنا دوباره به خاطر از دست دادن همسر، سیاه‌پوش می‌شود. نمودار ۲:

پی‌رفت اول: (زندگی روزمره): کودکی کنار ساحل نشسته، ناگهان قایقی بی‌سرنشین را در دریا می‌بیند.

۱- پیدا شدن قایقی ناشناس به همراه مردی - آیت - ناشناس و زخم خورده. **امکان دگرگونی**

۲- رعنا زنی بیوه که شوهرش را دریا گرفته، در قایق آیت داسی با نشانه‌ای غریب می‌یابد.



۱- بزرگان روستا از آیت می‌خواهند برود یا اگر قصد ماندن دارد دختری از اهالی روستا را به زنی بگیرد و بماند.

۲- آیت رعنا را انتخاب می‌کند. **پی‌رفت دوم**

۳- رعنا علی‌رغم مخالفت‌های بسیار خانواده شوهرش، با آیت ازدواج می‌کند.

۴- در شب عروسی رعنا و آیت گرگی به روستا می‌زند، دو ناشناس به دنبال آیت می‌آیند. آیت با آن‌ها نمی‌رود.

۵- شوهر رعنا به دنبال گنجی که پنهان کرده باز می‌گردد، آیت با او روبرو می‌شود و او را می‌کشد.

۶- اهالی روستا جسد شوهر رعنا را کنار دریا می‌یابند.

۷- چند روز بعد پنج نفر به دنبال آیت می‌آیند، آیت و رعنا به همراه اهالی ده با آنها می‌جنگند.



۱- آیت در مقابل دشمنانش پیروز می‌شود و به دنبال حقیقت، زخمی سوار بر قایق می‌شود تا به آن طرف دریا برود. **پی‌رفت سوم**

(پیروزی).

۲- رعنا - بری همسر - دوباره سیاه‌پوش می‌شود و دوباره تنها می‌ماند. (شکست).

نمودار ۲- ساختار پی‌رفت‌های غریبه و مه

۱-۲) **چریکه تارا:** داستان زندگی بیوه زنی جوان است که با کارکردن در مزرعه، سرپرستی دو فرزندش را بر عهده دارد. با از دنیا رفتن پدر بزرگ و به ارث رسیدن شمشیری به او، زندگی روزمره او دگرگون می‌شود. در این فیلم، تغییر وضعیت زندگی تارا از حالت تعادل اولیه به سمت عدم تعادل، با مهاجرت از ییلاق به آبادی کنار دریا صورت می‌گیرد. در راه رسیدن به خانه از اهالی ده می‌شنود که پدر بزرگ از دنیا رفته است. کمی بعد در راه جنگلی، مردی را با جامه تاریخی می‌بیند که شتابان می‌گذرد؛ مردی از تاریخ، از گذشته‌ای دور برای یافتن شمشیری که تنها یادگار او و قبیله‌اش است، به زمان و زندگی تارا قدم می‌گذارد. تنها ارثیه پدر بزرگ به تارا بقچه‌ایست که به امانت

پیش همسایه گذاشته شده است. تارا ارثیه پدر بزرگ - لباس، ارسی، کلاه، آینه، شمشیر، رحل و قرآن بابابزرگ - را به دیگران می‌بخشد.

تارا شمشیر را به پیرمردی می‌دهد اما زمانی نمی‌گذرد که پیرمرد شمشیر را با ترس بازمی‌گرداند. تارا نیز در مزرعه و خانه نمی‌تواند از شمشیر استفاده کند. شمشیر را به دلیل ناکارایی به دور می‌اندازد. پس از آشنایی با مرد تاریخی تارا به او کمک می‌کند تا شمشیر را بیابد. شمشیر را می‌یابد اما مرد تاریخی نمی‌تواند به زمان خودش بازگردد زیرا او عاشق تارا شده، تارا نیز عاشق مرد تاریخی شده است و حتی حاضر است به خاطر او بمیرد و بچه-هایش را به عاشقش (قلیچ) بسپارد. اما مرگ تارا آن نیست که مرد تاریخی بخواهد. مرد تاریخی در برابر احساسات تارا چیزی ندارد. او به تارا می‌گوید: « افسوس چرا نمی‌شود دوباره مُرد؟! به من یک میدان بده در آن سواره منم. اما این جنگ نه! این عادلانه نیست. تو قوی‌تری و این شمشیر من است که افتاده به نشانه تسلیم. افسوس دیگر از زخم‌های من بوی افتخار نمی‌آید. زندگی تو بی دغدغه گذشت. من برای تو چه آوردم؟ من فقط زخم‌هایم را آوردم که از آن‌ها خون می‌چکد. من فقط حسرت آوردم» (بیضایی: ۱۳۵۷، ۱ ساعت و ۲ دقیقه و ۵۰ ثانیه). تارا به او می‌گوید که حاضر است به خاطرش بمیرد اما مرد تاریخی در جواب تارا می‌گوید: « تو حتی نمی‌توانی مرا زنده کنی و نباید برای من بمیری» (بیضایی: ۱۳۵۷، ۱ ساعت و ۳ دقیقه و ۱۲ ثانیه).

سرانجام مرد تاریخی سوار بر اسب زخمی بدون شمشیر به گذشته و دریا فرو می‌رود. شمشیری که نشان غرور و افتخار قبیله گمشده‌ای در تاریخ بود در دستان تارا می‌ماند. شمشیر برای تارا وسیله‌ای می‌شود برای زندگی جدید. تارا قهرمانی است که برای زندگی دوباره به پا می‌خیزد. او حالا می‌داند شمشیر را چگونه به کار ببرد. در این فیلم گذر از پی‌رفت اول (وضعیت ثابت) به پی‌رفت دوم (امکان دگرگونی) خیلی سریع اتفاق می‌افتد. همان آغاز فیلم زندگی تارا با مرگ پدر بزرگ و ارثیه‌ای که به او می‌رسد دگرگون می‌شود. مرحله دگرگونی بیشترین قسمت فیلم را به خود اختصاص می‌دهد. قسمت زیادی از فیلم به کشمکش درونی تارا با خود (انتخاب مرد تاریخی یا قلیچ و یا برادر شوهرش (آشوب)) و جنجال دورنی مرد تاریخی که درگیر عشق تارا و حس مسئولیت در برابر قبیله است، اختصاص دارد. تارا کنش‌های قهرمانی را می‌گیرد، امتحان و مجازات می‌شود و سرانجام با به دست داشتن اکیسیر قهرمانی به زندگی خود ادامه می‌دهد. پی‌رفت سوم (ازدواج تارا و قلیچ) بعد از رویدادهای زیادی که در تنه فیلم اتفاق افتاد به سادگی و کوتاهی نشان داده می‌شود: نمودار شماره ۳:

پی‌رفت اول: زندگی روزمره ۱- تارا کشاورزی می‌کند و دو فرزندش را به تنهایی سرپرستی می‌کند.

۲- تارا از بیلاق به آبادی باز برمی‌گردد.

امکان دگرگونی ۱- در راه رسیدن به خانه از همسایه‌ها خبر مرگ پدر بزرگ را می‌شنود.

۲- در راه رسیدن به خانه مردی را با جامه تاریخی می‌بیند که شتابان می‌گذرد.

۱- از پدر بزرگ به تارا شمشیری به ارث می‌رسد.

پی‌رفت دوم ۲- روبرویی تارا با مرد تاریخی که برای یافتن شمشیری که تنها نشان قوم اوست، به آینده آمده است.

۳- تارا به مرد تاریخی کمک می‌کند و او شمشیر را می‌یابد اما مرد نمی‌تواند بازگردد زیرا عاشق تارا شده است.

۴- تارا به عاشق اوست و حاضر است به خاطر او بمیرد و فرزندانش را به قلیچ بسپارد.

۵- مرگ تارا برای مرد تاریخی چیزی نیست که او بخواهد، چون مرد چیزی در برابر احساسات تارا ندارد.

پی‌رفت سوم ۱- مرد تاریخی بدون شمشیر و تارا به قبیله خود باز می‌گردد (شکست)

۲- تارا با ناراحتی شمشیر به دریا می‌کوبد. شمشیر در دستان تارا می‌ماند و با قلیچ ازدواج می‌کند (پیروزی)

نمودار ۳- ساختار پی‌رفت‌های چریکه تارا

۱-۳) **مرگ یزدگرد:** روایت داستانی است در روزی بی تاریخ. روزی که پادشاهی بر تخت نیست. زمانی که تاریخ را فقط قدرت پادشاهی و بر تخت بودنش به حرکت درمی‌آورد. زمانی که تاریخ ایستاده تا حکومتی بیاید و حکمرانی کند. آنچه تاریخ به ما می‌آموزد با آنچه بیضایی در این فیلم تصویر و روایت می‌کند بسیار تفاوت دارد. این تفاوت را می‌توان، برخاسته از یک اصل مهم دانست: «دل مشغولی همیشگی بیضایی این است که تاریخ مکتوب قالب اعتماد نیست و حقیقت همیشه با آنچه که به نظر می‌رسد تفاوت دارد» (ثمینی، ۱۳۷۹، ۴۳).

یزدگرد، شاه ایران، زنده نیست و سپاه تازیان در راهند. سردار و سرکرده و موبدی به دنبال شاه به آسیابی تنگ و تاریک می‌آیند. آنجا با جسد خونین و بی‌جان شاه به همراه خانواده آسیابان روبرو می‌شوند. از همان ابتدا دستور شکنجه و مرگ سخت خانواده آسیابان داده می‌شود. آنچه برای سردار و همراهانش کاملاً مشخص و بدیهی است، این است که آسیابان شاه را در خواب به طمع مال و زر کشته است تا ابزارهای مرگ متهمان آماده شود، خانواده آسیابان فرصتی می‌یابند برای اثبات بی‌گناهی و نجات خود. در مرگ یزدگرد همچون غریبه و مه‌پی‌رفت اول چند ثانیه بیشتر طول نمی‌کشد.

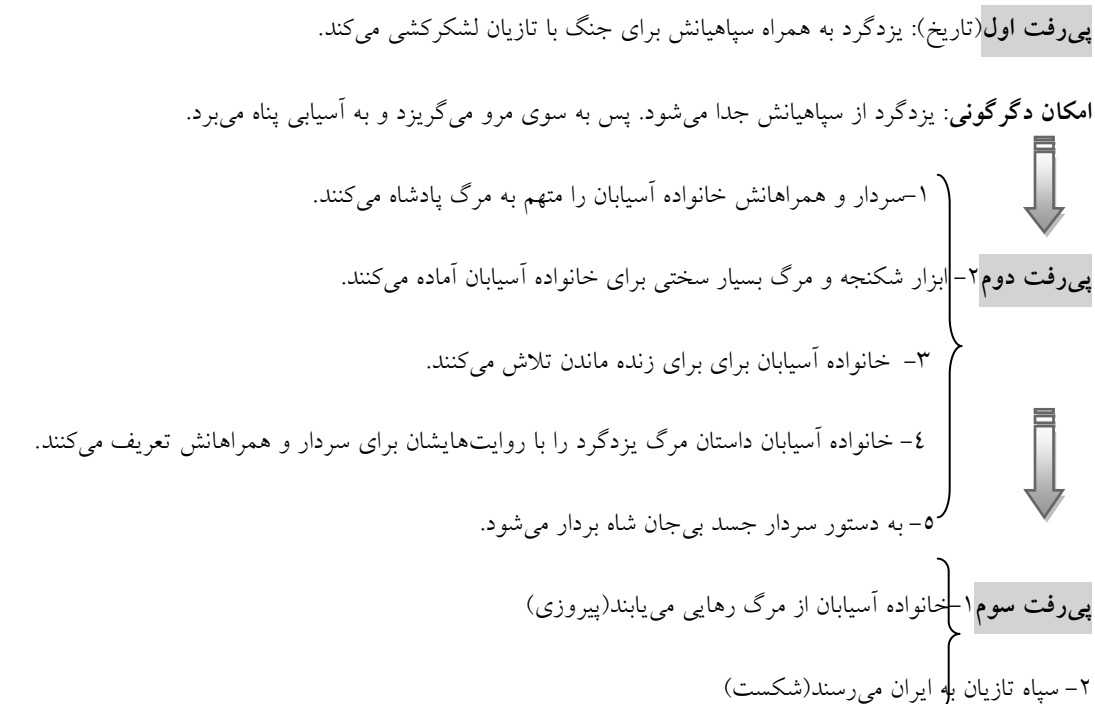
پی‌رفت اول ثانیه‌های آغازین فیلم است؛ یزدگرد، سوار بر اسب در بیابانی یکه و تنها می‌تازد. کمی بعد فیلم با این جمله آغاز می‌شود: «... پس یزدگرد به سوی مرو گریخت و به آسیابی در آمد. آسیابان او را در خواب به طمع زر و مال بکشت...» تاریخ! (بیضایی، ۱۳۶۰، ۱۲ دقیقه و ۲۷ ثانیه). از همان آغاز فیلم با مرگ آخرین پادشاه ساسانی امکان دگرگونی دیده می‌شود؛ با این جمله امکان دگرگونی در آغاز فیلم، ذهن بیننده را درگیر می‌کند. بیشترین قسمت فیلم به پی‌رفت دوم اختصاص دارد.

روایت و گفتگو در مرگ یزدگرد مهمترین کنش بازیگران است. در واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی پس از تعریف گفتگو توضیحی درباره کنش و کارکرد آن آمده است که به فهم کلیت ساختار روایی مرگ یزدگرد بسیار کمک می‌کند؛ گفتگو پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را به خوبی معرفی می‌کند (میرصادقی، ۱۳۸۸، ۲۵۰)؛ گفتگو به شخصیت‌ها هویت و به قصه جان می‌دهد و فرم و ساختار؛ خانواده آسیابان با گفتگوها و روایت‌هاشان برای زنده ماندن می‌کوشند و البته قصه را پیش می‌برند، نقش‌آفرینی و روایت آنان، رویداد مرگ یزدگرد را از نو بازسازی می‌کند. زن آسیابان کنش‌های قهرمانی را می‌گیرد او برای روایت‌های همسر و دخترش از مرگ شاه توجیه منطقی می‌یابد. نقش‌های اعضای خانواده‌اش را برای زنده ماندن سامان می‌دهد تا جایی که سردار و همراهانش در مرگ شاه تردید می‌کنند.

زن و آسیابان، با روایت‌هایشان تقدس را از یزدگرد پادشاه ساسانی می‌گیرد. آنان بارها می‌گویند که یزدگرد را شاه نمی‌دانستند؛ در جای آسیابان می‌گوید: «آیا پادشاهان می‌گریزند؟ چون گدایان در یوزگی می‌کنند؟ چون رهنان مال خویش می‌دزدند؟ آیا جامه دگر می‌کنند؟ ما آن جامه‌ی شاهوار را دیدیم که پنهان کرده بود و آن پساک زرین را؛ و پنداشتیم تیره روزی است راه مهتری بریده و گوهران آن را دزدیده و جامه به در کرده. آری این چنین بود اندیشه‌های ما» (بیضایی، ۱۳۶۰، ۱۳ دقیقه و ۱۴ ثانیه).

پی‌رفت دوم سراسر روایت‌ها و کنش‌های آسیابان و خانواده‌اش، برای تبریته کردن خود از اتهام است. پی‌رفت سوم دقایق اندکی از پایان فیلم را به خود اختصاص می‌دهد؛ آسیابان و خانواده‌اش از مرگ رهایی جسته‌اند. به دستور سردار، جسد بی‌جان بردار می‌شود. اما این رهایی برای همگان اندکی بیش نیست زیرا سپاه تازیان به ایران رسیده است. با حمله اعراب، تاریخ به داستان وارد می‌شود. تاریخ با تسلط اعراب بر صفحات کتاب‌ها نگاهشسته می‌-

شود. اما آنچه مسلم است این است که مرگ یزدگرد در روزی بدون تاریخ روی داده است. روزی بدون شاه. نمودار شماره ۴:



نمودار ۴- ساختار پی‌رفت‌های مرگ یزدگرد

۱-۴) شاید وقتی دیگر روایت تردیدهاست. آقای مدبر، گوینده تفسیر فیلم‌های مستند تلویزیون روزی هنگام بازبینی مستندی درباره ترافیک، همسر خودش را در کنار مردی در یک پیکان قرمز رنگ می‌بیند. این تردید که کیان آن روز در آن ماشین چه می‌کرده، مهم‌ترین سوال زندگی او می‌شود. کیان -همسر آقای مدبر- نیز مدتی است که پنهان از همسرش به دنبال هویت خود می‌گردد. هر دو به دنبال پرسش‌هایی هستند که زندگی روزمره آنان را دگرگون کرده است. مدبر به کمک دوستش آدرس مالک پیکان قرمز -آقای حق‌نگر- را پیدا می‌کند. او در مغازه عتیقه فروشی آقای حق‌نگر تابلوی زنی را می‌بیند که شبیه کیان است. روز بعد کیان را به آنجا می‌برد، کیان با دیدن آن تابلو آشفته می‌شود. مدبر و گروه فیلمبرداری به بهانه ساخت فیلم مستند درباره عتیقه به خانه حق‌نگر می‌روند. مدبر آنجا به شباهت بسیار زیاد و باور نکردنی ویدا -همسر آقای حق‌نگر- و همسرش کیان پی می‌برد. با کیان تماس می‌گیرد و از او می‌خواهد که به آنجا بیاید. با آمدن کیان پاسخ پرسش‌های مدبر و کیان داده می‌شود. دوربین فیلمبرداری از لحظه دیدار دو خواهر پس از سال‌ها فیلم می‌گیرد. کیان گذشته را به خاطر می‌آورد. زمان و مکانی که مادرش او را رها می‌کند، برایش تداعی می‌گردد. فیلم شاید وقتی دیگر کشمکش بین تردیدهای ذهنی و واقعیت است. کیان به دنبال هویت خود و مدبر به دنبال هویت همسر خود کنار مرد غریبه‌ای می‌گردند.


پی‌رفت اول، دقایق آغازین فیلم است، زمانی که آقای مدبر فیلم را می‌بیند امکان دگرگونی و از بین رفتن تعادل به وجود می‌آید. پی‌رفت دوم قسمت زیادی از فیلم را به خود اختصاص می‌دهد. زمان در انتهای پی‌رفت دوم کشیده می‌شود؛ زمان گذشته برای کیان به خانه آقای حق‌نگر می‌آید. در پی‌رفت سوم کیان هویت خود را پیدا می‌کند. پایان

فیلم پاسخ پرسش‌های کیان و مدبر است و تولدی دوباره در زندگی مدبر و کیان؛ پس از برگشتن از خانه حق نگر، مدبر برای کیان دسته گلی می‌خرد و به او می‌گوید: تولدت مبارک. کیان می‌گوید: اصلاً یادم نبود (بیضایی: ۱۳۶۶، ساعت و ۳۵ دقیقه و ۴۸ ثانیه). نمودار ۵:

پی‌رفت اول زندگی روزمره کیان و مدبر. کیان خانه‌دار و مدبر گوینده فیلم‌های تلویزیونی است.

امکان دگرگونی } ۱- مدبر در فیلم مستند همسرش را در کنار مردی غریبه در پیکانی قرمز می‌بیند.

۲- کیان پنهانی به دنبال هویت خود می‌گردد.



پی‌رفت دوم


۱- مدبر به همراه دوستش صاحب پیکان قرمز را پیدا می‌کند.

۲- آقای حق نگر صاحب عتیقه فروشی است.

۳- مدبر به عتیقه فروشی می‌رود در آنجا تابلو زنی می‌بیند که شبیه کیان است.

۴- مدبر برای ساختن فیلم به خانه حق نگر می‌رود.

۵- در آنجا همسر حق نگر را می‌بیند که بسیار به همسرش کیان شباهت دارد.



پی‌رفت سوم

۱- تصور مدبر درباره کیان اشتباه بوده (پیروزی)

۲- کیان هویت و خواهر گمشده‌اش را پیدا می‌کند (پیروزی)

نمودار ۵- ساختار پی‌رفت‌های شاید وقتی دیگر

۵-۱) **مسافران**، روایتی از تقابل مرگ و زندگی است. در آغاز فیلم، در پی‌رفت اول، حشمت داوران به همراه دو پسر و همسرش مهتاب معارفی مشغول جمع کردن وسایل مسافرت هستند. راننده صفر مولوی- آینه‌ای را محکم روی باربند تاکسی می‌بندد. دگرگونی و عدم تعادل با گفته مهتاب پیش از سوار شدن دیده می‌شود: «ما می‌رویم تهران، برای عروسی خواهر کوچک‌ترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم» (بیضایی: ۱۳۷۰، ۳ دقیقه و ۳۷ ثانیه). با شنیدن این جمله، ذهن مخاطب به پی‌رفت دوم منتقل می‌شود. در پی‌رفت دوم که بیشترین قسمت فیلم را به خود اختصاص داده است، سواری سیاه‌رنگ در جاده شمال با کامیون نفت‌کش تصادف می‌کند و همه مسافران می‌میرند. در تهران خانواده معارفی‌ها مشغول آماده کردن خانه برای مراسم عروسی ماهرخ هستند.

خبر مرگ مسافران داده می‌شود. همه باور می‌کنند و مراسم عروسی به عزا مبدل می‌شود. خانم بزرگ، تنها کسی است که مرگ مسافران را باور نمی‌کند. ستوان فلاحی را که شاهد صحنه تصادف بوده به خانه خانم بزرگ می‌آورند. خانم بزرگ می‌پرسد: «شما آینه‌ای هم پیدا کردید؟ ستوان فلاحی: به هیچ وجه. خانم بزرگ: بله در عکس هم نمی‌بینم. بهتون گفتم که خبر روزنامه صحیح نیست. شما عوضی گرفتین. اونا با خودشون آینه‌ای می‌آوردن. اگر آینه‌ای نبوده پس سواری دیگه‌ای بوده» (بیضایی، ۱۳۷۰، ۴۸ دقیقه و ۲۷ ثانیه). مجلس ختم مسافران است اما خانم بزرگ می‌خواهد که ماهرخ لباس عروسی به تن کند چون به باور او، مسافران در راهند و آینه را با خود می‌آورند. با پوشیدن لباس سپید عروسی ماهرخ، مهتاب آینه به دست همراه مسافران وارد خانه می‌شود. در لحظات پایانی فیلم خانم

بزرگ می‌گوید: « به شما گفتم که در راهند. اون به من قول داده بود. عروسیت مبارک دخترجان» (بیضایی، ۱۳۷۰، ۹۶ دقیقه و ۵۴ ثانیه).

نمودار ۶:

پی‌رفت اول مسافران (مهتاب و خانواده‌اش) در حال جمع‌آوری وسایل مسافرت هستند.

امکان دگرگونی: جمله مهتاب: ما می‌رویم تهران، برای عروسی خواهر کوچک‌ترم. ما به تهران نمی‌رسیم. همگی می‌میریم.

- ۱- تصادف تاکسی مسافران با کامیون نفت کش در جاده چالوس و مرگ مسافران.
- ۲- همه مرگ مسافران را باور می‌کنند جز خانم بزرگ.
- ۳- مراسم عزا جای مراسم عروسی را می‌گیرد.
- ۴- مهمانان عروسی به خانه معارفی‌ها می‌آیند و با مرگ مسافران غافلگیر می‌شوند.
- ۵- خانم بزرگ در مراسم عزا از ماهرخ می‌خواهد لباس عروسی بپوشد.
- ۶- ماهرخ در مقابل بهت مهمانان لباس سپید عروسی به تن می‌کند.

پی‌رفت دوم

- ۱- مهتاب آینه به دست همراه مسافران می‌آید (پیروزی)
- ۲- شروع زندگی جدید ماهرخ (پیروزی)

پی‌رفت سوم

نمودار ۶- ساختار پی‌رفت‌های مسافران

در نهایت می‌توان گفت در فیلم غریبه و مه و چریکه تارا گذر از پی‌رفت اول (وضعیت ثابت) به پی‌رفت دوم (دگرگونی) خیلی سریع اتفاق می‌افتد. در همان آغاز فیلم، زندگی تارا با مرگ پدر بزرگ و ارثیه‌ای که به او می‌رسد دگرگون می‌شود. مرحله دگرگونی بیشترین قسمت فیلم را به خود اختصاص می‌دهد. پی‌رفت سوم بعد از رویدادهای زیادی که در تنه فیلم اتفاق می‌افتد، به سادگی و کوتاهی نشان داده می‌شود. در فیلم مرگ یزدگرد وضعیت ثابت دیده نمی‌شود، آنچه تنه اصلی را در بردارد، امکان (دگرگونی) است که در پی‌رفت دوم مشاهده می‌شود. در نگاه کلی، در مرگ یزدگرد رفت و آمد زمانی پی‌رفت دوم به اول (که در فیلم وجود ندارد) به خوبی با روایت‌های آسیابان و خانواده‌اش دیده می‌شود. پی‌رفت سوم نیز زمان زیادی را در فیلم به خود اختصاص نداده است. در فیلم شاید وقتی دیگر، در پی‌رفت دوم شاهد دگرگونی زندگی مدبر و همسرش کیان می‌شویم. تردیدی که مدبر درباره پای‌بندی همسرش کیان به زندگیش دارد و تردیدی که کیان درباره پدر و مادرش دارد. این پی‌رفت با رویدادهای بسیاری و با کندی گذر زمان به پیش می‌رود. در حقیقت، این پی‌رفت تنه اصلی فیلم را دربرمی‌گیرد. بازگشت به زندگی بدون شک و تردید برای مدبر و کیان ثابت شدن وضعیت اولیه- با برطرف شدن تردید هر دو- را نشان می‌دهد. آغاز فیلم مسافران وضعیت ثابت عروسی ماهرخ در پی‌رفت اول است. پی‌رفت دوم- مرگ مسافران- که از همان دقایق ابتدایی فیلم شروع می‌شود تا لحظات پایانی فیلم همچنان ادامه دارد. تصور خانم بزرگ درباره عروسی ماهرخ در پی‌رفت دوم تغییر نمی‌کند بلکه این تصور حتی دگرگونی (تصادف و مرگ مسافران) در پی‌رفت دوم را به تردید می‌کشانند.

نتیجه‌گیری

تحلیل ساختاری سینمای بهرام بیضایی براساس الگوی کلود برمون به خوبی نشان می‌دهد که در پنج فیلم موردنظر گذر از مرحله‌ی اولیه به ثانویه با امکان دگرگونی، خیلی سریع اتفاق می‌افتد. همچنین پی‌رفت دوم که در آن شاهد کشمکش‌ها و حوادث بسیاری هستیم، بیشترین قسمت فیلم را به خود اختصاص می‌دهد. پی‌رفت سوم نیز لحظات پایانی فیلم و نتیجه کلی آن را در برمی‌گیرد. همانطور که نشان داده شد، در این پنج فیلم، پی‌رفت اول قسمت کوتاهی را به خود اختصاص می‌دهد. زنجیره رویدادها و روایت‌ها در پی‌رفت دوم، بیشترین قسمت داستان فیلم را در بر می‌گیرند، کنش‌ها و روایات شخصیت‌های محوری فیلم در پی‌رفت دوم قرار می‌گیرند. شخصیت‌هایی همچون رعنا و آیت در غریبه و مه، تارا و مرد تاریخی در چریکه تارا، آسیابان، همسر و دخترش در مرگ یزدگرد، آقای مدبر و کیان در شایدوقتی دیگر و خانم بزرگ و ماهرخ در مسافران در ایجاد زنجیره‌ی علی و معلولی در پیرنگ و روایت و تقسیم‌بندی پی‌رفت‌ها نقش مؤثری دارند.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ هشتم، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگاه.
- بردول، دیوید (۱۳۸۵)، *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه سید علاءالدین طباطبایی، جلد اول، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- بیضایی، بهرام (۱۳۵۴)، *غریبه و مه*، (فیلم سینمایی)، ایران ۱۴۰ دقیقه.
- _____ (۱۳۵۷)، *چریکه تارا*، (فیلم سینمایی)، ایران: ۱۱۰ دقیقه.
- _____ (۱۳۶۰)، *مرگ یزدگرد*، (فیلم سینمایی)، ایران: ۱۲۰ دقیقه.
- _____ (۱۳۶۶)، *شاید وقتی دیگر*، (فیلم سینمایی)، ایران: ۱۵۹ دقیقه.
- _____ (۱۳۷۰)، *مسافران*، (فیلم سینمایی)، ایران: ۹۸ دقیقه.
- تودورف، تزوتان (۱۳۷۹)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.
- ثمنی، نغمه (۱۳۷۹)، «شعری به سوی خوشبختی (نگاهی به وجوه افسانه‌ای اسطوره‌ای هشتمین سفر سندباد بهرام بیضایی)»، در *کتاب ماه هنر*، شماره ۲۷ و ۲۸، صص ۴۱-۴۳.
- شریف نسب، مریم. رون، مهسا (۱۳۹۰)، «تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های اکبر رادی (دهه‌های چهل و پنجاه)»، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال چهارم، شماره اول، صص ۴۱-۶۴.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، ترجمه امید نیک فرجام، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸)، *واژه نامه هنر داستان نویسی (فرهنگ اصطلاح‌های ادبیات داستانی)*، چاپ دوم، تهران: کتاب مهناز.
- ورنه، مارک (۱۳۸۱)، «روایت در سینما: مقدمه‌ای بر روایت در سینما»، ترجمه؛ عسکر بهرامی، *مجله فارابی*، شماره ۴۶، صص ۱۵۶-۱۶۶.

پی‌نوشت‌ها

- 1- Jakob Lothe
- 2- Deivid Brodel
- 3- Structuralism
- 4- Ferdinand de Saussur
- 5- Vladimir Propp
- 6- Gerimas
- 7- Cloud Bremond
- 8- Todorov