

## بررسی عنصر مکان در فیلم‌نامه های «شیار ۱۴۳» و «روزهای زندگی»

دکتر زهرا غریب حسینی؛ عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولیعصر (عج) رفسنجان

*Tabasom\_m00la@yahoo.com*

سمیرا استواری؛ دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولیعصر (عج) رفسنجان

*Samiraostovari95@yahoo.com*

### چکیده

فیلم‌نامه‌های دفاع مقدس از طریق مفاهیم مکانی، فضا سازی ادبی - بصری و با مدد از شگردهای فیلم‌برداری و حرکات دوربین به خلق مکان فیلم‌نامه می‌پردازند. فیلم‌نامه شیار ۱۴۳ و فیلم‌نامه روزهای زندگی جزء فیلم‌نامه‌های برتر جشنواره بین‌المللی در دهه ۹۰ هستند. که مکان داستانی آن‌ها در شخصیت پردازی غیرمستقیم و پیشبرد کنش‌های داستانی و انتقال مفاهیم ذهنی نقش مؤثری دارند. حرکات اشخاص داستانی از بالا به پائین و برعکس، کم یا زیاد شدن نورو صدا و دور و نزدیک شدن اشخاص داستانی نماهای مختلف فیلم‌نامه‌های مذکور هستند که از چشم دوربین قابل رؤیتند. شگردهای ادبی چون توصیف‌های تصویری، عناصر نمادین مکانی، رنگ‌های نمادین و پیش‌آگاهی دهنده‌ها و... در ساختار روایتی مکان‌های فیلم‌نامه‌ها جزء نقاط برجسته فیلم‌نامه‌های مذکور است که در این پژوهش مورد بررسی واقع شده است.

واژگان کلیدی: داستان، فیلم‌نامه، مکان، آبیار، شیخ طادی

### ۱. مقدمه

«مکان» در آثار هنری و ادبی تأمل برانگیز و تلویحی، تنها یک مکان جغرافیایی با مختصات مشخص نیست؛ بلکه در کنار سایر عناصر داستانی می‌تواند نمادی از احساسات، افکار و اندیشه‌های یک فرد یا جامعه باشد و نقش مؤثری در سیر رویداد های پیرنگ داشته باشد و تبدیل به عنصری ساختاری - دیالکتیکی گردد. به عبارت دیگر، مکان هنری - ادبی برای باز نمایی وقایع، روحی گویا به موجودیت اماکن فیزیکی می‌دمد؛ در این راستا، به ویژه، به مکان‌های سمبلیک و استعاره‌ای می‌توان اشاره نمود که ابزار مناسبی برای شخصیت پردازی هستند و کمک شایانی به شناخت اشخاص داستانی می‌نمایند. اما پردازش مکان در فیلم‌نامه مبحث قابل تأملی است چرا که فیلم‌نامه‌نویس در حالی به تبیین «مکان» می‌پردازد که به سبب جنبه‌ی نمایشی فیلم، از گستره‌ی ابعاد تخیلی، ابهام و ابهام‌گویی در داستان نویسی محروم است. به جهت اهمیت خاص فیلم‌نامه‌های دفاع مقدس در این پژوهش ما برآنیم که به بررسی بیان تکنیکی و ساختاری مکان‌های دو فیلم‌نامه شیار ۱۴۳ و روزهای زندگی بپردازیم؛ در جشنواره بین‌المللی مقاومت در دهه ۹۰، این دو فیلم‌نامه به عنوان برترین فیلم‌نامه جشنواره برگزیده شدند.

### ۱-۲. پیشینه تحقیق:

با توجه به این که «مکان» یکی از عناصر مهم و تأثیرگذار در داستان و فیلم‌نامه است پس از اهمیت وافر برخوردار است. در بررسی زوایای مکان در این دو فیلم‌نامه شیار ۱۴۳ و روزهای زندگی مقاله‌ای یا کتابی کار نشده است. اما در حوزه‌ی مکان، کتابی به نام قصه مکان از علی رضا سیف‌الدینی وجود دارد که مطالعه‌ای در شناخت قصه و چگونگی شروع و پردازش داستان است. هم چنین مقالاتی از جمله: بازیابی عنصر مکان در بوف کور صادق هدایت برپایه‌ی جغرافیای تاریخی ری و تهران از کاووس حسن لی (۱۳۹۶) نگاشته شده که نویسنده قصد دارد با مستند سازی مکان‌های داستانی بوف کور به مبحث واقعیت و جایگاه تخیل در داستان‌نویسی اشاره نماید تا نگارشی تأویل پذیرانه صادق هدایت را مورد بررسی قرار دهد.

هم چنین مقاله‌ی بررسی محیط شهری و عناصر آن در داستان‌های کودک و نوجوان از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۹ از کاووس حسن لی (۱۳۹۰) چاپ شده که در این مقاله به بررسی سیمای شهر و ویژگی‌های آن از ۳۳۵ داستان کودک و نوجوان از ۴۰ نویسنده برجسته در دهه‌ی شصت پرداخته شده است.

### ۱-۳ خلاصه فیلم‌نامه شیار ۱۴۳

«الفت»، مادر دو فرزند به اسم‌های «فردوس» و «یونس» است. او این دو کودک را بدون همسر به سختی در کنار مادرش، بزرگ کرده است. «الفت» زنی زحمت‌کش روستایی و سستی است که تمام کارهای یک زن خانه‌دار روستایی و هم چنین کارهای کشاورزی را به تنهایی انجام می‌دهد. «یونس»، پسرالفت، دانشجوی سال اول مهندسی معدن است و در کارخانه مس سرچشمه کرمان مشغول به کار است. علی‌رغم مسافت طولانی، الفت هر روز برای پسرش وعده‌های غذایی می‌آورد تا او گرسنه نماند. تا اینکه؛ یک روز صبح «یونس» برای مادرش پیغامی می‌گذارد که به همراه ۳ نفر از دوستانش به جبهه‌ی جنگ رفته است تا با دشمنان مبارزه کند. الفت که عاشق یونس است پس از فهمیدن این اتفاق آشفته می‌شود. «الفت» که هم چنان امید برگشت پسرش از جبهه را دارد یک رادیو کوچک به کمر خود می‌بندد تا اسامی اسیران و آزاد شوندگان را ازین طریق گوش دهد. او در رؤیای خود یونس را می‌بیند و با او درد و دل می‌کند. انتظار بازگشت «یونس» الفت را پژمرده و غمگین می‌کند، تا بعد از ۱۵ سال انتظار خبرشهادت یونس را برای الفت می‌آورند. الفت قالی‌ای دار کرده بود که پس از شنیدن خبر شهادت پسرش آن را به اتمام رسانده و می‌برد. این قالی نمادی از انتظار «الفت» برای بازگشت پسرش «یونس» بود. (<http://www.beytoote.com>).

### ۱-۴. خلاصه فیلم‌نامه روزهای زندگی

سال ۱۳۶۷ جبهه جنوب، پنجاه کیلومتر دورتر از خطوط مقدم جبهه یک بیمارستان صحرائی نسبتاً مجهز مستقر شده است. اهالی بیمارستان را چند پرستار متخصص زن و مرد و پزشک و نیروهای خدماتی تشکیل می‌دهند. مسئول تیم پزشکی دکتر امیرعلی و همسرش ناهید سهرابی ست. امیر علی جراح و همسرش پزشک و دستیار اوست. از شواهد و گفتگوها پیداست چند سالی را در این بیمارستان سپری کرده‌اند. در طی این فیلم‌نامه امیر علی و ناهید باید بیمارستان را ترک کنند. اما با حمله ناگهانی عراق یک‌باره بیمارستان در خط مقدم قرار می‌گیرد و نبردی سنگین آغاز می‌گردد. پرسنل تمام توان خود را بکار می‌برند تا مجروحین به هروسیله‌ای که هست به عقب منتقل شوند. درگیری شدید میان نیروهای رزمی و غیر رزمی و امدادگران و اهالی بیمارستان با دشمن صورت می‌گیرد. فشار دشمن شدید است و بیمارستان از هرسو زیر آتش و هجوم هواپیماها و هلی کوپترها و تانک‌ها و نیروهای پیاده‌ی دشمن قرار می‌گیرد. در اثنای داستان بسیاری از پرستاران و مجروحین فرصت ترک و خروج از محاصره را می‌یابند اما ناگاه امیر علی در اثر انفجار و جراحت نا بینا می‌شود؛ راه‌ها بسته شده، ناهید و یکی دو پرستار و امدادگر و رزمنده، مجروحان باقیمانده را به پناهگاهی زیر زمینی و مخفی در زیر بیمارستان منتقل می‌کنند. بیمارستان منهدم می‌شود و تجهیزات نابود و بیمارستان سقوط می‌کند. امیر علی و ناهید در موقعیتی قرار می‌گیرند که تاکنون تجربه نکرده و بصورت رازی برایشان جلوه می‌نمود. در مخفیگاه زیر بیمارستان، آن‌ها از مجروحان نگهداری می‌کنند و در طی دو شبانه روز بسختی و با خطرات بسیار آذوقه و دارو برای آن‌ها تهیه می‌کنند و حتی در این موقعیت جان رزمندگان را نجات می‌دهند عمل جراحی می‌کنند امیر علی در درونش دچار چالش و نبردی شده، که هرگز تجربه نکرده بود. این نابینایی او را به بصیرتی قلبی و روحی سیر می‌دهد؛ گویی برای اولین بار است که خود را می‌شناسد و به حقایق هستی بینا شده است. به عبارتی دیگر جمع جهاد اصغر و جهاد اکبر در این موقعیت ساخته و پرداخته شده است. امیرعلی از ناامیدی و قهر از خدا به اساس رسالتش آگاه می‌شود و در این نبرد پیروز و بر خود مسلط می‌شود ولی به کمک مجروحانی که کمی سرپا هستند و همسر مهربانش که در تمام این مدت نقش چشم زمینی را

برای او داشته، یک شب تا صبح مجروحین را سوار بر نفربری کرده و در زیر آتش دشمن و در یک تعقیب و گریز خطرناک موفق می‌شود بازماندگان را به نیروهای خودی برساند. ( شیخ طادی، ۱۳۹۰: ۹۵ و ۹۶).

## ۲-۵. نرگس آبیاری

نرگس آبیاری نویسنده، کارگردان و فیلم‌نامه نویس ایرانی، متولد ۶ اسفند سال ۱۳۵۰ در تهران می‌باشد. او دانش آموخته ی رشته ادبیات فارسی است و فعالیت خود را با داستان نویسی در سال ۱۳۷۶ آغاز کرد و آثاری برای نوجوانان پدید آورده است و تا به حال بیش از سی جلد کتاب از وی به جا مانده است از جمله: رمان کوه روی شانه‌های درخت (۱۳۸۰)، مجموعه داستان قصه زنی که همش یاس‌های فلسفی داشت (۱۳۰)، نه شب بود و نه روز (۱۳۸۷)، رمان عروس آسمان (۱۳۷۹)، داستان دو خط (۱۳۸۱) و... است. او پس از موفقیت در حوزه ی نشر از سال ۱۳۸۴ با ساخت فیلم‌های کوتاه و مستند وارد دنیای هنر شد. از جمله فیلم‌های کوتاه و مستند ایشان: بن بست مهربان (داستان ۱۳۸۶)، روایت یک داستان باور کردنی (مستند ۱۳۸۶)، ( برنده بهترین مستند جشنواره اسماعیلیه مصر شد)، روز پایان (مستند ۱۳۸۷) (جایزه بهترین مستند نیمه بلند جشنواره سینمای حقیقت)، مادر شهر (مستند ۱۳۸۷) ( جایزه بهترین فیلم و بهترین فیلم‌نامه نیمه بلند جشنواره ایثار یزد)، ناسور (داستانی ۱۳۸۸) ( جایزه برترین فیلم کوتاه جشنواره دفاع مقدس ) و شیر پوشان (مستند ۱۳۸۹) ( نامزد جایزه بهترین مستند جشنواره گراند آف لهستان). او چهار فیلم‌نامه بلند سینمایی در کارنامه ادبی خود دارد که مشهورترین آن‌ها فیلم‌نامه شیار ۱۴۳ است. (<http://www.beytoote.com>)

## ۲-۶. پرویز شیخ طادی

پرویز شیخ طادی کارگردانی، فیلم‌نامه نویسی و طراحی صحنه و لباس فیلم‌نامه مذکور را عهده دار است. وی متولد سال ۱۳۴۰ در آبادان است. تنها فیلمی که کاراوبازیگری آن را انجام داده فیلم کرخه تا رایین در سال (۱۳۷۱) است. او در عرصه ی نویسندگی نیز مهارت چشم‌گیری دارد وی با نوشتن فیلم سرزمین پدر بزرگ در سال (۱۳۷۷) آغاز به کار کرد تا سال (۱۳۹۰) که فیلم نامه روزهای زندگی را به اتمام رساند. در این حوزه وارد شد و به جز فیلم‌نامه های مذکور، فیلم‌نامه‌هایی دیگر که توسط ایشان نوشته شده اند از جمله: دفتری از آسمان، روایت سه گانه، پشت پرده مه، سینه سرخ، دایناسور و شکارچی شنبه است. او در عرصه ی کارگردانی تمام فیلم‌نامه‌هایی که خود نوشته و در بالا نام برده شدند به علاوه فیلم امپراتور جهنم (۱۳۹۵) را کارگردانی کرده است. (<http://www.sourehcinema.com>)

## ۲-۷. داستان:

هرمتی که زاییده ی تخیل نویسنده باشد و صرف نظر از کیفیت و کمیت پای بندی نویسنده به واقعیت، یک یا چند شخصیت، و یک یا چند رویداد را در تلاقی زمان و مکان واحد یا چند گانه تصویر کند داستان خواننده می‌شود. خواننده در داستان می‌خواهد به کمک تخیل و هم چنین با استفاده از نمایش یا یک یا چند رخداد، فضا سازی و شخصیت پردازی بر احساس خواننده تاثیر بگذارد و معنا و مفهومی را ازین طریق به او القا کند. داستان بیشتر از آنکه به بیان دقیق واقعیت برای تأثیر گذاری بر عقل باشد، به آفرینش فضایی تخیلی برای انگیزش حس خواننده تأکید دارد. (بی نیاز، همان: ۱۵ و ۱۶). انواع داستان از نظر حجم مطالب عبارتند از: داستان کوتاه، داستان بلند و رمان.

## ۲-۸. تعریف فیلم‌نامه و بیان اهمیت مکان در آن

فیلم‌نامه شکل منحصر به فردی است که نه می‌توان گفت رمان است و نه می‌توان گفت نمایش‌نامه است، بلکه عناصر هر دو را تلفیق می‌کند. به گونه ای دیگر این طور تعریف می‌شود که فیلم‌نامه داستانی است که با تصویر در

قالب گفتگو و توضیح صحنه در بطن ساختار دراماتیک تعریف می‌شود که در بردارنده ی عناصری از جمله: داستان، شخصیت، صحنه، گفتگو، کشمکش، وزمان و مکان ... است. (شهبازی، ۱۳۹۰: ۳۹). فیلم‌نامه‌نویس از طریق معنا و فضا سازی بصری، به ایجاد هویت و خلق مکان می‌پردازد به بیانی دیگر، هنر معماری در سینما به عنوان عامل اصلی ایجاد تعادل و هماهنگی در شکل تصاویر صحنه مطرح است، خاصیت زمانی یا مکانی فضا، رنگ، نور و سایه روشن تأثیر متفاوتی بر خواننده می‌گذارد. (حسینی و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۱۳).

### ۳- ساختار مکانی:

مکان عنصری محوری در ساختار روایت است. بگونه ای که هیچ داستانی بدون مکان قابل تصور نیست.. رویدادهایی که بیرون از مکان هستند وجود خارجی ندارند و درکل هررویدادی، وجود و هستی خود را در زمان و مکان معینی پیدا می‌کند. "لوتمن" پژوهشگر نشانه‌شناسی، مکان را به این گونه تعریف می‌کند: «مکان مجموعه ای از اشیاء هماهنگ است (حالت‌ها، پدیده‌ها، کارکردها و شکل‌های متغیر...) که در بین آن‌ها ارتباطی مشابه به روابط مکانی عادی و مرسوم برقرار است. همان‌طور که مکان حقیقی توسط روابط و مفاهیم مکانی‌اش (بالا، پایین، پیوسته، درون، بیرون و...) تعریف می‌شود مکان داستانی علاوه برابعاد دارای ویژگی - های دیگری است از جمله: فضایی لفظی، فضایی فرهنگی و فضای تخیلی.

فضای لفظی: یعنی فقط زبانی «همان فضایی کاملاً لفظی» است. که با تمام فضاهای خاص مثل سینما و تئاتر و هر مکانی که تا به حال دیده ایم متفاوت است. فضایی است که فقط در لایه لای واژه‌های درون کتاب و در خدمت اندیشه است.

فضای تخیلی: این فضا، از روابط معناشناسی که شخصیت‌ها به آن می‌بخشد، معنا و نماد خود را کسب می‌کند. فضای فرهنگی: این فضا دربردارنده ی همه ی احساسات و ارزش‌ها و مفاهیمی است که زبان قادر به بیان آن‌هاست. (بوژه، ۱۳۹۵: ۱۱۲ و ۱۱۳).

محیط بیرونی (فیزیکی، جغرافیایی) می‌تواند به شکل‌های گوناگون، به توصیف غیر مستقیم شخصیت‌ها کمک کند. محیط بزرگ‌تر و پیچیده ترهم می‌تواند بر شخصیت‌پردازی اثر گذارد. از آن‌جا که مفهوم زمان در ارتباط با جهان فیزیکی است و هم با برداشت ما از جهان، به فضا یا مکان روایی نیز وابسته است. همان‌طور که فضای داستانی عبارت است از فضایی که رخ داده‌ها، شخصیت‌ها و مکان یا مکان‌های کنش را دربرمی - گیرد. (ادبیات و سینما). محیط فیزیکی اطراف شخص (خانه، اتاق، شهر، اتاق) و میز محیط انسانی او (خانواده، طبقات اجتماعی) از مواردی هستند که بر خصلت شخصیت فرد تأثیر بسزایی دارند. (بوطیقا، ۱۳۸۷: ۹۳) جمال میرصادقی معتقد است مرزجغرافیایی ای که نویسنده خود را در آن محدود می‌کند را ساختار مکانی می - گویند. انتخاب محل جا و مکان مرتبط با زمان است و هیچ یک بر دیگری برتری ندارد و در کنار هم درک و تثبیت می‌شوند و به واسطه ی داستان تجسم پیدا می‌کنند. (میرصادقی، همان: ۲۷۳) وی در ادامه آشکارا تأکید می‌نماید که هر نویسنده، به خوبی می‌داند که برای باروداشت داستان، مکان وزمان و وقوع آن را باید طبیعی و واقعی تصویر کند تا حقیقت ماندنی داستانش تحقق پذیرد. (همان: ۵۷). فتح الله بی‌نیاز نیز صحنه را ارائه‌ی تصویر متحرک از واقعه و عملکرد شخصیت‌های داستان می‌داند و می‌گوید: «اگر در توصیف جهان متحرک داستان متوقف می‌شود در صحنه، جهان متحرک داستان در حرکت و گردش است. وی صحنه را با لحظه پردازی، دارای همبستگی می‌داند؛ در واقع صحنه همان لحظه پردازی است. بنابراین برای نگه داشتن ارتباط خواننده با متن، تا جایی که امکان دارد باید از نمایش یا تصویر یا صحنه استفاده کرد.» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۱۱ و ۱۱۲) بنابراین، نویسندگان بزرگ امروزه تأثیر محیط بر شخصیت‌های داستان توجه بسیار دارند؛ زیرا داستان حتماً باید در جایی اتفاق بیفتد و در زمانی به وقوع بپیوندد، ازین نظر کاربرد درست صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید.

### ۱-۳. مهم‌ترین وظایف صحنه عبارتند از:

- ۱- فراهم آوردن محلی برای زندگی شخصیت‌ها و وقایع داستان.
- ۲- ایجاد فضا و رنگ و حال و هوای داستان، حالت شادمانی یا غم‌انگیزی، شومی، ترسناک و شاعرانه‌ای که خواننده به محض ورود به دنیای داستان حس می‌کند.
- ۳- به وجود آوردن محیطی که اگر رفتار شخصیت‌ها و وقوع حوادث تأثیری عمیق و تعیین‌کننده به جان‌گذارد، دست کم بر نتیجه آن‌ها مؤثر واقع شود. (میرصادقی، همان: ۵۸۰).

### ۲-۳. عنصر مکان در فیلم سازی

یک فیلم داستانی یا مستند از نماهای مختلفی تشکیل شده است. نماها برحسب نزدیکی یا دوری دوربین به سوژه یا به نسبت فضای کلی قابل رؤیت از طریق ویزور (چشمی دوربین) دوربین به سه نمای اصلی تقسیم می‌کنند:

- ۱- نمای دور یا لانگ شات، که تمام سوژه و محیطی که آن را احاطه کرده است دیده می‌شود.
- ۲- نمای متوسط یا مدیوم شات، حدود نیمی از موضوع و قسمتی از محیطی که موضوع را احاطه کرده است را نشان می‌دهد. مثلاً اگر موضوع یک آدم باشد، نمای متوسط او از کمر به بالا می‌باشد.
- ۳- نمای نزدیک یا کلوزآپ، که تنها قسمتی از محیطی که موضوع را نشان داده و محیط اطراف را نشان نمی‌دهد.

اگر موضوع یک انسان باشد نمای نزدیک، تصویر درشت صورت او، از سرشانه‌ها تا بالای سر است. (ضابطی جهرمی، ۱۳۶۶: ۲۵ و ۲۶) در فیلم‌نامه‌ها حرکات دوربین از لایه لای عبارت‌هایی چون: جلو آمدن، دور شدن، از بالا به پایین رفتن و از پایین به بالا رفتن، کم و زیاد شدن صدا و نور به کارگردان گوشزد می‌شود که در ادامه به نمودهایی از آن‌ها اشاره می‌شود:

الفت از پله های واحد تغلیظ بالا می رود. بر بالای سکو می ایستد و از آنجا چشمش به سید علی می افتد که کنار یکی از بالمیل‌ها مشغول روغن کاری ست. الفت صدایش می‌کند و سید علی به سمت او برمی‌گردد. به نشانه سلام سر تکان می‌دهد و از الفت می‌خواهد که پایین بیاید. الفت از پله ها پایین می‌آید. (آبیار، همان: ۳۴).

الفت بر بالای بلندی معدن مس نشسته است و از آن بالا به جای خالی یونس در معدن نگاه می‌کند. رادیو شکسته دور کمرش است و می‌خواند. (از نمونه‌های دیگر این شاهد مثال در صفحه ۱۳ و ۴۹ مشاهده می‌شود).

از پشت پنجره می‌بینیم که به نماز ایستاده است. الفت به طرف در خانه می‌دود. در را باز می‌کند و وسط کوچه زانو می‌زند و از ته دل فریاد می‌زند. (همان: )

بچه‌ها میان حیاط بازی می‌کنند. زنی از داخل اتاق بیرون سر می‌کشد. (همان: )

فردوس و الفت از حیاط خارج می‌شوند. الفت قدرت راه رفتن ندارد... روی زانوهای خم می‌شود... می‌نشیند. سرش را به دیوار تکیه می‌دهد... انگار از همه چیز خالی شده است. پوک و پوش... الفت نگاهش را به آسمان می‌دوزد. نگاهش گویی از آسمان جواب می‌خواهد. (همان)

باد کوچه را می‌روبد. گرد و غبار به هوا برمی‌خیزد... الفت و فردوس در عمق کوچه دور می‌شوند...

الفت در نمایی باز و در میان زمین‌های وسیع و بزرگ کشاورزی، تک و تنها توبره‌ای در دست دارد. از داخل توبره، دانه‌هایی را روی زمین می‌پاشد و جلو می‌رود. رادیو هنوز دور کمرش است و مردی با صدایی حزین، آوازی به زبان عربی می‌خواند. فردوس از ته زمین نمایان می‌شود. فردوس از ته زمین فریاد می‌زند. (آبیار، همان: ۷۲).

نمازخانه بزرگ است و پر از تابلوها و نوشته‌هایی از قرآن و گفته‌هایی از ائمه. میان اتاق تابوتی ست که روی آن را با پرچم ایران پوشانده‌اند. حلقه‌ای بزرگ از گل روی تابوت است و هم چنین دور تا دور آن. نوری که از پنجره های مشبک نمازخانه به روی تابوت می‌تابد و هم چنین حلقه‌های گل و پرچم، منظره‌ای با شکوه به وجود

آورده است. الف ت به تابوتی که وسط اتاق است نگاه می کند. سپس به زن چادری. (همان: ۷۰).  
گویی مجسمه شده اند، گروهها فیکس، عکاس، رزمنده ها، مجروحین درون محوطه ، یکی می نشیند و سرش را می گیرد، یکی به سوی می رود و زجه می زند. ( شیخ طادی، همان: ۲۳ و ۲۴)

تعدادی از پرسنل از سنگر خارج شده اند. صدای انفجارات پیاپی و متصل به هم از دور دست شنیده می شود. (همان: ۳۲).

هوا مه الود است ،باران نم می بارد. نیروها در حال سوار شدن به کامیونها و وانتها هستند. امیر علی و ناهید در حالیکه چتر و نیلونی به سر دارند به تماشا ایستاده اند. (همان: ۳۰).  
صداهای هر لحظه نزدیک تر می شود. (همان: ۳۴).

مجروحین توسط ناهید و پرستاران و امدادگرا و نیروهای رزمی در حال انتقال به داخل پناهگاه هستند. پناهگاه تاریک است . سیما اتاقک برق را باز میکند تعدادی باطری بزرگ دیده می شود . سیما دستگیره برق اضطراری را روشن می کند . تعدادی چراغ در سقف یا دیواره ها روشن می شود . (همان: ۳۸)

مجروحین از داخل بیمارستان به پلکان و سپس به زیرزمین منتقل می شوند. (همان: ۳۸)  
ناهید در انتهای راهروی پناهگاه روزنه ای میبیند . تلاش میکنند به اندازه یک نفر بازتر شود . خود را به بیرون می کشد و از پس دود و آتش خود را به انبار و اتاق عمل می رساند. (همان: ۴۲).

ناهید می رود - و خود را از میان عبور گلوله و شلیک و انفجار به پناهگاه می رساند. (همان: همان)  
امیر علی از سنگر مخابرات خارج و به ناهید ملحق می گردد. هر دو به سوی بخش می روند. در میان مسیر خبر از بلندگوهای پخش می شود. (همان: ۲۳).

تانک بعدی توسط ۱۰۶ و تانک بعدی، ۱۰۶ را هدف قرار می دهد- فرمانده پرتاب می شود (همان: ۴۱).  
امیرعلی که به درگاه رسیده لوازم را رها می کند و سراغ فرمانده می رود - که تانک دیگری را می بیند. توپ تانکی را که ۱۰۶ را هدف قرار داده، می زند ، ۱۰۶ از بالا پرتاب می شود به پایین . (همان: ۴۱).  
تانک پشت تانک داخل می شوند. نیروهای رزمی از سروکول تانکها بالا می روند و داخل آنها نارنجک می اندازند. (همان: ۴۱).

با انفجار امیرعلی به دیوار پرتاب می شود و محکم سرش به دیوار برمی خورد - برمی خیزد- تلو تلو می خورد ... به دنبال لوازم می گردد- چشمانش را میمالد - انفجار دیگر- (صدایی نمی شنود) چشمانش مات و فلو می بیند. (همان: ۴۲).

داخل پناهگاه- همه ساکتند و چشم به بالا و انتهای راهرو دوخته اند، در همین لحظه، فرمانده عراقی در حال رفتن به سربازانش دستوراتی می دهد. (همان: ۶۱).

#### ۴- مکان های روایتی - داستانی

در فیلم نامه های دفاع مقدس، نویسنده برای تأکید برانتقال احساسات، نویسنده مکان ها را با عبارات ادبی بیان نموده و گاهی اوقات به صحنه هایی از آسمان اشاره نموده است که تقویت کننده احساسات و اندیشه های مورد نظر نویسنده است اما مکان فیلم نامه، به سبب نوشته شدن برای اجرا، دامنه ی عبارات ادبی گسترده نیست و نویسنده باید به عبارات وصفی کوتاه بسنده نماید یا گاهی به کاربرد نام محل اکتفا کند و جزئیات صحنه پردازی را به عهده کارگردان بگذارد که مورد اخیر جزء ضعف های فیلم نامه محسوب می شود لیکن فیلم نامه می تواند به سبب گزینش های خاص نویسنده، دارای مکان خاطره انگیز و روایی شود؛ یا صفات واقعی یا تخیلی برای مکان در نظر بگیرد به طور مثال در آغاز فیلم نامه شیار ۱۴۳، نویسنده از «عکاس خانه ای در مشهد» یاد می کند مفهومی که باین مکان به ذهن

متبادر می‌شود این است که قهرمان با خاطره‌ی عشق زندگی می‌کند و هر چه که یادآور گذشته است تسکین موقت و آرام‌دهنده درد نبود «یونس» است. گویی الفت با سیر در خاطرات تفاوتی بین گذشته و حال قائل نیست. غریب صلوات اتاق را پر می‌کند. سپس حسین آقا به سمت چهار پایه می‌چرخد و «بسم الله» می‌گوید و با دست‌های لرزان نوار را در ضبط می‌گذارد. دوباره جمع صلوات می‌فرستد. رنگ به چهره آهی جان نمانده است. جمعیت در سکوتی عجیب بهت زده به ضبط صوت کوچک خیره می‌شوند. انگار تصویر هم از حرکت ایستاده است. هیچ کس تکان نمی‌خورد. همه‌ی حواس‌ها به سمت ضبط معطوف است. حسین آقا دکمه‌ی ضبط صوت را می‌زند. صدای خش خش به گوش می‌رسد و صدای مبهم عراقی‌ها که باهم عربی حرف می‌زنند. (آبیاری، همان: ۴۳).

آهی جان (مادر الفت) و الفت و دخترش فردوس که ۳ سال دارد، در عکاسی جلوی تصویر حرم امام رضا (ع) ایستاده‌اند. الفت، یونس را که کودکی دو ساله است در بغل دارد. الفت در تلاش است عکس خوبی در عکاس‌خانه بگیرد. یونس گریه می‌کند؛ الفت سرش را گرفته و به طرف دوربین می‌چرخاند. (آبیاری، همان: ۲).

برخی اوقات فیلم‌نامه‌نویس، برای پردازش مکان از وصف‌ها و عبارات ادبی استفاده می‌نماید تا مخاطب هم بتواند مکان مورد نظر را تصور نماید و هم تحت تأثیر عواطف داستانی قرار گیرد؛

ریسه‌ها دورتا دور خانه و جلوی در کشیده شده‌اند و خانه چراغانی است. از فامیل چندین نفر در ایوان و اتاق‌ها نشسته‌اند. گوسفند قربانی شده و قصاب آن را به قلاب کشیده و در حال آماده کردن گوشت آن است. الفت بی‌خستگی انگار که جوان شده باشد در ایوان و حیاط و مطبخ و اتاق‌ها در رفت و آمد است، جواب تهنیت‌ها و چشم‌روشن‌های فامیل را می‌دهد. کسی گوشه‌ای منقل آماده می‌کند برای کباب. بچه‌ها میان حیاط بازی می‌کنند. زنی از داخل اتاق بیرون سر می‌کشد. (آبیاری، همان: ۶۴).

آهی جان: لا اله الا الله.... بد به دلت راه نده، جبهه که یکی دوجا و یه وجب و دو وجب نیست. بخیه به آب دوغ زدن. (همان: ۳۷).

حالا بدجوری چشم به راهه خبری از پسرشه.... چشمش به در سفید شده. او نو می‌بینم گم شدن پسر خودمو یادم می‌ره. (همان: ۴۰).

حبیب: توی خاک عراق پیش می‌رفتیم. شصت تا تانک و پی‌ام پی که روی هرکدام بیست و چهار نفر با تجهیزات سوار شده بودن.... بی‌خبر از این که ستون پنجم کار خودشو کرده، عملیات لو رفته بود.... شیرازه که از هم پاشید دستور عقب نشینی دادند. تانک ما آخرین تانک بود که عقب سر همه حرکت می‌کرد، برای همین وقتی عقب نشینی کردیم، اما اولین تانکی بودیم که تونستیم برگردیم. (همان: ۳۶).

از نگاه دوربین خاکریزها خاموش‌اند. سنگرها از هم پاشیده، تجهیزات جنگی منهدم و سوخته.... بوته‌های خودرو. جسدهای بر خاک. طاقباز.... مچاله شده... کلاه خودها پراکنده.... رمل‌ها جابه‌جا روی این فضا را پوشانده است. دست‌های سیدعلی بمان سست می‌شوند. نیروی نظامی ریشش را می‌خاراند. (همان: ۳۶).

فت و به دنبالش فردوس، از میان ازدحام جمعیت راه گشوده و از بین جمع ایستاده و نشسته، خود را مقابل آزاده می‌رسانند. آزاده لاغر اندام و تکیده با سری تراشیده و گونه‌های برجسته، در ته مهمان‌پذیر به پشتی تکیه داده، دورش شلوغ از فامیل و مردم است. الفت جلو آمده و سلام می‌دهد. آزاده حواسش نیست. الفت دوباره سلام می‌دهد. (همان: ۶۷).

نمای باز از روستای میمند که صخره‌ایست و خانه‌های مردم در دل صخره‌ها کنده شده است. الفت به همراه حسین آقا تلفنچی و زنش و چند زن دیگر در برابر خانه سرکتاب بازکن به صف ایستاده‌اند. به نظر می‌رسد که کلافه است. خورشید در حال غروب است که الفت به اتاق سرکتاب بازکن وارد می‌شود. زنی قبل از او منتظر

است. سر کتاب باز کن در اتاق نیست. حسین آقا تلفنچی به الفت می گوید که سر کتاب باز کن برای قضای حاجت رفته است. اتاق به ریخته و درهم است. تا نیمه پر از دود است و سقف سیاهی دارد. سر کتاب باز کن یالله می گوید و وارد اتاق می شود. سیگاری می گیراند و تسبیح چوبی چرکش را به دست می گیرد. به زن جا افتاده‌ای که در اتاق است اشاره می کند. (آبیار، همان: ۷۰).  
در داستان فیلم به حالت‌های مختلف آسمان هم اشاره‌ای شده است:  
خورشید در حال پایین رفتن است. (آبیار، همان: ۷۱).

آسمان ابری ست. الفت نگاهی به آسمان می کند و آرام به سمت خانه اش می رود. (همان: ۸۲).  
قطره‌ای آب درون برکه می افتد و موجی کوچک. دکتر را از پشت رو به غروب می بینیم... با صدای ناهید او را نیز می بینیم ( شیخ طادی، همان: ۲۱)

محوطه مملو از فانوس است، رزمندگان و مجروحین محوطه را پر کرده‌اند و زمزمه دعا دارند... زمین هم چون آسمان پر ستاره گشته ( همان: ۳۰)

از مکان‌های محوری داستان که باعث می شود مواجهه مضطربانه ی الفت را با واقعیت نبود «یونس» پررنگ نماید صحنه های قالی بافی است که نویسنده به خوبی از عهده ی تصویر سازی آن برآمده است که در بخش مکان‌های زنانه شواهد آن ذکر می شود؛

#### ۴-۱. مکان های زنانه:

به سبب این که از مهم ترین رسالت‌های آثار ادبی به خصوص داستان نویسی و فیلم نامه نویسی، آشکار سازی بخشی از هویت زنانه است؛ نقدهای زن محور و فمینیستی به نقش زنان در خلق معانی متنی توجه خاص دارند. ادبیات پایداری جایگاه انکار ناپذیر زنان در شکل گیری ساختارهای مکانی فیلم نامه بسیار مشهود است. گرچه در وادی امر، اولین مطلبی که از زندگی در زمان جنگ به ذهن خطور می کند صحنه های جنگی و خشونت آمیز است؛ اما آن روی سکه ی جنگ یعنی به تصویر کشیدن فراز و فرود های خانواده های ایرانی در فیلم نامه های ادب مقاومت برجستگی خاصی دارد از نگاه نقد زنانه دو نوع مکان، قابل تشخیص هستند؛ یکی مکان‌هایی که حضور زنان در آن جا همیشگی و کلیشه ای است و دیگری مکان‌هایی که در نگاه عرف جامعه زنان در آن جا کمتر حضور دارند. نکته قابل تأمل در فیلم نامه های مذکور اینست که هر دو نوع مکان، ساختاری می یابند که به سبب حضور زنان در آن‌ها، عنصر مکان از عنصر شخصیت قابل تفکیک نیست. این گونه مکان پردازی در فیلم نامه شیار ۱۴۳ نسبت به فیلم نامه روزهای زندگی نمود بیش تری داشت که در ادامه به بررسی آن‌ها می پردازیم؛

مهمترین مکان از این بخش، خانه الفت است که در سیر داستان، پیوند دهنده ی گذشته و حال است. از جمله اجزای مطرح شده ی این مکان می توان به مواردی چون: در، دیوار، طاقچه، حیاط، حوض، مطبخ، دارقالی بافی، اتاق و ایوان خانه اشاره نمود که در ادامه به برخی از این موارد اشاره می شود؛

شخصیت داستانی هم در زمان گذشته و هم در زمان حال در مکان قالیبافی مشاهده می شود و روند قالیبافی و سیر در خاطرات و سفر به گذشته و حال تا اتمام فیلم نامه ادامه می یابد؛ در فیلم نامه از فلاش بک بعنوان نمایش پیش داستان یا گذشته ی مرتبط با داستان و نیز نمایش خاطرات شخصیت ها که ممکن است یاد آن‌ها بیاید یا آن‌ها را آزار دهد استفاده می شود. وقتی از فلاش بک استفاده می شود، رفتن به گذشته باید به طریقی ریشه در واقعیت داشته باشد. یعنی باید در این جا و اکنون شخصیت، محرک خاطرات باشد؛ مثلا یک حادثه، تصویر یا حرفی که کسی می گوید. (موریس، ۱۳۹۰: ۳۷ و ۳۸).

گذشته، خانه ی الفت، داخلی، روز

لفت، مشغول بافتن قالی است. نقش ها را برای خود می خواند و سپس سریع به سمت دیگر قالی



می‌رود و جایی که یونس همیشه نقش‌ها را تکرار می‌کرد، دوباره نقش را می‌خواند و گره می‌زند... (آبیار، ۱۳۹۰: ۴۴). (از نمونه‌های دیگر این اهد مثال رجوع به صفحات ۴۳ و ۸۱ فیلم‌نامه شود).

در این فیلم‌نامه کمتر از آشپزخانه صحبت شده است چرا که نویسنده قصد دارد بیشتر رنج مادرانه را به تصویر بکشد و قصد تبیین مفهوم لذت خوردن و تن‌آسایی را که جزء متبادرشونده آشپزخانه است ندارد. جالب است که در یک مورد هم که مبحث غذا خوردن مطرح می‌شود، الفت در حال برچیدن بساط سفره می‌باشد:

گذشته، خانه الفت (مطبخ)، داخلی، روز

الفت مشغول نان پختن است. چونه‌های خمیر را روی ساج پهن می‌کند و به دیواره‌های تنور می‌کوبد. سر بر می‌گرداند و به طاقچه‌ای که یونس گاه او را روی آن می‌گذاشت و پایین می‌آورد نگاه

می‌کند و سپس با سرعتی بیشتر چونه‌های خمیر را روی ساج پهن می‌کند و آن را به دیوار تنور

می‌چسباند. گویی می‌خواهد این خاطره را از یاد ببرد. رادیو دور کمر اوست و می‌خواند. (آبیار، همان: ۴۵).

الفت، میهمان دارد. داماد و دخترش و پسر دو ساله‌شان. الفت قیمة درست کرده و حالا شام را خورده‌اند و الفت بساط سفره را بر می‌چیند. (همان: ۵۴)

حیاط خانه نیز بار معنایی مثبتی دارد و از اجزایی یاد می‌شود که یاری رسان قهرمان داستان است تا سیرش را از زمین به سمت آسمان به تکامل برساند نویسنده با کاربرد نمادهایی چون حوض آب، در باز، درخت و لانه پرنده، پله و... بدین امر پرداخته است.

#### ۲-۴. مکان‌هایی که مردان حضور دارند

مکان‌هایی که مردان حضور دارند و زنان کمتر در آن جا دیده می‌شوند عبارتند از: معدن، میدان جنگ یا مکان‌هایی که برای فعالیت زنان و مردان مشترک هستند مانند زمین کشاورزی، تلفن خانه:

گذشته، پایگاه بسیج شرکت مس، داخلی، روز

آقای مروی (مسئول بسیج) پشت میز نشسته است و در حال خواندن اسم بعضی از اسراست

الفت روی صندلی نشسته است. (همان: ۵۷). (نمونه‌هایی از شواهد مثال: ۸۰، ۳۳ و ۱۹).

زمان گذشته، معدن بیضی شکل مس، خارجی، روز

الفت بر بلندی معدن ایستاده است و از آن بالا به معدن و ماشین‌هایی که در حال حرکت و کار کردن اند نگاه می‌کند.

(آبیار، همان: ۱۲). (شواهد دیگر این مثال در صفحات: ۳۲، ۳۴، ۴۹، ۵۲ و ۶۸ می‌باشد) و الکاه مرخند

الفت در فضای اتاق مخابرات روستایی، کنار میز مرد تلفنچی میانسالی که تسبیح می‌اندازد، ایستاده است و تلفن در دست دارد و حرف می‌زند. (و شاهد دیگر در صفحه ۴۴)

الفت در باغ مشغول به کار است و زمین را بیل می‌زند. (همان: ۳۴)

#### ۳-۴. نماد در ساختار مکان

نماد را می‌توان شیوه‌ای غیرصریح که نویسنده با استفاده از آن موضوعی را تحت پوشش موضوعی دیگری بیان می‌کند یا چیزی را بر حسب چیز دیگر عنوان می‌کند یا صحنه‌ها و مفهوم‌های مختلف را با توسل به نشانه و نمونه پیش می‌کشد. اما تعریف دیگری که میرصادقی بیان کرده است نماد را اینگونه بیان می‌کند که به جای چیز دیگر قرار گرفته باشد یا اینکه هم معنای خود را بدهد و هم جایگزین چیز دیگری شود یا چیز دیگری را القا کند. نماد می‌تواند به عنوان نشانه‌ای ذکر شود مثل "پرچم" که نماد کشوری است. یا نماد به صورت واژه می‌تواند بیاید. مثل "آب" نماد تطهیر است. (میرصادقی: همان. ۷۰۵-۷۰۳). نمادهای عمده از دیدگاه میرصادقی سه نوع است: نمادهای طبیعی، نکادهای مستور، نمادهای مرسوم.

۱) نمادهای طبیعی، نمادهایی که فراتر و جامع تر از خودشان هستند یعنی مفهومی فراتر و کامل تر از خود را بیان می‌کنند. مثل «گل سرخ» که ذاتا زیباست و زیبایی را نشان می‌دهد اما منعکس کننده فراتر و عالی تر از زیبایی است.  
 ۲) نمادهای مستور یا اختصاصی، نمادهایی هستند که مفهوم خود را فقط در داستان پیدا و نمایان می‌کنند و اکثرا مورد پذیرش همگان نیستند. چند نویسنده برای اولین بار آن نماد را در اثرش آورده یا باید گفت خلق کرده است به همین دلیل آن را نماد مستور (مستور در متن داستان) یا اختصاصی (مختص به داستان نویسنده) نامیده‌اند.  
 ۳) نماد مرسوم، اگر نمادهای مستور و مختص جنبه عمومی و همه پسند پیدا کنند و مردم و نویسندگان دیگر آن‌ها را مورد استفاده قرار بدهند نمادهای مرسوم نامیده می‌شود. (میرصادقی: همان، ۷۰۷-۷۰۵). در فیلم‌نامه‌های دفاع مقدس نمادهای طبیعی در اشیاء و حیوانات متبلور شده است لیکن چون شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. (میرصادقی، همان: ۱۲۲) نمادهای مستور یا اختصاصی بیشتر در شخصیت پردازی غیر مستقیم نمود بیشتری دارد و برای نیل بدین امر از عناصر مکان بهره برده‌اند:

«در باز» نشانه نرسیدن به بن بست ها و گذر از مراحل و موقعیت های متفاوت زندگیست:

خانه الفت، خارجی، روز

الفت مشغول غذا دادن به مرغ و خروس هایش است. خمیر آرد را در دستانش لوله می‌کند و برای مرغ و خروس ها می‌ریزد. در خانه باز است. (آبیاری، همان: ۷۲).

زمان گذشته، الفت، خارجی (حیاط)

کسی به شدت در می‌زند. الفت دم در می‌رود و در را باز می‌کند. پسر بچه ای پشت در است. (همان: ۲۹).  
 «حوض آب» هم معنای نمادین «در باز» را دربردارد  
 صبح الفت، استکان های چای را با دست هایی لرزان زیر شیر آب حوض می‌شوید که تلفن زنگ می‌زند. (همان: ۶۶).

الفت انگار که به خود آمده باشد، بی رمق از جا بلند می‌شود. سر حوض می‌رود و وضو می‌گیرد. (همان: ۶۳).  
 «بستر» مکانی برای خیال پردازی، رؤیا دیدن و تک‌گویی شخصیت داستان است:  
 الفت در اتاقی در بستر خودش دراز کشیده و در آن سوی اتاق یونس در بسترش دراز کشیده است. الفت طبق یک سنت قدیمی برای یونس قصه تعریف می‌کند. (همان: ۱۵)

۴-۴. رنگ

در تمدن های باستان و هم چنین در مذاهب، رنگ ها از جایگاه نمادین برخوردار بودند. همان طور که امروزه در هر کشور و اقلیمی معنای نمادین رنگ ها می‌تواند از تفاوت ویژه ای برخوردار باشد.  
 رنگ سفید که مظهر پاکی، روشنایی، بینگر شادی، افتخار، جاودانگی، معصومیت و پیروزی است. رنگ سرخ، رنگ آتش و خون و عشق الهی است، رنگ سبز رنگ امید، نعمت های آتی و میل به زندگی جاودان می‌باشد و سرانجام رنگ سیاه نشان ماتم و عزا است. (شاهین، ۱۳۸۷: ۱۰۱). فیلم‌نامه نویسان نیز از نماد رنگ برای بیان مفاهیم و مضامین شهادت طلبی، صبوری، هیجان و ... بهره برده‌اند رنگ سفید مستتر در واژه پرستار انتقال دهنده و مصور کننده مضمون امید و آرامش است:

امیر علی با ماژیک قرمز روی پیشانی بعضی مجروحین مینویسد فوری. (شیخ طادی، ۱۳۹۰: ۲)

کسی داد می‌زند بتادین سبز .. یکی عکس رادیولوژی می‌گیرد و کسی بسرعت کاست را برداشته و می‌رود و کس دیگری کاستهای ظاهر شده را بدست ناهید می‌دهد. (همان: ۴)

یا رنگ شورانگیز قرمز در شواهد زیر که در واژه مجروح و زخمی با مهارت ذکر شده:

امبولانس اول مملو از مجروح‌های خوابیده و نشسته پر می‌شود و می‌رود. انفجار توپخانه ادامه دارد. گلوله ای وسط مجروحین و امدادگران می‌خورد. سامان به گوشه ای می‌خزد. بقیه پراکنده می‌شوند. ناهید گم شده. امیر علی به اطراف نگاه می‌کند. (همان: ۳۳).

الفت: نمی‌دونم چم شده سید علی. دلم شده مث این کوره مذاب. هی داغ میشه و الو می‌گیره.

#### ۴-۵. نورپردازی و توصیف نور

مبحث نورپردازی و توصیف نور، در فیلم نامه دارای دو بُعد است هم جزء مکان در عناصر فیلم و هم جزء روایت پردازی و جنبه‌ی تخیلی - ادبی مکان در داستان محسوب می‌شود؛ خانه با امید دیدار یونس نورانی تر است. نویسنده قصد دارد با نور بخشیدن به مکان داستان شباهت رؤیا و واقعیت را به مخاطب تذکر دهد، و در لایه‌های پنهانی کلام، وی را متوجه این مطلب کند که عشق مادرانه، تجربه ای درخشان و حسی همیشگی است که همیشه و در هر زمان و مکان جلوه‌گری می‌نماید.

شاید دیوار مقابل را که نیزاری جلوی آن است تخریب کنند. امیر علی و ناهید و سیما به سختی مجروحین را آماده می‌کنند، تا برای حرکت آماده شوند، یکی یکی آنها را درون نفربر قرار می‌دهند، کار طاقت فرسا، با جراحت ناهید و سیما خستگی امیر علی هوا در حال روشن شدن است. (شیخ طادی، ۱۳۹۰: ۹۰). (نمونه ای دیگر ازین شاهد مثال در همین صفحه ۹۰).

در روزهای زندگی نیز ازین نوع کارکرد نماد مواردی وجود دارد که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود: یک تانک آتش گرفته و بر درب ورودی زیرزمین فرود می‌آید و آنرا مسدود میکند. در زیر زمین خروجی‌ها در اثر انفجارها مسدود می‌گردد. ناهید و مجروحین و پرستاران منتظرند. ناهید از کیانوش و دیگران سراغ امیر علی را می‌گیرد هیچ کس او را ندیده است. (همان: ۴۲)

ناهید در انتهای راهروی پناهگاه روزنه ای میبیند. (همان: ۴۲)  
کیانوش بسختی کمی درچه را باز میکند، ناگاه چشمان درشت کسی در بیرون درفاصله کم به آن دوخته. کیانوش با جیغی کوتاه دریچه را رها کرده پایین می‌آید. (همان: ۴۲).

ناهید از روزنه به بیرون نگاه می‌کند، کیانوش دست و پا و دهان عراقی را می‌بندد، کمی دورتر، امیر علی، به نماز می‌ایستد، سکوت کرده، دستانش را بالا می‌برد، در نیت و تکبیر مانده، شانه‌هایش تکان می‌خورد، "الله اکبر" (همان: ۵۶)

چشمان عراقی که از وحشت گرد شده به سمت الله اکبر خیره می‌شود، امیر علی حمد و سوره می‌خواند و به رکوع می‌رود. (همان: ۵۶)

سیما از دریچه به بیرون نگاه می‌کند. (همان: ۵۷)

دریچه زیردستان امیر علی تکان می‌خورد، آرام باز می‌شود. (همان: ۷۴)

همه در خوابند - ناهید نماز می‌خواند (نماز صبح) امیر علی در کنارش نشسته (همان: ۷۷)

امیر علی وسط محوطه همچون مجسمه ای ایستاده روبه آسمان. (همان: ۶۵)

نمادی ترین شخصیت فیلم نامه شیار ۱۴۳ «مریم» است که در واقع به کمال مورد نظر نویسنده واصل نمی‌شود؛ وی در کودکی در نقش گرگ در بازی گرگم به هوا ظاهر می‌شود.

الفت و یونس و فردوس (دختر الفت) و مریم ۵ ساله (دختر خواهر الفت) توی حیاط خانه ی روستایی شان باهم گرگم به هوا بازی می‌کنند. آهی جان توی ایوان قلیان می‌کشد و گه گاه می‌خندد و دندان‌تلاش معلوم می‌شود. سرو صدا و جیغ و فریاد حیاط را پر کرده است. مرغ و خروس‌ها وحشت می‌کنند و فراری می‌شوند. مریم گرگ می‌شود؛ اما جرزنی می‌کند و زیربار نمی‌رود

### مریم در پایان داستان نمی‌خواهد جلوی دوربین ظاهر شود

مریم: ببخشید... میشه صورت منو نشون ندید... فقط صدام باشه. (همان: ۵).

در داستان، در زمان بچگی، به یونس سیلی می‌زند و با یونس دعوا می‌کند و مورد مؤاخذه آهی مادر الفت قرار می‌گیرد و در زمان جوانی متهم به بی‌وفایی است؛ او قبل از مشخص شدن مرگ یونس، ازدواج می‌کند.

### ۶-۴. پیش آگاهی

نشانه، اشاره یا کنایه ای در روایت داستان است که از اتفاقی که بعداً قرار است رخ دهد، خبر می‌دهد. این اشاره یا کنایه ممکن است یک سخن باشد، یا یک عمل، اتفاقی غیر منطقی که معنی آن بعدها معلوم می‌شود. (<http://www.azsan.ir>).

الفت کمی خار به دهانه تنور اضافه می‌کند و با چوبی بلند هیزم آتش تنور را جا به جا می‌کند. او ساج را روی آجرها می‌گذارد. کلاغ غار غار می‌کند، الفت سر از دهانه‌ی مطبخ بیرون می‌کند و سر درخت را نگاه می‌کند. لا اله الا الله می‌گوید و یکی از چونه‌ها را از مجمعه برداشته و با چوب مخصوص روی خوانچه پهن و نازک می‌کند. خمیر که به چوب می‌پیچد، آن را روی ساج می‌اندازد. آهی جان، گوشه ای لوبیا پاک می‌کند. فردوس در حیاط راه می‌رود و کتاب می‌خواند. در می‌زنند. (همان: ۲۶).

گوسفند قربانی شده و قصاب آن را به قلاب کشیده (همان: ۶۴).

الفت پشت قالی نشسته و آهی جان زیر کرسی ست. سگی در کوچه زوزه می‌کشد. الفت سرش را از پنجره بیرون می‌آورد.

الفت: چه وقت زوزه کشیده؟! (همان: ۳۴).

فردوس: یه جوری شده بود مادرم، به همه چیز وسواس داشت. درخت گردو رو می‌گفت غرس نکنید بد یمنی میاره. سگ زوزه می‌کشید می‌گفت نکنه خبر بدی بیارن. اگه نردبوم می‌افتاد کف پشت بوم باید م رفت صافش می‌کرد. می‌گفت خوب نیست. سفیدی نباید از خونه بیرون داد، خوب نیست. (همان: ۵۱).

با چشم اشاره می‌کند به دو گلدان روی طاقچه. فردوس بلند می‌شود و گلدان‌ها را می‌آورد کنار آهی جان. الفت: گلدونا رو برای چی می‌خوای؟ آهی جان: برای یونس، تو مزار براش خوان درست کن. گلدونا رو بزار رو خوانش. (همان: ۵۱)

### ۵- نتیجه گیری:

اهمیت مکان در آثار هنری - ادبی به این است که با پردازش غیرمستقیم شخصیت، بیان رخداد‌های مهم را سامان دهد و مکان در فیلم نامه‌ها در واقع همان قلمرویی است که نویسندگان با خلاقیت و با اشاره به شگردهای فیلم‌برداری و حرکات دوربین؛ درون مایه را به نمایش می‌گذارند تا مفاهیم ذهنی و اندیشه‌های والای بشری در حین نوشتن؛ مصداق‌های عینی به خود بگیرد.

در فیلم نامه شیار ۱۴۳ وجود محوری زن در صحنه و مکان داستان، سبب پیشرفت کنش‌های داستانی و شخصیت پردازی شده بود لیکن در فیلم روزهای زندگی، ناهید تجسم نیروی امید و نجات امیر علی است مکان‌های نمادین دو فیلم نامه می‌توان به پله، در باز و حوض آب اشاره نمود همچنین رنگ سفید، لاجوردی، قرمز جزء نماد هایی بودند که موقعیت و حادثه‌ها و سایر عناصر داستان را به هم ربط می‌دادند و در انتقال فضای امید و انتظار مؤثر واقع می‌شدند.

از مهم‌ترین کارکرد های توصیفات مکانی در داستان می‌توان به کارکردهای تصویری-عاطفی اشاره نمود که در مجسم نمودن حس دلآوری توأم با عشق‌ورزی و تکامل اشخاص داستانی به کار رفته است.

## منابع

- آبیاری، نرگس. (۱۳۹۲). *فیلم‌نامه شیاری ۱۴۳*. تهران: (بی‌نا).
- بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۸). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. تهران: نشرافراز
- براهنی، رضا. (۱۳۹۳). *قصه‌نویسی*، تهران: موسسه انتشارات نگاه
- بوغزه، محمد. (۱۳۹۵). *تحلیل متن روایی تکنیک‌ها و مفاهیم*، ترجمه‌ی محمدصفایی و حسن گودرزی، بابلسر: دانشگاه مازندران
- ریمون، شلومیت - کنان. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نشر نیلوفر
- شهبازی، شاهپور. (۱۳۹۰). *تئوری‌های فیلم‌نامه در سینمای داستانی - ۱*. تهران: نشر چشمه
- شیخ‌طادی، پرویز. (۱۳۹۰). *فیلم‌نامه روزهای زندگی*. تهران: (بی‌نا).
- ضابطی‌جهرمی، احمد. (۱۳۶۶). *کتاب تدوین*. تهران: نشرانجمن سینمای جوانان ایران
- موریس، چارلی. (۱۳۹۰). *تکنیک‌های فیلم‌نامه‌نویسی*. ترجمه‌ی محمد گذرآبادی، تهران: موسسه‌ی ساقی
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). *عناصر داستان*، تهران: نشر سخن
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی*، تهران: موسسه انتشارات نگاه
- شاهین، شهناز. (۱۳۸۳). *"بررسی نماد رنگ در تئاتر و ادبیات و در آیین ملت‌ها"* نشریه‌ی هنرهای زیبایی، شماره ۱۸
- بیوگرافی نرگس آبیاری، بیتوته، <http://www.beytoote.com>
- سوره سینما، سازمان سوره، (۱۳۹۰). <http://www.sourehcinema.com>
- پیش‌آگاهی، فرید آذسن، (۱۳۹۶). <http://www.azsan.ir>



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی