Analyzing the Narrative Structure of Top Screenplays from the 90s Sacred Defense Resistance Festival: "Screenplays 143 and Days of Life"

Samira Ostovari[1] | Zahra Gharihoseini[2] | Narges Bagheri[3]

Abstract

The screenplays of "Track 143" by Narges Abyar and "Days of Life" by Parviz Sheikh-Tadi are considered among the best at the International Resistance Film Festival in the 2010s. Since a screenplay is a tangible story written for performance through images and dialogue, it possesses a dramatic structure. Syd Field believes that by understanding the governing laws of screenplay elements and observing the part-to-whole relationship, a dramatic narrative structure can be created. From his perspective, this structure has three acts, and the most important feature of the first act is the introduction of the character and the statement of the theme. The second act emphasizes confrontation and conflict, and in the third act, a solution to the problem is presented. After examining the three-act structure of the aforementioned screenplays based on Syd Field's model, it was determined that both screenplays have a three-act structure because a singular and active protagonist is observed in them. The story time of the screenplays is linear, and in the end, the reader receives answers to their questions. External and emotional conflict is more prominent in them. The most important element of the narrative structure for characterization in them is conflictive dialogue. In both screenplays, a unified reality is presented.

Keywords: Resistance literature, Film Script, Sid Fild, . Dramatic structure, Days of Life, Track 143

1. Corresponding Author: Master's degree in Persian Language and Literature, Literature and Humanities, Vali Asr University of Rafsanjan, Iran. Samiraostovari95@yahoo.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Literature and Humanities, Vali Asr University of Rafsanjan, Iran. z.gharib@vru.ac.ir
3.Associate Professor of Persian Language and Literature, Literature and Humanities, Vali Asr University, Rafsanjan, Iran.bagheri@vru.ac.ir

نشریه علمی مطالعات دفاع مقدس و نبردهای معاصر

بررسی ساختار روایی فیلم‌نامه‌های برتر جشنواره مقاومت دفاع مقدس دهه ۹۰ «فیلم‌نامه شیار ۱۴۳ و روزهای زندگی»

سمیرا استواری[۱] | زهرا غریب حسینی[۲] | نرگس باقری[۳]

۱۱
سال ششم
پاییز و زمستان ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۱۲
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۱/۱۹
صص: ۵۵-۳۳
شاپا چاپی: ۶۳۲۸-۲۵۳۸
الکترونیکی: ۱۶۵۵-۲۷۱۷

چکیده

فیلم‌نامه‌های شیار ۱۴۳ اثر نرگس آبیار و روزهای زندگی اثر پرویز شیخ‌طادی؛ برترین‌های جشنواره بین‌المللی فیلم مقاومت در دهه ۹۰ به شمار می‌آیند. ازآنجایی‌که فیلم‌نامه داستانی است عینی که به‌وسیله تصویر و گفتگو برای اجرا نوشته می‌شود، ساختاری دراماتیک دارد. سید فیلد معتقد است با شناخت قوانین حاکم بر عناصر فیلم‌نامه و رعایت رابطه جزء و کل، می‌توان ساختار دراماتیک داستانی خلق کرد. از منظر وی این ساختار دارای سه پرده است و مهم‌ترین ویژگی پرده اول، معرفی شخصیت و بیان موضوع است. پرده دوم بر مقابله و کشمکش تأکید دارد و در پرده سوم، راه‌حلی برای مشکل ارائه می‌شود. بعد از بررسی ساختار سه‌پرده‌ای فیلم‌نامه‌های مذکور بر اساس الگوی سید فیلد مشخص شد که این دو فیلم‌نامه ساختاری سه‌پرده‌ای دارند زیرا در آن‌ها یک قهرمان مفرد و فعال مشاهده می‌شود. زمان داستان فیلم‌نامه‌ها به‌صورت خطی است و در آخر خواننده جواب سؤالات خود را دریافت می‌کند. کشمکش از نوع بیرونی و عاطفی در آن‌ها پررنگ‌تر است. مهم‌ترین عنصر ساختار روایی برای شخصیت‌پردازی در آن‌ها گفتگوی کشمکشی است. در هردو فیلم‌نامه واقعیت یکپارچه مطرح شده است.

کلیدواژه: ادبیات پایداری، فیلم‌نامه، سید فیلد، ساختار دراماتیک، شیار ۱۴۳ و روزهای زندگی

DOR: 20.1001.1.25386328.1403.6.11.2.7

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

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

۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ولی عصر (عج)، رفسنجان، ایران. bagheri@vru.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

آثار ادبی انقلاب، در طول نزدیک به چهار دهه فعالیت خود، انواع ادبی و مضـامین متنوعی را در حوزه‌های مختلف به لحاظ کمّی و کیفی به ادب و فرهنگ ایران‌زمین افزوده‌اند. محمدصـادق بصـیری، ویژگی‌های ادبیات پایداری را این‌گونه مطرح کرده اسـت که «ادبیات پایداری نوعی از ادبیات متعهد و ملتزم است که از طرف مردم و پیشروان فکری جامعه در برابر آنچه حیات مادی و معنوی آن‌ها را تهدید می‌کند و به خطر می‌اندازد؛ به وجود می‌آید و هدفش جلوگیری از انحراف در ادبیات، شکوفایی و تکامل تدریجی آن می‌باشد» (بصیری،۱۳۸۸: ۲۶). در آثار چهل سال اخیر زبان و ادب فارسی، فیلم‌نامه‌های ادب پایداری یکی از بهترین مصادیق این آثار محسوب می‌شوند و با درون‌مایه‌ها و مضـامین متنوعی نگاشـته شـده‌اند. برخی از مضـامین و مؤلفه‌های این نوع ادبی، عبارت‌اند از: شـهادت و شـهادت‌طلبی، ایثار، جانبازی، وطن‌پرسـتی، ایسـتادگی، شـجاعت و... ازآنجایی‌که هنوز ساختار سه‌پرده‌ای فرم مسلط در فیلم‌نامه‌نویسی است؛ در این پژوهش برآنیم که ساختار فیلم‌نامه‌های برتر دفاع مقدس، در دهه ۹۰ را بر اساس شکل سه‌پرده‌ای بررسی نماییم. بدین منظور ابتدا عناصـر سـاختاری فیلم‌نامه به‌طورکلی مورد بررسـی قرار می‌گیرد، سـپس تفاوت‌ها و شباهت‌های ساختاری فیلم‌نامه‌های مذکور و قوانین حاکم برآن مطرح می‌شود.

روایت و ساختار در فیلم‌نامه، نقش اساسی در بازنمایی وجوه هنری آثار سینمایی بر عهده دارد. این موضوع در مورد سینمای دفاع مقدس به‌ویژه در روایتگری ارزش‌های انسانی چون ایثار، پایداری، شهادت و وطن‌پرستی اهمیتی دوچندان می‌یابد. جشنواره‌های بین‌المللی فیلم مقاومت، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین صحنه‌های رقابت آثار سینمایی، نمونه‌های موفق فیلم‌نامه‌نویسی را معرفی می‌کنند. فیلم‌نامه‌های «شیار ۱۴۳» اثر نرگس آبیار و «روزهای زندگی» اثر پرویز شیخ‌طادی، به‌عنوان برترین‌های جشنواره بین‌المللی فیلم مقاومت در دهه ۹۰ تلاش هنرمندانه در روایتگری به شمار می‌آیند.

یکی از چالش‌های فیلم‌نامه‌نویسان دفاع مقدس ایجاد تعادل میان نمایشی بودن داستان و واقع‌گرایی روایت است. به دیگر سخن، این آثار باید عواطف مخاطب را درگیر کنند و از سویی دیگر باید به مستندات تاریخی و واقعیت‌های اخلاقی پایبند باشند؛ ازآنجاکه ساختار سه‌پرده‌ای همچنان

فرم غالب در فیلم‌نامه‌نویسی سینمای داستانی است، با تحلیل روایت و ساختار این دو فیلم‌نامه، امکان فهم دقیق‌تری از کیفیت و میزان انطباق آن‌ها با اصول کلاسیک فیلم‌نامه‌نویسی فراهم می‌شود و مشخص می‌شود که این تعادل چگونه برقرار شده است. سید فیلد معتقد است فیلم‌نامه موفق سه پرده دارد؛ پرده اول (مقدمه) شخصیت‌ها و پیرنگ اصلی را معرفی می‌کند. در پرده دوم (میانه) کشمکش‌ها و تقابل‌های داستان گسترده می‌شود. پرده سوم (پایان) به گره‌گشایی و حل بحران اختصاص دارد. بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های این آثار و تطبیق آن‌ها با الگوی سید فیلد بر تداوم موفقیت هنری و محتوایی در آثار مشابه تأثیرگذار است. بر اساس این اصول، تنش داستان باید حفظ شود، نتیجه نباید قابل حدس زدن باشد و شخصیت اصلی باید مسیر قابل‌قبول را برای دستیابی به اهداف خود طی کند. در تحلیل فیلم‌نامه «شیار ۱۴۳» و «روزهای زندگی»، این الگو چارچوب اصلی این پژوهش را تشکیل می‌دهد. همچنین، به عناصر کلیدی دیگری مانند زمان، رویدادها، نوع کشمکش و ... به‌عنوان ابزار نمایشی پرداخته می‌شود. سؤال اصلی پژوهش این است آیا اصول روایتگری کلاسیک نظیر الگوی سید فیلد توانسته است در خدمت ارتقای جذابیت و ایجاد توازن و انسجام در روایت این آثار قرار بگیرد؟

مبانی نظری

۲-۱-ادبیات و چارچوب نظری پژوهش

۱-۲-۱تعریف مفاهیم و اصطلاحات

تعریف فیلم‌نامه

فیلم‌نامه[1]، شکل منحصربه‌فردی است که نه می‌توان گفت رمان است و نه می‌توان گفت نمایش‌نامه است؛ بلکه عناصر هر دو را تلفیق می‌کند. به‌گونه‌ای دیگر این‌طور تعریف می‌شود که فیلم‌نامه داستانی است که با تصویر در قالب گفتگو و توضیح صحنه در بطن ساختار دراماتیک تعریف می‌شود که دربردارندهٔ عناصری از جمله: داستان، شخصیت، صحنه، گفتگو، کشمکش، زمان و مکان و... است (شهبازی، ۱۳۹۰: ۳۹). سید فیلد[2]، فیلم‌نامه را این‌گونه تعریف می‌کند که فیلم‌نامه داستانی است که با تصویر در قالب گفت‌وگو و توضیح صحنه گفته شود و در بطن ساختار دراماتیک قرار

1 Film Script
2 Sid Field

گیرد (فیلد، ۱۳۷۸: ۱۰). بنابراین، فیلم‌نامه داستانی است عینی که به‌وسیله تصویر و گفتگو بیان می-شود.

یکی از ملاک‌های تشخیص فیلم‌نامه‌ها و فیلم‌های برتر، جشنواره‌هایی است که برگزار می‌شود. ازجمله این جشنواره‌ها، جشنواره بین‌المللی فیلم مقاومت است که قبلاً به نام جشنواره فیلم دفاع مقدس برگزار می‌گردید. این جشنواره قدیمی‌ترین جشنواره سینمایی انقلاب اسلامی است که تاکنون چهارده دوره را پشت سر گذاشته است. اولین دوره آن سال ۱۳۶۲ در بحبوحه جنگ تحمیلی و هم‌زمان با گرامیداشت هفته دفاع مقدس برگزار شد. این جشنواره هر دو سال یک‌بار برگزار می‌شود. (http://www.moqavematfilmfest.ir) شیار ۱۴۳ و روزهای زندگی فیلم‌نامه‌های برتر چهاردهمین دوره این جشنواره می‌باشند.

پرویز شیخ‌طادی نویسنده فیلم‌نامه روزهای زندگی می‌باشد. او در سال ۱۳۸۹ فیلم‌نامه روزهای زندگی را نوشته و در سال ۱۳۹۰ اکران کرده است.

نرگس آبیار نویسنده، کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس ایرانی، متولد ۶ اسفند سال ۱۳۵۰در تهران و دانش‌آموختهٔ رشته ادبیات فارسی است. او فعالیت‌های ادبی- هنری‌اش را با داستان‌نویسی در سال ۱۳۷۶ آغاز کرد. آبیار با ساخت فیلم‌های کوتاه و مستند وارد دنیای سینما شد. وی چهار فیلم‌نامه بلند سینمایی در کارنامه ادبی خود دارد که مهم‌ترین آن‌ها فیلم‌نامهٔ شیار ۱۴۳ است که در سال ۹۱ نوشته شده است. این فیلم‌نامه اقتباسی از «رمان چشم سوم» نوشته خود نرگس آبیار است. شیار ۱۴۳ در مورد حوادث جنگی و یافتن اجساد شهداست. (http://www.sourehcinema.com)

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در زمینه ساختار روایی فیلم‌نامه‌های برتر جشنواره مقاومت دفاع مقدس به‌طور خاص پژوهشی انجام نگرفته است اما در موارد مشابه آثاری به‌صورت پایان‌نامه و مقاله ارائه شده است که در قالب جدول ۱ آمده است.

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

نویسندگان/سال پژوهش	موضوع پژوهش	مهم‌ترین یافته‌ها

بهاره اللهی حاجی (۱۳۹۱) (پایان‌نامه)	تحلیل ساختار روایی در فیلم‌نامه‌های دهۀ ۸۰ ایران با تمرکز بر آثار بهرام فرمان‌آرا و بهرام بیضایی	در این پژوهش، با رویکردی ساختاری روایت بررسی شده است و مسئله اصلی که در فصل آخر آن مطرح شده، تحلیل تأثیرات روایت غربی غیرکلاسیک، بر آثار فرمان‌آرا و همین‌طور روایت شرقی در آثار بیضایی است. این پایان‌نامه شواهدی و ادلّه کافی از روایت شرقی و بررسی آن در تقابل با رویکرد غربی به شکل تحلیلی-تطبیقی فراهم نموده تا به تجزیه‌وتحلیل مطالب و همین‌طور ساختار فیلم‌ها می‌پردازد.
سعید طرزمی (۱۳۹۰) (پایان‌نامه)	بررسی فنی و محتوایی فیلم‌نامه‌های معناگرا و دفاع مقدس با تکیه برده چهره شاخص (حاتمی‌کیا، ملاقلی-پور، تبریزی درویش، شورجه، میرباقری، میرکریمی، مجیدی، حاتمی).	پژوهشگر در این پژوهش ابتدا به سیر تاریخی سینمای ایران از آغاز تا به امروز به شکل مختصر پرداخته است و سپس معرفی کوتاهی از سیر نگارش فیلم‌نامه‌های دفاع مقدس و مذهبی ارائه می‌دهد. ضمن معرفی دقیق آثار، آن‌ها را از منظر شخصیت‌پردازی، دیالوگ‌نویسی، روایت، فضاسازی و... تحلیل و بررسی می‌نماید.
محمد سعید ذکایی، نیما شجایی باغینی (۱۳۹۱) (مقاله پژوهشی)	مطالعۀ روش تحلیل ساختار روایت در سینما	در این پژوهش با استفاده از الگوی پراپ، برای تجزیه یک اثر هنری به عناصر اولیه‌اش بهره برده است که وی آن‌ها را «کارکرد» می‌نامد؛ همچنین در ادامه آن، چگونگی انجام روش «تحلیل ساختار روایت» در سینما بررسی شده است.

وجه تمایز پژوهش حاضر با دیگر پژوهش‌ها این است که اغلب پژوهش‌های موجود به مباحث سینمایی یا موضوعات مرتبط با معناگرایی و مضامین اخلاقی پرداخته‌اند، اما این پژوهش به تحلیل عناصر بنیادین ساختار دراماتیک می‌پردازد؛ به‌عبارت‌دیگر، پژوهش حاضر ساختار روایی فیلم‌نامه را با تمرکز بر نمونه‌های برجسته جشنواره مقاومت در دهه ۹۰، بر اساس الگوی سید فیلد بررسی می‌کند. تصور نویسندگان این است تاکنون چنین پژوهشی در مورد آثار جشنواره مقاومت انجام

نشده است. این پژوهش نه‌تنها ساختار روایی دو فیلم‌نامه را به‌طور مجزا بررسی می‌کند؛ بلکه به مقایسه تطبیقی آن‌ها می‌پردازد.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی کوشیده است تا ساختار روایی دو فیلم‌نامه برتر جشنواره مقاومت دفاع مقدس «روزهای زندگی و شیار ۱۴۳» را بر اساس الگوی فیلم‌نامه‌نویسی سیدفیلد مورد بحث و پژوهش قرار دهد. انتخاب این روش به دلیل ماهیت توصیفی- تحلیلی پژوهش و نیاز به تطبیق و تحلیل دقیق عناصر روایی و دراماتیک آثار مذکور است؛ بنابراین از روش تحلیل محتوای کیفی برای بررسی اجزای روایت فیلم‌نامه‌ها (شخصیت‌پردازی، پیرنگ، نقطه عطف، کشمکش، ساختار زمانی) استفاده می‌شود. انتخاب دو فیلم‌نامه به دلیل دریافت جوایز در جشنواره مقاومت و برجستگی دربازنمایی مفاهیم مقاومت بوده است و معیار انتخاب، استفاده مؤثر از عناصر روایی و ساختار سه‌پرده‌ای در فیلم‌نامه‌هاست. داده‌های گردآوری‌شده توسط متخصصان سینما بازبینی شده تا دقت و صحت تحلیل‌ها تضمین شود. همچنین داده‌ها با استفاده از منابع مختلف مانند متن اصلی فیلم‌نامه، گزارش‌های مرتبط و... بررسی و ارزیابی می‌شود تا از انطباق و منطقی بودن نتایج اطمینان حاصل شود همچنین استفاده از منابع علمی معتبر پژوهش را از منظر نظری غنی و دقیق می‌کند.

ضرورت این تحلیل از دو موضوع نشأت می‌گیرد؛ نخست اینکه فیلم‌نامه‌های دفاع مقدس، بستر مناسبی برای تقویت ارزش‌های انسانی به شمار می‌آیند ولیکن موفقیت آن‌ها به عمق و انسجام روایی بستگی دارد. تحلیل ساختار سه‌پرده‌ای می‌تواند تبیین کند که این آثار چگونه توانسته‌اند مضامین مقاومت را با ساختار کلاسیک روایتگری تلفیق کنند. دیگر اینکه بررسی این فیلم‌نامه‌ها روشن می‌کند که قوانین ساختار دراماتیک در انتقال مفاهیم، ایجاد جذابیت بصری چه تأثیری دارند. این تحلیل تأکیدی بر روایتگری در سینمای مقاومت محسوب می‌شود.

سؤالات پژوهش

سؤال اصلی پژوهش:

ساختار روایی فیلم‌نامه‌های برتر جشنواره مقاومت دفاع مقدس دهه ۹۰ «فیلم‌نامه شیار ۱۴۳ و روزهای زندگی» چیست؟

سؤالات فرعی پژوهش:

۱- عناصر ساختاری و قواعد حاکم بر ساختار فیلم‌نامه‌های برتر جشنواره مقاومت دفاع مقدس دهه ۹۰ کدام است؟

۲- مهم‌ترین عنصر ساختاری فیلم‌نامه‌های برتر جشنواره مقاومت دفاع مقدس دهه ۹۰ چیست؟

۳- الگوی فیلم‌نامه‌های برتر جشنواره مقاومت دفاع مقدس دهه ۹۰ با الگوی فیلم‌نامه‌نویسی سید فیلد مطابقت دارد؟

یافته‌های پژوهش

در این بخش، بعد از معرفی ویژگی‌های اصلی سه پرده فیلم‌نامه؛ عناصر اصلی آن به شرح زیر مورد بررسی قرار می‌گیرند: پیرنگ، شخصیت محوری، گفتگو و تعلیق.

الگو فیلم‌نامه‌ای سید فیلد:

ساختار فیلم‌نامه:

ساختار[1]، در لغت به معنای اسکلت و استخوان‌بندی است و در اصطلاح ادبیات به ارتباط اجزا سازنده یک اثر ادبی با یکدیگر و با کل اثر اطلاق می‌شود (قادری، ۱۳۸۰: ۵۰- ۵۱). در ادبیات داستانی و سینمایی؛ ساختار، ستون فقراتی است که داستان بر آن آویخته می‌شود. درواقع، می‌توان گفت ساختار در هنرهای نمایشی همان ایجاد سه پرده است که فیلم‌نامه بدون آن، فاقد خط سیر داستانی است. ساختار، همه چیز اعم از ماجرا، شخصیت‌ها، طرح حوادث رویدادهای فرعی و وقایع تشکیل‌دهنده فیلم‌نامه را کنار هم قرار می‌دهد. سید فیلد ساختار و الگو را معادل هم می‌داند و معتقد است الگو همان ساختار است (شهبازی، ۱۳۹۴: ۴۰ و ۴۱). این الگو یا ساختار از منظر وی، دارای سه پرده است. هر پرده خصوصیات خودش را دارد:

پرده اول به معرفی شخصیت و پیرنگ داستان اختصاص دارد؛ در واقع پرده اول واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که تقریباً سی صفحه طول دارد. فیلم‌نامه با «آغاز» داستان به «بطن دراماتیک»، راه می‌یابد. بطن، فضایی است که محتوای داستان را در خود جای می‌دهد. به‌طور مثال فضای داخل یک لیوان یک بطن است، محتوا را در خود جای می‌دهد، خواه این محتوا آب یا

1 Structure

شیر یا... باشد. فیلم‌نامه‌نویس تقریباً سی صفحه فرصت دارد تا داستان، شخصیت‌ها، فریضه دراماتیک و موقعیت دراماتیک را بنا کند و رابطه شخصیت اصلی و دیگران را که در دور نمای دنیای او به سرمی‌برد، معرفی می‌کند (فیلد، ۱۳۷۸: ۱۲).

بنابراین، آغاز یک درام محل، موقعیت، کاراکتر و سطح واقعیت یا امکان و احتمال را تعیین می‌کند. در آغاز هر درام نویسنده با دو موضوع روبه‌رو است: «اول اینکه او باید اطلاعات کمّی خود را به مخاطب بدهد و دوم باید انتظاراتی در مخاطب به وجود آورد که او را وا دارد که اثر را دنبال کند. آغاز یک درام اطلاعات کمّی و لازم درباره حوادث قبلی، هویت کاراکتر و وضعیت حاضر را تبیین می‌کند» (قادری، ۱۳۸۰: ۲۸).

پرده دوم بر مقابله و کشمکش‌ها تأکید دارد. پرده دوم، یا تقابل، واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که تقریباً شصت صفحه طول دارد که از صفحه ۳۰ تا ۹۰ فیلم‌نامه را در برمی‌گیرد و با بطن دراماتیک موسوم به «تقابل» به هم پیوند خورده است. شخصیت اصلی طی پرده دوم با موانعی برخورد می‌کند که مانع دستیابی وی به هدف می‌شوند (فیلد، ۱۳۷۸: ۱۳). کشمکش، داستان را پیش می‌برد؛ به‌عبارتی‌دیگر، درام یعنی کشمکش. بدون کشمکش، شخصیتی ندارید و بدون شخصیت، ماجرایی و بدون ماجرا، داستانی نداریم؛ و در آخر باید گفت بدون داستان، فیلم‌نامه‌ای در کار نیست (همان: ۱۴).

بنابراین، اصلی‌ترین خاصیت فیلم‌نامه و مهم‌ترین عنصر ساختاری پیرنگ، کشمکش[1] می‌باشد. کشمکش می‌تواند به‌صورت ستیز انسان علیه انسان، انسان علیه طبیعت و انسان علیه خودش باشد که جز کلاسیک‌ترین نوع کشمکش در فیلم‌نامه است. متفاوت بودن سن، جنسیت، مذهب و فرهنگ باعث ایجاد تفاوت در نوع کشمکش می‌شود. تضاد (همان حداکثرها) باعث کارکرد کشمکش در فیلم‌نامه می‌شود (دایسنجر،۱۳۹۶: ۱۸). معمولاً شخصیتی که در مرکز توجه داستان قرار می‌گیرد، در طول داستان با شخصیت‌های دیگر و با مشکلات خاص روبه‌رو می‌شود و به مجادله می‌پردازد که این امر سبب می‌شود تا داستان، به نقطه تعلیق و غافلگیری[2] سپس به گره‌گشایی برسد. انواع کشمکش عبارت‌اند از: کشمکش جسمانی، ذهنی، عاطفی و اخلاقی؛

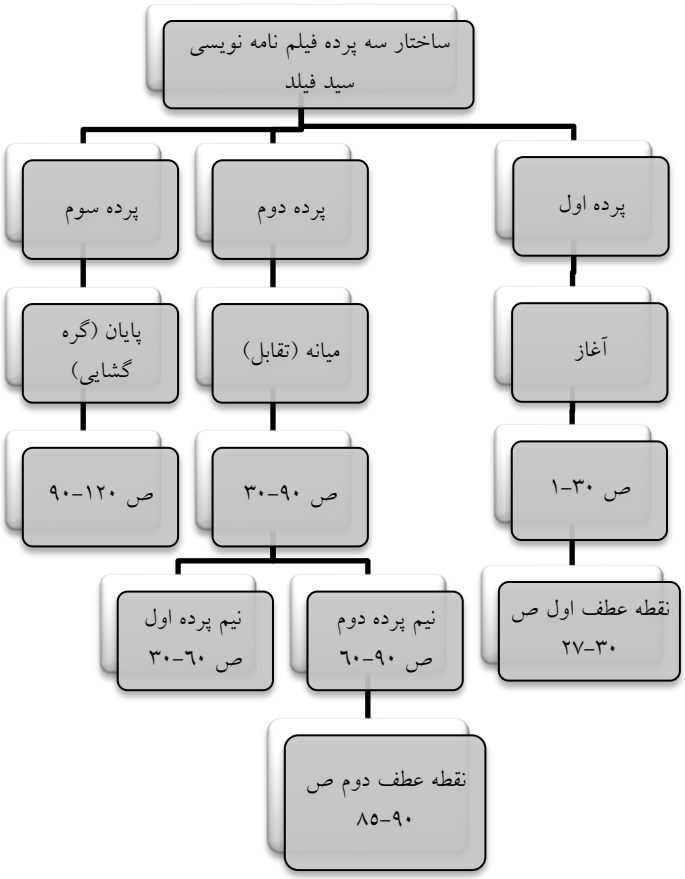
1 Conflict
2 Surprise

۱- کشمکش جسمانی[1]، وقتی است که دو شخصیت درگیری جسمانی دارند؛
۲-کشمکش ذهنی[2]، وقتی است که دو فکر با هم مبارزه می‌کنند؛ مثل دو شطرنج‌باز؛
۳-کشکش عاطفی[3] وقتی است که عصیان و شورشی در میان باشد و درون شخصیت داستان را متلاطم کند، مثل کسی که ساکت نشسته است اما در وجودش غوغا و جوشش باشد؛
۴-کشمکش اخلاقی[4]، وقتی است که شخصیت داستان با یکی از اصول اخلاقی و اجتماعی سر مخالفت داشته باشد (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۹۶).

پرده سوم یا گره‌گشایی[5] به حل بحران اختصاص دارد. راه‌حلی برای مشکل ارائه شده، مجدداً تعادل برقرار می‌شود. واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که از پایان پرده دوم، تقریباً صفحه ۹۰ تا پایان فیلم‌نامه طول دارد و با بطن دراماتیک موسوم به «گره‌گشایی» به هم پیوند می‌خورد. گره‌گشایی به منظور پایان‌بندی نیست؛ بلکه گره‌گشایی یعنی راه‌حل (همان: ۱۴ و ۱۵).

به دیگر سخن؛ در پایان درام به نتیجه‌گیری و حل نهایی منجر می‌شود که معمولاً از اوج تا پایان بسط پیدا می‌کند. این قسمت که قسمت نهایی درام نامیده می‌شود، کوتاه است. در این قسمت گره‌گشایی باید انجام درام را به معنای کامل عهده‌دار شود و مخاطب به‌روشنی درک کند که چگونه پایان فرا می‌رسد (قادری، ۱۳۸۰: ۳۰)، لیکن کشفیاتی که در انتهای فیلم‌نامه صورت می‌گیرد، باید از آن‌ها که در ابتدای فیلم‌نامه بوده مهم‌تر باشد (دایسینجر، ۱۳۹۶: ۲۱).

1 Physical conflict
2 Inner conflict
3 emotional conflict
4 Moral conflict
5 Denouement



نمودار۱ – ساختار سه پرده فیلم‌نامه‌نویسی سید فیلد

تحلیل فیلم‌نامه‌ها بر اساس الگوی سید فیلد:

سه پرده فیلم‌نامه شیار ۱۴۳:

فیلم‌نامه شیار ۱۴۳، ۸۲ صفحه دارد. در پرده اول؛ شخصیت اصلی فیلم‌نامه یعنی الفت معرفی می‌شود. وی زنی زحمتکش روستایی و پای‌بند به آداب‌ورسوم و مؤمن می‌باشد. او با دو فرزندش، یونس و فردوس و مادر خود، آهی جان، زندگی می‌کند. الفت، از طریق کار روی زمین کشاورزی و قالی‌بافی خرج زندگی را تأمین می‌کند. وی به پسرش یونس بسیار علاقه‌مند است. چینش این مطالب بدین گونه است؛ در صفحه ۲، به کار روی زمین کشاورزی؛ در صفحه ۳، به بازی با

کودکانش؛ در صفحه ۴، به قرآن یاد دادن به بچه‌ها؛ در صفحه ۶، به خواهر شیری سید علی بمان بودن و در صفحه ۷، به بافتن قالی؛ در صفحه ۸، به قصه گفتن برای بچه‌ها؛ در صفحه ۱۱ و ۱۳ به غذا آوردن در محل کار (کارخانه مس سرچشمه) (معدن) برای پسرش یونس اشاره شده است. آبیار در پرده اول به معرفی موضوع فیلم‌نامه پرداخته است. مادری که پسرش به جبهه می‌رود و از او خبری ندارد و مدام در پی پیدا کردن او می‌باشد (ذکر شده در صفحات ۳۲-۱۷).

گره‌افکنی[1] در پرده دوم و در صفحات ۳۲ و ۳۳ قرار دارد؛ تلویزیون اعلام می‌کند با لو رفتن عملیات، تعداد زیادی شهید و اسیر داده‌ایم (آبیار، ۱۳۹۳: ۳۳ و ۳۲). در این پرده ما شاهد مقابله و برخورد قهرمان با تمام موانع و کشمکش‌های درونی و بیرونی هستیم. ازجمله: اسامی اُسراء را از رادیو پخش می‌کنند اما اسم یونس نیست و این خود در آغاز، سبب پیدایش حس ناامیدی در الفت و خانواده‌اش می‌گردد؛ اما وی مصمم است تا از سلامتی فرزندش خبری بیابد که دراین‌بین خانواده-اش با وی مخالفت نموده و سرزنشش می‌کنند. پرده سوم که پرده نهایی فیلم‌نامه است ما شاهد گره‌گشایی هستیم. الفت با قرار گرفتن در کنار تابوت فرزندش، با به خاطر آوردن ایام کودکی برایش لالایی خوانده، به آرامش و ایمان مطرح شده در آغاز فیلم‌نامه می‌رسد.

جدول ۲- بررسی ساختار سیدفیلد در فیلم‌نامه شیار ۱۴۳

آغاز (پرده اول)	میان (پرده دوم)	پایان (پرده سوم)
یونس همراه دوستانش به جبهه می‌روند.	برگشت دوستان یونس و مفقودالاثر شدن یونس و انتظار بی‌شمار الفت برای پیدا شدن و برگشت یونس.	پیدا شدن جسد یونس، پایان یافتن انتظار الفت.

سه پرده فیلم‌نامه روزهای زندگی:

فیلم‌نامه روزهای زندگی، ۹۴ صفحه دارد. در پرده اول؛ شخصیت محوری فیلم‌نامه یعنی دکتر امیرعلی علوی معرفی می‌شود. ویژگی‌های او عبارت‌اند از مهارت او در پزشکی در صفحه ۳-۱، شوخ‌طبعی و مهربانی در صفحه ۳، با ایمان بودن در صفحات ۸ و ۹ و دلسوز بودن که در صفحه ۶ و ۱۹ مطرح می‌شود. همچنین در پرده اول فیلم‌نامه موضوع مشخص و معرفی می‌شود؛ در یک

1 Complication

بیمارستان صحرایی به ریاست دکتر امیرعلی علوی، تیم پزشکی به مداوای مجروحان جنگی می-پردازند. گره‌افکنی در پرده دوم فیلم‌نامه و در صفحات ۳۲ تا ۳۴ مطرح شده است؛ تیم پزشکی و کلیه مجروحان در محاصره نیروهای دشمن قرار می‌گیرند در صفحات ۵۱-۷۹ نیز به مبارزه و تلاش کارکنان برای حفظ جان مجروحان اشاره شده است:

«تعدادی از پرسنل از سنگر خارج شده‌اند. صدای انفجارات پیاپی و متصل‌به‌هم از دوردست شنیده می‌شود.

داوود: جشن پایان جنگه. چند تا هم ما می‌زدیم. خدا کنه مجروح ندن ما یه روز بمونیم تو این بیمارستان. یک جفت هواپیمای جنگی به‌سرعت از بالای سر آن‌ها می‌گذرد. یکی می‌گوید ایرانی بود و دیگری می‌گوید عراقی بوده. دو وانت و یک آمبولانس به‌سرعت از گرد راه می‌رسند. مجروحان به کمک پرسنل خالی می‌شوند. یک خودرو دیگر از راه می‌رسد و خودروهای قبلی باز می‌گردند. مجروحین تازه‌وارد هم منتقل می‌شوند. پرستاران و پزشکان مشغول مداوا هستند. دو وانت دیگر هم از راه می‌رسند. دکتر و پرسنل از انبوه این‌همه مجروح تعجّب کرده‌اند...» (شیخ‌طادی، ۱۳۸۹: ۳۳ و ۳۲) دیگر گره‌های داستانی عبارت‌اند از:

-ناهید با امیرعلی برای پیدا کردن دارو، خون و سِت پزشکی به بیمارستان مخروبه‌ای می‌روند که سربازان عراقی‌آن را محاصره کرده‌اند (همان: ۵۱).

- ناهید با امیرعلی در تاریکی بین اجساد، ماشین عراقی‌ها و... دنبال آب و غذا می‌گردند و فقط امیرعلی در تاریکی نان خشک پیدا می‌کند (همان: ۶۸ و ۶۹). رفت‌وبرگشت به این محل تکرار می‌شود (همان: ۷۴و ۷۸-۷۹).

در پرده سوم، با نجات جان کارکنان و بیماران گره‌گشایی رخ می‌دهد. مطلب مذکور در صفحات ۸۶ تا ۹۴ قرار دارد.

جدول ۳- بررسی ساختار سید فیلد در روزهای زندگی

آغاز (پرده اول)	میان (پرده دوم)	پایان (پرده سوم)
تیم پزشکی در بیمارستان صحرایی به مداوای مجروحان جنگی می‌پردازند.	تیم پزشکی و کلیه مجروحان در محاصره نیروهای دشمن قرار می‌گیرند.	با نجات دادن جان مجروحان و کارکنان بیمارستان توسط امیرعلی و ناهید گره‌گشایی رخ می‌دهد.

پیرنگ

واژه پیرنگ[1]، در داستان به معنای روایت حوادث با تأکید بر رابطه علیّت می‌باشد. به سخن دیگر، پیرنگ، طرح منسجم و هم‌بسته‌ای است که از جایی آغاز می‌شود و به‌جایی ختم می‌شود و میان این دو نقطه حوادثی رخ می‌دهد که با یکدیگر رابطه علت و معلولی دارند. به دلیل تأکید بر چرایی حوادث، پیرنگ با خلاصه داستان تفاوت دارد (داد، ۱۳۷۵: ۵۷). والاس مارتین[2] در کتاب نظریه‌های روایت می‌نویسد: «اگر زمان را تسلسل رویدادهای متوالی بدانیم، درواقع وجود آن را منکر شده‌ایم. برای اینکه رویدادها «متوالی» باشند باید مفهومی را خارج از آن تسلسل در نظر گرفت که امکان مقایسه رویدادها را فراهم آورد (مارتین، ۱۳۹۱: ۶۱). در آغاز موقعیتی آرام وجود دارد، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می‌شود و در پایان موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد» (همان: ۵۷)؛ بنابراین، پیرنگ بستری برای کشف شخصیت‌ها و کسب بینش برای زندگی است.

پیرنگ فیلم‌نامه شیار ۱۴۳

داستان بر مبنای زندگی یک قهرمان فعّال، زنی به‌نام الفت است که علیه نیروهای عمدتاً خارجی و عینی مخالف، مبارزه می‌کند تا به هدف خود برسد. او مادری است که از ابتدا تا آخر فیلم‌نامه در مرکز توجه داستان قرار می‌گیرد و نویسنده توانسته به‌خوبی و با ظرافت ویژگی‌های اخلاقی او را به تصویر درآورد. حرکت در امتداد زمان در چارچوب واقعیتی داستانی روی می‌دهد که یکپارچه و دارای پیوندهای علّی است و رسیدن به پایانی مشخص که به‌منزلهٔ تحوّلی مطلق و غیرقابل‌بازگشت است جزء ویژگی‌های ساختاری این اثر محسوب می‌شوند. همچنین در پایان داستان، به تمام پرسش-هایی که در داستان مطرح شده است و تمام عواطفی که برانگیخته‌شده، پاسخ داده می‌شود ازجمله:

یونس زنده است، اسیر است یا شهید شده؟

یونس با مریم ازدواج می‌کند یا نه؟

الفت دست از امید و انتظار خود برمی‌دارد یا نه؟ خواننده در پایان فیلم‌نامه تجربه‌ای تام و تمام و کامل را از سر گذرانده است نه شک و تردیدی باقی‌مانده و نه کمبودی و نقصی. گرچه این فیلم‌نامه دارای فلاش‌بک‌های زیادی است اما طوری مطرح شده که ترتیب زمانی حوادث، برای خواننده روشن و معیّن است. به‌عبارتی‌دیگر، داستان فیلم‌نامه شیار ۱۴۳ دارای زمانی خطی می‌باشد.

1 Plot
2 Martin Wallace

زمانی منظم در فیلم‌نامه وجود دارد؛ یعنی در مصاحبه‌های ذکر شده زمان گذشته به کار می‌رود و با فلاش‌بک به دوران گذشته می‌رود. اکثر کشمکش‌های الفت، از نوع کشمکش عاطفی است. الفت مدام با خود درگیر و این سؤال را از خود می‌پرسد که آیا یونس زنده است یا نه؟ او به همه‌چیز حساس شده است که نکند اتفاق بدی بیافتد. الفت هرروز غمگین‌تر و افسرده‌تر می‌شود (آبیار، ۱۳۹۳: ۳۵ و ۴۹).

الفت قالی‌ای دار کرده بود که پس از شنیدن خبر شهادت پسرش آن را به اتمام رسانده، نخ‌های آن را می‌برد. این قالی نمادی از انتظار «الفت» برای بازگشت پسرش «یونس» است. به تعبیر دیگر نمادی از اتمام حیات مادی و آسمانی شدن یونس و الفت می‌باشد. در سرتاسر داستان، استقامت-ورزی و امیدواری الفت واقعیت محوری فیلم‌نامه را شکل می‌دهد.

پیرنگ فیلم‌نامه روزهای زندگی

سال ۱۳۶۷ جبهه جنوب، پنجاه کیلومتر دورتر از خطوط مقدم جبهه یک بیمارستان صحرایی نسبتاً مجهز مستقر شده است. دکتر امیرعلی علوی پزشکی حاذق به همراه همسرش، دکتر ناهید سهرابی، برای اداره این بیمارستان صحرایی، به منطقه جنوب جنگی اعزام می‌شوند. در آنجا به مداوای مجروحان جنگی می‌پردازند. با رسیدن خبر قبول قطعنامه و پایان جنگ، نیروهای عراقی به آن منطقه حمله و بیمارستان را محاصره می‌کنند. بسیاری از پرستاران و مجروحان فرصت ترک و خروج از محاصره را می‌یابند که ناگاه امیرعلی بر اثر انفجار و جراحت نابینا می‌شود. نیروهای عراقی، راه‌های ارتباطی را بسته‌اند. ناهید، یکی دو پرستار، امدادگر و رزمنده، مجروحان باقی‌مانده را به پناهگاهی زیر زمینی و مخفی در زیر بیمارستان برده، نجات می‌دهند. این فیلم‌نامه، طرحی ساختارگرا از نوع شاه‌پیرنگ دارد، زیرا در آن، ما یک قهرمان به‌نام دکتر امیرعلی علوی داریم و قهرمان ما از نوع پویا و فعال می‌باشد که در تمام موقعیت‌های جنگی و سخت، وظیفه خود را به انجام می‌رساند. اگرچه گاهی در طی داستان دچار تزلزل ایمان می‌شود؛ اما در پایان داستان باز همان ارزش‌ها و اعتقادات آغازین در او نمود می‌یابد. زمان به‌طور خطی است؛ زیرا تمام وقایع پشت سرهم رخ می‌دهند و از رفتن به گذشته یا آینده که سبب آشفتگی روابط داستان شود، خبری نیست. تمام کشمکش‌های قهرمان از نوع بیرونی و هم از نوع درونی است.

بیشترین کشمکش‌های بیرونی از نوع کشمکش فردی-گروهی می‌باشد: (شیخ‌طادی، ۱۳۸۹: ۵۱، ۶۸-۶۹، ۷۴ و ۷۸-۷۹)

کشمکش‌های درونی در مورد غلبه شخصیت اصلی بر احساساتش است.

از ابتدا تا انتها هدف قهرمان و سایر شخصیت‌ها، مداوای مجروحین و مراقبت از آن‌هاست که در پایان فیلم‌نامه به نتیجه می‌رسد و امیرعلی، ناهید و بقیه همراهانشان با تمام مجروحان سوار بر نفربر می‌شوند و از محاصره عراقی‌ها نجات می‌یابند و خود را به قرارگاه می‌رسانند.

شخصیت محوری:

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، ۱۳۹۴: ۱۲۲). نکته قابل‌تأمل در ساختارهای سه‌پرده‌ای این است که بر اساس شخصیت بنا می‌شوند. ساختار سه‌پرده‌ای بازسازی‌شده حول محور یک شخصیت که همان شخصیت اصلی است می‌گردد. گرچه شخصیت‌های دیگر و جذاب‌تری هم دارد؛ اما بار پرده را فقط شخصیت اصلی به دوش می‌کشد. (دایسنجر،۱۳۹۶: ۳۶ و ۳۷). همچنین شخصیت اصلی فیلم‌نامه، از همان ابتدا، برای تماشاگر به معنای تجربه داستان است (همان: ۱۸). شخصیت در داستان، ویژگی‌هایی مانند ویژگی جسمانی، اخلاقی (ذاتی-انگیزشی)، فکری- اندیشه-ای و قطعی دارد چنان‌که نویسنده برای شخصیت‌پردازی، کیفیت‌های فیزیکی خاص مثل سن، اندازه، چهره، وزن، رنگ و قیافه را مورد استفاده قرار دهد از ویژگی‌های بدن و چهره، ویژگی‌های فیزیکی یا جسمانی بهره برده است (اسماعیلی، ۱۳۹۲: ۱۴۲). برای بیان ویژگی‌های ذاتی که زیرمجموعه صفات اخلاقی هستند؛ مبادی اصلی خصلت‌های نامحدود شخصیت منعکس می‌شوند. اکثر شخصیت‌ها دارای یک حالت برتر هستند که توسط سرشت ساخته شده فردی کنترل می‌شوند (همان: ۱۴۳). به‌عبارتی‌دیگر؛ حالات عاطفی زیرمجموعه ویژگی‌های ذاتی- انگیزشی می‌باشند که شامل دو دسته حالات هستند، حالات مثبت (اخلاق پسندیده) و منفی (اخلاق ناپسند). ویژگی‌های فکری و اندیشه‌ای، اشاره به وجوه کمّی و کیفی فکر یا اندیشه‌های شخصیت دارد. چهار نوع از این ویژگی‌ها می‌تواند به‌طور نسبی زندگی، کنش، احساس و تمایل یک شخصیت را نشان دهد. ویژگی‌های فکری باید با اندیشه یک شخصیت سروکار داشته باشند (اسماعیلی، ۱۳۹۰: ۱۴۶). در ویژگی‌های قطعی قهرمان، توجه نویسنده معطوف به اهداف و آرزوهای شخصیت محوری است

ازنظر وصول یا عدم وصول بدان‌ها آن‌ها تصمیم‌گیری شخصیت را نشان می‌دهند. همه بخش‌های اصلی به‌مثابه عناصر همراه هستند و هر تصمیمی نقطه اوج به شمار می‌رود (همان:۱۴۷).

شخصیت محوری در فیلم‌نامه شیار ۱۴۳:

شخصیت اصلی فیلم‌نامه شیار ۱۴۳، «الفت» است. الفت، شخصیت نوعی به شمار می‌آید که نوعی از زنان طبقه روستایی است. وی مادری دلسوز و مهربان و زجرکشیده می‌باشد که فرزندان یتیم خود را به‌تنهایی و با کار کردن بر روی زمین کشاورزی، قالی‌بافی و دامداری بزرگ کرده است. او با اقتدار به مکان‌های مردانه سر می‌زند و کارهایش را انجام می‌دهد. الفت در طی داستان دچار تحول شخصیتی می‌شود؛ این تغییرات هم روحی و هم ظاهری هستند که در داستان از زبان شخصیت‌ها به‌صورت مکرّر بیان می‌شود. به‌عبارتی‌دیگر می‌توان چنین برداشت نمود به سبب این‌که نویسنده، یک خانم است در داستان فیلم‌نامه بیشتر به شرح روحیات و تبیین دقیق رفتارهای شخصیت الفت توجه نموده است. بدین منظور وی، اقتدار و اهمیت زن در زندگی اجتماعی را جزء مضامین اصلی فیلم‌نامه قرار داده است.

برادر شیری و همدم الفت، سید علی بمان شخصیت تکمیل‌کننده اوست. سید علی بمان، دارای شخصیتی پویاست؛ او در کارخانه مس سرچشمه کار می‌کند و به زندگی عادی خود ادامه می‌دهد امّا پس از به جبهه رفتن یونس و پسرش برای پیدا کردن هر دو تلاش وافر کرده، حتی به میدان جنگ می‌رود (آبیار، ۱۳۸۹: ۲۱ و ۳۷). الفت اظهار بی‌قراری و ناامیدی می‌کند، برادرش سنگ صبور وی است و او را امیدوار می‌کند با پند و اندرز دادن او را متوجه قضا و قدر الهی می‌نماید.

جسمی:

الفت: زن روستایی، مادر، پیر و ناتوان

سید علی بمان: کارگر کارخانه مس سرچشمه، برادر شیری الفت

ذاتی-انگیزشی:

الفت: مادری دلسوز، زن روستایی زحمت‌کش، بی‌قرار، با ایمان است. از دیگر خصوصیات وی وسواسی شدن و کمرنگ گشتن اعتقادات مذهبی در طی فیلم‌نامه است؛ که در پایان داستان راضی به رضای الهی می‌شود و به آرامش می‌رسد (آبیار،۱۳۸۹: ۵۱).

فکری- اندیشه‌ای:

از جمله کارهایی که الفت برای پیدا کردن پسرش، یونس انجام می‌دهد:

رفتن به مقر (پاسگاه روستا)، رفتن به تلفن‌خانه، بستن رادیو به کمر، رفتن به خانه رزمندگان تازه آزاد شده با پای برهنه، رفتن پیش دعانویس.

ازجمله کارهایی که سید علی بمان انجام می‌دهد: دلداری و همدردی با الفت، رفتن به منطقه جنگی برای پیدا کردن یونس.

قطعی:

سرباز ترک زبان، جسد یونس را در مکانی به‌نام شیار ۱۴۳ پیدا می‌کند، خبر شهادت یونس را به الفت می‌دهند.

شخصیت‌پردازی[1] در فیلم‌نامه روزهای زندگی:

شخصیت اصلی و محوری فیلم‌نامه، دکتر امیرعلی علوی، جراح بیمارستان صحرایی در خط مقدم است. امیرعلی، شخصیتی پویا و فعال دارد و در داستان (فیلم‌نامه) دچار تغییر و تحول جسمی و روحی می‌شود. وی در موقعیت خطرناک جنگی قرار می‌گیرد؛ در بمباران‌های متوالی و حملات زمینی نیروهای عراقی در بیمارستان زیرزمینی گرفتار شده؛ باز بیماران، مجروحان و بیمارستان را ترک نمی‌کند. بینایی‌اش را از دست داده، باز به مداوای مجروحان جنگی می‌پردازد. دکتر ناهید سهرابی، همسر دکتر علوی، شخصیت تکمیل‌کننده اوست.

ویژگی‌های جسمی:

امیرعلی: دکتر جراح، از ناحیه چشم صدمه می‌بیند و نابینا می‌شود.

ناهید: دکتر جراح، همسر دکتر علوی

ویژگی‌های ذاتی- انگیزشی:

امیرعلی: شوخ‌طبع، مهربان، متعهد، دارای ازخودگذشتگی، با ایمان، حاذق در پزشکی، در طی فیلم‌نامه شخصیت او تغییر و به شخصی ناآرام تبدیل می‌شود اما در آخر فیلم‌نامه دوباره به آرامش می‌رسد.

حاذق بودن در پزشکی (شیخ‌طادی، ۱۳۸۹: ۴۶ و ۴۷)

بی‌قراری و شکوه کردن از دیگر ویژگی‌های اخلاقی امیرعلی است (همان: ۵۸).

1 Characterization

ناهید:

ویژگی‌های ذاتی- انگیزشی ناهید، مهربانی، جدی و متعهد بودن، ازخودگذشتگی و ایمان است که همواره در تقویت و انتقال صفات مذکور به امیرعلی تلاش می‌نماید

(همان: ۵۳)، (همان: ۶۶و ۶۵)، (همان: ۷۸ و ۷۹)، (همان: ۵۸-۵۶) و (همان: ۷۷ و ۷۶)

فکری- اندیشه‌ای:

ازجمله راه‌هایی که امیرعلی و ناهید برای رسیدن به هدف خود (نجات مجروحین) انجام دادند عبارت‌اند از:

مداوای مجروحین، انتقال به زیرزمین (پناهگاه بیمارستان)، حفظ آرامش و روحیه دادن به مجروحان، برای تهیه آب، غذا و لوازم پزشکی به خارج از پناهگاه رفتن، نجات خود و مجروحان با نفربر

قطعی:

مداوای مجروحان و نجات از اسارت و فرار از معرکه جنگ می‌باشد.

گفتگو[1]

گفتگو، به واژه‌هایی که شخصیت داستان، آن‌ها را با صدای بلند ادا می‌کند، اشاره دارد حتی اگر شخصیت تنها باشد، درصورتی‌که با صدای بلند حرف بزند، حرف‌های او گفت‌وگو به‌حساب می‌آیند. نویسنده‌ها بین گفت‌وگوی مستقیم (نقل‌قول دقیق از شخصیت)، گفت‌وگوی غیرمستقیم (ارائه کلیهٔ صحبت‌های شخصیت) و خلاصهٔ گفتگو (ارائه خلاصه‌ای از یک مکالمه کامل در قالب چکیده روایی) تفاوت قائل می‌شوند (اینگرمنسن و اکونومی،۱۳۹۲:۲۱۷).

وقتی در فیلم‌نامه‌ای از گفتگو استفاده می‌کنیم به این معنا است که سه نقش را بر عهده آن می‌گذاریم.

۱-گفت‌وگو باعث شخصیت‌پردازی می‌شود. همان‌طور که صحبت کردن یک نفر به ما نشان می‌دهد چه مقدار تحصیل کرده است، اهل کجاست، شغلش چیست، تقریباً چند سال دارد و...

۲-گفتگو به مشخص کردن پیرنگ کمک می‌کند. آنچه شخصیت در داستان می‌گوید بستگی به نقش داستانی‌اش دارد.

1 Dialogue

۳- کارکرد دیگر گفتگو این است که تنش رفتاری را از طریق خنداندن ما بگیرد. شوخی، ما را با شخصیت راحت‌تر می‌کند. وقتی با غریبه بخندیم کمی صمیمی‌تر می‌شویم. در کل باید گفت باعث باورپذیری بیش‌تر شخصیت می‌شود. وقتی گفتگو بهتر جواب دهد مسلماً تماشاگر یا خواننده شخصیت را بیشتر می‌پذیرد و قبول دارد (همان: ۱۹ و ۲۰).

در تعریفی دیگر، گفتگو به معنای مکالمه و صحبت کردن باهم و مبادلهٔ افکار و عقاید است و در شعر، داستان و نمایشنامه و... به کار برده می‌شود. صحبتی که بین دو نفر یا بیش‌تر ردوبدل می‌شود، یا آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در اثری ادبی (داستان، نمایشنامه، شعر...) پیش می‌آید، گفتگو می‌نامند (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۶۰۷).

گفتگو فیلم‌نامه شیار ۱۴۳

بخش اصلی گفتگوهای این فیلم‌نامه به گفتگوهای یونس و الفت اختصاص یافته است که نویسنده، با آن‌ها ویژگی ذاتی الفت را برجسته می‌کند و با ذکر گفتگوهای طنزآمیز فضای داستانی، شاد می‌شود و به باورپذیری شخصیت یونس کمک می‌کند (آبیار، ۱۳۹۳: ۴ و ۵ و ۱۴).

گفتگوهای داستانی الفت با آهی، فردوس و سید علی بمان بر استحکام پیرنگ می‌افزاید و سبب پیشبرد داستان می‌شود و به خصوصیات اخلاقی الفت نیز اشاره می‌نماید (همان:۵۱و ۴۸).

از گونه دیگر گفتگوهای این فیلم‌نامه، مکالمه‌های یک‌جانبه و بدون حضور جسمانی طرف دیگر گفت‌وگو است که در صحبت‌های تلفنی؛ (همان: ۲۰) و نمونه‌های دیگر در صفحات (۳۱-۳۰، ۴۶، ۵۷، ۶۱-۶۰، ۶۶-۶۴ و ۷۲) و در خواب‌ها مشاهده می‌شود؛ الفت خواب یونس را می‌بیند (همان: ۷۵)

سرباز خواب یونس را می‌بیند: (همان: ۷۷)

گفتگو فیلم‌نامه روزهای زندگی:

در فیلم‌نامه روزهای زندگی، گفتگو ازجمله عناصری است که نقش بسزایی در پیشبرد عمل داستان، معرفی شخصیت‌ها یا به‌طورکلی شخصیت‌پردازی فیلم‌نامه، بیان کنش شخصیت‌ها، در انتقال احساس و توضیح موقعیت‌هایی که سبب همدردی مخاطب می‌شود و تمام دلهره‌ها، ترس‌ها و اضطراب‌هایی شخصیت‌ها را مخاطب درک می‌کند گویی خود در آنجا و در آن موقعیت حضور

دارد. برجسته‌ترین نقشی که گفت‌وگوهای این فیلم‌نامه دارند، مجسم ساختن و به تصویر درآوردن کشمکش‌های عاطفی است.

گاهی وقت‌ها که امیرعلی با ناهید درد و دل می‌کند و از نابینایی خود می‌نالد، خواننده با آن‌ها احساس همدردی می‌کند. پس این نوع گفتگو در انتقال احساس به خواننده نقش مؤثری دارد خواننده را با خود همراه می‌کند. گفتگوهای کوتاه نیز بین آن‌ها مشاهده می‌شود که در تسریع پیشبرد عمل داستان فیلم‌نامه از لحاظ زمانی مؤثر هستند به کوتاه بودن فرصت و عجله داشتن دلالت دارند. یک نوع گفت‌وگوی دیگر، گفتگوی کشمکشی بین آن دو است و آن زمانی رخ می‌دهد که ناهید قصد دارد به‌تنهایی ابزار جراحی و دارو را بیرون از پناهگاه، از بیمارستان به محاصره درآمده دشمن تهیّه نماید (همان: ۵). برخی گفتگوها بر ایدئولوژی و ایمان محکم امیرعلی دلالت دارند (همان:۹،۲۵-۲۶ و ۳۹).

گفتگوهای زیر بر تنش‌های رفتاری و ذهنیت امیرعلی دلالت دارد، زیرا امیرعلی هنوز نابینا شدن خود را نپذیرفته و برآشفتگی‌های روحی‌اش مسلط نشده است. دعوت به آرامش و توکل بر خدا که در کلام ناهید وجود دارد در واقع تکرار سخنان - امیرعلی در آغاز فیلم‌نامه است که خطاب به مجروحان ادا می‌شود.

«امیرعلی کلافه: ای خدا...کورم ...کور...عاجز... ای خدا

ناهید: بس کن امیر...بگو چه گلی برسرمون کنیم...من انجام می‌دم» (همان: ۴۷) همچنین (همان ۴۹، ۵۳، ۵۵، ۵۷-۵۸، ۶۱، ۶۴، ۷۷،۹، ۱۱)

تعلیق[1]:

قادری معتقد است، «هر نوع عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه و انتظار را تعلیق می‌گویند.» (قادری، ۱۳۹۴: ۷۱). نویسندگان کتاب هنر سینما، کارکردهای احتمالی زیر را برای تعلیق در نظر گرفته‌اند:۱. تعلیق ممکن است موجد اضطراب یا همدلی شود؛ ۲. انتظارات برآوردشده ممکن است احساسی از رضایت خاطر و تسکین به بارآورد؛ ۳. انتظارات فریب‌خورده و کنجکاوی درباره گذشته

1 Suspense

ممکن است ایجاد سردرگمی یا دلبستگی شدیدتر بکند (بوردول و تامسون ۱۳۹۶: ۵۴). تعلیق در فیلم‌نامه‌های مورد بررسی بیشتر از نوع اول است.

اغلب تعلیق‌ها در فیلم‌نامه روزهای زندگی، به درگیری و روبرو شدن با نیروی دشمن اختصاص دارد

(شیخ‌طادی، ۱۳۹۱: ۳۳-۳۲، ۶۰-۵۸، ۶۵- ۶۶، ۷۴،۷۸ و ۷۹)

تعلیق در فیلم‌نامه شیار ۱۴۳ با گفتگوهای دونفره یا تلفنی ایجاد شده که خبر پیدا شدن یونس را بیان می‌کنند؛

«الفت با دست‌های کاه مالی شده‌اش گوشی تلفن را برمی‌دارد. صدای مرد جوانی از آن‌طرف خط به گوش می‌رسد.

مرد جوان: حاج خانوم، سلام.

الفت: سلام... بگو جانم... بفرمائید.

مرد جوان: مادر جون، ببخشید مزاحم شدم. خبری بود باید می‌دادم.

الفت: بگو جانم... بگو... بفرما.

مرد جوان: نمی‌دو نم خبر دارید یا نه. سه تا اسیر ریسه و سرخون رو آزاد کردن...

الفت: خبر دارم... خبر دارم.

مرد جوان: یکیش برادر منه. دیشب که از مرز خسروی با ما تماس گرفت، گفت که با یونس میرجلیلی یه جا اسیر بودن. جوون شما هم به همین زودی‌ها می‌یاد.

الفت کنار تلفن پا سست کرد.

الفت: یا زهرا!...

صدای جوان: مادر جان... اگه سواد داری، نشونی خونمون رو بدم، بنویسی. فردا که آزاده‌مون اومد بهتون زنگ می‌زنم بیاید پرس‌وجو. » (آبیار، ۱۳۹۳: ۶۵-۵۷) و (همان:۳۹)

تعلیق دیگری با رفتن بی‌سرانجام الفت نزد «سرکتاب بازکن» و گفتگوهای مربوط به آن ایجاد شده است (همان: ۶۷ و ۶۸).

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

شیخ‌طادی در فیلم‌نامه روزهای زندگی با پرداختن به شخصیت‌پردازی مناسب به صفاتی چون تعهد در انجام‌وظیفه پزشکی و وفادار بودن امیرعلی و ناهید، به تجسم خصوصیات ذاتی- اخلاقی شخصیت اهتمام ورزیده است و فضای هول و اضطراب و موقعیت سخت بیمارستان در روزهای سخت جنگ را برای خواننده ترسیم نموده است.

نرگس آبیار، نویسنده شیار ۱۴۳ به علت زن بودن، به‌خوبی به بررسی شخصیت زنان و نشان دادن حالات ظاهری و معنوی و روحیات آن‌ها پرداخته است. نویسنده زن را از دنیای محدود خانه بیرون و به مکان‌هایی که همیشه مردان در آنجا حضور دارند می‌برد و استقلال زنانگی را به‌خوبی به نمایش گذاشته است.

هر دو فیلم‌نامه موردبررسی، ساختاری سه‌پرده‌ای مطابق با الگوی سید فیلد دارند، زیرا هر دو فیلم‌نامه دارای یک قهرمان مفرد و فعال، زمانی خطی می‌باشند. پایان هر دو فیلم‌نامه بسته است و در آخر خواننده جواب سؤالات خود را گرفته و سؤالی برایش باقی نمی‌ماند و کشمکش از نوع بیرونی و عاطفی در آن‌ها پررنگ‌تر است.

مهم‌ترین عنصر ساختار روایی برای شخصیت‌پردازی در آن‌ها گفتگوی کشمکشی است. در هردو فیلم‌نامه واقعیت یکپارچه مطرح شده است.

فهرست منابع

آبیار، نرگس (۱۳۹۱). فیلمنامه شیار۱۴۳. تهران: (بی نا).

اسمایلی، سام (۱۳۹۲). نماشنامه نویسی: ساختار کنش. مترجمان: صادق رشیدی، پرستو جعفری. تهران: نشر افراز

بصیری، محمد صادق(۱۳۸۸). سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیات فار سی: از آغاز تا عصر پهلوی (جلد اول). کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

دایسینجر، کن، راش، جف. (۱۳۹۶). فیلم‌نامه نویسی آلترناتیو: (با موفقیت قواعد را بشکنید) ترجمه آراز بارسقیان. تهران: نشر چشمه.

شهبازی، شاهپور (۱۳۹۰). تئوری‌های فیلمنامه در سینمای داستانی -۱. چاپ دوم، تهران: نشرچشمه.

شیخ طادی، پرویز (۱۳۸۹). فیلمنامه روزهای زندگی. تهران: (بی نا).

فیلد، سید(۱۳۹۵). چگونه فیلمنامه بنویسیم. ترجمه عباس اکبری، مسعود مدنی، چاپ نهم، تهران: نیلوفر .

فیلد، سید(۱۳۹۵). چگونه فیلمنامه بنویسیم. ترجمه عباس اکبری، مسعود مدنی، چاپ نهم، تهران: نیلوفر .

قادری، نصرالله (۱۳۸۸). آناتومی ساختار درام، چاپ سوم، تهران: کتاب نیسان.

مارتین، والاس (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهبا. چاپ پنجم. تهران: هرمس.

مک کی، رابرت (۱۳۹۱). داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی، ترجمه محمد گذر آبادی، چاپ هفتم. تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال(۱۳۹۴). عناصر داستان، چاپ نهم، تهران: نشر سخن.

بیوگرافی نرگس آبیار، بیتوته، http://www.beytoote.com

بیوگرافی پرویز شیخ طادی، سوره سینما، سازمان سوره، (۱۳۹۰). http://www.sourehcinema.com

جشنواره فیلم مقاومت و دفاع مقدس (۱۳۹۵). http://www.moqavematfilmfest.ir