واکاوی فرمان آتش به اختیار
در فیلم دوئل؛ رویکرد نشانه ـ معناشناسی

علی عباسی / دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه شهید بهشتی
فاطمه سلیمانی‌پور / کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه صداوسیما soleymanipur@ut.ac.ir

دریافت: ۱۳۹۶/۰۵/۱۴ ـ **پذیرش:** ۱۳۹۶/۱۰/۱۸

چکیده

در شرایط نفوذ نرم دشمن، غفلت متولیان عرصه‌های گوناگون، از اولویت‌ها و عدم تمییز میان مسائل اصلی و فرعی، منجر به آسیب‌های گسترده‌ای در سطح ملی و فراملی می‌گردد. در این شرایط، که دستگاه‌های محاسباتی مسئولان با اختلال مواجهه شده است، تنها راه، اعلانِ وضعیت «آتش به اختیار» است. در این وضعیت، افسران جوان جنگ نرم، با انجام فعالیت‌های خودجوش، جهادی، همراه با منطق، اخلاق و رعایت قانون، از هویت کشور در مقابل هجمهٔ دشمن صیانت می‌کنند. این پژوهش، درصدد است با کاربست اصول نشانه ° معناشناسی در بررسی فیلمنامهٔ دوئل، به واکاوی مفهوم آتش به اختیار بپردازد. بررسی ساختار روایی فیلم، از جمله پاره‌های ابتدایی، میانی و انتهایی فیلم، بیانگر این است که دوئلِ شکل‌گرفته میان شخصیت‌های فیلم، علاوه بر ایجاد پویایی و زیبایی در ساختار و ایجاد هماهنگی میان اجزای روایی اثر، شرایط عینی آتش به اختیار را در مقابل جبههٔ خیانت به تصور کشیده است و نشان می‌دهد که چگونه نیروهای انقلابی در شرایط غبارآلود فتنه، نیز می‌توانند برای صیانت از دستاوردهای کشور خود حرکت نمایند.

کلیدواژه‌ها: آتش به اختیار، جنگ نرم، فیلمنامه دوئل، روایت‌شناسی، نشانه– معناشناسی.

مقدمه

«آتش به اختیار»، اصطلاحی نظامی است که نشانگرِ اختلال در قرارگاه عملیاتی است. زمانی که این اصطلاح در فضای فرهنگی و عمومی جامعه مطرح می‌شود، معنایی استعاری می‌یابد و نشانگرِ وضعیتی است که در نظام هماهنگی و کنشِ فرهنگی جامعه، از لایهٔ مسئولان تا فعالان فرهنگی در سطح جامعه، اختلال به وجود آمده است. نکتهٔ مهم اینکه در این شرایط (اعلان آتش به اختیار)، ارتباط میان سطح راهبردی (رهبری) و تاکتیکی (افسران جوان) قطع نیست. ازاین‌رو، نیروهای انقلابی و افسران جوان جنگ نرم، می‌دانند که دشمن کیست، مسیر مقابله با او چگونه است؟ اصلی‌ترین روش‌های دشمنی و مهم‌ترین ابزارها و محمل‌های دشمن کدامند؟ برای انسجام درونی، چه باید کرد؟ به‌طور خلاصه، نیروهای انقلابی در شرایط حرکت در دالان تاریک و با وجود غبارهای فتنه، می‌دانند که جهت علَم‌های مقتدایشان در کدام سمت‌وسو است. دوئل، فیلمی است به نویسندگی و کارگردانی *احمدرضا درویش*، که در ۲۰ آبان ۱۳۸۳، بر روی پرده سینما رفت. این فیلم، که بر محور اتهام خیانت به کشور و تبرئه از آن شکل گرفته است، روایتِ خاطرات یکی از رزمندگان ایرانی است که پس از بازگشت به ایران، آنها را بازگو می‌کند. با توجه به دریافت هشت سیمرغ بلورین، از بیست و دومین جشنوارهٔ فیلم فجر و چندین جایزهٔ دیگر، از جشنواره‌های داخلی و خارجی، می‌توان این فیلم را از فاخرترین و ممتازترین آثار در رابطه با موضوع آتش به اختیار دانست. این فیلم از ظرفیت بسیار بالایی برای بررسی از دیدگاه نشانه – معناشناختی دارد. رویکرد نشانه ° معناشناسی، ابزاری است برای تجزیه‌وتحلیل گفتمان متن یا هر اثر هنری. کاربرد این الگو، در بررسی و تحلیل هنرهای نمایشی، به‌ویژه فیلم، می‌تواند زمینهٔ خوانشی تازه از آنها را فراهم آورد. قهرمانِ دوئل، نمایندهٔ نسلی آتش به اختیار است که روزی از جان و مال و خانهٔ خود گذشته. *زینال*، در حقیقت، نمایندهٔ نسل آتش به اختیار است که امروز باید برای رفع اتهام از خود، در برابر نسل جدید، که اسماعیل ° پسر یحیی ° نمایندهٔ آن است، بایستد و قصهٔ دیروز را تعریف کرده، توضیح دهد. زینال، از نسل حاج کاظم در آژانس شیشه‌ای است که او نیز، سال‌ها پیش همین دغدغه را داشت. گویی فیلم‌سازان دفاع مقدس، که خود جنگ را تجربه نمودند، توانستند این دغدغه را به خوبی در آثارشان به تصویر کشند. این مقاله، در پی آن است تا با روش نشانه- معناشناسی از جملهٔ «الگوی روائی هنجارگونه»، «مربع معنایی»، «الگوی کنشگران»، «مربع حقیقت‌نمایی» و «نقش افعال مُدَل در پویایی کنش» و تبیین ارتباط آنها با یکدیگر، ساختار روایی آتش به اختیار فیلم «دوئل» را تحلیل و فرایند گذر از مربع معنایی را به مربع حقیقت‌نمایی در این فیلم، بررسی نماید.

پیشینه تحقیق در دو زمینهٔ آتش به اختیار و نشانه- معناشناسی، قابل بررسی است. از دیدگاه آتش به اختیار، *محمدرضا بایرامی* داستانی را تحت عنوان آتش به اختیار در مجله «ادبیات داستانی» (۱۳۸۲) به چاپ رسانده است. همچنین، مجله «سوره اندیشه» در شماره‌های ۱۵ و ۱۶ و ۱۷ (۱۳۶۹)، تحت عنوان آتش به اختیار، مقالاتی با عنوان «فرق بین فردوسی و شاملو، از شخم شولوخف تا بوق بولگالف و بحران دمکراسی در نظامیه بغداد» را به چاپ رسانده است. از دیدگاه نشانه- معناشناسی، مقالات «تجزیه‌وتحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان» (۱۳۸۵)،

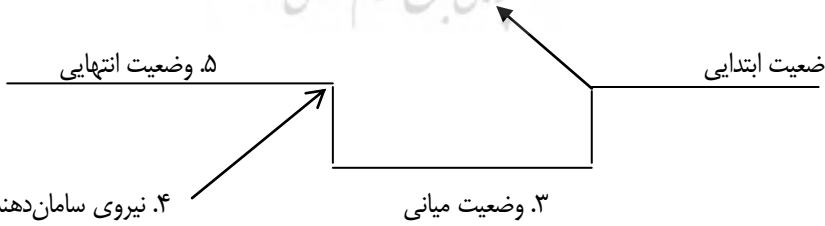
«راهی به نشانه- معناشناسی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸)، «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی» (شعیری، ۱۳۸۸) و «ویژگی‌های نشانه- معناشناختی تأخیر کنشی» (۱۳۸۷)، به تبیین و معرفی این نظریه پرداخته، برخی از اشعار *سپهری*، *نیما* و *پروین اعتصامی* را تحلیل کرده است.

وجه امتیاز این پژوهش این است که تاکنون پژوهشی مستقل به بررسی و تحلیل مفهوم آتش به اختیار نپرداخته است. نوآوری این اثر، در نقد و تحلیل یک اثر نمایشی با رویکرد نشانه ° معناشناختی، برای مفهوم آتش به اختیار است که تاکنون از این جنبه مورد مطالعه و بررسی قرار نگرفته‌اند.

این نوشتار به دنبال پاسخ به این پرسش است که با توجه به رویکرد نشانه ° معناشناسی، مؤلف با به کارگیری چه عناصری مقصود خویش را به مخاطب منتقل کرده است؟ چگونه قهرمان فیلم، از وضعیت اتهامِ خیانت به کشور از طریق مربع حقیقت‌نمایی، به وضعیت تبرئه وعمل به آتش به اختیار منتقل می‌شود؟

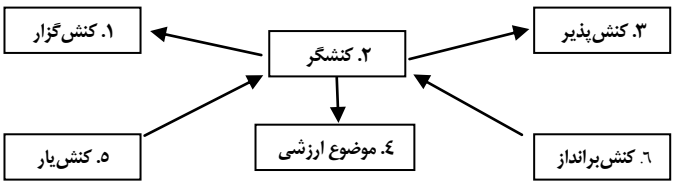
مبانی نظری تحقیق

«روایت» در اصطلاح ادبی، به نقل رشته‌ای از حوادث واقعی و تاریخی یا خیالی اطلاق می‌شود که به‌نحوی بین آنها ارتباط وجود داشته باشد (میرصادقی و همکاران، ۱۳۸۸، ص ۱۷۲). ازاین‌رو، روایت گذر از وضعیت آغازین به وضعیت پایانی است؛ به این شرط که دست‌کم در این حرکت، میان آن دو دگرگونی رخ داده باشد (عباسی، ۱۳۸۵). پیرنگ، مهم‌ترین عنصر در ساختار روایی یک متن ادبی محسوب می‌شود که با سایر عناصر متن در ارتباط است و میان آنها نظم ایجاد می‌کند. *ارسطو*، اولین کسی که عنصر پیرنگ را در کتاب خود مورد توجه قرار داده، معتقد است: پیرنگ، ساختمان جامع متن ادبی است و باید دارای آغاز، میانه و پایان باشد (قادری، ۱۳۸۸، ص ۲۸). به عبارت دیگر، در روایت خطی، سه فرایند پایدار نخستین، ناپایدار میانی و پایدار فرجامین وجود دارد که تلاش می‌کند داستان را در چارچوب این فرایندهای سه‌گانه، که با دو نیروی تخریب‌کننده و سامان‌دهنده از یکدیگر متمایز می‌شوند، ارائه نماید.



ژولین گرمس (۱۹۱۷-۱۹۹۲م)، روایت‌شناس ساختارگرا که در زمینهٔ روایت‌شناسی با ارائه الگوهای معین و ثابت برای بررسی انواع مختلف روایت تلاش فراوانی انجام داده، بر این باور است که ساختار روایت، بسیار شبیه گرامر است. تمامی داستان‌ها علی‌رغم تفاوتی که با یکدیگر دارند، از دستور ساختاری واحدی پیروی می‌کنند (ساداتی، ۱۳۸۷). وی

به دنبال الگوهای روایتی روشنی است که مولد آثار ادبی است و تلاش دارد تا به چگونگی کارکرد، تولید و دریافت معنا، در یک متن یا گفتمان دست یابد (شعیری، ۱۳۸۹). به عبارت دیگر، *گرمس* در پی معرفی راه‌هایی است که با آن بتوان هر نوع متن یا سخن، اعم از کلامی یا غیرکلامی را مطالعه و بررسی نمود. در این راستا، روش جزء به کل را به کار برد. وی تلاش کرد تا میان ساختارهای یک اثر ادبی و ساختارهای یک جمله، پیوند برقرار سازد؛ زیرا معتقد بود اگر فعل، مرکز ثقل جمله باشد، کنش همان نقش را در روایت بر عهده دارد. کنشگر در دنیای داستان، شخص یا چیزی است که عملی را انجام می‌دهد، یا اینکه عملی روی او واقع می‌شود. ازاین‌رو، واژه «کنشگر» از شخصیت داستانی فراتر می‌رود؛ زیرا کنشگر می‌تواند یک فرد، یک شیء، یک گروه و حتی یک واژه انتزاعی مانند آزادی باشد (عباسی، ۱۳۹۳، ص ۶۹). *گرمس* معتقد است: در اکثر داستان‌ها روند حاکم بر حرکت متن به گونه‌ای است که همه چیز از یک نقصان آغاز می‌شود و این نقصان منجر به عقد قرارداد می‌شود (گرمس، ۱۹۸۷، ص ۱۲۲). این قرارداد می‌تواند بین کنشگر با یک عامل دیگر داستان باشد، یا قراردادی باشد که کنشگر با خودش می‌بندد. بعد از قرارداد، کنشگر باید شرایط لازم را کسب کند و اصطلاحاً در مرحله توانش قرار می‌گیرد. پس از به دست آوردن توانش‌های لازم، کنشگر وارد مرحله کنش می‌شود. «کنش» به عملی اطلاق می‌شود که می‌تواند ضمن تحقق برنامه‌ای، موجب تغییر وضعی دیگر شود. زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان، کنش را یکی از ویژگی‌های مهم در هر متن یا گفتمان در نظر می‌گیرند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸، ص ۱۱). *گرمس*، الگوی کنشی را با هدف نمایان ساختن نقش شخصیت‌ها در روایت مطرح کرد و الگوی معناشناسی خود را بر کنش روایت استوار کرد و کوشید آن را در نظام نشانه‌شناسی بسنجد (علوی‌مقدم و پورسهراب، ۱۳۸۷). وی، با مرکز قرار دادن شخصیت اصلی (کنشگر) در ارتباط با هدف، الگوی خود را بر اساس ارتباط دوبه‌دوی شخصیت‌ها مطرح می‌کند. وی پیشنهاد می‌کند که فقط شش نقش (کنشگر)، به‌منزلهٔ مقولات کلی در زیربنای همهٔ روایات وجود دارد که سه جفت مرتبط با هم را تشکیل می‌دهند (محمدی، ۱۳۷۸، ص ۶۵). مهم‌ترین وظیفهٔ الگوی کنشگران، این است که نقش هر شخصیت داستانی، کارکرد آن و رابطه آن با کنش اصلی را به‌وضوح نمایان سازد؛ چراکه در روایت‌شناسی، شخصیت‌ها بر اساس کنش روایت مورد توجه واقع می‌شوند (آذر و همکاران، ۱۳۹۳). بدین‌ترتیب، نه تنها نقش شخصیت‌های داستانی مشخص می‌شود، بلکه قسمتی از دلالت معنایی روایت، به‌ویژه رابطه میان کنش و کنشگران، به کمک این الگو رمزگشایی می‌گردد، به گونه‌ای که راوی در زمان عملِ روایت، کنشِ کنشگران را روایت می‌کند (محمدی و عباسی، ۱۳۸۱، ص ۱۱۴). مطابق این الگو، همهٔ شخصیت‌های داستانی در محدوده عمل خویش، که از شش حالت خارج نیست، نقش خود را ایفا می‌کنند:



کنشگزار: او فرد یا چیزی است که اشتیاق به کنش یا ضرورت آن را منتقل می‌کند. به عبارت دیگر، کنش‌گـزار، تحریک‌کننده کنش است و موجب می‌شود کسی کنش را انجام دهد (مارتین و رینگهام، ۲۰۰۰، ص ۱۰).

کنشگر: او فرد یا چیزی است که تلاش می‌کند میان خود و موضوع ارزشی اتصال برقرار کند.

کنش‌پذیر: او فرد یا چیزی است که از کنشِ کنشگر سود می‌برد.

موضوع ارزشی: او فرد یا چیزی است که کنش‌گزار آن را طلـب کـرده، کنشـگر در پـی رسـیدن بـه آن اسـت. موضوع ارزشی می‌تواند عینی (شخص یا شیء) و یا انتزاعی (حقیقت آگاهی یا عشق) باشد.

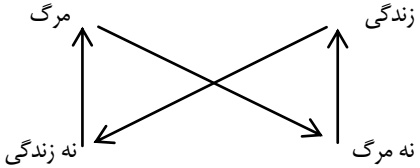
کنش‌یار: او فرد یا چیزی است که به کنشگر کمک می‌کند تا به موضوع ارزشی برسد.

کنش‌برانداز: او فرد یا چیزی است که مانع رسیدن کنشگر، به موضوع ارزشی می‌شود. به‌عبارت دیگر، کنش‌برانداز خود یک کنشگر است که برای رسیدن به هدف خود (موضوع ارزشی)، مانع از تلاش‌های کنشگر می‌شود.

الگوی بالا را در یک عبارت می‌توان چنین بیان کرد: کنش‌گزار، کنشگر را به دنبال موضوع ارزشی می‌فرستد تا کنش‌پذیر از آن سود برد. در این حرکت، کنش‌یار، کنشگر را کمک می‌کند، کنش‌برانداز نیز مانع می‌شود تا کنشـگر به هدف خود برسد (عباسی، ۱۳۹۳، ص ۷۰).

همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، *گرمس* علاوه بر طرح الگوی کنشی برای بررسی نقش شخصیت‌ها در روایـت، الگوی مربع‌معناشناسی را نیز برای بررسی کنش روایت ارائه نمود و کوشـید آن را در نظـام نشـانه‌شناسـی بسـنجد (علوی‌مقدم و پورسهراب، ۱۳۸۷). مهم‌ترین ویژگـی مربـع معناشناسـی، امکـان نمـایش چرخـهٔ تـدریجی حرکـت قطب‌های اصلی متن، در قالب یک مربع، برای تبیین فرایند خط سیر چگونگی تولید معنـا در یـک مـتن اسـت. بـه عبارت دیگر، این الگو نشان می‌دهد که چگونگی معنا در میان دو مفهوم متقابل و محـوری در یـک مـتن، حرکـت می‌کند و جابجا می‌شود.

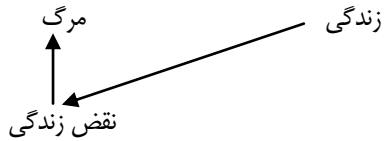
مربع معناشناسی از چهار قطب تشکیل شده که دو قطـب بـالایی، تشـکیل‌دهنـدهٔ مقولـه اصـلی، یعنـی گـروه متضادها است. با منفی کردن هر یک از این متضادها، دو قطب پایینی مربع شکل می‌گیرد که می‌تـوان آن را گـروه نقض متضادها خواند. برای نمونه، می‌توان برای مقولهٔ «مرگ و زندگی»، گروهـی تحـت عنـوان «نقـض مـرگ و نقض زندگی» را در نظر گرفت. به این ترتیب، مربعی متشکل از چهار مفهوم خواهیم داشت.



تفکر حاکم بر این مربع، اساس حرکت را «نه» می‌داند. تا به چیزی نه نگوییم، نمی‌توان به سمت متضاد آن حرکـت کرد. پس، بر اساس منطق حاکم بر این مربع، نمی‌توان از متضادی بر متضاد دیگر، مسـیری مسـتقیم را طـی کـرد،

بلکه باید مقوله‌ای نقض شود و سپس به متضاد دیگر رسید. بدین‌ترتیب، لازمهٔ مرگ، نقض زندگی است، و لازمهٔ زندگی، نقض مرگ (کورتز، ۱۹۹۱، ص ۱۵۲).

به این ترتیب، درمی‌یابیم که لازمهٔ مرگ، نقض زندگی، خود زندگی است. همین حرکت در جهت عکس نیز ممکن است؛ یعنی حرکت از مرگ به سوی زندگی (شعیری، ۱۳۹۱، ص ۱۲۷–۱۲۹).

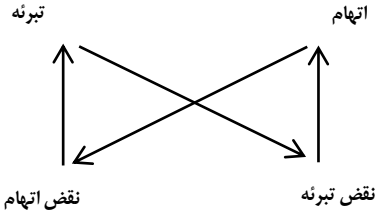


تحلیل ساختار متن

در روش تحلیل ساخت‌گرایانه، متن همچون کلیتی است که ساختار آن دارای دو وجه است: یکی، عناصر تشکیل‌دهندهٔ متن و دیگری، روابط ثابتی که بین اجزا برقرار است. در این سطح از تحلیل، ابتدا نظام‌های معنایی در دو بُعد، مورد شناسایی قرار می‌گیرند: ۱. شناسایی دو قطب روایت؛ ۲. شناسایی رابطه میان دو قطب.

برای تجزیهٔ متن فیلم به دو قطب، باید به ثابت‌های متن رجوع کرد؛ زیرا ثابت‌ها هم محدودند و هم پایدار. گذشت زمان بر آنان مؤثر نیست (عباسی، ۱۳۹۳، ص ۸۴). طبق این اصل، عناصر و مفاهیمِ دو قطب تشکیل‌دهندهٔ این فیلم عبارتند از تقابل میان: جنگ، صلح / اسارت، آزادی / خیانت، خدمت / شک، یقین / فرهنگ، طبیعت / مرگ، زندگی / غالب، مغلوب / متهم، مبرا / قاتل، مقتول/ آتش به اختیار، خائن. به نظر می‌رسد، قطب غالب در این فیلم، تقابل میان آتش به اختیار و سازشکار است که اساس اتهام را برای شخصیت اصلی فیلم، رقم می‌زند.

طبق روش پیشنهادی گرمس، برای مطالعهٔ روابط میان قطب‌ها، می‌توان از مربع معناشناسی بهره جُست (ر.ک: شعیری، ۱۳۹۱، ص ۱۲۷–۱۲۹). با دقت در ابتدای فیلم، می‌بینیم به موازاتی که زینال، (نماد آتش به اختیار فیلم)، متهم به خیانت معرفی می‌شود، این اتهام از سوی وِی، طی هفتاد صفحه رد می‌شود. در واقع، از همان ابتدا، اتهام به خیانت داریم و «نه» به این اتهام.



همچنین، رابطه میان دو شخصیت محوری و دو قطب اصلی فیلم ° زینال و اسکندر ° نیز از نوع رابطهٔ تناقض است. زینال خود را خادم و اسکندر او را خائن می‌نامد. در این رابطهٔ متناقض، دو قطب به صورتی در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند که همدیگر را کاملاً دفع می‌کنند و هیچ پیوندی بین دو قطب نمی‌توان یافت. تنش میان قهرمان و ضد قهرمان – زینال و اسکندر– تا انتها ادامه یافته، کاملاً مشهود است. بنابراین، رابطه میان این دو قطب از نوع «رابطه تناقضی» است و این رابطه است که آتش جنگ را میان آنان شعله‌ور کرده است.

– زینال: تو این وسط چکاره‌ای؟ راه گم نکردی؟ تو چه می‌کنی تو این معرکه؟

– اسکندر: طلبتو می‌خوای؟

– زینال: ها پای جون درمیونه.

– اسکندر: تصفیه حساب منو تو بمونه برای بعد. نکنه ترسیدی؟

– زینال: حساب مو با تو تا دقیانوس پاک نمیشه، گرفتی مطلبو؟ (درویش، ۱۳۸۳، ص ۵۸).

بنابراین، و بر اساس منطق حاکم بر این مربع، که اساس حرکت را «نه» می‌داند و تا به چیزی نه نگوییم، نمی‌توان به سمت متضاد آن حرکت کنیم (شعیری، ۱۳۹۱، ص ۱۲۷ °۱۲۹)، قهرمانِ فیلم «دوئلی»، برای عبور از اتهام و رسیدن به تبرئه، باید اتهام را نقض کند. به عبارت دیگر، به آن نه بگوید تا تبرئه گردد. به این ترتیب، همهٔ حوادث و وقایعی را که زینال، یکی پس از دیگری پشت سر می‌گذارد، در راستای نقض و نه گفتن به همین اتهام است؛ تا زمانیکه با اعتراف اسکندر در صحنه‌های پایانی فیلم، حقیقت ماجرا آشکار و زینال تبرئه می‌شود. ازاین‌رو، فرایند حرکت از اتهام به تبرئه را می‌توان این‌گونه ترسیم نمود.

فرایند حرکت زینال از اتهام به سمت تبرئه، شباهت بسیاری به روایت «هُدهُد و ملکهٔ سبأ» در قرآن دارد. در آن داستان، هُدهُد، به دلیل غیبتش متهم است و حضرت سلیمان، از او برای رفع این اتهام، دلیلی موجه می‌طلبد. هُدهُد، در دفاع از خود، از گروهی یاد می‌کند که به جای پرستش پروردگار، بر خورشید سجده می‌کنند (نمل:۲۰ ° ۲۲). در دوئل نیز، همان‌گونه که در نامهٔ محرمانهٔ دادستانی آمده است، زینال، بر اساس شواهدی از جمله اینکه در مدت ۲۰ سال اسارت، توسط هیچ یک از آزادگان در اردوگاه‌های دشمن دیده نشده و تا قبل از استخلاص از اسارت، نامی از وِی در اسامی صلیب سرخ نیز اعلام نگردیده است، متهم به خیانت است. اینک پس از بازگشت به کشور، جامعه از او دلیلی موجه می‌طلبد. او نیز در دفاع از خود، پرده از فعالیت‌های گروهی بر می‌دارد که به جای

خدمت به کشور و نبرد با دشمن، به دنبال فرصت‌ها و جمع‌آوری غنایم هستند. آنان که چون قوم سبأ، درخشش رنگ طلا، چشمانشان را کور کرده است، پروردگار خویش را فراموش نموده‌اند.

۱. ساختار کلی روایت

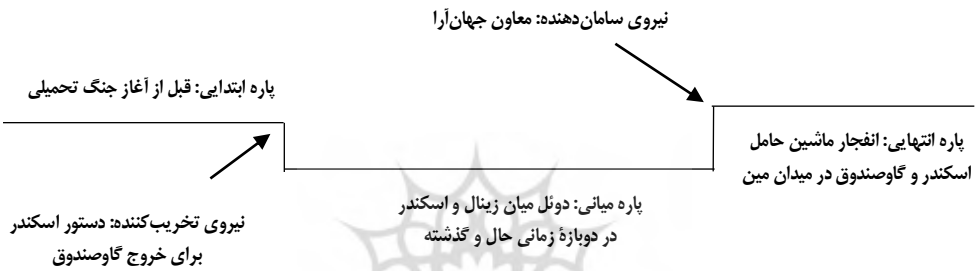
پس از روش شدن سیر داستان، نوبت به بررسی ساختار کلی روایت می‌رسد. پویایی ساختار روایت‌ها تنها در صورتی شکل می‌گیرد که طرح‌ریزی آن، کامل و صحیح انجام گیرد. اصطلاح ادبی که برای ساختار روایت به کار می‌رود، پیرنگ است (والاس، ۱۳۸۲، ص ۵۷). پیرنگ، یا طرح که ایجادکنندهٔ وحدت ساختاری در داستان است، شامل پاره‌های سه‌گانه می‌باشد؛ فرایند پایدار نخستین، فرایند ناپایدار میانی و فرایند پایدار فرجامین. پیرنگ، وحدتی در دنیای داستان ایجاد می‌کند که همین وحدت، عامل خلق زیبایی در داستان است (محمدی، ۱۳۷۸، ص ۱۰۵ ˚۱۰۷). طرح، در تلاش است که این فرایند سه‌گانه را سازماندهی کند.

۲. پارهٔ ابتدایی

پارهٔ ابتدایی فیلم دوئل، در واقع از همان ابتدا، همراه با تیتراژ به صورت تصاویری نمادین آغاز می‌شود که گویای فرایند پایدار پارهٔ نخستین است. تصاویری نمادین از عناصر اربعه، آتش و آب، باد و خاک. عناصری که بنا به اعتقاد حکمای باستان، شکل‌دهندهٔ هستهٔ اولیه حیاتند. هانیه ˚ همسر زینال ˚ نیز در لباس سفید عروسی، با چهره‌ای شاد و خوشحال ظاهر می‌شود که گویای پیوندی مبارک و شکل‌گیری زندگی است. همچنین، دویدن شادمانهٔ کودکان، به همراه معلمشان در میان نخلستانی سرسبز، همه حاکی از ثبات و پایداری است. اما این ثبات، طولی نمی‌کشد که با برگشتنِ هانیه به عقب با پریشانی و شنیده شدن صدایی مهیب، دَر هم می‌شکند و پارهٔ میانی، که همان وضعیت ناپایدار است، رخ می‌دهد. در واقع این‌گونه می‌توان گفت: کارگردان به زیرکی و با ظرافتِ تمام، همراه با خداحافظی هانیه از بچه‌ها و صحنهٔ زیبای دست تکان دادن آنها برای یکدیگر، علاوه بر اعلام پایان فرجامِ هانیه و شهادتش، با پارهٔ نخستین نیز خداحافظی نموده، مخاطب را به دیدن پارهٔ میانی دعوت می‌کند. پارهٔ میانی در هر روایتی، مرکز ثقل آن اثر است. در این مرحله، کنش قهرمان شکل می‌گیرد و مخاطب درگیر مسئله شده، وارد فضای داستان می‌شود. پارهٔ میانی فیلم دوئل، بلافاصله، پس از برگشتنِ هانیه به عقب و پایان وضعیت نخستین، با صحنهٔ تبادل اسرا و پخش همزمان نریشن آغاز می‌گردد. در این بخش نریتور، با ذکر نام زینال، به‌عنوان موضوع نامهٔ محرمانه،

علاوه بر آشنا ساختن مخاطب با قهرمان داستان، کنشی که فیلم بر محور آن بنا شده است را نیز غیرمستقیم بیان می‌کند. «اتهام و تلاش برای تبرئه از اتهام». این پاره از روایت، که در واقع به جز چند صحنهٔ ابتدای و انتهایی، همهٔ فیلم دوئل را شکل داده است، دربردارندهٔ دو بازهٔ زمانی است؛ زمان حال و بازگشت زینال از اسارت، زمان گذشته و فلش‌بک به دوران جنگ تحمیلی. پارهٔ نهایی، جایی است که کشمکش‌ها و تنش‌ها خاتمه یافته و کنش قهرمان نیز پایان می‌پذیرد. در فیلم دوئل، با انفجار ماشین حاملِ گاوصندوق، بر اثر رفتن روی مین، پارهٔ میانی پایان یافته و با حاکم شدن سکوت بر معرکه، پارهٔ انتهایی آغاز می‌شود.

از نگاه روایت‌شناسی و نشانه ° معناشناسی، واحدهای معنایی یک روایت از پنج عامل ایجاد می‌شود: وضعیت ابتدایی، نیروی تخریب‌کننده، پارهٔ میانی، نیروی سامان‌دهنده و پاره انتهایی (عباسی، ۱۳۹۳، ص ۷۷).



۳. پاره میانی (الگوی کنشگران)

با ارائه طرح‌وارهٔ کلی روایت و روشن شدن مسیر داستان و سیر قهرمان، زمان آن رسیده که هر یک از اجزای روایت مانند تکه‌های یک پازل، در جای خود قرار گیرند تا داستان شکل نهایی خود را بیابد و به فرجام رسد. اجزای روایت شامل این موارد است:

الف. کنشگر فرستنده یا تحریک‌کننده: کنشگر فرستنده، همان عاملی است که قهرمان را به انجام کنش وادار می‌کند. این کنشگر می‌تواند شخص، شیء، گروه و یا حتی مفهومی انتزاعی مانند فقر باشد (عباسی، ۱۳۹۳، ص ۶۸). همان‌گونه که در عهد قرارداد نیز بیان شد، در این فیلم، نه تنها حین که سلیمه نمایندهٔ آن است، بلکه با توجه به نامهٔ محرمانهٔ دادستانی، کلِ جامعه به‌عنوان کنشگر فرستنده، زینال را برای انجام کنش، که همان رفع اتهام (یا اثبات آتش به اختیار) است، تحریک می‌کند.

ب. کنشگر فاعل: کسی که دست به عمل می‌زند و به طرف شیء ارزشی، می‌رود (همان). با توجه به آنچه تاکنون ارائه شد، به خوبی روشن است که فاعل کنشگر در دوئل، زینال است؛ زیرا اوست که برای رسیدن به شیء ارزشی – آتش به اختیار ° دست به عمل می‌زند.

این دو نقش، محور دانایی و ادراک هدف در داستان هستند.

ت. کنشگر گیرنده یا سودبرنده: فردی که از کنش قهرمان سود می‌برد (همان). مهم‌ترین کنشگران سودبرنده در این داستان، ابتدا خودِ زینال است که از او رفع اتهام می‌شود. همچنین، سلیمه که به دنبال روشن شدن عامل مرگ یحیی است و اسکندر؛ زیرا وی، از ابتدا در پِی دستیابی به گاوصندوق بود و تنها راه برای رسیدن او به گاوصندوق، زینال است. شاهد این ادعا، صحنه‌ای است که زینال برای یافتن گاوصندوق به اروند رفته است و ما اسکندر را می‌بینیم که در لِنجی با دوربین، حرکات زینال را تحت نظر دارد.

ث. کنشگر شیء ارزشی: هدف و موضوعی است که قهرمان به دنبال آن است (همان). مؤلف، با نمایش مطالب درج شده در نامهٔ محرمانه از طریق نریشن، از همان ابتدا ما را با شیء ارزشی آشنا می‌کند. در حقیقت این نامه در ابتدای فیلم، حُکم چکیده در ابتدای مقاله را دارد. در این نامه، علاوه بر معرفی قهرمان و مسئلهٔ اصلی فیلم (اتهامات وارده به زینال)، واکنش قهرمان نسب به این مسئله را نیز که نپذیرفتن اتهام است، مشخص می‌کند.

محرمانه– سری: از دایره ویژه دادستانی مستقر در ستاد آزادگان جنگ تحمیلی به ریاست دادستانی محترم کل نیروهای مسلح

موضوع: زینال حمیداوی. متولد ۱۳۴۰ اهل روستای حّین از توابع شهرستان خرمشهر

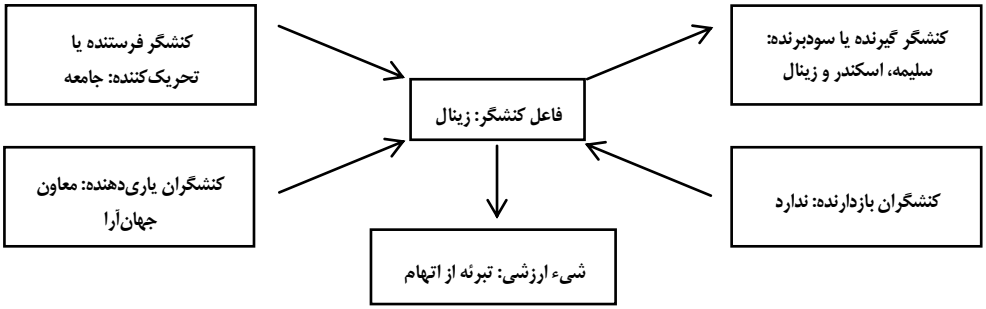
احتراماً به استحضار می‌رساند بنا به ادعای مشارالیه نامبرده در روزهای آغازین جنگ تحمیلی در منطقه‌ای از توابع شهرستان خرمشهر حین درگیری با دشمن به اسارت درآمده است که در آخرین سری از مبادله آزادگان سرافراز پس از ۲۰ سال اسارت به کشور تحویل گردیده است. بنا به ایرادات و ابهامات مشروط در پرونده و احصاء تحقیقات میدانی، برخی از اهالی روستای حین و افراد مطلع محلی مدعی شده‌اند که زینال حمیداوی در آغاز جنگ تحمیلی، ضمن ایفای نقش ستون پنجم دشمن، به اموال عمومی و بیت‌المال دستبرد زده و به دشمن پیوسته است. همچنین، بر اثر اعمال نامبرده عده‌ای از اهالی و همراهان وی جان خود را از دست داده‌اند. موارد ذیل بر ابهام در پرونده می‌افزاید: اولاً، نامبرده توسط هیچ یک از آزادگان در اردوگاه‌های دشمن دیده نشده است. ثانیاً، تا قبل از استخلاص از اسارت، نامی از وی در اسامی صلیب سرخ اعلام نگردیده است. متهم طی دفاعیه‌ای در ۷۰ صفحه کلیه اتهامات را مردود دانسته که با عنایت به کارشناسی به عمل آمده در دایره مستقر در قرنطینه ادعاهای نامبرده سراسر متناقض و غیرواقع ارزیابی می‌شود. نظر به مشروعیت موضوع به زمانی بالغ بر ۲۰ سال و ابتلاء وی به تألمات روحی و جسمی در قرنطینه به مدت ۱۱ ماه. مستدعی است دستور مقتضی صادر فرمایند.

دایره ویژه مستقر در ستاد آزادگان (درویش، ۱۳۸۳، ص ۱۸)

ج. کنشگر بازدارنده: کسی که مانع می‌شود، فاعل کنشگر به شیء ارزشی دست یابد (همان). به نظر می‌رسد در این داستان، کنشگر بازدارنده وجود ندارد؛ زیرا هرکسی به سهم خود از کنش زینال و تلاشش برای رسیدن به شیء ارزشی °آتش به اختیار° سود می‌برد. از اسکندر، که در فکر رسیدن به گاوصندوق است، تا اسد که از طریق خون‌خواهی پدرش، درصدد تملک فیروزه است.

ح. کنشگر یاری‌دهنده: فردی که قهرمان را در راه رسیدن به هدفش یاری می‌کند (همان). گرچه قاسم نیز در راه رسیدن به شیء ارزشی، عموی خویش، زینال را یاری می‌دهد اما، سهم معاون *جهان‌آرا* بسیار اساسی‌تر است.

چیدمان این پازلِ شش قسمتی را می‌توان به صورت زیر ترسیم نمود.



این الگو، که بر بستر سه پارهٔ پیرنگ قرار دارد، نه تنها بیانگر نقش شخصیت‌های در داستان است، بلکه قسمتی از دلالت معنایی روایت را نیز عیان می‌کند (عباسی، ۱۳۹۳، ص ۶۹).

۴. پارهٔ انتهایی (مرحلهٔ ارزیابی)

هنگامی که فاعل کنشگر، به سمت شیء ارزشی می‌رود، کنشگران یاری‌دهنده، به کمک او شتافته، او را برای رسیدن به شیء ارزشی یاری می‌دهند (همان، ص ۱۳۲). فاعل کنشگر، پس از دستیابی به شیء ارزشی، تحولی را در زندگی خود مشاهده می‌کند. برخلاف تحولی که با ورود نیروی تخریب‌کننده در پارهٔ ابتدایی، رُخ داده بود. تحولی که نشان از یک تغییر وضعیت است، از قطبی به قطبی دیگر.

با پیدا شدن گاوصندوق، به‌عنوان سند بی‌گناهی زینال، روایت وارد مرحلهٔ پایانی یعنی، مرحلهٔ جزا و داوری می‌شود. دو نوع ارزیابی در این مرحله مطرح است.

الف. ارزیابی عملی، به معنای اجرای حکم و اِعمال تنبیه یا پاداش در مورد کنشگر است (شعیری، ۱۳۸۹، ص ۶۶). در ارزیابی عملی، کنشگر فرستنده همچون قاضی، عملکرد کنشگر فاعل را ارزش‌گذاری نموده، پاداش یا تنبیه در نظر گرفته شده را دربارهٔ قهرمان اجرا می‌کند. پس از ورود زینال به میدان مین و صحنه‌های تعقیب و گریز و تیراندازی اسکندر و همراهانش، با فرمان اسکندر برای توقف درگیری و لب‌گشودن و اعتراف به حقیقت محتویات داخل گاوصندوق، روایت وارد پارهٔ نهایی و مرحلهٔ جزا می‌شود. این صحنه، که در برابر دیدگان سلیمه به‌عنوان نمایندهٔ حین و عده‌ای از اهالی، رُخ می‌دهد، دقیقاً شبیه وضعیتی است که قاضی به اعترافات دو طرفِ دعوا، گوش فرا می‌دهد و با توجه به استنادات و شواهد حُکم را اجرا می‌کند. پس از مجروح شدن زینال توسط اسکندر، سلیمه خود را به اسلحه‌ای می‌رساند که چند لحظه قبل در دستان قاسم، سرباز این سرزمین بوده است. سلیمه، به‌عنوان قاضی، بر خلاف اسکندر،

که برای از پا درآوردن زینال، از اسلحهٔ شخصی استفاده کرد و حاکی از خصومت شخصی است، حُکم را در مورد خائنِ واقعی، با اسلحه‌ای اجرا می‌کند که به حراست از این آب و خاک تعلق دارد. بنابراین، نوع استفاده از ابزارِ مجازات، نشان می‌دهد که سلیمه، اسکندر را از روی خصومت شخصی محکوم نکرده است، بلکه به جرم خیانت به وطن و هموطنان است که باید مجازات شود. با تبرئه شدن زینال از اتهام به خیانت و اثبات اینکه او با حکم آتش به اختیار، درپی حفظ سرمایه ملی کشور بوده، می‌بینیم همراه با سلیمه سوار بر درشکه است. این صحنه، به صحنه‌های ابتدایی فیلم یعنی آتش، گره می‌خورد که علاوه بر اینکه عنصر شکل‌دهندهٔ حیات است، نماد عشق نیز می‌باشد.

ب. ارزیابی شناختی، شامل بررسی عملیات و نتایج به دست آمده، بر اساس شواهد و مدارک است (همان). این ارزیابی، به کمک «مربع حقیقت‌نمایی» انجام می‌گیرد. «مربع حقیقت‌نمایی»، ترکیبی از ارزش‌های بودن و نمود و شکل‌های منفی آن، یعنی نه- بود و نه ° نمود است (کلنکانبرگ، ۱۹۹۶، ص ۲۴۳). ترکیب بود و نمود و شکل‌های منفی این دو، یعنی نه – بود و نه ° نمود، وضعیت‌های اصلی زیر را شکل می‌دهند:

وضعیت حقیقت (بودن + نمود)

وضعیت رمز، راز (بودن + نه ° نمود)

وضعیت توهم (نمود + نه ° بودن)

وضعیت دروغین (نه ° نمود + نه ° بودن) (کورتز، ۱۹۹۱، ص ۱۴۱).

بر اساس موقعیت‌های بالا، اگر «تعهد» را به‌عنوان ارزش، در موقعیت بودن قرار دهیم، یکی از مصادیق و نمودهای عینی آن، «خدمت به وطن» است. براین‌اساس، نمودِ «عدم تعهد» نیز در «خیانت به وطن» ظهور می‌یابد. بررسی روایت دوئل نشان می‌دهد که سیر ارزیابی شناختی شخصیت زینال، از وضعیت رمز و راز، به سمت وضعیت حقیقت حرکت می‌کند؛ زیرا از ابتدای فیلم، تمامی شواهد و مستندات علیه زینال است؛ همه به او، به چشم فردی خائن می‌نگرند. صحنه‌های فراوانی از فیلم، شاهد این ادعا است از جمله می‌توان به، نامهٔ دادستانی، صحنهٔ ورود قربیانهٔ زینال به حین، پس از ۲۰ سال اسارت و صحنهٔ سخنان اسکندر در جمع اهالی حین، اشاره نمود. روشن‌ترین سند بر این مدعا، سخنی است که از زبان سلیمه می‌شنویم.

– سلیمه: ها، زینالو می‌گُم، همو که به شهادت همه مقصرِ خونِ پدرِ اسماعیله (درویش، ۱۳۸۳، ص ۱۳۱).

بنا بر شواهد ارائه شده، حقیقت آتش به اختیار زینال، از دید دیگران مستور مانده و در هاله‌ای از رمز و راز قرار گرفته است. تنها در صورتی وضعیت حقیقت محقق می‌شود که بود و نمود کنشگر، با هم همخوانی داشته و یکجا بروز کنند (شعیری، ۱۳۹۱، ص ۱۰۰). بنابراین، با اثبات بی‌گناهی زینال پس از دستیابی او به گاوصندوق و اعترافات اسکندر در میدان مین، حقیقت شخصیت وِی بر همگان آشکار، و از وضعیت رمز و راز، به وضعیت حقیقت، منتقل می‌شود. البته، بیان این نکته ضروری است که عامل اصلی در مستور ماندن حقیقت زینال، خود اسکندر است به اعتراف اسکندر، در جایی که زینال را به منزل خود در قلعه تانکی برده است.

– زینال: حُکم خیانت مونو کی امضا کرده بود؟

– اسکندر: اسکندر! چون طغیان کردی... (درویش، ۱۳۸۳، ص ۱۵۶).

همان‌گونه که در طرح‌واره نیز ملاحظه می‌شود، سیر شناختی *اسکندر*، کاملاً در جهت مخالفِ *زینال* قرار دارد. *اسکندر*، که ژست خدمت به وطن به خود گرفته است و این توهم را برای دیگران ایجاد نموده است، با روشن شدن حقیقت ماجرا و تبرئهٔ *زینال*، شخصیت دروغین او برملا و به مجازات عمل خود نیز می‌رسد.

نتیجه‌گیری

این مقاله، بر اساس رویکرد نشانه– معناشناسی و با استفاده از مربع معنایی، الگوی کنشگران و مربع حقیقت‌نمایی، وضعیت «آتش به اختیار» را در فیلم دوئل مورد واکاوی قرار داده است. قهرمان فیلم (زینال)، با ورود به وضعیت دشوارِ آتش به اختیار، متهم به خیانت به کشور و بیت‌المال می‌شود. بررسی ساختار روایی فیلم نشان می‌دهد، ازآنجایی‌که این فیلم، بر محور «اتهام خیانت به کشور» شکل گرفته، همهٔ حوادث و وقایعی نیز که قهرمان یکی پس از دیگری پشت سر می‌گذارد، در راستای «نقض و نه گفتن» به همین اتهام است. در ادامه، با ارزیابی عملی و شناختی به وسیلهٔ «مربع حقیقت‌نمایی»، سیر انتقال شخصیت قهرمان فیلم را از وضعیت رمز و راز به وضعیت حقیقت، تبیین نمودیم. همان‌گونه که در مربع معنایی نیز اشاره شد، روایت فیلم به لحاظ بن‌مایهٔ تاریخی و اسطوره‌ای، شباهت بسیاری به روایت «هُدهُد و ملکهٔ سبأ» در قرآن دارد. در این روایت، قهرمان، پس از غیبتی طولانی، هُدهُدگونه، از فعالیت گروهی خبر می‌دهد که در روز سختی، به جای خدمت به کشور و نبرد با دشمن، به دنبال فرصت‌ها و جمع‌آوری غنایم هستند. کسانی که چون قوم سبأ، درخشش رنگ طلا، چشمانشان را کور نموده است و از مکافات عمل غافلند.

منابع

آذر، اسماعیل و همکاران، ۱۳۹۳، «بررسی کارکرد روایی در دو حکایت از الهی‌نامه عطار بر اساس نظریه گرمس و ژنت»، ***جستارهای زبانی***، ش ۲۰، ص ۱۷-۴۴.

بایرامی، محمدرضا، ۱۳۸۲، «آتش به اختیار»، ***ادبیات داستانی***، ش ۷۱، ص ۲۲-۲۳.

درویش، احمدرضا، ۱۳۸۳، ***دوئل***، تهران، نظر.

ساداتی، سیدشهاب‌الدین، ۱۳۸۷، «روایت‌شناسی داستان حسن کچل از دیدگاه پروپ، گریماس و تودوروف»، ***گلستانه***، ش ۹۶، ص۵۷ ° ۶۱.

شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی، ۱۳۸۸، ***راهی به نشانه – معناشناسی سیال با بررسی موردی ققنوس نیما***، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا، ۱۳۹۱، ***مبانی معناشناسی نوین***، تهران، سمت.

ـــــ ، ۱۳۸۹، ***تجزیه‌وتحلیل نشانه – معناشناختی گفتمان***، چ دوم، تهران، سمت.

شعیری، محمد، ۱۳۸۸، «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی»، *نقد ادبی*، ش ۸، ص ۳۳- ۵۱.

عباسی، علی، ۱۳۹۳، ***روایت‌شناسی کاربردی***، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.

ـــــ ، ۱۳۸۵، «پژوهشی در عنصر پیرنگ»، ***پژوهش ادبیات معاصر جهان***، ش ۳۳، ص ۸۵ ° ۱۰۴.

ـــــ ، ۱۳۸۹، «تحلیل گفتمانی شازده کوچولو»، ***جستارهای زبانی***، ش ۱، ص ۶۵ ° ۸۴.

علوی‌مقدم، مهیار و شهرام پورسهراب، ۱۳۸۷، «کاربرد الگوی کنشگر گرمس در نقد شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی»، ***پژوهش‌های ادب عرفانی***، ش ۸، ص ۹۵ ° ۱۱۶.

قادری، نصراله، ۱۳۸۸، ***آناتومی ساختار درام***، چ سوم، تهران، نیستان.

گرمس، الژیر داس ژولین، ۱۳۸۹، ***نقصان معنا***، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران، نشر علم.

محمدی، محمدهادی و علی عباسی، ۱۳۸۱، ***صمد؛ ساختار یک اسطوره***، تهران، چیستا.

محمدی، محمدهادی، ۱۳۷۸، ***روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان***، تهران، سروش.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، ۱۳۸۸، ***واژه‌نامهٔ هنر داستان نویسی***، چ سوم، تهران، کتاب مهناز.

والاس، مارتین، ۱۳۸۲، ***نظریه‌های روایت***، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران، هرمس.

«فرق بین فردوسی و شاملو»، ش ۱۵، ص ۳۰-۳۱

«از شخم شولوخف تا بوق بولگالف»، ش ۱۷، ص ۳۴-۳۴

«بحران دمکراسی در نظامیه بغداد»، ش ۱۶، ص ۳۱-۳۱

Courtes. Joseph, 1991, ***Analyse Semiotique du Discours de I` enonce a I`enonciation***, Ed. Hachette Superieur.

Greimas Algirdas Julien, Courtes Joseph, 1993, ***Semiotique Dictionnaaire raisonne de la theorie du langage***, Hachettle, Paris.

Greimas Algirdas-Julien, 1987, ***de Limperfection***, Perigueux Paris: Pierre Fanlac.

Martin, B, & R. Felizitas, 2000, ***Dictionary of Semiotics***, London: Bloomsbury Publishing.

Klinkenberg, Jean-Marie, 1996, ***Precis de Semiotique generale***, De Boeck & Larcier s.a. Bruxelles.