

ارسطو در کتاب «فن شعر»، هنگام تعریف تراژدی، تعریفی هم از «آغاز» به دست داده است: از منظر وی: «تراژدی تقلید کنشی است فی نفسه تام و کامل... تام است آنچه آغاز و میانه و پایان دارد. آغاز است آنچه لزوماً بعد از چیز دیگری نیست...». یعنی کنش آغاز پیرنگ نمی‌تواند به دلیل چیزی خارج از آن باشد. به عبارت دیگر، به خودی خود آغاز می‌شود؛ کنشی خودانگیخته است، یک «انفجار بزرگ» مجازی است که کل پیرنگ را به حرکت درمی‌آورد، عامل آن پروتاگونیست یا آنتاگونیست است، و عملی است ناشی از اراده‌ی محض (ر.ک. تی برنو، ۱۳۹۲: ۱۰ و ۱۲). تی برنو در این زمینه از فیلم «تجمن شاعران مرده» مثال می‌آورد که در آن، آقای کیتینگ عکس‌های قدیمی دانش‌آموزانی را که اکنون فوت شده‌اند به شاگردانش نشان می‌دهد و به آنها می‌گوید «دم را غنیمت شمارید» و همین کنش، باعث می‌شود که دانش‌آموزان برای دستیابی به رویاهای خود دست به کار شوند. این نوع حادثه‌ی محرک ناشی از چیز دیگری در پیرنگ نیست، اما کل پیرنگ را به حرکت درمی‌آورد.

از نظر لورا شلهارت (۱۵۲:۱۳۹۲) شروع فیلم (مقدمه‌ی داستان یا ده دقیقه‌ی ابتدایی از یک فیلم دوساعته)، که معین می‌کند تماشاگر در زمان باقیمانده پس از آن، باید منتظر چه چیزی باشد، هشت ویژگی دارد:

۱- شخصیت‌های اصلی را معرفی می‌کند.

۲- الگو یا شیوه‌ی معمول زندگی را در فیلم معین می‌کند.

۳- کشمکش‌های

که باعث برهم خوردن

شیوه‌ی معمول زندگی

در فیلم می‌شود معرفی

می‌کند

۴- داستان‌های

فرعی و کشمکش‌های

آنها را نشان می‌دهد.

۵- سبک و لحن

فیلم را مشخص می‌کند.

۶- افراد تبهکار یا

نیروی مخالف را معرفی

می‌کند

۷- چیزی را که در

خطر قرار دارد ارائه می‌کند.

۸- سوال بحث‌برانگیزی را پیش می‌کشد.

فیلم «همشهری کین» با مردی در حال مرگ که واژه «زُرباد» را بر زبان می‌راند آغاز می‌شود اما کسی معنی این واژه را نمی‌داند و کل فیلم، ماجرای تلاش برای شناختن معنای این واژه است. در پایان فیلم، ما می‌فهمیم زُرباد نام سورتمه‌ای بوده که قهرمان فیلم در کودکی با آن روی برف‌ها بازی می‌کرده است (ر.ک. لمان، لور، ۱۳۹۲: ۹۸). این مثال، می‌تواند روشن کند که چگونه می‌توان قواعد هشت‌گانه‌ی فوق را در آغاز یک فیلم یافت.

چارلی موریتس در تعریفی از داستان به مفهوم کلاسیک نوشته است: «برای اینکه داستانی اتفاق بیفتد، ابتدا باید چیزی غیرعادی روی دهد، به نحوی که توازن زندگی یک شخصیت برگزیده را برهم زند و وی را وادار به تعقیب هدفی کند که ناشی از تغییر به وجود آمده در زندگی اوست. در این مسیر، وی با موانع و نیروهای مخالف روبه‌رو می‌شود تا این که عاقبت به آنچه می‌خواهد دست می‌یابد یا نمی‌یابد، و به مرحله‌ای از تحول می‌رسد که غیر قابل برگشت است و بدین سان نظم تازه‌ای برقرار می‌شود» (۶:۱۳۹۱). بنا به تعریف موریتس، می‌توان نتیجه گرفت که آغاز داستان، همان آغاز رویدادی غیرعادی است که توازن زندگی شخصیت را برهم می‌زند و همچنین، نقطه‌ی عزیمت وی برای تعقیب هدف ناشی از این تغییر است.

ادوارد فورستر داستان را نقل وقایع به ترتیب توالی زمانی دانسته است. به عقیده‌ی وی داستان باید مخاطب را بر آن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهد آمد. زندگی روزانه نیز سرشار از «حس» زمان است. ما فکر می‌کنیم که وقایع‌های پیش یا پس از واقعه‌های دیگر رخ می‌دهد. این اندیشه اغلب در ذهن ما هست و بیشتر گفتار و رفتار ما از همین اندیشه ناشی می‌شود. اما علاوه بر «حس» زمان، فورستر از «ارزش» زمان نیز سخن به میان می‌آورد. چیزی که نه بر حسب دقایق و ساعات، بلکه بر حسب شدت (Intensity) سنجیده می‌شود، چنان که وقتی بر گذشته نظر می‌افکنیم آن را به صورت چیزی هموار و گسترده نمی‌بینیم، بلکه به صورت توده‌ای از نقاط برجسته‌ای از درون آن سربرمی‌آورند (ر.ک. فورستر، ۱۳۹۱: ۴۲ و ۴۳). بنا به این تعریف، آغاز داستان، علاوه بر اینکه می‌تواند آغاز رویدادهای داستان از لحاظ گاهنامه‌ای باشد، می‌تواند رویدادی باشد که بیشترین ارزش را نسبت به سایر رویدادها داراست یا به عبارت دیگر شدت بیشتری نسبت به سایر رویدادها دارد.

به نظر میلر (۱۳۷۷: ۷۶) ما با روایت کردن قصه‌ها می‌توانیم دو کنش «آشکارسازی» یا «آفرینش» را به انجام برسانیم. در «آشکارسازی» از پیش، فرض می‌گیریم که جهان از نوعی نظم از پیش موجود برخوردار است و این که عمل قصه‌پردازی به طریقی تقلید، نسخه‌برداری، یا بازنمایی دقیق این نظم است. در «آفرینش» از پیش فرض می‌گیریم که جهان نمی‌تواند به خودی خود منظم

باشد و این نظم‌بخشی،

از طریق قصه‌پردازی

انجام می‌شود. از

منظر «آشکارسازی»،

قصه‌پردازی، فرهنگ‌ها

را به شکل دقیق

بازمی‌تابد اما از منظر

«آفرینش»، روایت

تقریباً جایگاهی

است که در آن

پیش‌فرض‌های مسلط

یک فرهنگ مفروض

می‌تواند مورد انتقاد قرار

گیرد. بر اساس این تعریف، آغاز یک بازنمود روایی همچون فیلم سینمایی، می‌تواند آغازگر «آشکارسازی» یا «آفرینش» در روایت آن باشد.

به گمان من، فیلم «مسافران»، اثر بهرام بیضایی دارای حرکت داستانی است که جان تروبی از آن با عنوان «داستان حلزونی» یاد می‌کند. فرم حلزونی، مسیری است که به داخل و به سمت مرکز دور می‌زند. تریلرهایی مانند «سرگیجه»، «گران‌دیسمن»، «مکالمه» و «یادآوری» به فرم حلزونی گرایش دارند که در آن شخصیت دائماً به یک رویداد یا خاطره‌ی واحد بازمی‌گردد و آن را در سطوح پیوسته عمیق‌تر می‌کاود (ر.ک. تروبی، ۱۳۹۲: ۲۳ و ۲۴). آغاز فیلم مسافران، جایی است که حشمت داوران، به همراه خانواده‌اش در حال آغاز سفر از شمال به سمت تهران هستند. مهتاب داوران، قبل از اینکه سوار اتومبیل شود، رو به دوربین می‌کند و می‌گوید: «ما میریم تهران. برای عروسی خواهر کوچک‌ترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم». در ادامه‌ی فیلم، شخصیت‌ها مدام به این حادثه‌ی مرگ بازمی‌گردند و به خصوص، بازگشت مدام شخصیت خانم جان به این حادثه موجب می‌شود که آن، در سطوح پیوسته عمیق‌تر کاویده شود. همچنین در ابتدای فیلم، روی آینه‌ای تاکید می‌شود که بعداً از زبان خانم جان می‌فهمیم قرار بوده توسط مهتاب و برای عروسی ماهرخ به تهران آورده شود، که این موضوع نیز عنصر مهم دیگر در مرکز این ساختار حلزونی است. با این که رویداد مرگ خانواده‌ی داوران، شاید دقیقاً رویداد آغازین، به مفهوم گاهنامه‌ای

در فرصت میان ستاره‌ها*

«آغاز» در روایت فیلمنامه‌ی «مسافران» اثر بهرام بیضایی



محمد هاشمی

آن نباشد، اما ارزشی دارد و حامل شدتی است که آن را تبدیل به رویداد آغازین می‌کند. رو کردن مهتاب به دوربین در آغاز فیلم و ارجاع دادن وی به این حادثه‌ی مرگ در آینده‌ی نزدیک، آن را دارای ارزش یک رویداد آغازین می‌کند. هر چند قرار است این رویداد در آینده واقع شود و بنابراین، قبل از آن رویدادهای دیگری وجود خواهد داشت، اما عدم نمایش آن رویدادهای دیگر تا قبل از مرگ و خبر دادن از رویداد مرگ در آغاز، از منظر ارسطویی نیز مرگ شخصیت‌ها را به یک حادثه‌ی آغازین تبدیل می‌کند. همان رویداد آغازینی که از منظر موریتس، توازن زندگی شخصیت‌ها را بر هم می‌زند و همچنین می‌توان (با بعضی اغماض‌ها، به دلیل اینکه دقیقاً، با ساختار کلاسیک مواجه نیستیم)، هشت ویژگی «آغاز» از منظر شهرات را در آن ببینیم. اما به نظر می‌رسد، یک ویژگی از این میانه‌از دیگران برجسته‌تر می‌شود و آن، طرح سوالی بحث‌برانگیز است

که هم در رویداد مرگ شخصیت‌ها و هم در موضوع «آینه» نمودار می‌شود. «آینه» که در آغاز فیلم به عنوان یک «نشانه» بر آن تأکید می‌شود، در ادامه‌ی فیلم نقشی مرکزی بر عهده می‌گیرد. با در نظر داشتن تفاوت‌های مهمی، «آینه» در فیلم «مسافران»، نقشی شبیه به «زرباد» در فیلم «همشهری کین» دارد. از این لحاظ که در هر دو فیلم، در آغاز، معما یا رازی در مورد یک شیء مطرح می‌شود که در پایان فیلم، این راز گشوده می‌شود. در فیلم «مسافران»، حادثه‌ی مرگ خانواده‌ی داوران، «آشکارسازی» نظم موجود جهان را به رخ می‌کشد. بدین معنی که «مرگ» به عنوان یک پایان در روایت انسان در جهان وجود دارد. بنابراین مرگ، بخش پایانی از ساز و کار نظم‌دهی به جهان است که توسط روایت «آشکارسازی» می‌شود. اما خانم بزرگ، این نوع نظم روایی «آشکارساز» را نمی‌پذیرد و با ارجاع به موضوع «آینه» بر آن، خط بطلان می‌کشد. با وجود اینکه در ظاهر، رویداد «مرگ» رخ داده است، اما هیچ اثری از آینه‌ای که

خانواده‌ی داوران در اتومبیل حمل می‌کردند، یافت نشده است. بنابراین، خانم بزرگ، به جای کارکرد آشکارساز روایت، کارکرد آفرینشگر آن را پیشنهاد می‌دهد. از نظر وی پایان «مرگ» نمی‌تواند روایت مورد نظرش را کامل کند. چون مرگ و نیستی یک نقصان بزرگ است و پایان روایت که آن را کامل می‌کند، نباید یک نقصان بزرگ را درون خود حمل کند. اشاره به استعاره‌ی «جاده» و «سفر» نیز در راستای نظریه‌ی خانم بزرگ عمل می‌کند، زیرا این کهن‌الگوها با انگاره‌ی «تکامل» پیوند خورده‌اند و نمی‌توانند مرگ را که یک نقصان بزرگ است، درون خود جای دهند. همچنین فقدان آینه در حادثه‌ی تصادف، دلالت بر محقق بودن خانم جان در این دیدگاهش دارد. زیرا در روایت آشکارسازی که با مرگ خاتمه می‌یابد یک عنصر بسیار مهم گم‌شده (آینه) وجود دارد که آن را ناقص و ناتمام باقی می‌گذارد. خانم جان، اما با رویکرد آفرینش، مهتاب و خانواده‌اش را همچنان زنده می‌داند و چشم‌انتظار آینه آوردن آنان

می‌ماند. پس از منظر وی رویکرد «آشکارسازی» روایت، که به خصوص، ستوان فلاحی با ذکر جزئیات رویدادها، سعی بر آن دارد، نمی‌تواند تکاملی را که از روایت انتظار می‌رود، به دست دهد. نظم روایی جهان، آن گونه که هست، نظم ناقصی است و بنابراین، نوعی بی‌نظمی و پریشانی است. برای نظم دادن به این جهان بی‌نظم، انسان باید خود، دست به کار شود. این گونه به نظر می‌رسد که خانم بزرگ، با این رویکرد «آفرینش» در روایت، پیش‌فرض‌های مسلط یک فرهنگ را به چالش می‌کشد. در جایی که فرهنگ مسلط، مدام بر «پایان روایت» تأکید می‌کند، خانم بزرگ بر «ادامه‌ی روایت» پای می‌فشارد و نظم کامل روایی را در ادامه یافتن آن، و نه پایان آن می‌یابد. در جایی که فرهنگ مسلط، لباس‌ها و آیین‌های سوگواری را برای گرمی‌داشتن یک «پایان» مبتنی بر «گذشته» ضروری می‌داند تا نظم روایی بتواند برقرار شود، خانم بزرگ

لباس‌ها و آیین‌های شادی‌بخش را که بر «آینده» و «ادامه» تأکید می‌کنند، کامل‌کننده‌ی این نظم روایی می‌داند. پس با رویکرد آفرینشگری روایت، که مورد نظر خانم بزرگ است، میان راز «آینه» در آغاز و پایان فیلم پیوند به وجود می‌آید. همچنین حادثه‌ی «مرگ» شخصیت‌ها که در ابتدای فیلم به آن اشاره می‌شود و سپس به عنوان یک «پایان» بر آن تأکید می‌شود، مورد انتقاد قرار می‌گیرد و به شکل یک نوع از «ادامه» در انتهای فیلم، مورد تأکید واقع می‌شود.

این بحث را می‌توان با مرکزیت نشانه‌های دیگری، در گفتمان‌های اجرایی فیلم، ادامه داد. مثلاً در مورد حرکات مدور شخصیت‌ها در طول فیلم و حرکت خطی مهتاب و خانواده‌اش در انتهای آن که دلالت بر تقابلی دارد، میان حرکت دایره‌ای که با «پایان» کامل می‌شود و حرکت خطی که با «ادامه»، به سوی تکامل طی طریق می‌کند.

* اشاره به بخشی از شعر «وصل» احمد شاملو: در فرصت میان ستاره‌ها شلنگ‌انداز رقصی

می‌کنم / دیوانه! به تماشای من بیا».

منابع:

- ۱- تروبی، جان (۱۳۹۲)، **آنا تومی داستان**، ترجمه: محمد گذرآبادی، نشر ساقی / ۲- تی یرنو، مایکل (۱۳۹۲)، **بوطیقای ارسطو برای فیلمنامه‌نویسان**، ترجمه: محمد گذرآبادی، نشر ساقی / ۳- شلهارت، لورا (۱۳۹۲)، **راهنمای عملی فیلمنامه‌نویسی**، ترجمه: پدram لعل‌بخش، نشر افراز / ۴- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱)، **جنبه‌های رمان**، ترجمه: ابراهیم یونسسی، انتشارات نگاه / ۵- لمان، پیترو، لورو، ویلیام (۱۳۹۲)، **تعقق در فیلم**، ترجمه: حمیدرضا احمدی‌لاری، نشر ساقی / ۶- موریتس، چارلی (۱۳۹۱)، **تکنیک‌های فیلمنامه‌نویسی**، ترجمه: محمد گذرآبادی، نشر ساقی / ۷- میلر، جی هیلیس (۱۳۷۷)، **روایت**، ترجمه: منصور براهیمی، مجموعه مقالات روایت و ضدروایت، بنیاد سینمایی فارابی.

