تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۸
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱

نغمه تفلیسی هریسی[۱]، محمدجعفر یوسفیان کناری[۲]، اسماعیل نجار[۳]

کارکردهای بیانی مقدمه و صحنه‌های آغازین در فیلم‌نامه *گذشته* اثر اصغر فرهادی با رویکرد نئوفرمالیسم

چکیده

مقدمه یا پرده‌ی نخست فیلم‌نامه، بخش مهمی از روایت فیلم را شامل می‌شود که بیان‌گر شگرد فیلم‌نامه‌نویس در شروع روایت است. در وهله نخست، صحنه‌های آغاز را شکل می‌دهد که عناصر مقدمه و ژانر را در خود جای می‌دهند. شیوه‌ی بیانی مقدمه و صحنه‌های شروع به سبک فیلم‌نامه‌نویس مربوط می‌شود و در انتقال زمینه‌های مفهومی فیلم‌نامه بسیار حایزاهمیت است. در بستر فیلم‌نامه و متن، صحنه‌های آغاز دارای یک وجه روایی و یک وجه تصویری‌اند و بدین‌نحو عناصر اصلی مقدمه را ارایه می‌دهند. هدف از این پژوهش بررسی عناصر ساختاری و روایی همچنین عناصر تصویری یا همان سبک در مقدمه و صحنه‌های شروع است که منجربه خلق مفاهیم و معناها یا همان کارکردهای بیانی می‌شوند و نشان دهد که عناصر بیانی و تصویری در فیلم‌نامه قابل بررسی و تحلیل است. این پژوهش به روش تحلیلی و توصیفی با استناد به منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این مسأله است که چگونه می‌توان با استفاده از رویکرد نئوفرمالیسم یا همان سیستم سبکی و روایی برآمده از این نظریه، ویژگی‌های بیانی و معنایی صحنه‌های آغازین و مقدمه را تحلیل و تبیین کرد. چهارچوب نظری این پژوهش براساس رویکرد نئوفرمالیسم طرح‌ریزی شده است که فیلم‌نامه را در دو سیستم روایی و سبکی موردبررسی قرار می‌دهد. نظام سبکی مربوط به تمام عناصر تصویری است که به تعبیر تامپسون مواد سینمایی نام دارند و پنج دسته میزانس، گرافیک، صدا، دوربین و تدوین را شامل می‌شوند. این تحقیق ساختار روایی مقدمه و صحنه‌های شروع فیلم‌نامه «گذشته» نوشته و ساخته اصغر فرهادی (۱۳۹۲) را در کنار نظام سبکی آن موردمطالعه قرار می‌دهد. فیلم‌نامه «گذشته» دارای زبان تصویری قابل‌تحلیل در شکل‌دادن معنا است. در تحلیل نظام سبکی و روایی اثر می‌توان دریافت که فرهادی به ماهیت صحنه آغاز آگاه است. از تحلیل صحنه‌های شروع و مقدمه این فیلم‌نامه چنین نتیجه‌ای حاصل می‌شود که دو بخش فیلم‌نامه به‌واسطه سیستم روایی و عناصر بصری سبکی دارای کارکرد بیانی و معنایی می‌شوند و به‌طور مجزا قابل‌تحلیل و بررسی‌اند. همچنین تحلیل نمونه نشان می‌دهد فیلم‌نامه‌نویس می‌تواند از اکثریت مواد سینمایی بسته به نیاز روایی بهره ببرد.

واژگان کلیدی: مقدمه، صحنه‌های آغاز، نئوفرمالیسم، «گذشته»، اصغر فرهادی.

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: naqme.teflisi@modares.ac.ir

[۲] دانشیار ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، ایران، تهران
Email: yousefian@modares.ac.ir

[۳] استادیار ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: najar@modares.ac.ir

[۴] این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «تحلیل پرده‌های نخست فیلم‌نامه‌های داستانی پس از انقلاب با تمرکز بر آثار بیضایی، مهرجویی و فرهادی» (۱۴۰۱) است که به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم نگاشته شده است.

مقدمه

از دیرباز در گفتمان درام، مقدمه یا مقدمه‌چینی[1] مطرح بوده است چنانچه در درام یونانی پرولوگ یا پیشگفتار نامیده می‌شد. صحنه‌های شروع را گاه صحنه‌ی گشایش یا افتتاحیه نیز می‌نامند. با توجه به اهمیت صحنه‌های شروع باید آن‌ها را به اجزای مقدمه‌چینی یا مقدمه افزود. لازم‌به‌ذکر است که صحنه‌های شروع در فیلم از شیوه بیانی کارگردان تبعیت می‌کند. این گفته در تحلیل فیلم‌نامه‌هایی که یک کارگردان نوشته است در قیاس با فیلم‌های او، رخ می‌نماید و نشان می‌دهد که شیوه بیانی تا چه‌میزان از نوشتار تا تصویر فاصله می‌یابد. به‌همین‌ترتیب است که سبک هنرمند شکل می‌گیرد. سبک‌ها به این نکته اشاره دارند که تحلیل عناصر و اجزای سازنده هر اثر می‌تواند بیان‌گری هنرمند را نمایان کند. این فرض، مسأله‌محوری این پژوهش است که برای تعیین عناصر بیانی و معنایی در آغاز فیلم‌نامه‌ها باید عناصر ساخت تصویر را در آن‌ها بررسی کرد که چه‌طور در کنار پیرنگ، روایت را ساخته‌اند. به‌همین‌ترتیب است که انواع صحنه‌های شروعی در مقدمه‌ی فیلم‌نامه شکل می‌گیرد. هدف از این پژوهش، بررسی عناصر سبکی و روایی در صحنه‌های شروع و مقدمه است که منجربه خلق مفاهیم و معناها یا همان کارکردهای بیانی می‌شوند. همچنین نشان می‌دهد که عناصر بیانی و تصویری در فیلم‌نامه قابل‌بررسی و تحلیل است و فیلم‌نامه‌نویس براساس ضرورت از عناصر تصویری بهره می‌برد.

رویکرد نئوفرمالیسم یکی از روش‌های ساختارمند در تحلیل آثار سینمایی است که در ابتدا یک شیوه‌ی تحلیل ادبی بود که به عرصه سینما راه پیدا کرد. در این رویکرد، فیلم به‌عنوان یک ساختار در دوشاخه‌ی نظام روایی و نظام سبکی موردتحلیل قرار می‌گیرد. با توجه به گستردگی وسیع مفاهیم نئوفرمالیستی در عرصه سینما، در این پژوهش از برخی مفاهیم برجسته‌ی نظام روایی این نظریه استفاده شده است که در کنار عناصر سبکی برای تحلیل فیلم‌نامه نمونه مورداستفاده قرار گرفته است و نشان می‌دهد فیلم‌نامه‌نویس در بیان تصویری از چه مواد و تمهیداتی بهره می‌برد.

روش تحقیق

جهت دستیابی به جواب مسأله و هدف این پژوهش، در تدوین داده‌ها و یافته‌های تحقیق، از روش تحلیلی و توصیفی بهره جسته شد و با استناد به منابع کتابخانه‌ای پژوهش حاضر میسر شد.

۱ - پیشینه پژوهش

در سوابقی که به مطالعه درزمینه‌ی صحنه‌های آغاز و مقدمه پرداخته‌اند می‌توان به پایان‌نامه «تنوع پی‌ریزی سکانس‌های شروع در سه دوره کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن» نوشته تینا قاضی مراد در سال ۱۳۸۹ اشاره کرد که به شروع و مقدمه از حیث حس شروع پرداخته است، نوع شروع در سه دوره مختلف سینما را براساس ویژگی‌های مهم دوره بررسی کرده است و به‌طور اخص به صحنه‌های شروع نپرداخته است. مقاله «بررسی قیاس ارسطویی با سکانس‌های شروع پنج فیلم کلاسیک» که محمدجعفر مستشرق در سال ۱۳۹۲ نوشته است سکانس‌های شروع را در فیلم بررسی کرده است و به ساختار مقدمه از حیث قانون دبلیوها[2] پرداخته است. در این مقاله نیز شرح‌وبسطی از انواع صحنه‌های شروع داده نشده است. همچنین به عناصر و ساختار مقدمه اشاره نشده است.

پایان‌نامه «بررسی تحلیلی سکانس آغازین در فیلم‌های دوره مدرن و پست‌مدرن» در سال ۱۳۹۲ نوشته مصطفی گندمکار به‌طورویژه به سکانس آغاز پرداخته است؛ اما تقسیم‌بندی او از سکانس‌های شروع براساس دوره‌های سینمایی شامل کلاسیک، مدرن، هنری و پست‌مدرن است که بازهم به انواع صحنه‌های شروع و ویژگی‌های ساختاری آغاز نپرداخته است. همچنین در پژوهش «مطالعه دکوپاژ سریال‌های الف ویژه» نوشته ابوالفضل مرادی در سال ۱۳۹۴ به ساختار آغاز نزدیک می‌شود و آن را از حیث دکوپاژ بررسی می‌کند؛ زیرا به عقیده او ازاین‌طریق معناها در سکانس‌ها شکل می‌گیرند. اگرچه گندمکار به مفاهیم شروع و سکانس آغاز نزدیک می‌شود؛ اما شرحی بر انواع صحنه‌های شروع و ماهیت آن‌ها ندارد. این موضوع در پژوهش «مطالعه ویژگی‌های سکانس‌های افتتاحیه سریال‌های طنز تلویزیونی» نوشته میثم عادلی سال ۱۳۹۶ نیز دیده می‌شود. او بخش مقدمه فیلم‌ها را براساس مؤلفه‌ها و انواع طنز بررسی کرده است. در اصل موضوع اصلی تحقیق ایشان طنز است که در بخش ابتدایی آثار سریالی موردبررسی قرار گرفته است. درزمینه‌ی تحلیل‌وبررسی انواع صحنه‌های شروع می‌توان به کتاب *فیلم‌نامه‌نویسی پیشرفته* (۱۳۹۳) اثر لیندا سیگر[۳] اشاره کرد که مجموعه‌ای از صحنه‌ها را بررسی می‌کند که مختص آغاز نیست؛ اما قابل‌تعمیم به شروع است؛ مانند صحنه معرف، صحنه محرک، صحنه عاشقانه و صحنه تعقیب و گریز (سیگر، ۱۳۹۲: ۵۲). درهمین‌راستا علیرضا شاهپور شهبازی در مقاله «آغاز، ساحت دشوار» در مجله «فارابی» از نظرات سیگر استفاده کرده است و در این مقاله ده نوع صحنه‌ی شروع را تبیین کرده است و همچنین در کتاب *ترمینولوژی تحلیلی فیلم‌نامه* در سال ۱۳۹۹ به بررسی ده صحنه‌ی شروع فیلم‌نامه می‌پردازد که در این پژوهش نیز از کتاب او بهره‌گرفتن شده است.

همچنین درزمینه‌ی رویکرد نئوفرمالیسم، تحلیل‌های متنوعی درباره فیلم و سینما تابه‌حال انجام شده است؛ اما استفاده از آن درزمینه‌ی تحلیل فیلم‌نامه بسیار اندک است. مقاله «بررسی تطبیقی دو فیلم‌نامه اقتباسی از نمایشنامه بازرس آنتونی شفر با رویکرد نئوفرمالیستی» مصداق همین شکل بررسی متنی است و در آن نظام روایی نمایشنامه و فیلم‌نامه به شکل تطبیقی بررسی شده است؛ اما چندان به عناصر نظام سبکی توجه نشده است. درزمینه‌ی فیلم «گذشته» پژوهش‌های متعددی انجام شده است؛ اما هیچ‌کدام از حیث آغازگری و صحنه‌های شروع یا رویکرد فرمالیستی و نئوفرمالیستی نبوده‌اند. به‌عنوان نمونه در مقاله «بررسی ساختار دیداری فیلم‌های اصغر فرهادی با بررسی سه فیلم دربارهٔ الی، جدایی نادر از سیمین و گذشته» عناصر تصویری موردتحلیل قرار می‌گیرند که به عناصر سبکی در پژوهش حاضر نزدیک می‌شود؛ اما نمونه‌ها به شکل هدفمند با نظام روایی و عناصر فرمال تحلیل نشده‌اند.

۲-چهارچوب نظری

نئوفرمالیسم در ابتدای پیدایش، به‌عنوان یک شیوه‌ی نقد ادبی ایجاد شد؛ اما به‌تدریج به حوزه‌ی سینما راه پیدا کرد. شارحان اولیه آن کریستین تامپسون[۴] و دیود بوردول[۵] اند که تامپسون با نقد فیلم «ایوان مخوف»[۶] در رساله دکترایش این رویکرد را به‌طورکامل شرح داد. به‌گفته‌ی یان کریستی[۷] این رویکرد در حدود سال ۱۹۲۰ در شوروی شکل‌گرفته و در دهه بعد با تغییر رویه‌ی سیاسی شوروی و قرارگیری رئالیسم اجتماعی به‌عنوان رویکرد همه‌جانبه این کشور فرمالیسم از بین رفت. اما در ادامه در دهه‌ی ۱۹۶۰ با پیدایش نشانه‌شناسی و به‌کارگیری مجدد فرمالیسم، نئوفرمالیسم پدید آمد (کریستی، ۱۳۸۱: ۳۲). کریستین تامپسون در کتاب «ایوان مخوف؛ یک تحلیل فرمالیستی»[۸] (۱۹۸۱) در شرح و توضیح این روش می‌نویسد: «چون فرمالیسم

روسی روشی در نقد ادبی بود به‌کارگیری آن در هنرهای دیگر مستلزم تغییراتی چند است ...» (تامپسون، ۱۳۷۷: ۱۱۴). «هنر فیلم» (۱۹۷۹) از دیوید بوردول و با مشارکت تامپسون اثر مرجع دیگری برای مطالعه‌ی این رویکرد است.

۲-۱- فرم:

فرمالیست‌ها اعتقاد دارند فرم هنری، نخستین چیزی است که برای مخاطبان هر اثر هنری مطرح می‌شود. همان‌گونه که تامپسون می‌نویسد، در نظر فرمالیسم واژه‌ی فرم به مجموعه‌ی روابط درونی اثر اطلاق می‌شود (تامپسون، ۱۳۷۷: ۱۱۶). ازاین‌منظر، تمام فیلم، شامل داستان و پیرنگ است که باهم روایت را می‌سازند و بخشی از فرم اثر هنری خواهند بود که معناها را انتقال می‌دهند. از همین دیدگاه، نئوفرمالیسم فیلم را در دو سیستم روایی و سبکی به‌عنوان دو سیستم فرعی در کلیت فیلم بررسی می‌کند (اسلامی، ۱۳۹۸: ۱۳۶). سیستم روایی به شگردهای طرح، پیرنگ و روایت می‌پردازد. در این میان شروع (فیلم/ فیلم‌نامه) از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

این نظریه‌پردازان معتقدند که موضوع فیلم را بافت فرمی فیلم و ادراک مخاطب [از فرم] شکل می‌دهد (اسلامی، ۱۳۹۸: ۱۳۹). بنابراین می‌توان گفت این فرم است که می‌تواند از یک داستان و پیرنگ واحد موضوع و معناهای بی‌شمار متفاوت و گاه متضاد بسازد. فرمالیست‌ها معتقدند که به کار افتادن ادراک مخاطب هدف اصلی یک اثر هنری است و در این صورت اثر هنری دارای کارکرد می‌شود. آن‌ها پنج اصل کلی را در فرم اثر هنری که هم در سیستم سبکی و هم در سیستم روایی استفاده می‌شود، معرفی می‌کنند که در ادامه شرح آن‌ها آمده است.

الف) سیستم روایی: گفته می‌شود که زنجیره‌ای از رویدادهای علی واقع در زمان و فضا است... روایت در درون خود داستان و پیرنگ را دارد... پیرنگ برای توضیح چیزهایی است که ازنظر بصری و سمعی در فیلم در برابر مخاطب حی و حاضرند... تمام رویدادهای یک روایت چه آن‌ها که دیده می‌شوند و چه آن‌ها که استنباط می‌شوند، داستان را می‌سازند. (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۷۴-۷۳). بخش روایی شخصیت‌ها را به‌عنوان سیستم علی یا سببیت می‌شمارد.

ب) سیستم سبکی: تامپسون این موارد را تحت‌عنوان مواد سینمایی نام می‌برد و آن‌ها را معادل واژگان در ادبیات عنوان می‌کند که شامل قسمت‌های ذیل می‌شود: ۱- میزانسن: نور؛ دکور؛ لباس؛ موقعیت و حرکت افراد ۲- گرافیک: ترکیب‌بندی، رنگ و حرکت. ۳- صدا؛ موسیقی؛ افکت؛ صدای انسان: دقت، دانگ، بلند، ترکیب صداها (چند نوار صوتی)، طنین. هم‌گاه/ ناهم‌گاه، داستانی/ غیرداستانی، هم‌زمان/ ناهم‌زمان، درون‌پرده/ خارج پرده. ۴-دوربین/ قاب: حرکت، فاصله؛ زاویه؛ ارتفاع؛ عدسی؛ نوردهی؛ فیلم خام؛ سرعت. ۵- تدوین: زمانی؛ فضایی؛ گرافیکی؛ تداوم/ عدم‌تداوم (تامپسون، ۱۳۷۷: ۱۲۴). تمام این موارد ابزاری است که فیلم‌ساز برای ساخت تصویر از آن بهره می‌برد.

۲-۲- مقدمه:

در دیدگاه‌های مختلف هر نقطه‌ای که داستان از آنجا شروع شود در حکم نقطه آغاز فیلم‌نامه/ فیلم است چه خواه از میانه باشد یا از انتهای داستان که در برخی آثار شاهد آن هستیم. مک‌کی[۹] مقدمه یا پرده اول یا موومان افتتاحیه را معمولاً ۲۵ درصد از قصه می‌داند (مک‌کی، ۱۳۹۶: ۱۴۶). سید فیلد[۱۰] آن را شامل

اجزایی چون: موقعیت، کاراکترها، حادثه محرکه، حادثه کلیدی، فرضیه یا قضیه نمایشی و نقطه‌عطف می‌داند (فیلد، ۱۳۹۰: ۳۵). این موارد جدای از ویژگی‌های مقدمه است که برای ساخت فضای داستانی نیاز است. مقدمه‌چینی یا مقدمه به قول سید فیلد «اطلاعاتی است که مخاطب نیاز دارد در آغاز داستان بداند تا به آن قلاب شود. مقدمه‌چینی داستان را به جلو هل می‌دهد» (فیلد، ۱۳۹۰: ۳۰). کنش‌های مهم مقدمه شامل حادثه محرکه و حادثه کلیدی‌اند که گاهی هر دو بر هم منطبق می‌شوند.

همان‌طور که گفته شد مقدمه بخش بسیار مهمی از فیلم‌نامه است که از حیث ارایه اطلاعات ویژگی‌های مهمی دارد که توماس[11] در *کتاب تحلیل متن برای بازیگر و کارگردان و طراح صحنه*[12] به‌طورکامل‌تر از منابع دیگر به آن می‌پردازد و ویژگی‌هایی چون طبقه اجتماعی و استانداردهای اجتماعی و سیاست و قانون را هم به موارد پیشین می‌افزاید. (Thomas, 2005: 58). اهمیت مقدمه تاحدی است که بخش بسیار مهم صحنه‌های شروع را دربر می‌گیرد. صحنه‌های شروع به‌عنوان فصلی برای گشایش فیلم و آغازی بر مقدمه است.

۲-۲-۱- صحنه‌های شروع:

فیلم‌نامه‌نویس برخلاف نویسنده ادبی از دستورها و توضیحات صحنه برای شکل‌دادن به صحنه و اداره بازیگر و دیگر موارد بهره می‌گیرد. بیان تصویری فیلم‌نامه از نخستین واژگان آغاز می‌شود. برخی نویسندگان معتقدند چند صفحه آغازین باید چند سطح از فیلم‌نامه را تشریح کند که شامل: جهان داستانی، ژانر یا گونه، شخصیت‌های اصلی و کلیدواژه‌ی آن‌ها، مضمون و زمینه است (Goldsmith, 2020:2). صحنه‌های آغاز ممکن است تمام عناصر و ویژگی‌های مقدمه را دربر بگیرد. صرف‌نظر از ویژگی‌های صحنه‌های آغاز برخی وظایف نیز به آن‌ها منتسب می‌شود؛ ولیکوفسکی[13] در کتاب راهنمای فیلم‌نامه‌نویسی برای فیلم بلند[14] (۲۰۱۱) ویژگی اصلی صحنه‌ی شروع را قلاب کردن[15] مخاطب به داستان می‌داند (Velikovsky, ۲۰۱۱: ۲۱). شهبازی نیز اطلاعات‌دهندگی، ایجاد حس ناپیدای ناپایداری، تضاد و ناسازگاری را از ویژگی‌های صحنه آغاز یا شروع عنوان می‌کند (شهبازی، ۱۳۹۵: ۴۱). نکته مهم درباره صحنه‌های شروع ژانر و سبک مؤلف است که در نوع صحنه‌های آغازین مهم‌ترین تأثیر را می‌گذارد.

مقالات متعددی درزمینه‌ی انواع صحنه‌های شروع وجود دارد؛ اما هرکدام به تقسیم‌بندی تعدادی از آن‌ها پرداخته‌اند. نگارندگان با جمع‌آوری این مقالات تلاش کرده‌اند به مجموعه‌ی گسترده و گوناگون آن‌ها دست یابند. شهبازی (۱۳۹۹) به بررسی ده نمونه از صحنه‌های شروع پرداخته است. او در کتاب ترمینولوژی تحلیلی فیلم‌نامه صحنه‌های معنامحور را استعاری عنوان می‌کند آن‌ها را به دو زیرشاخه‌هایی صحنه‌های تماتیک روایی، صحنه‌های تماتیک سبکی تقسیم می‌کند (شهبازی، ۱۳۹۹: ۱۴۱). برخی از مقالات تنها به بررسی یک نوع صحنه شروع می‌پردازند؛ به‌عنوان‌مثال ایگلتون[16] در مقاله «شرح آغاز سرد»[17] درباره آغازی صحبت می‌کند که بلافاصله مخاطبین را در فضای درام قرار می‌دهد و مکان، زمان، قهرمان و کشمکش را نیز به مخاطب نشان می‌دهد و گاهی پیش از عنوان‌بندی نمایش داده می‌شود (Eagleton, 2021). به‌جز موارد ذکرشده، مقالات Goldsmith (2020)، Heckmann (2021)، Long (2017)، Miyamo-to (2021)، Wang (2020) نیز برای تبیین و گردآوری صحنه‌های آغاز استفاده شدند و درمجموع ۲۳ صحنه شروع گردآوری شد. این ۲۳ صحنه شروع در برخی ویژگی‌ها مشترک‌اند؛ به‌عنوان‌مثال گونه مونتاژی براساس تدوین‌محوری و تقطیع نماها شکل گرفت. زیرا این گروه برای ارایه‌ی داستانکی در زمان کوتاه در ابتدای فیلم استفاده می‌شوند. گروه سینمایی برمبنای عناصر سبکی تقسیم‌بندی شد که براساس کنش ابتدای

درام شکل می‌گیرند. به‌همین‌ترتیب گروه دراماتیک براساس عناصر داستانی و درام؛ گونه‌محور براساس ژانرهای سینمایی و معنامحور براساس سکانس‌های آغازین که بر مضمون بنا شده‌اند. می‌توان صحنه‌های شروع را به شش دسته اصلی و زیرشاخه‌هایش تقسیم کرد:

۱-جدول تقسیم‌بندی صحنه‌های آغاز
[۱۸- نگارندگان این جدول را براساس اطلاعات گردآوری‌شده از مجموعه منابع تنظیم کرده‌اند.]

شروع‌ها	زیرشاخه‌ها (آغازها)						
مونتاژی	کلیپ‌گونه	پیش‌داستان‌گونه	تدوین مبنا	آغاز سرد			
سینمایی	تنش بنیاد	تکانشی	رمزگونه	کنایی	نفس‌گیر	گمراه‌کننده	
دراماتیک	شخصیت‌مبنا	گفت‌وگومحور	لحن محور				
گونه‌محور	نمایش‌بنیاد	واقع‌گرایانه	مستندگونه	روایت‌گونه			
معنا محور	مضمون‌بنیاد	ارجاعی					
دیگر	روزمره	پیشگویانه	زمان‌پریشانه	ترکیبی			

چند نمونه از صحنه‌های شروع در زیر شرح داده شده است که براساس ژانرها بیشتر مشاهده شده در سینمای ایران است:

الف) شروعِ مضمون‌بنیاد[۱۸]

مقصود از مضمون یا درون‌مایه، مفاهیم تک‌واژه‌ای است که هسته‌ی اصلی یک داستان را می‌سازند که در دیدگاه نئوفرمالیسم بامعنا ارتباط می‌یابد. شهبازی می‌نویسد: «در این نوع آغاز، فیلم با استفاده از یک نماد یا استعاره تصویری شروع می‌شود که بیان‌گر تم یا درون‌مایه اصلی فیلم است. این شیوه در بیشتر فیلم‌های هنری استفاده می‌شود» (شهبازی، ۱۳۹۵: ۴۵). بیشتر آثار فرهادی دارای چنین آغازی‌اند، به‌عنوان نمونه در دستور صحنه سکانس آغازین فیلم‌نامه «درباره الی» (۱۳۸۷)، از شکاف صندوق صدقات نور به داخل می‌تابد و صدا عبورومرور ماشین‌ها شنیده می‌شود. شکاف نور ورودی صندوق به انتهای تونلی اتصال می‌خورد و به نور می‌رسد. این صحنه شروع با درون‌مایه ارتباط دارد و آینده‌ای موهومی را نشان می‌دهد که با عبور از تقدیر و اختیارگرایی برای شخصیت کانونی به‌روشنی و آزادی خواهد رسید.

ب) شروعِ واقع‌گرایانه[۱۹]

همان‌طور که از نامش مشخص است فیلم‌نامه‌نویس شروع را هم مانند داستان در سبک رئالیسم خلق می‌کند. در این فرم از آغاز، تماشاگر همراه قهرمان داستان ماجراهای فیلم را تجربه می‌کند. شهبازی شرح می‌دهد که میان دانستنی و اطلاعات تماشاگر و قهرمان فیلم برابری موجود است (شهبازی، ۱۳۹۵: ۹۹). یکی از مقالات شرح می‌دهد که در این فرم از آغاز، تماشاگر همراه قهرمان داستان ماجراهای فیلم را تجربه می‌کند و چیزی بیشتر از او نمی‌داند. (Heckmann, 2021). در فیلم «چهارشنبه‌سوری» ۱۳۸۵، زوجی

که سوار بر موتور در جاده امامزاده داوود به تهران در برف می‌تازند در برف سُر می‌خورند. رخداد شبیه به جهان واقعی بازنمایی شده است. میان دانستنی‌های مخاطب و شخصیت برابری برقرار است.

پ) شروعِ رمزگونه[۲۰]

یکی از روش‌های جلب نظر مخاطب تحریک حس کنجکاوی او است. به‌خصوص درباره سینمای تجاری این شروع‌ها مورداستفاده قرار می‌گیرد. اگر آغاز یک فیلم‌نامه را با راز و رمز آغاز شود چنین هدفی مهیا خواهد شد (Reeves, 2014). اگرچه این رازگونگی با ژانر اثر ارتباط دارد؛ اما در همه‌ی انواع داستان قابل‌استفاده است. می‌توان به راز در همان صحنه شروع یا کمی بعدتر پرداخت (Eagleton,2021). در آغاز فیلم «قهرمان» ساخته ۱۴۰۰، فیلم‌نامه‌نویس موتیف سکه‌های طلا را به‌عنوان عنصری رمزگونه آورده است که رحیم در سکانس‌های آغاز کتمان می‌کند که از کجا آمده است. در ادامه هم معلوم نمی‌شود آیا سکه‌ها به صاحب اصلی‌شان رسیده‌اند یا خیر.

ت) شروع تنش‌بنیاد[۲۱]

این آغاز نیز به جهت جلب‌نظر مخاطب در لحظه‌های نخست استفاده می‌شود. به عقیده‌ی لانگ، این صحنه یا سکانس به‌قصد قلاب کردن مخاطبین از سرآغاز فیلم‌نامه طراحی شده است و کنجکاوی و کشمکش در ذهن مخاطبان ایجاد می‌کند که برای دیدن ادامه‌ی فیلم ترغیب شوند (Long, 2017). در فیلم «فروشنده» (۱۳۹۵)، داستان در همان سکانس آغاز به همین شیوه شروع می‌شود. همسایه‌ها در حال فرار از خانه‌ای هستند که در حال تخریب است. داستان با تنش بسیار زیادی آغاز می‌شود.

۳- تحلیل نئوفرمالیستی گذشته

در ابتدا طبق آنچه فرمالیست‌ها توصیه کرده‌اند صحنه‌بندی صحنه‌های شروع و سکانس‌بندی مقدمه انجام می‌شود که برمبنای اصل فرمی گسترش[۲۲] است. طبق اصل گسترش برای تحلیل فیلم ابتدا باید آن را سکانس‌بندی کرد سپس در هر سکانس به تحلیل سیستم روایی و عناصر سبکی پرداخت (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۶۵):

الف) صحنه‌بندی سکانس آغاز:

سکانس ۱)

الف- انتظار ماری در فرودگاه.

ب- تماشای احمد

پ- احمد در پی چمدان

ت- صدا زدن احمد از سوی ماری

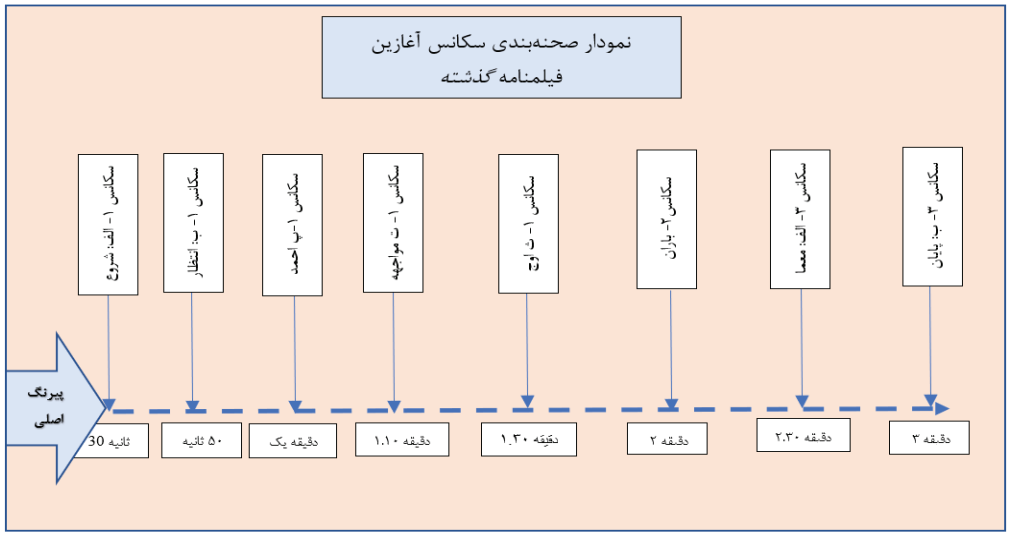
ث- صحبت از ورای دیوار شیشه‌ای

سکانس ۲) دویدن در محوطه فرودگاه زیر باران

سکانس ۳)

الف- سوارشدن در ماشین و گفت‌وگو

ب- تصادف ماشین



۲- نمودار صحنه‌بندی سکانس‌های آغازین فیلم‌نامه «گذشته» [۲۴- نمودار شماره ۲ جهت سهولت مطالعه صحنه‌بندی آغاز فیلم‌نامه «گذشته»، براساس نمودارهای طراحی پرده از رابرت مکی (مکی، ۱۳۹۶: ۱۴۶-۱۴۸) تنظیم شده است.]

ب) سکانس بندی فیلم‌نامه تا پرده نخست:

سکانس‌های شروع: معرفی ماری و احمد (۳ سکانس ابتدایی)

سکانس ۴) اصرار ماری برای آمدن احمد به خانه‌اش

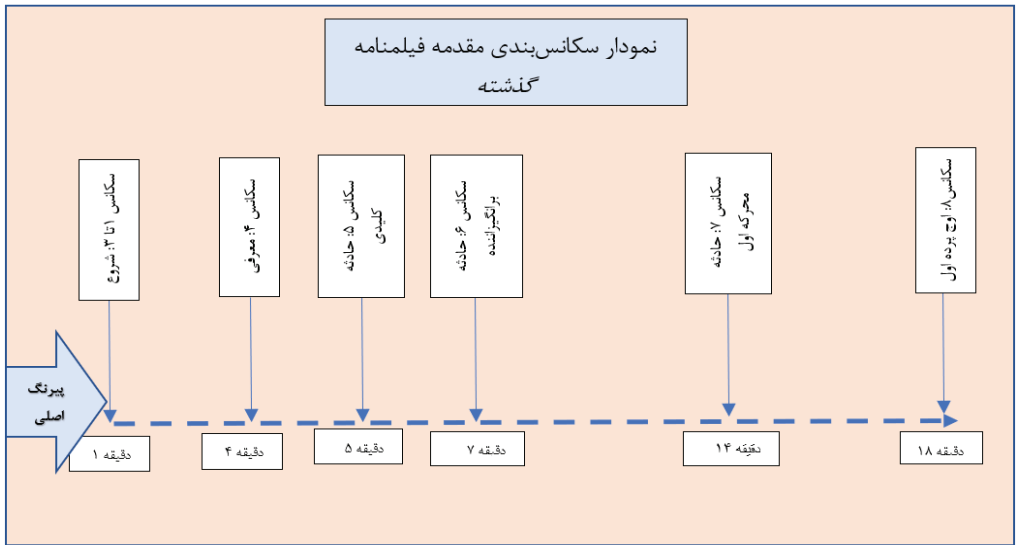
سکانس ۵) شک احمد از حضور مردی در زندگی ماری

سکانس ۶) غیبت لوسی و اشاره به اختلافات دامنه‌دار ماری و لوسی

سکانس ۷) اطلاع احمد از حضور دایمی سمیر و فوأد در زندگی ماری

سکانس ۸) فاش‌شدن کلیدواژه احمد و ماری که طلاق است.

در نمودار زیر سکانس‌بندی و میزان نیروی محرکه هر سکانس در بخش مقدمه فیلم‌نامه دیده می‌شود:



۳- نمودار سکانس‌بندی مقدمه فیلم‌نامه «گذشته» [۲۵- نمودار شماره ۳ جهت سهولت مطالعه سکانس‌بندی مقدمه فیلم‌نامه «گذشته»، براساس نمودارهای طراحی پرده از رابرت مکی (مکی، ۱۳۹۶: ۱۴۶-۱۴۸) تنظیم شده است.]

۳-۱- شگردهای بیانی فیلم‌نامه‌نویس در شکل‌دهی صحنه آغاز:

نئوفرمالیسم با مشخص‌کردن عنصر غالب در ابتدای تحلیل، اثر هنری را با تمرکز بر همان موضوع بررسی می‌کند. در سکانس شروع معنای جدایی عنصر غالب است. در سطر اول آمده است:

«پشت دیوار شیشه‌ای که سالن تحویل چمدان‌ها را از سالن شلوغ و پررفت‌وآمد فرودگاه جدا کرده، ماری چشم‌به‌راه آمدن مسافری ایستاده است ...» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۵۲۸).

«جدایی» معنایی است که فیلم‌نامه‌نویس در بخش ابتدایی داستان تلاش دارد به آن اشاره کند. در سکانس ابتدایی در فضای داخلی فرودگاه، هر تصویری که از دو کاراکتر به نمایش درمی‌آید از ورای دیوار شیشه‌ای است. فیلم‌نامه‌نویس با درنظرگرفتن دیوار شیشه‌ای قاب‌های تک‌نفره را ترسیم کرده است. در این‌سری نماها حتی شخصیت مرد داستان قادر به دیدن ماری نیست و ماری از طریق مسافری دیگر او را از حضور خودش مطلع می‌کند. فیلم‌نامه‌نویس با حذف گفت‌وگو در این سکانس عنصر صدای داستانی را هم حذف می‌کند که شیوه بیانی دیگری است که قصد دارد فاصله و عدم‌توانایی در برقراری ارتباط این زوج را هم نشان دهد که ایماواشاره جای کلام را گرفته است:

۴- دقیقه ۲ فیلم «گذشته» و انتقال معنای جدایی در قاب‌بندی و گفت‌وگوی زوج

فیلم‌نامه‌نویس در ادامه با ورود به خاطراتی از گذشته، بر مضمون «جدایی» تأکید می‌ورزد. این مضمون حتی در کلیت اثر نیز ادامه می‌یابد و با مفاهیم دیگری چون «گذشته تکرارنشدنی» همراه می‌شود. دیالوگ‌هایی از زبان زوجین در صفحات دوم و سوم فیلم‌نامه چون «سیگار می‌کشی ...» یا «ماشین خریدی ...» نشان می‌دهد که رابطه عاطفی این زوج برای مدت طولانی است که قطع شده است.

صحنه‌های آغاز در این اثر تابع سبک اثر یا زمینه‌ی آن است. نوع آغاز در وهله اول از نوع واقع‌گرایانه است. در سکانس‌های آغازین توجه مخاطب به عشقی قدیمی جلب می‌شود؛ اما در ادامه وقتی مشخص می‌شود که ماری هتل رزرو نکرده است ابهام دوپهلویی شکل می‌گیرد که چرا احمد به خانه ماری نمی‌رود و چرا ماری برای احمد هتل رزرو نکرده است؛ اما با افشای آهسته اطلاعات مخاطب متوجه ماجرا طلاق و حضور سمیر در داستان می‌شود، اما آنچه که مخاطب را به ماجرا قلاب می‌کند اصرار ماری برای ماندن احمد در خانهٔ او است. تعدد قلاب‌های سکانس اول تا چهارم نشان از خودآگاهی فیلم‌نامه‌نویس به اهمیت آغازگری و مقدمه‌چینی دارد. شروع «گذشته» را می‌توان از نوع شروع مضمون‌بنیاد هم دانست؛ فرهادی با واژه تصویرگونه دیوار شیشه‌ای آغاز می‌کند و در ادامه از آن به‌عنوان سدی میان زوج بهره می‌برد. او حتی از حذف صدای گفت‌وگو برای رسیدن به جدایی و عدم‌ارتباط میان زوج استفاده می‌کند. او به میزانسن ورود می‌کند و جایگاه بازیگران را مشخص می‌کند و حتی به عنصر اساسی سینما، یعنی صدا نیز دست می‌اندازد و در سکانس آغاز ازعمد آن را حذف می‌کند.

۳-۲- روایت:

در تحلیل روایت به دو مفهوم پیرنگ و داستان می‌پردازیم:

الف) پیرنگ: داستان در درون پیرنگ[۲۳] قرار می‌گیرد. تامپسون در «شکستن حفاظ شیشه‌ای» پیرنگ را مجموعه وقایعی می‌داند که به‌جهت عِلی در فیلم نمایش داده می‌شود (اسلامی، ۱۳۹۸: ۳۹). اصولاً پیرنگ برای سامان‌دادن سه اصل خود یعنی منطق روایی، زمان‌ومکان از تاکتیک‌های فاصله[۲۴]، تأخیر[۲۵] و حشو[۲۶] استفاده می‌کند (اسلامی، ۱۳۸۹: ۳۲). فاصله در آغاز در پرش بین سکانس سوم و چهارم رخ می‌دهد؛ زمانی‌که ماری به ماشینی از پشت سر می‌کوبد، ماجرا پرش می‌کند به سکانس بعدی که ماشین در اتوبانی به سمت شهر حرکت می‌کند. تصادف ماشین در پایان سکانس آغاز، خبر از ماجراهای نامطلوبی در ادامه می‌دهد. این نوع فاصله دایمی است؛ زیرا هیچ اطلاعاتی از تصادف در ادامه داستان ارایه نمی‌شود:

۵- دقیقه ۲ فیلم «گذشته» که فاصله را با عنوان فیلم در سیستم روایی انجام داده است.

حشو از طریق تکرار در روایت اتفاق می‌افتد. یکی از این تکرارها ماشین سمیر است که به‌عنوان یک مکان داستانی در چند بخش از مقدمه ارایه و موردتأکید فیلم‌نامه‌نویس قرار می‌گیرد: سکانس اول، سوم، چهارم، پنجم و ششم در ماشین می‌گذرد. در این مکان قرارگیری کاراکترها در کنار هم قرینه‌سازی ایجاد می‌کند؛ به‌طور مثال وقتی سمیر و ماری در ماشین‌اند و وقتی ماری و احمد در کنار هم در ماشین‌اند یا حتی زمانی که احمد و سمیر در ماشین‌اند. به‌این‌واسطه تفاوت‌های شخصیت‌ها نیز خود را نشان می‌دهند. همان‌طور که گفته شد تکرار، تفاوت و قرینه‌سازی از اصول فرمی اثر هنری است که هم‌پوشانی در حشو داستانی می‌یابد. تامپسون در تحلیل «ایوان مخوف» از رویکردهای غیرحشوی روایی هم‌نام می‌برد که شامل ابهام، پراکندگی و انباشت اطلاعات است (Thompson, 1981: 66). از این سه تکنیک در فیلم‌نامه «گذشته»، ابهام بارز و مشخص است. در سکانس آغاز رابطه زوج مشخص نیست. ماری برای احمد دلتنگ است و برای دیدنش به فرودگاه رفته و دسته‌گلی گرفته است. این کنش ماری با کلیدواژه او یعنی طلاق مغایر است. فیلم‌نامه با ماری آغاز شده است:

۶- دقیقه ۱ فیلم «گذشته»؛ ماری به استقبال احمد رفته است

در ادامه تا سکانس ششم ماری اصرار دارد که احمد به خانه او برود اما در نقطه‌عطف مشخص می‌شود که احمد به پاریس رفته است تا آن‌ها مراحل قانونی طلاق را انجام دهند؛ زیرا ماری می‌خواهد با مرد دیگری ازدواج کند. از این تضاد می‌توان به ابهام در فیلم‌نامه رسید. این ابهام باعث چرخش‌های مداومی در دیدگاه مخاطب نسبت به ماری می‌شود. فیلم‌نامه‌نویس با استفاده از توصیف حال درونی ماری به این ابهام دست می‌یازد. در سکانس اول عناصر بصری در توصیف وضعیت کاراکتر و میزانسن با دل‌شوره ماری، دسته‌گل، از دور نظاره‌کردن احمد، درآوردن مچ‌بند به این ابهام کمک می‌کند. در سکانس هفتم ماری اتاق طبقه بالا را برای احمد آماده می‌کند و پیش از آن در سکانس پنجم با مدارک پشت آفتاب‌گیر و در سکانس هفتم از برخورد احمد با پسر سمیر، مخاطب و البته احمد به حضور مرد دیگری پی برده‌اند. پس نویسنده با تأکید بر این موارد تناقضی را شکل می‌دهد که تا پایان هم باقی می‌ماند.

ب) طرح کنش محور[۲۷] و معمامحور[۲۸]: اهمیت پیرنگ و طرح دو مفهوم بسیار مهم در روایت را شکل می‌دهند:

«کنش‌محوری توالی پیوندهای منطقی از یک کنش به کنش بعدی است. یک مجموعه واحد و متحد از کنش‌ها، یک زنجیره یا رشته کنش‌محور را به وجود می‌آورد. رمزگان هرمنوتیک یک‌رشته از انتظارات و حدس‌ها را در مخاطب ایجاد می‌کند که بخشی از فراشد خواندن یا دیدن است. این دونیرو، منطق به‌علاوه معما، باهم ترکیب می‌شوند تا روایت را به‌پیش ببرند.» (تامپسون ۱۳۷۷: ۱۳۳)

در صحنه شروع زنی به استقبال مردی رفته است. کنش‌محوری قرارگیری رودرروی دو شخص مرد و زن است اما در صحنه آغاز جنبه معمامحوری (هرمنوتیک) طرح قوی‌تر است زیرا معلوم نیست که این زوج چه نسبتی باهم دارند و اصلاً چطور دو غیرهم‌زبان باهم آشنایی عاشقانه‌ای دارند. در سکانس دوم آگاهی شخصیت‌ها از علایق همدیگر به جنبه معمامحوری طرح می‌افزاید. این خصیصه‌ی سبکی فرهادی است که در تمام آثار او این معماها خلق می‌شود و سبب می‌شود که مخاطب پیش‌فرض‌ها و انتظاراتی را بسازد و با ویران کردن این پیش‌فرض‌ها مخاطب را به تأمل وامی‌دارد. اطلاعاتی که فیلم‌نامه‌نویس به‌طور قطره‌چکانی در طول روایت ارایه می‌دهد شکلی از رمز را ایجاد می‌کند که با معماهای پلیسی افتراق بسیاری دارد. در سکانس هفتم فیلم‌نامه‌نویس کنش کوچک سه‌نفره‌ای را طراحی کرده است که به‌رغم کنش‌محوری بر معمامحوری اثر می‌افزاید که در اتاق‌خواب رخ می‌دهد:

«احمد سشوار را از ماری می‌گیرد تا در خشک‌کردن موهای ماری به او کمک کند. حالا احمد کنار ماری ایستاده است، سشوار را به سمت او گرفته و ماری یک‌دستی موهایش را برس می‌کشد... احمد سکوت می‌کند... و لحظه‌ای چشمش به فوأد می‌افتد که در راهرو آن‌ها را تماشا می‌کند. فوأد می‌رود.» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۵۳۶)

۷- دقیقه ۲۲ فیلم «گذشته»؛ نظاره‌گری فوأد

فیلم‌نامه‌نویس جاگیری‌ها و قاب‌ها را تعیین می‌کند و بدین‌ترتیب ازنقطه‌نظر فؤاد نشان می‌دهد که رابطه‌ای ناسالم بین ماری و احمد ایجاد شده است. اما مخاطب و احمد هنوز نمی‌دانند ماجرا از چه قرار است. کنش

کوچک کمک‌کردن احمد در سشوارکردن موهای ماری از دید فوأد ناپسند می‌آید. فوأد شخصیت ناسازگاری است که دایم شاهد کنش‌های نامعقول و خارج از اخلاق والدین است که اندکی بعدتر در سکانس هشتم رازگشایی می‌شود.
زنجیره کنش‌ها از سکانس یک به سمت این معما پیش می‌رود که چه مشکلی در خانه و زندگی ماری وجود دارد؟ این مشکل از اصرار ماری برای رفتن احمد به خانه‌اش در سکانس دوم شروع می‌شود و در سکانس سوم با غیبت لوسی قوام می‌یابد، با عدم‌خشنودی فوأد باز پررنگ می‌شود و در عطف نخست، با واگویی ماری درباره سمیر تثبیت می‌شود.

۳-۳- سببیت (شخصیت‌ها):

در رویکرد نئوفرمالیسم، شخصیت‌ها بخشی از روایت و سیستم عِلی‌اند. گاهی در تحلیل‌های نئوفرمالیستی این بخش را با عنوان سببیت شرح‌وبسط می‌دهند مانند آنچه که بوردول در تحلیل «همشهری کین»[۲۹] ساخته اورسن ولز[۳۰] در سال ۱۹۴۱ انجام داده است. ازنظر نئوفرمالیست‌ها شخصیت‌ها کارگزاران اصلی روایت‌اند که وقایع سببی روایت را تحقق می‌بخشند (اسلامی، ۱۳۹۸: ۴۲). به‌همین‌دلیل کلیدواژه‌ی شخصیت‌ها زنجیره عِلی را در داستان ایجاد می‌کند. در مقدمه تا نقطه‌عطف اول فیلم‌نامه «گذشته» مشخص نیست که کنش شخصیت‌های محوری چیست اما از جزییات اندک می‌توان حس کرد که شخصیت‌های محوری قصد بازگشت به رابطه پیشین را دارند:

«ماری مچ‌بندش را که به‌خاطر درد مچ به دست کرده درمی‌آورد و در جیب می‌گذارد...»
(فرهادی، ۱۳۹۳: ۵۲۹).

معنا این است که ماری می‌خواهد در چشم احمد جوان و سرزنده به‌نظر بیاید. او به پیشواز احمد آمده است و برایش گل آورده است و اصرار دارد او را به خانه‌اش ببرد اما در اصلِ ماجرا می‌خواهد از او جدا شود. در سکانس ششم در توصیف صحنه آمده است:

«ماری از راه‌پله به طبقه بالا و اتاق کوچکی [می‌رود] که از پیش برای احمد آمده کرده است.»
(فرهادی، ۱۳۹۳: ۵۳۵).

این کنش، مطلبی را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند که ماری از پیش قصد داشته است که احمد را در خانه‌اش جای دهد. اما دقیقاً در سکانس هشتم با فاش‌شدن کلیدواژه‌ی شخصیت، تناقضی بین کنش او و انگیزه‌اش نمایان می‌شود. علیت دچار گسست و سستی می‌شود که یکی از ارکان اساسی آن کنش شخصیت اصلی است. اصولاً در درام‌های فرهادی یا درام‌های اجتماعی که از چهارچوب درام کلاسیک می‌گریزند چنین تناقضات و سستی در علیت رخ می‌دهد. در این بخش از تحلیل سیستم روایی می‌توان به عدم‌انطباق روایت «گذشته» با دیدگاه‌های ساختارگرای فیلم‌نامه‌نویسی هم رسید؛ اصولاً در سبک کار فرهادی شخصیت‌ها کلیدواژه‌ها و کنش‌های اصلی قاطعی ندارند و این عدم‌قطعیت باعث می‌شود شخصیت‌ها به آدم‌های واقعی نزدیک شوند. اما فیلم‌نامه‌نویس با پرداخت در میزانس تلاش دارد کنش درونی ماری را نشان دهد. در سکانس هفتم، ماری قصد دارد خانه را بازسازی کند و تغییرات اساسی در زندگی‌اش ایجاد کند که به‌نظر مچ‌دردش هم از همین امر ناشی شده است: تلاش برای تغییر.

۳-۴-۱- توزیع اطلاعات:

اساس روایت ارایه‌دادن یا ندادن اطلاعات است. برهمین‌اساس خصلت‌های روایت مطرح می‌شود که به آن اشاره شد:

الف) آگاهی‌دهندگی[۳۱] این خصلت دارای دو ویژگی دامنه و عمق ارایه اطلاعات است؛ آگاهی‌دهندگی مجموعه‌ی اطلاعاتی است که در فیلم به مخاطب ارایه می‌شود و روایت با محدودکردن داستان به دو یا سه شخصیت این اطلاعات را محدود می‌کند. (Thompson, 1988: 42) در آغاز فیلم‌نامه «گذشته»، دامنه اطلاعات محدود به همان اطلاعاتی است که دو شخصیت از هم ارایه می‌دهند. حتی اطلاعات کوچکی مانند دستبندی که ماری به‌دست دارد و آن را درمی‌آورد در همان دقایق دو و سه ماجرا موردتوجه احمد قرار می‌گیرد و مشخص می‌شود که او دست‌درد دارد. در ادامه نیز تا نقطه‌عطف اول با ورود دو کودک اطلاعاتی اندکی از حضور مردی دیگر در زندگی ماری حاصل می‌شود. روایت تلاش می‌کند اطلاعات را پنهان کند به‌همین‌دلیل دامنه آن محدود می‌شود. ذهنی و عینی‌بودن روایت مربوط به نوع راوی می‌شود که در ادامه شرح داده خواهد شد.

ب) خودافشاگری[۳۲]: گاهی روایت خودآگاهانه اطلاعاتی را از مخاطب مخفی می‌کند. (Thompson, 1988: 42) یعنی روایت به خودش اشاره دارد که ازعمد و آگاهانه اطلاعات را ارایه نمی‌دهد. در «گذشته» روایت کتمان و عدم‌افشای اطلاعات را به رخ مخاطب نمی‌کشد که به سبک واقع‌گرای اثر بازمی‌گردد. روایت هرگز دیوار چهارم را نمی‌شکند یا از راوی بهره نمی‌برد. واقع‌گرایی با هرگونه اشاره به روایت بودن اثر مخالف است که در «گذشته» نیز چنین است.

پ) اطلاعات‌دهندگی[۳۳]: گاهی درست در جایی که قرار است هویت یک شخصیت فاش شود، روایت به کنش دیگری می‌پردازد. (Thompson, 1988: 42) معماهای متعددی در اثر باقی می‌ماند که اطلاعاتی از آن‌ها ارایه نمی‌شود. روایت به‌رغم واقع‌گرایی و تمایل به عدم‌خودآگاهی، به‌طورمتضادی با آگاهی اطلاعات را فاش نمی‌کند. اما بازهم به شکل تداومی این عدم‌ارایه اطلاعات در لایه‌ای از واقع‌گرایی مدفون می‌شود. در سکانس آغازین این اطلاعات به‌عمد مخفی می‌شود: این زوج چه ارتباطی باهم دارند؟ در نقطه‌عطف مخاطب درمی‌یابد که این دو، زن و شوهرند. فرهادی با مخفی‌کردن این اطلاعات و بروز آن‌ها در نقطه‌ای مناسب غافلگیری ایجاد می‌کند.

۳-۴-۲- راوی:

روایت‌گری یا توزیع اطلاعات در طرح و توطئه براساس عمق به دو سطح محدود و نامحدود تقسیم می‌شود که به‌نحوی کار راوی در متون غیردراماتیک را ایفا می‌کند (اسلامی، ۱۳۸۹: ۳۲). در «گذشته» دامنه روایت‌گری محدود است یعنی راوی دانای کل نیست، سوم‌شخصی است که به‌طورمحدودی با شخصیت‌ها همراه می‌شود. زیرا مخاطب به‌ندرت از شخصیت‌های درون‌داستانی اطلاعات بیشتر دارد و اگر هم دارد خیلی زود این تعلیق برملا می‌شود مانند سکانس پنجم که احمد مدارک سمیر را می‌بیند و سه سکانس بعدتر تعلیق «این مرد کیست؟» نزد مخاطب ازبین می‌رود. در این اثر شخصیت محوری، ماری است. داستان با او آغاز می‌شود و به‌نظر در بیشتر سکانس‌ها او راوی است:

> *«ماری چشم‌به‌راه مسافری دارد ... شک دارد که او همان کسی باشد که* انتظارش را دارد... *ماری جا عوض می‌کند که شاید چهره او را ببیند. لحظه‌ای نیم‌رخ مرد را می‌بیند...» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۵۲۸).*

در بعد تصویری فیلم‌نامه‌نویس راوی و زاویه‌دید را مشخص کرده است. مرد نسبت به ماری غریبه است. مخاطب از نگاه ماری، مرد و نیم‌رخش را می‌بیند. در فیلم‌نامه هم از ابتدا ماری با نامش می‌آید و احمد با عنوان «مرد». پس شخصیت اصلی ماری است و روایت‌گری نیز از آن اوست.

روایت‌گری در آثار فرهادی عینی است اگرچه گذشته سرشار از سکانس‌هایی است که تلاش دارد مخاطب را به درونیات شخصیت نزدیک کند اما هرگز در تقسیم‌بندی ذهنی قرار نمی‌گیرد. در سکانس هشتم نویسنده به‌خوبی از سکوت در تصویر استفاده کرده است تا مخاطب را به احساس و فکر شخصیت‌ها نزدیک کند:

> *«احمد لب‌تخت نشسته است... [ماری] همان‌جا کنار درمی‌ماند... احمد ساکت مانده. ماری به دیوار پشت سرش تکیه داده و نگاهشان در هم می‌افتد. سکوتی طولانی. برای مدت زیادی هر دو ساکت‌اند ...» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۵۳۹)*

این سکوتی است که در بین سطور فیلم‌نامه معانی متعددی دارد و مخاطب را به هم‌ذات‌پنداری با اندیشه و احساس شخصیت وامی‌دارد. در این سکانس فیلم‌نامه‌نویس جایگاه بازیگران را مشخص کرده است و به‌این‌واسطه قاب‌های تک‌نفره آفریده است که اندازه قاب نیز در آن تاحدودی مشخص شده است. قاب‌های تک و همین‌طور فاصله‌ای که میان زوج است حس تنهایی و دوری را بیشتر از سکانس‌های دیگر القا می‌کند.

۸- دقیقه ۱۶ فیلم «گذشته» سکوت طولانی میان زوج

۳-۴ اصول فرمی در روایت و سبک:

پیش‌ازاین گفته شد نئوفرمالیسم پنج اصل را در هر فرم هنری قایل می‌شود:

الف) کارکرد[۳۴]: هر عنصری که در کلیت سیستم فرمی یک یا چند نقش ایفا می‌کند درواقع دارای کارکرد است (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۶۳). در سطح روایت می‌توان برای چمدان احمد کارکرد اتصال بین کنش‌ها یا بخش‌های داستان قایل شد؛ چمدان باعث می‌شود که احمد بپذیرد به خانه ماری برود. مجدد با آمدن چمدان به خانه ماری، احمد برای بردن آن به خانه ماری بازمی‌گردد. همین‌طور می‌توان معناهای ضمنی‌ای برای چمدان شکسته فرض کرد؛ می‌توان آن را به‌عنوان خاطراتی پنداشت که در گذشته گم شده‌اند و یا شناورند. در سطح سبکی اثر، برای قاب‌بندی نیز می‌توان کارکردی فرض کرد: قاب‌بندی‌ها بیشتر اوقات تک‌نفره‌اند و فاصله‌ای را بین شخصیت‌ها نشان می‌دهند. به‌همین‌ترتیب می‌توان برای تمام موارد دیداری و روایی کارکردی تعریف کرد.

ب) تکرار، شباهت و قرینه‌سازی[۳۵]: اصل بعدی، تکرار است که به‌واسطه آن شباهت، تفاوت[۳۶] و قرینه‌ها شکل می‌گیرند. طبق تعریف تکرار اساس درک هر فیلمی است؛ مخاطب در طول هر فیلمی می‌تواند تکرار هرچیزی را از یک جمله گرفته تا موسیقی، موقعیت دوربین، رفتار و کنش شخصیت‌های داستانی ببیند. بدین‌ترتیب موتیف[۳۷] نیز شکل می‌گیرد؛ هر عنصر تکرارشونده مهم در هر فیلمی موتیف است (بوردول و

تامسون، ۱۳۷۷: ۶۳). این تکرارها سبب می‌شود که مخاطب شباهت‌هایی را در فرم داستان دریافت کند که توازی هم دیگرند (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۶۴). درباره نقش مکان‌محوری ماشین سمیر و تکرار آن گفتیم که سبب ایجاد شباهت، تفاوت و قرینه‌سازی بین کاراکترها می‌شود. باران ازجمله عناصر نمادین تصویری دیگر است که چند بار تکرار شده است. اگرچه این زوج در سکانس آغازین زیر باران می‌دوند و سوار ماشین قرضی ماری می‌شوند و به حال خود می‌خندند؛ اما وصال آن‌ها از همان ابتدا آغازی بر جدایی همیشگی است. باران در سکانس‌های گم‌شدن لوسی و هم‌سفر شدن احمد و سمیر وجود دارد. همین‌طور وقتی‌که احمد خانه ماری را ترک می‌کند.

به عقیده‌ی جیم توماس، قرینه‌سازی ابزاری در دست نویسنده (نمایشنامه‌نویس) است برای زمانی‌که تعدادی ایده مشابه و مترادف را می‌خواهد در اثر وارد کند (Thomas, 2009: 190). در سکانس شروع شخصیت زن و مرد قرینه همدیگرند؛ در پس دیوار شیشه‌ای هر دو با عشقی بازدارنده و حسرتی به استقبال هم می‌روند. در سکانس آغازین هم قرینه‌سازی ایجاد شده است و هم وجوه افتراق در دو شخصیت، تفاوت را ایجاد کرده است یعنی ماری و احمد که همانندی‌های بسیاری باهم دارند. اگرچه در ادامه لوسی، دختر ماری قرینه ماری می‌شود؛ دختری که به احمد علاقه دارد - علاقه‌ای از نوع پدرانه که به عقده الکترا ارجاع دارد – اما به شکل صریحی می‌خواهد احمد به زندگی آن‌ها بازگردد تا گذشته بار دیگر تکرار شود.

در سکانس هفتم با ورود احمد به خانه ماری، احمد و سمیر قرینه هم می‌شوند که از داستان نیز ناگفته پیداست که ماری مردی را جایگزین احمد کرده است که به احمد شباهت دارد که میانه داستان در دیالوگ‌های لوسی نیز بازگو می‌شود.

پ) تفاوت و تمایز: از همین مقایسه به‌واسطه تکرار، تفاوت‌ها شکل می‌گیرند که در درک معناها مؤثرند. همان‌گونه که تامپسون می‌گوید: «این تکرارها و تفاوت‌ها باعث یک گفت‌وگوی درونی در تماشاگر می‌شود» (Thompson, 1981:7). یکی از موارد موجود در پس‌زمینه فیلم‌نامه در سکانس اول، فرودگاه است که در سکانس هفتم، با ریل قطار و خود قطار تکرار می‌شود. این دو تکرار عناصری دیداری متفاوت‌اند اما ازنظر معنا مشابه‌اند. هر دو به حرکت میان گذشته و حال اشاره دارند و نمودی از زمان تکرارنشدنی‌اند. قطار از عناصر نمادین سبک فرهادی هم هست.

ت) گسترش: توضیح داده شد.

ث) وحدت[۳۸] یا عدم‌وحدت[۳۹]: وقتی‌که همه روابط که در یک فیلم درک می‌شود روشن بوده و از درون به‌هم‌تنیده باشند گفته می‌شود که آن اثر دارای وحدت است و ازآنجاکه یک فیلم به‌ندرت به وحدت کامل دست می‌یابد باید انتظار داشت که یک فیلم واجد وحدت هنوز دارای عناصر تک‌افتاده یا پرسش‌های بی‌پاسخ باشد (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۶۶-۶۷). رسیدن به اینکه آیا یک اثر دارای وحدت هست یا خیر نیازمند تحلیل کامل اثر هنری است که در این تحقیق نمی‌گنجد.

۳- ۷- آشنازدایی[۴۰]:

آشنازدایی از مفاهیم محوری رویکرد نئوفرمالیسم است که در کلیت فرم اثر هنری تعریف می‌شود.

> *«تکنیک ناآشناسازی، با دشوار کردن فرم‌ها سبب می‌شود که طول ادراک طولانی و سخت شود زیرا فرایند ادراک به‌خودی‌خود یک غایت زیبایی‌شناختی است. بدین ترتیب ناآشناسازی*

با قراردادن آثار هنری در یک زمینه جدید سبب تغییر فرم و تأخیر در ادراک می‌گردد» *(Thompson, 1988: 11).*

اولین تمهیدی که فیلم‌نامه‌نویس در این زمینه به کار بسته است زبان است. فیلم به زبان فرانسه ساخته شده است و حتی شخصیت احمد نیز در بیشتر سکانس‌ها به این زبان صحبت می‌کند. در سکانس آغاز که عنصر صدا حذف شده است به‌عمد زبان نیز حذف شده است. می‌توان نتیجه گرفت که اختلاف و گسست رابطه احمد و ماری به زبان آن‌ها مربوط نیست زیرا آن‌ها با زبان ایماواشاره حرف هم را شکسته متوجه می‌شوند بلکه قصد فیلم‌نامه‌نویس فقدان زبانی برای گفت‌وگو میان این زوج است. آن‌ها از فقدان ارتباط رنج می‌برند چنانچه در سکانس چهارم ماری به احمد می‌گوید:

«ماری: ولش کن، خودتو اذیت نکن اگه بخوای توضیح بدی همه این چند روز که اینجایی باید بشینی توضیح بدی.

احمد: چرا؟ واسه این‌که یه بار قرار بوده بیام کنسل کردم؟

ماری: واسه خیلی چیزا ...» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۵۳۱)

دومین آشنازدایی در این اثر - نسبت به مخاطب ایرانی و البته درنظرگرفتن ملیت فیلم‌نامه‌نویس – حضور زنی فرانسوی بدون حجاب است که همسر یک مرد ایرانی است که توجه مخاطب ایرانی را بیش از دیگر آثار جلب می‌کند و جهت درک نحوه ارتباط این زوج یا علت اختلاف آن‌ها تفکر می‌کند. این تمهید نیز در صحنه‌های آغاز ارایه می‌شود زیرا معرفی شخصیت‌ها از همین سکانس آغاز می‌شود.

بازهم فیلم‌نامه نسبت به ملیت ایرانی، از تعصب عرف مرد ایرانی نیز آشنایی‌زدایی کرده است به‌رغمی که احمد همچنان همسر ماری است اما با حضور مردی دیگر هیچ حقی برای خود قایل نیست با اینکه ماری هنوز رسمی از او جدا نشده است که شاهد مثال آن در سکانس پنجم رخ می‌دهد وقتی‌که احمد عکس سمیر را می‌بیند واکنشی ندارد و درباره عکس از ماری چیزی نمی‌پرسد.

نتیجه‌گیری

تحلیل صحنه‌های شروع و مقدمه این فیلم‌نامه نشان می‌دهد هر دو به‌واسطه‌ی سیستم روایی و عناصر بصری سبکی دارای کارکرد بیانی و معنایی می‌شوند و همان‌طور که شرح آن رفت مقدمه و در درون آن صحنه‌های شروع، به‌عنوان بخشی مستقل قابل تحلیل و بررسی‌اند که می‌توانند ویژگی‌های ژانر و سبک مؤلف را هم در خود داشته باشند. صحنه‌های شروع ویژگی مهم قلاب کردن مخاطب را برعهده دارد که همان‌طور که در مقدمه فیلم‌نامه گذشته نشان داده شد همانند داستانکی با مفهوم و معنای مستقلی می‌تواند قوام یابد. این ویژگی به نقش و کارکرد صحنه‌های آغاز اشاره دارد که درنتیجه نحوه‌ی تبیین و نگارش آن را تعیین می‌کند.

همچنین تحلیل نمونه نشان می‌دهد فیلم‌نامه‌نویس می‌تواند از بیشترین مواد سینمایی بسته به نیاز روایی بهره ببرد. به‌طوری‌که فرهادی آگاهانه و با تمرکز صحنه آغاز را تألیف می‌کند. او متوجه اهمیت گشایش داستان هست و می‌توان صحنه‌های آغاز در آثار او را به‌راحتی از بقیه فیلم‌نامه تفکیک کرد. همان‌طور که فیلم و فیلم‌نامه‌هایش چندوجهی و چندلایه‌ای است مقدمه و صحنه آغاز نیز در آثارش به این‌گونه است زیرا به‌دنبال خلق معنا و ارتباط در لحظه ابتدایی اتصال مخاطب با اثر است. به‌همین‌دلیل مقدمه دارای عناصر معنایی مختلف است و همین‌طور می‌توان چند نوع صحنه شروع برای آغاز فیلم‌نامه‌هایش قایل شد. این جز عناصر

سبکی فرهادی است و درعین‌حال که اثر واقع‌گرا است و در طلب بیشترین هم‌ذات‌پنداری با مخاطب است درعین‌حال به‌گفته‌ی نئوفرمالیست‌ها چیزی مصنوع است که تمام عناصر در آن بازنمایی می‌شود. با مطالعه این فیلم‌نامه می‌توان به شکل مطلوبی نوع آغاز را تحلیل‌وبررسی کرد و می‌توان بیان فیلم‌نامه‌نویس را در چهارچوب تصویر درک و تحلیل کرد و به این نتیجه رسید که فیلم‌نامه‌نویس برای شکل‌دادن روایت خویش از عناصر تصویری یا همان عناصر سبکی برای معناسازی در بطن اثر استفاده می‌کند و قادر به بهره‌گیری از بیشترین مواد سینمایی برای ساخت روایت است اما این بهره‌گیری با توجه به گنجایش و ظرفیت فیلم‌نامه در مواردی رخ می‌دهد که نیاز و ضرورت فیلم‌نامه‌نویس ایجاب می‌کند و فیلم‌نامه همانند فیلم ظرفیت به‌کارگیری همه‌جانبه این موارد را ندارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Exposition

۲. در سینمای کلاسیک مقدمه را با چهار سؤال کجا، چه‌وقت، چه‌کسی و چرا شروع و تبیین می‌کردند که به قانون دبلیوها موسوم است (مستشرق، ۱۳۹۲: ۶۹)

3. Linda Seger
4. Kristin Thompson
5. David Bordwell
6. Ivan the Terrible6
7. Ian Christie
8. a Neoformalist Analysis Eisenstein's Ivan the Terrible،
9. Robert Mckee
10. Syd Field
11. James Thomas
12. Script Analysis for Actors Directors, and Designers
13. Joe Velikovsky
14. The Feature Film Screenwriters Workbook
15. Hook
16. Eagleton
17. Cold Opens Explained
18. Thematic
19. True Beginning
20. Mystery, Intriguing
21. Conflict, Tension, Teaser
22. Progression
23. Plot / Syuzht
24. Gap
25. Retardation28
26. Redundancy
27. Proairetic
28. Hermeneutic
29. Citizen Kane
30. Orson Welles

31. Knowledgeability
32. Self-Consciousness
33. Communicative
34. Function
35. Parallelism
36. Variasion
37. Motif
38. Unity
39. Disunity
40. Defamiliarization

فهرست منابع

- اسلامی، مجید (۱۳۹۸)، مفاهیم نقد فیلم، تهران: نشر نی.
- بیابانی، رضا مرتاض (۱۳۹۸)، «پایان‌نامه مطالعه تمهیدات دیداری و نظام معنایی در گرافیتی سه دهه اخیر با رویکرد نئوفرمالیسم»، تهران: مؤسسه عالی کمال‌الملک.
- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۷۷)، هنر سینما، مترجم: فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.
- تامپسون، کریستین (۱۳۷۷)، «روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم»، محمد گذرآبادی، نشریه فارابی، نظریه‌های انتقادی، شماره (۳)، صفحه‌های ۱۱۴-۱۴۵.
- سیگر، لیندا (۱۳۹۱)، فیلم‌نامه‌نویسی پیشرفته، محمد گذرآبادی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- شهبازی. شاپور (۱۳۹۵)، «آغاز، ساحت دشوار، آغاز فیلم- پایان فیلم»، فصلنامه سینمایی فارابی، شماره (۲۰)، صفحه‌های ۳۵-۵۱.
- شهبازی، شاپور (۱۳۹۹)، ترمینولوژی تخصصی فیلم‌نامه، تهران: چشمه.
- فرهادی، اصغر (۱۳۹۳)، هفت فیلم‌نامه از اصغر فرهادی، تهران: چشمه.
- فیلد، سید (۱۳۹۰)، مبانی فیلم‌نامه‌نویسی، جلیل شاهرودی لنگرودی، تهران: سوره مهر.
- قادری، نصرالله، (۱۳۹۴)، آناتومی ساختار درام، تهران: نیستان.
- کریستی، یان (۱۳۸۱)، «فرمالیسم و نئو- فرمالیسم»، علی عامری، نقد سینما، شماره (۳۴)، صفحه‌های ۳۲-۳۶.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۹۶)، داستان، محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

- Eagleton, steve,. 2021. Cold Opens Explained: How to Write a Cold Open, Available from: https://www.masterclass.com/articles/what-is-a-cold-open. [20 July 2021].
- Goldsmith, Jeff., 2020. *8 types-of-opening-scenes-to-make-your-screenplay-stand-out*. Creativescreenwriting, Available from: https://www.creativescreenwriting.com/8-types-of-opening-scenes-to-make-your-screenplay-stand-out. [23 July 2020].
- Heckmann, Chris. 2021. Screenplay Opening Scene Examples — 6 Ways12 to Begin a Script. Available from: https://www.studiobinder.com/blog/screenplay-opening-scene-example. [31 October 2021].
- Long, Tim. 2017. *5 Essential Types of Powerful Opening Scenes*. https://screencraft.org/blog/5-essential-types-powerful-opening-scenes. [4 January 2017].
- Miyamoto, ken,. 2021. Screenwriting basics how to write an effective. Montage. Available from:
- Reeves, Carson., 2014. *Screenwriting-Article-Your-Opening-Scene-Better-Be-Awesome*.

Available from: http://scriptshadow.net/screenwriting-article-your-opening-scene-better-be-awesom [11 June 2014].

- Thomas, James. 2009. *Script Analysis for Actors, Directors, and Designers*. Oxford: Elsevier Inc.
- Thompson, Kristin. 1988. Breaking the Glass Armor_ Neoformalist Film Analysis. New Jersey: Princeton University Press
- Thompson, Kristin. 1981. *Eisenstein's Ivan the Terrible, a Neoformalist Analysis*. New Jersey: Princeton University Press.
- Velikovsky, Joe T. 2011. *The Feature Film Screenwriters Workbook*. Newcastle: University of Newcastle.
- Wang, Wallace,. 2020. Make the Opening Scene Loaded with Foreshadowing. Available from: http://15minutemoviemethod.com/make-the-opening-scene-loaded-with-foreshadowing [9 January 2020].

Received: 2023/01/01
Accepted: 2023/05/18
Published: 2023/06/21

The Analysis of Expressive Functions of Opening Scenes in the Screenplays of *The Past* through the Lens of Neo–Formalism

Naqme Teflisi, Master of Arts in Dramatic Literature, Department of Dramatic Literature, College of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Mohammad Jafar Yousefian Kenari, Associate Professor, Department of Dramatic Literature, College of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Esmaeil Najar, Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Collage of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

The screenplay's opening scene is a significant part of the film`s narration, which reflects the screenwriter's technique in setting off the story by shaping its opening scenes. This expressive method of the opening scenes and the exposition depend hugely on the screenwriter's style, which shapes the conceptual aspects of the film. In a screenplay, opening scenes have a narrative and a visual aspect and thus make up the exposition's main elements. The expression method used by the screenwriter to begin his narration creates various opening scenes. This research aims to study structural and narrative elements in addition to visual aspects or stylistic systems in the exposition and opening scenes that create concepts and meanings. In other words, the present research aims to highlight that expressive and visual elements could be analytical in screenwriting. Archival studies along with a descriptive/analytical method are used in our analysis. This study's main issue is how expressive and semantic features of the exposition and the opening scenes are explained based on the study or by the stylistic and narrative system extracted from the Neo–Formalist approach. The theoretical framework is based on the Neo–Formalist approach, which examines the narrative and stylistic structures of the films. The stylistic system is related to all elements that form the image, which is called, as Thompson puts it, 'cinematic material' and includes mise–en–scène, graphics, sound, camera, and editing. To implement its theoretical findings into practice, this research studies the narrative structure of exposition and opening scenes in the screenplay of *The Past* (2009), written by Asghar Farhadi. The analysis of *The Past* indicates that exposition and opening scenes, due to stylistic and narrative system analysis, encompass meanings and an expressive function. And they can be analyzed separately. The analysis of *The Past* shows that the screenwriter can use most cinematic materials to create stylistic elements. Analysis of the work's stylistic and narrative systems reveals specific characteristics of the writer's style, which shows how Farhadi employs both systems to create an appropriate opening scene that serves to convey the story's underlying themes. In *The past*, a specific implied meaning could be inferred through stylistic and narrative elements that originate from both stylistic and narrative systems.

Keywords: Exposition, Opening Scenes, Neo–Formalism, *The Past*, Asghar Farhadi