



the functions of the beginning in the cinematic narrative; Case study: the movie *Passengers* by Bahram Beizai

Mohamad Hashemi ^{*1}

Received: 04/04/2023
Accepted: 24/05/2023

* Corresponding Author's E-mail:
Mh7poetica@gmail.com

Abstract

This research uses the theory of Joseph Hillis Miller, a contemporary theorist of narrative, to study several theories about the functions of the beginning in the cinematic narrative in the movie *Passengers*, made by Bahram Beizai. The aim of this research is to show how conflicting functions of narration in movies start their narrative and move them forward. The result of this article shows that the movie *Passengers* reveals the critical function in opposition to the creative function of the narrative from Hillis Miller's point of view. That is, it opposes the dominant culture that regards death and the end as superior to life and continuation and guards this culture and insists on a culture based on the preservation of life.

Keywords: Narration, Joseph Hillis Miller, *Passengers*, Bahram Baizai.

1. Ph.D. in Philosophy of Art, Philosophy of Art Department, Faculty of Law, Theology and Political Sciences, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
<https://orcid.org/0000-0002-7123-2234>



Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



1. Introduction

The opening event in a cinematic narrative, since it is placed at the beginning of the chain of events in the cinematic narrative in terms of both time and cause and effect, is the basis of screenwriting theories. In this article, among these theories, the views of Michael Tierno, Charlie Moritz, Laura Schellhardt and Edward Morgan Forster have been selected. At the same time, because movies take their plots from real life, it can be seen that the specialized theories of screenwriting can establish considerable links with more general narrative theories that believe in the existence of narration not only in dramatic works, but in all life. In the present article, Joseph Hillis Miller's narrative theory is examined to explain this issue, which has provided three revealing, creative and critical functions for life narratives.

Research Questions

A) With the centrality of the three functions that Miller provides for the narrative, how can the beginning be analyzed in the narration of the movie *Passengers* based on the views of Michael Tierno, Laura Schellhardt, Charlie Moritz and Edward Forster?

B) The three functions of the narrative in the view of Joseph Hillis Miller, in relation to the beginning in the narration of the movie *Passengers*, can be explained with what details?

2. Literature Review

According to Joseph Hillis Miller, we need narratives because with narratives we can perform the two actions of "revelation" or "creation". In "revealing" in advance, we assume that the world has some kind of pre-existing order and that the act of storytelling is a way of imitating, copying, or accurately representing this order. In "Creation", we assume that the world cannot be orderly by itself and this ordering is done through storytelling. From the point of view of "revelation", storytelling accurately reflects cultures. But from the perspective of "creation", the types of storytelling are the creators of



that culture and the hidden guards of that culture. In the third function of narrative from Miller's point of view, narrative is a healthy and harmless place where the dominant presuppositions of an assumed culture can be criticized.

3. Methodology

This research is a qualitative research that was conducted with descriptive analytical method and using library and film data.

4. Results

A) Based on Tierno's point of view, the movie narrative of *Passengers* begins with an emphasis on the mirror element and Mahtab admitting that none of the passengers will reach their destination and all will die along the way. This accidental incident, based on the theory of Edward Morgan Forster, has a value intensity in the plot, based on this value intensity, it can be called the beginning of the movie. Based on Schellhardt's opinion, the beginning in the cinematic narrative of the *passengers* introduces the main character, who seems to be the Mahtab Davaran because he is the one who is supposed to bring the mirror. Just as the mirror itself can be considered the main character. The beginning of the *Passengers* introduces the opposite force with characters who interest in the creative function of the narrative. Also, the beginning in connection with the plot of the cinematic narration of the *passengers* raises the controversial question whether the death of the passengers, which is promised at the beginning, is a real death or a phenomenal death. That is, should one believe in the creative function of narration or the critical function of narration. Also, based on Charlie Moritz's point of view, the beginning of the *Passengers* movie begins with something unusual which is the death of the passengers, but its unusualness in the narrative plot of the *Passengers* script originates from the fact that khanom Bozorg with a critical approach towards The creative approach has a narrative to this death, does not accept this death and believes in the continuation of the life of passengers. So, this incident upsets the balance of the characters' lives,



but it becomes the source of the goal of Khanom Bozorg to prove that the passengers did not die of an inherent death, but of an apparent death. So, at the end of the movie, a transformation occurs that is irreversible and a new order prevails, which is the result of the big lady's confrontation and resistance against the dominant death-oriented culture.

B) The belief of Khanom Bozorg that the narrative is revealing is in conflict with the belief of other characters until the end of the movie. Khanom Bozorg believes that the narrative reflects the inherent order of life, while other characters see this inherent order in the course of affairs leading to death. In the creative function of the narrative in travelers, we are dealing with a dominant culture that considers the idea of death superior to the idea of life. In the critical function of the narration, the approach of Khanom Bozorg prevails over all the creative approaches of the narration. Khanom Bozorg does not believe the death of the passengers, emphasizing that there was no mirror at the scene of the accident. Khanom Bozorg also convinces all the characters to oppose the dominant culture and believe in the critical function of the narrative and accept it as a revealing narrative. All these three functions of the narrative originate from the opening event of the movie, which is the apparent death of the characters.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۸، شماره ۱۶، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۴۷۷-۵۱۴

مقاله پژوهشی

کارکردهای آغاز در روایت سینمایی؛ مطالعه موردی:

فیلم مسافران ساخته بهرام بیضایی

محمد هاشمی*

(دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۵ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۳)

چکیده

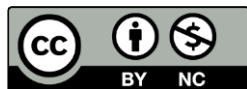
این پژوهش دیدگاه جوزف هیلپس میلر، نظریه‌پرداز معاصر روایت را به کار بسته است تا چند نظریه درمورد کارکردهای آغاز در روایت سینمایی را در فیلم *مسافران*، ساخته بهرام بیضایی مورد مطالعه قرار دهد. به نظر میلر، در حالتی که روایت‌ها کارکرد آشکار ساز دارند، بازتابی از نظم از پیش موجود جهان را ارائه می‌دهند، در حالتی که روایت‌ها کارکرد آفرینش‌گر دارند، سازنده و پاسبان فرهنگ‌ها هستند و در حالت انتقادی‌شان، پیش‌فرض‌های مسلط فرهنگ‌ها را به چالش می‌کشند.

پرسش‌های این پژوهش کیفی و توصیفی تحلیلی که بر مبنای داده‌های کتابخانه‌ای و فیلمی استوار است، بدین ترتیب است که اولاً با مرکزیت کارکردهای سه‌گانه که میلر برای روایت قائل می‌شود، چگونه می‌توان آغاز را در فیلم *مسافران* بر مبنای دیدگاه‌های روایت سینمایی

۱. دکترای تخصصی فلسفه هنر، گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

* Mh7poetica@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7123-2234>



Copyright: © 2024-2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY -NC) license <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

مایکل تی‌یرنو، لورا شلهارت، چارلی موریتس و ادوارد فورستر تحلیل کرد؟ و ثانیاً کارکردهای سه‌گانه روایت در دیدگاه جوزف هیلیس میلر، درباره‌ی آغاز در روایت فیلم *مسافران* با چه جزئیاتی قابل تبیین است؟ هدف این پژوهش آن است که نشان دهد چگونه کارکردهای متعارض روایت در فیلم‌های سینمایی پی‌رنگ روایی آن را آغاز می‌کند و به پیش می‌برد. دستاورد این پژوهش آن است که نشان دهد نظریه‌های روایت در حوزه تخصصی فیلم‌نامه‌نویسی و فیلم‌سازی با نظریه‌های کلی‌تر و عمومی‌تر روایت پیوندهای مهم و قابل تأملی دارند. نتیجه این مقاله نشان می‌دهد که فیلم *مسافران* در مخالفت با کارکرد آفرینشگر روایت از دیدگاه هیلیس میلر، کارکرد انتقادی را آشکارسازی می‌کند. یعنی با فرهنگ مسلط که مرگ و پایان را برتر از زندگی و ادامه می‌داند و از این فرهنگ پاسبانی می‌کند، مخالفت می‌ورزد و بر فرهنگ مبتنی بر پاسداشت زندگی اصرار می‌ورزد تا جایی که هم‌همه شخصیت‌های فیلم و هم مخاطبان، حقانیت این فرهنگ جایگزین را (که بر جنبه برتر ذاتی زندگی در برابر جنبه کهنتر پدیداری مرگ تأکید دارد) به‌طور قاطع باور کنند.

واژه‌های کلیدی: روایت، جوزف هیلیس میلر، مسافران، بهرام بیضایی، آشکارسازی، آفرینش‌گری.

۱. مقدمه

آغاز در روایت سینمایی بیش از همه، از این جهت اهمیت دارد که آغاز پی‌رنگ روایت سینمایی است. بنابراین، علاوه بر اینکه اولین رویداد پی‌رنگ روایت سینمایی محسوب می‌شود که قبل از آن رویداد دیگری وجود ندارد، سرچشمه، منشأ یا علت‌العلل همه رویدادهای بعدی روایت سینمایی نیز محسوب می‌شود. بنابراین رویداد آغازین در روایت سینمایی از این نظر که هم از لحاظ زمانی و هم علت و معلولی، از لحاظ در آغاز بودن، در پیوند با سایر رویدادهای روایت سینمایی قرار می‌گیرد، مبنای نظریه‌های

فیلم‌نامه‌نویسی قرار گرفته است. در مقاله حاضر، از میان این نظریه‌ها، دیدگاه‌های مایکل تی‌پرنو، چارلی موریتس، لورا شلهارت و ادوارد مورگان فورستر برگزیده شده‌اند. در عین حال، چون فیلم‌های سینمایی دستمایه‌های پی‌رنگ‌های داستانی خود را از زندگی واقعی می‌گیرند، می‌توان دید که نظریه‌های تخصصی فیلم‌نامه‌نویسی می‌توانند پیوندهای قابل تأملی با نظریه‌های روایت کلی‌تری برقرار کنند که به وجود روایت نه تنها در آثار دراماتیک، که در تمام زندگی قائل هستند و معتقدند که انسان‌ها اساساً با روایت‌هاست که معنایی برای زندگی خود دست و پا می‌کنند. در فیلم‌های سینمایی نیز شخصیت‌های فیلم‌ها با همین کارکردهای روایت‌هاست که معنا را در زندگی‌هایشان می‌جویند. در مقاله حاضر نظریه روایت جوزف هیلیس میلر برای تبیین این موضوع بررسی شده که سه کارکرد آشکار ساز، آفرینشگر و انتقادی را برای روایت‌های زندگی که به زندگی به‌طور کلی معنا می‌بخشند، قائل شده است.

پرسش‌های این پژوهش بدین شرح‌اند:

۱. با مرکزیت کارکردهای سه‌گانه که میلر برای روایت قائل می‌شود، چگونه می‌توان آغاز را در روایت فیلم *مسافران* بر مبنای دیدگاه‌های مایکل تی‌پرنو، لورا شلهارت، چارلی موریتس و ادوارد فورستر تحلیل کرد؟
 ۲. کارکردهای سه‌گانه روایت در دیدگاه جوزف هیلیس میلر، در نسبت با آغاز در روایت فیلم *مسافران* با چه جزئیاتی قابل تبیین است؟
- فرضیه‌های این پژوهش بدین شرح است:

۱. بر مبنای دیدگاه تی‌پرنو، آغاز در روایت فیلم *مسافران* در اصل واقعه تصادف اتومبیل و پیدا نشدن آینه در این حادثه است. بر مبنای دیدگاه چارلی موریتس، رویداد تصادف به‌عنوان رویداد آغازین، رویدادی غیرعادی است که توازن زندگی را بر هم

می‌زند و خانم‌بزرگ را به این هدف وامی‌دارد که به دیگران ثابت کند *مسافران* حقیقتاً نمرده‌اند و این، ناشی از تغییر به‌وجود آمده در نتیجه این رویداد و رویدادهای مشابه مرگ در زندگی اوست. هرچند وی در طی مسیر این هدف با مخالفت تمام شخصیت‌های دیگر مواجه می‌شود سرانجام دیدگاه همه شخصیت‌ها را از سوی مرگ باوری به سوی زندگی باوری تغییر می‌دهد. بنا بر دیدگاه شلهارت، حادثه آغازین پیش آمده برای *مسافران*، شخصیت‌های اصلی را که به نوعی آینه، مهتاب و خانم‌بزرگ هستند، معرفی می‌کند. الگو یا شیوه معمول زندگی بر مبنای مرگ باوری را در فیلم معین می‌کند. کشمکش میان دیدگاه مرگ باور و زندگی باور را که باعث برهم خوردن شیوه معمول زندگی در فیلم می‌شود معرفی می‌کند. داستان‌های فرعی و کشمکش‌های آن‌ها را در نسبت دو رویکرد مرگ باورانه و زندگی باورانه نشان می‌دهد. سبک و لحن غیرمتداول فیلم را که مطابق با دیدگاه تی‌یرنو ساختاری حلزونی دارد که ما را مدام به واقعه آغازین بازمی‌گرداند، مشخص می‌کند. نیروی مخالف مرگ باور را در برابر دیدگاه اصلی زندگی باور معرفی می‌کند. نشان می‌دهد که دیدگاه پرازش زندگی باور در خطر از میان رفتن توسط دیدگاه‌های مرگ باور قرار گرفته است و این سؤال بحث‌برانگیز را پیش می‌کشد که رویکرد زندگی باور، به‌عنوان یک حقیقت نهایی اعتبار بیشتری دارد تا رویکرد مرگ باور. بنا بر نظریه فورستر نیز، رویداد آغازین تصادف هرچند ممکن است از لحاظ گاهشمارانه در ابتدای فیلم نباشد اما از نظر ارزش و شدت، می‌تواند رویداد آغازین فیلم‌نامه دانسته شود. در تمام این نظریه‌ها می‌توان دید که آن‌ها به این خاطر، همگی نظریه‌های صائبی درمورد فیلم‌نامه *مسافران* می‌توانند ارائه دهند که در آن‌ها می‌توان سه کارکرد کلی آشکار ساز، آفرینش‌گر و انتقادی روایت را دید، زیرا با کارکرد آفرینش‌گر روایت است که شخصیت‌ها به مرگ *مسافران* باوردارند و با رویکرد انتقادی

است که خانم‌بزرگ به ادامه زندگی *مسافران* تأکید می‌کند و هریک از این دو رویکرد خود را دارای کارکرد آشکارساز هم می‌دانند.

۲. همه شخصیت‌های فیلم *مسافران* غیر از خانم‌بزرگ، دیدن عینی صحنه تصادف یا شنیدن خبر یا دیدن تصویری از این خبر را دال بر مرگ *مسافران* می‌دانند. البته بعضی این مرگ را تنها دارای جنبه عینی می‌بینند و بعضی قائل به هردو جنبه عینی و ذهنی هستند. اما خانم‌بزرگ به خاطر عدم پیدا شدن آینه در صحنه تصادف، مرگ شخصیت‌ها را نه یک مرگ ذاتی بلکه یک مرگ پدیداری می‌پندارد و بر ادامه زندگی ذاتی *مسافران* تأکید می‌کند. آینه‌ای که نسل اندر نسل در عروسی‌های خانواده‌ها در خانه‌های بزرگ، گشته و نماد و نشانه ادامه ذاتی زندگی در جمع‌های گرم و شاد خانوادگی و خانه‌های بزرگ ویلایی گذشته (برخلاف خانه‌های کوچک آپارتمانی کنونی) شده است.

گفتنی است که در این مقاله، به منظور بررسی دقیق‌تر و پرچئیات‌تر آغاز در روایت سینمایی *مسافران*، مبنای بررسی روایت سینمایی را نسخه فیلمی (و نه فیلمنامه‌ای) آن در نظر گرفته‌ایم، با این پیش‌فرض که فیلمنامه عناصر روایت سینمایی را که بعداً به فیلم در می‌آید، در خود دارد و به‌طور پنهان یا آشکار، شامل تمام آن‌هاست.

۲. پیشینه پژوهش

پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های بسیاری در مورد آثار بهرام بیضایی نوشته شده که تعدادی از آن‌ها به روایت در آثار بیضایی توجه نشان داده‌اند. از میان این آثار پژوهشی، اجمالاً می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

دیهیمی حقیقی (۱۴۰۱) در پایان‌نامه بررسی زمان روایی در نمایشنامه‌های «سلطان مار» «نُدبه» «افرا یا: روز می‌گذرد» از «بهرام بیضایی» بر اساس نظریات ژرار ژنت، معتقد است که بهرام بیضایی به‌طور مداوم در متون خود کوشیده ساختمان روایی نمایشنامه‌هایش را با شاخصه‌هایی بنا کند که بر مبنای نظریه روایت‌شناختی ژرار ژنت قابل تبیین هستند. شاخصه‌هایی چون زمان‌پرشی یا بهم‌ریختگی توالی زمان روایی یا استفاده از هم‌زمانی رخدادها، فشردگی یا بسط زمانی به فراخور شگردهای نمایش ایرانی یا ایجاد تعلیق و جذابیت در بازگویی قصه، و استفاده از عنصر تکرار در روایت که در هر سه نمایشنامه مورد مطالعه با بازگویی وقایع نمود پیدا می‌کند.

علی‌زاده ذوالبین (۱۳۹۹) در پایان‌نامه تحلیل روایت‌شناختی متن سه مجلس از بهرام بیضایی (چهار صندوق، مجلس قربانی سنمار، مجلس ضربت زدن) براساس چارچوب نظری مونیکا فلودرنیک نوشته است که لودرنیک عقیده دارد درام مهم‌ترین گونه روایت است که نیاز به مستند شدن دارد، به این دلیل که در یک سیر تاریخی روایت‌های شفاهی حاصل از تجربیات انسان به منابع نوشتاری انتقال یافته‌اند. حاصل این انتقال مجموعه‌ای از سنت‌های روایی است که در منابع مکتوب از جمله درام وجود دارد. او این موضوع را در قالب نظریه روایت طبیعی^۱ مطرح می‌کند و طرحی شناختی^۲ برای قالب‌ها و مفاهیم داستان‌گویی متعارف در چارچوب یک نظریه جامع روایت ارائه می‌دهد که از نظر تقسیم‌بندی در روایت‌شناسی پساکلاسیک قرار می‌گیرد. بنا به نوشته این پژوهشگر، نظریه فلودرنیک خصوصیات متنی نمایشنامه‌های مورد مطالعه وی از بیضایی از جمله ویژگی‌های روایت‌شناختی برخاسته از ادبیات داستانی و امکانات موجود در داستان‌گویی شفاهی^۳ را پوشش می‌دهد. داستان‌گویی شفاهی‌ای که حاصل

مطالعات گسترده بیضایی بر نمایش‌های سنتی ایرانی است و در آثار دراماتیک وی نیز ظهوری گسترده دارد.

شیخی یگانه (۱۳۹۴) در پایان‌نامه بررسی کارکرد الگوی روایی نقش قهرمان در آثار نمایشی بهرام بیضایی با استفاده از دستور روایت تزوتان تودورف و با تکیه بر شش اثر نمایشی بهرام بیضایی بنا بر دستور روایت تودورف نشان داده است که چگونه کنش‌های شخصیت‌های زن و مرد (قهرمان) در آثار بیضایی به فعل‌هایی فروکاست‌پذیرند که این فعل‌ها در آثار بیضایی عمدتاً یکسان و تکراری است. نویسنده این پژوهش قصد داشته نشان دهد که وقتی اعمال قهرمان را در آثار روایی به گزاره‌های معینی ساده کنیم، ساختار این آثار بر ما آشکار می‌شود و به این طریق درک محتوای متن نیز ساده می‌شود و بدین منظور، آثاری چون فیلمنامه‌های تاریخ سری سلطان در آبسکون، پرده نئی، پرده‌خانه و فتح‌نامه کلات را با دیدگاه تودورف مورد مطالعه قرار داده است.

محبی، قهرمانی و یوسفیان کناری (۱۳۹۷) در مقاله «بازگویی در برابر بازنمایی؛ تحلیل جلوه‌های روایتگری در منتخبی از نمایشنامه‌های بهرام بیضایی» نوشته‌اند که تئاتر دایجیتیک، اصطلاحی که مارتین پوخنر وضع کرده است، به تکنیک‌های کلامی و روایی در نمایش اشاره دارد که تمرکز را از وجه تقلیدی و اجرایی تئاتر به شیوه‌های روایتگری و قدرت واژگانی منتقل می‌کند. برای انتقال دایجسیس روایت به میمسیس تئاتر و حذف کنش، از نقل کردن، متون شعری، انواع واسطه‌های روایی و اشکال راوی استفاده می‌کند. بنا به نوشته این پژوهشگران، بررسی نشانه‌های دایجیتیک همچون میزان واسطه‌گری و حضور راوی، پرهیز از کنش و ارائه کلامی شخصیت‌ها و فضا، در برخی آثار اولیه بیضایی نشان از تسلط قدرت شاعرانه و نقل روایی بر میل به

نمایشگری و تقلید می‌دهد. در سه‌برخوانی بیضایی «بازگویی» حوادث جای «بازنمایی» را می‌گیرد، سلطان مار در فضای داستانی می‌ماند و *خاطرات هنرپیشه* نقش دوم مثال کاملی از تئاتر دایجتیک است که در آن مرز میان دایجسیس و میمسیس مدام با شخصیت/راوی‌ها طی می‌شود.

پایدار نوبخت و یوسفیان کناری (۱۳۹۹) در مقاله «آیرونی کلامی و کاربردهای زبان‌شناختی آن در فراتاریخ‌نگاری با تکیه بر دو نمایشنامه جنگنامه غلامان و فتح‌نامه کلات اثر بهرام بیضایی» پژوهشی با چارچوب تلفیقی از مطالعات زبان‌شناسی و سبک‌شناسی دیردر ویلسون و هایدن وایت ارائه داده‌اند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد در دو نمایشنامه بهرام بیضایی، آیرونی کلامی به‌مثابه تمهیدی زبانی در جهت بهره‌گیری از ظرفیت‌های بالقوه زبان و ابزاری در جهت دلالت‌گری‌های تاریخی است. این ظرفیت زبانی گاه خود را در گزاره‌های پارودیک و کلامی و گاه در بافت تفسیری و تحلیلی متن آشکار می‌سازد، با درنظر گرفتن این نکته که سازوکار ایجاد آیرونی و معنا در متن نمایشنامه بدون درنظر گرفتن فرامتن تاریخ ممکن نیست.

۳. مبانی نظری

۳-۱. نظر تی‌یرنو درباره آغاز در روایت سینمایی

مایکل تی‌یرنو^۴ در تبیین آغاز در روایت سینمایی از ارسطو نقل قول می‌آورد. به نوشته تی‌یرنو، ارسطو در کتاب فن شعر هنگام تعریف تراژدی، تعریفی هم از «آغاز» به دست داده است. از منظر ارسطو: «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 [...]»^۵. یعنی کنش آغاز پی‌رنگ^۶ 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 اراده محض (تی یرنو، ۱۳۹۲، صص. ۱۱ و ۱۲). تی یرنو در این زمینه از فیلم *انجمن شاعران مرده*^۷ مثال می‌آورد که در آن، آقای کیتینگ^۸ 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 رؤیاهای خود دست به کار شوند. این نوع حادثه محرک ناشی از چیز دیگری در پی‌رنگ نیست، اما کل پی‌رنگ روایت را به حرکت درمی‌آورد.

۲-۳. نظر شلهارت درباره آغاز در روایت سینمایی

از نظر لورا شلهارت^۹ (۱۳۹۲، ص. ۱۵۲) شروع فیلم (مقدمه داستان یا ده دقیقه ابتدایی از یک فیلم دوساعته)، که معین می‌کند تماشاگر در زمان باقیمانده پس از آن، باید منتظر چه چیزی باشد، ۸ ویژگی دارد:

۱. شخصیت‌های اصلی را معرفی می‌کند.
۲. الگو یا شیوه معمول زندگی در فیلم را معین می‌کند.
۳. کشمکشی را که باعث برهم خوردن شیوه 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. سؤال بحث‌برانگیزی را پیش می‌کشد.

شلهارت فیلم همشهری کین^{۱۰} را در این مورد مثال می‌زند. این فیلم با مردی در حال مرگ که واژه «رُزباد»^{۱۱} 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 رُزباد نام سورتمه‌ای بوده که قهرمان فیلم در کودکی با آن روی برف‌ها بازی می‌کرده است (لمان، لور، ۱۳۹۲، ص. ۹۸). این مثال، می‌تواند روشن کند که چگونه می‌توان قواعد هشت‌گانه فوق را در آغاز یک فیلم یافت.

۳-۳. نظر موریتس درباره آغاز در روایت سینمایی

چارلی موریتس^{۱۲} 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 اینکه عاقبت به آنچه می‌خواهد دست می‌یابد یا نمی‌یابد، و به مرحله‌ای از تحول می‌رسد که غیر قابل برگشت است و بدین‌سان نظم تازه‌ای برقرار می‌شود (۱۳۹۱، ص. ۶).

بنا به تعریف موریتس، می‌توان نتیجه گرفت که آغاز داستان، همان آغاز رویدادی غیرعادی است که توازن زندگی شخصیت را برهم می‌زند و همچنین، نقطه عزیمت وی برای تعقیب هدف ناشی از این تغییر است.

۳-۴. نظر فورستر درباره آغاز در روایت داستانی

ادوارد فورستر^{۱۳} داستان را نقل وقایع به ترتیب توالی زمانی دانسته است. به عقیده 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 واقعه‌ای پیش یا پس از واقعه‌ای 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 برحسب دقایق و ساعات، بلکه بر حسب شدت^{۱۴} 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 (فورستر، ۱۳۹۱، ص. ۴۲، 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.

۳-۵. نظر میلر درباره کارکردهای روایت

به نظر جوزف هیلیس میلر^{۱۵} (۱۳۷۷، ص. ۷۶) ما به روایت‌ها نیاز داریم، زیرا با روایت‌ها می‌توانیم دو کنش «آشکارسازی»^{۱۶} یا «آفرینش»^{۱۷} را به انجام برسانیم. در «آشکارسازی» از پیش، فرض می‌گیریم که جهان از نوعی نظم از پیش موجود برخوردار است و اینکه عمل قصه‌پردازی به طریقی تقلید^{۱۸}، نسخه‌برداری^{۱۹}، یا بازنمایی دقیق این نظم^{۲۰} است. در این صورت محک غایی قصه‌پردازی خوب، این است که آیا مشابهتی با امور، چنان که هست، دارد یا نه. 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»، می‌توان گفت که انواع قصه‌پردازی نه به‌عنوان بازتابنده‌های دقیق فرهنگ، بلکه به‌عنوان سازندگان آن فرهنگ و به‌عنوان پاسبانان پنهان آن فرهنگ است که می‌تواند اهمیتی عظیم پیدا کند. اما به نظر میلر روایت کارکرد سوم نیز دارد که با کارکرد پاسبانی‌کننده^{۲۱} مذکور مخالفت می‌کند. در این کارکرد سوم روایت جایگاه سالم و بی‌ضرری است که در آن پیش فرض‌های مسلط یک فرهنگ مفروض می‌تواند مورد انتقاد قرار گیرد. می‌توان در هر متن روایی پیش فرض‌های علی‌البدل را پذیرا بود و آن‌ها را به تجربه و آزمون درآورد، اما نه همچون دنیای واقعی، که در آن تجربه‌ورزی ممکن است عواقب خطرناک داشته باشد، بلکه در دنیای خیالی که در آن آسان است؛ قبول این امر که هیچ چیز واقعاً روی نمی‌دهد، زیرا امور در دنیای ساختگی قصه وقوع می‌یابد. پس انواع روایت در آن واحد هم فرهنگ مسلط را تقویت می‌کنند و هم آن را مورد پرسش قرار می‌دهند. می‌توان در قلمرو قصه‌پردازی، خطرات پیش‌فرض‌ها و مرام‌ها (ایدئولوژی‌ها)ی مسلط بر فرهنگ خودی را با ابراز ترس از شکنندگی یا آسیب‌پذیری آن‌ها رفع کرد (میلر، ۱۳۷۷، ص. ۷۶ و ۷۷).^{۲۲} می‌توان در متن روایی براساس این تعریف، آغاز یک بازنمود روایی همچون فیلم سینمایی، می‌تواند آغازگر کارکرد «آشکارسازی»، «آفرینش» یا «انتقادی» در روایت آن باشد.

۴. کارکردهای آغاز در روایت فیلم *مسافران*، اثر بهرام بیضایی

آغاز ظاهری فیلم *مسافران* جایی است که حشمت داوران به همراه خانواده‌اش در حال آغاز سفر از شمال به سمت تهران هستند. در تصاویر آغازین آینه‌ای می‌بینیم که در حال چرخیدن روی دست، تصاویری از دریا، آسمان، مرغان دریایی و درختان جنگل را نمایان می‌سازد و درنهایت روی اتومبیلی که در آستانه سفر است، می‌ایستد. مهتاب به همسرش نگرانی‌اش را بابت آینه بروز می‌دهد: اینکه آیا آینه ضربه نمی‌خورد و جایش

مطمئن است؟ سپس مهتاب داوران (معارفی)، 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 می‌یریم» (۰۴:۳۵). سپس تأکید زیادی روی خطوط جاده و سفر ماشین در روی خطوط مستقیم جاده در دل طبیعت شمال کشور می‌شود و اینکه شخصیت‌هایی که قرار است همگی بمیرند، رو به دوربین خود را معرفی کنند و شغل و سن خود را رو به مخاطب بیان دارند. اما همه آنچه تا به حال، برای تحلیل آغاز در روایت فیلم *مسافران* نوشته‌ایم و بعداً خواهیم نوشت، پیوند می‌خورد با شخصیت مرکزی خانم‌بزرگ (جمیله شیخی). او بارها در ابتدای فیلم تأکید می‌کند که در آستانه عروسی ماهرخ (مژده شمسایی) کسی از مرگ حرف نزند. مثلاً در زمان ۱۳:۱۴ از فیلم، جایی که ماهرخ از دیر کردن خانواده داوران دلواپس است و می‌گوید: «راستی چقدر تنبلن. دق مرگم می‌کنن تا بیان». و خانم‌بزرگ جواب می‌دهد: «از مرگ حرف نزن». یا در ۱۷:۱۹ جایی که حکمت (جمشید اسماعیل خانی) به همین خاطر تأخیر داوران‌ها می‌گوید: «ما که چون به لب شدیم» و خانم‌بزرگ می‌گوید: «حرف از مرگ نزنید». بعضی دیالوگ‌های شخصیت‌ها نیز، هرچند نه در ظاهر، اما در زیرمتن خود بوی مرگ می‌دهند. مثلاً آنجا که در ۲۰:۵۰ حکمت می‌گوید: «می‌دونین از این خونه چه پولی می‌شه درآورد؟ اگر زمینش رو خرد می‌کردید تا ترتیب یه مجتمع مسکونی رو توش می‌دادید ... شرکت ما ندید حاضره قدم جلو بذاره». این فکر خراب کردن بنای قدیمی پوشیده در تصاویر سپید و صداهای شاد (نگاه کنید به حرکات رقص گونه دم به دم پیرها و جوان‌ها، به خصوص ماهرخ عروس) که قرار است به زودی در آن جشن عروسی برپا شود، و ساخت آپارتمان‌هایی به جای آن، حس جایگزین سکوت و سوگ را منتقل می‌کند و با انگاره مرگ در برابر زندگی پیوندی دارد. به خصوص وقتی که

خانم‌بزرگ در ادامه می‌گوید: «از خرابی حرف زنین. دهن شیرین کنین». خانم‌بزرگ در ادامه این دیالوگ، به فرهنگی انتقاد می‌کند که دارد چیزهای خوب گذشته را که پر از زندگی بودند نابود می‌کند و چیزهای بد را که بوی مرگ می‌دهند (همچون خراب کردن خانه ویلایی و جایگزین کردن خانه آپارتمانی) جایگزین می‌کند. مثلاً از میان رفتن سنت دور هم جمع بودن همیشگی اعضای خانواده در خانه‌های بزرگ. در همین راستاست که خانم‌بزرگ در ۲۲:۰۵ می‌گوید: «خوبه گاهی به این جور بهانه‌ها می‌شه قوم و خویش رو دید. بفهمیم کی هست کی نیست. بچه‌ها رو نمی‌شناسی چون بزرگ شده‌ن، بزرگ‌ها رو نمی‌شناسی چون پیر شده‌ن». ماهرخ می‌گوید: «اونا هم برّ و برّ نگاه می‌کنن و می‌گن این خانم کی باشن؟! و بعد، به گونه‌ای که انگار، یک استفهام انکاری است، می‌گوید باید خوشحال باشد که بزرگ شده است؟! بزرگ‌شدنی که در آن مفهوم مرگ، چنان که از زبان خانم‌بزرگ گفته شد، مستتر است، که اما ماهرخ با چرخش‌های رقص گونه‌اش انگار می‌خواهد منکرش شود و از یادش ببرد. اما مفهوم زندگی در برابر مرگ با عنصر مرکزی آینه در فیلم پیوند می‌خورد که قرار است توسط خانواده داوران از شمال آورده شود. آینه‌ای که یادآور گذشته‌های خوبی است که سرشار از زندگی بود. خانم‌بزرگ در ۲۳:۳۰ می‌گوید: «مستان! تو آینه رو دیدی نه؟ مونس یادشه. از چند نسل قبل‌تر سر سفره عقد همه‌مون بود. هرکدومون توی عقد بعدی اون رو به عروس نو سپردیم. توی آخرین عروسی گم شد. اشتباه رفته بود جزو وسایل سمساری. [مهتاب] اون قدر گشت تا پیداش کرد. قرار شد خودش نگهش داره». پس آینه با مفهوم زندگی شادمانه خانواده‌های بزرگ در خانه‌های بزرگ در روزگاران گذشته گره خورده است. گم شدن آینه در شلوغی وسایل قدیمی سمساری (سمساری که دیگر به این وسایل سنتی به یادگار مانده از آن گذشته به چشم نمادهای ارزشمند زندگی‌وارگی

نمی‌نگرد، بلکه آن‌ها را همچون وسیله‌هایی بی‌جان برای خرید و فروش می‌دانند. همچون شرکت‌های آپارتمان‌سازی که چنین نگاهی به خانه‌های ویلایی قدیمی دارند) نشانه کم‌قدر شدن آن گذشته سرشار از شور زندگی است و مهتاب (که آن قدر گشته که آینه را در سمساری یافته و دوباره به خانه بازگردانده و اکنون می‌خواهد آن را برای عروسی ماهرخ بیاورد و همه در انتظار اویند که با آینه بیاید و عروسی شروع شود)، هنوز همچون خانم‌بزرگ بر اهمیت و اعتبار آن گذشته سرشار از زندگی تأکید می‌گذارد. این پیوند میان مهتاب، آینه و شور شاد زندگی در دیالوگ‌های خانم‌بزرگ امتداد می‌یابد، چه وقتی همه تردید دارند که مهتاب و خانواده‌اش در تصادف جاده‌ای مرده‌اند و چه وقتی که همه (غیر از خانم‌بزرگ) مطمئن می‌شوند. مثلاً وقتی خبری مبنی بر کشته شدن خانواده داوران در جاده به گریه منجر می‌شود، خانم‌بزرگ می‌گوید: «حرف گریه رو نزنید» (۳۰:۴۵). از این به بعد، خانم‌بزرگ مدام تأکید می‌کند که شادی ادامه یابد و به حزن و اندوه بدل نشود، اما اطرافیان می‌خواهند او را متقاعد کنند که باید مراسم سرور به مراسم سوگ دگرگون شود. مثلاً در ۳۴:۱۵ پس از اینکه در تلفن سمساری خبر تصادف منجر به مرگ تأیید می‌شود، برادر مهتاب (مجید مظفری) می‌گوید: «صورتی‌ها رو حذف کن، طلایی‌ها رو عوض کن، صور اصرافیل و پرده بهشت و دوزخ رو اضافه کن. پنجه با نقش خورشید رو اضافه کن. زیرسیگاری‌ها با رقم یا صاحب صبر رو اضافه کن. یا کرام الکتبیین رو اضافه کن». درحالی که خانم‌بزرگ تأکید می‌کند: «چرا فکر نمی‌کنی مهتاب و بچه‌ها نمیان؟! اونا توی راهن می‌فهمن؟ توی راه» (۳۷:۰۵). فیلمساز نیز به‌عنوان راوی دانای کل داستان با خانم‌بزرگ همراه است و با تمهیدات دیگری نیز این همراهی را نشان می‌دهد. مثلاً در بسیاری از مواقع، صدای کسانی را که بر وضوح مرگ رخ داده، به‌طور مستقیم صحنه می‌گذارند،

نمی‌شنویم. مثلاً صدای افرادی را در تلفن که خبر مرگ را می‌دهند نمی‌شنویم یا صدای راننده و کمک‌راننده نفت‌کش را که بر واقعه رخ داده ضجه و مویه می‌کنند، نمی‌شنویم. اما خانم‌بزرگ همچنان بر زندگی و اطرافیان وی بر مرگ تأکید می‌کنند. در ۳۸:۴۴ خانم‌بزرگ می‌گوید: «ماهور چطور فکر می‌کنی؟ مهتاب خواهر تو هم هست. چطور دلت می‌داد؟ نه ماهور این ممکن نیست. اون‌ها قراره آینه رو بیارن». در ۴۶:۲۵ همدم (محبوبه بیات) به حکمت که در حال سیاه پوشیدن است می‌گوید: «نه سیاه نپوش. به خاطر آن زن [خانم‌بزرگ]». زن، به‌طور کلی در فیلم *مسافران* با مفهوم زندگی گره و پیوند خورده است. علاوه بر اینکه خود خانم‌بزرگ و ماهرخ و مهتاب نمادهایی از این زندگی شادوار هستند در جایی هم می‌توانیم این را ببینیم که در ۴۴:۲۵ در اتومبیل، پس از اطمینان از مرگ خانواده داوران در نتیجه دیدن صحنه تصادف، حکمت به همدم می‌گوید: «ما داریم از بین می‌ریم. خانواده داوران به آخر خط رسیده‌ن. چرا من باید آخرین داوران باشم؟». همدم پاسخ می‌دهد: «تو گفتی نمی‌خوای دختری مادر شن. آره یا نه؟ خب من از خودم می‌گذرم. اگر مطمئنی بعدی پسره من ۵۰ درصد خطر مرگ رو قبول می‌کنم». اما سپس حکمت در خانه به همدم می‌گوید: «معذرت می‌خوام. نشنیده بگیر. دلم تنگ بود» (حکمت با مرگ برادر و پسران برادرش در تصادف نگران قطع شدن نسل خاندان داوران است چون خود، تنها دو دختر دارد). بر این مبنای فیلم انگاره مردم‌محور ادامه زندگی براساس زندگی مردان را مردود می‌داند و اتفاقاً روی آن را به سوی حیات زنانه می‌چرخاند. خانم‌بزرگ در جواب تسلیت گفتن‌های دیگران در ۴۷:۵۰ همچنان تأکید می‌کند: «می‌بینید با من چه می‌کنید؟ من رو از دیدن مهتابم محروم می‌کنید. از دیدن شوهرش و نوه‌هام. و حالا هم می‌خواهید از دیدن عروسی ماهرخ محروم کنید». و انتظار آمدن ماهرخ و نوه‌ها با آینه و برگزاری عروسی ماهرخ،

همه بر لزوم زندگی شاد و سرشار مورد علاقه خانم بزرگ تأکید می‌کنند. این تأکید خانم بزرگ حتی وقتی حرف‌های شاهد (افسر مسئول (آتیلو پسیانی) را هم می‌شنود (که ما صدای او را به خاطر دور بودن دوربین از شاهد نمی‌شنویم) و تصویر روزنامه‌ای تصادف را می‌بیند، ادامه می‌یابد. در ۵۱:۲۲ خانم بزرگ به افسر می‌گوید: «همین؟! این هم شد دلیل؟! شما آینه‌ای هم پیدا کردید؟ حتی شکسته و خردشده؟ بله در عکس هم نمی‌بینم. بهتون گفتم که خبر روزنامه صحیح نیست. اگر آینه‌ای نبوده پس سواری دیگری بوده». از نظر خانم بزرگ اگر آینه‌ای در صحنه تصادف نیست پس آینه هنوز زندگی دارد و زندگی آینه یعنی زندگی شاد و سرشاری که نسل در پی نسل در این خانواده به ارث رسیده است و زندگی آینه یعنی زندگی هنوز و همیشه مهتاب و خانواده‌اش که به زودی خواهند آمد و آینه را خواهند آورد تا جشن شاد و سرشار از زندگی عروسی ماهرخ پا بگیرد. خانم بزرگ در ۶۲:۱۴ هم به تسلیت‌گویندگان تأکید می‌کند: «اومدین به من تبریک بگین؟ چشم شما روشن. حواس شما کجاست؟ چرا توی عروسی گریه می‌کنین؟». در مجلس ترحیم، دو نوع نگاه در قبال حادثه در برابر هم قرار می‌گیرند. حکمت (۶۴:۳۶) می‌گوید: «در معامله مرگ، ما همه زیان‌کاریم». اما در مقابل، برادر مهتاب می‌گوید: «نه. بهتره نگیم ختم. این پایان کسی نیست. اونا به شکل خاطره و تأثیراتشون در ما ادامه دارن. پس این یادبودی است برای بخشی از خود ما که تا دیروز کالبدی جدا از ما داشت. ما جمع می‌شویم و یاد آن‌ها را اگر نه در واقع ولی در ذهن زنده می‌کنیم. لطفاً اون شش صندلی رو به یاد اونا خالی بذارین. این خواست صاحب مجلس و حق طبیعی کسانی است که به خاطرشون جمع شدیم». بنابراین یک نگاه به حادثه پیش آمده، مرگ مهتاب و خانواده‌اش از هر دو نظر عینی و ذهنی است و در نگاه دیگر، این مرگ تنها جنبه عینی دارد چون آن‌ها در حافظه ذهنی

بازماندگان‌شان و به‌عنوان بخشی از خاطره آنان به‌شکل یک کالبد ذهنی ادامه می‌یابند،^{۲۳} اما خانم‌بزرگ وقتی می‌بیند ماهرخ از ناراحتی مرگ مهتاب، در حال برگ برگ کردن یک گلبرگ است، خطاب به ماهرخ دیدگاه سومی را مطرح می‌کند. او در ۶۷:۱۵ می‌گوید: «اونا مردن ولی تمون نشدهن. همه کسم مردن ولی هنوز می‌بینم شون. پدر اون‌جا نشسته بود مادر اون‌جا و من بچه بودم و تو نبود. یعنی اینکه مرده بودی؟ نه. جاده‌ها پدر و مادرم رو ازم گرفتن وقتی تو کوچیک بودی. یعنی بذارم مهتاب رو هم ازم بگیرن؟ با همه کسانش؟ لعنت به جاده‌ها اگه معنی شون جداییه. هر دقیقه است که برسن». خانم‌بزرگ نمی‌خواهد مرگ عزیزانش را باور کند. نمی‌خواهد باور کند که انتهای جاده زندگی عزیزانش با مرگ آن‌ها فرا رسیده بلکه می‌خواهد همچنان حیات آن‌ها را باور داشته باشد و آن هم نه تنها حیات ذهنی بلکه حیات عینی و واقعی و جسمانی آن‌ها را. این است که وقتی شاهد (افسر مسئول) در ۷۷:۵۰ می‌گوید: «چیزی از چشم تیزبین ما پنهان نیست». خانم‌بزرگ پاسخ می‌دهد: «پس چیزی از چشم تیزبین شما پنهان نیست. ولی شما آینه‌ای پیدا نکردید. همه این حرف‌ها واسه اینه که بگین مرده؟ چرا سیاه پوشیدید؟». یعنی چشم تیزبین مأمور نیز نمی‌تواند جریان جوشان زندگی را از پس تمام آنچه در ظاهر بر مرگ دلالت دارد، تشخیص دهد. رأی دادن به مرگ مسافران بدون توجه به اینکه آینه‌ای در صحنه تصادف نیست، یعنی مأمور پلیس (همراه با همه اعضای دیگر خانواده) تنها قادر به دیدن جنبه پدیداری امور است (مرگ خانواده داوران) در حالی که خانم‌بزرگ قادر به دیدن جنبه ذاتی امور است (ادامه زندگی واقعی همه آنان که در ظاهر مرده‌اند). خانم‌بزرگ دوباره در ۶۹:۰۳ می‌گوید: «اونا نمردهن که مراسمی اجرا بشه. ما جمع شدیم و منتظرشون هستیم» و در ۶۹:۲۰ به ماهرخ می‌گوید: «برو لباس بیوش دخترجان! اون [مهتاب] میاد واسه عروسی تو. بد

می‌شه اگه لباس عروس تنت نباشه». این چنین است که دیگران با فهم پدیداری خود از امور، خانم‌بزرگ را دیوانه می‌پندارند، در حالی که خانم‌بزرگ با معرفتی که به حقیقت امور پیدا کرده، در روایت نهایی فیلم، عاقل‌ترین فرد است. اول از همه ماهرخ است که با این عقل قائم به معرفت به ذات امور خانم‌بزرگ همراهی می‌کند و در میان سیاهی‌ها و سیاهپوشی‌های عزا، لباس سفید عروسی می‌پوشد و سپس، همه کسانی که کل می‌کشند و شادی می‌کنند با این معرفت حقیقی همراهی می‌کنند. اما روایت‌گر سینمایی به‌عنوان دانای کل، وقتی همراهی مخاطب را با این معرفت حقیقی کامل می‌کند که در صحنه‌هایی از نور و روشنایی مطلق درب خانه را باز می‌کند تا جسم حقیقی زنده مهتاب، آینه در دست وارد شود، در حالی که تمام مردگان ظاهری و پدیداری تصادف، پشت سر او قرار دارند. در صحنه‌های متعددی همه افراد حاضر از دریچه این آینه که حقیقت امور را می‌تاباند دیده می‌شوند یا در صحنه‌ای دیگر، همه چیز در آینه دوبرابر می‌شود. خانم‌بزرگ می‌گوید: «آمدند. به شما گفته بودم که در راهند. اون به من قول داده بود. عروسی‌ات مبارک دخترجان». ماهرخ در مرکز تصویر با لباس یکدست سفید قرار می‌گیرد، در حالی که صحنه را نور یکدست سفیدی فرا گرفته و بدین‌سان در منظر همگی سوگ، از منظر جنبه پدیداری امور به سور، از منظر جنبه حقیقی و ذاتی امور، تبدیل شده است که در حضور واقعی و جسمانی و عینی مهتاب و سایر افراد درگیر در حادثه نمود می‌یابد.

فیلم *مسافران* 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. در ساختار روایت حلزونی شخصیت دائماً به یک رویداد یا خاطره واحد بازمی‌گردد و آن را در سطوح پیوسته عمیق‌تر می‌کاود (ر.ک. تروبی، ۱۳۹۲، ص. ۲۳).

۲۴). در فیلم *مسافران* نیز، روایت مدام به حادثه‌ای که برای مهتاب و خانواده‌اش رخ داده باز می‌گردد. در حالی که افراد دیگر مدام بر مرگ خانواده داوران پا می‌فشارند، خانم‌بزرگ بر ادامه زندگی آنان تأکید می‌کند تا جایی که دیگران حاضر در فیلم و سرانجام، مخاطب را با خود همراه می‌کند. این بازگشت مدام موجب می‌شود که حادثه تصادف به مرگ ظاهری خانواده داوران در سطوح پیوسته عمیق‌تر کاویده منجر شود و چون تمام این بازگشت‌ها با نماد آینه و با انگاره مرگ خانواده داوران پیوند می‌خورد، بنابراین با آغاز فیلم پیوند می‌یابد. تأکید بر آینه و اعتراف به مرگ همه خانواده داوران قبل از رسیدن به مقصد، به چیزی درون پی‌رنگ ارجاع می‌دهد و خود، درون پی‌رنگ ویژه فیلم *مسافران* قرار دارد. همین موضوع مرگ خانواده داوران در پیوند با آینه نیز هست که مثل یک انفجار بزرگ عمل می‌کند که کل پی‌رنگ را به حرکت درمی‌آورد و عامل آن پروتاگونیست (مهتاب داوران) است و کنش مهتاب داوران برای مسافرت و بردن آینه نیز یک عمل ارادی محض است، هرچند که حادثه بعدی جاده تحت اراده مهتاب قرار ندارد. اما می‌بینیم که فیلم بر این تأکید می‌کند که زندگی یا مرگ انسان‌ها حتی در اثر یک حادثه، امری است فرهنگی که ساخته خود آن‌هاست، اما طبیعی جلوه داده می‌شود. کنش روایی آفرینش‌گرانه یا انتقادی است، اما آشکارساز جلوه داده می‌شود. همان‌طور که دیدیم، در ابتدای فیلم، روی آینه‌ای تأکید می‌شود که بعداً از زبان خانم‌بزرگ می‌فهمیم قرار بوده توسط مهتاب و برای عروسی ماهرخ به تهران آورده شود، که این موضوع نیز عنصر مهم دیگر در مرکز ساختار حلزونی روایت سینمایی *مسافران* است. با اینکه رویداد مرگ خانواده داوران، شاید دقیقاً رویداد آغازین، به مفهوم گاهنامه‌ای آن نباشد، اما ارزشی دارد و حامل شدتی است که آن را به رویداد آغازین تبدیل می‌کند. رو کردن مهتاب به دوربین در آغاز فیلم و ارجاع دادن

وی به این حادثه مرگ در آینده نزدیک، آن را دارای ارزش یک رویداد آغازین می‌کند. هرچند 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 حادثه 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 شلهارت را در آن ببینیم.

۱. در همان ابتدا اصلی‌ترین شخصیت معرفی می‌شود: آینه که در ابتدا عناصری از طبیعت زنده را باز می‌تاباند و بنابراین بر پیوند آینه با این طبیعت/ زندگی تأکید می‌کند. هرچند که در پایان اتومبیل را به‌عنوان یک عنصر فرهنگی بازمی‌تاباند. اما می‌دانیم که این اتومبیل هم قرار است نقشی طبیعی در ادامه داستان به خود بگیرد: اتومبیلی که شخصیت‌ها را در دل طبیعت و زندگی در جاده، به درون ذات زندگی فرا می‌خواند در حالی که ظاهراً آن‌ها را به پدیدار مرگ می‌خواند. همچنین، در نسبت با همین آینه/ عنصر مرکزی روایت است که شخصیت مهتاب و بعد، خانواده داوران خود را رو به دوربین معرفی کنند که همگی به همین ترتیب، شخصیت‌های مرکزی هستند (چون این خانواده هستند که در حال بردن آینه با خود به جشن عروسی هستند تا عروسی با حضور آینه راه بیفتند). اما می‌توان خانم‌بزرگ را نیز به نوعی شخصیت اصلی دانست چون بی‌باوری او به مرگ مهتاب و مسافران دیگر در حادثه آغازین نیز، او را با این آغاز در پیوند قرار می‌دهد. ماهرخ نیز، از این نظر که همه داستان حول جشن عروسی او و با هدف برگزاری جشن عروسی او پیش می‌رود، و همچنین از این نظر که او

اولین فردی است که با رویکرد انتقادی خانم‌بزرگ به روایت همراهی می‌کند، می‌تواند شخصیت اصلی فیلم دانسته شود.

۲. الگو یا شیوه معمول زندگی در فیلم را معین می‌کند. الگویی مبتنی بر علاقه به ذات و طبیعت زندگی شادوشانه که از طریق عزم برای مسافرت به منظور رساندن آینه به مراسم عروسی ظهور می‌کند.

۳. کشمکشی را که باعث برهم خوردن شیوه معمول زندگی در فیلم می‌شود معرفی می‌کند. این کشمکش وقتی ظاهر می‌شود که مهتاب، رو به دوربین می‌گوید که همگی شخصیت‌ها در راه می‌میرند. بنابراین کشمکشی را معرفی می‌کند که شیوه معمول ذات و طبیعت محور حاکم بر زندگی را برهم می‌زند، اما با تلاش خانم‌بزرگ در ادامه، بازگشت به آن طبیعت و ذات زندگی محور دوباره در پایان فیلم برقرار می‌شود.

۴. داستان‌های فرعی و کشمکش‌های آن‌ها را نشان می‌دهد که در قالب معرفی شخصیت‌های فرعی تر فیلم مطرح می‌شود. شخصیت‌های فرعی‌تر، کسانی چون حکمت داوران یا برادر مهتاب هستند که موضع‌گیری‌های آفرینش‌گرانه ویژه خود را در برابر حادثه آغازین تصادف دارند.

۵. سبک و لحن فیلم را مشخص می‌کند که متفاوت با سبک‌ها و لحن‌های معمول‌تری است که در آن‌ها هیچ‌گاه شخصیتی رو به دوربین سخن نمی‌گوید و اتفاقی را که در ادامه فیلم رخ می‌دهد بازگو نمی‌کند. علاوه بر اینکه مهتاب در اینجا می‌گوید: «ما به تهران نمی‌رسیم. ما همه می‌میریم». اما طی روایت فیلم می‌بینیم که این «نرسیدن» و «مرگ» از منظر جنبه پدیداری و غیرحقیقی رخ می‌دهد و نه از منظر ذاتی و حقیقی و بنابراین سبک و لحن فیلم، به تدریج به سمت آن پیش می‌رود که عکس این جملات آغازین مهتاب را ثابت کند.

۶. نیروی مخالف را معرفی می‌کند. نیروی مخالف، در مسافران، همان اندیشه مرگ و نرسیدن مهتاب و سایر مسافران است که در ادامه فیلم متوجه می‌شویم که منطبق بر حقیقت اصیل نیست.

۷. چیزی را که در خطر قرار دارد ارائه می‌کند. خطر در مسافران همین غلبه تفکر باطل پدیداری در مورد مرگ و نرسیدن مسافران است.

۸. سؤال بحث‌برانگیزی را پیش می‌کشد: اینکه آیا مسافران واقعاً می‌میرند و نمی‌رسند یا اینکه تنها در ظاهر چنین به نظر می‌رسد.

آینه در فیلم *مسافران* شباهتی هم به رز باد 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 روایت سینمایی مسافران در قبال حادثه اصلی که در آغاز فیلم وعده داده می‌شود، سه رویه تفسیری در پیش گرفته می‌شود که سه کارکردی را که هیلیس میلر از آن سخن می‌گوید، در آن‌ها می‌توان یافت:

۱. کارکرد آشکارساز روایت: از دید این کارکرد روایت، در فیلم *مسافران*، مرگ به‌عنوان یک پایان در روایت انسان در جهان وجود دارد. یعنی نظم در روال جهان موجود است که از زندگی آغاز و به مرگ منتهی می‌شود و روایت، آن را باز می‌تاباند. بنابراین مرگ، بخش پایانی از سازوکار نظم جهان است که توسط روایت «آشکارسازی» می‌شود. از سویی این کارکرد آشکارساز را مهتاب از همان آغاز روایت فیلم، آغاز می‌کند و در ادامه، توسط شخصیت‌های دیگر امتداد می‌یابد. این روال آشکارساز، خود را امری ذاتی نشان می‌دهد یعنی اینکه نظم مذکور در ذات زندگی به سوی مرگ جریان دارد. اما از سوی دیگر، خانم‌بزرگ همین کارکرد آشکارساز را به

شکلی مخالف ارائه می‌دهد. به نظر او تنها چیزی که به شکل ذاتی وجود دارد، جریان زندگی است حتی اگر به نظر زندگی به سوی مرگ بنماید.

۲. کارکرد آفرینش‌گر روایت: از دید این کارکرد روایت، نظمی که از زندگی آغاز و با مرگ پایان می‌یابد، در ذات زندگی موجود نیست، بلکه نظمی است که توسط انسان و به صورت امر فرهنگی ساخته می‌شود. یعنی روایت‌های انسانی آن‌ها را می‌سازند و از آن حفظ و حراست و پاسبانی می‌کنند. شخصیت‌های فیلم *مسافران* غیر از خانم‌بزرگ چنین نظمی را می‌سازند و بر اساس همین نظم است که می‌خواهند مرگ و نرسیدن مهتاب و خانواده داوران را بپذیرند و آیین‌های سور و جشن عروسی را به آیین‌های سوگ و عزا بدل کنند. درون این دیدگاه البته دو انشعاب هم هست: اول- دیدگاهی که مرگ مسافران را در هر دو بعد عینی و ذهنی صادق می‌داند و دوم- دیدگاهی که مرگ مسافران را فقط در بُعد جسمانی و عینی باور دارد و در بُعد ذهنی، *مسافران* را همچنان زنده می‌پندارد.

۳. کارکرد انتقادی روایت: کارکردی که کارکرد آفرینش‌گر روایت را به چالش می‌کشد: خانم‌بزرگ در فیلم *مسافران* با ارجاع مدام به عنصر روایی آینه، کارکرد آفرینش‌گر روایت را نمی‌پذیرد و بنابراین نوع دیگری از نظم روایی را با انتقاد از نظم روایی پیشین پیشنهاد می‌دهد. با وجود اینکه در ظاهر، رویداد مرگ رخ داده است، اما هیچ اثری از آینه‌ای که خانواده داوران در اتومبیل حمل می‌کردند (و نسل اندر نسل و به‌عنوان نشانه و نماد ادامه زندگی شادوار در این خانواده به حیات خود ادامه داده) یافت نشده است. اگر آینه در صحنه تصادف نیست، پس از نظر خانم‌بزرگ مرگی هم رخ نداده است. از نظر خانم‌بزرگ، 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. فقدان آینه در حادثه تصادف، دلالت بر محق بودن خانم جان در این دیدگاهش دارد. پس خانم بزرگ، با رویکرد انتقادی اش به روایت، مهتاب و خانواده اش را همچنان زنده می‌داند و چشم انتظار آینه آوردن آنان می‌ماند. خانم بزرگ، با این رویکرد انتقادی روایی اش، پیش فرض های مسلط یک فرهنگ را به چالش می‌کشد. در جایی که فرهنگ مسلط، مدام بر پایان روایت تاکید می‌کند، خانم بزرگ بر ادامه روایت پای می‌فشارد و نظم کامل روایی را در ادامه یافتن آن، و نه پایان آن می‌یابد. در جایی که فرهنگ مسلط، لباس ها و آیین های سوگواری را برای گرمی داشت یک «پایان» ضروری می‌داند تا نظم روایی بتواند برقرار شود، خانم بزرگ لباس ها و آیین های شادی بخش را که بر «ادامه» تأکید می‌کنند، کامل کننده این نظم روایی می‌داند. پس با رویکرد انتقادی روایی، که مورد نظر خانم بزرگ است، میان راز «آینه» در آغاز و پایان فیلم پیوند به وجود می‌آید. همچنین حادثه مرگ شخصیت ها 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.

آنچه درباره جزئیات انواع رویکردهای روایت فیلم *مسافران* گفته شد می‌توان به طور خلاصه در جدول ۱ دید. رویکردهایی که آنچنان که دیده شد، پیوندهای عمیقی در آغازگاه روایت دارند.

جدول ۱: مقایسه کارکردهای آفرینشگر و انتقادی روایت در فیلم *مسافران*

کارکرد آفرینشگر روایت	کارکرد انتقادی روایت
ساخت و پاسبانی فرهنگ مسلط	مخالفت با فرهنگ مسلط در رویکرد آفرینشگر
فکر خراب کردن خانه قدیمی	حرف نزدن از خرابی خانه قدیمی

زمان حال	زمان گذشته
دور بودن سرد و محزون افراد خانواده از هم	دور هم جمع شدن گرم و شاد افراد خانواده
گم شدن آینه در تصادف	وجود و حضور آینه
مراسم سوگ و عزا	مراسم جشن و عروسی
سیاهی و تاریکی	سفیدی و نور
اشیای با ارزش قراردادی و بی‌جان درون سمساری	اشیای با ارزش ذاتی و جان‌دار زندگی
زندگی آپارتمانی	زندگی در ویلاهای قدیمی
صدای آدم‌هایی که خبر مرگ می‌دهند	قطع صداهایی که خبر مرگ می‌دهند
قطع جریان زندگی بر مبنای قطع جریان زندگی مردانه	ادامه جریان زندگی بر مبنای ادامه جریان حیات زنانه
پایان روایت	ادامه روایت
جنبه پدیداری امور	جنبه ذاتی امور
جنون حقیقی	عقل حقیقی
عقل ظاهری	جنون ظاهری
دیدگاه روایی دیگر شخصیت‌ها به جز خانم‌بزرگ	دیدگاه روایی خانم‌بزرگ

۴. نتیجه

در این مقاله تلاش شد که آغاز در روایت سینمایی فیلم *مسافران* با استفاده از نظریه‌های روایت مختلف در فیلم‌نامه‌نویسی، اما با مرکزیت نظریه روایت جوزف هیلیس میلر درباره کارکردهای کلی روایت‌ها تحلیل شود. نتیجه به دست آمده به شرح زیر است:

۱. بر مبنای اتکای تی‌یرنو به ارسطو، آغاز در روایت سینمایی مسافران جایی است که لزوماً بعد از چیز دیگری نیست. روایت سینمایی فیلم مسافران هم با تأکید روی عنصر آینه و همچنین، اعتراف مهتاب به اینکه هیچ یک از مسافران به مقصد نمی‌رسند و همه در طول راه می‌میرند، آغاز می‌شود چون قبل از آن چیز دیگری وجود ندارد. اما از نظر علی به نظر می‌رسد که آغاز واقعی پی‌رنگ روایی با حادثه جاده‌ای برای مهتاب و سایر مسافران رقم می‌خورد که مهتاب در آغاز فیلم به آن ارجاع می‌دهد. این حادثه تصادف دارای شدت ارزشی‌ای در پی‌رنگ است که بر مبنای این شدت ارزشی می‌توان آن را آغاز فیلم نامید. شدت ارزشی بحثی است که ادوارد مورگان فورستر درباره آغاز در داستان مطرح می‌کند. به عقیده وی 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. در فیلم مسافران نیز می‌توان گفت که هرچند رویداد تصادف رویداد آغازین نیست، ولی دارای شدت و ارزش یک رویداد آغازین است. اما این‌طور هم می‌توان گفت که حادثه تصادف در پیوند با عنصر آینه و اعتراف مهتاب به مرگ مسافران و نرسیدنشان به مقصد، می‌تواند ارزش رویدادی آغازین را در روایت سینمایی مسافران داشته باشد. همچنین بر مبنای عقیده تی‌یرنو، ساختار فیلم مسافران را می‌توان یک ساختار حلزونی دانست چون پی‌رنگ روایی فیلم مدام به حادثه تصادف بازمی‌گردد و آن را در سطوحی عمیق‌تر می‌کاود. بر مبنای نظر شلهارت، آغاز در روایت سینمایی مسافران شخصیت اصلی را معرفی می‌کند که به نظر می‌رسد مهتاب داوران باشد، چون او کسی است که قرار است آینه را بیاورد. همان‌طور که خود آینه هم می‌تواند شخصیت اصلی دانسته شود. البته می‌توان شخصیت اصلی را خانم‌بزرگ

هم دانست که بی‌باوری او به مرگ مسافران، او را به شیوه‌ای دیگر با حادثه آغازین فیلم پیوند می‌دهد. آغاز در مسافران‌الگو یا شیوه معمول زندگی در فیلم را معین می‌کند که عمدتاً بر مبنای کارکرد آفرینش‌گرانه روایت از منظر میلر است که فرهنگ مسلط را پاسبانی می‌کند که همانا دیدگاه برتری مرگ بر زندگی و سوگ بر سوگ است. آغاز در مسافران کشمکشی را که باعث بر هم خوردن شیوه معمول زندگی در فیلم می‌شود معرفی می‌کند چون در زندگی معمول، کارکرد آفرینش‌گرانه روایت غالب است اما حادثه تصادف موجب می‌شود که کارکرد آفرینش‌گرانه و کارکرد انتقادی روایت در کشمکش با هم قرار گیرند. بر مبنای نظر شلهارت، آغاز روایت سینمایی فیلم مسافران سبک و لحن غیرمعمول آن را معرفی می‌کند چون در سبک‌های معمول‌تر، اصرار بر اینکه شخصیت‌های فیلم رو به دوربین خود را معرفی کنند وجود ندارد. حتی به نظر می‌رسد که آینه نیز با تأکیدی که دوربین در ابتدا بر آن دارد، رو به دوربین خود را معرفی می‌کند. آغاز در مسافران نیروی مخالف را با شخصیت‌هایی که کارکرد آفرینش‌گرانه روایت را می‌پسندند، معرفی می‌کند. همچنین وجود این خطر را خاطر نشان می‌کند که ممکن است حتی خانم‌بزرگ هم در نهایت تسلیم شود و با رها کردن کارکرد انتقادی روایت، کارکرد آفرینش‌گرانه آن را بپذیرد. همچنین آغاز در پیوند با پی‌رنگ روایت سینمایی مسافران این سؤال بحث‌برانگیز را مطرح می‌کند که آیا مرگ مسافران که در آغاز وعده داده می‌شود یا رویدادی دارای ارزش آغازین است، مرگ حقیقی است یا مرگ پدیداری است. یعنی آیا باید کارکرد آفرینش‌گر روایت را باور داشت یا کارکرد انتقادی روایت را. همچنین بر مبنای دیدگاه چارلی موریتس، آغاز فیلم مسافران با چیزی غیرعادی که مرگ مسافران است رخ می‌دهد اما غیرعادی بودن آن در پی‌رنگ روایی فیلم نامه مسافران از این نشئت می‌گیرد که خانم‌بزرگ با رویکرد انتقادی

که نسبت به رویکرد آفرینش‌گرانه روایی به این مرگ دارد، این مرگ را نمی‌پذیرد و بر ادامه زندگی مسافران باور دارد. پس این حادثه توازن زندگی شخصیت‌ها را برهم می‌زند اما سرچشمه هدف خانم‌بزرگ برای اثبات این می‌شود که مسافران به مرگ ذاتی نمرده‌اند، بلکه به مرگ پدیداری مرده‌اند. نیروی مخالف خانم‌بزرگ همه کسانی هستند که می‌خواهند کارکرد آفرینش‌گرانه روایت را به‌عنوان کارکرد آشکارساز باور داشته باشند، اما درنهایت خانم‌بزرگ همه شخصیت‌ها و دنیای داستان را با ابرام و اصرار خود بر ادامه زندگی مسافران با خود همراه می‌سازد و روایت انتقادی خود را بر کل دنیای فیلم حاکم می‌کند. پس در پایان فیلم تحولی رخ می‌دهد که غیر قابل بازگشت است و نظم جدیدی حاکم می‌شود که در نتیجه مقابله و مقاومت خانم‌بزرگ در برابر فرهنگ مسلط مرگ‌محور است.

۲. بنابراین همه شخصیت‌های فیلم مسافران به کارکرد آشکارساز بودن روایت باور دارند. اما باور خانم‌بزرگ به این آشکارساز بودن روایت با باور سایر شخصیت‌ها، تا قبل از پایان فیلم در تعارض قرار می‌گیرد. خانم‌بزرگ نظم ذاتی را در ادامه زندگی می‌داند و معتقد است که روایت این نظم ذاتی را بازتاب می‌دهد، در حالی که شخصیت‌های دیگر این نظم ذاتی را در جریان امور از سمت زندگی به سوی مرگ می‌دانند. ذیل رویکرد آفرینش‌گرانه به روایت، دو رویکرد متفاوت را می‌توان تشخیص داد: رویکردی که به‌طور کامل آفرینش‌گرانه است چون مرگ رخ داده را در هر دو وجه عینی و ذهنی باور دارد و رویکردی که فقط در بخشی که مرگ عینی و جسمانی را قبول دارد آفرینش‌گرانه است و در بخشی که مرگ ذهنی را قبول ندارد، انتقادی است. اما درنهایت در کارکرد آفرینش‌گر روایت در مسافران، با فرهنگ مسلطی سروکار داریم که اندیشه مرگ و سوگ را بر اندیشه حیات و سور برتر می‌داند. در کارکرد انتقادی

روایت نیز رویکرد خانم‌بزرگ، درنهایت بر همه رویکردهای آفرینش‌گرانه روایت غالب می‌شود. خانم‌بزرگ با تکیه و تأکید بر اینکه آینه‌ای در صحنه تصادف وجود نداشته است، مرگ مسافران را نه به صورت عینی و نه ذهنی باور نمی‌کند و آن قدر بر رویکرد خود بر کارکرد انتقادی روایت پا می‌فشارد که درنهایت با ورود مسافران در انبوهی از نور و سرور، که انگار آینه راهبری و راهنمایی‌شان می‌کند، همه شخصیت‌ها را متقاعد می‌کند که با فرهنگ مسلط، مخالفت ورزند و به کارکرد انتقادی روایت ایمان بیاورند و آن را به‌عنوان روایت آشکارساز بپذیرند. اما تمام این سه کارکرد از رویداد آغازین فیلم نشئت می‌گیرد که حادثه مرگ ظاهری شخصیت‌هاست که در آن حادثه آینه‌ای که قرار بوده جشن عروسی با آمدن آن پا بگیرد، پیدا نمی‌شود و خانم‌بزرگ هم بر همین مبنای پیدا نشدن آینه در صحنه حادثه است که روایت انتقادی خود را پی می‌گیرد و در پایان، همه شخصیت‌های دیگر و مخاطب فیلم را نیز با خود همراه می‌کند. جزئیات بیشتر تقابل دوتایی رویکردهای آفرینش‌گر و انتقادی روایت در فیلم *مسافران* در جدولی در پایان متن مقاله شرح داده شده است. درنهایت با تکیه بر تحلیل آغاز در روایت فیلم *مسافران* می‌توان دید که فیلم‌ها با همان روش‌هایی که نظریه‌های عمومی روایت معتقدند که روایت‌ها به زندگی معنا می‌بخشند، می‌توانند چگونگی معنابخشی به زندگی توسط روایت‌ها را نشان دهند که در مقاله حاضر تلاش شد این موضوع با تکیه بر نظریه‌های تخصصی درمورد کارکردهای آغاز در روایت سینمایی نشان داده شود.

پی‌نوشت‌ها

1. natural narrative
2. cognitive
3. oral storytelling
4. Michael tierno

5. a tragedy is an imitation of an action that is complete in itself, as a whole of some magnitude; for a whole may be of no magnitude to speak of. Now a whole is that which has beginning, middle, and end. A beginning is that which is not itself necessarily after anything else, and which has naturally something else after it (Aristotle, 1991, p.9).

۶. muthos یونانی، معادل plot انگلیسی، اولین جزء از اجزای شش گانه تراژدی در فن شعر ارسطو که ارسطو آن را روح تراژدی می‌داند و مهم‌ترین جزء آن، چون از طریق پیوندهای علی و عقلانی وقایع تراژدی، ذات فلسفی آن‌ها را به نمایش درمی‌آورد. زرین‌کوب معادل افسانه‌ی مضمون را برای آن به کار برده است: «پس به حکم ضرورت در تراژدی شش جزء وجود دارد که تراژدی از آن‌ها ترکیب می‌یابد و ماهیت آن، بدان شش چیز حاصل می‌گردد. آن شش چیز عبارت‌اند از: افسانه مضمون، سیرت، گفتار، اندیشه، منظر نمایش و آواز» (ارسطو، ۱۳۹۳، ص ۱۲۲). افنان معادل داستان را برای آن آورده است (۱۳۹۲، ص ۱۰۳).

7. dead poets society
8. professor keating
9. Laura schellhardt
10. citizen kane
11. Roebud
12. Charlie morits
13. Edard morgan forster
14. intensity
15. Joseph hillis miller
16. reveal
17. create
18. imitate
19. copy
20. represent accurately that order
21. policing function
22. Miller, 1995, pp.69,70.

۲۳. زن روستایی (زرین‌کلا) هم که همراه با اتومبیل خانواده داوران بوده، درد زایمان داشته و به دنبال به دنیا آوردن فرزندش (زندگی) بوده است. در اینجا با از میان برداشته شدن فاصله‌های اجتماعی و طبقاتی، باز هم اصل زندگی است که ارزش دارد، زیرا همه انسان‌ها فارغ از جایگاه‌های طبقاتی اجتماعی‌شان به یک اندازه زندگی دارند و زندگی‌شان به یک اندازه ارزش دارد. به همین خاطر

است که در مجلس سوگ / جشن فیلم تمام این طبقات اجتماعی در هم می‌آمیزند و سوگشان سوگ یکدیگر می‌شود و در پایان فیلم هم، همه با هم، سوگشان به جشن بدل می‌شود.

منابع

محبی، پ.، قهرمانی، م. و یوسفیان‌کناری، م. (۱۳۹۷). بازگویی در برابر بازنمایی؛ تحلیل جلوه‌های روایتگری در منتخبی از نمایشنامه‌های بهرام بیضایی. *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱(۱۶)، ۳۷-۵۳.

میلر، جی. (۱۳۷۷). روایت. ترجمه م. براهیمی. *مجموعه مقالات روایت و ضد روایت*. تهران: فارابی.

ارسطو (۱۳۹۲). *درباره هنر شعر*. ترجمه س. افنان. تهران: حکمت.

ارسطو (۱۳۹۳). *فن شعر*. ترجمه ع. زرین کوب. تهران: امیرکبیر.

تروبی، ج. (۱۳۹۲). *آناطومی داستان*. ترجمه م. گذرآبادی. تهران: ساقی.

تی‌یرنو، م. (۱۳۹۲). *بوطیقای ارسطو برای فیلمنامه‌نویسان*. ترجمه م. گذرآبادی. تهران: ساقی.

شلهارت، ل. (۱۳۹۲). *راهنمای عملی فیلمنامه‌نویسی*. ترجمه پ. لعل‌بخش. تهران: افراز.

فورستر، ا. (۱۳۹۱). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ا. یونسی. تهران: نگاه.

لمان، پ.، و لور، و. (۱۳۹۲). *تعمق در فیلم*. ترجمه ح. احمدی لاری. تهران: ساقی.

موریتس، ج. (۱۳۹۱). *تکنیک‌های فیلمنامه‌نویسی*. ترجمه م. گذرآبادی. تهران: ساقی.

دیهیمی حقیقی، م. (۱۴۰۱). بررسی زمان روایی در نمایشنامه‌های «سلطان مار» «نُدبه» «افرایه»

روز می‌گذرد» از «بهرام بیضایی» براساس نظریات ژرار ژنت. پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

دانشگاه هنر تهران.

شیخی یگانه، و. (۱۳۹۴). *بررسی کارکرد الگوی روایی نقش قهرمان در آثار نمایشی بهرام*

بیضایی با استفاده از دستور روایت تزوتان تودورف و با تکیه بر شش اثر نمایشی بهرام

بیضایی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران.

علی‌زاده ذوالبین، م.، نجار، ا. و محمودی بختیاری، ب. (۱۳۹۹). تحلیل روایت‌شناختی متن سه مجلس از بهرام بیضایی (چهار صندوق، مجلس قربانی سنمار، مجلس ضربت زدن) براساس چارچوب نظری مونیکا فلودرنیک. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس.

References

- Miller, J. (1995). Narrative. in Frank Lentriccha and Thomas Mclauahlin. *Critical Terms for Literery Study* (pp66-80). The University of Chicago Press.
- Aristotle (1991). Poetics. in jonathan Barns(Ed.). *The Complete Works of Aristotle* (pp1-32). Princeton University Press.
- Mohebi, P., Gharmani, M. and Yousufian-Kanari, M. (2017). retelling versus representation; Analysis of narration effects in a selection of Bahram Beizai's plays. *Nameh Honarhaie namayeshi va Moosighi*, 8(16), 37-53.
- Miller, J. (1998). Narration. Translated by M. Brahimi. A collection of narrative and anti-narrative articles. Farabi.
- Aristotle. (2013). *About the art of poetry*. Translated by S. Afnan. Hikmat.
- Aristotle. (2014). *Poetics*. Translated by A. Zarinkooob. Amir Kabir.
- Trubi, J. (2013). *Anatomy of the story*. Translated by M. Gozarabadi. Saqi.
- Tierno, M. (2012). *Aristotle's poetics for screenwriters*. Translated by M. Ghozarabadi. Saqi.
- Shellhardt, L. (2012). *A practical guide to screenwriting*. Translated by P. Lal Bakhsh. Afraz.
- Forster, A. (2011). *Aspects of the novel*. translated by A. Yunesi .Negah.
- Lehmann, P. and Laure, V.(2012). Meditation on the film. Translated by H. Ahmadi Lari. Saqi.
- Moritz, Ch. (2011). *Screenwriting techniques*. Translated by M. Gozarabadi. Saqi.
- Dehimi Haghghi, M. (1401). *Investigating the narrative time in the plays "Sultan Mar", "Nodbe", "Afra Ya Rooz MiGozarad" by "Bahram Baizaei" based on the theories of Gérard Genet*. Master's thesis. Tehran University of Art.
- Sheikhi Yeganeh, V. (2014). *Investigating the function of the narrative model of the role of the hero in Bahram Beizaei's dramatic works using*

Tzvetan Todorov's narrative order and relying on six of Bahram Beizaei's dramatic works. Master's thesis. Tehran University of Art.

Alizadeh Zoulbin, M., Najar, A. and Mahmoudi Bakhtiari, B. (2019). *Analyzing the narrative-cognitive text of Bahram Beizaei's Three Majlis (Chahar Sandoogh, Ghorbani Majlis of Senemar, Majlis Zarbat Zadan) based on the theoretical framework of Monika Fludernik.* Master's thesis. Tarbiat Modares University.