Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism

Spring and Summer (2023)8:(1)

https://doi.org/10.30473/prl.2023.68447.2073

The Function of "Preposing and Postposing" in the Editing of Selected Iranian Films

Maryam Behfar[1], Mahdokht PourKhaleghi Chatrodi[2], Ahmad Zabeti Jahromi[3]

Received: 3/July/2023
Accepted: 19/september/2023

How to cite:

Behfar, M., Pourkhaleghi Chatrodi, M., Zabeti Jahromi, A. (2023). 'The Function of "Preposing،and Postposing" in the Editing of Selected Iranian Films', *Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism*, 8(1) pp.1-16. Doi: 10.30473/prl.2023.68447.2073

Abstract

The main goal of this research is to know the different ways of using the device of "preposing and postposing" and to analyse and investigate its various effects and functions in Iranian cinema. Therefore, with a neoformalist approach and using the topics of rhetoric, we considered preposing and postposing in film editing as a kind of shots processing, in which to create an effect or convey different rhetorical purposes, the shots are shown in a late/early position. The method of this research is descriptive-analytical and the resources include library and audiovisual resources (films). For this research, 11 films from Iranian cinema have been purposefully selected to in addition to covering different styles and periods of Iranian cinema, there are different types of preposing and postposing for more detailed analysis. The results of the research showed that the device of preposing is in ways such as showing a shot before of its position, hearing sound before image, placing a result before the action and the device of postposing is used in cinema by creating a distance between two main shots, delaying the establishing shot, reaction shot, point of view shot, Delay in showing main and secondary characters, etc. preposing and postposing through foregrounding the form and breaking the editing rules, independently of the content, lead to the transfer of sensual pleasure and to attract the audience's reflection and rethinking. This technique creates special functions and qualities in films by moving one or several shots: Creating a comedy situation, drawing attention to the element that has appeared, cutting off the energy between two shots, creating a sense of confusion, limiting and stopping the narrative, interfering in the judgment of the audience, reflection of the characters inner feelings are some of the functions of this device in Iranian cinema films.

Keywords: Rhetoric- Preposing and Postposing- Iranian Cinema- Film Editing- Neoformalism

[1] Ph.D in Persian Language and Literature Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran.

maryam.behfar@mail.um.ac.ir

[2] (Corresponding Author), Emeritus Professor Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran. dandelion@um.ac.ir

[3] Emeritus Professor, Department of Television, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University,Tehran, Iran.

بلاغت کاربردی و نقد بلاغی

سال هشتم، شماره اول، پیاپی ۱۵، بهار و تابستان ۱۴۰۲(۱–۱۶)

https://doi.org/10.30473/prl.2023.68447.2073

مقاله پژوهشی

کارکرد شگرد تقدیم و تأخیر در تدوین منتخبی از فیلم‌های سینمای ایران

مریم بهفر[۱]، مه‌دخت پورخالقی چترودی[۲]، احمد ضابطی جهرمی[۳]

چکیده

هدف اصلی این پژوهش شناخت شیوه‌های مختلف کاربرد شگرد «تقدیم و تأخیر» و تحلیل کارکردهای متنوّع آن در سینمای ایران است. بنابراین با روی‌کردی نئوفرمالیستی و با استفاده از مباحث بلاغت، تقدیم و تأخیر در تدوین فیلم را نوعی از پردازش نماها در نظر گرفتیم که در آن برای ایجاد تأثیر یا انتقال اغراض بلاغی مختلف، نماها در جایگاهی دیر/زودتر از موعد خود نمایش داده می‌شوند. روش این پژوهش توصیفی– تحلیلی است و اطّلاعات به شیوهٔ کتاب‌خانه‌ای گردآوری شده‌اند. برای انجام پژوهش ۱۱ فیلم از سینمای ایران به صورت هدفمند برگزیده شده تا ضمن پوشش سبک‌ها و دوره‌های زمانی مختلف سینمای ایران، انواع متفاوتی از تقدیم و تأخیر در آن‌ها موجود باشد. نتایج پژوهش نشان داد شگرد تقدیم در سینما به صورت‌هایی چون: پیش افتادن نمایی از جایگاه خود، تقدیم صدا بر تصویر و قرار دادن نمای نتیجه قبل از عمل به کار می‌رود. شگرد تأخیر نیز در سینما از طریق: ایجاد فاصله میان دو نما، تأخیر در انواع نماهای معرّف، واکنشی و نقطهٔ دید و همچنین تأخیر در نمایش شخصیّت‌های اصلی و فرعی به کار می‌رود. تقدیم و تأخیر از رهگذر برجسته‌سازی فرم و شکست قوانین رایج تدوین فیلم، مستقّل از درون‌مایه به انتقال لذّت حسّی و جلب بازاندیشی مخاطب می‌انجامد. خلق طنز، قطع انرژی میان دو نما، خلق حس بی‌فضایی، محدود و متوقّف کردن روایت، مداخله در قضاوت مخاطب، بازتاب درونیّات شخصیّت‌ها و تقویّت عواطف مخاطبان برخی از کارکردهای بلاغی شگرد تقدیم و تأخیر است که در تحلیل فیلم‌های سینمای ایران به آن دست یافته‌ایم.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، تقدیم و تأخیر، سینمای ایران، تدوین فیلم، نئوفرمالیسم.

تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۰۴/۱۲

تاریخ پذیرش:۱۴۰۲/۰۶/۲۸

استناد به این مقاله:

بهفر, مریم, پورخالقی چترودی, مه دخت, ضابطی جهرمی, احمد. (۱۴۰۲). 'کارکرد شگرد تقدیم و تأخیر در تدوین منتخبی از فیلم های سینمای ایران ,'*دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی* , 8(1), pp.1 -16. doi: 10.30473/prl.2023.68447.2073

[۱] دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران.

[۲] استاد بازنشستهٔ گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)

[۳] استاد بازنشستهٔ گروه تلویزیون، دانشکدهٔ تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.

مقدّمه

تأثیر زیبایی‌شناختی آثار هنری بیش از هر چیز حاصل گزینش و سازمان‌دهی اجزای ساختاری موجود در آن هنرها و استفاده از تمهیداتی است که به این امر می‌انجامد. برخی از این تمهیدات می‌توانند به صورت مشترک در میان هنرهای مختلف، کارکردهای متنوّع و ممتازی داشته باشند. شگرد «تقدیم و تأخیر[1]» که موضوع اصلی این پژوهش است، یکی از این امکانات بیانی مشترک میان ادبیّات و سینماست. توجّه به دو نقل‌قولی که در زیر آمده این اشتراک را به نحو بهتری روشن می‌سازد:

> «شعری را می‌بینید که شنیدنش در شما اشتیاق ایجاد می‌کند و در ذهن شما تأثیر لطیفی برجای می‌گذارد؛ سپس تأمل می‌کنید و متوجّه می‌شوید، علّت این تأثیرگذاری آن است که در آن کلمه‌ای مقدّم شده یا لفظی از جایی به جایی دیگر منتقل شده است» (جرجانی،۱۴۱۳هـ.ق :۱۰۶).

> «وقتی [تدوین فیلمی] به لحاظ دراماتیک تأثیرگذار باشد، آن را برای درک علّت تأثیرگذاری تجزیه و تحلیل می‌کنم. آیا این به دلیل وجود یک تصویر ناگهانی است یا انتظار تصویری را داشته‌ام که آن را ندیده‌ام؟»(Oldham,1992: 177)

آنچه از نظر عبدالقاهر جرجانی، یکی از بزرگ‌ترین عالمان بلاغی و بیل پانکو[2]،تدوینگر مطرح امریکایی، موجب تأثیرگذاری اثر هنری می‌شود، پیش/پس افتادن اجزای ساختاری است که ذیل عنوان شگرد بلاغی تقدیم و تأخیر قرار می‌گیرد. در ادبیّات محل قرارگیری و نوع تنظیم و ترتیب عناصر از مهم‌ترین تصمیمات خالق اثر است و در سینما و در هنر تدوین فیلم نیز که نوعی نوشتن با تصویر به شمار می‌رود «ترتیب تدوینی یا جای‌گیری یک نما، تعیین‌کنندهٔ کارکرد سینمایی آن برای خلق مفهوم است»(ضابطی جهرمی، ۱۳۸۹: ۷۷).

کاربرد بلاغت با وجود ظرفیّت‌های دقیق و گسترده‌ای که در آن وجود دارد به بررسی آن در متون ادبی محدود و منحصر شده و کمتر از آن برای تحلیل متون مختلفی چون متون تصویری و سینمایی بهره گرفته شده است. از طرف دیگر بیش‌تر پژوهش‌های مربوط به سینمای ایران نیز به ارائهٔ نقد و تفسیری مضمونی اختصاص داده شده است و پژوهش‌هایی که به تحلیل تمهیدات تکنیکی و شگردهای فرمی فیلم‌های سینمای ایران بپردازد، کم‌تر یافت می‌شود.

در این پژوهش با روی‌کردی نئوفرمالیستی و با استفاده از بلاغت که شگرد و کارکردهای آن را برای تبیین چگونگی ساخت و تأثیرگذاری اثر در مرکز تحلیل‌های خود قرار داده است، به بررسی و تحلیل تقدیم و تأخیر و تحلیل انواع و اقسام آن در سینمای ایران می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که چگونه این شگرد و بازی‌های سبک‌پردازانه با آن می‌تواند کارکردهای بلاغی، متنوّع و منحصر به فردی در تدوین هر یک از فیلم‌های سینمای ایران داشته باشد.

پیشینهٔ پژوهش

تدوین و بررسی تمهیدات تدوینی موضوعی است که در میان آثار و پژوهش‌های مختلف سینمای ایران تا حد زیادی از آن غفلت شده است. بنابراین منبع و پژوهش مشخّص و مستقّلی که به جنبه‌های مختلف تدوین فیلم‌های سینمای ایران خاصّه از منظر بلاغی پرداخته باشد، در میان منابع یافت نشد. منابعی که در زیر آورده می‌شوند، بیش‌ترین ارتباط ممکن را با موضوع این پژوهش دارند.

نخستین آثار به زبان فارسی که در آن با دیدی زیبایی‌شناسانه به حوزهٔ تدوین فیلم پرداخته شده، کتاب‌ها و پژوهش‌های احمد ضابطی جهرمی است. اهمّیّت در هم‌ریختن پیوستگی نماها و

[1] preposing and postposing

[2] Bill Pankow (1952-)

نقش آن در آفرینش تأثیرات ذهنی، موضوعی است که در فصول مختلف کتاب *سینما و ساختار تصاویر شعری در شاهنامه* به آن پرداخته شده است. همچنین ضرورت جایگاه و موقعیّت نماها در تحلیل فیلم‌های سینماگران روس در کتاب *زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریّه‌های تدوین فیلم* تحلیل و بررسی شده است.

همچنین می‌توان به کتاب *مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیّات و سینما)* از حسن حسینی اشاره کرد که در آن نیز برخی از شگردهای بلاغی موجود در معانی، بیان و بدیع در سینما بررسی و تحلیل شده‌اند. البته اغلب مثال‌های سینمایی در این کتاب از فیلم‌های سینمای جهان انتخاب شده است.

مهم‌ترین منابعی که مباحث نظری و عملی تمهیدات مختلف تدوین فیلم از جمله اهمّیّت و تأثیر تقدّم و تأخّر نماها در آن به نحوی جدّی بحث و بررسی می‌شوند، آثار نظریّه‌پردازان فرمالیست روس است. کتاب‌های سرگئی آیزنشتاین[1]، لف کولشوف[2]، بلا بالاش[3] و وسوالاد پودوفکین[4] در این خصوص از اهمّیّت ویژه‌ای برخوردارند و می‌توان در آن‌ها نمونه‌های قابل توجّهی از تأثیرات جابه‌جایی و جایگاه نماها مشاهده کرد.

این مباحث در آثار نظریّه‌پردازان نئوفرمالیست سینما، که دیوید بُردول[5] و کریستین تامسون[6] مهم‌ترین آن‌ها هستند، دیده می‌شود. بردول در کتاب *روایت در فیلم داستانی*[7] و تامسون در کتاب *شکستن دیوار شیشه‌ای*[8] به معرّفی و تبیین تمهید تقدیم و تأخیر پرداخته‌اند و نمونه‌هایی عینی از این شگرد را در آثار سینماگران مختلف ارائه کرده‌اند که در ادامهٔ این پژوهش به برخی از آنها اشاره خواهد شد.

تأثیرات بافت و نظم در تدوین فیلم[9] در مقاله‌ای با همین نام بررسی شده است. جان پریستون آیزنهاور[10] در این مقاله که در سال ۱۹۷۵ در نشریهٔ *ارتباطات صوتی-بصری*[11] چاپ شده است، ضمن نقل انواع آزمایش‌های مختلف دربارهٔ ضرورت جایگاه نما (آزمایش‌های کولشوف، گُلدبرگ، کوپیر و فولی) بافت را در کنار ترتیب تدوینی عاملی مهم برای تأثیرگذاری و ارائهٔ معانی مختلف تلقی می‌کند.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و به شیوه‌ای کتاب-خانه‌ای انجام شده است. منابع آن شامل دو دستهٔ منابع مکتوب و اسناد دیداری-شنیداری (فیلم‌های بلند داستانی سینمای ایران) و روش تجزیهٔ اطّلاعات از نوع کیفی است. پس از جمع-آوری مباحث نظری و بازبینی فیلم‌های مختلف، ۱۱ فیلم از سینمای ایران به شیوهٔ هدفمند برگزیده شده‌اند. فیلم‌هایی چون شب قوزی۱۳۴۳، گاو۱۳۴۸، رضاموتوری۱۳۴۹، یک اتّفاق ساده۱۳۵۲، دندان مار۱۳۶۸، زندگی و دیگر هیچ۱۳۷۰، طعم گیلاس۱۳۷۶، دَه۱۳۸۰، طلای سرخ۱۳۸۱، لاک پشت‌ها هم پرواز می‌کنند۱۳۸۳ و پرویز۱۳۹۱ به منظور تبیین و تحلیل شیوه‌های تدوین فیلم از منظر تقدّم و تأخّر نماها، انتخاب شده-اند.

این ۱۱ فیلم از میان فیلم‌های برگزیدهٔ سینمای ایران، مطابق رأی‌گیری شمارهٔ ۵۵۸ مجلهٔ فیلم انتخاب شده که در سال ۱۳۹۸ انجام شده است. بنابراین پس از بازبینی فیلم‌های برگزیدهٔ منتقدان و سینماگران مختلفی که نام آن‌ها در این شماره از ماه‌نامهٔ سینمایی فیلم آمده، این ۱۱ فیلم به دلیل داشتن نمونه‌های مؤثّر و متنوعی از کارکردهای تقدیم و تأخیر برگزیده شده‌اند. همچنین در انتخاب این فیلم‌ها به تنوع سبکی و زمانی فیلم‌ها نیز توجّه شده تا بررسی شگرد هنری تقدیم و تأخیر به نحو روشن‌تری ادراک شود و نمونه‌های دقیقی از

[1] Sergei Eisenstein (1898-1948)
[2] Lev Kuleshov (1899-1970)
[3] Bela Balazs (1884-1949)
[4] Vsevolod Pudovkin (1893-1953)
[5] David Bordwell (1947)
[6] Kristin Thompson (1950)
[7] Narration in the Fiction Film
[8] Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis
[9] The Effects of Context and Order in Film Editing
[10] John Preston Isenhour
[11] AV Communication Review

سبک‌ها و دوره‌های مختلف زمانی سینمای ایران در این پژوهش قرار داشته باشد.

این پژوهش با روی‌کردی نئوفرمالیستی و با استفاده از نظریّات دو تن از برجسته‌ترین منتقدان نئوفرمالیست سینما، دیوید بُردول و کریستین تامسون انجام شده است. روی‌کرد نئوفرمالیستی بر اساس آثار و پژوهش‌های نظریّه‌پردازان ادبی فرمالیست روس به وجود آمده است. بنابراین در این روی‌کرد خود اثر و ویژگی‌های درونی آن در مرکز تحلیل و بررسی قرارمی‌گیرند و نه عوامل خارج از متن. توجّه به ساختار و نوع آفرینش آثار هنری برای کشف چگونگی تأثیر و برانگیختن واکنش مخاطبان مهم‌ترین رکن روی‌کرد نئوفرمالیستی است. در این روی‌کرد فرم فیلم داستانی حاصل کنش متقابل عناصر روایی (طرح، توطئه و داستان، چینش زمانی و مکانی و علیّت و...) و عناصر سبک‌شناختی (میزانسن، تدوین، فیلم‌برداری و...) است.

نکتهٔ مهم در این روی‌کرد که در خصوص این پژوهش نیز باید به آن توجّه کرد این است که در نئوفرمالیسم، معنا نیز مانند دیگر جنبه‌های مختلف فیلم، یک شگرد[1] محسوب می‌شود. در این روی‌کرد «واژهٔ شگرد[2] نشان‌دهندهٔ هر عنصر یا ساختاری است که در اثر هنری نقشی ایفا می‌کند» (Thompson, 1988: 15). در روی‌کرد نئوفرمالیستی کارکرد یک شگرد، یافتن و تبیین آن، از خود آن شگرد ارزش و اعتبار بیش‌تری دارد «زیرا بسیاری از آثار ممکن است از یک شگرد واحد استفاده کنند اما کارکرد آن شگرد ممکن است در هر اثری متفاوت باشد»(Ibid) .

در این پژوهش نیز تقدیم و تأخیر را به مثابهٔ یک شگرد از منظر امکان آشنایی‌زدایی از سنّت‌ها و قوانین متعارف و مرسوم تدوین فیلم و همچنین کارکردی که در فرم فیلم دارند، بررسی و تحلیل کرده‌ایم. تأکید ما در این پژوهش بر کارکرد متنوّع و ویژهٔ این شگرد در فیلم‌های سینمایی مختلفی است که زمینه و بافت متفاوتی دارند. بنابراین با استفاده از بلاغت و ظرفیّت‌هایی که در آن به طور مستقّل و ویژه برای تقدیم و تأخیر وجود دارد، با تکمیل دیدگاه نئوفرمالیستی به تحلیل نمونه‌هایی از آن در فیلم‌های سینمای ایران پرداخته‌ایم.

مباحث نظری

تقدیم و تأخیر بلاغی

در ادبیّات انواع درهم‌ریختگی‌های نحوی، جابه‌جایی و انتقال عناصر ساختاری به دلیل ایجاد آشنایی‌زدایی و دست یافتن به تأثیرات بلاغی مختلف محل بحث‌های گوناگونی بوده است. مهم‌ترین شگردی که در بلاغت برای تغییر نظم متعارف زبانی وجود دارد «تقدیم و تأخیر» خوانده می‌شود. عبدالقاهر جرجانی این شگرد را «دارای فواید و محاسن بسیار با کاربردی وسیع و گسترده» (۱۴۱۳هـ .ق :۱۰۶) می‌داند و بخش اعظمی از نظریّهٔ نظم خود را بر اساس آن شکل داده است.

در بلاغت غربی نیز شکل کلّی از اشکال مختلف خروج از ترتیب معمول کلمات (Hyperbaton) نامیده می‌شود که چنین تعریفی دارد: «نوعی انحراف[3]یا اختلال در نظم عادی کلمات در جهت ایجاد تأکید[4]یا خلق تأثیرات مختلف» (Lanham,1991:86, Enos,1996:334, Peters,2006: 380, Puttenham,2007:252, MacDonald,2017:783).

این تأثیرات مختلف در اصل دلایل، اغراض بلاغی و ثانویّه‌ای است که پیش/پس‌آیی ارکان جملات را به دنبال داشته است. رضانژاد در کتاب *اصول علم بلاغت در زبان فارسی*(۱۳۶۷: ۱۶۵- ۱۵۰) موارد بی‌شماری از این اغراض بلاغی را برمی‌شمارد که تعظیم و تبرّک، کسب لذّت، تجدید خاطر، نکوهش و تحقیر، جلب توجّه، استهزا و ریشخند، اظهار خواری، ایجاد رعب و وحشت، اظهار رأفت و ترحّم برخی از آنهاست.

[1] device

[3] Deviation
[4] Emphasis

لازم به ذکر است که در متون ادبی گاهی به دلیل توّجه به وزن و قافیه، شاعر به ضرورت وزنی مجبور به جابه‌جایی عناصر جمله می‌شود. در این صورت شگرد تقدیم و تأخیر دیگر حاصل در نظر داشتن اغراض بلاغی و انتقال معانی ثانویهٔ مختلف نیست بلکه تنها اجبار وزنی باعث شکل گیری آن شده است. همایی نیز (۱۳۷۴: ۱۱۷) «رعایت وزن و سجع و قافیه» را در کنار برشمردن اغراضی چون «اهمیّت و عنایت به جزء مقدم و افادهٔ تخصیص و تبرک» یکی از دلایل شکل‌گیری شگرد تقدیم بیان کرده است. بنابراین ضمن در نظر داشتن عنصر رعایت وزن، در این مقاله توجه و تأکید روی اغراض بلاغی و انتقال معانی مختلفی است که هنرمند با تعیین نوع گزینش و چینش اجزای ساختاری اثر خود برای انتقال به مخاطب در نظر داشته است.

در این بخش باید به دیدگاه عبدالقاهر جرجانی که پیش‌تر نیز از او یاد شده بود، دربارهٔ بحث تقدیم و تأخیر اشاره کنیم. نظر جرجانی از دو منظر برای این پژوهش مهم است نخست به دلیل جایگاه او به عنوان یکی از بزرگ‌ترین عالمان بلاغی و دیگر به دلیل قرابت و شباهت نظریّات او با دیدگاه‌های فرمالیستی و نئوفرمالیستی. در واقع «نخستین کسی که در تاریخ نظریّه‌های ادبی و فلسفهٔ جمال به نگاهی پویا در حوزهٔ فرم‌ها و صورت‌ها رسیده بود، جرجانی است»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۹).

جرجانی در کتاب *دلائل‌الاعجاز* مباحث بسیار مهم و دقیقی را دربارهٔ اغراض بلاغی تقدیم و تأخیر بیان کرده است. او بحث خود را با انتقاد از افرادی که در بیان اغراض بلاغی این شگرد، تنها به عامل برتری و اهمّیّت رکن پیش‌آمده توجّه می‌کنند، آغاز می‌کند و سپس به بیان نکات و دلایل بلاغی فراوانی که می‌توان برای این شگرد برشمرد، می‌پردازد. برای مثال او دربارهٔ جابه‌جایی کلمات در دو عبارت أفَعَلتَ؟ و أأنتَ فَعَلتَ؟ می‌گوید: «در اَفَعَلتَ؟ سؤال را با فعل آغاز کرده‌ایم و منظور کلام این بوده که شک دربارهٔ خود فعل است و غرض از سؤال، آگاهی از وقوع فعل بوده و در أأنتَ فَعَلتَ؟ کلام را با اسم آغاز کردیم، شک در فاعل فعل است و می‌خواهیم بدانیم فاعل کیست؟» (۱۴۱۳هـ .ق : ۱۱۱).

جارالله زمخشری نیز به عنوان یکی دیگر از عالمان بزرگ بلاغی، در کتاب تفسیر *کشّاف* در خصوص بحث تقدیم و تأخیر به شیوهٔ جرجانی به تحلیل و کشف اغراض بلاغی و معانی اضافی و ثانویّه‌ای که به واسطهٔ نظم و ترتیب معانی در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود، پرداخت. شوقی ضیف به نقل از او در تحلیل عبارت «ذلکَ الکتابُ لارَیبَ فیه» چنین آورده است:

> «مقدم داشتن رَیب بر جار و مجرور [فیه] مفید آن است که قرآن حق و صدق است و علی رغم پندار مشرکان، باطل و کاذب نیست. اما اگر جار و مجرور مقدّم می‌شد، عبارت، این مقصود را نمی‌رساند. در این صورت بر این معنی دلالت می‌کرد که کتاب دیگری وجود دارد که شایستهٔ شک و تردید است، نه این کتاب»(۱۳۹۶: ۲۹۳).

بنابراین زمانی که کلام از نظم معمول پیروی نکند و البّته نکات و دقایق فراوانی در ورای این ناهنجاری وجود داشته باشد، تقدیم و تأخیر بلاغی رخ داده است. اگر ترتیب عادی کلام را از چپ به راست A+B+C بدانیم، در این شگرد شاهد چنین الگویی خواهیم بود: C+B+A

شکسته گشت **(C)** چو پشت هلال **(B)** قامت من **(A)**

کمان ابروی یارم چو وسمه باز کشید

ضابطی جهرمی با ذکر این بیت حافظ سه عامل «ترتیب، مقایسهٔ تصاویر و تداعی معنا»(۱۰۱: ۱۳۹۵) را برای خلق تصویر در تدوین سینمایی و ادبیات مؤثّر می‌داند. در این میان، عامل ترتیب و نظم یا در اصل بر هم زدن نظم و چیدمان کلمات، از اصلی‌ترین عوامل حسن تأثیر این بیت هستند. جابه‌جایی ارکان ساختاری بیت در تقدیم جزء سوم (شکسته شدن)**(C)** بر جزء اوّل (قامت من)**(A)** ضمن توجّه ویژه‌ای که از طریق این فرم به خود معطوف ساخته با افزودن بر سرعت

انتقال پیام، مفهوم مورد نظر خود را با قوّت و تأثیر بیش‌تری منتقل کرده است.

تقدیم و تأخیر در نظریّه‌های سینمایی

نخستین نمونه‌های نظری از اهمّیّت جایگاه و ترتیب نماها در عالم سینما متعلّق به دیدگاه‌های سینماگران خلّاق روسی است. لف کولشوف با آزمایش معروف خود که به نام خودش جلوهٔ کولشوف[1]نامیده شد از اهمّیّت چیدمان و ترتیب نماها در انتقال معانی مختلف سخن گفت.«من نمای واحد موژوخین(بازیگر روس) را با نماهای مختلف دیگر (یک ظرف سوپ، یک دختر و کودکی در تابوت) جای‌گزین کردم و این نماها معانی متفاوتی یافتند. این کشف من را متحیّر کرد و دربارهٔ قدرت عظیم مونتاژ متقاعد شدم»(Kuleshov, 1974:200) .آنچه حیرت کولشوف را برانگیخته، احساسات متفاوتی مانند گرسنگی، عشق و غم است که مخاطبان از ترکیب و ترتیب هر جفت نما ادراک کرده‌اند.

بلا بالاش نیز در کتاب خود، *نظریّهٔ فیلم*،[2]ذیل عنوان «وقتی قیچی دروغ می‌گوید[3]» دربارهٔ اهمّیّت جابه‌جایی یک نما و قدرت تقدّم و تأخّر نماها در جهت القای مفاهیم مختلف، سخن گفته است و این که چطور توزیع کنندهٔ اسکاندیناویایی فیلم «رزمناو پوتمکین»[4]برای گرفتن مجوز پخش این فیلم، تنها با جابه‌جایی و به تأخیر انداختن یک نما، معنی فیلم را از شورش به علّت بدرفتاری سران و سرکوب معترضان به شورش بی دلیل و آرام کردن منطقی آن‌ها تغییر داده است. بالاش می‌گوید: «و این فقط با جابه‌جایی یک صحنهٔ واحد، نه یک نما حذف شده است؛ نه عنوانی تغییر کرده است؛ فقط یک صحنه تغییر مکان داده است، چنین است قدرت قیچی» (1952:120).

مؤلّفان کتاب *فنّ تدوین فیلم*[5] نیز در باب اهمّیّت طریقهٔ ارائهٔ اطّلاعات در نماهای سینمایی، کاربرد تقدیم نما را در فیلم‌های کمدی مطرح می‌کنند و نشان می‌دهند چگونه تقدیم نما با افزودن بر احساس درماندگی شخصیّت‌ها، وجه طنزآمیزتری به فیلم می‌بخشد. آن‌ها در دو نوع آرایش نما از لیز خوردن لورل و هاردی به علّت وجود پوست موز، برتری و شدّت تأثیر را به آن سکانسی می‌دهند که نخست عامل سُر خوردن (پوست موز) نمایش داده شود و سپس نمای زمین خوردن، چرا که در این تنظیم، تقدیم نما «تماشاگر را یک گام پیش‌تر از قربانی قرار می‌دهد و این امر احساس برتری مفرّحی به او می‌دهد و این پیش‌آگاهی، هاردی را ابله‌تر می‌نمایاند، زیرا تماشاگران از پوست موز اطّلاع دارند و او نه» (Reisz & Millar, 2010:81).

بحث انحراف از ترتیب رایج نماها و تأثیرات حاصل از تقدیم و تأخیر به صورتی گسترده و هدفمند در آثار دیوید بردول و کریستین تامسون، نظریّه‌پردازان نئوفرمالیست سینما، بررسی شده است. بردول با وام‌گیری اصطلاح تأخیر از مکتب فرمالیسم ادبی خاصّه آرای ویکتور شکلوفسکی[6]، نظریّه‌پرداز بزرگ این مکتب، بیان می‌کند: «از زمان تلاش‌های خلّاقانهٔ شکل‌گرایان روس، مفهوم تأخیر[7] اصلی اساسی در ساختار روایت محسوب می‌شود. از آن جایی که روایت در بستر زمان به افشاگری خویش می‌پردازد، ممکن است محقّق شدن پیش‌بینی‌های ما برای مدّتی به تأخیر بیفتد» (38 :1985).

بردول با تحلیل شگرد تأخیر در فیلم «پنجرهٔ عقبی»[8]چنین توضیح می‌دهد: «برخی از سر نخ‌های کاذب مثل ارجاع به جعبهٔ بسته‌بندی شده و باغچهٔ گل برای کشف راز جنایت در این فیلم، دو موضوع تأخیری هستند که از طرفی روی‌دادمحور و بزرگ‌مقیاس[9] هستند (افشای نادرست بودن هر یک، چندین

[1] Kuleshov effect
[2] Theory of the film
[3] When The Scissors Lie
[4] Battleship Potemkin
[5] the Technique of Film Editing
[6] Viktor Shklovsky (1893-1984)
[7] retardation
[8] Rear Window
[9] large-scale

صحنه را در بر می‌گیرد) و از طرفی دیگر نهایت تعلیق و اضطراب را ایجاد می‌کنند»(Ibid: 56).

تامسون نیز با در نظر داشتن مفهومی مشابه، دستگاه‌های ایجاد تأخیر را «موتیف آزاد»[1] دانسته که «برای به تأخیر انداختن پایان داستان استفاده می‌شوند و می‌توانند بدون صدمه زدن به خطّ اصلی داستان، تغییر کنند و حذف یا جای‌گزین شوند» (1988:38).

اگرچه در دیدگاه بردول، تأخیر عموماً مقوله‌ای است که در سطح «کلان ساختاری[2]» مطرح می‌شود و این اصلاح در آثار او بیش‌تر ناظر بر شیوه‌های روایی و تعویق اطّلاعات اصلی تا پایان اثر است، همچنان نشانه‌هایی از توجّه او به بررسی این شگرد در سطوح کوچک (یک تا چند نما) نیز دیده می‌شود. برای مثال او دربارهٔ به تأخیر افتادن نمای نامهٔ جف در فیلم «پنجرهٔ عقبی» می‌گوید: «این فیلم حتّی در سطح بسیار موضعی[3] نیز برای طولانی ساختن انتظار ما از اصل تأخیر استفاده می‌کند»(1985:44).

دقّت در تحلیل‌های نئوفرمالیستی بردول و تامسون برای درک کاربرد و تأثیر شگرد تقدیم و تأخیر در سینما دو نکته را روشن می‌سازد: نخست این که در این تحلیل‌ها به شگرد تقدیم به صورت مستقّل و مستقیم توجّه چندانی نشده است و فقط می‌توان نمونه‌های اندکی از آن را در میان مباحث مختلف یافت. بهترین توضیح بردول از مقولهٔ تقدیم مربوط است به قسمتی که در آن به نقل از مایر استرنبرگ[4]،منتقد ادبی، تمهید مقدّماتی[5] را چنین تعریف می‌کند: «آشکار شدن بخشی از پیرنگ در ابتدای اثر که در مقابل تمهید متأخّر قرار می‌گیرد» (Ibid: 56).

دیگر این که در مواردی که به بررسی تقدیم و تأخیر پرداخته شده، جز در پاره‌ای موارد و به صورت پراکنده، عموماً دست‌یافتن به نوعی پیش‌آگاهی (کارکرد تقدیم) و ایجاد تعلیق یا طولانی ساختن انتظار (کارکرد تأخیر) اصلی‌ترین تأثیرات حاصل از این دو شگرد دانسته شده است. بردول و تامسون در کتاب *هنر سینما* تأخیر را با تعلیق در یک راستا قرار می‌دهند و با تعریف تعلیق[6]به «تأخیر در برآورده شدن انتظار ایجاد شده» کاربرد آن را به «امکان ایجاد اضطراب یا هم‌دلی»(2019:55&57) منحصر می‌کنند. این در حالی است که ایجاد تعلیق تنها یکی از متداول‌ترین تأثیرات این شگرد است و برای نمونه‌های سینمایی مختلف به شرحی که بعداً خواهد آمد، کافی نیست.

در بلاغت، شگرد تقدیم و تأخیر در حدّ بررسی پیش و پس آمدن چند کلمه در مختصات جمله و درک ظرافت‌های زیبایی‌شناسانهٔ حاصل از آن ظریف و ریزبینانه است و در آن با بینشی جزئی‌نگر، گستره‌ای از تأثیرات و دلایل ثانویّه برای نقض هنجار ترتیب جملات ارائه شده است. با بهره‌گیری از اصول بلاغت ادبی که رکن مؤثّر تحقیقات فرمالیستی و پس از آن نئوفرمالیستی نیز بوده است و با در نظرداشتن نظریّات نئوفرمالیستی که قوی‌ترین آن‌ها در آثار بردول دیده می‌شود، می‌توان چنین تعریفی را از این شگرد برای بررسی دقیق‌تر آن در سینما ارائه داد: **نوعی برهم زدن ترتیب طبیعی نماها از طریق مقدّم شدن یا به تأخیر انداختن یک یا چند نما برای ایجاد تأثیر یا انتقال اغراض بلاغی مختلف.**

نمونه‌هایی از تقدیم و تأخیر در سینمای جهان

به منظور تبیین قدمت و کاربردهای بلاغی مختلف تقدیم و تأخیر، چند نمونه از آن در آثار سینماگرانی با سبک‌های مختلف ارائه می‌شود. نخستین مثال از سینمای سرگئی آیزنشتاین انتخاب شده است. در قسمت دوم فیلم «رزمناو پوتمکین»(۱۹۲۵) که با عنوان «تراژدی در کشتی» متمایز می‌شود، نمای اعدام معترضان با تأخیر مضاعفی نمایش داده می‌شود. در واقع میان نمای آماده‌باش گارد اعدام برای شلیک

[1] Free Motif
[2] Macrostructure
[3] localized level
[4] Meir Sternberg (1944-)
[5] preliminary exposition
[6] suspense

تا نمایی که آنها با پایین آوردن سلاح‌های خود از شلیک به طرف معترضان خودداری می‌کنند، چندین و چند نما قرار داده شده و مخاطب در هیجان و ترس معترضان شریک می‌شود.

نمونه‌هایی از تقدیم و تأخیر با سبکی خاص در سینمای ژان لوک گدار[1]،فیلم‌ساز فرانسوی، مشاهده می‌شود. او به طور ویژه با بر هم ریختن ترتیب نماها، سبک ویژه و ناپیوستهٔ خود را بنا کرده است. نمونه‌ای بدیع از تقدیم در فیلم «آلفاویل»[2](۱۹۶۵) به چشم می‌خورد که در آن، نمایی از آمدن نیروهای پلیس بر نماهای گفت‌وگوی دو شخصیّت مقدّم می‌شود و این تداخل، از هم گسیختگی سبک روایت گدار را تشدید کرده است. در فیلم «پی‌یرو خله»[3](۱۹۶۵) نیز در فصل فرار ماریان و فردینان، نماهایی از دویدن، خروج از خانه و نشستن در اتومبیل با ترتیبی معکوس و به هم ریخته نمایش داده می‌شود.

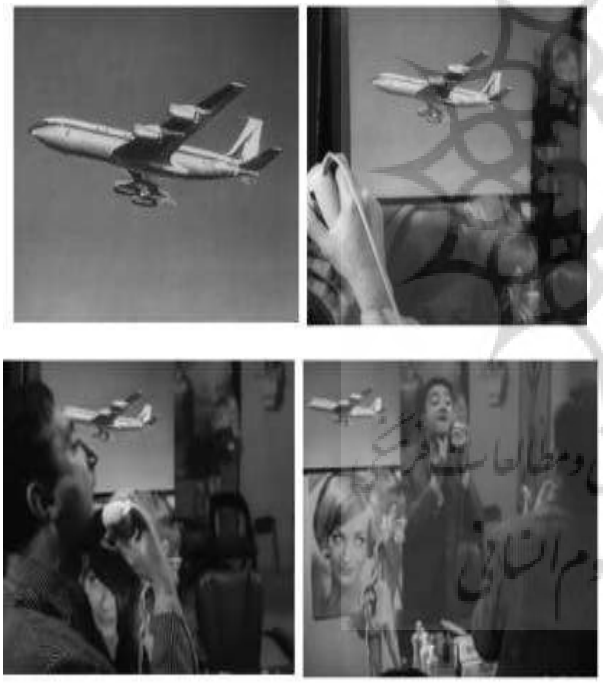
نمونهٔ مؤثّر دیگری از تأخیر در فیلم «مرد فیل‌نما»[4] (۱۹۸۰) دیده می‌شود. مهم‌ترین قسمت این فیلم؛ یعنی دیدن صورت این مرد، مدام به تأخیر انداخته می‌شود. تمایل و رغبت مخاطبان برای دیدن مرد فیل‌نما که نخست از طریق عنوان فیلم در ذهن آن‌ها ایجاد شده است، از طریق تأخیری ۳۰ دقیقه‌ای، به اوج خود می‌رسد، امّا برانگیختن انتظار و کنج‌کاوی تنها محصولات چنین گزینش و نمایشی نیستند. تا زمان ارائه، چهرهٔ مرد فیل‌نما در نماهای واکنشی اطرافیان بازنمایی شده است و تدوینگر فیلم، آن وی.کوتس[5]، توانسته با ایجاد تأخیری اثرگذار بر ابعاد ترس‌آفرین و هولناک این چهره بیفزاید.

یافته‌های پژوهش

تقدیم و تأخیر در سینمای ایران

یکی از مهم‌ترین کاربردهای تقدیم و تأخیر خلق طنز است که برای ذکر نمونه‌ای از آن در سینمای ایران فیلم «شب قوزی»(۱۳۴۳) برگزیده شده است. در این فیلم کاربرد خلّاقانهٔ تقدیم صدا بر تصویر و ناهم‌آهنگی میان آن‌ها طنز قابل توجّهی را ایجاد کرد است. شخصیّت آرایشگر در این فیلم دربارهٔ لذّت مسافرت هوایی و هواپیما صحبت می‌کند. در انتهای صحبت او، تصویر به نمایی نزدیک از یک هواپیما برش می‌خورد. با شنیدن صدایی شبیه به هواپیما مخاطب گمان می‌کند آرایشگر سوار هواپیما شده است؛ کمی بعد دوربین عقب می‌کشد و مشخّص می‌شود تصویر هواپیما تنها عکسی روی دیوار است و صدا نیز مربوط به ریش‌تراشی است که آرایشگر در حال استفاده از آن است. به این ترتیب تقدیم صدا بر تصویر اصلی، صحنه‌ای کمدی خلق کرده است.

(جهت تمامی تصاویر در این پژوهش از چپ به راست است).



تصویر ۱: فیلم «شب قوزی»

کمی قبل دربارهٔ طنز حاصل از تقدیم نمای پوست موز بر نمای لیز خوردن لورل و هاردی توضیحاتی داده شد. در فیلم «شب

[1] Jean-Luc Godard (1930-2022)
[2] Alphaville
[3] Pierrot le Fou
[4] The Elephant Man
[5] Anne V. Coates (1925-2018)

قوزی» نیز طنز در نتیجهٔ تقدیم صدا بر تصویر ایجاد شده است. ملاحظه کنید که چطور شگرد واحد تقدیم در خلق موقعیّت کمدی این دو نمونه، تفاوت ایجاد می‌کند. در نمونهٔ لورل و هاردی آگاهی و اطّلاع مخاطبان از نتیجه، بر ساده‌لوحی دو شخصیّت افزوده و در «شب قوزی» درست برعکس عدم اطّلاع مخاطب و اشتباه او در خصوص تشخیص منبع صوتی و سپس تصحیح اشتباه، موقعیّت کمدی را ایجاد کرده است.

برای بیان کارکرد دیگری از شگرد تقدیم در نماهای سینمایی، فیلم «گاو»(۱۳۴۸) انتخاب شده است. در این فیلم یک تقدیم به‌جا به خوبی در خدمت اهداف فیلم قرارگرفته است. پس از دیالوگ یکی از اهالی روستا که از طریق آن متوجّه می‌شویم مش حسن، گاو خود را به صحرا برده است، تصویر به نمایی از آن‌ها برش می‌خورد. در این تصویر، نمای گاو بر نمای مش حسن مقدّم می‌شود. در ادامه نیز می‌بینیم که او اوّل گاو را می‌شوید و خشک می‌کند و بعد خودش را. اهمّیّت محوری گاو در این فیلم و جایگاه حیاتی او نزد مش حسن که همواره گاو را بر خودش مقدّم می‌داند، از طریق این ترکیب و چنین فرمی به خوبی منتقل شده است.

تصویر۲: فیلم «گاو»

کارکردهای بلاغی شگرد تقدیم و تأخیر با تحلیل نمونه‌ای از آن در فیلم «رضا موتوری» (۱۳۴۹) بهتر نشان داده می‌شود. در تیتراژ ابتدای این فیلم نمایش تصاویر بدن بی‌جان رضا، قهرمان فیلم، از پیش کشته‌شدن او را به مخاطب اعلام می‌دارد و در یک تقدیم سینمایی نماهایی از انتهای فیلم و عاقبت رضا در ابتدای فیلم قرار می‌گیرد. این فیلم همچنین نمونه‌ای از تأخیر سینمایی را در بر دارد. در یکی از سکانس‌های نهایی این فیلم در گفت‌وگوی سرنوشت‌ساز میان رضا و فرنگیس، وقتی رضا درمانده و ناچار بالاخره به توضیح هویّت واقعی خود می‌پردازد، برای چند دقیقه نمای فرنگیس و واکنش او به تأخیر می‌افتد و تنها پس از اتمام این صحبت که به مونولوگی طولانی تبدیل می‌شود، فرنگیس دوباره نمایش داده می‌شود.

بلاغت تأخیر در این فیلم ناشی از قطع جریان انرژی میان نماها و گرفتن شتاب تدوین به سود نتیجهٔ نهایی است. این تأخیر، روند انرژی و شتابی را که در پیوند سریع میان نماها به وجود می‌آید و در سایر قسمت‌های فیلم نیز در لحظات مختلفی دیده شده، از بین برده و آن را به سطح دیگری منتقل کرده است؛ به عبارت دیگر مخاطبان با متمرکز شدن بر یکی از طرفین گفت‌وگو برای دقایقی مؤکّداً بر نوع کنش و بینش شخصیّت منتخب متمرکز می‌شوند و در پایان، اتّفاق نهایی و مرگ این شخصیّت (با وجود اطّلاع نسبی مخاطبان از طریق تقدیم ابتدایی) با تأثیری جاودانه و ماندگار در ذهن آن‌ها خلق می‌شود.

انتقال عواطف و احساسات مختلف یکی از مهم‌ترین کارکردهای بلاغی شگرد تأخیر است. برای توضیح چگونگی این کارکرد به سراغ فیلم دیگری از مسعود کیمیایی،«دندان مار»(۱۳۶۸)، می‌رویم. در دقایق آغازین این فیلم و در تیتراژ، شاهد قرارگرفتن اسامی فیلم روی نمای در خانه‌ای هستیم که دست مردی (نقی) برای خرید اجناس قدیمی از خانم این خانه به قاب داخل و خارج می‌شود. نمایش چهرهٔ نقی که درک شخصیّت منفی و منفور او به زمان زیادی نیاز ندارد، برای دقایقی به تأخیر می‌افتد.

این تأخیر بیش از آن که با کارکردهای دم‌دستی و ساده‌ای چون افزودن بر هیجان، کنج‌کاوی مخاطب و تعلیق مرتبط باشد، با یکی از اغراضی که برای این این شگرد در بلاغت

آمده است، ارتباط دقیق‌تری خواهد یافت. غرض بلاغی «نکوهش، تحقیر و اهانت»(رضانژاد، ۱۳۶۷: ۱۵۶) که با سینمای قهرمان‌ساز کیمیایی نیز در تناسب است. در نیمهٔ ابتدایی فیلم شاهد ظلم و ستمگری نقی هستیم که در نهایت در نیمهٔ دوم توسّط قهرمان فیلم از میدان به‌درمی‌شود و می‌توان گفت این پس افتادن نمای نقی از پستی او در دید قهرمان و موقعیّتش در سینمای کیمیایی حکایت دارد.

توجّه به این دو نمونه از سینمای کیمیایی، روشن می‌سازد که استفاده از تقدّم و تأخّر در تنظیم روابط نماها به انتقال عواطف و احساسات مختلف می‌انجامد، اما برای تحلیل کارکردی در تقابل با آنچه گفته شد فیلم «یک اتفاق ساده» (۱۳۵۲) اثر سهراب شهید ثالث، انتخاب مناسبی است. در این نمونه خواهیم دید که چگونه شگرد واحد تأخیر در فیلم‌هایی با سبک و سیاق متفاوت، نتایج مختلفی را ایجاد می‌کند.

مهم‌ترین اتّفاق این فیلم در مرگ مادر محمّد، کودکی که شخصیّت اصلی این فیلم است، خلاصه می‌شود. صحنه‌ای که سینماگر همانند سایر قسمت‌ها هیچ عجله‌ای برای پرداخت آن ندارد. در این فیلم محمّد برای نجات جان مادرش به دنبال دکتر می‌رود. وقتی او و دکتر از کوچه‌ای عبور می‌کنند، نماهای آن‌ها در تمام مسیر نمایش داده می‌شود و پس از خروج آن‌ها از قاب، فضای خالی برای لحظاتی که در این لحظهٔ حسّاس طولانی‌تر نیز جلوه می‌کند، باقی می‌ماند؛ سپس برون‌برش به بستر مادر انجام می‌گیرد. بردول تأخیر در انجام برون‌برش[1] را چنین تعریف می‌کند: «پس از خروج شخصیّت‌ها از قاب تا انجام برون‌برش فاصلهٔ قابل توجّهی[2]ایجاد می‌شود»(1985:293). در این قسمت نیز سینماگر با تأخیر در برون‌برش و اجتناب از پرداختی دراماتیک از افتادن به دام احساسات‌گرایی سطحی خودداری می‌کند و روزمرگی و سبک زندگی یکنواخت و مکانیکی پسربچّه را ملموس می‌سازد. این تأخیر مهم‌ترین روی‌داد این فیلم را به اتّفاق معمولی و ساده‌ای تبدیل می‌کند که فاقد توان تغییر این نوع از زندگی است.

تصویر۳: فیلم «یک اتّفاق ساده»

بنابراین می‌توان گفت شگرد تأخیر همان اندازه که با تمرکز بر شخصیّت‌ها و کنش آنها در تشدید عواطف و احساسات مخاطبان مؤثّر است، در فیلمی دیگر در جهتی معکوس کارکرد می‌یابد و با ایجاد درنگی ملموس مانع از درگیر شدن عواطف مخاطبان می‌شود.

ابعاد و زوایای گوناگونی از کارکردهای شگرد تأخیر در تحلیل تدوین فیلم‌های عبّاس کیارستمی به دست خواهد آمد. او در فیلم‌هایش از این شگرد استفاده‌های مؤثّری کرده است. در فیلم «زندگی و دیگر هیچ»(۱۳۷۰) نمای معرّف[3] که مرسوم است برای درک موقعیّت فضایی و مکانی فیلم در ابتدای فصل آورده شود، تا انتهای فصل به تأخیر می‌افتد. زمانی که ماشین دو شخصیّت اصلی در راه‌بندان جاده گیر کرده است، نمای

[1] قطع یک کنش متداوم، با قرار دادن تصاویری دیگر در بین آن (Cut away)

[2] noticeable interval

[3] Establishing shot

معرّف تنها در آخر فصل به نمایش درمی‌آید. در حالی که مخاطبان منتظر دیدن موقعیّت فضایی و درک چگونگی اوضاع هستند، نوع آرایش نماها، به انتظار مخاطبان پاسخی نمی‌دهد و آن‌ها را مغلوب می‌سازد. تأخیر در نمای معرّف و توجّه نکردن به قواعد مرسوم تدوین، حسی از بی‌فضایی و سردرگمی را به مخاطب منتقل می‌کند تا حال و هوای صحنه به خوبی القا شود و مخاطبان نیز همراه شخصیّت‌ها از راه‌بندان جاده به تنگ آیند و منتظر باز شدن راه بمانند. مجید اسلامی، منتقد سینما، نیز در این باره می‌گوید:«[کیارستمی] تنها وقتی نمای عمومی جاده را نشان می‌دهد که آن‌ها از ترافیک نجات پیدا کرده‌اند، این کار باعث می‌شود که تماشاگر نیز همچون شخصیّت‌های اصلی حس رهایی را تجربه کند»(۱۳۸۶: ۲۲۱).

جایگاه و تأثیر بلاغی تأخیر در فرم فیلم «طعم گیلاس» (۱۳۷۶) دلیل اصلی انتخاب و بررسی این نمونه است. آقای بدیعی، شخصیّت اصلی فیلم، با افراد مختلفی صحبت می‌کند تا در ازای مبلغی حاضر شوند پس از خودکشی او را دفن کنند. هیچ یک از آن‌ها درخواست او را قبول نمی‌کنند. تنها کسی که درخواست بدیعی را می‌پذیرد، مردی است (باقری) که نمایش چهرهٔ او به مدت ۳ دقیقه به تأخیر می‌افتد. در این مدّت صدای باقری روی تصویر بدیعی یا نمای عبور ماشین در جاده قرار می‌گیرد و در نهایت پس از این وقفه، چهرهٔ او دیده می‌شود.

تصویر ٤: فیلم «طعم گیلاس»

کیارستمی از نمایش آسان و بی درد سر چهرهٔ باقری، خودداری می‌کند و ماحصل این اجتناب تعمّدی، قطع موقّتی جریان روی‌داد است. او در این فیلم جسورانه به مدّت ۳ دقیقه دو قانون اصلی تدوین را به بازی می‌گیرد. قانون اول: «قراردادن نمای واکنش در طول یک جمله طبیعی‌تر از پایان آن به نظر می‌رسد» و قانون دوم: «به محض این که نگاه شخصیّت به موضوعی جلب شد، برون‌برش بزنید» (Thompson& Bowen,2009:158,159) این تأخیر چشم‌گیر بیش از هر چیز به منزلهٔ راه‌برد جلوگیری از ادراک یا دشوارسازی ادراک به کارگرفته شده است. تأخیر نمای باقری با محدود و متوقّف کردن روایت، از بیننده می‌خواهد تنها ناظر بی‌طرف و خنثای آمد و شد نماها نباشد و برای درک دلیل این ناسازگاری و کشف قسمت مؤخّر دست به ساخت و سنجش فرضیّاتی بزند که شاید پاسخ صریح و مشخّصی برای آن وجود نداشته باشد.

این کارکرد تأخیر در آثار کیارستمی به نهایت گسترش خود می‌رسد. تأخیر ۳ دقیقه‌ای شخصیّتی مهم در فیلم «طعم گیلاس» در فیلم «دَه» (۱۳۸۰) چندین برابر می‌شود. این بار کیارستمی ترجیح می‌دهد، شخصیّت اصلی فیلم خود را به مدّت ۱۶ دقیقه از نظر دور نگه دارد. در ابتدای فیلم شاهد مکالمهٔ میان یک مادر و پسر کوچکش در ماشین هستیم. در تمامی این مدّت، فقط نمای پسر دیده می‌شود و نمایش مادر تا هنگام خروج پسر از ماشین به تأخیر می‌افتد. زمانی که مخاطب، مشتاق دیدن چهرهٔ طرف دیگر این مکالمه است، سینماگر با برش نزدن به تصویر او و تأخیر در این امر، توجّه و آگاهی مخاطب را به حضور رسانه فرا می‌خواند.

تصویر٥: فیلم «دَه»

با تعابیر نئوفرمالیستی این تأخیر با برهنه‌سازی از دستگاه از فرم خود آشنایی‌زدایی می‌کند و قدرتمندانه شیوه‌های عادی و خودکار شدهٔ ادراک مخاطب را به چالش می‌کشد. این تأخیر در ابتدای فیلم و زمانی که شناخت کافی از شخصیّت‌های فیلم حاصل نشده است، کندوکاو ذهنی مخاطبان را دربارهٔ این که کدام یک از دو شخصیّت محق هستند، با مشکل همراه می‌کند و شاید قرار گرفتن دیرهنگام مادر در تصویر باعث شود مخاطبان با پسربچّه هم‌دلی بیش‌تری کنند و در ادامه از قضاوت خود منصرف شوند. در واقع این قبیل مداخله‌های آشکار که مخاطب را متوجّه حضور راوی لجباز و تا حدودی غیر قابل اعتماد می‌کند، او را به توقّف تصمیم‌گیری و بازنگری انتظاراتش ترغیب می‌کند.

یکی دیگر از کارکردهای مهم شگرد تأخیر در ادبیّات، ارزش و اعتبار بخشیدن به عنصری است که دیرتر از موعد آورده شده است. در سینما این امر می‌تواند با نمایش دیرهنگام شخصیّت‌ها همراه باشد. برای این منظور به توضیح نمونه‌ای از آن در فیلم «طلای سرخ»(۱۳۸۱) می‌پردازیم. در این فیلم نمونه‌های متنوّعی از تقدیم و تأخیرهای سینمایی دیده می‌شود. سکانس آغازین این فیلم و خودکشی حسین، شخصیّت اصلی فیلم، پس از گیر افتادن در مغازهٔ طلا فروشی، در اصل تقدیم نماهای انتهای فیلم است. مخاطبان نخست نتیجه و پایان داستان را می‌بینند، سپس نماهای دوست او (علی) که سوار بر موتور از صحنهٔ جرم می‌گریزد، به عنوان تمهیدی انتقالی مخاطب را به جایی می‌برد که آغاز اصلی داستان است و در قهوه‌خانه‌ای حسین منتظر اوست. این تقدیم زیبا در ابتدای فیلم و پس از آن تمهید انتقالی صحنهٔ موتور برای رسیدن دو شخصیّت به هم به یک تأخیر هنرمندانه ختم می‌شود. علی با موتور به قهوه‌خانه می‌آید و با حسین صحبت می‌کند، امّا نمایش چهرهٔ حسین برای لحظاتی به تأخیر می‌افتد. تنها صدای خاص او با تداعی صحنه‌های آغازین، مخاطب را متوجّه حضور این شخصیّت می‌کند.

تصویر۶: فیلم «طلای سرخ»

در فیلم‌های سینمایی اصولاً برای تدوین لحظات گفت‌وگو از شیوهٔ نما، نمای معکوس[1] استفاده می‌کنند تا هر بار یکی از طرفین در معرض دید قرار بگیرد، امّا در این فیلم، سینماگر برای دقایقی از رعایت این قانون متداول روی می‌گرداند و نمایش چهرهٔ یکی از دو طرف گفت‌وگو را برای مدّتی به تأخیر می‌اندازد.

توضیح این تأخیر از طریق نمای «نقطه نظر تأخیری یا تعلیقی[2]» ادوارد برانیگان[3]، نظریّه‌پرداز سینما، بهتر درک خواهد شد. در نظر برانیگان این نما زمانی اتّفاق می‌افتد که «شخصیّت در آن چیزی را (نقطه/نگاه) به وضوح می‌بیند، ولی نمای نقطه/موضوع برای چند نما یا چند صحنه به مخاطب نمایش

[1] دوربین بر خلاف جهت نمای قبلی کاشته شده و به موضوعات از زاویهٔعکس نگاه می کند. (Shot, Reverse Shot)

[2] delayed or suspended POV

[3] Edward Branigan (1945-2019)

داده نمی‌شود»(113-112:1984). در این فیلم نیز وقتی علی با حسین صحبت می‌کند، نمای حسین که در مقابل و در نقطهٔ دید او قرار دارد با تأخیر مشاهده می‌شود. اعتبار ویژهٔ فیلم برای این شخصیّت هم در تقدیم ابتدای فیلم و هم در تأخیر نمای او، کارکرد بلاغی این شگرد را توجیه می‌کند.

برای بیان نمونهٔ دیگری از تقدیم سینمایی، فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»(۱۳۸۳) انتخاب شده است. در این فیلم تدوینگر اثر با یک جابه‌جایی آگاهانه، نمای خودکشی آگرین، در فیلم را از انتها به ابتدای فیلم منتقل کرده است. درواقع «اهمّیّت و عنایت به جزء مقدّم» (همایی، ۱۳۷۴: ۱۱۷) یکی از اصلی‌ترین دلایل انجام این تقدیم سینمایی است. اگر به توضیحات هایده صفی‌یاری، تدوینگر فیلم توجّه کنیم، متوجّه تأیید این تأثیر می‌شویم: «آقای قبادی می‌خواست خودکشی آگرین عطف داستان باشد و من با آگاهی از این موضوع پیشنهاد دادم که این سکانس در ابتدای فیلم قرار گیرد و آغاز قدرتمندی برای فیلم باشد» (کاری جعفری، ۱۳۹۶: ۹۰).

تصویر ۷: فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»

در تحلیل تدوین فیلم «طلای سرخ» دیدیم که چگونه تأخیر در نمایش شخصیّت اصلی به او وزن و اعتبار بخشیده است، در تکمیل این کارکرد از تأخیر به فیلم «پرویز»(۱۳۹۱) اشاره می‌کنیم. جایی که تأخیر نمای شخصیّت فرعی از اهمّیّت شخصیّت اصلی(پرویز) حکایت می‌کند. پرویز مرکز روایت داستان این فیلم است و طبیعتاً بخش عمده‌ای از نماهای فیلم به او اختصاص دارد. در یکی از قسمت‌های این فیلم، وقتی پرویز با صاحب‌خانه صحبت می‌کند، نمای صاحب‌خانه با تأخیر زیادی دیده می‌شود. دوربین آن قدر بر پرویز و نمایش تغییر و تغیّرات او متمرکز است که گویی قرار دادن نمای طرف صحبت او حتّی اگر بخش کوتاهی را نیز در برگرفته باشد، جایی در این ساختار ندارد. در حقیقت صاحب‌خانه نیز مثل سایر شخصیّت‌ها و روی‌دادها، آتش عصیان نهایی و تصمیمات غیرقابل پیش‌بینی این شخصیّت را تیزتر می‌کند. در این قسمت با هم‌راستا شدن دیدگاه سینماگر با دید پرویز، تدوین و میزانسن تحت‌تأثیر شخصیّت او درآمده است و این تأخیر، شخصیّت و تمایلات درونی او را قویاً منعکس می‌کند.

تصویر۸: فیلم «پرویز»

نتیجه‌گیری

در مباحث سینمایی در تحلیل تقدیم و تأخیر عموماً به عاملیّت آن‌ها در ایجاد پیش‌آگاهی و خلق هیجانات سینمایی بسنده شده است. در این پژوهش با استفاده از بلاغت و اغراض

مختلفی که در آن برای تقدیم و تأخیر وجود دارد و با روی‌کردی نئوفرمالیستی، کارکردهای دیگری از این دو شگرد ارائه کرده‌ایم که تعلیق و پیش آگاهی اوّلین سطح آن است. برای این منظور تقدیم و تأخیر در تدوین را نحوه‌ای از پردازش نماها در نظر گرفتیم که در آن با بر هم ریختن نظم معمول و متعارف و با در نظر داشتن اهداف ثانویّه، نماها در جایگاهی دیر/ زودتر از موعد خود نمایش داده می‌شوند.

در این پژوهش برخی از انواع و اقسام ایجاد تقدیم و تأخیر در تدوین فیلم تحلیل و بررسی شد. از این میان می‌توان به پیش افتادن نمایی از جایگاه اصلی خود، انتقال نمای نهایی از انتها به ابتدای فیلم، قرار دادن نمای نتیجه قبل از عمل و حتّی مقدّم شدن عنصر صدا بر تصویر برای ایجاد تقدیم اشاره کرد. همچنین قراردادن نماهایی میان دو نمای اصلی، نمایش دیرتر از موعد شخصیّت‌های اصلی و فرعی، به تعویق انداختن نمای مخاطب گفت‌وگو، تأخیر در نمای نقطهٔ دید، نمای معرّف و برون‌برش برخی از انواع ایجاد تأخیر در سینماست.

نکتهٔ مهم دیگری که در این پژوهش به آن پرداخته شد کارکردهای مختلفی است که تمهید تقدیم و تأخیر در تدوین فیلم می‌یابد؛ ایجاد یک شروع قدرتمند، خلق طنز و اهمّیّت بخشیدن به عنصر مقدم از کارکردهای مؤثّر تقدیم نماهاست که به ترتیب نمونه‌هایی از آن در فیلم‌های «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»،«شب قوزی» و «گاو» بیان شد.

تأخیر در برخی از فیلم‌ها با به تعویق انداختن نمایش شخصیّت اصلی «فیلم طلای سرخ» و شخصیّت فرعی «فیلم پرویز» با بخشیدن اعتبار مضاعف به شخصیت‌ها و انتقال دیدگاه و تغیّرات درونی آن‌ها می‌تواند کارکردهای مختلفی داشته باشد.

کند ساختن روند انتقال انژری و انتقال آن به سطح نهایی برای مؤثّرتر کردن مرگ قهرمان و خوارداشت و نکوهش شخصیّت منفی دو مورد دیگر از کارکردهای تأخیر در بلاغت است که می‌تواند در تحلیل فیلم‌ها نیز کاربرد داشته باشد که نمونه‌هایی از آن در فیلم‌های«رضاموتوری» و «دندان مار» بررسی شد.

تأخیر گاهی به نوعی هنجار و تدبیر سبک‌شناختی در آثار سینماگری خاص تبدیل می‌شود. چنان‌که نظیر آن را در تأخیرهای سینمای کیارستمی شاهد هستیم. در فیلم‌های او تأخیر با نقض قوانین رایج تدوین فیلم، سبک را بر پیرنگ و روابط علّی مسلّط می‌سازد. برهنه‌سازی از دستگاه و آشکارسازی روایت کارکرد ویژه‌ای است که تأخیر در فیلم‌های «طعم گیلاس» و «دَه» در پی داشته است. در یکی با تأخیر نمای شخصیّتی مهم و دیگری با تأخیر طولانی نمایش شخصیّت اصلی، قضاوت و تصمیم‌گیری مخاطبان را متوقّف کرده است.

بررسی نمونه‌هایی از سال‌های دور و نزدیک سینمای ایران و توجّه به سبک‌های سینمایی مختلف در نمونه‌های این پژوهش گویای این مسأله است که هیچ محدودیّتی در تنظیمات فرمال و تدابیر سبک‌پردازانه در آثار هنری وجود ندارد و هنرمندان همواره با استفاده از شگردهای جدید و یا با نو ساختن کارکرد شگردهای موجود، جلوه‌ها و اثرات شگفت‌انگیزی در آثار خود خلق می‌کنند. برای مثال دو کارکرد متفاوت تشدید عواطف مخاطبان و در نقطهٔ مقابل، پرهیز از احساسات‌گرایی نمونه‌ای از کارکردهای متفاوت شگرد تأخیر است که به ترتیب نمونه‌هایی از آن در فیلم‌های مسعود کیمیایی و فیلم سهراب شهید ثالث ملاحظه شد.

در این پژوهش ملاحظه کردیم که چگونه بررسی شگرد بلاغی تقدیم و تأخیر در قالب پس و پیش آمدن چند نما می‌تواند تأثیرات و تغییرات تأمّل‌برانگیزی در فیلم‌های سینمایی و تحلیل آن‌ها ایجاد کند. بنابراین شناخت شگردهایی نظیر تقدیم و تأخیر و درک کارکردهای مؤثّر و متنوّع آن‌ها، کمک می‌کند تا هنگام تماشای فیلم‌های سینمایی، فرآیندهای ذهنی مخاطب در سطح آگاهانه‌تری انجام شود تا در هنگام مواجه شدن با الگوهای سبک‌شناختی مختلف، استنباط‌های دقیق و منسجم‌تری داشته باشد. همچنین گسترش بینش و افزایش حساسیّت مخاطبان با افزودن بر مهارت‌های ادراکی، تماشای فیلم را برای آن‌ها به تجربهٔ لذّت‌بخش‌تری تبدیل خواهد کرد.

فهرست منابع

اسلامی، مجید(۱۳۸۶)، *مفاهیم نقد فیلم*، چاپ سوم، تهران: نی.

جرجانی، عبدالقاهر(۱۴۱۳هـ.ق)، *دلایل‌الاعجاز*، تعلیق: محمود محمّد شاکر، الطبعه الثّالثه، قاهره: مطبع المدنی.

رضانژاد(نوشین)، غلام‌حسین(۱۳۶۷)، *اصول علم بلاغت در زبان فارسی*، چاپ اوّل، تهران: الزهرا.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات: درس-گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس*، چاپ اوّل، تهران: سخن.

ضابطی جهرمی، احمد(۱۳۸۹)، *زیبایی‌شناسی، تاریخ و نظریّه-های تدوین فیلم در دورهٔ صامت*، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه صدا و سیما.

ضابطی جهرمی، احمد(۱۳۹۵)، *پژوهش‌ها و اندیشه‌های سینمایی*، چاپ اوّل. تهران: رونق.

ضیف، شوقی(۱۳۹۶)، *تاریخ و تطوّر علوم بلاغت*، ترجمهٔ محمّدرضا ترکی، چاپ چهارم، تهران: سمت.

کاری جعفری، علی‌اکبر(۱۳۹۶)، «مطالعهٔ نقش تدوین در ساختار بخشی و پیرایش روایت فیلم‌نامه داستانی در تلویزیون» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه صدا و سیمای تهران.

همایی، جلال‌الدّین(۱۳۷۴)، *یادداشت‌های استاد علّامه جلال-الدّین همایی دربارهٔ معانی و بیان*، به کوشش ماه‌دخت بانو همایی، چاپ سوم، تهران: هماذر.

Balazs, Beala. (1952). *Theory of the film (Character and Growth of a New Art)* London: Dennis Dobson LTD.

Bordwell, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Bordwell, David; Thompson, Kristin; Smith, Jeff. (2019). *Film Art: An Introduction*, 12th Edition, New York: McGraw-Hill Education.

Branigan, Edward. (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin: Mouton Publishers.

Enos, Theresa. (1996). *Encyclopedia of Rhetoric and Composition Communication from Ancient Times to the Information Age*, New York: Routledge.

Kuleshov, Lev. (1974). *Kuleshov on Film*. Selected, translated and edited, with an introduction by Ronald Levaco, California: University of California Press.

Lanham, Richard. A (1991). *A Handlist of Rhetorical Terms*, 2th Edition, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

MacDonald, Michael J. (2017). *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies*, New York: Oxford University Press.

Oldham, Gabriella. (1992). *First cut: conversation with film editors*, Los Angeles: university of California press.

Peters, Heiner. (2006). "Hyperbaton" *Encyclopedia of Rhetoric*. Ed. Thomas O. Sloane, Oxford University Press.

Puttenham, George. (2007). *The Art of English Poesy*. New York: Cornell University Press.

Reisz, Karel & Millar, Gavin. (2010). *the Technique of Film Editing*. Second Edition. Burlington: Focal Press.

Thompson, Kristin. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, New Jersey: Princeton University Press.

Thompson, Roy; Bowen, Christopher J (2009). *Grammar of the Edit*, Second Edition, Burlington: Focal Press.