

## سینمای پست مدرن در تقابل با سینمای مدرن:

### سگمنت در مقابل اپیزود

احمدالستی \*

معصومه السادات نبی پور \*\*

#### چکیده

این مقاله به بررسی تفاوت بین اپیزود که پدیده ای مدرنیستی در روایت فیلم ها بود و سگمنت که پدیده ای پست مدرنیستی در فیلم های معاصر است می پردازد.

در این مقاله تشریح خواهد شد که چگونه روایت های مجزا ولی در ارتباط با یک سوژه شکل روایت های اپیزودیک دوران مدرن را تشکیل می دهند در حالی که روایت های دوران پست مدرن می توانند در ارتباط با یک سوژه شکلی در هم تنیده بسازند، در این جا بحث خواهد شد که چگونه مقوله زمان از شکل خطی به شکل غیر خطی و کوانتومی درآمده است و با استفاده از نظریات دانشمندانی همانند استیفن هاوکینگ که بوسیله نظریه پردازانی سینمایی چون وارن باکلند تبیین شده است به بحث چگونگی تحول شکل روایت ها و در نتیجه ایجاد انقلابی در شکل فیلم ها پرداخته خواهد شد، به این منظور دو فیلم شاخص دوران مدرن و پست مدرن یعنی روگوپاک<sup>۱</sup> (روبرتو روسلینی، ژان لوک گدار، پیرپائو پازولینی، اوگو گریگورتی ۱۹۶۳) و ۲ : ۳۷ (مورالی کی. تالوری، ۲۰۰۶) مورد واریسی قرار خواهند گرفت که نتایج حاصل از این مطالعه چند وجهی است، از یک سو روایت فیلم ها نیازی به خطی بودن ندارند از سویی دیگر مقوله زمان در سینما کیفیتی به شدت تغییرپذیر و غیرمنتظره پیدا کرده است.

واژه های کلیدی: اپیزود، سگمنت، روایت شبکه ای، روایت پیچیده

\* استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) a.alasti@yahoo.com

\*\* کارشناسی ارشد گروه سینما دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران masoumeh.s.nabipour@gmail.com

## مقدمه

اپیزود به معنای قسمت و بخش و فیلم اپیزویک به معنای آن دسته از آثاری که چند داستان یا چند فیلم کوتاه و مجزا را در بازه‌ی زمانی مشخص که همان زمان معمول یک فیلم است ارائه می‌کند، سگمنت نیز در لغت به معنای قطعه و قسمت است اما به قطعاتی در هم آمیخته از روایت‌های شبکه‌ای و پیچیده در آثار دارای ساختار زمانی نو اطلاق می‌شود ساختار<sup>۲</sup> اپیزویک و ساختار سگمنتال در واقع شیوه‌هایی برای بازگو کردن روایت داستان فیلم هستند پس در ابتدا بهتر است ساختار و روایت تعریف شود ساختار به آرایش اجزای مختلف و نظم کلی هر اثر هنری گفته می‌شود در مطالعات سینمایی می‌توان چند نوع ساختار را مورد توجه قرار داد: ساختار داستانی<sup>۳</sup>، ساختار مضمونی<sup>۴</sup> و ساختار سینمایی، "ساختار داستانی که همان آرایش و نظم کلی شخصیت‌ها کنش‌ها و خط داستان است."<sup>۵</sup> (کینگزبرگ، ۱۳۷۹، ۸۶۵) "ساختار مضمونی همان راه و روش پرداخت اندیشه‌ها از خلال روابط بین عناصر مختلف داستان و تصویر سینمایی است و ساختار سینمایی در واقع همان رابطه‌ی متقابل و تاثیر کلی انواع مختلف نماها و تکنیک‌های تدوین فیلم است که از طریق اصول فرمال و ویژگی‌های علیت، زمان و مکان در روایت بازگو می‌شود." (کینگزبرگ، ۱۳۷۹، ۸۶۵) اما روایت چیست؟

در تعریف آن می‌توان گفت: "روایت عبارتست از زنجیره‌ای از رویدادهای علی واقع در زمان و فضا"<sup>۶</sup> (بوردول، ۱۳۸۲، ۷۳)

همه‌ی اجزای این تعریف از روایت، علیت، زمان و فضا در روایت‌های اکثر مدیوم‌ها یا رسانه‌ها مهم هستند ولی علیت و زمان اهمیت اساسی تری دارند (حیدری، ۱۳۹۰، ۲۶) هر جا از ساختار سینمایی بحث می‌شود، در حقیقت همان ساختار روایی زمانی مورد نظر است، در واقع "ساختار زمانی<sup>۷</sup> همان آرایش خط داستانی یا روایت فیلم بر اساس زمان رویدادهای آن است." (بوردول، ۱۳۸۵، ۱۸۵) اصولاً زمان در روایت می‌تواند به دو صورت خطی یا غیر خطی به کار رود و بر این اساس سه نوع روایت با ساختار زمانی شکل می‌گیرد، شاه پیرنگ<sup>۸</sup>، خرده پیرنگ<sup>۹</sup> و ضد پیرنگ<sup>۱۰</sup>. اگر زمان خطی فرض شود و روابط علی برقرار باشد، روایت با ساختار زمانی خطی خواهیم داشت، این نوع فیلم‌ها از اصول فرمال و کلاسیک پیروی می‌کند "مجموع این اصول فرمال روایت، روابط علی، زمان خطی و یکپارچگی در کل داستان را شاه پیرنگ می‌نامند." (مک‌کی، ۱۳۸۲، ۳۲) اگر روایت فیلم با ساختار زمانی کلاسیک آغاز شود ولی در ادامه «تصادف جای خود را به روابط علی می‌دهد و زمان به شیوه‌ی غیرخطی در روایت به شکل هم زمان یا غیر هم زمان به کار گرفته می‌شود که این شیوه روایت با اصول فرمال غیرروایی را خرده پیرنگ می‌نامند.» (مک‌کی، ۱۳۸۲، ۳۲) و اگر اصول فرمان کلاسیک به سخره گرفته شود در واقع روایت ضد ساختار می‌شود و "عناصر فرمال معکوس می‌شود، زمان در شیوه‌ی روایت با پیچیدگی و ابهام همراه می‌شود، در حقیقت این فیلم‌ها ضد پیرنگ می‌باشند." (مک‌کی، ۱۳۸۲، ۳۲) در واقع فیلم

هایی با شیوهی روایت ضد پیرنگ یا خرده پیرنگ که در آن‌ها زمان به بازی گرفته می‌شود یا به شکل چندگانه و غیرخطی ارائه می‌گردد ساختار زمانی نو نامیده می‌شود و اساساً بحث قطعه قطعه شدن زمان و در هم تنیدگی آن و اصطلاح سگمنت در این گونه فیلم‌ها قابل بررسی است.

### نظریه

از ابتدای پیدایش سینما، تصویر متحرک سینمایی را چیزی میان تئاتر و عکس ثابت تلقی می‌کردند. "زمان در تئاتر عموماً منطبق بر گذشت زمان واقعی است در حالی که زمان در سینما از طریق تکنیک تدوین گسسته می‌شود." (جانتی، ۱۳۷۲، ۱۲۸) اگر هر فیلم را رشته‌ای از قطعات متداوم زمانی و مکانی در نظر بگیریم می‌توان گفت ساختار فیلم رشته‌ای از تکه‌های مکانی جدا شده است که در هنگام فیلمبرداری با تکه‌های زمانی که طول تقریبی زمانی آن‌ها در هنگام فیلمبرداری و طول دقیق زمانی آن‌ها در فرایند مونتاز معین می‌شود، معلوم می‌گردد، در حقیقت سینما در مقام هنری تجزیه و تحلیلی، زمان و فضا را تکه تکه می‌نماید و پرداخت زمانی آن ذهنی تر از پرداخت فضایی است، شمار اندکی از فیلم‌ها هستند که سعی کرده‌اند زمان سینمایی را بر زمان واقعی تطبیق دهند در حالی که "سینما با تغییر و یا تعدیل زمان واقعی به ویژه مونتاز، روی پرده چیزی را نشان می‌دهد که بیشتر شبیه زمان ذهنیات ماست تا زمان دنیای واقعی، این همان چیزی است که آلن رب گریه فیلمساز و نویسنده مهم سبک رمان نو آن را ترکیبی از گذشته، حال و آینده می‌داند که

این زمان ذهنی همانند زمان روانی<sup>۹</sup> در سینماست. "استیونس، ۱۳۷۷، ۱۲۰) باید بدانیم نظریه پردازان فیلم در سینما چند نوع زمان عکاسی شده، فیزیکی، نمایشی و روانی در حوزه‌ی تحلیلی و زیبایی شناسی برای این هنر قائل‌اند، زمان عکاسی شده یا فیزیکی زمان فیلمبرداری یک رویداد است، زمان نمایشی از فشرده کردن زمان واقعی حوادث فیلم پدید می‌آید و بالاخره زمان روانی در واقع زمان ذهنی است که تماشاگر هنگام دیدن فیلم درک می‌کند، آن چه که حائز اهمیت است نقش مهمی است که عنصر زمان در تحول بیان سینمایی در طول تاریخ سینما داشته است، شاید در ابتدا نقش زمان‌های عکاسی شده و فیزیکی و سپس نمایشی در سینما اهمیت بیشتری داشته است ولی با بلوغ این هنر و ذهنی شدن زمان نقش زمان روانی بر پرده‌ی سینما روز به روز بیشتر از گذشته می‌گردد و نوآوری‌هایی در تجربیات سینمایی اتفاق می‌افتد که منجر به پیدایش آلترناتیوهای در برابر شیوه مرسوم کلاسیک می‌شود، همانند روایت‌های سگمنتال که در واقع روایت‌های اپیزودیک به نوعی پیش‌قراول این نوع از روایت‌ها محسوب می‌شوند و عنصر زمان در هر دو شیوه روایی نقشی تعیین‌کننده دارد، در روایت‌های اپیزودیک وقایع همزمان به صورت متوالی ارائه می‌شود در حالی که در روایت‌های سگمنتال روایت‌های همزمان یا متوالی به صورت همزمان ارائه می‌گردد.

## روایت های اپیزودیک

همان طور که پیش تر اشاره شد زمانی که چند خط داستانی به موازات هم و به طور مجزا در یک گفتمان واحد ارائه شود ما با فیلم اپیزودیک مواجه هستیم، در عالم واقع آدمیان قادر نیستند واقعیت را به صورت اپیزودیک یا چند قسمتی درک کنند بنابراین فیلم اپیزودیک احساس قراردادی بودن اثر را به خوبی القا می کند و چند دنیای واقعی و متفاوت را در یک بازه زمانی به تماشاگر نشان می دهد در این حال چند نوع واقع نمایی و نیز چند نوع هویت یابی در کنار هم قرار گرفته و به مخاطب عرضه می شود پس تماشاگر نمی تواند خود را در چارچوب قهرمان واحد در فیلم واحد قرار دهد. اما فیلم های اپیزودیک اصولی را دنبال می کنند و از این حیث می توان آن ها را به چند دسته تقسیم کرد:

۱- قسمت های مختلف یک فیلم اپیزودیک می توانند با داستان هایی با حال و هوای واحد یا نزدیک به هم باشند. (محمدی، ۱۳۷۲) به عنوان مثال می توان فیلم آشفته گی<sup>۱۰</sup> (پائولو ویتوریو تاویانی، ۱۹۸۴) را نام برد که بر اساس داستان های کوتاه لوئیچی پیراندللو ساخته شده است، عامل وحدت اپیزودهای فیلم مضمون آن داستان هاست که همگی نمایانگر دنیایی آشفته اند، اپیزودهای این فیلم به لحاظ زمانی و مکانی و نیز شرایط اجتماعی سیاسی دارای وحدت هستند، نمونه ی دیگر فیلم کوارتت<sup>۱۱</sup> (آناکین، ۱۹۴۸) که بر مبنای چهار داستان کوتاه از سامرست موم ساخته شده است یا فیلم کوایدان<sup>۱۲</sup> (کوبایاشی ۱۹۶۴) که مجموعه ای از داستان های اشباح ژاپنی است که لافکادیوهون گرد آورده، این فیلم بر اساس

چهار قصه «زن برفی»، «موی مشکی»، «هوئیچی بدون گوش» و «در یک فنجان چای» ساخته شده است و وجه مشترک این چهار قصه آمیختگی رویا و واقعیت است. متناقض نمای زندگی و آگاهی در چهره ای واقعی و خیالی و تضاد حیات اجتماعی و حیات افسانه ای مضمون این فیلم اپیزودیک را شکل می دهند. یا فیلم پاییزا<sup>۱۳</sup> (روبروتور روسیلینی، ۱۹۴۶) مجموعه ی شش داستان مستقل در مورد شرایط ایتالیا بلافاصله بعد از خروج آلمانی ها و ورود متفقین به خاک این کشور. به گفته ی روسیلینی "در پاییزا دو دنیا با هم تماس می یافتند که هرکدام روانشناسی و ساخت ذهنی متفاوتی داشتند، حاصل این تماس آشفته گی آن چنان عظیمی بود که در پایان نه فاتحی باقی می ماند و نه شکست خورده ای تنها همان قهرمانی های هرروزه ی انسانی که چهارچنگولی به زندگی می چسبند و علی رغم همه چیز، خواه از فاتحان باشد و خواه از شکست خوردگان به زندگی ادامه می دهد." (درساها کیان، ۱۳۵۸، ۳۹۴)

نمونه ی دیگر فیلم لذت<sup>۱۴</sup> (ماکس افولس، ۱۹۵۱) از سه داستان گی دوموپاسان، داستان اول لذت و پیری، دوم لذت و پاکی و سوم لذت و ازدواج را در کنار یکدیگر قرار می دهد و فیلم رویاها<sup>۱۵</sup> (کوروساوا، ۱۹۹۰) در هشت اپیزود و سرانجام فیلم بوکاجیو هفتاد<sup>۱۶</sup> (۱۹۶۲) که چهار اپیزود از دسیکا، ویسکونتی، فلینی و مونیچلی است.

۲- یک موضوع واحد که دارای وجوه بسیاری باشد نیز می تواند دستمایه ی آثار اپیزوریک قرار گیرد، شاهد مثال آن فیلم همه ی آنچه همیشه می خواستید درباره سکس بدانید<sup>۱۷</sup> (وودی آلن، ۱۹۲) که دارای

هفت اپیزود پیرامون سکس و مسائل جنسی می‌باشد، یا فیلم زن ضرب در هفت<sup>۱۸</sup> (ویتوریا دسیکا، ۱۹۶۸) که چهره‌های مختلف از زن را در قالب هفت داستان بیان می‌کند.

مثال دیگر در این دسته فیلم زنان و مردان<sup>۱۹</sup> (تونی ریچاردسون، ۱۹۹۰) که در سه اپیزود و در فضایی کاملاً متفاوت و جوهی از رابطه‌ی مرد با زن را بیان می‌کند.

۳- داستان‌هایی که بازگوکننده‌ی بخش‌هایی تاریخی و ادواری از یک ماجرا یا مضمون کلی هستند نیز قابلیت ساخته شدن در چارچوب فیلم اپیزودیک را دارند، دو نمونه‌ی مشهور از این نوع غرب چگونه تسخیر شد<sup>۲۰</sup> (جرج مارشال، هنری هاتاوی، جان فورد ۱۹۶۳) و برگ‌هایی از دفتر شیطان<sup>۲۱</sup> (کارل تئودور درایر، ۱۹۲۱)

فیلم اول با مضمون چگونگی شکل‌گیری جامعه امریکایی و فیلم دوم نیز یک مضمون را در چهار دوره‌ی تاریخی دنبال می‌کند.

اما فیلم روگوپاگ (روسلینی، گدار، پازولینی، گرگورتیز<sup>۲۱</sup> ۱۹۶۳) که در دسته‌ی اول جای می‌گیرد یک تجربه‌ی اپیزودیک فوق‌العاده است که چهار فیلمساز مطرح در سال هزار و نهصد و شصت و سه با همکاری هم رقم زدند هریک از آنها در یک فیلم کوتاه به طول کمتر از سی دقیقه نظرگاه خاص خود را از دورانشان بیان می‌کنند.

نتیجه یک فیلم چهار اپیزودی است که در آن دیدگاه متفاوت هریک از آنها به لحاظ پرداخت واقعیت و نیز به لحاظ زیبایی شناسی در یک گفتمان واحد ارائه شده است، خوانشی که هریک از فیلمسازان از

مسالهی رونق سرمایه داری و رشد مصرف‌گرایی جامعه در آن برهه‌ی خاص دارند در خور توجه است، اپیزود اول از روسلینی درباره‌ی زنی زیبا که مهماندار هواپیماست و توجه یکی از مسافران مرد را به خود جلب می‌کند، علاوه بر مضمون کلی می‌توان گفت تم اروتیک و احساسی در این داستان مشهود است، اپیزود دوم از گدار ماجرای زن و مردی پس از انفجار بمب اتمی در ۱۲۰ کیلومتری شهر پاریس است، مرد بعد از این فاجعه‌ی هسته‌ای فکر می‌کند که چگونه رفتار مردم به طور عام و دوست دخترش به طور خاص دستخوش تغییر شده، در واقع گدار با دگراندیشی معمول خود چشم انداز نسبتاً ناخوشایند آینده‌ی جهان معاصر را ترسیم می‌کند. اپیزود سوم از پازولینی اثری تمثیلی با درون‌مایه تفاوت بین طبقات جامعه، طبقه کارگر صنعتی و در مقابل آن بورژوازی، در این اپیزود گفتمان سیاسی پازولینی با نقد جامعه‌ی مارکسیستی همراه می‌شود و اپیزود چهارم از گرگورتیز زندگی یک خانواده‌ی سطح متوسط ایتالیایی را ترسیم می‌کند، یک زن و شوهر و دو فرزندشان که به امید خرید یک خانه‌ی جداگانه و به قصد شرکت در یک پروژه املاک راهی سفر می‌شوند اما در نهایت با تصادف اتومبیل کشته می‌شوند.

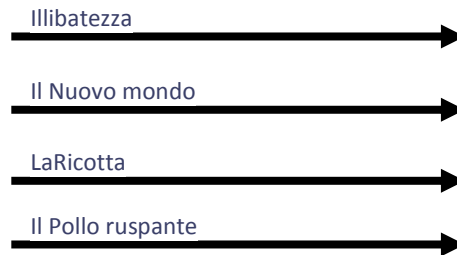
نکته‌ای که در رابطه با فیلم‌های اپیزودیک حائز اهمیت می‌باشد این است که اپیزودها در یک فیلم کاملاً از هم جدا هستند و ارتباط مشهودی بین آنها وجود ندارد و هریک از اپیزودها طبق ساختار خطی و فرمال کلاسیک پیش رفته و به انتها می‌رسد بر

خلاف سگمنت‌ها در روایت‌های جدید تر که به شکل در هم آمیخته و زمان قطعه قطعه شده به

مخاطب عرضه می‌شود و ساختار خطی در آن وجود ندارد. لازم به ذکر است که تفکیک اپیزودها از یکدیگر با شیوه‌های متنوعی همچون گذاشتن عنوان، فصل بندی، فید اوت و غیره صورت می‌گیرد.



شکل شماره ۱



شکل شماره ۲

### روایت سگمنتال

همانطور که اشاره شد اصلاح سگمنت در روایت‌هایی با خطوط داستانی در هم تنیده کاربرد دارد، روایت‌هایی که در آن‌ها با ساختار قطعه قطعه ولی در ارتباط با هم مواجه هستیم که به هریک از این قطعه‌ها که با قطعه‌ی دیگر مرتبط است یک سگمنت می‌گوییم، این نوع روایت‌ها خود انواع مشخصی را شامل می‌شود که با ذکر مثال مورد بررسی قرار می‌دهیم، یکی از انواع روایت شبکه‌ای<sup>۳۳</sup> است که به

گروه ساده (نقطه دید عینی) و پیچیده (نقطه دید ذهنی) تقسیم شده و هرگروه نیز به دو زیر مجموعه‌ی کانونی شده<sup>۲۴</sup> یا متمرکز و غیر کانونی<sup>۲۵</sup> یا غیرمتمرکز تقسیم می‌شود، آنچه که مورد بحث ماست و در واقع نام سگمنت بر اجزای آن اطلاق شده و از این منظر قابل بررسی می‌باشد روایت‌های شبکه‌ای غیر کانونی و روایت‌های پیچیده<sup>۲۶</sup> است. "روایت شبکه‌ای به آفرینش داستان‌ها و زندگی‌های در هم آمیخته‌ای می‌پردازد که رشته‌های در هم تنیده یا شبکه‌ای تو در تو از روابط انسانی پدید می‌آورد." (حیدری، ۱۳۹۰، ۷۱) در روایت‌های شبکه‌ای غیر کانونی "چند داستان در زمان حال و در یک جهان زمانی رخ می‌دهد که از طریق موتیف‌های خاص به هم متصل می‌شوند." (حیدری، ۱۳۹۰، ۸۴)

در واقع این نقاط اتصال<sup>۲۷</sup> یا لولا یک سگمنت را به سگمنت بعدی متصل می‌کنند. در روایت‌های نامتمرکز نوعی تداخل زمانی<sup>۲۸</sup> یا تعدد زمانی<sup>۲۹</sup> در روایت‌ها به چشم می‌خورد ولی "ساختار زمانی دچار گسست نمی‌گردد و در نهایت برخی روایت‌ها زودتر آغاز می‌شوند یا دیرتر به پایان می‌رسند." (عادل، حیدری، سنگتراشانی، ۱۳۹۱) کرد در حقیقت "طرح ما را در نقطه‌ی تقاطع زمانمندی و روایت‌مندی قرار می‌دهد." (پل ریکور، ۱۹۸۰، ۷۶) و "زمان‌های گوناگون از گذشته و حال و آینده بدون در نظر گرفتن نظم گاه‌شمارانه جابه‌جا می‌شوند به این ترتیب مفهوم زمان و مکان کرانمند جای خود را به اسطوره زمان و مکان بیکران می‌دهد دیگر نمی‌دانیم چه زمانی آغاز است و چه زمانی پایان." (صنعتی، ۱۳۸۱، ۱۳۳)

اساس روایت شبکه‌ای بر این است که زمان از شکل خطی خود خارج شده و مفهوم نسبی بودن زمان اهمیت می‌یابد در نتیجه از نقطه‌ی دید<sup>۳۰</sup> چند شخصیت یک واقعه که در بازه‌ی زمانی مشخصی اتفاق افتاده نشان داده می‌شود و یا به طور تکه تکه قسمتی از روایت هر شخصیت را در مورد یک واقعه‌ی مشخص بازگو می‌نماید، در هر دو صورت نوعی شکست یا گسیختگی در ساختار زمانی روایت به وجود می‌آید که با آنچه در دنیای واقعی در جریان است متفاوت می‌باشد، در این وضعیت در واقع یک خط داستانی به طور مجازی به چند خط داستانی بدل می‌شود و شبکه‌ای از روایت‌ها با ساختار زمانی نو پدید می‌آورد اما هنگامی که دو یا چند داستان یا خط داستانی داریم روایت شبکه‌ای شکل واقعی خود را پیدا می‌کند. "هر کدام از خطوط داستانی، داستان اصلی مجزایی دارد و همه‌ی این خطوط داستانی وزن دراماتیک مشابهی را بیان می‌دارد." (smith, 2009, 88) یکی دیگر از ویژگی‌های روایت شبکه‌ای این است که در آن‌ها یک شخصیت محوری (قهرمان یا شرور) نداریم در واقع این روایت‌ها "چند شخصیت اصلی یا پروتاگونیست را ارائه می‌کند، آدم‌های این جهانی با زندگی و هدف‌های معمولی" (smith, 1999, 92) از فیلم‌های مهمی که در این دسته قرار می‌گیرند می‌توان به تصادف (پل هیگس، ۲۰۰۵)، نه زندگی (رودریگو گارسسیا، ۲۰۰۵) و بابل (اینباریتو، ۲۰۰۶) اشاره کرد.

روایت‌های پیچیده نیز نوعی از ساختار روایت فیلم می‌باشند که در آن با دست‌کاری یا بازی با زمان،

روابط علی، زمانی و مکانی داستان فیلم دچار نوعی آشفتگی یا ابهام شده، در نتیجه تماشاگر در فهم و استنباط فیلم دچار نوعی سردرگمی می‌شود. این دسته از فیلم‌ها که فیلم‌های معمایی<sup>۳۱</sup> نیز خوانده می‌شوند.

با تغییر در مؤلفه زمانی روایت نوعی طرح معمایی پیچیده را پیش می‌کشند که سابقه‌ای در آثار کلاسیک روایت داستانی ندارد و بوردول "آن‌ها را از لحاظ شیوه‌ی قصه‌گویی، متفاوت و فراتر از درک ارسطویی از مفهوم پیرنگ می‌داند." (Buckland, 2009, 1)

در واقع فیلم‌های معمایی با گسترش روایت غیرخطی و حلقه‌های زمانی، واقعیت زمانی — فضایی را تکه تکه می‌نمایند، این فیلم‌ها روایت را غرق در مکث‌های زمانی، ترفندکاری، ساختارهای تو در تو<sup>۳۲</sup>، ابهام و هم‌زمانی‌های رویدادی مفرط می‌نمایند، این فیلم‌ها آکنده از شخصیت‌هایی می‌باشند که دچار روان گسیختگی هستند، خاطره‌شان را از دست داده‌اند، راویان غیرقابل اطمینانی می‌باشند و یا مرده‌اند بدون این که ما یا خودشان این حقیقت را بدانیم (حیدری، ۱۳۹۰، ۱۰۱) "پیچیدگی فیلم‌های معمایی معمولاً در دو سطح روایت و راوی عمل می‌نمایند، که بر گفتن پیچیده‌ی (پیرنگ، راوی) یک داستان (روایت) ساده یا پیچیده تاکید می‌نمایند"

(Buckland, 2006, 6)

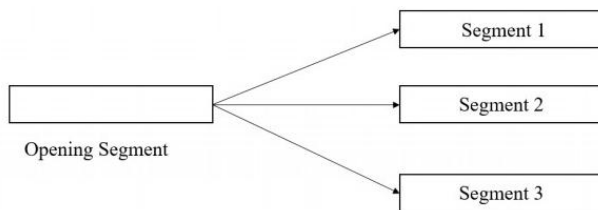
اساساً فیلم‌های دارای روایت پیچیده که نام سگمنت بر قطعات روایی آن‌ها اطلاق می‌شود انواعی را در بر می‌گیرد:

### روایت‌های چنگالی<sup>۳۳</sup>

در هر روایت، نشانه‌های مشخص کننده وجود دارد."

(Bordwell, 2008, 176)

مثلاً در شانس کور قاب منجمد یا در دره‌های کشویی فید به سفیدی و بازگشت تصویر وجود دارد و در بدو لولا تلفن قرمز می‌افتد (حیدری، ۱۳۹۰، ۱۱۹) و "روایات چنگالی از لحاظ زمانی زودتر یا دیرتر یکدیگر را قطع می‌کنند." (Bordwell, 2008, 177) یا "همه‌ی روایات چنگالی از لحاظ زمان روایت داستانی برابر هم نمی‌باشند." (Bordwell, 2008, 181)

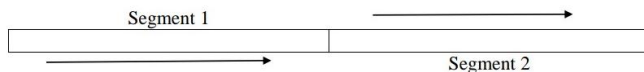


شکل شماره ۳

ساختارهای دوگانه متوالی از داستان‌های بی

ارتباط<sup>۳۸</sup>

از نمونه‌هایی که در این گروه جای می‌گیرند می‌توان به فیلم چانگ کینگ اکسپرس<sup>۳۹</sup> (وونگ کاروای، ۱۹۹۴) و فرشتگان سقوط کرده<sup>۴۰</sup> (وونگ کاروای، ۱۹۹۵) اشاره کرد.



شکل شماره ۴

ساختارهای روایی همزمان و نمایش همزمان<sup>۴۱</sup>

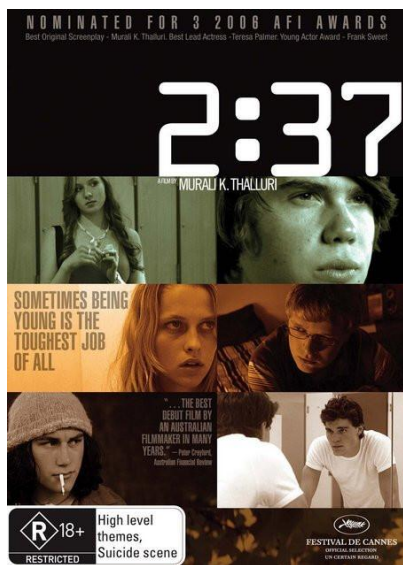
در این ساختار در واقع پرده‌ی نمایش به چند سگمنت تقسیم می‌شود و به نوعی نمایانگر تاثیر بلامنازع افراد در زندگی یکدیگر است، نمونه‌های

طرح یا پیرنگ فیلم‌های دارای این روایت پس از ترسیم بر کاغذ مشابه چنگال دارای یک دسته و چند انتها می‌باشد. سابقه‌ی ساخت فیلم‌های معمایی با پیرنگ چنگالی به فیلم شانس کور<sup>۳۴</sup> (کیشلوفسکی، ۱۹۸۷) باز می‌گردد که این فیلم در واقع اولین فیلم دارای سگمنت نیز محسوب می‌شود، این روایت‌ها در حقیقت به این مساله می‌پردازند که اگر انسان در موقعیت‌های خاص از زندگی‌اش راهی دیگر را در پیش می‌گرفت چه سرنوشتی برای او رقم می‌خورد، دنیایی از سرنوشت‌های چند گانه که البته تجربه‌ی آن در عالم واقع امکان پذیر نیست. از نمونه‌های مشهور دیگر می‌توان به فیلم بدو لولا<sup>۳۵</sup> (تام تیکور، ۱۹۹۸) اشاره کرد، داستان این فیلم به شیوه‌ی آزمون و خطا پیش می‌رود و تفاوت عمده‌ی این فیلم با شانس کور عدم تکرار تجربه‌های قبلی است، در حالی که قهرمان شانس کور در سه دنیای مختلف به سر می‌برد که به علت قرابت مکانی حتما افراد و موتیف‌های مشابه دارد، زمان در این دو فیلم ساختار گاهشمارانه ندارد بلکه شکلی تودرتو و یا نسبی دارد که در آن می‌توان به عقب و جلو حرکت حرکت کرد.

دسته‌ای دیگر از روایت‌های چنگالی دو خط داستانی دارند و در نتیجه سرنوشت دوگانه‌ای برای شخصیت اصلی رقم می‌خورد شاهد مثال برای آن فیلم‌های دره‌های کشویی<sup>۳۶</sup> (پیترهاویت، ۱۹۹۸) و مرد خانواده<sup>۳۷</sup> (برت راتنر، ۲۰۰۰) می‌باشد. بوردول نکاتی را در رابطه با روایات چنگالی مطرح می‌کند از جمله اینکه "روایات چنگالی نشانه‌گذاری شده‌اند،



خودکشی (۲:۳۷) آغاز شده و سپس برگشت زمانی به آغاز همان روز دارد و اتفاقاتی که برای هریک از دانش آموزان افتاده به صورت سگمنت‌های روایی متصل به هم و پراکنده ارائه می‌شود و تنها با دیدن کل فیلم است که تماشاگر می‌تواند قطعات به هم ریخته را در ذهن خویش به درستی سامان داده و دلیل خودکشی کلی مشخص می‌شود، نکته‌ای که در مورد این فیلم وجود دارد این است که بسیاری از صحنه‌ها چند بار تکرار می‌شود اما هر بار از نقطه نظر شخصیتی دیگر، که در حقیقت همان جابه‌جا شدن نقطه‌ی دید<sup>۴۸</sup> در این گونه روایت‌هاست.



شکل شماره ۷

مشهور فیلم کد زمان<sup>۴۲</sup> (مایک فیگیس، ۲۰۰۰) و دختران چلسی<sup>۴۳</sup> (اندی وار هول، پل مورسی، ۱۹۶۶) می‌باشد.

Segment 1	Segment 2
Segment 3	Segment 4

شکل شماره ۵

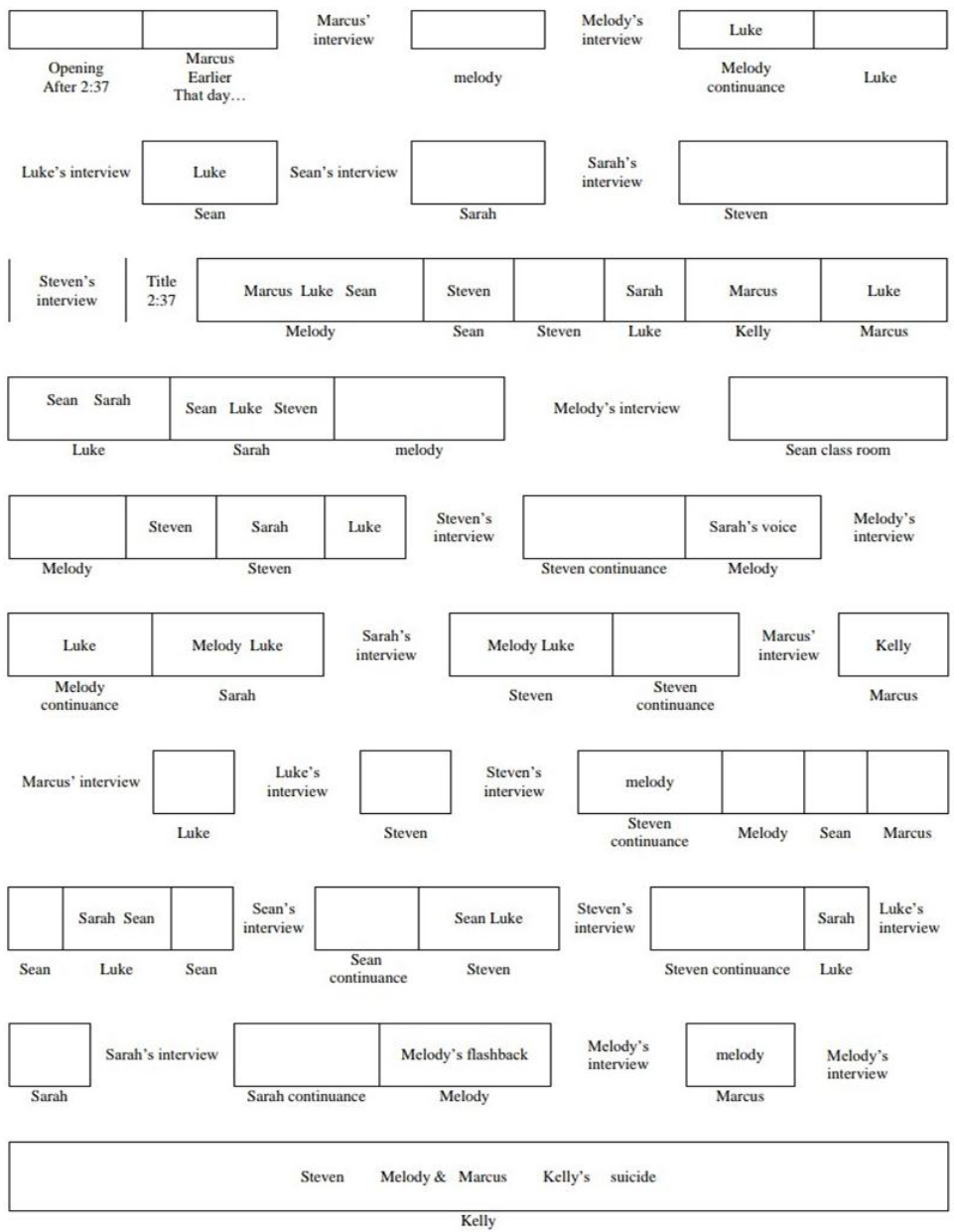
### روایت‌های دو داستانی غیر همزمان<sup>۴۴</sup>

این ساختار دو داستان در دو زمان مختلف اما با شخصیت‌های یکسان را در معرض تماشا می‌گذارد، به عنوان مثال می‌توان به فیلم‌های تایتوس<sup>۴۵</sup> (جولی تی مور، ۱۹۹۹) و سنگینی آب<sup>۴۶</sup> (کاترین بیگلو، ۲۰۰۰) همچنین فیلم ساعت‌ها<sup>۴۷</sup> (استیون دالدری، ۲۰۰۲) اشاره کرد.

Segment 1	Segment 2	Segment 1	Segment 2	Segment 1	Segment 2	Segment 1
-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

شکل شماره ۶

اکنون برای ملمسوس‌تر شدن تفاوت بین ساختار اپیزودیک و سگمنتال، فیلم ۲:۳۷ را که در دسته‌ی روایت‌های شبکه‌ای پیچیده قرار می‌گیرد به طور دقیق‌تر بررسی می‌کنیم، همانطور که اشاره شد موتیف مشترک فیلم‌های روایت‌شبکه‌ای چندگانه بودن شخصیت‌ها و یا چندگانگی روایت نقطه دید است که این موضوع به خوبی در فیلم مشهود است، در حقیقت روایت خودکشی یکی از دانش آموزان دبیرستانی در استرالیا به نام کلی از نقطه نظرش دانش آموز دیگر دنبال می‌شود، نقطه‌ی اتصال سگمنت‌ها در واقع مصاحبه‌ای است که با یک یک دوستانش صورت گرفته، فیلم بعد از لحظه‌ی



Luke's interview → Sean's interview → Sarah's interview → Steven's interview → Melody's interview → Marcus' interview → Kelly's interview ... Ending

شکل شماره ۸

## نتیجه

هدف این مقاله بررسی دو شکل ساختاری روایت در دوره برهه‌ی خاص از تاریخ سینما بود که می‌توان گفت وجه تشابه هر دو در فاصله گرفتن از شیوه‌ی مرسوم کلاسیک و جنبه‌ی هنری و مبتکرانه‌ی آن هاست، البته تاثیر عوامل جامعه‌شناسی، فلسفی و روان‌شناسی بر تغییر شیوه روایت در این برهه‌ها غیر قابل کتمان است، تعاریف جدید از زمان و طرح مباحث جدید در مورد خاطره و ذهن آدمی توسط زیگموند فروید، گوستاو یونگ، هانری برگسون و سپس استیون هاوکینگ اثرات خود را در سینما نشان داد و زمان به عنوان مولفه‌ی اصلی روایت و شکل پذیرترین خاصیت در روایت فیلم مطرح شد که البته این مساله در روایت‌های سگمنتال که شبیه به کولاژ و کاملاً انعطاف پذیر است بیشتر ملموس می‌باشد، از طرفی تکررگرایی و توجه به خرده داستان‌ها و خرده فرهنگ‌ها و مرگ ابرروایت که از ویژگی‌های مهم روایت پست مدرن است در ساختارهای سگمنتال کاملاً متجلی است، آن چه که این مدل از فیلم سازی را به چیزی بکر و بدیع بدل می‌سازد این است که در این شیوه روایی شخصیت‌های چندگانه متعلق به داستان‌های گوناگون به گونه‌ای غیر اتفاقی به هم برخورد می‌کنند و این روایت‌ها به آفرینش داستان‌ها و زندگی‌های در هم آمیخته‌ای می‌پردازد که رشته‌های در هم تنیده یا شبکه‌های

تو درتو از روابط انسانی به وجود می‌آورند، در حقیقت شناخت عنصر زمان، توجه به ظرفیت‌هایی که می‌تواند ایجاد کند و به کارگیری آگاهانه زمان است که چنین امکانی را فراهم می‌آورد، همچنان که آندره تارکوفسکی در کتاب پیکره سازی در زمان اعلام می‌کند تنها سینما این امکان را دارد که زمان را بر پرده‌ی خود بازسازی کند و آن چه هرکس به خاطرش به سینما می‌رود زمان است. عناصر موجود در هر یک از روایت‌ها و وجوه تفاوت آن‌ها برای مطالعه دقیق‌تر به عنوان خاتمه ارائه می‌گردد:

segment	Episode
غیر خطی	خطی
خرده پیرنگ ضد پیرنگ تعدد پیرنگ	شاه پیرنگ
به هم مرتبط هستند	با هم ارتباط ندارند
تعدد یا تکرار نقطه دید	یک نقطه جدید
عدم وجود شخصیت محوری	حضور شخصیت محوری
به صورت در هم تنیده	به صورت موازی
ابهام زمانی و مکانی	زمان و مکان واضح
سینمای جدید (ساختارهای زمانی نو)	سینمای مدرن
فهم دشوار	فهم آسان

جدول شماره ۱

پی نوشت:

RO GO PA G	- ۱
structure	- ۲
Fiction structure	- ۳
thematic	- ۴
Temporal structure	- ۵
Arch plot	- ۶
Mini plot	- ۷
Anti plot	- ۸
Psychological time	- ۹
Kaos	- ۱۰
Quartet	- ۱۱
Kwaidan	- ۱۲
Paisan	- ۱۳
Le plaisir	- ۱۴
Dreams	- ۱۵
Boccaccio 70	- ۱۶
Everything you always wanted to know about sex	- ۱۷
Woman times seven	- ۱۸
Women&men	- ۱۹
How the west was won	- ۲۰
Blade of satans bog	- ۲۱
ROSSELLINI,GODARD,PASOLINIS,GREGORETTIS	- ۲۲
Network narrative	- ۲۳
Focalized narrative	- ۲۴
Non-focalized narrative	- ۲۵
Complicated narratives	- ۲۶
Joint	- ۲۷
Interference temporal	- ۲۸
Multiple temporal	- ۲۹
P.O.V	- ۳۰
Puzzle film	- ۳۱
Labyrinthine	- ۳۲
Forking-path narratives	- ۳۳
Blind chance	- ۳۴
Run lola Run	- ۳۵
Sliding Doors	- ۳۶
The family man	- ۳۷
Unrelated consecutive narratives	- ۳۸
Chungking Express	- ۳۹
Fallen Angels	- ۴۰
Simultaneous narratives & Simultaneous presentations	- ۴۱
Time code	- ۴۲
Chelsea girls	- ۴۳
Two-non simultaneous narratives	- ۴۴
Titus	- ۴۵
The weight of water	- ۴۶
The Hours	- ۴۷
Shifting point of view	- ۴۸

## فهرست منابع:

- حیدری، حسین. (۱۳۹۰). ساختارهای زمانی نو در سینما. تهران: نشر نگاره پرداز.
- صنعتی، محمد. (۱۳۸۱). تحلیل روانشناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات و ذهنیت. تهران: نشر مرکز.
- مک کی، رابرت. (۱۳۸۲). داستان، ساختار، سبک و اصول فیلمنامه نویسی. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: نشر هرمس.
- کینگزبرگ، آیرا. (۱۳۷۹). فرهنگ کامل فیلم. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: نشر حوزه هنری.
- بوردول، دیوید و کریستین تامسون. (۱۳۸۲). هنر سینما. ترجمه فتاح محمدی. تهران: نشر مرکز.
- بوردول، دیوید و کریستین تامسون. (۱۳۸۵). تاریخ سینما. ترجمه روبرت صافاریان. تهران: نشر مرکز.
- روسلینی، روبرتو. (۱۳۵۸). تریلوژی جنگ. ترجمه وازریک درساهاکیان. تهران.
- عادل، شهاب الدین، حیدری، حسین، سنگتراشانی، سید بهنام: "ساختارهای زمانی نو در سینما با رویکرد به روایت شبکه ای فیلم"  
"نشریه علمی پژوهشی دانشگاه هنر. شماره ۴، ۱۳۹۱.
- محمدی، مجید: "فیلم اپیزودیک" مجله فارابی. شماره ۲۱، ۱۳۷۲
- Bordwell, David (2008). poetics of cinema. New York: Routledge
- Buckland, Warren (2009). Puzzle Films. UK: Blackwell publishing.
- Smith, Evan (1999). "Thread structure". journal of film and video.
- Ricoeur, Paul (1980). "critical inquiry"