ساختار زمان در روایت سینمایی

دکتر شهاب‌الدین عادل*

(تاریخ دریافت ۸۷/۸/۳۰، تاریخ پذیرش ۸۷/۱۲/۲۲)

چکیده

الگوی فشرده کردن و کش‌آوردن زمان در سینما توسط فیلم‌سازان بزرگی مانند «سرگئی آیزنشتاین» ، «جان فورد» ، «استانلی کوبریک» و ... اجرا شده است . این دو الگو بارها و بارها در تاریخ تحول سینما توسط دیگر فیلم‌سازان نیز اجرا شده است. این دو کارکرد مهم مربوط به عنصر «زمان» تحولات زمان فیلم از «روایت تا زیبایی‌شناسی» را در برمی‌گیرد.

در مقاله حاضر به تحلیل و بررسی فشرده کردن و کش‌آوردن مقوله «زمان» در فیلم‌های «دلیجان» ساخته جان فورد ، «رزمنا و پوتمکین»یا ساخته سرگئی آیزنشتاین و «حادثه در اول کریک بریج» ، ساخته «روبرانریکو» می‌پردازیم . همچنین در پایان این مقاله با ذکر نمونه‌های متنوع از کارکرد این موضوع در می‌یابیم که روایت «فیلمیک» درباره تحولات زیبایی‌شناختی فیلم بر تغییرات و دگرگونی‌های عنصر زمان در هنر سینما مبتنی است.

واژه‌های کلیدی : سینما ، زمان ، فشرده کردن زمان ، کش‌آوردن زمان ، روایت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* عضو هیئت علمی دانشگاه هنر (استادیار، رشته پژوهش هنر) Email:adel@art.ac.ir

مقدمه

اصطلاح فشرده‌کردن زمان در سینما به اشکال مختلف بیان و به‌کار برده شده است. نظریه‌پردازانی همانند «توماس» و «ویوین سابچک»، این اصطلاح را «کامپرشن»[1] نام‌گذاری کرده‌اند و اشخاص دیگری همچون «ویلیام فیلیپس»[2] برای این موضوع اصطلاح «کاندنسینگ»[3] را به کار برده‌اند که البته هر دو به یک معناست. صرف‌نظر از مفاهیم انگلیسی این دو واژه ، چیزی را که می‌توانیم در هر دو مشاهده کنیم، می‌توان با مثالی ساده بیان کرد: درست مثل این است که آب یک سوپ را خشک یا کم کنند. در این صورت ، بدیهی است که غلظت آن زیاد می‌شود و قطعاً لطمه‌ای به آن وارد نمی‌شود. قرار است زمان در فیلم چنان فشرده شود که هیچ‌یک از رویدادها حذف نشود و در عین حال بینندگان رویدادها را دریافت کنند . البته این مسئله و حتی همین مثال فوق را می‌توان اساساً راجع به کل فیلم‌های تاریخ سینما به کار برد.

فشرده کردن زمان

رایج‌ترین فرم کار با زمان در سینما بحث فشرده کردن آن است. کافی است به فیلم «اودیسه ۲۰۰۱»[4] ساخته «کوبریک» در سال ۱۹۶۸ توجه کنیم که در آن از طریق یک برش، میمون اولیه، استخوان خود را به آسمان پرتاب می‌کند و بعد نمای حرکت سفینه را در اعماق فضا می‌بینیم. این انتقال ناگهانی، بینندگان فیلم را به مدت دو هزارسال به آینده پرتاب می‌کند؛ یعنی تماشاگران در سال ۲۰۰۱ قرار می‌گیرند. قرار است تمام این زمان در دو ساعت و بیست دقیقه فشرده شود و این فشرده کردن، قسمت عمده‌ای از زمان است. البته گاهی نیز ممکن است، مانند فیلم «دلیجان»، حوادث در خلال دو روز بگذرد و همین دو روز کافی است تا براساس آن تمام نتیجه‌گیری‌ها شکل گیرند. با نگاهی دقیق به ساختار فیلم «دلیجان» نکات جالبی را درباره ساختار زمان فیلم می‌توان بیان کرد. به طور قطع قسمت عمده‌ای از تکنیک فشرده‌کردن زمان در این فیلم به استفاده از تکنیک‌های «فید-این» و «فید- اوت» مربوط می‌شود. در واقع، در این فیلم بیشترین عناصر سینمایی برای فشرده‌کردن زمان به طور دقیق با استفاده از تکنیک‌های انتقالات نوری[5] از جمله فید – این و فید- اوت صورت گرفته‌اند. (بوردول و تامپستون ، ۱۳۷۷)

هنگامی که به ساختار زمانی و روایت متوالی زمان این فیلم می‌نگریم ، در می‌یابیم که بیش از هر مسئله دیگری ، این دو عنصر در شکل‌دهی و سازمان‌دهی عنصر زمان سینمایی تعیین

1. compression
2. William Philips
3. condensing
4. 2001:A Space Odyssey
5. optical transition(visual transition)

کننده‌اند. این فید-اوت‌ها و فید- این‌ها از نظر ساختاری بـه شـکل حـساب‌شـده‌ای در فـیلم مـورد استفاده قرار می‌گیرند. شاید بهتر است این گونه گفته شود که سـاختمان شـکلی فـیلم دلیجـان از نقطه نظر زمانی به قرار زیر است :

در ۱۵ دقیقه اول فیلم ، وقایع در شهری به نام «تونتو» می‌گذرد و در ۱۵ دقیقه پایانی فیلم نیز وقایع در شهری به نام «لاردزبرگ» . در این سفر ، از شهر «تونتو» به شهر لاردزبـرگ مـی‌رسـیم و بقیه فیلم که در حدود ۵۹ الی ۶۰ دقیقه اسـت و قـسمت اصـلی داسـتان را تـشکیل مـی‌دهـد در میانه‌ی این دو مکان و زمان قرار می‌گیرد. در واقع می‌توان گفت که ۱۵ دقیقه‌ی اول و ۱۵ دقیقه‌ی آخر و ۶۰ دقیقه طول سفر قسمت اصلی داستان اسـت . فیـد-اوت‌هـایی کـه در بـالا ذکـر شـد در قسمت میانی فیلم به گونه‌ای بسیار دقیق و حساب‌شده به کار گرفته شده است. این فیدها علی‌رغم اینکه از نظر ساختاری ما را به صحنه‌های بعـدی رهبـری مـی‌کننـد ، در شـکل‌پـذیری سـاختمان داستان فیلم نیز بسیار مؤثرند و یا به اصطلاح ، ساختار آنها تا حـدود زیـادی شـباهت بـه سـاختار داستان دارد.

در طی داستان این فیلم ، تماشاگران ، زیاد تابع تشریح وضع مکانی و نوری نیستند، امـا زمـان در حال گذر است و البته طبیعت فیلم این مسئله را موجه جلوه می‌دهد. در تمام مـدت ، بـا نـور و فضا سر و کار داریم، اما این خصوصیّت ذاتی سینماست. در این فیلم، به دقت بیـشتر در دو مقولـه فضا و زمان نیاز است. «جان فورد» برای این فیلم ساختاری دقیق طراحی کرده است: ۱۵ دقیقـه‌ی اول فیلم از ۱۰ صحنه تشکیل می‌شود که می‌توانیم آن را یک سـکانس تلقـی کنـیم. ۱۵ دقیقـه‌ی آخر نیز از ۱۰ صحنه تشکیل شده است که می‌توانیم آن را نیز یـک سـکانس در نظـر بگیـریم . در نتیجه ما سکانسی در شهر «تونتو» و سکانسی در شهر «لاردزبرگ» و ۸ سکانس هم در یک ساعت وسط فیلم داریم که به اصطلاح این ۸ سکانس با تعداد هشت فید – این و فید- اوت پر شده است . حالا باید دید که چطور این دو روز واقعه قرار است در ۶۰ دقیقه در وسط داستان فیلم اتفاق بیفتد. باید این مسئله را به این شکل مورد بررسی قرار داد که اصـولاً بحـث فـشرده‌کـردن زمـان مبحثـی تکنیکی است ، به شکلی که منجر به گردآوردن موقعیت‌های صحنه‌هـا در سکانـسی مـی‌شـود کـه فضای بیشتری را به خود اختصاص مـی‌دهـد ، ضـمن آنکـه از نظـر زمـانی فـضای کمتـری بـه آن اختصاص داده شده است . در فیلم دلیجان ، از چنین تکنیکی استفاده شـده اسـت . البتـه ممکـن است این توهم پیش‌آید که وقتی راجع به «فشرده‌کردن»[1] صحنه‌هـا صـحبت مـی‌کنـیم ، در واقـع در باره‌ی حذف صحنه‌ها سخن می‌گوییم، اما در حقیقت چنین نیست . در بعضی مواقع، صـحنه‌هـا حذف می‌شوند، ولی تکنیک فشرده‌کردن اساساً متکی برحذف نیست، بلکه متکـی برفـشرده کـردن

1. condensation

است. اصولا فشرده کردن زمان در سینما به این مسئله باز می‌گردد که فیلم‌ساز قصد دارد تا اشتیاق تماشاگران را نسبت به دیدن حوادث، به صحنه‌های بعدی منتقل کند و در همین مسیر ، بخشی از اشتیاق تماشاگران را به دیدن حادثه آینده مجدداً به صحنه بعدتر منتقل کند. درنتیجه، فیلم‌سازان، همواره از این تکنیک استفاده می‌کنند تا بخشی از اطلاعات مربوط به داستان فیلم و برخی از رویدادها را به جلوتر انتقال دهند و در نتیجه چنین فرآیندی، تماشاگران همواره در انتظار دسترسی به چیزهایی هستند که در آینده خواهند دید، مانند فیلم دلیجان که در ۶۰ دقیقه میانه‌ی فیلم، جان فورد با تماشاگران این فرآیند را طی می‌کند، درست همانند حلقه‌های زنجیر که پشت سرهم و به صورت متصل با یکدیگر قرار گرفته‌اند و تماشاگران به هیچ وجه آنها را احساس نمی‌کنند و در عین حال کل داستان را بدون حتی حسی از حذف شدن وقایع پی‌گیری می‌کنند و درنتیجه، ۶۰ دقیقه میانه فیلم و تمام وقایع آن در همان دو روزی رخ می‌دهد که سفر و ماجرای سفر دلیجان اتفاق می‌افتد. در واقع دو روز در سینما در ۶۰ دقیقه فشرده شده است.

استفاده از تکنیک‌های تداومی موجب می‌شود که این حلقه‌های زنجیری، صحنه‌ها را به یکدیگر متصل کند و تماشاگران در انتظار و آماده دیدن صحنه‌های بعدی و به همین ترتیب صحنه‌های بعدتر باشند (بورچ ، ۱۳۶۳). البته ممکن است فکر کنیم که در ادبیات نیز از این تکنیک‌ها استفاده می‌شود، اما باید به این مسئله توجه کرد که این مختص هنر سینماست. برای مثال در ابتدای فیلم دلیجان، تماشاگران زودتر از شروع داستان ، تلگرافی را مشاهده می‌کنند. «جرانیمو» رئیس سرخپوستان جنگاور، تیرهای تلگراف را قطع کرده است و قصد دارد تا جلوی عبور مسافران دلیجان را از ورود به سرزمین‌های سرخپوستان بگیرد . این مسئله تلویحاً به تماشاگران این نکته را متذکر می‌شود که: آیا این دلیجان موفق به عبور از این سرزمین‌ها خواهد شد یا نه ؟ در چنین مواقعی تماشاگر احساس می‌کند که می‌خواهد این صحنه‌ها را ببیند و حتی دوست دارد تمام قضایا را پیدا کند. به هر صورت، در فیلم دلیجان استفاده از تدوین و انتقالات بصری نوری و همچنین ساختار دکوپاژ در کمک به حذف زمان‌ها بسیار حساب‌شده است. حتی این ساختار در فرآیند حذف برخی از مکان‌ها که چندان تأثیری در پیشبرد وقایع داستان فیلم ندارد نیز بسیار تعیین‌کننده است (بوردول ، ۱۳۷۵). در اینجا ذکر این نکته مهم است که ساختار مذکور، بر پایه به کارگیری تکنیک‌های فید پی‌ریزی شده است. برای مثال اگر قرار است سه الی چهار ساعت بین دو صحنه حذف شود، از فید استفاده می‌شود و اگر قرار است دو الی سه دقیقه حذف شود، از دیزالو استفاده می‌شود. هنگامی که به سکانس ما قبل آخر فیلم دلیجان می‌رسیم، یعنی قبل از اینکه دلیجان به شهر لاردزبرگ وارد شود، در حدود ۱۰ دیزالو را به صورت پشت سر هم شاهد هستیم. این دیزالوها زمان‌های بسیار کوتاهی از قرار سه الی هشت دقیقه را حذف می‌کنند و بسیار زیرکانه طراحی شده‌اند. اما صحنه‌هایی را نیز در این شاهد هستیم که در آنها به نظر می‌رسد زمان چند ساعتی گذشته است، مثلا صحنه‌ای که «درک» می‌خواری می‌کند و آرام آرام این عمل را انجام

می‌دهد و پس از انتقالی بصری و بازگشت به او مشاهده می‌کنیم که پـر از گـرد و خـاک اسـت. در واقع طراحی زمان و روایت از طریق زمان، هنگامی که قصد بر آن باشد که زمان زیادی را بگذارنـد، از فیدها و هنگامی که منظور این باشد که زمان کوتاهی را بگذرانـد از دیزالوهـا اسـتفاده مـی‌کنـد (همان). البته تمامی این تمهیدات سینمایی باید مسئله‌ی فشرده‌کردن زمان را برای ما روشن کند. تمام ترفندهای کارگردانی در فیلم جان فورد در خدمت به انتقال این مسئله، یعنـی فـشرده‌کـردن زمان است. در نتیجه، تا آن جا که به مقوله‌ی فشرده‌کردن زمان مربوط می‌شود، تکنیک‌های به کار زده شده درخصوص عناصر بصری توسط فورد در فیلم دلیجان را می‌توان به دو دسته تقسیم کـرد: یک دسته فیدها هستند که اساساً اختصاص به زمان‌های طولانی‌تر و مکان‌های طولانی‌تـر دارنـد و دوم دیزالوها هستند که به زمان‌های کوتاه‌تر اختصاص دارند و در مکان‌های پیوسته‌تر مورد استفاده قرار می‌گیرند.

البته این مسئله را نیز باید اذعان کرد که این شکل فشرده‌کـردن زمـان در فـیلم دلیجـان یـک فرمول کلی نیست و تمام فیلم‌های تاریخ سینما از ایـن روش در جهـت فـشرده‌کـردن زمـان سـود نمی‌جویند. برای نمونه در فیلم «اودیسه ۲۰۰۱» پرتاب استخوان به آسمان و برش به سـال ۲۰۰۱ به سفینه‌ای که به کهکشان‌ها می‌رود بـه شـکل کـات مـستقیم صـورت مـی‌پـذیرد. در ایـن بـرش سینمایی، دو هزار سال فشرده‌کردن زمان از طریق یک کات سینمایی شکل می‌گیرد، هر چنـد کـه انتقالات نوری نیز برای همین منظور کـاربرد دارنـد. در فـیلم «عـشق سـاحره» سـاخته فـیلم‌سـاز اسپانیایی «کارلوس سائورا» نیز شاهد گفت‌وگوی دو پدر دربـاره پـسر و دختـر خـود هـستیم و در همین حال شاهد پسربچه‌ای هستیم که روبه روی دوربین قرار مـی‌گیـرد و از طریـق یـک دیزالـو، ناگهان شاهد مردی ۲۸-۲۷ ساله‌ایم که در واقع همان کودک ۸-۷ ساله است و یا در ابتـدای فـیلم «آنها به اسب‌ها شلیک می‌کنند» ساخته «سیدنی پـولاک» قهرمـان فـیلم را ایـن‌گونـه مـی‌بینـیم: کودکی مقابل دوربین قرار می‌گیرد و در یک انتقال بصری، جوانی او را در چندسال بعد شاهدیم که این نیز فشرده‌کردن زمان محسوب می‌شود. حتی در صحنه‌هایی از فیلم «هفت سامورایی» سـاخته «اکیرا کوروساوا» هجوم تعداد زیادی از انتقال‌های بصری را از طریق تکنیک وایپ شاهد هستیم. در دستور زبان سینمای کلاسیک برای فشرده‌کردن زمان از تکنیک‌های فید و دیزالـو بیـشتر اسـتفاده شده است، هر چند که بسیاری به تاریک‌کردن صحنه‌ها به وسیله فیـدها اعتقـاد ندارنـد. مـسئله‌ی مهم این است که سینمای کلاسیک همواره معتقد بود کـه مـی‌بایـستی فـشرده‌کـردن زمـان را در داستان‌های خطی (روایت‌های خطی) مورد استفاده قرار داد، ولی فرم‌های دیگری در تـاریخ سـینما وجود دارد که کاملاً روایت‌های غیرخطی دارند و از ساختار بسیار پیچیده‌ای برخوردارنـد و در عـین حال در آنها نیز از روش‌های فشرده‌کردن زمان استفاده شده است. در فیلم «همشهری کـین» نیـز شاهد داستانی هستیم که در آن زمان فشرده شده است، اما کارگردان از تکنیکی دیگر و بی‌بدیل‌تر سود می‌جوید، هرچند از همان اصول فیلم دلیجان نیز استفاده می‌کند (بورچ، ۱۳۶۳). در این فیلم

شاهد سکانسی هستیم که طول آن ۱۲۴ ،ثانیه است و به سکانس صبحانه «کین» و «امیلی» مشهور است. در این سکانس ۱۲۴ ثانیه‌ای شاهد دو سال زندگی کین هستیم که در آن زمان فشرده شده است. در این جا تکنیک‌های فشرده کردن زمان به شکل دیگری طراحی شده است: دوربین آرام به سوی میزی حرکت می‌کند، فشرده به میز نزدیک می‌شود، در دو سر میز امیلی و کین که در ماه عسل به سر می‌برند، نشسته‌اند.

کین جوان وآتشی‌مزاج به صورتی پیشخدمت‌مآبانه از امیلی پذیرایی می‌کند و بشقاب را جلوی او می‌گذارد. از فاصله‌ای دور توسط حرکت دوربین به صحنه نزدیک می‌شویم؛ کین در کنار امیلی می‌نشیند در این هنگام شاهد انتقال تصاویر کین و امیلی به یکدیگر از طریق اندازه‌های «مدیوم کلوزآپ» هستیم. این صحنه به صورتی طراحی شده است که قرار است دوسال را طی کند. انتقالات بصری ما بین امیلی و کین به صورت «سوویش پان»[1] (پان سریع) صورت می‌پذیرد. هر نما در حدود ۷ الی ۱۰ ثانیه باقی می‌ماند و به صورت حرکت افقی سریع به تصویر دیگر انتقال پیدا می‌کند. «ولز» قصد دارد تا از تکنیک انتقال بصری سوویش پان برای فشرده کردن زمان و تحول در مناسبات امیلی و کین سود جوید. در این انتقالات بصری، اشتیاق اولیه کین نسبت به امیلی آرام آرام جای خود را نخست به سوءظن، سپس به سردی کامل و در پایان به نفرت می‌دهد و لذا رابطه داغ و آتشین آغازین، در پایان این صحنه [که کلیه انتقالات بصری آن با برش‌های اپتیکی (نوری) سوویش پان (حرکت افقی سریع) صورت گرفته است] تبدیل به رابطه‌ای سرد می‌شود که این مسئله خوانش جدیدی برای تماشاگران فیلم فراهم می‌سازد.

درواقع، چند سوویش پان مدت زمانی برابر دو سال را در برمی‌گیرد. حال در این زمان چه گذشته ،امری نامعلوم است. در این جا رابطه‌ی این دو از طریق ریتم حساب شده‌ی مونتاژ، تکنیک دکوپاژ کارگردانی و استفاده بجا از امکانات مونتاژی طراحی می‌شود به طوری که دو سال زمان زندگی این دو شخصیت با چند تکنیک انتقال تصویری، آن هم به صورت سوویش پان طی می‌شود. در پایان این صحنه،دوربین دوباره از میز این دو دور می‌شود. اکنون میز اول که میز کوچکی بود و کین در کنار امیلی پشت آن نشسته بود تبدیل به میزی بزرگ شده است و کین و امیلی با نفرت و به سختی یکدیگر را نگاه می‌کنند، حتی امیلی در حال خواندن روزنامه رقیب کین است. نکته‌ی حائز اهمیت در این جاست که چگونه و به چه شکلی این فشرده کردن عنصر زمان صورت پذیرفته است. در مدت زمان ۱۲۴ ثانیه، تصاویری را شاهدیم که خیلی فشرده شده‌اند آن هم به واسطه زمانشان و در عین حال قسمتی از زندگی امیلی و کین را در همین زمان مرور کرده‌ایم؛ درست مثل اینکه فصلی از یک کتاب را به سرعت ورق زده باشیم و دیگر به آن احتیاجی نداشته باشیم.

1. Swish Pan

بدیهی است در چنین شرایطی به سراغ فصل بعدی کتاب می‌رویم. ما صفحاتی از زندگی این دو شخصیت را ناخوانده باقی می‌گذاریم، ولی به هرحال آن را مرور می‌کنیم و به مطالعه فصل بعدی فیلم می‌رویم.

در این تکنیک، فیلم‌ساز هیچ گاه قصد ندارد تا مسئله‌ای را حذف کند، بلکه قصد او این است که بگوید موضوع را خلاصه کرده‌ایم و چیزی از ماهیت اصلی ماجرا دور نیانداخته‌ایم، زیرا دعواهای خانوادگی بین امیلی و کین به طور دائم و مستمر ادامه پیدا می‌کند. در فصل سوم، غرغر کردن امیلی و زخم زبان‌های کین را شاهدیم. در فصل چهارم، فحش دادن امیلی به کین را می‌بینیم و سرانجام بقیه ماجرا را به طور خلاصه شاهدیم. تمام سوویش پان‌ها باعث می‌شود تا بینندگان فیلم کلیه‌ی مقاطع پیدایش اختلافات زندگی امیلی و کین را دریافت کنند. البته در سینمای کلاسیک، تکنیک فشرده کردن زمان براساس مجموعه دستور زبان سینمایی شکل می‌گیرد و تماشاگران از این طریق آن را دریافت می‌کنند (بورچ، ۱۳۶۳). در سینمای کلاسیک، مجموعه‌ای از نشانه‌ها[1] به تماشاگران ارائه می‌شود تا این فشرده کردن را ادراک کنند و بتوانند بقیه اثر را خوانش کنند. اما در برخی موارد و خارج از چهارچوب‌های سینمایی کلاسیک، برخی از فیلم‌سازان، تعمداً و به طور آگاهانه مقوله زمان را در ابهام قرار می‌دهند. اصولاً زمان مبهم، یکی از عوامل بسیار مهم درام محسوب می‌شود، در صورتی که این «زمان» در سینمای کلاسیک، اصولاً وجود ندارد (بوردول، ۱۳۷۵). درحقیقت، در سینمای کلاسیک، تماشاگران می‌بایست زمان و مکان حذف شده را ادراک می‌کردند، اما برعکس، قصد فیلم‌سازانی که با زمان مبهم کار می‌کنند این است که مقدار گذشت زمان به‌طور کامل برای تماشاگران قابل ادراک و قابل فهم نباشد. این درست در نقطه‌ی مقابل سینمای کلاسیک است که قرار است در آن گذشت زمان کاملاً و به‌طور دقیق توسط تماشاگران فهمیده شود. برای مثال، در فیلم «روزی روزگاری در آمریکا» ساخته «سرجیو لئونه»، فیلم‌ساز به طور آگاهانه و عمداً قسمتی از داستان را برای ما بازگو نمی‌کند و حتی این نکته را نمی‌گوید که در این قسمت از داستان چه مقدار زمان طی شده است. این امر برای کمک به ساختار دراماتیک فیلم به‌کار زده شده است. «دیوید بوردول» و «جنت استایگر» از نظریه‌پردازان نئوفرمالیست آمریکایی در حوزه سینما، گذشت زمان را در پیش‌برد درام به اندازه کنش مؤثر نمی‌دانند (بورچ، ۱۳۶۳). شاید تفاوت مهم بین سینمای کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن نیز از این جا ناشی می‌شود. در سینمای کلاسیک، کنش، داستان را پیش می‌برد و زمان عملاً نقش دراماتیک بازی نمی‌کند و اصولاً زمانی که در فیلم حذف می‌شود در پیشبرد درام آنچنان که باید نقش بازی نمی‌کند. آنچه در حذف زمان برای تماشاگران قابل رؤیت نیست عناصر درونی و در واقع روان شخصیت‌هاست: ما

1. clues

کاری به این مسئله نداریم که کودک فیلم «عشق ساحره»[1] چگونه بیست ساله شد و یا در فیلم «آنها به اسب‌ها شلیک می‌کنند» چگونه کودک به جوان تبدیل شد. در سینمای کلاسیک نیز به همین ترتیب است، یعنی هنگامی که زمانی حذف می‌شود به درونیات شخصیت‌ها پرداخته نمی‌شود و فقط ظاهر آنهاست که دچار تحول یا دگرگونی می‌شود و یا آنکه فضای مکانی تحول می‌یابد. درنتیجه، هنگامی که در سینمای کلاسیک زمانی را فشرده می‌کنیم، هیچ چیز از اصل اثری که قرار است مخاطب آن را ببیند کاسته نمی‌شود. بنابراین، تماشاگران فیلم‌های کلاسیک در فرایند حذف زمان به هنگام فشرده کردن آن به دنبال نکته‌ای مبهم و ناآشنا به جست‌وجو نمی‌پردازند. به عبارت دیگر، آنچه تماشاگران می‌بایستی می‌دیدند دیده‌اند و چیزی کم و کسر نبوده است.

اما این مسئله در سینمای مدرن و پس از آن صادق نیست. برای مثال در فیلم «خوشه‌های خشم» ساخته «جان فورد»، هنگامی که خانواده‌ی کشاورز قصد مهاجرت دارند شاهد عبور این خانواده از چند ایالت هستیم. فورد از طریق تابلوهای جاده، عبور و مهاجرت این خانواده را از چند ایالت برای ما تصویر می‌کند. این مسیر بسیار طولانی است، ولی تنها در چند پلان کوتاه چند ثانیه‌ای آن را شاهد هستیم و در پایان متوجه می‌شویم که این خانواده از ایالات «اوکلاهاما» به ایالت «کالیفرنیا» رسیده‌اند که مسیری بسیار طولانی است و در دو سر کشور آمریکا واقع شده است. این چند پلان کوتاه شامل تابلوهای مشخصات ایالتی در ورود به مکان‌های جغرافیایی و خروج از آنهاست و بدیهی است که این فشرده کردن زمان متکی است بر جغرافیای مکانی که منجر به درک و دریافت تماشاگران از مسئله مهاجرت می‌شود.

البته این مسئله به طور دقیق و مبتنی بر نظم دقیقی طراحی شده است و اصولا در سینمای کلاسیک، گذشت زمان به طور منظم طراحی می‌شود. یکی از سینمایی‌ترین و شاید زیباترین این مثال‌ها را می‌توان در فیلم همشهری کین مشاهده کرد. «سوزان الکساندر» همسر دوم کین در حال بازی با تکه‌چینی «پازل»[2] است، در کنار شومینه نشسته است و آنها را در کنار هم می‌چینند. در این لحظه شاهد دیزالوهای پی‌درپی هستیم که طی آن فصل‌های مختلف سال از جلوی چشم ما می‌گذرد و از این طریق فیلم‌ساز گذشت زمان یک ساله را برای ما بیان می‌کند. بدیهی است این گذشت زمان برای تماشاگران، بسیار دقیق و راحت بیان شده است. اگر لازم بود چیزی مهم‌تر از گذشت یک ساله زمان برای تماشاگران گفته شود، به طور قطع در فیلم ارائه می‌شد، اما چنین به نظر نمی‌رسد و اگر تماشاگری نتواند چنین گذار زمانی‌ای را درک کند، درحقیقت بخشی از زبان سینما را نفهمیده است. در مثالی دیگر، به گونه‌ای ریتمیک شاهد گذشت زمان در سینمای

1. EL Amor Brujo (1985)
2. Jigsaw puzzle

کلاسیک هستیم که در آن، زمانی ۹ ماهه در چند پلان، فشرده می‌شود. در فیلم «من از دسته زنجیری‌ها هستم» شاهد صحنه‌ای هستیم که شخصیت فیلم «پال میونی» باید ۹ ماه را در زندان سپری کند.

در مورد بالا، برای فشرده کردن زمان، فیلم‌ساز به این شکل عمل می‌کند که زندانی را در حال بیگاری در فضای زندان تصویر می‌کند؛ در حالی که وی در حال پتک زدن به سنگ‌ها برای خرد کردن آنهاست با هر ضربه پتک بر روی هر سنگ، صفحه‌ای از تقویم به صورت «سوپرایمپوز»[1] جدا می‌شود و گذشت هر ماه را به ما نشان می‌دهد. به این ترتیب شاهد جدا شدن ۹ صحنه تقویم به نشانه ۹ ماه و فرود آمدن ۹ ضربه پتک بر سنگ‌ها هستیم که نشان گذشت و سپری شدن مدت زندانی شخصیت فیلم است. این صحنه به دلیل مونتاژ خوب و ریتم حساب شده از فضای حرکتی و ریتمیک خوبی برخوردار است و تماشاگران شاهد انتقال بصری از هر ضربه پتک و تغییر ماه به ضربه دیگر و تغییر ماه‌های دیگر هستند.

فرم بیانی گذشت زمان در سینمای کلاسیک بسیار مهم است (بورچ، ۱۳۶۳). در مثالی دیگر در فیلم «فرشته آبی» ساخته «جوزف فن استرنبرگ» شاهد فشرده کردن زمان به صورت دیگری هستیم. در صحنه‌ای از این فیلم شخصیت اصلی یعنی پروفسور «رات» که اینک توسط «لولا» (مارلین دیتریش) به ذلت و خواری کشیده شده، قرار است دستگاه فرزنی مو را برای همسرش لولا آماده کند. او که زندگی ذلت‌باری را با لولا می‌گذراند و از اوج شخصیت یک استاد به ذلت دلقکی در صحنه نمایش‌های کافه‌ای رسیده است دستگاه فرزنی را برمی‌دارد تا آن را آزمایش کند؛ از تقویم روی دیوار ورق‌هایی را جدا می‌کند و آنها را یکی یکی به دور انبرک دستگاه فر مو می‌پیچد تا گرمای آن را امتحان کند. بر روی تقویم شاهد گذشت زمان به صورت کاملاً تمثیلی هستیم و تماشاگران این گذار زمان را برای پروفسور رات به شکلی کاملاً تمثیلی شاهد هستند. این صحنه باعث می‌شود تا احساس کنیم که پروفسور، زندگی جهنم‌گونه‌ای را سپری می‌کند و به طور ضمنی گذشت ماه‌ها و سال‌ها و حتی تاریخ را که در حال سوختن است شاهد هستیم. خلاصه اینکه روزها برای پروفسور"اون رات"درحال سوختن هستند. بایدبه یادداشته باشیم که بحث فشرده کردن زمان به طور یقین باید با تکیه بر ادله کافی درخصوص چگونگی گذشت زمان استوار باشد. کلیه نمونه‌هایی را که متذکر شدیم واجد چنین شرایطی بوده‌اند. برای مثال، هنگامی که در فیلم«اودیسه ۲۰۰۱» شاهد تغییر زمان از لحظه پرتاب استخوان تا دو هزار سال بعد و تبدیل استخوان به سفینه‌ای در کهکشان‌ها هستیم، این زمان و حذف آن برای فیلم‌ساز حائز اهمیت چندانی نبوده است وگرنه به‌طور یقین برای متفکری چون «کوبریک» ارائه و نشان دادن لحظاتی از

1. superimpose

این زمان فشرده و حذف شده، کارِ بسیار ساده و آسانی بود. اما در مقابل این پرفسور رات که زندگانی نکبت‌باری را با لولا همسرش تجربه کرده است، چگونگی گذشت زمان، بسیار مهم و توجهش مهم‌تر است.

کش آوردن زمان[1]

تکنیک کش آوردن و گسترش زمان در مقابل تکنیک فشرده کردن زمان در سینما کاربردهای اساسی در پیش‌برد درام ایفا می‌کند. کش آوردن زمان در سینما به این منظورصورت می‌گیرد که بتوانیم مدت زمان کوتاهی را چنان پر و بال دهیم تا بیشتر از زمان واقعی آن به نظر آید. طبیعتاً راه‌کارهایی برای ایجاد چنین تکنیکی در هنر سینما تدارک دیده شده است. اصولاً زمان در سینما که مانند عنصری انعطاف‌پذیر در اختیار فیلم‌ساز است می‌تواند کوچک، بزرگ یا فشرده شود و یا گسترش یابد. برای تشریح و درک دقیق‌تر این موضوع به مثال‌های سینمایی می‌پردازیم. یکی از مهم‌ترین فیلم‌هایی که در آن گسترش زمان بیش از هر فیلم دیگری مورد توجه قرار گرفته فیلم «حادثه روی پل اول کریک بریج»[2] ساخته «روبر انریکو» در سال ۱۹۶۱ است. این فیلم اقتباسی است از یکی از داستان‌های نویسنده قرن نوزدهم آمریکا «امبروس بیرس»[3]. این نویسنده در ایالات جنوبی آمریکا زندگی می‌کرد و در جنگ‌های داخلی آمریکا از طرفداران ارتش جنوب بود. وی در برخی از آثارش مسائل برده‌داری را نیز طرح کرده است.

در جنگ‌های داخلی آمریکا اعلامیه‌ای منتشر شده بود که هرکس در خط راه‌آهن خراب‌کاری و یا پلی را تخریب کند، به محض دستگیری اعدام می‌شود. این اعلامیه در ابتدای فیلم به صورت اطلاعات مهمی به تماشاگران ارائه می‌شود. داستان و وقایع این فیلم در محلی به نام «اول کریک بریج» یا «پل رودخانه جغد» می‌گذرد؛ ارتش شمال در مرز بین ایالات شمالی و جنوبی یک آزادیخواه جنوبی را دستگیر می‌کند و قصد دارد تا او را بر روی پل مذکور اعدام کند. طبق اطلاعاتی که در اعلامیه ابتدای فیلم به تماشاگران داده شده است، این اعدام بدون محاکمه صورت خواهد گرفت. این واقعه در مقطعی از تاریخ جنگ‌های داخلی آمریکا رخ می‌دهد که کشتار و خصومت‌های ناعادلانه به اوج خود رسیده است. آزادیخواه جنوبی به عنوان خرابکار دستگیر شده است. نظامیان شمالی محکوم را برای اعدام آماده می‌کنند. حادثه بر روی پل و در طلوع آفتاب آغاز می‌شود، درست هنگامی که طناب دار به گردن محکوم می‌افتد و قرار است از پل آویزان شود. وقتی زیر پای محکوم خالی می‌شود، طناب به علت بلندی به دور او می‌پیچد و او را به درون رودخانه‌ای

1. Stretching of time, extension of time
2. An Occurrence at Owl Creek Bridge (1961)
3. Ambrose Bierce

که در زیر پل در جریان است پرتاب می‌کند. در این هنگام، نظامیان شمالی برروی سطح آب به طرف محکوم تیراندازی می‌کنند، اما محکوم از زیر آب از دست نظامیان شمالی می‌گریزد.

«فرکوهه» یا همان شخصیت محکوم ،موفق به فرار می‌شود. کل فیلم عبارت است از فرار این شخصیت تا هنگامی که به خانه لُردی و اربابی خود می‌رسد و خانواده‌اش را که در انتظار اویند می‌بیند. بچه‌ها و همسرش به استقبال او می‌آیند؛ درست در لحظه‌ای که همسرش قصد دارد تا او را در آغوش کشد به ابتدای فیلم بازمی‌گردیم و متوجه می‌شویم که مرگ از راه اعدام به سراغ محکوم آمده است و اینها خواب و خیال و رویائی در هنگام مرگ او بوده است. مدت زمان فیلم در حدود سی دقیقه است. از این سی دقیقه، ۵ دقیقه مراسم دار زدن ابتدای فیلم است و در ۵ دقیقه پایان فیلم نیز سواره‌نظام شمالی‌ها را می‌بینیم که وسایل و اسب‌ها را جمع و جور می‌کنند و از روی پل رد می‌شوند. اگر این ۱۰ دقیقه ابتدا و پایان فیلم را کنار بگذاریم، در زمانی حدود ۱۹ الی ۲۰ دقیقه، فیلم به فرار این محکوم تا رسیدن او به نزد خانواده و خانه‌اش می‌پردازد. درواقع این شخصیت در ۲ الی ۳ ثانیه سقوط از چوبه دار به مدت ۲۰ دقیقه به فرار اندیشده است. این گسترش زمانی چنان تماشاگران را غافلگیر می‌کند که در هنگام بازگشت به طناب دار و مراسم اعدام در پایان هیچ‌کس انتظار چنان تکانی را ندارد. درحقیقت فیلم‌ساز موفق شده است چند ثانیه از واقعه را به مدت ۲۰ دقیقه گسترش دهد و علاوه بر آن تعلیقی دراماتیک و نوعی غافلگیری را در پایان فیلم به صورت دو فرایند دراماتیکِ قدرتمند نشان دهد.

این گسترش زمان پیش از این در فیلم‌های بزرگی چون «رزم ناو پوتمکین» در سکانس «پلکان اودسا» تجربه شده است. در این سکانس نیز حادثه کشتار مردم توسط نیروهای تزاری بر روی پلکان در یک لحظه اتفاق افتاده است. لیکن «سرگئی آیزنشتاین» این سکانس را در حدود ۷ الی ۸ دقیقه طراحی می‌کند و این زمان کوتاه به هفت برابر گسترش پیدا می‌کند. همان‌طور که دو هزار سال را طی برشی فشرده می‌کنیم، می‌توان یک ثانیه را به ۲۰ دقیقه گسترش داد. اما باید به نکات مهمی درخصوص این فیلم (حادثه روی پل اول کریک) و چگونگی باور تماشاگران در حوزه‌ی گسترش وقایع و درام موجود آن توجه داشته باشیم. در این فیلم، گسترش زمانی در مکان و زمان حقیقی واقع نمی‌شود. شخصیت اصلی فیلم محکوم به اعدام است و درهنگام اعدام در عالم واقعی است. ولی وقایع فرار در عالم رؤیای مرد درحال مرگ در جریان است. به عبارتی، دراین فیلم از دو نوع زمان صحبت به میان می‌آید. یکی زمان دراماتیک که شامل تصاویر تدارکات اعدام مرد محکوم در ابتدای فیلم و همچنین تدارکات سوارنظام شمالی پس از مراسم اعدام مرد محکوم در پایان فیلم می‌شود. این زمانی واقعی است که حدود ۱۰ دقیقه به طول می‌انجامد. اما ۲۰ دقیقه از فیلم، زمان

ذهنی- روانی[1] است. آنچه تماشاگران درخلال زمان ذهنی مشاهده می‌کنند شامل سلسله‌ای از کنش‌ها و رویدادهاست که به طور مشخص در ذهن شخصیت محکوم در شرف وقوع است. البته زیبایی و ارزش کاربرد زمان در این فیلم ناشی از همین مسئله است زیرا در ابتدا و انتهای فیلم، مرد هیچ‌گونه حرکت و کنشی ندارد و هنگامی که به دار آویخته می‌شود این کنش‌ها و وقایع که شامل فرار و رسیدن به خانه و خانواده است در ذهن او می‌گذرد. البته از ساختمان کلی فیلم نمی‌توان به چنین تفسیر و تعبیری دست یافت و اصولاً تفسیر این کاراکتر در ساختار فیلم کار چندان ساده‌ای نیست و بیشتر می‌توان از طریق رویای زندگی مرد او را شناخت. او انسانی خوب، خانواده‌دوست و علاقه‌مند به زندگی برمبنای اصول اخلاقی و شیفته‌ی همسر خود است. از همه مهم‌تر، اشتیاق زیادی برای نجات و تنازع بقای خود دارد و احساس واقعی تماشاگر نیز بیان کننده این واقعیت است که «دار زدن مرد بسیار ناجوانمردانه» است. آنچه بسیار مهم جلوه می‌کند، ۲۰ دقیقه‌ای است که زمان در آن گسترش یافته و دراین زمان است که شخصیت فیلم را به لحاظ ذهنی بازشناسی می‌کنیم و بیش از چند دقیقه‌ی اول و آخر، به شناخت نائل می‌شویم.

از سوی دیگر، طراحی زمانی فیلم به گونه‌ای است که به هنگام انتقال از زمان ابتدای فیلم به زمان گسترش یافته هیچ گونه خللی را در اندیشه تداومی- سینمایی شاهد نیستیم. البته حدس‌هایی می‌توان زد: چطور شده است که مرد درهنگام فرار این همه مدت به زیر آب فرو می‌رود و بیرون نمی‌آید؟ چگونه است که پس از این همه شلیک گلوله سوارنظام بر سطح رودخانه، گلوله‌ای به مرد اصابت نمی‌کند، هرچند دست زخمی او را مشاهده می‌کنیم؟

تناسبات زمانی، به دقت، گذر پیاپی روز را از طلوع تا ظهر به تماشاگر نشان می‌دهد. از سوی دیگر درخلال ۲۰ دقیقه فرار، به نظر می‌رسد که مرد ساعت‌هاست که درحال گریز است و تلاش‌های طولانی مدت برای بقا و حیات خود انجام می‌دهد. تناسبات نوری آنچنان به دقت در ساختار بصری فیلم رعایت شده است که هیچ گونه شک و شبهه‌ای برای تماشاگر در مورد امکان وقوع حوادث در رؤیا ایجاد نمی‌کند. فیلم‌ساز با بهره‌گیری صحیح از دستور زبان سینما، زمان واقعی و زمان ذهنی را ادغام کرده است تا تماشاگران قادر به مرزبندی بین این دو زمان نشوند تا در انتها بتواند آنچه را می‌خواهد، که در حقیقت نوعی تکان ناگهانی است، انجام دهد. عناصر سینمایی، ازجمله تناسبات نوری، طراحی صحنه و به طور کلی صحنه‌آرایی، میزانسن‌ها، و مونتاژ، همه و همه در خدمت به این مسئله هستند تا در ابتدا مرز بین واقعیت و خیال آشکار نشود، بلکه در نقطه اوج پدیدار گردد. تنها مسئله‌ای که ممکن است تا حدودی شک‌برانگیز باشد، تعدادی نشانه است که پس از وقوع حوادث متفاوت و متعدد درهنگام فرار باعث تردید بینندگان فیلم می‌شود. برای مثال،

1. Subjective time

در ابتدای فیلم، نقطه دیدی ارائه می‌شود که بسیار خاص است: هنگامی که مرد محکوم زیر پل را مشاهده می‌کند، به نظرش این فاصله بسیار عمیق می‌آید. تنها تماشاگران باهوش و بادرایت ممکن است متوجه این نکته شوند که واقعه‌ی فرار مرد محکوم و زمان آن در رؤیا و خیال و ذهن وی می‌گذرد و نه در واقعیت. آنچه بدیهی است، فقدان دریافت مخاطبان فیلم درباره تفاوت بین زمان ذهنی و زمان عینی فیلم است. درباره‌ی گسترش زمان در این فیلم و ترفندهایی که فیلم‌ساز به کار برده است بسیار گفته و شنیده شده است. دیالوگ‌های این فیلم نسبت به متن داستان بسیار موجزتر است و اصولاً فیلم قوی‌تر از داستان «بیرس»، موضوع را به تماشاگران منتقل می‌کند. از سوی دیگر، وقایع فیلم نسبت به داستان بیشتر به نظر می‌آیند و به نظر می‌رسد که مرد در ثانیه‌های آخر عمرش آن قدر زمان دارد که بتواند زندگی کامل خود را مرور کند. اگرچه اقتباس از داستان بیرس به صورت موجز و با حذف دیالوگ‌های بسیاری بوده است، فیلم بیش از رُمان خود را توضیح می‌دهد و این بهره‌گیری صحیح فیلم‌ساز از تکنیک گسترش زمان در سینماست. اگر فیلم‌ساز یک الی چند ثانیه را به ۲۰ دقیقه گسترش داده است، نویسنده داستان قصد داشته تا بیست دقیقه مطلب رابه یک ساعت گسترش دهد. درحقیقت، اگر چه شاهد گذشت وقایع در ۲۰ دقیقه فیلم هستیم، زمان و تأثیر آن بر تماشاگر به نظر سه الی چهار ساعت می‌رسد.

بحث گسترش و کش آوردن زمان در سینما بحثی است عمیقاً ساختاری و مختص به هنر سینما. سینما از هر دو تکنیک مذکور استفاده کرده است. در اغلب فیلم‌ها، در بخش‌های اول و تا قبل از نقطه‌ی اوج، همواره شاهد فشرده کردن زمان بوده‌ایم و درست در نقطه اوج، شاهد گسترش و کش آوردن زمان. اما همواره پس از نقطه اوج، مجددا زمان فشرده می‌شده است. کلیه فیلم‌ها از این دو فرم زمانی سود جسته‌اند. در فیلم «دلیجان» که پیش از این در باره‌اش سخن گفتیم، شاهد هر دو تکنیک بوده‌ایم و این فیلم از این نظر الگوی بسیارخوبی است. برای مثال، در صحنه تعقیب سرخپوست‌ها شاهد گسترش و کش آوردن زمان هستیم، در صورتی که قبل از این صحنه، فشرده کردن زمان را شاهدیم. به نظر می‌رسد که این امر در تاریخ سینما الگویی شناخته شده است و کاربرد آن به استثناها محدود نمی‌شود. اما اگر قرار باشد از این الگو خارج شویم ،باید به نمونه‌های مدرن‌تر توجه کنیم. برای مثال در فیلم «نردبان جیکوب»[1] ساخته «آدرین لین» شاهد کش‌آوردن عنصر زمان در فیلم هستیم، اما نه به صورت الگوی کلاسیک. در الگوی کلاسیک گسترش زمان به ویژه نقطه‌ی اوج فیلم است در صورتی که این موضوع در فیلم‌های «حادثه روی پل اول کریک» و « نردبان جیکوب » اساساً تابع الگوی دیگری است. گسترش زمان، از لحظه‌ی مرگ شخصیت اصلی که در جنگ زخمی شده و زیر تیغ جراحی است آغاز و کل زندگی شخصیت مرور می‌شود. در

1. Jacob's Ladder

این‌جا، زمان همان فاصله‌ی بسیار کوتاه بین جراحی تا مرگ شخصیت اصیل فیلم است. در مقایسه با الگوی فوق شاهد سکانس «پلکان اودسا» هستیم. در این سکانس، آیزنشتاین هر لحظه قصد دارد تا لحظات حساس داستانش را قوی‌تر جلوه دهد. بنابراین، از تکنیک کش‌آوردن زمان در سینما استفاده می‌کند. در آثار «آلفرد هیچکاک» نیز شاهد گسترش زمان در جهت ایجاد عنصر تعلیق هستیم. برای مثال، در صحنه «قتل در حمام» در فیلم «بیمار روحی» شاهد ۷۲ نما هستیم که لحظات کوتاه جنایت را گسترش می‌دهد. گسترش زمان در لحظات اوج، برای تعلیق و برای آشکارسازی گره‌های دراماتیک به کار برده می‌شود. حتی در برخی موارد، ازجمله در سکانس غافلگیر کردن «بانی» و «کلاید» توسط کلانتر در فیلم «بانی و کلاید» ساخته «آرتور پن»، شاهد استفاده از همین تکنیک از طریق تعدد نماها و به کارگیری حرکت اسلوموشن[1] دوربین هستیم. این الگو را در فیلم‌های «سام پکین پا» و در صحنه مشهور به «باله خشونت» در فیلم «این گروه خشن» نیز مشاهده می‌کنیم. تعدد پلان‌ها و تنوع دیدگاه‌های دوربین و شیوه انتقالات بصری در این صحنه‌ها بسیار سریع و ریتمیک عمل می‌کند، اما همانند آثار مکتوب مونتاژ، گسترش و کش آوردن زمان نیز صورت می‌پذیرد. به هرصورت، در الگوهای گسترش زمان در سینمای کلاسیک موارد بسیار عمده‌ای به چشم می‌خورد، اما الگوی غیرکلاسیک الگویی است با جذابیت خاص خودش.

اصولاً در فیلم‌های کلاسیک، ازجمله «روانی- بیمار روحی» ساخته آلفرد هیچکاک، «این گروه خشن» ساخته سام پکین‌پا و «رزمناو پوتمکین» ساخته سرگئی آیزنشتاین شاهد استفاده از زمان ذهنی نیستیم، بلکه اغلب درگیر زمان عینی هستیم. اما در سینمای نئوکلاستیک و مدرن می‌توان از زمان ذهنی استفاده کرد و شاید تفاوت عمده دیگر در حوزه زمان بین سینمای کلاسیک و مدرن در همین نکته باشد. درهر صورت، تکنیک‌های فشرده کردن و گسترش زمان از ابتدای تاریخ سینما تاکنون موضوعاتی مختص به سینما بوده و کاربردهای بسیاری در پیش‌برد درام داشته‌اند. نیز، در تحول دستور زبان فیلم نقش بسزایی دارند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Slow motion

نتیجه

در سینمای کلاسیک، اساس، شخصیت (کاراکتر) است و مواردی همچون زمان و فضا تابع روایت هستند و این شخصیت است که روایت را پیش می‌برد و فضا و مکان تنها حامل کنش شخصیت فیلم است. در سینمای مدرن، اهمیت فضا و بسط و گسترش آن و به خصوص زمان، بیشتر از شخصیت نمود پیدا می‌کند. اما در فیلم‌های کلاسیک، سه نظام زمانی، مکانی و روایی بر فیلم غالب هستند و خود «روایت» نیز از سه منظر مورد بررسی واقع می‌شود: خودآگاهی روایت، در زمانی و آگاهی روایت، و میزان ارائه اطلاعات روایت.

«دیوید بوردول» نظریه‌پرداز نئوفرمالیست سینما معتقد است که در سینمای کلاسیک، پایان هر فیلم به اوج رسیدن ساختار و نتیجه منطقی پیوند و زنجیره رویدادها در زمان است که البته مبتنی بر پیش‌برد منطق متداوم و منظم نظام زمانی است. درنتیجه، نظام سینمای کلاسیک در ساختار طرح روایت بدین‌گونه پیش‌می‌رود که ابتدا نظمی زمانی بر داستان و رویدادهای آن حکم‌فرماست، سپس منطق زمانی باعث می‌شود که آشفتگی، نظم را برهم زده و مجدداً نظم برقرار شود. در چنین شرایطی، نمودار سه‌گانه نظم، آشفتگی و نظم دوباره از طریق سه نظام مرتبط با عناصر زمان، مکان، و داستان، شکل نهایی به خود می‌گیرد. عنصر محرک و پیش برنده‌ی نظام کلی روایت، شخصیت است که حرکت‌های دو نظام، ترتیب وقایع را در زمان‌های منظم و متوالی و با حفظ تقدم و تأخر پیش می‌برد. درواقع، در چنین شرایطی عنصر زمان، مسئله‌ی کلیدی برای روایت محسوب می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع فارسی

۱. بورچ نوئل (۱۳۶۳) **زمان و مکان در سینما**. ترجمه حسن سراج زاهدی، تهران: اداره کل تحقیقات و روابط سینمایی.

۲. بوردول، دیوید؛ تامپسون، کریستین (۱۳۷۷) **هنر سینما**. ترجمه فتاح محمدی، تهران: مرکز

۳. بوردول، دیوید (۱۳۷۳) **روایت در فیلم داستانی** (جلد اول). ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی

۴. بوردول، دیوید (۱۳۷۵) **روایت در فیلم داستانی** (جلد دوم). ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۵. تولن، مایکل‌جی (۱۳۸۳) **درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت**. ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

منابع انگلیسی

1. Aumont, Jacques et al. (1992) **Aesthetics of Film.** Translated into English by Richard Neuport, University of Texas Press.

2. Burch, Noel (1973) **The Theory of Film Practice.** London: Secker & Warburg.

3. Carigan, Timothy; White, Patricia (2004) **The Film Experience: An Introduction.** Boston: Bedford.

4. Philips, William (1999) **Film: An Introduction.** Boston: Bedford.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی