وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده سینما و تئاتر

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی‌ارشد

رشته سینما

عنوان

ساختارهای زمانی نو در سینما با رویکرد به سینمای ایران

استاد راهنما

دکتر شهاب الدین عادل

عنوان بخش عملی

بلندی های برنت

استاد راهنمای بخش عملی

دکتر شهاب الدین عادل

نگارش و تحقیق

سید بهنام حسینی سنگتراشانی

بهمن ۱۳۹۰

فهرست مطالب: صفحه:

فصل یکم: مقدمه..... ۱

فصل دوم: زمان و ادبیات

۱-۲. زمان در تاریخ ادبیات.....۱٤

۲-۲. انواع رمان(خطی / غیرخطی)..... ۱٤

۳-۲. زمان و روایت در ادبیات.....۱٦

۱-۳-۲. زمان مندی در روایت داستان.....۱۹

٤-۲. زمان در ادبیات غرب.....۲۰

۱-٤-۲. رمان سنتی/ رمان مدرن.....۲۱

فصل سوم: فصل سوم: زمان درهنرایرانی

۱-۳. زمان درهنر و ادبیات فارسی.....۲۵

۲-۳.سابقه ساختار های زمانی در هنر ایران.....۲۵

۳- ۳.سابقه ساختار های زمانی در ادبیات فارسی.....۲۷

٤-۳. ساختار های زمانی در ادبیات جدید فارسی.....۲۹

۱-٤-۳. صادق هدایت / بوف کور.....۳۱

۲-٤-۳. شاملو/ شعر مرد مصلوب ۳۳

۳-٤-۳. هوشنگ گلشیری / شازده احتجاب.....۳٦

فصل چهارم: ساختار زمانی نو در سینمای جهان

۱-٤.ساختار زمانی نو.....٤۰

۱-۲-٤. روایت شبکه ای.....٤٦

۲-۲-٤. روایت شبکه ای ساده ی یک داستانی.....٤۹

۳-۲-٤. روایت شبکه ای ساده ی چند داستانی.....۵۳

۳-٤. روایت پیچیده.....۵۸

۱-٤-٤. روایت انشعابی.....٦۱

۲-٤-٤. روایت معکوس.....٦٤

۳-٤-٤. روایت مبهم.....٦۹

فصل پنجم: ساختار زمانی نو در سینمای ایران

۱-۵. سابقه ساختار زمانی نو در سینمای ایران.....۷٤

۲-۵.روایت شبکه ای در سینمای ایران.....۸۵

۱-۲-۵. روایت شبکه ای کانونی شده.....۸٦

۲-۲-۵. روایت شبکه ای غیرکانونی شده.....۹۰

۳-۵.روایت پیچیده یا فیلم معمایی.....۹٤

۱-۳-۵. روایت معکوس.....۹٤

۲-۳-۵.روایت ذهنی.....۱۰۰

نتیجه گیری.....۱۰۱

فهرست منابع و ماخذ.....۱۰۳

چکیده :

ساختار زمانی نو، شیوه ای نوین در روایت فیلم است که در آن فیلمساز از طریق دستکاری در روابط زمانی روایت داستان فیلم به نوعی تماشاگر فیلم را دچار نوعی چالش در فهم داستان می نماید که در واقع نوعی بازی یا پیچیده کردن روایت فیلم محسوب می شود. درحقیقت دو نوع کلی از این شیوه روایت فیلم در سینما دیده می شود. در نوع اول که از آن با عنوان روایت شبکه ای یاد می کنند ما با چند جهان داستانی موازی مواجه ایم که از طریق یکسری اشیاء یا آدم های آشنا به هم متصل می شوند که به سرنوشت های در هم تنیده انسان ها اشاره می نماید که در دنیاهای امروزین با هم مربوط می شوندکه در حقیقت نوعی از رئالیسم ساختگی را بر دنیای داستانی فیلم حاکم می نماید. در نوع دیگری از ساختارهای زمانی نو که با عنوان روایت پیچیده از آن یاد می کنند ما با ساختارهای در هم ریخته زمانی روایت داستان فیلم مواجه ایم که ذهن تماشاگر فیلم را به چالش می کشاند تادنیای داستانی یا نظرگاه شخصی نسبت به کل فیلم در ذهن خود شکل دهد. به هر رو هر کدام از این شیوه های روایت داستانی فیلم در سال های اخیر در سینمای جهان باب شده اند که در واقع عکس العملی در برابر گسترش توانایی ها ی ذهنی تماشاگران سینمای امروز جهان است. سینمای ایران هم در سال های اخیر به علت رشد وبالندگی آن در مقوله های فرم ومحتوای داستان فیلم ها از طریق نسل جدید از فیلمسازانش که رویکرد آکادمیک به مقوله سینما دارند دست به تجربیاتی در زمینه روایت باساختار نو زده است که موضوع این پایان نامه می باشد

فصل یک

مقدمه :

اهمیت پرداختن به چنین موضوعی ناشی از دو تحول عمده در نیمه قرن بیستم در هنر و بالاخص هنر مدرن می باشد: ۱- بحث زمان و عدم قطعیت و ۲- بحث ذهن و ناخودآگاه. سینمای جهان در سال های دهه ۸۰ و ۹۰ این نوع روایت را به دلیل برخورد دو نظریه اساسی مدرنیسم و پست مدرنیسم تجربه کرده. تغییر شیوه های بیانی در سینما عنصری است که به پویایی سینما در سال های اخیر و در برابر پدیده های نوظهور دیگر در عرصه هنر/سرگرمی انجامیده است. ساختارهای زمانی از اجزایی در شیوه بیان سینمایی است که دچار تحولات سریع و عمده ای شده است. این نوع سینما و روایت فیلم تماشاگر را به چالش با پیچیدگی های ساختاری فیلم می کشاند و تفکر و تعمق او را بر می انگیزد. در واقع این نوع فیلمسازی مخاطب را وا می دارد که فیلم را در ذهن خود بازسازی کند. و در نتیجه به تعداد مخاطبان می تواند اندیشه های جدید و منحصر به فرد مطرح شود. این روند هم به مخاطب اجازه مشارکت پویا در شکل گیری مفاهیم فیلم را می دهد و هم باعث پی ریزی نوعی پلورالیزم در دریافت می شود که عنصر مسلط پست مدرنیسم است. سینمای ایران نیز با توجه به ماهیت عرصه های فرهنگی هنری از این شیوه تاثیر پذیرفته است. هدف اصلی از این پژوهش بررسی تاثیر نمونه های این نوع ساختار زمانی در سینمای ایران – در ده سال اخیر – و سعی در ارائه ساختارهای زمانی با توجه به ادبیات داستانی ایران می باشد.

سینما از آغاز، هنری داستانگو بوده است. لازمه داستانگویی بهره بردن از روایت [۱] بعنوان ابزار بیان داستان است. هنگامی که سخن از روایت پیش می آید پیچیدگی های زمان و ساختارهای مربوط به آن در پی آن می آید. مهمترین عنصر روایت بی شک ساختار زمانی[۲] آن است که موجد بخش عمده ای از ارزش هنری یک اثر می شود. عنصر زمان همواره موضوعی بحث برانگیز، از ابتدای خلقت بشر تا زمان حاضر بوده است .زمان در تمام ادوار زندگی انسان، این سؤال را به ذهن آدمی متبادر کرده که: از چه زمانی آمده ایم؟ تا چه زمانی در این کره خاکی خواهیم بود؟ آیا قادریم زمان وقوع حوادث زندگیمان را پیشگویی کنیم؟ آیا توانایی کنترل زمان را خواهیم داشت؟ و بسیاری سوالات دیگر که موضوع مهم تفکر بشری بوده است. طبیعی است که دلمشغولی

---

۱ narrative
۲ Temporal narrative structure

های انسان درباره مهمترین عامل معنا بخشی به زندگی: یعنی زمان، درهنرو ادبیات و سپس نمایش و سینما ظهورو بروز می کند.

نظریه‌پردازان سینما، به کرات از جایگاه زمان در هنر سینما سخن گفته‌اند. حتی سینماگران نامداری چون آندره‌ی تارکوفسکی، اساساً سینما را پیکرسازی در زمان دانسته و آلن رنه نیز سینمای خود را بر پرسش پذیری خاطره استوار ساخته و از این طریق به فرم‌های بسیار بدیع روایتی دست یافته‌اند. می‌توان گفت که زمان در انواع هنرها همچون ادبیات، موسیقی و حتی هنر ایستایی چون نقاشی جایگاهی در خوردارد. اما به لحاظ ماهوی، سینما که از حیث ماهیت، ذهنی تر از هنرهای دیگر است، قدر و منزلت و رتبه آن، متفاوت و رفیع‌تر از دیگر انواع هنرها است.

زمان سینمایی، از ماهیتی مستقل از تعاریف مختلف زمان من جمله تعاریف فیزیکی زمان برخوردار است. دیوید بوردول معتقد است: در واقع فیلمساز در هنگام نمایش فیلم، به نوعی شکل زمانی برنامه‌ریزی شده و با معیارهای زمانی بیرون از فیلم، غیرمتعارفی را به بیننده ارائه می‌دهد. (بوردول، ۱۳۷۷، ۷۸–۸۰)

سینما از ابتدا و بخصوص در هالیوود تا سالیان دراز ـ حتی هم اکنون –برای قصه گویی از شیوه ی روایت خطی [۳] استفاده نمود که در آن زمان رویداد ها به صورت ممتد پیش می رود. ارسطو، فیلسوف و نظریه پرداز مشهور ، مشخصات اصلی این شیوهٔ مرسوم در روایت را در کتاب *بوطیقا* چنین بیان کرده است:

"طرح یک داستان می بایست شروع، میانه و پایان داشته باشد" (Aristotle,۱۹٦٤،۲٦٤)

این جمله کوتاه مانیفست اصلی ادبیات و سینمای کلاسیک است که بعد از سالیان بسیار هنوز هم اساس آن به شمار می آید. در حقیقت با این قانون یک نویسنده موظف می شود در چارچوب آغاز، میانه، پایان اثرش را خلق کند.زمان و ساختار آن در این الگو خطی و مبتنی بر پیشبرد داستان منطبق بر محور زمان است. بیشتر فیلم های هالیوودی براساس این شیوه از ساختار روایی زمانی ارسطویی ساخته شده و می شوند .

عنصر زمان در روایت کلاسیک هالیوود روند مستمری را طی می‌کند، و اجزای روایت منظم و پی در پی روایت می‌شوند. در این نوع از سینما روایت می بایست بدون هیچ ابهامی به نقطه پایان رسیده هرگونه پیچیدگی که در طرح یا پیرنگ فیلم وجود دارد برطرف شود. درحقیقت این سینما از ترفندهای بارها استفاده شده ای ساخته شده که بیننده را از درون روایت داستان به پایان ناگزیر آن هدایت می کند. تولید نوعی توهم واقع گرایی هدف اساسی این نوع سینما است و بنابراین سبک که شامل: نماها، نورپردازی، رنگ، تدوین،

---

۳ Linear narrative

میزانسن یا صدا است، نباید به هیچوجه توجه مخاطب را به خود جلب کند و "هرگونه ایهامی باید از طریق ایجاد قرابت زمانی و مکانی از بین برود."(هیوارد،۱۳۸۱،۱۸۰)

در این گونه از روایت، استفاده از زمان غیر خطی، به ندرت و تنها هنگامی اتفاق می‌افتد که از آن برای نمایش عمل غیر واقعی شخصیت‌ها و برجسته کردن وضع اوهام گونه آنان باشد. خارج شدن از خط زمان در این نوع روایت، تنها هنگامی قابل قبول است که به اقتضای بازگویی و در نتیجه پیشبرد داستان، ضرورت دگرگونی در عنصر زمان ضروری باشد. این مورد در بیشتر موارد برای دنبال کردن خاطرات شخصیت اصلی یا کندوکاو درحافظه او، صورت می‌گیرد. به عنوان مثال دراین مورد می‌توان به فیلم کازابلانکا اشاره کرد. تدوین برای دست یافتن به توهم رئالیسم یا واقع گرایی است تا روایت را به نحو منطقی، به ترتیب توالی زمانی پیش ببرد. تنها استثنا دراین خط زمانی در ساختار روایت همان رجعت به گذشته[۴] است.البته این رجعت به گذشته نیز باید حتماً ترتیب توالی زمانی روایت را رعایت کند، تا به توه واقعیت خدشه ای وارد نشود. از سویی دیگر " رجعت به گذشته، یک تمهید روایی در فیلم برای بازگشت زمانی به لحظه ای در گذشته یک شخصیت و یا تاریخ است که در روایت آن لحظه به کار گرفته می شود." (هیوارد،۱۳۸۱،۲۱۸) فلاش بَک ها باز نمایی سینمایی خاطره و توهم و تاریخ و زمان و در نهایت حقایق ذهنی هستند، که سابقهٔ آن به نخستین روزهای تاریخ سینما می رسد." فیلم *داستان یک جنایت* (فردینان زکا،۱۹۰۱)(هیوارد،۱۳۸۱،۲۱۸)،"*ماجرای دالی*(گریفیث،۱۹۰۸)"(لیندگرن،۱۳۸۵،۸۵)و "*خوانندهٔ کور گروه کُر*(ویلیامسن،۱۹۰۴)"(عادل،۱۶۵،۱۳۸۹) را به نوعی اولین کاربرد فلاش بک درتاریخ سینما می دانند. به طور معمول در سینمای کلاسیک در آغاز و پایان هر فلاش بک معمولا یک محو شدن[۵] یا روشن شدن[۶] تدریجی و یا دیزالو[۷] یا هم گدازی وجود دارد. البته آکیرا کوروساوا، برای انتقال زمانی فلاش بک در فیلم مهم خود "*راشومون* (۱۹۵۰)از تکنیک برش مستقیم[۸] برای اولین باردر تاریخ سینما بهره برد." (بوردول،۱۳۸۶،۵۲۰) شیوه‌ی روایت فیلم بسیار خلاقانه و به لحاظ ساختاری جسورانه بوده است و تاثیر شگرفی بر فیلم‌های بعد از خود داشته است، تا آن‌جا که اصطلاح «پدیده یا اثر راشومونی» در فرهنگ سینمایی جای خود را باز کرده است. راشومون یک داستان قدیمی را با فرم روایتی پیچیده و چندلایه روایت می‌کند و از چند دیدگاه و زوایای گوناگون درباره یک قتل بی رحمانه گزارش می‌دهد. شیوه‌ی روایی فیلم حتی با معیارهای امروز هم تازگی و جذابیت دارد. روایت غیرخطی و فلش‌بک‌های

---

۴ Flash Back
۵ Fade in
۶ Fade out
۷ Dissolve
۸ Direct cut

چند لایه که بعضاً چند ثانیه به چند ثانیه به گذشته‌ی نزدیک (دادگاه) و گذشته‌ی دور (داستانی که روایت می‌شود) می‌رود بسیار جالب توجه است. ساختار فلاش بک جسورانه ی راشومون سه دوره زمانی روایت را در فیلم از هم متمایز می سازد و اینگونه در فیلم چهار روایت مختلف از یک واقعه معین توسط چهار راوی/ناظر مختلف نقل می‌شود و بدین ترتیب نوعی پیچیدگی زمانی در خاطره و ذهنیت را به نمایش می گذارد،که تماشاگر را با نوعی ابهام روایی مواجه می کند. شیوه ی روایت در *راشومون* و پیش از آن *شهروند کین*(اورسن ولز،۱۹۴۱) را می توان پیشگام یکی از انواع دوگانه ساختار های زمانی نو [۹] در سینما با عنوان روایت شبکه ای[۱۰] دانست که در ادامه و در فصل های آتی بدان می پردازیم. اورسن ولز در فیلم *شهروند کین*(۱۹۴۱) نوعی از ساختار های روایی زمانی یا رجعت به گذشته ی ساختاری را نشان می دهد و روایت این فیلم که در اصطلاح به آن ساختار مبتنی بر فلاش بک گفته می شود از خلاقیت های جسورانه اورسن ولز در این فیلم است. روایت فیلم مانند جور شدن یک پازل است که نه به صورت خطی بلکه به صورتی پراکنده تصویر اصلی را به وجود می آورد. اینگونه روایت فیلم که مانند روایت غیر خطی در ادبیات مدرن است، بعدها توسط فیلمسازان بسیاری تقلید شد، که به طرز خیره کننده ای با نقش مایه کلامی –رُزباد– در شروع فیلم نوعی پیچیدگی ساختاری در روایت داستان فیلم پدید می آورد،که "در خلال رشته ای از رجعت به گذشته ها پایان فیلم را دچار ابهام می سازد که تا آن زمان در سینمای کلاسیک هالیوود کمتر دیده شده بود."(بوردول،۱۳۸۶،۲۹٤) ساختار پازل گونه همشهری کین به عنوان چارچوب اصلی فرم روایی به ساده ترین شکل ممکن ایجاد شده است. فیلم با مرگ کین آغاز می شود. به دنبال یک سری تصاویر خبری دربارهٔ زندگی سوژه، خبرنگاری که به دنبال کشف راز رُزباد است به سراغ پنج نفر از نزدیکان قهرمان فیلم می رود. فیلم در ساختار روایی اش دارای پنج رجعت به گذشته است،که رجعت به گذشته سوم دو تکه ای است و در خلال این رجعت به گذشته پنج گانه نماهایی از گذشته کین روایت می شود. قصه با حرکت در زمان و مکان و تکیه بر نریشنی که مربوط به فیلم مستند زندگی چارلز فاستر کین است، محل زندگی، حاشیه‌های زندگی او وجزئیاتی دیگر را معرفی می‌کند و نهایتاً به روایت دوستان و نزدیکان از کین می‌رسد، هر چند روایت‌های تصویری دیگران به گونه‌ای چیده شده که مقاطع زندگی ولز از کودکی تا جوانی، بزرگسالی و پیری به ترتیب دنبال هم باشد، ولی این توالی زمانی نمی‌تواند ارزش‌های بدیع ساختار روایتی فیلم را بخصوص در آن زمان کمرنگ کند.

---

۹ New Temporal or Chronological Structure
۱۰ Network Narrative

با اینکه فیلم *شهروند کین* از"ساختار دوگانه زمانی" (عادل،۱۳۸۹،۱۳۱) گذشته و حال استفاده می کند، سه الگوی زمانی را در آن می توان برشمرد:

- الگوی زمان حاضر که فیلم در بستر آن جریان دارد.

- الگوی زمان گذشته که از طریق خاطرات شخصیت ها در پنج رجعت به گذشته روایت می شود.

- الگوی زمانی سیر در خاطرات شخصیت اصلی- کین - که تماشاگر را به گذشته می برد،که تماشاگر را تا حدودی سردرگم می کند و او را دچار شک و تردید نسبت به حقیقت می کند.

در الگوی زمانی نوع سوم در واقع خاطرات کین در لابلای خاطرات افراد می آید که تفکیک آنها از هم را دشوار می نماید. چون خاطرات کین به خاطرات افراد تبدیل می شود و نوعی گسیختگی زمانی [۱۱]در فیلم ایجاد می کند. این نوع گسیختگی های زمانی به نوعی پیچش زمانی[۱۲] در روایت فیلم منجر می شود که درنتیجه راه را برای ساخت فیلم هایی با الگو های زمانی پیچیده در تاریخ سینما باز کرد.

در حقیقت"طرح داستانی *شهروند کین* که از پیچیدگی برخوردار بود فنون روایت گری ذهنی را باب کرد."(بوردول،۱۳۸۶،٤٤٠) در فیلم های دیگری نیز روایت ذهنی تجربه شد که از آن جمله : صحنه های آغازین فیلم *گذرگاه تاریک* (دلمر دیوز،۱۹۴۷) که به تمامی از نقطه دید قهرمان فیلم نشان داده می شود و یا" در فیلم *زنی در دریاچه* (رابرت مونتگومری،۱۹۴۶) تصویر، تقریبا در تمامی فیلم، نقطه دید عینی کارآگاه فیلیپ مارلو است. شخصیت های درگیر به دوربین مشت می زنند یا آن را می بوسند و ما مارلو را در حین بازجویی هایش تنها زمانی می بینیم که تصویرش در آینه می افتد."(بوردول،۱۳۸۶،٤٤٠)

در این فیلم ها روایت از ساختار کلاسیک خود تبعیت می کردند، اما در عین حال نوعی بازی با زمان می شد،که ساختار علی را رعایت می کرد و این پیچیدگی زمانی نو در زمینه ی ساختار روایی تا بدانجا پیش می رفت که بتوان آنرا با قرارداد های ژانر توجیه نمود. این تجربه ها در زمینه ساختارهای زمانی در روایت فیلم و چندگانگی زاویه دید که با *شهروند کین* آغاز شده بود، بر سینمای هنری اروپا نیز تاثیر گذاشت. اگرچه خود ولز پیش از آن در *شهروند کین* رجعت به گذشته ساختاری را وام دار سینمای هنری اروپا به ویژه سینمای واقع گرای شاعرانه فرانسه و فیلم *روز بر می آید* (مارسل کارنه،۱۹۳۹) است.

---

۱۱ Temporal Disruption
۱۲ Temporal complication

این فیلم واقع گرای شاعرانه از ساختار روائی پرمعنائی بهره‌می‌برد که در آن، تمام جزئیات اهمیت بسیاری دارند. محدودیت هایی که بر طرح داستانی فیلم اعمال می‌شوند و مکان آن را به یک اتاق، و زمان آن را به چند ساعت تقلیل می‌دهند، یادآور قاعده و اصول تراژدی‌های یونان باستان است. فضائی که القا کنندهٔ جبر سرنوشت است و نمادها و مضمون اجرای عدالت به دست خویشتن و حتی همسایگان در حکم گروه همسرایان، عمداً به قصد یادآوری نمایش‌نامه‌های کلاسیک به کار گرفته شده‌اند. آندره‌بازن منتقد نامدار فرانسوی، فیلم را با عنوان "شاهکار تراژدی‌های پرولتاریائی" توصیف می‌کند.(رحیمیان،۱۳۸۹،۷۰) این فیلم که دارای ساختار دوگانه ی زمانی[۱۳] است نمونه ی کلاسیک اولیه این نوع سینمایی است که دارای دو الگوی زمانی در زمان حال و الگوی زمانی در زمان گذشته است که از طریق سه رجعت به گذشته بازگو می شود."(عادل،۱۲۵،۱۳۸۹)در این فیلم رجعت به گذشته ها به تکنیک ساختاری و بیانی ویژه ای مبدل می شوند و صرفاً یادآوری تنها یک شخصیت نیستند. روز بر می آید فیلمی است با وحدت زمان و مکان در زمان حال، فلاش بک‌هایی که با ایجاز تمام گذشته را به نمایش می گذارند، اشیای داخل اتاق که عامل پیوند گذشته و حال‌اند و قهرمان. رجعت به گذشته چه در سینمای کلاسیک هالیوود و چه در سینمای هنری اروپا تا این فیلم در روایت نقشی در پیشبرد داستان و تنها حوادث گذشته را یادآوری می کرد ودر نهایت فضای خالی بین رفت و برگشت در زمان را پر می کرد. اما بخش عمده ی فیلم *روز بر می آید*، را رجعت به گذشته می سازد."اگر طول زمانی چهار بخش وقایع زمانی حال را در فیلم حساب کنیم ۴۱دقیقه از فیلم را تشکیل می دهد در حالیکه طول زمانی سه قطعه ی رجعت به گذشته ی فیلم ۴۳ دقیقه می شود."(عادل،۱۳۸۹،۱۲٦) از سویی طول زمان هر صحنه از زمان حال و گذشته که در فیلم یک در میان می آید ، به تدریج کوتاه و کوتاه تر می شود و در نتیجه ی آن، ریتم کلی فیلم تند و تندتر می گردد؛ در این فیلم رفت و برگشت های زمانی بین حال و گذشته با تکنیک های نوری روبش[۱٤] و دیزالو صورت می پذیردکه "دیزالو های یادآوری صحنه های گذشته ی طولانی تر است و برای اولین بار در سینما بیش از دو ثانیه طول می کشد."(عادل،۱۳۸۹،۱۲۸) .به این ترتیب ساختار زمانی دوگانه *روز برمی آید*، تاثیر به سزایی بر اورسن ولز در *شهروند کین* می گذارد و در ادامه هم تجربه دستکاری در ساختار زمان و ساختار روایی به مدت دو دهه در سال های دهه چهل و پنجاه میلادی در سینمای امریکا و اروپا ادامه می یابد. در سال‌های بعد و بویژه در سال های پایانی دههٔ پنجاه شاهد ساخت فیلم های هستیم، که شیوه ای از رجعت به گذشته موسوم به رجعت به گذشته ی سوبژکتیو[۱۵] –ذهنی – را پدید می آورد ، که بر پیچیدگی های روایی

۱۳ Dual Temporal
۱۴ Wipe
۱۵ Subjective

ساختار های زمانی در فیلم ها می افزاید. به ویژه از این سال ها به بعد که زمان پیدایش سینمای مدرن است، به نمونه‌های متعددی از آثار برجسته‌ی سینمایی برمی‌خوریم ، که در شکل‌گیری ساختارهای زمانی نو تاثیرات عمده ای داشته اند. این فیلم‌ها تجربه‌گری با زمان را جلوه‌ای تازه داده و موفق شدند به فرم‌های بسیار بدیع سینمایی، دست یابند. شاید بتوان گفت که سینمای مدرن، بیان جدید و روایت نوعی خود را مدیون همین بحث زمان و فرم‌های گوناگون آن است. بدون شک در این میان مهم‌ترین اثر ، *سال گذشته در ماریان باد*(آلن رنه، ۱۹۶۱) است، داستان فیلم، به کل غرق در ابهام است و به هیچ وجه نمی‌توان از آن داستانی واحد و منسجم استنتاج کرد. فیلم تناقض‌هایی دارد که هرگز حل نمی‌شوند و در نهایت در این فیلم، همه چیز به شکلی آگاهانه در نوعی عدم قطعیت باقی می‌ماند، هیچ مرزی میان واقعیت، خاطره، گذشته، آینده و حال وجود ندارد. آلن رنه در فیلم قبلی اش *هیروشیما عشق من* (آلن رنه،۱۹۵۹) ساختار زمانی را به خدمت، تلاش برای به یادآوردن خاطره به مثابه بازیابی هویت در آورده است . ساختار زمانی فیلم، براساس همزمانی روایت یک رویداد در زندگی روزمره زنی که به ژاپن می رود، با حادثه ای دردناک در جهان (انفجار بمب اتمی در هیروشیما) و تلاش ذهنی او برای تلفیق این دو واقعه ، شکل گرفته است. هیروشیما... درباره تجارب یک بازیگر فرانسوی (ریوا) است ، در نقش پرستار در فیلمی که بعد از هیروشیما جنگ زده ساخته می شود. ″ او″ با یک آرشیتکت ژاپنی (ایچی اکاوا) آشنا می شود که با ضمیر او(آن مرد) از وی نام برده می شود. آن دو دلباخته یکدیگر می شوند. بخش های ابتدایی، همچون فیلم های مستند، شامل نمایش اثرات مخرب انفجار بمب اتم در هیروشیما در ششم اوت۱۹۴۶ است. در زمان داستان فیلم که سال ۱۹۵۹ است، بین زن و مرد که معرفی شد، یک ماجرای عشقی به وجود می آید و محل ملاقات های آن دو، در اتاق هتل ها یا رستوران ها است. همان گونه که به گذشته تلخ مرد فلاش بک های منقطع زده می شود، زن نیز تجربه های تلخ خود از درون جنگ در نیورس فرانسه که در آن جا به رغم تمایلش با یک سرباز جوان آلمانی طی اشغال آلمان نازی در رابطه بوده است را نقل می کند. زن بعدها به جرم همان ارتباط (با دشمن) مورد طرد از اجتماع و اذیت و آزار قرار می گیرد، موهای سرش را می تراشند و پس از مدتی که موهایش دوباره رشد می کند، به پاریس باز می گردد.در این فیلم″ با نوعی پیچیدگی زمانی ناشی از تمایل آدمی به فراموش کردن مسائل مهم روبروهستیم″.(کازه بیه،۱۳۸۳،۹۸) ساختار روايي فيلم تحت تاثير «ادراک نو از تعريف داستان» ، کنش «ذهن و لايه آگاهي ماقبل کلام» و نيز فهم از «زمان» ، و نيز باور به «قطعيت ناپذيري» بر گرفته از رمان نو قرار دارد و به بيان ديگر ، فيلم بيانگر کاربرد عناصر تازه در روايت است.درباره تعريف داستان‌گويي نو، بايد بگويم آلن رنه، آينس واردا، کريس مارکر و ژان روش، هر يک به شيوه‌اي عهده‌دار جاري کردن تجربه‌هاي جديد روايت در فيلم شدند ، که

قبلا به وسیله جویس، وولف، فالکنر و رب گریه در داستان‌گويي تجربه شده بود و جهت‌هاي گوناگوني از سیال ذهن تا روایت را داشت. این جریان هنری براي دست‌یافتن به یک واقعگرایي متفاوت، در تجربه‌هاي آوانگارد، از تکنیک‌هاي تازه در جهت به تصویر کشیدن فرآیندهاي ذهني شخصي سود جست. پیرنگ در این روایت نو از انواع خاطرات، تک‌گويي دروني، آگاهي ما قبل کلام و خیال آینده و دیگر فعالیت‌هاي ذهني استفاده مي‌کند و جهان داستان براي نشان دادن مسائل عملي و احساسي شخصیت به کاربسته مي‌شوند. کارگردان در خلال درک و تحلیل فیلم توسط تماشاگر و برای طی کردن مسیری شبیه فراموشی در ذهن او، بارها صحنه هایی از همبستر شدن و عشق بازی زن ومرد را، به جای تصویر های دهشتناک ابتدایی بمب باران اتمی نشان می دهد ، و اینگونه است که با پایان فیلم تاثیر شدید و دردناک آن تصاویر هولناک هم از میان می رود. در حقیقت در زمان عاطفی یا انفعالی[۱۶] در درون دنیای فیلم روند شکل گیری رویدادها چنان طراحی می شوند، که تاثیرات عاطفی معینی بر درک ذهنی تماشاگر از مفهوم گذشت زمان داشته باشد. این نوع تاثیر احساسی و انفعال ناشی از آن ماهیتی زمانی دارد، چون با توالی تصاویر مواجه هستیم. منتقد آمریکایی لئونارد مالتین هیروشیما عشق من را به دلیل فرم تازه اش که گامی بلند در جنبش موج نو است، به تولید یک ملت در سینمای آمریکا تشبیه کرده است. "ایجاد اختلال زمانی[۱۷] در فیلم، از طریق شگرد بیگانه سازی برشتی[۱۸] از طریق فاصله گذاری[۱۹] را ابتدا ژان لوک گدار در فیلم از *نفس افتاده* (۱۹۵۹)به کار برد." (کازه بیه،۱۳۸۳، ۱۰۶) او با این تکنیک تماشاگر را به خارج از زمان و مکان و کنش نمایشی فیلم هایش کشاند؛ هر چند پرش های فراوان تصویری، حس زمان تماشاگر را از بین می برد ولی تکرار این قطع های جهشی موقعیت را برای تماشاگر عادی کرده به گونه ای که بیننده دیگر انتظار موقعیت مکانی (یا زمانی) منسجمی را ندارد. معادل این حس که گدار در "از نفس افتاده" ابداع کرد در تئاتر به عنوان عنصر بیگانه سازی برشت یا "فاصله گذاری" مرسوم است. در همین سال آلن رنه مشغول به کار بردن تجربیات متفاوتی در باب حافظه و خاطره، همان طوری که ذکر شد، در فیلم *هیروشیما عشق من* بود؛ ژان لوک گدار، فیلمساز نامی موج نوی فرانسه، با کاستن از زمان مرده[۲۰] هر کنش را از راه برش پرشی یا جامپ کات و با تغییر موقعیت مکانی سوژه ها و یا شکستن خط فرضی -که کارگردانان کلاسیک برای ایجاد حس تداوم صحنه، به کار می بستند - نوعی سردرگمی[۲۱]یا آشفتگی [۲۲]در زمان

---

۱۶ Affective time
۱۷ Dislocation
۱۸ Alienation
۱۹ Distancing
۲۰ Dead time
۲۱ Confusion
۲۲ Disorientation

و مکان رویداد برای تماشاگر ایجاد می کرد. "در حالی که آلن رنه در *هیروشیما عشق من* با هم آمیزی موهوم رئالیسم مستندگونه، حال و هوای خاطره انگیز ذهنی در این فیلم را تشدید می کرد که ریشه در نظریات هانری برگسون، فیلسوف و نظریه پرداز مشهور، در باب خاطره و حافظه دارد" (بوردول،۱۳۸۶،۵۸۸) گدار با سود بردن از آشفتگی زمانی به دنبال اختلال نمایشی است، یعنی با برش های پرشی، سردرگمی در شخصیت سوژهٔ اصلی فیلم ایجاد می نمود، که گاهی این اختلالهای مکانی زمانی توامان اتفاق می افتاد، مثل صحنه معروف قتل در فیلم از *نفس افتاده*(۱۹۵۹). آلن رنه در اثر بعدی خود *سال گذشته در ماریان باد*(۱۹۶۱) ایهام مدرنیستی را به اوج تازه ای رساند. این فیلم را می توان آغازی بر فیلم های پیچیده یا معمایی[۲۳] با ساختار زمانی نو قلمدادکرد. ایجاد آشفتگی و زمان پریشی و در نتیجه آن پیچیدگی زمانی در روایت داستان فیلم را در فیلم های فراواقع گرا یا سوررئالیستی تاریخ سینما پیش از آن تجربه شده بود. عدم قطعیت وآشفتگی و انفعال منتج ازآن،عمده ترین زمینه های مضامین در آثار سوررئالیست ها را شامل می شد، برخی از این زمینه ها مانند: رویا، عنصر تصادف و وقایع هم رخداد، استحاله، جابه جایی و دگرگونی در هویت کاراکترها ست، که همه به اصل اساسی واقعی یا نا واقعی بودن رویداد در سبک سوررئالیسم سینمایی باز می گردد. در فیلم *صدف دریایی و مرد روحانی*(ژرمن دولاک ،۱۹۲۸) تماشاگر با نوعی روایت سیال [۲۴] که در آن مرز میان توهم و واقعیت نامشخص و روایت دچار شکلی از بی زمانی یا زمان مبهم است روبروست. این فیلم بر کارگردانان معاصر چون دیوید لینچ در دو اثر مهم اش *بزرگراه گمشده* (۱۹۹۱) و*جادهٔ مالهلند*(۲۰۰۱) تاثیر به سزایی گذاشت. فیلم های سوررئالیستی برای دست یافتن به آشفتگی زمانی و در پی آن ساختارچندلایه زمانی در آن از زمینه های مختلفی استفاده می نمایند. یکی از این زمینه ها رویا می باشد. "مثلاً درباره فیلم *بل دوژر*(لوئیس بونوئل،۱۹۶۷) می توان چنین گفت که تمامی فیلم نوعی رویا است هرچند در صحنه نهایی فیلم تماشاگر متوجه این موضوع می شود."(کازه بیه،۱۳۸۳،۱۸۸)" و یا در *تریستانا*(بونوئل،۱۹۷۰) رویا شروع مشخصی ندارد وچون پرداخت آن رویاوار نیست تماشاگر سردرگم می شود؛ ویا در *توت فرنگی های وحشی*(برگمان،۱۹۷۵) رویا بدون نقطه ی پایان است."(کازه بیه،۱۳۸۳،۱۹۱)" در فیلم *جادهٔ مالهلند*(۲۰۰۱) ساخته دیوید لینچ رویا آغاز و پایانی ندارد و داستان فیلم کاملاً مبهم روایت می شود. تصادف از دیگر ابزار های روایتی است که، می تواند در ذهن مخاطب آشفتگی زمانی پدید بیاورد،که از طریق اختلال زمانی مکانی صورت می پذیرد. "درفیلم *بچه ی رزمری*(پولانسکی،۱۹۶۸) تماشاگر حوادثی تصادفی را می بیندکه نمی داند کابوس است یا واقعیت؛ ویا چه

---

۲۳ Complicated or Puzzle Film
۲۴ Floating Narrative

تقدم زمانی، این حوادث برهم دارند." (کازه بیه،۱۹۵،۱۳۸۳)" درفیلم *سگ اندلسی*(بونوئل،۱۹۲۹) استحاله(Transformation)، زمینه ساز ابهام فیلم است."کل فیلم با یک نام مبهم در یک زمان نامشخص می گذرد. رفتن از اولین صحنه بریدن چشم به هفت سال بعد و بازگشت به شانزده سال قبل در فصل بهار در حالی که تغییرات زمانی به چشم نمی آید نوعی پیچیدگی زمانی ایجاد می نماید." (کازه بیه،۱۹۷،۱۳۸۳)"در فیلم *سال گذشته در ماریان باد*(آلن رنه ،۱۹۶۱) که متاثر از سبک اکسپرسیونیسم سینمایی[۲۵] است، از طریق شیوه ی روایت جریان سیال ذهن[۲۶] پیچیدگی زمانی در ساختار فیلم ایجاد می شود، که درحقیقت ریشه این نوع روایت ذهنی را در سینما را باید در ادبیات جریان سیال ذهن و مطالعات هانری برگسون، در زمینه نقش خاطره و ذهن آدمی دانست. *اتاق کار دکتر کالیگاری*(روبر وینه،۱۹۲۰)- فیلم آغازین سبک اکسپرسیونیسم سینمایی- و *سال گذشته در ماریان باد*(آلن رنه ،۱۹۶۱) دو فیلم مهم تاریخ سینما در زمینه کاربرد جریان سیال ذهن هستند،که هرکدام نقطه عطفی در تحول بیان سینمایی محسوب می شوند.در این دو فیلم که همه داستان از زاویه دید یک شخصیت نشان داده می شود یادآور داستانهای نویسندگانی چون فالکنر و جیمز جویس و ویرجینیا وولف است. "در واقع در ماریان باد وقایعی که در گذشته رخ داده، به زمان حال می آیندو به واسطه ی مکان واحد در زمان حاضر جریان می یابند." (کازه بیه،۲۲۹،۱۳۸۳)در ماریان باد بیان داستان فیلم یعنی "رویدادهای درک شده." (بوردول،۲۲۹،۱۳۸۲)غیر ممکن است و فیلم فقط شامل طرح یا پیرنگ است."یعنی یکسری رویدادهای آشکار و مواد غیر داستانی افزوده شده که داستانی منسجم نمی تواند ازآن استنباط کرد. " (بوردول،٤١٤،١٣٨٢)فضا،زمان و علیت مبهم ویژگی اصلی این اثرند،که همانطور که ذکر شد این فیلم را پیش قراول گونه ای از آثار با ساختار زمانی نو به نام فیلم های معمایی معرفی می نماید. سینمای مدرنیستی را می توانیم این گونه تعریف کنیم که سینمایی است که در آن سیستم های زمانی و مکانی در پیش زمینه قرار می گیرند و در نقش های ساختاری روایت شریک می شوند. دیگر روایت مهم ترین جنبه پیرنگ محسوب نمی شود، زمان و مکان نیز برای جلب توجه ما با آن رقابت می کنند. نمونه دیگر روایت مدرنیستی در فیلم هشت و نیم ساخته فدریکو فلینی دیده می شود. فلینی در این فیلم روایت داستانی کلاسیک که بر پایه منطق علیت و وحدت میان زمان و مکان رویداد استوار است را، به نفع گسستگی، عدم انطباق مکانی/ زمانی و تصادف به جای علّیت کنار می‌گذارد. این برخورد فلینی با عنصر روایت باعث می‌شود که ما او را در زمره "مدرنیست" های سینما به حساب آوریم. "منتقدان در سراسر جهان هشت ونیم را با تلفیق اش از مدرنیته و زندگی با

---

۲۵ Expressionism Style
۲۶ Stream of Consciousness

خاطرات گذشته نمایانگرترین فیلم او می دانند"(موراندینی،۱۳۷۷،۶۸۸)در رویکرد مدرنیستی روایت، چارچوبهای بازنمایی واقعیت آن طور که به ادراک منطقی ما درمی‌آید نفی شده، و به چگونگی احساس یا فهم ما (که ترکیبی میان خودآگاه و ناخودآگاه است) از هستی روزمره توجه می‌شود.ما کشمکشها، درگیریها و حساسیت‌های ذهنی، خاطرات و یادمان‌های کودکی و آشفتگی‌های روحی رنجور در عدم درک و انطباق با جهان را از دریچه ذهنی "گوییدو" (مارچلو ماستوریانی) مشاهده می‌کنیم. در این فیلم آن تمایز و خط روشنی که در سینمای کلاسیک میان تداعی‌ها و رویاها با جهان واقعی وجود دارد بسیار کم رنگ شده، تا جایی که در بسیاری از بخشهای فیلم امکان تمیز میان واقعیت و خیال برای مخاطب از بین می‌رود و جریان معمول قصه گویی بدل می‌شود به سلسله تصاویری که براساس تداعی معانی، اثرات برق آسای احساسات هنرمند، رابطه گرافیکی تصاویر و... (آنچنان که در داستانهای پروست، جویس، بورخس می‌بینیم). در این میان فیلم دیگر تنها به دنبال بازگویی واقعه‌ای یگانه با آغاز، میانه و پایان مشخص مانند سینمای کلاسیک هالیوود نیست، بلکه سعی در نمایش پیچیدگی‌ها و زوایای تاریک و مبهم دنیای درونی هنرمند دارد که در بطن جهانی به همان اندازه متناقض می‌زید و همین امر، باعث شده که جریان داستان گویی منسجم و عقلانی تبدیل شود به جریان سیال تصاویری که از ذهن شخصیتهای داستان تراوش می‌کنند. در سالهای بعد و در پی گذر از مدرنیسم سینمایی ، در دهه های ۱۹۶۰و ۱۹۷۰ از اواسط دهه ۱۹۸۰ و در طول دهه ۱۹۹۰ ما با شیوه ای نوآورانه از روایت فیلم روبرو هستیم، که بسیاری از نظریه پردازان سینمایی در تلاش برای قاعده مند کردن و تئوری پردازی درباره این نوع آوری ها در ساختار فیلم ، نام یا اصطلاح جدیدی را بدان نسبت داده اند. بررسی اینگونه ساختار ها در محافل آکادمیک سینمایی جهان و بخصوص آمریکا بسیار جدید است و سابقه آن به تقریبا بیش از یک دهه نمی رسد.نظریه پردازانی چون:دیوید بوردول،کریستسن تامپسون،آلن کامرون،نوئل کرول،ادوارد برانیگان و... شروع به بررسی و طبقه بندی و نامگذاری طیف گسترده ای از فیلم های خاصی – با نوعی بازی بازمان یا جا به جایی زمانی روایت درفیلم– کردند،که برخی از این اصطلاحات در زیر می آید:

ساختار رشته ای[۲۷](smith,۱۹۹۹)

سینمای هوشمند[۲۸](Jeffrey sconce,۲۰۰۰)

پیرنگ چنگالی[۲۹] (Edward Braningan,۲۰۰۲) و (David Bordwell,۲۰۰۲)

۲۷ Thread Structure
۲۸ Smart Film

پیرنگ چرخ و پره[۳۰](Charles R.berg,۲۰۰۶)

روایت شبکه ای[۳۱](David Bordwell,۲۰۰۶-۸)

و سرانجام فیلم معمایی یا پازل(Warren Bucklaud,۲۰۰۹)

سینمای ایران و ساختار های زمانی نو:

تجربه های که در دو فیلم شازده احتجاب و هامون که آزمودن نوعی آشفتگی و در نتیجه پیچیدگی در ساختار زمانی روایت داستانی فیلم ها بود، از معدود کارهایی است که در این زمینه در آن سالها انجام شد، مگر در بعضی سکانس ها از فیلم هایی چون پری(مهرجویی،۱۳۷۴) اقتباس آزادی است از رمان فرانی و زویی سالینجر و فیلم روبان قرمز(حاتمی کیا،۱۳۸۰) که لحظاتی از پیچیدگی های روایی از طریق شکست های زمانی را می توان مشاهده نمود. اما دردهه هشتاد با گسترش رسانه های دیجیتال و ورود گسترده دی وی دی آثار روز سینمای جهان فیلمسازان ایرانی با طیف گسترده ای از فیلم هایی مواجه گشته اند که در این نوشتار با عنوان ساختار های زمانی نو در سینما یاد می کنیم. باید اذعان داشت بحث در مورد آنچه ما با عنوان ساختار های زمانی نودر سینما مطرح می نماییم ابتدا در بحث های کلاسی درس کارگردانی سینمای دکتر احمد الستی،مدرس سینما،در سال ۱۳۸۷ مطرح شد که گرته برداری از عبارت ساخت- زمانی[۳۲] دیوید بوردول در کتاب روایت در فیلم داستانی(۱۹۸۵)است که استاد راهنمای نگارنده،دکتر شهاب الدین عادل، در پایان نامه دکترای خود با عنوان تحولات معاصر در مفهوم زمان سینمایی مطرح کردند. بطوریکه می توانیم دو نوع اصلی فیلم های ساختار زمانی نو با عنوان روایت شبکه ای و روایت پیچیده[۳۳] را در نظر بگیریم که در فصل چهارم و پنجم پایان نامه این ساختارها در سینمای جهان وایران از طریق مثالهایی تشریح شده است. سینماگران ایران هم بالتبع متاثر از این گونه آثار در سال های اخیر دست به ساخت فیلم هایی زدند که گرچه تعداد آنها معدود بوده و به تعداد انگشتان دو دست هم نمی رسد ولی به هر حال کوششی در خور در استفاده شیوه های نوینی از قصه گویی در سینمای امروز جهان است. در فصل دوم و سوم هم به دنبال سابقه ساختار های زمانی و تجربه های جدید در این زمینه در ادبیات غرب و هنر و ادبیات ایران می گردیم و مختصری در این باب سخن

---

۲۹ Forking-Path Plot
۳۰ Hub and Spoke Plot
۳۱ Network Narrative
۳۲ Chronological Structure
۳۳ Complex Narrative

خواهیم گفت.در پایان این مقوله در بخش نتیجه گیری اهداف،رویکردهاو پاسخ به سولات اساسی که موضوع این پایان نامه به آن اختصاص دارد،مورد مرور اجمالی قرار می گیرد.

فصل دوم : زمان و ادبیات

زمان همواره در تاریخ ادبیات زمینه‌ی تجربه ها و نوآوری های فراوان بوده است. در حیطه رمان اغلب شیوه های بیانی تازه وابسته به رابطه شان با زمان و چگونگی سود بردن از آن است. این بحث در دیگر گونه های ادبی مانند شعر نیز دیده می شود،که به سبب ماهیت این گونه ادبی ،تنوعی را که در رمان می بینیم در شعر دیده نمی شود. بنابراین اساس این مقوله را رمان در نظر می گیریم. البته گونه ادبی نمایشنامه نیز وجود دارد که به دلیل ارتباط ساختاری اش با زمان و ساختار های وابسته و به سبب گستردگی و نیاز آن به بحثی مفصل و جداگانه، بدان نپرداخته و از کنار آن می گذریم.

۱-۲. زمان در تاریخ ادبیات

از پیدایش رمان در ادبیات جهان بیش از سیصد سال نمی گذرد. با این حال این گونه محبوب ادبی در طی این سالیان به نسبتی اندک تحول و تطور را به خود دیده است. در تعریف رمان آمده است که: *"روایت منثور خلاقه‌ای با طول چشمگیر و پیچیدگی خاص است که با تجربه ی انسانی همراه با تخیل سروکار داشته از طریق حوادث بیان شود و در آن گروهی از شخصیت‌ها در صحنه مشخصی شرکت داشته باشند."* (میرصادقی، ۱۳۸۳،۱۵۲)

۲-۲. انواع رمان(خطی / غیرخطی)

انواع ادبی و به خصوص رمان به عنوان مهمترین ژانر ادبی را از نظر ساختارزمانی روایت و ترتیب توالی وقایع می‌توان به دو گروه تقسیم‌بندی کرد: رمان خطی و رمان غیرخطی.

رمان خطی رمانی است،که وقایع آن به ترتیب توالی زمانی و عمل داستانی‌اش منطبق با زمان تقویمی روایت شود. عنصر اساسی در این نوع رمان تعلیق است. نویسنده با ترفند پنهان کاری درباره آینده و تحریک حس کنجکاوی مخاطب و برانگیختن او به پرسش مداوم سوال «چه اتفاقی قرار است بیافتد»، او را از پی داستان خود می‌کشاند. بسیاری از رمان‌های قرن نوزدهمی موسوم به رمان های کلاسیک، رمان‌های خطی‌اند. از جمله این

آثار می‌توان رمان «سرخ و سیاه»[۳۴] اثر استاندال [۳۵] نویسندۀ فرانسوی و رمان «دیوید کاپرفیلد»[۳۶] نوشته چارلز دیکنز[۳۷] نویسندۀ انگلیسی و رمان «بینوایان»[۳۸] اثر ویکتور هوگو[۳۹]ی فرانسوی را نام برد. در میان آثار نویسندگان ایرانی نیز رمان «کلیدر» نوشته محمود دولت‌آبادی و رمان «سووشون» نوشته سیمین دانشور از شاخص‌ترین رمان‌های خطی است.

رمان غیرخطی به رمانی گفته می‌شود که ترتیب تقویمی توالی رویدادها در آن به سبب طراحی پیرنگ کنار گذاشته می‌شود و رویدادها پس و پیش روایت می‌شوند. نویسنده در این نوع رمان مدام به حوادثی در گذشته ارجاع می‌دهد و سپس پیامد های آن را در آینده بازگو می‌کند و گاهی هم هیچ زمان حالی در روایت وجود ندارد. این تصویر کردن هم‌زمان رویدادهای گذشته و حال و آینده باعث می‌شود، که دیگر تعلیق نقش اساسی خود را به عنوان بن مایه اصلی پیش برنده رمان از دست بدهد. چنین است که مولفه های دیگر و مهمتر از همه نحوه روایت و در پی آن ساخت زمانی رمان و چگونگی بازی های زمانی ارزش دو چندان پیدا می کند.

مخاطب دیگر به خاطر شوق دریافتن پاسخ نتیجه حوادث داستان آنرا دنبال نمی کند، چرا که او که از رویدادهای آتی داستان و پیامد های اتفاقات گذشته در زمان حال و حتی گاهی در آینده نیز به دلیل زمان پریشی ساخت رمان، با خبر است و در نتیجه در پی کشف ترفند های روایت و نحوه استفاده روایت از ساخت زمانی است. اینگونه است که زمینه ای تازه برای آزمودن کارکردهای متفاوت از آنچه پیشتر در گونه های مختلف ادبیات تجربه شده پدید می آید.

البته رمان غیرخطی خود نیز گونه های متنوعی را شامل می شود که می‌توان از آن جمله رمان چندآوایی، رمان مدور و رمان عمودی را نام برد. همه این تقیسم بندی ها بنا بر زوایای دید، نحوه روایت و ترفندهای ساخت زمانی صورت می گیرد. در اینجاست که زمان و فرم استفاده از آن اهمیت خود را درادبیات بطرز چشمگیری افزایش می دهد و به عنصر جدایی ناپذیر خلاقیت ادبی و جذب مخاطب تبدیل می شود.مخاطب یاد می گیرد فقط به زمان حاضر قناعت نکند و آینده و حال و گذشته را در هم آمیخته دنبال کند و این مسئله به او اجازه اشتراک در آفرینش هنری را می دهد. چیزی که پیش از آن به این عمق و گستردگی بی سابقه بود.

---

۱ Red and Black
۲ Stendhal
۳ Great Expectations
۴ Charles John Huffam Dickens
۵ Les Misérables
۶ Victor Hugo

از مهمترین رمان‌های غیرخطی می‌توان «بار هستی»[۴۰] نوشته میلان کوندرا[۴۱] ، «خشم و هیاهو »[۴۲] نوشته ویلیام فاکنر [۴۳]و «سلاخ‌خانه ی شماره پنج»[۴۴] نوشته کورت وانگات[۴۵] را نام برد. در میان آثار فارسی‌زبان نیز می‌توان به «بوف کور» شاهکار صادق هدایت، «سنگ صبور» نوشته صادق چوبک، «شازده احتجاب» نوشته هوشنگ گلشیری و«سمفونی مردگان» نوشته جواد معروفی اشاره کرد.

۳-۲. زمان و روایت در ادبیات

یکی از مؤلفه های اصلی واساسی روایت در ادبیات، زمان است که خط سیر روایت برحسب آن به پیش می رود.در ادبیات، توالی، نظم و ترتیب نشان دادن رخدادهای جهان داستانی زیر عنوان مؤلفه زمان داستان [۴۶] مطرح می شود. هر رویدادی به ترتیبی قرار می گیرد، که در زندگی واقعی ممکن است اتفاق افتاده باشد. از سوی دیگر، الگوی پیچیده و هنرمندانهٔ پیرنگ از طریق برجسته کردن تمهیدات هنری شکل می گیرد،که باعث آشنا زدایی ازقصه و تحریف آن می شود. تکنیکهای زیادی برای فرم زدایی از قصه وجود دارند که همهٔ آنها نوعی به هم ریختگی توالی زمانی رویدادها، ایجاد گسستها، به تأخیر انداختن جریان اطلاعات یا انتقال مکرر یک نوع اطلاعات را، هر بار از منظری متفاوت دربردارند.(استم و دیگران،۱۳۷۷،۱۲۱)

بسیاری از نظریه پردازان، درک مخاطب از زمان روایت را تابع کنش روایت می دانند."هر تجربهٔ زمان مند تجربه ای که در مسیر زمان رخ می دهد و با زمان دانسته و شناخته می شود با کنش روایی همراه است.زمان، بی معناست مگرآنکه خود زمانمند شود؛ یعنی به بیان در آید یا به گفتهٔ ارسطو روایت شود."(احمدی،۱۳۸۷،۶۳۵)

اگرچه روایت و کنش روایتگری از زمان ارسطو مورد تأمل متفکران ادبی بوده است؛ در دهه های اخیر به روایت و انواع کاربردهای آن، توجه جدی شده و در این مورد،مباحث جدیدی مطرح شده است .یکی از جدیدترین این مباحث، بحث زمان در روایت است که کسانی چون امیل بنونیست[۴۷] ،توماشوفسکی[۴۸]، پل

---

۷ The Unbearable Lightness of Being
۸ Milan Kundera
۹ The Sound and the Fury
۱۰ William Faulkner
۱۱ Slaughterhouse-Five
۱۲ Kurt Vonnegut, Jr
۱۳ Story time
۱۴ Benveniste,Emile
۱۵ Tomashevski,abaoris