سال یازدهم/ زمستان ۱۴۰۱

رهیافت مدلاسیون شروع و پایان فیلم در تجربه‌گرایی سینما

•پیام زین العابدینی[۱]

DOR: 20.1001.1.38552322.1401.11.45.5.5

چکیده

رسانه سینما پس از پشت سر گذاشتن تجربه‌های اولیه خود تلاش کرد شیوه‌های گوناگونی در ساخت فیلم ایجاد کند. فیلم‌سازان برای موردتوجه قرار گرفتن آثارشان از سوی تماشاگران، هنرمندان و منتقدین در هر برهه زمانی روش‌های را در زمینه روایت و ساختار تجربه کرده‌اند و در آثارشان سبک و سیاقی را پدیدار ساختند که تازگی داشت و بدیع بشمار می‌رفت. این تغییر و تحول مستمر در گذر زمان، آرمان‌خواهی ویژه‌ای را به وجود آورده است که باعث شده سینما نزد مخاطبان همچنان هنری جذاب و نو جلوه‌نمایی کند. این رفتار در دوره‌های گوناگون بخصوص در نحوه بیانی شروع و پایان فیلم جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده که قابل‌بحث و موردتوجه است. هدف پژوهش حاضر کاربردی و مسئله اصلی آن واکاوی تجربه‌گرایی شروع و پایان فیلم در سه دوره کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن است. روش تحقیق کیفی با رویکردی مروری بر مبنای مطالعه کتاب و اطلاعات فیلم و سینما می‌باشد. نتیجه حاصله نشان از آن دارد تجربه‌گرایی در جابجایی زمان روایی سینمای هنری یا تجاری وابسته به شروع و پایان فیلم، در سبک‌ها و دوره‌های سینمایی زیبایی‌شناسی و بیانی فیلمیک ایجاد کرده است و در جایگاه آرمانی و زنده بودن رسانه سینما نقشی اساسی و پویا داشته است.

واژه‌های کلیدی: مدلاسیون، شروع فیلم، پایان فیلم، فرم. روایت.

---

۱ دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایرانparozei@yahoo.de

مقدمه و بیان مسئله

بیش از دو دهه از تولد رسانه‌سینما نمی‌گذشت که هنر/ صنعت فیلم‌سازی، دو روش جدا در تولید را پیشه گرفت. ژرژ ملیس[i] سینما را با خیال‌پردازی شروع کرد و افسانه‌پردازی و ذهنیت‌گرایی برای یک قرن ذات سینمای عامه‌پسند جهان شد و حتی سینمای خلاق را هم تحت تأثیر خود قرار داد. او باعث شد ده‌ها سال نوع نگاه لومیر به سینما در حاشیه جریان اصلی و داستان‌گوی سینما قرار گیرد، اما همین جریان حاشیه‌ای در گذر زمان و تجربه، تبدیل شد به سینمایی که خود الگوساز جریان اصلی شده است. در گذر زمان ابداعات فن‌آوری و تجهیزاتی صدا، نور و تصویر در پیشرفت دانش و ساخت فیلم‌های روایی و تجربی تأثیرگذار شدند. «رنان[ii] (۱۹۶۷) اشاره می‌کند که بیشتر فیلم‌های مستقل ایالات‌متحده در طول ۳۰ سال بعدی به طور فزاینده‌ای در جریان سنت تجربی یا زیرزمینی می‌افتند. این آثار اغلب دیدگاه‌های شخصی فیلم‌سازان را بیان می‌کنند. آن‌ها نه‌تنها موضوعات تجربی‌تر و بحث‌انگیزتری را نمایان ساختند، همچنین شیوه مفهومی‌تری را نیز معرفی کردند که رنان از آن به «فیلم‌سازی هنری شخصی» یاد کرده و یانگبلاد[iii] (۱۹۷۰) آن را پیش‌درآمد پایان درام خوانده است»(مک کارتی، اونداتجی، ۱۳۸۸، ۸۸).

وقتی تعویض و تغییر در الگو، نشانه‌ها و سطح روایت و فرم تصویری و صوتی انجام پذیرد مدولاسیون صورت گرفته است. مدولاسیون[iv] با استفاده از معیارهای زیبایی‌شناسی، تزریق دوباره ذهنی و به پشتوانه افراد خلاق و علاقه‌مند صورت می‌گیرد. مدولاسیون فرآیندی است برای تسهیل انتقال اطلاعات از طریق یک واسط که می‌تواند ساختار و فرم اثر یا نوع روایت‌پردازی آن باشد. درواقع مدولاسیون شبیه این است که اطلاعات قسمت‌های مختلف متن فیلمیک را همچون پازل‌های جابجا و چیدمان کنیم و تلاش نماییم در جهت تسریع رسیدن به اطلاعات اصلی و پایانی اثر در متن، بافت و تونالیته عناصر دیداری و شنیداری تغییرات ایجاد کنیم. از این‌روی مدولاسیون یک روش کارآمد و مناسب برای انتقال و بازخورد مناسب پیام و اطلاعات صوتی، تصویری و راوی اثر می‌باشد.

این رسانه اگر به همان سیاق فرمول‌های کلاسیک خود پیش می‌رفت و تکرار می‌شد، اکنون همچنان به عنوان رسانه‌ای زنده نبود و سال‌ها پیش تماشاگران خود را از دست داده بود. آنچه مخاطبِ فیلم را متوجه تفاوت‌های یک اثر می‌نماید، می‌تواند ویژگی‌های شکلی و محتوایی جهان فیلم باشد که در فرم [گاهی با عنوان ساختار نیز بیان می‌شود] و روایت فیلم خود را

نمایان می‌کند. آندره بازن گفته است تاریخ سینما، تاریخ تجسم تدریجی یک اسطوره، یا بهتر بگویم یک آرمان است (کوری، ۱۳۹۳، ۱۹۴). دوره‌های گوناگون اعم از کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن هرکدام به‌نوعی در پردازش این ویژگی‌ها نقش داشته و مؤثر بوده‌اند. «مخاطب سینما، حتی تخیلی‌ترین فیلم‌ها را واقعی می‌پندارد. چنین حالتی باعث شده است که سینما، زنده‌ترین هنرها لقب بگیرد»(شیخ مهدی، ۱۳۸۲، ۱۴۹). سینما با سابقه کم نسبت به هنرهای دیگر، در رسیدن به آرمان‌خواهی مطلوبش به‌طور مداوم در تغییر بوده است. تفاوت هنر هر دوره، چه فیلم چه سرگرم‌کننده باشد و چه هنری، در کنش فعالی هست که در ذهن مخاطب به وجود می‌آید و عمدتاً در شروع و پایان فیلم متبلور شده و منجر به باورپذیری و همذات‌پنداری او می‌شود. ازاین‌روی مسئله اصلی پژوهش حاضر واکاوی تجربه‌گرایی شروع و پایان فیلم در سه دوره کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن می‌باشد.

روش پژوهش

روش تحقیق این پژوهش کیفی با رویکردی مروری مبتنی بر مطالعه منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای دیداری و شنیداری اعم از کتاب، اسلاید، فیلم و اطلاعات صوتی است. «پژوهشگران کیفی بر نوعی تفسیر کل‌نگر تأکید می‌کنند. آنان واقعیت‌ها و ارزش‌ها را به صورتی غیرقابل‌تفکیک و آمیخته با یکدیگر در نظر می‌گیرند.»(خوی‌نژاد، ۱۳۸۰، ۱۶۰). دست تحقیقات، عمدتاً به کشف و توصیف و نه تبیین می‌انجامند و در آنها رویکرد استقرایی بر رویکرد قیاسی تفوق می‌یابد. انجام روش‌های کیفی، بسیار مشکل‌تر از روش‌های کمی است؛ زیرا این روش‌ها کمتر استاندارد شده و از قواعد دقیقی پیروی نمی‌کنند. هر تحقیق، ویژگی‌های خاص خود را دارد و نتایج هر تحقیق نیز به مهارت‌ها، بینش، سبک و توانایی محقق وابسته است (Elo & Kingas, 2007, 113). تحقیق کیفی را باید بر مبنای دو معیار مورد ارزیابی و قضاوت قرار داد. نخستین معیار، شایستگی اطلاعاتی است. آیا طرح تحقیق می‌تواند این احتمال را که پژوهشگر بتواند به پرسش‌های مطرح شده به شیوه‌ای عمیق و معقول پاسخ دهد، به حداکثر برساند؟ آیا استراتژی مورد نظر مسیر کسب اطلاعات را به شیوه‌ای مشخص روشن می‌کند؟ دومین شاخص، کارایی است. آیا در اجرای این استراتژی می‌توان با توجه به زمان، دسترسی به اطلاعات و هزینه‌های مربوطه، داده‌ها را به شیوه‌ای مناسب جمع‌آوری کرد؟(Zelditch, 1962, 566-576). مقاله مروری نوعی از مقالات پژوهشی است که ضمن برخورداری از اهداف، انواع و روش‌های علمی متنوع، مرور ادبیات مستقلاً هدف آن می‌باشد

(Green, Johnson & Adams, 2016. Azar & Hashim, 2014, 77). هدف از پژوهش‌های مروری را به یک لحاظ می‌توان شامل دو دسته دانست (Mays, Pope & Popay, 2005, 9). ۱. «پشتیبان دانش[v]» یعنی تحقیقاتی که پیشرفت دانش در یک حوزه یا موضوع را از طریق تلخیص، تعمیم و یا تبیین دنبال می‌کنند. ۲. «پشتیبان تصمیم[vi]» یعنی تحقیقاتی که با بررسی جامع شواهد موافق و مخالف مرتبط با اقدامات سیاستی،... مشورتی و یا فناورانه و... تلفیق آنها در شکلی جدید و یکپارچه، تصمیم‌گیری در خصوص شروع یا ادامه آن اقدام خاص را پشتیبانی می‌کنند (Babbie, 2013, 88). از سوی دیگر وجود شکاف و فاصله‌ی عمیق بین شواهد علمی روز یک حقیقت، غیرقابل‌انکار می‌باشد. شاید بتوان این فاصله را ناشی از انتشار عظیم مطالب دانست. به طور قطع مطالعه‌ی تمام این مطالب نیاز به زمان بسیار زیادی خواهد داشت و متخصصین اغلب با کمبود مهارت و زمان جهت ارزیابی مطالب علمی روبرو هستند...، یک مقاله‌ی مروری با کیفیت، به مقدار قابل‌توجهی بر کیفیت مطالعه می‌افزاید و از زمان مطالعه می‌کاهد. این نوع مقالات با فشرده کردن حجم بالایی از اطلاعات در قالبی قابل‌هضم می‌توانند کمک بسزایی به پیشرفت علم کنند...، استفاده از مطالعات مروری به دلیل بمباران اطلاعات، مطالعات ضعیف، تناقضات موجود در نتایج مطالعات، از دست دادن زمان و سرمایه و شناسایی نیازهای پژوهشی ضروری می‌باشد (Malboos & Aziz, 2010). پژوهش‌های مروری، کِشنده اصلی دانش بوده‌اند و مرور ادبیات، راهبرد اصلی در پیشبرد علم تلقی می‌شده است (Azar & Hashim. 2014, 78. Randolph, 2009, 3). مقالات مروری که به نحو مناسب تهیه شده و توسط مؤلفین شاخص نگاشته شده باشند، زیربنای بخش‌هایی از متون کتاب‌های مرجع را تشکیل می‌دهند (Hall, 2003, 4).

پیشینه و مروری بر مطالعات گذشته

بارزترین خصیصه سینمای روایی کلاسیک، سرکوب انگیزه هنری به نفع یک ساختار روایی روشن و مستقیم است. یعنی جنبه‌های سبکی فیلم در خدمت ارائه حوادث داستان‌اند و درعین‌حال، می‌کوشند خود را پنهان کنند؛ به‌نحوی‌که روایت تقریباً همیشه بر ساختار اصلی اثر حاکم است (تامسون، ۱۳۷۷، ۱۴۱). به گفته بوردول، استایگر و تامسون (۱ تا ۸۴)، سینمای کلاسیک هالیوود معمولاً دارای ویژگی‌های زیر است:

۱- داستان عمدتاً در جهانی می‌گذرد که حی و حاضر و بیرون از ماست و اساساً از بیرون از کنش دیده می‌شود، هر چند نماهای نقطه دید، خاطرات، خیال‌پردازی‌ها، رویاها، یا وضعیت‌های ذهنی دیگر نیز گاهی در آن حضور دارند.
۲- شخصیت‌های اصلی یک یا چند هدف را دنبال می‌کنند.
۳- کانون توجه فیلم یک شخصیت یا معدودی افراد مشخص است.
۴- شخصیت‌های اصلی در تلاش برای رسیدن به اهدافشان باید با ضدقهرمان‌ها یا سلسله‌ای از مشکلات رویاروی شوند.
۵- فیلم دارای بستار-حسی از گره‌گشایی یا فرجام در پایان یک فیلم روایی-است و غالباً شخصیت‌های اصلی در رسیدن به اهدافشان موفق می‌شوند (پایان خوش).
۶- تأکید روی علت‌ها و معلول‌های آشکار کنش‌هاست: چه رویدادهایی اتفاق افتادند و چرا آشکار و عاری از ابهام‌اند.
۷- فیلم از تکنیک‌های فیلم‌سازی نامحسوس استفاده می‌کند (فیلیپس، ۱۳۹۴، ۲۴۸).

سینمای کلاسیک بر پیرنگ، سببیت و روابط علی و معلولی استوار است. «گرچه طرح حوادث داستانی انواع بی‌شماری دارد اما بدون حدومرز نیست. دورترین زوایای این هنر، مثلثی است که درواقع مرزهای جهان داستان را تعیین می‌کند. کل نگرش‌های هستی شناسانه هنرمندان، انواع بی‌شمار نگرش‌ها به واقعیت و زندگی در این مثلث جا می‌شود...، در رأس مثلث داستان اصول سازنده طرح سنتی قرار دارند. این اصول به دقیق‌ترین و صحیح‌ترین معنای کلمه سنتی هستند: بی‌زمان فرا فرهنگی، بنیاد هر جامعه زمینی، اعم از بدوی تا متمدن. اصولی که هزاران سال تاریخ داستان‌گویی شفاهی را پشت سر گذاشته است...، طرح سنتی یعنی داستان بر مبنای زندگی یک قهرمان فعال که علیه نیروهای عمدتاً خارجی و عینی مبارزه می‌کند تا به هدف خود برسد، یعنی حرکت در امتداد زمان در چارچوب واقعیتی داستانی که یکپارچه و دارای پیوندهای علی است و رسیدن به پایانی مشخص که به منزله تحولی مطلق و غیرقابل‌بازگشت است»(مک کی، ۱۹۹۸، ۳۲-۲۸).

از سال ۱۹۶۰ به بعد فیلم‌هایی با مضمون مبهم و ساختاری تازه که به سینمای مدرن معروف بودند ساخته شدند (براون، ۱۳۷۷، ۱۱۸). مدرنیسم پدیده‌ای است فرهنگی که وجود خویش را در نوعی گسیختگی از شیوه‌های سنتی ادراک، متجلی ساخته...، قراردادهای مدرنیسم، درواقع زبان‌های فرعی سینمای هنری هستند و از این دیدگاه است که می‌توان فیلم

هنری را نوعی گونه به شمار آورد...، مدرنیسم را می‌توان، هم رویکردی نقادانه و هم پدیده‌ای فرهنگی محسوب داشت...، به کار بستن مفاهیم کلیدی بینش مدرنیستی (ذهنیت، دیدگاه، بازتاب و بافت باز و ناتمام) و متفرعات صوری این مفاهیم (محدودیت روایی، غرابت و بیگانگی، چند پارگی، چند داستانی بودن، درهم‌پیچیدگی متن و وجود شکاف و فاصله روایی) در خصوص فیلم‌هایی که از ویژگی‌های خاص فیلم‌های هنری برخوردار هستند، چارچوبی برای درک فیلم هنری به مثابه یک‌گونه فراهم می‌آورد (سیسکا، ۱۳۷۲، ۲۲). ریشه‌های ادراک مدرنیستی را باید به طور مشخص در چند واژه جست و با همین واژه‌های کلیدی می‌توان تصویری کلی از آن به دست داد: دیدگاه، نسبیت، ذهنیت، بازتاب گرایی و بافت باز و نامحدود. منظور از بازتاب گرایی «گرایش به آگاهی است که به خود بازمی‌گردد.» این انگاره در هنر، ادبیات و هنر فلسفه از طریق آثاری تجلی یافت که موضوع آنها یا ساختار و مواد و مصالح محصولات بود یا خالق آن محصول به عنوان انسانی که به عمل آفرینش مشغول است (یا هر دو). دو انگاره دیدگاه و ذهنیت باعث گردید مطلق بودن حقیقت انکار شود و حقیقت، امری نسبی و در ارتباط با دیدگاه گوینده قلمداد گردد. از طریق سوژه یا «منی» که سخن می‌گوید، حدود و ثغور دانسته‌های آن سخنگو مشخص می‌شود. بافت باز؛ نتیجه طبیعی بی‌اعتقادی به مطلق بودن نظام‌های اجتماعی، اخلاقی و زیبایی‌شناختی به شمار می‌آید. بافت باز به آن گرایش مدرنیستی اطلاق شد که در چارچوب یک اثر واحد، شکل‌هایی را می‌گنجاند که در گذشته نامربوط و نامتجانس به‌حساب می‌آمدند؛ در یک اثر واحد، وجود عناصر گوناگونی مانند مقاله و شعر غنائی (سخنرانی و شعر) و همین‌طور وجود چند «داستان»، مقبول و امکان‌پذیر است (سیسکا، ۱۳۷۲، ۷۸). در چارچوب سینمای مدرن می‌توان استدلال کرد که سینما تماماً وهم و خیال است و صحنه، هنرپیشگان، دیالوگ‌ها، رویدادها و غیره، آنچه به نظر می‌رسند نیستند. آنها نشان‌دهنده هیچ هستند. سینما صرفاً فضای خیال و وهم کامل است (پورسل، ۱۳۸۶، ۱۰). این جنبش در رسانه سینما که از سینمای نئورئالیستی ایتالیا آغاز می‌شود و در جنبش موج نو فرانسه به اوج می‌رسد و به فیلم‌های موج نو آلمان نیز کشیده شد، واکنشی عاطفی و مشارکتی عقلانی می‌طلبد که به تاریخ و سیاست متعهد و در پی بازبینی فرهنگ و تعهد مخاطبش است، سینمایی که شیوه‌های تغییر را عرضه می‌کند (Kolker, 2009, 18). هنرمندان مدرنیسم بر این باور شدند که «نظام‌های زبانی مدرنیستی بایستی به واسطه جهانی بیگانه شده، سردرگم، دستکاری‌شده، پرشتاب و جهانی که وارونه شده است، ارتباط برقرار

کند»(Malamud, 1989, 12). در دوره مدرن و دهه ۱۹۶۰ روایت سینما تغییرات شگرفی را سپری کرد...، شکل‌گیری ساختار زمانی نو در روایت سینما را با واژه‌هایی چون: ساختار چنگالی، سکانس شبکه‌ای [viii] و سکانس معمایی [viii]...، به‌طورکلی «سکانس‌های پیچیده» شکل گرفتند که مملو از عناصر و نشانه‌های متکثر و نسبی بودند. اوان اسمیت [ix] در مقاله خود به نام ساختار موضوعی [x] این نظریه را به کار برده است. به‌طورکلی «روایت شبکه‌ای روایتی است که در آن یک داستان از دید چند شخصیت مختلف بیان می‌شود یا چند داستان از دید چند شخصیت به موازات هم بازگو می‌شود.»(Smith, 1999, 88). «چشم‌اندازی که روایت مدرن سینمایی در برابرمان گشوده است ما با بافت بسیار پیچیده‌ای از مفهوم روایت روبه‌رو هستیم که از «همشهری کین»(ولز) تا «راشومون» (کوروساوا) و از «آئینه [xi]» (تارکوفسکی) تا «مخمل آبی [xiii]» (دیوید لینچ [xiii]) و «چشمان کاملاً بسته [xv]» (کوبریک [xv]) گسترده است. ضمن آنکه، ساختار روایی و اصولاً اصلی روایت در آثار فیلم‌سازانی همچون گدار، گاه تمامی بیان سینمایی یا دست‌کم الگوی رهیافت به بیان سینمایی آن‌ها را تشکیل می‌دهد.»(اوحدی، ۱۳۸۰، ۱۸۲). برداشت عمومی در مورد سینمای مدرن این است که به جای بازگو کردن داستان با یک شروع و پایان روشن، داستان را به طریقی بازگو کند که فهمش برای بینندگان مشکل است و یافتن پاسخ بسیاری از جزئیات و توضیحات به عهده بینندگان گذاشته می‌شود (Kovács, 2007, 56). در سینمای مدرن تمرکز بر شخصیت است تا ماجرا و روابط علی و معلولی و راوی عموماً سوم شخص است. «در سینمای مدرنیستی به دو گروه خرده پیرنگ (مینیمالیسم) و ضد ساختار (ضد پیرنگ) می‌توان مؤلفه‌هایی مانند «پایان باز، کشمکش درونی، تعدد قهرمان و قهرمان منفعل» را برای خرده پیرنگ و «تصادف، زمان غیرخطی و واقعیات ناسازگار» را برای ضد پیرنگ برجسته کرد»(مک کی، ۱۳۹۶، ۳۲).

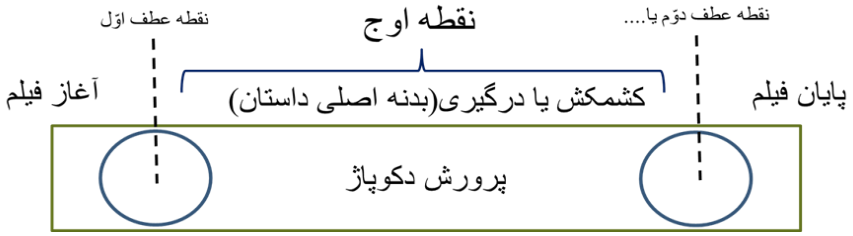
درحالی‌که برخی معتقدند اصطلاح «سینمای پست‌مدرن» را پیتر وولن [xvi] در سال ۱۹۹۲ برای فیلم «بازگشت بتمن» به کار برده است عده‌ای کاربرد آن را در مجلات سینمایی دهه ۱۹۸۰ نیز شناسایی کرده‌اند (حاج آقا محمد، ۷۳، ۱۳۸۸). رویکرد پست‌مدرن است که واقعیت را در بستر آرزوها و امیال سرکوب شده فرهنگ‌های متفاوت می‌یابد که رهیافتی به حقیقتی هشداردهنده می‌یابد و فرم‌های روایتی سینمای مسلط را برای درگیرسازی نظام روان‌شناختی تماشاگر با دستگاه سینما درهم می‌شکند تا تماشاگر به جای همانندسازی با وانموده [xvii] روی پرده به تعبیر رؤیاهای خود و درک تازه‌ای از آزمون واقعیت مفاهیم برسد (حبیبی نیا، ۱۳۸۷،

۱۰۱). وانموده، بازتابی از واقعیت است، واقعیتی که از طریق سینما و تلویزیون دگرگون شده و درنتیجه فاقد ارزش طبیعی شده (حبیبی نیا، ۱۳۸۷، ۹۱). سینمای پست‌مدرن حداقل از دو منظر قابل ردیابی است. یکی تغییرات ساختار فیلم‌سازی و دیگری محتوای فیلمیک (Hill, 1988, 100). پسا مدرن، دو جریان را در ارتباط با زیباشناسی فرهنگی معاصر با هم سازگار کرده است. جریانی که به تاریخ نظر دارد و خود را از ورای شیوه‌گرایی و سبک‌گرایی هنر تقلیدی[xviii] بیان می‌کند و به آنچه در گذشته رخ داده است می‌پردازد و دوم جریان اقلیت که بینشی ضد تاریخی دارد و به پارودی[xix] متمایل می‌شود و سبک، فرم و محتوی را دست می‌اندازد (هیوارد، ۱۳۷۷، ۴۱). روایت‌های پست‌مدرن وحدت سه‌گانه ارسطویی و عنصر تداوم سینمای کلاسیک را از بین می‌برد. «هدف فیلم‌سازان پست‌مدرن در سینما کنار گذاشتن روایت‌ها نیست. آن‌ها فقط نوع نگاه خود به روایت را تغییر داده‌اند...، هنرمند پست‌مدرن در این روند ایجاد گسست می‌کند. او روایت را به صورت چندگانه و همزمان می‌آفریند و با کنار هم قرار دادن رخدادهای کوچک و بی‌ارتباط با یکدیگر از روایات بزرگ فاصله می‌گیرد. فیلم‌های پست‌مدرن از قواعد دست و پاگیر فیلم‌نامه‌نویسی دوری می‌کنند. طرح داستانی، شخصیت‌پردازی، نقاط عطف و گره‌گشایی، همواره پیش‌فرض‌هایی هستند برای حکایت کردن یک روایت بزرگ. ولی فیلم‌ساز پست‌مدرن به روایت‌های کوچک و کم‌اهمیت، علاقه بیشتری نشان می‌دهد»(اسمیت، ۱۳۸۵، ۲۸). سینمای پست‌مدرن ضد پیرنگ است «که معادل سینمایی ضد داستان یا داستان نو و نمایش پوچ است...، ضد ساختارها، عناصر سنتی و متداول را تقلیل نمی‌دهند بلکه معکوس می‌کنند و با نفی شکل‌های سنتی شاید اصلاً فکر وجود اصول شکلی را به سخره می‌گیرند. سازنده ضد پیرنگ هیچ علاقه‌ای به کم‌گویی و زهد و قناعت ندارد بلکه برای بیان افکار انقلابی فیلم‌هایش به مبالغه و پرگویی عامرانه گرایش دارند.»(McKee, 1998, 32).

مبانی نظری پژوهش

سینما به‌عنوان هنر هفتم وارث تجارب سایر رشته‌ها نیز بوده و از این میراث بهره‌ها برده است. انواع آغاز فیلم از این کولاژ پیچیده ناشی می‌شود. انواع آغاز فیلم را می‌توان از دو زاویه عناصر روایی و سبکی مورد بررسی قرار داد (شهبازی، ۱۳۹۵، ۳۶). حس شروع عبارت است از محصول درامی که به وسیله اکسپوزیسیون[xx] معرفی می‌شود. حس شروع صرفاً از داخل الگوهای دکوپاژی نیست که به وجود می‌آید، بلکه تجربه تاریخی به فیلم‌سازان آموخت که این

حس می‌تواند از طریق یک برداشت بلند نیز حاصل شود و نیازی به دکوپاژ، برش و مونتاژ نخواهد داشت (الستی و مهدوی، ۱۳۹۵، ۶). دونامان [xxi] را نیز احساس رضایت یا احساس محرومیت از رضایتی می‌دانند که باید در ذات یک عنصر دراماتیک یا هنرمندانه وجود داشته باشد. در نزدیکی‌های آخر فیلم، سکانس اوج این‌گونه فیلم‌ها جای می‌دارند. پس از اوج فیلم دیگر تکلیف داستان مشخص شده است و قهرمان برای آخرین بار اقدام به کنش می‌کند و معمولاً پیروز شده و به احساس رضایت می‌رسد. این الگو بازتاب الگو درام در یونان باستان است. کشمکش «حالتی گذرا از انگیزه به قصد و از قصد به هدف...، نوعی تلاش است که برای از میان برداشتن آشفتگی و ایجاد تعادل»(دهقانپور، ۱۳۹۴، ۱۰۹). کشمکش درنهایت به نقطه‌ای در اثر دراماتیک به نام نقطه اوج خواهد رسید. برت ه. کلارک می‌گوید: «نقطه اوج همان نقطه‌ای در نمایش است که در آن نقطه کنش به اوج خود می‌رسد، به بحرانی‌ترین مرحله بسط خود، بعدازآن که تنش آرامش گرفت یا گرهش گشوده شد... مخاطب فقط باید بماند و ببیند چطور همه‌چیز معلوم می‌شود.»(لاوسون، ۱۳۹۵: ۲۷۹). درهم تنیدگی ساختار و شخصیت ظاهراً تا قبل از رسیدن به مسئله «پایان» کامل و بدون چون و چراست. یک اصل بدیهی و قابل ستایش هالیوودی می‌گوید: «فیلم‌ها برای بیست دقیقه آخرشان ساخته می‌شوند»(مک‌کی، ۱۳۹۶، ۷۳). شخصیت همان ماجرا (یا کنش) است (فیلد،۱۳۷۸، ۵۷). از طرفی قبل از رسیدن به نقطه اوج، نقاط عطف باعث پیچش‌های در اثر نمایشی شده و به کشمکش کمک می‌کنند. «نقطه عطف، داستان را به جهتی جدید پرتاب می‌کند، تنوع به وجود می‌آورد، برای داستان سیر گسترش جدید فراهم می‌سازد و تمرکز داستان را تغییر می‌دهد (سیگر، ۱۳۹۲، ۱۱۳). موارد ذکر شده ساختار فیلم را تشکیل داده و شروع و پایان فیلم متأثر از آن می‌باشد.



نمودار (۱). ساختار فیلم (مآخذ: نگارنده)

شروع و پایان فیلم در سینمای تجربه‌گرا

شروع یا آغاز فیلم

برخی از اَشکال آغاز فیلم که معمول‌تر هستند، عبارتند از:

۱- آغاز کاراکترستیک

با این شیوه معمولاً در همان چند دقیقه اول فیلم قهرمان اصلی معرفی می‌شود. فیلم درواقع پاسخ چه کسی را؟ جواب می‌دهد. استفاده از این شیوه در غالب فیلم‌ها مرسوم است، اما در فیلم‌های اکشن مرسوم‌تر است. مثل رمبو [xxi i].

۲- آغاز دراماتیک

با این نوع آغاز تماشاگر ابتدا مکان، زمان، فضا، لحن و قسمت‌هایی از زندگی قهرمان می‌بیند. ناگهان متوجه می‌شود سر جایش نیست...تماشاگر حدس می‌زند که یک جای کار درست نیست.

۳- آغاز ارجاعیک

فیلم با صحنه‌ای آغاز می‌شود که قهرمان در آن حضور ندارد. درنتیجه اطلاعات تماشاگر بیشتر از قهرمان داستان است. این اطلاعات معمولاً همان چیزی است که موجب تغییر زندگی قهرمان می‌شود. مانند فیلم ماسک [xxi i i].

۴- آغاز اپیزودیک

نشان دادن رویداد یا حادثه‌ای است که از نظر زمانی پیش از یا خیلی پیش از داستان اصلی واقع می‌شود و اشاره‌ای است برای آنچه بعداً اتفاق خواهد افتاد.

۵- آغاز بیوگرافیک

در این شیوه از آغاز، معمولاً قهرمان اصلی راوی فیلم نیز هست. راوی با صدای روی تصویر متنی را می‌خواند یا داستانی را برای تماشاگر شرح می‌دهد. این داستان غالباً در گذشته قهرمان اتفاق افتاده است.

۶- بازگشت به آینده

در این شیوه از آغاز، هم‌زمان دو داستان با هم در فیلم به جلو می‌روند. راوی داستانی را شرح می‌دهد که در گذشته اتفاق افتاده است. ادامه این داستان را در زمان حال قهرمان تجربه می‌کند. مانند فیلم آمادئوس [xxi v].

۷- آغاز کلیپ‌گونه

در این نوع آغاز، فیلم با یکسری نماهای پی‌درپی و با ضرباهنگ سریع مانند یک کلیپ ویدئویی آغاز می‌شود. این سرعت تا شروع داستان اصلی ادامه می‌یابد. با آغاز داستان اصلی فیلم نماها و ضرباهنگ فیلم به حالت استاندارد بازمی‌گردد. مانند فیلم امیلی[xxv].

۸- آغاز واقعی

در این فرم از آغاز، تماشاگر همراه قهرمان داستان ماجراهای فیلم را تجربه می‌کند. مانند فیلم تلما و لوییز[xxvi].

۹- آغاز فیلم با یک نوشته

این نوشته غالباً یک کمیت آماری است و به یک حادثه تاریخی اشاره می‌کند و وجه مستندگونه فیلم را افزایش می‌دهد. مانند فیلم فهرست شیندلر[xxvi i].

۱۰- آغاز تماتیک

فیلم با استفاده از یک نماد یا استعاره تصویری که بیان‌گر تم یا درون‌مایه اصلی فیلم است، شروع می‌شود. این شیوه در بیشتر فیلم‌های هنری استفاده می‌شود. مانند فیلم میم را به نشانه مرگ بگیر[xxvi i i] (شهبازی، ۱۳۹۵، ۴۰-۳۹).

۱۱- برو یا بزن به اصل ماجرا

تماشاگر فیلمی که خیلی کند است و سعی دارد همه‌چیز را توضیح بدهد را نمی‌پسندند و سریع می‌گوید که «بزن به اصل ماجرا[xxi x]». اگر فیلم‌ساز می‌خواهد که اثرش بیشترین تأثیر را بگذارد باید در همان ابتدا داستان را از جایی در میانه داستان شروع کند و مخاطب را گیج و منگ از شوکی وارد کند و ضربه اصلی را وارد کند (لمان و لور، ۱۳۹۳، ۶۹).

۱۲- شروع از میانه داستان[xxx]

هوراس[xxxi] واژه شروع از میانه داستان را در کتاب فن شعر خود به کار برده است. به نظر او، یک نویسنده نباید به بدو تولد یک شخصیت یا قصه یا حتی نخستین نقطه ممکن قصه اب اوو[xxxi i] توجه کند؛ بلکه حماسه‌سرا باید داستان خود را از میانه اتفاقات روایت کند. بریان ریچاردسون[xxxi i i] در کتاب آغاز روایت: نظریه‌ها و کاربردها می‌گوید: «نوعی روایت وجود دارد که ما نام آن را «آغاز ذاتی[xxxi v]» نام نهاده‌ایم و ریشه آن به فن شعر هوراس می‌رسد. داستان

مثلاً در اودیسه[xxxv] هومر[xxxvi] حقایق و دروغ‌های خود را در جایی در میانه آغاز و پایان روایت می‌کند که در برابر شیوه‌ای است که به آب اوو مشهور است و نقطه صفر یک شخصیت یا داستان را آغاز خود قرار می‌دهد.»(Richardson, 2008, 21). شروع از میانه رویکردی «ساختاری» به شاعرانگی است.»(Chevalier, 1997, 664). از نظر میشل شیون[xxxvi i] «ساختار این مدیاس رس به‌گونه‌ای است که شما می‌توانید کارهای درخشانی در روایت فیلم خود انجام بدهید که تأثیر شگفت‌انگیزی بر مخاطب بگذارد.»(Nochimson, 2016, 464). در این فن نقطه صفر داستان به نام «اب اوو[xxxvi i i]» کنار گذارده شده و جایی در میانه قصه که حادثه در آن رخ داده است، انتخاب شده و روایت از آن‌جا شروع می‌شود؛ بنابراین اب اوو را به معنای «نقطه صفر شروع زندگی یک شخص» می‌نامیم. به معنای دیگر می‌شود آن را «لحظه تولد» نامید؛ بنابراین «پس‌نگر» همان بازگشت به گذشته ماجرا و زندگی شخصیت است که حقایقی را آشکار می‌کند (تروبی، ۱۳۹۴، ۳۷۴).

۱۳- شروع از آخر داستان

جذاب‌ترین الگوی اکسپوزیسیون در روایت است و به این معنی است که آغاز فیلم با پایان داستان شروع می‌شود و در ادامه فیلم، تماشاگر شاهد یکسری نمای فلاش‌بک است که داستان را از هر نقطه‌ای که فیلم‌ساز بخواهد، تا لحظه حال که همان نقطه آغاز فیلم است، روایت می‌کند (السی و مهدوی، ۱۳۹۵، ۱۹).

۱۴- روایت معکوس

الگوی روایت برعکس، مخصوص دوران پست‌مدرن است. در سینمای پست‌مدرن شروع ارجاع گونه مرسوم است. فیلم با صحنه‌ای آغاز می‌شود که قهرمان در آن حضور ندارد. درنتیجه اطلاعات تماشاگر بیشتر از قهرمان داستان است. این اطلاعات معمولاً همان چیزی است که موجب تغییر زندگی قهرمان می‌شود. مانند فیلم ماسک. همچنین شروع اپیزودیک یعنی نشان دادن رویداد یا حادثه‌ای که از نظر زمانی پیش از یا خیلی پیش از داستان اصلی واقع می‌شود و اشاره‌ای است برای آنچه بعداً اتفاق خواهد افتاد در این دوره موردتوجه است (بوردول، ۱۳۸۵، ۴۶).

پایان‌بندی

پایان فیلم تا حد زیادی تعیین‌کننده احساس مخاطب در زمان ترک سالن سینماست... هیچ "فرمولی" برای خلق پایان‌های بزرگ وجود ندارد. اگر وجود داشت، دیگر بزرگ نبودند. برخی عناصر تقریباً در تمام پایان‌های بزرگ مشترک است و نظم و ساختاری وجود دارد که پیروی از آنها به نویسنده برای خلق پایانی فراموش‌نشدنی کمک می‌کند.» (یانو، ۱۳۹۱، ۲۳۳).

در سینمای کلاسیک پایان فیلم نقطه‌ای هست که بحران‌ها و مشکلات حل شده و داستان ناتمام نمی‌ماند. «آنچه که در طول داستان مختل یا از حالت تعادل خارج شده است، در پایان، به جای خود بازمی‌گردد»(کرول، ۱۳۷۷، ۱۱۲). دو نوع پایان پایان‌بندی با ویژگی زیر اساس اصلی سینمای کلاسیک محسوب می‌شود.

۱- پایان بسته[xxxix]: به نظر می‌رسد که رایج‌ترین و محبوبیت‌ترین فرم داستانی فرم چرخشی یا بسته باشد که در آن روایت به نقطه‌ی شروع بازمی‌گردد. (ووگلر، ۱۳۸۷، ۲۵۹). پایان آخرین معلول از زنجیره‌ای از علت و معلول‌هاست و مانند بقیه باید از نظر علی تعریف شده باشد (Bordwell. Staiger. Thompson, 1985, 18). بدون مقدمه به پایان نمی‌رسد و در جایی به پایان می‌رسد که دیگر امکاناتی برای بسط و گسترش روایت نباشد.

۲- پایان خوش[xl]: بدون مقدمه به پایان نمی‌رسد و در جایی به پایان می‌رسد که دیگر امکاناتی برای بسط و گسترش روایت نباشد. در این فرم همچنین تا آنجا که می‌شد صحنه‌های ساده و غیر پیچیده را ارائه می‌دادند و حتی‌الامکان سعی داشتند به زندگی واقعی نزدیک شوند و داستان‌هایشان را بارها بر اساس مسائل بی‌اهمیت بنا کرده و پایان‌های خوش، ترتیب می‌دادند. (میتری، ۱۳۸۸، ۳۹۴). معمولاً پایان در سینمای مدرن از ویژگی‌های زیر برخوردار است.

۱- پایان باز[xli]: برداشت عمومی در مورد سینمای مدرن این است که به جای بازگو کردن داستان با یک شروع و پایان روشن، داستان را به طریقی بازگو کند که فهمش برای بینندگان مشکل است و بسیاری جزئیات و توضیحات به عهده بینندگان گذاشته می‌شود که خودشان پاسخ‌های آن‌ها را دریابند (Kovács, 2007, 56). فیلم‌های فلینی، برگمان و آنتونیونی نمونه‌های از این شیوه تفکر و تجربه را به نمایش می‌گذارند.

۲- پایان مبهم[xlii]: [آدمی] نقش تعیین‌کننده‌ای در کنترل جهان و حوادث اطراف خود ندارد و دنیا پیچیده‌تر و رمزآمیزتر از آن است که او بتواند آن را در کنترل خود دربیاورد. «سینمای

هنری با استراتژی ایجاد ابهام، خودش را به هنرهای قرن بیستم (جنبش مدرنیسم) نزدیک می‌کند.» (اسلامی، ۱۳۸۶، ۳۶۸)

۳- عدم تعیین[xliii]: «فیلم‌های دوران اوج آنتونیونی همگی پایان‌های نامعین دارند. درواقع این یکی از ویژگی‌های اصلی است که دوره پیش مدرن و مدرن را از هم جدا می‌کند. اغلب ساختار پایان باز با مفهوم پیش‌بینی‌ناپذیری یا عدم قطعیت در ارتباط بوده که به این شکل در فیلم چهره می‌نماید. این حکم در مورد فیلم‌های بونوئل، آلن رنه و رب گریه که شامل مؤلفه پایان باز هستند نیز صادق است (Kovács, 2007, 78). مهم‌ترین شیوه پایان‌بندی در سینمای پست‌مدرن پایان ناگهانی[xliv] آن است. این پایان، غیرمنتظره و پیش‌بینی‌نشده است. این فیلم‌ها، تماشاگر را سرشار از هیجان می‌کنند و ناگهان این هیجان در پایان فیلم قطع می‌شود. «هرگاه همه فرضیات تماشاگر همواره و بلافاصله تائید شوند، اشتیاق وی به تماشای فیلم از بین خواهد رفت.» (بوردول، ۱۳۸۵، ۴۶).

یافته‌های پژوهش

پس از مطالعه و مرور منابع یافته‌های زیر مورد حصول است.

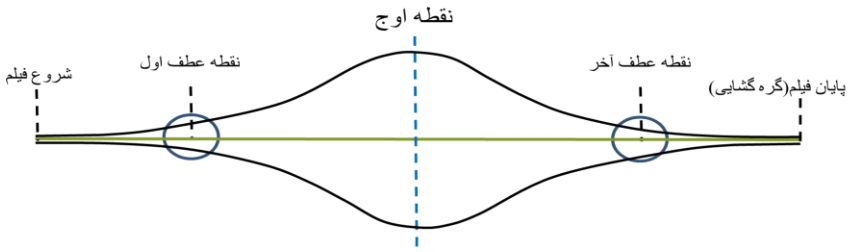
۱- سینمای کلاسیک، تداوم و پیوستگی

تداوم و پیوستگی از ویژگی‌های بارز توجه در سینمای این دوره است. این شاخصه متأثر از متن سینما و روابط بیرون از متن سینما ازجمله آگاهی محدود، نحوه زندگی و رفتارهای گوناگون بیننده در جامعه است که شروع و پایان و درنهایت ساختار کلی فیلم را تحت تأثیر قرار داده است. مخاطب در این دوره سعی در پیروی دارد تا دخالت، از این‌روی در ساختن بخش‌های از فیلم ازجمله پایان آن در ذهنش بیگانه است و فیلم‌سازان نیز از چنین تلاشی دوری می‌کنند. پایه و اساس این دوره سینمایی بر عینیت نقش بسته است.

جدول (۱). ویژگی‌های سینمای کلاسیک

زمان	مکان	کارکرد روایتی	تکنیک	شخصیت	ماجرا	رویکرد
دارای روندی مستمر و پیوسته است و مخاطب حس می‌کند که جریان فیلم در حال حاضر روی می‌دهد.(از یادآوری گذشته به شکلی مشروط بهره می‌گیرد). ریتم تند شونده بوده و زمان تاریخی واقع‌سازی می‌شود.	قصه عمدتاً در دنیای واقعی که مابه ازای خارجی دارد مشاهده می‌شود. البته مشروط و مشخص از تصورات، خواب، خیال‌پردازی، فانتزی، رویاها، ذهنی‌گرایی نیز استفاده می‌شود.	داستان‌گویی ویژگی اصلی این دوره است. معمولا روایت‌ها خطی و سه پرده‌ای است. دارای مقدمه، شروع و پایان مشخص و معمولا خوش است. روایت سعی در باورپذیری و همذات‌پنداری مخاطب دارد. ساختارگرا ست و با محتوی هماهنگی دارد.	نامحسوس است و سعی در واقع‌نمایی دارد و از ظاهرسازی، مشخص نمودن جای دوربین تجهیزات، تدوین و صداسازی غلوآمیز پرهیز، و از انحراف تمرکز ذهن بیننده دوری می‌کند. تکنیک فیلم وابسته به ادراک اطلاعات چه کسی؟ چه اتفاقی؟کجا؟ چه زمانی؟چرا؟چگونه؟ با چه کسی؟ است.	از یک شخصیت اصلی(قهرمان)با هدفی مشخص و شخصیت‌های فرعی برخوردار است. شخصیت اصلی تمام تلاشش را انجام می‌دهد تا از بحران خارج شود و در پایان گره گشایی کرده معمولا موفق است و به هدفش می‌رسد.	بر اساس اتفاق نیست و از روند منطقی و روابط علی معلولی برخوردار است و بر مبنای یک پیرنگ اصلی طراحی شده است.	مدافع جمع‌گرایی پاسداری از فرهنگ و مذهب است. حفظ خانواده و محیط زندگی مهم است. پاسداری و حفظ امنیت و محافظت خانواده، شهر و اجتماع بر عهده مرد است و در این دوره فیلمها مردسالارانه هستند.

آثار دوره کلاسیک دارای ریتمی تند شونده هستند که صحنه با معرفی بافت محیطی و جغرافیایی شروع و سپس شخصیت و ماجرا بر اساس تداوم زمانی و مکانی افشای تدریجی می‌شود. بحران در میانه داستان به نقطه اوج می‌رسد و پس‌ازآن به‌طور پیوسته ریتم کاهش پیدا و ماجرا به‌سوی گره‌گشایی هدایت و شخصیت در انتها موفق و به آرامش می‌رسد. نمودار شروع و پایان فیلم دوره کلاسیک را می‌توان به شرح زیر طراحی نمود.



نمودار (۲) آغاز و پایان در سینمای کلاسیک

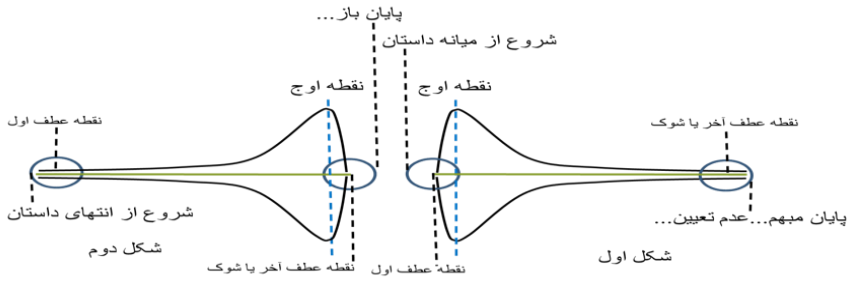
۲- سینمای مدرن، شکستن قاعده‌ها

سینمای مدرن بر ذهنیت استوار است و تلاش دارد قواعد را شکسته و نوآوری پیش بگیرد. این سینما نیز تأثیرگذار و متأثر از جامعه‌ای است که به‌سوی دغدغه‌های شخصی و فردگرایی پیش می‌رود. فیلم‌سازان و فیلم‌ها در این دوره مخاطب را در تصمیم‌گیری ذهنی در مورد پایان فیلم دعوت و دخیل می‌کنند.

جدول (۲). ویژگی‌های سینمای مدرن

زمان	مکان	کارکرد روایتی	تکنیک	شخصیت	ماجرا	رویکرد
در قیدو بند تداوم نیست. زمان می‌تواند همراه با پرش، بی‌نظمی، رجوع به گذشته، بدون تداوم، غیرمنطقی، فشرده باشد. ریتم کند شونده است. تلاشی برای ساختهای تاریخی ندارد و چنانچه به تاریخ می‌پردازد، بعد ذهنی آن مدنظر است. هر چند که در ساخت تاریخ واقعیت را در نظر دارد.	تلاشی برای واقع نمایی و ایجاد فضای تجربه شده و برگرفته شده از محیط واقعی پیرامون ندارد و به دنبال فضاهای ندیده و نشناخته است. معماری شهری و ازدهام و شلوغی در نمایش تنهایی شخصیت قصه نقش بارز توجه‌ایی دارد.	هدفش داستان‌گویی نیست. معمولاً ضد داستان است. ذهنی است و بسوی توهم و خیال (جریان سیال ذهن) پیش می‌رود. روایت آن چنان که در فیلم‌ها دیده می شود، طرح است. ضد ساختار است و به فرم توجه دارد. جهان داستان بیگانه و دستکاری شده، سردرگم، پرشتاب و وارونه است.	محسوس است و این مورد در فیلمبردازی، تدوین، میزانسن، صدا و... مورد توجه و استفاده است. زمان دارای تعریف و مفهوم ویژه‌ایی در میزانسن و مونتاژ است و بازگشت به گذشته، پرش در تدوین و کارگردانی جزء عناصر زیبایی شناسی این دوره محسوب می‌شود.	یک شخصیت اصلی و معمولی دارد که وابسته به تکنولوژی و فضاهای شهری است. خودآگاهی و خود اندیشی شخصیت، قصه را هدایت می‌کند. خرد بیشتر از عشق بر او تاثیرگذار است. معلوم نیست که بتواند سرنوشت خود را تغییر بدهد و فرار، مرگ، تجاوز، تسلیم و... شاید آینده برای او تقدیری دیگر رقم بزند. الزامی در موفقیت و پیروزی نیست.	به تعداد شخصیت‌های داستان ممکن است پیرنگ وجود داشته باشد. پیرنگ‌های چند داستانه از آن جا که« چندنمایش را بی آن‌که پیوستگی احتمالی یا ضروری میان آن ها موجود باشد به صورتی متوالی نشان می‌دهند. فضای ذهنی شخصیت ماجرا را تشکیل داده و قصه را به پیش می‌برد.	با نگاه سنتی به حفظ خانواده، مذهب، ملی‌گرایی محض مخالف است و فردگرایی و شکستن قیدها اصول اصلی آن است. زن‌سالاری در آن رواج یافته و زنها در تلاشند که سرنوشت خود را بدست گیرند. مدافع تکنولوژی است و تنها عقل را باعث پیشرفت انسان‌ها می‌داند. رویکردی انتقادی نسبت به ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی دارد.

سینمای مدرن دارای ریتمی کند شونده است. بحران ممکن است در ابتدا یا انتهای فیلم روی دهد و از همان ابتدا یا در انتهای فیلم نقطه عطفی ایجاد شده و قصه به سمت مسیری دیگر بدون گره‌گشایی و نامشخص هدایت می‌شود. داستان در این دوره شخصیت محور است و ماجرای اصلی ریشه در ذهنیات و درونیات او دارد. نمودار شروع و پایان فیلم این دوره در دو نوع مختلف روی داده و به شکل زیر است.



نمودار (۳). الگوی ساختاری سینمای مدرن

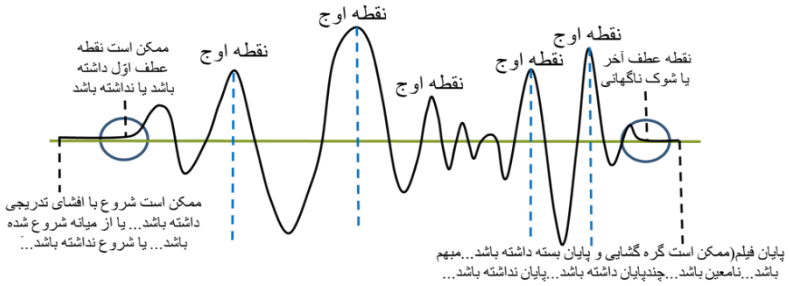
۳- سینمای پست‌مدرن، بازگشت به گذشته کلاسیک با نگاهی جدید، کلیشه‌ساز و کلیشه شکن، بینامتنی و بهره‌گیر از همه آثار به‌صورت واضح، گفتمان‌ساز، مخالف‌خوان، ناقد فنّاوری، علم، تداوم و درعین‌حال پیرو و وابسته به آن.

جدول (۳). ویژگی‌های سینمای پست‌مدرن

زمان	مکان	کارکرد روایتی	تکنیک	شخصیت	ماجرا	رویکرد
زمان بهم ریخته، پر التهاب، گاهی هم واقعی، خطی و کشدار است. تلاشی برای نمایش بعد چهارم زمانی در آن صورت می‌گیرد. زمان تاریخی بلکه تاریخ برساخته و واسازی شده است. زمان حال است که اصالت دارد و سقرهای زمانی در بعدهای مکانی گوناگون دغدغه اصلی به شمار می‌آیند.	روابط زمانی و مکانی آشفته است و به همین دلیل سرگردانی شخصیت بیشتر حس می‌شود. تکنولوژی باعث سرعت شده است و سرعت در مکان‌های شهری بر آشفتگی می‌افزاید. تلاش برای ساخت شهرهای بزرگ که تمادی از مدینه فاضله است دغدغه ای است که به ظاهر عملی می‌شود، ولی سرتوشتی جز ویرانی ندارد.	دارای پیرنگ اصلی نیست و از خرده داستان‌ها و پیرنگ‌ها تشکیل شده است. به شکل تکه روایت‌های کولاژ شده است که معناگراست تا ساختاری. از متون مختلف روایی استفاده می‌کند که گاهی به آنها استناد داده و گاهی روایت را از آن خود کرده و گفتمان جدیدی تولید می‌کند. گاهی نیاز بازگشت به گذشته دارد و از ویژگیهای دوره سینمای اولیه بهره می‌گیرد.	محسوس است و خودنمایی می‌کند. از صداها و تماهای خاص با ابزار و تکنولوژی ویژه در فیلمبرداری، مونتاژ و صدا استفاده می‌شود. گاه بسوی اغراق در بازی، گریم، رنگ فیلم و در کل میزانسن استفاده می‌شود و گاه نگاهی به سینمای اولیه دارد و از میزانسن خطی، خلوتی کادر، نگاه به دوربین و... بهره گرفته و از مرکزگرایی دوری می‌کند.	ماهیت شخصیت در تزلزل است. شخصیت خوب و بد مطلق وجود ندارد و در موقعیت‌های گوناگون خوب یا بد هستند. قهرمان تعریف جدید دارد و می‌توانند از سطحی‌ترین ویژگیهای قدرتی، معنوی، اطلاعاتی و ... بهره مند باشند. خشونت، لودگی، بی‌تفاوتی، لرزش در رفتار، حریص بد رفتاری‌هایی است که می‌تواند از شخصیت خوب هم سر بزند.	اتفاق، شوک تاگهانی و عدم قطعیت رکن اساسی است. بر خلاف دوران کلاسیک و مدرن سعی در باورپذیری و همذات‌پنداری مخاطب ندارد، اما در تلاش است مخاطب نیز در ماجراها مشارکت، حضور و تعامل داشته باشد. ماجرا از همان ابتدای قصه شروع می‌شود و ممکن است ناتمام بماند.	منتقد علم و دانش است و در عین حال پشتیبان و مدافعش و این تناقضی آشکار است. ارزش‌های فرهنگی را نقد و هجو می‌کند و گاهی هم فرهنگ‌های فراموش شده را دوباره به شکلی موزه‌ای احیا و حمایت می‌کند. فردگرایی و جمع‌گرایی بر اساس منفعت شخص است. لذت، حرص و عدم قطعیت در همه امور رویکرد خاص این دوره است.

سینمای پست‌مدرن وابسته به جلب رضایت مخاطب نیست، اما شیوه‌ای را در پیش می‌گیرد که تماشاگر در جریان فیلم مشارکت و تعامل کند و روایت را پیش ببرد. از این‌روی

سینمای پست‌مدرن تبدیل به رسانه‌ای شده است که بیش از آنکه به مخاطب وابسته باشد، بیننده به آن وابسته است و در روایت‌پردازی آن حضوری فعال دارد.



نمودار (۴). آغاز و پایان در سینمای پست‌مدرن

نتیجه‌گیری

تغییرات مدام و مختلف در الگوهای فیلم‌سازی و حتی گاهی تکرار و تشابه ویژگی‌های متداولی هستند که نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. روایت و فرم فیلم جزء عناصر فیلمیک و فرمال بشمار می‌آیند که از این شاخصه‌ها بهره می‌گیرند. رسانه سینما از همان ابتدا سعی بر تجربه کردن داشته و تلاش نموده است تا از تکرار پرهیز کند. فیلم‌سازان حتی در سبک‌های مشترکشان سعی کرده‌اند متفاوت باشند. این تجربه‌سازی سینما را تبدیل به رسانه‌ای زنده و جذاب برای مخاطبانش نموده و زیبایی‌شناسی منحصر و اختصاصی را پدیدار ساخته است. جابجایی زمان در روایت و قصه‌پردازی متأثر از نحوه زندگی و وابسته به شروع و پایان فیلم، شیوه و بیانی فیلمیک ایجاد کرده است و از ویژگی‌های این زیبایی‌شناسی می‌باشد. مرور سبک‌ها و دوره‌های سینمایی، این موضوع را عریان می‌سازد که سینما، چه هنری باشد و چه تجاری، تجربه‌گرایی را ادامه داده و دائماً در پی عواملی برای رسیدن به جایگاه آرمانی و زنده بودن این رسانه است.

منابع

- الستی، احمد. مهدوی، ژاله (۱۳۹۵). شکل‌گیری اکسپوزسیون در سه دوره کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن/ آغاز فیلم، پایان فیلم، فصلنامه فارابی، دوره بیستم، شماره ۷۷. صص ۲۳-۵. تابستان.
- اسلامی، مجید (۱۳۸۶). *مفاهیم نقد فیلم*، چاپ سوم، تهران: نشر نی.
- اسمیت، گاوین (۱۳۸۵). عبور از آیینه جادوی تاریخ سینما، ترجمه پرتو مهتدی. ماهنامه دنیای تصویر، شماره ۲۲.
- اوحدی، مسعود (۱۳۸۰). روایت سینمایی: عرصه بزرگ گفتمان زیبایی‌شناسی سینما، نشریه هنردینی، شماره ۸. صص ۱۲۶-۱۲۱. تابستان.
- براون، رویال (۱۳۷۷). موسیقی جدید در فیلم، ترجمه: گلناز گل صباحی، فصلنامه فارابی، شماره ۲۸. صص ۱۲۰-۱۱۵.
- بوردول، دیوید (۱۳۸۵). *روایت در فیلم داستانی*، ترجمه: سید علاءالدین طباطبایی، نشر فارابی، جلد اول، چاپ دوم.
- پورسل، جک (۱۳۸۶). اولین سینما (نظریه سینما از دیدگاه افلاطون)، ترجمه: مریم صفایی، خردنامه همشهری، ش. ۱۳ و ۱۴.
- تامسون، کریستین (۱۳۷۷). روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم، ترجمه: محمد گذرآبادی، فصلنامه فارابی، شماره ۳۱. صص ۱۴۵-۱۱۲.
- تروبی، جان (۱۳۹۴). *آناتومی داستان: ۲۲ گام تا استاد شدن در داستان‌گویی*، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران: آوند دانش.
- حاج‌آقا محمد، ج (۱۳۸۴). پست‌مدرنیسم و سینما، مجله فیلم، شماره ۳۹۹. صص ۷۵-۷۲. تابستان.
- حبیبی نیا، امید (۱۳۷۸). وانموده و ضد زیبایی‌شناسی، فصلنامه فارابی، شماره ۳۴. صص ۱۰۳-۹۰.
- خوی نژاد، غلامرضا (۱۳۸۰). *روش‌های پژوهش در علوم تربیتی*، تهران: سمت.
- دهقانپور، حمید (۱۳۹۴). *مبانی و مفاهیم در فیلم‌نامه‌نویسی*، ناشر: کوله‌پشتی.
- سیسکا، ویلیام چارلز (۱۳۷۲). مدرنیسم در سینما، مترجم: سیدعلاالدین طباطبایی، فصلنامه فارابی، شماره ۱۹ و ۱۸. صص ۸۹-۶۶. تابستان.
- سیگر، لیندا (۱۳۹۲). *فیلم‌نامه‌نویسی پیشرفته*، ترجمه: عباس اکبری، ناشر: نیلوفر.
- شهبازی، شاهپور (۱۳۹۵). آغاز ساخت دشوار، فصلنامه فارابی، شماره ۷۷، دوره بیستم- شماره اول، صص ۵۰-۳۵.

- شیخ مهدی، علی (۱۳۸۲). جستاری بر زمان در تصویر سینمایی، مجله کتاب ماه هنر، ش.۶۱ و ۶۲. مهر و آبان. صص ۱۵۰-۱۳۸.
- فیلد، سید (۱۳۷۸). *راهنمای فیلم‌نامه‌نویس*، ترجمه: عباس اکبری، ناشر: ساقی.
- فیلیپس، ویلیام. اچ (۱۳۹۴). *پیش درآمدی بر فیلم*، ترجمه: فتاح محمدی، ناشر: بنیاد سینمایی فارابی و انتشارات علمی فرهنگی.
- کرول، نوئل (۱۳۷۷). روایت در سینما، ترجمه: نیک فرجام، امید، «*ویژه‌نامه روایت و ضد روایت*» بنیاد سینمایی فارابی.
- کوری، گریگوری (۱۳۹۳). *تصویر و ذهن. فیلم، فلسفه و علوم شناختی*، ترجمه: محمد شهبا، ناشر: مینوی خرد.
- لاوسون، جان هاوارد (۱۳۹۵). نقطه اوج/ آغاز فیلم. پایان فیلم، فصلنامه فارابی، شماره ۷۷، دوره بیستم- شماره اول. صص ۲۸۹-۲۷۵.
- لمان، پیتر و ویلیام لور (۱۳۹۳). *تعمق در فیلم*، ترجمه: احمدی لاری، حمیدرضا، چاپ دوم، ساقی: تهران.
- مک کارتی، کوین. اونداتجی، الیزابت (۱۳۸۸). توسعه هنرهای رسانه‌ای، ترجمه: رضازاده، طاهر، آئینه خیال، ش.۱۲. صص ۹۰-۸۸.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۹۶). *داستان/ ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمه: محمد گذرآبادی، ناشر: هرمس.
- میتری، ژان (۱۳۸۸). *روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*، ترجمه: عظیمی، شاپور، نشر: سوره مهر.
- ووگلر، کریستوفر (۱۳۸۷). *سفر نویسنده*، ترجمه: گذرآبادی، محمد، نشر مینوی خرد.
- هیوارد، سوزان (۱۳۷۷). پسا مدرنیسم در سینما، ترجمه: اسلامی، مازیار، فصلنامه فارابی، دوره هفتم، شماره ۴. صص ۱۱۲-۱۰۷.
- یانو، درو (۱۳۹۱). *چگونه یک پایان بزرگ برای فیلم‌نامه بنویسیم*، ترجمه: گذرآبادی، محمد، نشر: ساقی

- Alasti, Ahmadi/ Djaleh (1996): The formation of exposition in three classical, modern and postmodern periods / the beginning of the film, the end of the film, Farabi Quarterly, 20th volume, number 77. pp. 5-23. Summer. (In Persian)
- Azar, A. S., & Hashim, A. (2014). "*Towards an Analysis of Review Article in Applied Linguistics: Its Classes, Purposes and Characteristics*". English Language Teaching, 7, 76-88.
- Babbie, E. (2013). *"Earl Babbie identifies three purposes of social-science research: exploratory, descriptive and explanatory".* (2007). *The Practice of Social Research. 11th edition. Belmont CA: Thompson - Wadsworth. pp. 87-89.* Wadsworth: Cengage Learning.

- Bordwell, David(1385). Narration in the Fiction film. Translated by: S. A. Tabatabaei. , published by Farabi. (In Persian)
- Bordwell, David. Staiger, Janet. Thompson, Kristin. (1985). "*The Classical Hollywood Cinem.Film Style & Mode of Production to 1960*". Rovtledge & Kegan Paul PLC. First Published.
- Brown, Royal (2006). New music in the film, translated by Golnaz Gol Sabahi, Farabi Quarterly, No. 28, pp. 115-120. (In Persian)
- Buckland, Warren. (2009). *" Puzzle Films*", Blackwell Publishing: UK.
- Carroll, Noël(1998). Narration in Cinema, translated by: Nik Farjam, Omid, "Special Letter on Narration and Confrontation", Farabi Cinema Foundation. (In Persian)
- Chevalier, Tracy. (1997). "*Encyclopedia of the essay*", Fitzroy Dearborn Publishers: Chicago.
- Currie, Gregory(2015). Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science, translated by: Shahba, Mohammad, published by minooye- kherad. (In Persian)
- Dehghanpour, Hamid (2013). Basics and concepts in screenwriting, Publisher: Kole poshti.
- Elo, Satu & Kingas, Helvi. (2007). "*The Qualitative Content Analysis Process. Journal of a Advanced Nursing*". 2008. Wiley online liberary.
- Field, Syd(1998). The Definitive Guide to Screenwriting, translated by: Abbas Akbari, published by Saqi. (In Persian)
- Green, B., Johnson, C., & Adams, A. (2006). "*Writing narrative literature reviews for peer-reviewed journals: secrets of the trade*", JOURNAL OF CHIROPRACTIC MEDICINE, 5(3), 101-117
- Habibinia, Omid (1999). Pretense and anti-aesthetics, Farabi Quarterly, No. 34, pp. 103-90. (In Persian)
- Haj Agha Mohammad(2005): Postmodernism and Cinema, Film Magazine, No. 399, pp. 75-72. Summer. (In Persian)
- Hall GM. (2003). "*How to Write a Paper*". London: BMJ p. 92-8.
- Hayward, Susan (1998). Postmodernism in cinema, translation: Islami, Maziar, Farabi Quarterly, 7th volume, number 4. pp. 112-107. (In Persian)
- Hill, J. (1998)."*Film and Postmodernism*", In J Hill and P.C Grbons (Eds), The Oxford Guid to Film Studies, London: Oxford University Press.
- Islami, Majid (2007). Concepts of film criticism, third edition, Tehran: Ney Publishing. (In Persian)
- Khoynejad, Gholamreza (2001). Research methods in educational sciences, Tehran: Samt publishing. (In Persian)
- Kolker, Robert Phillip. (2006)."*The Altering Eye: Contemporary International Cinema*", Open book publishers.
- Kovács András BÁLINT. (2007). "*SCREENING MODERNISM: EUROPEAN ART CINEMA*", 1950-1980. The University of Chicago press. London.
- Lawson, John Howard (2017). Climax in the film/beginning of the film. The end of the film, Farabi Quarterly, No. 77, Volume 20 - No. 1. pp. 289-275. (In Persian)
- Lehman, Peter . Luhr, William (2013). hinking about Movies/ Watching, Questioning, Enjoying, translated by: Ahmadi lari, Hamidreza, published by Saqi. (In Persian)
- Malamud, Randy. (1989). "*The Language of Modernism*", Ann Arbor: UMI.

- Mays, N., Pope, C., & Popay, J. (2005). "*Systematically reviewing qualitative and quantitative evidence to inform management and policy-making in the health field*". *Journal of Health Services Research & Policy, 10*, 6–20.
- McCarthy, Kevin/ Ondaatje, Elizabeth (2009). Development of media arts, translation: Rezazadeh, Taher, Aine Khayal, Vol. 12. pp. 88-90. (In Persian)
- McKee, Robert(2018). Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting, translated by: Ghozrabadi, Mohammad, published by Hermes. (In Persian)
- McKee, Robert. (1988)."*Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*", Publisher: Methuen.
- Mitry, Jean(2010).The Aesthetics and Psychology of the Cinema, translated by: Azimi, Shahpoor, published by Soreh Mehr. (In Persian)
- Nochimson, Martha. (2016). "*A Companion to WongKar - wai,Sussex: Wiley Blackwell*": Loondon.
- Ohadi, Massoud (2001). Cinematic narrative: the great arena of cinema aesthetic discourse, Henridini Magazine, No. 8, pp. 121-126. Summer. (In Persian)
- Phillips, William H(2016). Film: An Introduction, translator: Fatah Mohamadi, published by Farabi & Elmi Farhangi. (In Persian)
- Purcell, Jack (1997). The first cinema (the theory of cinema from Plato's point of view), translated by: Maryam Safa'i, Khordname Hamshahri, vol. 13 and 14.(In Persian)
- Randolph, J. (2009). "*A Guide to Writing the Dissertation Literature Review*". *Practical Assessment, Research & Evaluation, 14*(13), 1-13.
- Richardson, Brian. (2008). "*Narrative Beginnings: Theories and Practices*", University of Nebraska Press :Lincoln.
- Seger, Linda(2016).Advanced screenwriting, , translated by: Abbas Akbari, , published by Nilofar. (In Persian)
- Shahbazi, Shahpur (1996). The difficult beginning, Farabi Quarterly, No. 77, Volume 20-No. 1, pp. 35-50. (In Persian)
- Sheikh Mehdi, Ali (2003). A research on time in cinematography, Kitab Mah Honar magazine, no. 61 and 62. October and November. pp. 138-150. (In Persian)
- Siska, William Charles (2003). Modernism in cinema, translator: Seyyed Alauddin Tabatabai, Farabi Quarterly, No. 19 and 18. pp. 66-89. Summer. (In Persian)
- Smit, Gavin(2005). Passing through the magic mirror of cinema history, translated by: parto Mohtadi, published by Picture World, , No. 22. (In Persian)
- Smith, Evan. (1999). "*Thread Structure"*, Journal of Film and Video (51.3-4), (P. 88-96).
- Thomson, Christine (1998). The neo-formalist method in film criticism, translated by: Mohammad Ghozrabadi, Farabi Quarterly, No. 31. pp. 112-145. (In Persian)
- Truby, John(2014). The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller, translation: Gozarabadi, Mohamad, published by Avand Danesh. (In Persian)
- Vogler, Christopher(2008). The Writers Journey: Mythic Structure for Writers, translation: Gozarabadi, Mohamad, published by minooye- kherad. (In Persian)
- Yano, Drew (2012). How to write a great ending for a screenplay, translated by: Ghozrabadi, Mohammad, published by Saqi. (In Persian)
- Zelditch, M. (1962). "*Some Methodological Problems of Field Studies*", American Journal of Sociology, 67, 566-576.

پی‌نوشت

[i] Georges Méliès
[ii] Renan
[iii] Youngblood
[iv] Modulation
[v] Knowledge Support
[vi] Decision Support
[vii] Network sequnce
[viii] Puzzle sequnce
[ix] Evan Smith
[x] Thread Structure
[xi] The Mirror
[xii] Blue Velvet
[xiii] David Lynch
[xiv] Eyes Wide Shut
[xv] Kubrick
[xvi] Peter Wollen
[xvii] Simulacrum
[xviii] Pastiche
[xix] Parody
[xx] Exposition
[xxi] Denouement
[xxii] Rambo
[xxiii] The Mask
[xxiv] Amadeus
[xxv] Amélie
[xxvi] Thelma & Louise
[xxvii] Schindler's List
[xxviii] Dial M for Murder
[xxix] Cut to the chase
[xxx] In medias res
[xxxi] Horace
[xxxii] Ab ovo
[xxxiii] Brian Richardson
[xxxiv] Natural opening
[xxxv] Odyssey
[xxxvi] Homer
[xxxvii] Michel Chion

[xxxviii]. اب اوو اصطلاحی است که از دوران باستان به معنای شروع از اصل و مبدأ به کار برده می‌شده است. همچنین به معنای «تخم گذاشتن» نیز هست. درواقع، به تخم‌مرغ دوگانه‌ای اشاره دارد که شخصیت هلن در تروآ در آن به دنیا آمد. اگر لیدا این تخم را نگذاشته بود؛ هلن متولد نمی‌شد؛ بنابراین پاریس هم نمی‌توانست با او بگریزد و درنتیجه جنگ تروا اتفاق نمی‌افتاد. می‌توان اب اوو را به معنای «نقطه صفر شروع زندگی یک شخص» بنامیم. به معنای دیگر می‌شود آن را «لحظه تولد» نامید.

[xxxix] Closed Ending
[xl] Happy Ending
[xli] Open Ending
[xlii] Ambiguous Ending
[xliii] Uncertainty
[xliv] Abrupt Ending