مسعود اوحدی

نظریه فرمالیسم و روایت فیلمیک

نظریهٔ فرمالیست‌ها در باب روایت فیلمیک باتمایز بین داستان و پیرنگ (plot) آغاز می‌شود. یوری تینیانوف این تمایز را باگفتن این‌که پیرنگ دینامیک یا پویایی‌شناسی موضوع است جمع‌بندی می‌کند. از نظر تینیانوف:

پیرنگ از تعامل بین حرکت خط داستانی و حرکت، یعنی افت و خیز توده‌های سبکی (سبک‌شناختی) ساخته (یا چیده) می‌شود. خط داستانی را تنها می‌توان حدس زد، ولی معین یا معلوم نیست. تماشاگر تنها می‌تواند از طریق پیرنگی که آشکار می‌شود در مورد آن حدس بزند و این معما حتی نیروی انگیزانندهٔ بزرگتری برای پیرنگ است تا آن خط داستانی که در برابر چشمان تماشاگر آشکار می‌شود.[۱]

به این ترتیب، داستان در ذهن تماشاگر یک ساخت مفهومی است: تماشاگر به هنگام تماشای فیلم رویدادهای ارائه شده را در ذهن خود به ترتیب پی‌آمد زمانی (کرونولوژیک)، به آن شکلی که «واقعاً» اتفاق افتاده‌اند می‌چیند: اصل به کار رفته برای این چینش توسل به منطق علیت است. از سوی دیگر، پیرنگ، نمود مادی رویدادها در خود فیلم است. یعنی، پیرنگ تجلی یا تجسم شکلی رویدادهاست. بسیاری از تأثیرات ادراکی فیلم حاصل شیوه‌ای است که طی آن پیرنگ داستان را ارائه می‌دهد (همچنان که در همشهری کین می‌بینیم).

در نگاه نخست، چنین به نظر می‌آید که «سینمایی بودن» یا ویژگی فیلمیک داشتن نباید شامل روایت باشد، چون روایت‌ها را عموماً به عنوان «رسانه‌های ناقل» یا «ترنس مدیا»[۲] می‌نگرند. با این همه، تمایزی که فرمالیست‌ها بین داستان و پیرنگ قائل می‌شوند اشاره‌ای بر این حقیقت است که مسئله تماماً در این نکته نیست. هر روایتی شامل یک داستان است ـ همان بخش «ترنس مدیا» و یک پیرنگ. پیرنگ شامل آن ابزار یا وسایل سینمایی (فیلمیک) آشکاری یا بر ملاشدن داستان است بوریس آیکن بام در بحثی پیرامون سینما اظهار می‌دارد که «قوانین مونتاژ فیلم و طبیعت فیلمبرداری آن چنان خاص و ویژه‌اند که اندک وامداری یا وابستگی فیلم (به منابع دیگر) شدیداً حس می‌شود. اگر چه خط داستانی را می‌توان از منبعی وام گرفت، ولی پیرنگ در فیلم شکل منحصر به فرد به خود می‌گیرد، چراکه خود عناصر (پیرنگ) اصیل (اریژینال) اند.[۳] «**اشکلوفسکی**»[۴] هم در مورد این ایده که اقتباس از یک شکل هنری به شکل هنری دیگر هرگز نمی‌تواند ساختاری معادل ایجاد کند پافشاری می‌کرد. اشکلوفسکی در نوشته‌های خود پیرامون سینما، به بیان دیدگاه‌هایش در مورد ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر هنر پرداخت: «مسلم است که می‌توان یک ترومبون را به دست کسی داد و به او گفت که «کلیسای جامع غازان را برایم بنواز» ولی این یا شوخی است یا اثبات جهالت». بنابراین «سینمایی بودن» قطعاً شامل و در برگیرندهٔ روایت به آن گونه که خود را در فیلم متجلی ساخته، می‌شود.

فرمالیست‌ها شخصیت را وسیله‌ای مهم در ساخت روایت می‌دانستند. آنها شخصیت‌ها را به عنوان مردمان واقعی نمی‌دیدند، بلکه تصور آنها از شخصیت‌ها خوشه یا حلقه‌هایی بود که به دور خصوصیات یا منش‌ها[۵] تشکیل می‌شود. **توماشفسکی** این ایده را چنین جمع‌بندی می‌کند: شخصیت یک تم راهنماست که امکان بازکردن گره‌ها از کلاف موتیف‌ها را میسر می‌سازد و به آنها اجازهٔ طبقه‌بندی و چینش می‌دهد... هر شخصیتی به واسطهٔ خصوصیات، منش‌ها یا همان کاراکتریستیک، تشخیص داده می‌شود، منظور از خصوصیات موتیف‌هایی است که از نزدیک با شخص موردنظر ارتباط دارند... ساده‌ترین خصوصیت هر شخص نام اوست.[۶]

توماشفسکی اصطلاح خصوصیات را به شیوه‌ای که ویژهٔ هنر یا ادبیات باشد معنی نمی‌کند. به این جهت رولان بارت دیدگاه فرمالیست‌ها در این حیطه را گسترش داد و اصطلاحی خاص برای کاراکتریستیک فراهم آورد و آن سم (یا سیم)[۷] به معنی «تک خصوصیت» بود. از نظر بارت، شخصیت چیزی بیش از ترکیبی از «سم‌ها» که در یک نام قانونی متمرکز شده‌اند نیست.[۸] فرمالیست‌ها هم به طریقی مشابه از «انتقال موتیف‌ها» در میان شخصیت‌ها سخن به میان می‌آورند، اما بارت مدعی است که چندین شخصیت

می‌توانند در «سم»ها مشترک باشند، این ایده شخصیت ما را از یک معنا یا تعریف مشخص برخوردار می‌کند.

به هر حال، شخصیت در سینما، چیزی بیش از مجموعه «سم» هایی است که در پیرامون یک نام تمرکز یافته‌اند، چنان که بازنمود فیزیکی شخصیت در اغلب موارد چنین است. «سم»هایی که هر شخصیتی در هر فیلمی را می‌سازند ممکن است درمجراهای بسیار متعدد تجسم یابند. در مورد فیلم «ایوان مخوف» اثر **آیزنشتاین** ، می‌توان دید که سم‌های شخصیت می‌توانند در دکور و صحنه‌پردازی، در نورپردازی، در تم‌های موسیقی و غیره تجلی یابند. بنابراین در فیلم شخصیت خوشه‌ای از سم‌هاست که در پیرامون یک تن (بدن) و نه یک نام تمرکز یافته است.

از این لحاظ، اصطلاح شخصیت اصلی یا «پروتاگونیست» هم باید تعریف و مشخص شود. پروتاگونیست، شخصیتی است که در ساختاربندی کلی اثر محوری‌ترین نقش را دارد. بدین ترتیب ما به شخصیت هیلدی در فیلم «دوست دختر او، جمعه» اثر هاورد هاکس عنوان پروتاگونیست می‌دهیم، زیرا بازگشت هیلدی است که باعث وقوع اکسیون می‌شود و تصمیم او در ماندن با والتر و هیئت تحریریه روزنامه است که این آکسیون را به انتها می‌رساند. بدون تعریف مشخص و قطعی از این اصطلاح، جر و بحث‌های بسیاری در مورد پروتاگونیست فیلم «مردی که لیبرتی والانس را کشت» ساخته جان فورد می‌تواند وجود داشته باشد. اما تا آن جا که به سیستم جاری در استدلال ما مربوط می‌شود، **رنسام استولارد** (جیمز استوارت) محور ساختارهای کلیدی فیلم، مثل تضادهای بین «غربی / شرقی (وسترن ـ ایسترن)» و «بیابان و باغ» است و ورود او (چه در چارچوب زمان حال و چه در بخش‌های فلاش‌بک) پیرنگ را به حرکت در می‌آورد. پس، بالاترین درجهٔ اهمیت ساختاری از آن پروتاگونیست است و تا آن جا که به سم مربوط می‌شود، شخصیت‌ها می‌توانند در این عملکرد نیز سهیم باشند.

مجموعه رویدادهایی که در اثری ارائه می‌شود ترتیب تصادفی ندارند. آغاز و پایان اثر، به ویژه، از موقعیتی برتر برخوردارند. اشکلوفسکی به این پرسش نظردارد که، «چه چیزی لازم است که ما داستان کوتاه را تکمیل شده بدانیم؟[۹]» فرض اشکلوفسکی بر این بود که آغاز و پایان به طریقی یک ساختار گرد- مانند، یا به عبارت دیگر، یک ساختار کمانی را تشکیل می‌دهند. شکلی که این گردی به خود می‌گیرد می‌تواند مختلف باشد: ممکن است حالت بازگشت به وضع اول را داشته باشد، یا بر عکس آن، یا حالت موازی و نظایر آن. این ایده در تداوم با دیدگاه فرمالیست‌ها از روایت به عنوان ساختاری بسته است که به طریقی از یک سر به سر دیگرش برمی‌گردد و با آن روبه‌رو می‌شود، سری که غالب باشد چگونگی این را تعیین

می کند.

اما مفهوم مورد نظر فرمالیست ها از ساختار روایی به نحوی ناقص، یا دست کم ناکامل، است. علی رغم ایده هایی که فرمالیست ها در مورد ساختار پلکانی و الگوهای آغاز و پایان داشتند، چنین به نظر می رسد که هرگز اصولی را که عملاً پیش برندهٔ روایت اند فرمول بندی نکرده اند. به عبارت دیگر، آنها می دانستند که پدیده **زبر یا زمخت سازی** شکل اتفاق می افتد و می دیدند که چگونه زبرسازی در جهت طولانی کردن روند ادراک عمل می کند، اما توضیحی در مورد منظور یا هدف خاص آن در محدودهٔ اثر ارائه ندادند. بارت بسیاری از ایده های فرمالیستی در مورد روایت را مطرح کرده و در جهت حذف این خلاء در تئوری آنها پای از توضیح صرف فراتر گذاشته است. پیشرفت اساسی او در این زمینه، تقسیم حرکت رو به جلوی روایت به دو نیروی درهم تنیده، یعنی رمز گزینش سنجیده و رمز تأویلی[10] بود. بارت این دو عنصر پیچیده را در مقاله تحلیلی خود ، S/Z ، به تفصیل شرح می دهد. به طور خلاصه، رمز گزینش سنجیده عبارت است از جریان رابطه های منطقی از یک کنش به کنش دیگر، یا از یک رویداد به رویداد دیگر. مجموعه ای متحد از کنش ها یا رویدادها تشکیل یک خط یا زنجیرهٔ گزینش سنجیده را می دهد، اما همزمان با این امر، روایت معمایی را مطرح می کند که معمولاً در انتها حل و روشن می شود.[11] رمز تأویلی مجموعه ای از انتظارات و حدسیات از تماشاگر اخذ می کند که بخشی از فرآیند خواندن (یا تماشاکردن) را تشکیل می دهد، این دو نیرو، گزینش سنجیده و رمز تأویلی، منطق به اضافهٔ معما، با هم جمع می شوند تا نیروی رانندهٔ روایت را تشکیل دهند.

خطوط کنش یا رویداد همزمان با آغاز کار روایت به سوی پاسخ یا حل معما به حرکت در می آیند. وقتی حقیقت برملا می شود، روایت به پایان می رسد، یعنی به **بستار** (نقطه بسته شدن) دست می یابد. بنا به نظر بارت در این متن کلاسیک، «انتظار به صورت شرط اصلی برای حقیقت در می آید: این روایت ها به ما می گویند که حقیقت چیزی است در پایان انتظار.»[12] این حقیقت نهایی به عنوان «بستار» شناخته می شود؛ چون بستن و ختم کردن انتظارات و خطوط کنش / رویداد است که تا حال در بدنهٔ روایت ناکامل - «باز» مانده بود. بارت به ویژه متن مدرن را از این نظر که فاقد بستار است از سایر متن ها متمایز می کند.

بارت پیگیر تأکید بسیار زیاد فرمالیست ها بر مسئله تأخیر است. از آن جا که اثر هنری یک سازهٔ عملگرا یا انتفاع-محور نیست، انتخاب این که بر ملا شدن حقیقت چقدر به تأخیر بیفتد صرفاً اختیاری است. روایت می تواند به طور نامحدود گسترده یا به اصطلاح کش داده شود. هم فرمالیست ها و هم رولات بارت از این مسئله آگاه بوده و بین آن رویدادهای روایت که برای زنجیرهٔ علت و معلول داستان ضروری اند و آن دسته از رویدادهایی که به عنوان عوامل

تأخیرانداز افزوده می‌شوند تمایز قایل می‌شدند. این تمایز به تصویر پلکانی منتهی می‌شود، با اشاره بر این که کنش، رویداد یا آکسیون از یک سو به سمت برملا شدن حقیقت و به سمت بستار در نقطه‌ای حرکت می‌کند و از سوی دیگر حرکتی در جهت دیگر به جانب عوامل دیگر دارد.

فیلم‌های روایی دقیقاً به شیوهٔ آثار ادبی عمل نمی‌کنند. با آن که رمان یک رویداد را به دنبال رویداد دیگر ارائه می‌دهد ولی فیلم می‌تواند چندین رویداد / کنش همزمان را در هر لحظه مورد نظر عرضه کند. در نتیجه، پتانسیل زبر یا ناهموارسازی شکل دو برابر می‌شود: کنش / رویداد می‌تواند «به طور افقی» در سیر زمانی فیلم امتداد پیدا کند، اما ضمناً به طور عمودی هم می‌تواند تکثیر شود. این بدان معنی است که فیلمساز می‌تواند تعاملی از کنش / رویداد را در یک قاب (تصویر) پدید آورد. فیلم «موقع بازی» اثر ژاک تاتی مثال بارز این نظر است. در سکانس رستوران، لایه‌های متعدد رویداد، یکی نهاده بر دیگری به طور همزمان اتفاق می‌افتد، تا جایی که تماشاگر قادر نیست در یک وهله تماشا به تمام شوخی‌ها توجه کند. نوئل برچ بر این نکته اشاره دارد که هر یک از نماها (در هر فیلمی) دارای درجات متفاوتی از خوانایی است.[۱۳] منظور برچ از این اصطلاح، مقدار نسبی مواد تصویری ارائه شده در طول معینی از زمان پرده است. هر چه طرح یا الگوی نما پیچیده‌تر باشد مدت زمان ماندگاری‌اش بر پرده باید بیشتر باشد تا تماشاگر بتواند حضور هرکدام از عناصر را در ذهن خود ثبت کند. بنابراین، نمای پیچیده‌ای که برای مدت زمان طولانی نگه داشته می‌شود می‌تواند عملاً خوانایی کمتری نسبت به نمای ساده‌ای که تنها کوته‌زمانی ظاهر می‌شود داشته باشد. مجدداً، می‌توانیم ببینیم که فیلم «موقع بازی» نمونه‌های فراوانی از موارد این «ناخوانایی» را فراهم می‌آورد. مسئله خوانایی استلزام‌های مهمی برای روش تحلیل نئوفرمالیستی فیلم دارد. با افزودن عناصر متفاوت به رویدادهای اصلی داستان، فیلم می‌تواند انواع راهکارها را برای «ناآشناسازی» ایجاد کند. این عناصر نه تنها شامل طرح / الگوهای تأخیر زمانی، بلکه شامل بازی با خوانایی یکایک تصاویر در جهت آفرینش نوعی دشواری درک برای بیننده نیز می‌باشد. صدا هم می‌تواند این پیچیدگی عمودی را ایجاد کند.

اما اگر قرار باشد ساختار روایی به شیوه‌ای که در بالا شرح داده شد عمل کند - یعنی، به عنوان تعاملی از خطوط گزینش سنجیده و تأویلی که طی مجموعه‌ای از تأخیرها در سوی پاسخ/ راه‌حل کار می‌کنند - آن وقت چه چیزی در ابتدای امر روایت را به حرکت در می‌آورد و چه چیزی امکانات آن را محدود می‌کند.

استفن هیث[۱۴] در این مورد پیشنهادی ارزشمند در مورد نیرویی که لازمهٔ به حرکت درآوردن

روایت و ادامه و پیگیری آن است، ارائه می‌دهد؛ هیث از این نیرو به سادگی با عنوان شدت و حدت یا خشونت یاد می‌کند. اگر آغاز کار معمولاً سکون و ایستایی است (حتی اگر برای یک لحظه)، پس چیزی باید آن سکون و ایستایی را با نیروی کافی به منظور به حرکت درآوردن بسیاری از عناصر علیه یکدیگر برهم زند. این اصل شالوده‌ای همان اندیشهٔ سنتی تنش و درگیری است. توماشفسکی پیشرفت روایت را به شیوه‌ای نسبتاً متعارف و سنتی این چنین جمع‌بندی می‌کند:

مشخصه هر موقعیتی برخورد منافع، اختلاف نظر و تنازع در میان شخصیت‌هاست... این رفتار تنازعی طرح پیچیدهٔ آکسیون‌ها و حوادث (انتریگ) نامیده می‌شود... شکل‌گیری و پیشرفت انتریگ یا به حذف درگیری‌ها و یا به ایجاد درگیری‌ها و تنش‌های جدید منتهی می‌شود. معمولاً در پایان داستان تمام درگیری‌ها به گونه‌ای آشتی منجر شده و منافع هماهنگ یا با هم وفق داده می‌شوند... برای همین است که شرایط پایان کار بسیار ایستا است. این شرایط ایستا سرانجام یا **پایان** [15] نامیده می‌شود. [16]

مسلم است که منشأ یا مبدأ این ایده‌ها از جانب فرمالیست‌ها نبود. اما هیث از طریق نشان دادن این که درگیری تنها درگیری بین شخصیت‌ها و نیروهای روایی نیست و درواقع شدت و حدتی است که از خود اثر سرچشمه می‌گیرد، عملاً پای از این اندیشه قدیمی فراتر می‌گذارد. هیث در صحبت از شرایط آغازین کار، به عنوان شرایط "s" می‌گوید: بنابراین، هر آغاز، همیشه یک شدت ، نقض یا تخطی از تجانس یا همگنی ت است. (تجانس - همان خود s - از شدت تشخیص داده می‌شود)... دگرگونی روایی راه حل یا نتیجهٔ شدت - بسته شدن آن - و جایگزینی آن به صورت تجانسی جدید است. [17]

این درگیری روایی، آن چنان که هیث در ارتباط با آن انفجار، که نخستین نمای فیلم نشانی از **شر** [18] اثر اورسن ولز را به انتها می‌رساند، اشاره می‌کند شدت و خشونتی به راستی و حقیقی (نه مجازی) است.[19] استدلال هیث این است که هر روایتی شدت مخصوص به خود را ایجاد می‌کند، زیرا به انرژی حاد و خشن آن برای آغاز کردن کار نیاز دارد. همین که روایت به حرکت در می‌آید، حرکتش باید در مسیر شدت آن - دست کم به طور گه گاهی - ادامه یابد؛ در غیر این صورت، روایت تا توقفی زودرس در حالت جدیدی از تجانس ادامه پیدا می‌کند و در طی این فرآیند خود را تخریب می‌کند. اگر چه این شدت و حدت ضروری است ولی ضمناً تهدیدی است دائم در جهت کشاندن ساختارهای روایی به سمت تخریب و نابودی از طریق انداختن این ساختارها به دامان هرج و مرج.

بنابراین روایت باید پیوسته در تلاش حفظ تعادل در نیروهای خودش باشد؛ باید تا زمان

مناسب برای سرانجام (پایان) در حالت تجانس یا همگنی باقی بماند. بنا به گفته هیث، برای نگهداشت این تعادل، «روایت شدت و حدت خود را «مهار» می‌کند، همان‌گونه که کسی دشمن خود را مهار می‌کند، یعنی از موضع دفاعی آن را در جای خود نگاه می‌دارد.»[۲۰] با در نظر داشتن این مسئله، اکنون می‌توانیم دریابیم که دو ساختار گزینش سنجیده و گزینش تاویلی بارت بعضاً وسایلی هستند که روایت برای در مسیر نگاه داشتن خود اختیار می‌کند. این ساختارها روایت را از منطقی که سیر زمانی، فضایی و علی را هدایت می‌کند برخوردار می‌سازند.

از آن جا که روایت فیلمی تعادلی بسیار بی‌ثبات دارد، در لحظاتی منتقد می‌تواند لکنت‌های کوتاهی را که نشانهٔ از دست دادن کنترل است تشخیص دهد. این قسمت‌های متن را هیث نمودارهای تنگنا می‌نامد.[۲۱] ولی آیا واقعاً فیلم‌ها تعادل بین شدت و رکود را تا جایی که قادر به ادامه نباشند، از دست می‌دهند؟ گه گاه بله، منظور این نیست که فیلم عملاً در آن نقطه از حرکت باز می‌ماند. به هر حال، روایت مرکزی حتماً یا به پایانی می‌رسد و یا این که آن چنان به مسیر انحرافی می‌افتد که به کل دستخوش تغییر می‌شود. فیلم «زین‌های سوزان»، ساخته **مل بروکس** نمونهٔ فیلمی است که با استفاده از شدت و حدت روایت خود را از تعادل خارج می‌کند. این فیلم با ریختن عناصر ناهمخوان پیوسته در حال افزایش، به درون داستان خود که در غرب کهن می‌گذرد، عملاً قابلیت دستیابی به پایان (سرانجام) را از دست می‌دهد: یعنی، به جای اتصال خط روایی‌اش به سوی پایان فیلم، هم چنان به معرفی ناهمگنی‌ها یا عدم تجانس‌های بیشتر و امکانات جدیدتر می‌پردازد. می‌بینیم که ناگهان روایت غرب کهن (غرب وحشی) ناپدید می‌شود و جای آن را سکانسی می‌گیرد که در استودیوی فیلمسازی، همان جا که علی الظاهر فیلم زین‌های سوزان در حال فیلمبرداری است، می‌گذرد. این سکانس هم به شکلی فزاینده دیوانه‌وار و عنان‌گسیخته می‌شود تا آن جا که کل فیلم در آشوب و بی‌نظمی به پایان می‌رسد.

در مقابل به هم ریختگی پایان فیلم بروکس ، فیلم کوهستان مقدس ، اثر **الکساندرو یودوروفسکی** [۲۲] رادر برابر داریم که می‌توان گفت هیجانی است که زود فروکش می‌کند. روایت این فیلم پیگیر ماجراهای به شدت از هم گسیخته، از نوع ماجراهای عیاران، دربارهٔ گروهی از زائران است که به قله کوهی مقدس سفر می‌کنند. هدف آنها گوش سپردن به مکاشفهٔ رازی عرفانی است. با آن که این ماجراجویان به خودی خود تا حدودی جالب توجه‌اند، ولی عمدتاً به عنوان تأخر در دستیابی به هدف عمل می‌کنند. همین که زائران به قله کوه می‌رسند، رهبر آنها می‌گوید که امکان وقوع مکاشفهٔ مشهود نیست. دوربین عقب

می‌کشد تا گروه فیلم‌برداری را در قاب تصویر بگیرد و فیلم در حالی که بازیگرانش برای ما دست تکان می‌دهند خاتمه می‌پذیرد. این جا، روایت نتوانسته تا رسیدن پایان انرژی تأویلی محوری اش را حفظ کند و صرفاً بدون داشتن نتیجه و اختتام متوقف می‌شود.

در نگاه اول، شاید این دو فیلم همبستران بیگانه از همی به نظر آیند که هر کدام به شیوهٔ خود در صدد ایجاد مجموعه‌ای از تأثیرات «نامتعارف و نامعقول» اند، تأثیراتی که تنها اندکی برآمده از روایت ضعیف است. در هر یک از دو مورد، نبود کنترل منتج از این وضع به خودویرانی روایت منجر می‌شود. جالب این جاست که هر دو فیلم ضمناً وسایلی مشابه را برای خلاصی خود از این مشکل برگزیده‌اند که همان انضمام فرآیند فیلمسازی است. در هیچ یک از دو مورد آوردن صحنهٔ فیلمسازی برانگیخته از چیزی که مقدم بر آن یا زمینه‌ساز آن باشد وجود ندارد. ابزاری مثل تصویر فیلمسازی در پایان فیلم (هر چند هم تصنعی و دروغین) در خدمت آوردن حس وحدت است. اصل روایت نمی‌تواند ادامه پیدا کند اما فیلم باید تمام شود. برای همین است که سازندگان اثر، به فیلم خود به عنوان فیلم (این فیلم است نه چیز دیگری) اشاره می‌کنند، آنها پایانی ساده را به عنوان نتیجه و اختتام جایگزین می‌کنند تا توجه تماشاگر را از کاستی‌های روایت منحرف کنند، در هر دو مورد، پایان فیلم صورت واضح و مبیّن اضطرار را شکل داده است.

در فیلم‌های هوشمندانه‌تر، صور اضطرار لزوماً نباید همیشه متضمن کاستی و نارسایی در روایت - آن چنان که در دو مثال بالا دیدیم - باشد. صورت اضطرار در بررسی انتقادی مفید واقع می‌شود چراکه می‌تواند علامت وجود نقاطی باشدکه در آنها روایت نزدیکترین فاصله را به از دست دادن قدرت یکپارچه‌ساز خود بر زنجیرهٔ «گزینش تعمدی»[۲۳] دارد، و این لحظات هم به نوبهٔ خود می‌تواند دال بر محدودیت‌های به نهایت توانایی متن در برانگیختن ابزار خودش باشد.

پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1- Juri tynjanove plot and story - line in the cinema trams. Ann shukman. Russian poetics in translation s(1976).20.

2- Transmedia.

3- Boris Eikenbaum. "Literature and cinema " Trans. thomas L.Aman, 20th century studies 718 (Dec 1972) : 124

4- shklovski

5- characteristic

6- Tomashevski. "Thematics", P. 88

7- Seme

8- Roland Barthes, s/z, trans. Richard miller (New york: Hill and wang ,1974),P.68

9- Protagonist

10- Victor shkhlovski, "La constrdaction de la nouvelle et du roman" in Theorie de la literature.

trans end ed.

Tzvetan Todorov (paris. seuil, 1965), p. 171

11- Ibid

12- proairetic and hermeneutic codes

۱۳- شالوده این ایده هم در نوشته‌های فرمالیست‌ها مشهود است. نقل قول از تینیاندف درباره روابط بین داستان و پیرنگ حاکی از تعریف «داستان» به عنوان «معمایی» است که تماشاگر با برملا شدن پیرنگ آن را حل می‌کند. ر.ک. line in the cinema p. 20

Plot and story

14- Barthes, s/z, p.76

15- Burch , theory of film practice, p.34

16- stephen Heath

17- intrigue

18- ending

19- Tomashevski. "Thematics" p.71

20- Stephen Heath, "Film and system; Terms of Analysis, I " Screen 16 no 1 (spring 1945)

ایرانیک برگرفته از نسخه اصل است

21- Touch of euil

۲۲- فیلم‌های ژانری نمونه‌های مشابهی از این اصل را در خود دارند، مثل آغاز فیلم‌های «صورت زخمی»، «هاکس»، «جانی گیتار» و «نیکلاس ری».

23- Heath, "Film System. Terms of Analysis " p.4

24- همان متن , Pso

25- Mel Brooks

26- Alexander Jodorovsky

27- Prioairetic

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی