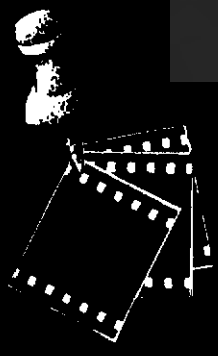
اپیزودیک فیلم

مجید محمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



بررسی و تحلیل فیلم اپیزودیک، همانند خود آن، در دنیای سینما بسیار نادر و اندک بوده است. سخن گفتن از فیلم اپیزودیک می‌تواند علل و چگونگی اپیزودیک شدن فیلم، گونه‌های فیلم اپیزودیک، علل اندک بودن آن، ارتباط این نوع فیلم با نمونه‌هایی شبیه به آن در هنرهای دیگر و نتایج نظری فیلم اپیزودیک را دربر گیرد. در اینجا می‌خواهیم ببینیم که فیلم اپیزودیک چگونه فیلمی است و فیلمهای اپیزودیک چگونه فیلمهایی بوده‌اند، آیا هر فیلم چند قسمتی فیلم اپیزودیک است و آیا هر تعداد از فیلمهای کوتاه را می‌توان در کنار هم نهاد و به یکباره نمایش داد؟

هنر و غنای یک فیلم در آن است که تماشاگر به هنگام مشاهدهٔ آن فراموش کند در برابر رویدادی تخیلی و ساختگی قرار گرفته است، در عین آنکه به همین نکته هم واقف باشد (باورپذیری). ولی برخی از کارگردانان و سینماگران خواسته‌اند در برابر این طرز تلقی، آثاری بیافرینند که سینما را در خود فیلم یک امر غیرواقعی جلوه دهند. یکی از روشهای این امر سینما در سینماست. آثار سینمایی دربارهٔ سینما که اندک هم نیستند - وقتی در محدودهٔ سینمای یک کشور مثل ایران دهها مورد از آن را می‌توان به خاطر آورد - می‌خواهند به بیننده نشان دهند که سینما یک «بازی» است که تلاش می‌کند واقع‌نما باشد؛ گرچه این آثار هم در بخشهای «سینما در سینما» می‌توانند آثار مستندی باشند که سینما با واقع‌نمایی خود آنها را واقعی جلوه می‌دهد؛ در اینجا واقعیت دو لایه می‌شود و واقع‌نمایی نیز دو لایه.

روش دیگر، روایت اپیزودیک است. انسانها کمتر واقعیت - حتی در بخشهایی که جادویی، پرحادثه، جذاب و رؤیایی به نظر آید - را اپیزودیک یا چند قسمتی دیده یا درک می‌کنند. فیلم اپیزودیک احساس قراردادی بودن اثر را به خوبی القا می‌کند یا حداقل سه، چهار یا هفت گونه دنیای واقعی و متفاوت را در یک بار نمایش به تماشاگر نشان می‌دهد. در این حال چند نوع

باورپذیری یا واقع نمایی در کنار هم قرار می‌گیرند. همچنین فیلم اپیزودیک چند نوع هویت یابی (identification) را در معرض ذهن و چشم تماشاگر می‌گذارد؛ در این حال تماشاگر نمی‌تواند خود را در چارچوب قهرمان واحد در فیلم واحد قرار دهد.

فیلم اپیزودیک در برابر فیلم بلند سینمایی با داستان کوتاه در برابر داستان بلند قابل مقایسه است. هیچ ضرورتی وجود نداشته و ندارد که طول داستان بیش از ۴۵۰۰۰ یا ۶۰۰۰۰ کلمه باشد. نویسنده به هنگام خلق اثر به هیچ وجه دغدغهٔ صفحات را ندارد (مگر آنکه سفارشی و برای مقصد خاصی بنویسد). به همین لحاظ هیچ ضرورتی وجود ندارد که زمان یک روایت سینمایی به بیش از ۷۵ دقیقه برسد. چند فیلم کوتاه را می‌توان در یک بار نمایش به مخاطب ارائه کرد؛ آن هم به دلیل آنکه به نشستن دو ساعته بر روی صندلی سینما عادت کرده است.

نحوه و چگونگی ارائهٔ یک اثر هنری کاملاً قراردادی و عرفی است. اگر مردم کتاب را چیزی بیش از ۶۰ صفحه (بنابه تعریف یونسکو) یا ۹۰ صفحه (ذوق ناشران) می‌دانند، پس برای عرضهٔ داستانهای کوتاه در چارچوب کتاب باید چند داستان را کنار هم نهاد؛ مگر آنکه رسانهٔ دیگری مثل مطبوعات روزانه و هفتگی و ماهانه امکان چاپ داستان کوتاه را فراهم آورند و خواننده به این کار عادت کند یا به این کار عادت داشته باشد. در محدودهٔ فیلم کوتاه داستانی هنوز امکانی مثل مطبوعات برای توزیع داستان کوتاه فراهم نیامده است. به همین دلیل چارچوب فیلم اپیزودیک می‌تواند چارچوب مناسبی برای ارائهٔ چند فیلم کوتاه باشد. بدین ترتیب مسئلهٔ مهم در بحث از فیلم اپیزودیک تبویب یا فصل‌بندی صوری یک اثر است که در نحوهٔ نمایش آن نیز تأثیر می‌گذارد یا تعیین کنندهٔ آن است. این فصل‌بندی مشخص می‌کند که فیلم در نمایش عمومی یک داستان و فیلم بلند است؛ سه، چهار یا هفت فیلم کوتاه و به هم پیوسته است؛ یا سه یا ده داستان بلند به هم پیوسته.

در تاریخ سینما کارگردانان هر گونه فیلمهای کوتاهی را در کنار هم قرار نداده بلکه به دنبال نوعی مفهوم یا مفهوم سازی یا القای مفهوم واحد در آن بوده‌اند. از این حیث فیلمهای اپیزودیک را می‌توان بدین نحو طبقه‌بندی کرد:

۱ - قسمتهای مختلف یک فیلم اپیزودیک می‌توانند با داستانهایی با حال و هوای واحد یا نزدیک به هم باشند. داستانهای کوتاه یک یا چند نویسنده که توانایی تبدیل شدن به فیلم را داشته باشند امکان خوبی برای ساخته شدن فیلم اپیزودیک به دست می‌دهند. نمونهٔ خوب این مورد فیلم **کائوس** (برهوت) (برادران تاویانی، ۱۹۸۴) است که از روی مجموعه داستانهای کوتاه لوییجی پیراندللو ساخته شده است. عامل پیوند اپیزودهای فیلم مضمون آن داستانهاست که همگی نمایانگر دنیایی آشفته و پریشان‌اند. عامل صوری پیوند اپیزودها کلاغی است که انسانها آن را می‌رانند و بر فراز منطقهٔ سیسیل پرواز می‌کند. او ما را از یک نقطه به نقطه دیگر می‌برد (وحدت مکانی و زمانی اپیزودها و نیز وحدت شرایط اجتماعی و سیاسی). کلاغ در ضمن نشانهٔ برخی شومیها نیز هست، گرچه شیرینیها همیشه در کنار تلخیها حضور دارند. فیلم **کوارتت** (۱۹۴۹) نیز بر مبنای چهار داستان کوتاه از سامرست موام ساخته شده است.

نمونهٔ دیگر **کوایدان** (ماساکی کوبایاشی، ۱۹۶۴) است. **کوایدان** مجموعه‌ای از داستانهای اشباح ژاپنی است که لافکا ریوهرن (۱۸۵۰ - ۱۹۰۴)، نویسندهٔ امریکایی که مطالعات بسیاری در فرهنگ عامهٔ مردم ژاپن کرده‌است، گرد آورده و در سال ۱۹۰۴ به چاپ سپرده است. این فیلم

براساس چهار قصهٔ «موی سیاه»، «زن برف»، «هوییجی بدون گوش» و «در یک فنجان چای» ساخته شده است. وجه مشترک این چهار قصه، که یوکومیزوکی آنها را در چارچوب یک فیلمنامه آورده، آمیختگی معنی‌دار رؤیا و واقعیت است. عشق واقعی و افتخار موهوم، متناقض نمای زندگی و آگاهی در چهره‌ای واقعی و خیالی، تضاد حیات اجتماعی و حیات افسانه‌ای و همراهی خیال و واقعیت مضمون چهار داستان فوق هستند و رشتهٔ پنهان این چهار داستان برای گرد آمدن در یک فیلم اپیزودیک را شکل می‌دهند.

پاییزا (روبرتو روسلینی، ۱۹۴۶) (با فیلمنامه‌های سرجو آمیدئی، فدریکو فلینی و خود او) مجموعهٔ شش داستان مستقل در مورد شرایط بلافاصله بعد از خروج آلمانیها از ایتالیا و ورود متفقین به خاک این کشور است. (فلینی در ساختن اپیزود «بنگاه همسریابی» از **عشق در شهر** با آنتونیونی، دینوریزی، چزاره زاواتینی و فرانچسکو ماسلی، لاتوادا و کارلو لیتزانی و اپیزود توبی دامیت از **داستانهای شگفت انگیز** با لویی مال و روژه وادیم نیز مشارکت داشته است). برخورد مردم با نیروهای آلمانی، نمایش واقعیات روزمره، مشکل ارتباط میان آدمها و طرح مسائل حاشیه‌ای جنگ، نقاط پیوند مشترک میان اپیزودهای **پاییزاست**. سد زبان در همهٔ اپیزودها تلاشهای فردی را برای برقراری ارتباط محدود می‌سازد. وجه صوری و مشترک تمام اپیزودها آغاز آنها از ورود دسته‌ای از نیروهای متفقین (با اعلام رادیو) همراه با خروج نیروهای متحدین از ایتالیاست. با ورود متفقین انواع تماس میان آنها و مردم ایتالیا آغاز می‌شود:

داستان (۱): دختری از خود گذشته و گروهی سرباز شناسایی، داستان (۲): یک کودک فقیر و دزد و سربازی که پس از مورد سرقت واقع شدن با پسر ارتباط برقرار می‌کند، داستان (۳): دختری ایتالیایی و سربازی که هر دو شش ماه پس از اتمام اشغال و برخورد اول با وضعیتی متفاوت باهم برخورد می‌کنند، داستان (۴): پرستاری انگلیسی که همراه با یک پیرمرد ایتالیایی در جستجوی یک نقاش مبرز گذشته و رهبر فعلی پارتیزانهاست و سرانجام درمی‌یابد که او جان باخته است، داستان (۵): مواجههٔ راهبان یک کلیسای کاتولیک که در فقر به سر می‌برند با سه دین یار نظامی (کاتولیک، پروتستان و یهودی) که بر برخورد میان افراد مختلف از مذاهب گوناگون (بالأخص عالمان و روحانیون آنها) تأکید دارد و حفظ دین خللی در ایجاد رابطه به وجود نمی‌آورد، داستان (۶): ارتباط پارتیزانها و نیروهای انگلیسی در شرایطی که هر دو گروه در وضعیت حادی به سر می‌برند. در اینجا، علی‌رغم اپیزودهای قبل، چهرهٔ ناموفق متفقین به نمایش گذاشته می‌شود.

به گفتهٔ روسلینی «در **پاییزا** دو دنیا با هم تماس می‌یافتند که هر کدام روان‌شناسی و ساخت ذهنی متفاوتی داشتند. حاصل این تماس آشفتگی آنچنان عظیمی بود که در پایان نه فاتحی باقی می‌ماند و نه شکست خورده‌ای. تنها همان قهرمانیهای هر روزهٔ انسانی که چهارچنگولی به زندگی می‌چسبد و علی‌رغم همه چیز، خواه از فاتحان باشد و خواه از شکست‌خوردگان، به زندگی ادامه می‌دهد».[۱]

فیلم تلویزیونی **داستانهای باور نکردنی** (Tales of unexpected، ۱۹۸۶) در سه اپیزود، بر وجه خلاف آمد عادت بودن برخی اندیشه‌ها و رفتارهای آدمی تأکید دارد. اپیزود اول (*فاکسلی چابک*، کلور وان هم) یکی از مسافران قطار را نشان می‌دهد که فکر می‌کند یکی دیگر از مسافران کسی است که در مدرسهٔ شبانه‌روزی او را کتک می‌زده ولی مرد در آخر انکار می‌کند. اپیزود دوم (*راهی به سوی بهشت*، سایمون

دستفروش

لانگتن) داستان زن و مردی است که قصد سفر دارنـد. مـرد بسیار خـونسرد است. آنـها برای لحـظه‌ای از هـم جـدا مـی‌شوند و وقـتی زن برمی‌گردد می‌فهمد شوهرش در آسانسور مرده و خوشحال می‌شود. اپیزود سوم (آیا باور می‌کنید، باری دیویس) کسی را نشان می‌دهد که به دنبال مـجسمه‌های قـدیمی است و مـجسمه‌ای پیدا می‌کند که به ظاهر مجسمهٔ یک زن است. در طی راه بازگشت باران می‌بارد و مجسمه که از نـمک بوده کاملاً از میان می‌رود. حدسها در این داستانها گرچه درست می‌نمایند در پایان میان حقیقت و کذب باقی می‌مانند؛ در هـمان لحـظه کـه فکـر می‌کنی به چیزی رسیده‌ای از کف می‌رود و هرگاه از کـــف رفت دیگـــر غـــمش را نـــمی‌خوری. تناقض‌نماهای عمیق این داستانها خط ارتباط سه اپیزود به شمار می‌آیند.

فـیلم **لذت** (مـاکس افـولس، ۱۹۵۱) از سـه داسـتان گـی‌دوموپاسان بـرگرفته شـده است: موضوع واحد هر سه داستان چـنانکه کـلودبیلی می‌گوید ایـن است: «اگـر بـه دست آوردن لذت آسان باشد، بـه دست آوردن خـوشبختی چـنین نیست».[۲] داستان اول، لذت و پیری؛ دوم، لذت و پاکی؛ و سوم، لذت و ازدواج را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد.

سرانجام **سه دختر** (ساتیا جیت‌رای، ۱۹۶۱) که سه داستان مستقل در باب زندگی سه دختر در هند است که عمدتاً رنجهای زنان هـند را شـرح می‌دهد. جیم جارموش نیز فیلمی پنج اپیزودی در مورد پنج رانندهٔ تاکسی در پنج نقطه از جهان (Night on the Earth) ساخته است.

۲ - یک مـوضوع واحـد کـه دارای وجـوه بسـیاری بـاشد نـیز مـی‌توانـد دسـتمایهٔ آثار اپیزودیک قرار گیرد. فیلم **همهٔ آنچه می‌خواهید دربارهٔ سکس بـدانـید و جـرئت آن را نـدارید** (وودی آلن، ۱۹۷۲) مسائل جنسی انسـانها را از زوایـای مـختلف بررسی مـی‌کند. هـر یک از اپیزودها به کارگردان این امکان را داده است که در یک روایت کوتاه یک مورد مشخص را به تصویر کشد. در اینجا عامل ربط اپیزودها ذو ابعاد بودن یک موضوع واحـد است. **زن ضـرب در هـفت** (ویتوریودسیکا، ۱۹۶۷) نیز چهره‌هایی مختلف از زن را در هفت داستان مجزا بیان می‌کند. ارائـهٔ همهٔ این تـصویرها در یک فـیلم بـلند سـینمایی دشوار است. ابعاد گوناگون ایـثارگری رزمـندگان ایرانی در جنگ با عراق دستمایهٔ سـه اپیزود فیلم **تویی کـه نـمی‌شناختمت** (ابـراهـیم سـلطانی‌فر، ۱۳۶۹) قرارگرفته است.

زنان و مردان (تونی ریچاردسون) فریبکاری مرد و نیز رابطهٔ این دو جنس را در مواردی خاص به نـمایش مـی‌گذارد. سـه اپـیزود ایـن فـیلم در فضاهایی کاملاً متفاوت وجوهی از رابطهٔ مرد با زن را بیان می‌کنند: تپه‌هایی هـمچون فـیلـهای سپید (Hills Like White Elephants)، زن و مردی عاشق ولی با فاصله، تـاریکی پـیش از آتش‌بـــازی (Dusk Before Fireworks)، مردی عاشق پیشه و زنی بازیچه و مردی در لباس برادران بروکز (The Man in the Brooks Brothers Shirt) زنی سرگردان و مردی شیفته را نمایش می‌دهند که در هر سه مورد مرد به دنبال فریفتن زن است.

۳ - یک نگرش نـیز مـی‌توانـد عـامل ربـط اپیزودهای مختلف یا فیلمهای کوتاه باشد. سـه داستان مستقل **دستفروش** (مـحسن مـخملباف، ۱۳۶۵) بدون رنگمایهٔ سیاه حـاکـم بـر سـاخت اجتماعی و حیات فردی می‌توانستند کاملاً از هم مستقل باشند. سراب بودن خـوشبختی و مـقدر بودن (اجتماعی یا فلسفی) رنج و فقر در اپیزود اول؛ صوری بودن رفتارها، بازی زندگی و روابط باسمه‌ای میان انسانها با هم و انسـانها و اشـیای پیرامونشان در اپیزود دوم؛ و تنهایی و سرگشتگی

انسان، دام بودن انسانها برای یکدیگر و پایان تراژیک زندگیها در اپیزود سوم نمایانگر بدبینی فلسفی و اجتماعی کارگردان هستند. کارگردان در این فیلم یا هرگونه فیلم اپیزودیک که «نگرش» عامل پیوند اپیزودهاست می‌تواند از پدیده‌های عینی نیز برای ربط اپیزودها بهره بگیرد: مثل اینکه زن و مرد اپیزود اول **دستفروش** در اپیزود سوم به طور ناگهانی و اتفاقی ظاهر شده و همان نقش فقرای پس‌مانده خود را بازی کنند، بدون اینکه در روابط و نقشهای عمدهٔ داستان سوم دخالتی داشته باشند.

دستفروش نوعی فرم مناسب بیان برای فیلمسازانی مثل مخملباف است چرا که می‌خواهند موضوعات گوناگون را در یک اثر ارائه کنند؛ آشفتگی **ناصرالدین شاه، آکتور سینما** تا حدی از این جهت است. ولی فیلم اپیزودیک به او امکان می‌دهد که چند دسته بازیگر و شخصیت متفاوت را با خطوط داستانی گوناگون در کنار هم جای دهد.

زیر آسمان (حسین قاسمی جامی، ۱۳۷۱) نوعی پاسخ به نگرش حاکم بر **دستفروش** و **عروسی خوبان** و به طور کلی آثار مخملباف است. این فیلم در سه اپیزود - باربر، پردهٔ روشن، یک شب و یک غریبه - ساخته شده و تلاش می‌کند همان مسائل فیلمهای مخملباف یعنی خوشبختی، مبارزه، کشمکش درونی، تلاش برای زندگی و تعارض آرمان و واقعیت را به نمایش بگذارد ولی با دیدی مثبت در برابر نگاه سیاه مخملباف؛ در اینجا ایمان است که بر نیاز پیروز می‌شود، شهادت زندگی را پشت سر می‌گذارد و تماشاگر فعال (عکاسی که در مقابل حاجی عروسی خوبان گذاشته شده) به جای تعلیق و واماندگی در ترمینال، سیری تکاملی طی می‌کند (و جالب آنکه در نهایت خود مخملباف فیلم را تدوین کرده است).

فیلم اپیزودیک **خاک شیرین** (۱۶ میلیمتری به سفارش شبکهٔ اول سیما، کیانوش عیاری، ۱۳۵۹) نیز در همین چارچوب قابل طرح است. اولین اپیزود فیلم در ده واریان (پشت سد کرج) می‌گذرد که طی آن پسرکی پانزده ساله که میوه‌چین فصلی است، در تابستان تلاش می‌کند با فروش آلبالو در کنار جاده پول بیندوزد و به شهر برود؛ پدر موافق است و مادر مخالف. در انتهای این اپیزود پسرک راهی کرج می‌شود. در این منطقه آدمها برای ارتباط با هم مشکل دارند و برای کوچکترین تماس باید از قایق استفاده کرده و گاه عروسی آنها در قایقهای روی آب صورت می‌گیرد. اپیزود دوم در شهر ماکو می‌گذرد، شهر ماکو شهری طولی است که حول خیابان اصلی آن که به مرز بازرگان می‌رود امتداد یافته است. جمعیت شهر کم است و گسترش عرضی ندارد. بر فراز قسمت شرقی شهر کوهی چون عقابی بال گشوده سایه افکنده است و هر از گاهی با کنده شدن یک سنگ بزرگ از بدنهٔ کوه خانه‌ای خراب و خانواده‌ای بی‌خانمان می‌شود و چه بسا کسانی نیز جان خود را از دست می‌دهند. در این قسمت فیلم زن و شوهر پیری در مصاف با این عارضهٔ طبیعی که همچون شمشیر داموکلسی زندگی آنان را تهدید می‌کند دوباره همت کرده و خانه‌ای نو بر پا می‌کنند و اثاثیهٔ خود را از خانهٔ ویران به محل جدید می‌برند. در اپیزود سوم که در ده کندوان (از توابع شهرستان اسکو) می‌گذرد با پیرمردی آشنا می‌شویم که قبلاً خانه‌ها را در دل کوه می‌کنده و اینک روزهای آخر حیات را می‌گذراند. در این قسمت پسر پیرمرد همراه با عروس او در همان کیوان (خانه‌های مسکونی کندوان) زندگی می‌کنند و وقتی که پیرمرد می‌میرد در نمایی باز می‌بینیم که از دودکشهای ده دود بلند است و زندگی همچنان جاری است. بدین ترتیب مضمون کلی فیلم بر این اساس قرار گرفته که در

پاتر پانچالی

اقلیمهای مختلف و متفاوت که شرایط زندگی خاص و سختی را طلب می‌کند زندگی همچنان زیبا و دوست داشتنی است و این همه به یمن «خاک شیرین» است. داستانهای هر سه اپیزود کاملاً از هم مستقل هستند و این نگرش زندگی‌جویانه است که آنها را در چارچوب یک فیلم معنی‌دار می‌کند.

مجموعهٔ ده‌تایی یا سه‌تایی (دهگانه، سه‌گانه) فیلمها نیز اگر زمان کوتاهی داشتند یا یکباره به نمایش در می‌آمدند، در مجموعه فیلمهای اپیزودیک (عمدتاً از همین نوع) جای می‌گرفتند چراکه یک نگرش یا مضمون فلسفی و یک طرح کلان همهٔ آنها را به هم پیوند می‌دهد. فیلمهای دهگانهٔ کیسلوفسکی (**فیلمی کوتاه دربارهٔ عشق، فیلمی کوتاه دربارهٔ قتل...**) و سه‌گانه‌های گوناگون از این قبیل‌اند: سه‌گانه‌ها در تاریخ سینما بسیار زیادند، مثل: **همچون در یک آینه** (۱۹۶۰)، **نور زمستانی** (۱۹۶۱) و **سکوت** (۱۹۶۳) از اینگمار برگمان؛ **وضعیت بشری** (۱۹۵۸ - ۱۹۶۱)، قسمت اول: *عشق بزرگتری وجود ندارد*، قسمت دوم: *راه ابدیت*، قسمت سوم: *دعای یک سرباز* از ماساکی کوبایاشی؛ **ماریوس، فانی و سزار** (۱۹۳۱ - ۱۹۳۶) که دو فیلم اول و سوم را مارسل پانیول و فیلم دوم را الکساندر کوردا کارگردانی کرده‌اند. این تریلوژی علی‌رغم از این شاخه به آن شاخه پریدنهایش همانند **وضعیت بشری** یک نگرش را باز می‌تاباند؛ **آبی، سفید، قرمز** (نمادهای برادری، برابری و آزادی) از کیسلوفسکی، **پاتر پانچالی** (۱۹۵۳)، **آپاراجیتو**(۱۹۵۷) و **آپوسانسار** (۱۹۵۹) از ساتیا جیت‌رای.

۴ - یک «**گونه**» (ژانر) سینمایی نیز می‌تواند عامل در کنار هم قرار گرفتن فیلمهای کوتاه داستانی و روایی باشد. **منطقهٔ میان دو سر زدن خورشید** (Twilight Zone) از کمپانی

اسپیلبرگ و اپیزودهایی با کارگردانهای مختلف (مثل جان لندیس) از فیلمهایی که در گونهٔ سینمای تخیلی یا افسانه‌های علمی قرار می‌گیرند فراهم آمده است. **صبح روز بعد** (کیومرث پوراحمد، ۱۳۷۱) که در چارچوب سینمای کودکان و نوجوانان قرار می‌گیرد نیز اپیزودیک معرفی شده است. فیلم بر اساس سه قصه از هوشنگ مرادی کرمانی (جدول ضرب، تشویق، زنگ انشا) ساخته شده است. ولی این سه داستان در متن فیلم در هم فرو رفته‌اند و سه بخش مستقل و به هم پیوسته مشاهده نمی‌شود. قصه‌ها در فیلم جدا از یکدیگر معنی ندارند و وقایع، شخصیتها و کل طرح کاملاً به هم پیوسته و یکپارچه است.

۵ - ماجراهایی از یک شخصیت یا مجموعه شخصیتهای واحد با داستانهایی مستقل نیز می‌توانند دستمایهٔ فیلم اپیزودیک قرار گیرند. سریالهای تلویزیونی که هر قسمت آن داستانی متفاوت دارد و بازیگران آن تکرار می‌شوند فرم فیلم‌اپیزودیک را دارند که در چارچوب تلویزیون در زمانهای کوتاه پخش می‌شوند. نمونه‌ای از این گونه فیلمهای اپیزودیک دو قسمت اول **توتوی شیطان صفت** (۱۹۶۲) است که در این دو اپیزود با موضوع چشم‌زخم و تبدیل شدن یک عروسی به عزا (که **مسافران** بیضایی همان موضوع را ایرانی کرده) یک بازیگر واحد ایفای نقش می‌کند. داستان «خمره» به عنوان اپیزود سوم، در این فیلم جای داده شده است.

شاید به یک بیان بتوان فیلمهای چند قسمتی سالهای اخیر (**جن‌گیر** ۱ و ۲، **ایندیانا جونز** ۱ و ۲ و ۳، **طالع نحس** ۱ و ۲ و ۳، **راکی** ۱ و ۲ و ۳ و ۴، **رمبو** ۱ و ۲ و ۳، **بازگشت به آینده** ۱ و ۲ و ۳، **ترمینیتور** ۱ و ۲، **جان سخت** ۱ و ۲، **بتمن** ۱ و ۲، **اسلحهٔ مرگبار** ۱ و ۲ و ۳، **بیگانه** ۱ و ۲ و ۳، **کابوس در اِلم استریت** ۱ و ۲ و ۳ و ۴ و ۵ و...) را نوعی فیلمهای اپیزودیک ولی با زمانهای طولانی که در یک بار نمایش نمی‌توان آنها را دید تلقی کرد.

۶ - داستانهایی که بازگو کنندهٔ بخشهایی تاریخی و ادواری از یک ماجرا یا مضمون کلی هستند نیز قابلیت ساخته شدن در چارچوب فیلم اپیزودیک را دارند. دو نمونهٔ مشهور از این نوع **غرب چگونه تسخیر شد** و **برگهایی از دفتر شیطان** هستند. فیلم اول (How the West Was Won، ۱۹۶۳) با کارگردانی جرج مارشال، هنری هاتاوی و جان فورد چگونگی شکل‌گیری جامعهٔ امریکایی را نشان می‌دهد. فیلم دوم (کارل تئودور درایر، ۱۹۱۹) نیز یک مضمون را در چهار دورهٔ تاریخی مهم دنبال می‌کند. **برگهایی از دفتر شیطان** یک فیلم چهار اپیزودی است که در حول محور خیانت و احساس گناه ناشی از آن شکل گرفته است. شیطان حلقهٔ اتصال عینی این چهار اپیزود است و در هر ماجرا به دنبال یهودایی تازه می‌گردد. اپیزود اول، داستان مسیح، شام آخر و خیانت یهودا را بازگو می‌کند. اپیزود دوم به قرون وسطی آمده و تفتیش عقاید زمینهٔ داستان قرار می‌گیرد. یهودا در اینجا مفتش عقاید است و خیانت شده، دانشمندی که خود را وقف علم کرده است. اپیزود سوم به دوران انقلاب کبیر فرانسه می‌آید و یک انقلابی، نقش یهودا و ژوزفین، نقش خیانت شده را بر عهده می‌گیرد و اپیزود چهارم به دوران بعد از انقلاب اکتبر می‌آید و همان مضمون تکرار می‌شود. این فیلم گریزی از اپیزودیک بودن ندارد، چرا که مکانها و زمانهای متفاوت، یک روایت یکپارچه را غیرممکن می‌کند.

۷ - یکی بودن زمان و مکان چند داستان نیز می‌تواند عامل خلق آثار اپیزودیک باشد. **قطار اسرارآمیز** (جیم جارموش، ۱۹۸۹) سه داستان مجزا را با همزمانی وقایع در مکانی ثابت بیان

می‌کند؛ *دور از یوکوهاما*، *روح، گمشده در فضا* هر یک بیان کنندهٔ نوعی تراژدی انسانی شبیه به Down by Law (جارموش، ۱۹۸۶) هستند که وجه کمیک زندگی نیز آن را همراهی می‌کند. مکان واحد سه داستان فوق شهر ممفیس و زمان واحد آنان شبی در یک مسافرخانه است. در اینجا نیز، همانند **دستفروش**، در آخر اپیزود سوم شخصیتهای اپیزود اول و دوم هم به میدان می‌آیند. دختر و پسر ژاپنی اپیزود اول که به دنبال دیدار از مقبرهٔ الویس‌پریسلی و استودیوی سن به این شهر آمده‌اند سوار قطار می‌شوند. زن ایتالیایی اپیزود دوم نیز که مجبور است شبی را در ممفیس بگذراند به سرعت در سالن فرودگاه به طرف هواپیما در حرکت است. در اینجا ویلی و جانی (ولگردهای اپیزود سوم) در جهتی موافق با حرکت قطار و برای فرار از پلیس مشغول رانندگی هستند. در هر سه اپیزود یک صدای گلوله می‌خواهد بگوید که «اینجا امریکاست» (و از این جهت فیلم به مقولهٔ سوم فیلمهای اپیزودیک که

نگرشی واحد را بیان می‌کند نزدیک می‌شود.)

۸ - سینما ظرفیتهای بسیاری دارد که بالفعل شدن آن، به چارچوبهای زیاد و متنوعی نیاز دارد. بیان شعر و رؤیا در سینما و از طریق تصاویر از جمله ظرفیتهای بی‌نهایت این رسانه هستند، ولی این دو گونه سینما همیشه برای تماشاگران خسته کننده بوده و تهیه کنندگان توجه زیادی به آنان نداشته‌اند. علت آن نیز کش‌دار بودن، دشواری ارتباط تماشاگر با فیلم به علت زبان خاص، مخاطب خاص داشتن و وجود از هم گسیختگی ظاهری از نظر منتقدان و تحلیلگران سینمایی در این گونه فیلمهاست.

اپیزودیک شدن فیلم حداقل برخی از مسائل فوق را حل می‌کند: اولاً از هم گسیختگیها را پذیرفته و آنها را در فرم رعایت می‌کند (فیلم چند پاره می‌شود)، ثانیاً زمان بیش از ۷۵ دقیقه بر بیان یک قطعه شعر یا رؤیا تحمیل نشده و کش‌داری فیلم موجب ملال تماشاگر نمی‌شود و ثالثاً از فرم چند پاره و از هم گسیختهٔ شعر و رؤیا، که در کلام

نیز از آن گریزی نبوده و حتی وجه زیبایی شناختی دارد، بهترین استفاده صورت می‌گیرد.

نمونه‌ای مناسب از مورد فوق فیلم **رؤیاها** (کوروساوا، ۱۹۹۰) است. **رؤیاها** مجموعهٔ هشت اپیزود است که هیچ وجه مشترکی غیر از رؤیاگونه بودن و بیان افسانه‌ها ندارند. ولی یک رشتهٔ پنهان میان آنها وجود دارد (و همین عامل اپیزودیک شدن فیلم و در کنار هم آمدن آنهاست). منطق حاکم بر همهٔ آنها منطق رؤیا و شعرگونگی است. دو اپیزود اول از رؤیاهای کودکی آغاز می‌شود: گریختن از خانه و شاهد گروهی نوازنده بودن در جنگل و شرکت در مراسم عروسی روبهان؛ و عشق دوران کودکی. پس از آن با زمختی طبیعت و ملکهٔ برفها رو به رو می‌شویم؛ حس نجات و کرختی در این اپیزود سراسر وجود ما را فرا می‌گیرد. وهم انگیزی و اشباح اپیزود *تونل* احساسات اپیزود قبلی را زایل می‌کند. حرکت در دنیای نقاشیهای ون گوگ، که تنها زبان سینما می‌توانست آنها را به این زیبایی نشان دهد، ما را دوباره ولی این‌بار در دنیای بزرگسالی به دنیاهایی سبز و خیال‌انگیز و گندمزارهای بی‌انتها می‌برد. ولی وهم پرندگان سیاه در آنجا نیز دست از ما باز نمی‌دارد. سرگردانی و بی‌پناهی حاصل قهر با طبیعت و نیروهای شیطانی هستند که دو اپیزود بعد با کوتاهی به آنها می‌پردازند. در اپیزود آخر آب روان و پیرمرد (و فرزانه‌ای) که آسیاب آبی می‌سازد و کارناوال شادی دوباره به حرکت درمی‌آیند و در کهنسالی فیلم به پایان می‌رسد.

پی‌نوشتها:

۱ - روسلینی، روبرتو. **تریلوژی جنگ: رم، شهر بی‌دفاع، پاییزا، آلمان - سال صفر**؛ ترجمهٔ وازریک درساهاکیان. فرهنگسرای نیاوران. تهران. ۱۳۵۸. ص ۳۹۴.

۲ - سادول، ژرژ. **فرهنگ فیلمهای سینما**. ترجمهٔ هادی غبرایی، عباس خلیلی، سینا مجیر شیبانی. نشر آینه. تهران. ۱۳۶۷. ج ۲. ص ۱۵۱.