تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۴/۲۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۸/۴

سیدعلی روحانی[۱]، آبتین اصلاح‌پذیر اسفندآبادی[۲]

روایت‌شناسی سینمای نما - فصل در عصر دیجیتال با تأکید بر دو مفهوم ترتیب رویداد و دیرند مطالعه موردی: فیلم کشتی روسی[۳]

چکیده

سینمای موسوم به نما - فصل در سالیان اخیر یکی از انواع رایج فیلم‌سازی بوده است که نزد فیلم‌سازان متفاوت جهان و ایران اقبال فراوانی یافته است. اگرچه پیشینه ساخت این نوع فیلم به سینمای کلاسیک بازمی‌گردد، سینمای نوین نما - فصل به کمک دستاوردهای عصر دیجیتال تحول کمی‌وکیفی مهمی بوده و توانسته روایت‌پردازی در سینمای معاصر را متحول کند و درنتیجه روایت‌شناسی سینمایی را به تحولات ناشی از خود معطوف دارد. در این مقاله ابتدا با تکیه‌بر آراء نظریه‌پردازان روایت در ادبیات و سینما دو مفهوم مهم دیرند و ترتیب رویداد در فرایند روایت‌گری بررسی و سپس برای واکاوی بهتر تحولات نوین در این عرصه فیلم نما - فصل «کشتی روسی» تحلیل می‌شود. در پرتو نتایج حاصله از این مقاله مشخص می‌شود که سینمای نما - فصل نوین برخلاف نمونه‌های کلاسیک روایتی مبتنی بر ترتیب وقایع داستان به‌صورت متوالی است که توانسته از امکان- به قول ژنت - «نابهنگامیِ» ترتیب وقایع در فیلم بهره گرفته و درنتیجه دیرند آن، برخلاف نمونه‌های متقدم به‌صورت صحنه که در آن همواره زمان روایت با زمان داستان و زمان نمایش برابری می‌کند نبوده و می‌تواند حالت‌هایی چون کاهش، افزایش و تراکم مدت داستان را در روایت‌گری تجربه کند.

واژگان کلیدی: سینمای نما - فصل، روایت، ترتیب رویدادها، دیرند، کشتی روسی.

---

[۱] دانشیار دانشگاه هنر، دانشکده سینما و تئاتر، گروه سینما

E-mail: alirouhani1@yahoo.com

[۲] کارشناس ارشد سینما، دانشکده‌ی پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

E-mail: abtin.eslahpazir@gmail.com

[۳] این مقاله برگفته از پایان نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده دوم با عنوان «نقطه‌دید و روایت در سینمای پلان‌سکانس» است که در بهمن ۱۳۹۶ به راهنمایی نگارنده اولی در دانشگاه هنر تهران دفاع شده است.

مقدمه

نما - فصل[۱] نمایی است که تمام طول سکانس را دربر می‌گیرد، در یک برداشت ضبط شده است و دارای هیچ‌گونه قطع تدوینی نیست (یا حداقل تلاش می‌شود که این‌گونه به‌نظر برسد). در نما - فصل، دوربین در تمام طول صحنه در حال حرکت است تا بازیگران را پوشش داده و به دلیل نبود تقطیع و تدوین جایگزین بصری آن‌ها را ایجاد می‌کند. (McGregor, 2016)

نما - فصل در اوایل تاریخ سینما، به‌واسطه‌ی وجود نداشتن تدوین، جزء تغییرناپذیر هر فیلم بود. (Dombrowski. n.d.) در این دوران، بیشتر فیلم‌های اولیه از یک نما تشکیل شده بودند. دوربین در یک نقطه کاشته می‌شد و ماجرا در طول یک برداشت مستمر اتفاق می‌افتاد. (بردول، تامسون، ۱۳۸۹: ۳۷)

پس از اختراع روش تدوین و تقطیع، فیلم‌ها از حالت نما - فصل ابتدایی به فیلم‌های تدوینی تغییر شکل دادند و ازآن‌پس تا پایان قرن بیستم به‌واسطه‌ی محدودیت نگاتیو دوربین و زمان بلند فیلم‌ها، امکان ساخت کل فیلم به‌صورت نما - فصل وجود نداشت زیرا نگاتیو دوربین تنها قادر به ضبط یازده دقیقه فیلم ۳۵ م.م بود. به‌همین‌دلیل هیچکاک در فیلم طناب[۲] (۱۹۴۸) به‌منظور ایجاد حس یک فیلم تک‌برداشت، ناچار به ایجاد تمهیداتی برای انجام برش نامحسوس شد. (Dombrowski. n.d.)

در سال‌های ۱۹۲۰، فیلم‌ها گاه‌وبی‌گاه از نماهای بلند، به‌عنوان یک نمای تراولینگ پیچیده استفاده می‌کردند. ازجمله، فیلم «طلوع[۳]» مورنائو و «مردم عادی[۴]» کینگ ویدور. با این‌که تعدادی از سینماگران غرب مانند مکس افولس و ژان رنوار از نماهای برداشت بلند بهره می‌بردند. (Thompson & Bordwell, ۲۰۱۲) در دهه‌ی ۳۰ میلادی، دوربین حرکت و فعالیت خود را به‌واسطه‌ی اختراع فیلم ناطق ازدست داد و روش فیلم‌برداریِ برداشت بلند، دوباره رواج پیدا کرد. (Dombrowski. n.d.) در همین دوره بود که تعدادی از کارگردانان به خاطر نوع خاصِ زیبایی‌شناسی‌اش به آن توجه نشان دادند. (Dombrowski. n.d) فیلم همشهری کین[۵] (۱۹۴۱) احتمالاً فیلمی بود که به عمومی شدن استفاده از نمای برداشت بلند در سینمای دهه‌ی ۴۰ کمک کرد و موجب توسعه‌ی نوع جدیدی از ابزارهای مورداستفاده‌ی دوربین ازجمله دالی‌ها شد. (Thampson & Bordwell, 2012) در دهه‌ی ۶۰ کارگردانانی مانند تئو آنجلوپولوس[۶]، اشتراب و هویلت[۷]، میکلوش یانچو[۸] و سایر کارگردانان هنری تحت‌تأثیر زیبایی‌شناسی نماهای برداشت بلند قرار گرفتند و آن را به‌کرات در فیلم‌هایشان استفاده کردند. (Dombrowski. n.d.)

از دهه‌ی ۱۹۸۰، سینما در حال تبدیل شدن به یک رسانه‌ی دیجیتال بوده‌است. (بردول، تامسون، ۱۳۸۹، ۹۰۰) «فیلم Tron (۱۹۸۲) نشان داد که با کامپیوتر می‌توان تصاویری ابتدایی تولید کرد.» (بردول، تامسون، ۱۳۸۹: ۹۰۲) در اواخر دهه نود از نرم‌افزارهای کامپیوتری به‌صورت گسترده برای تمیز کردن نماها استفاده می‌شد. جرج لوکاس[۹] رهبر انقلاب دیجیتال در سینما بود. بخش کامپیوتری لوکاس فیلم آغازگر استفاده از سخت‌افزار دیجیتالی برای تدوین صدا و تصویر بود.» (بردول، تامسون، ۱۳۸۹: ۹۰۴) «جنگ‌های ستاره‌ای: اپیزودیک، تهدید شبح»[۱۰] (۱۹۹۹) اولین فیلم تجاری بود که تماماً با استفاده از یک دوربین دیجیتال تصویربرداری شد. (گولنز، ۱۳۸۲: ۶۹). بعد از اختراع دوربین تصویربرداری دیجیتال (که حجم ضبط تصاویر به‌اندازه‌ی حافظه‌ی دوربین است و محدودیت نگاتیو را ندارد) فیلم‌هایی مانند فیلم ۹۶ دقیقه‌ایِ کشتی روسی[۱۱]، به‌صورت تک برداشت ساخته شدند. (Dombrowski. n.d.)

در سال‌های اخیر، جشنواره‌های متعددی به تجلیل از فیلم‌های نما - فصل پرداخته‌اند و همین مسئله باعث شده تا هر سال فیلم‌های جدیدی با شگردهای گوناگون و نو در این حوزه ساخته شود. با توجه به روند فعلی، انتظار می‌رود در آینده فیلم نما - فصل، کارگردانان بیشتری را به خود جلب کرده و تکنیک‌های نوینی به عرصه‌ی فیلم و فیلم‌سازی اضافه کند[۱۲].

پیشینه‌ی تحقیق

سینمای نما - فصل موردتوجه محققان سینمایی قرار دارد که در این میان تاکنون مقالات زیادی در مورد اهمیت زیبایی‌شناسی ساختار فرمال فیلم کشتی روسی و سینمای الکساندر سوکوروف که به استفاده مؤکد از نما - فصل مشهور است نوشته شده‌است. ازجمله مقاله «تماشای یک موزه: کشتی روسیِ الکساندر سوکوروف و به قاب درآوردن ابدیت»[۱۳] و همچنین مقاله‌ی «سرشت دوم، روایت سینمایی و موضوع تاریخی و کشتی روسی»[۱۴] که به روایت‌شناسی در این فیلم می‌پردازد. همچنین کتاب‌های چندی نیز دراین‌باره به چاپ رسیده است که از آن جمله می‌توان به کتاب «الکساندر سوکوروف: کشتی روسی» نوشته‌ی بریگیت بیومرز[۱۵] اشاره کرد. بااین‌حال هنوز پژوهش مهمی پیرامون چگونگی ساختار دیرند و ترتیب زمانی در این فیلم انجام نشده‌است.

چارچوب نظری

سینمای دیجیتال

بیش از آغاز عصر دیجیتال، سینما رسانه‌ای آنالوگ بود و تصویر و صدا را بر روی یک نوار سلولوئید ثبت می‌کرد. اما با اختراع تجهیزات دیجیتال از دهه‌ی ۱۹۸۰ به بعد (که اطلاعات به‌صورت قالب‌های دوتایی ۰ و ۱ روی دیسک‌های رایانه‌ای ذخیره می‌شدند) و با افزایش ظرفیت و ذخیره‌ی داده‌ها در رایانه‌ها در سال‌های بعد، امکان ساخت فیلم‌های بلند با استفاده از دوربین‌های دیجیتال فراهم شد. اولین تکنولوژی دیجیتال استفاده‌شده در سینما، «سیستم کنترل حرکت» بود که شامل دوربینی می‌شد که توسط کامپیوتر هدایت می‌گردید و می‌توانست حرکت را به‌صورت فریم به فریم عیناً تکرار کند. (بوردول، تامسون، ۱۳۸۹، ۹۰۰)

در دهه‌ی ۱۹۸۰، سونی دوربین‌های دیجیتال حرفه‌ای HDVS را روانه بازار کرد. (Sony n.d) یکی از اولین فیلم‌های ساخته شده با این دوربین، فیلم جولیا و جولیا[۱۶] (۱۹۸۷) بود که کیفیت آن با نگاتیو ۱۶ م.م برابری می‌کرد. (Ebert, 1988) جرج لوکاس اولین کارگردان هالیوودی بود که بخش یک قسمت دوم فیلم جنگ‌های ستاره‌ای را به‌طورکامل با استفاده از دوربین دیجیتال سونی با وضوح بالا تصویربرداری کرد. (بوردول، تامسون، ۱۳۸۹، ۹۰۰)

نما - فصل، تک‌برداشت[۱۷]

نما - فصل نمایی است که تمام طول سکانس را دربر می‌گیرد یا به‌عبارتی‌دیگر می‌توان آن را سکانسی دانست که به‌طورکامل در یک برداشت ضبط شده است و دارای هیچ‌گونه قطع تدوینی نیست (یا حداقل تلاش می‌شود که این‌گونه به نظر برسد). در نما - فصل، دوربین در تمام طول صحنه در حال حرکت است تا بازیگران را پوشش داده (و به دلیل نبود تقطیع و تدوین)، جایگزینِ بصریِ آن‌ها را ایجاد کند. نما - فصل به ما اجازه می‌دهد تا حرکت بیشتری در پس‌زمینه و میان‌زمینه داشته باشیم. (McGregor, 2016) کاتز، در کتاب نما به نما، نما - فصل را چنین تعریف کرده است: اگر در نمای مَستر شات[۱۸] دوربین با کمک دالی، داخل صحنه شده و به نرمی حرکت کند و به ترتیب به‌جای چندین زاویه‌ی مختلف دوربین، از نما فیلم‌برداری کند که معمولاً حرکت بازیگران درون صحنه را در برمی‌گیرد. (Katz, 1991, 174)

بعد از اختراع دوربین‌های دیجیتال و امکان ضبط طولانی‌مدت تصویر، فیلم‌های نما - فصل به‌شدت رواج پیدا کردند. ازجمله‌ی این فیلم‌ها می‌توان به Victoria (2015)، King Dave (2016)، Time Code (2000)

اشاره کرد. بردول جریانی را که باعث می‌شود کارگردانان به سمت فیلم‌های نما - فصل حرکت کنند، «تداوم تشدید شده[۱۹]» می‌نامد. (Thampson & Bordwell, 2012)

بردول بر این باور است که سینمای برداشت بلند در سال‌های اخیر به‌شدت رواج پیدا کرده و به‌خصوص در مسابقات سینمایی بسیار موردتوجه قرار گرفته است، به‌طوری‌که در هر جشنواره، چندین فیلم برداشت بلند یا حتی تک‌برداشت دیده می‌شود. بردول چند دلیل برای این موضوع ذکر می‌کند:

اولین عامل، رقابت در میان کارگردانان سینما است. برای مثال، در سال‌های ۱۹۴۰ هالیوود، کارگردانان به درک تازه‌ای از نمای بلند رسیدند و فیلم‌سازانی از قبیل افولس، ولز و حتی هیچکاک، به دلیل نماهای طولانی‌شان مشهور شدند. رقابتی در میان این دسته از کارگردانان وجود داشت که با حداکثر توان، طول نماهایشان را افزایش دهند و آن‌ها را پیچیده سازند. دلیل دیگر رواج فیلم‌های نما - فصل (به‌خصوص میان فیلم‌سازان کم‌بودجه)، صرفه‌جویی در زمان و هزینه است زیرا فیلم برداشت بلند، نه‌تنها باعث کاهش زمان تولید فیلم می‌شود بلکه زمان پس‌تولید را نیز محدود به انتخاب بهترین برداشت می‌کند و درنتیجه زمان تدوین را بسیار کاهش می‌دهد. سومین عاملی که برای رواج ساخت فیلم برداشت بلند می‌توان ذکر کرد، تلاش برای ضبط کردنِ مدت واقعی فیلم است. زیرا تدوین باعث خرد شدن زمان و فضا شده و امکان کنار گذاشتن زمان‌های مرده را ایجاد می‌کند اما در نمای بلند، به‌خصوص در نمونه‌های ایستا، فیلم‌ساز از تماشاگر می‌خواهد که به تمام زمان‌های مرده‌ی بین دیالوگ‌ها، حالت‌ها و حرکات بیانگر توجه کند. (Thampson & Bordwell, 2012)

روایت

«روایت‌شناسی نمونه‌ای است از گرایش ساختارگرایانه به قلمداد کردن متون به‌مثابه شیوه‌های قاعده‌مندی که انسان‌ها به یاری آن‌ها جهان خود را بازسازی می‌کنند.» (بارت، تودوروف، پرینس، ۱۳۹۴، ۳) ساختارگرایی یکی از رایج‌ترین، و احتمالاً دیرپاترین، مکتب‌های روان‌شناسی است. این دیدگاه که به پیروی از ساختارگرایی در زبان‌شناسی پا گرفت، در پی تدوین قواعدی همچون دستور زبان برای بیشتر، اگر نگوییم همه‌ی، پدیده‌هاست؛ از زبان نوشتاری یا گفتاری گرفته تا بررسی متون (روایتی و غیرروایتی) (پرینس، ۱۳۹۱، ۳)) تعریف روایت طبق نظر جرالد پرینس عبارت است از: «... بازنمایی دست‌کم دو رویداد یا موقعیت در یک گستره‌ی زمانی معین که هیچ‌کدام پیش‌فرض یا پیامد دیگری نباشد.» (پرینس، ۱۳۹۱، ۱۰) در نظری دیگر روایت عبارت است از: «مجموعه‌ای از رویدادها و / یا موقعیت‌ها با روابط علی، زمانی و مکانی که به‌سوی هدف و پایان حرکت می‌کند و یک کل را تشکیل می‌دهند». (شهبا، ۱۳۸۹، ۲۹)

ترتیب رویدادها و دیرند در روایت

ترتیب رویدادها در نظریه‌ی روایت‌شناسی، به مقایسه‌ی زمان رویدادها و ترتیب قرارگیری آن‌ها در متن می‌پردازد. ازاین‌رو ترتیب رویدادهای روایت شده (یا خط داستان، یا به اصطلاح شکل‌گرایان روس، ساختار داستان) و ترتیب روایت کردن (یا پیرنگ، یا به اصطلاح شکل‌گرایان روس، ساختار پیرنگ) یکی هستند.» (پرینس، ۱۳۹۱، ۵۳) در سطح روایت شده، رویدادها به دو روش اساسی پیوند زمانی می‌یابند: هم‌زمانی (نسبی) و توالی. حفظ توالی رویدادها برای راوی بسیار آسان است. بااین‌حال، در روایت کلامی، و بنا به ماهیت زبان، راوی درواقع نمی‌تواند هم‌زمانی را حفظ کند؛ بلکه فقط می‌تواند به آن اشاره کند. (پرینس، ۱۳۹۱، ۵۳)

زمان روایی به سه اصطلاح عمده بر گفتمان روایی ژنت مبتنی است که عبارت‌اند از ترتیب، دیرند (تداوم در کتاب ریمون-کنان، روایت داستانی: بوطیقای معاصر) و بسامد. ریمون-کنان در کتاب «روایت داستانی: بوطیقای معاصر» می‌گوید، گزاره‌ی «ترتیب» به پرسش «چه زمانی» پاسخ‌هایی از قبیل، اولین، دومین و غیره می‌دهد. (ریمون-کنان، ۱۳۸۷، ۶۵)

ترتیب[۲۰]: مقصود از «ترتیب»، ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ترتیب ارایه‌ی آن‌ها در متن روایی است. (لوته، ۱۳۸۸، ۷۲) ژنت هرگونه تغییر در این ترتیب وقایع در متن را «نابهنگامی» می‌داند. (تولان، ۱۳۹۳، ۷۹) نابهنگامی دو گونه‌ی عمده دارد که عبارت‌اند از: پس‌نگاه (تأخر ژنت) و پیش‌نگاه (تقدم ژنت) (تولان، ۱۳۹۳، ۸۰)

- پس‌نگاه[۲۱]: «عبارت است از یادآوری رخدادی داستانی در جایی از متن که رخدادهای بعدی پیش‌تر نقل شده‌اند، درواقع، روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان پرش دارد.» (لوته، ۱۳۸۸، ۷۳) ریمون-کنان در تعریف روایت پس‌نگاه می‌گوید، روایتی از رخدادهای داستان به‌صورتی از جایگاه زمانی خود جابجا شود که گویی به گذشته‌ای در داستان برگشته است. (ریمون-کنان، ۱۳۸۷، ۶۵) روایت پس‌نگاه در روایت‌های دانای کل به‌شدت استفاده می‌شوند. (ریمون-کنان، ۱۳۸۷، ۶۹) «روایت، ارایه‌ی پس‌نگاه را از طریق واقع‌گرایانه توجیه می‌کند، بدین معنی که در حقیقت به ما اجازه می‌دهد خاطرات شخصیت‌ها را استراق سمع کنیم.» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۲) ژنت پس‌نگاه را به سه زیرمجموعه تقسیم کرده است:

۱. پس‌نگاه بیرونی (تأخر بیرونی ژنت): «زمان داستان در این نوع پس‌نگاه خارج و مقدم بر زمان روایت اصلی (که ژنت «روایت نخست» می‌نامد) قرار دارد. این به آن معناست که روایت به نقطه‌ای در داستان پیش از آغاز روایت اصلی پرش دارد.» (لوته، ۱۳۸۸، ۷۳) این نوع پس‌نگاه از دو نوع دیگر مهم‌تر و معمول‌تر است و به شکل مکمل روایت اصلی دیده می‌شود. (لوته، ۱۳۸۸، ۷۴)

۲. پس‌نگاه درونی (تأخرهای درونی): «روایت به نقطه‌ای قبل‌تر در داستان برمی‌گردد، اما این نقطه درون داستان اصلی قرار دارد.» (لوته، ۱۳۸۸، ۷۳) این پس‌نگاه شامل تکرار رویدادهایی می‌شوند که بیش‌تر در زمان خود روایت شده‌اند. (تولان، ۱۳۹۳، ۸۴)

۳. پس‌نگاه مختلط (تأخر مختلط): «وقتی به وجود می‌آید که دوره‌ی زمانی پس‌نگاه پیش از رخداد اصلی آغاز می‌شود، اما بعداً به این رخداد می‌رسد یا به درون آن پرش دارد.» (لوته، ۱۳۸۸، ۷۴) این نوع پس‌نگاه نادرترین نمونه‌ی پس‌نگاه محسوب می‌شود. (لوته، ۱۳۸۸، ۷۴) تولان دو زیردسته‌ی دیگر برای پس‌نگاه در نظر می‌گیرد که بسته به این‌که آیا مستلزم به تغییر کانون به یک شخصیت یا خط داستانی متفاوت هست یا خیر به هم‌داستانی یا دگرداستانی تقسیم می‌کند. (تولان، ۱۳۹۳، ۸۰ و ۸۵)

- پیش‌نگاه[۲۲]: «تمهیدی روایی است شامل اشاره به رخدادی که بعداً رخ خواهد داد و اغلب در روایت اول‌شخص دیده می‌شود.»«پیش‌نگاه عبارت است از یادآوری رخدادی داستانی در زمانی پیش از بازگویی رخدادهای پیش از آن.» این تمهید ممکن است بسیار فشرده باشد به‌صورتی که به‌سختی روایت می‌شود. (لوته، ۱۳۸۸، ۷۵) روایت آینده‌نگر از نظر ریمون-کنان انتقال روایت رخداد به آینده‌ی داستان و پیش از نقل رخدادهای اولیه است. (لوته، ۱۳۸۸، ۷۱) پیش‌نگاه، به دلیل آن‌که از طرف روایت خودآگاه به تماشاگر منتقل می‌شوند، کیفیتی اطلاع‌رسانی دارند و

این عمل بیننده را آزار می‌دهد زیرا بدون آن‌که علیت مشخص شده باشد، نتیجه معلوم می‌شود. (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۲)

این نوع تمهید باعث کم شدن یا از بین رفتن تعلیق می‌شود. (تولان، ۱۳۹۳، ۸۵) این تمهید بیشتر در روایت‌های اول‌شخص به‌واسطه‌ی این‌که «... در این روایات طبیعی به نظر می‌رسد که راوی هرازگاهی به وقایع بعدی که به زمان حال خود آن راوی نزدیک‌ترند جهشی داشته باشد» (تولان، ۱۳۹۳، ۸۶) پیش‌نگاه نیز می‌تواند مانند پس‌نگاه به پنج گروه هم‌داستانی، دگر داستانی، درونی، بیرونی یا مختلط تقسیم می‌شود.

تغییر در ترتیب وقایع در سینمای داستانی: از آن‌جا که ارایه‌ی به ترتیب وقایع داستان منجر به توجه بیننده به رویدادهای آینده می‌شود، لذا با ایجاد تغییر در این ترتیب می‌توان به تعلیق دست یافت. (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۰) این نظم جدید وقایع به ایجاد «فواصل روایی» می‌انجامد که می‌توانند تا شش حالت داشته باشند:

- موقتی
- دائمی
- متمرکز: وقتی‌که خواهان دانستن یک مرحله‌ی مشخص از داستان هستیم.
- پراکنده: حوادث خارج از ترتیب زمانی ارایه می‌شوند.
- بارز: «وجود علائم متعدد دال بر پس‌نگاه»
- پنهان: نبود علائم متعدد دال بر پس‌نگاه (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۱)

علاوه بر موارد ذکرشده در بالا، محمد شهبا (به نقل از شهبا، علی‌پناه‌لو، ۱۳۹۶، ۷۶)، پس‌نما را از نظر ماهیت و کارکرد به ۹ گروه تقسیم می‌کند:

۱. پس‌نمای علامت‌دار: با استفاده از «انتقالات بصری» یا میان‌نویسی که زمان را اعلام می‌کند، مشخص می‌شود.
۲. پس‌نمای بی‌علامت: برخلاف مورد بالا و دریافت آن اندکی دشوار است.
۳. پس‌نمای گسترده: شامل اطلاعات وسیعی از گذشته می‌شود.
۴. پس‌نمای محدود: بیشتر اطلاعات گذشته را پنهان و تنها میزان کمی از آن را نشان می‌دهد.
۵. پس‌نمای درونی: به رویداد درون داستان اشاره می‌کند.
۶. پس‌نمای بیرونی: به رویدادی پیش از آغاز روایت اشاره دارد.
۷. پس‌نمای نقلی: پس‌نمایی است که اطلاعات گذشته را از طریق صحبت اشخاص یا صدای روی تصویر ارایه می‌کند.
۸. پس‌نمای نمایش: اطلاعات گذشته را تنها از طریق تصویر نقل می‌کند.
۹. پس‌نمای نقلی / نمایشی: تصویر رویدادی گذشته با صدایی بر روی آن‌که موضوع را تشریح می‌کند به نمایش درمی‌آید.

دیرند[۲۳]: «سرعت [همان دیرند] روایت مساوی است با رابطه‌ی میان‌مدت‌زمان رویدادهای روایت شده – یعنی مدت‌زمان (تقریبی) که رویدادهای نقل‌شده طول می‌کشند یا گمان می‌کنیم طول می‌کشند – و طول روایت (مثلاً بر اساس شمار واژگان، سطور یا صفحات» (پرینس، ۱۳۹۱، ۵۸) ریمون-کنان در کتاب خود فرمولی به نام ثبات پویایی برای دیرند تعریف می‌کند که برابر است با: «نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان است.»، برای مثال هر صفحه از متن معادل یک سال از زندگی شخصیت است. (ریمون-کنان، ۱۳۸۷، ۷۳) دیرند به پنج دسته تقسیم می‌شود:

۱) مکث برای توصیف[۲۴]:
«زمان روایت = n، زمان داستان = صفر؛ یعنی برای بخشی از متن (n) دیرند داستانی موجود در داستان صفر است.» (مثل زمانی که راوی در حال توصیف مکان است). (لوته، ۱۳۸۸، ۷۷)
۲) صحنه[۲۵]:
زمان روایت = زمان داستان. ... نخست این‌که ... فقط بر اساس قراردادها می‌توانیم بگوییم که زمان روایت با زمان داستان هم‌خوانی دارد. دوم این‌که صحنه هم روایت می‌شود. این نکته همچنین در خصوص متونی صدق می‌کند که مؤلف آن‌ها بیشتر از گفتگو استفاده می‌کند. (که معمولاً ناب‌ترین شکل صحنه به شمار می‌رود). (لوته، ۱۳۸۸، ۷۸)
صحنه چند مشخصه دارد: «عدم مداخله‌گری راوی، شرح دقیق و سنجیده‌ی برخی رویدادها، استفاده از زمان حال یا گذشته به‌جای زمان استمراری، ترجیح فعل کنشی بر افعال ساکن یا موقعیت‌نما» (پرینس، ۱۳۹۱، ۶۱)
۳) چکیده[۲۶]:
«زمان روایت کمتر از زمان داستان است. چکیده در کنار صحنه از معمول‌ترین گونه‌های روایی است و این دو اغلب با یکدیگر ترکیب می‌شوند.» (لوته، ۱۳۸۸، ۷۹) چکیده دارای دو نوع اصلی است که عبارت‌اند از:
در نوع نخست، که احتمالاً رایج‌تر است، فقط برخی از ویژگی‌های چند رشته رواید مختلف ارایه می‌شوند. در نوع دوم، فقط ویژگی‌های مشترک چند رشته رویداد یکسان ارایه می‌شوند: آن‌چه را n بار رخ داده است فقط یک بار نقل می‌کنم. این نوع خاص از چکیده، که آن را روایت‌گری ترجیعی نامیده‌اند، در نقطه‌ی مقابل روایت‌گری تکراری قرار دارد. در روایت‌گری تکراری آن‌چه را فقط یک بار رخ داده است n بار نقل می‌کنم. (پرینس، ۱۳۹۱، ۶۲)
۴) حذف[۲۷]:
«زمان روایت = صفر، زمان داستان = n، برای دیرند داستانی معین (n) فضای متنی صفر است. حذف دو گونه‌ی عمده دارد: الف) حذف آشکار: متن نشان می‌دهد که از روی چه مقدار از زمان داستان پریده است. ب) حذف پنهان: در این حالت هیچ اشاره‌ی مستقیمی به تغییر یا گذر در زمان داستان نمی‌شود.» این نوع حذف به‌واسطه‌ی نامشخص بودن میزان مدت‌زمان پرش شده و ناآگاهی از این‌که چه‌چیزی حذف شده، گیج‌کننده است. (لوته، ۱۳۸۸، ۷۹)
در فیلم داستانی سه متغیر را می‌توان نام برد: الف) مدت داستان: «محدوده‌ی زمانی که بیننده تصور می‌کند وقایع داستان در طی آن رخ می‌دهند.» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۵) ب) مدت پیرنگ: «طول زمانی است که فیلم به نمایش وقایع آن می‌پردازد.» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۵) ج) نمایش تصویر: «مدت نمایش فیلم روی پرده» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۶). در فیلم داستانی «طرق عمده‌ای که روایت قادر است بر پایه‌ی آن‌ها استمرار زمانی داستان را تنظیم نماید، به شرح زیر می‌توان خلاصه کرد»:
۱) برابری: مدت داستان با مدت نمایش برابر است. (بردول، ۱۳۷۳، ۱۷۲) رابطه‌ی برابری در روایت‌های بسیار ساده مانند فیلم‌های اولیه قابل‌مشاهده است. (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۷)
۲) کاهش: مدت داستان از مدت نمایش کمتر است.
الف) حذف: «در صورتی انجام می‌شود که مدت داستان، طولانی‌تر از مدت پیرنگ و مدت پیرنگ با مدت نمایش برابر باشد. وجود انقطاع در پیرنگ نشان‌دهنده‌ی بخش حذف‌شده در مدت داستان است.» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۷۲)

ب) تراکم: «زمانی انجام می‌پذیرد که مدت داستان با مدت پیرنگ برابر و این هر دو از مدت نمایش طولانی‌تر باشند. در این حالت در پیرنگ هیچ‌گونه انقطاعی وجود ندارد؛ اما مدت نمایش، مدت داستان و پیرنگ را فشرده و متراکم می‌سازد.» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۷۲) حرکت سریع نمونه‌ای تراکم به‌حساب می‌آید درصورتی‌که مدت عادی داستان به نحو سریع‌تری ارایه شده باشد. (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۹)

۳) افزایش: «بر مدت داستان افزوده می‌شود. به طرق زیر»:

الف) میان‌گذاری: «درصورتی‌که مدت داستان کوتاه‌تر از مدت پیرنگ و مدت پیرنگ با مدت نمایش برابر باشد، از این روش می‌توان سود جست. وجود انقطاع در پیرنگ نشان‌دهنده‌ی موضوع اضافه شده است.» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۷۲)

ب) گسترش: چنانچه مدت داستان با مدت پیرنگ برابر و این هر دو از مدت نمایش کوتاه‌تر باشند مورداستفاده قرار می‌گیرد. در پیرنگ هیچ نوع انقطاعی وجود ندارد؛ اما مدت نمایش از مدت داستان و پیرنگ هر دو، طولانی‌تر خواهد بود. (بردول، ۱۳۷۳، ۱۷۲) یکی از رایج‌ترین نمونه‌های گسترش، استفاده از حرکت آهسته است. (بردول، ۱۳۷۳، ۱۷۱)

چهار تکنیک سینمایی که برای «پرداخت زمان» استفاده می‌شود عبارت‌اند از:

- برش موازی: «... یکی از ابزارهایی است که سبک برای پرداخت زمان در اختیار دارد. در برش موازی، روایت، وقوع دو یا چند رویداد مشخص را به یکدیگر برش می‌زند.» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۷۲)
- تدوین همپوش: «برش زدن نماهای یک رویداد مشخص به یکدیگر به‌منظور افزایش رویداد. این روش عمدتاً برای ایجاد تأکید به کار می‌رود.» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۷۳)
- حرکت تند: یکی از فنونی که به کمک آن می‌توان مدت نمایش را کوتاه کرد، بدون اینکه تفاوتی میان‌مدت داستان و پیرنگ ایجاد شود. (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۸)
- حرکت آهسته: یکی از فنونی که به کمک آن می‌توان مدت نمایش را طولانی‌تر کرد، بی آن‌که تفاوتی میان‌مدت داستان و پیرنگ ایجاد شود. (بردول، ۱۳۷۳، ۱۷۱)

«صحنه‌هایی که تداوم زمانی - مکانی دارند، به‌گونه‌ای درک می‌شوند که انگار آن صحنه‌ها بازنمای وفادارانه‌ی مدت‌زمان پیرنگ و داستان هستند.» (بردول، ۱۳۷۳، ۱۶۶)

طرح مسئله

در بیشتر اوقات تصور می‌شود که سینمای نما - فصل، ازلحاظ ترتیب زمانی به‌صورت خطی بوده و امکان پرش‌های زمانی در آن وجود ندارد یا این‌که دیرند آن به‌صورت «صحنه» (زمان روایت = زمان داستان) است. اما برخلاف این دیدگاه تعدادی از فیلم‌های نما - فصل نوین از این رویه پیروی نمی‌کنند. ازجمله فیلم ماهی و گربه، مرد پرنده و کشتی روسی. به‌منظور اثبات این موضوع، فیلم کشتی روسی را موردبررسی قرار می‌دهیم.

یافته‌ها

یکی از دلایل انتخاب فیلم «کشتی روسی» در این مقاله، آن است که این فیلم یکی از اولین فیلم‌های تک‌پلانه‌ی بلند (۹۶ دقیقه) معاصر محسوب می‌شود. (Harte, 2005, 43) این فیلم از معدود فیلم‌های نما - فصلی است که توانسته در جشنواره‌های بین‌المللی با فیلم‌های معمول رقابت کند (راه‌یافته به جشنواره‌ی فیلم کن ۲۰۰۲). ازلحاظ برنامه‌ریزی برای ساخت (ساخته شدن در طول فقط ۴ ساعت) و تعداد بازیگران (حدود ۲۰۰۰ هنرپیشه و سه گروه ارکستر) در میان فیلم‌های نما - فصل به‌شدت خاص و موردتوجه

است. اما مهم‌ترین نکته برای انتخاب این فیلم، اهمیت آن ازلحاظ به‌هم‌ریختگی و «نابهنگامی[۲۸]» زمانی در یک فیلم نما - فصل است. به‌گونه‌ای که زمان در این فیلم برخلاف روال معمول فیلم‌های نما - فصل دارای پرش است و یک تاریخ ۳۰۰ ساله را در مدت ۹۶ دقیقه پوشش می‌دهد.

فیلم کشتی روسی در سال ۲۰۰۲ توسط کارگردان روس، الکساندر سوکوروف، ساخته شد. داستان این فیلم که در ۳۳ اتاق موزه‌ی آرمیتاژ و ۳۰۰ سال تاریخ روسیه می‌گذرد. داستان فیلم در یک روز زمستانی آغاز می‌شود که راوی فیلم به همراه گروهی از مهمانان که لباس‌های مربوط به قرن نوزدهم را پوشیده‌اند وارد کاخ زمستانی می‌شوند. او در کاخ با شخص دیگری به نام اروپایی[۲۹] (مارکیز دو کوستین نویسنده‌ی کتاب روسیه در ۱۸۶۹ معاصر الکساندر اول[۳۰]) سفری در تاریخ روسیه را درون کاخ زمستانی آغاز می‌کنند و ضمن مشاهده‌ی نقاشی‌ها و مجسمه‌های آرمیتاژ با تزارهای دوره‌های مختلف روسیه از قبیل پتر کبیر، کاترین کبیر، نیکولای اول و نیکلای دوم، دوره‌هایی از شوروی و همچنین شخصیت‌هایی مربوط به دوره‌ی ساخت فیلم (زمان حال) روبه‌رو شده و حتی در جلسه‌ی عذرخواهی فتحعلی‌شاه بابت قتل گریبایدوف حضور می‌یابند. در پایان فیلم راوی و مارکیز در مراسم رقص و مهمانی الکساندر اول شرکت می‌کنند سپس راوی فیلم، با مهمان‌ها همراه شده و بدون مارکیز از قصر خارج می‌شود. فیلم با نمایش دریا و تک‌گویی راوی خاتمه می‌یابد. (Harte, 2005, 43)

ترتیب رویدادها در فیلم کشتی روسی

فیلم کشتی روسی بر اساس ترتیب نماها و به‌واسطه‌ی تغییر مکرر زمان، فیلمی غیرخطی و پیچیده است. به‌طورمشخص، هنگامی‌که شخصیت‌ها به اتاق‌های مختلف وارد می‌شوند، با حوادثی از زمان‌های گوناگون تاریخ روسیه روبه‌رو می‌شوند. فیلم باوجود نما - فصل بودن و عدم وجود تدوین برای قطع تصویر و بازگشت به گذشته یا نشان دادن چیزی در آینده، از درها، راهروها و پلکان به‌عنوان وسیله‌ی برش زمان به‌صورت ذهنی استفاده می‌کند و به‌این‌ترتیب زمان را تابعی از تاریخ هر اتاق قرار می‌دهد. به‌منظور نشان دادن دقیق این موضوع، در جدول ذیل، تکنیک تبعیت زمان از شخصیت‌های تاریخی اتاق‌ها تشریح شده است. به‌این‌ترتیب که عبور شخصیت‌ها از هر در یا پلکان را به‌عنوان یک برش در نظر گرفته شده است و ادله‌ی مزبور نیز ذکر شده است. برای تسهیل و تدقیق دریافت این فرایند پیچیده، نقشه‌ای از کاخ زمستانی ترسیم شده است تا بتوان خط حرکت دو شخصیت اصلی فیلم را در کاخ زمستانی دنبال کرد. نقشه از این نظر اهمیت دارد که ورود به هر بخش از تاریخ روسیه با دوره‌ی تاریخی ساخته شدن بنا یا اسم آن اتاق در ارتباط است.

از منظر تئوریک و با توجه به نظر بارت (بارت، تودوروف، پرینس، ۱۳۹۴، ۳۴) بیننده توالی زمانی را به شکل توالی علی درک می‌کند. یعنی دچار این خطا می‌شود که هر رویدادی که پیش از دیگری رخ داده است باعث‌وبانی حادثه‌ی بعدی است. ساخاروف در این فیلم با برهم زدن نظم زمانی، روابط علی را برجسته کرده است. به معنای دیگر ما در هر دوره‌ی زمانی‌ای که وارد شویم فارغ از حوادث قبلی و بعدی، شاهد شکوه غیرقابل‌انکار و ابدی تزارها هستیم.

در اسلوب گفتمان، گفتار و تفکر نیز، مانند بخش قبل، به شکل مستقیم بیان می‌شوند. در کلام راوی- دوربین، به شکل کاملاً مستقیم و در کلام مارکیز به شکل مفهوم کلی یک نوع تفکر خاص ارایه می‌شود. در اینجا به‌واسطه‌ی به‌هم‌ریختگی زمان، امکان نمایش دادن کلام مستقیم شخصیت‌های موردبحث برخلاف سایر فیلم‌های نما - فصل وجود دارد. یعنی به‌جای نقل‌قول از شخصیتی که در گذشته سخن گفته یا رویدادی که قبلاً رخ داده است، در این فیلم (مانند سینمای غیر نما - فصل) می‌توانیم شاهد آن رویداد

یا گفتار به‌صورت مستقیم باشیم زیرا زمان فیلم برای هر گفتار یا واقعه‌ای در گذشته، به‌صورت حال و اکنون بازنمایی می‌شود.

جدول شماره ۱: نقشه‌ی موزه‌ی آرمیتاژ

شماره	مشخصات فضا یا اتاق	زمان نما (دقیقه)	نام تزار سازنده یا تزار حاضر در اتاق	علائم تاریخی هر دوره
	بی‌مکان (سیاه بودن تصویر)	۲/۰۶ – ۱/۴۰		در این نما تنها می‌توانیم بر اساس صحبت‌های راوی، زمان تاریخی را حدس بزنیم که می‌توان آن را زمان معاصر دانست.
100	فضای باز پشتی ساختمان	۲/۵۱ – ۲/۰۶		از حیاط موزه‌ی آرمیتاژ آغاز می‌شود که تاریخ آن بر اساس نوع لباس افراد و سخنان راوی احتمالاً مربوط به قرن ۱۹ است.
101	Grand Courtyard[31]	۳/۳۰ – ۲/۵۱	پتر کبیر	زمان بر اساس سوژه‌ها همان قرن ۱۹ است. اما درصورتی‌که به سازنده‌ی مکان توجه کنیم، دوره‌ی پتر کبیر است.
101	Grand Courtyard	۳/۵۲ – ۳/۳۰	پتر کبیر	زمان بر اساس سوژه‌ها همان قرن ۱۹ است. اما درصورتی‌که به سازنده‌ی مکان توجه کنیم، دوره‌ی پتر کبیر است.
101	Grand Courtyard	۴/۲۵ – ۳/۵۲	پتر کبیر	زمان بر اساس سوژه‌ها همان قرن ۱۹ است. اما درصورتی‌که به سازنده‌ی مکان توجه کنیم، دوره‌ی پتر کبیر است.
101	Grand Courtyard	۵/۱۵ – ۴/۲۵	پتر کبیر	زمان بر اساس شخصیت‌ها، ترکیبی از قرن ۱۹ و قرن ۱۸ است. زیرا بعضی از شخصیت‌ها لباس‌های روسی دوره‌ی تزار پتر کبیر را پوشیده‌اند.
101	Grand Courtyard	۸/۲۸ – ۵/۱۵	پتر کبیر	حضور خود شخصیت پتر کبیر نشانه‌ای از قرن هجدهمی بودن این صحنه است.
101–102	پلکان	۱۰ – ۸/۲۸		به‌واسطه‌ی همراهی با شخصیت‌های قرن ۱۹ام می‌توان این بخش را نیز مربوط به قرن ۱۹ دانست.
102–103	Hermitage Theatre	۱۳/۴۹ – ۱۰	کاترین کبیر	سالن تئاتر آرمیتاژ در سال‌های ۱۷۸۳ – ۱۷۸۵ توسط کاترین کبیر بر روی ساختمان پتر کبیر ساخته شد. (hermitage theater, n.d) با توجه به این موضوع و حضور خود کاترین کبیر می‌توان این دوره را مربوط به دوره‌ی کاترین کبیر دانست.
225	Foyer of the Hermitage Theatre	۱۴/۵۲ – ۱۳/۴۹	کاترین کبیر	حضور خود کاترین کبیر نشان‌دهنده‌ی دوران تاریخی کاترین کبیراست.
224	راهرو	۱۵/۱۵ – ۱۴/۵۲		
226	راهرو	۱۵/۳۸ – ۱۵/۱۵		
227	Raphael loggias	۱۷/۳۹ – ۱۵/۳۸		تنها بر اساس لباس‌ها می‌توان این دوره را قرن نوزده یا اوایل قرن بیستم دانست.
237	Small Italian Skylight Hall	۲۲ – ۱۷/۳۹		بر اساس شخصیت‌ها این دوره را می‌توان دوره‌ی معاصر دانست. در این بخش از ساختمان، راوی که خود بخشی از دوران معاصر است توسط افراد، قاباِ مشاهده و گفتگوی رودررو است.
243	Knights' Hall	۲۲/۳۶ – ۲۲		با توجه به شخصیت‌های حاضر، زمان معاصر است.
241	Gallery of the History of Ancient Painting	۲۴/۰۷ – ۲۲/۳۶		با توجه به این‌که مجسمه‌های این قسمت ساخته‌ی آنتونیو کانوا[32] (۱۷۵۷ – ۱۸۲۲) است. (hermitagemuseum, n.d) می‌توان دوره‌ی تاریخی این بخش را نیز مربوط به همین سال‌ها دانست. خود مارکیز نیز تاریخ ۱۸۱۵ را (که این مجسمه‌ها به روسیه داده شد) تأیید می‌کند. همچنین این بخش از ساختمان جزو بنای آرمیتاژ جدید[33] است که در دوره‌ی تزار نیکلای اول ساخته شده است.
	Main Staircase of the New Hermitage	۲۷/۰۵ – ۲۴/۰۷		بخشی از ساختمان آرمیتاژ نو در دوران تاریخی تزار نیکلای اول. یکی دیگر از نشانه‌های تاریخی این دوره شخصیت پوشکین است که در دربار نیکلای اول حضور داشت. در اینجا ماکریز با شخصیت تامارا کورنکوا[34] (Imdb, n.d)روبه‌رو می‌شود که یکی از مدیران زمان حال موزه‌ی آرمیتاژ است. بنابراین صحنه شامل هر دو زمان (نیکلای اول و معاصر) است بدون اینکه یکی از آن دو به دیگری ترجیح داده شده باشد.
246	Van Dyck Hall	۲۸/۵۳ – ۲۷/۰۵		بخش دیگری از ساختمان آرمیتاژ نو.
247	Rubens Hall	۳۲/۲۴ – ۲۸/۵۳		بخش دیگری از ساختمان آرمیتاژ نو.
248	Hall of Netherlandish Painting of the Late 16th and 17th Centuries	۳۴/۰۷ – ۳۲/۲۴		بخش دیگری از ساختمان آرمیتاژ نو.
249	Tent-Roofed Hall.17th-Century Dutch Painting	۳۹/۵۲ – ۳۴/۰۷		بخش دیگری از ساختمان آرمیتاژ نو. در اینجا دو تفاوت دیده می‌شود. نخست، موسیقی فیلم که سازنده‌ی آن سرگئی یوتوشنکو[35] (Imdb, n.d)آهنگساز معاصر است. دوم، شخصیت جوانی در انتهای سالن دیده می‌شود که وی نیز مربوط به دوره‌ی معاصر است. اما در این میان شخصیتی از دوران تزارها نیز

شماره	مشخصات فضا یا اتاق	زمان نما (دقیقه)	نام تزار سازنده یا تزار حاضر در اتاق	علائم تاریخی هر دوره
				حضور دارد که به‌وضوح نشان داده نمی‌شود. در اینجا نیز آمیختگی زمان معاصر و گذشته مشهود است.
250–252	7th–Century Dutch Painting	۳۹/۵۲ – ۴۰/۳۶		بخش دیگری از ساختمان آرمتیاژ نو.
254	Rambrandt Hall	۴۰/۳۶ – ۴۶/۵۰		در اینجا دو شخصیت مشخص وجود دارند. یکی خواهر تزار نیکلای دوم مربوط به اوایل قرن بیستم و دیگری بالرین مشهور روس آلا اسپینکو[۳۶](Imdb, n.d) مربوط به اواخر قرن بیستم
206	Council Staircase	۴۶/۵۰ – ۴۸/۲۴		مجموعه‌ای که خود مارکیز می‌گوید بعد از آتش‌سوزی ۱۸۳۷ در آن حضور داشته است.
	راهرو	۴۸/۲۴ – ۴۸/۲۶		
255	German Art of the 15th–18th Centuries	۴۸/۲۶ – ۵۰/۲۲		زمان این صحنه جنگ جهانی دوم و محاصره‌ی سنت‌پترزبرگ است. این سالن بخشی از ساختمان بنای آرمیتاژ کوچک است که در زمان کاترین کبیر ساخته شد. اسم این بخش German (Art) و محاصره‌ی سنت‌پترزبرگ توسط آلمان‌ها استعاره‌ای است که موقعیت زمانی را مشخص می‌کند.
	راهرو	۵۰/۲۲ – ۵۱		
204	Pavilion Hall	۵۱ – ۵۲/۵۵		ساخت بنا مربوط به دوره‌ی کاترین کبیر است. درعین‌حال خود شخصیت کاترین نیز در اینجا حضور دارد.
G1	The Hanging Garden	۵۲/۵۵ – ۵۴/۴۵		بخش دیگری از بنای مربوط به دوره‌ی کاترین کبیر. پایان حکومت کاترین کبیر و مرگ وی بنابر گفته‌ی مارکیز.
261	ورود به ساختمان	۵۴/۴۵ – ۵۶/۲۶		
198	The St.George Hall	۵۶/۲۶ – ۱/۰۳/۰۰		مراسم معذرت‌خواهی شاه ایران از نیکلای اول به خاطر قتل گریبایدوف.
197	راهرو	۱/۰۳/۰۰ – ۱/۰۳/۲۲		
195	The Armorial Hall	۱/۳/۲۲ – ۱/۰۵/۴۲		یکی از بخش‌های کاخ زمستانی که در سال ۱۸۳۷ بعد از آتش‌سوزی بزرگ‌ترمیم شد. احتمالاً تاریخ این صحنه نیز به همان دوران بازمی‌گردد.
194	The Peter The Great (Small Throne) Room	۱/۰۵/۴۲ – ۱/۰۹/۴۸		دوره‌ی سرکوب و خفقان استالینی. یکی از شخصیت‌های حاضر در این صحنه میخائیل پیوتروفسکی[۳۷] (Imdb, n.d) است که هم خود و هم پدرش در آن دوره از رؤسای موزه بوده‌اند.
193	The Field Marshal's Room	۱/۰۹/۴۸ – ۱/۱۱/۰۰		مدل لباس گارد نگهبان تزارها نشان می‌دهد که زمان مربوط به اواخر تزاریسم و اوایل انقلاب روسیه است.
151	The Portrait Gallery of the House of the Romanovs	۱/۱۱/۰۰ – ۱/۱۲/۲۴		حضور دختران خانواده‌ی سلطنتی اشراف به‌خصوص آناستازیا دختر نیکلای دوم و همچنین مادر و عمه‌ی او نشان‌دهنده‌ی دوران پایانی تزاریسم است. یکی دیگر از نشانه‌های تاریخی این صحنه صحبت همسر و خواهر نیکلای دوم در مورد صدای گلوله‌ها و نگرانی آن‌هاست.
	راهرو	۱/۱۲/۲۴ – ۱/۱۴/۴۸		در این صحنه با خود تزار نیکلای دوم و خانواده‌اش روبه‌رو می‌شویم.
191	The Great (Nicholas) Hall	۱/۱۴/۴۸ – ۱/۲۷/۲۲		مراسم رقص دربار با حضور شخصیت‌هایی از تمام دوران روسیه تزاری با حضور ارکستر موزه‌ی آرمیتاژ به رهبری والری گرگیو[۳۸] که آهنگ ساخته شده توسط میخائیل گلینکا[۳۹] آهنگساز قرن ۱۹ روسیه را می‌نوازند. در این صحنه، هم‌زمانی تاریخ روسیه به اوج خود می‌رسد و از اولین دوره‌ها تا زمان معاصر را دربر می‌گیرد (با حذف دوران کمونیسم)
	Main Staircase of the Winter Palace	۱/۲۷/۲۲ – ۱/۳۲/۴۷		خروج افراد درون تالار. جدا شدن مارکیز از راوی.
	The Gordan Gallery	۱/۳۱/۰۵ – ۱/۳۲/۴۷		خروج افراد از موزه‌ی آرمیتاژ و همچنین جدا شدن راوی از آن‌ها و حرکت به سمت یکی از خروجی‌ها.
	دریا	۱/۳۲/۴۷ – ۱/۳۳/۲۹		

Hermitage Museum (hermitage museum, n.d.)

جدول شماره ۲. جدول زمانی فضاها

شماره	مشخصات فضا یا اتاق	زمان نما (دقیقه)	نام تزار سازنده یا تزار حاضر در اتاق	علائم تاریخی هر دوره
	بی‌مکان (سیاه بودن تصویر)	۲/۰۶ – ۱/۴۰		در این نما تنها می‌توانیم بر اساس صحبت‌های راوی، زمان تاریخی را حدس بزنیم که می‌توان آن را زمان معاصر دانست.
100	فضای باز پشتی ساختمان	۲/۵۱ – ۲/۰۶		از حیاط موزه‌ی آرمیتاژ آغاز می‌شود که تاریخ آن بر اساس نوع لباس افراد و سخنان راوی احتمالاً مربوط به قرن ۱۹ است.
101	Grand Courtyard[31]	۳/۳۰ – ۲/۵۱	پتر کبیر	زمان بر اساس سوژه‌ها همان قرن ۱۹ است. اما درصورتی‌که به سازنده‌ی مکان توجه کنیم، دوره‌ی پتر کبیر است.
101	Grand Courtyard	۳/۵۲ – ۳/۳۰	پتر کبیر	زمان بر اساس سوژه‌ها همان قرن ۱۹ است. اما درصورتی‌که به سازنده‌ی مکان توجه کنیم، دوره‌ی پتر کبیر است.
101	Grand Courtyard	۴/۲۵ – ۳/۵۲	پتر کبیر	زمان بر اساس سوژه‌ها همان قرن ۱۹ است. اما درصورتی‌که به سازنده‌ی مکان توجه کنیم، دوره‌ی پتر کبیر است.
101	Grand Courtyard	۵/۱۵ – ۴/۲۵	پتر کبیر	زمان بر اساس شخصیت‌ها، ترکیبی از قرن ۱۹ و قرن ۱۸ است. زیرا بعضی از شخصیت‌ها لباس‌های روسی دوره‌ی تزار پتر کبیر را پوشیده‌اند.
101	Grand Courtyard	۸/۲۸ – ۵/۱۵	پتر کبیر	حضور خود شخصیت پتر کبیر نشانه‌ای از قرن هجدهمی بودن این صحنه است.
101–102	پلکان	۱۰ – ۸/۲۸		به‌واسطه‌ی همراهی با شخصیت‌های قرن ۱۹ام می‌توان این بخش را نیز مربوط به قرن ۱۹ دانست.
102–103	Hermitage Theatre	۱۳/۴۹ – ۱۰	کاترین کبیر	سالن تئاتر آرمیتاژ در سال‌های ۱۷۸۳ – ۱۷۸۵ توسط کاترین کبیر بر روی ساختمان پتر کبیر ساخته شد. (hermitage theater, n.d) با توجه به این موضوع و حضور خود کاترین کبیر می‌توان این دوره را مربوط به دوره‌ی کاترین کبیر دانست.
225	Foyer of the Hermitage Theatre	۱۴/۵۲ – ۱۳/۴۹	کاترین کبیر	حضور خود کاترین کبیر نشان‌دهنده‌ی دوران تاریخی کاترین کبیراست.
224	راهرو	۱۵/۱۵ – ۱۴/۵۲		
226	راهرو	۱۵/۳۸ – ۱۵/۱۵		
227	Raphael loggias	۱۷/۳۹ – ۱۵/۳۸		تنها بر اساس لباس‌ها می‌توان این دوره را قرن نوزده یا اوایل قرن بیستم دانست.
237	Small Italian Skylight Hall	۲۲ – ۱۷/۳۹		بر اساس شخصیت‌ها این دوره را می‌توان دوره‌ی معاصر دانست. در این بخش از ساختمان، راوی که خود بخشی از دوران معاصر است توسط افراد، قابل مشاهده و گفتگوی رودررو است.
243	Knights' Hall	۲۲/۳۶ – ۲۲		با توجه به شخصیت‌های حاضر، زمان معاصر است.
241	Gallery of the History of Ancient Painting	۲۴/۰۷ – ۲۲/۳۶		با توجه به این‌که مجسمه‌های این قسمت ساخته‌ی آنتونیو کانوا[۳۲] (۱۷۵۷ – ۱۸۲۲) است. (hermitagemuseum, n.d) می‌توان دوره‌ی تاریخی این بخش را نیز مربوط به همین سال‌ها دانست. خود مارکیز نیز تاریخ ۱۸۱۵ را (که این مجسمه‌ها به روسیه داده شد) تأیید می‌کند. همچنین این بخش از ساختمان جزو بنای آرمیتاژ جدید[۳۳] است که در دوره‌ی تزار نیکلای اول ساخته شده است.
	Main Staircase of the New Hermitage	۲۷/۰۵ – ۲۴/۰۷		بخشی از ساختمان آرمیتاژ نو در دوران تاریخی تزار نیکلای اول. یکی دیگر از نشانه‌های تاریخی این دوره شخصیت پوشکین است که در دربار نیکلای اول حضور داشت. در اینجا ماکریز با شخصیت تامارا کورنکوا[۳۴] (Imdb, n.d)روبه‌رو می‌شود که یکی از مدیران زمان حال موزه‌ی آرمیتاژ است. بنابراین صحنه شامل هر دو زمان (نیکلای اول و معاصر) است بدون اینکه یکی از آن دو به دیگری ترجیح داده شده باشد.
246	Van Dyck Hall	۲۸/۵۳ – ۲۷/۰۵		بخش دیگری از ساختمان آرمیتاژ نو.
247	Rubens Hall	۳۲/۲۴ – ۲۸/۵۳		بخش دیگری از ساختمان آرمیتاژ نو.
248	Hall of Netherlandish Painting of the Late 16th and 17th Centuries	۳۴/۰۷ – ۳۲/۲۴		بخش دیگری از ساختمان آرمیتاژ نو.
249	Tent–Roofed Hall.17th–Century Dutch Painting	۳۹/۵۲ – ۳۴/۰۷		بخش دیگری از ساختمان آرمیتاژ نو. در اینجا دو تفاوت دیده می‌شود. نخست، موسیقی فیلم که سازنده‌ی آن سرگئی یوتوشنکو[۳۵] (Imdb, n.d)آهنگساز معاصر است. دوم، شخصیت جوانی در انتهای سالن دیده می‌شود که وی نیز مربوط به دوره‌ی معاصر است. اما در این میان شخصیتی از دوران تزارها نیز

شماره	مشخصات فضا یا اتاق	زمان نما (دقیقه)	نام تزار سازنده یا تزار حاضر در اتاق	علائم تاریخی هر دوره
				حضور دارد که به‌وضوح نشان داده نمی‌شود. در اینجا نیز آمیختگی زمان معاصر و گذشته مشهود است.
250-252	7th-Century Dutch Painting	۳۹/۵۲ - ۴۰/۳۶		بخش دیگری از ساختمان آرمتیاژ نو.
254	Rambrandt Hall	۴۰/۳۶ - ۴۶/۵۰		در اینجا دو شخصیت مشخص وجود دارند. یکی خواهر تزار نیکلای دوم مربوط به اوایل قرن بیستم و دیگری بالرین مشهور روس آلا اسپینکو[۳۶](Imdb, n.d) مربوط به اواخر قرن بیستم
206	Council Staircase	۴۶/۵۰ - ۴۸/۲۴		مجموعه‌ای که خود مارکیز می‌گوید بعد از آتش‌سوزی ۱۸۳۷ در آن حضور داشته است.
	راهرو	۴۸/۲۴ - ۴۸/۲۶		
255	German Art of the 15th-18th Centuries	۴۸/۲۶ - ۵۰/۲۲		زمان این صحنه جنگ جهانی دوم و محاصره‌ی سنت‌پترزبرگ است. این سالن بخشی از ساختمان بنای آرمیتاژ کوچک است که در زمان کاترین کبیر ساخته شد. اسم این بخش German (Art) و محاصره‌ی سنت‌پترزبرگ توسط آلمان‌ها استعاره‌ای است که موقعیت زمانی را مشخص می‌کند.
	راهرو	۵۰/۲۲ - ۵۱		
204	Pavilion Hall	۵۱ - ۵۲/۵۵		ساخت بنا مربوط به دوره‌ی کاترین کبیر است. درعین‌حال خود شخصیت کاترین نیز در اینجا حضور دارد.
G1	The Hanging Garden	۵۲/۵۵ - ۵۴/۴۵		بخش دیگری از بنای مربوط به دوره‌ی کاترین کبیر. پایان حکومت کاترین کبیر و مرگ وی بنابر گفته‌ی مارکیز.
261	ورود به ساختمان	۵۴/۴۵ - ۵۶/۲۶		
198	The St.George Hall	۵۶/۲۶ - ۱/۰۳/۰۰		مراسم معذرت‌خواهی شاه ایران از نیکلای اول به خاطر قتل گریبایدوف.
197	راهرو	۱/۰۳/۰۰ - ۱/۰۳/۲۲		
195	The Armorial Hall	۱/۳/۲۲ - ۱/۰۵/۴۲		یکی از بخش‌های کاخ زمستانی که در سال ۱۸۳۷ بعد از آتش‌سوزی بزرگ‌ترمیم شد. احتمالاً تاریخ این صحنه نیز به همان دوران بازمی‌گردد.
194	The Peter The Great (Small Throne) Room	۱/۰۵/۴۲ - ۱/۰۹/۴۸		دوره‌ی سرکوب و خفقان استالینی. یکی از شخصیت‌های حاضر در این صحنه میخائیل پیوتروفسکی[۳۷] (Imdb, n.d) است که هم خود و هم پدرش در آن دوره از رؤسای موزه بوده‌اند.
193	The Field Marshal's Room	۱/۰۹/۴۸ - ۱/۱۱/۰۰		مدل لباس گارد نگهبان تزارها نشان می‌دهد که زمان مربوط به اواخر تزاریسم و اوایل انقلاب روسیه است.
151	The Portrait Gallery of the House of the Romanovs	۱/۱۱/۰۰ - ۱/۱۲/۲۴		حضور دختران خانواده‌ی سلطنتی اشراف به‌خصوص آناستازیا دختر نیکلای دوم و همچنین مادر و عمه‌ی او نشان‌دهنده‌ی دوران پایانی تزاریسم است. یکی دیگر از نشانه‌های تاریخی این صحنه صحبت همسر و خواهر نیکلای دوم در مورد صدای گلوله‌ها و نگرانی آن‌هاست.
	راهرو	۱/۱۲/۲۴ - ۱/۱۴/۴۸		در این صحنه با خود تزار نیکلای دوم و خانواده‌اش روبه‌رو می‌شویم.
191	The Great (Nicholas) Hall	۱/۱۴/۴۸ - ۱/۲۷/۲۲		مراسم رقص دربار با حضور شخصیت‌هایی از تمام دوران روسیه تزاری با حضور ارکستر موزه‌ی آرمیتاژ به رهبری والری گرگیو[۳۸] که آهنگ ساخته شده توسط میخائیل گلینکا[۳۹] آهنگساز قرن ۱۹ روسیه را می‌نوازند. در این صحنه، هم‌زمانی تاریخ روسیه به اوج خود می‌رسد و از اولین دوره‌ها تا زمان معاصر را دربر می‌گیرد (با حذف دوران کمونیسم)
	Main Staircase of the Winter Palace	۱/۲۷/۲۲ - ۱/۳۲/۴۷		خروج افراد درون تالار. جدا شدن مارکیز از راوی.
	The Gordan Gallery	۱/۳۱/۰۵ - ۱/۳۲/۴۷		خروج افراد از موزه‌ی آرمیتاژ و همچنین جدا شدن راوی از آن‌ها و حرکت به سمت یکی از خروجی‌ها.
	دریا	۱/۳۲/۴۷ - ۱/۳۳/۲۹		

روایت این فیلم دارای پس‌نگاه و پیش‌نگاه است و از آنجا که پس‌نگاه‌ها به قبل از تاریخ پتر کبیر برنمی‌گردند، از نوع پس‌نگاه‌های درونی هستند (به‌جز رویداد پتر کبیر که بیرونی محسوب می‌شود.). با توجه به اینکه خط زمانی داستان (پتر کبیر تا زمان حاضر) دچار پرش است لذا در جدول زیر، پس‌نگاه‌ها و پیش‌نگاه‌ها نسبت به رویداد قبل از خود محاسبه شده است. پیش‌نگاه در این فیلم محدود به زمان حال می‌شود. فواصل روایی به‌صورت دائمی، پراکنده (به دلیل نداشتن ترتیب زمانی) و بارز است.

جدول شماره ۳. فهرست پس نگاه‌ها و پیش نگاه‌ها

توالی تاریخی واقعی	پتر کبیر	کاترین دوم	الکساندر اول	نیکلای اول	نیکلای دوم	جنگ جهانی دوم	دوره پایانی استالین	زمان حاضر

سیر واقعه فیلم	پس‌نگاه	پیش‌نگاه
الکساندر اول		
پتر کبیر	❋	
کاترین دوم		❋
زمان حاضر		❋
نیکلای اول	❋	
قرن ۱۹ و زمان حاضر		❋
نیکلای اول	❋	
نیکلای دوم		❋
جنگ جهانی دوم		❋
کاترین دوم	❋	
نیکلای اول		❋
دوره‌ی پایانی استالین		❋
نیکلای دوم	❋	

با توجه به نما – فصل بودن فیلم و عدم تقطیع، حرکت راویان در اتاق‌هایی که شخصیت‌های تاریخی در آن حضور داشته و یا حوادث تاریخی در آن‌ها بازنمایی می‌شوند، نوعی تقطیع ذهنی محسوب می‌شود. در این روش، کارگردان موفق شده است زمان خطی نمایش داده شده را تابعی از مکان (اتاق‌ها) و آثار هنری موزه نشان دهد. در این حالت، شخصیت‌های مرده‌ی فیلم (راوی و مارکیز بنا به گفته‌ی دکتر بوی فرمالین می‌دهد که از مردگان سالن‌های تشریح به مشام می‌رسد (دقیقه‌ی ۱۸)) فاقد زمان می‌باشند و بنابراین می‌توانند در طول زمان حرکت کنند. فیلم در دو بعد، زمان خطی نمایش داده شده را به زمان تاریخی تبدیل کرده است. اول از طریق انتخاب دو شخصیت مرده (که در فیلم هم مرده است) و دوم از طریق حضور شخصیت‌ها و رویدادهای گذشته به‌صورت واقعی نه خیالی یا روح نمایی و امثال آن. هم‌جواری مارکیز و راوی مرده و شخصیت‌های زنده‌ی تاریخی در اتاق‌هایی که عمدتاً هم‌زمان با شخصیت‌های حاضر در آن ساخته شده‌اند، موجب شده است تا فیلم «کشتی روسی» بتواند بدون تقطیع، یک پیوستگی زمانی سیصدساله را بازنمایی کند. اگر حضور عناصر معاصر در فیلم (موسیقی و شخصیت‌هایی مثل بالرین، راهنمای نابینا، دو پرفسور) که در صحنه‌های گوناگون همراه با شخصیت‌های تاریخی حضور دارند را موردتوجه قرار دهیم آنگاه مشخص می‌شود که سوکورف زمان حاضر را ادامه‌ی منطقی دوران باشکوه تزارها نشان می‌دهد به‌ویژه اینکه هیچ رهبری از دوران کمونیسم در کنار تزارها حضور ندارد. حذف عمدی نمایندگان قدرت دوره‌ی کمونیستی بازگوی این نظر است که آن دوران یک پرانتز و یک انحراف در تاریخ شکوهمند روسیه است.

دیرند

در فیلم‌های سینمایی به‌خصوص هالیوود، معمولاً مدت نمایش تصویر از مدت پیرنگ و مدت داستان کوتاه‌تر است. در این فیلم‌ها همچنین مدت پیرنگ از مدت داستان نیز کوتاه‌تر است. اما در فیلم‌های نما

- فصل قدیمی، مانند فیلم طناب هیچکاک، این سه مورد تقریباً با یکدیگر مساوی هستند. در فیلم کشتی روسی طبق نظر آلن نادل، زمان پیرنگ و زمان نمایش بر روی پرده با هم یکسان هستند و تنها این حرکت شخصیت است که زمان و مکان در فیلم را شکل می‌دهد. (Nadel, 2007, 436) شخصیت مارکیز به‌واسطه‌ی نداشتن جان، امکان سفر در زمان و مکان را داشته و هیچ محدودیت مادی ندارد. با توجه به مجموعه نکات فوق در این فیلم می‌توان گفت که زمان داستان (۳۰۰ سال تاریخ روسیه) از زمان پیرنگ و زمان پرده طولانی‌تر است و درنتیجه از نوع «چکیده» است. تکنیک بکار رفته برای بیشتر شدن زمان داستان در مقایسه با پیرنگ و صحنه از روش حذف آشکار استفاده شده است. این شکل از حذف با عبور از درها، پلکان یا راهروها صورت می‌گیرد که نقش تقطیع ذهنی را برعهده دارند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که کارگردان، گرچه فیلم را در عالم واقع، نما - فصل و بدون قطع گرفته است اما با به‌کارگیری تکنیک‌های فوق، تقطیع را به ذهن بینندگان انتقال داده است.

نتیجه‌گیری

در فیلم کشتی روسی جهت نشان دادن دوره‌های تاریخی مختلف و حل مشکل پرش زمانی، فیلم‌ساز از درهای ورودی و راهروها به‌عنوان جایگزین و ابزار تقطیع تغییر زمان بهره برده است. خصلت اساسی فیلم نما - فصل مبنی بر پیوستگی بدون قطع فیلم موجب شده است تا حس پیوستگی و پیشرفت مداوم روسیه در فرهنگ و شکوه و ثروت به بینندگان القا شود. حرکتی که در صحنه آخر با پیوند خوردن با دریا به‌صورتی مداوم و ابدی درمی‌آید. (Harte, 2005, 44) طبق نظر تیم هارت، خود شخصیت راوی که به‌صورت یک روح ترسیم شده و میان گذشته و آینده در حرکت است، به‌نوعی تأکیدی بر موضوع ابدی بودن فرهنگ و تاریخ روسیه است. (Harte, 2005,45) پس‌وپیش شدن در زمان نیز تأکید دیگری است بر عدم وجود تقطیع در تاریخ روسیه. به‌هم‌ریختگی زمان نوعی آزادی از زمان را به ذهن متبادر می‌کند زیرا فقط در جهان ابدی می‌شود در زمان سفر کرد. هم‌زمانی شخصیت‌های معاصر و گذشته در اتاق‌هایی که به تاریخ مشخصی تعلق دارند برای تأکید بر ابدیت و دیرپایی روسیه است.

در مورد دیرند نیز می‌توان به این موضوع اشاره کرد که با توجه به اطلاعات به‌دست‌آمده، می‌توان گفت که در فیلم نما - فصل، برخلاف تصور معمول، می‌توان از روش حذف استفاده کرد. اما برای ایجاد حذف باید بر برش‌های ذهنی تأکید کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Sequence Shot
2. Rope
3. Murnau's Sunrise
4. The Crowed
5. Citizen Kane
6. Theo Angelopoulos
7. Straub & Huillet
8. Miklos Jancso
9. George Lucas
10. Star Wars Episode I: The Phantom Menace
11. Russian Ark

۱۲. در سینمای ایران نیز، فیلم‌سازانی چون شهرام مکری، مانیا اکبری، مهدی فردقادری و ... اقدام به ساخت فیلم‌های بلند نما-فصل نظیر «ماهی و گربه» (۱۳۹۲)، «هجوم» (۱۳۹۷) و «جاودانگی» (۱۳۹۳) کرده‌اند که برخی از این فیلم‌ها مثل «گربه و ماهی» و «جاودانگی» در سطح جهانی مورد توجه قرار گرفته و جوایزی نیز کسب کرده‌اند.

13. A visit to the Museum: Aleksandr Sokurov's "Russian Ark" and the Fraiming of the Eternal
14. Second Nature, Cinematic Narrative, the Historical Subject, and Russian Ark
15. Aleksandr Sokurov: Russian Ark, By: Brigit Beumers
16. Julia and Julia
17. One Single Take
18. Master Shot
19. intensified continuity
20. Order
21. Analepsis
22. prolepsis
23. Duration
24. Descriptive Pause
25. Scene
26. Summery
27. Ellipsis
28. Anachrony
29. Marquis
30. Marquis de Custine

۳۱. با توجه به این که اسامی خاص می‌باشند، از ترجمه آن‌ها خودداری کردم. (نگارنده)

32. Antonio Canova
33. The New Hermitage
34. Tamara Kurenkova
35. Sergei Yevtushenko
36. Alla Osipenko
37. Mikhail Piotrovsky
38. Valery Gerguev
39. Mikhail Glinka

فهرست منابع

- بارت، رولان. تودوروف، تزوتان. پرینس، جرالد. (۱۳۹۴). *درآمدی به روایت‌شناسی*. (هوشنگ رهنما، مترجم) تهران: هرمس.
- بردول، دیوید. (۱۳۷۳). *روایت در فیلم داستانی*، جلد اول. (سید علاءالدین طباطبایی، مترجم) تهران: فارابی. (تاریخ انتشار به زبان‌اصلی ۱۹۸۵)
- بوردول، دیوید، و تامسون، کریستین. (۱۳۸۹). *تاریخ سینما* (ویرایش دوم). (روبرت صافاریان) تهران: نشر مرکز.
- پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. (محمد شهبا، مترجم) تهران: مینوی خرد. (تاریخ انتشار به زبان‌اصلی ۱۹۸۲)
- تولان، مایکل. (۱۳۹۳). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناسی- انتقادی*. (سیده فاطمه علوی و دکتر فاطمه نعمتی، مترجم) تهران: سمت. (تاریخ انتشار به زبان‌اصلی ۲۰۰۱)
- ریمون-کنان، شلیموت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. (ابوالفضل حری، مترجم) تهران: نیلوفر. (تاریخ انتشار به زبان‌اصلی ۲۰۰۱)

- شهبا، محمد، علی‌پناه، ماهرخ. (پاییز و زمستان ۱۳۹۶). «زمان و شخصیت در فیلم جدایی نادر از سیمین اثر اصغر فرهادی». *مجله نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی*. شماره (۱۵)، صفحه‌های ۷۳-۸۸.
- شهبا، محمد. (پاییز و زمستان ۱۳۸۹). «روایت و روایت‌گری». *مجله نامه‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی*. شماره (۱)، صفحه‌های ۲۵-۳۲.
- گوئنز، ژان پی‌یر. (پاییز ۱۳۸۲) «سی‌نما و عصر دیجیتال: تابلوی دنیای دیجیتال». (مرجان بیدرنگ، مترجم). *مجله فارابی*. شماره (۴۹)، صفحه‌های ۶۳-۷۴
- لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. (امید نیک‌فرجام، مترجم) تهران: مینوی خرد.

Katz, S. D. (1991). Film directing shot by shot (1th ed). Florence, Kentucky, USA: Focal press

Dombrowski, lisa. (n.d.) Camera movement & the long take: Retrieved 2017,10,10 from http://www.filmreference.com.

Ebert. R. (Februrary 5, 1988). Julia and Julia. Retrieved 14, February, 2018. from https://www.rogerebert.com/reviews/julia-and-julia-1988

Harte. T. (Spring, 2005). A Visit to the Museum: Alexandr Sokurov's "Russian Ark" and the Framing of the Eternal. Slavic Review. 64 (1): 43-58. Abstract/retrieved june 18.2014. from http://www.jstor.org/stable/3650066.

Hermitage museum. (n.d). Retrieved 7, February, 2018. From Http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/panorama/virtual_visit/panoramas-m-3/?lng=en.

Hermitage Theater. (n.d.). Retrieved 10, February, 2018. from https://hermitagetheater.com/history.

McGregor, Lewis. 2016. The Sequence Shot: Retrieved 2017,11,21, from http://www.indietips.com.

Nadel. Alan. (November, 2007). Second mature, cinematic narrative, the Historical Subject, and Russian Ark. Magazine A Companion to Narrative Theory. 427-440.

Russian Ark. (n.d.) Retrieved 12. February,2018. from https://www.imdb.com/title/tt0318034/full-credits/?ref_=tt_ov_st_sm

Corporate History. (n.d.) Retrieved 11. February,2018. from https://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/history.html

Thompson, Kristin. & Bordwell, David. 2012. Stretching the Shot: Retrieved 2017,11,10, from http://www.davidbordwell.net.

Received: 2018/04/27
Accepted: 2018/10/23

Narratology of Sequence Shot in the Digital Era with Emphasis on the Concepts of Time Order and Duration
Case Study: Russian Ark

Abtin Eslahpazir Esfandabadi, MA in Cinema from Tehran University of Art.
Ali Rohani, Associate Professor, Tehran University of Art, Faculty of Farabi.

Abstract
A style of filmmaking, named Sequence shot or Plan–Séquence, has been one of the prevalent styles of filmmaking in the last few years. The term "Sequence shot", or "Plan–Séquence" in French, is a Long take that constitutes an entire scene. The camera movement in this shot covers the whole space of the scene. Various filmmakers from all over the world, including the Iranian Shahram Mokri, Mania Akbari, and Mehdi Fard Ghaderi, have expressed interest in the sequence shot style, employed it extensively and exerted it in their works. "Fish and Cat" (2013), the most famous movie employing such a style, has gained international fame and has received the Special Prize of the Venice Film Festival. Although it may seem a modern movement, the sequence shot cinema has its roots in classic cinema, in which the films were shot in a single take owing to the absence of film editing. However, by using the achievements of the digital era, such as the replacing of negative films by hard disks, the duration of cinematography was increased to fit the capacity of hard disks. In contrast with the past, when shooting was limited to only 11 minutes of continuous film recording, the modern technologies have brought up the possibility of producing long shots without the use of cinema tricks (Rope, 1948). The modern sequence shot cinema has been able not only to present critical qualitative and quantitative revolutions, but also to change narratology in modern cinema. As a result, the changes brought about by sequence shot influenced narratology in cinema. In this article, "Duration" and "Time Order", the two concepts of the narrating process are investigated, and then the movie "Russian Ark", as a prominent sequence shot movie, is analyzed for the further investigations of the recent changes brought about by the modern sequence shot cinema. "Russian Ark", one of the pioneers of the one take films, is an experimental historical drama directed by Alexander Sokurov, entirely filmed in the Hermitage Museum in 96 minutes. It was nominated for Palme d'Or in 2002. The results of this article clarify the differences between in classic cinema and that in the modern sequence shot cinema. In classic cinema, narrating was based on a sequential time order, but in the modern sequence shot cinema, what Gerard Genette called "Anachrony" is used to build a time order in the story. The arrangements of the events in the narrative are called Time Order. Any change in the succession of events will result in Anachrony, which can be divided into two types, Analepsis and Prolepsis. As a result of using "Anachrony", the duration in films is capable of experiencing various states of decrease, increase, and compression. The term "Duration" indicates the relation between the time required for particular events to happen and the time taken for them to happen in the text. It is essential to recall the earlier works which were filmed as "Scene", in which the narrative time is always equivalent to the dramatic time and the event time. In such works, the time order is undisturbed.

Keywords: Sequence Shot, Narrative, Time Order, Duration, Russian Ark.