Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Received: 26/07/2024
Accepted: 22/07/2025

* Corresponding Author's E-mail: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

Interaction between Mise en abyme and Metalepsis in Short Fiction Film

Payam Zinalabedini*[1], Fatemeh Ahmadi [2]

Abstract

The narrative technique of mise-en-abyme, characterized by its creation of a frame-within-a-frame, provides a unique space for the interplay and integration of narrative levels. Exploring the dynamics between mise-en-abyme and metalepsis can unveil new dimensions of their functioning, laying the groundwork for future scholarly investigations. Given the limited scholarly attention on short films, this study aims to investigate the interaction between practical and innovative narrative techniques within this format. This research focuses on examining the manifestation of metalepsis within short fiction films through the mise-en-abyme structure. The study aims to explore the benefits of employing mise-en-abyme in short films, particularly in compressing narrative timelines and introducing boundary-breaking techniques. Utilizing a qualitative approach with a narratological lens, this study combines models proposed by Lucien Dällenbach and William Nelles to develop a dual pattern capable of covering common dimensions between mise-en-abyme and metalepsis. To elucidate the mechanism of interaction between these phenomena, three short fiction films, namely "Reflection," "The

1. Assistant Professor, Assistant Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-1701-3225
2. A Master's in Cinema, Kamal-Ol-Molk University Nowshahr, Nowshahr, Iran.
https://orcid.org/0009-0009-3060-1820

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Changing Room," and "Room 8," have been selected as case studies. This research introduces five different types of metalepsis that occur in three reflective types: simple, infinite, and paradoxical, as well as in two directions, internal and external. In conclusion, the examination of mise-en-abyme alongside metalepsis within short film narratives not only reveals their complex interplay but also underscores their profound implications for narrative construction and audience engagement.

Keywords: metalepsis, mise-en-abyme, short Fiction Film, reflection, The Changing Room, Room 8, Lucien Dällenbach, William Nelles.

1. Introduction

Metalepsis is one of the narrative techniques that has received increasing attention in contemporary narratology. It can be understood as a transgression or crossing of the boundaries that normally separate different narrative levels. In linear and conventional narration, these levels usually remain distinct and stable, but in metaleptic structures the border between them becomes unstable and is sometimes broken altogether. As a result, elements belonging to one narrative world may enter another world, producing an unusual relation between representation and reality within the text. In order for metalepsis to take place, there must be at least two relatively independent narrative levels whose separation can then be challenged or violated. In this regard, mise-en-abyme is of particular importance, because it creates the structural possibility for the emergence of such levels. By placing one image, one space, or one narrative inside another, mise-en-abyme forms a layered structure that can function as the ground for metaleptic movement. In other words, it establishes the internal framing through which one level may reflect, repeat, or contain another. This relation becomes especially significant in short films, where narrative time is limited and expression must often be compressed. In such works, formal and visual devices frequently carry

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

a greater share of narrative meaning, and mise-en-abyme becomes an effective means of constructing depth, complexity, and layered significance within a brief duration. The contemporary world is increasingly shaped by complex media environments, fragmented experiences, and multiple forms of perception. Therefore, narrative forms that seek to represent such experiences also tend to become more complex. Short films, because of their brevity and concentration, often rely on symbolic objects, visual metaphors, and condensed structures in order to communicate meaning. Through these objects, mise-en-abyme can create distinct narrative spaces, while metalepsis can disturb the boundaries between them. This article examines the interaction between metalepsis and mise-en-abyme in narrative short films. It seeks to answer three main questions:

How does mise-en-abyme provide the narrative levels required for the occurrence of metalepsis in short films?

Considering the potentials and limitations of the short film format, how can mise-en-abyme contribute to the compression of cinematic expression?

What types of metalepsis are produced within the frame-within-a-frame structure of narrative short films?

2. Literature Review

Metalepsis remains an emerging topic in global narratology. The "Metaleptic Transformations" network, founded in 2021 at Heidelberg University under Dr. Thomas Kohn-Treichel, aims to unify definitions and markers of metalepsis through interdisciplinary collaboration. Its forthcoming publication will serve as a key reference.

Scholars like Genette (1999), Kukkonen (2011), Nelles (1997), and Halbek (2017) have proposed frameworks to categorize metalepsis, though its application in cinema remains underexplored. Genette's foundational work in Narrative Discourse (1980) defined metalepsis as a rhetorical transgression of narrative levels, later expanded by McHale to include ontological dimensions.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Iranian studies:

Pioneering works by Samira Bamashaki, Hossein Safi Pirloojeh, and Ghodrat Ghasemipoor examine metalepsis in Persian literature, while Payam Zeinolabedini and Fatemeh Ahmadi explore its visual manifestations in Safavid-era paintings. However, no research exists on metalepsis in short films globally or locally, creating a critical gap addressed by this study.

Research gap:

Existing scholarship rarely connects metalepsis to mise-en-abyme, aside from John Pier's preliminary work on its historical evolution. This article proposes an innovative analytical model to bridge this gap, focusing on short films as a novel narrative medium.

3. Methodology

This study follows a qualitative method and adopts a case-study approach. Three short films were selected for analysis: Reflection (2021), The Changing Room (2022), and Room 8 (2013). These films were chosen because each of them presents a clear instance of the relation between mise-en-abyme and metalepsis, while each also does so through a different narrative and visual structure. The aim is not simply to identify metaleptic moments, but to examine the way they are prepared and made possible through internal reflective structures. The theoretical framework of the study is based on the combination of two classifications: Lucien Dällenbach's typology of mise-en-abyme and William Nelles's categorization of metalepsis. Dällenbach distinguishes among three main forms of mise-en-abyme: simple reflection, infinite reflection, and paradoxical reflection. Nelles, on the other hand, distinguishes between inward metalepsis and outward metalepsis. The focus here is specifically on ontological metalepsis, that is, cases in which the boundary between narrative levels is crossed in a concrete and substantial way, so that one world contaminates or invades another. This kind of metalepsis is particularly important in cinema because it can be represented visually

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

and spatially, and thus can have a strong effect on the spectator's perception of reality, space, and narrative coherence.

4. Results

The analysis of the selected films demonstrates that mise-en-abyme serves as the essential structural mechanism for generating the narrative levels required for metalepsis in short films:

Reflection (2021): Employs simple reflection via a mirror in water. As the reflected image gains autonomy, the boundary between levels collapses, facilitating both inward and outward metalepsis.

In The Changing Room (2022): Utilizes infinite reflection through facing mirrors. This creates a layered, unstable environment where a figure emerges into the primary world (outward metalepsis) while the protagonist is drawn into the reflected depths (inward metalepsis).

Room 8 (2013): Based on paradoxical reflection, where a miniature version of a room exists within a box inside that same room. This creates a recursive loop and a "strange loop" effect, transforming the spatial structure into a metaleptic trap.

In the condensed format of short films, mise-en-abyme is not merely a decorative device but a vital structural strategy. By employing mirrors, boxes, and enclosed spaces, filmmakers efficiently construct layered narrative worlds. Ultimately, the type of mise-en-abyme employed—whether simple, infinite, or paradoxical—dictates the specific nature of the metaleptic transgression and the resulting ontological instability within the cinematic space.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۲۵۷-۳۰۶
مقالهٔ پژوهشی

تعامل میزان‌آبیم و متالپسیس در فیلم کوتاه داستانی

پیام زین‌العابدینی،*[۱] فاطمه احمدی[۲]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۰۵ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱)

چکیده

میزان‌آبیم به‌عنوان تکنیکی روایی با خلق قاب‌درقاب، فضای مورد نیاز برای وقوع تداخل و نفوذ میان سطوح روایی فراهم می‌آورد. وارسی تعامل این دو پدیده با یکدیگر ابعاد جدیدی از نحوهٔ عملکرد هر یک را ارائه می‌کند که می‌تواند طلایه‌دار مجموعهٔ بِکر مطالعاتی گسترده در آینده به‌شمار آید. فیلم کوتاه براساس این ویژگی روایی تاکنون مورد مطالعه واقع نشده و کاوش تعامل این دو تکنیک در آن می‌تواند قابل تأمل باشد. مسئلهٔ تحقیق کشف انواعی از متالپسیس است که از طریق تکنیک قاب‌درقاب در فیلم‌های داستانی کوتاه بازآفرینی می‌شوند. تحقیق حاضر با هدفی کاربردی مزایای به‌کارگیری میزان‌آبیم در مدت‌زمان فشردهٔ فیلم کوتاه، نحوهٔ تولید سطوح روایی از طریق ساختارهای پیچیدهٔ تودرتو و هم‌چنین معرفی انواع مرزشکنی‌های قابل اجرا در این نوع از ساختار روایی را واکاوی کرده است. روش پژوهش

---

۱. استادیار دانشگاه تهران، دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*payam.zinalabedin@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-1701-3225

۲. کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه کمال‌الملک نوشهر، نوشهر، ایران.

https://orcid.org/0009-0009-3060-1820

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

کیفی با رویکرد روایت‌پژوهی و به شیوهٔ مطالعهٔ موردی است. از این‌رو، سه فیلم کوتاه داستانی «انعکاس»، «اتاق شمارهٔ ۸» و «اتاق پُرُو» از موارد مطلوب گزینش شده و بر مبنای مبانی نظری تحقیق تحلیل شده است. نتیجه نمایانگر تسریع روند روایت فیلم داستانی کوتاه از طریق به‌کارگیریِ ساختمان روایی میزان‌آبیم است که پتانسیل پنج نوع از متالپسیس را در دو جهت درونی و بیرونی ایجاد می‌کند.

واژه‌های کلیدی: متالپسیس، میزان‌آبیم، فیلم داستانی کوتاه، قاب‌درقاب، لوسین دالنباخ، ویلیام نلز.

۱.مقدمه

متالپسیس[۱] که در فارسی «تداخل سطوح روایی» (بامشکی، ۱۳۹۳) یا «مرزشکنی» (ژنت، ۱۳۹۹) ترجمه شده، یکی از جدیدترین ابزارهای روایی است که با ایجاد تداخلی کلامی یا فیزیکی میان دو جهان یا سطح روایی مستقل، به نوعی مرزهای خط‌کشی‌شده و غیرقابل‌نفوذ روایت‌های خطی و کلاسیک را ازبین می‌برد. برای پیاده‌سازی متالپسیس حداقل به دو جهان یا سطح روایی مستقل نیاز است که مرزهای قابل تشخیصی از یکدیگر دارند. «سطوح روایی (هم‌چنین به‌عنوان سطوح داستانی[۲] نیز شناخته می‌شود) مفهومی تحلیلی است که هدف آن ترسیم روابط میانِ چندگانگیِ مواردِ روایی در یک روایت، و مخصوصاً روابط عمودیِ میانِ مصادیقِ روایت است» (Coste & Pier, 2009, p. 295). این پدیده در آثاری غنی و کهن نیز قابل‌رهگیری است. هم‌چنین آثاری هم‌چون رمان *زندگی و عقاید آقای تریستدام شندی* اثر لارنس استرن[۳] در قرن هجدهم و داستان کوتاه «تسلسل بوستان‌ها» اثر خولیو کورتاسار[۴] در قرن بیستم نشان داده‌اند که به‌کارگیری متالپسیس مختص دوره یا مکتب خاصی نیست (ژنت، ۱۳۹۹). اما همان‌طور که گابین[۵] نیز به آن اذعان می‌کند این پدیده در دوران

شکوفایی ادبیات پست‌مدرنیسم توجه انتقادی را به خود جلب کرد و به طور قابل‌توجهی در شکل‌گیری روایت‌شناسی پساکلاسیک نقش داشت (Gobyn, 2016, p. 120)، متالپسیس مسئلهٔ مرزیِ میان داستان و واقعیت را در موقعیت پست‌مدرن به شکل درام به نمایش می‌گذارد (Malina, 2002, p. 2). روابط عمودی میان سطوح روایی زمانی شکل می‌گیرد که داستانی در دل داستان دیگر (یا تصویری در تصویری دیگر) ایجاد شود. جای‌گیری قابی در قابی دیگر تکنیکی روایی به نام میزان‌آبیم[۶] است که یکی از ابزارهای روایی تولیدِ ساختارهای تودرتو به‌شمار می‌آید. بدین شکل میزان‌آبیم با ترسیم قابی (داستانی) مشخص در دل قاب (داستان) موجود، عملاً فضای روایت را برای وقوع متالپسیس هموار می‌کند. دکترتوماس کوهن ـ ترایخل کوهن[۷] تعاملِ میان متالپسیس و میزان‌آبیم را این‌گونه تشریح می‌کند:

> در داستان کوتاه «تسلسل بوستان‌ها» از خولیو کورتاسار، مردی که در حال خواندن رمان است، قربانی قتلی می‌شود که در رمانی که در حال خواندن آن است، صورت می‌گیرد. در اینجا مرز بین داستان اولیه (داستان خواننده) و داستان ثانویه (رمان قاب‌شده) نقض می‌شود و منجر به سردرگمی بین سطوح هستی‌شناختی متمایز می‌شود (Cohn, 2012, p. 106).

بدیهی است که بررسی رابطهٔ متالپسیس و میزان‌آبیم می‌تواند ما را در شناخت هرچه بیش‌تر این دو مفهوم در تعاملِ با یکدیگر و هم‌چنین درک ساختارهای پیچیده یاری کند. گرچه روایت‌های پیچیده از قبل نیز در سینما و فیلم‌کوتاه وجود داشته است، اما امروزه مورد تأکید بیشتری قرار گرفته و چه فیلم‌سازان و چه مخاطبان از چنین روایت‌هایی استقبال می‌کنند. وارن باکلند[۸] نیز بر این مسئله تأکید دارد که «در فرهنگ امروزی که تحت سلطه و تأثیر رسانه‌های جدید قرار گرفته، تجربه‌های زندگی مبهم و پراکنده شده‌اند. بدین ترتیب داستان‌هایی که سعی در بازنمایی آن تجربه‌ها دارند

می‌بایست مبهم و پیچیده باشند» (Buckland, 2009, p. 1). بنابراین توجه به ابزارهایی روایی هم‌چون متالپسیس و میزان‌آبیم که می‌توانند موجب غنای محتوا و پیچیدگی فرم داستانی شوند از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

همان‌طور که راسکین[۹] اعتراف می‌کند فیلم داستانی کوتاه هم‌چنان در چشم عموم سینماروها ناشناس مانده است، هم‌چنان که در جوامع دانشگاهی نیز در مقایسه با تدریس تئوری‌ها و تحقیق ادوار تاریخ سینما به آن توجه کمتری می‌شود (راسکین، ۱۴۰۱، ص. ۱۲). با اشراف به اهمیت فرم در ارتقای جایگاه فیلم داستانی کوتاه، میزان‌آبیم با ایجاد فرمی بصری و محتوایی می‌تواند یکی از ابزارهای قابل‌تامل در فیلم کوتاه داستانی درنظر گرفته شود. مولیترنی[۱۰] اذعان می‌کند که «در فیلم کوتاه هر چه تعریف می‌کنیم باید دارای جهتی مشخص باشد، از نقطه‌نظری مستمر برخوردار باشد، از یک ثبات درونی شکل گرفته باشد و پس از یک فشردگی سامان دیده باشد» (مولیترنی، ۱۳۹۹، صص. ۳۰-۳۱). در فیلم کوتاه نسبت به فیلم بلند، اشیا نقش بسیار مهم‌تری در بازی دارند، به احتمال زیاد به‌دلیل اختصار حاکم بر فیلم کوتاه که هر جزء آن باید وظیفه‌ای را در فرایند داستان‌گویی انجام دهد و نیز این واقعیت که ساختار فیلم‌های کوتاه بسیار به بیان استعاری راه می‌دهند (راسکین، ۱۴۰۱، ص. ۳۴۵). از آن‌جایی که میزان‌آبیم می‌تواند قابی در قاب دیگر به‌وجود بیاورد، بنابراین می‌تواند از طریق اشیای موجود در صحنه ازجمله آینه، جعبه، کتاب و ... ظهور کرده و سطوح روایی مستقل از هم را ایجاد کند. از طرف دیگر ارتباط بین شخصیت و دکور می‌تواند هر فیلم کوتاهی را با افزایش عملکرد آن در جهان عینی به شدت غنی کند. با این تفاسیر اهمیت هرچه بیشتر به کارگیری ابزارهای روایی هم‌چون میزان‌آبیم در فیلم

کوتاه آشکار شده و دریچه‌ای تازه برای فیلم‌سازان جوان فراهم می‌کند تا در ساختار و فرم فیلم کوتاه بازنگری کنند.

قابل ذکر است نوآوری پژوهش حاضر به دو بُعد موضوعی تقسیم می‌شود. به‌طور کلی متالپسیس مبحثی جدید است و رابطهٔ آن با میزان‌آبیم مورد واکاوی زیادی قرار نگرفته است. از طرفی بررسی تعامل این دو پدیده در رسانه‌ای هم‌چون فیلم کوتاه نیز به خودی‌خود موضوعی بکر است که می‌تواند بر اهمیت جایگاه فیلم کوتاه تأکید داشته باشد. بدین منظور با طرح سؤالات زیر تلاش خواهیم کرد ابعاد جدیدی از پتانسیل‌های روایی فیلم داستانی کوتاه را به مکاشفه کرده و با پاسخ به این سؤالات بر اهمیت شناخت ابزارهای روایی در ساخت و تحلیل فیلم داستانی کوتاه تأکید کنیم:

۱) چگونه میزان‌آبیم می‌تواند سطوح روایی مورد نیاز را برای وقوع متالپسیس در فیلم کوتاه فراهم کند؟

۲) با توجه به پتانسیل‌ها و محدودیت‌های فیلم کوتاه، میزان‌آبیم چگونه می‌تواند به فشردگی بیان فیلم کند؟

۳) چه انواعی از متالپسیس در ساختار قاب‌درقاب فیلم داستانی کوتاه تولید می‌شوند؟

۲. روش پژوهش

روش پژوهش کیفی با رویکرد روایت‌پژوهی به شیوهٔ مطالعهٔ موردی است. بدین‌سان سه فیلم کوتاه «انعکاس»،[۱۱] «اتاق پُرُو»[۱۲] و «اتاق شمارهٔ ۸»[۱۳] از موارد مطلوب با دارابودن ویژگی‌های متالپسیس و میزان‌آبیم برگزیده شده‌اند. این فیلم‌ها براساس ترکیب دو چارچوب نظری اتخاذشده، و مدل جدید به‌وجودآمده، مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

این سه فیلم با به‌کارگیری گونه‌های متنوع متالپسیس (درونی و بیرونی)، مرزهای روایت را به‌چالش می‌کشند و با ایجاد بحران در ساختار معنی، مخاطب را در موقعیت تفسیر فعال و چندلایه قرار می‌دهند. تحلیل آن‌ها نمایانگر ظرفیت منحصربه‌فرد فیلم کوتاه معاصر در بازآفرینی تجربهٔ روایی و معناشناختی و همچنین مصداقی از نظریه‌های معاصر در حوزهٔ روایت‌شناسی است و به همین دلیل انتخاب شده‌اند.

۳. پیشینهٔ پژوهش

به‌طور کلی متالپسیس از مباحث نسبتاً جدید در حوزهٔ روایت‌شناسی در جهان محسوب می‌شود، به‌گونه‌ای که در سال ۲۰۲۱ میلادی برای اولین‌بار شبکه‌ای به نام «تحولات متالپسیس»[۱۴] با کوشش دکتر توماس کوهن ـ ترایخل در دانشگاه هایدلبرگ آلمان شکل گرفت. اعضای این شبکه از معتبرترین روایت‌شناسان متخصص در زمینهٔ متالپسیس در اروپا به مدت دو سال جلساتی برخط و حضوری را برگزار کرده‌اند تا متالپسیس را از ادوار گذشته تاکنون به‌طور ویژه در ادبیات مورد بررسی قرار دهند. در این جلسات روایت‌شناسان سعی داشتند به تعریفی واحد درمورد متالپسیس و نشانه‌های آن دست یابند. کتابِ حاصل از این شبکهٔ بین‌المللی به زودی چاپ خواهد شد که بی‌شک مرجع معتبری در باب متالپسیس خواهد بود. متالپسیس در عصر جدید به‌طور جدی مورد بحث و بررسی قرار گرفته و نسبتاً عرصه‌ای نوپا در روایت‌شناسی محسوب می‌شود.

متالپسیس به صورت گسترده در ادبیات مورد تحلیل قرار گرفته و روایت‌شناسانی هم‌چون ژرار ژنت[۱۵] (۱۳۹۹)، کارین کوکونن[۱۶] (2011)، ویلیام نلز[۱۷] (1997)، جولیان هانیچ[۱۸] (2017) و ... تلاش کرده‌اند ابعاد متفاوت آن را در ادبیات بررسی کنند و مدل‌هایی برای مطالعهٔ انواع آن ارائه دهند. پیش از آنکه ژرار ژنت در *گفتمان روایی*

(1980 [1972]) مفهوم متالپسیس را به‌طور رسمی معرفی کند، نشانه‌هایی از برهم‌زدن مرزهای روایی در متون کلاسیک دیده می‌شد، اما این پدیده فاقد تعریف روایت‌شناختی دقیق بود. پس از معرفی اما به صورت جدی و متناسب با زمان و دورهٔ به‌کارگیری آن مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت. برای مثال مونیکا فلودرنیک[۱۹] متالپسیس را در فاصلهٔ قرون چهاردهم تا نوزدهم از منظر «تغییر صحنه»[۲۰] تحلیل کرده است (Fludernik, 2003, p. 389). ژنت متالپسیس را به‌عنوان تخطی از سطوح روایی در سطح بلاغی و عمدتاً کلامی معرفی کرد و بعدها انواع دیگر به آن افزوده شد. در الگوی پذیرفته‌شدهٔ دو وجهیِ متالپسیسِ بلاغی/ هستی‌شناسانه، بخش بلاغی متعلق به ژُنِت است و بعدها نوع هستی‌شناسانه توسط مک‌هیل[۲۱] به این الگو اضافه می‌شود (Pier, 2016, p. 5). همان‌طور که پیش‌تر نیز ذکر شد، شناسایی انواع متالپسیس هم‌چنان ادامه دارد و الگوهای موجود در حال تکامل هستند. همان‌طور که هانیچ (2017) انواع پیچیده‌تر و کمیاب‌تری از متالپسیس را در مدل خود ارائه می‌کند که می‌تواند گسترهٔ وسیع‌تری از این تکنیک روایی را دسته‌بندی و شناسایی کند.

مرور پیشینه‌های موجود تفاوت‌های بین سینما و ادبیات را در به‌کارگیری متالپسیس آشکار می‌سازد. شکل‌گیری متالپسیس در ادبیات مدرن غالباً مرتبط با نفوذ راوی یا مؤلف به جهان داستان یا فاصله‌گذاری روایی است. ویژگی‌های ادبیات مدرن شامل ۱. آغاز با بازی‌های روایی: استفاده از راوی اعتمادناپذیر،[۲۲] جابه‌جایی‌های زمانی، جریان سیال ذهن و تک‌گویی‌های درونی[۲۳] است؛ مثل یولیس[۲۴] اثر جیمز جویس؛[۲۵] ۲. هدف معمولاً برجسته کردن آگاهی نسبت به روایت و ساختار خودِ متن است؛ البته «معنا» و روایت، مرکزیت دارد؛ ۳. شکستن مرز داستان/ واقعیت است، البته این فاصله با روایت خطی و آشنایی‌زدایی به جای ویران‌سازی کامل مرزهای روایی صورت می‌گیرد. در

سینمای مدرن نیز با نمونه فیلم‌هایی از گدار، برگمان،[۲۶] فلینی،[۲۷] آنتونیونی[۲۸] و ... با چنین شاخصه‌های مواجه هستیم: ۱. فاصله‌گذاری و آگاهی‌بخشی که بازی با فرم است (jump cut, mise-en-abyme)؛ ۲. نابهنجاری روایتی یعنی داشتن پایان باز، شخصیت‌های چندلایه و «خود آگاه» به وضعیت داستانی‌شان مثل فیلم (8½، فدریکو فلینی)؛ البته در این اثر هنوز «مرز روایی» تا حدی حفظ می‌شود؛ ۳. تمرکز بر بحران معنا و هویت: تجلی فقدان معنا نه ویرانی معنا.

پیشینه و شاخصه‌های متالپسیس در ادبیات و سینمای پست‌مدرن نیز دارای ویژگی‌های هست که در سیر تاریخی قوام یافته است. در ادبیات پست‌مدرن می‌توان از گسترش افزاینده و رادیکال‌سازی متالپسیس نام برد که مرزهای درون‌متنی و بینامتنی کاملاً فرومی‌ریزد. ویژگی‌های متالپسیس در این دوره شامل ۱. چندنظامی بودن جهان روایت است. عبور آزادانه میان جهان‌های موازی، ورود مؤلف به بطن داستان یا معکوس شدن نقش خالق/ مخلوق مانند اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری[۲۹] اثر کالوینو؛[۳۰] ۲. فقدان مرکزیت و مرجعیت است که روایت به بازی و رقص نشانه‌ها بدل می‌شود؛ معنا سیال، تکه‌پاره و نسبی است؛ ۳. خود ارجاعیِ شدید:[۳۱] یعنی متن خود را آشکارا به‌دست خود بازتعریف و بازپرسی می‌کند. در سینمای پست‌مدرن شاهد نمونه‌های شاخصی ازجمله: اقتباس[۳۲] اسپایک جونز[۳۳] عجیب‌تر از داستان[۳۴] مارک فورستر[۳۵] نیویورک، جز به کل[۳۶] اثر چارلی کافمن[۳۷] هستیم. از ویژگی‌های آن ۱. ویران‌سازی تمام‌عیار مرز روایت/ واقعیت است که شخصیت‌ها با خالق خود دست به گریبان می‌شوند یا راوی وارد داستان شده، گاه حتی تماشاگر را وارد روایت می‌کند مثل فیلم بازی‌های خطرناک[۳۸] اثر میشائیل هانکه؛[۳۹] ۲. پیش‌دستی بر همهٔ سطح‌های واقعیت که جابه‌جایی‌های روایی،[۴۰] جهان‌سازی‌های تودرتو، روایت در روایت در

روایت (ماتریوشکایی[۴۱]) را شامل می‌شود؛ ۳. بازتاب رسانه در خود که ارجاع به ساختار مدیوم؛ فیلم به فیلم بودن خود اذعان می‌کند. متاسینما[۴۲]. آنچه متصور می‌شود این نکته است که گرچه تداخل روایی در ادبیات به صورت عمده بر راوی متکی است، در رسانه‌های تصویری با توجه به پتانسیل‌های تصویر، صدا، موسیقی، دکوپاژ و ... می‌تواند به اشکال مختلف و با شدت بیشتری بروز کند. با این حال در بخش سینما و تصویر مطالعات محدودتری در باب متالپسیس صورت گرفته است. برای مثال کیس[۴۳] با بررسی ساختار تودرتوی فیلم *تلقین*[۴۴] اذعان می‌کند که «کریستوفر نولان[۴۵] با منطق متالپسیس بازی می‌کند و نه به شکل واضح که توهمی از متالپسیس را ایجاد می‌کند» (Kiss, 2012, p. 37). هم‌چنین لیویو لوتاس[۴۶] با تأکید بر روش‌های خلاقانهٔ سینما برای تولید حالت‌های متنوع و پیچیده، متالپسیس را در این رسانه مورد بررسی قرار می‌دهد (Lutas, 2021, p. 158).

در ایران نیز پژوهش‌های محدودی در باب متالپسیس صورت گرفته که بیش‌تر با تأکید بر جنبه‌های ادبی آن محقق شده است. سمیرا بامشکی با مقاله‌های «تداخل سطوح روایی» (۱۳۹۳) و «تداخل درونی در مثنوی» (۱۳۹۲)، ازجمله پیشتازان این عرصه بوده است. حسین صافی پیرلوجه با مقالهٔ «تبیین مرزشکنی در داستان‌های نوین فارسی» (۱۳۹۲) و قدرت قاسمی‌پور با مقالهٔ «مرزشکنی روایی در داستان‌های ایرانی» (۱۳۹۵) نیز سعی داشته‌اند متالپسیس را در داستان‌های کوتاه ایرانی بررسی کنند. در صورتی که این پدیدهٔ روایی، پتانسیل اجرایی در انواع رسانه‌هایی را داراست که به نحوی از ساختارهای روایی بهره‌مند هستند. برای مثال مقالهٔ پیام زین‌العابدینی و فاطمه احمدی با عنوان «بررسی متالپسیس در نگاره‌های مکتب اصفهان با تکیه بر الگوی کارین کوکونن (مورد پژوهی آثار منتخب رضا عباسی)» چاپ‌شده در نشریهٔ هنرهای زیبا – هنرهای

تجسمی که سعی کرده است این پیچیدگی روایی را در نگاره‌های رضا عباسی در دورهٔ صفوی مورد بحث و بررسی قرار دهد. این‌دست پژوهش‌ها نشان‌دهندهٔ پتانسیل نامحدود متالپسیس در رسانه‌های متفاوت هنری است که کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند.

پژوهش‌گر تا جایی‌که جست‌وجو و مشاهده کرده پژوهشی در باب متالپسیس در فیلم کوتاه نه‌تنها در ایران بلکه در جهان صورت نگرفته است. این شکاف تحقیقاتی اساس ایدهٔ مقاله حاضر را شکل داد و اهمیت پرداختن به آن را دوچندان کرده است. چنین مطالعاتی نه‌تنها به خودیِ‌خود در عرصهٔ روایت‌شناسی لازم و ضروری است، بلکه می‌تواند الهام‌بخش سایر پژوهش‌گران باشد و نگاهی خلاقانه به این پدیدهٔ روایی ایجاد کند.

در سطح بین‌المللی نیز تنها گاهی در خلال پژوهش‌ها به رابطهٔ دو پدیدهٔ متالپسیس و میزان‌آبیم پرداخته شده و به‌تازگی در مقاله‌ای از جان پییر با عنوان «میزان‌آبیم در دوران باروک و در داستان روایی مدرنیستی و پست‌مدرنیستی»[۴۷] مورد تحقیق و پژوهش قرار گرفته که هنوز به چاپ نهایی نرسیده است. بنابراین می‌توان این‌طور اذعان کرد که بررسی متالپسیس در فیلم کوتاه ایده‌ای نو است که با مدل ترکیبیِ تألیفی این پژوهش که آن هم نوآورانه است (تا جایی که پژوهشگر مشاهده کرده است پیش از این چنین ترکیبی وجود نداشته است) می‌تواند بستری مناسب برای پُر کردن شکاف تحقیقاتی ذکرشده باشد.

۴. تعاریف مهم

۴ـ ۱. سطوح روایی

سطوح روایی از مباحث مهم در حوزهٔ روایت‌شناسی محسوب می‌شود که از دیرباز مورد توجه قرار گرفته است. به‌طور کلی ساختمان یک روایت دارای سطوحی مستقل از یکدیگر است که هر یک کارکردی جداگانه دارد. ژِرار ژُنت به‌طور کلی سطوح روایی را بدین شکل دسته‌بندی می‌کند: «هر حادثه‌ای که در روایت گفته می‌شود، در سطح داستانی، یک سطح بالاتر از عملِ روایت‌کردنی قرار دارد که روایت را تولید می‌کند» (ژنت، ۱۳۹۹، ص. ۲۱۵). کاست و پییِر سه سطح روایی را در یک داستان بدین شرح توصیف می‌کنند: ۱) سطحی که در جهان روایی و داستانی ایجاد می‌شود؛ ۲) سطحی که گفتمان راوی اولیه در آن صورت می‌گیرد؛ ۳) سطحی که در خارج از مختصات مکانی و زمانی راوی اولیه شکل می‌گیرد (Coste & Pier, 2009, p. 295). بنابراین آنچه مشهود است وجود سطوح مختلف روایی می‌تواند نظامی منسجم و ساختاریافته در اختیار روایت قرار بدهد و به لحاظ ساختاری و محتوایی، حرکاتی به طرف سطح یا عمق را امکان‌پذیر کند.

۴ـ۲. متالپسیس

واژهٔ «متالپسیس» خاستگاهی یونانی (μετάληψις) دارد که از دیرباز به اهداف متفاوتی مورد استفاده قرار می‌گرفته است. جان پییِر[۴۸] عقیده دارد که متالپسیس در بلاغت باستان[۴۹] ریشه داشته و نوع روایی آن مفهومی جدید در تاریخ شاعری بوده (Pier, 2016, p. 3) که به معنای روایت‌شناختی‌اش نخستین بار توسط ژرار ژنت معرفی شده است (Pier, 2009, p. 190). متالپسیس که در روایت‌شناسی به‌عنوان مفهومی روایی

به‌کار می‌رود، بازتاب‌دهندهٔ نوع خاصی از روایت است که در آن ساختار کلاسیک و مرسوم روایی شکسته می‌شود. متالپسیس در لغت به معنای «پرش از آن سوی»[۵۰] است (Kukkonen, 2011, p. 1). ریشه‌شناسی به ما می‌گوید که این اصطلاح از دو ریشهٔ یونانی تشکیل شده است: پیشوند متا،[۵۱] «آنچه در بالاست یا دربرگیرنده است» و پسوندی از فعل lambanein به معنای «گرفتن».[۵۲] متالپسیس یک ژستِ گرفتن است که به سطوح می‌رسد و مرزها را نادیده می‌گیرد و آنچه را که به بالا تعلق دارد به پایین می‌آورد یا برعکس (Ryan, 2006, p. 206).

۴ـ۳. میزان‌آبیم

واژهٔ میزان‌آبیم خاستگاهی فرانسوی دارد که در لغت به معنای «در پرتگاه قرار دادن»[۵۳] است که اولین بار توسط نویسندهٔ فرانسوی آندره‌ژید[۵۴] (۱۸۶۹ـ۱۹۵۱) مطرح شد. این واژه در فارسی با عنوان «متن آینه‌ای» (عزیزی، بامشکی و تائبی نقندری، ۱۴۰۰) نیز ترجمه شده است. در تعریفی کلی میزان‌آبیم به قرارگیری قابی در قاب دیگر اطلاق می‌شود و افراد مختلفی آن را با عناوین و ویژگی‌های متفاوتی تعریف کرده‌اند. اصطلاحی برای تکرار خودبازتابی در یک متن (Gray, 1992, p. 181)، نوعی هزارتو با مرکزی در حال تغییر (Cardwell, 1989, p. 271) تنها بخشی از تعاریفی را تشکیل می‌دهند که در طول سال‌ها برای میزان‌آبیم ارائه شده است.

پییر وجود تکنیک میزان‌آبیم را در دوران مدرن اولیه با اشاره به نمایش‌نامه درون نمایش‌نامه توضیح می‌دهد. در دورهٔ مدرن نیز این تکنیک با ایجاد خودآگاهی و خودانعکاسی شکل جدی‌تری به خود می‌گیرد و درنهایت در دورهٔ پست‌مدرن نیز با قدرت بیشتری کیفیت خودبازتابی روایات را تأیید می‌کند. همچنین او اشاره می‌کند

توجه به تکنیک میزان‌آبیم با تأکید این روش بر میزان خودانعکاسی و خودآگاهی از سطوح روایی ایجاد شده بیشتر و بیشتر شده و در دورهٔ پست‌مدرن که با تأکید خاصی بر بازتاب روایت به‌عنوان داستان مواجه هستیم این تکنیک با اقبال و توجه بیشتری روبه‌رو شده است. به‌طور کلی قاب اصطلاحی است که از علوم شناختی وام گرفته شده و به سناریوی اولیه (قاب، طرحواره) اشاره دارد. برای مثال، کلمهٔ خانه یک قاب را تداعی می‌کند و استفاده از حرف تعریف را برای اشاره به عناصر بیشتر این قاب مانند پنجره یا در ممکن می‌کند (Fludernik 2009, p. 153). بدین‌ترتیب می‌توان قاب‌هایی را که در دل یکدیگر نقش می‌بندند و سلسله‌ای از روایت‌های تودرتو ایجاد می‌کنند به‌عنوان تکنیک روایی میزان‌آبیم تلقی کرد.

۴ـ ۴. فیلم داستانی کوتاه

فلاندو[۵۵] شروع تاریخ فیلم کوتاه را در بین اوایل تا اواسط دههٔ ۱۹۱۰ درنظر می‌گیرد (فلاندو، ۱۴۰۱، ص. ۳۱) و راسکین معتقد است از اواخر دههٔ ۱۹۵۰ تاریخ فیلم داستانی کوتاه وارد مقطع مدرن می‌شود، زمانی که وقوع اتفاقات مختلف به تحولاتی در فرم انجامید (راسکین، ۱۴۰۱، ص. ۱۰) برای درک اهمیت و تعریف فیلم کوتاه ابتدا می‌بایست آن را رسانه‌ای مستقل و دارای ویژگی‌های خاص خود درنظر داشته باشیم. فیلم کوتاه، تقلید، کوتاه‌شده، فشرده یا بخشی از فیلم بلند نیست، بل خود یک اثر صنعتی/ هنری کامل است و ساختار بنیادین خود را دارد، هم‌چون یک نوول در مقابل رمان (اصلانی، ۱۳۹۹، ص. ۱۷). در این پژوهش بناست فیلم داستانی کوتاه مورد مطالعه قرار گیرد، بنابراین لازم است ابتدا تفاوت میان فیلم کوتاه داستانی با غیرداستانی مشخص شود. همان‌طور که راسکین میان فیلم کوتاه «داستانی» و «تجربی» تمایز قائل

می‌شود: به طور خلاصه فیلم کوتاه داستانی، سینمای داستان است؛ به این معنا که هر تصویر فیلم در خدمت یک کلیت منسجم و قابل‌فهم (=داستان) قرار دارد. حال آنکه فیلم کوتاه تجربی، سینمای تصویر است؛ یعنی تصاویر بر مقدمات داستانی تقدم دارند و قراردادهای روایی به عمد تا آن حد نادیده گرفته می‌شوند که بیننده هرگز نتواند معنای صریحی از فیلم استخراج کند (راسکین، ۱۴۰۱، صص. ۱۶-۱۷). فرم بیانی یک فیلم کوتاه پیش از همه خواهان یک‌سری وعده‌هاست و یک شگفتی، که وعدهٔ ارائه‌شده را واژگون کند (مولیترنی، ۱۳۹۹، ص. ۳۴). پژوهش حاضر بر مطالعهٔ فیلم‌های کوتاهی تکیه می‌کند که داستانی مشخص داشته، قصه‌گویی کرده و دارای شگفتی‌هایی هستند که مسیر داستانی را با چالشی ساختارشکن و غیرقابل پیش‌بینی مواجه می‌کنند.

۵. مبانی نظری پژوهش

۵ـ ۱. الگوی میزان‌آبیم لوسین دالنباخ

دالنباخ[۵۶] انواع میزان‌آبیم را در سه نوع از انعکاس (Dallenbach, 1989, p. 24) دسته‌بندی می‌کند:

انعکاس ساده[۵۷]

انعکاس بخشی از قاب (داستان) اصلی در قابی درونی نوع اول میزان‌آبیم را در الگوی دالنباخ تعریف می‌کند. مثالی واضح از این نوع می‌تواند وجود آینه‌ای در فضای داستانی باشد که بخشی از داستان را انعکاس می‌دهد.

انعکاس لایتناهی[۵۸]

این نوع از انعکاس با قرارگیری دو آینه روبه‌روی هم ایجاد شده و دالنباخ معتقد است که برای این نوع از میزان‌آبیم دو آینه کافی است. وقتی دو آینه روبه‌روی هم قرار

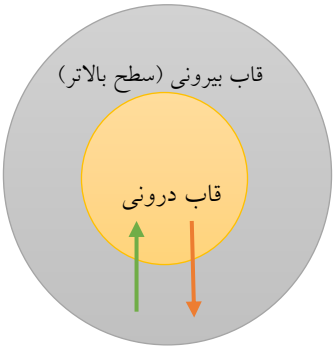
می‌گیرند بی‌نهایت تصویر در هر کدام شکل می‌گیرد که تصویر اولیه را تکرار می‌کنند. در این حالت بی‌نهایت قاب‌درقاب شکل می‌گیرد که هر قاب دارای مرز و محدودهٔ مشخص است.

انعکاس متناقض‌نما[۵۹]

دالنباخ این نوع از انعکاس را به‌عنوان مارپیچی تمام‌نشدنی توصیف می‌کند. درواقع انعکاسی که رفتاری غیرعادی داشته و نتیجهٔ آن طبق منطق روایی موجود قابل توجیه نیست. همان‌طور که مک‌هیل نیز اذعان می‌کند شکل مارپیچی مذکور شخصیت‌ها را به نقطهٔ شروعشان برمی‌گرداند (McHale, 1987, p. 119).

۵ـ ۲. الگوی متالپسیس ویلیام نلز

ویلیام نلز متالپسیس را به دو گروه متالپسیس درونی[۶۰] و متالپسیس بیرونی[۶۱] (Nelles, 1997, p. 154-155) دسته‌بندی می‌کند. درواقع نلز در این دسته‌بندی با متمایز کردن جهت وقوع تخطی‌ها، طوری آن‌ها را تعریف می‌کند که می‌توانند حرکاتی عمودی میان سطوح روایی داشته باشند. به این ترتیب متالپسیس درونی را به آن دسته از تخطی‌هایی اطلاق می‌کند که موجودی (کاراکتر داستانی، راوی و ...) از سطح روایی یا داستانی اصلی به سطح روایی یا داستانیِ درونی (سطحی که درون روایت اصلی ایجاد شده است) نفوذ می‌کند (پیکان سبز در شکل ۱). متالپسیس بیرونی نیز در جهت معکوس تعریف می‌شود؛ بدین شکل که وقتی موجودی از سطح روایی یا داستانی درونی به سطح روایی یا داستانیِ بیرونی (سطحی که سطح درونی را دربر می‌گیرد) حرکت می‌کند (پیکان نارنجی در شکل ۱).



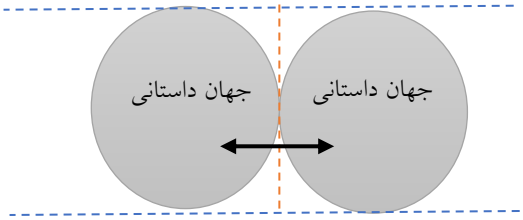
شکل ۱. نحوهٔ وقوع متالپسیس در الگوی نلز (نگارندگان، ۱۴۰۲)

Figure 1. How metalepsis occurs in Nelles' model (The authors, 2023)

برای روشن‌تر شدن حرکات عمودی لازم است که حرکات افقی را نیز تعریف و آن‌ها را از یکدیگر متمایز کرد. درواقع در مدل ویلیام نلز فقط تمرکز روی حرکات عمودی میان سطوح است و به حرکت افقی میان سطوح روایی توجهی نخواهیم داشت. گرچه برخی روایت‌شناسان به شکلی سخت‌گیرانه فقط حرکات عمودی را به‌عنوان متالپسیس در نظر می‌گیرند، اما برخی هم‌چون کارین کوکونن در ماتریس شش‌گانهٔ انواع متالپسیس خود، حرکات افقی را نیز نوعی مرزشکنی بینامتنی در دو حالت بلاغی و هستی‌شناسانه به حساب می‌آورد. در متالپسیس بلاغیِ بینامتنی، با تخطی کلامی در جهت افقی مواجه هستیم. «اگر مرزهای جهان‌های داستانی در داستان نشان داده شود، جین ایر[۶۲] می‌تواند دوروته‌آ[۶۳] را فراتر از این مرزها خطاب کند و او را در یک متالپسیس بلاغی بینامتنی به صرف چای دعوت کند» (Kukkonen, 2011, p. 9). در این ترکیب درواقع اشاره‌ای از یک داستان به داستانی دیگر اتفاق می‌افتد که هر دو در یک سطح روایی یکسان قرار گرفته‌اند. در متالپسیس هستی‌شناسانهٔ بینامتنی،

حرکت در یک سطح و از داستانی به داستان دیگر جریان دارد و نفوذ به جایی در همان سطح، به شکل فیزیکی اتفاق می‌افتد. کوکونن برای این حالت از متالپسیس مثالی می‌زند: «دوروتهآ می‌تواند دنیای میدل‌مارچ[۶۴] را در یک متالپسیس هستی‌شناختی بینامتنی به مقصد تورنفیلد[۶۵] ترک کند» (Kukkonen, 2011, p. 9). در این حالت تخطی آشکار و فیزیکی رخ داده و مرزهای دو جهان داستانی درهم تنیده می‌شوند. دو جهان داستانی هم‌زمان با یکدیگر در جریانند و شخصیت‌هایشان می‌توانند در جهان یکدیگر ـ که البته در یک سطح روایی قرار دارند ـ رفت‌وآمد کنند.

به‌طور کلی در متالپسیس بینامتنی، تخطی در مرز میان دو جهان داستانی (نقطه‌چین نارنجی در شکل ۲) رخ می‌دهد و مرزهای عمودی (نقطه‌چین‌های آبی شکل ۲) دست‌نخورده باقی می‌مانند.



شکل ۲. نحوهٔ وقوع متالپسیس بینامتنی (افقی) (نگارندگان، ۱۴۰۲)

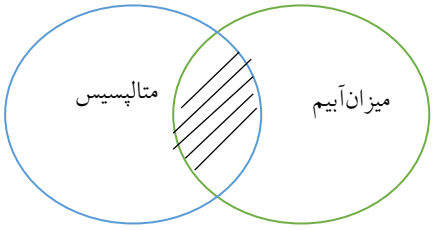
Figure 2. How intertextual (horizontal) metalepsis occurs (The authors, 2023)

۵ـ ۳. الگوی دووجهی میزان‌آبیم/ متالپسیس تألیفی

با ترکیب دو الگوی دالنباخ و نلز به الگوی جدیدی خواهیم رسید که برای تحلیل فیلم‌های داستانی کوتاه منتخب این پژوهش مورد استفاده قرار خواهد گرفت. از آن‌جایی که دو محور اساسی این مطالعه را متالپسیس و میزان‌آبیم تشکیل می‌دهند، با الگویی ترکیبی از دو قطب اساسی ذکرشده محدودهٔ بررسی دقیق‌تر خواهد شد.

میزان‌آبیم به خودی‌خود تکنیکی روایی بوده و لزوماً فضایی که ایجاد می‌کند محل وقوع متالپسیس نخواهد بود. برای مثال وقتی داستانی در دل داستان دیگر روایت می‌شود، قابی در قابی دیگر شکل می‌گیرد، اما لزوماً شخصیتی داستان یا راوی از داستان اصلی به داستان درونی یا برعکس کوچ نمی‌کند. حتماً قرار نیست با خط‌کشی سطوح روایی، شاهد مرزشکنی بوده و عناصری را میان خط‌کشی‌ها جابه‌جا کرد. میزان‌آبیم به‌عنوان تکنیکی روایی قادر است ساختمان روایت را طوری مهندسی کند که بتوان مرزها را از یکدیگر متمایز کرد. درواقع ساختار قاب‌درقاب پتانسیلی بالقوه برای تولید متالپسیس فراهم می‌کند، اما ممکن است این پتانسیل هرگز بالفعل نشود و در حد مرزبندی ساختاری باقی بماند.

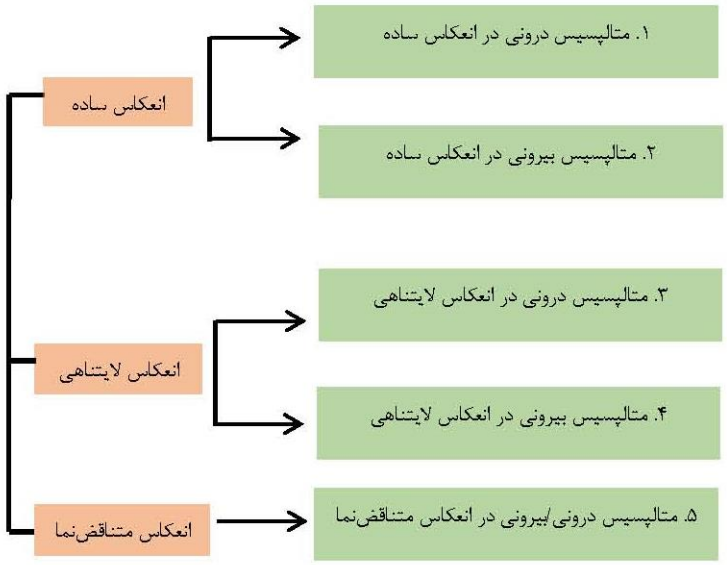
از طرفی دیگر متالپسیس نیز تنها از طریق میزان‌آبیم روی نمی‌دهد و منحصراً منوط به داشتن چنین ساختمان روایی‌ای نیست. همان‌طور که سونیا کلیمک[۶۶] اذعان می‌کند که گاهی اوقات یک ساختار میزان‌آبیم با متالپسیس مواجه می‌شود و گاهی اوقات نه (Klimek, 2009, p. 178). تکنیک‌های دیگری جز میزان‌آبیم برای ایجاد متالپسیس وجود دارد که بررسی آن‌ها در محدودهٔ این پژوهش امکان‌پذیر نیست. در پژوهش حاضر بناست نقاط مشترک این دو پدیده (بخش هاشورخورده در شکل ۳) را درنظر گرفته و درواقع انواعی از متالپسیس را که از طریق پیکره‌بندی قاب‌درقاب ایجاد می‌شوند مورد مطالعه قرار دهیم. با وجود این انکار تعامل این دو پدیده با یکدیگر غیرممکن است و نباید منکر این حقیقت بود که میزان‌آبیم ساختمان روایی محبوبِ عنصری مرزشکن هم‌چون متالپسیس خواهد بود.



شکل ۳. تعیین محدودهٔ مورد مطالعه در پژوهش حاضر (نگارندگان، ۱۴۰۲)

Figure 3. Delineation of the study scope in the present research (The authors, 2023)

نکتهٔ دیگر درمورد شدت وقوع متالپسیس است که بناست تنها متالپسیس هستی‌شناسانه[۶۷] را در مدل حاضر جای دهیم که هانیچ آن را *حالت* علامت‌دار[۶۸] توصیف می‌کند (Hanebeck, 2017, p. 93). متالپسیس هستی‌شناسانه گذرگاهی را بین سطوح باز می‌کند که به درهم‌آمیختگی[۶۹] یا آلودگی متقابل سطوح منجر می‌شود (Ryan, 2006, p. 207). در مدل حاضر فقط تخطی‌های را که به صورت فیزیکی روی می‌دهند مورد نقد و بررسی قرار خواهیم داد. متالپسیس بلاغی یا گفتمانی که جان پییر آن را متالپسیس حداقل[۷۰] می‌نامد (Pier, 2009, p. 192)، محل صحبت این پژوهش نخواهد بود. متالپسیس بلاغی پنجرهٔ کوچکی را باز می‌کند که اجازه می‌دهد نگاهی سریع به سطوح انداخته شود، اما پنجره پس از چند جمله بسته شده و عملیات با تأیید مرزهای موجود به پایان می‌رسد. این نقض موقتی توهم، ساختار اساسی جهان روایی را تهدید نمی‌کند (Ryan, 2006, p. 207). بدین شکل با ۵ نوع از متالپسیس مواجه خواهیم بود که از طریق میزان‌آبیم روی می‌دهد. میزان‌آبیم با انواع سه‌گانهٔ دالنباخ (ساده، لایتناهی و متناقض‌نما) و متالپسیس با دو حالت حرکتی (درونی و بیرونی) ابعاد این الگو را شکل خواهند داد (شکل ۴).



شکل ۴. الگوی دو وجهی میزان‌آبیم/ متالپسیس (نگارندگان، ۱۴۰۲)

Figure 4. The dual-aspect model of mise en abyme/metalepsis (The authors, 2023)

۱و۲) متالپسیس درونی و بیرونی در انعکاس ساده

در این نوع از متالپسیس ساختمان روایی دارای قابی در دل قاب موجود (سطح داستان اصلی) وجود دارد. عنصر از قاب موجود به داخل قاب درونی نفوذ می‌کند. حالت دوم دقیقاً برعکس حالت قبلی است؛ بدین شکل که عنصر از قاب درونی به قاب بیرونی‌تر (سطح داستان اصلی) نفوذ می‌کند. در این حالت عنصری از سطح پایین‌تر به سطح بالاتر منتقل می‌شود.

۳و۴) متالپسیس درونی و بیرونی در انعکاس لایتناهی

انعکاس آینه‌ای در آینهٔ دیگر بی‌نهایت قاب تولید می‌کند که هر گونه حرکت به سمت قاب‌های درونی متالپسیس درونی در انعکاس لایتناهی را به‌وجود آورده و برعکس این حرکت متالپسیس بیرونی در انعکاس لایتناهی را ایجاد می‌کند.

۵) متالپسیس درونی/ بیرونی در انعکاس متناقض‌نما

در این نوع از متالپسیس از آن‌جایی که با نوعی تناقض روایی مواجه هستیم، تفکیک حرکت به سمت قاب درونی یا بیرونی ممکن نخواهد بود. درحقیقت با نوعی بی‌نظمی روایی مواجه می‌شویم که فقط در محدودهٔ منحصر به روایت موردنظر سامان می‌گیرد. داگلاس هافستاتر[۷۱] اولین کسی بود که «حلقهٔ عجیب»[۷۲] و سلسله‌مراتب درهم[۷۳] را تعریف کرد: زمانی رخ می‌دهد که آنچه شما فرض می‌کنید سطوح سلسله‌مراتبی واضح است، شما را غافلگیر کرده و به‌شکل سلسله‌مراتبی نقض می‌کند (Hofstadter, 1979, p. 391). هم‌چنین برایان مک‌هیل نیز اولین کسی بود که متالپسیس را به‌عنوان یک «حلقهٔ عجیب» یا «سلسله‌مراتب درهم» در *داستان* پست‌مدرنیستی[۷۴] خود (۱۹۸۷) تحلیل کرد. در میان دیگران، وُلف[۷۵] (۱۹۹۳) و رایان[۷۶] (۲۰۰۶) از این روش پیروی کردند. با این حال، برخلاف مک‌هیل، نه وُلف و نه رایان، متالپسیس و «حلقه‌های عجیب» را برابر نمی‌دانند (Hanebeck, 2017, p. 101). هانیچ نیز در مدل خود «حلقهٔ عجیب» (با عنوان «نوار موبیوس») و «سلسله‌مراتب درهم» را در دستهٔ متالپسیس‌های بازگشتی‌اش تعریف می‌کند (Hanebeck, 2017, p. 83). بدین ترتیب در پژوهش حاضر متالپسیسی را که در نوع سوم میزان‌آبیم (انعکاس متناقض‌نما) روی می‌دهد نوعی حلقهٔ

عجیب درنظر خواهیم گرفت که نتیجهٔ رفت‌وآمد در سطوح روایی، نتیجه‌ای خلاف منطق روایی معمول داشته و براساس استانداردهای موجود عمل نمی‌کند.

۵ـ ۴. نقش متالپسیس در تفسیر معنا

شاید متالپسیس در ظاهر به‌عنوان تکنیکی روایی درنظر گرفته شود که نظم جهان رواییِ کلاسیک را می‌شکند، اما اگر دقیق‌تر مورد مطالعه قرار بگیرد، به‌عنوان مفهومی فلسفی نیز قابل تحلیل است. همان‌طور که دانکن کِندی[۷۷] متالپسیس را به متافیزیک (Kennedy, 2020) مرتبط می‌کند، این پدیده دارای پتانسیلی شگرف در ایجاد مفاهیم فلسفی و معنایی دارد. حرکت از سطحی به سطح دیگر در یک نظام روایی، می‌تواند نه‌تنها در ساختار روایت یک حرکت از سطح به عمق یا برعکس ایجاد کند، بلکه امکان واشکافیِ مفاهیم انتزاعی را نیز امکان‌پذیر خواهد کرد. درواقع متالپسیس تنها یک تکنیکِ ساختاری نیست که موجب درهم‌آمیزی سطوح روایت می‌شود، بلکه ابزاری برای پیاده‌سازیِ مفاهیم چندبُعدی و مبهم است که می‌تواند در یک سیروسلوکِ معنایی، پُلی به عمقِ مضامین ایجاد کند.

متالپسیس قادر است لحن‌های متفاوتی در جریان روایت ایجاد کند که در انتقال معنا تأثیرگذار باشد. هر دخالتی از سوی راویِ برون‌داستانی یا شنوندهٔ روایت، در جهان داستانی (یا دخالت شخصیت‌های داستانی در جهان فراداستانی و ...) یا به‌عکس، (چنان‌که در آثار کورتاسار داریم) اثری غریب و حتی کمیک (وقتی استرن یا دیدروت با لحنی طنزآمیز سخن می‌گویند) یا تخیلی تولید می‌کند (ژنت، ۱۳۹۹، صص. ۲۲۱–۲۲۲). بنابراین متالپسیس قادر است با ایجاد لحنی به‌خصوص، روایت را در جریان خاصی از معناسازی سوق دهد که در انتقال حس و مفهوم نقشی انکارناپذیر دارد.

هم‌چنین وجود متالپسیس باعث فروپاشی اعتماد مخاطب به مرز قطعی واقعیت و خیال می‌شود و بنابراین روایت به عرصه‌ای انعطاف‌پذیر بدل می‌گردد: تغییری میان دو جهان کاملاً متمایز، نظیر «واقعی» در برابر «خیالی»، یا جهان فعالیت‌های ذهنی «عادی» (یا آگاهانه) در برابر جهان رؤیا یا توهم (Ryan, 2006, p. 207). مخاطب در معرض چندین لایه از روایت قرار می‌گیرد که تشخیص مرجع اصلی معنا را مختل می‌سازد. در این حالت ابهام ایجادشده مخاطب را در درک حقیقت چندوجهی شکل‌گرفته دچار مشکل می‌کند و قطعیت را از درک وقایع ازبین می‌برد.

متالپسیس با درهم‌شکستن مرزهای روایی و قواعد کلاسیک پذیرفته‌شده، خودش را در زمرهٔ مواردی جای می‌دهد که موجب فاصله‌گذاری با مخاطب می‌شود. با اینکه فرمالیست‌های روس در آن زمان درک و شناختی از متالپسیس نداشتند، اما کارکرد متالپتیک در یکی از مفاهیم کلیدی‌شان یعنی «برهنه‌کردن دستگاه[۷۸]» وجود دارد (Pier, 2016, p. 14). وُلف نیز در این‌باره خاطرنشان می‌کند: «متالپسیس به‌طور کلی وسیله‌ای قدرتمند برای فاصله‌گرفتن از گیرنده است که تحت شرایطی خاص، ممکن است با غوطه‌وری سازگار باشد» (Wolf, 2013, p. 124-125). حرکت میان سطوح روایی امکان بازتعریف معنا را از طریق فاصله‌گذاری مهیا می‌کند. مخاطب وقتی در معرض نوع جدیدی از روایت و معناسازی قرار می‌گیرد، ناچار است به روشی متفاوت از قبل معنا را درک و بازتعریف کند. بدین‌شکل عناصر و جهان ناآشنای شکل‌گرفته از هم‌جواری سطوح روایی، روند درک و شناسایی حقایق را به شکل پیچیده‌تری درمی‌آورد که در روایت‌های کلاسیک این‌چنین نبوده است.

۶. بحث و بررسی

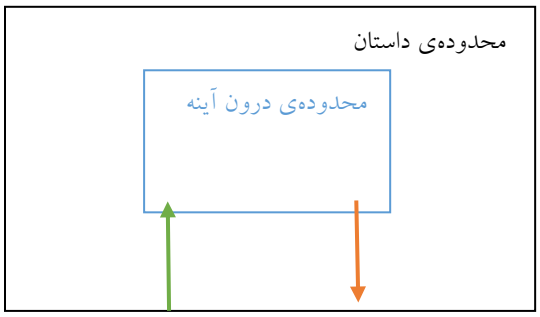
۶ـ۱. فیلم داستانی کوتاه «انعکاس» (۲۰۲۱)

این فیلم کوتاه توسط آدریان گورگیس[۷۹] در سال ۲۰۲۱ نوشته و ساخته شده است. این فیلم توانست در سال ۲۰۲۱ جوایز بسیاری را ازجمله بهترین فیلم فستیوال اروپا[۸۰] و بهترین فیلم فستیوال استانبول[۸۱] را از آنِ خود کند. هم‌چنین توانست جزو انتخاب رسمی[۸۲] جشنواره‌هایی هم‌چون فستیوال ماهانه فیلم بریتانیا،[۸۳] جایزه فیلم ترسناک[۸۴] و ... باشد. این جوایز بین‌المللی اهمیت این فیلم و توجه به ساختار روایی آن در جهان فیلم‌سازی به‌خصوص فیلم داستانی کوتاه را منعکس می‌کند. گورگیس در فیلم داستانی کوتاه «انعکاس» با هوشمندی از تکنیک میزان‌آبیم بهره برده و به کمک آن میان سطوح روایی ایجادشده، انتقال‌هایی فیزیکی را به نمایش می‌گذارد که از طریق آن خود را قادر به داستان‌گویی به سبکی نوآورانه می‌کند. او حتی با انعکاس‌دادن به‌عنوان فیلمش (عکس ۱) در ابتدا سعی دارد بر وجود جهان‌هایی مستقل اشاره کرده که بناست با آن‌ها داستان‌گویی کند.

عکس ۱. بازی با عنوان فیلم برای نشان دادن جهان‌های روایی مورد استفاده در فیلم

Image 1. A play on the film title to represent the narrative worlds constructed in the film

ساختمان روایی فیلم براساس نوع اول در مدل دالنباخ، یعنی انعکاس ساده شکل‌بندی شده است. در فیلم با جهانی در آینهٔ جهان موجود (شکل ۳) مواجه هستیم که نمایان‌گر قابی در دل قاب بزرگ‌تر است. جهان آینهٔ درونی، جهان بیرونی را از ساختاری مسطح خارج کرده و ژرف‌نمایی[۸۵] ایجاد می‌کند. در این حالت دو جهان مستقل از هم که از طریق قاب‌های مشخصی تفکیک می‌شوند، دو سطح روایی متمایز را در اختیار روایت فیلم قرار می‌دهند. در این حالت هر تجاوز فیزیکی از قاب خارجی به قاب داخلی متالپسیس درونی (پیکان سبز در شکل ۵) و برعکس آن متالپسیس بیرونی محسوب می‌شود (پیکان نارنجی در شکل ۵).



شکل ۵. ساختار روایی فیلم داستانی کوتاه انعکاس (نگارندگان، ۱۴۰۲)

Figure 5. The narrative structure of the short fiction film Reflection (The authors, 2023)

در این فیلم حدوداً ۱۴ دقیقه‌ای مردی که برای ماهی‌گیری به برکه‌ای در جنگل رفته است، متوجه آینه‌ای درون آب می‌شود (عکس ۲). هم‌زمان دوربین از نقطه‌نظر آینهٔ درون آب نیز به تماشاگر نشان داده می‌شود. دوربین ذهنیِ[۸۶] جهانِ آینه همراه با زمزمه‌هایی که گویی از جانب جهان آینه است، نشان می‌دهد موجودی در آب بوده که دارد مرد را تماشا می‌کند (عکس ۳). فیلم‌ساز سعی دارد با ترکیب دوربین ذهنی و زمزمه‌ها موجودی مستقل را نشان دهد که قادر به تماشاست و صدا تولید می‌کند.

عکس ۲. مرد متوجه آینه در آب می‌شود

Image 2. The man becomes aware of the mirror image in the water

عکس ۳. نمای ذهنی از آینهٔ درون آب در حال تماشای مرد

Image 3. A subjective view from the mirror in the water watching the man

وقتی مرد آینه را در دست می‌گیرد، ابتدا با انعکاسی ساده مواجه هستیم، بدین شکل که تصویر مرد همان‌طور که هست در آینه نمایش داده می‌شود. تا اینجا تداخلی در سطوحی روایی ایجاد نشده و جهان آینه مستقل از جهان مرد نیست (عکس ۴ و ۵).

عکس ۴ و ۵. انعکاس ساده

Images 4 and 5. A simple reflection

اما وقتی بازتاب مرد در آینه شخصیتی مستقل پیدا می‌کند (عکس ۶ و ۷)، تداخلی روایی روی داده که نشان می‌دهد جهان درونِ آینه متمایز از جهان بیرون از آینه است. در این حالت سطوح روایی از هم قابل تشخیص شده و به دو سطح روایی درون و بیرون از آینه تبدیل می‌شوند. در فیلم داستانی کوتاه که مجال زیادی برای داستان‌گویی وجود ندارد، وجود قابی قابل‌تشخیص در فضای داستانی می‌تواند خود قصه‌گویی کرده و با سرعت بیشتری روایت را در مسیر دلخواه خود قرار دهد. در این فیلم جز یک نمونه که مرد می‌پرسد: «از من چی می‌خوای؟» دیالوگ دیگری وجود ندارد. ساختار قصه‌گوی میزان‌آبیم فیلم را از دیالوگ بی‌نیاز کرده و آن را در جهت دلخواه سوق

می‌دهد. درواقع حضور آینه در جای‌جای فیلم، به تنهایی روایت‌گر داستانی است که اتفاق می‌افتد.

عکس ۶ و ۷. ایجاد سطوح روایی مستقل از هم

Images 6 and 7. Creating independent narrative levels

فردی که در آینه از مرد مستقل می‌شود، موجودی کاملاً شبیه به مرد از نظر فیزیکی اما متفاوت به‌لحاظ شخصیتی است. انعکاسِ در آینه با نگاهش مرد را مجبور می‌کند خودش را بکشد، اما در آخرین لحظه طناب پاره می‌شود و مرد نمی‌میرد. درواقع نیرو و قدرتی از قاب داخلی به قاب خارجی نفوذ کرده و سعی می‌کند مرد را از بین ببرد. مرد به طرف آینه می‌رود، اما توسط انعکاسش به درون آینه کشیده می‌شود (عکس ۸). در

این لحظه است که متالپسیس درونی روی می‌دهد. مرد به شکل فیزیکی از قاب خارجی که فضای اصلی داستان را تشکیل می‌دهد به جهان قاب درونی منتقل می‌شود.

عکس ۸. وقوع متالپسیس درونی

Image 8. The occurrence of inner metalepsis

درون آینه جهانی شبیه به بیرون آن است. درحقیقت انعکاسی از قاب خارجی در قاب داخلی وجود دارد که مرد از طریق انعکاس خبیثش وارد آن شده است. موجودی که انعکاس مرد است در جهان درون آینه نیز در فضاهایی که امکان انعکاس در آن‌ها فراهم است مانند آب (عکس ۹) یا آینه (عکس ۱۰) ظاهر می‌شود. پایین عکس ۹ در سمت چپ، انعکاس مرد را درون آب می‌بینیم که در حال تعقیب اوست. در عکس ۱۰ نیز انعکاس مرد را می‌بینیم که سعی می‌کند با تعقیب او در آینه‌ها او را گیر بیندازد.

عکس ۹ و ۱۰. انعکاس مرد در درون آب و آینه

Images 9 and 10. The reflection of the man in the water and the mirror

درنهایت در جهان آینهٔ درونی، انعکاس به مرد حمله می‌کند و پس از آن مرد در کنار برکهٔ اولیه به هوش می‌آید. مرد و احتمالاً بیننده گمان می‌کنند که شاید همه چیز توهمی بیش نبوده است، اما با حرکت دوربین به سمت عقب[۸۷] مشخص می‌شود که انعکاس مرد دارد او را از بیرون آینه تماشا می‌کند. بدین‌شکل انتقال انعکاس مرد از قاب درونی (آینه) به قاب بیرونی (فضای اصلی داستانی)، متالپسیس بیرونی محسوب می‌شود (عکس ۱۱). درنهایت نیز انعکاس مرد، آینه را در برکه می‌اندازد و وارد جهانی

می‌شود که توانسته است آن را از مرد بدزدد. مرد نیز درون آینه‌ای حبس می‌شود که اکنون در برکه افتاده است.

عکس ۱۱. وقوع متالپسیس بیرونی

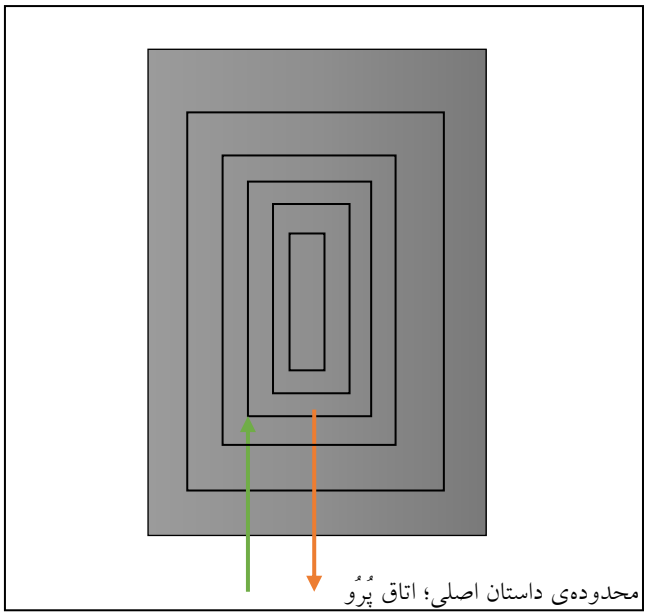
Image 11. The occurrence of external metalepsis

۶ـ ۲. فیلم داستانی کوتاه «اتاق پُرُو» (۲۰۲۲)

این فیلم کوتاه توسط سَم اِونسون[۸۸] در سال ۲۰۲۲ ساخته شده است. در این فیلم حدوداً ۴ دقیقه‌ای داستان زنی جوان روایت می‌شود که برای پُرُو لباس به اتاقی می‌رود که از قبل روی آن تابلویی با مضمون وارد نشوید وجود دارد. اما زن بی‌توجه به تابلو وارد اتاق شده و مشغول امتحان کردن لباس‌هایی که انتخاب کرده می‌شود. موجودی که خودش نیز قبلاً به دار آویخته شده بوده است (هنوز طناب دور گردنش وجود دارد) از آینه بیرون می‌آید و او را به درون آینه برده و به دار می‌آویزد.

ساختار روایت فیلم براساس قاب‌هایی تشکیل‌شده درهم، در اثر قرارگیری دو آینه روبه‌روی هم شکل گرفته است (شکل ۳). در این حالت که نوع دوم میزان‌آبیم در مدل دالبناخ است، با انعکاس لایتناهی روبه‌رو هستیم. وقتی آینه‌ای روبه‌روی آینهٔ دیگر قرار

می‌گیرد، بی‌نهایت قاب در هر آینه ظاهر می‌شود که هر قاب می‌تواند متمایزکنندهٔ سطوح روایی از یکدیگر تلقی شود.



شکل ۴. ساختار روایی فیلم داستانی کوتاه اتاق پُرُو (نگارندگان، ۱۴۰۲)

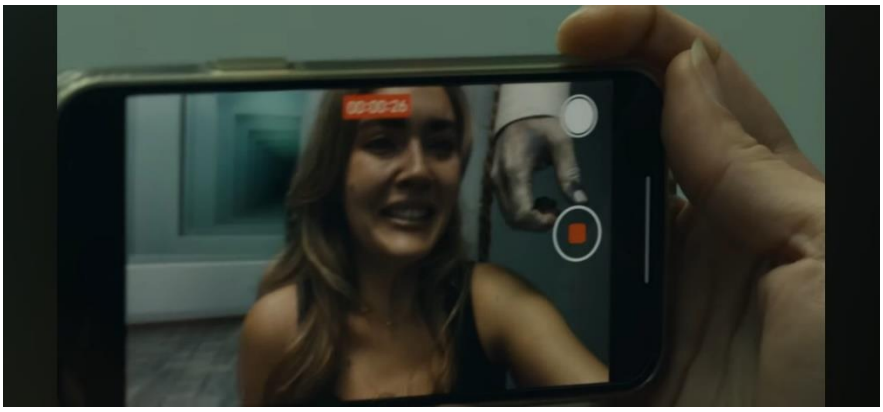
Figure 4. The narrative structure of the short fiction film The Changing Room (The authors, 2023)

بدین‌شکل که هر انتقالی به سمت قاب‌های درونی، متالپسیس درونی (پیکان سبز در شکل ۴) را ایجاد می‌کند و انتقال برعکس آن (پیکان نارنجی در شکل ۴) منجر به متالپسیس بیرونی می‌شود. در تمام مدت دوربینی خنثی در محدودهٔ داستان اصلی باقی می‌ماند و داستان را روایت می‌کند. در ابتدا دختر در آینه خود را ورانداز می‌کند و انعکاس‌های تودرتوی حاصل از قرارگیری دو آینه روبه‌روی هم سطوحی متمایز از یکدیگر را در هر دو آینه ایجاد می‌کند (عکس ۱۲).

عکس ۱۲. سطوح متمایز روایی در فیلم

Image 12. Distinctive narrative levels in the film

دختر مشغول امتحان‌کردن لباس‌هایش است که متوجه می شود کسی از درون آینه به سمت او می‌آید (عکس ۱۳). در این حالت مردی با طناب داری دور گردنش، از درون یکی از قاب‌های شکل‌گرفته در آینه به سمت دختر می‌آید که متالپسیس بیرونی را به نمایش می‌گذارد. درنهایت نیز دختر دست و طناب مرد را در تلفن همراهش می‌بیند که از آینهٔ اصلی (آینهٔ مستقر در اتاق) به بیرون نفوذ کرده که نفوذی فیزیکی را به بیرونی‌ترین قاب (اتاق) نمایش می‌دهد (عکس ۱۴).



عکس ۱۳ و ۱۴. وقوع متالپسیس بیرونی

Images 13 and 14. The occurrence of external metalepsis

در این زمان دختر نیز به درون قاب‌های تودرتو کشیده شده و در یکی از سطوح نقش‌بسته در آینه به دار آویخته می‌شود (عکس ۱۵). در این حالت با انتقال دختر از قاب بیرونی به قاب‌های درونی به شکل فیزیکی، متالپسیس درونی روی می‌دهد.

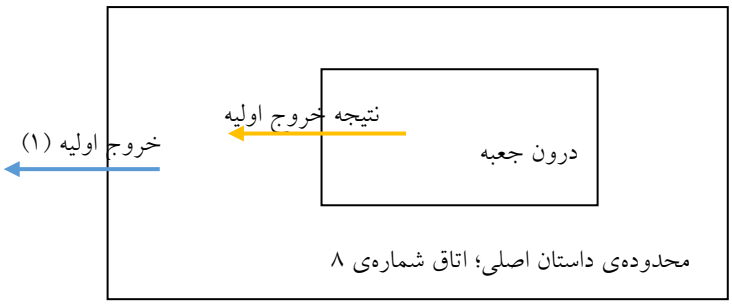
عکس ۱۵. وقوع متالپسیس درونی

Image 15. The occurrence of internal metalepsis

۶ـ ۳. فیلم کوتاه داستانی «اتاق شمارهٔ ۸» (۲۰۱۳)

این فیلم کوتاه توسط جیمز گریفیث[۸۹] در سال ۲۰۱۳ در بریتانیا ساخته شده است. در این فیلم تحسین‌شدهٔ ۶ دقیقه‌ای که برندهٔ جایزهٔ بهترین فیلم بفتا[۹۰] نیز شده است، با یک

فضای روایی متناقض و عجیب مواجه می‌شویم. ساختار فیلم که روند روایت را با یک حلقهٔ عجیب روبه‌رو می‌کند، نوع سوم میزان‌آبیم در مدل دالنباخ یعنی انعکاس متناقض‌نما را به نمایش می‌گذارد (شکل ۵). در این حالت با نوعی از متالپسیس مواجه می‌شویم که اساس منطقی سطوح روایی را بر هم زده و عمل خروج از یک سطح به‌منزلهٔ خروج از آن نیست. درواقع نتیجه‌ای که در این نوع از متالپسیس حاصل می‌شود، نتیجهٔ موردانتظار و منطبق بر الگوهای شناخته‌شدهٔ روایی نیست.



شکل ۵. ساختار روایی فیلم داستانی کوتاه اتاق ۸ (نگارندگان، ۱۴۰۲)

Figure 5. The narrative structure of the short fiction film Room 8 (The authors, 2023)

مردی زندانی وارد اتاق شمارهٔ ۸ می‌شود و مردی دیگر را می‌بینیم که قبل از او در اتاق حاضر بوده است. مرد زندانی تازه‌وارد متوجه جعبه‌ای زرشکی‌رنگ روی تخت سلول می‌شود. مردی که از قبل در سلول حضور داشت سعی می‌کند مرد تازه‌وارد را از باز کردن جعبه منع کند، اما موفق نمی‌شود. مرد تازه‌وارد قصد دارد جعبه را باز کرده و درون آن را کشف کند. بدین‌ترتیب به محض بازکردن جعبه، اتاق شمارهٔ ۸ تبدیل به فضایی مینیاتوری در درون جعبه می‌شود (عکس ۱۶). در این زمان جهانی در دل جهان دیگر به نمایش گذاشته می‌شود که می‌توان مرزهای این دو جهان را به وسیلهٔ قاب جعبه از یکدیگر تشخیص داد. بدین شکل که محیط اطراف جعبه، فضای داستان اصلی (اتاق شمارهٔ ۸) و فضای داخل جعبه، انعکاسی مینیاتوری از اتاق شمارهٔ ۸ را تشکیل می‌دهد.

عکس ۱۶. سطوح روایی قابل‌تشخیص در فیلم داستانی کوتاه اتاق شمارهٔ ۸

Image 16. Recognizable narrative levels in the short fictional film Room 8

مرد زندانی تازه‌وارد متوجه می‌شود که می‌تواند بر جهان موجود از طریق جعبه اثر بگذارد. برای مثال دستش را درون جعبه فرو کرده و می‌تواند هم‌زمان دست خودش را در سایزی بزرگ‌تر در اتاق شمارهٔ ۸ ببیند (عکس ۱۷). درواقع او به حریم قاب داخلی نفوذ می‌کند، اما نتیجهٔ این نفوذ با منطق روایی سطوح هم‌خوانی نداشته و او دست خودش را از جایی بیرون از اتاق می‌بیند که به طرف او دراز شده است.

عکس ۱۷. وقوع متالپسیس درونی/ بیرونی متناقض‌نما

Image 17. The occurrence of paradoxical internal/external metalepsis

مرد تازه‌وارد متوجه می‌شود که با باز کردن در جعبه، سقف اتاق نیز کنار می‌رود. جعبه انعکاسی از اتاق شده که هر تغییری در آن در اتاق نیز ظاهر می‌شود. مرد تازه‌وارد از مردی که قبلاً در اتاق حاضر بود می‌خواهد که در جعبه را باز کند و هم‌زمان وقتی سقف اتاق کنار رفت از آن‌جا فرار کند. وقتی در جعبه و هم‌زمان سقف اتاق باز می‌شود، مرد از سقف اتاق بیرون می‌پرد (پیکان آبی در شکل ۵)، اما به محض خروج در سایزی مینیاتوری گویی از جعبه خارج شده است (عکس ۱۸) (پیکان زرد در شکل ۴). بدین شکل او در یک حلقهٔ عجیب گرفتار می‌شود که عمل خروج از قاب بیرونی (اتاق شمارهٔ ۸) به‌منزلهٔ خروج از قاب داخلی (جعبه) و ورود دوباره به قاب بیرونی (اتاق شمارهٔ ۸) در سایزی کوچک‌تر است.

عکس ۱۸. وقوع متالپسیس درونی/ بیرونی متناقض‌نما

Image 18. The occurrence of paradoxical internal/external metalepsis

مرد حاضر در اتاق که گویی این اتفاق را بارها نظاره‌گر بوده، زندانیِ تازه‌وارد را که حالا اندازهٔ یک حشرهٔ کوچک شده در داخل جعبهٔ چوب‌کبریت می‌اندازد و کنار جعبه‌های دیگر ـ زندانی‌های کوچک‌شدهٔ دیگر ـ در کشو می‌اندازد (عکس ۱۹) و

می‌گوید: «زندانی بعدی» و گویی این متالپسیس متناقض‌نما به شکل نامحدودی ادامه خواهد داشت.

عکس ۱۹. زندانی‌های کوچک‌شده و محبوس در جعبه‌های کبریت

Figure 19. Diminutive prisoners imprisoned within matchboxes

۷. نتیجه

به‌طور کلی میزان‌آبیم با تولید قاب(هایی) در قاب موجود، مرزهای قابل‌تشخیصی را ایجاد کرده که سطوح روایی از یکدیگر متمایز شوند. بدین‌شکل بدون نیاز به توضیح کلامی، ساختار مرزبندی ایجاده‌شده، پتانسیل وقوع متالپسیس را فراهم می‌آورد. میزان‌آبیم با ایجاد عمقی ساختاری می‌تواند به وقوع مرزشکنی‌ها در دو جهت درونی (به سمت قاب(های) درونی و بیرونی (به سمت قاب(های) بیرونی) کمک کند. از آن‌جایی که در فیلم داستانی کوتاه مجال چندانی برای تفکیک و مرزبندی سطوح روایی از طریق محتوا وجود ندارد، میزان‌آبیم با ترسیم قاب‌های متمایز از یکدیگر این عملیات را در کوتاه‌ترین زمان ممکن و از طریق ساختارِ روایت ایجاد می‌کند. برای مثال قاب آینه در فیلم داستانی کوتاه *انعکاس*، مرز میان دو جهان را به خوبی متمایز کرده و

مخاطب بدون نیاز به رمزگشایی‌های محتوایی قادر است جهان‌های ایجادشده را از یکدیگر تمییز داده و درک کند. هم‌چنین در فیلم داستانی کوتاه «اتاق پُرُو» انعکاس‌های لایتناهی آینه‌درآینه، با ساختاری ملموس و قابل‌درک متالپسیس را به نمایش می‌گذارد. در فیلم داستانی کوتاه «اتاق شمارهٔ ۸» نیز جعبهٔ زرشکی‌رنگ با دارابودن مرز قابل‌تشخیص از اتاق، جهانی مستقل را به نمایش می‌گذارد که در مجال کوتاه فیلم نیازی به توضیح باقی نمی‌گذارد.

هم‌چنین در هر سه فیلم متالپسیس در دو جهت درونی و بیرونی رخ می‌دهد و می‌توان گفت به طور کلی ۵ نوع از متالپسیس با بهره‌گیری از تکنیک روایی میزان‌آبیم قابل اجرا خواهد بود: متالپسیس درونی در انعکاس ساده، متالپسیس بیرونی در انعکاس ساده، متالپسیس درونی در انعکاس لایتناهی، متالپسیس بیرونی در انعکاس لایتناهی و متالپسیس درونی/بیرونی در انعکاس متناقض. نکتهٔ مهم درمورد نوع آخر است که مربوط به متالپسیس در انعکاس متناقض می‌باشد. در این نوع کم‌یاب از متالپسیس منطق جاری سطوح روایی در هم می‌شکند و حرکت به سمت درون یا بیرون قاب نتیجه‌ای منطقی ندارد. درواقع عمل ورود و خروج در یک حلقهٔ عجیب و مرموز، مفهوم جاافتادهٔ خود را از دست داده و به نوع پیچیده‌ای از ساختارشکنی روایی منجر می‌شود.

هر یک از انواع متالپسیس مورد بررسی، عملکردی متمایز در تولید معنا دارند. متالپسیس درونی در انعکاس ساده و لایتناهی، تداخلی را رقم می‌زند که به چالش کشیدن خودِ شخصیت یا بازشناسی هویت فردی را برجسته می‌سازد. هم‌چنین پرش به درون می‌تواند بخشی از واقعیت جاری (که در نمونه‌های بررسی‌شده قهرمان داستان بوده است) را در خود پنهان یا محبوس کند. از طرف دیگر متالپسیس بیرونی در

انعکاس ساده و لایتناهی، بر قدرت روایت در شکل‌دهی واقعیت و گاه جایگزینی واقعیت با بازتاب آن تأکید می‌کند. با پرش به بیرون، عنصری بیگانه به جهان جاری (قاب اصلی) نفوذ می‌کند که می‌تواند واقعیت را با اعمال و تصمیماتش دستکاری کند. هم‌چنین انعکاس لایتناهی به خودیِ‌خود، با بازنمود سطوح بی‌پایان از بازتاب، به بی‌ثباتی ادراک و عدم قطعیت حقیقت موجود اشاره دارد.

درنهایت متالپسیس متناقض‌نما، ساختار علیّت و گریز از نظام‌های بسته را با چالش مواجه می‌سازد. با ایجاد تصویری جدید و ناآشنا از جهان روایی چندوجهیِ ایجاد شده توسط لایه‌های متعددی روایی، مخاطب را وادار به معناسازی مجدد می‌کند. بنابراین می‌توان این‌طور نتیجه‌گیری کرد که متالپسیس نه‌تنها یک تکنیک روایی است که به ساختار عمق می‌دهد بلکه با توجه به شیوه و جهتی که در ساختار روایی جاری می شود، معنایی منحصربه‌فرد را نیز تولید می‌کند که بی‌شک قابل تفسیر و مطالعه است. گرچه بخش معناسازی پدیده پیچیده و چندوجهی متالپسیس مبحثی مفصل و عمیق است که می‌بایست در پژوهش یا پژوهش‌هایی متعدد به ابعاد مختلف آن پرداخت.

پی‌نوشت‌ها

1. Metalepsis
2. Diegetic levels
3. Laurence Sterne
4. Julio Cortázar
5. Saartje Gobyn
6. Mise en abyme
7. Dr. thomas Kuhn-Treichel
8. Warren Buckland
9. Richard Raskin
10. Roberto Moliterni
11. Reflection
12. The Changing Room
13. Room 8

14. Dfg-Netzwerks **“**Diachronic Metalepsis**”**
15. Gérard Genette
16. Karin Kukkonen
17. William Nelles
18. Julian Hanich
19. Monika Fludernik
20. Scene shift
21. Brian McHale
22. Unreliable Narrator
23. Stream of Consciousness
24. Ulysse
25. James Joyce
26. Ingmar Bergman
27. Federico Fellini
28. Michelangelo Antonioni
29. If on a Winter's Night a Travel
30. Italo Calvino
31. Hyper-Self-Reflexivity
32. Adaptation
33. Spike Jonze
34. Stranger Than Fiction
35. Marc Forster
36. Synecdoche, New York
37. Charles Stuart Kaufman
38. Funny Games
39. Michael Haneke
40. Narrative shifts

۴۱. Matryoshka: مجموعه‌ای از عروسک‌های کوچک‌شونده است که به ترتیب داخل دیگری قرار می‌گیرد.

42. Meta -cinema
43. Miklos Kiss
44. Inception
45. Christopher Edward Nolan
46. Liviu Lutas
47. Mise en abyme in the Baroque Era and in Modernist and Postmodernist Narrative Fiction
48. John Pier
49. ancient rhetoric
50. a jump across

51. Meta
52. to grab
53. Placement into abyss
54. André Gide
55. Cynthia Felando
56. Lucien Dällenbach
57. Simple reflexion
58. Infinite reflexion
59. Paradoxical reflexion
60. Inward Metalepsis
61. Outward Metalepsis
62. Jane Eyre
63. Dorothea
64. Middlemarch
65. Thornfield
66. Sonia Klimek
67. Ontological
68. The Marked Case
69. Interpenetration
70. Minimal
71. Douglas Hofstadter
72. Strange Loop
73. Tangled Heterarchy
74. Postmodernist Fiction (McHale's book)
75. Werner Wolf
76. Marie-Laure Ryan
77. Duncan Kennedy
78. laying bare the device
79. Adrian Gurghis
80. Europe Film Festival 2021
81. Best Istanbul Film Festival 2021
82. Official selection
83. UK Monthly Film Festival 2021
84. Horror Film Awards 2021
85. Perspective
86. Subjective shot
87. Zoom-out
88. Sam Evenson
89. James W. Griffiths
90. BAFTA Film Awards

منابع

ژُنت، ژ. (۱۳۹۹). *گفتمان روایی، رساله‌ای در روش تحلیل*. ترجمهٔ م. طیورپرواز. تهران: مهراندیش.

بامشکی، س. (۱۳۹۳). تداخل سطوح روایی. *جستارهای نوین ادبی، ۴۷(۱)، ۱ـ۲۶*.

بامشکی، س. (۱۳۹۲). تداخل درونی در مثنوی. *نقد ادبی، ۶(۲۱) ، ۳۷-۱۰*.

عزیزی، م. بامشکی، س، و تائبی نقندری، ز. (۱۴۰۰). بررسی روایت آیینه‌ایِ مرگ فروشنده از آرتور میلر در فیلم فروشنده از اصغر فرهادی بر اساس سه الگوی پیشنهادی دالنباخ نظریه پرداز فرانسوی زبان. *پژوهش های زبان و ترجمه فرانسه. ۴(۲)،۱-۲۴*.

مولیترنی، ر. (۱۳۹۹). *ساختن یک فیلم کوتاه*. ترجمهٔ ص. نادری. تهران: کتاب آبان.

راسکین، ر. (۱۴۰۱). *هنر فیلم کوتاه داستانی*. ترجمهٔ پ. شوقی. تهران: کتاب آبان.

فلاندو، س. (۱۴۰۱). *کشف فیلم کوتاه*. ترجمهٔ پ. فلاحی. تهران: کتاب آبان.

اصلانی، م. (۱۳۹۹). *روایت در فیلم کوتاه/* مجموعهٔ مقالات از نویسندگان. تهران: انجمن سینمای جوانان ایران.

References

Aslani, M. R. (2020). *Narration in the short film, Collection of articles by authors*. Iranian Youth Cinema Society. [in persian] .

Azizi, M., Bameshki, S. & Taebi Noghandari, Z. (2021). Investigating the mirror text of the salesman's death by Arthur Miller in the salesman's film by Asghar Farhadi,Based on the three models proposed by the French language theorist Dallenbach. *journal French Language and translation research. 24(2). 1-24*. [in persian] .

Bameshki, S. (2013). Downward Metalepsis in Mathnavi. *journal Literary Criticism. 6(21),10-37.* [in persian] .

Bameshki, S. (2014). Metalepsis. *journal New Literary Studies. 47(1), 1-26.* [in persian]

Buckland, W. (2009). *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. John Wiley & Sons.

Cardwell, R. A. (1989). Beyond the mirror and the lamp: Symbolist frames and spaces. *journal Romance Quarterly. 36(3), 271-280,*

Cohn, D. (2012). Metalepsis and mise en abyme. Translated by Lewis S. Gleich, *journal Narrative. 20(1), 105-114.*

Coste, D. & Pier, J. (2009). The Living Handbook of Narratology / *Narrative levels*. by Hühn, Peter, Jan Christoph Meister. John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University. URL: http://www. lhn. uni-hamburg. de (Retrieved on 12.03. 2020). 295-308.

Dällenbach, Lucien (1989). *The mirror in the text*. University of Chicago Press.

Felando, C. (2022). *Discovering short films: the history and style of live-action fiction shorts*. Translated by p. Falahi. Ketabe Aban. [in persian] .

Fludernik, M. (2003). Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode. *journal Style. 37(4), 382-400.*

Fludernik, M. (2009). *An introduction to narratology*. Routledge.

Genette, G. (2020). *Narrative discourse: an essay in method*. Translated by M. Tiurparvaz. Mehr Andish. [in persian] .

Gray, M. (1992). *A Dictionary of Literary Terms 2nd Ed*., London : Longman.

Gobyn, S. (2016). Narratological Concepts across Languages and Cultures. Textual Effects of Metalepsis., by Pier, John. Amsterdam Electronic. *Journal for Cultural Narratology. 7(8), 120-137.*

Hanebeck, J. (2017). *Understanding metalepsis: The hermeneutics of narrative transgression*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

Hofstadter, D. R. (1979). *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Hassocks: Harvester Press

Kennedy, Duncan (2020). Metalepsis and Metaphysics. *Metalepsis: Ancient Texts. New Perspectives, 223-246.*

Kiss, M. (2012). Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan's Inception (2010). Acta Universitatis Sapientiae, *Film and Media Studies*. *(05). 35-54*. Link to publication in University of Groningen/UMCG research database

Klimek, S. (2009). Metalepsis and Its (Anti-) Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games. In Metareference across media: Theory and case studies, *Brill. 4(4),169-187*.

Kukkonen, K. (2011). *Metalepsis in Popular Culture: An Introduction. In Metalepsis in Popular Culture/* Meme-ing your way into media representation: cultural identity portrayal of immigrant Coptic memes on

Instagram. edited by Karin Kukkonen and Sonja Klimek. Berlin. New York: De Gruyter.

Lutas, L. (2021). *Metalepsis in Different Media*/ Beyond Media Borders by Lars Elleström. Palgrave Macmillan. Cham. 149-173.

Malina, D. (2002). *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Ohio State University Press.

Mchale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Britain: Methuen and Co. Ltd. Routledge

Moliterni, R. (2020). *Fare un corto*. Translated by S. Naderi. Ketabe Aban. [in persian]

Nelles, W. (1997). *Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative*. New York: Peter Lang.

Pier, J. (2009). *Metalepsis*/ The Living Handbook of Narratology by Hühn. Peter, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University. 190-203

Pier, J. (2016). *Metalepsis*. the living handbook of narratology. Hamburg University. 1-21. Pier, John. (forthcoming). *Mise en abyme* in the Baroque Era and in Modernist and Postmodernist Narrative Fiction.

Raskin, R. (2022). *The art of the short fiction film*. Translated by p. Shoghi. Ketabe Aban. [in persian] .

Ryan, M. L. (2006). *Avatars of story*. University of Minnesota Press.

Snow, M. (2016). Into the Abyss: A Study of the mise en abyme. Doctoral thesis. Metropolitan University.

Wolf, W. (2013). *Unnatural metalepsis and immersion: Necessarily incompatible?* In J. Alber, S. Iversen, H. S. Nielsen, & B. Richardson (Eds.), A poetics of unnatural narrative (pp. 113–141). Columbus, OH: The Ohio State University Press.