کرانبرگ

بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری پست مدرنیسم و سینمای پست‌مدرن

صابره محمدکاشی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

«...پسامدرنیسم به معنای گسست تام از مدرنیسم و بحران‌های آن نیست. حتی راه‌حلی هم بر این بحران‌ها ندارد، بل خیلی ساده بیانگر این بحران‌هاست.»[1]

پست مدرنیسم مبحثی است که به تازگی جای خود را در ادبیات سینمایی باز کرده است. این اصطلاح دربارهٔ سبک و مختصات زیباشناسانهٔ آثار برخی از فیلم‌سازان (عمدتاً امریکایی) دو دههٔ هشتاد و نود مانند کوئنتین تارانتینو، تیم برتُن، دیوید لینچ، دیوید کرانبرگ، الیور استون و رابرت آلتمن به کار برده می‌شود. و اگرچه استفاده از آن روزبه‌روز وسعت بیش‌تری می‌یابد، هنوز منبعی که معنای دقیق این سبک یا مکتب یا روش فیلم‌سازی را مشخص کند، وجود ندارد. امید روحانی در سلسله مباحث خود دربارهٔ «پست مدرنیسم در سینما» در ماهنامهٔ *فیلم*، سر آخر نوشت: «حتی اگر موفق به وضع یک تعریف از پست مدرنیسم و برشمردن اصول و مؤلفه‌هایی هم نشده باشیم (که هنوز نشده‌ایم)...»[2] و نتیجه

گرفت که تنها راه تبیین پست‌مدرنیسم در سینما همان مطالعهٔ موردی و بررسی تک‌تک فیلم‌سازانی است که می‌توان از جهاتی آنان را پست‌مدرن نامید. در این‌جا ناچاریم از همان ابتدا میان دو موضوع، تمایزی اساسی قایل شویم؛ یکی آنچه باید آن را «سینما در دورهٔ پست‌مدرن» بنامیم و دیگری «سینمای پست‌مدرن».

اولی سینمایی است معلول منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر؛ منطقی که به قول لیوتار هنر را در محدودهٔ تنگ واقع‌گرایی اسیر کرده است؛ یعنی نوعی از واقع‌گرایی خاص دوران سرمایه‌داری که هنر را به مثابه کالایی مبادلاتی می‌نگرد که ارزیابی آن وابسته به بازدهی آن در معاملات است. این هنر از هر ظرافتی خالی است، زیرا تنها به قصد تفنن یا سوداگری به وجود آمده است. غالب محصولات تجاری دو دههٔ هشتاد و نود هالیوود (با تمام چون‌وچراها و موارد استثنایی که خود جای بحث دارد) می‌توانند در این تقسیم‌بندی کلی تحلیل شوند.

«فیلم‌های دههٔ هشتاد سینمای هالیوود نشان‌دهندهٔ حدود منطق فرهنگی سرمایه‌داری دیررس است. این منطق، آن‌گونه که در این فیلم‌ها مورد بحث قرار گرفته، متمرکز بر مسایلی ازقبیل پول (سرمایه‌داری)، سکس و جنسیت، عشق و دوستی، جزایم و جنایات ناشی از خشونت، حرص و شهوت، نژاد و سرکوب نژادی است.»[3]

اما سینمای پست‌مدرن، درواقع حاصل شاخک‌های تیز و ذهنیت‌های فعال هنرمندانی است که خود از اجزای این فرهنگ‌اند. این سینما اگرچه به تمام این مؤلفه‌ها دست‌اندازی می‌کند، حاضر نیست که به نحوی تسلیم منطق نظامی شود که آن را به وجود آورده است. فیلم‌سازان مورد بحث ما گاه با این نظام درمی‌افتند و گاه با آن کنار می‌آیند. زمانی فیلم‌هایشان در صدر آثار پرفروش جای می‌گیرد و درست در لحظه‌ای که چیزی نمانده به عنوان کارگردانی پولساز مورد اعتماد استودیوها تثبیت شوند، ناگهان قراردادها را لغو می‌کنند و به فیلم‌سازی مستقل روی می‌آورند. (بهترین نمونه‌اش امتناع تیم برتن از ساختن دنباله‌های بتمن‌ها). اما این فیلم‌سازان را منتقدان سنتی هم حمایت نمی‌کنند و همیشه با نوعی تردید به آثار آن‌ها نگاه می‌شود. درونمایه‌های اصلی سینما در دوران پست‌مدرن در فیلم‌های آن‌ها دیده می‌شود، اما به شکلی دیگر و در ترکیبی متفاوت.

این نکته بدان معنا نیست که هنرمند پست‌مدرن هنرمندی منتقد و راه‌گشاست. او صرفاً بازتابندهٔ بحران است. بحرانی که دورهٔ پست‌مدرن در رابطه‌ای تنگاتنگ با آن قرار دارد. نورمن دنزن در مقالهٔ درخشانش دربارهٔ *مخمل آبی*، این فیلم را بهترین مثال برای درک واژهٔ پست‌مدرن در اواخر دهه هشتاد می‌خواند و تحلیل این نوع فیلم‌ها را کمکی به اصلاح مفهومی و تفسیری نظریهٔ فرهنگی پست‌مدرن می‌داند.

هدف مقاله حاضر بررسی تطبیقی‌ای میان آرای متفکران پست‌مدرن و سبک پست مدرنیسم در سینماست. در این‌جا سعی کرده‌ام دشواری فهم و از آن بیش‌تر نقد و تحلیل این فیلم‌ها را تاحدی با توجه به سویه‌های مختلف اندیشهٔ پست‌مدرن برطرف کنم و راه‌هایی را به سوی خواندن متن این آثار بگشایم. در این بررسی کوشیده‌ام بیش‌تر گردآورنده آرا و نظریات گوناگون باشم و تطبیق آن‌ها با فیلم‌ها را براساس مشاهدات خود انجام دهم. در این مورد سعی کردم تا حد امکان از حاشیه‌روی‌ها و مباحث فرعی که در مبحث پست مدرنیسم به شدت وسوسه کننده‌اند، بپرهیزم و تنها به مهم‌ترین و کلیدی‌ترین موضوعاتی که در پست مدرنیسم مطرح شده‌اند، بپردازم. هرچند نمی‌توانم ادعا کنم که به‌طور کامل در این کار موفق بوده‌ام.

منابع اصلی من بیش‌تر منابع تألیفی / ترجمه‌ای فارسی بوده‌اند زیرا در این فرصت کوتاه پیدا کردن اصل مقالات برایم ممکن نشد. مهم‌ترین دشواری در درک مباحث پست مدرنیسم استفاده آن‌ها از واژه‌هایی تازه و یا کاربرد واژه‌های قدیمی با معناهای تازه است. در این مورد بیش‌تر از معادل‌های بابک احمدی و مانی حقیقی استفاده کرده‌ام. درعین‌حال از تعریف و توضیح کوتاهی دربارهٔ این واژگان جدید غافل نمانده‌ام. این مقاله به هیچ روی سعی در مطرح کردن نکاتی تازه ندارد، بلکه چیزهایی راکه قبلا در جاهای مختلف بازگو شده‌اند، با نگاهی تازه و ترتیبی نو در کنار

یکدیگر آورده است.
همچنین در این مقاله به مقتضای بحث، ناگزیر از کلی‌گویی بوده‌ام؛ اما سعی کرده‌ام تا حد امکان از خلط مبحث بپرهیزم. بدیهی است هریک از فیلم‌ها و فیلم‌سازانی که در این‌جا نام برده شده‌اند، دارای ویژگی‌های مخصوص به خود و تفاوت‌های بسیاری هستند که کنار هم قرار دادن آن‌ها در یک مقوله تنها برای امکان‌پذیر کردن تطبیق بوده است.

الف. نقد و داوری فیلم، یک گفتمان است

گفتمان یکی از کلیدواژه‌های پست مدرنیست‌هاست و بحثی است که عموماً در مقوله زبان‌شناسی مطرح می‌شود. گفتمان «مجموعهٔ صحبت‌ها، گفته‌ها و اسنادی است که در پشت موضوع، واقعه یا رویدادی هست تا آن را ثابت کند.»[۴] میشل فوکو کلیه دستاوردهای علمی، فرهنگی، و هنری بشر از دوران کلاسیک تاکنون را زیر مجموعه‌ای از یک گفتمان می‌داند. «در دوران کلاسیک، سخن [= گفتمان] به شکل عالی و کامل جایگاه چیزها را مشخص می‌کرد و زبان را در مقام بیانگری و بازنمود بر فراز هستی‌هایی قرار می‌داد که زبان معرف و بیانگر کامل آن‌ها بود.»[۵] اما با ظهور دانش جدید کم‌کم واژه‌ها قدرت بلامنازع خود را از دست دادند. «آنچه در پایان سده هجدهم رخ داد، چیزی بود چون فوران و جوشش عظیم هستی، فراتر و بالاتر از آن که زبان بتواند بیانش کند... و بدین‌ترتیب، زبان محکوم شد که خود را لنگ‌لنگان به دنبال چیزها بکشاند.»[۶] این امر پیامدهای متعددی در علوم و هنرها داشت و مهم‌ترین آن این بود که از آغاز سدهٔ نوزدهم زبان خود به موضوعی مهم برای پژوهش تبدیل شد. نیچه و مالارمه دو متفکری بودند که به آن پرداختند و هریک پاسخ متفاوتی به آن دادند. از نگاه نیچه «وقتی که دلالت درونی پایداری برای بازبینی و یا تشخیص دقیق این‌که چیز، چه هست و یک واژه چه معنایی می‌تواند داشته باشد، دیگر وجود نداشت، تولید معنا و تأویل، فراشدی بی‌پایان و نامحدود شد.»[۷] و به قول فوکو «تأویل از آن پس همواره تأویلِ چه‌کسی شد: دیگر هیچ‌کس آنچه را که در مدلول بود تأویل نمی‌کرد، بل نکته مهم این بود که چه کسی تأویل کرده است.»[۸] درواقع از این زمان به بعد معنای یک متن، نه یک اصل ثابت و تغییرناپذیر، که وابسته به مخاطب و تأویل او از متن شد. لیوتار در مقالهٔ «درآمدی به ایده پسامدرن» می‌نویسد که «نبودن معنا در اثر، سازنده منش پسامدرن است. این انکار *زیباشناسی کلاسیک* است که سخت‌جان بود اما سرانجام از میان رفت.»[۹]
به این اعتبار نقد فیلم نیز یک گفتمان است. یعنی نه تنها خود در چنبرهٔ نظام جمله‌ها و کلمات اسیر است، بلکه کوشش آن برای درک معنای اثر نیز راه به جایی نمی‌برد. و از آن‌جا که گفتمان به قول فوکو یک گزینش است، پس هر نقد فیلم، گزینشی است از قسمت‌های مختلف فیلم که منتقد آن‌ها را به میل خود کنار هم قرار می‌دهد تا به نتیجه موردنظر دست پیدا کند. اما حتی این نتیجه نیز تأویلی کاملا شخصی و مبتنی بر داوری شخصی منتقد است. به قول گراسبرگ «معنای هر متن همیشه میدانی برای درگیری است.»[۱۰]
این اندیشه، به‌طور خودبه‌خود، جایگاه مقتدرانه داوری و قضاوت را در مبحث نقد و تحلیل فیلم، متزلزل می‌کند. حتی بعضی از فیلم‌سازان پست‌مدرن، داوری‌های چندگانه را موضوع فیلم خود قرار می‌دهند. (قدیمی‌ترین مثال آن احتمالاً *راشومون* کوروساواست.)
کرانبرگ می‌گوید: «من واقعاً بر این باورم که ما خودمان حقیقت را می‌سازیم، و فقط در مغز انسان است که هر داوری راجع به مسایل اخلاقی اتفاق می‌افتد. ما منشاء تمام داوری‌ها هستیم، بنابراین مسأله واقعا بستگی به خود ما دارد.»[۱۱]
در این‌جا یکی از بزرگ‌ترین مشکلات در مورد نوشتن درباره فیلم‌های پست‌مدرن رخ می‌نماید. این فیلم‌ها به دلیل ابهامی که آگاهانه ایجاد می‌کنند و نیز به علت لغزندگی‌شان از حیث فرم و ساختار و محتوا، عملاً غیرقابل نقدند و یا حداقل به شکل سنتی نمی‌توان به نقدشان پرداخت. هرگونه اظهارنظر قطعی دربارهٔ فیلم‌های پست‌مدرن، پشت کردن به اصول اندیشه‌ای است که این فیلم‌ها بر آن بنا شده‌اند. (این دشواری در مورد سایر حوزه‌های نوشتاری اندیشه پست مدرن هم وجود دارد و اساساً هنوز هیچ‌کس به‌طور قطع

درباره مفهوم پست مدرنیسم رأی قطعی صادر نکرده است.)
نورمن دنزن در تحلیل خود بر فیلم *مخمل آبی* به این موضوع اشاره می‌کند که چطور منتقدان و تماشاگران برخوردهای ضد و نقیضی با این فیلم داشتند. او نقدهایی را مثال می‌آورد که فیلم را «اخلاق‌گرایی امریکایی»، «حکایت بلوغ یافتن»، «شمایل‌نگاری شیطان در هنر مذهبی»، «قصه گناه و پشیمانی» و نهایتاً «یک آشغال هرزه‌نگارانه» خوانده‌اند. همچنین ناکامی منتقدان در قرار دادن این فیلم در یک ژانر بخصوص را توضیح می‌دهد:
«...کسانی که آن را یک فیلم آیین می‌خوانند لینچ را کارگردانی می‌نامند که فیلمْ آیین‌های کلاسیک دیگری چون *مرد فیل‌نما* و *کله پاک‌کن* را کارگردانی کرده است.
منتقدان دیگری چون کیل فیلم را «گوتیک، کمدی، حکایت بلوغ یافتن و سوررئالیست» خوانده‌اند. رابکین آن را یک فیلم نُوار دههٔ هشتاد می‌خواند با «شخصی که درگیر چیزی خارج از کنترلش می‌شود»، کورلیس *مخمل آبی* را در سنت فیلم‌های شهر کوچک قرار می‌دهد و آن را ادامهٔ آثار فرانک کاپرا در دههٔ چهل تحلیل می‌کند.
ناتوانی منتقدان در توافق دربارهٔ یک ژانر مشخص، بخشی به خاطر تضادهای متن و تصاویر چشم‌گیر جنسی و شهوانی آن است. با قرار دادن یک فیلم در یک ژانر، معناهای از پیش تعیین شده‌ای آورده می‌شود و فیلم می‌تواند با معیارهای ژانر قضاوت شود. اما روشن است که فیلم لینچ در برابر طبقه‌بندی مقاومت می‌کند.»[۱۲]

ب. غیبت مؤلف ـ براندازی معنا

در پست مدرنیسم مؤلف به معنای سنتی آن ناپدید می‌شود. میشل فوکو در مقالهٔ «مؤلف چیست؟» توضیح می‌دهد که اختراع مؤلف برای متن یک فراوردهٔ ایدئولوژیک و خاص نقد دورهٔ مدرن است. «مؤلف سرچشمه نامحدود دلالت‌هایی نیست که اثر را پر می‌کنند. مؤلف بر آثار تقدم ندارد. او اصلی کارکردی است که در فرهنگ ما، با آن محدود می‌کنیم و حذف می‌کنیم و انتخاب می‌کنیم. خلاصه این‌که با آن سد راه گردش و دستکاری آزاد، ترکیب و تجزیه آزاد و ترکیب دوباره آزاد خیال می‌شویم.»[۱۳]
فیلم‌ساز پست‌مدرن دیگر خود را خالق بلامنازع فیلم نمی‌بیند. در این فیلم‌ها صحنه‌هایی وجود دارند که نه از دغدغه‌های شخصی هنرمند می‌آیند و نه سعی در بیان مفهوم مشخصی دارند. همه چیز بستگی به لحظه درگیری تماشاگر با فیلم و تأویل‌هایی دارد که در آن لحظه در ذهن او شکل می‌گیرد.
فیلم‌های پست‌مدرن از هر معنای از پیش تعیین شده‌ای می‌گریزند. هنرمند پست‌مدرن در جهان عصر فراصنعتی با نشانه‌ها و تأویل‌های بی‌پایانی روبه‌روست که دیگر نمی‌تواند به یک معنای کامل و جهان شمول مطمئن باشد. او دیگر دغدغه‌های شخصی خود را نیز معیار مناسبی برای خلق اثر نمی‌بیند زیرا نمی‌تواند به انتقال معنای آن‌ها به مخاطب مطمئن باشد. بنابراین فیلم‌های پست‌مدرن قبل از هر چیز فاقد پیام و معنای مشخص‌اند. هر فیلم مجموعه‌ای است از نشانه‌ها (دال‌ها) که مدلول آن‌ها در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد؛ تماشاگری که هنرمند هیچ احاطه‌ای بر او در لحظه تماشای فیلم ندارد.
«معنا غالبا از ناخودآگاه می‌آید و بیش‌تر بدون نیت قبلی، بنابراین این‌جا با دو جنبه از متن روبه‌روییم: از سویی هنرمند به محتوای افکارش (که تا پیش از انسجام نهایی بر آن‌ها آگاهی ندارد) شکل می‌دهد و درنتیجه از نشانه‌ها استفاده می‌کند؛ و از سویی دیگر مخاطب این نشانه را در سیستم پردازش اطلاعات خود معنایابی می‌کند، بنابراین مفهوم سیبی که در دست دختری کنار عکس مائو در فیلم *دختر چینی* (۱۹۶۸) است برای تماشاگر و فیلم‌ساز ممکن است دو مفهوم متفاوت برانگیزد و دو کنش / احساس متفاوت.»[۱۴]

این همان نقطه‌ای است که ارجاع‌های نخبه‌گرایانه هنرمند مدرن را به لاابالی‌گری حساب شده هنرمند پست‌مدرن تبدیل می‌کند. «هنرمند مدرنیست دستکم در لحظه آفرینش، نیت و فرایند کار ذهنیِ خود را مهم‌تر از همه چیز می‌دانست؛ هنرمند پسامدرنیست، اما، از همان آغاز، در حاشیه قرار دارد، اثر را مهم‌تر از نیت خویش می‌داند. هر اثر

هنرمند پست‌مدرن صرفاً بازتابندهٔ بحران است. بحرانی که دورهٔ پست‌مدرن در رابطه‌ای تنگاتنگ با آن قرار دارد.

پسامدرن اعتبارش را از مناسبات با متون دیگر می‌یابد.»[15] پست مدرنیست‌ها به جای پرداختن به نیت مؤلف به متن مراجعه می‌کنند. فیلم‌سازان پست‌مدرن در هر لحظهٔ آفرینش خود را درگیر چالشی با مخاطبان می‌بینند. گاه پنهان‌کاری می‌کنند، دست خود را برای تماشاگران رو نمی‌سازند یا آن‌ها را با صحنه‌های غیرمعمول به تعجب‌وا می‌دارند. دیگر مؤلفی که مقتدرانه بر تمامی وجوه اثر حکمفرمایی کند وجود ندارد. «فکر می‌کنم یک فیلم باید باز باشد تا هرکس بتواند از طریق تماشای آن فیلم خاص خودش را در ذهنش بپرورد. بهتر است لااقل بگویم این روش من در فیلم‌سازی است.»[16] و این نکته چیزی است که با فیلم‌های کارگردان‌های بزرگ سینمای کلاسیک مغایرت دارد. «و... بدین‌ترتیب جزءجزء *دراکولا* به دلایلی خارج از منطق فیلم و با توجه کامل به خوش‌آیند تماشاگران امروزی ساخته می‌شود. مخاطبان هستند که اثر را پدید می‌آورند و نه احیاناً آن‌طور که در قدیم مرسوم بود، هنرمندان.»[17]

اما فیلم‌سازان پست‌مدرن به نحو دیگری حضور خود را در فیلم‌هایشان اعلام می‌کنند. غیبت مؤلف به معنای نفی حضور مؤلف نیست. فقط می‌توان گفت که شکل این حضور و برداشتی که تماشاگر از آن دارد تغییر یافته است. هیچ‌کس نمی‌تواند با دیدن فیلم‌های برتن، تارانتینو، لینچ و کراننبرگ، مهر شخصی سازنده آن‌ها را تشخیص ندهد. ویژگی‌ها و علایق فردی این فیلم‌سازان حتی در تولیدهای بزرگ و پرخرج استودیویی آن‌ها (مثل *بتمن*ها) نیز به روشنی بازتاب یافته است. شاید بتوان گفت منظور از غیبت مؤلف، ناتوانی در استنباط معنای مشخص و موردنظر فیلم‌ساز در هنگام مشاهده فیلم است. این فیلم‌ها پر از نشانه‌اند؛ نشانه‌هایی که درک معنای همه آن‌ها در لحظهٔ مشاهده ناممکن است و لذا فرایند تأویل آن‌ها لاجرم شکلی گزینشی به خود می‌گیرد. تماشاگر به میل خود نشانه‌هایی را برمی‌گزیند و معنای آن‌ها را به سلیقه خود تأویل می‌کند. (این همان فرایندی است که به هنگام تماشای کلیپ‌های ام.تی.وی نیز اتفاق می‌افتد). تیم برتن این کار را ساختن *بافتی* می‌داند که حالتی ابهام‌آمیز به فیلم می‌دهد. «حتی اگر همه تماشاگران همه چیز را نبینند، کافی است که این بافت را حس کنند.»[18]

پ. انسان سوژه‌ای است محصول ابژه‌ها

ادامه بحث گفتمان در کلام میشل فوکو تا آن‌جا می‌رسد که وی توضیح می‌دهد با پایین آمدن اهمیت زبان و تبدیل شدن آن به چیزی هزارپاره و ناکامل، معادله‌ای که در گفتمان کلاسیک میان خرد متعالی و انسان برقرار می‌شد و انسان را قادر مطلقی برای *بیان*کردن آنچه می‌خواست تصور می‌کرد، در روزگار مدرن از میان رفته است. «در سدهٔ هجدهم انسان چهره‌ای است دارای قدرت متعالی؛ قدرت فرمانفرمای عقل که او با آن همسان دانسته می‌شود، و نمی‌توانند به بیان درآید. گوهر انسان در آن روزگار از هستی او در مقام *بیانگر* جدایی‌ناپذیر است. نوعی جدایی‌ناپذیری که به بهترین وجه در این جمله دکارت، «من می‌اندیشم پس هستم» جمع‌بندی و خلاصه شده است.»[19]

اما در دوران مدرن همگام با پایین آمدن مقام بیانگری، انسان نیز جایگاه واحد خود را به عنوان فاعل شناسا از دست می‌دهد و خود به سوژه‌ای قابل بررسی تبدیل می‌شود. «اما هنگامی که آینهٔ سخن (= گفتمان) روزگار کلاسیک می‌شکند، و انسان و خرد آرمانی‌اش دیگر به گونه‌ای کامل یکی نیستند. سخن (= گفتمان) مورد تهاجم واقعیت هستی ابژکتیو و محدود انسان قرار می‌گیرد؛ و بدین‌سان، انسان در مقام انسان به عنوان ابژهٔ دانش بر صحنه ظاهر می‌شود.»[20]

بدین‌ترتیب انسان در جهان پست‌مدرن، سوژه‌ای است که از دیدگاه علوم گوناگون مطالعه شده است. اعمال، اندیشه‌ها، غرایز و خواسته‌های او معلول علت‌های گوناگونی هستند که از قبل تعیین شده و یا قابل تعیین‌اند، و لذا این انسان

دیگر جایگاه رفیع و یگانه خود را در صحنه هستی از دست داده است.

آنچه در نظر اول رخ می‌نماید آن است که دورهٔ پست‌مدرن اساساً نسبت به انسان بی‌اعتقاد است. فیلم‌سازان دو دههٔ هشتاد و نود، کارآمدترین قهرمان‌های خود (مثل نابودگر) را تا حد یک ماشین تنزل دادند. در این فیلم‌ها قهرمان ناچار است که به فاکتورهای کمی و قابل محاسبه‌ای چون زور بازو، قدرت استفاده از سلاح‌های گوناگون، و بدن زیبا و شکیل مجهز باشد. مشخصه‌هایی چون باهوش‌ترین، نترس‌ترین، پرزورترین و زیباترین به راحتی جای فهمیده‌ترین، شجاع‌ترین، قوی‌ترین و دوست‌داشتنی‌ترین را گرفته است. حتی قهرمان‌های منفی که زمانی به قدرت ماوراءطبیعی شر مجهز بودند و هر کاری از آن‌ها ساخته بود، اکنون ناچارند زیر تیغ روان‌کاوی قرار گیرند و در پایان فیلم انگیزه‌هایشان تحلیل و ارزیابی شوند.

در این میان فیلم‌سازان پست‌مدرن که از یک سو دغدغهٔ دریغ قهرمانان دوران گذشته را دارند و از سوی دیگر خود نیز انسان را محصول ابژه‌ها و تعاریف گوناگون می‌دانند، برخورد صادقانه‌تری با موضوع داشته‌اند. در سینمای پست‌مدرن هیچ قهرمانی به مفهوم واقعی آن وجود ندارد. فیلم‌ساز پست‌مدرن اصراری ندارد که تماشاگر را وادار به همذات‌پنداری با آدم‌های فیلم خود کند. او به جای این‌که دنبال قدرت‌های خارق‌العاده جسمانی و روانی برای شخصیت‌های آثار خود باشد و بخواهد تماشاگر را به زور تحت تأثیر قرار دهد، از همان ابتدا انسان دوره پست‌مدرن را همان‌گونه که واقعاً هست، دیده است، بدون این‌که متعلقات بی‌موردی به آن اضافه کند.

انسان در فیلم‌های پست‌مدرن، مجموعه‌ای است از معنویت و مادیگری، مدنیت و توحش، قدرت و ضعف، و فرشته و شیطان. درواقع بیش‌تر به این بستگی دارد که او در چه شرایطی قرار گیرد و چه مؤلفه‌هایی بر او تأثیر گذارند.

فیلم‌ساز پست‌مدرن اصراری به قهرمان‌پردازی و یا جلب حس همذات‌پنداری تماشاگر ندارد. او انسان را تا حد ماشین و اشیا تنزل می‌دهد. نه به این دلیل که بخواهد وضع

فیلم‌های پست‌مدرن به کولاژی از ژانرها، سبک‌ها و قصه‌های گوناگون شباهت دارند. همه این‌ها بدون یک انسجام منطقی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.

موجود را نقد کند یا دیدگاه تلخ‌اندیشانه خود را بیان کند. بلکه به این دلیل که چیزی جز آن را نمی‌تواند تصور کند. فراموش نکنیم که اندیشهٔ پست‌مدرن به هیچ ایدئولوژی و آرمانشهری اعتقاد ندارد.

فیلم‌سازان پست‌مدرن، با انتخاب شخصیت‌های گوناگون و کنار هم گذاشتن آن‌ها، از قهرمان‌پردازی مرسوم سینمای کلاسیک فاصله می‌گیرند. در این میان، تیم برتن جمع را همیشه عاملی برای به تصویر کشیدن بلاهت‌های انسانی می‌داند. در *مریخ حمله می‌کند*، ما با افراد گوناگونی روبه‌رو هستیم که هیچ‌یک قهرمان فیلم نیستند اما هرکدام در لحظاتی در کانون توجه فیلم قرار می‌گیرند. رییس‌جمهور امریکا و ژنرال‌هایش و پروفسور فیزیک و گزارشگر تلویزیونی همگی به‌طور یکسان مورد حمله و تمسخر مریخی‌ها قرار می‌گیرند. برتن در این فیلم، خود در جایگاه مریخی‌هایی قرار گرفته است که بی‌هیچ تعهدی، به زمین و آدم‌های آن می‌خندند. او دربارهٔ فیلم *بازگشت بتمن* می‌گوید: «به همین دلیل است که موضوع خفاش را دوست دارم: آن را بسیار معادل فرهنگ امروزی می‌یابم، هیچ چیزی در آن سیاه سیاه و سفید سفید نیست. دیگر دوران سوپرمن علیه آدم‌های شرور گذشته است. در امریکا سه نامزد انتخابات ریاست جمهور وجود داشت و ما نمی‌دانیم کدام‌یک از آن‌ها بدجنس هستند. بدجنس واقعی وجود ندارد. تمام این‌ها بستگی به تفسیر آدم‌ها دارد. به همین دلیل است که شخصیت پنگوئن را خیلی دوست دارم. او نماینده جنونی رسانه‌ای است که دامن‌گیر امریکا شده است. این نوع شخصیت مسلماً خیلی بهتر با نظام سیاسی دو خطی ما که توسط رسانه‌ها به وجود آمده، سازگاری دارد. نظامی که واقعاً هراس‌انگیز است.»[۲۱]

در *قصهٔ عامه‌پسند* نیز تعداد زیادی از آدم‌ها حضور دارند که

هریک در مواجهه با حوادث مختلف، از خود واکنش متفاوتی نشان می‌دهند. حتی یکی از آدمکش‌ها جان به در بردن تصادفی خود را معجزه‌ای از سوی خداوند می‌داند و تصمیم می‌گیرد که مرد *خدا* شود. اما فیلم بدون این‌که با کنار هم گذاشتن سامان‌مند این رخدادها به نتیجه خاصی برسد، آن‌ها را به‌طور تصادفی در کنار هم قرار می‌دهد تا به *ایهام* و عدم *قطعیت* که از ویژگی‌های اصلی هنر پست‌مدرن است، نزدیک شود. در پایان فیلم دو آدمکش را سبکبال و خندان می‌بینیم درحالی که می‌دانیم یکی از آن‌ها کشته خواهد شد. تارانتینو هیچ نتیجه‌گیری خاصی نمی‌کند و خود را به هیچ‌یک از این آدم‌ها نزدیک نشان نمی‌دهد.

دیوید لینچ نیز در آثار خود آدم‌ها را در مواجهه با حوادثی غیر مترقبه قرار می‌دهد. جفری در *مخمل آبی* وحشیانه‌ترین رویاهای جنسی خود را در رابطه با دوروتی به مرحلهٔ عمل در می‌آورد. در پایان او از مخمصه‌ای که گرفتارش شده نجات می‌یابد و به سراغ سندیِ پاک و معصوم بازمی‌گردد. اما این بازگشت هیچ نشانی از توبه یا بلوغ آن‌طوری که جیمز م.وال یا پالین کیل تفسیر کرده‌اند، ندارد. جفری در شرایطی دیگر با لغزش‌هایی دیگر روبه‌رو خواهد شد. نه این‌که او این‌طوری باشد، بلکه ذات طبیعت موجودات به همین‌گونه است. درست مثل سینه سرخ زیبایی که در پایان فیلم، کرمی را به دندان گرفته است.

منزلت بی‌قدر شدهٔ انسان در فیلم‌های کرانبرگ به وضوح مشاهده می‌شود. او در فیلم *مگس* انسان را تبدیل به یک حشره می‌کند و در *تصادف* ماشین را در جایگاهی برتر از انسان قرار می‌دهد. او جسم انسان را به منزلهٔ موضوعی برای بیان ترس‌های خود از دنیای امروز به کار می‌گیرد. خود او در این‌باره می‌گوید: «تماشا کردن آنچه در بدن انسان می‌گذرد بسیار جذاب است. من همیشه علاقه داشته‌ام که به تماشاگر، آنچه را که ما از آن به وجود آمده‌ایم، نشان دهم. و طبیعتاً این مکانیسم، هم منزجرکننده است، هم جذاب و عجیب.»[۲۲] او می‌گوید: «هدفش این است که زیبایی درونی بدن انسان را هم‌ارز با زیبایی بیرونی نشان دهد و در یک کلام همه چیز انسان را نمایان سازد و فقط در سطح متوقف نشود.»[۲۳]

در این‌جا توجه به بازی کلامی با عبارت «در سطح نماندن» نیز می‌تواند روشنگرانه باشد، و سندی بر این نکته که چطور در دوره پست‌مدرن واژه‌ها نیز معنای قراردادی خود را تغییر داده‌اند.

ت. فروپاشی ارزش‌ها

دنیای پست‌مدرن بیش از هر زمان دیگری به ارزش‌ها پشت پا زده است. با نفی انسان و سوبژکتیویتهٔ او در تفکر پست‌مدرن، و فرو ریختن معنا، ناچار تمامی ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و اجتماعی نیز معنای خود را از دست می‌دهند. «آنچه باقی می‌ماند بسیار ناچیزتر از آن است که بخواهیم، اقرار کنیم. ظاهراً همه نظام‌های ارزش ـ انرژی این ارزش‌ها ـ درحال فرو پاشیدن‌اند.»[۲۴] سینما همیشه مبلّغ نوعی نظام ارزشی بوده است. نظامی که گاه موافق با نظام سیاسی و فرهنگی حاکم بوده است (مثل اغلب فیلم‌سازان کلاسیک امریکا) و گاه مخالف یا متضاد با آن (مثل فیلم‌سازهای مهاجر در امریکا یا کارگردان‌های موج نو در دو دههٔ شصت و هفتاد).

بی‌اعتقادی جهان (و درنتیجه هنرمند) پست‌مدرن به ارزش‌ها، بدون این که خود به نظام ارزشی دیگری بدل شود، او را واداشته است که به شوخی و هجو ارزش‌هایی که زمانی جزء لاینفک سینما تصور می‌شدند، دست بزند. فیلم‌سازان پست‌مدرن هر نوع ارزش و باوری مثل نیک بودن قهرمان‌های مثبت، هنجارهای اجتماعی و روانی، قواعد پذیرفته شده ژانر، و خوشایند بودن فیلم برای تماشاگر را کنار می‌گذارند؛ اما از آن‌جا که خود گزینه‌ای در برابر آن ندارند، به شوخی و هجو ارزش‌های تثبیت شدهٔ پیشین می‌پردازند.

فیلم‌سازان پست‌مدرن به این جنون دچارند که با هر موضوعی شوخی کنند و ثابت کنند که حتی آن را هم می‌توان به سخره گرفت یا طور دیگری نشان داد. بودریار نیست‌انگاری و منفی‌بافی ناشی از فروپاشی ارزش‌ها را راه‌گشایی برای جهانی جالب‌تر می‌داند: «این جهان به ما

قوت قلب نخواهد داد، ولی بی‌شک هیجان‌انگیزتر خواهد بود، جهانی که در آن نام بازی مخفی خواهد ماند. جهانی که امکان بازگشت و عدم تعین بر آن حاکم‌اند.»[۲۵]

توصیف بودریار از این جهان دقیقاً می‌تواند بر دنیای متن فیلم‌های پست‌مدرن مطابقت یابد. هیچ ارزشی در این فیلم‌ها پاس داشته نمی‌شود، و به همین دلیل همیشه می‌توان در آن‌ها انتظار رخدادهای هیجان‌انگیز و پیش‌بینی نشده را داشت. در این فیلم‌ها هر اتفاقی برای هرکسی (شخصیت مهم باشد یا بی‌اهمیت، آدم مثبت باشد یا منفی) قابل وقوع است. آدم‌ها ممکن است به شنیع‌ترین اعمال دست بزنند و یا قربانی اعمال شنیع دیگران شوند. به هیچ چیز اطمینانی نیست.

در *کله پاک‌کن*، هنری صاحب بچه‌ای به شکل جانور می‌شود. در *ام. باترفلای*، جاسوسه‌ای سر آخر مرد از آب در می‌آید، در *بیتل جوس*، مردگان قهرمان‌های رمانتیک فیلم می‌شوند و در *توین پیکز* پدری به دخترش تجاوز می‌کند.

اما بی‌اعتقادی فیلم‌سازان پست‌مدرن به ارزش‌ها، آثار آن‌ها را از سویی دیگر به هجویه‌هایی سرخوشانه بدل می‌کند. هر موضوع، حکم، و قطعیتی در فیلم‌های پست‌مدرن به سخره گرفته می‌شود و هیچ‌گاه در این فیلم‌ها نمی‌توان مطمئن بود که حادثه یا نشانه‌ای بدون هیچ رگه‌ای از طنز و شوخی وجود داشته باشد. این همان نکته‌ای است که این آثار را به‌رغم مضمون تلخ و آزارنده‌شان، دارای فضایی سبک و مفرح می‌کند. درواقع این همان «منگی سرخوشانه»‌ای است که بودریار از آن نام می‌برد. «ما به فرایندهای منگی محکوم شده‌ایم ـ و این در مورد بازی‌های الکترونیکی هم صادق است. دیگر هیچ لذتی، علاقه‌ای، وجود ندارد. تنها چیزی که باقی‌مانده گونه‌ای سرگیجه است. سرگیجه‌ای که نتیجه اتصالات و مبادلاتی است که سوژه در آن‌ها گم می‌شود. می‌توانی تا جایی که بخواهی در این‌ها دست ببری. بدون هیچ‌گونه هدفی. با این حال با گونه‌ای منگی اتفاقی رودررو خواهی شد که فرایند نظامی ممکن است. نظامی که هر چیزی می‌تواند در آن رخ دهد.»[۲۶]

منگی، رویکرد پست مدرنیست‌ها در برابر پوچی و خلأ این دنیاست. بیش‌تر آن‌ها سعی می‌کنند در برابر عواقب و آینده این ماجرا بی‌تفاوت بمانند. اغلب فیلم‌های پست‌مدرن با پایان خوش (که به همان منگی بی‌شباهت نیست) به پایان می‌رسند. حتی فیلم‌های فوتوریستی و آینده‌نگری چون *دوازده میمون* و *مریخ حمله می‌کند* نیز، چشم‌انداز این آینده را با ساده‌انگاری آشکاری به نمایش می‌گذارند. آنچه مسلم است هنرمند پست‌مدرن میل و اعتقادی به مبارزه ندارد. او دنیا را به عنوان چیزی احمقانه و فاقد ارزش پذیرفته است؛ اما خیال ندارد که به قول بودریار غصه این موضوع را بخورد یا نقش *پیامبر ماتم‌زده* و *بی‌مصرفی* را ایفا کند. تنها کار او به عنوان هنرمند آن است که در راه خود به زیبایی‌هایی لحظه‌ای توجه کند و اگر پیچی در جاده پدیدار شد، بپیچد. در پایان *مریخ حمله می‌کند* زمین از تیرگی و آشفتگی نجات می‌یابد و نجات‌یافتگان در طبیعتی زیبا و چشم‌نواز قدم می‌زنند. این پایان می‌تواند خوش‌بینانه فرض شود، اما در همان حال نوع صحنه‌آرایی و زاویه دوربین طوری است که به سرعت آدم را به یاد فیلم‌های اسپیلبرگ می‌اندازد. می‌توان در این لحظه تیم برتن را در پشت دوربین تصور کرد که، با لبخندی در کنج لب، می‌گوید: «این هم برای این‌که دلخور نشوید! پایان خوش به سبک اسپیلبرگ!»

نورمن دنزن فیلم‌های پست‌مدرن را به طرز سازشکارانه‌ای خوش‌بینانه می‌خواند: «چشم‌انداز پست‌مدرن و مردم آن پر از امید است. این مردم با یک دیدگاه شیزوفرنیک می‌دانند که در نهایت همه چیز به خوبی و خوشی تمام می‌شود. آدم‌های خبیث کشته می‌شوند یا دست از شرارت برمی‌دارند. قهرمان‌های مرد از مرزهای اخلاقی پا فراتر می‌گذارند اما به خانه پیش پدر و مادر بر می‌گردند... شاید این عمده‌ترین کارکرد فیلم‌های نوستالژیک دههٔ هشتاد است. چنان که نظام‌های سیاسی جهان هرچه بیش‌تر خشن و محافظه‌کار می‌شوند، نیاز برای متن‌های فرهنگی که بر عناصر کلیدی یک اقتصاد سیاسی محافظه‌کارانه صحه بگذارند، افزایش می‌یابد.»[۲۷]

ث. جنسیت

در دو دهه‌های شصت و هفتاد با اتکا به نظریات روان‌کاوی جدید فروید و لاکان که سلطهٔ اخلاق، و وجدان را ناشی از تسلط پدر می‌دانستند، و زنان را در این نظام محکوم به نابودی می‌دیدند، نهضت آزادی جنسی علیه فرهنگ پدرسالارانه شکل گرفت. فمینیست‌ها از تندروترین پیروان این نهضت بودند که علیه تسلط مردان در نظام‌های اجتماعی و سیاسی شوریدند و زن را از پیله جایگاهی که فرهنگ مردسالارانه برای او تعیین کرده بود، درآوردند. «با یونگ (انیما و انیموس) مفاهیمی چون دو جنسی بودن انسان به یافته‌های فیزیولوژی قوت گرفت و با کارن هورنای (که عقدهٔ رحم را به مقابله با عقدهٔ الکترا آورد) بنیان‌های نظری برتری‌نمایی جنس مذکر متزلزل شد.»[۲۸]

بدین‌ترتیب با موج برابری‌طلبی جنسی، جنبش فمینیسم نیز در دوران پست‌مدرن نیروی تازه‌ای یافت و در دهه‌های هشتاد و نود در تولیدات عامه‌پسند سینما نیز جای خود را باز کرد. در ژانرهای حادثه‌ای، پلیسی، وحشت، وسترن، علمی / تخیلی و... فیلم‌هایی ساخته شدند که در آن‌ها جایگاهی راکه به‌طور سنتی متعلق به قهرمان مرد بود، زنان اشغال کرده بودند. فیلم‌های بسیاری دربارهٔ مسایل زنان ساخته شدند و زن از حالت موضوعی صرف بر پردهٔ سینما برای نظربازی تماشاگر مرد، خارج شد. در واکنش به این موج فمینیسم، مجموعه‌های حادثه‌ای *راکی*، *رمبو*، *نابودگر* و... ساخته شدند که بر قدرت نمایی قهرمان مرد با عضلات درهم پیچیده تأکید داشتند. از این واکنش به شکل مطایبه‌آمیزی انتقاد شد. «روزنامهٔ *گاردین* در مورد *رمبو* نوشت: «دلمشغولی این مرد غول‌پیکر چیزی نیست جز نمایش جسم خود. می‌توان اندام و حرکات او را با اداهای جین راسل در فیلم *یاغی* [هوارد هیوز، ۱۹۴۳] مقایسه کرد.» روزنامهٔ *تایمز* نوشت: «... دوربین با چنان دقتی اندام استالونه را نشان می‌دهد که نمونهٔ آن را از زمان همکاری یوزف فن اشترنبرگ و مارلنه دیتریش ندیده بودیم.»[۲۹]

اما پست مدرنیست‌ها حتی به موج روزافزون فمینیسم هم اعتقادی ندارند. بیش‌ترین مباحثه در این مورد را می‌توان در *تاریخ جنسیت* میشل فوکو پیدا کرد. فوکو جنسیت را فراتر از تولیدمثل یا کسب لذت می‌داند. او معتقد است که جنسیت در دوران مدرن، گفتمانی است که در رابطه تنگاتنگ با سوبژکتیویته و قدرت قرار دارد. گفتمانی که از زمان فروید شدت یافته و کم‌کم تبدیل به مرکز و حقیقت کلیه جنبه‌های زندگی انسان شده است. «جنسیت به نظر فوکو بیش‌تر مجموعه‌ای تصادفی و مشروط از سخن [= گفتمان]ها، درونمایه‌ها، یا اعمال است که از سرآغاز روزگار مدرن با سفسطه‌گری روزافزونی افراد را درون مناسبات قدرتی اجتماع و سخن [=گفتمان] باقی نگه داشته است. جنسیت یعنی روش اداره کردن، تولید کردن، و نظارت ما بر بدن‌مان، کنش‌های‌مان، و مناسبات اجتماعی‌مان در جامعه مدرن.»[۳۰] او تأکید می‌کند که جامعهٔ مدرن نمی‌تواند از صحبت‌های پایان‌ناپذیر دربارهٔ جنسیت بگریزد. او گفتمان‌ها و رفتارهای اجتماعی زنان و مردان را، مناسباتی از همزیستی قدرت و جنسیت می‌داند. در روزگار مدرن جنسیت به مثابه حقیقت پنهان وجود ماست که از آن گریزی نداریم.

پست فمینیست‌ها کم‌کم از پافشاری بر سر برتری‌طلبی زنانه دست برمی‌دارند و تمایزگذاری بین مذکر و مؤنث را در جامعه پست‌مدرن دارای ابعادی فراتر از جنسیت آن‌ها مطرح می‌کنند. «جودیت باتلر... در کتاب شگفت‌انگیزش، دردسر جنسیت، مفاهیم زنانگی و مردانگی، و همچنین جنسیت مذکر و مؤنث را با اشاره به مباحث جامعه‌شناسی، زیست‌شناسی و ژنتیک، چنان به نقد می‌کشد که تا پایان کتاب واژه‌های زن و مرد چیزی نیستند جز دو صدف همشکل تهی، معلق در جریان سیال چندگانگی جنسیت‌ها.»[۳۱]

جنسیت موضوعی است که درونمایه بسیاری از فیلم‌های پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد. فیلم‌سازان پست‌مدرن (که حداقل آن‌هایی که من می‌شناسم همگی مردند) از مطرح کردن رویاها، نظریات شخصی و امیال باطنی و گاه منحرفانه خود در باب مسایل جنسی هیچ ابایی ندارند. کرانبرگ فیلم‌های خود را دارای نوعی بحران هویت می‌داند که با بحران جنسی آمیخته شده است. در این فیلم‌ها افراد هویت جنسی خود را گم کرده‌اند.

در تشریح بی‌پرده و خشن فیلم‌سازان پست‌مدرن از جنسیت، این فیلم‌ها مرز بین زندگی خصوصی و عمومی را از بین می‌برند. این همان موضوعی است که دنزن از آن تحت عنوان «ارزش‌زدایی از زنان» نام می‌برد: «*مخمل آبی* و دیگر فیلم‌های این نوعی، به عنوان ارزش‌زدا از زنان تحلیل شده‌اند. این فیلم‌ها متن‌های اجتماعی طرفدار فمینیسم نیستند. زن‌ها به شکل موضوع‌های جنسی رفتار می‌کنند و در *مخمل آبی* دریافت‌کننده خشونت جنسی و فیزیکی. زنان در دو گروه گذاشته می‌شوند، محترم و ازدواج کرده طبقه متوسط یا نامحترم، شاغل و تحریک‌کننده... لینچ فیلمش را نمادگرایانه و به طور همزمان موافق و مخالف زنان می‌نمایاند. به این ترتیب او هرزه‌نگاری زنان ***پلی بوی*** را هجو می‌کند و در همان حال به تصویر سنتی زنان پاکدامن در زندگی امریکایی صحه می‌گذارد. رفتار او با زنان همه تضادهای موجود درخصوص مسألهٔ زنان در دههٔ هشتاد را در بر می‌گیرد.»[۳۲]

در مورد این تحلیل نمی‌توان کاملا مطمئن بود. همین دیوید لینچ در آخرین فیلمش، ***بزرگراه گمشده*** یک زن را برای هر دو نقش هرزه و پاکدامن برمی‌گزیند و حتی این نوع تقسیم‌بندی‌ها را هم به هجو می‌گیرد. به هرحال می‌توان گفت که پست مدرنیست‌ها از زنان اغواگر و جنسی وحشت دارند و به همین دلیل آن‌ها را به هجو می‌گیرند. زن‌های خوب در بیش‌تر این فیلم‌ها تا حدی فاقد هویت جنسی‌اند. این نکته در فیلم‌های تیم برتن به وضوح دیده می‌شود. وینونا رایدر در هر سه نقش خود به عنوان دختری پاک و دلتنگ از سیاهی محیط اطرافش در *ادوارد دست قیچی*، *بیتل جوس* و *مریخ حمله می‌کند* تنها زنی است که مورد تمسخر برتن قرار نمی‌گیرد. اوج دیدگاه هجوآمیز او نسبت به زنان را می‌توان در دو زن فیلم *مریخ حمله می‌کند* دید؛ یکی زن اغواگری که سر آخر یک جاسوس کریه‌المنظر مریخی از آب در می‌آید و زن خبرنگار متظاهری که مریخی‌ها سر او را به بدن یک سگ پیوند می‌زنند. (گرچه دیدگاه هجوآمیز در این فیلم نسبت به مردان هم وجود دارد، اما نوع شوخی‌هایی که با زنان می‌شود بسیار تندتر و خلاف‌آمدتر است.)

شاید اگر می‌توانستیم تقسیم‌بندی‌های سنتی را در مورد آن‌ها به کار ببریم، این فیلم‌سازان را باید در مقولهٔ ضد زن طبقه‌بندی می‌کردیم؛ گرچه خود آن‌ها از این موضوع به شدت طفره می‌روند. دیوید لینچ در پاسخ این عقیده که وجود زنان قوی و خطرناک در آثار او بیانگر ترس او از زن‌هاست، می‌گوید: «طرح‌های فیلم من از دنیای درون من سرچشمه می‌گیرند و محصول یک فرایند ذهنی هستند. از این گذشته بعضی زن‌ها شبیه این دو زن فیلم من هستند، بعضی دیگر هم نه. این تصور من از سینماست. تضاد و دوگانگی در کنار هم حرکت می‌کنند. از همین‌جاست که داستان پدید می‌آید. اگر همه خوب باشند و مثل هم، تماشاگر حتما خوابش می‌گیرد.»[۳۳]

مایهٔ نفرت از زن، در آثار کرانبرگ هم به وضوح دیده می‌شود. او فیلم *سور عریان* را بر مبنای زندگی ویلیام باروز، نویسنده‌ای که در یک بحران ناهوشیاری همسر خود را به قتل رساند، ساخته است. «حسادت یک احساس بسیار مهم و قوی است، حتی وقتی که مهارش می‌کنیم. باروز، جُوان را دوست داشت، او را می‌پرستید، و او را مساوی و برابر با خود می‌پنداشت. در این کار باروز نشانه‌ای از تحقیر زن وجود ندارد و راستش کشف کردم که این اصلا از عناصر اساسی در ساختار روان‌شناسانه اوست، اما بهتر است آدم از سطح بگذرد و به عمق چیزها برود. کار او در باطنش جوهر نوعی مبارزه با نفرت از زن را بدون هیچ نوع ترس و واهمه نشان می‌دهد.»[۳۴]

درونمایهٔ کلاسیک عشق که جزء لاینفک بیش‌تر آثار تاریخ سینما را تشکیل می‌دهد، در این فیلم‌ها دیده نمی‌شود. بودریار می‌گوید: «دیگر نمی‌توان عشق را وابستگی اشتیاق به یک فقدان دانست. عشق، برعکس، گونه‌ای تبدیل شدن ناخودآگاه به دیگری است.» او این دگرگونی را همردیف حیوان شدن انسان و زن شدن مرد (دومایهٔ تکرار شونده در فیلم‌های پست‌مدرن) می‌داند.

فیلم‌سازان پست‌مدرن به شکل تازه‌ای با مفهوم جنسیت روبه‌رو می‌شوند. آنان در عصری زندگی می‌کنند که تمام تابوها در رابطه زن و مرد شکسته است و جنسیت به طرزی

بی‌پرده و عریان در سینما به نمایش درآمده است. در فیلم‌های پست‌مدرن تضادهای هنرمند و عکس‌العمل بی‌پیرایهٔ او در برابر این حقیقت پنهان زندگی انسان مدرن دیده می‌شود. این فیلم‌سازان آشفتگی و هراس خود از اوضاع به وجود آمده را بازتاب می‌دهند، اما هرگونه موضع‌گیری، آن‌ها را به ورطهٔ قطعیت و ثباتی خواهد کشاند که به شدت از آن اجتناب می‌ورزند.

ج. واقعیت و وانموده

یکی از بحث‌های مهم پست مدرنیست‌ها، بحث واقعیت و وانموده است. وانموده، نوعی از شبیه‌سازی است. چیزی است که واقعیت را وانمود می‌کند. ژان بودریار در مقاله خود «وانموده‌ها» توضیح می‌دهد که تشخیص واقعیت از وانموده، امری ناممکن است. او وانموده را متفاوت با بازنمایی می‌داند. «بازنمایی از این اصل آغاز می‌شود که نشانه و امر واقعی با یکدیگر برابرند.» اما «وانمودن از آرمانی بودن این اصل برابری [نشانه و واقعیت]، از نفی ریشه‌ای نشانه به مثابه ارزش، از نشانه به منزلهٔ سرنگونی و حکم مرگ همهٔ نشانه‌ها آغاز می‌شود.»[۳۵] او در تطبیق تصویر و واقعیت، چهار مرحله را باز می‌شمارد که چهارمین مرحله، به نظام وانمودن تعلق دارد. در این مرحله «تصویر هیچ‌گونه مناسبتی با هیچ واقعیتی ندارد: تصویر وانموده‌ای ناب از خودش است.»[۳۶]

این تصویر نشانه‌ای نیست که واقعیتی را در خود نهفته دارد، بلکه خود یک گسترهٔ نشانه‌ای قایم به ذات است. «گذر از گسترهٔ نشانه‌هایی که چیزی را پنهان می‌کنند، به گسترهٔ نشانه‌هایی که هیچ را پنهان می‌کنند، دگرگونه‌ای سرنوشت‌ساز را رقم می‌زند. اولی کنایه دارد به یک تئولوژی حقیقت و راز (که انگاره ایدئولوژی هنوز متعلق به آن است) دومی عصر وانموده‌ها و برانگیختگی را آغاز می‌کند، عصری که عامل ربانی دیگر خود را در آن باز نمی‌شناسد، قضاوتی نهایی درست را از نادرست و امر واقعی را از احیای مصنوعی آن تمیز نمی‌گذارد، چراکه دیگر همه چیز از پیش مرده و دوباره برخاسته است.»[۳۷]

از آن‌جا که از دیدگاه پست مدرنیسم هر اثر هنری، خود یک وانموده است، واقع‌گرایی دیگر ملاک مناسبی برای داوری و نقد نیست. فیلم‌های پست‌مدرن به شدت از واقع‌گرایی معمول فاصله می‌گیرند و دنیایی عجیب و نامألوف خلق می‌کنند که نمی‌توان آن را با روش‌های معمول، درک و تحلیل کرد. از این نظر این فیلم‌ها را گاه به سوررئالیسم شبیه می‌دانند، اما نوع واقعیت گریزی در این فیلم‌ها شباهتی به فیلم‌های سوررئالیستی (که خود از هنرمندان جنبش مدرنیسم بودند) ندارد. بودریار خود از واژه‌های نو ـ واقعی و حاد ـ واقعی استفاده می‌کند. نورمن دنزن تحلیل‌های مبتنی بر واقع‌گرایی را در مورد فیلم *مخمل آبی* یک‌یک بررسی کرده است و آشکار می‌کند که چطور هریک از آن‌ها برای یافتن یک مقیاس واقع‌گرایانه در فیلم ناچار به گزینش چند نشانه و نادیده گرفتن نشانه‌های دیگر شده‌اند و درنتیجه نتوانسته‌اند بر سر یک معنای کلی به توافق برسند.

به‌جز آثار هنری (و به خصوص عکاسی و سینما)، رسانه‌های ارتباط جمعی، ام.تی.وی و دیزنی‌لند از مهم‌ترین وانموده‌های دوران مدرن هستند که وجود واقعیت واحد را در مظان تردید قرار می‌دهند. «اگر ما در اواخر مدرنیته، تصویری از واقعیت در سر داشته باشیم، این تصویر نمی‌تواند همچون غایتی در ورای تصویر رسانه‌ها از واقعیت درک شود. چطور، چگونه و در کجا می‌توانیم به چنین واقعیتی ناب و درخور دست یابیم؟ در نظر ما واقعیت نتیجه برخورد و ادغام تصاویر چندگونه، تعابیر و بازسازی‌هایی است که توسط رسانه‌ها در رقابت با یکدیگر و بی‌هیچ هماهنگی محوری منتشر می‌شوند.»[۳۸]

الیور استون در *قاتلین بالفطره* نشان می‌دهد که مرز بین واقعیت و وانموده‌های وسایل ارتباط جمعی در زندگی انسان امروز، تا چه حد باریک و ازهم گسستنی است. او شخصیت‌های اصلی فیلم (و تماشاگر) را درکنش و واکنش دایمی با وانموده‌ها قرار می‌دهد. در این فیلم، صحنه‌های متفاوت و گاه نامربوطی کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در میانهٔ صحنهٔ آدمکشی، ناگهان تصاویری از یک کارتون حادثه‌ای می‌آید و به نماهایی از یک فیلم وسترن پیوند

می‌خورد. آیا رفتار قاتلان متأثر از تلویزیون و وسایل ارتباط جمعی است؟ این تأویلی ایدئولوژیک است. تأویل‌های دیگری آن را مروج خشونت دانستند و نمایش آن را ممنوع کردند. آنچه مسلم است در این فیلم دنیایی مملو از تصاویر رسانه‌ای به نمایش در می‌آید. و حتی در جای‌جای فیلم از منطق ویدیو کلیپ و نمایش‌های تلویزیونی برای پیشبرد حوادث و معرفی شخصیت‌ها استفاده می‌شود. (نمونه‌ای‌ترین صحنه جایی است که کلمات رکیک پدر به دخترش با صدای خنده تماشاگران تامریی برهم‌نمایی می‌شود و سر آخر، تیتراژ این نمایش هجوآمیز و دهشتناک بر پرده می‌آید!) استون شخصیت‌ها، حوادث، و حتی خودش را به عنوان کارگردان فیلم، یکسره درگیر این وانمودهٔ رسانه‌ای می‌بیند و لذا از هر اظهارنظری دربارهٔ واقعیت طفره می‌رود. به قول تیم برتن «من فرزند عصر تلویزیون هستم. ارجاعات فلسفی من بیش‌تر سریال‌های امریکایی هستند... متأسفانه.»[۳۹]

لیوتار معتقد است که دوران پست‌مدرن دوران واقعیت نااستوار است. «مدرنیته در هر زمانه‌ای که ظهور کند، بدون ازهم پاشیدن باورها و کشف ناواقعی بودن واقعیت به همراه ابداع واقعیت‌های دیگر نمی‌تواند اظهار وجود کند.» او هنر را امری ناواقعی می‌داند که در جستجوی امری والاست. و «...امر والا زمانی شکل می‌گیرد که تخیل... قادر به *ارائهٔ* شیئی که با یک مفهوم همخوان است، نباشد.» اما این *ارائه* کار ساده‌ای نیست. «ما پنداره‌ای از جهان (کلیت چیزهایی که وجود دارند) داریم، ولی قادر به نشان دادن نمونه‌ای از آن نیستیم... ما می‌توانیم عظمت بی‌انتها یا قدرت بی‌انتها را تصور کنیم، ولی همهٔ گونه‌های ارائهٔ اشیایی که سعی در آشکار کردن این عظمت یا قدرت تام دارند به نظرمان به سختی نارسا می‌آیند. این‌ها تصورات ذهنی‌ای هستند که هیچ‌گونه *ارائه*‌ای از آن‌ها ممکن نیست... من به آن هنری نام مدرن خواهم داد که صناعت مختصرش را به قول دیدرو، صرف *ارائهٔ* این حقیقت کند که آنچه *ارائه نشدنی* است وجود دارد.»[۴۰]

بنابراین زیباشناسی مدرن یک زیباشناسی والاست، اما «عاطفهٔ والای حقیقی راکه یک ترکیب درونی از لذت و درد است، تشکیل نمی‌دهد: لذت از این‌که خرد از تمامی موارد ارائه شده فراتر می‌رود و درد از این‌که قوهٔ تخیل یا قوهٔ حسی نمی‌توانند با مفهوم برابری کنند... پسامدرن آن چیزی است که به جستجوی موارد *ارائه* نشدنی نو بر می‌آید، نه برای این‌که از آن‌ها لذت ببرد، بلکه به این خاطر که بتواند حس قوی‌تری از *شیء ارائه نشدنی* را منتقل کند.»[۴۱]

این حس قوی از *شیء ارائه نشدنی* در پشت ظواهر ساده و عادی موضوع‌های فیلم‌های پست‌مدرن دیده می‌شود. حسی که این فیلم‌ها را به واقعیتی فراتر از آنچه آن را واقع‌گرایی خشک و تصنعی آثار مدرن می‌نامند، پیوند می‌دهد.

سینمای پست‌مدرن، درواقع حاصل شاخک‌های تیز و ذهنیت‌های فعال هنرمندانی است که خود از اجزای این فرهنگ‌اند.

در فیلم *مخمل آبی* «در ظرف سه دقیقه جفری گوش بریده شده را در قطعه زمینی خالی می‌یابد. دوربین به درون گوش می‌رود. گوش تمام پرده را می‌پوشاند. صداهای عجیب و هیاهویی به گوش می‌رسد. حتی در یک صحنهٔ قبل، لینچ تماشاگر را به چمن جلویی می‌برد که شاخه‌های علف به بلندی درختان سرخ چوب، مملو از حشرات بزرگ سیاهرنگ هستند. فیلم به سرعت از این خشونت در طبیعت به آیین‌های سادومازوخیستی بین فرانک و دوروتی و جفری می‌رود. به نظر می‌رسد که لینچ می‌گوید: «خشونت و *ارائه نشدنی‌ها* همه جا هستند. نه فقط در طبیعت بلکه در همسایگی یک خانهٔ متوسط در لامبرتن امریکا.»[۴۲]

فساد، خشونت جنسی، تصاویر تکان دهنده، نابودی و استحالهٔ اجزای بدن و خشونت بی‌رویه تنها نمونه‌هایی از این موارد *ارائه شدنی* نو هستند. فیلم‌های پست‌مدرن وانموده‌هایی هستند بی‌علاقه به واقعیت و درعین‌حال سخت تأثیرگذار. شاید به این جهت که نهایت تلاش خود را

در ارائهٔ نشان ندادنی‌ها به کار می‌گیرند.

«اغلب این بحث پیش کشیده می‌شود که فیلم‌هایی چون چه کسی برای راجر رابیت پاپوش دوخت؟، یا بازگشت بتمن پست‌مدرن هستند. آن‌ها نوع‌های سینمایی را درهم می‌آمیزند، فیلم‌های قدیمی را مرور و بازسازی می‌کنند و جهانی بدون هیچ‌گونه پیشینهٔ تاریخی یا حقیقی مستقر را ترسیم می‌کنند. اما اگر این فیلم‌ها پست‌مدرن‌اند، تنها به این دلیلِ ساده نیست که آن‌ها جهانی غیرواقع از کنش‌ها و واکنش‌ها ارائه می‌کنند. به این دلیل است که آن‌ها سیاست‌های پست مدرنیِ شهری پست‌مدرن را با احساسی وهم‌آلود ولی معاصر و امروزی، و نیز بسیار تکان‌دهنده را تجسم می‌بخشند و هرگونه *واقع‌گرایی* قالبی و صوری را کنار می‌گذارند... در تحلیل نهایی، لحن زمخت و مبالغه‌آمیز و غرابت مبالغه‌آمیز **بازگشت بتمن** بیش‌تر از بسیاری از این فیلم‌های مبتذل واقع‌نما دربارهٔ شهر معاصر امریکایی می‌گوید و نشان می‌دهد.»[۴۳]

چ. فرهنگ پاپ

با وجود این، هنر پست‌مدرن، هنری نخبه‌گرا نیست. پست مدرنیست‌ها در انتخاب موضوع به دنبال چیزهای ساده و پیش پا افتاده می‌روند. فرهنگ عامیانه مهم‌ترین موضوع آثار هنری ـ و فیلم‌های ـ پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد و این همان نقطه‌ای است که هنر پست‌مدرن را به هنر پاپ پیوند می‌زند.

جی.هابرمن دربارهٔ *مریخ حمله می‌کند* می‌نویسد: «واپسین شعر تیم برتن، هرچند که اولین فیلم چند میلیون دلاری هالیوود نیست که براساس مجموعه‌ای از برچسب‌های آدامس بادکنکی ساخته شده است، اما قطعاً با تمام آثاری که در این زمینه ساخته شده‌اند، تفاوتی فاحش دارد. قطعاً هیچ‌کس نمی‌تواند تیم برتن را ـ که در میان فیلم‌سازان هالیوودی از کمترین انسجام زیباشناختی برخوردار است ـ به خاطر نادیده انگاشتن معدن غنی طلایش متهم کند. رویکرد پیشین او به منبع غنی‌ای از کتاب‌های مصور، علمی تخیلی‌های درجهٔ سهٔ ارزان قیمت و برنامه‌های کودکان تلویزیون، برتن را به مرچنت / آیوری فرهنگ احمقانهٔ امریکایی تبدیل کرده است. *مریخ حمله می‌کند* همچون *اِدوود ریشه* در (به تعبیر مورخ سینمای ترسناک، دیوید.جی.اسکال) فرهنگ هیولا دارد؛ شکلی (عمدتاً) باب طبع مردان، متأثر از فیلم‌های ترسناک تلویزیونی که در اوایل دههٔ پنجاه رواج پیدا کرد... صحنهٔ آغازین فیلم که گله‌ای از گوسفندان سوزان درحال رمیدن هستند، سرهای از تن جدا شدهٔ پیرس برازنان و جسیکا پارکر، بشقاب پرنده‌های درحال پرواز بر روی لاس‌وگاس، همگی از تصاویر آدامس بادکنکی دههٔ شصت می‌آیند. *مریخ حمله می‌کند* شکلی از سوررئالیسم پاپ است.»[۴۴]

همچنین می‌توان به فیلم‌های *خانوادهٔ آدامز* اشاره کرد که شخصیت‌ها و شوخی‌های آن به کلی از کارتون‌های چارلز آدامز در نشریهٔ *نیویورکر* دهه‌های چهل و پنجاه گرته‌برداری شده‌اند: «این هم بخشی از جهان پست مدرنیستی امروز هالیوود است. باری سوننفلد (کارگردان فیلم)، فیلم‌بردار و مدیر فیلم‌برداری و طراح صحنه بوده است و با حس تصویری عجیبی، دنیای پاپ خاصی را کشف و اجرا می‌کند که تنها در دنیای پست مدرنیستی این روزهای هالیوود سابقه دارد، دنیایی که بازتاب پست مدرنیستی عصر پاپ دههٔ شصت است.»[۴۵]

از دیگر نمونه‌ها می‌توان به فیلم‌های رابرت آلتمن اشاره کرد. به خصوص *لباس حاضری* که در آن به هجو دنیای مد می‌پردازد و یا *کانتراس سیتی* که بیش از دوسوم فیلم در کافه‌هایی با اجرای دایمی موسیقی راک می‌گذرد. همچنین می‌توان به نوار صدای فیلم *مخمل آبی* اشاره کرد که پر است از آوازهای راک اندرُل دهه‌های پنجاه و شصت.

فرهنگ پاپ اصلی‌ترین مشخصه فیلم‌های تارانتینو هم هست. او که کار خود را از فروشندگی نوارهای ویدیویی آغاز کرده است، هنوز هم فیلم‌های درجهٔ سهٔ دههٔ هفتاد را مهم‌ترین منبع الهام هنری خویش می‌داند. «من همهٔ این فیلم‌ها را دیده‌ام، آن‌ها هرگز مورد بحث‌های نقادانه قرار نگرفته‌اند، بنابراین در آن‌ها می‌توانی کشف‌های مخصوص به خودت را داشته باشی. می‌توانی الماس‌ها را در سطل

زباله پیدا کنی. استفن کینگ در کتابش *رقص هولناک* توضیح می‌دهد که چطور باید مقدار زیادی شیر بنوشی تا طعم خامه را بفهمی. و اصلا خوب نیست که برای فهمیدن طعم شیر، مقدار زیادی شیر بنوشی.»[۴۶]

می‌بینیم که او حتی در نوشته‌های خود دربارهٔ سینما هم به اصطلاحات عامیانه متوسل می‌شود. «در *قصهٔ عامه‌پسند* چنین انحرافی را باید در سکانس رستوران جست. رستوران / باشگاهی که اسطورهٔ کهن الگویی از پیشخدمتی تا سوپراستاری را با استفاده از شبیه‌سازی‌ها [وانموده‌ها]، جهت تنزل مقام‌های صنم‌های دههٔ پنجاه (مونرو، دین و...) تا حد سرویس‌دهندگان به میز، مورد استفاده قرار می‌دهد. در این بین فهرست غذا با عرضهٔ استیک‌های داگلاس سیرک و مخلوط های [دین] مارتین و [جری] لوییس نیز وجود دارد. وینسنت وگا (جان تراولتا) همراه میا (اوما تورمن) به این معبد پاپ می‌آیند.»[۴۷]

اما رویکرد فیلم‌های پست‌مدرن به پاپ و فرهنگ عامیانه تنها برای تجلیل این فرهنگ و خلق نوعی نوستالژی گذشته نیست. پست مدرنیست‌ها با نقدی که به وحدت‌گرایی و انتزاع خشک و بی‌روح هنر مدرن دارند، موضوعات عامه‌پسند را برای ایجاد ارتباط بیش‌تر و ملموس‌تر با مخاطب برمی‌گزینند. اما بحران و کابوسی نیز در پشت این عوام‌گرایی وجود دارد. همان‌طور که رویکرد آن‌ها به گذشته و سنت نیز خالی از دهشت و کابوس نیست.

ح. سنت و بازگشت به گذشته

«مدرنیته دایماً از نظر شکل، محتوا، در زمان و در فضا درحال دگرگونی ماهوی است، و مانند اسطوره تنها به عنوان نظامی از ارزش‌ها ثابت و بازگشتنی است. در همین معناست که باید آن را با حروف بزرگ نوشت، و از این نظر به سنت شباهت می‌یابد... مدرنیته به عنوان اخلاق قانونمند دگرگونی به ضدیت با اخلاق قانونمند سنت برمی‌خیزد. با این همه خود به همان شدت در مورد دگرگونی‌های ریشه‌ای محتاط و نگران است. درواقع مدرنیته سنتِ نوست (به گفتهٔ هارولد رزنبرگ)، و اگرچه با بحرانی تاریخی و ساختاری پیوند دارد، درواقع تنها نشانه‌ای از آن بیماری است... بدین‌ترتیب مدرنیته به عنوان انگاره‌ای که کل یک تمدن، خود را در آن باز می‌شناسد، عملکرد فرهنگی تنظیم‌کننده‌ای به عهده می‌گیرد و دزدانه دست‌به‌دست سنت می‌دهد...»[۴۸] بدین‌ترتیب بودریار مدرنیته را خود وجه دیگری از سنت می‌داند. منتها سنتی که بر دگرگونی دایمی بنا شده و مد و تغییرات روزبه‌روز را جایگزین رسوم گذشته کرده است.

با این حال مدرنیته ـ حداقل در ظاهر ـ با سنت به مبارزه برمی‌خیزد. «نشانه دیگر آن انهدام هرچه گسترده‌تر اشکال سنتی است (سبک‌های ادبی، قوانین هارمونی در موسیقی، قوانین پرسپکتیو و بازنمایی در نقاشی، آکادمیسم، و به‌طورکلی‌تر، اقتدار و مشروعیت الگوهای دریافت شده در حوزهٔ مد، روابط جنسی و رفتار اجتماعی).»[۴۹]

پست مدرنیست‌ها در نقدی که بر عقل‌گرایی دوران روشنگری و جامعه مدرن دارند، به این نکته اصرار می‌ورزند که عقل‌گرایی هیچ سعادتی را برای بشر به ارمغان نیاورده است و از این‌رو بازگشت دوباره‌ای به سنت دارند. اما این بازگشت، یک سرسپردگی تمام‌عیار نیست. در نقد بودریار به مدرنیته دیدیم که پست مدرنیست‌ها سنت و مدرنیته را از یک جنس می‌انگارند و درواقع با مطلق‌گرایی و قطعیت هردوی آن‌ها سر ستیز دارند. رویکرد مجدد هنرمندان پست‌مدرن به سنت را نباید با سنت‌گرایی یکی فرض کرد. آن‌ها با دیدی نوستالژیک به گذشته و سنت‌ها می‌نگرند؛ اما درعین‌حال به اسطوره‌زدایی از گذشته نیز دست می‌زنند و به نوعی ارزش‌های آن را تخریب می‌کنند. «*نابخشوده* یک قصه است، اما افسانه‌ای که غرب را به نوعی اسطوره‌زدایی می‌کند. آن هم با بهره‌گیری از عناصر دیگری جز وسترن کلاسیک؛ مثلا مانند این که مسایل به آسانی روی نمی‌دهند، تیرها همیشه به هدف نمی‌خورند، تفنگ‌ها همیشه درست کار نمی‌کنند و... نمی‌دانم این حقیقت غرب است یا نه، اما بی‌شک فیلم به آن نزدیک می‌شود.»[۵۰] کلینت ایستوود در این گفته‌ها به‌طور تلویحی ابراز می‌کند که اصرار فیلم‌ساز پست‌مدرن به اسطوره‌زدایی از گذشته بدین‌خاطر

نیست که می‌خواهد واقعیت گذشته را بازنمایی کند؛ این کار صرفا وانموده‌ای از گذشته است، به عنوان یک دغدغهٔ ذهنی و بدون هیچ تعهدی به واقعیت.
«این فیلم‌ها فقط با حس نوستالژیک به گذشته باز نمی‌گردند. آن‌ها گذشته را به حال می‌آورند. چنان‌که جیمسن می‌گوید، آن‌ها گذشته را درحال می‌سازند اما در

لیوتار: مدرنیته در هر زمانه‌ای که ظهور کند، بدون ازهم پاشیدن باورها و کشف ناواقعی بودن واقعیت به همراه ابداع واقعیت‌های دیگر نمی‌تواند اظهار وجود کند.

نوستالژی گذشته، وحشت را جایگزین می‌کنند. دال‌های گذشته (مانند موسیقی راک اندرل دهه‌های پنجاه و شصت) نشانه‌های تخریب‌اند. از نظر لیوتار این فیلم‌ها با نوستالژی سر جنگ دارند... راک اندرل معصومیت جوانانه خود را در فیلم لینچ [*مخمل آبی*] از دست می‌دهد. با همراه کردن نماهای فیلم با صدای راک او با نسل بزرگسال دههٔ هشتاد سروکار دارد که هنوز به موسیقی دوران نوجوانی خود ارج می‌نهند. گویی لینچ می‌گوید این موسیقی آن‌قدر که به نظر می‌رسد معصوم نیست. لینچ با گذاشتن صداهای تحریک‌آمیز جنسی راک در میانهٔ فیلمش توضیح می‌دهد برای این‌که اشخاص بتوانند عشق واقعی و هویت جنسی خود را در زندگی بیابند، توهمات محوری راک اندرل (جنسیت، عشق حقیقی) باید فرافکنی شوند.»[۵۱]
فیلم‌های پست‌مدرن در رویکرد خود به گذشته، آن را توامان دارای دو جنبهٔ مقدس و شیطانی می‌بینند و از این‌جاست که درونمایه نوستالژی هجوآمیز گذشته در فیلم‌های پست‌مدرن معنا می‌یابد. در بیش‌تر این فیلم‌ها می‌توان نشانه‌های هجو یک یا چند ژانر سینمایی را پیدا کرد. تشیع جنازه هجویهٔ ژانر گنگستری و رفاقت‌هایی از نوع آثار سرجیو لئونه است. فیلم‌های کرانبرگ هجویه‌ای بر سینمای فاجعه و حتی علمی ـ تخیلی‌اند. چنان‌که *مخمل آبی* را می‌توان هجویه‌ای بر فیلم *نُوار* و *قصهٔ عامه‌پسند* را هجویه‌ای بر فیلم‌های گنگستری خواند. از همه جالب‌تر *مریخ حمله می‌کند* است که خیلی‌ها آن را هجویه‌ای بر *روز استقلال* (فیلمی که همزمان با آن ساخته شد) خواندند. پست مدرنیست‌ها به گذشته علاقه‌مندند و برای اسطوره‌های آن دلتنگی می‌کنند. هیچ فیلمی از آن‌ها را نمی‌توان نام برد که به نحوی شمایل‌های سینمایی گذشته در آن حضور نداشته باشد. اما این علاقه به معنای تسلیم بی‌قید و شرط در برابر گذشته نیست. آن‌ها درعین دلتنگی برای گذشته، از آن انتقاد می‌کنند و گذشته‌گرایی را به سخره می‌گیرند؛ زیرا هیچ ارزش والایی را در گذشته نهفته نمی‌بینند.

خ. پایان روایت‌های بزرگ

بی‌اعتقادی پست مدرنیست‌ها به ارزش‌های گذشته تا حد زیادی ناشی از ناباوری آن‌ها به تاریخ است. آنان تاریخ را رخدادهای پراکنده و گسسته‌ای می‌دانند که بدون هیچ ارتباطی در گوشه و کنار جهان ـ و نه فقط برای انسان غربی ـ اتفاق افتاده‌اند. «...اندیشهٔ تک خط بودگی تاریخ دیگر محو خواهد شد. تاریخی یکه وجود ندارد، تنها چیزی که وجود دارد تصاویری از گذشته است که دیدگاه‌های گوناگون را بازتابانده‌اند. خیالی واهی است اگر بینگاریم دیدگاه برتر و جامعی وجود دارد که می‌تواند همه این دیدگاه‌های دیگر را یکپارچه کند.»[۵۲]
لیوتار معتقد است که تاریخ و فلسفه و منطق، روایت‌هایی هستند برای آن‌که ثابت کنند معنا و حقیقتی در پشت آن‌ها نهفته است؛ چیزی که آن را «روایات بزرگ» نام می‌نهد. اما «بهتر است فیلسوف سیماچه‌ای قدیمی را از چهره‌اش کنار بزند و دیگر وانمود نکند که حقیقت یکتا را شناخته است... جهان و تاریخ به راستی به حکایتی همانندند، و فیلسوف همواره تلاش کرده است تا طرح این داستان را با خرد جایگزین کند، یعنی منطق و قاعده‌ای کارا برای این حکایت بیاید... [به گفتهٔ لیوتار] «به نظر من نظریه‌ها نیز روایت‌هایی بیش نیستند، اما روایت‌هایی پنهان.»»[۵۳]
پس روایت‌گری اساس تاریخ است. «تمام این قصه‌های جنگ‌ها و شادی‌ها، روزها و کارها، این پندار را موجب

می‌شوند که معنایی نهایی در کار است. اما چنین معنایی را نمی‌توان یافت، به این دلیل ساده که وجود ندارد، روایت‌ها تکرار می‌شوند، و از این‌رو ما همواره به خود می‌گوییم: «این روایت را پیش‌تر شنیده بودم.» و روایت را، راستی که، پایانی نیست. ما همواره راوی حکایت‌های تکراری هستیم.»[۵۴]

روایت‌گری اساس سینمای کلاسیک نیز هست. فراموش نکنیم که گریفیث، پدر سینمای کلاسیک قصه‌گو، مهم‌ترین آثار خود (*تولد یک ملت* و *تعصب*) را بر مبنای روایت‌های بزرگ تاریخی ساخت. اما فیلم‌سازان پست‌مدرن بسیاری از قواعد زبانی سینمای کلاسیک را نادیده می‌گیرند. از روایت خطی، سوژهٔ معین و شخصیت‌پردازی متعارف فاصله می‌گیرند و روشی کاملاً متفاوت و شخصی را جایگزین آن می‌کنند.

«سینمای هالیوود داستان‌سرایان را دوست دارد... هدف سینمای هالیوود این است که روایتی را تا جایی که مدیوم سینما اجازه می‌دهد، مؤثر و موجز بیان کند (از طریق فیلم‌نامه، دوربین، تدوین، صدا). لینچ در طول روایت از سکانس‌های مجردی استفاده می‌کند که هیچ نقش مستقیمی در گسترش طرح ندارند، با کنار گذاشتن منطق سببیت، جریان طبیعی ماجرا را مختل می‌کنند، ولی بخش‌های روایی مکملی را تشکیل می‌دهند.»[۵۵]

هدف فیلم‌سازان پست‌مدرن در سینما کنار گذاشتن روایت نیست. آن‌ها فقط نوع نگاه خود به روایت را تغییر داده‌اند. روایت‌های بزرگ و منسجم هنر کلاسیک همیشه درصدد بیان معنا و محتوایی بااهمیت بوده‌اند. هنر مدرن نیز درعین کنار گذاشتن ظاهری روایت، خود به جستجوی روایت بزرگ‌تری می‌رود. اما هنرمند پست‌مدرن در این روند ایجاد گسست می‌کند. او روایت را به صورت چندگانه و همزمان می‌آفریند و با کنار هم قرار دادن رخدادهای کوچک و بی‌ارتباط به یکدیگر از روایات بزرگ فاصله می‌گیرد.

فیلم‌های پست‌مدرن از قواعد دست و پاگیر فیلم‌نامه‌نویسی دوری می‌کنند. طرح داستانی، شخصیت‌پردازی، نقاط عطف و گره‌گشایی، همواره پیش‌فرض‌هایی هستند برای حکایت کردن یک *روایت* بزرگ. اما فیلم‌ساز پست‌مدرن به روایت‌های کوچک و کم‌اهمیت، علاقه بیش‌تری نشان می‌دهد: «*قصهٔ عامه‌پسند* مارپیچ‌های روایی‌اش را با مجموعه‌ای از حل‌وفصل‌های به توافق رسیده حل می‌کند. فیلم سرشار است از جدا شدن‌های مسالمت‌آمیز، تعویض‌های مختصر و مفید گذشته‌ها، اعمال ناشی از بزرگ‌منشی و بخشندگی، تمام قصه‌ها نشانگر گریزهای توأم با بخت از مخمصه‌های کابوس‌وار و فاقد برنده هستند.»[۵۶]

در این فیلم‌ها وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی و عنصر *تداوم* سینمای کلاسیک از بین می‌رود. شخصیت‌های فیلم تغییر می‌کنند و جای خود را به دیگران می‌دهند (*بزرگراه گمشده*)، رخدادها توالی منطقی زمانی خود را از دست می‌دهند (*قصهٔ عامه‌پسند*)، خط قصهٔ مرکزی که رویدادها حول آن شکل گرفته باشند، حذف می‌شود و قصه به صورت وقایعی بی‌ارتباط با یکدیگر در می‌آید (*برش‌های کوتاه*).

این همان مفهوم گسست است که پست مدرنیست‌ها به آن اعتقاد دارند. گسست در سیر خطی تاریخ و پایان روایت‌های بزرگ که این‌جا به شکل دیگری در روایت رخ می‌نماید. «نکته خنک این‌جاست که سه قصهٔ من در این فیلم [= *قصهٔ عامه‌پسند*] از قدیمی‌ترین لطیفه‌های تکراری جهان بودند. شما آن‌ها را یک زیلیون بار دیده‌اید. احتیاجی ندارید که با قصه درگیر شوید چون آن را از قبل می‌دانید. پسره همسر قلدره را به گردش می‌برد «اما به او دست نمی‌زند.» و اگر این کار را بکند چه می‌شود؟ این مثلث را یک زیلیون بار دیده‌اید. یا مشت‌زنی که باید یک مسابقه را ببازد اما این کار را نمی‌کند؛ این را هم یک زیلیون بار دیده‌اید. سومین قصه یک قصه آشنای قدیمی نیست، اما یک موقعیت آشنای قدیمی است. قصه با جولز و وینسنت شروع می‌شود که می‌خواهند چند نفر را بکشند. این مثل پنج دقیقه اولیه همه فیلم‌های جوئل سیلور است؛ چند نفر یکهو ظاهر می‌شوند و بنگ بنگ بنگ یکی را می‌کشند و بعد تیتراژ شروع می‌شود و بعد آرنولد شوارتزنگر را می‌بینید. پس بگذارید همان پنج دقیقه اول را بسط دهیم. بیایید بقیه روز را با آن‌ها باشیم و رفتار معنوی آن‌ها را تعقیب کنیم. این جایی است

که فیلم از آن می‌آید.»[۵۷]

د. خرده فرهنگ‌ها و التقاط

در بحث از پایان روایت‌های بزرگ، جیانی واتیمو مهم‌ترین عامل فروریزی دیدگاه‌های مرکز- بنیاد را وسایل ارتباط‌جمعی می‌داند. «آنچه که عملا و علی‌رغم تلاش انحصارات و مراکز عمده سرمایه اتفاق افتاد این بود که رادیو، تلویزیون، و روزنامه‌ها بدل به عناصری برای گسترش، تکثیر و فوران جهان‌نگری‌های گوناگون شدند. فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های مختلفی به کانون توجه افکار عمومی راه یافته‌اند.»[۵۸]

وسایل ارتباط جمعی بزرگ‌ترین تجلی کثرت‌گرایی دوره پست‌مدرن هستند. «با اضمحلال اندیشه خردمندانگی مرکز - بنیاد تاریخ، جهان ارتباطات همگانی به‌سان مجموعه‌ای چندگانه از خردمندانگی‌های محلی - یعنی اقلیت‌های اخلاقی، جنسی، دینی، فرهنگی و یا هنری - که هرکدام صدای خود را دارند فوران می‌کنند.»[۵۹]

این موج در سینمای دهه‌های هشتاد و نود منتهی به رشد ساخته شدن فیلم‌هایی دربارهٔ زنان، سیاهپوستان، و همجنس‌گرایان شد. تسلط بی‌چون‌وچرای مرد سفیدپوست غربی بر سینما خاتمه یافت و گروه‌های دیگر اجتماعی و فرهنگی نیز امکان یافتند بر پرده سینما مطرح شوند. اما این پدیده به خودی خود پیامد التقاطی شدن فرهنگ در دوران پست‌مدرن را به همراه دارد.

«التقاط، مدار صفر درجهٔ فرهنگ عمومی معاصر است. ما به موسیقی رگه گوش می‌کنیم، فیلم‌های وسترن تماشا می‌کنیم، برای ناهار همبرگر مک دونالد و برای شام غذای محلی می‌خوریم، در توکیو به خود عطر پاریسی می‌زنیم و در هنگ‌کنگ لباس‌های رترو می‌پوشیم. محدودهٔ دانش به بازی‌های تلویزیونی ختم می‌شود. یافتن بیننده برای آثار التقاطی سهل است. هنر، با مبتذل شدن، آشفتگی‌ای را ارضا می‌کند که بر *سلیقهٔ* دوستدارانش حکمران است. هنرمندان، گردانندگان نگارخانه‌ها، ناقدان و عامه مردم، همه با هم در «هرچه شد، شد» غوطه می‌خورند و زمانه، زمانه وارفتگی است.»[۶۰]

بد نیست حملهٔ لیوتار به فرهنگ و هنر در دورهٔ پست‌مدرن را با این گفته کوپولا مقایسه کنیم که می‌گوید: «مدعی هستم که *دراکولا* [ی برام استوکر] یک فیلم پر از صحنه‌آرایی و پر خرج است، که عوامل کمدی، هیجان‌انگیز و دلهره‌آور را نشان می‌دهد.»[۶۱]

هنر پست‌مدرن از التقاط گریزی ندارد. فیلم‌های پست‌مدرن به کولاژی از ژانرها، سبک‌ها و قصه‌های گوناگون شباهت دارند. همه این‌ها بدون یک انسجام منطقی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.

«سکانس‌های آغازین *مخمل آبی* با یک آسمان آبی روشن آغاز می‌شود. گل‌های شکوفا و درخشان سرخ جلوی پرچین سفید تکان می‌خورند، دوربین به آهستگی بر روی خیابانی با درخت‌های سرتاسری می‌لغزد و نوار صدا آواز بابی وینتون «او مخملی آبی پوشید» است... در این چهار سکانس ماشین‌هایی از دهه‌های پنجاه، شصت و هشتاد دیده می‌شوند که در خیابان‌ها حرکت می‌کنند. وسایل پزشکی کامپیوتری و پیشرفته دههٔ هشتاد در یک بیمارستان اواخر دههٔ چهل دیده می‌شود و سکانسی از یک فیلم دههٔ پنجاه از صفحه یک تلویزیون سیاه و سفید دیده می‌شود. دانش‌آموزان دبیرستانی با لباس‌های سه دهه دیده می‌شوند.»[۶۲]

التقاط چه در رویه ظاهری و چه در سبک درونی فیلم‌های پست‌مدرن دیده می‌شود. این فیلم‌ها اغلب به صورت مجموعه‌ای از گذشته و حال و آینده، و به شکل ملغمه‌ای از انیمیشن و ویدیو و ژانرهای مختلف سینمایی به نظر می‌رسند. منتها در ترکیبی بدیع و آگاهانه. فیلم‌ساز پست‌مدرن سبک التقاطی را به انتخاب خویش برمی‌گزینند تا حس آشفتگی و حیرت خود را از دنیای گوناگون رسانه‌ای امروز بیان کند. اما این رویکرد با آن نوع التقاطی که در فیلم‌های تجاری اخیر دیده می‌شود و هدف آن به‌گفته لیوتار ارضای تنوع سلیقه‌ای مخاطبان (و درحقیقت مصرف‌کنندگان کالاهای هنری نظام سرمایه‌داری) است، متفاوت است.

«پست مدرنیسم آن ادویهٔ ویژه، آن محرک مخصوصی است که به هنرمند، به انسان، این اجازه را می‌دهد که متفاوت‌ترین روش‌ها، پیچیده‌ترین و سنگین‌ترین قالب‌ها را با متناقض‌ترین الهام‌ها و معمول‌ترین و نچسب‌ترین محتواها با یکدیگر درآمیزد.»[۶۳]

این التقاطی است آگاهانه که خود به یک سبک تبدیل شده است. سبکی که نوع دیگرش در نقاشی، معماری و موسیقی پست‌مدرن نیز دیده می‌شود. هنرمند پست‌مدرن با مخاطبانی التقاطی روبه‌روست و برای ارتباط با او ناچار از به کارگیری روش‌های متنوع است.

در دورهٔ کنونی، اگر فیلم‌ساز تماشاگر خود را به نحوی حفظ نکند دیگر هیچ امیدی به بازگرداندن او نیست. سرمایه‌داری جدید همیشه کالاهای دیگری برای عرضه به او دارد. تماشاگر پست‌مدرن می‌تواند در ظرف چند دقیقه کانال تلویزیون خود را عوض کند و یا فیلم ویدیو را روی دور تند تماشا کند و اگر خوشش نیامد آن را خاموش کند. به قول سوزان سانتاگ آیین سینما رفتن و عشق ورزیدن به سینما برای این تماشاگر فراموش شده است.

فیلم‌ساز پست‌مدرن در شرایطی فیلم می‌سازد که سینما تمام قصه‌ها را تعریف کرده و همه کلک‌ها برای حفظ و غافلگیری تماشاگر، دیگر کهنه شده است. روایت و قاعده‌مندی‌های سینمای داستان‌گو، حالا در هر سریال دست چندم تلویزیونی رعایت می‌شود و اوج فرم‌گرایی و انتزاع فیلم‌های مدرن به‌طور بیست‌وچهار ساعته از شبکه ام.تی.وی پخش می‌شود. این تماشاگر، به شدت بی‌حوصله، بی‌علاقه به تعمق و اشباع شده از فیلم و تصویر متحرک است: «همیشه فیلمْ دوستانی بودند که فیلم و قواعد فیلم را درک می‌کردند، اما اکنون با توسعهٔ ویدیو، تقریباً هرکس متخصص سینما شده است. حتی با وجود این‌که آن را نه می‌شناسند و نه می‌فهمند. مادرم به‌ندرت به سینما می‌رفت. با وجود این اکنون که ویدیو فراگیر شده، او هرچه را که وارد بازار می‌شود تماشا می‌کند ـ واقعاً هرچه که عرضه می‌شود را ـ ولی روی نوار ویدیو و با اختلاف شش‌ماه پس از پخش سینمایی.»[۶۴]

این نکته فقط به تماشاگر پست‌مدرن مربوط نمی‌شود. سینماگر پست‌مدرن هم تقریبا نمی‌تواند موضوعی را پیدا کند که سینما بارها به آن نپرداخته باشد و قصه‌ای را که به چندین روایت مختلف بازگو نشده باشد. از این‌رو این سینماگر، ناچار است که به تنوع روی بیاورد و انسجام زیباشناختی را نادیده بگیرد. «اگر یک ساعت بعد از تماشای *قصهٔ عامه‌پسند*، سالن را ترک کنید، دیگر فیلم را واقعاً تجربه نکرده‌اید، چون فیلمی که در یک ساعت بعد می‌بینید با یک ساعت اول به کلی تفاوت دارد. و حتی بیست دقیقه آخر فیلم با آن‌چه که دیده‌اید متفاوت است.»[۶۵]

جالب این‌جاست که حتی سبک بصری این فیلم‌ها نیز مرتب

انسان در فیلم‌های پست‌مدرن، مجموعه‌ای است از معنویت و مادیگری، مدنیت و توحش، قدرت و ضعف، و فرشته و شیطان.

تغییر می‌کند. از فضاهای بیرونی و روشن ناگهان وارد تاریکی می‌شوند و از صحنه‌های اکسپرسیونیستی به مکان‌هایی کاملا واقع‌گرا نقل‌مکان می‌کنند. این‌ها مجموعه نکاتی است که این فیلم‌ها را متنوع، التقاطی و غیرقابل پیش‌بینی می‌کند.

***

هنر پست‌مدرن هنری است نشاط‌آور. اما این نشاط حسی زودگذر و بی‌دوام است، زیرا نه مانند هنر کلاسیک بر واقعیتی پذیرفته شده و همگانی تکیه کرده است، و نه مانند هنر مدرن در جستجوی رسیدن به حقیقت امر والا برآمده است.

لذت تماشای فیلم‌های پست‌مدرن، بی‌شباهت به تخدیر سریع و دلخوشکنک سطحی ناشی از مواد مخدر نیست. در لحظاتی زودگذر، تمام چیزهایی که دوست داشته‌ایم، سنت، هنر کلاسیک، ژانرهای قدیمی، نوستالژی گذشته و شمایل‌های فرهنگی محبوب ما در پیوند با دغدغه‌های امروزی به نمایش در می‌آید، اما در پایان فیلم همه چیز به سرعت در غبار و تاریکی محو می‌شود. تماشاگر

پست‌مدرن فرصتی برای اندیشیدن و تأمل ندارد. جیمسن فیلم‌های پست‌مدرن را صحه گذاشتن بر منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر می‌خواند. منطقی که بر ماشینی کردن هرچه بیش‌تر آدم‌ها و تبدیل آن‌ها به موجوداتی فاقد هویت انسانی اصرار دارد.

«اخلاقیات نظم نوین سرمایه‌داری، اخلاقیاتی زمخت و خودمحور است: حرص و شهوت را به جنحه یا خطایی جزیی مبدل کرده، و معمولی بودن و پیش پا افتادگی شر را تجلیل کرده، و حتی همچون داستان‌های اخلاقی ادیپی، فضایل جنایت و مکافات را تقدیس می‌نماید (*وال استریت*). در این دنیای سرد، دیجیتال [رقمی]، و کامپیوتری، بازار و اقتصاد دال بر دنیای بی‌رحم، فاقد احساسات، و شبیه‌سازی شده [وانموده] پست‌مدرن است که در آن ظاهر و صورت به مثابه واقعیت شمرده می‌شوند، و پول دیگر چیزی نیست که به دست آید یا از دست برود، بلکه تنها از یک تصور به تصور دیگر منتقل می‌شود. توهم مبدل به واقعیت، و واقعیت به رویا تبدیل یافته است.»[۶۶]

دنیای پست‌مدرن، دنیایی است فاقد ایدئولوژی، فاقد خدا و فاقد هر نوع ارزش. پست مدرنیست‌ها از حالا پایان تاریخ و پایان هنر را اعلام کرده‌اند. آن‌ها معتقدند تمامی تلاش انسان در طول تاریخ برای رسیدن به بهشت دمکراسی بوده است، که نظام سرمایه‌داری جدید با کمک تکنولوژی آن را برایشان فراهم کرده است. ظاهراً دستاوردهای علمی، فرهنگی، و فلسفی انسان غربی از آغاز مدرنیته تاکنون، که به پایان و یا حداقل نقد آن رسیده‌ایم، بهشتی را برای او فراهم کرده است که دیگر میل به تصور آینده را در او از بین برده است. منگی سرخوشانه‌ای که بودریار از آن نام می‌برد ناشی از زندگی در همین بهشت است. پست مدرنیست‌ها این بهشت را خط پایان فرض کرده‌اند. آن‌ها دیگر منتظر هیچ چیز نیستند. چون تمام چیزهایی را که انسان غربی خواسته به‌دست آورده است؛ و دیگر چیزی برای آن که بدان ایمان داشته باشد وجود ندارد. به هرحال نمی‌توان آنچه را تمدن غرب بدان دست یافته یگانه راه حرکت انسان تصور کرد. این بهشت با همه رفاه و آسایشی که دارد، با سبکی و پوچی عمیقی روبه‌روست. کابوس در پشت درهای این بهشت انتظار می‌کشد. کابوسی که ساکنان آن به محض خروج از منگی سرخوشانه‌شان با آن روبه‌رو خواهند شد. اما این‌که این اتفاق کی و چگونه خواهد افتاد موضوعی است که باید منتظر آینده ماند. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ ***ساختار و تأویل متن***، بابک احمدی، نشر مرکز، ص ۴۷۵.

۲ ـ «پیتر گریناوی و یک صافی ویژه پست مدرنیستی برای جهان»، امید روحانی، ماهنامهٔ ***فیلم*** ۱۶۰/۴۹.

۳ ـ «سینما و منطق فرهنگی پست مدرنیسم»، مسعود اوحدی، فصلنامهٔ **هنر**، شمارهٔ ۲۵.

۴ ـ جزوه کلاس (خانم رهنورد).

۵ ـ ***میشل فوکو***، اریک برنز، ترجمه بابک احمدی، انتشارات کهکشان، ص ۹۲.

۶ ـ همان، ص ۹۷.

۷ ـ همان، ص ۹۸.

۸ ـ همان، ص ۹۸.

۹ ـ ساختار و تأویل متن، ص ۴۸۳.

10. "Blue Velvet: Postmodern Contradictions", Norman K.Denzin.

۱۱ ـ «داستان یک دگردیسی طولانی، کرانبرگ، ماهنامه ***فیلم***، ۱۶۸/۵۲.

12. "Blue Velvet: Postomodern Contradictions," Norman K.Denzin.

۱۳ ـ «مؤلف چیست؟» میشل فوکو، ترجمهٔ افشین جهاندیده، ***سرگشتگی نشانه‌ها***، ص ۳۱۲.

۱۴ ـ «واکنش خود معناست»، امید حبیبی‌نیا، ***دنیای تصویر***، ۳۳/۵۲.

۱۵ ـ ***ساختار و تأویل متن***، ص ۴۷۷.

۱۶ ـ گفتگو با ویم وندرس، ماهنامه ***فیلم***، ۱۵۱/۴۹.

۱۷ ـ «پست مدرنیسم الکن»، بهزاد رحیمیان، ماهنامهٔ ***فیلم*** ۱۴۴/۴۹.

۱۸ ـ «گفتگو با تیم برتن»، ***دنیای تصویر*** ۴۶/۲۶.

۱۹ ـ ***میشل فوکو***، ص ۱۰۱.

۲۰ ـ همان، ص ۱۰۲.

۲۱ ـ گفتگو با تیم برتن، ماهنامهٔ ***فیلم***، ۱۳۶/۵۵.

۲۲ ـ «خشونت‌های دموکراسی غربی»، بیژن اشتری، ماهنامهٔ ***فیلم***، ۱۶۸/۵۳.

۲۳ ـ «گفتگو با کراننبرگ»، ماهنامهٔ **فیلم**، ۱۶۸/۵۱.
۲۴ ـ «دگرگون شدن، بخار شدن، محو شدن، گفتگوی سیلور لوترانژه با ژان بودریار»، ترجمه مانی حقیقی **سرگشتگی نشانه‌ها**، ص ۳۴۸.
۲۵ ـ همان، ص ۳۵۴.
۲۶ ـ همان، ص ۳۵۴.
12. "Blue Velvet: Postomodern Contradictions," Norman K.Denzin.
۲۸ ـ «واکنش خود معناست.»
۲۹ ـ «فرهنگ عضله / فرهنگ جسم»، حمیدرضا صدر، ماهنامهٔ **فیلم** ۱۹۳/۱۰۵.
۳۰ ـ **میشل فوکو**، ص ۱۱۴.
۳۱ ـ «گشایش، مانی حقیقی» **(سرگشتگی نشانه‌ها)**، ص ۸.
32. "Blue Velvet: Postomodern Contradictions," Norman K.Denzin.
۳۳ ـ «گفتگو با دیوید لینچ»، ماهنامهٔ **فیلم**، ۲۱۱/۹۳.
۳۴ ـ «گفتگو با کراننبرگ»، ماهنامهٔ **فیلم**، ۱۶۸/۵۱.
۳۵ ـ «وانموده‌ها»، ژان بودریار، ترجمهٔ مانی حقیقی، **(سرگشتگی نشانه‌ها)**، ص ۹۱.
۳۶ ـ همان، ص ۹۱.
۳۷ ـ همان، ص ۹۲.
۳۸ ـ «پسامدرن جامعهٔ شفاف؟» جیانی واتیمو، ترجمهٔ مهران مهاجر، **(سرگشتگی نشانه‌ها)**، ص ۵۷.
۳۹ ـ «گفتگو با تیم برتن»، **دنیای تصویر**، ۴۶/۲۷.
۴۰ ـ «پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟» ژان فرانسوا لیوتار، ترجمهٔ مانی حقیقی، **(سرگشتگی نشانه‌ها)**، ص ۳۸ تا ۴۵.
۴۱. همان، ص ۴۹.
42. "Blue Velvet: Postomodern Contradictions," Norman K.Denzin.
۴۳ ـ «از متروپلیس تا گاتهام‌سیتی»، پیتر وولن، ترجمهٔ یوسف شهابی، ماهنامهٔ **فیلم**، ۱۳۶/۴۷.
۴۴ ـ «برخورد نزدیک از نوع برتن»، جی. هابرمن، ترجمهٔ مازیار اسلامی، **دنیای تصویر**، ۴۶/۲۴.
۴۵ ـ «بازسازی پست مدرنیستی فرهنگ پاپ دههٔ شصت»، تای‌بار، ترجمهٔ یوسف شهابی، ماهنامهٔ **فیلم**، ۱۶۰/۶۱.
46. *Sight & Sound*; 10/5.
۴۷ ـ «عبور از آیینهٔ جادوی تاریخ سینما»، گاوین اسمیت، ترجمهٔ پرتو مهندی، **دنیای تصویر**، ۲۲/۲۸.
۴۸ ـ «مدرنیته»، ژان بودریار، ترجمهٔ ترانه یلدا، **(سرگشتگی نشانه‌ها)**، ص ۲۱.
۴۹ ـ همان، ص ۲۸.
۵۰ ـ «گفتگو با کلینت ایستوود»، ماهنامهٔ **فیلم**، ۱۴۱/۴۸.
51. "Blue Velvet: Postomodern Contradictions," Norman K.Denzin.
۵۲ ـ «پسامدرن: جامعهٔ شفاف؟»، ص ۵۴.
۵۳ ـ **ساختار و تأویل متن**، ص ۴۷۹.
۵۴ ـ همان، ص ۴۸۰.
۵۵ ـ «پشت پرده مخملی»، جان الکساندر، ترجمهٔ حمیدرضا منتظری، ماهنامهٔ **فیلم**، ۱۸۷/۱۰۱.
۵۶ ـ «عبور از آیینهٔ جادوی تاریخ سینما.»
57. *Sight & Sound*; 10/5.
۵۸ ـ «پسامدرنیسم: جامعه شفاف؟»، ص ۵۶.
۵۹ ـ همان، ص ۵۹.
۶۰ ـ «پاسخ به یک پرسش: پسامدرنیسم چیست؟» ص ۴۱.
۶۱ ـ «همان شعله سرکش وقتی دوباره زبانه می‌کشد»، امید روحانی، ماهنامهٔ **فیلم**، ۱۴۴/۵۹.
62. "Blue Velvet: Postomodern Contradictions," Norman K.Denzin.
۶۳ ـ «همان شعله سرکش...»، ص ۴۸.
۶۴ ـ «گفتگو با کوئنتین تارانتینو»، **دنیای تصویر**، ۲۲/۳۱.
۶۵ ـ همان، ص ۳۱.
۶۶ ـ «سینما و منطق فرهنگی پست مدرنیسم».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی