مکاتب انتقادی و دوره‌های هنری همیشه یکی از دغدغه های اهل هنر، تاریخ‌نگاران هنر به ویژه در سینما بوده است. پست‌مدرنیسم نیز مبحثی است که هم‌چون دورهٔ کلاسیک و مدرن مباحث متعددی را چه از نظر تئوری و عمل به خود اختصاص داده است. پست‌مدرنیسم در حال حاضر بیش از یک دهه است که جای خود را در ادبیات سینمایی باز کرده است. این اصطلاح دربارهٔ سبک و مختصات زیبایی‌شناسانه آثار برخی از فیلم‌سازان (عمدتاً آمریکایی و اروپایی) دو دههٔ هشتاد و نود مانند: *کوبینتین تارانتینو*، *تیم برتن*، *دیوید لینچ*، *دیوید کرانبرگ*، *الیور استون*، *رابرت آلتمن* و... به کار برده می‌شود. گرچه استفاده از آن روزبه‌روز وسعت بیشتری می‌یابد و کارگردان‌ها و فیلم‌های بیشتری متصف به این اصطلاح می‌گردند، با این وجود هنوز منبعی (تا زمان نگارش این مقاله!) که معنای دقیق این سبک یا مکتب یا روش فیلم‌سازی را دقیقاً مشخص کند، وجود ندارد. در عین حال در این نوشته تلاش شده است با تبیین مؤلفه‌های این مکتب و نمونه‌های سینمایی و نمود آن مؤلفه‌ها در کار سینما، نوشته‌ای نسبتاً جامع در جهت روشن کردن زوایا و حضور پست‌مدرنیسم در عرصهٔ سینما جمع‌آوری شود. البته ناگفته نماند به علت پراکندگی مسائل و مباحث موجود در سینمای پست‌مدرن که ویژگی ذاتی آن نیز محسوب می‌شود، به ناچار مباحث نیز حاوی این پراکندگی شده‌اند، با این وجود حتّی‌الامکان تلاش شده است که مطالب ترتیب منطقی لازم را داشته باشند و در عین حال کامل و وافی به مقصود نیز باشند.

لازم به ذکر است که این مفاهیم ارتباط وثیقی با یکدیگر دارند و اگر ناخواسته و به ناچار گرفتار تکرار و بیان مجدد مفاهیم شده‌ایم، به دلیل پراکندگی مفاهیم و تداخل مفهومی آن‌ها با یکدیگر بوده است. در ضمن تلاش شده تا مطالب تحت عناوینی سامان پیدا کنند تا سهل‌الوصول‌تر به اندیشه درآیند در نتیجه هیچ کدام از عناوین تقدم رتبی ندارند.[1]

۱. از آن‌جا که این مطالب مدتی پیش به رشتهٔ تحریر درآمده است، شاید برخی ارجاعات فقط در حافظهٔ سینمایی برخی علاقه‌مندان به این عرصه حک شده باشند و پس از این مطالب، نویسندگان بسیاری به تالیف و ترجمه‌های مختلف دربارهٔ بحث سینمای پست‌مدرن پرداخته باشند که از چشم نگارنده به دور مانده باشند. این روند دربارهٔ آثار سینمایی در این حیطه نیز صدق می‌کند که به منزلهٔ قطاری که از حرکت باز نمی‌ایستد، تولید شده‌اند و در چهارچوب مطالب این نوشته نیز درمی‌آیند. به هر حال نوشتهٔ حاضر تنها تلاش می‌کند پلات و در حد مقدور چهارچوبی برای اندیشیدن در آثار ارائه کند که بالطبع آثار دیگر سینمایی نیز می‌توانند در ذیل آن بگنجند و در نظر خوانندگان پیگیر و علاقه‌مند درآیند.

واقعیت و وانموده

یکی از بحث‌های مهم پست‌مدرنیست‌ها، بحث واقعیت و وانموده است. بنابر تعبیر آن‌ها، وانموده، نوعی از شبیه‌سازی است. چیزی است که واقعیت را وانمود می‌کند.[۲]

بودریار جامعهٔ پساصنعتی را (از عناوین دیگر عصر پست‌مدرن است) هم‌چون جامعهٔ نمایش می‌بیند که در خلسهٔ ارتباط زندگی می‌کند. او معتقد است که این جامعه توسط رسانه‌های جمعی الکترونیکی تسخیر شده است. جامعه‌ای که از آن به عنوان وانمودگی یاد می‌کند. هم‌چنین او توضیح می‌دهد که «این جامعهٔ پساصنعتی یکی از اشکال همناسازی و بازیابی است. جامعه‌ای است که به جای خلق واقعیت، Hyper - Real - [یا تعبیری که از آن کرده‌اند حاد ـ واقعیت] همانندسازی می‌کند. بودریار معتقد است که واقعی، واقعی نیست، آن‌چه که تولید می‌شود واقعی نیست، بلکه آن‌چه تولید می‌شود اساساً یک وانموده است. بنابراین حاد ـ واقعیت، وانمودهٔ واقعیت است. وانمودگی کامل، هدف پسامدرنیسم است، بنابراین دیگر هیچ اصل و ریشه‌ای برای مقایسه وجود ندارد و در نتیجه هیچ تمایزی میان واقعیت و نسخهٔ واقعیت نیز موجود نیست.»[۳] ژان بودریار در مقالهٔ خود، وانموده‌ها، توضیح می‌دهد که تشخیص واقعیت از وانموده، امری ناممکن است. او وانموده را متفاوت با بازنمایی می‌داند. او می‌گوید:

> بازنمایی از این اصل آغاز می‌شود که نشانه و امر واقعی با یکدیگر برابرند [ولی] وانمودن از آرمانی بودن این اصل برابری [نشانه و واقعیت]، از نفی ریشه‌ای نشانه به منزلهٔ ارزش، از نشانه به منزلهٔ سرنگونی و حکم مرگ همهٔ نشانه‌ها آغاز می‌شود.[۴]

او در تطبیق تصویر و واقعیت چهار مرحله را باز می‌شمارد که چهارمین مرحله، به نظام وانمودن تعلّق دارد. در این مرحله «تصویر هیچ‌گونه مناسبتی با هیچ واقعیتی ندارد، تصویر وانموده‌ای ناب از خودش است».[۵] در واقع «تصویر نشانه‌ای نیست که واقعیتی را در خود نهفته دارد، بلکه خود یک گسترهٔ نشانه‌ای قائم به ذات است».[۶] با توجّه به آن‌چه که متفکران پست‌مدرن بیان کرده‌اند و از آن‌جا که از دیدگاه پست‌مدرنیسم هر اثر هنری، خود یک وانموده است، بنابراین واقع‌گرایی دیگر ملاک مناسبی برای داوری و نقد نیست. در واقع فیلم‌های پست‌مدرن به شدت از واقع‌گرایی

۲. بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری پست‌مدرنیسم و سینمای پست‌مدرن. صابره محمد کاشی. فارابی. دورهٔ نهم. شمارهٔ ۲. ص ۸۰

۳. پسامدرنیسم در سینما. سوزان هیوارد. ص ۱۱۲

۴. «وانموده‌ها». بودریار. سرگشتگی نشانه‌ها. برگردان مانی حقیقی. ص ۹۱

۵. همان.

۶. «بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری...». ص ۸۰

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[۶] گاه به سوررئالیسم شبیه می‌دانند ولی نوع واقعیت‌گریزی در این فیلم‌ها شباهتی به فیلم‌های سوررئالیستی (که خود از هنرمندان جنبش مدرنیسم بودند) ندارد».[۷] برای نمونه الیور استون در فیلم *قاتلین بالفطره* نشان می‌دهد که مرز بین واقعیت و وانموده‌های وسایل ارتباط‌جمعی در زندگی انسان امروز، تا چه حد باریک و از هم گسستنی است. او شخصیت‌های اصلی فیلم و تماشاگر را در کنش و واکنش دایمی با وانموده‌ها قرار می‌دهد. در این فیلم، صحنه‌های متفاوت و گاه نامربوطی کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. برای نمونه در میانهٔ صحنهٔ آدم‌کشی، ناگهان تصاویری از یک کارتون حادثه‌ای می‌آید و به نماهایی از یک فیلم وسترن پیوند می‌خورد. آن‌چه باید بیان شود این است که در این فیلم دنیایی مملو از تصاویر رسانه‌ای به نمایش درمی‌آید و حتّی در جای‌جای فیلم از منطق ویدیوکلیپ و نمایش‌های تلویزیونی برای پیشبرد حوادث و معرفی شخصیت‌ها استفاده می‌شود. نمونه‌ای‌ترین صحنه جایی است که کلمات رکیک پدر به دخترش با صدای خندهٔ تماشاگران نامربی برهم‌نمایی می‌شود و سر آخر، تیتراژ این نمایش هجوآمیز و دهشتناک بر پرده می‌آید. الیوراستون شخصیت‌ها، حوادث و حتی خودش را به عنوان کارگردان فیلم، یک‌سره درگیر این وانمودهٔ رسانه‌ای می‌بیند و در نتیجه از هر اظهارنظری دربارهٔ واقعیت طفره می‌رود.[۸] همین گونه است در فیلم‌هایی هم‌چون *بدو بدو!* اثر *تام تیکور* و قسمت اول فیلم *بیل را بکش* اثر تارانتینو که بخشی از فیلم را تصاویر کارتونی پوشانده‌اند ولی با این تفاوت که بخشی از داستان فیلم به صورت انیمیشن اجرا می‌شود ولی در نهایت باید گفت که همهٔ این تصاویر چه داخل روایت فیلم و چه به صورت شاهد مثال (هم‌چون قاتلین بالفطره) در خدمت مضمون و داستان فیلم هستند. یکی دیگر از متفکران پست‌مدرن؛ *ژان فرانسوا لیوتار* معتقد است دوران پست‌مدرن دوران واقعیت نااستوار است. او هم‌چنین هنر را امری ناواقعی می‌داند که در جست‌وجوی امری والاست و بیان می‌کند که امر والا زمانی شکل می‌گیرد که تخیل قادر به ارائهٔ شیء که با یک مفهوم همخوان است، نباشد. او

۷. همان.
۸. نگاه کنید به: همان. ص ۸۱

در عبارتی دیگر می‌گوید:

> 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 هیچ گونه ارائه‌ای 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 ارائه‌نشدنی است، وجود دارد.[9]

در واقع می‌توان گفت «پسامدرن آن چیزی است که به جست‌وجوی موارد ارائه‌نشدنی نو برمی‌آید، نه برای این‌که از آن‌ها لذّت ببرد بلکه به خاطر این‌که بتواند حسّ قوی‌تری از شیء ارائه‌نشدنی را منتقل کند».[10] «این حسّ قوی از شیء ارائه‌نشدنی 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. برای نمونه در فیلم *مخمل آبی* اثر *دیوید لینچ* در ظرف سه دقیقه به همراه جفری (یکی از شخصیت‌های فیلم) گوش بریده شده را در قطعهٔ زمینی خالی می‌یابیم. در صحنه‌ای دیگر دوربین به درون گوش می‌رود. گوش تمام پرده را می‌پوشاند. صداهای عجیب و هیاهویی به گوش می‌رسد. حتّی در یک صحنه قبل، کارگردان تماشاگر را به چمن جلویی [جلوی خانهٔ خانواده جفری] می‌برد که شاخه‌های علف به بلندی درختان و 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 بیان دیگر فساد، خشونت جنسی، تصاویر تکان‌دهنده، نابودی و استحالهٔ اجزای بدن و خشونت بی‌رویه، تنها نمونه‌هایی از این موارد ارائه‌نشدنی نو هستند».[11] در حقیقت می‌توان گفت که فیلم‌های پست‌مدرن وانموده‌هایی هستند بی‌علاقه به واقعیت و در عین حال سخت تأثیرگذار. شاید به این جهت که نهایت تلاش خود را در ارائهٔ نشان‌ندادنی‌ها به کار می‌گیرند.

هنرمند پُست‌مدرن

۹. مقالهٔ «پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟» لیوتار. مجموعهٔ سرگشتگی نشانه‌ها. برگردان مانی حقیقی. ص ۳۸ تا ص ۴۵

۱۰. همان. ص ۴۹

۱۱. «بررسی تطبیق، بنیان‌های فطری پست مدرنیسم و...». ص ۸۱

بر خلاف دوره‌های کلاسیک و مدرن که مؤلف در اثر هنری نقشی برجسته داشت در پست‌مدرنیسم مؤلف به معنای سنتی آن ناپدید می‌شود. *میشل فوکو* در مقالهٔ *مؤلف چیست؟* توضیح می‌دهد که اختراع مؤلف برای متن یک فرآوردهٔ ایدئولوژیک و خاص نقد دورهٔ مدرن است؛ او بیان می‌کند که «مؤلف سرچشمهٔ نامحدود دلالت‌ها نیست که اثر را پُر می‌کند. 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 سدّ راه گردش و درستکاری آزاد، ترکیب و تجزیهٔ آزاد و ترکیب دوبارهٔ آزاد خیال می‌شویم».[۱۲] ضمناً باید توجه داشت که 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. فیلم‌سازان پست‌مدرن به نحو دیگری حضور خود را در فیلم‌های‌شان اعلام می‌کنند. در واقع هیچ کس نمی‌تواند با دیدن فیلم‌های تیم برتن، تارانتینو، لینچ و کراننبرگ، مُهر شخصی سازندهٔ آن‌ها را تشخیص ندهد. ویژگی‌ها و علایق فردی این فیلم‌سازان حتّی در تولیدهای بزرگ و پر خرج استودیویی آن‌ها مانند فیلم‌های دنباله‌ای بتمن از آثار برتن نیز به روشنی بازتاب یافته است. شاید بتوان گفت منظور از غیبت مؤلف، ناتوانی در استنباط معنای مشخص و مورد نظر فیلم‌ساز در هنگام مشاهدهٔ فیلم است. این فیلم‌ها پر از نشانه‌اند؛ نشانه‌هایی که درک معنای همهٔ آن‌ها در لحظهٔ مشاهده ناممکن است و در نتیجه فرآیند تأویل آن‌ها لاجرم شکلی گزینشی به خود می‌گیرد. تماشاگر به میل خود نشانه‌هایی را بر می‌گزیند و معنای آن‌ها را به سلیقهٔ خود تأویل می‌کند.[۱۳] به عبارت دیگر 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 لحظهٔ درگیری تماشاگر با فیلم و تأویل‌هایی دارد که در آن لحظه در ذهن او شکل می‌گیرند. فیلم‌های پست‌مدرن از هر معنای از پیش تعیین‌شده‌ای می‌گریزند که به نحوی به نسبیت‌گرایی این مکتب باز می‌گردد. هنرمند پست‌مدرن در جهان عصر فراصنعتی با نشانه‌ها و تأویل‌های بی‌پایانی روبه‌روست که دیگر نمی‌تواند به یک معنای کامل و جهان‌شمول مطمئن باشد، که این نیز خود ناشی از نفی راویت‌های کلان و اعتقاد

۱۲. «مؤلف چیست؟»، میشل فوکو، برگردان افشین جهاندیده، مجموعهٔ سرگشتگی نشانه‌ها، ص ۳۱۲

۱۳. نگاه کنید به: «بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری پست مدرنیسم و...»، ص ۷۴

به جزیی‌گرایی است. 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 پیش از هر چیز فاقد پیام و معنای شخص‌اند. هر فیلم مجموعه‌ای است از نشانه‌ها (دال‌ها) که مدلول آن‌ها در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد؛ تماشاگری که هنرمند هیچ احاطه‌ای بر او در لحظهٔ تماشای فیلم ندارد. هنرمند پسا مدرنیست از همان آغاز خلق اثر، در حاشیه قرار دارد و اثر را مهم‌تر از نیت خویش می‌داند. هر اثر پسامدرن اعتبارش را از مناسبات با متون دیگر می‌یابد که از آن به عنوان بینامتنیت نیز نام می‌برند که در جای خود بدان می‌پردازیم ولی خلاف این‌ها هنرمند مدرنیست دست‌کم در لحظهٔ آفرینش، نیت و فرآیند کار ذهنی خود را مهم‌تر از همه چیز می‌دانست.[۱۴] باید توجه کرد که پست‌مدرنیست‌ها به جای پرداختن به نیت مؤلف به متن مراجعه می‌کنند. «فیلم‌سازان پست‌مدرن در هر لحظهٔ آفرینش اثر، خود را درگیر چالشی با مخاطبان ببینند. گاه پنهان‌کاری می‌کنند، دست خود را برای تماشاگران رو نمی‌سازند یا آن‌ها را با صحنه‌های غیر معمول به تعجب وا می‌دارند».[۱۵] *ویم وندرس* در جایی می‌گوید:

> فکر می‌کنم یک فیلم باید باز باشد تا هرکس بتواند از طریق تماشای آن فیلم خاص خودش را در ذهنش بپروراند. بهتر است دست‌کم بگویم این روش من در فیلم‌سازی است.[۱۶]

و این نکته چیزی است که با فیلم‌های کارگردان‌های بزرگ سینمای کلاسیک مغایرت دارد و به نحوی ریشه در کثرت‌گرایی پست‌مدرن دارد و بدین ترتیب همان گونه که آقای *بهزاد رحیمیان* در مقالهٔ *پست‌مدرنیسم الکن بیان می‌کند* فیلم *دراکولای برام استوکر* اثر *فرانسیس فورد کاپولا*، «جزء جز آن به دلایلی خارج از منطق فیلم و با توجه به خوشایند تماشاگران امروزی ساخته می‌شود. برای نمونه در میانه‌های فیلم که مینا و کُنت در کافه‌ای نشسته‌اند، صحنه به نمای نزدیکی از یک لیوان لبریز از نوشیدنی قطع می‌شود... و گویی با یکی از آگهی‌های تجاری که معمولاً در لابه‌لای نسخه‌های ویدیویی فیلم‌ها مصرف می‌شوند، روبه‌رو هستیم؟ و یا این‌که دراکولا در این فیلم چندین و چند شکل به خود می‌گیرد، حتّی به تبعیت از تمهیدهای عامه‌پسند

۱۴. نگاه کنید به: همان، ص ۷۳
۱۵. همان، ص ۷۴
۱۶. گفت‌وگو با ویم وندرس، ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ ۶۵۱ ص ۴۹

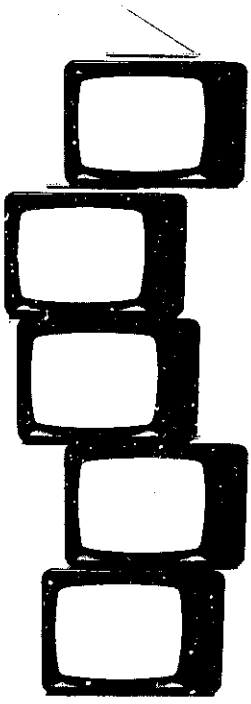
محصولات اسپیلبرگ به شکل نور در می‌آید تا به نحوی تماشاگران را به هیجان بیاورد و یا این‌که کُنت چند صد ساله انگار کاری جز این‌که مرتب عجیب‌ترین لباس‌های ممکن را در صحنه‌های متعدد بر تن کند، ندارد. لباس‌هایی که نه شاخص شخصیت او هستند، نه هماهنگ با طراحی صحنه و... در نتیجه می‌توان گفت که این مخاطبان و انتظارات آن‌ها است که اثر را پدید می‌آورند و نه احیاناً آن‌طور که در قدیم موسوم بود».[17]

نقش انسان در فیلم‌های پست‌مُدرن

پیشاپیش باید گفت که در دوران مُدرن همگام با پایین آمدن مقام بیانگری، انسان نیز جایگاه واحد خود را به عنوان فاعل‌شناسا از دست می‌دهد و خود به سوژه‌ای قابل بررسی تبدیل می‌شود. همان گونه که میشل فوکو می‌گوید:

> هنگامی که گفتمان روزگار کلاسیک می‌شکند و انسان و خِرد آرمانی‌اش دیگر به گونه‌ای کامل نیستند؛ سخن (گفتمان) مورد تهاجم واقعیت هستی ابژکتیو و محدود انسان قرار می‌گیرد و بدین‌سان، انسان در مقام انسان به عنوان اُژهٔ دانش، بر صحنه ظاهر می‌شود.[18]

بدین ترتیب 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 پیش تعیین شده و یا قابل تعیین‌اند و در نتیجه این انسان دیگر جایگاه رفیع و یگانهٔ خود را در صحنهٔ هستی از دست داده است. بنابراین دورهٔ پست‌مدرن اساساً نسبت به انسان بی‌اعتقاد است و این مورد به خوبی در آثار سینمایی نمود می‌یابد، به گونه‌ای که فیلم‌سازان دههٔ هشتاد و نود، کارآمدترین قهرمان‌های خود مثل آن‌چه در فیلم‌های *نابودگر ۱ و ۲* می‌بینیم 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. حتّی قهرمان‌های منفی که زمانی به قدرت ماوراء طبیعی شر مجهز بودند و هر کاری از آن‌ها ساخته بود، اکنون ناچارند زیر تیغ روان‌کاوی قرار



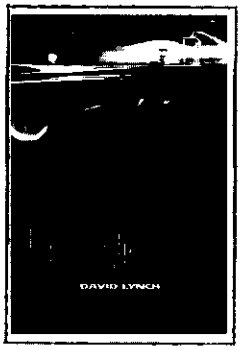
۱۷. نگاه کنید به: پست مدرنیسم الکن. بهزاد رحیمیان. ماهنامهٔ فیلم. شمارهٔ ۱۴۴. ص ۴۹

۱۸. میشل فوکو. اربک برنز. برگردان بابک احمدی. انتشارات کهکشان ص ۱۰۲

گیرند و در پایان فیلم انگیزه‌های‌شان تحلیل و ارزیابی شوند. 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 خارق‌العادهٔ جسمانی و روانی برای شخصیت‌های آثار خود باشد و بخواهد تماشاگر را به زور تحت تأثیر قرار دهد، از همان ابتدا انسان دورهٔ پست‌مدرن را همان گونه که واقعاً هست، دیده است؛ بدون این‌که متعلقات بی‌موردی به آن اضافه کند. او انسان را تا حد ماشین و اشیاء تنزل می‌دهد. همان گونه که در فیلم *ادوارد دست قیچی* اثر تیم برتن می‌بینیم که انسانی توسط ماشین خلق می‌شود و شکل می‌گیرد. البته این حرکت به این دلیل نیست که بخواهد وضع موجود را نقد کند یا دیدگاه تلخ‌اندیشانهٔ خود را بیان کند، بلکه به این دلیل است که چیزی جز آن را نمی‌تواند تصور کند. فراموش نکنیم که اندیشهٔ پست‌مدرن به هیچ ایدئولوژی و آرمان‌شهری اعتقاد ندارد. باید توجه کرد که انسان در فیلم‌های پست‌مدرن، مجموعه‌ای است از معنویت و مادی‌گری، مدنیت و توحش، قدرت و ضعف و فرشته و شیطان. در واقع بیشتر به این بستگی دارد که او در چه شرایطی قرار گیرد و چه مؤلفه‌هایی بر او تأثیر گذارند. از این روست که فیلم‌سازان پست‌مدرن با انتخاب شخصیت‌های گوناگون و کنار هم گذاشتن آن‌ها، از قهرمان‌پردازی مرسوم سینمای کلاسیک فاصله می‌گیرند. برای نمونه در فیلم *مریخ حمله می‌کنند* اثر تیم برتن ما با افراد گوناگونی روبه‌رو هستیم که هیچ یک قهرمان فیلم نیستند ولی هر کدام در لحظاتی در کانون توجه فیلم قرار می‌گیرند. رییس‌جمهور آمریکا و ژنرال‌های‌اش و پروفسور فیزیک و گزارشگر تلویزیونی همگی به طور یکسان مورد حمله و تمسخر مریخی‌ها قرار می‌گیرند.[۱۹]

هم‌چنین است دربارهٔ فیلم بازگشت بتمن اثر دیگر تیم برتن. او خود می‌گوید:

> موضوع خفاش را دوست دارم. آن را بسیار معادل فرهنگ امروزی می‌یابم. هیچ چیزی در آن سیاه سیاه و سفید سفید نیست. دیگر دوران سوپرمَن علیه آدم‌های شرور گذشته است. در واقع بدجنس واقعی وجود ندارد. تمام این‌ها بستگی به تفسیر آدم‌ها دارد. به همین دلیل است که شخصیت پنگوئن را خیلی دوست دارم. او نمایندهٔ جنونی رسانه‌ای است که



۱۹. نگاه کنید به: «بررسی تطبیقی بنیان های نظری...» ص ۷۴ و ۷۵

دامن‌گیر آمریکا شده است...[۲۰]

فیلم *قصه‌های عامه‌پسند* اثر تارانتینو نیز از این حیث جالب است. در این فیلم نیز «تعداد زیادی از آدم‌ها حضور دارند که هر یک در مواجهه با حوادث مختلف از خود واکنش‌های متفاوتی نشان می‌دهند. حتی یکی از آدمکش‌ها جان به در بردنِ تصادفی خود را معجزه‌ای از سوی خداوند می‌داند و تصمیم می‌گیرد که مرد خدا شود ولی فیلم بدون این‌که با کنار هم گذاشتن سامان‌مند این رخدادها به نتیجهٔ خاصّی برسد، آن‌ها را به طور تصادفی در کنار هم قرار می‌دهد تا به ابهام و عدم قطعیت که از ویژگی‌های اصلی هنر پست‌مدرن هستند، نزدیک شود. در پایان فیلم دو آدمکش (وینسنت و جولز) را سبکبال و خندان می‌بینیم، در حالی که پیش‌تر دانسته‌ایم که یکی از آن‌ها کشته خواهد شد. تارانتینو هیچ نتیجه‌گیری خاصی نمی‌کند و خود را به هیچ یک از این آدم‌ها که تعدادشان در فیلم کم هم نیست (مثل والاس رییس قاچاقچیان مواد مخدر، بوچ بوکسور فریب‌خورده، وینسنت و جولز از آدم‌های والاس، ولفِ پاک‌کنندهٔ آثار جرم و زن و مرد دزدی که قصد ربودن پول‌های مشتریان رستوران را دارند و.... نزدیک نشان نمی‌دهد».[۲۱]

دیوید لینچ نیز در آثار خود آدم‌ها را در مواجهه با حوادثی غیر مترقبه قرار می‌دهد. جفری در فیلم 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 سندی پاک و معصوم باز می‌گردد ولی این بازگشت هیچ نشانی از توبه یا بلوغ، آن طور که *پالین کیل* (منتقد آمریکایی) تفسیر کرده است، ندارد. در فیلم‌های کرانبرگ نیز به وضوح می‌توان منزلت بی‌قدرشدهٔ انسان را مشاهده کرد. او در فیلم *مگس* انسان را تبدیل به یک حشره می‌کند و در فیلم *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.[۲۲]

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

۲۰. گفت‌وگو با تیم برتن. ماه‌نامهٔ فیلم. ش ۱۳۶. ص ۵۵

۲۱. «بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری...». ص ۷۶

۲۲. بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری... ص ۷۶

هم منزجرکننده است و هم جذاب و عجیب.[۲۳]

او در ادامه هدفش را این گونه بیان می‌کند که قصد داشته زیبایی درونی بدن انسان را هم ارز با زیبای‌های بیرونی نشان دهد و در یک کلام همه چیز انسان را نمایان سازد و فقط در سطح متوقف نشود.[۲۴]

روایت و جایگاه ساختار داستانی در فیلم پست‌مدرن

باید توجه داشت که روایت‌گری از اصول و اساس سینمای کلاسیک است و فراموش نکنیم که «گریفیث، پدر سینمای کلاسیک قصه‌گو، مهم‌ترین آثار خود (*تولد یک ملّت* و *تعصب*) را بر مبنای روایت‌های بزرگ تاریخی ساخت ولی فیلم‌سازان پست‌مدرن بسیاری از قواعد زبانی سینمای کلاسیک را نادیده می‌گیرند. از روایت خطّی، سوژهٔ معین و شخصیت‌پردازی متعارف فاصله می‌گیرند و روشی کاملاً متفاوت و شخصی را جایگزین آن می‌کنند»[۲۵] که البته دقیقاً ریشه در نگرش آن‌ها به دنیای معاصر و حذف روایت‌های کلان و التقاط و دیگر ویژگی‌های پست‌مدرنیست‌ها دارد. «هدف فیلم‌سازان پست‌مدرن در سینما کنار گذاشتن روایت‌ها نیست. آن‌ها فقط نوع نگاه خود به روایت را تغییر داده‌اند. به بیان دیگر روایت‌های بزرگ و منسجم هنر کلاسیک همیشه در صدد بیان معنا و محتوایی با اهمیت بوده‌اند. هنر مدرن نیز در عین کنار گذاشتن ظاهری روایت، خود به جست‌وجوی روایت بزرگتری می‌رود ولی هنرمند پست‌مدرن در این روند ایجاد گسست می‌کند. او روایت را به صورت چندگانه و همزمان می‌آفریند و با کنار هم قراردادن رُخدادهای کوچک و بی‌ارتباط با 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. ولی فیلم‌ساز پست‌مدرن به روایت‌های کوچک و کم اهمیت، علاقهٔ بیشتری نشان می‌دهد»[۲۶] که در واقع از حسّ به جزیی‌گرایی و رها کردن فرا روایت‌ها سرچشمه می‌گیرد. برای نمونه «فیلم قصه‌های عامه‌پسند، مارپیچ‌های روایی‌اش را با مجموعه‌ای از حل‌وفصل‌های به توافق‌رسیده حل می‌کند. فیلم سرشار است از جداشدن‌های مسالمت‌آمیز، تعویض‌های مختصر و مفید گذشته‌ها،

۲۳. خشونت‌های دمکراسی غربی، بیژن اشتری، ماهنامهٔ فیلم، ش ۱۶۸، ص ۵۲
۲۴. گفت‌وگو با کرانبرگ، ماهنامهٔ فیلم، ش ۱۶۸، ص ۵۱
۲۵. بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری... ص ۸۵
۲۶. همان.

اعمال ناشی از بزرگ‌منشی و بخشندگی، تمام قصه‌ها نشانگر گریزهای همراه با بدبختی از مخمصه‌های کابوس‌وار و فاقد برنده هستند».[۲۷]

در فیلم‌های پست‌مدرن «وحدت‌های سه گانهٔ ارسطویی و عنصر تداوم سینمای کلاسیک از بین می‌رود. برای نمونه در «فیلم *بزرگراه گمشده* اثر دیوید لینچ شخصیت‌های فیلم تغییر می‌کنند و جای خود را به دیگران می‌دهند و یا در فیلم قصه‌های عامه‌پسند رُخدادها به طرز بسیار مشهودی توالی منطقی زمانی خود را از دست می‌دهند و در واقع در این گونه فیلم‌ها خط قصهٔ مرکزی که رویدادها حول آن شکل گرفته باشند، حذف می‌شود و قصه به صورت وقایعی بی‌ارتباط با یکدیگر درمی‌آید. به بیان دیگر این همان مفهوم گسست است که پست‌مدرنیست‌ها به آن اعتقاد دارند. گسست در سیر خطی تاریخ و پایان روایت‌های بزرگ که این‌جا به شکل دیگری در روایت رُخ می‌نماید».[۲۸]

در ادامه مناسب است که نظر و تحلیل *فردریک جیمسن* یکی از نظرپردازان پست‌مدرن را در رابطه با ساختار داستانی پست‌مدرن بیان کنیم؛ چرا که روایت و داستان را از زبان یک پست‌مدرنیست دریابیم. جیمسن معتقد است که سینمای پست‌مدرن دارای ساختار داستانی آشفته، گیج و سردرگم است. به بیان او شناخت‌گریزی نظام پیچیدهٔ جهانی (نظام کنونی و معاصر) را البته می‌توان به کمک ساختارهای گیج‌کنندهٔ داستانی به تماشاگر القاء کرد: توطئه در توطئه، جاسوسی خصوصی در دلِ جاسوسی عمومی، شخصیت‌هایی با نقش‌هایی تعویض‌شونده و متغیر، توطئه‌هایی که خود باعث دسیسه‌چینی‌های تازه‌ای می‌شوند و ترفندهای دیگری از این دست. احساس مورد نظر زمانی برانگیخته می‌شود که تماشاگر دیگر قادر به دنبال کردن سرنخ درهم پیچیدهٔ داستان نیست و نمی‌داند که شخصیت‌ها به کدام جبهه تعلّق دارند یا روابط درون‌گروهی آن‌ها چگونه است. به بیان دیگر ابعاد آشفتگی در بازنمایی هم‌چنین از طریق گسترش دامنه‌های متن امکان‌پذیر است. بدین مفهوم که فیلم این امکان را به ما می‌دهد تا از افق‌های گوناگونی بدان بنگریم. در واقع دیگر نمی‌شود تعیین کرد که ما در یک فیلم واحد با چه نوع مشخصی از موضوعات سیاسی، فرهنگی، اقتصادی یا اخلاقی سروکار داریم. همان گونه که پیش‌تر نیز بیان

۲۷. مقالهٔ «عبور از آیینهٔ جادوی تاریخ سینما». گاوین اسمیت. برگردان پرتو مهتدی. ماهنامهٔ دنیای تصویر. شمارهٔ ۲۲. ص ۲۸

۲۸. بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری... ص ۸۵

شد فیلم پسامدرن حاوی و دربرگیرندهٔ تمامیت زندگی اجتماعی پسامدرن است، تمامیتی که در آن خرده‌نظام‌های گوناگون با هم گره خورده‌اند. بدین ترتیب می‌توان از سینمایی *بدون موضوع* سخن گفت.[۲۹]

آشفتگی دیگری که در روایت‌های سینمایی وجود دارد آشفتگی در زمان و مکان است. دربارهٔ آشفتگی مکانی باید توجه کرد که فرافضای تازهٔ پسامدرنیسم نه تنها در بردارندهٔ نفی کامل فاصله است، بلکه به معنای سیر فضاها و پرکردن کامل خلأها نیز هست. یکی از امکان‌ها برای آشفتگی فضا در فیلم‌های پست‌مدرن عبارت است از نمایش آشکار یا مستقیم ابزارهای جابجایی، ابزارهای رسانه‌ای، شبکه‌های کلان تردد و امثال آن. امکان دیگر در هم‌جواری مکان‌های بی‌شمار نهفته است؛ انبوهی از نماهای داخلی در برابر شمار متنوعی از نماهای شهری و چشم‌اندازهای طبیعی گذارده می‌شوند و انسان پسامدرن به یاری حرکت‌های سریع و بیانگر دوربین تلاش می‌کند گونه‌ای هراس از زندانی شدن را برتابد و به فضاهای باز، قدرتی نامعمول اعطاء کند. اگر در سینمای واقع‌گرا و مدرن، فضاها و مکان‌ها تا حد ممکن خلاصه و خنثی می‌شدند تا روال طبیعی داستان را بر هم نزنند، در سینمای پسامدرن فضا و مکان تبدیل به عوامل اصلی شده‌اند و نقش طبیعی آن‌ها به عنوان پس‌زمینه از آن‌ها سلب شده است ولی دربارهٔ آشفتگی زمانی باید بگوییم که دستکاری‌ها و تغییرات زمانی در سینمای پسامدرن اغلب شکل نابهنگامی و ناهمزمانی به خود می‌گیرند؛ به گونه‌ای که لایه‌های زمانی گوناگون در هم می‌آمیزند. آشفتگی زمانی هم‌چنین از طریق نشان دادن نوستالژی یا غم غربت نیز بر آورده می‌شود. نوستالژی به معنای بازگشتی دردناک به جانب مقصد و تمنّایی پرسوز و گداز نسبت به چیزی است که در زمان و مکانی دور از دسترس قرار گرفته است. این سبک بازنگر با تبدیل گذشته به مکانی امن و آسوده، نسبت به تهدیدهای دنیای جدید واکنش نشان می‌دهد.[۳۰] به عبارت دیگر فراموش کردن عدم تداوم میان گذشته و حال، درست آن چیزی است که آشفتگی زمانی را ممکن می‌سازد.

ولی سردرگمی و آشفتگی دیگر در ساختار داستانی این است که روایت پسامدرن قادر به یافتن

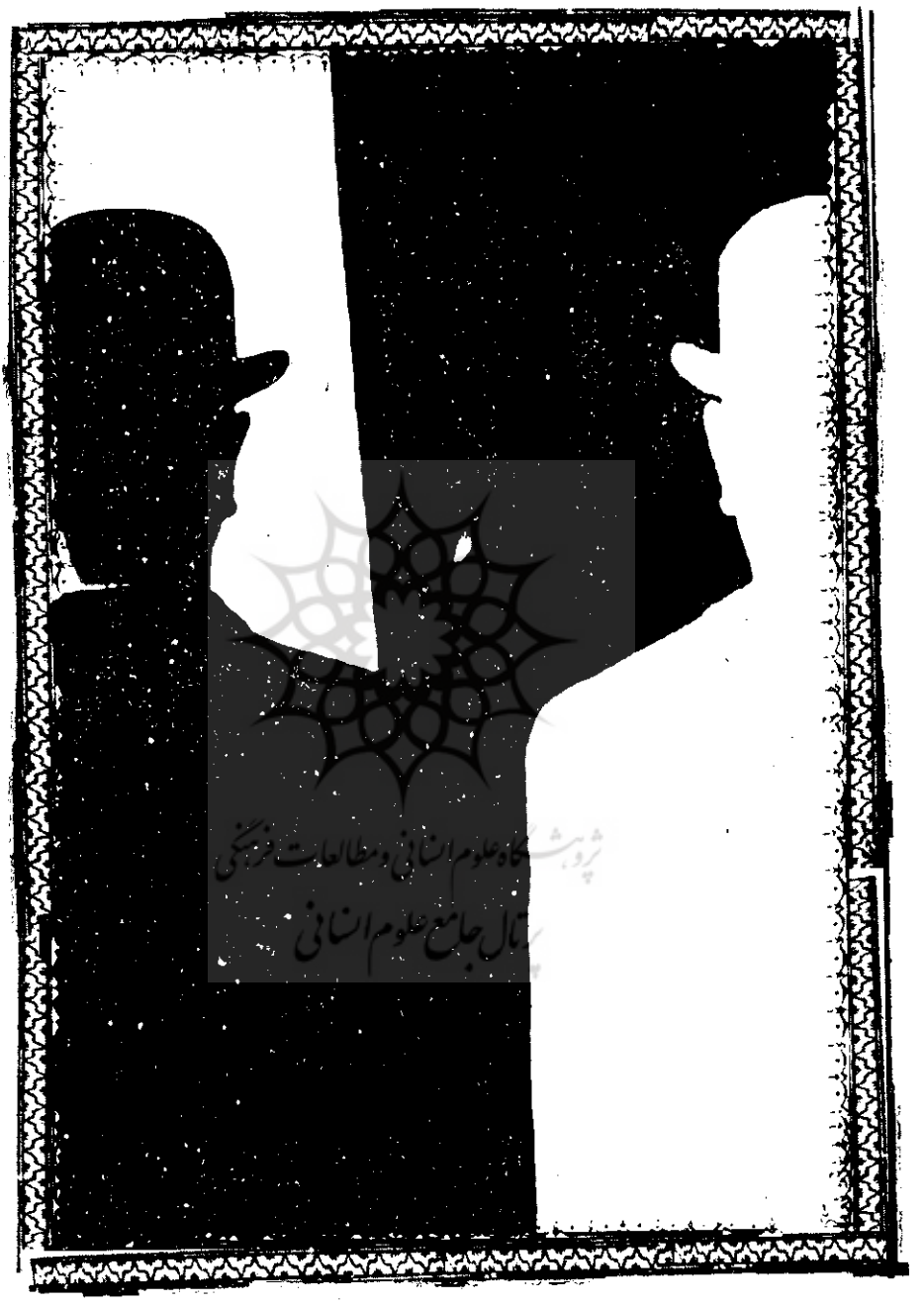
29. Jameson, f (1992). The geopolitical Aethetic: 6 - 24
30. Friedberg, anne (1993). Window SHopping: Cinema And The Postmodern: 188

پایانِ خود نیست. جیمسن ناممکن بودن پایان در سینمای توطئه را نکته‌ای ملازم با مسئلهٔ تمامیت اجتماعی می‌داند. درست همان طور که تمامیت بغرنج پسامدرن با چشمان غیر مسلح قابل مشاهده نیست، «پایانِ» فیلم نیز ناپیداست.

در واقع ما هیچ گونه توضیحی دربارهٔ گره‌گشایی طرح و توطئهٔ داستانی دریافت نمی‌کنیم و با پرسش‌های بی‌شمار و احساس سردرگمی شدید سینما را ترک می‌کنیم. از این رو بهتر است که به جای صحبت از پایان در سینمای پسامدرن از «بند آمدگی» آن سخن بگوییم. البته باید گفت که از دید فردریک جیمسن آن‌چه که در ظاهر شکست ساختاری سینمای پسامدرن پنداشته می‌شود، آشفتگی در زمان و مکان و بازنمایی و پیچیدگی ساختار داستانی و پایان به مفهوم کلاسیک نداشتن، یک کامیابی و موفقیت به شمار می‌آید. بدین بیان که نظام جهانی پسامدرن به وضوح پندارگریز و نمایش‌ناپذیر است. کاستی‌های ساختاری، شکلی و درون‌مایه‌ای سینمای پسامدرن نیز دقیقاً آن عواملی هستند که بیان سردرگمی ناشی از تمامیت اجتماعی پسامدرن را ممکن می‌سازند. بدین ترتیب فرد پسامدرن، سینمای پست‌مدرن را به همان نحوی تجربه می‌کند که در زندگی روزمره با آن سروکار دارد. به همین دلیل جیمسن شکستِ هدفمندِ ساختاری را بهترین راه‌حل برای بازنمایی نظام پیچیدهٔ جهانی سرمایه‌داری واپسین یا روش تولید پسامدرن می‌داند.[۳۱]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳۱. نگاه کنید به: مقالهٔ فیلم و جامعهٔ پسامدرن، کارن اسمربست. برگردان رامین فراهانی. گاهنامهٔ علوم اجتماعی. ص ۴



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی