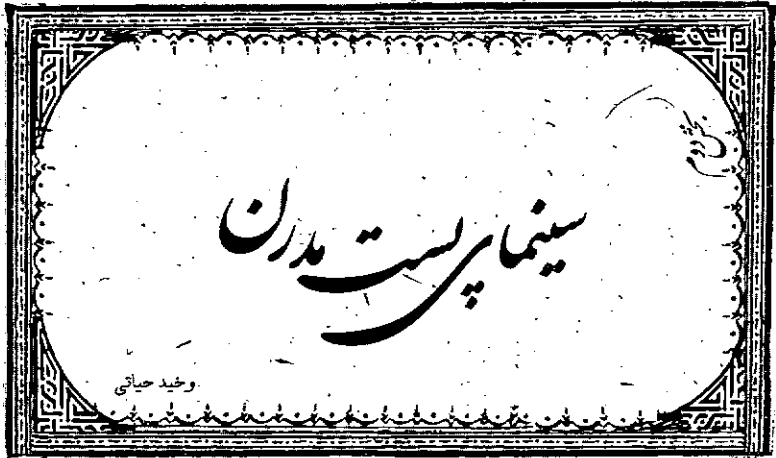


کتابخانه ملی و دانشگاه تهران  
مقاله چاپ علوم انسانی



#### اشاره

بخش اول این مقاله در شماره پیشین به چاپ رسید. در این شماره بخش دوم و پایانی مقاله به چاپ می‌رسد.

و اما بعد...

#### کولاز و التقاط خرده فرهنگ‌ها و تکیه بر بوم‌گرایی

بیش‌تر نیز اشاره شد که وسایل ارتباط جمعی بزرگترین تجلی کثرت‌گرایی دوره پست‌مدرن هستند. حیاتی واتیمو می‌گوید:

با اضمحلال اندیشه خردمندانگی مرکز-بنیاد تاریخ، جهان ارتباطات همگانی به سان مجموعه‌ای چندگانه از خردمندانگی‌های محلی - اقلیت‌های اخلاقی، جنسی، دینی، فرهنگی و یا هنری - که هر کدام صدای خود را دارند، فوران می‌کنند.

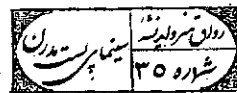
بدین ترتیب با چنین ویژگی‌ای، که دوران پست‌مدرن دارد، می‌توان گفت که هنر پست‌مدرن از التقاط گریزی ندارد. این شیوه دقیقاً در فیلم‌های پست‌مدرن نیز نمود دارد. فیلم‌های پست‌مدرن به کولازی از ژانرها، سبک‌ها و قصه‌های گوناگون شباهت دارند. همه این‌ها بدون یک انسجام منطقی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. برای نمونه در فیلم مخمل آبی اثر دیوید لینچ، «سکانش‌های آغازین آن 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، صدای آواز بایی ویتتون (او مخمل 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 دهه هشتاد در یک بیمارستان اواخر دهه چهل دیده

می‌شوند و سکانسی از یک فیلم دهه پنجاه از صفحه یک تلویزیون ستیاه و سفید دیده می‌شود. دانش‌آموزان دبیرستانی با لباس‌های سه دهه دیده می‌شوند.<sup>۱</sup> این فیلم تنها نمونه‌ای از آثار پست‌مدرنیستی حاوی چنین ویژگی است. البته باید توجه داشت که «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. با این حال در ترکیبی بدیع و آگاهانه، فیلم‌ساز پست‌مدرن سبک التقاطی را به انتخاب خویش بر می‌گزیند تا حس آشفتگی و حیرت خود را از دنیای گوناگون رسانه‌ای امروز بیان کند.<sup>۲</sup> برای نمونه در فیلم *ادوارد دست‌چینی* اثر تیم برتن قلعه‌ای قرون وسطایی در میان شهری متمدن و مدرن قرار دارد، شهری با خانه‌هایی کاملاً جدید و ماشین‌ها و افرادی که در خانه از تلویزیون و ویدیو استفاده می‌کنند. این شهر قلعه‌ای را بر بالای سر خود دارد که با آن فضای اکسپرسیونیستی خودش وصله‌ای ناچور برای این شهر محسوب می‌شود. حتی رنگ‌های آن در فضا و تضاد با یکدیگر (شهر با رنگ‌های گرم و قلعه با رنگ‌های سرد پوشیده شده‌اند) ترکیبی متفاوت را ایجاد می‌کنند: در قلعه نیز فضای سرد و بی‌روح داخل قلعه با چمن‌های سرسبز حیاط قلعه نیز ترکیب‌بندی آشفته‌ای دارند و یا وجود مجسمه‌های یخی وسط چمن‌ها، آن هم در کریسمس، ملغمه‌ای را به وجود می‌آورند که از ویژگی‌های فیلم‌های پست‌مدرن محسوب می‌شود. به عبارت دیگر باید توجه داشت که «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 دست‌چندم تلویزیونی رعایت می‌شود و اوج فرم‌گرایی و انتزاع فیلم‌های مدرن به طور بیست و چهار ساعته از شبکه MTV بخش می‌شود. لذا تماشاگران نیز به شدت بی‌حوصله و بی‌علاقه به تعمق و اشباع‌شده از فیلم و تصویر متحرک هستند... بنابراین سینماگر پست‌مدرن هم تقریباً نمی‌تواند موضوعی را پیدا کند که سینما بارها به آن نپرداخته باشد و قصه‌ای را که به چندین روایت مختلف بازگو نشده باشد. از این رو این سینماگر، ناچار است که به نوع روی‌بیاورد و انسجام زیبایی‌شناختی را نادیده بگیرد.»<sup>۳</sup>

نمونه‌ای دیگر از این دست فیلم *بازگشت بتمن* اثر دیگری از تیم برتون است که همانند فیلم قبلی‌اش (*ادوارد دست‌چینی*) فضای تمدنی کنونی را با فضایی ماقبل تمدن می‌آمیزد؛ بخشی از شهر، فضایی مدرن با دستگاه‌های پیچیده و ساختمان‌های بلند دارد ولی در بخشی از شهر پل‌ها شکلی قدیمی دارند و فضا به دوران ماقبل قرون وسطی باز می‌گردد و یا آسانسور درون خانه بتمن شکلی باستانی از مصر قدیم دارد که ترکیبی آشفته را ایجاد می‌کند. مورد دیگر می‌توان از حضور قطاری که در میان شهر حرکت می‌کند که گویی از افسانه‌های شاه و پریان‌کننده شده و



۱. بررسی تطبیقی بیان‌های نظری پست‌مدرنیسم و سینمای پست‌مدرن. شماره محمد کاظمی. قارایی. دوره نهم شماره ۲. ص ۸۶
۲. همان. ص ۸۶
۳. بررسی تطبیقی بیان‌های نظری... ص ۸۷



به درون شهر چسبانده شده است و یا پرواز با چتر که فیلم را به فضای فیلم‌های کارتونی و والت دیزنی می‌کشاند و البته عروسک‌های والت دیزنی نیز در سراسر فیلم میزانشن‌ها را به نحوی پر کرده بودند که در تقابل با فضای جدی و سرد شهر، خنده بر لب داشتند و فضایی کمیک را القاء می‌نمودند. سخن کوینتین تارانتینو یکی از فیلم‌سازان پست‌مدرن نگرش آنان را به نحوی منعکس می‌کند. او می‌گوید:

اگر یک ساعت پس از تماشای فیلم *قضه‌های 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 آن چه که دیده‌اید، متفاوت است.<sup>۵</sup>

با این سخن روشن می‌شود که فیلم‌سازان نیز مردم را هر لحظه متفاوت و با آگاهی‌های متفاوت از قبل، می‌بینند که از مشخصه‌های دوران و جامعه رسانه‌های پست‌مدرن است. برای همین این دیدگاه در فیلم‌های آنان نمود می‌یابد. گویی آنان در صدد بیان ویژگی‌های عصری خودشان هستند.

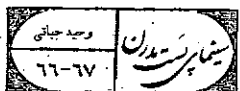
جالب این جاست که حتی سبک بصری این گونه فیلم‌ها نیز مرتب تغییر می‌کند. از فضاهای بیرونی و روشن ناگهان وارد تاریکی می‌شوند و از صحنه‌های اکسپرسیونیستی به مکان‌هایی کاملاً واقع‌گرا نقل مکان می‌کنند. این‌ها مجموعه نکاتی است که این فیلم‌ها را متنوع، التقاطی و کولاژ شده و غیرقابل پیش‌بینی می‌کند.

از دیگر نمونه‌های فیلم‌های پست‌مدرنیستی که در آن از عنصر کولاژ استفاده شده است می‌توان به فیلم *گوست داگ* اثر جیم جارموش اشاره کرد. در این فیلم *گوست داگ* فردی است با آیینی سامورایی و متعهد به آن آیین که در دنیایی زندگی می‌کند که دیگر چنین نگرش‌هایی در آن به نوعی دفن شده‌اند. او از کیوتو، نامه‌بر برای ارسال پیام‌های اش استفاده می‌کند که در عصر ارتباطات بیشتر باعث خنده است تا تعجب. موسیقی این فیلم نیز ترکیبی آشفته از ملودی و آهنگ و افکت‌های صوتی است که مخصوصاً در تیتراژ گویی پیچ رادیویی به حرکت در می‌آید و خش خشی به گوش می‌رسد و... موسیقی در این فیلم تناسب لازم را با تصویر ندارد حتی میان‌نویس‌های درون فیلم و مونولوگ‌ها بعضاً غیر مرتبط با صحنه‌های قبلی و بعدی هستند و به نحوی کارکردی غیرمتناسب با تصاویر قبل و بعد دارند. به گونه‌ای که حالت انتقالی میان تصاویر را از دست می‌دهند. هم‌چنین است فیلم *قضه‌های عامه‌پسند* تارانتینو که ترکیبی از ژانر گانگستری و دیگر ژانرها است. گانگستر درون فیلم (جولز) بحث‌ها و عبارات مربوط به انجیل را می‌خواند در حالی که لحظه‌ای قبل از آن چند نفر را کشته است. ترکیب و تلفیق در موسیقی فیلم در ریتم و ملودی آن به وضوح شنیده می‌شود و هم‌چون تیتراژ فیلم *گوست داگ* باز در این جا صدای عجیبی مثل سرج کردن نوار به گوش می‌رسد:

در ادامه مناسب است که ویژگی کولاژ را در دو جریان عمده پست‌مدرنیسم بررسی کنیم:



۵ گفت‌وگو با کوینتین تارانتینو. دنیای تصویر، شماره ۲۲، ص ۳۱  
۶ بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری... ص ۸۷



هنر پسامدرن مخالف‌خوان (ایوزیسیونی)، همانندسازی را در درون یک گفتمان می‌برد و سپس آن را نو و تازه می‌کند. برای نمونه ساختارزدایی زمان و مکان که در زمان نو رخ داده است، در فیلم‌های مارگریت دوراس، آلن رنه و آلن روب گریه، با استفاده از مونتاژ شکلی تازه و مهم‌تر می‌یابد و به نوعی همانندسازی نوآورانه رخ می‌دهد.

همان گونه که پیش‌تر در جریانات پست‌مدرنیسم بیان شد، پسامدرن مخالف‌خوان مفاهیم را تجربه می‌کند، در عین حال با واژگون کردن رمزگانش آن‌ها را نو و تازه نیز می‌کند و به نحوی به پارودی (هجو، تقیضه‌گویی) قدم می‌گذارد. بدین ترتیب آثاری وجود دارند که در عین این که ترکیبی آشفته و کولاژشده را استفاده می‌کنند به هجو آن‌ها نیز می‌پردازند. برای نمونه در فیلم ادوارد دست‌فیلچی انسانی با دست‌های فیچی که بیشتر از آن برای تزئین گیاهان و درخت‌ها استفاده می‌کند، ترکیبی هجوآمیز را القاء می‌کند و همین گونه است ساختن قلب ادوارد با استفاده از بیسکویت و شیرینی؛ و چگونه می‌توان لبخندی تلخ نزد همراه با تابآوری هنگامی که دستگاهی با استفاده از تخم مرغ همزن و قالب‌های شیرینی‌پزی و... به شیوه‌ای که غالباً در فیلم‌های کم‌دی دیده‌ایم، انسانی را خلق می‌کند. نمونه دیگر فیلم بازگشت بتمن است که در آن شهردار (پنگوئن) با سلطه و سیطره رسانه‌ها انتخاب می‌شود و رسانه‌ها هستند که او را مشهور و در نهایت یک شبه او را به زیر می‌کشند. برتن در این فیلم به هجو رسانه‌ها پرداخته و درباره فیلمش گفته است:

در آمریکا سه نامزد انتخابات ریاست‌جمهوری وجود داشت و ما نمی‌دانیم کدام یک از آن‌ها بدجنس هستند. بدجنس واقعی وجود ندارد و تمام این‌ها بستگی به تفسیر آدم‌ها دارند. پنگوئن نماینده جنونی رسانه‌ای است که دامن‌گیر آمریکا شده است. این نوع شخصیت مسلماً خیلی بهتر یا نظام سیاسی دو خطی ما که توسط رسانه‌ها به وجود آمده، سازگاری دارد. نظامی که واقعاً هراس‌انگیز است.<sup>۷</sup>

از این دست نمونه، فیلم سنگدلانی اثر تازانتینو است که در آن به هجو ژانر گانگستری پرداخته می‌شود؛ زیرا افرادی که در دزدی شرکت داشتند از روحیه بسیار لطیفی برخوردارند که با خشونت گانگسترها در فیلم‌های دیگری مثل فیلم‌های اسکورسیزی (رقعای خوب، کارینو)، هیچ هم‌خوانی ندارد.

ولی درباره فیلم‌های پسامدرن متعلق به جریان اصلی (جریان اثباتی) باید گفت که در آن‌ها «ژانر بی‌هیچ دخل و تصرفی تکرار می‌شود. در واقع از نقطه‌نظر درون‌مایه، موضوع و سبک نیز تماشاگران امروزی همان چیزهایی را می‌بینند که در سینمای مدرن و کلاسیک دیده بودند. به جز چند استثنا از فیلم‌های اجتماعی و سیاسی از کارهای تیل جردن، استیفن فریبرز و دنیس پورتر که به مسائل انگلستان و ایرلند می‌پردازند»<sup>۸</sup>. به عبارت دیگر هنر پسامدرن اثباتی یا محافظه‌کار تنها مفاهیم را تکرار و بازگو می‌کند و از ژانرها و سبک‌های پیشین الگوبرداری می‌کند و لذا تقلید

۷. پسامدرنیسم در سینما، سوزان هیوارد.  
مازیار اسلامی فارابی. دوره هفتم  
۸. گفتگو با تیم برتن. ماننامه فیلم، ش  
۱۳۶، ص ۵۵  
۹. پسامدرنیسم در سینما، ص ۱۱۱

آن‌ها فاقد جنبه کنایی است و به همین دلیل نیز فاقد واژگون‌کنندگی مفاهیم هستند و بدین ترتیب در مقابل جریان مخالف‌خوان و پارودی قرار می‌گیرند. به بیان دیگر «سینماگران جریان اصلی» قادرند ۱۲۰ دقیقه فیلم مملو از صحنه‌ها و نماهای خوش‌ساخت بسازند؛ با این حال این تصاویر فاقد نوآوری هستند. این سینمای محافظه‌کار می‌تواند خوانش‌های متعدد و حتی متناقضی را برانگیزد. این سینما می‌تواند هم برای سفید و هم برای سیاه، هم برای چپ و هم برای راست جذاب باشد. فیلم فارست گامپ نمونه خوبی از این سینماست؛ فیلمی که هم سیاه و هم سفید را راضی نگه می‌دارد و به ایدئولوژی‌های هر دو احترام می‌گذارد. این سینما اگرچه ماهیتاً پوچ و خالی است، به شکل بالقوه‌ای خطرناک و روان‌یاره (Schizoid) است.»

این گونه فیلم‌سازی در راستای پذیرش سنت‌ها و فرهنگ‌های متعدد بومی و محلی است که دیگر ویژگی فیلم‌های پست‌مدرن نیز محسوب می‌شود. در واقع محور قرار دادن مسائل اقلیت‌ها مثل زنان و سیاهپوستان و... در همین چهارچوب است که از آن به بوم‌گرایی نیز یاد می‌کنیم و این البته ناخواسته نتیجه کثرت‌گرایی و نفی روایت‌های کلان و دیگر مضامین و مؤلفه‌های پست‌مدرن است.



۱۰. همان ص ۱۱۱



ارجاع به گذشته

همان گونه که پیش‌تر نیز گفتیم: «پست‌مدرنیست‌ها در نقدی که بر عقل‌گرایی دوران

روشنگری و جامعه مدرن دارند، به این نکته اصرار می‌ورزند که عقل‌گرایی هیچ سعادت را برای بشر به ارمغان نیاورده است و از این رو بازگشت دوباره‌ای به سنت دارند ولی این بازگشت یک سرسپردگی تمام‌عیار نیست.<sup>۱۱</sup> در نقدی که ژان بودریار بر مدرنیته دارد، بیان می‌کند که پست‌مدرنیست‌ها سنت و مدرنیته را از یک جنس می‌انگارند و در واقع با مطلق‌گرایی و قطعیت هر دوی آن‌ها سرستیز دارند. ضمناً رویکرد مجدد هنرمندان پست‌مدرن به سنت را نباید با سنت‌گرایی یکی فرض کرد. آن‌ها با دیدی نوستالژیک به گذشته و سنت‌ها می‌نگرند ولی در عین حال به اسطوره‌زدایی از گذشته نیز دست می‌زنند و به نوعی ارزش‌های آن را تخریب می‌کنند.<sup>۱۲</sup>

کلینت ایستود درباره فیلم نابخشوده می‌گوید:

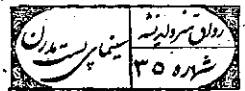
نابخشوده یک قصه است ولی افسانه‌ای که غرب را به نوعی اسطوره‌زدایی می‌کند. آن هم با بهره‌گیری از عناصر دیگری جز وسترن کلاسیک؛ برای نمونه مانند این که مسائل به آسانی روی نمی‌دهند، تیرها همیشه به هدف نمی‌خورند، تفنگ‌ها همیشه درست کار نمی‌کنند و... نمی‌دانم این حقیقت غرب است یا نه ولی بی‌شک فیلم به آن نزدیک می‌شود.<sup>۱۳</sup>

او در گفته‌های‌اش به طور تلویحی ابراز می‌کند که اصرار فیلم‌ساز پست‌مدرن به اسطوره‌زدایی از گذشته بدین خاطر نیست که می‌خواهد واقعیت گذشته را بازنمایی کند؛ این کار صرفاً وانمودهای از گذشته است، به عنوان یک دغدغه ذهنی و بدون هیچ تعهدی به واقعیت. لطف اثر / جیم جارموش به هجو ژانر گانگستری می‌پردازد. در این فیلم رییس گانگسترها علائق کودکانه دارد و در حال تماشای کارتون مخصوص بچه‌ها دیده می‌شود، او کسی است که حتی پولی ندارد که برای اجاره کافه‌ای که پانوق آن‌ها نیز محسوب می‌شود، بپردازد. در واقع پست‌مدرنیست‌ها به گذشته علاقه‌مندند و برای اسطوره‌های آن دل‌تنگی می‌کنند.<sup>۱۴</sup> نمونه‌های دیگر را می‌توان فیلم ادوارد دست قیچی اثر برتون نام برد که در آن نوع میزانشن در قلعه ادوارد و موقعیت و جایگاه آن در شهری متمدن، تداعی قصه‌ها و افسانه‌های پریان را می‌نماید و یا آموزشی که مخترع به ادوارد درباره اخلاقیات و روش حسن معاشرت می‌آموزد، مفاهیمی است که از کتاب می‌خواند و برتون آن را به عنوان نگاهی به گذشته در فیلم آورده است و درست در تقابل بحثی است که هنگام حضور ادوارد بر سر میز شام، مطرح می‌شود در پیدا کردن پول یا پیدا کردن چنین‌هایی در مدرسه و...

به عبارتی به جرأت می‌توان گفت که «هیچ فیلمی از آثار پست‌مدرنیستی را نمی‌توان نام برد که به نحوی شمایل‌های سینمایی گذشته در آن حضور نداشته باشد ولی این علاقه به معنای تسلیم بی‌قیدوشرط در برابر گذشته نیست. آن‌ها در عین دل‌تنگی برای گذشته، از آن انتقاد می‌کنند و گذشته‌گرایی را به سخره می‌گیرند؛ زیرا هیچ ارزش والایی را در گذشته نهفته نمی‌بینند»<sup>۱۵</sup>

این نگرش به نوعی در جریان سینمای مخالف‌خوان که پیش‌تر ویژگی‌های آن بیان شد،

۱۱. بررسی تطبیقی بنیان‌های... ص ۸۲  
 ۱۲. نک به: مقاله مدرنیته، سرگشتگی  
 نشانه‌ها، ص ۲۱  
 ۱۳. گفت‌وگو با کلینت ایستود، ماندانم  
 فیلم شماره ۱۲۱، ص ۴۸  
 ۱۴. بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری... ص  
 ۸۲  
 ۱۵. همان، ص ۸۴

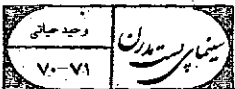




16. Blue Velvet: Postmodern Contradictions Norman K. denzin

۱۷. پسامدرنیسم در سینما، سوزان هیوارد، ص ۱۰۹

۱۸. میزان ایلم به تکرار تصویر یا عنصری در متن گفته می‌شود که به کل متن اشاره می‌کند برای نمونه نمایش برج ایفل که به کشور فرانسه دلالت دارد نوعی میزان ایلم است ولی مفهوم میزان ایلم به این شکل ساده منحصر نمی‌شود. برای نمونه فیلم در فیلم نمونه‌ای پیچیده‌تر از میزان ایلم است. فیلمی که قرار است در فیلم واقعی ساخته شود از طریق میزانسن به باطنی بودن فیلم واقعی نیز اشاره می‌کند؛ مانند فیلم *تسب آمریکایی اثر ترنوفو*، یا روایت فیلمی که در فیلم اصلی بازگو می‌شود می‌تواند بازتابی از روایت فیلم واقعی باشد؛ مانند فیلم *زن ستون فرانسوی اثر کارل راینس*، یا حتی میزان ایلم می‌تواند به کمک شخصیت‌پردازی نیز ایجاد شود؛ برای نمونه برای نمایش کامل نشدن مرحله آدیمی شخصیت فیلم می‌توان به دلیستی‌های او به اشیاء یا بازی‌های تودان کودکی‌اش اشاره کرد.



می‌گنجد. به بیان دیگر می‌توان گفت که «در سینمای پسامدرن، ایماژها یا بخش‌هایی از سکانس انتخاب می‌شوند که در فیلم‌های اولیه ساخته شده‌اند. همان گونه که یک خانه پیش‌ساخته از واحدهای کاملی ساخته شده است که پیش‌تر وجود داشته‌اند این مطلب شاید در گفته منتقد آمریکایی نورمن ک. دنزین روشن‌تر شود. او می‌گوید:

این فیلم‌ها فقط با حس نوستالژیک به گذشته باز نمی‌گردند. آن‌ها گذشته را به حال می‌آورند. چنان‌که فردریک جیمسن می‌گوید، آن‌ها گذشته را در حال می‌سازند ولی نوستالژی گذشته، وحشت را جایگزین می‌کنند. دال‌های گذشته مانند موسیقی راک‌اند رول دهه‌های پنجاه و شصت در فیلم *مخمل آبی* نشانه‌های تخریب‌ناپذیر از نظر لیوتار این فیلم‌ها با نوستالژی سر جنگ دارند... زاک آندروول معصومیت جوانانه خود را در فیلم *مخمل آبی* از دست می‌دهد. با همراه کردن نماهای فیلم با صدای راک، او با نسل بزرگسال دهه هشتاد سروکار دارد که هنوز به موسیقی دوران نوجوانی خود ارجح می‌نهند. گویی لینچ می‌گوید: این موسیقی آن قدر که به نظر می‌رسد، معصوم نیست.<sup>۱۶</sup>

به هر حال «فیلم‌های پست‌مدرن در رویکرد خود به گذشته آن را توأمان دارای دو جنبه مقدس و شیطانی می‌بینند و از این جاست که درون‌مایه نوستالژی هجوآمیز گذشته در فیلم‌های پست‌مدرن معنا می‌یابد. در بیشتر این فیلم‌ها می‌توان نشانه‌های هجو یک یا چند اثر سینمایی را پیدا کرد. فیلم *تشیع جنازه هجویه زائر گانگستری* و *رفاقت‌هایی از نوع آثار سرچیو لئونونه* است. فیلم‌های کرانتبرگ هم چون *مگس*، هجویه‌ای بر سینمای غلمی - تخیلی‌اند. چنان‌که *مخمل آبی* لینچ را می‌توان هجویه‌ای بر فیلم نوآر و فیلم قصه‌های عامه‌پسند و سگدانی تارانتینو را هجویه‌ای بر فیلم‌های گانگستری خواند. [و از همین نمونه است فیلم *گوست داگ*]. این فیلم‌ها به گذشته هم چون سوپرمارکتی نگاه می‌کنند که اجازه انتخاب و خریدن کالا‌های آن را دارند... فیلم *بازیگر اثر رابرت آلتمن* (۱۹۹۲) نمونه ارجاعی فرهنگ تقلیدی از عناصر پیش‌ساخته است که البته در جریان اصلی و اثباتی سینما می‌گنجد. در این فیلم دو فیلم‌نامه‌نویس استودیو در حال توصیف فیلم‌نامه‌هایی هستند که ما به عنوان تماشاگر می‌دانیم که متعلق به دو فیلم *از درون آفریقا* و *زن زیبا هستند*.<sup>۱۷</sup> فیلمی هم چون *گوست داگ* اثر جیم جارموش نیز نمونه‌ای ارجاعی به فیلم *ماجرای تیمروز اثر فیرد زینمان* و فیلم *سامورایی* است. در فیلم *گوست داگ* شخصیت فیلم از همدمی نامه‌بر (کبوتر) بهره می‌جوید که با نابود کردن آن‌ها گویی او را به میدان رزم خواسته‌اند، در سبب همین روش و طریق را در فیلم *سامورایی* دیده‌ایم که با کشته شدن پرنده‌ای که تنها مؤنث شخص بود، به نوعی به او اعلان جنگ داده‌اند. البته ناگفته نماند که استاد استفاده از عناصر پیش‌ساخته و وارد کردن آن به بافتی جدید کویینتین تارانتینو است.

فیلم‌های او نقل قول‌های [میزان ایلم] *Mis-en-abime*<sup>۱۸</sup> سینمایی است، ارکستراسیونی است از صحنه‌ها، گفت‌وگوها، جملات و تصاویر سینمایی که قبلاً ساخته



شده‌اند و اکنون در بافت آثار او کارکردی تقلیدی یا پارودی (هجوم‌آمیز) یافته‌اند. او این عناصر را برمی‌گزیند و سپس به بی‌رحمانه‌ترین شکل ممکن واژگون می‌کند. برای نمونه در فیلم سگدانی در سکناس ده دقیقه‌ای شکنجه در انباری خالی، با آن که صحنه‌ای تکان‌دهنده، هراس‌انگیز و شنیع است، از فضایی کیمیک برخوردار است؛ چرا که شکنجه‌گر روان‌پریش، آقای بلوند، با آهنگ دهه هفتادی "Stuck in the Middle With You" در حال رقص است. او هم‌زمان که در حال بریدن گوش‌های قربانی‌اش است با ترانه می‌خواند: «اونقدر که برای تو خوبه، برای من هم خوبه!». در واقع ارجاع سینمایی تاراتینو به فیلم‌های هیولایی *ابوت و کاستلو* است که ترس را با کم‌دی ترکیب کرده بودند. این صحنه‌های خشن و تکان‌دهنده از سوی دیگر یادآور نمایش خشونت در آثار اسکورسیزی، به ویژه فیلم *رائنده تاکسی* نیز هست. خشونت در *اعتراف* آمیزترین و افراطی‌ترین شکل ممکن بر صحنه حاکم است. با این حال اجزا به گونه‌ای چیده شده‌اند که این خشونت رنگ و بویی پارودی دارد. از این منظر اثر تاراتینو را باید متعلق به جریان مخالف‌خوان دانست. تاراتینو از ورای این خشونت، تماشاگر فیلم را به عنوان موجودی سادومازوخیست نمایش می‌دهد. به جای آن که با آقای نارنجی که در گوشه‌ای از انباری در حال جان کندن است، همدلی کنیم، ناگهان در می‌یابیم که ما هم از آوازی که آقای بلوند گذاشته رقصان گرفته و از آن لذت می‌بریم. این تمهیدی است که تاراتینو با تأکید فراوان بر آن، ما را از حضور دستان کارگردان آگاه می‌کند و باعث می‌شود تا ما نیز با او هم آوا شویم.<sup>۱۹</sup>

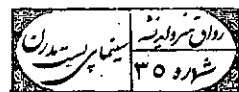
از دیگر نمونه فیلم‌های ارجاعی بازگشت بتمن اثر برتون را نیز می‌توانیم نام ببریم. این فیلم نیز با ارجاع به قصه‌های پریان و اساطیر، زن [Catwoman] را به منزله گربه‌ای با هفت جان نمایش می‌دهد و یا میزانشن و شخصیت‌های آن یادآور فیلم‌های اکسپرسیونیستی هستند که نمود آن را هنگامی که پنگوئن درون اتاقکی متحرک می‌نشیند، می‌بینیم که از آن جا به نحوی جنون‌آمیز عنان اختیار ماشین بتمن را به دست گرفته است و به نوعی یادآور فیلم *اتاق دکتر کالیگاری* از فیلم‌های شاخص اکسپرسیونیسم، می‌شود و همان گونه که *پیتر وولف* بیان می‌کند «شورش‌های شهر و تظاهرات خیابانی برگرفته از شعارها و تظاهرات دهه شصت هستند. شهر گاتهام‌سیتی شهر فیلم بازگشت بتمن به طور مستقیم از تصاویر و طراحی‌های معماری دهه ۱۹۲۰ تأثیر گرفته است. طرح‌هایی از هیوفریس از یک منهنت تخیلی که مملو از بناهایی بسیار عظیم و وسیع و بلندجنه با فضایی مه‌آلود و ناواضح بوده است».<sup>۲۰</sup>

### بینامتنیت

پیش‌تر نیز بیان شد از آن‌جا که «هنرمند پسامدرنیست از همان آغاز خلق اثر در حاشیه قرار دارد، اثر را مهم‌تر از نیت خویش می‌داند. هر اثر پسامدرن نیز اعتبارش را از مناسبات با متون دیگر می‌یابد».<sup>۲۱</sup> بدین ترتیب است که اثر پست‌مدرن را می‌توان یا چنین ویژگی‌ای درک کرد.



۱۹. پسامدرنیسم در سینما: سوزان هیوارد، ص ۱۱۰.  
 ۲۰. مقاله از متروپلیس تا گاتهام‌سیتی، پیتر وولف، ماندانه فیلم، شماره ۱۲۶، ص ۲۶.  
 ۲۱. ساختار و تأویل متن، بلک احمدی، ص ۲۷.



البته ناگفته نماند که «بینامتنیت» از بسیاری جهات دارای ارتباط بسیار نزدیکی با میزان انیم است؛ و اصطلاحی است که به رابطه میان دو یا چند متن اشاره می‌کند. بناترین به همین دلیل که همه متون ضرورتاً بینامتنی هستند، یعنی این که آن‌ها به متونی دیگر ارجاع می‌کنند، در نتیجه این رابطه بر روی شیوه‌ای که متن موجود توسط آن خوانش می‌شود، تأثیر می‌گذارد. همه فیلم‌ها نیز به نسبت کمابیش دارای رابطه بینامتنی هستند. در میان سینمای تقلیدی جریان اصلی، بازسازی فیلم‌های قدیمی مشخص‌ترین نوع رابطه بینامتنی است ولی درون جریان پارودی سینمای معاصر، جریان سینمای مخالف‌خوان، فیلم‌های تارانتینو، نمونه‌های شاخص ارجاع به متون دیگر هستند. در فیلم قصه‌های عامه‌پسند (۱۹۹۴)، بسیاری از دکورهای فیلم ارجاع به نقاشی‌های ادوارد هوپر است. (البته در این‌جا رابطه بینامتنی میان سینما و نقاشی رخ داده است) بسیاری از صحنه‌های فیلم به آثار ژان لوک گدار به ویژه فیلم دسته جلا (۱۹۶۴) اشاره دارند و بعضی دیگر به موزیکال‌های آمریکایی. البته در فیلم‌های گدار نیز ارجاعات فراوانی به سینمای کلاسیک وجود دارد. تارانتینو می‌گوید که فیلم‌های اش متکی به سه خط داستانی هستند که از قدرت و شهرت خاص در عالم برخوردارند. روایت‌های سینمایی که متکی بر قصه‌های عامیانه هستند، که در فیلم قصه‌های عامه‌پسند بدین بیانند: یکی از اعضای تیمکاران همسر رییش را به گردش می‌برد، بدون آن که حتی اجازه داشته باشد او را لمس کند، بوکسوری که مبارزه را به دلخواه خودش به پایان رسانده و گانگسترهایی که مأموریتشان کشتن چند نفر است. در ضمن شخصیت‌های درون این قصه‌ها، در فیلم رابطه‌های بینامتنی می‌یابند؛ بوچ (بزوس ویلیس) با شخصیت مایک هاسر در فیلم بوسه فرگاری اثر رابرت آلدریج، ۱۹۵۵، رابطه‌های بینامتنی می‌یابد و هم‌چنین تا حدود زیادی یادآور آلدوری در فیلم شب فرا می‌رسد اثر ژاک تورنو، ۱۹۵۶ است.<sup>۲۲</sup>

### فرهنگ پاپ

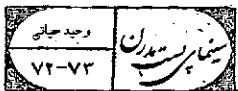
پیش‌تر نیز در وضعیت‌های پست‌مدرنیسم بیان شد که ویژگی پست‌مدرنیسم تجلیل از هنر پاپ است. باید توجه داشت که بدین ترتیب بسیاری از هنرهای پاپ هم‌چون کمیک استریپ، موسیقی پاپ و راک از جایگاه ویژه‌ای برخوردار هستند. از آن‌جا که دیوار میان هنر عام و خاص در دوران پست‌مدرن فرو ریخته شد در نتیجه می‌توان گفت «هنر پست‌مدرن، هنری نخبه‌گرا نیست. از این روست که پست‌مدرنیست‌ها در انتخاب موضوع به دنبال چیزهای ساده و پیش پا افتاده می‌روند. در واقع فرهنگ عامیانه مهم‌ترین موضوع آثار هنری و فیلم‌های پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد و این به [همان نقطه‌ای است که] هنر پست‌مدرن را به هنر پاپ پیوند می‌زند»<sup>۲۳</sup> برای نمونه جی هابرمز درباره فیلم مریخ حمله می‌کند اثر تیم برتن می‌گوید:

این فیلم هم‌چون ایووود ریشه در [تعبیر موزخ سینمای ترسناک دیوید جی. اسکال] فرهنگ هیولا دارد؛ شکلی (عمدتاً) باب طبع مردان، متأثر از فیلم‌های ترسناک تلویزیونی که در اوایل دهه پنجاه رواج پیدا کرد... صحنه آغازین فیلم که گله‌ای از گوسفندان سوزان

۲۲. پست‌مدرنیسم در سینما، سوزان هیولارد

ص ۱۱۰

۲۳. بررسی تطبیقی بیان‌های نظری... ص



در حال رسیدن هستند، سرهای از تن جداشده پیرس برانزان وجسیکا پارکر، بشقاب‌پرنده‌های در حال پرواز بر روی لاس وگاس، همگی از تصاویر آدافس بادکنکی دههٔ شصت می‌آیند. مریخ جمله می‌کند شکلی از سوررئالیسم پاپ است.<sup>۲۳</sup>

از دیگر نمونه‌ها می‌توان به فیلم *کانزاس سیتی* اثر رابرت آلتمن اشاره کرد که بیش از دو سوم فیلم در کافه‌هایی یا اجرای دائمی موسیقی راک می‌گذرد. هم‌چنین می‌توان به نوار صدای فیلم مخمل آبی اثر لینچ اشاره کرد که پُر است از آوازهای راک‌اندربول دهه‌های پنجاه و شصت. فرهنگ پاپ اصلی‌ترین مشخصهٔ فیلم‌های تارانتینو هم است. او که کار خود را از فروشنده‌ی نوارهای ویدیویی آغاز کرده است، هنوز هم فیلم‌های درجهٔ سه دههٔ هفتاد را مهم‌ترین منبع الهام هنری خویش می‌داند.<sup>۲۴</sup> او در این باره می‌گوید:

من همهٔ این فیلم‌ها را دیده‌ام، آن‌ها هرگز مورد بحث‌های نقادانه قرار نگرفته‌اند، بنابراین در آن‌ها می‌توانی کشف‌های مخصوص به خودت را داشته باشی...<sup>۲۵</sup>

متوسل شدن تارانتینو به اصطلاحات عامیانه را به راحتی در فیلم‌قصه‌های عامه‌پسند می‌توان دید:

رسوزان / باشگاهی که اسطورهٔ کهن‌الگویی از پیشخدمتی تا سوپرستاری را با استفاده از شبیه‌سازی‌ها [وایموده‌ها] جهت تنزل مقام‌های صنم‌های دههٔ پنجاه (مریلین مونرو، جیمز دین و...) تا حد سرویس‌دهندگان به میز، مورد استفاده قرار می‌دهد در این بین فهرست غذا با عرضهٔ استیک‌های *داگلاس سیرک* و مخلوط‌های *دین مارتین* و *جری لویس* نیز وجود دارد. وینسنت وگا [جان تراولتا] همراه میا [اوما تورمن] به این معبد پاپ می‌آیند.<sup>۲۶</sup>

باید توجه داشت که «رویکرد فیلم‌های پست‌مدرن به پاپ و فرهنگ عامیانه تنها برای تجلیل این فرهنگ و خلق نوعی نوستالژی گذشته نیست؛ بلکه پست‌مدرنیست‌ها 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».<sup>۲۷</sup> ناگفته نماند که بحران و کابوسی در پشت این عوام‌گرایی وجود دارد؛ زیرا در لحظاتی زودگذر، تمام چیزهایی که دوست داشته‌ایم و شمایل‌های فرهنگی محبوب ما در پیوند با دغدغه‌های امروزی به نمایش در می‌آید ولی در پایان فیلم همه چیز به سرعت در غار و تاریکی محو می‌شود. در واقع تماشاگر پست‌مدرن فرصتی برای اندیشیدن و تأمل ندارد و بدین ترتیب انسان پست‌مدرن هرچه بیشتر به انسانی بی‌هویت تبدیل خواهد شد.

### فروپاشی ارزش‌ها

دنیای پست‌مدرن بیش از هر زمان دیگری به ارزش‌ها پشت پا زده است. در واقع با نفی انسان و سوبرکتیویته او در تفکر پست‌مدرن، و فرو ریختن معنا، به ناچار تمامی ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و اجتماعی نیز معنای خود را از دست می‌دهند... از این رو است که بی‌اعتقادی به جهان و در نتیجه هنرمند پست‌مدرن به ارزش‌ها بدون این‌که خود به

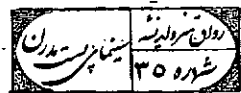
۲۳. برخورد نزدیک از نوع برتن، جسی هارمن، ملزبار اسلامی، دنیای تصویر، شماره ۲۶.

۲۴. بررسی تطبیقی بیان‌های نظری، ص ۸۲.

۲۵. همان، ص ۸۲.

۲۶. عبور از آیینة جلای تاریخ سینما، گلین اسمیت، پرتو مهدی، دنیای تصویر، شماره ۲۲، ص ۲۸.

۲۷. بررسی تطبیقی بیان‌های نظری، ص ۸۲.



انسجامی (نظام ارزشی) دیگری بدل شود، او را واداشته است که به شوخی و هجو ارزش‌هایی که زمانی جزء لاینفک سینما تصور می‌شدند، دست بزند. به عبارتی دیگر فیلم‌سازان پست‌مدرن هر نوع ارزش و باوری مثل نیک بودن قهرمان‌های مثبت، هنجارهای اجتماعی و روانی، قواعد پذیرفته‌شده ژانر را کنار می‌گذارند، اگرچه برای تماشاگر نیز ناخوشایند باشد ولی از آن‌جا که خود گزینه‌ای در برابر آن ندارند، به شوخی و هجو ارزش‌های تثبیت‌شده پیشین می‌پردازند. فیلم‌سازان پست‌مدرن به این‌جنون دچارند که با هر موضوعی شوخی کنند و ثابت کنند که هر موضوعی را می‌توان به سخره گرفت یا طور دیگر نشان داد.<sup>۳۳</sup>

در واقع باید گفت که «هیچ ارزشی در فیلم‌های پست‌مدرن پاس داشته نمی‌شود و به همین دلیل همیشه می‌توان در آن‌ها انتظار رخدادهای هیجان‌انگیز و پیش‌بینی‌شده را داشت. در این فیلم‌ها هر اتفاقی برای هر کسی (شخصیت مهم باشد یا بی‌اهمیت، آدم مثبت باشد یا منفی) قابل وقوع است. آدم‌ها ممکن است به شیخ‌ترین اعمال دست بزنند و یا قربانی اعمال شیخ‌دیگران شوند. در واقع به هیچ چیز اطمینانی نیست.»<sup>۳۴</sup> برای نمونه در فیلم سگدانی (تارانتینو) هنگام حضور آقای بلوند و روشن کردن موسیقی دل‌انگیز، می‌توان گفت که هیچ‌کس انتظار بریده‌شدن گوش پلیس را همگام و هم‌زمان با حرکات باله‌وار آقای بلوند ندارد ولی به راحتی و بنا سرخوشی انجام می‌پذیرد. در موارد دیگر مثل فیلم کله پاک کن اثر لینچ، هنری صاحب بچه‌ای به شکل جانور می‌شود. در فیلم *آپتوفلاپی*، جاسوس‌های سرآخر مرد از آب در می‌آید. در فیلم *بیتل جوس* (تیم برتن) مردگان قهرمان‌های رمانتیک فیلم می‌شوند و در فیلم *توین بیکر پتری* به دخترش تجاوز می‌کند.<sup>۳۵</sup> اما ناگفته نماند که «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 جادو یا نشانه‌ای بدون هیچ رگه‌ای از کطنز و شوخی وجود داشته باشد. این همان نکته‌ای است که این آثار را به رغم مضمون تلخ و آزارنده‌شان، دارای فضایی سبک و مفرح می‌کند. در واقع این همان منگی سرخوشانه‌ای است که بودریار از آن نام می‌برد»<sup>۳۶</sup> او بیان می‌کند:

ما به فرآیندهای منگی محکوم شده‌ایم و این درباره بازی‌های الکترونیکی هم صادق است. دیگر هیچ لذتی، علاقه‌ای، وجود ندارد. تنها چیزی که باقی مانده گونه‌های سرگیجه است. سرگیجه‌ای که نتیجه اتصالات و مبادلاتی است که سوزه در آن‌ها گم می‌شود. می‌توانی تا جایی که خواهی در آن‌ها دست ببری، بدون هیچ گونه هدفی. با این حال با گونه‌ای منگی اتفاقی رودررو خواهی شد که فرآیند نظامی ممکن است. نظامی که هر چیزی می‌تواند در آن رخ دهد.<sup>۳۷</sup>

به عبارتی دیگر منگی رویکرد پست‌مدرنیست‌ها در برابر پوچی و خلأ این دنیاست. البته بیشتر



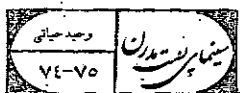
۳۹. همان، ص ۷۶

۴۰. همان، ص ۷۷

۳۱. همان

۳۲. همان، ص ۷۷

۳۳. گفت‌وگوی سلولرو تریزه با ژان بودریار، مانی حقیقی، مجموعه سرگشتگی نشانه‌ها، ص ۲۵۴



آن‌ها سعی می‌کنند در برابر آینده و عواقب این ماجرا بی‌تفاوت بمانند. اغلب فیلم‌های پست‌مدرن با پایان خوش، که به همان منگی بی‌شبهت نیست، به پایان می‌رسند.<sup>۳۳</sup> در فیلم قصه‌های عامه‌پسند چنین پایانی را می‌توان دید گرچه ما پیش‌تر می‌دانیم که یکی از آن دو [ویسنست و گام-جان تراولتا] به قتل خواهد رسید.

حتی فیلم‌های فوتوریستی و آینده‌نگری چون *دوازده میمون* و *مریخ حمله می‌کند* نیز، چشم‌انداز این آینده را با ساده‌انگاری آشکاری به نمایش می‌گذارند... در پایان فیلم *مریخ حمله می‌کند*، زمین از تیرگی و آشفته‌گی نجات می‌یابد و نجات‌یافتگان در طبیعتی زیبا و چشم‌نواز قدم می‌زنند.<sup>۳۵</sup>

این پایان می‌تواند جز پایانی خوش‌بینانه فرض شود؟

آن‌چه مسلم است هنرمند پست‌مدرن میل و اعتقادی به مبارزه ندارد. او دنیا را به عنوان چیزی احمقانه و فاقد ارزش پذیرفته است ولی 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، بیچند.<sup>۳۶</sup>

در انتها مناسب می‌بینم که به فراخور حال پس از شمردن مضامین پست‌مدرن به دو نکته نیز گذرا اشاره‌ای بکنم تا در شناخت هرچه بیشتر سینمای پست‌مدرن و نگرش این تفکر استفاده گردد، هر چند هنوز هم معتقدیم که مباحث به شکل گسترده‌تر و در مفاهیم جدیدتری هر روزه تولید می‌شوند و نیاز به غور و تفحص بیشتری در این زمینه‌ها به روشنی احساس می‌شود.

نکته اول مباحثی است که حول بدن و اندام و به ویژه جنسیت و موقعیت زنان در فیلم‌های پست‌مدرن شکل گرفته است و نکته دیگر نقد و داوری از دیدگاه پست‌مدرنیسم است که در نگرش انتقادی و شناخت شیوه انتقادی آن‌ها درباره فیلم‌ها بسیار کارایی دارد.

امروزه تأکید بر بدن در هر فیلمی قابل مشاهده است ولی بعضی از ژانرها بیشتر از دیگر انواع فیلم بر بدن تأکید می‌کنند. در این ژانرها توجه به وضوح بر اندام بازیگران متمرکز می‌شود که نتیجه‌اش تشدید برانگیختگی در تماشاگران است. *لیندا ویلیامز* این گونه فیلم‌ها را ژانر بدن<sup>۳۷</sup> می‌نامد. فیلم‌های پورنوگرافی، ترسناک و ملودراماتیک هر یک به سهم خود حجم اغراق‌آمیزی از سکس، خشونت و احساسات را به معرض نمایش می‌گذارند. این گونه زیاده‌روی‌ها هسته اصلی تأثیرات هیجانی ناشی از ژانرهای فوق را تشکیل می‌دهند ولی فراتر از آن بیانگر مسائل فرهنگی مشخصی هستند.<sup>۳۸</sup> به عبارتی دیگر «خنده‌دار شدن بدن، استعاره‌ای عالی برای بی‌اطمینانی و سردرگمی پسا مدرن است. در مقایسه با آشفته‌گی زمان و مکان در فیلم‌های پست‌مدرن، برآشفته‌گی بدن بی‌واسطه‌تر حس می‌شود و به همین دلیل بهتر می‌تواند برانگیزاننده هیجانات جسمانی و احساس سردرگمی باشد. باید توجه داشت که هر فردی بدن خود را هم‌چون آخرین منشا امنیت و آخرین عامل اطمینان می‌داند. هنگامی که این آخرین پناهگاه نیز مورد حمله قرار گیرد، دیگر به

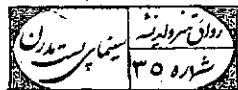
۳۴. بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری... ص

۷۷

۳۵. همان

۳۶. همان

37. Film Body-Genres  
38. Willans, Linda (1991),  
Film Bodies: gender,  
gender And Excess) Film  
Quarterly, Vol 44, 2 - 12.



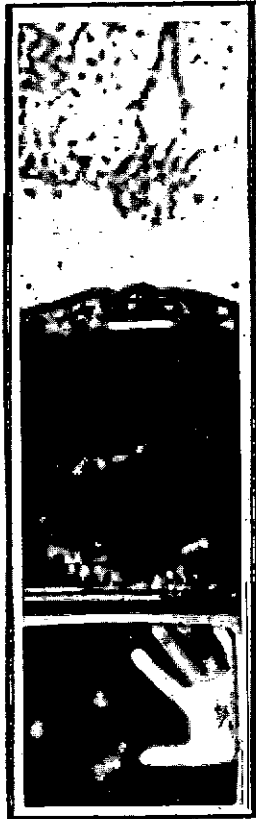
هیچ چیز نمی‌شود اطمینان کرد»<sup>۳۰</sup>

البته همان گونه که نگرش نسبت به بدن و اندام در سینمای پست‌مدرن متفاوت با دوران‌های گذشته شده است، زن و جنبش فمینیسم نیز از این جهت در امان نمانده‌اند. در واقع «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، پلیس، وحشت، وسترن، علمی، تخیلی و... فیلم‌هایی ساخته شدند که در آن‌ها جایگاهی را که به طور سنتی متعلق به قهرمان مرد بود، زنان اشغال کرده بودند. فیلم‌های بسیاری دربارهٔ مسائلی زنان ساخته شدند و زن از حالت موضوعی صرف بر پردهٔ سینما برای نظربازی تماشاگر مرد، خارج شد. البته در واکنش به این موج فمینیسم نیز، مجموعه‌های حادثه‌ای راکی، رمبو، نابودگر و... ساخته شدند که بر قدرت‌نمایی قهرمان مرد با عضلات درهم پیچیده تأکید داشتند. اگرچه از این واکنش به شکل مطالبه‌آمیزی نیز انتقاد شد.<sup>۳۱</sup> [بدین ترتیب می‌توان گفت که] جنسیت موضوعی است که درون‌مایهٔ بسیاری از فیلم‌های پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد.<sup>۳۲</sup> پست‌مدرنیست‌ها به نوعی از زنان اغواگر و جنسی وحشت‌دارند و به همین دلیل آن‌ها را به هجو می‌گیرند. در ضمن زن‌های خوب در بیشتر این فیلم‌ها تا حدی فاقد هویت جنسی‌اند. این نکته نیز 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 فیلم‌های ادوارد دست‌قچی، 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 کریم‌المنظر مریخی از آب در می‌آید و زن خیرنگار متظاهری که مریخی‌ها سر او را به بدن یک سگ پیوند می‌زنند. باید توجه داشت، گرچه دیدگاه هجوآمیز در این فیلم نسبت به مردان هم وجود دارد ولی نوع شوخی‌هایی که با زنان می‌شود، بسیار تندتر و خلاف‌امدتر است»<sup>۳۳</sup>

بدین ترتیب می‌توان گفت که «درون‌مایهٔ کلاسیک عشق که جزء لاینفک بیشتر آثار تاریخ سینما را تشکیل می‌دهد، در این گونه فیلم‌ها دیده نمی‌شود... در واقع فیلم‌سازان پست‌مدرن به شکل تازه‌ای با مفهوم جنسیت روبه‌رو می‌شوند. آنان در عصری زندگی می‌کنند که تمام تابوها در رابطهٔ زن و مرد شکسته است و جنسیت به طرز بی‌پرده و عریان در سینما به نمایش در آمده است... این فیلم‌سازان آشفتگی و هراس خود از اوضاع به وجود آمده را بازتاب می‌دهند ولی هرگونه موضع‌گیری، آن‌ها را به ورطهٔ قطعیت و ثباتی خواهد کشاند که به شدت از آن اجتناب می‌ورزند»<sup>۳۴</sup>

با دیدگاهی که پست‌مدرن دربارهٔ نقد و داوری دارد، نقد، مفهومی متفاوت می‌یابد که در ادامه بدان می‌پردازیم.

ابتدا باید توجه داشت که در پایان سدهٔ هجدهم زبان محکوم شد که خود را لنگ‌لنگان به دنبال

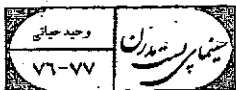


۳۳. همان، ص ۷۸

۳۰. نک به: فیلم و جامعهٔ پسا‌مدرن. گاتنامه علوم اجتماعی. کارن اسپریت. رامین فرامانی.

۳۱. بررسی - تطبیقی بنیان‌های نظری پست‌مدرنیسم، ص ۷۹

۳۲. همان، ص ۸۰



چیزها بکشاند و این بر خلاف آن چه که در دوران کلاسیک وجود داشت، بود. در واقع در دوران کلاسیک، سخن (گفتمان) به شکل عالی و کامل جایگاه چیزها را مشخص می‌کرد و زبان را در مقام بیانگری و باز نمود بر فراز هستی‌هایی قرار می‌داد که زبان معرف و بیانگر کامل آن‌ها بود. ولی با نگرشی که پست‌مدرن‌ها به مقوله زبان و زبان‌شناسی دارند، زبان به عنصری وابسته تبدیل شده است.<sup>۳۲</sup>

بیان نیچه در این باره مفید خواهد بود:

وقتی که دلالت درونی پایداری برای بازیابی و یا تشخیص دقیق این که چیز، چه هست و یک واژه چه معنایی می‌تواند داشته باشد، دیگر وجود نداشت، [لذا] تولید معنا و تأویل، فراشدی بی‌پایان و نامحدود شد.<sup>۳۳</sup>

و به قول میشل فوکو «تأویل از آن پس [در پایان سده هجدهم] همواره تأویل چه کسی شد: دیگر هیچ کس آن چه را که در مدلول بود تأویل نمی‌کرد، بل نکته مهم این بود که چه کسی تأویل کرده است».<sup>۳۴</sup> در واقع از این زمان به بعد بود که معنای یک متن، نه یک اصل ثابت و تغییرناپذیر، که وابسته به مخاطب و تأویل او از متن شد. لیوتار نیز در مقاله *برآمدی بر آیدۀ پست‌مدرن* می‌نویسد:

نبودن معنا در اثر، سازنده منش پست‌مدرن است. این انکار زیبایی‌شناسی کلاسیک است که سخت جان بود ولی سرانجام از میان رفت.<sup>۳۵</sup>

بنابراین «به این اعتبار نقد فیلم فیزیک گفتمان است. یعنی نه تنها خود در چنبره نظام جمله‌ها و کلمات اسیر است، بلکه کوشش آن برای درک معنای اثر نیز راه به جایی نمی‌برد و از آن جا که گفتمان به قول فوکو یک گزینش است، پس هر نقد فیلم نیز، گزینشی است از قسمت‌های مختلف فیلم که منتقد آن‌ها را به میل خود کنار هم قرار می‌دهد تا به نتیجه مورد نظر دست پیدا کند ولی باید توجه داشت که حتی این نتیجه نیز تأویل کاملاً شخصی و مبتنی بر داوری شخصی منتقد است».<sup>۳۶</sup>

در واقع بنا به قول گراسبرگ «معنای هر متن همیشه میدانی برای درگیری است».<sup>۳۷</sup> به عبارتی این اندیشه، به طور خودبه‌خود، جایگاه مقتدرانه داوری و قضاوت را در محث نقد و تحلیل فیلم، متزلزل می‌کند. حتی بعضی از فیلم‌سازان پست‌مدرن نیز داوری‌های چندگانه را موضوع فیلم خود قرار می‌دهند. قدیمی‌ترین مثال آن احتمالاً فیلم *راشومون* اثر *کوروساوا* است. بدین ترتیب «یکی از بزرگترین مشکلات درباره نوشتن درباره فیلم‌های پست‌مدرن در این جا رخ می‌نماید. این فیلم‌ها به دلیل ابهامی که آگاهانه ایجاد می‌کنند و نیز به علت لغزندگی‌شان از حیث فرم و ساختار و محتوای عملاً غیر قابل نقدند و یا دست‌کم به شکل سنتی نمی‌توان به نقدشان پرداخت. در واقع هرگونه اظهار نظر قطعی درباره فیلم‌های پست‌مدرن، پشت‌کردن به اصول اندیشه‌ای است که این فیلم‌ها بر آن بنا شده‌اند».<sup>۳۸</sup> البته این دشواری درباره دیگر حوزه‌های نوشتاری اندیشه پست‌مدرن

۳۲. نک به: میشل فوکو، *اریک برنز*، بابک احمدی، انتشارات کیهانشان، ص ۹۲

۳۴. همان، ص ۹۸

۳۵. همان

۳۶. ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، ص ۲۸۲

۳۷. بررسی تطبیقی بیان‌های نظری... ص ۷۲

۳۸. همان

۳۹. بررسی تطبیقی بیان‌های نظری... ص ۷۲

۴۰. همان

۴۱. همان

۴۲. همان

۴۳. همان

۴۴. همان

۴۵. همان

۴۶. همان

۴۷. همان

۴۸. همان

۴۹. همان

۵۰. همان

۵۱. همان

۵۲. همان

۵۳. همان

۵۴. همان

۵۵. همان

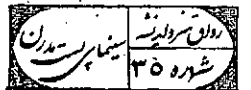
۵۶. همان

۵۷. همان

۵۸. همان

۵۹. همان

۶۰. همان



هم وجود دارد و اساساً هنوز هیچ کس به طور قطع درباره مفهوم پست‌مدرنیسم رأی قطعی صادر نکرده است. برای نمونه نورمن دنزن در تحلیل خود بر فیلم *مخمل آبی* به این موضوع اشاره می‌کند که چطور منتقدان و تماشاگران بر خوردهای ضد و نقیضی با این فیلم داشتند. او نقدهایی را مثال می‌آورد که فیلم را *اخلاق‌گرایی آمریکایی*، *حکایت بلوغ یافتن*، *شمایل‌نگاری شیطان در هنر مذهبی*، *قصه گناه و پشیمانی* و نهایتاً *یک اشغال هرزه‌نگارانه* خوانده‌اند. هم‌چنین ناکامی منتقدان در قرار دادن این فیلم در یک ژانر به خصوص را توضیح می‌دهد:

کسانی که آن را [مخمل آبی] یک فیلم - آیین می‌خوانند، لینچ را کارگردانی می‌نامند که فیلم - آیین‌های کلاسیک دیگری چون *مرد فیلی‌نما* و *کله پاک کن* را کارگردانی کرده است. منتقدان دیگری چون *پالین کیل* فیلم را «گوتیک» کمدی، *حکایت بلوغ یافتن* و *سورنالیست* خوانده‌اند. *رابکین* آن را یک فیلم نوآر دهه هشتاد می‌خواند، *کوریس* مخمل آبی را در سنت فیلم‌های شهر کوچک قرار می‌دهد و آن را ادامه آثار *فرانک کاپرا* در دهه چهل تحلیل می‌کند. [در واقع] ناتوانی منتقدان در توافق درباره یک ژانر مشخص، بخشی به خاطر تضادهای متن و تصاویر جنسی آن است. با قرار دادن یک فیلم در یک ژانر، معنای از پیش تعیین شده‌ای آورده می‌شود و فیلم می‌تواند با معیارهای ژانر قضاوت شود ولی روشن است که فیلم لینچ در برابر طبقه‌بندی مقاومت می‌کند.<sup>۵۰</sup>

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

50: "Blue Velvet"  
Postmodern  
Contradiction, Norman  
K.Denzin

