سلام بر پُست‌مدرنیسم در سینما

حسین پاینده

نخستین پرسشی که پس از تماشای فیلم *سلام سینما* به ذهن تماشاگر متبادر می‌شود این است که «آیا می‌توان *سلام سینما* را فیلم قلمداد کرد؟». دلایل مطرح‌شدن این پرسش گوناگون‌اند، از جمله این‌که *سلام سینما* واجد هیچ‌گونه داستان یا طرح[1] به‌مفهوم متعارف کلمه نیست. تماشاگری که به فیلم‌های رئالیستی عادت کرده است، توقع دارد که در این فیلم نیز به روال معمول شاهد رخدادهای مرتبط و علت و معلولی باشد، رخدادهایی که در واقع بیننده را با کشمکش اصلی فیلم آشنا کنند و سپس این کشمکش را به اوج برسانند تا طرح فیلم به گره‌گشایی نهایی برسد. اما در *سلام سینما* از این طرح سنتی هیچ نشانی به‌چشم نمی‌خورد. با شروع فیلم، تماشاگر انبوه کسانی را می‌بیند که برای شرکت در امتحان بازیگری در یک پارک جمع شده‌اند و ادامهٔ فیلم صرفاً از اپیزودهای جداگانه‌ای از آزمون عملی داوطلبان در برابر کارگردان تشکیل شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بدین‌ترتیب بیننده محق است که در فیلم‌بودن این فیلم تردید کند و از خود بپرسد که «*سلام سینما* را به چه مفهوم یک "فیلم" می‌توان تلقی کرد؟». قصد من در نوشتهٔ حاضر این است که به‌منظور پاسخ‌گفتن به این پرسش، شگردهای به‌کاررفته در *سلام سینما* را با فنون و شگردهای رمان پُست‌مدرنیستی مقایسه کنم. این مقایسه، به اعتقاد من، هم می‌تواند ساختارمندبودن این فیلم به‌ظاهر فاقد ساختار را نشان دهد، و هم این‌که می‌تواند برخی از ویژگی‌های هنر در دوره و زمانهٔ ما را مشخص کند.

از جمله باورها و عرف‌هایی که رمان پُست‌مدرن تعمداً آن را نقض می‌کند، این اعتقاد دیرینه است که «هنر راستین، تمهیدات هنری خود را پنهان می‌کند».[۲] برخلاف رئالیست‌های قرن نوزدهم که با اعتقاد به اصل واقعیت‌مانندی[۳] و نیز به پیروی از آرای ارسطو دربارهٔ محاکات[۴] در کتاب *شعرشناسی* می‌کوشیدند تا تصویری حتی‌المقدور مطابق واقع از روابط اجتماعی در رمان‌هایشان ارایه دهند، رمان‌نویسان پُست‌مدرن در دورهٔ معاصر به بازنمایی رئالیستی و تقلید از واقعیت اعتقادی ندارند، بلکه واقعیت معاصر را فعالانه به چالش می‌طلبند. شکل آثار این رمان‌نویسان با درهم‌شکستن هنجارهای متعارف، مدعی ارایهٔ بدیلی در برابر واقعیت است و نه بازآفرینی واقعیت در شکلی آشنا و مرسوم.

این همان شگردی است که شکلوفسکی و فرمالیست‌های روس آن را «آشکارکردن تمهیدات» می‌نامیدند و برشت عنوان «بیگانه‌سازی» را برای آن به‌کار می‌برد. رمان‌نویسان پُست‌مدرن تصنعی‌بودن رمان و تمایز آن از واقعیت را از خواننده پنهان نمی‌کنند، بلکه با توسل به تمهیدات گوناگونْ پیاپی به خواننده یادآور می‌شوند که آنچه می‌خواند داستان محض است و نه عین واقعیت. مهم‌ترینِ این تمهیدات ــ که عیناً در فیلم *سلام سینما* نیز به‌کار رفته‌اند ــ به‌قرار زیر است:

۱ ـ حضور نویسنده در داستان. برخلاف رمان‌های گذشته که شخص نویسنده و هویت وی در آن‌ها نقشی نداشت، در رمان‌های پُست‌مدرن نویسنده خود یکی از شخصیت‌هاست و حضور خویش را ــ که یادآور تصنعی‌بودن داستان است ــ از خواننده پنهان نمی‌کند. در یکی از داستان‌های رانلد سوکنیک (داستان‌نویس معاصر آمریکایی) چنین می‌خوانیم:

> قطرات ریز باران از لبهٔ بام می‌چکند. سایهٔ یک تکه ابر، تلألؤ برف را تیره و تار می‌کند.... من پشت میز تحریرم می‌نشینم و این حرف‌ها را از خودم درمی‌آورم.[۵]

نقل‌قول فوق با توصیفی آغاز می‌شود که از هر حیث به توصیف‌های متعارف رئالیستی شبیه است. اشاره به ریزبودن قطرات باران یا تیره و تار شدن تلألؤ برف بر اثر افتادن سایهٔ یک تکه ابر بر آن، در واقع اشاره به جزئیاتی است که به روال داستان‌های رئالیستی «توهّم واقعیت» را در ذهن خواننده ایجاد می‌کنند. اما نویسنده تقریباً بلافاصله به خواننده گوشزد می‌کند که نباید تصنع این توصیف را از یاد برد، زیرا این نویسنده است که پشت میز تحریر خود نشسته و این حرف‌ها را «از خودش درمی‌آورد». بدین‌ترتیب می‌بینیم که نویسنده آموزهٔ کلاسیک پنهان‌کردن تمهیدات هنری را نقض می‌کند و آگاهانه می‌کوشد صناعات داستان‌نویسی را برای خواننده آشکار کند.

این دقیقاً همان اتفاقی است که در فیلم *سلام سینما* می‌افتد. در این‌جا نیز با شروع فیلم، بیننده تصور می‌کند که شاهد فیلمی متعارف است که در آن همه چیز به واقعیت شباهت دارد، اما پس از گذشت چند دقیقه کارگردان در قاب[۶] فیلم ظاهر می‌شود و با این کار توهّم

محاکات (بازآفرینی واقعیت) را زایل می‌کند. تماشاگرانی که به روال فیلم‌های غیرپُست‌مدرن خو گرفته‌اند، توقع ندارند کارگردان را در تصویر ببینند، زیرا بنا بر قواعد متعارف فیلم‌سازی، کارگردان نباید در تصویر دیده شود، بلکه باید بیرون از آن قرار گیرد و بر نحوهٔ بازیِ بازیگران نظارت و هدایت کند. حضور کارگردان در فیلم، از همان ابتدا توجه بیننده را به این موضوع جلب می‌کند که آنچه نمایش داده می‌شود، فیلمی متعارف نیست که با عمل سادهٔ دیدن فهمیده شود، بلکه فیلمی هنجارشکن است که فهم آن مستلزم تلاش ذهنیِ تماشاگر است. بنابراین، فرایند تماشای این فیلم درواقع فرایند معنادارکردن آن است و نه فرایند یافتن معنای آن. (اصطلاح «مصرف مولد»[۷] که در نقد ادبی جدید دربارهٔ قرائت آثار پُست‌مدرن به‌کار می‌رود، اشارتی به همین حقیقت است).

۲ ـ نافرمانی شخصیت‌ها از نویسنده. از گذشته‌های دور فرض همهٔ خوانندگان ادبیات داستانی این بوده است که نویسنده، خالق دنیای اثر و شخصیت‌های آن است. به‌عبارت دیگر، نویسنده است که تصمیم می‌گیرد چه اشخاصی در داستان وجود داشته باشند، و نیز نویسنده است که مقدرات این اشخاص (شخصیت‌ها) را رقم می‌زند. او می‌تواند هر زمان که صلاح بداند شخصیت جدیدی را وارد وقایع کند، یا این‌که هرکدام از شخصیت‌ها را در حادثه‌ای طبیعی یا در یک تصادف بِکُشد و از وقایع بیرون ببرد. بدین‌ترتیب، شخصیت‌ها همواره تابع امیال و صلاح‌دید نویسنده تلقی می‌شده‌اند. رمان پُست‌مدرنیستی این فرض را به‌شکل تعجب‌آوری رد می‌کند، گویی که شخصیت‌های داستان موجودیتی مستقل از ارادهٔ خالق خود (نویسنده) دارند و هرطور که بخواهند می‌توانند دربارهٔ سرنوشت خود تصمیم بگیرند. گه‌گاه نافرمانی شخصیت‌ها از رمان‌نویس چنان شکل افراطی‌یی به خود می‌گیرد که آن‌ها حتی موجودیت شخص نویسنده را نیز منکر می‌شوند و می‌کوشند چنین وانمود کنند که نویسنده کسی جز خودِ آنان نیست.

نمونه‌ای از این نافرمانی را در داستان «سْیمُر: یک پیشگفتار» نوشتهٔ سلینجر می‌توان دید. راوی این داستان که بادی‌گلاس نام دارد، مدعی می‌شود که داستان دیگری نیز با عنوان «روز خوشایندی برای موزماهی» نوشته است. این ادعا شگفت‌آور می‌نماید، چرا که داستان اخیر ده سال پیش از آن با نام سلینجر منتشر شده بود. آنچه موضوع را پیچیده‌تر می‌کند این است که بادی‌گلاس در همان داستانِ «سْیمُر: یک پیشگفتار» هم‌چنین به نکاتی دربارهٔ زندگی خصوصی خود اشاره می‌کند که با آنچه دربارهٔ زندگی سلینجر می‌دانیم به نحو حیرت‌آوری قرابت دارد. دیوید لاج منتقد و رمان‌نویس معاصر انگلیسی در این باره می‌گوید:

> هنگامی که به ناچار با این پرسش مواجه می‌شویم که کدام‌یک از این‌دو (بادی‌گلاس یا سلینجر) موجودی واقعی است، عقل سلیم پاسخ را می‌گوید، اما لفاظیِ بادی‌گلاس این پاسخ را باطل اعلام می‌کند.... بادی‌گلاس با کوشش فراوان برای القای این‌که او و سلینجر یک نفر هستند، با سماجت بر خودسالاریِ هنر و نامربوط‌بودنِ نقدِ مبتنی بر زندگینامهٔ نویسنده پافشاری می‌کند.[۸]

در فیلم *سلام سینما* نیز ایضاً شخصیت‌ها به‌جای تبعیت از کارگردان، در برابر او دست به شورش می‌زنند. در صحنه‌ای از فیلم، کارگردان به یکی از شخصیت‌ها که نتوانسته است در مقابل دوربین فیلم‌برداری بگرید دستور می‌دهد که از صحنه خارج شود چون وی نمی‌تواند بازیگر مطلوب این فیلم باشد. ولی شخصیت مورد نظر از اجرای دستور کارگردان سر باز می‌زند و

متقابلاً از او می‌خواهد که نشان دهد گریستن در عرض چند ثانیه امری امکان‌پذیر است. بدین‌ترتیب، نقش‌ها (نقش کارگردان و شخصیت) عوض می‌شود و چالش شخصیت، کارگردان را وامی‌دارد تا با فراخواندن بازیگری حرفه‌ای بی‌جانبودن خواستهٔ خود را ثابت کند.

نمونه‌ای دیگر از این جابه‌جایی نقش‌ها را در اولین آزمون بازیگری در ابتدای فیلم می‌بینیم که در آن، شخصیتی تظاهر به نابینایی می‌کند اما کارگردان بعداً درمی‌یابد که وی در حقیقت نابینا نیست. در پاسخ به این پرسش کارگردان که چرا وی با زدن عینک سیاه وانمود به نابینایی کرده بود، شخصیت یادشده اظهار می‌دارد که می‌خواسته است از همان ابتدا برای کارگردان نقش بازی کند! نقش‌آفرینی هر شخصیتی قاعدتاً می‌بایست به فرمان کارگردان و با هدایت او صورت پذیرد، لیکن از پاسخ این شخص چنین برمی‌آید که وی محق است بنا به میل خود ــ و حتی در تباین با میل کارگردان ــ عمل کند. (جالب است که در پایان فیلم، سرانجام دو نفر از شخصیت‌ها عملاً جای کارگردان را می‌گیرند و با حذف‌شدن کارگردان، آنان به ارزیابی سایر شخصیت‌ها می‌پردازند.) این رویارویی و سایر موارد مشابه آن، از آن‌جا که با عرف‌های سینمایی و تجربهٔ تماشاگر هم‌خوانی ندارد، شگفت‌آور است، اما علاوه بر ایجاد شگفتی هم‌چنین به تماشاگر یادآور می‌شود که هنر عصر پُست‌مدرن اساساً هنجارهای دیرینه را برنمی‌تابد و می‌کوشد با نقض آن هنجارها، حقیقتی را دربارهٔ هستی انسان معاصر القا کند.

۳ ـ فقدان طرح خوش‌ساخت. در گذشته فرض بر این بود که رمان از جمله به سبب باورپذیربودنش از داستان‌های منثور قدیمی‌تر (که اصطلاحاً «رمانس» یا داستان رزمی ـ عاشقانه نامیده می‌شدند) متمایز می‌گردد. ایان وات در *طلوع رمان* استدلال می‌کند که طرح رمان‌هایی که پیش از پیدایش رمان نوشته می‌شدند مبتنی بر وقایع نامحتمل و غیرعلّی بود. به‌عبارت دیگر، وقایع این داستان‌ها را نمی‌شد بر پایهٔ اصل علت و معلول به یکدیگر ربط داد. رمان از ابتدای طلوع خود در قرن هجدهم (با روی‌برتافتن از طرح‌های اقتباس‌شده از تاریخ گذشته یا افسانه‌های کهن، و نیز با پیروی از روحیهٔ عمومی ناشی از رنسانس که معیار غایی حقیقت را تجربهٔ فردی ــ و نه سنت جمعی ــ می‌دانست)، واجد ساختاری منسجم بود که به‌ویژه از علت و معلولی‌بودن زنجیرهٔ وقایع آن نشأت می‌گرفت. بدین‌ترتیب، هر واقعه معلول واقعهٔ قبل از خود و علت واقعهٔ بعد از خود تلقی می‌شد. از نخستین دهه‌های قرن بیستم به این‌سو، رخدادهای دهشتناکی از قبیل جنگ‌های جهانی، کشتار دسته‌جمعی میلیون‌ها انسان در اتاق‌های گاز و کوره‌های آدم‌سوزی فاشیست‌ها، و به‌کارگیری علم نه برای سعادت و بهروزی انسان بلکه به‌منظور نابودی او، رمان‌نویسان مدرن را واداشت که متناسب با اوضاع جدید، فنون و شیوه‌های بدیعی را که تا آن زمان سابقه نداشت در نگارش آثار خود به‌کار گیرند. شالودهٔ همهٔ این فنون، ایجاد ساختاری بی‌سابقه در روایت رمان بر مبنای هم‌جواری عناصر متباین و رخدادهای نامنتظر بود که نهایتاً این امکان را برای رمان‌نویسان مدرن فراهم می‌آورد تا با ایجاد شکلی سامان‌دار، بدیلی در برابر نابسامانی و فقدان انتظام بخردانه در زندگی واقعی ارایه دهند. رمان مدرن از یک‌سو با کنارگذاشتن طرح‌های خطی (علت و معلولی) و اتخاذ صناعت سیلان ذهن رئالیسم سنتی رمان‌های قرن نوزدهم را نفی می‌کرد، و از سوی دیگر با ایجاد انسجامی بدیع می‌کوشید ازهم‌گسیختگی زندگی واقعی را جبران کند. حال آن‌که رمان‌نویس پُست‌مدرن تعمد دارد آشوب زندگی و ازهم‌گسیختگی زندگی را به ادبیات نیز تسری دهد. به‌قول لاج، «پُست‌مدرنیسم به انسجام بدگمان است.... در رمان ۹۸/۶ نوشتهٔ رانلد سوکنیک، صدای نویسنده مضمرانه اظهار می‌دارد: "گسیختگی،

عدم انسجام، نقص، چاره‌ای نیست".»[۹] به اعتقاد رمان‌نویس پُست‌مدرن، دنیای معاصر واجد وحدت و انسجام نیست، بلکه چندپاره و متشتت است و بهترین شکل پرداختن به این دنیای متشتت، نوشتن رمانی است که خود از قطعات چندپاره و ظاهراً نامرتبط تشکیل شده باشد. لاج بارزترین نشانهٔ فقدان انسجام در رمان پُست‌مدرنیستی را نگارش داستان به‌صورت بخش‌های بسیار کوتاه (و نه فصل‌های طولانی) می‌داند و ضمن نقل‌قول از ویلیام بارُز (رمان‌نویس معاصر آمریکایی) مبنی بر این‌که هیچ داستانی به صرف خواستن نویسنده «به‌طور خودجوش» نوشته نمی‌شود، می‌افزاید:

به این منظور، نویسنده تکه‌هایی از متون مختلف (از جمله نوشته‌های خودش) را می‌بُرد، بعد آن‌ها را بی‌هیچ قاعدهٔ خاصی کنار هم می‌چسباند و حاصل کار را عیناً رونویسی می‌کند. روش مشابهی برای اِعمال‌کردن بی‌قاعدگی به‌مفهوم واقعی آن، چاپ کتاب به‌صورت کلاسور است تا خواننده بتواند ورق‌های کتاب را جابه‌جا کند و بدین‌وسیله متن دلخواه خود را به‌وجود آورد (مثلاً ب. س. جانسن رمان *بخت‌برگشتگان* ـ ۱۹۶۹ ـ را به همین شکل منتشر کرد).[۱۰]

اشارهٔ لاج به نگارش رمان پُست‌مدرنیستی در قالب قطعات کوتاه و چاپ آن به‌صورت کلاسور، یادآور قرابت ساختار اپیزودیک فیلم *سلام سینما* با این جنبه از رمان معاصر است. فیلم *سلام سینما* نیز ایضاً از بخش‌های کوتاهی تشکیل شده است که هیچ‌گونه رابطهٔ علّی آشکاری با یکدیگر ندارند. در واقع تماشاگر می‌تواند توالی بخش‌های مختلف فیلم را ــ درست مثل صفحات یک کلاسور ــ برهم زند بی‌آن‌که از این رهگذر خدشه‌ای به ساختار آن وارد آورد. این بدان‌سبب است که فیلم *سلام سینما* واجد «داستان» به‌مفهوم متعارف کلمه نیست. در فیلم‌هایی از این‌قبیل، از دل آشفتگی ناشی از بی‌ضبط و ربط‌بودن **شکل**، نوعی انسجام **مضمونی** حاصل می‌آید که بصیرتی را دربارهٔ موضوع فیلم به ذهن تماشاگر متبادر می‌کند. کارگردان با به‌کارگیری چنین ساختاری، هم اضمحلال و فروپاشی بنیان‌های گذشته را اعلام می‌کند و هم این‌که از تماشاگر می‌طلبد پنداشت خود را دربارهٔ واقعیت (و همین‌طور فیلم) مورد تجدید نظر قرار دهد تا به درکی تازه از هستی نایل شود.

۴ ـ تقلید تمسخرآمیز فرجام. رمان پیشامدرن (در قرن هجدهم و نوزدهم) با فرجامی قطعی پایان می‌یافت که معمولاً عبارت بود از ازدواج یا مرگ شخصیت اصلی. نمونهٔ سنخیِ این فرجام قطعی را در رمان *غرور و پیشداوری* نوشتهٔ جین آستین می‌بینیم. در فصل شصت و یکم راوی با برشمردن سرنوشت پنج دختر خانوادهٔ بنیت و این‌که ازدواج آن‌ها چگونه زندگی‌یی را برای آنان رقم زد، رمان را به پایان می‌برد. رمان‌نویسان مدرن برای القای حس بهت‌زدگی و ابهامی که به‌زعم آنان مشخصهٔ ماهیت زندگی در عصر جدید است، غالباً رمان‌هایشان را با فرجامی نامعیّن به‌پایان می‌برند که سرنوشت شخصیت اصلی را در پردهٔ ابهام باقی می‌گذارد. اما رمان‌نویس پُست‌مدرن اساساً مفهوم «فرجام» را به سخره می‌گیرد، و این خود یکی دیگر از نشانه‌های گسست رمان‌نویسان دههٔ ۱۹۶۰ به این‌سو از اسلاف خویش است. مثلاً جان فاولز (رمان‌نویس معاصر انگلیسی) در رمان *زن ستوان فرانسوی* دست به اقدامی بی‌سابقه می‌زند و با ذکر سه فرجام مختلف، از خواننده می‌خواهد که یکی از آن‌ها را برحسب سلیقهٔ خویش برگزیند. جان بارت، یکی دیگر از رمان‌نویسان پُست‌مدرنیست در آمریکا، داستان خود به‌نام «عنوان» را این‌گونه به پایان می‌برد:

تقریباً تمام شده است. اجازه دهید گره‌گشایی داستان، فوری و غیرمترقبه باشد، در صورت امکان دردناک نباشد، دست‌کم سریع و مهم‌تر از همه فوری باشد. الان الان! چطور ممکن است سرانجام[11]

نحوهٔ پایان‌یافتن داستان فوق از چند جهت شایان توجه است. اولاً نویسنده برخلاف عرف‌های معمولِ داستان‌نویسی خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و با وی راجع به نحوهٔ گره‌گشایی داستان صحبت می‌کند، که این خود در حکم گوشزد مجدد این حقیقت است که آنچه خواننده می‌خواند عین واقعیت یا بازآفرینی شبهه‌برانگیز آن نیست، بلکه صرفاً داستانی است که نویسنده از خود بافته است. ثانیاً ــ و مهم‌تر ــ این‌که نویسنده با ناتمام‌گذاشتن جملهٔ آخر و عدم استفاده از نقطهٔ نشان‌دهندهٔ اتمام جمله، اساساً از گردن‌نهادن به هرگونه فرجام (خواه فرجام قطعی رمان‌های سنتی و خواه فرجام نامعیّن رمان‌های مدرن) سر باز زده و به‌عبارت دیگر رمان را بدون فرجام به‌پایان برده است. ریچارد بُرتیگن (رمان‌نویس پُست‌مدرنیست آمریکایی) یکی از رمان‌هایش را به پنج شکل مختلف پایان می‌دهد و سپس می‌افزاید:

پس فرجام‌های بیش‌تر و بیش‌تری وجود دارند: فرجام شمارهٔ شش، شمارهٔ ۵۳، شمارهٔ ۱۳۱، شمارهٔ ۹۴۳۵، فرجام‌هایی که سریع‌تر و سریع‌تر از پی یکدیگر می‌آیند، فرجام‌هایی بیش‌تر و بیش‌تر، سریع‌تر و سریع‌تر تا این کتاب در هر ثانیه ۱۸۶۰۰۰ فرجام داشته باشد.[12]

فیلم *سلام سینما* نیز هم‌چون بسیاری از رمان‌های پُست‌مدرنیستی با فرجام‌های متعددی همراه است که خود حکم تمسخر نحوهٔ پایان‌یافتن معمول فیلم‌هاست. بدین‌ترتیب که در بخشی از فیلم، کارگردان کلاکت را به یکی از بازیگران می‌دهد و از وی می‌خواهد که روی آن بنویسد: «پایان». سپس همهٔ بازیگران حاضر در صحنه در مقابل دوربین قرار می‌گیرند و تصور تماشاگر منطقاً این است که حتماً فیلم به‌پایان رسیده است. این تصور زمانی قوّت می‌گیرد که سپس همهٔ بازیگران همراه با کارگردان و سایر عوامل تولید، محل فیلم‌برداری را ترک می‌کنند. اما لحظاتی بعد مجدداً همگی به صحنه بازمی‌گردند و فیلم ادامه می‌یابد. نهایتاً هنگامی که فیلم واقعاً به‌پایان می‌رسد، بار دیگر همهٔ شخصیت‌های حاضر در صحنه در برابر دوربین قرار می‌گیرند. این‌بار روی کلاکت نوشته شده است «ادامه دارد» و قاعدتاً تماشاگر در انتظار ادامه‌یافتن فیلم هم‌چنان بر روی صندلی سینما می‌نشیند. اما این‌بار واقعاً فیلم به «فرجام» رسیده است (برخلاف آنچه روی کلاکت نوشته شده بود)! *سلام سینما* به‌مناسبت یکصدمین سالگرد تولد سینما ساخته شده است و نحوهٔ فرجام‌یافتن آن به‌خوبی نشان می‌دهد که این هنر پرطرفدار اصولاً هیچ فرجامی را برنمی‌تابد، بلکه هر فرجام آن حکایت از ادامهٔ عمر این هنر دارد. تعدد فرجام‌های رمان پُست‌مدرنیستی و آزادی خواننده در انتخاب آنچه خود مطلوب‌ترین فرجام تلقی می‌کند نیز ایضاً حاکی از دعوت ضمنی رمان‌نویس معاصر از همهٔ مخاطبان هنر و ادبیات برای رقم‌زدن آینده‌ای دیگرگونه و شایسته برای بشر است، آینده‌ای که در آن ناایمنی وجودی، هراس‌ها و کشمکش‌های درونی انسان معاصر جای خود را به آرامش معنوی و پایبندی به ارزش‌های انسانی داده باشد.

۵ ـ فرافیلم. با توجه به آنچه در بالا آمد، اکنون مایلم پاسخی را برای پرسش آغازین این مقاله پیشنهاد کنم. پرسش این بود که «*سلام سینما* را به چه مفهوم یک "فیلم" می‌توان تلقی کرد؟». به گمان من بهترین اصطلاح برای توصیف *سلام سینما*، «فرافیلم» است. «فرافیلم» را

براساس اصطلاح «فراداستان»[۱۳] پیشنهاد می‌کنم که نخستین‌بار ویلیام‌گس (رمان‌نویس و منتقد معاصر آمریکایی) در یکی از مقالاتش در سال ۱۹۷۰ به‌کار بُرد. گس اصطلاح مذکور را برای اشاره به آن‌دسته از آثار ادبیات داستانی وضع کرد که داستان‌بودن خود را از خواننده پنهان نمی‌کنند و حتی با پرداختن به مسایل داستان‌نویسی، دایماً به خواننده یادآور می‌شوند که آنچه می‌خواند صرفاً داستان است. پس می‌توان گفت فراداستان، داستانی است دربارهٔ ماهیت داستان. نویسندگان فراداستان مایل‌اند خودآگاهی خویش از فرایندهای تصنعی نگارش رمان را از خواننده پنهان نکنند. بدین‌ترتیب مرز میان واقعیت و خیال، هرچه بیش‌تر رنگ می‌بازد. از آن‌جا که در رمان‌های پُست‌مدرنیستی خودِ نویسنده نوعاً یکی از شخصیت‌هاست و موضوع نویسندگی یا مشکلات نگارش رمان در آن‌ها به بحث گذاشته می‌شود، به دشواری می‌توان تخیل و واقعیت را در آن‌ها به نحو مشخصی از یکدیگر متمایز کرد.[۱۴] این فنون فراداستانی به رمان‌های پُست‌مدرنیستی منحصر نمی‌شوند و مثلاً در رمان *تریسترام شندی* که لارنس استرن در قرن هجدهم آن را نوشت، به‌کار رفته‌اند. لیکن کاربرد این فنون در رمان‌های پُست‌مدرنیستی بسیار بارزتر و نظام‌مندتر است، تا حدی که می‌توان آن‌ها را از جمله مشخصه‌های پُست‌مدرنیسم در رمان دانست.

سلام *سینما* به این مفهوم یک «فرافیلم» است. از همان ابتدای فیلم، تماشاگر می‌تواند عوامل تولید (از قبیل صدابرداران، فیلم‌برداران، نورپردازان، و...) را در داخل کادر تصویر ببیند. ایضاً کارگردان نیز برخلاف توقع تماشاگر، در قاب فیلم دیده می‌شود و خود به‌منزلهٔ کارگردان سنخی حکم یکی از شخصیت‌های فیلم را دارد. تماشاگر با دیدن دوربین فیلم‌برداری یا نورافکن‌های مخصوص صحنه، به‌یاد تئاتر «بیگانه‌کنندهٔ» برشت می‌افتد که هیچ اصراری در پنهان‌نگه‌داشتن تمهیدات نمایشی ندارد. از همه مهم‌تر این‌که موضوع گفت‌وگوهای کارگردان و شخصیت‌های این فیلم، خودِ ماهیت سینما و بازیگری در سینماست. فیلم‌های سنتی عموماً بر داستانی پُرکشش مبتنی هستند که خواننده را برای یافتن پاسخ معمایی (مثلاً معمای قتل یکی از شخصیت‌ها)، به ادامهٔ تماشا تشویق می‌کند. فرافیلم‌هایی از قبیل سلام سینما به‌جای این کار، گفت‌وگویی ناشنیدنی را با خواننده آغاز می‌کنند، گفت‌وگویی که موضوعش هنر سینماست و پس از فرجام‌یافتنِ فیلم، هم‌چنان «ادامه دارد».

پی‌نوشت‌ها:

1. plot
2. Ars celare artem.
3. verisimilitude
4. mimesis
۵. نقل‌قول‌شده در دیوید لاج و دیگران، نظریهٔ رمان (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴)، ص ۱۹۶.
6. frame
7. productive consumption
۸. نظریهٔ رمان، ص ۱۹۰.
۹. همان‌جا، ص ۱۶۶.
۱۰. همان‌جا، ص ۱۷۶.
۱۱. نقل‌قول‌شده در همان‌جا، ص ۱۵۶.
۱۲. همان‌جا.
13. metafiction
۱۴. جالب است که کارگردان فیلم سلام سینما (محسن مخملباف) در مصاحبه‌ای اتفاقاً به همین موضوع اشاره می‌کند و می‌گوید: «در طول روزهای کار، ما تصوری از واقعیت داشتیم و سعی می‌کردیم با انجماد لحظه‌ها و فراردادن آدم‌ها در موقعیت‌هایی، جنبه‌هایی دیگر از این واقعیت، خود را نشان بدهد اما آن‌ها واقعیت دیگری را به ما برمی‌گرداندند و باز ما در آن دست می‌بردیم و تحویلشان می‌دادیم و... این بده‌بستان، مدام ادامه داشت و مدام جلوه‌های دیگری پیدا می‌کرد که در واقع **آمیخته‌ای از واقعیت و مصنوع بود اما حقیقتاً نمی‌شود این دو جنبه را از هم جدا کرد و نتیجه گرفت که کدام قسمتش واقعیت است و کدام نیست.**» روزنامهٔ ایران، ۲ بهمن ۷۴، صفحهٔ ۱۲. (تأکید از من است.)