Literary Science
Vol. 9, Issue 16, Autumn & Winter 2019-2020 (pp.233-258)
10.22091/jls.2019.3999.1174

سال ۹، شمارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ (صص: ۲۵۸-۲۳۳)

نقد فیلم «ستاره است» بر اساس نظریه‌های رمان پسامدرن

شیرزاد طایفی[1]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی تهران
محمّدحسین رمضانی فوکلائی[2]
کارشناس‌ارشد ادبیّات تطبیقی دانشگاه علّامه طباطبائی تهران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۰/۲۷ | تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۲۰

چکیده

بر خلاف مکتب فرانسوی ادبیّات تطبیقی که مطابق آن، صرفاً می‌توان به مقایسهٔ دو متن نوشتاری با لحاظ شرایطی پرداخت، در رهیافت آمریکایی، تطبیق متون ادبی با هنرهای مختلف از جمله سینما امکان‌پذیر است که منجر به درک بهتری از ادبیّات می‌شود. از آن‌جا که رمان و فیلم مشترکات زیادی دارند، از بسیاری جهات به یکدیگر شبیه هستند و دو ژانر قیاس‌پذیر محسوب می‌شوند. این مشترکات، زمینهٔ مناسبی برای بحث دربارهٔ فیلم سینمایی از منظر نظریه و نقد ادبی جدید فراهم می‌کند و امکان می‌دهد مفاهیم و اصطلاحاتی را که به طور معمول ابزاری برای بحث دربارهٔ رمان می‌دانیم، برای کاوشی نقادانه دربارهٔ ساختار و صناعات و مضامین فیلم به کار ببریم. از سویی دیگر، در سال‌های اخیر اصطلاح «پسامدرنیسم» در بحث‌های نقادانه دربارهٔ رمان در کشور ما رواج یافته و بسیاری از داستان‌نویسان جدید نیز شیفتگی وافری به داستان‌نویسی به سبک پسامدرن از خود نشان می‌دهند؛ لذا در این پژوهش، ابتدا با بررسی نظرات برخی از مهم‌ترین اندیشمندان ادبیّات پسامدرن، نوزده تکنیک مورد استفاده در رمان‌های پسامدرن استخراج شده و با روش تحلیل کیفی به کارگیری آن‌ها در فیلم «ستاره است»، مورد بررسی قرار گرفته‌است. نتایج بررسی، گویای قرابت ادبیّات و سینما (به عنوان یک متن تصویری) و قابلیت مقایسهٔ این دو متن نوشتاری و تصویری است؛ چنان‌که بسیاری از تکنیک‌هایی که در نگارش رمان‌های پسامدرن به کار گرفته می‌شوند، با بسامد بالایی در فیلم مورد بررسی نیز استفاده شده‌است.

واژه‌های کلیدی: مکتب پسامدرن، رمان پسامدرن، سینمای ایران، سینمای پسامدرن، متن نوشتاری، متن تصویری

(نویسندهٔ مسئول)

[1]. **Email**: sh_tayefi@yahoo.com

[2]. **Email**: fookulaee@yahoo.com

ISSN: 2476-4183

CC BY NC

Literary Sciense
Vol. 9, Issue 16, Autumn & Winter 2019-2020 (pp.233-258)
10.22091/jls.2019.3999.1174

سال ۹، شمارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ (صص: ۲۵۸-۲۳۳)

The Critic Review of the Film "Being a Star" Based on Theories of Postmodern Novel

Shirzad Tayifi [1]
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabatabaii University

Muhammad Hussein Ramizani Fukalaii [2]
M.A. in Comparative Literature, Allameh Tabatabaii University

Received: Jan. 17th, 2019 | Accepted: Oct. 12th, 2019

Abstract

Contrary to the French school of comparative literature that assumes only texts having certain conditions can be compared, in the American approach it is possible to compare literary texts with other forms of art such as cinema so this possibility can contribute to a better understanding of literature. Since novels and films have a lot of shared characteristics, they are similar in many aspects and are in fact regarded as two comparable genres. This commonality can pave the ground for reviewing films from the perspective of modern theories on literary criticism so that concepts and jargons commonly used as a means to discuss novels, can also be applied for the critical analysis of films' structures and themes. On the other hand, we witness a tendency to "postmodernism" in the current critical discussions about novels in our country such that many novelists today show great interest to postmodernist style in writing. Reviewing some of the most important theories on postmodern literature, this study aims to extract 19 techniques used in postmodern novels and then to explore their application in the film "Being a Star" through qualitative analysis. The results of the study showed commonality between literature and cinema (as a visual text) as many techniques used in postmodern novels are also applied in the above film with high frequency.

Keywords: Postmodernism, Postmodern Novel, Cinema of Iran, Postmodern Cinema, Text, Visual Text

[1] **Email**: sh_tayefi@yahoo.com **(Corresponding Author)**
[2] **Email**: fookulaee@yahoo.com

ISSN: 2476-4183

CC BY NC

۱. درآمد

رمان و فیلم به دلیل مشترکات زیاد، از زوایای مختلفی شبیه هم بوده و دو ژانر قیاس‌پذیر محسوب می‌شوند. این مشترکات بستر مناسبی برای بحث دربارهٔ فیلم سینمایی از منظر نظریه‌های جدید ادبی فراهم نموده و امکان می‌دهد مفاهیم و اصطلاحاتی را که به طور معمول ابزاری برای بحث دربارهٔ رمان می‌دانیم، برای کاوشی نقادانه دربارهٔ ساختار و صناعات و مضامین فیلم به کار ببریم. از طرفی، پرداختن به مباحث جدید ادبی همانند پسامدرنیسم و بررسی به‌کارگیری مبانی و تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در سینما که در اصلْ متنِ تصویری است، منجر به نشان دادن قرابت ادبیّات و سینما و دریافتن این حقیقت می‌شود که این مؤلفه‌ها در فیلم مورد بررسی با چه بسامد و کیفیت به کارگرفته شده‌است. در ضمن، تبیین بسیاری از تکنیک‌های ادبی پسامدرن و بررسی آن‌ها در فیلم «ستاره است»، می‌تواند منجر به شناخت بیشتر و بهتر این موضوع شده و راه را برای تحقیقات آتی در حوزهٔ ادبیّات و سینما باز نماید.

از آنجا که بر اساس پی‌گیری‌های انجام شده، تاکنون بررسی تطبیقی کمتری بین متون نوشتاری و تصویری و تطبیق مبانی رمان و فیلم از نظر مکتب پسامدرن صورت گرفته، انجام این پژوهش ضرورت می‌یابد. علاوه بر آن، این پژوهش با معرفی برخی از مهم‌ترین رویکردهای رمان‌های پسامدرن، این شالودهٔ نظری را در نقدی عملی از فیلم مورد بحث به کار گرفته، تا از این راه مشوق نوشتارها و پژوهش‌های بیشتری از منظر نظریه و نقد ادبی جدید دربارهٔ سینمای ایران باشد.

برای انجام این پژوهش، ابتدا اطلاعات و مبانی نظری، شامل تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن با مطالعهٔ منابع مختلف، جمع‌آوری و فیش‌برداری گردیده و از میان فیلم‌های سینمای ایران که در سبک پسامدرنیستی ساخته شده‌اند، فیلم «ستاره است» انتخاب و پس از بررسی، عمده‌ترین تکنیک‌های به‌کار رفته در آن‌ها استخراج، دسته‌بندی و تحلیل شده‌است.

۲. سؤال‌های تحقیق

۲-۱. مشخصهٔ آثار پسامدرن در ادبیّات و سینما چیست؟

۲-۲. مبانی رمان‌های پسامدرن به چه شکل‌ها و شیوه‌هایی در فیلم مورد بررسی، نمود یافته‌است؟

۲-۳. ساختار و صناعاتی که در رمان‌های پسامدرن به کار گرفته می‌شوند، با ساختار و تکنیک‌های به کار رفته در فیلم مورد بررسی تا چه میزان قابلیت مقایسه و تطبیق دارد؟

۲-۴. چه عناصری از مبانی رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی دیده می‌شود؟

۲-۵. چه تفاوت‌هایی در به‌کارگیری تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی وجود دارد؟

۲-۶. فیلم مورد بررسی در به کارگیری تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن، تا چه حد موفق بوده است؟

۳. فرضیه‌های پژوهش

۳-۱. آثار پسامدرن در ادبیّات و سینما دارای مبانی و تکنیک‌های مشترکی هستند.

۳-۲. مبانی رمان‌های پسامدرن به شکل‌ها و شیوه‌های بسیار نزدیک و مشابه در فیلم «ستاره است» نمود یافته‌است.

۳-۳. ساختار و صناعات به کار گرفته شده در رمان‌های پسامدرن، تا حدود زیادی با ساختار و تکنیک‌های به کار رفته در فیلم مورد بررسی، قابلیت مقایسه و تطبیق دارد.

۳-۴. بسیاری از مبانی رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی دیده می‌شود.

۳-۵. تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای در به‌کارگیری تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در فیلم مورد بررسی، وجود ندارد.

۳-۶. فیلم مورد بررسی، در کاربست تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن بسیار موفق بوده‌است.

۴. پیشینهٔ پژوهش

بر اساس بررسی‌ها و پی‌گیری‌های انجام شده، دربارهٔ موضوع پژوهش به طور مستقیم تحقیقات اندکی انجام شده، که از میان آن‌ها می‌توان به کتاب حسین پاینده (۱۳۸۶) با عنوان «رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس» و مقالهٔ احسان آقابابایی و علی قنبری برزیان (۱۳۹۵) با عنوان «گفتمان پست‌مدرن در سینمای ایران (مورد مطالعه فیلم صندلی خالی)» اشاره کرد.

پژوهش‌هایی که به طور غیرمستقیم با موضوع تحقیق ارتباط دارند، عبارتند از:

پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد سمانه پورغلامی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در آثار رضا امیرخانی و شهرنوش پارسی‌پور» به راهنمایی علیرضا فولادی در دانشگاه کاشان. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد اطهر پورمحمّدی (۱۳۸۹) با عنوان «بررسی و تحلیل رمان‌های سیمین دانشور با توجه به ابعاد و مؤلفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم» به راهنمایی مصطفی گرجی در دانشگاه پیام نور مرکز تهران. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد علی‌اصغر رهنما برگرد (۱۳۸۸) با عنوان «تأثیر پست‌مدرنیسم در رمان فارسی (با تکیه بر چهار رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، هیس، گاوخونی و ملکوت)» به راهنمایی سعید زهره‌وند در دانشگاه لرستان. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد محیاسادات اصغری (۱۳۸۷) با عنوان «نمودهای پسامدرنیسم در آثار سیمین دانشور (نوآوری‌های سیمین دانشور در ادبیّات داستانی معاصر)» به راهنمایی حسین پاینده در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد علی سجادی‌منش (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن در دو رمان وقت تقصیر و آفتاب‌پرست نازنین محمّدرضا کاتب» به راهنمایی ابراهیم محمّدی در دانشگاه بیرجند. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد محسن لطفی عزیز (۱۳۹۲) با عنوان «پسامدرنیسم در آثار ابوتراب خسروی» به راهنمایی مهدی شریفیان در دانشگاه بوعلی‌سینا.

۵. نظریه‌پردازان ادبیّات پسامدرن

ابتدا نظریات دوازده اندیشمندی که در زمینهٔ پسامدرن نظریه‌پردازی کرده‌اند، از قبیل: ژان فرانسوا لیوتار (Jean-Francois Lyotard)، جان بارت (John Barth)، دیوید لاج

(David Lodge)، بری لوئیس (Barry Lewis)، لیندا هاچن (Linda Hutcheon)، هیدن وایت (Hayden White)، برایان مک‌هیل (Brian McHale)، پتریشا وُ (Patricia Waugh)، ایهاب حسن (Ihab Hassan)، ژان بودیار (Jean Baudrillard)، فردریک جیمسن (Fredric Jameson) و دیوید هاروی (David Harvey) بررسی و از میان آن‌ها، آراء و نظرات هشت نظریه‌پردازی که به طور خاص در ادبیّات پسامدرن (با تأکید بر ادبیّات داستانی)، فعالیت کرده و نظریات آنان به طور مشخص در رمان‌های‌پسامدرن به کار گرفته شده، جمع‌بندی و مبانی و تکنیک‌های به کار گرفته شده در رمان‌های پسامدرن استخراج گردید.[۱]

۶. مبانی و تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن

در این بخش، صرفاً نوزده تکنیک استخراج‌شده از آراء نظریه‌پردازان پسامدرن به شرح زیر ذکر می‌گردد و توضیحات مربوط به تکنیک‌های مورد استفاده در «ستاره است»، در قسمت بررسی فیلم ارائه می‌شود.

بینامتنیت (intertextuality)/ محتوای وجودشناسانه (ontological content)/ بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها (anachronism)/ تقلید یا اقتباس (pastiche)/ از هم‌گسیختگی (fragmentation)/ تداعی نامنسجم اندیشه‌ها (association of incoherent thoughts)/ پارانویا (paranoia)/ دور باطل (vicious circle)/ اختلال زبانی (language disorder)/ تناقض (contradiction)/ جابه‌جایی (permutation)/ عدم انسجام (incoherence)/ فقدان قاعده (irregularity)/ زیاده‌روی (excess)/ آیرونی (irony)/ فروپاشی فراروایت‌ها یا روایت‌های اعظم (disintegration of metanarratives) / آشکارسازی تصنع (verisimilitude)/ حضور نویسنده در داستان (the writer's presence in fiction)/ مرگ اقتدار مؤلف (the death of author's authority).

۷. بررسی فیلم ستاره است

در این قسمت، ابتدا به معرفی عوامل فیلم و خلاصه‌ای از داستان آن پرداخته، سپس

کاربست مبانی و تکنیک‌های مورد استفاده در رمان‌های پسامدرنیستی در این فیلم را تحلیل می‌کنیم. از آن‌جا که شاید نتوان هیچ فیلمی را نمونه آورد که همهٔ تکنیک‌های نوزده‌گانهٔ مذکور را به صورت یک‌جا به کار گرفته باشد، در توضیحاتی که دربارهٔ این فیلم ارائه می‌گردد، صرفاً به تکنیک‌هایی اشاره می‌شود که در فیلم مصداق داشته‌است. در پایان بررسی‌ها نیز، جمع‌بندی انجام شده را در قالب جدولی به طور خلاصه می‌آوریم.

لازم به ذکر است که ارجاع‌های داده شده در فیلم مورد بررسی، به ترتیب (از چپ به راست) عبارتند از: شمارهٔ لوح فشرده (compact disk- CD)، ساعت، دقیقه و ثانیهٔ صحنهٔ مورد بررسی. به عنوان مثال «۳۰: ۲۰: ۰۱– ۱» یعنی ارجاع به لوح فشردهٔ شمارهٔ یک و صحنه‌ای که در ساعت اول و دقیقهٔ بیست و ثانیهٔ سی (یا دقیقهٔ هشتاد و ثانیهٔ سی) شروع شده‌است، و در صورتی‌که ارجاع به صورت «۳۰: ۲۰: ۰۱– ۰» باشد، یعنی فیلم به صورت یک پرونده(فایل) و فاقد لوح فشرده بوده‌است.

خلاصه‌ای از عوامل و داستان فیلم:

سال ساخت: ۱۳۸۴

کارگردان: فریدون جیرانی

تهیه‌کننده: حمید اعتباریان (با مشارکت مؤسسهٔ سپند هنر، مجید مولایی)

فیلم‌نامه: فریدون جیرانی (مشاور: داریوش دامیار)

فیلم‌بردار: محمّد آلادپوش

تدوین: حسن ایوبی

موسیقی متن: علی صمدپور

بازیگران: نیکی کریمی، امین حیایی، اندیشه فولادوند، مژگان ربانی، مهدی صباغی، رضا دلاوری، سارا جنت‌آبادی، علی‌اصغر طبسی، حسین ناصرالملکی، محمّد احمدی، عباس دقاقی، حامد صمدزاده و ... .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خلاصهٔ فیلم

«فرزانه مشرقی» ستارهٔ سرشناس روز سینما، با تغییر چهره و گریم‌شده، باید نقش زنی معتاد و توزیع‌کنندهٔ خرده‌پای مواد مخدر را در فیلم جدیدش بازی کند. مکانِ شروع فیلم‌برداری، پارکی در دروازهٔ غار ـ محله‌ای در جنوب شهر تهران ـ است. با نظر خانم «مشتاق»، کارگردان فیلم، برای پرهیز از اجتماع اهالی، دوربین فیلم‌برداری را پنهان و صحنه را از دور کنترل می‌کنند. قرار است در این صحنه، بازیگری که نقش معتاد را بازی می‌کند، سراغ او بیاید و بعد از رد و بدل کردن دیالوگ‌ها، با هم به خانه‌ای بروند که برای استراحت گروه در نظر گرفته شده‌است. در این فاصله، زن جوانی به نام «قناری» در غفلت «شریفی» مدیر تدارکات، که خودش نقش معتاد را بازی می‌کند، به «مشرقی» نزدیک شده، او را با خود می‌برد. بازیگر سرشناس با این باور که صحنه تحت کنترل گروه فیلم‌سازی است، با زن جوان از پارک خارج و در کوچه و پس‌کوچه‌های اطراف پارک به خانه‌ای وارد می‌شود. کمی بعد، «فرزانه مشرقی» متوجه رفتار غیرعادی «قناری» می‌گردد که به اصرار از او برای شوهر معتادش «هاشم»، مواد مخدر می‌خواهد و هر چه «مشرقی» سعی می‌کند تا او را متوجه جریان فیلم‌برداری و غیرواقعی بودن صحنه و نقش خود کند، موفق نمی‌شود و در این شرایط او متوجه جسد «هاشم»، شوهر قناری می‌شود که ظاهراً به جهت درخواست غیرمعقولش از «قناری» (برای این‌که خود را در اختیار صاحب‌خانه بگذارد تا او بتواند پولی به دست آورد)، کشته شده‌است. در این حال، گروه که متوجه غیبت غیرطبیعی «فرزانه مشرقی» شده‌اند، جست‌وجو را آغاز می‌کنند و درگیر ماجرایی عجیب می‌شوند (ن. ک: امید، ۱۳۸۹ب: ۱۶۹۹– ۱۶۹۸).

پس از بررسی این فیلم، تکنیک‌های پسامدرنی استفاده شده در آن استخراج و به شرح زیر توضیح داده شده، مصداق‌های آن ارائه می‌گردد.

۷-۱. بینامتنیت

اگر استفادهٔ آگاهانه یا ناآگاهانهٔ نویسنده از نوشته‌های خود یا دیگران در ادبیّات مکتوب را از مصادیق بینامتنیت می‌دانیم، به‌کارگیری صحنه‌هایی از فیلم‌های قبلی

کارگردان یا سایر کارگردانان به طور مستقیم یا غیرمستقیم در سینما نیز، می‌تواند از این سنخ باشد. به عبارت دیگر، «استفادهٔ مستقیم- یا تقلید تمسخرآمیز- از نقل قول، تلمیح، اسم یک شخصیّت، یا وقایع پیرنگ یک داستان را می‌توان مصداق بینامتنیت محسوب کرد» (کوش، ۱۳۹۶: ۱۶۱- ۱۶۰). نمونه‌هایی از به‌کارگیری تکنیک «بینامتنیت» در این فیلم که اغلب به صورت مستقیم بوده، به گونه‌های زیر است:

۷-۱-۱. در صحنه‌ای از فیلم، قناری (با بازی اندیشهٔ فولاوند) به فرزانه مشرقی (با بازی نیکی کریمی) می‌گوید: «اصلاً بزار یه صفحه [گرامافون] برات بزارم شاید خوشت اومد» (۴۹: ۳۳: ۰۰- ۰) و صفحه‌ای می‌گذارد که آهنگی از ویگن را پخش می‌نماید: «ستاره امشب، کسی ندیده/ مگر ستاره، کجا دمیده/ مه آرمیده، رنگش پریده/ ابر سیاه رو، به سر کشیده/ چشمای ابرِ/ سیه پر آبه/ می‌خواد بباره/ دلش خرابه[۲]» (۴۵: ۳۴: ۰۰- ۰) این ترانه علاوه بر اشاره‌ای که به نام فیلم و ستارهٔ فیلم (فرزانه مشرقی) که گُم شده‌است، دارد، قبلاً نیز در فیلم دیگری به نام «بی‌ستاره‌ها» (۱۳۳۸ خسرو پرویزی) مورد استفاده قرار گرفته است (ن. ک: مشکین‌قلم، ۱۳۷۸: ۴۴۰).

۷-۱-۱-۱. قناری در صحنهٔ دیگری از فیلم که با همسر خود (هاشم) درد دل می‌کند، به او می‌گوید: «خاطر خوات بودم، عین فیلم‌ها. یادته؟» (۴۹: ۰۱: ۰۱- ۰) و آهنگی را می‌خواند: «خاطرخوام، می‌دونم/ خاطرخوام، داغونم/ خاطرخواهِ چشم سیاتم» (۵۹: ۰۱: ۰۱- ۰) که دقیقاً مشابه آهنگی است که در فیلم «خاطرخواه» (۱۳۵۱ امیر شروان - ن. ک: امید، ۱۳۸۹الف: ۳۵۷) خوانده شده، و تداعی کننده و نشان‌دهندهٔ حالت و وضعیت قناری نسبت به هاشم است.

۷-۲. محتوای وجودشناسانه

مواردی از قبیلِ تقابل بین دنیای واقعیت و خیال، مخدوش کردن و نقض مرز بین این دنیاها یا حتی از میان برداشتنِ کامل این مرز، نوسان زیاد و دایمی بین واقعیت و غیر واقعیت و عدمِ اطمینان در تشخیص دنیای واقعی و خیالی و ورود شخصیّت‌هایی از تاریخ گذشته یا از فیلم‌های دیگر به فیلم مورد بررسی، از مصادیق محتوای وجودشناسانه است

(ن. ک: پاینده، ۱۳۸۶: ۶۰-۵۶)، که بر این اساس به شرح زیر، به ارائهٔ مصادیق استفاده از این تکنیک می‌پردازیم:

۷-۲-۱. گفت‌وگوی زیر که در ابتدای فیلم، بین کارگردان و دستیارش صورت می‌پذیرد، در جهت تحقق این تکنیک بوده و نشان دهندهٔ نقضِ مرزِ بین دنیای واقعی (صحنه‌های مستند) و خیال (سینما) است.

«کارگردان: تو فکر می‌کنی بتونیم واقعیت رو با سینما قاطی کنیم؟

دستیار: اگه سینما با واقعیت قاطی نشه که دیگه سینما نیست.

کارگردان: شعار نده! اجرایی جواب بده! چی‌کار کنیم که صحنه‌های مستند با داستان‌مون خوب قاطی بشه؟» (۲۵: ۰۳: ۰۰- ۰)

۷-۲-۲. کارگردان که می‌خواهد فیلمی متفاوت بسازد، در نظر دارد مشرقی را پس از گریم، در نقش یک دوا فروش (خرده‌قاچاقچی) روانهٔ پارک کند تا معتادان واقعی به او مراجعه کنند، و بدون این‌که از قبل با او صحبت کند، موضوع را صرفاً از طریق تلفن بیسیمی که در اختیارش است، به او می‌گوید. دیالوگ کارگردان با مشرقی نیز، در نوع خود جالب توجه است:

«مشرقی: تو باید بزاری دقیقه نود اینو به من بگی؟

کارگردان: اگه زودتر می‌گفتم قبول نمی‌کردی؟

مشرقی: چی‌کار کنم حالا؟

کارگردان: کیفت رو می‌گیری توی بغلت عین دوافروش‌ها.

مشرقی کیفش را در بغل می‌گیرد و به کارگردان از دور اشاره می‌کند: ورداشتم.

کارگردان: الان ساعت ده و نیمه، تا ساعت دوازده می‌شی دوافروش. هر کی اومد سراغت بهش دوا می‌دی.

مشرقی: دوا می‌دم؟ راس راسکی؟

کارگردان: آره.

مشرقی: از کجا؟

کارگردان: درِ کیفت رو باز کن.

مشرقی در کیفش را باز می‌کند و چندین بستهٔ کوچک را که همانند مواد مخدر است، می‌بیند و در دست می‌گیرد، و بعد می‌گوید: اگه مأمورا ریختن چی؟

کارگردان: با نیروی انتظامی هماهنگ کردیم. اونا در جریانند. فقط باید دو ساعت معتادا رو سر کار بذاری.

مشرقی: حالا فکر کن دو ساعت هم گذشت، بعدش می‌خوای چی‌کار کنی؟

کارگردان: برای وصل صحنه‌های واقعی و مستند به صحنه‌های فیلم، یکی می‌آد جلوت می‌شینه. نقشش رو صنوبری بازی می‌کنه» (۲۵: ۱۷: ۰۰– ۰). چند معتاد هم خارج از بازیگران و عوامل فیلم، به مشرقی مراجعه می‌کنند و از وی دوا می‌خرند، حتی معتادی با مشرقی درگیر می‌شود که با دخالت شریفی (امین حیایی) از صحنه دور می‌شود (۵۴: ۱۹: ۰۰– ۰). جالب آن‌که تمهید کارگردان واقعی فیلم (فریدون جیرانی) برای تمایز این صحنه‌ها، نمایش آن‌ها به صورت سیاه و سفید است. در نهایت، این صحنه‌ها طوری نمایش داده می‌شود که تشخیص واقعیت و فیلم (غیرواقعیت) برای تماشاگر به راحتی ممکن نبوده، مرز بین آن‌ها مخدوش می‌گردد.

۷-۲-۳. در ادامه صحنه‌هایی که بالا توضیح دادیم، مشرقی، معتاد آخری (قناری) را که به او مراجعه می‌کند، پس از گفت‌وگوی رد و بدل شده بین‌شان و با توجه به شباهت ظاهری و رفتاری قناری با بازیگری که از قبل از سوی کارگردان به مشرقی توضیح داده شده بود؛ یعنی صنوبری، اشتباه گرفته، به گمان اتمام کار، با او از محل فیلم‌برداری خارج می‌شود. با این اشتباه (همان‌گونه که در ادامه توضیح می‌دهیم)، عملاً مسیر فیلم عوض گردیده، واقعیت و خیال (فیلم) با یکدیگر آمیختگی زیادی پیدا می‌کنند. جالب آن‌که مشرقی که تصور می‌کند قناری همان صنوبری بازیگر مقابل اوست، از ابتدایی بودن شیوهٔ بازی و رفتار قناری تعجب می‌کند و به او می‌گوید: «دیالوگ بهت نداده بودند؟ چی شده بود، کوپ کرده بودی؟ اینا که گفتن حرفه‌ای هستی؟ [نیشخندی می‌زند و ادامه می‌دهد] تولید هم که چهارتا دونه النگو برات نخرید» (۲۸: ۲۴: ۰۰– ۰).

۷-۲-۴. صحنه‌هایی از فیلم، تفاوت بین عینیت و ذهنیت را به زیبایی به تصویر کشیده است. قناری قاب عکس خالی را به جای عکس شوهرش هاشم نشان می‌دهد، یا این که او و مشرقی و تماشاگر، صدای گرامافون، ساعت و افتادن سکه‌هایی را که نیست، می‌شنوند. این موضوع به نوعی حکایت از این دارد که انگار اشیاء هم دارند بازی می‌کنند تا داستان «بازی در بازی» را کامل‌تر کنند؛ به طوری که قناری با حرکت‌های دستش و بدون استفاده از هیچ سازی، ویولون می‌نوازد و صدای آن شنیده می‌شود، و جالب آن که مشرقی بی‌آن که مبتلا به جنون قناری شده باشد، همهٔ این صداهای ذهنی را می‌شنود (ن. ک: جلالی فخر، ۱۳۸۵: ۸۹).

بخش‌هایی از گفت‌وگوی مشرقی و قناری جهت تبیین بهتر موضوع، در این‌جا نقل می‌شود:

«مشرقی: ببینم! تو می‌خوای منو دیوونه کنی؟

قناری: نه به جدهٔ سادات.

مشرقی: بی‌خودی قسم نخور! روی این میز گرامافون نیست، صدای موسیقی می‌آد. روی دیوار ساعت نیست، صدای ساعت می‌آد. این هم خالیه» (۴۷: ۳۵: ۰۰- ۰). اشاره به جعبهٔ سکه‌هایی که چند صحنه قبل قناری به او داده و ادعا کرده بود که توش پُرِ از سکه است، و وقتی مشرقی در جعبهٔ سکه‌ها را که خالی است، باز می‌کند و رو به زمین می‌گیرد، در کمال تعجبش صدای ریختن سکه‌ها روی زمین به گوش می‌رسد. مشرقی ادامه می‌دهد: «ببین عزیز من! ما این‌جا گروه فیلم‌برداری هستیم. می‌فهمی؟ داریم فیلم بازی می‌کنیم.

قناری: می‌دونم.

مشرقی: آخه پس این‌ها چیه؟

قناری: اصلاً شما همیشه با ما بازی می‌کنید. با هاشم، سر ساعت، سر گرام، سر سکه‌ها. ولی ما همیشه می‌بازیم» (۰۷: ۳۶: ۰۰- ۰). مجدداً در صحنهٔ پیش‌گفته نیز، تقابل بین دنیای واقعیت و خیال به روشنی قابل ملاحظه است.

۷-۲-۵. مشرقی پس از اتفاقات اولیه‌ای که در خانهٔ قناری برای او می‌افتد، استنباط می‌کند که همهٔ این موارد جزو فیلم است و می‌گوید: «تو داری فیلم بازی می‌کنی. اینا همش فیلمه.

قناری: نه، هاشم ...

مشرقی: چرا! فیلمه. باید می‌فهمیدم. دروازه غار و این حرف‌ها همش کشکه. این مشتاق (کارگردان) مثلاً می‌خواسته یه چیز واقعی توی فیلمش بزاره. دوربین کجاست؟ دوربین باید پشت این پرده باشه. واسه همین هم می‌گفت که اونجاست. هاشمی در کار نیست. هاشم دوربینه» (۳۷: ۳۶: ۰۰– ۰). مشرقی با این استنباط، عدمِ اطمینان در تشخیص دنیای واقعی و خیالی را که از مصادیق تکنیک محتوای وجودشناسانه نیز است، به تماشاگر منتقل می‌نماید.

۷-۲-۶. مشرقی که به هیچ‌وجه نمی‌تواند به قناری بفهماند که او هنرپیشه است و مواد (دوا) فروش یا زن عقدی هاشم (شوهر قناری) نیست و نبوده، تصمیم جدیدی می‌گیرد، و به خود می‌گوید: «آخه خدا بگم چیکارت کنه مشتاق (کارگردان) که منو انداختی توی این بازی؟ نه، تو نمی‌تونی با این دیوونه رو راس حرف بزنی. برای خلاصی خودت باید باهاش بازی کنی. فکر کن این هم یه بازیه. بازی کن!» (۰۶: ۴۴: ۰۰– ۰). در این صحنه‌ها، علاوه بر این که با نوسان زیادی بین واقعیت و غیرواقعیت مواجه‌ایم، مخدوش شدن دنیای واقعی و خیال (بازی) به زیبایی به تصویر کشیده می‌شود.

۷-۲-۷. برای پیدا کردن مشرقی که گم شده، تهیه‌کننده دست به دامن نیروی انتظامی می‌شود و بازجویی سروان نیروی انتظامی در مخدوش کردن دنیای واقعی و غیرواقعی، جالب توجه است. بخش‌هایی از بازجویی سروان از شریفی در این‌جا نقل می‌شود، که برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، صرفاً قسمت‌های مرتبط از گفت‌وگو آورده شده‌است:

«سروان: آقای شریفی! بازی در بازی شنیدی؟

شریفی: بازی در بازی؟ نه نمی‌فهمم.

سروان: خوب توجه کن! من بهت می‌گم. ببین! یه بازی مربوط به خود فیلمه، مثل کارگردان و نویسنده و دستیارها و خانم مشرقی و دروازه غار، یه بازی هم مربوط به خودت بوده و بچه محل‌ها. بچهٔ این‌جایی دیگه، ها؟

شریفی: شما هم مثل این‌که یه جورایی داری ما رو بازی می‌دی‌آ.

شریفی: باید بگی منِ خاک بر سر، چه خاکی به سر خودم بکنم؟ به قرآن من دیگه دارم قاطی می‌کنم. موندم این فیلمه؟ اون فیلمه؟ فیلم تو فیلمه؟ شما خودت توی فیلمی؟ اصلاً نیستی؟ چیه جریان؟ به ما بگید ما بفهمیم.

سروان: همش، اینا یه فیلمه. بعله» (۲۲: ۵۶: ۰۰– ۰).

۷-۳. پارانویا

موضوعی که معمولاً در داستان‌های پسامدرن عمومیت دارد، این است که غالباً شخصیّت‌های اصلی این داستان‌ها از لحاظ روانی دچار مشکل یا «روان‌رنجور» (neurotic) بوده و مبتلا به توهمی‌اند که سایرین برای آزار و اذیت آنان دائماً در حال توطئه هستند. آشفتگی درونی این افراد موجب بدبینی دائمی‌شان در پایداری و تداوم روابط انسان‌ها و این تفکر در آنان می‌شود که جامعه (که از سوی توطئه‌گران پشت صحنه اداره می‌شود) پیوسته در حال توطئه برای آزار و شکنجهٔ انسان‌ها است (ن. ک: پاینده، ۱۳۹۰: ۴۲–۴۱)؛ به بیان دیگر، این شخصیّت‌ها همواره این خطر را احساس می‌کنند که شخص یا اشخاص دیگری بر آنان مسلط بوده و بر فکر و عقیده‌شان احاطه دارند (ن. ک: مک‌هیل و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۵).

قناری از شخصیّت‌های اصلی فیلم مورد بررسی، روان‌پریش و دارای پارانویا است. به نمونه‌هایی از توهم وی در فیلم اشاره می‌کنیم:

۷-۳-۱. در صحنه‌ای به مشرقی می‌گوید: «اصلاً شما همیشه با ما بازی می‌کنید. ... ما همیشه می‌بازیم.

مشرقی: بمیری شریفی!

قناری: توی این خونه از مردن حرف نزن! [سر مشرقی فریاد می‌زند:] اصلاً هیچ جا از مردن حرف نزن!» (۱۶: ۳۶: ۰۰– ۰).

۷-۳-۲. قناری بعد از سپری شدن مدتی از این‌که با ضربه‌ای به سر مشرقی او را بیهوش می‌کند، او را به شدت تکان می‌دهد و می‌گوید: پا شو! نمردی؟ چشات رو وا کن.

به این آسونیا نباید بمیری که. ببین! من حالا حالاها باهات کار دارم. کارم که تموم شد اون وقت بمیر! شنیدی چی گفتم؟ (۱۸: ۳۹: ۰۰– ۰).

۷-۳-۳. قناری پس از این‌که در پی اصرار مشرقی مبنی بر این‌که دوا فروش نیست و هنرپیشه است، حرف او را قبول می‌کند، توهم دیگری برایش حادث می‌شود و تصور می‌کند که او معشوقهٔ همسرش بوده و نتیجه می‌گیرد: «پس واسه همین بود وقتی می‌خواست بیاد خونهٔ تو، سرش رو می‌ذاشت جای پاش، پَر در می‌آوُرد. برق این چشا، برق این چشا، دیوونه‌اش کرده بود. این پوستِ مثل برگِ گل... [مشرقی حرفش را قطع می‌کند.]

مشرقی: بابا! باز هم که داری عوضی می‌فهمی. من یک بار در طول عمرم شوهر ... [قناری حرف مشرقی را با عصبانیت قطع می‌کند.]

قناری: [سر مشرقی فریاد می‌کشد:] خفه شو! خفه‌خون بگیر! خفه‌خون! عقدش بودی؟ می‌گم عقدت کرده بود؟» (۲۸: ۴۳: ۰۰– ۰).

۷-٤. دور باطل

در ادبیّات پسامدرن، زمانی دور باطل ایجاد می‌شود که متن ادبی و دنیای واقع هر دو نفوذپذیر می‌شوند، تا حدی که نمی‌توان بین آن‌ها تفاوتی قائل شد. «نفوذپذیر شدنِ متن و دنیا، یعنی رسوخ عناصری از واقعیت به داستان» (پاینده، ۱۳۸۶: ۷۰). در فیلم مورد بررسی، با استفاده از این تکنیک، فاصلهٔ بین واقعیت و خیال نقض می‌شود. نمونه‌هایی از این نوع کاربرد در زیر می‌آید:

۷-۴-۱. حامد صمدزاده که از عوامل واقعی فیلم و دستیار صداست، در فیلم نیز در نقش واقعی خود به عنوان صدابردار ظاهر می‌شود. نمونه‌ای از گفت‌وگوی کارگردان و او:

«کارگردان: صمدزاده! بی‌سیم جواب نمی‌ده؟

صمدزاده: خانم! از بُردِ هاشفِ (high frequency) .H.F[۳] من هم خارج شدن» (۲۲: ۲۷: ۰۰– ۰).

۷-۴-۲. مکالمات تلفنی شخصی فرزانه مشرقی در صحنهٔ قبل از شروع گریم برای آغاز فیلم‌برداری، به نوعی نقض بین دنیای فیلم و دنیای واقعی است. به عنوان مثال:

«[مشرقی در پاسخ به طرف پشت خط تلفن همراه خود می‌گوید:] ببین! یه مشکل شخصیه، اصرار نکن! نه نمی‌تونم. نه مسألهٔ دستمزد نیست. می‌دونم تهیه‌کنندهٔ خوبی داری. نه نمی‌تونم. نه، همه‌چیز خوبه. مامان خوبه. آره، شهرام خوبه. سروش خوبه. هفته‌ای یه بار میره پیش مامانش، بقیه هفته پیش منه. آره. نه خوابم مسأله‌ای نداره. آرام‌بخش‌ها رو گذاشتم کنار. ممنوع‌التصویر؟ کی گفته من ممنوع‌التصویرم؟ من الان سر فیلم‌برداری‌ام این‌جا. نه من ممنوع‌الکار نیستم. هیچ مشکلی با حراست ارشاد ندارم. چطور مگه؟ تو هنوز این نشریات زرد رو می‌خونی. ببین! من اصلاً خوشم نمی‌آد، تو این جوری صحبت می‌کنی. تو هنوز منو نمی‌شناسی؟ من کدوم مهمونی رفتم؟ من اصلاً اهل مهمونی رفتن‌ام؟ ببین! سر به سرم نذار. فقط یه مقداری خستم. باید استراحت کنم. حالا بهت زنگ می‌زنم. خداحافظ» (۵۳: ۰۷: ۰۰– ۰). همان‌گونه که ملاحظه می‌کنیم، در این مکالمه که عملاً قبل از شروع صحنهٔ فیلم‌برداری صورت می‌پذیرد، به طریقی زندگی شخصی (دنیای واقع) فرزانه مشرقی با فیلمِ در حال ساخت آمیختگی می‌یابد و فاصلهٔ بین آن‌ها نقض شده و از بین می‌رود که نمی‌توان تفاوت زیادی میان آن‌ها قائل شد.

۷-۴-۳. تلفن مشابهی، در صحنهٔ دیگری از فیلم بعد از گریم و شروع فیلم‌برداری، برای مشرقی رخ می‌دهد: «الو؟ سلام. چطوری؟ سر فیلم‌برداری. نه بابا دروغم کجا بود؟ روی «فیلم‌رو[۴]» داریم کار می‌کنیم. آره داریم فیلم‌برداری می‌کنیم این‌جا. زندون؟ من هفتهٔ پیش خونه بودم. چی داری می‌گی تو؟ مهمونیِ الهیه کجا بود؟ من هفتهٔ پیش مهمونی نرفتم، زندونی نشدم، مشروب نخوردم، شلاق نخوردم، ممنوع‌التصویر نیستم. راحت دارم کارم رو می‌کنم. هر چی تو این مجلات راجع به من می‌خونی دروغه. حالا بهت زنگ می‌زنم. الان فعلاً گرفتارم. بهت زنگ می‌زنم. خداحافظ» (۵۶: ۱۳: ۰۰– ۰). دوباره مشابه صحنهٔ قبلی، در این صحنه نیز فاصلهٔ بین زندگی شخصی فرزانه مشرقی و زندگی فیلمی و هنری وی نقض شده، از بین می‌رود.

نمونه‌های دیگری از نقض و مخدوش شدن بین دنیای واقع و خیال، ذیل قسمت محتوای وجودشناسانه آمده که در این‌جا تکرار نمی‌کنیم.

۷-۵. آیرونی

«آیرونی» به موقعیت و وضعیتی برخلاف انتظار گفته می‌شود. در آیرونی بین گفتهٔ شخصیّت داستان و مقصود واقعی‌اش یا آن‌چه انجام می‌دهد و آن‌چه از وی توقع و انتظار بوده است، تفاوت قابل ملاحظه‌ای وجود دارد (ن. ک: پاینده، ۱۳۸۶: ۸۰؛ همان، ۱۳۹۳: ۳۲۲). استفاده از تکنیک «آیرونی» در فیلم مورد بررسی، پربسامد بوده است. از جمله مصادیق این استفاده، موارد زیر است:

۷-۵-۱. کارگردان در صحنه‌ای از فیلم، به مشرقی می‌گوید: «یه سیگار از تو کیفت در بیار، روشن کن!... ببینم! سیگار توی کیفت هست؟

مشرقی: آره، ولی سیگار خودم رو می‌خوام بِکشم.

کارگردان: نه، نه نه، سیگار خودت شیکه. سیگار این شخصیّت همینه» (۰۲: ۱۳: ۰۰– ۰). تماشاگر از مشرقی به عنوان یک بازیگر حرفه‌ای، انتظار دارد، در فیلمی که قرار است نقش زن دوا فروش در دروازه غار را که از اقشار فرودست جامعه است، بازی کند، درخواست کشیدن سیگار شخصی خودش را که به قول کارگردان شیک هم است، ننماید (۲۷: ۰۹: ۰۰– ۰).

۷-۵-۲. تهیه‌کننده در حالی که خود مشغول کشیدن سیگار است، مخالف کشیدن سیگار مشرقی در فیلم بوده، در مقام اعتراض، گفت‌وگوی آیرونی‌داری را با کارگردان انجام می‌دهد:

«تهیه‌کننده: صبر کن خانم مشتاق! اصلاً [مشرقی] نباید سیگار بکشه، من تعهد دادم.

کارگردان: آقای امکانی این شخصیّت منفیه.

تهیه‌کننده: برای زن، مثبت و منفی معنی نداره. زن نباید تو فیلم سیگار بکشه. تازه موهاش هم خیلی بیرونه. من تعهد دادم.

کارگردان: اون کلاه‌گیسه، آقای امکانی!

تهیه‌کننده: تو می‌دونی کلاه‌گیسه، بقیه که نمی دونن.

کارگردان: می‌نویسیم، بهشون می‌دیم» (۱۶: ۱۳: ۰۰– ۰).

۷-۵-۳. سلام و علیک کردن شریفی با سروان نیروی انتظامی که هیچ آشنایی با او نداشته و صرفاً نامش را از روی اتیکت لباس نظامی‌اش خوانده و با ارتقاء درجه، او را به نام، طوری مورد خطاب قرار می‌دهد که انگار از قبل با او آشناست، آیرونی دارد.

«شریفی: مخلصِ جناب سرهنگ حاجی میرباقری هم هستیم.

سروان: پسر خاله نشو! عقب وایستا!» (۵۵: ۵۰: ۰۰- ۰).

۷-۵-۴. گفت‌وگوی عوامل با سروان نیروی انتظامی دربارهٔ گزارش گم شدن مشرقی نیز قابل توجه است:

«سروان: ببینم! زنه یا مرده؟

تهیه‌کننده: هنرپیشهٔ معروفیه، جناب سروان! می‌شناسیدش شما.

سروان: اسمش چیه؟

شریفی: فرزانه مشرقی. فیلم زیر درختان گلابی رو ندیدی؟ همون دخترِ جمشید آریا» (۴۳: ۵۲: ۰۰- ۰). جالب آن‌که اگرچه فیلم‌های «زیر درختان زیتون» (۱۳۷۲) عباس کیارستمی (ن. ک: امید، ۱۳۹۰: ۹۵۲) و «درخت گلابی» (۱۳۷۶) داریوش مهرجویی (ن. ک: همان: ۱۰۷۷) قبلاً ساخته شده، و در هیچ کدامِ آن‌ها جمشید آریا (هاشم‌پور) بازی نداشته‌است، ولی فیلمی با این نام ترکیبی «زیر درختان گلابی»، هرگز در سینمای ایران سابقهٔ تولید نداشته‌است.

۷-۵-۵. در صحنه‌ای از فیلم، سروان نیروی انتظامی از تهیه‌کننده می‌پرسد: «موقعی که خانم مشرقی دود شد رفت هوا، تو کجا بودی؟

تهیه‌کننده: حقیقتش تو دستشویی بودم، داشتم فکر می‌کردم. نتونستم قیافه زنه [منظور قناری] رو ببینم.

سروان: توجه نکردم، گلاب به صورتت، تو دستشویی به چی فکر می‌کردی؟

تهیه‌کننده: راجع به هزینه‌های فیلم» (۱۵: ۵۵: ۰۰- ۰). تهیه‌کننده از میان این همه جا در دستشویی به فکر هزینه‌های فیلم است که اصلاً مورد انتظار نیست.

۷-۵-۶. بازجویی سروان نیروی انتظامی از شریفی نیز، آیرونی‌دار است.

«سروان: توجه کردی؟ آدم اگه آدم باشه، دود نمی‌شه. دودی هم نمی‌شه. اون چیزهایی که پیش از اومدن من، تو گم و گور کردی، دود می‌شن.

شریفی: بابا جناب سرهنگ، به پیر به پیغمبر به شما دروغ گفتند. ... [هی از شریفی اصرار بر بی‌گناهی می‌شود و از سروان اصرار به اعتراف.]

سروان: بله، ما می‌دونیم. همهٔ اینا نتیجهٔ این فیلم‌هاست. نتیجهٔ این جرایده، روزنامه است. یه مرتبه می‌بینی چی می‌شه؟ خوب توجه کن! آقاجون، من می‌دونم شما رو گول زدن. ... پس دوست نداری با ما همکاری کنی؟ (۰۹: ۵۶: ۰۰– ۰). برای جلوگیری از طولانی شدن این گفت‌وگو، از نقل همهٔ موارد اجتناب شده، صرفاً چند مورد ذکر گردید. آیرونی موضوع در این است که مرد قانون (سروان) که نباید بدون دلیل و مدرک صحبت کند و حُکم دهد، بر خلاف توقع و انتظار این کار را کرده، شریفی بیچاره را به نوعی محکوم می‌نماید.

۷-٦. آشکارسازی تصنع

داستان‌نویس پسامدرن نه تنها هیچ تلاشی در پنهان کردن رابطهٔ ساختگیِ بین داستان و واقعیت نمی‌کند، بلکه پا را از این هم فراتر گذاشته و واقعیت را به چالش کشیده، از هر فرصتی استفاده می‌کند تا تصنّعی بودن داستان را به خواننده نشان دهد (ن. ک: پاینده، ۱۳۹۰: ۲۲۰). استفاده از تکنیک «آشکارسازی تصنّع» در این فیلم، بسامد بالایی دارد. نمونه‌هایی از این کاربرد:

۷-۶-۱. از همان صحنهٔ اولیهٔ فیلم و همزمان با تیتراژ، صدای کارگردان به گوش می‌رسد که شروع فیلم‌برداری را اعلام می‌کند: «خب حالا ساکت لطفاً، می‌گیریم. صدا برو! موبایل‌ها خاموش! دوربین! حرکت!» (۰۲: ۰۰: ۰۰– ۰)؛ یعنی از همان شروع فیلم، با این موضوع مواجه‌ایم که قرار است فیلمی ساخته شود. این کار در ادامه نیز چندین بار تکرار می‌شود و تماشاگر، کارگردان و عوامل فیلم (از قبیل فیلم‌بردار، صدابردار، گریم و...) را در صحنه‌هایی همانند (۵۰: ۰۰: ۰۰– ۰)، (۵۱: ۱۲: ۰۰– ۰)، (۳۳: ۱۵: ۰۰– ۰)، (۲۰: ۲۳: ۰۰– ۰) و... می‌بیند و پی به واقعیت نداشتن و ساختگی بودن فیلم می‌برد.

۷-۶-۲. فیلم‌بردار در حال فیلم‌برداری از کارگردان و دستیارش در پارکی که قرار است فیلم در آن ساخته شود، بوده، علامت ضبط و زمان‌شمار دوربین که حکایت از گذشت زمان فیلم‌برداری است، نشان داده می‌شود. (۳۸: ۰۲: ۰۰- ۰).

۷-۶-۳. گفت‌وگوی بین کارگردان و مشرقی در صحنه‌ای از فیلم، یکی دیگر از مصادیق به‌کارگیری این تکنیک است:

«مشرقی: خانم مشتاق (کارگردان)! هر چی که فکر می‌کنم نمی‌فهمم تو که یه بازیگر زشت و بدقیافه می‌خواستی، چر اومدی سراغ من؟

کارگردان: تجربه که بد نیست. بَده؟

مشرقی: تجربه خیلی هم خوبه. اما من در شرایطی نیستم که موشِ آزمایشگاهی بشم.

کارگردان: از حرف من ناراحت نشید، منظوری نداشتم. می‌دونم که بازی کردن تو فیلمِ اول کارگردانی مثل من برای شما سخته...» (۲۷: ۰۹: ۰۰- ۰).

۷-۶-۴. نشان دادن گریم شدن بازیگران یا صحبت بازیگران دربارهٔ واقعی نبودن چهرهٔ آنان و گریم، در صحنه‌های متعددی از فیلم، نمود دارد. برای مثال، گفت‌وگوی مشرقی با راحله (گریمور) از جملهٔ این موارد است:

«مشرقی: خب راحله جان! برای درآوردن کاراکتر این زن قاچاقچی معتاد درب و داغونِ کَلِ کثیف، می‌خوای رو صورتم چه‌کار کنی؟

راحله: یه مو گفتم بزارم جلوی صورتت. موهای فرفری و آشفته. صورتت رو هم که یه خُرده چین و چروک می‌ندازم پیر بشی. دندون‌هات رو هم که زرد و خراب می‌کنم. فکر کردم یه لنز برات بذارم، بد نیست. خلاصه، یه کاری می‌کنم حسابی زشت و بدقیافه شی» (۲۵: ۱۲: ۰۰- ۰).

یا در صحنه‌ای دیگر، مشرقی کلاه‌گیس خود را در می‌آورد، گریم صورت خود را پاک می‌کند و به قناری می‌گوید: «دیدی؟ من این شکلی‌ام. من بازیگرم. هنرپیشه‌ام. اسمم فرزانه مشرقیِ. اینا هم که می‌بینی، اینا همه گریمه. دیدی؟ می‌دونی گریم چیه؟ نقاشی صورته.

قناری: این شکلی هستی؟ پس همش یه بازی بود؟ واسه این که هیچ‌کی نفهمه؟ هیچ‌کی نفهمید. من هم نفهمیدم. [برای ایجاز، برخی از گفت‌وگوهای حد واسط حذف گردید].

مشرقی: سینماست دیگه، یه دروغیه مثل راست» (۳۳: ۴۲: ۰۰– ۰).

۷-۷. حضور نویسنده در داستان

در رمان‌های قبل از دوران پسامدرن، شخصِ نویسنده و هویت وی، نقشی در داستان نداشت، ولی در رمان‌های پسامدرن معمولاً خودِ نویسنده به عنوان یکی از شخصیّت‌ها در داستان حاضر بوده و نه تنها حضور خود را از خواننده پنهان نمی‌کند، بلکه به عنوان دلیلی از دلایل تصنعی و ساختگی بودن داستان به خواننده یادآوری می‌نماید (ن. ک: پاینده، ۱۳۹۰: ۲۲۱–۲۲۰). در این فیلم نیز، شخصیّت کارگردان به مثابهٔ نویسندهٔ داستان‌های پیش‌گفته، حضور فعالی در فیلم دارد و از صحنه‌های اول تا انتهای فیلم مشغول سر و کله زدن با عوامل و ساخت فیلم است. نمونه‌هایی از این حضور در صحنه‌های (۴۴: ۰۰: ۰۰– ۰)، (۳۰: ۰۲: ۰۰– ۰)، (۵۱: ۱۲: ۰۰– ۰)، (۱۶: ۲۷: ۰۰– ۰) و ... قابل ذکر است.

۷-۸. مرگِ اقتدار مؤلف

در دوران پسامدرن، سلطه و اقتدار مطلق نویسنده به‌شدت مورد چالش قرار گرفته‌است. رمان‌نویسان پسامدرن نه تنها قدرت خاصی برای نویسنده قائل نیستند، بلکه حداکثر او را شخصیّتی همانند یکی از شخصیّت‌های داستان می‌دانند. جالب آن که در برخی از رمان‌های پسامدرن، شخصیّت‌های داستان از نویسنده تبعیت نکرده و با موجودیتی مستقل از ارادهٔ وی، به صورت آزاد و رها دربارهٔ سرنوشت خود تصمیم گرفته، عملاً از نویسنده نافرمانی می‌کنند. حتی گاهی این نافرمانی، شکل افراط به خود گرفته، موجودیت شخص نویسنده مورد انکار قرار می‌گیرد (ن. ک: پاینده، ۱۳۹۰: ۲۲۵–۲۲۲). با توجه به این توضیحات و نمونه‌های ذکر شده در زیر، نتیجه می‌گیریم که در فیلم مورد بررسی، تکنیک

مذکور به کار گرفته شده، شخصیّت کارگردان اقتدار بالایی ندارد یا حتی می‌توان گفت که در بیشتر صحنه‌ها، نقش و اهمیت حضور وی خیلی بیشتر از سایر عوامل نیست.

۷-۸-۱. در قسمت‌های آغازین فیلم، موقعی که کارگردان پس از برداشت صحنه‌ای دستور کات (توقف) می‌دهد، شریفی هم به عنوان یکی از عوامل فیلم، دست خود را تکان می‌دهد و می‌گوید: «کات» که عملاً دخالت در کار کارگردان است (۰۴: ۰۲: ۰۰- ۰).

۷-۸-۲. در صحنه‌ای از فیلم که مشرقی (علی‌رغم انعقاد قرارداد) با توجه به گریم زشتی که قرار است روی صورت او در جهت تبدیل شدن به یک زن معتاد دوافروش صورت بگیرد، کلافه شده، به کارگردان اعتراض می‌کند که «آخه نمی‌فهمم وقتی با مشخصاتی که تو[کارگردان] می‌خوای بازیگر هست، چرا من؟» (۰۲: ۱۰: ۰۰- ۰) کارگردان رو به مشرقی که روی صندلی نشسته است، ملتمسانه روی زمین زانو زده، می‌گوید: «خانم مشرقی! با وجود سه تا دوربینی که ما داریم یه روز بیشتر اینجا کار نداریم» (۴۶: ۱۰: ۰۰- ۰) و پس از مدتی، گریمور فیلم را فرا می‌خواند و در حضور وی و با حالت التماس به مشرقی می‌گوید: «خانم مشرقی! قربونت برم الهی! گریم بکنیم؟» (۳۷: ۱۱: ۰۰- ۰).

۷-۸-۳. در صحنهٔ دیگری از فیلم که قرار است مشرقی به عنوان یک دوافروش در پارک دروازهٔ غار حاضر شده، در معرض مواجهه با معتادان واقعی قرار گیرد، کارگردان از ترس عدم پذیرش وی، موضوع را تا قبل از فیلم‌برداری این صحنه به مشرقی نمی‌گوید و مورد اعتراض او قرار می‌گیرد. عین گفت‌وگوی صحنه مذکور، در این‌جا نقل می‌شود:

«مشرقی: تو باید بزاری دقیقهٔ نود اینو به من بگی؟

کارگردان: اگه زودتر می‌گفتم قبول نمی‌کردی» (۲۵: ۱۷: ۰۰- ۰).

۷-۸-۴. یا در صحنه‌ای دیگر که تهیه‌کننده (امکانی)، به شریفی (از عوامل سطح پایین فیلم) پرخاش می‌کند و او را به قصد ضرب و شتم دنبال می‌کند و ناسزا می‌گوید، کارگردان هر چه‌قدر تلاش می‌کند که شریفی کاره‌ای نبوده و صرفاً مجری دستورات کارگردان بوده، مورد پذیرش تهیه‌کننده قرار نمی‌گیرد و سخنان ناخوشایندی به کارگردان می‌گوید:

«کارگردان: آقای امکانی! تقصیر کار منم. چی کار داری با این شریفی بیچاره؟

تهیه کننده: خانم مشتاق (کارگردان)! احترامت رو حفظ کن تا بهت چیزی نگفتم» (۲۳: ۴۹: ۰۰– ۰).

۸. جمع‌بندی

در پایان بررسی فیلم «ستاره است»، به جمع‌بندی تکنیک‌های رمان‌های پسامدرنِ مورد استفاده در آن در قالب جدول زیر می‌پردازیم:

ردیف	تکنیک مورد استفاده در رمان‌های پسامدرن	مورد استفاده در فیلم مورد بررسی
۱	بینامتنیت	استفاده شده‌است.
۲	محتوای وجودشناسانه	استفاده شده‌است.
۳	بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها	مصداق نداشته‌است.
۴	تقلید (اقتباس)	مصداق نداشته‌است.
۵	از هم‌گسیختگی	مصداق نداشته‌است.
۶	تداعی نامنسجم اندیشه‌ها	مصداق نداشته‌است.
۷	پارانویا	استفاده شده‌است.
۸	دور باطل	استفاده شده‌است.
۹	اختلال زبانی	مصداق نداشته‌است.
۱۰	تناقض	مصداق نداشته‌است.
۱۱	جابه‌جایی	مصداق نداشته‌است.
۱۲	عدم انسجام	مصداق نداشته‌است.
۱۳	فقدان قاعده	مصداق نداشته‌است.
۱۴	زیاده‌روی	مصداق نداشته‌است.
۱۵	آیرونی	استفاده شده‌است.
۱۶	فروپاشی فراروایت‌ها (روایت‌های اعظم)	مصداق نداشته‌است.
۱۷	آشکارسازی تصنع	استفاده شده‌است.
۱۸	حضور نویسنده در داستان	استفاده شده‌است.
۱۹	مرگ اقتدار مؤلف	استفاده شده‌است.
	تعداد کل تکنیک‌های مورد استفاده در این فیلم	هشت تکنیک

نتیجه

بررسی‌های انجام شده در این پژوهش، حاکی از این است که تفاوت قابل ملاحظه‌ای بین مشخصه‌های آثار پسامدرن در ادبیّات و سینما وجود ندارد؛ اما باید مختصات صنعت سینما و استفاده از روایت تصویری (زبان دوربین فیلم‌برداری) و شنیداری و تمهیدات موجود در این صنعت (همانند: گریم، جلوه‌های ویژهٔ بصری و...) را در بررسی‌ها در نظر گرفت. به عبارت دیگر، اگرچه تقریباً تمامی این تکنیک‌ها قابلیت به‌کارگیری در سینما را دارد، لیکن باید تفاوت ماهوی ادبیّات نوشتاری و تصویری را مدّ نظر قرار داد. به عنوان مثال، اگر در تکنیک «بینامتنیت» در رمان‌های پسامدرن از آثار مکتوب قبلی استفاده می‌شود، این تکنیک در سینما، عمدتاً با توجه به آثار سینمایی قبلی مورد استفاده قرار می‌گیرد یا در صنعت سینما، نشان دادن دوربین فیلم‌برداری یا گریم کردن در صحنهٔ فیلم، از موارد بارز نشان دادن تکنیک «آشکارسازی تصنع» است که طبیعتاً در رمان‌های پسامدرن به طریق دیگری انعکاس می‌یابد.

پی‌نوشت

۱. چهار اندیشمند پسامدرن که نظریات آنان کمتر در رمان‌های پسامدرن کاربرد دارد، عبارتند از: ایهاب حسن، ژان بودیار، فردریک جیمسن و دیوید هاروی.

۲. ترانه‌سرای این اثر، پرویز وکیلی و آهنگ‌ساز آن عطاالله خرم بوده‌است (مشکین‌قلم، ۱۳۷۸: ۴۴۰).

۳. میکروفون یا بی‌سیم با فرکانس بالا.

۴. وسیله‌ای است همانند کفی اتومبیل‌بر، که در فیلم‌برداری مورد استفاده قرار می‌گیرد.

منابع و مآخذ

۱. اعتباریان، حمید (تهیه‌کننده) و جیرانی، فریدون (کارگردان).(۱۳۷۶). **ستاره است**. [دی وی دی]. تهران: مؤسسهٔ جوانهٔ پویا.

۲. امید، جمال.(۱۳۸۹الف). **فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران (۱۳۰۹-۱۳٦۵)**. دو جلدی. ویرایش دوم. چاپ هشتم. تهران: نگاه.

۳. ـــــــــ .(۱۳۸۹ب). **فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران (۱۳۸۸-۱۳۷۸)**. جلد چهارم. چاپ اول. تهران: نگاه.

۴. ـــــــــ .(۱۳۹۰). **فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران (۱۳۷۷-۱۳٦٦)**. جلد سوم. چاپ سوم. تهران: نگاه.

۵. پاینده، حسین.(۱۳۹۰). **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**. ویراست دوم. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

۶. ـــــــــ .(۱۳۹۳). **گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی**. چاپ دوم. تهران: مروارید.

۷. ـــــــــ .(۱۳۸۶). **رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس**. چاپ اول. تهران: هرمس.

۸. جلالی‌فخر، مصطفی.(۱۳۸۵). «بازی و بازگشت». **ماهنامهٔ سینمایی فیلم**. شمارهٔ ۳۵۷. صص: ۹۰-۸۸.

۹. کوش، سلینا.(۱۳۹۶). **اصول و مبانی تحلیل متون ادبی**. ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ اول. تهران: مروارید.

۱۰. مشکین‌قلم، سعید.(۱۳۷۸). **تصنیف‌ها، ترانه‌ها و سرودهای ایران زمین**. جلد اول. چاپ دوم. تهران: خانهٔ سبز.

۱۱. مک‌هیل، برایان و دیگران.(۱۳۹۳). **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. ویراست دوم. چاپ اول. تهران: نیلوفر.

References

Itibariyan, Hamid (Producer) & Jeyrani, Fereydoun (Director) (1376). *Setareh Ast (Being a Star).* Tehran: Javaney-i Pouya Institute.

Jalali Fakhr, Mustafa (1385). Bazi va Bazgasht (Play and Return). *Annual Cinema Journal of Film.* Issue 357. pp: 88-90.

Kush, Selina (1396). *Usul va Mabani Tahlil Mutun Adabi (An Introduction to Literary Criticism).* Translated by Hussein Payandeh. 1st ed. Tehran: Murvarid.

Machill, Brian et. al. (1393). *Modernism and Postmodernism in Novel*. Translated by Hussein Payandeh. 1st ed. Tehran: Nilufar.

Mishkinqalam, Sa'id (1378). *Tasnifha, Taraneha, va Surudehaye Iran Zamin (Iranian Songs and Poems).* 2nd ed. Tehran: Khaneh Sabz.

Payandeh, Hussein (1386). Ruman Postmodern va Film: Nigahi be Sakhtar va Sana'at Film Mix (Postmodern Novel and Film: A Look to Film-Mix Production). 1st ed. Tehran: Hermes.

Payandeh, Hussein (1390). *Gufteman Naghd: Maqalati dar Naqd Adabi (Criticism Discourse: Articles on Literary Critique).* 2nd ed. Tehran: Niloufar.

Payandeh, Hussein (1393). *Gushudan Ruman: Ruman Iran dar Partow Nazarieh va Naqd Adabi (Novel: Iranian Novel in the Light of Literary Criticism)*. 2nd ed. Tehran: Niloufar.

Umid, Jamal (1389a*). Farhang-e Filmha-ye Cinamaii Iran: 1309-1365 (Dictionary of Iranian Films: 1309-1365).* 8th ed. Tehran: Nigah.

Umid, Jamal (1389b*). Farhang-e Filmha-ye Cinamaii Iran: 1378-1388 (Dictionary of Iranian Films: 1309-1365).* Vol. 4. 1st ed. Tehran: Nigah.

Umid, Jamal (1390). *Farhang-e Filmha-ye Cinamaii Iran: 1366-1377 (Dictionary of Iranian Films: 1309-1365).* Vol. 3. 3rd ed. Tehran: Nigah.