شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/jor.2018.251807.1644
شایای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸ شایای الکترونیکی (issn):۷۰۹۲-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

روایت پسامدرنیستی در دو فیلم سینمایی ایرانی

مصطفی دشتی آهنگر*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران

شیرین آذرافراز**

دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولایت، ایرانشهر، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۱۵، تاریخ تصویب: ۹۷/۰۷/۱۴، تاریخ چاپ: تابستان ۱۳۹۹)

چکیده

فیلم‌های سینمایی علاوه بر جنبه‌ی تصویری، متون روایی و داستانی محسوب می‌شوند و از این منظر در بررسی‌های ادبی، قابل توجه هستند و امروزه، در کنار، روایت‌های داستانی که از قدیم محبوبیت داشتند، روایت‌های سینمایی نیز مخاطبان بسیار دارد. از این رو، با تحلیل فیلم‌های سینمایی، پژوهش‌گران ادبیات می‌توانند وضعیت فرهنگی جامعه را بکاوند. یکی از انواع روایت‌های داستانی، روایت‌های پسامدرن است که از حدود ۱۹۶۰ میلادی به بعد، در ادبیات غرب ظهور کرد و اندکی بعد از آن نیز در روایت‌های سینمایی گسترش یافت. در ایران، در حالی که وضعیت پسامدرن به امری مسئله‌دار برای ادبیات داستانی درآمده است، به‌نظر می‌رسد در سینما این پدیده، به شکل روزافزونی در حال گسترش است. از آنجایی که هنوز به درستی مشخص نیست که فیلم‌های سینمایی تولید شده با شگردهای پسامدرنیستی در ایران، ذاتا روایت‌هایی پسامدرن هستند یا صرفا رنگ و لعابی تقلیدی از شگردهای پسامدرنیستی دارند، این پژوهش قصد دارد به بررسی رویکردها و شگردهای پسامدرنیستی در دو فیلم سینمایی *پرسه در مه* و *بی‌خود و بی جهت* بپردازد و مشخص کند که آیا این متون را می‌توان روایت‌های سینمایی پسامدرنیستی قلمداد کرد یا خیر.

واژگان کلیدی:روایت داستانی، مدرنیسم، پسامدرنیسم، فیلم سینمایی.

---

* M.dashti_a@velayat.ac.ir
** Shirin.azarafraz@yahoo.com

۱-مقدمه

روایت داستانی، در هر شکل آن، می‌تواند در بررسی‌های مربوط به ادبیات داستانی مورد بررسی قرار گیرد؛ چه این روایت در نمایش‌نامه باشد چه در داستان‌های نوشتاری یا فیلم‌های سینمایی. روایت‌های پسامدرن یکی از انواع روایت‌هایی است که امروزه، پس از ظهور و شکل‌گیری پدیده‌ی پسامدرن، به عنوان یکی از شکل‌های عمده‌ی روایت‌های داستانی، مخاطبان وسیعی دارد. روایت‌های پسامدرن در داستان‌های نوشتاری، بازی‌های رایانه‌ای، تئاتر، سینما و... کاربردهای وسیعی یافته است.

سینمای پسامدرن، به‌واسطه‌ی تلاش‌های هنرمندان نئوآوانگارد، ظهور کرد. این گونه‌ی سینمایی حدودا از دهه‌ی ۸۰ قرن بیستم، با فیلم‌های کسانی چون کوئنتین تارانتینو[۱]، تیم برتون[۲]، دیوید لینچ[۳] و... نخستین تجربه‌های خود را روی پرده برد. ساخت چنین فیلم‌هایی، نه تنها تا امروز متوقف نشده، بلکه روندی روبه‌رشد داشته است. در این‌گونه متون، فیلم‌سازان از سبک‌های سنتی فیلم‌سازی فاصله گرفته‌اند و با ایجاد دگرگونی‌های عمیق در روند ساخت و پرداخت متون سینمایی، -که با هدف آشنایی‌زدایی صورت می‌گیرد،- به نوع جدیدی از روایت دست پیدا کردند که امروزه سینمای پسامدرن نام گرفته است. این گونه‌ی سینمایی، قدرت‌مندانه، ایدئولوژی راکد سینمای کلاسیک و نظام‌مندبودن آن را خدشه‌دار کرد.

اگرچه پسامدرنیسم هیچ حد و مرزی را به رسمیت نمی‌شناسد و به‌طور فزاینده‌ای در حال انتشار است، اما خوب یا بد، با تاخیر و به طور ناقص به کشورهای کمتر توسعه‌یافته رسید؛ همین نقص و تاخیر، مانع از فهم و لمس درست این پدیده‌ی نوظهور در این کشورها شده است.

در ایران، این جریان به شکلی دیگرگون پیش رفته است. در حالی که متفکرین ما هنوز در سرگردانی انتخاب بین سنت و مدرنیسم به سر می‌برند، به نظر می‌رسد عملا، نه تنها جامعه‌ی

---

۱ Quentin Jerome Tarantino

۲ Tim Burton

۳ David Keith Lynch

ایرانی، مدرنیزاسیون و مدرنیته را تجربه کرده است که بخش‌هایی از این جامعه به خوبی با پسامدرنیته هم آشنایی یافته‌اند.

مطالعات شخصی بعضی سینماگران، تأثیر فیلم‌های روز دنیا و تب جریان پسامدرن بر فیلم‌سازان ایرانی، باعث شده، فیلم پسامدرنیستی- یا با رنگ و لعاب آن،- در ایران تولید شود. پیش‌گام فیلم پسامدرنیستی در ایران را می‌توان مرحوم عباس کیارستمی دانست که «با زیر پا گذاشتن قواعد درام و مرکززدایی از روایت، به‌ویژه روایت ایدئولوژیک و با تکیه بر عدم قطعیت، بازی‌سازی متداول و قواعد کشمکش و سرریز پشت صحنه در صحنه، فیلم را به چالش می‌کشد» (رشیدیان،۱۳۹۳: ۴۰۱)؛ فیلم‌های *زندگی و دیگر هیچ* (۱۳۷۰)، *طعم گیلاس*(۱۳۷۶) و *کپی برابر اصل* (۱۳۸۹) را می‌توان فیلم‌هایی پسامدرنیستی تلقی کرد. همچنین در سال‌های اخیر، نمونه‌های فراوان دیگری از فیلم‌هایی با رویکرد پسامدرنیستی عرضه شده‌اند که در آن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: *میکس*(۱۳۷۸)، *چه کسی امیر را کشت* (مهدی کرم پور؛ ۱۳۸۴)، *وقتی همه خوابیم* (بهرام بیضایی؛۱۳۸۷)، *آلزایمر* (احمدرضا معتمدی؛۱۳۸۹)، *پرسه در مه* (بهرام توکلی؛ ۱۳۸۸)، *بی‌خود و بی‌جهت* (عبدالرضا کاهانی؛ ۱۳۹۱)، *کلاس هنرپیشگی* (۱۳۹۱)، *رخ‌دیوانه* (ابوالحسن داوودی؛۱۳۹۳) و *من دیه‌گو مارادونا هستم* (بهرام توکلی؛ ۱۳۹۳).

این پژوهش قصد دارد از طریق متون سینمایی به بررسی جامعه‌ی ایرانی بپردازد و سهم و جایگاه نگرش پسامدرنیستی را به عنوان نگرشی خاص و وارداتی در فرهنگ ایرانی بکاود. در این مقاله، علاوه بر بررسی جریان ظهور پسامدرنیسم، شاخصه‌های پسامدرنیسم در دو فیلم سینمایی ایرانی *پرسه در مه* و *بی‌خود و بی‌جهت* تحلیل می‌شود.

این تحقیق بر مبنای تحلیل و بررسی محتوای متن انجام شده است و به جای بررسی تمام ویژگی‌های پسامدرنیسم، پس از خوانش دو متن سینمایی، به بررسی ویژگی‌های پسامدرنیستی در این دو متن خاص پرداخته است. به این منظور ابتدا، مختصری در باب پسامدرنیسم و ارتباط آن با مدرنیسم آمده است و سپس دو متن مذکور تحلیل می‌شوند و ویژگی‌های شاخصی که به نحوی با پسامدرنیسم در ارتباط هستند مورد مداقه قرار می‌گیرند.

سابقه‌ی پژوهش در ایران

در باب پسامدرنیسم و مؤلفه‌های آن، در متون روایی سینمایی در ایران کار چندانی صورت نگرفته است، در این میان می‌توان به کتاب *رمان پسامدرن و فیلم* نوشته‌ی حسین پاینده اشاره کرد؛ با عنوان فرعی «نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس» (۱۳۸۶). در این کتاب، همان گونه که از نام آن آشکار است، نویسنده به بررسی صناعات پسامدرنیستی، در فیلم *میکس* داریوش مهرجویی پرداخته است. همچنین مقاله‌ی «پسامدرنیسم در فیلم کلوزآپ»(توسلی، ۱۳۹۴) نیز به بررسی عناصر پسامدرن در فیلم *کلوزآپ* کیارستمی پرداخته و نشان داده که تمهیدات پسامدرنیستی در فیلم مذکور، آن را به یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های متن پسامدرنیستی در سینمای ایران بدل ساخته است.

از مهم‌ترین کارها در زمینه‌ی روایت‌های داستانی نوشتاری می‌توان به کتاب *درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات* (۱۳۸۵) از امیرعلی نجومیان اشاره کرد که کتابی کم حجم اما راهگشا در زمینه‌ی آشنایی با نظریات بنیادی نظریه‌پردازان پسامدرن است. همچنین جلد سوم کتاب *داستان کوتاه در ایران* نوشته‌ی حسین پاینده (۱۳۹۶) نیز کتاب بسیار مفیدی در این زمینه است. در این کتاب ابتدا پدیده‌ی پسامدرن و ریشه‌های آن بررسی شده است، سپس ویژگی‌های پسامدرنیسم و پیشینه‌ی فلسفی آن‌ها ذکر شده‌اند؛ همچنین این ویژگی‌ها بر روی روایت‌های داستانی نیز مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در نهایت نیز داستان‌های کوتاه پسامدرنیستی ایرانی مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند. همچنین کتاب *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران* (تدینی؛۱۳۸۸) نیز به بررسی مؤلفه‌های پسامدرنیستی در چندین رمان ایرانی پرداخته است. همچنین شماره‌ی ۳۹ نشریه‌ی *سینما و ادبیات* حاوی مطالبی در باب پسامدرنیسم در سینما و ادبیات ایران است.

مقالاتی نیز در زمینه‌ی پسامدرنیسم، بر روی داستان‌های نویسندگان ایرانی نوشته شده است که از جمله‌ی آنها می‌توان به این موارد اشاره کرد: «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان *کولی کنار آتش*» (نیکوبخت،۱۳۸۴)، «رمان پسامدرن چیست؟ بررسی شیوه‌های روایت در رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*» (پاینده،۱۳۸۶)، «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران (بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن در آثار هوشنگ گلشیری)» (گلشیری،۱۳۸۹)، «سیاره‌ی خارج از مدار: نگاهی به پسامدرنیسم در رمان *هم‌نوایی شبانه‌ی ارکستر چوب‌ها*» (هوروش، ۱۳۸۹)،

«چندصدایی و چندشخصیتی در رمان پسامدرن ایرانی: با نگاهی به رمان *اسفار کاتبان از ابوتراب خسروی*» (نوبخت، ۱۳۹۱) و «پسامدرن تصنعی و بررسی شگردهای فراداستان در رمان *بیوتن*» (غفاری، ۱۳۸۹).

کتاب‌ها و مقالاتی که بدان‌ها اشاره شد، اهم کارهایی است که وضعیت پسامدرن را در ادبیات داستانی ایران مطالعه و بررسی کرده است. البته کتاب‌های دیگری نیز وجود دارند که به بررسی مفاهیم مدرنیسم و پسامدرنیسم به صورت عمومی، کلی و نظری پرداخته‌اند که البته تعداد این‌گونه کتاب‌ها نسبتا فراوان است؛ اشکال عمده‌ی چنین کتاب‌هایی این است که اغلب خواننده نمی‌تواند این نظریه‌ها را در متنی مشخص، دنبال و درک کند و از این رو این نظریات در ذهنش، به‌صورت مفاهیمی معلق و غیرقابل‌درک باقی می‌ماند.

۲- مبانی نظری

۲-۱- پسامدرنیته و پسامدرنیسم

فرانسه، مهد پیدایش مدرنیته و تکامل اندیشه‌های پسامدرنیته به‌شمار می‌رود. شارحان و بنیان‌گذاران این مکتب اندیشگی، عمدتا فرانسوی بودند. فیلسوفان و متفکرانی چون فوکو، لیوتار، دریدا، بودریار، ژاک لکان[۱]، ژیل دلوز[۲]، فلیکس گاتاری[۳] و ... عمدتا اهل فرانسه بودند. بنابراین، به اعتقاد بسیاری از منتقدان، پسامدرنیته بیش از هر چیز، بیانگر حال و هوای روشن‌فکری و فضای اندیشگی دوگانه و تا حدودی متناقض رمانتیک، ماجراجویانه، لطیف، زنانه، رادیکال، انقلابی و ویران‌گر سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ است؛ مجموعه‌ای متضاد و دوگانه‌ی هرج‌ومرج، لطافت و خشونت، بیم و امید، گذشته و آینده، طنز و جد (نوذری، ۱۳۸۰: ۱۶).

ولمر و لیوتار گسترش قلمرو مدرنیته را، مساوی با پسامدرنیته تلقی می‌کنند. پسامدرنیته هم‌زمان است با نقطه‌ی اوج فروریزی ابرروایت‌ها و آگاهی مدرنیته بر بحران‌هایش. مدرنیته اعتماد به ذهن انسان را، پیش‌نیاز خروج از نابالغی می‌دانست، ولی، پسامدرنیته، خود، یک‌تنه به ایجاد

---

۱ Jacques Lacan (۱۹۰۱-۱۹۸۱)
۲ Gilles Deleuze (۱۹۲۵-۱۹۹۵)
۳ Félix Guattari (۱۹۳۰-۱۹۹۲)

حقایق مطلق و تحمیل آن‌ها بر ذهن بشر پرداخت و با رد عالم معنا، حقایق زمینی را جانشین آن کرد و سد راه آزادی ذهن و سوژه شد و صورتی الزام‌آور به‌خود گرفت (قادری،۱۳۹۰: ۱۳۲).

از لحاظ فنی، تحولات فرهنگی و هنری از قبیل موسیقی، ادبیات، هنر، فیلم و معماری و ... به حوزه‌ی پسامدرنیسم ارتباط دارد و پسامدرنیته به شرایط اجتماعی و حال و هوای حاصل از این شرایط مرتبط است (وارد، ۸۳ : ۲۶). از نظر ایهاب حسن، پسامدرنیسم به حوزه‌ی فرهنگی دلالت دارد و پسامدرنیته به جغرافیای سیاسی، پدیده‌ی نوظهور دهه‌های اخیر، برمی‌گردد.

ایهاب حسن، تفکر پسامدرنیته، به عنوان فرآیندی جهانی، را همچون چتری بسیار بزرگ می‌داند که پدیده‌های مختلفی مانند پسامدرنیسم در هنر، پساساختارگرایی در مباحث فلسفی، فمنیسم در مباحث اجتماعی، پسااستعماری در مطالعات فرهنگی و اجتماعی و در عین حال سرمایه‌داری چند ملیتی، فناوری‌های اطلاعاتی ارتباطی، تروریسم بین‌الملل، دسته‌های جدایی‌طلب، قوم‌گرایی، ملی‌گرایی و جنبش‌های مذهبی تحت آن قرار می‌گیرند؛ اما، به لحاظ علی نمی‌توان پسامدرنیته را جانشین هیچ‌یک از آن‌ها دانست (حسن، ۱۳۸۳: ۵۰-۵۱).

در باب تعریف پسامدرنیسم نیز اندیشمندان معمولا آن را مکتب فکری محسوب نمی‌کنند و جنبش فکری یک‌پارچه‌ای نمی‌دانند که نظریه‌پرداز یا سخنگوی واحدی داشته باشد. این امر ناشی از آن است که تقریبا همه‌ی رشته‌ها در زمینه‌ی پسامدرنیسم نظریه‌پردازی شده است و در هر حوزه، کتاب‌ها و نشریات ادواری با زاویه‌ی دید خاصی در مورد پسامدرنیسم منتشر شده است. با درنظرگرفتن کثرت رشته‌ها و ارجاعات پسامدرنیسم، به همان اندازه معانی آن زیاد شده و به جای روشن‌شدن ماهیتش، آن را مبهم‌تر کرده‌اند. مشکل از اینجا ناشی می‌شود که معنای پسامدرنیسم در یک حوزه، با معنای آن در حوزه‌ی دیگر هم‌خوانی و سازگاری ندارد (وارد، ۱۳۸۳ : ۱۵).

پسامدرنیسم مانند سایر جنبش‌های ادبی رمانتیسم یا رئالیسم، وجود نداشته است. این جنبش‌ها، همگی پندارهای ادبی-تاریخی‌اند. مصنوعاتی گفتمانی که خوانندگان یا نویسندگان

معاصر آن را برساخته‌اند، نه اشیایی در دنیای واقعی (پاینده، ۱۳۸۳: ۱۶-۱۱۵). پسامدرنیسم، پدیده‌ی فرهنگی پس از سال‌های ۱۹۶۰ است که با مخدوش‌کردن مرز بین هنر عامه‌پسند و هنر رسمی، با ویژگی‌های چون بازتابندگی، عدم‌قطعیت و آیرونی به منصه‌ی ظهور رسید و از معماری، وارد ادبیات، هنرهای تصویری، موسیقی، رقص، فیلم، نمایش، فلسفه، نقد، تاریخ-نگاری، الهیات و... شد. پسامدرنیسم را چه واکنشی به مدرنیسم و چه در ادامه‌ی آن بخوانیم، در هر صورت با منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر فریدریک جیمسون[۱]، زوال ابرروایت‌های ژان فرانسوا لیوتار[۲]، عنصر غالب برایان مک‌هیل و بحث بازنموده‌های ژان بودریار [۳]پیوندی ناگسستنی دارد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۸۲).

گلن وارد، پسامدرنیسم را اصطلاحی قابل‌انتقال می‌داند که ما را با ایده‌های مبهم و متنوعی درباره‌ی ویژگی‌های خاص دنیای امروز آشنا می‌سازد. به نظر او، این ایده‌ها را می‌توان براساس مرگ‌ها و پایان‌ها ارزیابی کرد که پسامدرنیسم بیانگر آن‌هاست.

پایان تاریخ: شک و تردید پسامدرنیست‌ها را در مورد ایده‌ی پیشرفت نشان می‌دهد و با مباحثی از قبیل چگونگی تاریخ‌نویسی و عدم‌یک‌پارچگی رخدادها و جهت‌دارنبودن آن‌ها مربوط است. اگر تاکنون انسان‌ها به تاریخ به عنوان روایتی قطعی و یقینی باور داشتند، در دنیای پسامدرن این باور به‌طور کلی زیر سوال می‌رود و تاریخ نیز فقط یک «متن» مانند دیگر متون ارزیابی می‌شود که قابل چون و چراست.

پایان انسان: پسامدرنیست‌ها بشریت را که یک ابداع اجتماعی و تاریخی تصور می‌شد، زیر سؤال می‌برند و معتقدند تکنولوژی‌های نوین ما را وارد مرحله‌ای جدید می‌کنند که پساانسانی نام می‌گیرد. اگر تلقی مذهب و دین از انسان، مفاهیمی مانند اشرف مخلوقات و خلیفه‌الله بود یا حتی اگر در دنیای مدرن انسان به عنوان تنها موجودی خردمند تلقی می‌شد، در دنیای پسامدرن این گونه انسان‌ها به پایان عمر خودشان رسیده‌اند.

---

۱ Fredric Jameson (۱۹۸۱-...)
۲ Jean-Francois Lyotard (۱۹۲۴-۱۹۹۸)
۳ Jean Baudrillard (۱۹۲۹-۲۰۰۷)

مرگ حقیقت: پسامدرنیسم جست‌وجوی حقیقت مطلق را رها می‌کند و امور موقتی، ظاهری و روشن‌تر را مرجح می‌داند. این موضوع با اندیشه‌های فلسفی درباره‌ی رابطه‌ی بین واقعیت و بازنمایی و همچنین این دیدگاه که واقعیت بیش از پیش با نشانه‌ها ساخته می‌شود ارتباط دارد (وارد، ۱۳۸۳: ۲۷). در اینجا اهمیت دارد که حقیقت چیست؟ اصولا آیا حقیقتی وجود دارد؟ مرز بین حقیقت و غیر حقیقت کجاست؟

ژان بودریار نیز بر پایان تاریخ تأکید دارد و آن را چیزی جز ازخودبیگانگی نمی‌داند. با اینکه عموم پسامدرن‌ها، اندیشه‌ی پایان تاریخ را پذیرفته‌اند، اما، معتقدند که بازیافت صورت-های هنری پیشین و گفت‌وگوی خودآگاهانه با گذشته، فرهنگ فقرزده‌ی جامعه را از سترونی نجات می‌دهد (ضیمران، ۱۳۸۰: ۳۵-۳۶). در واقع بودریار، تاریخ را با رویکردی جامعه‌شناسانه توصیف می‌کند.

ایهاب حسن در مورد اصطلاح پسامدرنیسم یا بنا به گفته‌ی او «پسامدرن‌ایسم» می‌گوید: پسوند «ایسم» کارکردی دوگانه دارد. اولا نشان می‌دهد که اصطلاح پسامدرنیسم صرفا نوعی تقسیم‌بندی برحسب ترتیب تاریخی نیست (پس از حال حاضر)، بلکه نظامی سازمان‌یافته و نوعی نظریه‌ی ادبی است. ثانیا معلوم می‌کند که پسامدرنیسم دقیقا پسا و پس از جنبش مدرنیستی رخ می‌دهد. بنابراین، اصطلاح پسامدرنیسم اگر به صورت جزءبه‌جزء در نظر گرفته شود، دلالت بر نظریه‌ای ادبی دارد که جانشین –یا شاید بتوان گفت واکنشی علیه- نظریه‌ای است که در اوایل قرن بیستم درباره‌ی ادبیات وجود داشت و نه شیوه‌ی نگارشی فرضی که قرار است در آینده محقق شود. ایهاب حسن، در خصوص پیشوند «پسا» بر این اعتقاد است که پسامدرنیسم از مدرنیسم نشأت می‌گیرد (پاینده، ۱۳۸۳: ۲۰-۱۱۸).

مباحث مطرح‌شده درباره‌ی پسامدرنیسم، به پیچیده‌کردن تناقضات ذاتی آن دامن می‌زنند؛ دلیل این امر، ماهیت ناسازواره‌ی خود این موضوع است. آندرئاس هویسن[1] در این باره خاطرنشان می‌کند: «ماهیت بی‌شکل، آشفته، نامنظم، غیرشفاف و به لحاظ سیاسی ناپایدار، فرار، سیال و متغیر پسامدرنیسم، خود این پدیده را بی‌اندازه گمراه‌کننده و ابهام‌آمیز ساخته و تعریف

[1] Anderas Huyssen

و تعیین مرزها و محدوده‌های آن اگر نگوییم غیرممکن، بی‌اندازه دشوار می‌گردد» (هاوثورن،۱۳۷۸: ۷۰).

ایهاب حسن این بی‌تکلیفی و عدم‌تعین را در قالب اشکال و تعابیر و اصطلاحات دیگری نظیر آوانگارد[i] نیز نشان می‌دهد. او می‌گوید پسامدرنیسم دچار بی‌ثباتی و تزلزل معنایی مشخصی است. این بی‌ثباتی به‌صورت عارضه‌ای همیشگی و همه‌جایی، به ماهیت پسامدرنیسم آسیب می‌رساند. ایهاب حسن مانند سایر نظریه‌پردازان اشاره می‌کند که هیچ‌گونه اجماع روشن و اتفاق‌نظر صریح در خصوص معنی پسامدرنیسم، در میان محققان و پژوهش‌گران وجود ندارد. بدین جهات، او اصطلاح آوانگاردیسم را مطرح می‌کند. «این واژه در متون سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، ادبی و هنری قرن بیستم به جنبش‌هایی اطلاق می‌شود که هدف آن حمله به موازین و نگرش‌های قراردادی به ویژه در حوزه‌ی فرهنگ و هنر بود» (هاوثورن،۱۳۷۸: ۷۱-۷۰).

۲-۲- پسامدرنیسم در ایران

فرهنگ ایرانی مدت‌های مدیدی است که بین دو قطب سنت و مدرنیته در حال دست و پا زدن است؛ هر یک از این دوقطب جذابیت‌ها و محدودیت‌های خاص خود را دارد. جدال بین این دوقطب آن‌قدر بالا گرفته که شاید بتوان گفت کمتر متنی امروزه در فرهنگ ایرانی پدید می‌آید که ردپایی از این جدال در آن دیده نشود. اما نکته‌ی مسئله برانگیز در این میان، پدید آمدن متون روایی پسامدرنیستی است. این گونه متون را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد؛ متونی که صرفا ظاهر پسامدرنیستی دارند و متونی که از دل فلسفه‌ی پسامدرن برخاسته‌اند.

به نظر می‌رسد در قسمت عمده‌ای از متون روایی، شیوه‌ها و شگردهای روایت پسامدرنیستی وجود دارد اما روح چنین تفکری در آنها دیده نمی‌شود. این دسته از متون، بیشتر به شکل داستان‌های نوشتاری بروز و ظهور یافته‌اند. در این متون، جنبه‌های مهم فکری پسامدرنیسم مانند عدم قطعیت، فروپاشی روایت‌های اعظم، وجودهای متداخل و... دیده نمی‌شود و فقط مظاهر پسامدرنیسم به مثابه شگردی برای آشنایی‌زدایی بروز می‌یابد.[۱] علت پدید آمدن چنین متونی، یکی آشنایی سطحی یا تقلید صرف از متون غربی است و دیگر وجود نداشتن روح و تفکر پسامدرن در بین نویسندگان و نیز در فرهنگ ایرانی است؛ بدیهی

[۱] مانند رمان *من/او* رضا امیرخانی، نیز ر.ک: غفاری، ۱۳۸۹:۷۳-۸۹.

است تا زمانی که ذهنیت پسامدرن وجود نداشته باشد، محال است متن پسامدرنیستی بروز یابد.

دسته‌ی دوم متونی هستند که فلسفه‌ی پسامدرن را درک کرده‌اند. برخلاف دسته‌ی اول، پسامدرنیسم در این گونه متون، صرفا به بازی‌های سطحی نمی‌پردازد. روایت‌های پسامدرن در متون داستانی نوشتاری در وهله‌ی اول از سوی نویسندگانی پدید آمد که با فرهنگ غربی آشنایی داشتند، کسانی مانند سیمین دانشور[۱] و رضا براهنی[۲]. در مرحله‌ی بعد نیز این جریان در فیلم‌های سینمایی دنبال شده است. به نظر می‌رسد فیلم‌سازان ایرانی با تاثیر عمیق از فیلم‌های پسامدرنیستی غرب این جریان را به خوبی درک کرده‌اند و آگاهانه یا ناآگاهانه این جریان را در فیلم‌هایشان وارد کرده‌اند.

پدید آمدن این دسته از متون در فضای فرهنگ ایرانی جدال دو قطبی سنت و مدرنیسم را سه قطبی کرده است و وضعیت را پیچیده‌تر و البته مسئله‌دارتر. مسئله‌دار از این رو که در حالی که هنوز ذهنیت بسیاری از مردم با سنت در تقابل با مدرنیته درگیر است، عده‌ی بسیار دیگری از مدرنیته نیز عبور کرده‌اند. گواه این مدعا ساخته شدن فیلم‌هایی از این دست است که حتما مخاطبانی دارد.

۱- بررسی‌های موردی

در این بخش مؤلفه‌های پسامدرنیستی در دو فیلم *پرسه در مه* و *بی‌خود و بی‌جهت* بررسی می‌شود.

۲-۱- *پرسه در مه*

فیلم *پرسه در مه* چه به لحاظ محتوایی و چه به لحاظ روایی سرشار از مؤلفه‌های پسامدرنیستی از جمله فراداستان (دور باطل، آشکار سازی تصنع)، محتوای وجودشناسانه، فروپاشی ابرروایت‌ها (فقدان طرح خوش‌ساخت، تعدد صدای روایت، مرگ مؤلف)، بینامتنیت،

---

[۱] دو رمان *جزیره‌ی سرگردانی* و *ساربان سرگردان* متونی پسامدرنیستی هستند. برای اطلاعات بیشتر به مقاله‌ی «سیمین دانشور شهرزادی پسامدرن»(پاینده،۱۳۸۱: ۵۷-۸۲) رجوع شود.

[۲] نگاه کنید به رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*

درآمیختن ژانرها و کولاژ، تجویف، پارانویا و روان‌گسیختگی، فردگرایی، خودتخریبی ابداعی و بازنموده است. در *پرسه در مه* برخی مؤلفه‌های مدرنیستی (به عنوان مثال فردگرایی و یا تعدد صدای روایت، درهم‌ریختگی زمانی و مکانی) در کنار سایر ویژگی‌های پسامدرنیستی به چشم می‌خورد. این امر نشانگر عبور این فیلم از مرزهای مدرنیستی و ورود آن به دامنه‌ی پسامدرنیسم است. در ادامه تک‌تک مؤلفه‌های ذکرشده در فیلم مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲-۱-۱- دور باطل و اتصال کوتاه

در الکترونیک، هنگامی که دو نقطه در مدار برقی -که اتصالشان اختلال ایجاد می‌کند- به هم برخورد کنند، اتصال کوتاه پدید می آید (پاینده،۱۳۸۰: ۱۶۷). اصطلاح «اتصال کوتاه» را نخستین بار دیوید لاج به کار برد:

> «متن ادبی همواره استعاری است، بدین مفهوم که وقتی چنین متنی را تفسیر می‌کنیم، در واقع آن را در حکم استعاره‌ای تمام‌عیار، به عالم هستی اعمال می‌کنیم. پیش فرض فرآیند این تفسیر این است که بین متن ادبی و جهان واقع -به عبارت دیگر بین هنر و واقعیت زندگی- فاصله‌ای وجود دارد. خصوصیت نوشته‌های پسامدرنیستی، تلاش به منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است، تا خواننده بهت‌زده شود و نتواند چنین نوشته-هایی را به‌سهولت در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند» (لاج، ۱۳۸۶: ۱۸۷).

در هنر پسامدرن، اتصال کوتاه بین جهان داستانی و جهان واقع، پی‌درپی صورت می‌گیرد و موجد تردید در امر واقع و ازبین‌بردن قطعیت آن می‌شود. بری لوئیس در مقاله‌ی «پسامدرنیسم و ادبیات » ضمن کاربرد اصطلاح کوتاه دیوید لاج، در توصیف رمان‌های پسامدرنیستی از اصطلاح دیگری به نام دور باطل استفاده می‌کند و می‌نویسد:

«دور باطل وقتی در ادبیات حادث می‌شود که متن و دنیا هر دو نفوذپذیر می‌شوند، تا حدی که تمایز آن‌ها از یک‌دیگر ناممکن می‌گردد. هنگامی که این دو حالت: «اتصال کوتاه»

(ورود نویسنده به داستان) و «پیوند دوگانه» (شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان) رخ می‌دهند، امر واقعی و امر استعاری در یک‌دیگر امتزاج می‌یابند» (لویس، ۱۳۸۳: ۱۰۴).

از دیرباز باور بر این بوده است که آثار ادبی، نه خود واقعیت، بلکه تقلیدی از واقعیت‌اند. از این رو نویسندگان تلاش می‌کردند تا مرز بین واقعیت و خیال همواره حفظ گردد، چرا که معتقد بودند «هر شکلی از ادبیات و از آن جمله رمان، باید با جهان واقع فاصله داشته باشد، زیرا رمان عین واقعیت نیست، بلکه بازآفرینی واقعیت یا محاکات است» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۶۶). این فاصله بین واقعیت و تخیل در رمان‌های پسامدرنیستی به سخره گرفته می‌شود و حتی نقض می‌شود (همان: ۲۹).

در بسیاری از قسمت‌های فیلم *پرسه در مه*، واقعیت و خیال درهم می‌آمیزند و شکاف مرسوم بین این دو، با به‌کارگرفتن دور باطل و اتصال کوتاه نقض می‌شود و مرز بین واقعی بودن فیلم و داستانی بودن آن محو و محوتر می‌شود. در بررسی شخصیت رؤیا در این فیلم، چنین موردی به‌خوبی احساس می‌شود؛ مخاطب سرگردان است که از طرفی گفته‌ی راوی بنابر ساختگی بودن رؤیا را بپذیرد و یا اینکه به این باور برسد که رؤیا در عالم واقع وجود دارد و به عبارتی دانشجوی هنر و هم‌دانشگاهی امین است. این ویژگی در موارد دیگری نیز در این فیلم قابل مشاهده است. مثلا در بسیاری از قسمت‌های فیلم راوی (که خود در حالت کما به سر می‌برد) با حضور پررنگش، مدام این پیام را به مخاطب منتقل می‌کند که هر آنچه را مشاهده می‌کند، صرفا چیزی جز توهمات بی‌اساس و تخیلات ساختگی او نیست؛ در این صورت، این پرسش وجود دارد که آیا خود راوی حقیقی است؟ وجود شگردهایی از این دست، کاملا آشکار می‌کند که در این فیلم آگاهانه یا غیرآگاهانه از تمهید پسامدرنیستی اتصال کوتاه استفاده شده است.

۳-۱-۲- آشکارسازی تصنع

در همان ابتدای فیلم، راوی مخاطب را در جریان ساختگی بودن فیلم قرار می‌دهد. به عنوان مثال، اسم اولین شخصیتش را که بی‌مناسبت با خیال‌پردازی‌هایش نیست، رؤیا می‌گذارد (دق[۱] ۲)؛ با لحنی که درصدد اثبات «تصادفی» بودن این نام‌گذاری است.

امین خودش را خالق آهنگی «فرض می‌کند» که از رادیوی یکی از پرستاران پخش می‌شود (دق۵). در حالی‌که در ادامه‌ی فیلم می‌بینیم او هیچ‌گاه موفق به ساختن هیچ آهنگ موفقی نشده است. در جایی دیگر نیز راوی، تصنعی‌بودن روایت را به‌طور بارزی نشان می‌دهد و می‌گوید می‌تواند مسیر داستان را تغییر دهد یا یکی از شخصیت‌ها را از داستان حذف کند (دق۱۳) و با این کار حس تصنعی بودن روایت را به مخاطب القا می‌کند. در صحنه‌های دیگری از فیلم، راوی می‌گوید: «طراحی گذشته تو ذهن شخصیتی که تو آینده‌س کار جالبیه» (دق ۱۸). در این دیالوگ نیز راوی آگاهانه سعی می‌کند به مخاطب یادآوری کند که شخصیت‌های فیلم خارج از عالم واقع هستند.

محتوای وجودشناسانه

داستان‌های پسامدرن واجد لایه‌های چندگانه‌ی وجودشناختی هستند. در فیلم *پرسه در مه*، مخاطب درمی‌یابد که راوی آونگ‌وار بین چند وجود مختلف در حال پرسه‌زدن است:

۱) وجودی که امین در آن به عنوان دانشجو در دانشکده‌ی هنر مشغول فعالیت است.

۲) دنیایی که راوی (امین) در آن به کما رفته است و به مخاطب القا می‌کند که داستان فیلم، خیال‌پردازی فردی او در بازگویی و بازسازی آرزوهای به‌وقوع‌نپیوسته‌اش در دو قدمی مرگ است.

۳) وجود دنیاهای متعدد و تودرتوی ذهن امین؛ مثلا مخاطب شاهد وجود دنیایی دیگر در ذهن امین به عنوان شخصیت اصلی است، این دنیا از جمله در جایی‌که رؤیا در حال خواندن نمایش‌نامه‌ای است (دق ۹) دیده می‌شود که امین غرق در عالم خودش شده و به گفته‌های رؤیا توجهی ندارد یا هنگام شستن ظرف‌ها (دق ۱۲) مخاطب متوجه ذهن آشفته و تودرتوی امین می‌شود.

---

[۱] دق: دقیقه

۴) دنیای نمایش و دنیای فیلم؛ بهترین جایی که به شیوه‌ی اتصال کوتاه بین این دو دنیا ارتباط برقرار می‌شود در جایی است که رؤیا با هم‌بازی مشغول تمرین و نمایشنامه‌خوانی است؛ هم‌بازی‌اش به او می‌گوید :«چایی می‌خوری؟» و رؤیا آشفته و سراسیمه می‌گوید «من اینو ندارم» (دق ۵۰)(؛ به این معنی که چنین نوشته‌ای در متن من نیست)، در حالی که منظور هم‌بازی این بار نه دیالوگی در دنیای نمایش، بلکه مفهومی در دنیای واقعی است.

این وجودهای مختلف، موازی هم حرکت می‌کنند و بدین سان، مرز میان واقعیت و داستان در این دنیاها چنان مخدوش می‌شود که مخاطب از تشخیص بین واقعیت و خیال عاجز می‌ماند.

از دیدگاه روان‌کاوی، یک لایه‌ی دیگر وجودشناسی، با رؤیاها و کابوس‌ها ارتباط دارد که خود دنیایی مجزا محسوب می‌شوند، در این صورت خوابی که رؤیا دیده است را می‌توان دنیای دیگری محسوب کرد (دق ۷).

فروپاشی روایت‌های اعظم

با پیدایش پسامدرنیسم و نگرش فلسفی خاص آن، روایت نیز مانند دیگر پدیده‌ها متأثر و متحول شده است. در سطح کلان و ایدئولوژیک، همان‌طور که لیوتار در تعریف خود از پسامدرنیسم اذعان می‌کند، دوره‌ی پسامدرن، «دوره‌ی ناباوری به فراروایت‌هاست». در این دوره روایت‌های خرد و چندگانه جای کلان‌روایت‌های یگانه را می‌گیرند. این نگرش تأثیر خاصش را در سطوح دیگر نیز به جای گذاشت؛ از جمله در سطح ادبی، شگردهایی نو را خلق کرد که به نوعی زمینه ساز عدم‌قطعیت می‌شوند و در زیر به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود.

فیلم *پرسه در مه* به معنای متعارف و سنتی، فاقد آغاز است و پایانش نقطه‌ی شروع آن است؛ قبل از شروع فیلم و در سیاهه‌ی صفحه‌ی تیتراژ، مخاطب صدای راوی را می‌شنود: «همه چی تموم شد ...» (دق ۱). برای مخاطب روشن نیست که از پیش چه اتفاقاتی جریان داشته است که اکنون پایان یافته است. با این وضعیت، آغاز و پایان، مفهوم متداول خود را ازدست می‌دهد و مخاطب را در رسیدن به معنایی مشخص ناکام می‌گذارد.

فیلم *پرسه در مه* بیش از سی سکانس دارد. درهم‌ریختگی، جابه‌جایی و اغتشاشی که در سراسر فیلم وجود دارد، مخاطب سنتی و تازه‌کار را می‌رماند و مخاطب حرفه‌ای هم در خوانش‌های نخستین، رابطه‌ای میان رخدادها و زمان‌پریشی‌های متن را به‌طور کامل درنمی‌یابد و سرگردان و آشفته می‌شود. این آشفتگی هم به سبب ساختار زمانی غیرخطی روایت پدید آمده و هم در ارتباط با وضعیت روحی شخصیت اصلی وجود دارد؛ امین از زمان و درک آن عاجز است. خبر نداشتن او از اینکه چرا و چه مدت است که به کما رفته است (دق ۲)، مصداق همین بحث است.

انگیزه‌ی نویسندگان پسامدرن از ارائه‌ی قطعاتی چنین ازهم‌گسیخته، بازنمود دنیای معاصر است که خود فاقد وحدت و انسجام است و بنابراین، «بهترین شکل پرداختن به این دنیای متشتت، نوشتن رمانی[یا روایتی] است که خود از قطعات چندپاره و ظاهرا نامرتبط تشکیل شده است» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۳).

بعضی سکانس‌های فیلم با اندک تغییراتی از نو تکرار و روایت شوند و یا صحنه‌هایی از فیلم به دو صورت روایت می‌شود. مثلا علت مرگ با چندین روایت بازگو می‌شود، حتی با پایان‌یافتن فیلم علت مرگ امین مشخص نمی‌شود و مخاطب با چندین روایت سروکار دارد. این تعدد روایت‌ها نشان‌دهنده‌ی موازی‌بودن واقعیت و خیال است و عدم‌قطعیت را تشدید می‌کند.

مرگ مؤلف

جایگاه خداگونه‌ی نویسنده در ادبیات سنتی را می‌توان به عنوان فراروایتی در نظر گرفت که در ادبیات پسامدرنیستی مورد تأیید نیست. نویسنده‌ی آگاه و مقتدر دوران قبل، در روایت پسامدرنیستی، جای خود را به نویسنده‌ای داده است که برای تثبیت موقعیت خود باید از آن جایگاه رفیع خود فروافتاده و زبونانه از دیگران و مخاطب خود طلب اطلاعات کند.
مقاله‌ی بارت باعنوان «مرگ مولف» در سال ۱۹۶۷، دیدگاه‌های سنتی درباره‌ی جایگاه مولف را مورد انتقاد و بازبینی اساسی قرار داد. این مقاله‌ی وی در ارتباط با مقاله‌ی دیگرش با عنوان «از اثر تا متن» است که در آنها از نویسنده اقتدارزدایی می‌کند و خواننده را در روند آفرینش متن

سهیم می‌سازد. فوکو نیز در مقاله‌ی «مولف چیست» در ارتباط با نظرش در باب گفتمان، مولف را سوژه‌ای می‌داند که در یک موقعیت گفتمانی خاص، مجبور به خلق متن شده است. وی اصطلاح مولف-کارکرد را در این مورد به کار می‌گیرد. پاینده در جلد سوم *داستان کوتاه در ایران*، فصلی را به مرگ مولف و ربط آن به پسامدرنیسم اختصاص داده است و می‌گوید یکی از نظریه‌هایی که در شکل گیری پسامدرنیسم بسیار تاثیرگذار بوده است، نظریه‌ی مرگ مولف است (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۳: ۹۳-۱۵۶). گذشته از این، مرگ مولف یکی از پیامدهای اجتناب ناپذیر نظریه‌ی لیوتار در باب فروپاشی ابرروایت‌ها نیز هست؛ بر خلاف دیدگاه‌های سنتی، روایتی که بر حول نظرمولف شکل گرفته باشد، چندان اهمیتی ندارد و می‌توان روایت‌هایی جدا از آنچه مولف بدان معتقد است نیز از یک سوژه ارائه داد.

در فیلم *پرسه در مه* اولین تلنگر و زنگ خطر برای مؤلف (در اینجا امین) هنگام تعریف خواب رؤیا به صدا درمی‌آید، امین در نگرانی از سرنوشتی غیرقابل پیش‌بینی به فکر فرومی‌رود (دق ۷).

امین دیگر جایگاه یک راوی مقتدر را ندارد که به ریز و درشت اتفاقات فیلم احاطه داشته باشد، بلکه عاجزانه و به‌طور غیرمستقیم، از مخاطب [مثلا راجع به چگونگی به کما رفتن امین (دق ۴۹)] اطلاعات می‌گیرد. بدین سان، احاطه‌ی او به داستان، قطعیت خود را از دست می‌دهد و محل تردید واقع می‌شود. امین به عنوان آفریننده‌ی شخصیت رؤیا، در مقابله با او کم آورده است (۴۵:۲۰:۰۰) و هرچند به این نتیجه رسیده است که رؤیا از او بهتر عمل می‌کند، اما، نمی‌خواهد این شکست را بپذیرد. همچنین، موفقیت رؤیا در کارش، نشانگر این است که شخصیت‌ها بهتر از خالق خودشان عمل کرده‌اند. حتی دیده می‌شود برخلاف دوران پیشامدرن نسبت نویسنده و شخصیت عوض می‌شود و این شخصیت است که ذهن آفریننده‌ی اثر را می-خواند. به عنوان مثال دیالوگ بین امین و رؤیا که درباره‌ی تابلوی هدیه‌ی رؤیا رد و بدل می‌شود بیانگر تسلط کامل شخصیت رؤیا بر روحیات و احوالات امین است:

امین: «قشنگه»

رؤیا: «یکی از تماشاچیا بهم هدیه داد»

امین: «من نپرسیدم کی هدیه آورده»

رؤیا: «نپرسیدی، ولی منتظر بودی من بهت بگم»

امین: «**ذهن منم می‌خونی، روان‌شناسم شدی**»

رؤیا: «**طرز جواب دادنتو حفظم، لازم نیست ذهنتو بخونم**» (دق ۳۴).

استعمال لفظ «اگر» در فیلم نشان‌دهنده‌ی زبونی امین و خارج شدن کنترل و چیرگی حتمی او بر فضای فیلم است. مثلا امین می‌گوید: «اگه اون‌روز تماس بیمارستان نادیده می‌گرفت، اگه کسی تو اون اتاق با دقت به صورت من نگاه می‌کرد؛ اگه رؤیا گوشی رو ور نمی‌داشت» (دق ۱۸). صحنه‌ی مهم و تأثیرگذار در فیلم آن‌جاست که شخصیت‌هایی که امین آن‌ها را خلق کرده، دستگاه‌های حیات مصنوعی را از او جدا می‌کنند (تصویر ۱).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱

بینامتنیت

روایت فیلم *پرسه در مه*، نوآورانه نیست، هرچند در ابتدا به دلیل ساختار نامنظم و فراز و فرود فیلم استقبال چندانی از سوی مخاطب نداشته باشد، اما، برای درک بهتر این شیوه‌ی

فیلم‌سازی، مخاطب بهتر است فیلم قبلی کارگردان (*پابرهنه در بهشت*) را نیز دیده باشد؛ زیرا بین این دو روایت شباهت‌های بسیاری وجود دارد.

شخصیت امین با ویژگی‌هایی که از او می‌بینیم یادآور شخصیت‌های فیلم‌های دیگری مانند *پی* (دارن آرنوفسکی) و *ذهن زیبا* (ران هاوارد) است. قهرمان فیلم *پی*، ماکسیمیلیان کوهن، ریاضی‌دان نابغه‌ای است که در پی به‌دست‌آوردن عدد کامل پی است. او قصد دارد تا ماهیت خدا و جهان را با علم ریاضی که اشتباه و تردید در آن راه ندارد، دریابد؛ در طول مسیر تعادل روحی خود را از دست می‌دهد و توهم‌های آزاردهنده‌اش، در نهایت به شوریدگی و جنون می‌انجامد. همچنین، نوشتن نت‌های موسیقی روی در اتاق امین شباهت انکارناپذیری با نوشتن فرمول‌های ریاضی روی در و پنجره‌ی اتاق جان نش در فیلم *ذهن زیبا* دارد (تصویر ۲).

تصویر ۲

در دیگر صحنه‌ی فیلم، امین در اقدامی باورنکردنی انگشتش را قطع می‌کند. این عمل او، شبیه کاری است که ون‌گوک با بریدن گوشش انجام داد (رینولدز، ۱۳۹۱: ۱۳۹).

درآمیختن ژانرها و کولاژ

فیلم‌های پسامدرن به کولاژی از ژانرها و سبک‌ها و قصه‌های گوناگون شباهت دارند. در کولاژ سبک‌ها، فرم‌های مختلف ادبی و هنری در کنار هم قرار می‌گیرند که در خدمت ایجاد ازهم‌گسیختگی و عدم‌انسجام در متن به‌کار می‌روند. *پرسه در مه* به شیوه‌ی مکتب کوبیسم که در آن هر تکه‌ای موقت و ناقص است، روایت می‌شود. استفاده از ساختار نو و درهم‌ریختن

ساختارهای زمانی و مکانی و رفت‌وآمد میان گذشته، حال و آینده، نمونه‌ای از این روایت کولاژگونه است؛ غالب دالان‌های تودرتو و پازل‌گونه‌ی *پرسه در مه*، در همین بازگشت به گذشته و سفر به آینده شکل می‌گیرند. به عنوان نمونه، درست آغاز فیلم، برابر نقطه‌ی پایان آن است. هرچند تدوین و مونتاژ در *پرسه در مه*، قوام و تمرکز را در هم‌می‌ریزد، اما، همان‌طور که فرمالیست‌ها بیان داشتند که «مونتاژ اصل بر محتواست»، تمام زیبایی فیلم *پرسه در مه* در مونتاژهای آن نهفته است. برش‌های زمانی و ذهنی در فیلم، مخاطب را وادار می‌کند به جای دنبال کردن خط اصلی ماجرا به همین تکه‌های پراکنده‌ی کولاژ مانند بسنده کند و با نقشه‌برداری از تکه‌ها و کنار هم قراردادن آنها روایت را به‌طور شخصی درک کند.

ساختن و ویران کردن

مارکس در دو بیانیه‌ی کمونیستی مواردی را مطرح کرد که بعدها به شکلی در نظریات مدرن و پسامدرن بروز عینی یافت. تفاوت مهم در آنجا بود که مارکس نظریاتش را در باب جامعه‌ی کمونیستی و بورژوایی مطرح کرد، اما، نمودهای آن در ادبیات و هنر به گونه‌ای خلاقانه بروز کردند. یکی از مهم‌ترین سخنان مارکس، در باب «خودتخریبی ابداعی» است؛ به اعتقاد او جامعه‌ی بورژوایی هر چیزی را می‌سازد، برای آنکه تخریبش کند. در بخش اول *مانیفست*، مارکس قطب‌هایی را تصویر می‌کند که پدیدآورنده‌ی فرهنگ مدرنیسم هستند: یک قطب آرزوها و خواسته‌های خستگی ناپذیر و انقلاب مداوم و خلق مستمر و در قطب دیگر نیهیلیسم و تخریب پیاپی و ته‌کشیدن و لرزیدن. پس از مارکس، هنرمندان مدرن، از این خیالات سپید و ناامیدی‌های سیاه، توامان، بسیار سخن گفتند. بسیاری از هنرمندان، در عین سرگردانی بین این دو قطب، مجذوب آن نیز بودند. مارکس از اعماق زندگی حیات‌بخشی سخن می‌گوید که هر لحظه می‌تواند ما را نابود کند (برمن،۱۳۷۳: ۷۰-۷۷).

خودتخریبی ابداعی نیز به گونه‌ای از دل تفکرات مدرن و پسامدرن سربر آورده که هیچ اصالتی برای هیچ چیزی قائل نیست؛ جمله‌ی معروفی از مارکس شبیه به این مضمون وجود دارد: «هر آنچه سخت و استوار است فرومی‌ریزد». انسان پسامدرن خسته و خوار و ذلیل، ناگزیر از تخریب است. این تخریب در واقع، تنها دستاویز برای زنده‌ماندن هرچه بیشتر انسان است. تخریب طبیعت در دوران اخیر، یکی از بارزترین نمودهای این خودتخریب‌گری است.

در ادبیات پسامدرن، این وضعیت به شکل مرگ‌اندیشی و خشونت بروز می‌کند که از مضامین مطلوب ادبیات پسامدرن به شمار می‌رود (برای نمونه، مضمون مرگ و خشونت در ادبیات پسامدرن، به طور تطبیقی در دو رمان *ملکوت* بهرام صادقی و *صورت‌جلسه‌ی* لوکلزیو بررسی شده است نک: شیبانیان و نیک روش، ۱۳۹۸: ۴۳۶).

در فیلم *پرسه در مه* نیز گاهی این خودتخریبی ابداعی آشکار است؛ مهم‌ترین موارد آن در جایی است که امین پیوسته آهنگ‌هایی را بر روی کاغذ می‌نویسد و سپس آن‌ها را مچاله می‌کند و دور می‌ریزد. همچنین، ضربه زدن به خودش در مواردی که مثلا دستش را با شکاندن لیوان مجروح می‌کند یا موهای سرش را می‌تراشد، از موارد دیگر است؛ اما، مهم‌ترین خود تخریبی ابداعی در این فیلم، صحنه‌ی تأثیرگذار قطع‌کردن انگشت است. امین با یک داس، انگشتش را قطع می‌کند و بدین ترتیب، مهم‌ترین عضوش برای نواختن موسیقی را تخریب می‌کند.

۳-۲- بی‌خود و بی‌جهت (۱۳۹۱)

ایهاب حسن در مقاله‌ای که با عنوان «به سوی ادبیات پسامدرن» در سال ۱۹۷۱ منتشر کرد، با ذکر شاخصه‌هایی ادبیات مدرن را با پسامدرن مقایسه کرده است. از آنجا که پسامدرنیسم مقوله‌ای است که رویکردهای مختلفی در رشته‌های مختلف علوم انسانی را شامل می‌شود- و بعضی از این رویکردها لزوما نسبت سرراستی با ادبیات ندارند،- مقاله‌ی ایهاب حسن از جمله به این دلیل اهمیت دارد که به بررسی پسامدرنیسم در ادبیات پرداخته است. یکی از ویژگی‌های مهم متون پسامدرنیستی، به زعم حسن، هرج‌ومرج یا آنارشیسم است.

منظور از هرج‌ومرج در اینجا، اصطلاح سیاسی آن نیست، بلکه منظور یکی از ویژگی دنیای پسامدرن است که هیچ‌گونه نظم و دستوری را برنمی‌تابد. برای توضیح هرج و مرج/پایگان در این فیلم، باید آن را در کنار تقابل‌های دیگری در این جدول قرار داد. شکل/پادشکل، هدف/بازی، طرح/ تصادف، روایت/ضد روایت و... (حسن در یزدانجو، ۱۰۶:۱۳۸۱).

برای درک این مفهوم، قبل از هر چیز دیگر باید به اصطلاح «عدم‌انسجام» در ادبیات پسامدرن پرداخت؛ پتریشا و در مقاله‌ی «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی

ادبی» می‌نویسد: «داستان‌ها آغاز و پایان ندارند. آدمی برهه‌ای از تجربه را دل‌بخواهانه برمی‌گزیند تا از آنجا به گذشته یا به آینده بنگرد» (و، ۱۳۹۳: ۱۸۴).

فیلم *بی‌خود و بی‌جهت* ملغمه‌ای است از دیالوگ‌های به ظاهر بی‌هدف، کنش‌هایی که جز در چند مورد، هیچ کمکی به روایت (در معنای سنتی آن) نمی‌کنند؛ طراحی صحنه‌ای که عمدا محیط شلوغ و بی‌نظمی را نشان می‌دهد؛ شخصیت‌هایی که هیچ نظم و منطقی در کارهایشان دیده نمی‌شود؛ یک‌بار تصمیم می‌گیرند اسباب را به ساوه ببرند؛ یک‌بار تصمیم می‌گیرند آن را در حمام جا بدهند؛ یک‌بار ترجیح می‌دهند در خاور باقی بمانند و... ؛ در چندین مورد دیده می‌شود که شخصیت‌های فیلم آشکارا زباله‌های خود را پرت می‌کنند و نمونه‌هایی از این دست که نشان می‌دهد تعمدا سعی بر نوعی آشفتگی و هرج‌ومرج در این روایت وجود دارد.

از نظر ساختار روایی نیز، در روایت‌های سنتی، انسجام، زاید نبودن اجزا و همبستگی عینی مدنظر قرار داشت و بسیار مهم بود. همچنین، داستان باید طرح مشخصی داشته باشد که این اجزا در ارتباط با آن باشند؛ ولی، اگر این فیلم با چنان دیدگاه‌هایی بررسی شود، آشکارا زواید بسیار زیادی دارد. بسیاری از پلان‌ها، ظاهرا بدون هیچ طرح و نقشه و برنامه‌ای در ارتباط با کل چیده شده‌اند. در بسیاری موارد، تصادف در روایت فیلم آشکار است، مثلا جایی که هنگام پایین‌آوردن اسباب، راننده‌ی خاور به محسن بقچه‌ای را می‌دهد و ناگهان محسن یادش می‌افتد که حاجی است و از همین حاجی بودن، برای اقناع راننده استفاده می‌کند (دق۲۰). از این رو، در مجموع به‌نظر می‌رسد در این فیلم بیش از طرح، تصادف وجود دارد. همه‌ی این موارد به‌طور کلی و در کنار هم، ویژگی متن پسامدرنیستی است.

طنز

از دیگر نمودهای عدم‌انسجام در متون پسامدرنیستی، طنز است؛ برای درک مفهوم طنز پسامدرنیستی، شاید بهتر باشد خود واژه‌ی آیرونی به کار رود، زیرا معانیی که از واژه‌ی طنز در ادبیات فارسی به ذهن متبادر می‌شود با آیرونی متفاوت است. حتی اصطلاح آیرونی در ادبیات غرب با مفهوم آیرونی پسامدرنیستی یا پساآیرونی تفاوت‌های مهمی دارد.

در دوران مدرن، از اولین کسانی که به طنز توجه کرد فریدریش شلگل بود. به نظر او، ادبیات جدید، خواستار طنز است، خواستار آنکه رویدادها، آدم‌ها و خلاصه کل بازی زندگی، به‌صورت بازی استنباط و بازنمایی شود. کاربرد طنز در نظر شلگل، دلالت بر این نکته دارد که عالم وجود، در ذات خود دستخوش تعارض است و فقط با برداشتی دوسویه می‌توان کلیت متضاد آن را نشان داد. از نظر او طنز، تنازع میان امر مطلق و امر نسبی است، آگاهی همزمان بر ضرورت ارائه‌ی وصف کامل حقیقت و در عین حال عدم‌امکان این کار است. طنز آگاهی صریح و واضح بر آشوبی کامل‌عیار و بیکران است. طنز عبارت از عینیت، برتری کامل و فاصله‌گرفتن از موضوع به همراه دخل و تصرف در آن است (ولک،۱۳۸۸:۲۰-۲۴). شلگل بیان می‌کند که در طنز با فاصله‌گرفتن از سوژه، معرفت ممکن می‌شود و بدین‌سان، طنز یکی از ابزار معرفت و خودآگاهی می‌شود.

در قرن نوزدهم مفهوم طنز بسط یافت و به نوعی نگرش به زندگی مبدل شد که چهار ویژگی اساسی داشت. اولین ویژگی این نگرش آن بود که جدایی مطلقی میان نفس و جهان، عینیت و ذهنیت و درون‌گرایی و فعلیت ایجاد می‌کند. این شکاف یا جدایی به‌قدری عمیق است که هیچ‌کس جهان را خانه‌ی خود نمی‌داند و بیگانگی شدیدی در بطن هستی تجربه می‌شود. این مسئله، به علت ماهیت نفس واقعیت، بروز یافته است. ویژگی دوم این نگرش در آن است که طنز درمی‌یابد که زیستن با تضادها و معماها امری بدیهی است و نیازمند هیچ دلیل خاصی نیست. این تضادها بخش اساسی و جدایی‌ناپذیر زندگی است و نه فقط در همه چیز حضور دارند، بلکه وجودشان خوب هم هست و از بطن همین تقابل‌ها هم هست که منابع سرشار خلاقیت پدیدار می‌شود. ویژگی سوم، طنز این گونه مفروض می‌پندارد که از آنجا که تمام هستی تناقض آمیز است، طبعا به تفاسیر متعدد تن می‌دهد، تفاسیری که هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌تواند کاملا صحیح باشد. رساترین جهان‌بینی در اینجا، منعطف‌ترین آن‌هاست. در نهایت، آخرین ویژگی این نگرش آن است که از درگیری مستقیم با واقعیت اجتناب می‌کند به این دلیل که هیچ‌کس نمی‌تواند واقعیت را به چنگ آورد. در این حال فقط باید نسبت به پیچیدگی‌های زندگی آگاه بود و به‌رغم این آگاهی از این پیچیدگی‌ها فراتر رفت؛ این همان جوهر آزادی است (لوک‌گراس،۱۳۷۵:۴۶۳).

بعدها و برای تبیین دقیق تفاوت‌های طنز در این مفهوم، یکی از نظریه‌پردازان پسامدرنیسم، طنز را در متون مدرنیستی و پسامدرنیستی نیز از یکدیگر متمایز کرده است که به‌ترتیب عبارتند از: طنز انفصالی و طنز تعلیقی. طنز انفصالی که شاخصه‌ی متون مدرنیستی است پاسخ به دنیایی است که در نظر هنرمند پاره‌پاره و غیرمنسجم است و نشانگر اشتیاق به آن و در عین حال، بیانگر شوق برای فرارفتن از آن است. ادبیات حاصل از آن به زعم منتقدان نقد نو، ادبیاتی فاقدانسجام و بدون وحدت است و صرفا هنرمند می‌تواند آنها را تحت کنترل درآورد آن هم از راه مطرح‌کردن تقابل‌هایی اتحادناپذیر مانند جسم و روح. بنابراین، این ناسازی و ناپیوستگی هیچ‌گاه از بین نرفته و فقط در قالبی بلاغی محدود می‌شود. این راه‌حل (محدود کردن ناسازی در قالبی مشخص)، نشان‌گر بحرانی در حال ظهور است؛ بحرانی که هنرمندان مدرن آن را به پس می‌راندند و حل نکردند، در پسامدرنیسم به سطح رسیده و فوران می‌کند. طنز تعلیقی در پسامدرنیسم، طنزی است برخاسته از افزایش وقوف بر عدم‌انسجام، تا حدی که این بار حتی در چارچوب امر زیبایی‌شناسانه نیز جا نمی‌گیرد. این طنز، نشانه‌ی ظهور هنری است، منبعث از کژمداری‌های مدرنیستی که این بار درک واقع‌بینانه از نهایت عدم‌انسجام و بیگانگی دارد و به جای اینکه آنها را پس براند، با گشاده‌رویی می‌پذیرد. متن پسامدرن، از دنیایی تصادفی و متکثر و پوچ استقبال می‌کند و مانند مدرنیست‌ها آن را نیازمند ترمیم نمی‌داند بلکه اصولا با دنیایی ورای مرمت روبه‌روست (کانور،۱۳۸۱:۲۰۰-۲۰۲).

در حالی که هنوز چند ثانیه از آغاز فیلم نگذشته، کلمه‌ای دیگری شنیده می‌شود که بسیار معنادار است؛ «دلقک» (دق ۲)، لقبی است که پسر محسن به فرهاد می‌دهد. در لایه‌ی بیرونی، این لقب شاید فقط اشاره‌ای است به شغل فرهاد که در مهد کودک‌ها، با دلقک بازی، بچه‌ها را سرگرم می‌کند، اما، در سطحی عمیق‌تر به شیوه‌ی طنزآمیز –و از نظر دیگران دلقکانه– برخورد با مسایل اشاره دارد که در فیلم از طرف او به کرات دیده می‌شود. فرهاد، در کل فیلم به نحوی با مسایل برخورد می‌کند که گویی اصلا مسئله‌ای وجود ندارد؛ در حالی که همین مسائل برای دیگران بحران است.

شخصیت‌های اصلی این فیلم نیز همگی مایه‌هایی از طنز دارند. این طنز، گاهی با تباین نشان داده می‌شود، مثل نحوه‌ی لباس‌پوشیدن و سخن‌گفتن الهه که در تقابل تمام با لباس

پوشیدن و حرف‌زدن مژگان است. گاهی با دیالوگ‌هایی که شخصیت‌ها می‌گویند و گاهی با ظاهرشان.

بررسی شخصیت‌های *بی‌خود و بی‌جهت* طبق نظریه‌ی گفتمانی فوکو

شخصیت‌های پسامدرنیستی که از آنان به عنوان سوژه‌هایی تعبیر می‌کنند، تابع گفتمان‌های مختلف هستند. هویت و رفتار چنین سوژه‌های نه مطابق میل، بل طبق گفتمان‌های مسلط در برهه‌ی خودشان شکل می‌گیرد. زبان شخصیت‌های پسامدرن در بررسی شخصیتی آنان مهم است، چرا که زبان بازتابنده‌ی مفاهیم گفتمانی مختلف قدرت است که سوژه‌ی موردنظر را تربیت می‌کند و می‌سازد. همچنین باید دقت نظر داشت که این سوژه‌ها برحسب کدام گفتمان و نهادهای اجتماعی برساخته می‌شوند. از طرفی هدف داستان‌نویس پسامدرنیستی از ساخت شخصیت‌های برساخته از قدرت این است تا سوژه‌بودگی آن‌ها را در معرض نمایش بگذارد (پاینده، ۱۳۹۳: ۵۲۸-۵۲۹).

در فیلم *بی‌خود و بی‌جهت* نقش گفتمان و نسبت گفتمان‌های موجود با قدرت جلب نظر می‌کند؛ به‌طور کلی می‌توان دو گفتمان غالب را در این فیلم از هم متمایز کرد.

الف) گفتمان مادر الهه که، گفتمان سنتی ایرانی و گفتمانی بسیار آشناست با همه‌ی ملزومات آن. این گفتمان در ظاهر شخصیت‌ها خود را نشان داده است (مادر الهه زنی چادری و محجبه است) (تصویر ۳)،، در نحوه‌ی حرف‌زدن مادر الهه نیز، به‌خوبی تفاوت گفتار او با دیگر شخصیت‌های فیلم قابل تمایز است. علاوه بر لحن حرف‌زدن، معنای جملات او نیز به‌وضوح در ساحت متفاوتی از فرهاد، محسن و مژگان قرار دارد.

تصویر ۳

مهم‌ترین ویژگی این گفتمان، بیش از همه‌ی این مسایل، «قدرت» است. با در کنار هم قرار گرفتن این ویژگی‌ها، او به شخصیتی قدرتمند تبدیل شده است؛ شخصیتی که آن‌قدر قدرتمند است که طرف‌های مقابلش او را رعایت می‌کنند. مثلا در حضور او تلویزیون را خاموش می‌کنند، زیرا که فیلمی از دلقکی‌های محسن و فرهاد را نشان می‌دهد و او نباید از شغل آن‌ها بویی ببرد (دق۳۳ و ۳۷). همچنین، به دلیل حضور او مجبور می‌شوند حرف‌های یکدیگر را نیمه‌کاره قطع کنند تا او از بسیاری از چیزها بویی نبرد. حتی از آنجا که گفتمان او قدرت دارد، محسن برای اینکه از موضع برابری با او برخورد کند، مکه رفتن خود (حاجی بودن) را با دادن شیرینی به او اعلام می‌کند (دق ۳۴)؛ اما، جالب اینکه از آنجا که مادر الهه، دیگر استلزامات این گفتمان را در او نمی‌بیند و این مکه رفتن را باور نکرده است و از دخترش سؤالی را درباره‌ی او می‌پرسد که آشکارا تحقیرآمیز است: «مکه بوده واقعا» (دق ۴۱) همچنین، طوری رفتار می‌کند که گویی همه‌ی این شخصیت‌ها در پی اجرای منویات او هستند: «دیگه سفارش نکنم، برا شب همه‌چی آماده باشه» (دق۳۹). همچنین، به اصرار او بوده است که حتما باید مجلس عروسی گرفته شود. الهه می‌گوید: «ما هم که اگه به خودمون بود، به خاطر مادرم اینا نبود، می‌رفتیم پابوس امام رضا، ثواب هم داشت» (دق ۳۲).

قدرت برآمده از گفتمان او، بیش از هرچیز دیگری، در جایی بروز می‌یابد که او قصد دارد الهه و فرهاد را بیازماید و به نوعی به آن‌ها ثابت کند که «نمی‌توانند». گفتنی اینکه چنین کاری فقط از نهادهای قدرت برمی‌آید. مثلا معلم است که حق دارد، دانش‌آموز را بیازماید یا افسر

راهنمایی و رانندگی می‌تواند از داوطلب گرفتن گواهینامه، آزمون بگیرد و... . بنابراین، این نکته اوج قدرتمندی این گفتمان را می‌رساند. همچنین، در جایی از فیلم الهه از کنترل‌گری‌های مادرش می‌گوید: «برای اینکه صد بار زنگ زده مادر من از صبح تا حالا. برای اینکه هزاران مسئله داشتیم که راضیش کنیم عروسی رو اینجا بگیریم امشب» (دق ۳۰). این شخصیت، به قول فرهاد، آدمی است با لابیرنت‌های خاص خودش (همان).

قدرت این گفتمان نه به دلیل وجود ویژگی‌های شخصیتی این زن، که به دلیل قرارگرفتن او در گفتمان خاص و قدرتمند است. پاینده بر مبنای نظریات فوکو می‌گوید این رابطه‌ی قدرت که بین شخصیت‌های داستان وجود دارد، چهارچوبی برای اندیشیدن شخصیت‌ها و کنش‌گری آن‌هاست. هر رفتاری که شخصیت‌های داستان در تعامل با هم نشان می‌دهند یا برآمده از گفتمانی است که در داستان غلبه دارد یا متأثر از ضدگفتمانی که شخصیتی معین آن را نمایندگی می‌کند (پاینده،۱۳۹۳: ۵۳۰).

الهه اگرچه کاملا به این گرایش تعلق ندارد و با آن مخالف است، اما، به دلیل اینکه در این گفتمان بالیده و بزرگ شده، به آن نزدیک است. نحوه‌ی لباس‌پوشیدن، حرف‌زدن و رفتارهای او آشکارا به مادرش گرایش بیشتری دارد تا فرهاد. حتی نام او هم بیشتر به این گفتمان نزدیک است.

ب) گفتمان فرهاد که ویژگی‌های شخصیتی فرهاد نشان‌دهنده‌ی آن هستند، گفتمان خاصی در فرهنگ ایرانی است. برخلاف گفتمان قبلی، با مرور ویژگی‌های فرهاد نمی‌توان نشانه‌های او را به راحتی در فرهنگ ایرانی یافت. علت این مسئله در این نیست که او گفتمان جدیدی دارد که برای فرهنگ ایرانی ناآشناست؛ اتفاقا به‌نظر می‌رسد گفتمان او از کهن‌ترین تفکرات رایج در فرهنگ ایرانی بوده و هست. گفتمان «بی‌خیالی» که به نوعی تغییریافته و مینیاتوری است از تفکرات خیامی و تا حدی حافظانه. اینکه «جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است» – دلیل دیریاب‌بودن این گفتمان و اینکه برای مخاطب امروزی کمی ناآشناست، ممزوج‌شدن این گفتمان با مدرنیته‌ی غربی و فاصله‌گرفتن از سنت‌هاست. مثلا فرهاد در این گیرودار و در حالی که هیچ چیز خانه هنوز روبه‌راه نشده، نصاب آورده تا ماهواره را نصب کند (دق ۱۵) و در این کار اصرار هم دارد. از همه مهم‌تر اینکه در عملی خلاف عرف، پیش از عروسی، همسرش حامله شده است.

این گفتمان هم قدرتمند است و بسیاری از مردم، سوژه‌ی این گفتمان قرار گرفته‌اند. از جمله، قدرت این گفتمان در جذب الهه –که می‌توانسته سوژه‌ای در گفتمان دیگری باشد– خود را نشان داده است. در جایی از فیلم، فرهاد خطاب به الهه می‌گوید: «من که روز اول گفتم به درد هم نمی‌خوریم. تو گفتی نه تو خوبی، تو ماهی، تو گلی. من که گفتم دلقکم، گفتم اسبم، گاوم، خرم،» (دق ۲۷). از نشانه‌های دیگر قدرت این گفتمان آنجاست که محسن توانسته فرهاد را به زن و بچه‌اش ترجیح دهد و به او کمک کند، در حالی که خودش و خانواده‌اش سرگردان و دربه‌در هستند. مژگان و محسن شخصیت هایی هستند که به این گفتمان بیشتر گرایش دارند، زیرا آن‌ها دوستان فرهاد هستند.

گفتمان مادر الهه با اینکه گفتمان بسیار قدرتمندی است، اما، آشکارا روبه زوال است. در جایی که مادر الهه برای اولین بار به فیلم ورود می‌کند، الهه در یکی از اتاق‌ها با او خلوت می‌کند و ناگهان لحن حرف‌زدنش با او عوض می‌شود. آشکارا به او پرخاش می‌کند و بی‌احترامی می‌کند. اگرچه مادر در ظاهر حرفش را بر کرسی می‌نشاند و قدرتش را می‌نمایاند، اما، مشخص است که حتی الهه که دختر اوست و باید مانند او باشد با او به مخالفت برخاسته است؛ در پایان فیلم، دیالوگ بین این دو نفر جالب است(دق ۶۶). در اینجا به‌نظر می‌رسد که چرخشی در طرز تفکر و زندگی الهه رخ داده است. از گفتمان مادرش خارج می‌شود و در نهایت در گفتمان طرف مقابل قرار می‌گیرد. نمای پایانی این فیلم که خارج شدن مادر الهه از خانه هم‌زمان می‌شود با بسته شدن در، پشت سر او در حالی که همه‌ی دیگر شخصیت‌ها در داخل خانه قرار دارند نیز نشانه‌ای نمادین است از تنها بودن این گفتمان و طرفدار نداشتن آن (تصویر ۴).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

فیلم‌سازان ایرانی، متأثر از فیلم‌های پسامدرنیستی غرب، این جریان را به‌خوبی درک کرده‌اند و آگاهانه یا ناآگاهانه این جریان را در فیلم‌هایشان وارد کرده‌اند؛ فیلم‌های *پرسه در مه* و *بی‌خود و بی‌جهت* نیز از همین دسته از متون هستند. به‌نظر می‌رسد پدیدآمدن این دسته از متون در فضای فرهنگ ایرانی، جدال دو قطبی سنت و مدرنیته را سه قطبی کرده است و وضعیت را پیچیده‌تر و البته مسئله‌دارتر. مسئله‌دار از این رو که در حالی که هنوز ذهنیت بسیاری از مردم با سنت در تقابل با مدرنیته درگیر است، عده‌ی بسیار دیگری از مدرنیته نیز عبور کرده‌اند. گواه این مدعا نیز ساخته‌شدن فیلم‌هایی از این دست است که لابد مخاطبان بسیاری نیز دارند.

پرسه در مه جزو آن دسته از متونی است که از مرز مدرنیسم گذر کرده و وارد مقوله‌ی پسامدرنیسم شده است. فردگرایی و درهم‌ریختن زمان و مکان، مؤلفه‌های مدرنیستی این فیلم هستند که در خدمت محتوای وجودشناسانه‌ی پسامدرنیستی به‌کار رفته‌اند. *پرسه در مه*، انبوه مؤلفه‌های پسامدرنیستی مانند فراداستان (دور باطل، آشکار سازی تصنع)، محتوای وجودشناسانه، فروپاشی روایت‌های اعظم (مرگ مولف، فقدان طرح خوش‌ساخت، تعدد صدای روایت و عدم‌قطعیت)، پارانویا و بینامتنیت و ... را در خود دارد. شگردهای به‌کار گرفته‌شده در این متن، به‌طور دقیق و هماهنگ‌شده در کنار هم چیده شده‌اند. فرم پسامدرنیستی متن با محتوای وجودشناسانه‌ی آن سنخیت دارد. در این فیلم، نه فقط شگردهای پسامدرنیستی وجود دارد، بلکه تفکر و روح حاکم در پسامدرنیسم نیز در آن پررنگ است و شگردهای آن تصنعی نیست. همچنین، شاخصه‌ی اصلی فیلم *پرسه در مه*، پایان سلطه‌ی مستبدانه و خداگونه‌ی مؤلف (در اینجا امین) بر داستان فیلم است. جایی که شخصیت‌های ساختگی مؤلف (امین)، بدون توجه به حیات مجدد مؤلف، مرگ او را اعلام می‌کنند.

بی‌خود و بی‌جهت، اگرچه در ظاهر فیلمی رئالیستی به نظر می‌رسد و در فرم و پیرنگ آن هیچ پیچیدگی دیده نمی‌شود؛ اما، به‌وضوح در محتوا و در بطن متن، آشوب، اغتشاش و نابسامانی و طنز دنیای پسامدرن مشهود است. آشفتگی دنیای امروز، در فیلم به‌خوبی بازتاب

یافته است. متن، در خارج از دنیای شخصیت‌ها و از زاویه و وجودی بالاتر به آن‌ها، آن هم به دیده‌ی حقارت، می‌نگرد. شخصیت‌های این فیلم، خود ثابت و فردیت‌یافته ندارند و اسیر گفتمان‌هایی هستند که راه اختیار و اراده را بر آن‌ها بسته است؛ این شخصیت‌ها گمان می‌برند که اراده و قدرت گزینش و انتخاب دارند، غافل از آنکه سوژه‌هایی هستند که تحت لوای گفتمان سنتی –که مسلط در جامعه است– برساخته شده‌اند. در ایران امروز، بی‌اهمیتی گفتمان-هایی که روزگاری پیروی از آن‌ها، امری مفروض و حیاتی بود، رفته‌رفته در حال آشکار شدن است. *بی‌خود و بی‌جهت* آشکارا پایان تفکرات سنتی در ایران را هشدار می‌دهد. الهه در این فیلم نمونه‌ی نسلی است که بین دو شیوه‌ی فرهنگی، دو طبقه‌ی اجتماعی و دو نوع طرز تفکر متفاوت سرگردان مانده است. این استیصال و پریشانی الهه، زنگ خطری است که به صدا درآمده است؛ مطابق این خوانش، الهه، نماینده‌ی نسل جوان امروزی است که هنگام کسب شناخت و درک هویت، بین دوقطب قرار می‌گیرد و ناگزیر از انتخاب یکی از این دو قطب است. این دوقطبی، همان دوقطبی معروف دهه‌های اخیر جامعه‌ی ایرانی است؛ سنت و مدرنیته.

References

Barry, L., "Pasamodernism va Adabiyat" (Postmodernism And Literature), In *Modernism va pasamodernism*, translated by Payandeh H., Tehran: Roozneagr, (1393)(2014).

- Berman, M., "Marx, Modernism and Modernizasion", Arghanoon3,Tehran: Entesharat Vezarat Farhang va Ershad. 59-99, (1373)(1994).
- Tadayyoni, M., *Pasamodernism Dar Adabiyat Dastani (Postmodernism in Fictional Literature)*, Tehran: Elm, (1388)(2009).
- Connor, S., "Nazariye ye Adabi Pasamodern" (The Theory of Postmodernism in Literature),In *Adabiyat e Pasamodern(Postmodern Literature)*, translated by Yazdanjoo, P., Tehran: markaz, (1390)(2011).

- Donald, R., *Tarikh e Honar- Sade ye Noozdahom (History of Art- Nineteenth century)*, translated by Afshar, H., Tehran: Markaz, (1391)(2012).
- Ghaderi, Z., “Naghd e Gofteman e Faalsafi ye Modernite: Soozhe, haghighat va Ghodrat dar Andishe ye Michel Foucault” (The Criticism of Philosophical Discourse of Modernity: Subject, Truth and Power in Michel Foucault’s Thought), *Gharb Shenasi ye Bonyadi*, vol2, issue2,17-129, (1390)(2011).
- Ghaffari, S., “Pasamodern e Tasannoei va Barrasi ye Shegerdhaye Faradashtan dar Roman e Bivatan” (Pseudo-Postmodernism: A Critique of Metafictional Techniques in Bivatan), *Naghd e Adabi*, no 9, 73-89, (1389)(2010).
- Golshiri, s.,"Postmodernism dar Asar e Dastani ye Iran…” (Post Modernism in Iran’s contemporary fiction (The study of post-modernist features in Hooshang Golshiri’s works), *Pazhoohesh name ye Adab e Hamasi (The Journal of Epic Literature)*, vol6, issue10. 242-278, (1389)(2010).
- Gross, D., "Tanz e Kenayi va Ashoftegihaye Rooh” (Irony and disorder of the Soul), translated by Hamid Moharramiyan, *Arganooin*. No11-12, 461-471, (1375)(1996).
- Hassan, I., "Be Sooye Mafhoome Pasamodern” (Toward a Concept of Postmodern), In *Adabiyat e Pasamodern (Postmodern Literature)*, translated by Yazdanjoo, p., Tehran: Markaz, (1381)(2002).
- ---, "Az postmodernism be Postmodernite” (From Postmodernism to Postmodernity), translated by Golpayegani, Z., *Soroosh e Andishe*, no 10, 46-59, (1383)(2004).
- Hoorvash, M., “Sayyareei kharej az madar…”(A Planet Out of Its Orbit: Postmodernism in *The Nocturnal Harmony of Wood Orchestra*, *Pazhoohese Adabiyate Moaser Jahan (Research in Contemporary World Literature*), Vol15. Issue 58.149-167, (1389)(2011).

- Jeremi, H., "Modernism va Postmodernism: Roman va Nazariye ye Adabi" (Modernism and Postmodernism: Novel and Literature Theory), translated by Nozari, p., *Kiyan*. No49, (1378)(1999).
- Kahani, A., *Bikhod va Bijaht*, Tehran: Tasvir Gostar e Pasargad, (1391)(2012).
- Lodge, D., "Roman e Postmodernisti" (The postmodern Novel), In *Nazariyeha ye roman*, translated by Payandeh, H., Tehran: Niloofar, (1386)(2006).
- Malpas, S., *Jean-François Lyotard*, translated by Poorhoseini, B., Tehran: Markaz, (1388)(2009).
- Nikoobakht, N., "Postmodernism va Baztab e An dar Roman e *Kovli Kenare Atash*" (Postmodernism and its Reflection in the Gypsy Novel by the Fire), *Nashriye ye Daneshkade ye Adabiyat vaOloom e Ensani*, No 10, 163-167, (1384)(2005).
- Nobaxt, M., "Chand sedayi va Chand Shakhsiyati dar Roman e Pasamodern…" (Polyphony and Poly-Subjectivity in Iranian Postmodern Novel; A Study of Asfar-e Kateban by Abutorab-e Khosravi), *Zabanshenakht. Vol3, issue6.*85-120, (1391)(2013).
- Nojoomiyan, A. A., "Daramadi Bar Postmodernism Dar Adabiyat" (An income the postmodernism in LiterAture), Ahvaz: Rasesh, (1392)(2013).
- Nojoomiyan, A. A., " Post modernism va Ma (Postmodernism and Us)", *Cinema va Adabiyat*, No 39. 183-178, (1392)(2013).
- Nozari, H., *Modernite va Modernisam (Modernity and Modernism)*, Tehran: Naghsh e Jahan, (1380)(2001).
- Payandeh, H., "Simin e Daneshvar: shahrazadi pasamodern" (Simin Daneshvar: A postmodern Shahrzad), *Zaban va Adab e Parsi*, Vol 15, Tehran: Allmeh Tabatabayi University, (1381)(2002).

- ---, *Gofteman e Naghd e Adabi (Discourse of literature Criticism),* Tehran: Rooznegar, (1382)(2003).
- ---, *Roman e Pasamodern va Film (Postmodern Novel and Movie),* Tehran: Hermes, (1386)(2007).
- ---, "Roman e Pasamoden Chist?" (What is the Postmodern Novel), *Adab Pazhuhi*, Vol 1, issue 2. 11-47, (1386)(2007).
- ---, *Dastan e Kootah dar Iran (Short story in Iran),* Vol 3, 2ed, Tehran: Niloofar, (1393)(2014).
- Selden, R. and Widdowson, P., *Rahnamaye Nazariye ye Adabi ye Moaser (A readers guide to Contemporary Literary Theory),* translated by Mokhber, A., Tehran: Tarh-e Now, (1384)(2005).
- Sheibanin, M. and Nikravesh, E., "Neveshtar e Postmodern dar 2 Roman…" (Postmodern Writing in Malakut, Novel of Bahram Sadeghi, and Interrogation written by J.-M.G. Le Clezio), *Pazhoohese Adabiyate Moaser Jahan (Research in Contemporary World Literature).* Vol24, issue2. 433-454, (1398)(2020).
- Tavakkoli, B., *Parse Dar Meh (A Walk in the Fog),* Tehran: Pardey e Noghre'I, (1391)(2012).
- Tavasoli, S., "Pasamodernism dar Film e Close up"(Postmodernism in Close up), *Pazhoohese Adabiyate Moaser Jahan (Research in Contemporary World Literature),* vol20, issue1.23-39, (1394)(2015).
- Ward, G., *Postmodernism*, translated by Fakhrranjbari, GH., va Karami, A., Tehran: Mahi, (1394)(2015).
- Waugh, P., *Modernism va Pasamodernism…(Modernism and Postmodernism),* translated by Payande, H., Tehran: Niloofar, (1393)(2014).
- Wellek, R., *A History of Modern Criticism*, translated by Shirani, S. A., Tehran: Niloofar, (1388)(2009).

- Yazdanjoo, P., *Adabiyat e Pasamodern (The Postmodern Literature),* Tehran, Markaz, (1381)(2002).
- Zeymaran, M., *Andisheha ye Falsafi Dar Payan e Hezareye Dovom (Philosophical Thoughts at the End of the Second Millennium),* Tehran: Hermes, (1380)(2001).
-

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی