سینمای پست مدرن

صابره محمدکاشی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

مفهوم پست‌مدرنیسم را اولین بار نویسنده‌ی اسپانیایی، فدریکو دی انیس به سال ۱۹۳۴ در اثرش به نام گزیده شعر اسپانیولی و هیسپانو امریکایی به کار برد و از آن در تشریح واکنش نسبت به مدرنیسم که برخاسته از خود آن بود، استفاده نمود. سپس آرنولد توینبی در مطالعه‌ای در تاریخ که در ۱۹۳۸ نوشته و پس از جنگ در ۱۹۴۷ منتشر شد ، آن را به کار گرفت.

سخنگویی پست مدرنیسم دردهه‌ی هفتاد با اهاب حسن و در فلسفه با نوشتارهای ژان فرانسوا لیوتار همراه شد.[1]

چارلز جنکز اولین کسی بود که رابطه‌ی میان پست مدرنیسم و هنر (عمدتاً معماری) را بررسی و حتی زمانی قطعی هم برای آن تعیین کرد. او در کتاب خود تحت عنوان پست مدرنیسم چیست؟ با نگاهی اجمالی به همه‌ی مقالات و آثاری که حول و حوش واژه‌ی پست مدرنیسم پدید آمده بودند، سعی کرد سره را از ناسره جدا کند و ضمن جدا کردن لیت ـ مدرن (late modern) (مدرن متأخر) و هایپر مدرن (فوق مدرن) جریان پست مدرن را یک جریان هنری وجدا از مدرنیسم قلمداد کند.

کلوزآپ - کارگردان: عباس کیارستمی

علاوه بر این، اصطلاح پست مدرن درباره‌ی سبک و مختصات زیبایی‌شناسانه آثار برخی از فیلم‌سازان (عمدتاً امریکایی) دهه‌ی هشتاد ونود مانند کوئنتین تارانتینو، تیم برتون، دیوید لینچ، دیوید کرانبرگ، الیور استون و رابرت آلتمن به کار می‌رود واگرچه استفاده از آن روز به روز وسعت بیشتری می‌یابد، هنوز منبعی که معنای دقیق این سبک یا مکتب روش فیلم‌سازی را مشخص کند وجود ندارد. حتی فیلم‌سازی چون عباس کیارستمی که امروز دارای موفقیتی بین‌المللی است را هم از جهاتی پست مدرن می‌خوانند.

امید روحانی در سلسله مباحث خود درباره‌ی «پست مدرنیسم در سینما» در ماهنامه‌ی فیلم نوشت: حتی اگر موفق به وضع یک تعریف از پست مدرنیسم و برشمردن اصول و مؤلفه‌هایی هم نشده باشیم (که هنوز نشده‌ایم)... [۲] و نتیجه گرفت که تنها راه تبیین پست مدرنیسم در سینما همان مطالعه‌ی موردی و بررسی تک تک فیلم‌سازانی است که می‌توان از جهاتی آنان را پست مدرن نامید.

در اینجا باید اشاره کرد که مطابق تعریف جنکز تفاوتی اساسی میان آنچه لیت ـ مدرن و آنچه پست مدرن است وجود دارد.

من پست مدرنیسم را آن دوگانگی متناقض‌نما یا ایهامی می‌دانم که نام دورگه‌اش به معنی: ادامه مدرنیسم و فراتر از آن رفتن می‌باشد. از این دیدگاه پست ـ مدرنیسم حسن بیشتر لیت ـ مدرن محسوب می‌شود که ادامه‌ی مدرنیسم در شکل مبالغه‌آمیز یا متعالی آن است.[۳]

با این تعریف سینمای لیت ـ مدرن، سینمایی است معلول منطق فرهنگ سرمایه‌داری متأخر، منطقی که به قول لیوتار، هنر را در محدوده‌ی تنگ واقع‌گرایی اسیر کرده است. نوعی از واقع‌گرایی خاص دوران سرمایه‌داری که هنر را به مثابه‌ی کالایی مبادلاتی می‌نگرد که ارزیابی آن وابسته به بازدهی آن در معاملات است. این هنر از هر ظرافتی خالی است زیرا تنها به قصد تفنن یا سوداگری به وجود آمده است. اغلب محصولات تجاری دهه‌ی هشتاد و نود هالیوود (به جز برخی استثناها) را در این تقسیم‌بندی کلی تحلیل می‌کنند.

فیلم‌های دهه ۸۰ هالیوود نشان‌دهنده‌ی حدود منطق فرهنگ سرمایه‌داری دیررس است. این منطق آن گونه که در این فیلم‌ها مورد بحث قرار گرفته متمرکز بر مسائلی از قبیل پول (سرمایه‌داری)، سکس و جنسیت، عشق و دوستی، جرایم و جنایات ناشی از خشونت، حرص و شهوت، نژاد و سرکوب نژادی است. [۴]

اما سینمای موسوم به پست مدرن در دهه‌ی هشتاد و نود، حاصل شاخک‌های تیز و ذهنیت فعال هنرمندانی است که خود از اجزای فرهنگ سرمایه‌داری هستند. این سینما اگرچه به تمام این مؤلفه‌ها دست‌اندازی می‌کند، حاضر نیست که به نحوی تسلیم منطق سیستمی که آن را به وجود آورده، شود. فیلم‌سازان مورد بحث ما، گاه با این سیستم درمی‌افتند و گاه با آن کنار می‌آیند. زمانی فیلم‌هایشان درصدر فیلم‌های پرفروش جای می‌گیرند و درست در لحظه‌ای که چیزی نمانده که به عنوان یک کارگردان پول‌سازِ مورد اعتمادِ استودیوها تثبیت شوند، ناگهان قراردادها را لغو و به فیلم‌سازی مستقل روی

می‌آورند. یکی از این نمونه‌ها، تیم برتون است که از ساختن دنباله بر سری بتمن امتناع کرد و به ساختن فیلم‌هایی مهجور روی آورد.

اما این فیلم‌سازان از سوی منتقدان هنرسنتیِ هنر مدرن مورد حمایت قرار نمی‌گیرند و همیشه با نوعی تردید به آثار آنها نگاه می‌شود. درونمایه‌های اصلی سینما در دوران لیت ـ مدرن در فیلم‌های آنها دیده می‌شود، اما به شکلی دیگر و در ترکیبی متفاوت.

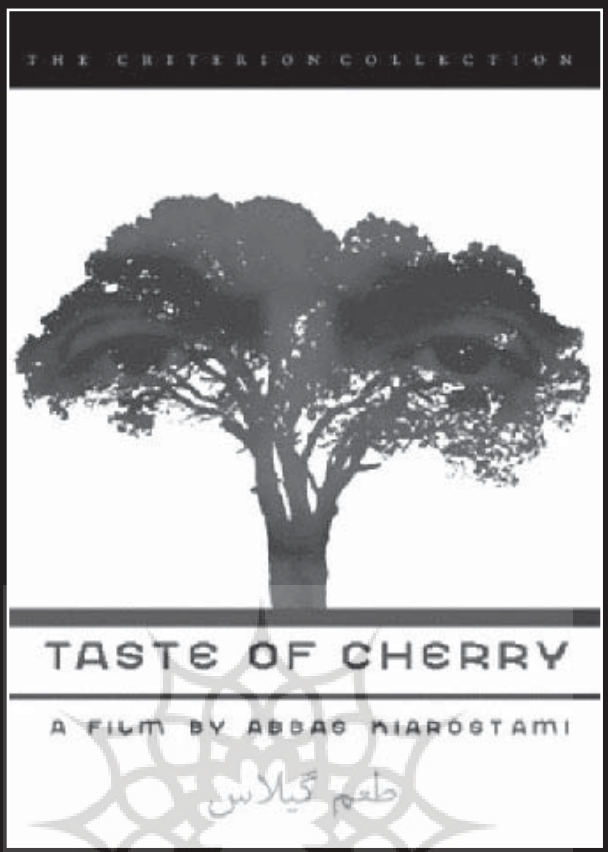
این نکته بدان معنا نیست که هنرمند پست مدرن، هنرمندی منتقد و راهگشا است. او صرفاً بازتابنده‌ی بحران است، بحرانی که دوره‌ی پست مدرن در رابطه‌ی تنگاتنگ با آن قرار دارد. در عین حال، این هنرمند، میل دارد که با طرح مضامین آشنا و قدیمی، تعلق خاطر خود به دنیای ماقبل مدرن را نیز نشان دهد. نورمن دنزن در مقاله‌ی درخشان خود درباره‌ی مخمل آبی، این فیلم را بهترین مثال برای درک واژه‌ی پست مدرن در اواخر دهه‌ی هشتاد خوانده و تحلیل این نوع فیلم‌ها را کمکی به اصلاح مفهومی و تفسیری نظریه‌ی فرهنگی پست مدرن می‌داند.

مقاله‌ی حاضر، با هدف بررسی پست مدرنیسم در سینما، مبتنی بر چند درونمایه‌ی اصلی است که مبنای فکری پست مدرنیست‌ها را تشکیل می‌دهد. من در این مقاله سعی کرده‌ام که هر یک از این درونمایه‌ها را با فیلم‌های پست مدرن تطبیق دهم.

گفتمان

گفتمان یکی از واژه‌های پست مدرنیست‌هاست و بحثی است که عموماً در مقوله‌ی زبان‌شناسی مطرح می‌شود. گفتمان مجموعه‌ای است از صحبت‌ها، گفته‌ها واسناد پشت یک موضوع، واقعه یا رویداد تا آن را ثابت کند. میشل فوکو کلیه دستاوردهای علمی، فرهنگی و هنری بشر از دوران کلاسیک تا امروز را زیرمجموعه‌ای از یک گفتمان می‌داند.

در دوران کلاسیک سخن (گفتمان) به شکل عالی و کامل چیزها را مشخص می‌کرد و زبان را در مقام بیانگری و بازنمود بر فراز هستی‌هایی قرار می‌داد که زبان معرف و بیانگر کامل آنها بود. [۵] اما با ظهور دانش جدید، کم‌کم واژه‌ها قدرت بلامنازع خود را از دست دادند. آنچه در پایان سده هجدهم رخ داد، چیزی بود چون فوران و جوشش عظیم هستی، فراتر و بالاتر از آن که زبان بتواند بیانش کند... و به این ترتیب زبان محکوم شد که خود را لنگ لنگان به دنبال چیزها بکشاند. [۶] این امر پیامدهای متعددی درعلوم و هنرها داشت و مهم‌ترین آن این بود که از آغاز سده نوزدهم «زبان» خود به موضوعی مهم برای پژوهش تبدیل شد. نیچه و مالارمه دو متفکری بودند که به آن پرداختند و هر یک پاسخ متفاوتی به آن دادند. از نگاه نیچه، وقتی که دلالت درونی پایداری برای بازبینی و یا تشخیص دقیق این که چیز، چه هست و یک واژه چه معنایی می‌تواند داشته باشد، دیگر وجود



نداشت، تولید معنا و تأویل فراشدی بی‌پایان و نامحدود شد.[۷] به قول فوکو تأویل از آن پس همواره تأویل چه کسی شد؛ دیگر هیچ کس آنچه را که در مدلول بود تأویل نمی‌کرد بلکه نکته‌ی مهم این بود که چه کسی تأویل کرده است.[۸] در واقع از این زمان به بعد معنای یک متن نه یک اصل ثابت و تغییرناپذیر که وابسته به مخاطب و تأویل او از متن شد. لیوتار در مقاله‌ی درآمدی به «ایده‌ی پسامدرن» نبودن معنا در اثر را سازنده‌ی منش پسامدرن می‌داند. این انکار زیبایی‌شناسی کلاسیک است که سخت‌جان بود اما سرانجام از میان رفت.[۹]

به این اعتبار نقد فیلم نیز یک گفتمان است. یعنی نه تنها خود در چنبره‌ی نظام جمله‌ها وکلمات اسیر است، بلکه کوشش آن برای درک معنای اثر نیز راه به جایی نمی‌برد. و از آنجا که گفتمان به قول فوکو یک گزینش است، پس هر نقد فیلم گزینشی است از قسمت‌های مختلف فیلم که منتقد آنها را به میل خود کنار هم قرار می‌دهد تا به نتیجه‌ی موردنظر دست پیدا کند. اما حتی این نتیجه نیز تأویلی کاملاً شخصی و مبتنی بر داوری شخص منتقد است. به قول گراسبرگ معنای یک متن همیشه میدانی برای درگیری است.[۱۰]

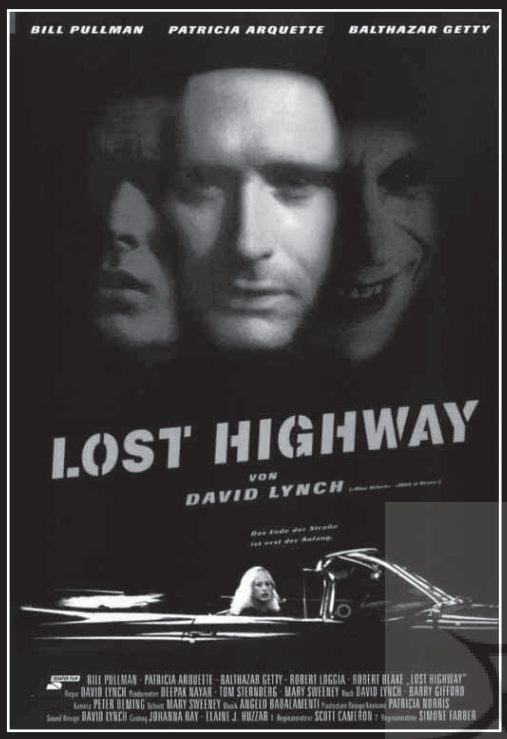
این اندیشه خود به خود، جایگاه مقتدرانه‌ی داوری و قضاوت را در مبحث نقد و تحلیل فیلم، متزلزل می‌کند. حتی بعضی از فیلم‌سازان پست مدرن، داوری‌های چندگانه را موضوع فیلم خود قرار می‌دهند. این داوری‌ها در فیلم‌های کیارستمی مانند کلوزآپ، نمای نزدیک، زیر درختان زیتون و طعم گیلاس به چشم می‌خورد. یا مخملباف در سلام سینما و نون و گلدون به چنین اندیشه‌ای روی می‌آورد.

کرانبرگ می‌گوید: «من واقعاً بر این باورم که ما خودمان حقیقت را می‌سازیم، و فقط در مغز انسان است که هر داوری راجع به مسائل اخلاقی اتفاق می‌افتد. ما منشأ تمام داوری‌ها هستیم، بنابراین مسئله واقعاً بستگی به خود ما دارد.»[۱۱]

از این رو فیلم‌سازان پست‌مدرن به هیچ قاعده و قانون ثابتی پایبند نیستند. این فیلم‌ها به دلیل ابهامی که آگاهانه ایجاد می‌کنند و نیز به علت لغزندگی‌شان از حیث فرم و ساختار و محتوی عملا غیرقابل نقد هستند و یاحداقل به شکل سنتی نمی‌توان درباره‌ی آنها به نقد نشست. هرگونه اظهارنظر قطعی درباره‌ی فیلم‌های پست‌مدرن پشت کردن به اصول اندیشه‌ای است که این فیلم‌ها بر آن بنا شده‌اند. (این دشواری در مورد سایر حوزه‌های نوشتاری اندیشه‌ی پست مدرن هم وجود دارد و اساساً هنوز هیچ کس به طور قطع درباره‌ی مفهوم پست مدرنیسم رأی قطعی صادر نکرده است).

غیبت مؤلف ـ براندازی معنا

در پست مدرنیسم مؤلف به معنای سنتی آن ناپدید می‌شود. میشل فوکو در مقاله‌ی «مؤلف چیست؟» توضیح می‌دهد که اختراع مؤلف برای متن یک فرآورده‌ی ایدئولوژیک و خاص نقد دوره‌ی مدرن است.



بزرگراه گمشده – کارگردان: دیوید لینچ

«مؤلف سرچشمه‌ی نامحدود دلالت‌هایی نیست که اثر را پر می‌کنند. مؤلف بر آثار تقدم ندارد. او اصلی کارکردی است که در فرهنگ ما با آن محدود می‌کنیم و حذف می‌کنیم و انتخاب می‌کنیم . خلاصه این که با آن سد راه گردش و دستکاری آزاد ترکیب و تجزیه آزاد و ترکیب دوباره آزاد خیال می‌شویم.»[۱۲]

فیلم‌ساز پست مدرن دیگر خود را خالق بلامنازع فیلم نمی‌بیند. در این فیلم‌ها صحنه‌هایی وجود دارد که در صدد بیان مفهومی از پیش تعیین شده نیستند. بلکه همه چیز بستگی به لحظه‌ی درگیری تماشاگر با فیلم و تأویل‌هایی دارد که در آن لحظه در ذهن او شکل می‌گیرد.

فیلم‌های پست مدرن از هر معنای از پیش تعیین شده‌ای می‌گریزند. هنرمند پست مدرن در جهان عصر فراصنعتی با نشانه‌ها و تأویل‌های بی‌پایانی روبه‌رو است که دیگر نمی‌تواند به معنای کامل و جهان‌شمول مطمئن باشد. او دیگر دغدغه‌های شخصی خود را نیز معیار مناسبی برای خلق اثر نمی‌بیند زیرا نمی‌تواند به انتقال معنای آنها به مخاطب مطمئن باشد. بنابراین فیلم‌های پست مدرن مجموعه‌ای هستند از نشانه‌ها (دال‌ها) که مدلول آنها در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد. تماشاگری که هنرمند هیچ احاطه‌ای بر او در لحظه‌ی تماشای فیلم ندارد.

معنا غالباً از ناخودآگاه می‌آید و بیشتر بدون نیت قبلی. بنابراین اینجا با دو جنبه از متن روبه‌روییم از سویی هنرمند به محتوای افکارش (که تا پیش از انسجام نهایی بر آنها آگاهی ندارد) شکل می‌دهد و در نتیجه از نشانه‌ها استفاده می‌کند و از سویی دیگر مخاطب این نشانه را در سیستم پردازش اطلاعات خود معنایابی می‌کند بنابراین مفهوم سیبی که در دست دختری کنار عکس مائو در فیلم دختر چینی است برای تماشاگر و فیلم‌ساز ممکن است دو مفهوم متفاوت برانگیزد و دو کنش / احساس متفاوت.[۱۳]

این همان نقطه‌ای است که ارجاع‌های نخبه‌گرایانه فیلم‌ساز مدرن را به لاابالی‌گری حساب شده هنرمند پست مدرن تبدیل می‌کند. هنرمند مدرنیست دست کم در لحظه‌ی آفرینش نیت و فرآیند کار ذهنی خود را مهم‌تر از همه چیز می‌دانست و هنرمند پسامدرنیست اما از همان آغاز در حاشیه قرار دارد و اثر را مهم‌تر از نیت خویش می‌داند. هر اثر پسامدرن اعتبارش را از مناسبات با متون دیگر می‌یابد.[۱۴]

نمونه خیلی خوب این جریان عباس کیارستمی است. او می‌گوید:

من خودم را در موضع شخص پرسش‌گر قرار می‌دهم نه در موضع شخصی که صلاحیت پاسخ دادن دارد. جایگاه من جایگاه سازنده نیست یعنی اگرچه من فیلم را می‌سازم اما خودم تماشاگر هستم و باز

دیوید لینچ

> فیلم‌سازان پست مدرن در هر لحظه آفرینش خود را درگیر چالشی با مخاطبان می‌بینند. گاه پنهان کاری می‌کنند دست خود را برای تماشاگران رو نمی‌کنند یا آنها را با صحنه‌های غیرمعمول به تعجب وامی‌دارند

اگرچه پاسخ شما را می‌دهم اما در اینجا هم من سؤال کننده است. ممکن است من بالای تریبون جواب تماشاگر را بدهم اما خود واقعی من تماشاگر است. بنابراین نیاز درونی من پرسیدن است نه پاسخ دادن.[۱۵]

پست مدرنیست‌ها به جای پرداختن به نیت مؤلف به متن مراجعه می‌کنند. فیلم‌سازان پست مدرن در هر لحظه آفرینش خود را درگیر چالشی با مخاطبان می‌بینند. گاه پنهان کاری می‌کنند دست خود را برای تماشاگران رو نمی‌کنند یا آنها را با صحنه‌های غیرمعمول به تعجب وامی‌دارند. دیگر مؤلفی که مقتدرانه بر تمامی وجوه اثر حکمفرمایی کند وجود ندارد. فیلم‌سازان دیگری چون وندرس نیز مانند کیارستمی فکر می‌کنند. فکر می‌کنم یک فیلم باید باز باشد تا هرکس بتواند از طریق تماشای آن فیلم خاص خودش را در ذهنش بپرورد.[۱۶] و این نکته با فیلم‌های کارگردان‌های بزرگ سینمای کلاسیک مغایرت دارد و از این راه منتقدان سنتی را به مخالفت وا می‌دارد: و به این ترتیب جزءجزء دراکولای برام استوکر به دلایلی خارج از منطق فیلم و با توجه کامل به خوش آیند تماشاگران امروزی ساخته می‌شود. مخاطبان هستند که اثر را پدید می‌آورند و نه احیاناً آن‌طور که در قدیم مرسوم بود هنرمندان.[۱۷]

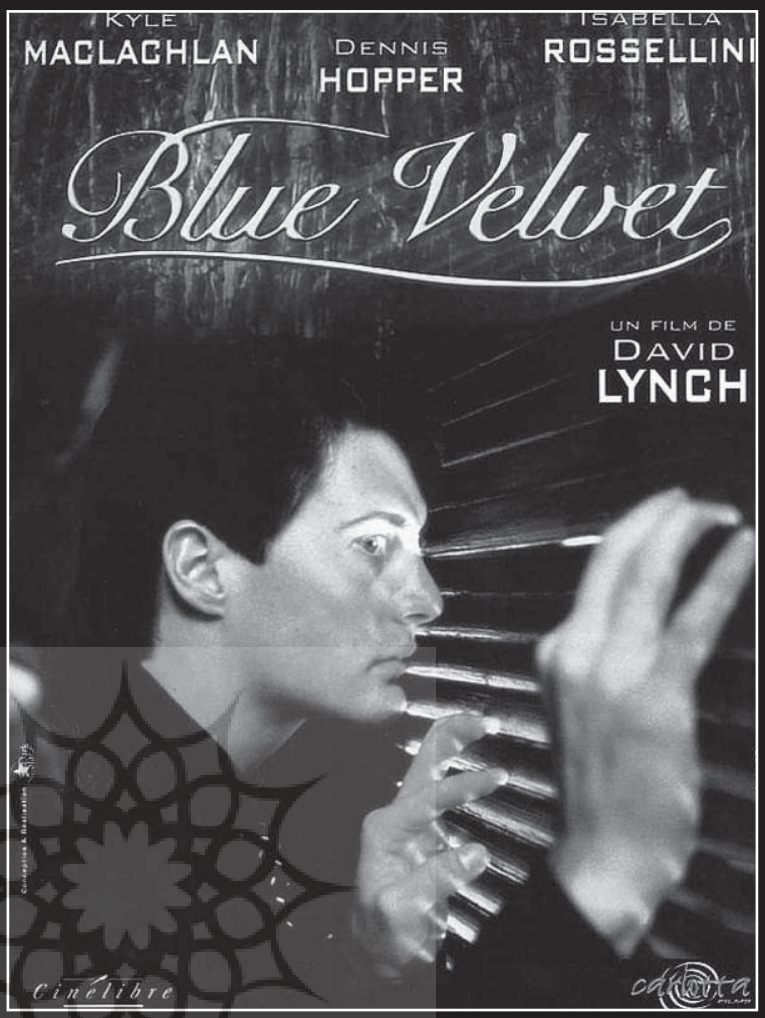
غیبت مؤلف به معنی نفی حضور مؤلف نیست. فیلم‌سازان پست مدرن به نحو دیگری خود را در فیلم‌هایشان مطرح می‌کنند. اما این حضور و برداشتی که تماشاگر از آن دارد متفاوت است. هیچ کس نمی‌تواند با دیدن فیلم‌های کیارستمی برتون تارانتینو لینچ و کراننبرگ مهر شخصی سازنده آنها را تشخیص ندهد. ویژگی‌ها و علایق فردی این فیلم‌سازان حتی در تولیدات بزرگ و پرخرج استودیویی آنها (مثل بتمن‌ها) نیز به روشنی بازتاب یافته است. شاید بتوان گفت که مقصود از غیبت مؤلف ناتوانی در استنباط معنای مشخص و مورد نظر فیلم‌ساز در لحظه‌ی مشاهده امکان‌پذیر است و بنابراین فرآیند تأویل آن لاجرم شکلی گزینشی به خود می‌گیرد. تیم برتون این کار را ساختن بافتی می‌داند که حالتی ابهام‌امیز به فیلم می‌دهد: حتی اگر همه‌ی تماشاگر همه چیز را نبینند کافی است که بافت را حس کنند.[۱۸]

انسان سوژه‌ای است محصول ابژه‌ها

ادامه‌ی بحث گفتمان درکلام میشل فوکو تا آنجا می‌رسد که فوکو توضیح می‌دهد با پایین آمدن اهمیت زبان و تبدیل شدن آن به چیزی هزارپاره و ناکامل معادله‌ای که در گفتمان کلاسیک میان خرد متعالی و انسان برقرار می‌شد و او را قادر مطلقی برای بیان کردن آنچه

دیوید لینچ

دیوید لینچ



محمل آبی ـ کارگردان: دیوید لینچ

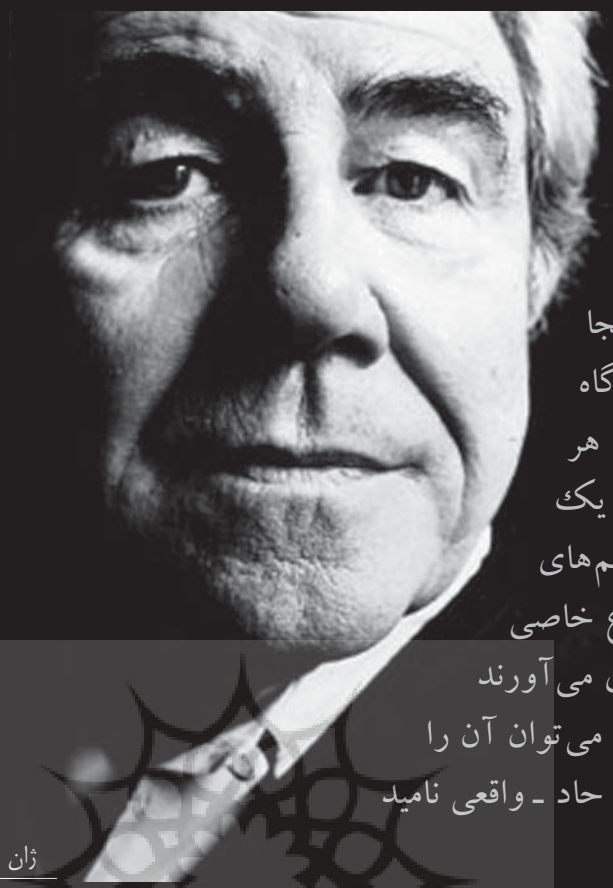
می‌خواست تصور می‌کرد در روزگار مدرن از میان رفته است. در سده‌ی هجدهم انسان چهره‌ای است دارای قدرت متعالی ـ قدرت فرمانفرمای عقل که او با آن همسان دانسته می‌شود و نمی‌تواند به بیان درآید. گوهر انسان در آن روزگار از هستی او در مقام بیانگر جدایی‌ناپذیر است. نوعی جدایی‌ناپذیری که به بهترین وجه در این جمله دکارت من می‌اندیشم پس هستم جمع‌بندی و خلاصه شده است.[۱۹]

اما در دوران مدرن همگام با پایین آمدن مقام بیانگری انسان نیز جایگاه واحد خود را به عنوان فاعل شناسا از دست می‌دهد و خود به سوژه‌ای قابل شناسایی تبدیل می‌شود. «اما هنگامی که آینه سخن (گفتمان) کلاسیک می‌شکند و انسان و خرد آرمانی‌اش دیگر به گونه‌ای کامل یکی نیستند سخن (گفتمان) مورد تهاجم واقعیت هستی ابژکتیو و محدود انسان قرار می‌گیرد، و به این ترتیب انسان در مقام انسان به عنوان ابژه‌ی دانش بر صحنه ظاهر می‌شود.[۲۰]

انسان در جهان پست مدرن سوژه‌ای است که از دیدگاه علوم گوناگون مورد مطالعه قرار گرفته است. اعمال اندیشه‌ها غرایز و خواسته‌های او معلول علت‌های گوناگونی است که از قبل تعیین شده و یا قابل تعیین است و بنابراین این انسان دیگر جایگاه رفیع و یگانه‌ی خود را در صحنه‌ی هستی از دست داده است.

فیلم‌های ساخته شده در دوره‌ی لیت ـ مدرن اساساً نسبت به انسان بی‌اعتقاد به نظر می‌رسند. فیلم‌سازان دهه‌ی هشتاد و نود کارآمدترین قهرمان‌های خود (مثل نابودگر) را تاحد یک ماشین تنزل داده‌اند. در این فیلم‌ها قهرمان ناچار است که به فاکتورهای کمی و قابل محاسبه‌ای چون زور بازو قدرت استفاده از سلاح‌های گوناگون و بدن شکیل مجهز باشد. مشخصه‌هایی چون باهوش‌ترین نترس‌ترین پرزورترین و زیباترین به راحتی جای با احساس‌ترین شجاع‌ترین قوی‌ترین و دوست‌داشتنی‌ترین را گرفته است. حتی قهرمان‌های منفی که زمانی به قدرت ماوراءالطبیعی شر (شیطان) مجهز بودند و هر کاری از آنها ساخته بود اکنون ناچارند که زیر تیغ روانکاوی قرار گیرند و در پایان فیلم انگیزه‌هایشان مورد تحلیل قرار گیرد.

در این میان فیلم‌سازان پست مدرن که از یک سو دریغ قهرمانان دوره‌ی گذشته را دارند و از سوی دیگر خود نیز انسان را محصول ابژه‌ها و تعاریف گوناگون می‌دانند برخورد صادقانه‌تری با موضوع داشته‌اند. در سینمای پست مدرن هیچ قهرمانی به مفهوم واقعی آن وجود ندارد. فیلم‌ساز پست مدرن اصراری ندارد که تماشاگر را وادار به همذات‌پنداری با آدم‌های فیلم خود کند. آنها به جای این که به دنبال قدرت‌های خارق‌العاده‌ی جسمانی و روانی برای شخصیت‌های آثار



از آنجا
که از دیدگاه
پست‌مدرنیسم هر
اثر هنری، خود یک
وانموده است، فیلم‌های
پست مدرن به نوع خاصی
از واقع‌گرایی روی می‌آورند
که به قول بودریار می‌توان آن را
نو ـ واقعی یا حاد ـ واقعی نامید

ژان بودریار

خود باشند و بخواهند تماشاگر را به زور تحت تأثیر قرار دهند از همان ابتدا انسان دوره‌ی پست مدرن را همان‌گونه که واقعاً هست دیده‌اند. در عین حال آنها با نوعی دریغ و اندوه گذشته سعی می‌کنند قهرمانان دیروزی را به نوعی در آثارشان بازسازی کنند اما به شکلی دیگر. ادوارد در فیلم ادوارد دست قیچی یک عاشق رمانتیک است اما نمی‌تواند به معشوق خود دست بزند زیرا دست‌هایش از قیچی است.

قهرمانان پست مدرن با وجود این که به قهرمانان دیروزی نزدیک هستند این را نیز می‌دانند که بازگشت تمام و کمال به گذشته امکان‌پذیر نیست و روح و لطافت دیروز در جهان سخت و خشن امروزی نمی‌تواند دوام بیاورد. این نکته‌ای است که فیلم‌سازان پست مدرن قبل از همه‌ی تماشاگران به آن واقف‌اند.

انسان در فیلم‌های پست مدرن مجموعه‌ای است از معنویت و مادی‌گری مدنیت و توحش قدرت و ضعف و فرشته و شیطان. در واقع بیشتر به این بستگی دارد که او در چه شرایطی قرار گیرد و چه مؤلفه‌هایی بر او تأثیر بگذارند.

فیلم‌ساز پست مدرن اصراری به قهرمان‌پردازی و یا جلب حس همذات‌پنداری تماشاگر ندارد. او انسان را تاحد ماشین واشیاء تنزل می‌دهد. نه به این دلیل که بخواهد وضع موجود را نقد کند یا دیدگاه تلخ‌اندیشانه‌ی خود را بیان کند بلکه به این دلیل که چیزی جز آن را نمی‌تواند تصور کند.

فیلم‌سازان پست مدرن با انتخاب شخصیت‌های گوناگون و کنار هم گذاشتن آنها از قهرمان‌پردازی مرسوم سینمای کلاسیک فاصله می‌گیرند. در این میان تیم برتون جمع را همیشه عاملی برای به تصویر کشیدن بلاهت‌های انسانی می‌داند. در مریخ حمله می کند! ما با افرادگوناگونی روبه‌رو هستیم که هیچ یک قهرمان فیلم نیستند اما هر کدام در لحظاتی در کانون توجه فیلم قرار می‌گیرند. رییس جمهور امریکا و ژنرال‌هایش و پروفسور فیزیک و گزارشگر تلویزیونی همگی به طور یکسان مورد حمله و تمسخر مریخی‌ها قرار می‌گیرند. برتون در این فیلم خود در جایگاه مریخی‌هایی قرار گرفته که بی‌هیچ تعهدی به زمین و آدم‌های آن می‌خندند.[۲۱]

در قصه‌ی عامه‌پسند نیز تعداد زیادی از آدم‌ها حضور دارند که هر یک در مواجهه با حوادث مختلف از خود واکنش متفاوتی نشان می‌دهند. حتی یکی از آدمکش‌ها جان به در بردن تصادفی خود را معجزه‌ای از سوی خداوند می‌داند و تصمیم می‌گیرد که مرد خدا شود. اما فیلم بدون این که با کنار هم گذاشتن سامانمند این رخدادها به نتیجه‌ی خاصی برسد آنها را به طور تصادفی درکنار هم قرار می‌دهد تا به ایهام و عدم قطعیت که از ویژگی‌های اصلی هنر پست مدرن است نزدیک شود. در پایان فیلم دو آدمکش را سبک‌بال و خندان می‌بینیم در حالی که می‌دانیم یکی از آنها کشته خواهد شد. تارانتینو هیچ نتیجه‌گیری خاصی نمی‌کند و به هیچ یک از این آدم‌ها نزدیک نمی‌شود.

بزرگراه گمشده – کارگردان: دیوید لینچ

فروپاشی ارزش‌ها

دنیای لیت ـ مدرن بیش از هر زمان دیگری به ارزش‌ها پشت پا زده است. با نفی انسان و سوبژکتیویته‌ی او و فروریختن معنا، به ناچار تمامی ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و اجتماعی نیز معنای خود را از دست می‌دهند. آنچه باقی می‌ماند بسیار ناچیزتر از آن است که بخواهیم اقرار کنیم. ظاهراً همه‌ی نظام‌های ارزشی ـ انرژی این ارزش‌ها ـ در حال فروپاشیدن هستند.[۲۲]

سینما همیشه مبلغ نوعی نظام ارزشی بوده، نظامی که گاه موافق با سیستم سیاسی و فرهنگی حاکم بوده است (مثل اغلب فیلم‌سازان کلاسیک امریکا) و گاه مخالف یا متضاد آن (مثل فیلم‌سازی مهاجر در امریکا یا کارگردان‌های موج نوی فرانسه). بی‌اعتقادی جهان لیت ـ مدرن نسبت به ارزش‌ها، هنرمند پست مدرن را به واکنش وامی‌دارد. این هنرمند بدون این که آلترناتیوی در برابر نظام فاقد ارزش لیت ـ مدرن داشته باشد، دست به شوخی و هجو این جهان می‌زند. از این‌رو هنرمند پست مدرن به نیست انگاری و پوچی می‌رسد.

بودریار نیست‌انگاری و منفی‌بافی هنرمندان پست مدرن را راهگشایی برای جهانی جالب‌تر می‌داند: «این جهان به ما قوت قلب نخواهد داد، ولی بی‌شک هیجان‌انگیزتر خواهد بود، جهانی که در آن نام بازی مخفی خواهد ماند، جهانی که امکان بازگشت و عدم تعین بر آن حاکمند.[۲۳] توصیف بودریار از این جهان دقیقاً می‌تواند بر دنیای متن فیلم‌های پست مدرن مطابقت یابد. در این فیلم‌ها همیشه می‌توان انتظار رخدادهای هیجان‌انگیز و پیش‌بینی نشده را داشت. در این فیلم‌ها هر اتفاقی برای هر کسی (شخصیت مهم باشد یا بی‌اهمیت، آدم مثبت یا منفی) قابل وقوع است. آدم‌ها ممکن است به شنیع‌ترین اعمال دست بزنند و یا قربانی اعمال شنیع دیگران شوند. به هیچ چیز اطمینانی نیست. در پاک‌کن هنری صاحب بچه‌ای به شکل جانور می‌شود. در ام.باتر فلای، جاسوسه‌ای سر آخر یک مرد از آب در می‌آید. در بیتل جوس مردگان قهرمان رمانتیک فیلم می‌شوند. جالب این که تمام این فیلم‌ها با وجود موضوعات به ظاهر ضدارزشی و غریب خود، بیشتر از سایر فیلم‌ها حاوی نوعی اخلاقیات و ارزش درونی هستند. همه‌ی فیلم‌های پست‌مدرن، در عین حال همراه با نوعی نوستالژی و ادای دین به ارزش‌های اخلاقی دیروزی هستند. به همین دلیل این فیلم‌ها با پایانی اخلاقی تمام می‌شوند که در ضمن یادآوری گذشته نیز هست.

در پایان مریخ حمله می‌کند! زمین از تیرگی و آشفتگی نجات می‌یابد و نجات یافتگان در طبیعتی زیبا و چشم‌نواز قدم می‌زنند. نوع صحنه‌آرایی و زاویه دوربین طوری است که به سرعت آدم را به یاد فیلم‌های کلاسیک می‌اندازد.

نورمن دنزین فیلم‌های پست مدرن را به سبک سازشکارانه‌ای خوش‌بینانه می‌خواند. چشم‌انداز پست‌مدرن و مردم آن پر از امید است. این مردم با یک دیدگاه شیزوفرنیک می‌دانند که در نهایت همه چیز به خوبی و خوشی تمام می‌شود. آدم‌های خبیث کشته می‌شوند یا دست از شرارت برمی‌دارند. قهرمان‌های مرد از مرزهای اخلاقی پا فراتر می‌گذارند اما به خانه پیش پدر و مادر برمی‌گردند. شاید این عمده‌ترین کارکرد فیلم‌های نوستالژیک دهه‌ی ۱۹۸۰ است. چنان که سیستم‌های سیاسی جهان هرچه بیشتر خشن و محافظه‌کار می‌شود، نیاز برای متن‌های فرهنگی که بر عناصر کلیدی یک اقتصاد سیاسی محافظه‌کارانه صحه بگذارد، افزایش می‌یابد.[۲۴]

البته این فیلم‌ها نه برای صحه گذاشتن بر اقتصاد سرمایه‌داری، بلکه برای نقد این اقتصاد و بازگشت به ارزش‌های دیرین انسانی ساخته می‌شوند. هرچند که نمی‌خواهند با ساده‌لوحی تأثیر دوره‌ی لیت ـ مدرن را نادیده گرفته و ناگهان تماشاگر را به گذشته‌ای موهوم پرتاب کنند.

جنسیت

در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ با اتکا به نظریات جدید روانکاوی جدید فروید و لاکان که سلطه‌ی اخلاق و وجدان را ناشی از تسلط پدر می‌دانستند و زنان را در این نظام محکوم به نابودی می‌دیدند، نهضت آزادی جنسی برعلیه فرهنگ پدرسالارانه شکل گرفت. فمینیست‌ها از تندروترین پیروان این نهضت بودند که علیه تسلط مردان در نظام‌های اجتماعی و سیاسی شوریدند و زن را از پیله‌ی جایگاهی که فرهنگ مردسالارانه برای او تعیین کرده بود، درآوردند. با یونگ (انیما و انیموس) مفاهیمی چون دوجنسی بودن انسان به یافته‌های فیزیولوژی قوت گرفت و با کارن هورنای (که عقده رحم را به مقابله با عقده الکترا آورد) بنیان‌های نظری برتری‌نمایی جنس مذکر متزلزل شد).[۲۵]

به این ترتیب با موج برابری‌طلبی جنسی، جنبش فمینیسم نیز در دوران پست‌مدرن نیروی تازه‌ای گرفت و در دهه‌های هشتاد و نود در تولیدات عامه‌پسند سینما نیز جای خود را باز کرد. در ژانرهای حادثه‌ای، پلیسی، وحشت، وسترن، علمی تخیلی و ... فیلم‌هایی ساخته شدند که در آنها جایگاهی که به طور سنتی متعلق به قهرمان مرد بود را زنان اشغال کرده بودند. بسیاری از فیلم‌ها درباره‌ی مسائل زنان ساخته شد. در واکنش به این موج فمینیسم، مجموعه‌های حادثه‌ای راکی، رمبو، نابودگر و ... ساخته شدند که بر قدرت‌نمایی قهرمان مرد با عضلات درهم پیچیده تأکید داشت. واکنشی که خود به شکل مطایبه‌آمیزی مورد انتقاد قرار گرفت.

پست مدرنیست‌ها به موج روزافزون فمینیسم اعتقادی ندارند. بیش از همه فوکو در این باره در «تاریخ جنسیت» خود بحث کرده است. فوکو جنسیت را فراتر از تولید مثل یا کسب لذت می‌داند. او معتقد است که جنسیت در دوران مدرن، گفتمانی است که در رابطه‌ی تنگاتنگ با سوبژکتیویته و قدرت قرار دارد. گفتمانی که از زمان فروید شدت یافته و کم‌کم تبدیل به مرکز و حقیقت کلیه‌ی جنبه‌های زندگی انسان شده است. جنسیت به نظر فوکو بیشتر مجموعه‌ای تصادفی و مشروط از سخن (گفتمان)ها، درونمایه‌ها یا اعمال است که از سرآغاز روزگار مدرن با سفسطه‌گری روزافزونی افراد را درون مناسبات قدرتی اجتماع و سخن (گفتمان) باقی نگه داشته است. جنسیت یعنی روش اداره کردن، تولید و نظارت ما بر بدنمان، کنش‌هایمان و مناسبات اجتماعی‌مان در جامعه‌ی مدرن[۲۶] . او تأکید می‌کند که جامعه‌ی مدرن نمی‌تواند از صحبت‌های پایان‌ناپذیر درباره‌ی جنسیت بگریزد. او گفتمان‌ها و رفتارهای اجتماعی زنان و مردان را مناسباتی از همزیستی قدرت و جنسیت می‌داند. در روزگار مدرن جنسیت به مثابه حقیقت پنهان وجود ماست که از آن گریزی نداریم.

پست فمینیست‌ها کم‌کم از پافشاری بر سر برتری‌طلبی زنانه دست برمی‌دارند و تمایزگذاری بین مذکر و مؤنث را در جامعه‌ی پست مدرن دارای ابعادی فراتر از جنسیت آنها مطرح می‌کنند. جودیت باتلر در کتاب شگفت‌انگیزش دردسر جنسیت، مفاهیم زنانگی و مردانگی و هم‌چنین جنسیت مذکر و مؤنث را با اشاره به مباحث جامعه‌شناسی، زیست‌شناسی و ژنتیک، چنان به نقد می‌کشد که تا پایان کتاب واژه‌های زن و مرد چیزی نیستند جز دو صدف همشکل تهی، معلق در جریان سیال چندگانگی جنسیت‌ها.[۲۷]

دیویدلینچ در فیلم «بزرگراه گمشده» یک زن را برای هر دو نقش هرزه و پاکدامن برمی‌گزیند تا نشان دهد مرز این دو چقدر در جامعه لیت ـ مدرن مخدوش شده است. با این حال پست‌مدرنیست‌ها که مخالف پرده‌دری‌های جنسی هستند، سعی می‌کنند که به تعاریف سابق درباره‌ی پاکدامنی و عصمت بازگردند تا بتوانند مفهوم عشق را به شکل سابق آن دوباره احیا کنند. زنان اغواگر در فیلم‌های پست مدرن به هجو کشیده می‌شوند. وینونا رایدر در هر سه فیلمی که برای تیم برتون بازی کرده، نقش دختری پاک و دلتنگ از سیاهی محیط اطرافش را دارد. او در ادوارد دست قیچی، بیتل جوس و مریخ حمله می‌کند! تنها زنی است که مورد تمسخر قرار نمی‌گیرد. در مقابل او، می‌توان اوج دیدگاه هجوآمیز برتون نسبت به زنان جنسی را در فیلم مریخ حمله می‌کند! دید. در این فیلم یک زن اغواگر سر آخر یک جاسوس کریه‌المنظر مریخی از آب درمی‌آید و مریخی‌ها سر یک زن خبرنگار متظاهر را به بدن یک سگ پیوند می‌زنند!

نفرت پست‌مدرنیست‌ها از زنان فاقد پاکدامنی تا جایی پیش می‌رود که بعضی از منتقدان این فیلمسازان را در ردیف ضدزن طبقه‌بندی کرده‌اند. دیوید کراننبرگ در فیلم سورعریان که براساس زندگی ویلیام باروز نویسنده است و در یک بحران ناهوشیاری همسر خود را به قتل رساند، می‌گوید: حسادت یک احساس بسیار مهم و قوی است، حتی وقتی که مهارش می‌کنیم. باروز جوآن را دوست داشت، او را می‌پرستید و او را مساوی و برابر با خود می‌پنداشت. در این کار باروز نشانه‌ای از تحقیر زن وجود ندارد و راستش کشف کردم که این اصلاً از عناصر اساسی در ساختار روان‌شناسانه‌ی اوست، اما بهتر است آدم از سطح بگذرد و به عمق چیزها برود. کار او در باطنش جوهر نوعی مبارزه با نفرت از زن را بدون هیچ نوع ترس و واهمه نشان می‌دهد.[۲۸]

شاید دلیل نفرت از زن، ناکامی پست‌مدرنیست‌ها در بازگشت به عشق پاک و بی‌آلایش دوره‌ی کلاسیک باشد. بودریار می‌گوید: دیگر نمی‌توان عشق را وابستگی اشتیاق به یک فقدان دانست. عشق برخلاف، گونه‌ای تبدیل شدن ناخودآگاه به دیگری است.[۲۹] او این دگرگونی را همردیف حیوان شدن انسان و زن شدن مرد (دو مایه تکرارشونده در فیلم‌های پست مدرن) می‌داند.

فیلم‌سازان پست مدرن در عین داشتن آرمان‌های سنتی درباره‌ی عشق و پاکدامنی، در عصری زندگی می‌کنند که تابوهای رابطه‌ی زن و مرد شکسته شده و جنسیت بی‌پرده و عریان در سینما به نمایش درآمده است. در فیلم‌های پست مدرن تضادهای هنرمند و عکس‌العمل بی‌پیرایه‌ی او در برابر این حقیقت پنهان زندگی انسان مدرن دیده می‌شود. این فیلم‌سازها آشفتگی و هراس خود از اوضاع به وجود آمده را بازتاب می‌دهند و در عین حال سعی می‌کنند که شعله‌ی کمرنگی از آنچه آرمان آنها نسبت به عشق را تشکیل می‌دهد، در آثارشان روشن نگه دارند.

واقعیت و وانموده

یکی از بحث‌های مهم مکتب پست مدرن، بحث واقعیت و وانموده است. وانموده نوعی از شبیه‌سازی است. چیزی که واقعیت را وانمود می‌کند. ژان بودریار در مقاله‌ی خود «وانموده‌ها» توضیح می‌دهد که تشخیص واقعیت از وانموده امری ناممکن است. او بین وانموده و بازنمایی تفاوت می‌گذارد.

بازنمایی از این اصل آغاز می‌شود که نشانه و امر واقعی با یکدیگر برابرند. اما وانمودن از آرمانی بودن این اصل برابری، از نفی ریشه‌ای نشانه به مثابه ارزش، از نشانه به منزله‌ی سرنگونی و حکم مرگ همه نشانه‌ها آغاز می‌شود.[۳۰] او در تطبیق تصویر و واقعیت چهارمرحله را بازمی‌شمارد که چهارمین مرحله به نظام وانمودن تعلق دارد. در این مرحله «تصویر هیچ گونه مناسبتی با هیچ واقعیتی ندارد: تصویر وانموده‌ای ناب از خود است.[۳۱]

این تصویر نشانه‌ای نیست که واقعیتی را در خود نهفته دارد، بلکه خود یک گستره‌ی نشانه‌ای قائم به ذات است. «گذر از گستره نشانه‌هایی که چیزی را پنهان می‌کنند به گستره نشانه‌هایی که هیچ را پنهان می‌کنند، دگرگونه‌ای سرنوشت‌ساز را رقم می‌زند. اولی کنایه دارد به یک تئولوژی حقیقت و راز (که انگاره‌ی ایدئولوژی هنوز متعلق به آن است) دومی عصر وانموده‌ها و برانگیختگی را آغاز می‌کند. عصری که عامل ربانی دیگر خود را در آن بازنمی‌شناسد، قضاوتی نهایی درست را از نادرست و امر واقعی را از احیای مصنوعی آن تمیز نمی‌گذارد، چرا که دیگر همه چیز از پیش مرده و دوباره برخاسته است.[۳۲]

از آنجا که از دیدگاه پست مدرنیسم هر اثر هنری، خود یک وانموده است، فیلم‌های پست مدرن به نوع خاصی از واقع‌گرایی روی می‌آورند که به قول بودریار می‌توان آن را نو ـ واقعی یا حاد ـ واقعی نامید. این فیلم‌ها در عین ظاهر واقع‌گرایانه و عادی خود، حاوی نکاتی سخت تکان‌دهنده و نامعمول هستند به طوری که گاه تماشاگر عادی را گیج و سردرگم می‌کنند.

نورمن دنزین تحلیل‌های مبتنی بر واقع‌گرایی را در مورد فیلم‌های مخمل آبی یک به یک بررسی کرده و آشکار می‌کند که چطور هریک از آنها برای یافتن یک مقیاس واقع‌گرایانه در فیلم ناچار به گزینش چند نشانه و نادیده گرفتن نشانه‌های دیگر شده‌اند و در نتیجه نتوانسته‌اند بر سر یک معنای کلی به توافق برسند.

به جز آثار هنری (و به خصوص عکاسی و سینما)، رسانه‌های ارتباط جمعی، ام.تی.وی و دیزنی‌لند نیز از مهم‌ترین وانموده‌های دوران مدرن هستند که وجود واقعیت واحد را در مظان تردید قرار می‌دهند.

الیور استون در قاتلین بالفطره نشان می‌دهد که مرز بین واقعیت و وانموده‌های وسایل ارتباط جمعی در زندگی انسان امروز، تا چه حد باریک و از هم گسستنی است. او شخصیت‌های اصلی فیلم (و تماشاگر) را در کنش و واکنش‌های دائمی با وانموده‌ها قرار می‌دهد.

در این فیلم دنیایی مملو از تصاویر رسانه‌ای به نمایش درمی‌آید. حتی در جای جای فیلم از منطق ویدئو کلیپ و نمایش‌های تلویزیونی برای پیشبرد حوادث و معرفی شخصیت‌ها استفاده می‌شود.

استون شخصیت‌ها، حوادث، و حتی خودش را به عنوان کارگردان فیلم، یکسره درگیر این وانموده رسانه‌ای می‌بیند و بنابراین از هر اظهارنظری درباره واقعیت طفره می‌رود. به قول تیم برتون من فرزند عصر تلویزیون هستم. ارجاعات فلسفی من بیشتر سریال‌های امریکایی هستند... متأسفانه.[۳۳]

لیوتار معتقد است که دوران پست مدرن دوران واقعیت نااستوار است. «مدرنیته در هر زمانه‌ای که ظهور کند، بدون از هم پاشیدن باورها و کشف ناواقعی بودن واقعیت به همراه ابداع واقعیت‌های دیگر نمی‌تواند اظهار وجود کند.» او هنر را امری ناواقعی می‌داند که در جست‌وجوی امری والاست. و امر والا زمانی شکل می‌گیرد که تخیل ... قادر به ارائه شیئی که با یک مفهوم همخوان است، نباشد. اما این کار ساده‌ای نیست. ما پنداره‌ای از جهان (کلیت چیزهایی که وجود دارند) داریم. ولی قادر به نشان دادن نمونه‌ای از آن نیستیم. ما می‌توانیم عظمت بی‌انتها یا قدرت بی‌انتها را تصور کنیم ولی همه گونه‌های ارائه اشیایی که سعی در آشکار کردن این عظمت یا قدرت تام بی‌انتها را دارند به نظرمان به سختی نارسا می‌آیند. اینها تصورات ذهنی‌ای هستند که هیچ گونه ارائه‌ای از آنها ممکن نیست... من به آن هنری نام مدرن خواهم داد که صناعت مختصرش را به قول دیدرو صرف ارائه‌ی این حقیقت کند که آنچه ارائه نشدنی است وجود دارد.[۳۴]

بنابراین زیبایی‌شناسی مدرن یک زیبایی‌شناسی والاست اما عاطفه حقیقی را که یک ترکیب درونی از لذت و درد است، تشکیل نمی‌دهد: لذت از این که خرد از تمامی موارد ارائه شده فراتر می‌رود و درد از این که قوه‌ی تخیل یا قوه‌ی حسی نمی‌توانند با مفهوم برابری کنند. پسا مدرن آن چیزی است که به جست‌وجوی موارد ارائه نشدنی نو برمی‌آید، نه برای این که از آنها لذت ببرد، بلکه به این خاطر که بتواند

کوئنتین تارانتینو

فرهنگ عامیانه مهم‌ترین موضوع آثار هنری پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد و این همان نقطه‌ای است که هنر پست مدرن را به هنر پاپ پیوند می‌زند

حس قوی‌تری از شیء ارائه نشدنی را منتقل کند.[۳۵]

این حس قوی از شیء ارائه نشدنی در پشت ظواهر ساده و عادی موضوع‌های فیلم‌های پست مدرن دیده می‌شود. حسی که این فیلم‌ها را به واقعیتی فراتر از آنچه آن را واقع‌گرایی خشک و تصنعی آثار مدرن می‌نامند، پیوند می‌دهد.

فساد، خشونت جنسی، تصاویر تکان‌دهنده، نابودی و استحاله اجزای بدن و خشونت بی‌رویه تنها نمونه‌هایی از این موارد ارائه نشدنی نو هستند. فیلم‌های پست مدرن وانموده‌هایی هستند بی‌علاقه به واقعیت و در عین حال سخت تأثیرگذار. به همین دلیل به راحتی می‌توانند به عمق واقعیت نفوذ کنند و معانی پس پرده آن را بازتاب دهند.

اغلب این بحث پیش کشیده می‌شود که فیلم‌هایی چون چه کسی برای راجر رابیت پاپوش دوخت؟ ، بلید رانر، یا بازگشت بتمن پست‌مدرن هستند. آنها نوع‌های سینمایی را در هم می‌آمیزند، فیلم‌های قدیمی را مرور و بازسازی می‌کنند و جهانی بدون هیچ‌گونه پیشینه‌ی تاریخی یا حقیقی مستقر را ترسیم می‌کنند. اما اگر این فیلم‌ها پست‌مدرن‌اند، تنها به این دلیل ساده نیست که آنها جهانی غیرواقع‌گرا از کنش‌ها و واکنش‌ها ارائه می‌کند، به این دلیل است که آنها سیاست‌های پست‌مدرنی شهری پست مدرن را با احساس وهم‌آلود ولی معاصر و امروزی و نیز بسیار تکان‌دهنده را تجسم می‌بخشند و هرگونه واقع‌گرایی قالبی و صوری را کنار می‌گذارند... در تحلیل نهایی لحن زمخت و مبالغه‌آمیز و غرابت مبالغه‌آمیز بازگشت بتمن بیشتر از بسیاری از این فیلم‌های مبتذل واقع‌نما درباره‌ی شهرهای امریکایی می‌گوید و نشان می‌دهد.[۳۶]

فرهنگ پاپ

هنر پست مدرن هنری نخبه‌گرا نیست. پست مدرنیست‌ها در انتخاب موضوع به دنبال چیزهای ساده و پیش پاافتاده می‌روند. فرهنگ عامیانه مهم‌ترین موضوع آثار هنری ـ و فیلم‌های ـ پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد و این همان نقطه‌ای است که هنر پست مدرن را به هنر پاپ پیوند می‌زند.

مریخ حمله می کند، شکلی از سورئالیسم پاپ است. هم‌چنین می‌توان به فیلم‌های خانواده آدامز اشاره کرد که شخصیت‌ها و شوخی‌های آن به کلی از کارتون‌های جان آدامز در نشریه‌ی نیویورکر

سگ‌های انبار ـ کارگردان: کوئنتین تارانتینو

دهه‌های ۴۰ و ۵۰ گرته‌برداری شده‌اند. این هم بخشی از جهان پست مدرنیستی امروز هالیوود است. باری سوننفلد (کارگردان فیلم)، فیلم‌بردار و مدیر فیلم‌برداری و طراح صحنه بوده است و با حس تصویری عجیبی، دنیای پاپ خاصی را کشف و اجرا می‌کند که تنها در دنیای پست‌مدرنیستی این روزهای هالیوود سابقه دارد. دنیایی که بازتاب پست‌مدرنیستی عصر پاپ دهه‌ی ۶۰ است.[۳۷]

از دیگر نمونه‌ها می‌توان به فیلم‌های رابرت آلتمن اشاره کرد. به خصوص لباس حاضری که در آن به هجو دنیای مد می‌پردازد و یا کانزاس سیتی که بیش از دو سوم فیلم در کافه‌های زیرزمینی با اجرای موسیقی راک می‌گذرد. هم‌چنین می‌توان به نوار صدای فیلم مخمل آبی اشاره کرد که پر است از آوازهای راک اندرول دهه‌های ۵۰ و ۶۰.

فرهنگ پاپ اصلی‌ترین مشخصه فیلم‌های تارانتینو است.

تارانتینو در نوشته‌های خود در باب سینما به اصطلاحات عامیانه متوسل می‌شود. در قصه عامه‌پسند چنین انحرافی را باید در سکانس رستوران جست. رستوران / باشگاهی که اسطوره‌های کهن الگوی از پیشخدمتی تا سوپراستاری را با استفاده از شبیه‌سازی‌ها (وانموده‌ها)، جهت تنزل مقام صنم‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ (مونرو، دین و ...) تا حد سرویس‌دهندگان به میز، مورداستفاده قرار می‌دهد. در این بین فهرست غذا با عرضه استیک‌های داگلاس سیرک و مخلوط‌های (دین) مارتین و (جری) لوییز نیز وجود دارد. وینسنت وگا (جان تراولتا) همراه میا (اوما تورمن) به این معبد پاپ می‌آیند.[۳۸]

رویکرد فیلم‌های پست مدرن و پاپ و فرهنگ عامیانه، نوعی نوستالژی گذشته را در خود دارد. پست مدرنیست‌ها با نقدی که به وحدت‌گرایی و انتزاع خشک و بی‌روح هنر مدرن دارند، موضوعات عامه‌پسند را برای ایجاد ارتباط بیشتر و ملموس‌تر با مخاطب برمی‌گزینند. آنها از این راه سعی می‌کنند که به مایه‌هایی آشنا دست یابند و در دنیای آشفته و غیرانسانی لیت ـ مدرن، به دستاویزی دوست‌داشتنی چنگ بزنند.

سنت و بازگشت به گذشته

مدرنیته دائماً از نظر شکل، محتوا، در زمان و در فضا در حال دگرگونی ماهوی است و به عنوان اسطوره تنها به عنوان نظامی از ارزش‌ها ثابت و بازگشتنی است. در همین معناست که باید آن

را با حروف بزرگ نوشت (Modernity) و از این نظر به سنت (Tradition) شباهت می‌یابد... مدرنیته به عنوان اخلاق قانونمند دگرگونی با ضدیت با اخلاق قانونمند سنت برمی‌خیزد. با این همه خود به همان شدت در مورد دگرگونی‌های ریشه‌ای محتاط و نگران است. در واقع مدرنیته سنت نو است (به گفته هارولد رزنبرگ)، و اگرچه با بحرانی تاریخی و ساختاری پیوند دارد، در واقع تنها نشانه‌ای از آن بیماری است... بدین ترتیب مدرنیته به عنوان انگاره‌ای که کل یک تمدن، خود را در آن بازمی‌شناسد، عمکرد فرهنگی تنیظم‌کننده‌ای به عهده می‌گیرد و دزدانه دست به دست سنت می‌دهد.[۳۹]

به این ترتیب بودریار مدرنیته را وجه دیگری از سنت می‌داند، منتها سنتی که بر دگرگونی دائمی بنا شده و مد و تغییرات روز به روز را جایگزین رسوم گذشته کرده است.

با این حال مدرنیته (در ظاهر حداقل) با سنت به مبارزه برمی‌خیزد. نشانه‌ی دیگر آن انهدام هرچه گسترده‌تر اشکال سنتی است (سبک‌های ادبی، قوانین هارمونی در موسیقی، قوانین پرسپکتیو و بازنمایی در نقاشی، آکادمُیسم. و به طور کلی‌تر اقتدار و مشروعیت الگوهای دریافت شده در حوزه مد، روابط جنسی و رفتار اجتماعی.[۴۰]

پست مدرنیست‌ها در نقدی که بر عقل‌گرایی دوران روشنگری و جامعه مدرن دارند، به این نکته اصرار می‌ورزند که عقل‌گرایی سعادتی را برای بشر به ارمغان نیاورده است و از این رو بازگشت دوباره‌ای به سنت دارند. اما این بازگشت، یک سرسپردگی تمام عیار نیست. در نقد بودریار به مدرنیته دیدیم که پست مدرنیست‌ها سنت و مدرنیته را از یک جنس می‌انگارند و در واقع با مطلق‌گرایی و قطعیت هر دوی آنها سر ستیز دارند. رویکرد مجدد هنرمندان پست مدرن به سنت را نباید با سنت‌گرایی یکی فرض کرد. آنها با دیدی نوستالژیک به گذشته و سنت‌ها می‌نگرند اما در عین حال به اسطوره‌زدایی از گذشته نیز دست می‌زنند. نابخشوده یک قصه است. اما افسانه‌ای که غرب را به نوعی اسطوره‌زدایی می‌کند. آن هم با بهره‌گیری از عناصر دیگری جز وسترن کلاسیک، مثلاً مانند این که مسائل به آسانی روی نمی‌دهند، تیرها همیشه به هدف نمی‌خورند، تفنگ‌ها همیشه درست کار نمی‌کنند و ... نمی‌دانم این حقیقت غرب است یانه، اما بی‌شک فیلم به آن نزدیک می‌شود.[۴۱] کلینت ایستوود در اینجا به طور تلویحی ابراز می‌کند که اصرار فیلم‌ساز پست مدرن به اسطوره‌زدایی از گذشته به این خاطر نیست که می‌خواهد واقعیت گذشته را بازنمایی کند. این کار صرفاً وانموده‌ای از گذشته است، به عنوان یک دغدغه‌ی ذهنی و بدون هیچ تعهدی به واقعیت.

این فیلم‌ها فقط با حس نوستالژیک به گذشته بازنمی‌گردند. آنها گذشته را به حال می‌آورند. چنان که جیمسون می‌گوید، آنها گذشته را در حال می‌سازند اما در نوستالژی گذشته وحشت را جایگزین می‌کنند. دال‌های گذشته (مانند موسیقی راک اند رول دهه‌های ۵۰ و ۶۰) نشانه‌های تخریب‌اند. از نظر لیوتار این فیلم‌ها با نوستالژی سرجنگ دارند... راک‌اند رول معصومیت جوانانه‌ی خود را در فیلم لینچ (مخمل آبی) از دست می‌دهد، با همراه کردن نماهای فیلم با صدای راک او با نسل بزرگسال دهه‌ی ۱۹۸۰ سروکار دارد که هنوز به موسیقی دوران نوجوانی خود ارج می‌نهند. گویی لینچ می‌گوید این موسیقی آنقدر که به نظر می‌رسد معصوم نیست. لینچ با گذاشتن صداهای تحریک‌آمیز در میانه فیلمش توضیح می‌دهد برای این که اشخاص بتوانند عشق واقعی و هویت جنسی خود را در زندگی بیابند تو همان محوری راک اند رول (جنسیت عشق حقیقی) باید فرافکنی شوند.[۴۲]

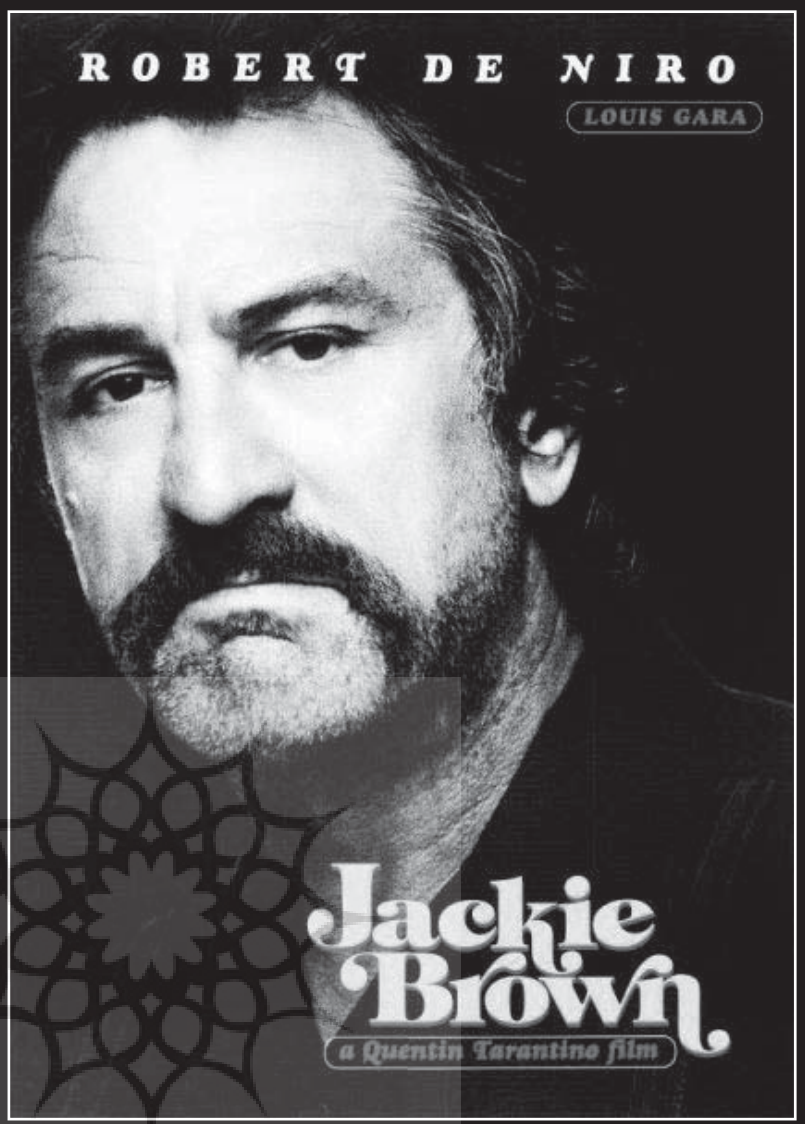
فیلم‌های پست مدرن در رویکرد خود به گذشته آن را توأما دارای دو جنبه‌ی مقدس و شیطانی می‌بینند و از آنجاست که درونمایه‌ی نوستالژی هجوآمیز گذشته در فیلم‌های پست مدرن معنا می‌یابد. در بیشتر این فیلم‌ها می‌توان نشانه‌های هجو یک یا چند ژانر سینمایی را پیدا کرد. تشییع جنازه هجویه‌ی ژانر گنگستری و رفاقت‌هایی از نوع آثار سرجولئونه است. فیلم‌های کرانبرگ هجویه‌ای بر سینمای فاجعه و حتی علمی / تخیلی است. چنان که مخمل آبی را می‌توان هجویه‌ای بر فیلم‌نوآر و قصه عامه پسند را هجویه‌ای بر فیلم‌های گنسگتری خواند. از همه جالب‌تر مریخ حمله می کند! است که خیلی‌ها آن را هجویه‌ای بر روز استقلال (فیلمی که همزمان با آن ساخته شد) خواندند. پست مدرنیست‌ها به گذشته علاقه‌مندند و برای اسطوره‌های آن دلتنگی می‌کنند. هیچ فیلمی از آنها را نمی‌توان نام برد که به نحوی شمایل‌های سینمایی گذشته در آن حضور نداشته باشد. اما در عین حال آنها دوست دارند که نگاه انتقادآمیز خود را حتی نسبت به گذشته‌ی دوست‌داشتنی از دست ندهند.

حتی در ادبیات پست ـ مدرن هم انگیزه‌های اجتماعی برای به کارگیری قالب‌های پیشین به صورتی کنایه‌آمیز وجود دارد.

پایان روایت‌های بزرگ

از نظر یکی از نویسندگان مقالات، کریگ اِنز، پست مدرنیسم استفاده‌ی منتقدانه از روش‌های فراصنعتی (کامپیوتر و عکاسی) در هنر و از دست رفتن روایت‌های بزرگ بود. (او در این مورد دنباله‌روی لیوتار بود.) فردریک جیمسون آن را به صورت واژه‌ای کلی به کار گرفت که همه‌ی واکنش‌های مختلف مدرنیسم ـ عالی (باز هم جان کیج و ویلیام باروز) و رفع تفاوت‌های میان فرهنگ عالی و جمعی که دو شاخص مهم و جنون را شامل می‌شد، دربرگیرد. ژان بودریار آن را به خلاصه کردن دوره ما و مرگ موضوع که نتیجه‌ی ظهور تلویزیون و انقلاب اطلاعاتی می‌باشد، تعبیر می‌کنند: ما در خلسه‌ی اطلاعات زندگی می‌کنیم و این خلسه بسیار مستهجن است. بیشتر نویسندگان آن را به طریق دیگری به کار می‌گیرند که برخی از آنها مقاومت در برابر تصورات مشترک فرهنگ ما و یا از بین بردن ساختار آن است. خلاصه تقریباً به معنای همه چیز و بدین ترتیب تقریباً هیچ چیز است.[۴۳]

پست مدرنیست‌ها تاریخ را رخدادهای پراکنده و گسسته‌ای می‌دانند که بدون هیچ ارتباطی در گوشه و کنار جهان ـ و نه فقط برای انسان غربی ـ اتفاق افتاده است. ... اندیشه تکخط بودگی تاریخ



جکی براون – کارگردان: کوئنتین تارانتینو

دیگر محو خواهد شد. تاریخی یکه وجود ندارد، تنها چیزی که وجود دارد تصاویری از گذشته است که دیدگاه‌های گوناگون را بازتابانده‌اند. خیالی واهی است اگر بیانگاریم دیدگاه برتر و جامعی وجود دارد که می‌تواند همه این دیدگاه‌های دیگر را یکپارچه کند.[۴۴]

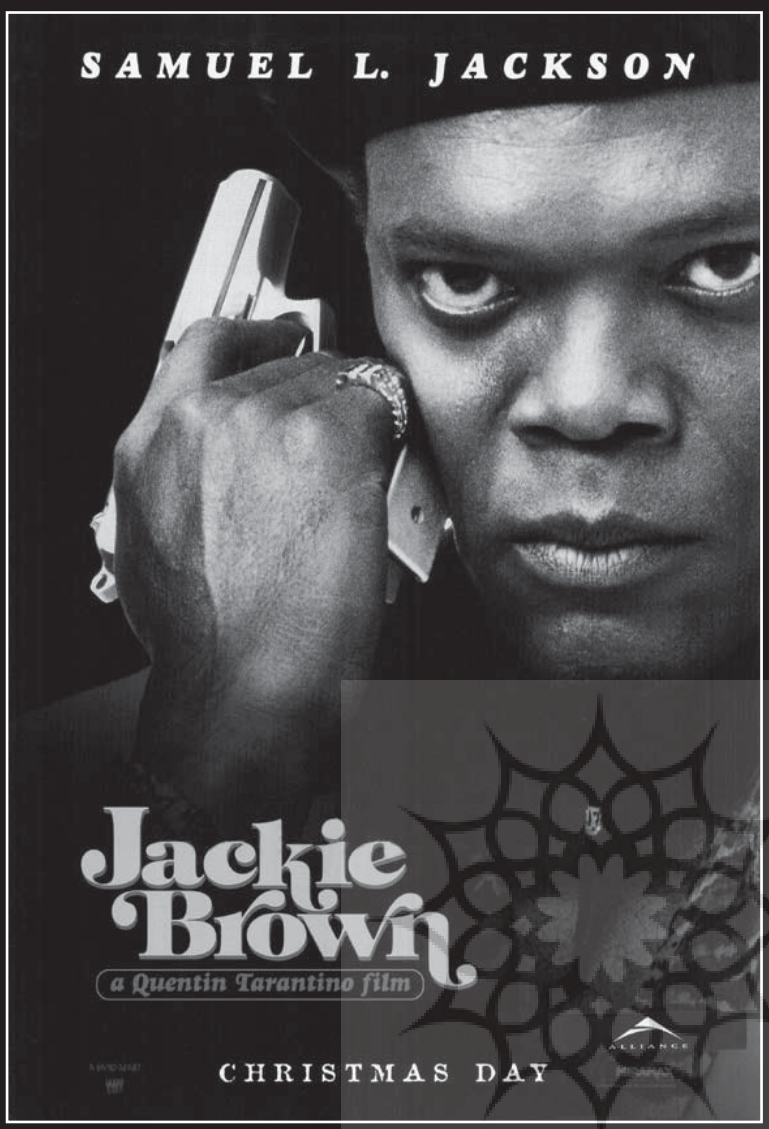
جنکز معتقد است: تعبیر لیوتار از روایت‌های بزرگ، آزادی بشریت، پیشرفت، رهایی طبقه کارگر و قدرت افزایش یافته است. این فوق روایت‌ها به اعتقاد او همان راهی را رفته‌اند که قبل از آنها دین، اراده ملی، و اعتقاد به سرنوشت باختر پیموده است؛ آنها بی‌اعتبار و قابل قبول گشتند.[۴۵]

پس روایت‌گری اساس تاریخ است. تمام این قصه‌های جنگ‌ها و شادی‌ها، روزها و کارها، این پندار را موجب می‌شوند که معنایی نهایی در کار است. اما چنین معنایی را نمی‌توان یافت، به این دلیل ساده که وجود ندارد، روایت‌ها تکرار می‌شوند و از این رو ما همواره به خود می‌گوییم: این روایت را پیش‌تر شنیده بودم. و روایت را، راستی که، پایانی نیست. ما همواره راوی حکایت‌های تکراری هستیم.[۴۶]

روایت‌گری اساس سینمای کلاسیک نیز هست. فراموش نکنیم که گریفیث، پدر سینمای کلاسیک قصه‌گو، مهم‌ترین آثار خود را بر مبنای روایت‌های بزرگ تاریخی ساخت. (تولد یک ملت و تعصب). اما فیلم‌سازان پست مدرن، در عین علاقه به سینمای کلاسیک، بسیاری از قواعد زبانی آن را می‌شکنند. از روایت خطی، سوژه معین و شخصیت‌پردازی متعارف فاصله می‌گیرند و روشی کاملاً متفاوت و شخصی را جایگزین آن می‌کنند.

هدف فیلم‌سازان پست مدرن در سینما کنار گذاشتن روایت نیست. آنها فقط نوع نگاه خود به روایت را تغییر داده‌اند. روایت‌های بزرگ و منسجم هنر کلاسیک همیشه درصدد بیان معنا و محتوایی با اهمیت بوده‌اند. هنر مدرن نیز در عین کنار گذاشتن ظاهری روایت، خود به جست‌وجوی روایت بزرگتری می‌رود. اما هنرمند پست مدرن در این روند ایجاد گسست می‌کند. او روایت را به صورت چندگانه و همزمان می‌آفریند و با کنار هم قرار دادن رخدادهای کوچک و بی‌ارتباط به یکدیگر از روایات بزرگ فاصله می‌گیرد.

فیلم‌های پست مدرن از قواعد دست و پاگیر فیلم‌نامه‌نویسی دوری



جکی براون ـ کارگردان: کوئنتین تارانتینو

می‌کنند. طرح داستانی، شخصیت‌پردازی، نقاط عطف و گره‌گشایی، همواره پیش‌فرض‌هایی هستند برای حکایت کردن یک روایت بزرگ. اما فیلم‌ساز پست مدرن به روایت‌های کوچک و کم‌اهمیت علاقه‌ی بیشتری نشان می‌دهد: قصه عامه‌پسند مارپیچ‌های روایی‌اش را با مجموعه‌ای از حل و فصل‌های به توافق رسیده حل می‌کند. فیلم سرشار است از جدا شدن‌های مسالمت‌آمیز، تعویض‌های مختصر و مفید گذشته، اعمال ناشی از بزرگ‌منشی و بخشندگی، تمام قصه‌ها نشانگر گریزهای توأم با بخت از مخمصه‌های کابوس‌وار و فاقد برنده هستند.[۴۷]

در این فیلم‌ها وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی و عنصر تداوم سینمای کلاسیک از بین می‌رود. شخصیت‌های فیلم تغییر می‌کنند و جای خود را به دیگران می‌دهند (بزرگراه گمشده)، رخدادها توالی منطقی زمانی خود را از دست می‌دهند (قصه عامه پسند)، خط قصه مرکزی که رویدادها حول آن شکل گرفته باشد حذف می‌شود و قصه به صورت وقایعی بی‌ارتباط با یکدیگر درمی‌آید.

خرده فرهنگ‌ها و التقاط ـ کثرت‌گرایی

در بحث از پایان روایت‌های بزرگ، جیانی واتیمو مهم‌ترین عامل فروریزی دیدگاه‌های مرکز بنیاد را وسایل ارتباط جمعی می‌داند. آنچه عملاً و علی‌رغم تلاش انحصارات و مراکز عمده سرمایه اتفاق افتاد این بود که رادیو، تلویزیون و روزنامه‌ها بدل به عناصری برای گسترش، تکثیر و فوران جهان‌نگری‌های گوناگون شدند. فرهنگ و خرده‌فرهنگ‌های مختلفی به کانون توجه افکار عمومی راه یافته‌اند.[۴۸]

وسایل ارتباط جمعی بزرگترین تجلی کثرت‌گرایی دوره‌ی پست مدرن هستند. با اضمحلال اندیشه خردمندانگی مرکز بنیاد تاریخ، جهان ارتباطات همگانی به سان مجموعه‌ای چندگانه از خردمندانگی محلی ـ یعنی اقلیت‌های اخلاقی، جنسی، دینی، فرهنگی و یا هنری ـ که هر کدام صدای خود را دارند فوران می‌کنند.[۴۹]

بد نیست این نکته را با سخن جنکز مقایسه کنیم که می‌گوید: پست ـ مدرنیسم حرکتی است که در حدود ۱۹۶۰ در قالب دسته‌ای از خیزش‌های کثرت‌گرایانه مدرنیسم را ترک کرد.[۵۰]

این موج در سینمای دهه‌ی هشتاد و نود منتهی به رشد ساخته

داستان‌های عامه‌پسند - کارگردان: کوئنتین تارانتینو

شدن فیلم‌هایی درباره زنان و سیاهپوستان شد. تسلط بی‌چون و چرای مرد سفیدپوست غربی بر سینما خاتمه یافت و گروه‌های دیگر اجتماعی و فرهنگی نیز امکان یافتند بر پرده سینما مطرح شوند. اما این پدیده به خودی خود پیامد التقاطی شدن فرهنگ در دوران پست مدرن را به همراه دارد.

جنکز معتقد است: تنوع کثرت‌گرایی مورد پسند همگان نیست اما واقعیتی از زندگی در دهکده جهانی است و بسیاری از هنرمندان نظیر رن کیتاج یا معماری همچون جیمز استرلینگ از آنجا که این تنوع متضاد بر حس واقع‌بینی آنها منطبق است، موضوعات ناسازگار را درکارشان جا می‌دهند. اگر فرهنگ نامتعارف باشد، بهترین هنرمندها با این حقیقت سروکار خواهند داشت. [۵۱]

التقاط چه در رویه ظاهری و چه در سبک درونی فیلم‌های پست مدرن دیده می‌شود. این فیلم‌ها اغلب به صورت مجموعه‌ای از گذشته و حال و آینده، و به شکل ملغمه‌ای از انیمیشن و ویدئو و ژانرهای مختلف سینمایی به نظر می‌رسند. منتها در ترکیبی بدیع و آگاهانه. فیلم‌ساز پست مدرن سبک التقاطی را به انتخاب خویش برمی‌گزیند تا حس آشفتگی و حیرت خود را از دنیای گوناگون رسانه‌ای امروز بیان کند. اما این رویکرد با آن نوع التقاطی که در فیلم‌های تجاری اخیر دیده می‌شود و هدف آن به گفته لیوتار ارضای تنوع سلیقه‌ای مخاطبان (و در حقیقت مصرف‌کنندگان کالاهای هنری نظام سرمایه‌داری) است، متفاوت است.

پست مدرنیسم آن ادویه ویژه، آن محرک مخصوصی است که به هنرمند، به انسان، این اجازه را می‌دهد که متفاوت‌ترین روش‌ها، پیچیده‌ترین و سنگین‌ترین قالب‌ها با متناقض‌ترین الهام‌ها و معمول‌ترین و نچسب‌ترین محتواها با یکدیگر درآمیزد. [۵۲]

این التقاطی است آگاهانه که خود به یک سبک تبدیل شده است. سبکی که نوع دیگرش در نقاشی، معماری و موسیقی پست مدرن نیز دیده می‌شود. هنرمند پست مدرن با مخاطبانی التقاطی روبه‌رو است و برای ارتباط با او ناچار از به کارگیری روش‌های متنوع است.

در دوره‌ی کنونی اگر فیلم‌ساز تماشاگر خود را به نحوی حفظ نکند دیگر هیچ امیدی به بازگرداندن او نیست. سرمایه‌داری نوین همیشه کالاهای دیگری برای عرضه به او دارد. تماشاگر پست مدرن می‌تواند در ظرف چند دقیقه کانال تلویزیون خود را عوض کند و یا فیلم ویدئو را روی دور تند تماشا کند و اگر خوشش نیامد آن را خاموش کند. به قول سوزان سانتاگ آیین سینما رفتن و عشق ورزیدن به سینما برای این تماشاگر فراموش شده است.

فیلم‌ساز پست مدرن در شرایطی فیلم می‌سازد که سینما تمام قصه‌ها را تعریف کرده و همه ترفندها برای حفظ و غافلگیری تماشاگر کهنه شده است. روایت و قاعده‌مندی‌های سینمای داستان‌گو، حالا درهر سریال دست چندم تلویزیونی رعایت می‌شود و اوج فرم‌گرایی و انتزاع فیلم‌های مدرن به طور بیست و چهار ساعته از شبکه ام.تی.وی پخش می‌شود. این تماشاگر به شدت بی‌حوصله، علاقه‌مند به تعمق و اشباع شده از فیلم و

تصویر متحرک است: همیشه فیلم دوستانی بودند که فیلم و قواعد آن را درک می‌کردند، اما اکنون با توسعه ویدئو، تقریباً هرکس متخصص سینما شده است. حتی با وجود این که نه آن را می‌شناسند و نه می‌فهمند. مادرم به ندرت به سینما می‌رفت. با این وجود اکنون که ویدئو فراگیر شده او هر چه وارد بازار می‌شود را تماشا می‌کند ـ واقعاً هرچه که عرضه می‌شود را ولی روی نوار ویدئو و با اختلاف شش ماه پس از پخش سینمایی.[۵۳]

این نکته فقط به تماشاگر پست مدرن مربوط نمی‌شود. سینماگر پست مدرن هم تقریباً نمی‌تواند موضوعی را پیدا کند که سینما بارها به آن نپرداخته باشد و قصه‌ای را که به چندین روایت مختلف بازگو نشده باشد. از این رو این سینماگر، ناچار است که به تنوع روی بیاورد و انسجام زیبایی‌شناختی را نادیده بگیرد. اگر یک ساعت بعد از تماشای قصه عامه‌پسند سالن را ترک کنید، دیگر فیلم را واقعاً تجربه نکرده‌اید، چون فیلمی که در یک ساعت بعد می‌بینید با یک ساعت اول به کلی تفاوت دارد. و حتی بیست دقیقه آخر فیلم با آنچه دیده‌اید متفاوت است.[۵۴]

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

نتیجه گیری

فیلم‌های پست مدرن نوعی پاسخگویی و عکس‌العمل نسبت به بی‌معنایی و نشاط سطحی دوره مدرن هستند. هنر پست مدرن، هنری است که نه مانند هنر کلاسیک بر حقیقتی پذیرفته شده و همگانی تکیه کرده است و نه مانند هنر مدرن در جست‌وجوی رسیدن به حقیقت امر والا برآمده است. اما این هنر، قصد دارد رابطه‌ای ملموس و واقعی با انسان امروز برقرار کند.

هنر پست مدرن، مانند هنر مدرن برج عاج‌نشین نیست و از فهم عوام نمی‌ترسد. همچنان که معماری پست مدرن از عناصر و فضاهای قدیمی استفاده می‌کند تا رابطه میان مردم و معماری را صمیمانه‌تر و دوستانه‌تر کند، سینمای مدرن هم شمایل‌های سینمای کلاسیک (مانند هنرپیشه‌ها و فیلم‌های قدیمی) را به کار می‌گیرد تا با تماشاگران ارتباط ملموس‌تری برقرار کند.

تنوع و کثرت‌گرایی که از ویژگی‌های مهم هنر پست مدرن است، در سینمای پست مدرن باعث تنوع سبک‌ها و روش‌های گوناگون شده است. منتقدان سینمایی دیگر مانند گذشته به اصولی تغییرناپذیر برای نقد فیلم‌ها و برای تشخیص آن خصوصیت مرموزی که یک اثر ناب سینمایی را از یک فیلم ضعیف متمایز می‌سازد اعتقاد ندارند.

در جشنواره‌های معتبر امروز، در رقابت با سینمای بزرگ امریکا و اروپا، سینماگران ایرانی و چینی برنده می‌شوند. عباس کیارستمی در حالی که حتی اصول قصه‌گویی یا دکوپاژ کلاسیک را هم رعایت نمی‌کند، به عنوان مهم‌ترین فیلم‌ساز زنده جهان شناخته می‌شود. زیرا فیلم‌های او حاوی طراوتی نامعمول و رسیدن به واقعیتی است که فیلم‌سازان مدرن و اسیر قراردادهای فیلم داستانی از آن محروم مانده‌اند. به همین دلیل است که ژان لوک گدار مهم‌ترین فیلم‌ساز موج نوی فرانسه، کیارستمی را بزرگترین فیلم‌ساز امروز می‌خواند و در برابر او سر تعظیم فرود می‌آورد.

سینمای پست مدرن سینمایی است که تماشاگر را با تجربه‌ای واقعه‌ای و طبیعی روبه‌رو می‌کند. این سینما عکس‌العملی در برابر نشاط زودگذر و بی‌دوام سینمای لیت ـ مدرن است. سینمایی که به قول جیمسون اسیر منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر است.

در برابر این دنیا و در برابر منگی سرخوشانه‌ای که بودریار از آن نام می‌برد، سینمای پست مدرن به دنبال احساسات واقعی و انسانی می‌گردد. از این رو، این سینما به هرگوشه‌ای از دنیا چنگ می‌اندازد تا بتواند آن احساس ناب و فراموش شده را در جایی بیابد. و شاید از این روست که سینما در دوره پست مدرن به شرق روی می‌آورد. زیرا بر طبق یک ضرب‌المثل لاتین، آفتاب همیشه از شرق طلوع می‌کند.

پانوشت‌ها:

۱. چارلز جنکز. پست مدرنیسم چیست؟

۲. امید روحانی. پیتر گریناوی و یک صافی ویژه پست مدرنیستی برای جهان ماهنامه فیلم شماره ۱۶۰

۳. چارلز جنکز. پست مدرنیسم چیست؟

۴. مسعود اوحدی. سینما و منطق فرهنگی پست مدرنیسم فصلنامه هنر شماره ۲۵

۵. اریک برنز. میشل فوکو. ترجمه بابک احمدی انتشارات کیهکشان ۹۲

۶. همان ص ۹۷

۷. همان ص ۹۸

۸. همان ص ۹۸

۹. بابک احمدی. ساختار و تأویل متن نشر مرکز ص ۴۸۳.

10. Norman k Denzin. Blue Velvet: postmodern Contradictions

۱۱. دیوید کرانبرگ. داستان یک دگردیسی طولانی ماهنامه فیلم ۱۶۸.

۱۲. میشل فوکو. سرگشتگی نشانه‌ها گردآوری مانی حقیقی ص ۳۱۲.

۱۳. امید حبیبی‌نیا. واکنش خود معناست دنیای تصویر ۵۲.

۱۴. بابک احمدی. ساختار و تأویل متن نشر مرکز ص ۴۷۷.

۱۵ عباس کیارستمی. نیاز درونی من سؤال کردن است پاسخ دادن کار من نیست مصاحبه با نوشابه امیری گزارش فیلم ۱۳۱.

۱۶. ویم وندرس. ماهنامه فیلم ۱۴۹.

۱۷. بهزاد رحیمیان. پست مدرنیسم الکن ماهنامه فیلم ۱۴۴.

۱۸. تیم برتون ماهنامه فیلم ۱۳۶.

۱۹. میشل فوکو ص ۱۰۱.

۲۰. همان ص ۱۰۲

۲۱. تیم برتون ماهنامه فیلم ۶۳۱.
۲۲. ژان بودریار. سرگشتگی نشانه‌ها ترجمه مانی حقیقی ص ۳۴۸.
۲۳. همان ص ۳۵۴.
24. Norman k Denzin Blue Velvet: postmodern Contradictions
۲۵. امید حبیبی‌نیا. واکنش خود معناست دنیای تصویر ۵۲.
۲۶. میشل فوکو ص ۱۱۴.
۲۷. مانی حقیقی و سرگشتگی نشانه‌ها ص ۸
۲۸. دیوید کرانبرگ فیلم ۱۶۸.
۲۹. ژان بودریار. سرگشتگی نشانه‌ها ترجمه مانی حقیقی ص ۳۵۰.
۳۰. همان ص ۹۱.
۳۱. همان ص ۹۱
۳۲. همان ص ۹۲.
۳۳. تیم برتون دنیای تصویر ۴۶.
۳۴. ژان فرانسوا لیوتار. سرگشتگی نشانه‌ها مانی حقیقی صص ۳۸ تا ۴۵.
۳۵. همان ص ۴۹.
۳۶. پیتر وولن از متروپولیس تا گاتهام‌سیتی فیلم ۶۳۱.
۳۷. تای بار بازسازی فرهنگ پست مدرنیستی پاپ دهه ۶۰ ترجمه یوسف شهابی فیلم ۱۶۰.
۳۸. کوین اسمیت عبور از آیینه جادوی سینما ترجمه پرتو مهندی دنیای تصویر ۲۲.
۳۹. ژان بودریار. سرگشتگی نشانه‌ها مانی حقیقی ص ۲۱.
۴۰. همان ص ۲۸.
۴۱. کلینت ایستوود فیلم ۱۴۱.
42. Norman k Denzin Blue Velvet: Postmodern Contradictions
۴۳. همان
۴۴. جانی واتیمو. سرگشتگی نشانه‌ها ص ۵۴.
۴۵. پست مدرنیسم چیست؟
۴۶. ساختار و تأویل متن ص ۴۸۰.
۴۷. گاوین اسمیت. عبور از آیینه جادوی سینما ترجمه پرتو مهتدی دنیای تصویر ۲۲.
۴۸. ساختار و تأویل متن ص ۵۶.
۴۹. همان ص ۵۹.
۵۰. چارلز جنکز. پست مدرنیسم چیست؟
۵۱. پست مدرنیسم چیست؟
۵۲. امید روحانی. فیلم ۱۴۴.
۵۳. کوئنتین تارانتینو. دنیای تصویر ۲۲.
۵۴. همان

دیرینه شناسی سینما
سی. دبلیو. سرام
ترجمه‌ی فاطمه حسینی شکیب
انتشارات دف، ۱۳۸٤

کتاب دیرینه‌شناسی را می‌توان اثری مستقل درباره‌ی پیش‌تاریخ و تاریخ ابتدایی سینما به زبان فارسی دانست. هدف کتاب پدید آوردن نظم از دل مقادیر عظیم اطلاعاتی است که درباره‌ی دیرینه‌شناسی سینما برای چند دهه‌ی طولانی، بر روی هم انباشته شده‌اند. ویژگی بارز کتاب دیرینه‌شناسی سینمای سرام که سبب شده جزو منابع اصلی تاریخ‌نگاران و محققان سینما به شمار رود از این قرار است: مؤلف علاوه بر مستندات ثبتی و مکتوب به تاریخ شفاهی نیز متکی بوده و امکان دسترسی و ملاقات با بسیاری از پیشگامان صنعت را در واپسین سال‌های عمرشان داشته است. در عین حال اصل بی‌طرفی در تحقیق، این اثر را از دام مجادلات بیهوده بازداشته است. تصاویر این کتاب که بخشی مکمل به شمار می‌رود درخور تقدیر است.

سرام در پیش‌گفتار کتاب به این نکته اشاره می‌کند که قدمت نخستین کنجکاوی‌اش درباره‌ی دیرینه‌شناسی سینما به سال ۱۹۳۶ بازمی‌گردد. به نظر مؤلف آنچه درحقیقت مورد توجه وی در این کتاب بوده است، نحوه‌ی پیدایش سینما به عنوان یک صنعت و فناوری است و کتاب در سال ۱۸۹۷ پایان می‌گیرد، سالی که تاریخ صنعت و هنر، تولد سینما را به خود می‌بیند. مؤلف تلاش کرده است تا خطوط کلی زندگی کسانی که عامل توسعه و پیشرفت سینما بوده‌اند، را به اختصار ترسیم کند. به نظر وی تصاویر ارائه شده در کتاب و زیرنویس‌های شان چیزی فراتر از یک ضمیمه برای متن به حساب می‌آیند. اینها بخش ضروری و مکمل متن هستند و مطالبی را مربوط به پیشگامان فرهنگی و صنعت‌گران اولیه سینما دربرمی‌گیرند که اغلب در متن اصلی نیامده‌اند. شاید بتوان گفت که به کمک آنها موضوع تاریخ تکنیکی سینما کامل می‌شود.