ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره یازدهم، مهر ۱۴۰۲
صص۴۷-۶۲

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های ساختار روایی پست‌مدرن در ادبیات و سینما

یوسف شیخی / کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صدا و سیما، تهران، ایران.*
sheykhi_yusef@yahoo.com

چکیده

هر چند ساختار روایی پست‌مدرن، در نقد و هجو عقل مدرن و اومانیسم از فلسفه و جهان‌بینی پست‌مدرن (به خصوص فلسفه نیچه) متأثر است، اما با تکرار صرف شعارهای فلسفی در باب بن بست عقلی انسان مدرن نمی‌توان به ساختار نهایی پست‌مدرن رسید. پژوهش حاضر با تحلیل انتقادی دیدگاه‌های صاحب‌نظران در تشخیص و تطبیق مصادیق ادبی و سینمایی پست مدرن، مدعی است بسیاری از آثار مشتهر به پست مدرن در زمره آثار شبه کلاسیک یا شبه مدرن جای می‌گیرند. بر اساس نتایج به دست آمده در نتیجه، بررسی اصول مشترک کلاسیک و مدرن با اصول مشترک مشترک پست مدرن در موارد هجده‌گانه، مهم‌ترین ویژگی ادبیات پست‌مدرن جلب توجه خودآگانه خوانندگان به ساختگی بودن اثر بود تا رابطه بین واقعیت و داستان را به چالش بکشد، ویژگی‌های معدود فیلم‌های پست‌مدرن را نیز می توان در ده عنوان خلاصه نمود، اما با فروکاستن ویژگی‌های ده‌گانه می‌توان از فقدان اصالت در کنار خودافشاگری و ارجاع به گذشته به عنوان سه مؤلفه اصلی آثار پست مدرن در سینما نام برد.

کلیدواژه‌ها: پست مدرنیسم، سینما، ادبیات، ساختار روایی.

A Monthly Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.2, No.11, October 2023
pp.47-62

A Comparison of the Components of Postmodern Narrative Structure in Literature and Cinema

Yousef Sheikhi / MA in dramatic literature, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Tehran, Iran.*

sheykhi_yusef@yahoo.com

Abstract

Although the postmodern narrative structure is influenced by postmodern philosophy and worldview (especially Nietzsche's philosophy) in the criticism and satire of modern reason and humanism, the final postmodern structure cannot be reached by simply repeating philosophical slogans about the intellectual impulse of modern man. The present study, with a critical analysis of experts' views on identifying and adapting postmodern literary and cinematic examples, claims that many works known as postmodern fall into the category of pseudo-classical or pseudo-modern works. Based on the results obtained as a result, examining the common principles of classical and modern with the common principles of postmodern in eighteen cases, the most important feature of postmodern literature was to draw the readers' self-conscious attention to the fact that the work is fake to challenge the relationship between reality and fiction. The few postmodern films can also be summarized in ten titles, but by reducing the ten characteristics, the lack of originality along with self-disclosure and reference to the past can be mentioned as the three main components of postmodern works in cinema.
Keywords: postmodernism, cinema, literature, narrative structure.

مقدمه

اولین استفاده از عبارت «پست‌مدرنیسم»، به قبل از سال ۱۹۲۶ برمی‌گردد و می‌توان آن را تا دهه ۱۸۷۰ دنبال کرد؛ یعنی زمانی که این واژه توسط جان واتکینز چاپمن هنرمند بریتانیای به کار رفت و در سال ۱۹۱۷ که رودلف پانویتز آن را به کار برد. عبارات «پست امپرسیونیزم» (دهه ۱۸۸۰) و «پسا صنعتی» (۱۹۱۴-۲۲) اولین عباراتی بودند که با پست شروع می‌شدند و پس از آن، از اوایل دهه ۱۹۶۰ این واژه به تناوب در ادبیات، تأملات اجتماعی، علوم اقتصادی و حتی دین (پسا مسیحی) به کار رفته است. «بعدی بودن» (posteriority) که احساس ناخوشایند بودن بعد از یک عصر خلاق و یا برعکس آن احساس خوشایند فرارفتن از یک ایدئولوژی مضر است، حسی بود که در دهه ۱۹۷۰در معماری و ادبیات شکل گرفت؛ یعنی دو کانون بحث پست‌مدرن (اپیگنانسی، ۱۳۸۵: ۵).

«از اواسط دهه ۱۹۸۰، فیلم‌سازان مستقلی در امریکا، اروپا و آسیا به نوعی فیلم‌سازی روی آوردند که اکنون با گذر زمان و تشخیص ویژگی‌های مشترک میان آن‌ها، می‌توان آن را پست‌مدرن دانست» (اسلامی، ۱۳۷۶: ۳۲۴). با این حال، منتقدان سینما با خلط میان پست‌مدرنیسم به عنوان یک سبک سینمایی با پست‌مدرنیسم به عنوان یک پدیده فرهنگی و اجتماعی، در تشخیص مصداق اشتباهات فاحشی مرتکب شدند. هر چند ساختار روایی پست‌مدرن، در نقد و هجو عقل مدرن و اومانیسم از فلسفه و جهان‌بینی پست‌مدرن (به‌خصوص فلسفه نیچه) متأثر است، اما با تکرار صرف شعارهای فلسفی در باب بن بست عقلی انسان مدرن نمی‌توان به ساختار نهایی پست‌مدرن رسید.

تفکیک آثار پست‌مدرن از شبه مدرن و شبه کلاسیک

از نظر مجید اسلامی، اصطلاح پست‌مدرن را ابتدا پیتر وولن در اوایل دهه ۱۹۹۰ درباره فیلم *بازگشت بتمن* (تیم برتن) به کار برد که منظورش پست‌مدرن به عنوان یک سبک نبود، بلکه ظهور جهان پست‌مدرن (به مفهوم مدرنیته آن) در سینما بود. همین سوءتفاهم‌هایی را دامن زد که به مجموعه پرونده‌های «پست‌مدرنیسم در سینما» درباره فیلم‌هایی چون *نابخشوده* و فیلم‌سازانی چون تیم برتن و گرین اِوِی منجر شد (حتی *ردپای گرگ* مسعود کیمیایی را با این تعریف یک فیلم پست‌مدرن به حساب آوردند که به شوخی می‌ماند). این

بحث‌ها به‌جای آنکه این اصطلاح را روشن‌تر کند، بر ابهام آن افزود (اسلامی، ۱۳۷۶: ۳۲۴-۳۲۵). جالب است خود اسلامی نیز دچار همان اشتباه به صورت دیگری شده است. ایشان در نقدی که برای فیلم *گوست داگ* ساخته جیم جارموش، به عنوان نمونه یک فیلم پست‌مدرن نوشته است، انبوهی از فیلم‌های شبه مدرن یا شبه کلاسیک سینما را به عنوان فیلم‌های پست‌مدرنیستی یاد کرده است. از نظر ایشان، آثار وودی آلن از ۱۹۹۰ به بعد، برخی آثار دیوید لینچ، هال هارتلی، برادران کوئن، جیم جارموش در نوع هجو و *نمایش ترومن* (پیتر ویر)، *فارگو* (برادران کوئن)، *رازها و دروغ‌ها* (مایک لی)، *اسم من جو است* (کن لوچ)، *طعم گیلاس* (کیارستمی)، *شکستن امواج* (لارنس فون تریر) را نمونه‌های سبک پست‌مدرن در نوع جدی آن هستند. این در حالی است که با در نظر گرفتن همه ویژگی‌های سبک پست‌مدرن که در ادامه خواهد آمد، بسیاری از آثار مشتهر به پست‌مدرن در زمره آثار شبه کلاسیک یا شبه مدرن جای می‌گیرند. به عنوان نمونه، *نمایش ترومن* داستانی خطی دارد که از نظمی شروع می‌شود و به نظمی دیگر ختم می‌گردد. به جهت شخصیت محور بودن، به سینمای مدرن نزدیک می‌شود و از نظر محتوایی، نوعی شکاکیت فلسفی را مطرح می‌کند که به ساختار فیلم سرایت نکرده است. این فیلم فاقد یکی از مهمترین عناصر سینمای مدرن یعنی ابهام است. لذا وضوح روایی فیلم آن را دوباره به سبک کلاسیک نزدیک می‌کند. در نهایت اینکه، این فیلم از منظر فرم هنری فیلمی ضعیف محسوب می‌شود؛ چراکه ماده و صورت آن هماهنگ نیست. از نظر نگارنده، نمی‌توان فیلمی را به صرف ضعف فرمی پست‌مدرن دانست، بلکه حداکثر می‌توان آن را بر حسب نوع ساختاری که غالب است، شبه مدرن یا شبه کلاسیک نامید. ریشه این خطای در تشخیص مصادیق به این توهم باز می‌گردد که صرف گرد آمدن مجموعه‌ای از عناصر سینمای کلاسیک و مدرن در کنار هم منجر به تولید فیلمی پست‌مدرن می‌شود.

مؤلفه‌های ساختار روایی پست‌مدرن در ادبیات

واقعیت این است که سهم سینما و طبیعتاً فیلمنامه در میان آثاری هنری که به سبک و سیاق پست‌مدرن ساخته شده‌اند، بسیار اندک است، برخلاف ادبیات داستانی و بالاخص رمان که دامن پری در این زمینه دارد. لذا به علت فقر سینما در حوزه پست‌مدرنیسم سراغ ادبیات داستانی می‌رویم. رمان‌های ایرانی *آزاده خانم و نویسنده‌اش* (رضا براهنی)، *هیس* (محمدرضا کاتب)، *اسفار کاتبان* (ابوتراب خسروی)، و رمان‌های خارجی *تریستدام شندی*، *عجیب‌تر*

از داستان (چارلی کافمن)، *ماجرای عجیب سگی در شب* (مارک هادون) از این زمره‌اند. تلقی بسیاری از داستان پست‌مدرنیستی داستانی است که از معیارهای معمول داستان‌گویی فراروی می‌کند و فاقد هرگونه ساختار یا منطق روایی است؛ در حالی که با این معیار تمامی آثار تجربی، دانشجویی و آشفته بازارهای مبتذل روایی را نیز می‌توان ذیل عنوان پست‌مدرن گنجاند. درست است که تاریخ پست‌مدرنیزم با تاریخ پساساختارگرایی گره خورده است، اما تصور اینکه پست‌مدرنیسم قلمرو بی‌در و پیکری است که قابلیت پذیرش هر آشفته بازاری را داراست، پنداری موهوم و باطل بوده، حاصل عدم آگاهی به مقوله فرم است. به نظر می‌رسد مهم‌ترین ویژگی ادبیات پست‌مدرن این است که به طور خودآگاه و روشمند توجه خوانندگان را به ساختگی بودن اثر جلب می‌کند تا رابطه بین واقعیت و داستان را به چالش بکشد.

رمان‌نویسان پست‌مدرن برای پدیدآوردن چنین خودآگاهی‌ای در آثارشان از مؤلفه‌های زیر بهره می‌گیرند (امیدوار، بی‌تا):

۱. مورد خطاب قرار دادن مستقیم خواننده (فاصله‌گذاری).

۲. ترکیب کردن ژانرها و سبک‌های مختلف نگارش.

۳. اظهارنظر در مورد سایر آثار داستانی.

۴. شروع کردن و پایان دادن داستان با بحث‌هایی درباره قواعد داستان‌نویسی و مشکلات آن‌ها.

۵. خلق کردن شخصیت‌هایی که در رمان در حال خواندن زندگی داستانی خودشان هستند

۶. خلق کردن رمان‌هایی که در آن‌ها خود نویسنده به عنوان یک شخصیت حضور دارد.

مؤلفه‌های ساختار روایی پست‌مدرن در سینما

همچنان که گفتیم، آثار سینمایی در ساختار روایی پست‌مدرن که با قطعیت بتوان آن را پست‌مدرن دانست، علی‌رغم ادعای برخی از منتقدین سینما، به عدد انگشتان یک دست هم نمی‌رسد. از معدود فیلم‌های تاریخ سینما که به ضرس قاطع می‌توان آن را اثری پست‌مدرن در ژانر هجو دانست، فیلم ایرانی *ناصرالدین شاه آکتور سینما* ساخته محسن مخملباف است (امیدوار، بی‌تا). البته برخی آثار کوئنتین تارانتینو به ویژه فیلم *بیل را بکش* نیز که باز در ژانر هجو ساخته شده به مؤلفه‌های پست‌مدرن بسیار نزدیک هستند (امیدوار، بی‌تا). جالب است

که اسلامی در میان انبوهی از فیلم‌هایی که به عنوان آثار پست‌مدرن از آن‌ها یاد کرده، هیچ اشاره‌ای به دو فیلم نامبرده نکرده است.

مقایسه اصول مشترک آثار کلاسیک و مدرن با آثار پست‌مدرن

از آنجا که ساختار روایی پست‌مدرن در تقابل با دو سنت سینمایی کلاسیک و مدرن شکل گرفته است، مقایسه این سبک با اصول مشترک دو سنت سینمایی یاد شده، در فهم دقیق‌تر مؤلفه‌های آن مؤثر خواهد بود. این مقایسه ما را از خطاهای یاد شده چه در حوزه مفهوم و چه در حوزه مصداق سبک پست‌مدرن رها خواهد ساخت. لذا از نظر نگارنده، اصول مشترک آثار کلاسیک و مدرن و اصول مشترک آثار پست‌مدرن را در فهرست زیر می‌توان تدوین نمود (این فهرست با الهام از فهرست مشابهی تهیه شده که در کتاب *ادبیات پست مدرن* (یزدان جو، ۱۳۸۰: ۱۶۳-۱۶۴)، در قیاس مدرنیسم با پست‌مدرنیسم ذکر شده است):

جدول۱: اصول مشترک آثار کلاسیک و مدرن و اصول مشترک آثار پست‌مدرن، (نگارنده)

اصول مشترک کلاسیک و مدرن	اصول مشترک پست مدرن
شکل (پیوسته، بسته)	ضد شکل (ناپیوسته، باز)
هدف	بازی
طرح (شاه پیرنگ یا خرده پیرنگ)	ضد پیرنگ (تصادف)
پایگان	هرج و مرج
تمامت‌سازی	شالوده شکنی
حضور مؤلف	غیبت مؤلف
مرکزگرایی	مرکزگریزی
ژانر/ مرز	متن/ بینامتن
جانشینی اجزاء (نزدیک یا دور)	همنشینی اجزاء
استعاره (مصرّحه یا مکنیّه)	مجاز
گزینش (ساده یا سختگیرانه)	آمیزش

عمق (کم یا زیاد)	سطح
تأویل / خوانش (زودیاب یا دیریاب)	علیه تأویل / ضد خوانش
مدلول (بی‌واسطه یا با واسطه دال)	دال
روایت / تاریخ کبیر	ضد روایت / تاریخ صغیر
متافیزیک (بی‌اعتنا یا رد و قبول)	طنز یا هجو متافیزیک
حتمیت (در پیرنگ یا در شخصیت)	عدم حتمیت
تناسلی / نره‌ای	چندریختی / نر و مادگی

ویژگی‌های مهم فیلم‌های پست‌مدرن

ویژگی‌های مهم معدود فیلم‌های پست‌مدرن را می‌توان در ده عنوان خلاصه نمود (امیدوار، بی‌تا):

۱. ایضاح رو به سطح: آثار پست‌مدرن فاقد ابهام آثار مدرن هستند، ولی وضوح این آثار از نوع وضوح آثار کلاسیک نیست که رو به عمق حرکت می‌کنند، بلکه ایضاح رو به سطح ماجراهاست؛ به گونه‌ای که حتی پایگان مشخصی برای روایت شکل نمی‌گیرد (امیدوار، بی‌تا).

۲. لحن غیرجدی: این لحن هر چند مشخصه بارز ژانر هجو است، اما همه آثاری که به پست‌مدرن بودن شهره هستند، حتی آثار جدی کم و بیش این ویژگی را دارند (امیدوار، بی‌تا).

۳. بینامتنیت: «اصطلاح بینامتنیت نخستین بار در فرانسه و در آثار اولیه ژولیا کریستوا از اواسط تا اواخر دهه شصت مطرح شد» (آلن، ۱۳۸۵: ۳۰). ایجاد بینامتنیت به خاطر اهمیت یافتن محور افقی (همنشینی) فیلم در مقایسه با محور عمودی (جانشینی) است که در آثار کلاسیک و مدرن از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. اهمیت یافتن محور افقی متن ارجاع به آثار دیگران را به صورت بازآفینی هجوآمیز یا جدی نتیجه می‌دهد که به آن اصطلاحاً بینامتنیت یا مکالمه می‌گویند (امیدوار، بی‌تا).

از آنجا که هنرمند پسامدرنیست از همان آغاز خلق اثر در حاشیه قرار دارد، اثر را مهم‌تر از نیت خویش می‌داند. هر اثر پسامدرن نیز اعتبارش را از مناسبات با متون دیگر می‌یابد. بدین ترتیب است که اثر پست‌مدرن را می‌توان با چنین ویژگی‌ای درک کرد. البته ناگفته نماند که بینامتنیت اصطلاحی است که به رابطه میان دو یا چند متن اشاره می‌کند. بنابراین به این دلیل

که همه متون ضرورتاً بینامتنی هستند، یعنی اینکه به متونی دیگر ارجاع می‌کنند، فیلم‌ها نیز به نسبت کمابیش دارای رابطه بینامتنی هستند. در میان سینمای تقلیدی، جریان اصلی بازسازی فیلم‌های قدیمی، مشخص‌ترین نوع رابطه بینامتنی است، ولی درون جریان پارودی سینمای معاصر، جریان سینمای مخالف خوان مانند فیلم‌های تارانتینو، نمونه‌های شاخص ارجاع به متون دیگر هستند. در فیلم *داستان عامه‌پسند* (۱۹۹۴)، بسیاری از دکورهای فیلم ارجاع به نقاشی‌های ادوارد هوپر است (البته در اینجا رابطه بینامتنی میان سینما و نقاشی رخ داده است). بسیاری از صحنه‌های این فیلم، به آثار ژان لوک گدار به ویژه فیلم *دسته جدا* (۱۹۶۴) اشاره دارند و بعضی دیگر به موزیکال‌های امریکایی. البته در فیلم‌های گدار نیز ارجاعات فراوانی به سینمای کلاسیک وجود دارد. فیلم‌های تارانتینو متکّی به سه خط داستانی هستند که از قدرت و شهرت خاص در عالم برخوردارند. روایت‌هایی سینمایی که متکی بر قصه‌هایی عامیانه هستند. در ضمن شخصیت‌های درون این قصه‌ها، در فیلم رابطه‌ای بینامتنی می‌یابند؛ در فیلم *داستان عامه‌پسند* اثر تارانتینو، بوچ (بروس ویلیس) با شخصیت مایک هامر در فیلم *بوسه مرگبار* اثر رابرت آلدریچ (۱۹۵۵)، رابطه‌ای بینامتنی می‌یابد و هم چنین تا حدود زیادی یادآور آلدوری در فیلم *شب فرا می‌رسد* اثر ژاک تورنو (۱۹۵۶) است (حیاتی، ۱۳۸۸: ۶۴-۷۹).

۴. فقدان اصالت: نظریه‌پردازان اغلب مدعی آن‌اند که در دوره پسامدرن دیگر امکان سخن گفتن از اصالت یا یکتایی اثر هنری، خواه یک تابلوی نقاشی خواه یک رمان وجود ندارد، زیرا آثار هنری همگی به صورتی بسیار آشکار سرهم بستی از خرده‌ها و پاره‌های هنر از پیش موجوداند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۷). در آثار هنری یکی از رایج‌ترین روش‌ها برای اصالت‌زدایی کولاژ می‌باشد. در حوزه سینما «کولاژ مهم‌ترین فرایافت نقادانه‌ای است که در بحث درباره سبک گدار استفاده شده است. کولاژ از اصطلاحات نقاشی است و به معنای چسباندن عناصر گوناگون جدا از هم به یکدیگر و پدید آوردن یک پرده نقاشی واحد است» (بردول، ۱۳۷۵: ۳۴۴).

فقدان اصالت را شاید بتوان شاخص اصلی سبک پست‌مدرن دانست. مسئله فقدان اصالت در آثار هنری معاصر را اولین بار والتر بنیامین، فیلسوف و زیبایی‌شناس آلمانی، سال‌ها پیش از آغاز مباحث نظری پست‌مدرن مطرح کرد. او در مقاله «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» بیان می‌کند که چطور فن تکثیر در دوران جدید منجر به هاله‌زدایی از آثار هنری اصیل

شده، و با این تکنیک تکثیر که اوج استفاده از آن در سینما است، اصالت برای اثر هنری مفهومی بی‌معنا شده است.

محمدرضا اصلانی در این‌باره می‌گوید: «برخی سینما را هنر نمی‌دانند، چون تکثیرپذیر است و این تکثیر هم‌سانی و هم‌شکلی به‌وجود می‌آورد و با ذات هنر که یگانه و یکتا است، هماهنگی ندارد. هنر یک امر یکتا یک پرسش یکتا از جهان است که این پرسش را نمی‌توانیم تکرار کنیم». این فقدان اصالت در آثار پست‌مدرن به صورت یک ویژگی سبکی درآمد. بر این اساس، آثار پسامدرن بیشتر نوعی کولاژ یا بازآفرینی آثار گذشته هستند. در تاریخ سینما، فیلم *ناصرالدین شاه آکتور سینما* که مجموعه‌ای است از آرشیو مهم‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران به همراه بازی‌های محدودی که نقش حلقه وصل را دارند و آن‌ها نیز بازآفرینی بازی‌های بازیگران هستند، بهترین مثال در زمینه فقدان اصالت است.

۵. خود افشاگری: خود افشاگری نوعی به بازی گرفتن قواعد و تکنیک‌های ژانر در جهت جذابیت و بازی است، نه پیچیدگی و ابهام که مختص کارهای مدرن می‌باشند. بسیاری از منتقدین به خاطر عدم درک این نکته آثار مدرنی را که دارای خصلت خود افشاگری هستند، اما نه در جهت بازی صرف مثل برخی از فیلم‌های وودی آلن، پست‌مدرن نامیده‌اند (اسلامی، ۱۳۷۶: ۳۲۵).

۶. کولاژ و التقاط خرده فرهنگ‌ها و تکیه بر بوم‌گرایی: وسایل ارتباط جمعی بزرگترین تجلّی کثرت‌گرایی دوره پست‌مدرن هستند. بدین ترتیب با چنین ویژگی‌ای که دوران پست‌مدرن دارد، می‌توان گفت که هنر پست‌مدرن از التقاط گریزی ندارد. این شیوه دقیقا در فیلم‌های پست‌مدرن به کولاژی از ژانرها، سبک‌ها و قصه‌های گوناگون شباهت دارند. همه این‌ها بدون یک انسجام منطقی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. البته باید توجه داشت که التقاط چه در رویه ظاهری و چه در سبک درونی فیلم‌های پست‌مدرن دیده می‌شود. این فیلم‌ها اغلب به صورت مجموعه‌ای از گذشته و حال و آینده و به شکل ملغمه‌ای از انیمیشن و ویدیو و ژانرهای مختلف سینمایی به نظر می‌رسند. با این حال، در ترکیبی بدیع و آگاهانه، فیلم‌ساز پست‌مدرن سبک التقاطی را به انتخاب خویش برمی‌گزیند تا حس آشفتگی و حیرت خود را از دنیای گوناگون رسانه‌ای امروز بیان کند. به عبارت دیگر باید توجه داشت که فیلم‌ساز پست‌مدرن در شرایطی فیلم می‌سازد که سینما تمام قصه‌ها را تعریف کرده و همه کلک‌ها برای حفظ و غافلگیری تماشاگر، دیگر کهنه شده است. روایت و قاعده‌مندی‌های

سینمای داستان‌گو، حالا در هر سریال 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. بنابراین تماشاگران نیز به شدت بی‌حوصله و بی‌علاقه به تعمق و اشباع شده از فیلم و تصویر متحرک هستند. بنابراین سینماگر پست‌مدرن هم تقریباً نمی‌تواند موضوعی را پیدا کند که سینما بارها به آن نپرداخته باشد و قصه‌ای را که به چندین روایت مختلف بازگو نشده باشد. از این‌رو این سینماگر، ناچار است که به تنوع روی بیاورد و انسجام زیبایی‌شناختی را نادیده بگیرد. این‌ها مجموعه نکاتی است که این فیلم‌ها را متنوع، التقاطی و کولاژشده و غیرقابل پیش‌بینی می‌کند. دو جریان عمده سینمای پست‌مدرن (جریان مخالف‌خوان و جریان اثباتی) هر کدام رویکردی ویژه به کولاژ دارند. پسامدرن مخالف‌خوان مفاهیم را تجربه می‌کند، در عین حال، با واژگون کردن رمزگانش آن‌ها را نو و تازه نیز می‌کند و به نحوی به پارودی (هجو، نقیضه‌گویی) قدم می‌گذارد. بدین ترتیب آثاری وجود دارند که درعین اینکه ترکیبی آشفته و کولاژشده را استفاده می‌کنند، به هجو آن‌ها نیز می‌پردازند. برای نمونه، در فیلم *ادوارد دست قیچی*، انسانی با دست‌های قیچی که بیشتر از آن برای تزیین گیاهان و درخت‌ها استفاده می‌کند، ترکیبی هجوآمیز را القاء می‌کند. درباره فیلم‌های پسامدرن متعلّق به جریان اصلی (جریان اثباتی) باید گفت که درآن‌ها ژانر بی‌هیچ دخل و تصرفی تکرار می‌شود. در واقع از نقطه نظر درون مایه، موضوع و سبک نیز تماشاگران امروزی همان چیزهایی را می‌بینند که در سینمای مدرن وکلاسیک دیده بودند. به جز چند استثنا از فیلم‌های اجتماعی و سیاسی از کارهای نیل جردن، استیفن فریرز و دنیس پورتر که به مسائل انگلستان و ایرلند می‌پردازند. به عبارت دیگر، هنر پسامدرن اثباتی یا محافظه‌کار تنها مفاهیم را تکرار و بازگو می‌کند و از ژانرها و سبک‌های پیشین الگوبرداری می‌کند و بنابراین تقلید آن‌ها فاقد جنبه کنایی است و به همین دلیل نیز فاقد واژگون‌کنندگی مفاهیم هستند و بدین ترتیب در مقابل جریان مخالف خوان و پارودی قرار می‌گیرند. به بیان دیگر، سینماگران جریان اصلی قادرند ۱۲۰ دقیقه فیلم مملو از صحنه‌ها و نماهای خوش ساخت بسازند؛ با این حال این تصاویر فاقد نوآوری هستند. این سینمای محافظه کار می‌تواند خوانش‌های متعدد و حتی متناقضی را برانگیزد. این سینما می‌تواند هم برای سفید و هم برای سیاه هم برای چپ و هم برای راست جذّاب باشد. فیلم *فارست گامپ* نمونه خوبی از این سینماست؛ فیلمی که هم سیاه و هم سفید را راضی نگه می‌دارد و به ایدئولوژی‌های هردو احترام می‌گذارد. این سینما اگرچه ماهیتاً پوچ و خالی

است، به شکل بالقوه‌ای خطرناک و روان پاره است. این گونه فیلم‌سازی در راستای پذیرش سنت‌ها و فرهنگ‌های متعدد بومی و محلّی است که دیگر ویژگی فیلم‌های پست‌مدرن نیز محسوب می‌شود. در واقع محور قرار دادن مسائل اقلیت‌ها مثل زنان و سیاهپوستان و غیره، در همین چهارچوب است که ازآن به بوم گرایی نیز یاد می‌کنیم و این البته ناخواسته نتیجه کثرت‌گرایی و نفی روایت‌های کلان و دیگر مضامین و مؤلفه‌های پست‌مدرن است (حیاتی، ۱۳۸۸: ۶۴-۷۹).

۷. ارجاع به گذشته: پست‌مدرنیست‌ها در نقدی که بر عقل‌گرایی دوران روشنگری و جامعه مدرن دارند، به این نکته اصرار می‌ورزند که عقل‌گرایی هیچ سعادتی را برای بشر به ارمغان نیاورده است و از این‌رو داعیه بازگشت به سنّت دارند، ولی این بازگشت یک سرسپردگی تمام عیار نیست. ضمناً رویکرد مجدد هنرمندان پست‌مدرن به سنت را نباید با سنت‌گرایی یکی فرض کرد. آن‌ها با دیدی نوستالژیک به گذشته و سنت‌ها می‌نگرند، ولی درعین حال، به اسطوره‌زدایی از گذشته نیز دست می‌زنند و به نوعی ارزش‌های آن را تخریب می‌کنند. اصرار فیلم‌ساز پست‌مدرن به اسطوره‌زدایی از گذشته بدین خاطر نیست که می‌خواهد واقعیت گذشته را بازنمایی کند. این کار صرفاً وانموده‌ای از گذشته است؛ به عنوان یک دغدغه ذهنی و بدون هیچ تعهدی به واقعیت. در واقع پست‌مدرنیست‌ها به گذشته علاقه‌مندند و برای اسطوره‌های آن دلتنگی می‌کنند. به عبارتی، به جرأت می‌توان گفت که هیچ فیلمی از آثار پست‌مدرنیستی را نمی توان نام برد که به نحوی شمایل‌های سینمایی گذشته درآن حضور نداشته باشد، ولی این علاقه به معنای تسلیم بی‌قید و شرط در برابر گذشته نیست. آن‌ها در عین دلتنگی برای گذشته، از آن انتقاد می‌کنند و گذشته‌گرایی را به سُخره می‌گیرند، زیرا هیچ ارزش والایی را در گذشته نهفته نمی‌بینند. این نگرش به نوعی در جریان سینمای مخالف‌خوان می‌گنجد. به بیان دیگر، می‌توان گفت که در سینمای پسامدرن، ایماژها یا بخش‌هایی از سکانس انتخاب می‌شوند که در فیلم‌های اولیه ساخته شده‌اند. به هرحال فیلم‌های پست‌مدرن در رویکرد خود به گذشته آن را توأمان دارای دو جنبه مقدس و شیطانی می‌بینند و از اینجاست که درون مایه نوستالژی هجوآمیز گذشته در فیلم‌های پست‌مدرن معنا می‌یابد. در بیشتر این فیلم‌ها، می‌توان نشانه‌های هجو یک یا چند اثر سینمایی را پیدا کرد. به عنوان نمونه، جیم جارموش در فیلم *گوست داگ* به هجو ژانر گانگستری و در فیلم مرد مرده به هجو سینمای وسترن می‌پردازد. فیلم *تشییع جنازه* هجویه ژانر گانگستری و رفاقت‌هایی

از نوع آثار سرجیو لئونه است. فیلم‌های کرانبرگ هم چون مگس، هجویه‌ای بر سینمای علمی - تخلیلی‌اند. چنان که *مخمل آبی* دیوید لینچ را می‌توان هجویه‌ای بر سینمای نوآر و فیلم‌های *داستان عامه‌پسند* و *سگدانی* ساخته تارانتینو را هجویه‌ای بر فیلم‌های گانگستری خواند. این فیلم‌ها به گذشته هم چون سوپرمارکتی نگاه می‌کنند که اجازه انتخاب و خریدن کالاهای آن را دارند (حیاتی، ۱۳۸۸: ۶۴-۷۹).

۸. فرهنگ پاپ: یکی از ویژگی‌های پسامدرنیسم - به عنوان مکتبی هنری- تجلیل از هنر پاپ است. باید توجه داشت که بدین ترتیب بسیاری از هنرهای پاپ هم چون کمیک استریپ، موسیقی پاپ و راک از جایگاه ویژه‌ای برخوردار هستند. از آنجا که دیوار میان هنر عام و خاص در دوران پست‌مدرن فرو ریخته شد، در نتیجه، می‌توان گفت هنر پست‌مدرن، هنری نخبه‌گرا نیست. از این روست که پست‌مدرنیست‌ها در انتخاب موضوع به دنبال چیزهای ساده و پیش پا افتاده می‌روند. در واقع، فرهنگ عامیانه مهم‌ترین موضوع آثار هنری و فیلم‌های پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد و این همان نقطه‌ای است که هنر پست‌مدرن را به هنر پاپ پیوند می‌زند. می‌توان به فیلم *کانزاس سیتی* اثر رابرت آلتمن اشاره کرد که بیش از دوسوم فیلم در کافه‌هایی با اجرای دایمی موسیقی راک می‌گذرد. همچنین می‌توان به نوار صدای فیلم *مخمل آبی* اثر لینچ اشاره کرد که پر است از آوازهای راک اندرول دهه‌های پنجاه وشصت. فرهنگ پاپ اصلی‌ترین مشخصه فیلم‌های تارانتینو هم است. او که کار خود را از فروشندگی نوارهای ویدیویی آغاز کرده است، هنوز هم فیلم‌های درجه سه دهه هفتاد را مهم‌ترین منبع الهام هنری خویش می‌داند. متوسل شدن تارانتینو به اصطلاحات عامیانه را به راحتی در فیلم *داستان عامه‌پسند* می‌توان دید. باید توجه داشت که رویکرد فیلم‌های پست‌مدرن به پاپ و فرهنگ عامیانه تنها برای تجلیل این فرهنگ و خلق نوعی نوستالژی گذشته نیست، بلکه پست‌مدرنیست‌ها با نقدی که به وحدت‌گرایی و انتزاع خشک و بی‌روح هنر مدرن دارند، موضوعات عامه‌پسند را برای ایجاد ارتباط بیشتر و ملموس‌تر با مخاطب برمی‌گزینند. ناگفته نماند که بحران و کابوسی در پشت این عوام‌گرایی وجود دارد، زیرا در لحظاتی زودگذر تمام چیزهایی که دوست داشته‌ایم و شمایل‌های فرهنگی محبوب ما در پیوند با دغدغه‌های امروزی به نمایش درمی‌آید، ولی در پایان فیلم همه چیز به سرعت در غار و تاریکی محو می‌شود (حیاتی، ۱۳۸۸: ۶۴-۷۹).

۹. اونتولوژی شکسته و فروپاشی ارزش‌ها: دنیای پست‌مدرن بیش از هر زمان دیگر به

ارزش‌ها پشت‌پا زده است. در واقع، با نفی انسان و سوبژکتیویته او در تفکر پست‌مدرن و فرو ریختن معنا، به ناچار تمامی ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و اجتماعی نیز معنای خود را از دست می‌دهند. از این‌رو است که بی‌اعتقادی به جهان و در نتیجه، هنرمند پست‌مدرن به ارزش‌ها، بدون اینکه خود به انسجامی (نظام ارزشی) دیگری بدل شود، او را واداشته است که به شوخی و هجو ارزش‌هایی که زمانی جزء لاینفک سینما تصور می‌شدند، دست بزند. به عبارتی دیگر، فیلم‌سازان پست‌مدرن هر نوع ارزش و باوری مثل نیک بودن قهرمان‌های مثبت، هنجارهای اجتماعی و روانی قواعد پذیرفته شده ژانر را کنار می‌گذارند، اگرچه برای تماشاگر نیز ناخوشایند باشد، ولی از آنجا که خود گزینه‌ای در برابر آن ندارند، به شوخی و هجو ارزش‌های تثبیت شده پیشین می‌پردازند. فیلم‌سازان پست‌مدرن به این جنون دچارند که با هر موضوعی شوخی کنند و ثابت کنند که هر موضوعی را می‌توان به سخره گرفت یا طور دیگر نشان داد. در واقع، باید گفت که هیچ ارزشی در فیلم‌های پست‌مدرن پاس داشته نمی‌شود و به همین دلیل، همیشه می‌توان در آن‌ها انتظار رخدادهای هیجان انگیز و پیش‌بینی شده را داشت. در این فیلم‌ها، هر اتفاقی برای هر کسی (شخصیت مهم باشد یا بی‌اهمیت، آدم مثبت باشد یا منفی) قابل وقوع است. آدم‌ها ممکن است به شنیع‌ترین اعمال دست بزنند و یا قربانی اعمال شنیع دیگران شوند. در واقع، به هیچ چیز اطمینانی نیست. هر موضوع، حکم و قطعیتی در فیلم‌های پست‌مدرن به سخره گرفته می‌شود و هیچ‌گاه در این فیلم‌ها نمی‌توان مطمئن بود که حادثه یا نشانه‌ای بدون هیچ رگه‌ای از طنز و شوخی وجود داشته باشد. این همان نکته‌ای است که این آثار را به رغم مضمون تلخ و آزارنده‌شان، دارای فضایی سبک و مفرح می‌کند. در واقع، این همان منگی سرخوشانه‌ای است که بودریار از آن نام می‌برد. به عبارتی دیگر، منگی رویکرد پست‌مدرنیست‌ها در برابر پوچی و خلاء این دنیاست. اغلب فیلم‌های پست‌مدرن با پایان خوش، که به همان منگی بی‌شباهت نیست، به پایان می‌رسند. در فیلم *داستان عامه‌پسند* چنین پایانی را می‌توان دید؛ گرچه ما پیش‌تر می‌دانیم که یکی از آن دو (وینسنت وگا= جان تراولتا) به قتل خواهد رسید. حتی فیلم‌های فوتوریستی و آینده‌نگری چون *دوازده میمون* و *مریخ حمله می‌کند* نیز چشم انداز این آینده را با ساده‌انگاری آشکاری به نمایش می‌گذارند. در پایان فیلم *مریخ حمله می‌کند*، زمین از تیرگی و آشفتگی نجات می‌یابد و نجات یافتگان در طبیعتی زیبا و چشم نواز قدم می‌زنند. آنچه مسلم است هنرمند پست‌مدرن میل و اعتقادی به مبارزه ندارد. او دنیا را به عنوان چیزی احمقانه و فاقد ارزش پذیرفته است، ولی خیال ندارد

که به قول بودریار غصه این موضوع را بخورد یا نقش پیامبر ماتم زده و بی مصرفی را ایفا کند. تنها کار او به عنوان هنرمند آن است که در راه خود به زیبایی‌هایی لحظه‌ای توجه کند و اگر پیچی در جاده پدیدار شد، بپیچد (حیاتی، ۱۳۸۸: ۶۴-۷۹).

فیلم‌ساز پست‌مدرن آنتولوژی خاص خودش را دارد که راقم این سطور با وام‌گیری از داریوش شایگان از آن تعبیر می‌کند به «اونتولوژی شکسته». اونتولوژی‌های قدیم رشدی درخت‌وار داشته‌اند، اما اونتولوژی‌های جدید رشدی ریزوم‌وار دارند. به عبارتی دیگر، فیلسوفان قدیم هستی را طبقه طبقه می‌دیدند، اما فیلسوفان جدید هستی را شبکه شبکه می‌بینند. اگر بخواهیم گزارشی از هستی‌شناسی سینمای پست‌مدرن ارائه کنیم، ناگزیریم از تبیین تفکر ریزوم‌وار و جهان شبکه‌ای که آثار پست‌مدرن متأثر از آن هستند.

به عنوان نمونه، در آثار کوئنتین تارانتینو، شکست زمان در فیلم‌های *سگ‌های انباری*، *جکی براون* و *پالپ فیکشن* به طور آشکار نشان از اونتولوژی شکسته فیلم‌ساز دارد و گرنه در *سگ‌های انباری*، در صحنه گفت‌وگوی پلیس‌ها در دستشویی که پلیس نفوذی فیلم آن‌ها را نظاره می‌کند، چه نیازی به حرکت اسلوموشن است؟ یا در *جکی براون* چه نیازی هست صحنه‌ای مبادله کیف پول را در فروشگاه لباس چند بار از زوایای شخصیت‌های درگیر ماجرا ببینیم؟ در *پالپ فیکشن* فیلم با نقشه سرقت یک زن و شوهر از رستورانی که در آن هستند شروع می‌شود، اما قصه همین جا کات می‌خورد تا ما روایت موازی سه قصه به ظاهر مجزا از هم را ببینیم بعد در آخر فیلم دوباره برمی‌گردیم به قصه اول. این شیوه روایت که در اصطلاح داستان‌نویسی بدان سبک «داستان در داستان» اطلاق می‌شود، نمایان‌گر اونتولوژی شکسته فیلم‌ساز است. البته تارانتینو شارلاتان‌تر از این حرف‌هاست که همانند برخی فیلم‌سازان صاحب اندیشه همچون تارکوفسکی و برسون و برگمن آگاهانه و بر اساس نظریه فیلم بسازد، اما مطمئناً به خاطر تکثیر این نظریات در زندگی امریکایی ناآگاه از این نظریات، اما متأثر و آگاه از قدرت تکنیکی سینما فیلم می‌سازد. روایت پاشای تارانتینو در *پالپ فیکشن* به طور مسلم متأثر از نگاه مرکزگریز و پاشای او به هستی است که مجموعاً فلسفه شخصی وی را شکل می‌دهد. در واقع، می‌توان گفت تارانتینو اگر فلسفه‌ای دارد، فلسفه‌اش همان بی‌نظر بودن و بی‌فلسفه بودن اوست. به عبارت دیگر، اونتولوژی شکسته او حاکی از فقدان اونتولوژی است. البته اینکه آیا امکان دارد بشر فاقد هرگونه اونتولوزی باشد خود جای بحث و تأمل درخور دارد، اما می‌توان از همین فقدان اونتولوژی هم به عنوان یک اونتولوژی متفاوت سخن گفت.

در هر حال تأثیر این نوع از اونتولوژی را در متمایز ساختن سبک فیلم‌سازی پست‌مدرن با دیگر سبک‌ها بدانیم.

۱۰. تأکید بر بدن و جنسیت: امروزه تأکید بر بدن در هر فیلمی قابل مشاهده است، ولی بعضی از ژانرها بیشتر از دیگر انواع فیلم بر بدن تأکید می‌کنند. در این ژانرها، توجه به وضوح بر اندام بازیگران متمرکز می‌شود که نتیجه‌اش تشدید برانگیختگی در تماشاگران است. لیندا ویلیامز این گونه فیلم‌ها را «ژانر بدن» می‌نامد. فیلم‌های هرزه‌نگاری، ترسناک و ملودراماتیک هر یک به سهم خود حجم اغراق‌آمیزی از مسایل جنسی، خشونت و احساسات را به معرض نمایش می‌گذارند. این‌گونه زیاده‌روی‌ها هسته اصلی تأثیرات هیجانی ناشی از ژانرهای فوق را تشکیل می‌دهند، ولی فراتر از آن بیانگر مسائل فرهنگی مشخصی هستند. در مقایسه با آشفتگی زمان و مکان در فیلم‌های پست‌مدرن، برآشفتگی بدن بی‌واسطه‌تر حس می‌شود و به همین دلیل، بهتر می‌تواند برانگیزاننده هیجانات جسمانی و احساس سردرگمی باشد. در این سبک، فیلم‌هایی ساخته شدند که در آن‌ها جایگاهی را که به طور سنّتی متعلق به قهرمان مرد بود، زنان اشغال کرده بودند. فیلم‌های بسیاری درباره مسایل زنان ساخته شدند و زن از حالت موضوعی صرف بر پرده سینما برای نظربازی تماشاگر مرد، خارج شد. البته در واکنش به این موج فمینیسم نیز مجموعه‌های حادثه‌ای *راکی*، *رمبو*، *نابودگر* و غیره، ساخته شدند که بر قدرت‌نمایی قهرمان مرد با عضلات درهم پیچیده تأکید داشتند. بدین ترتیب می‌توان گفت که جنیست موضوعی است که درون مایه بسیاری از فیلم‌های پست‌مدرن را تشکیل می‌دهد. پست‌مدرنیست‌ها به نوعی از زنان اغواگر و جنسی وحشت دارند و به همین دلیل، آن‌ها را به هجو می‌گیرند. در ضمن زن‌های خوب در بیشتر این فیلم‌ها تا حدی فاقد هویت جنسی‌اند. این نکته نیز در فیلم‌های تیم برتن به وضوح دیده می‌شود. در واقع، فیلم‌سازان پست‌مدرن به شکل تازه‌ای با مفهوم جنسیت روبه رو می‌شوند. آنان در عصری زندگی می‌کنند که تمام تابوها در رابطه زن و مرد شکسته است و جنسیت به طرزی بی پرده و عریان در سینما به نمایش درآمده است. این فیلم‌سازان آشفتگی و هراس خود از اوضاع به وجود آمده را بازتاب می‌دهند، ولی هرگونه موضع‌گیری، آن‌ها را به ورطه قطعیت و ثباتی خواهد کشاند که به شدّت از آن اجتناب می‌ورزند (حیاتی، ۱۳۸۸: ۶۴-۷۹).

در جمع‌بندی این ویژگی های ده‌گانه شاید بتوان به نحوی نه همه آن‌ها، اما بیشتر این ویژگی‌ها را به فقدان اصالت بازگرداند؛ چراکه فقدان اصالت با خود سطحیت، لحن غیرجدی،

بینامتنیت، فروپاشی ارزش‌ها، فرهنگ پاپ و التقاط می‌آورد. بنابراین فقدان اصالت در کنار خودافشاگری و ارجاع به گذشته سه مؤلفه اصلی آثار پست‌مدرن در سینما به شمار می‌آیند.

شاید بتوان همه ویژگی های ده‌گانه پیش گفته را در صحنه پایانی فیلم *پاپ فیکشن* که تبه‌کار سیاهپوست با بازی ساموئل جکسون جمله‌ای به نقل از انجیل می‌خواند و از قصدش برای کنارگذاشتن آدم‌کشی می‌گوید بازجست، حتی اگر بیننده نداند جمله‌ای که ساموئل جکسون از انجیل نقل می‌کند از اصل ساختگی است، باز این تحول آنی را باور نمی‌کند و آن را به مثابه یک شوخی تلقی می‌کند و این همان چیزی است که فیلم‌ساز در نظر دارد؛ جدی نگرفتن سینما و حتی کل هستی و کائنات. برای تارانتینو به عنوان یک فیلم‌ساز پست‌مدرن مهم این است که از فیلمش لذت ببرید. این همان فلسفه‌ای است که منجر می‌شود او با همه چیز بازی کند؛ چه برای او تنها همین بازی است که اهمیت دارد نه چیز دیگر.

نتیجه

در بررسی آثار سینمایی و ادبی پست‌مدرن، مشخص شد برخلاف ادبیات داستانی و بالاخص رمان که دامن پری در این زمینه دارد، سهم سینما و طبیعتاً فیلم‌نامه در میان آثاری هنری که به سبک و سیاق پست‌مدرن ساخته شده‌اند، بسیار اندک است و بیشتر ما با آثار شبه مدرن و شبه کلاسیک مواجهیم. بر اساس نتایج حاصله در نتیجه بررسی اصول مشترک کلاسیک و مدرن با اصول مشترک مشترک پست‌مدرن در موارد هجده‌گانه، مهم‌ترین ویژگی ادبیات پست‌مدرن جلب توجه خودآگانه خوانندگان به ساختگی بودن اثر است تا رابطه بین واقعیت و داستان را به چالش بکشد، ویژگی‌های معدود فیلم‌های پست‌مدرن را نیز می‌توان در ده عنوان خلاصه نمود، اما با فروکاستن ویژگی‌های ده گانه می‌توان از فقدان اصالت در کنار خودافشاگری و ارجاع به گذشته به عنوان سه مؤلفه اصلی آثار پست‌مدرن در سینما نام برد.

منابع

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

حیاتی، وحید. (۱۳۸۸). «سینمای پست‌مدرن». *رواق هنر و اندیشه*. ۳۵ (۸۶). ۶۴-۷۹.

یزدان جو، پیام. (۱۳۷۹). *ادبیات پست‌مدرن: گزارش، نگرش، نقادی*. تهران: مرکز.