

گفتمان پست مدرن در سینمای ایران (مورد مطالعه فیلم «صندلی خالی»)

احسان آقابابایی، استادیار، گروه علوم اجتماعی، دانشگاه اصفهان، ایران*

علی قنبری برزبان، استادیار، گروه علوم اجتماعی، دانشگاه اصفهان، ایران

چکیده

پست مدرنیسم به مثابه یک گفتمان، در جهان فیلم نفوذ کرده است و «سینمای پست مدرن» را خلق نموده است. گفتمان سینمای پست مدرن شامل ابعادی چون وانموده و تزلزل واقعیت، مرکززدایی از سوژه، مرگ مؤلف، پاک‌شدگی مرزهای زمانی، ترکیب تکنیک‌ها و ژانرها و کثرت‌گرایی است که در تقابل با سایر گفتمان‌ها قرار می‌گیرد. هدف مقاله حاضر معرفی این گفتمان سینمایی، تفسیر و نشان دادن عناصر آن در یکی از فیلم‌های سینمای ایران است. برای نیل به این هدف، گفتمان سینمای پست مدرن بر اساس نظریه گفتمان لاکلا و موف تعریف می‌شود و سه بعد وانموده، مرکززدایی از سوژه و مرگ مؤلف به عنوان چارچوب مفهومی انتخاب می‌شوند. چارچوب روشی نیز ملهم از نظریه روایت پست مدرن متشکل از فابیولا، سیوژت، شخصیت و راوی است که در پیوند با چارچوب مفهومی به تحلیل فیلم «صندلی خالی» ساخته سامان استرکی می‌پردازد. نتایج نشان می‌دهد که «صندلی خالی» با روایت ایزودیک، تو در تو و مارپیچ خود جهان وانموده‌ای را خلق می‌کند که در آن مرز واقعیت و توهم فرو می‌ریزد و سوژه‌های سرگردانی خلق می‌کند که ناتوان از تغییر این جهان‌اند و در نهایت در یک بن‌بست هستی‌شناختی از جهان وانموده کنار می‌روند. روای‌های چندگانه و خصلت خود ارجاعی فیلم در نهایت پاسخی به پرسش‌هایی که مطرح می‌کند ندارد چرا که مرگ مؤلف خصلت این فیلم است. علاوه بر این، گفتمان سینمای پست مدرن در مقابل گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی هژمونیک ایران، پس رانده شده و در حاشیه قرار دارد.

کلیدواژه‌ها: سینمای پست مدرن، وانموده، مرکززدایی از سوژه، روایت.

مقدمه

پست مدرنیته در لغت به معنای فرارسیدن عصری مابعد مدرن در جهان غرب است که به اقتصاد سرمایه‌داری متأخر، جامعه مصرفی و جامعه پسا صنعتی گره خورده است. پست مدرنیته از معماری شروع شده و خود را در فلسفه، موسیقی، نقاشی، تئاتر و ... متبلور ساخته است. در حالی که فردگرایی، پیشرفت، اصالت و ناب بودن ویژگی هنر مدرن است^۱، پست مدرن‌ها معتقدند که در دنیای کنونی هنر از جایگاه معنوی‌اش به زیر کشیده شده است و دایره نفوذ و قدرت رسانه‌ها و تبلیغات و بت‌وارگی کالا آن‌را در کام خود فروبرده است، هنرمند دیگر ساکن برج عاج نیست و هنر اینک تلاشی گروهی است؛ چرا که هنرمندان و مخاطبان آن‌ها همگی در یک فضای فرهنگی زیست می‌کنند (وارد، ۱۳۸۴: ۷۳). پست‌مدرن‌ها مرز بین هنر روشنفکرانه و هنر عامیانه را فرو ریخته تصور می‌کنند. آن‌ها به هنر پاپ علاقه نشان می‌دهند و هنر آن‌ها همه چیز را به بازی می‌گیرد. آن‌ها تمامی میراث هنری از یونان و روم باستان گرفته تا هنر مسیحیت قرون میانه و هنر کلاسیک، رمانتیک، رئالیسم و تمامی عرصه هنر مدرن را وارد بازی پست‌مدرنیستی خود می‌کنند و جشنی همگانی به راه می‌اندازند. آن‌ها تمامی عناصر هنری ملل دیگر و اقوام باستان و فرهنگ‌های زنده معاصر را به این میهمانی خود دعوت می‌کنند (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۱۵۹). از این رو در عصر پست‌مدرن در شرایطی هنر مورد تحقیق قرار می‌گیرد که دیگر هیچ سبکی غالب نیست بلکه بدیهه‌سازی‌های بی‌پایان، تنوع مضامین، تقلید مهوع سبکی، طنز، تجاها و شوخ‌طبعی در هنر متجلی شده است (اندرسون، ۱۳۷۹: ۹۱). در این میان فیلم‌های سینمایی نوعی هنر محسوب می‌شوند و لاجرم در نسبت با پست مدرنیسم قرار می‌گیرند.

در گفتمان سینمایی توافق قابل قبولی در مورد امر پست مدرن وجود ندارد. در حالی که برخی معتقدند اصطلاح «سینمای پست مدرن» را پیتر وولن در سال ۱۹۹۲ برای فیلم «بازگشت بتمن» به کار برده است عده‌ای کاربرد آن را در مجلات سینمایی دهه ۱۹۸۰ نیز شناسایی کرده‌اند (حاج آقا محمد، ۱۳۸۸: ۷۳). با این حال این اصطلاح درباره سبک و مختصات زیبایی‌شناسانه آثار برخی از فیلمسازان از دهه ۱۹۸۰ به بعد مثل کوئنتین تارانتینو، تیم برتن، دیوید لینچ، دیوید کرانبرگ، الیور استون، رابرت آلتمن، هال هارتل و... به کار برده شده است (حیاتی، ۱۳۸۸: ۳۸) و به مرور فیلم‌هایی ساخته شده‌اند که می‌توان از گونه‌ای به نام «سینمای پست مدرن» نام برد. فیلم‌هایی مثل قصه‌های عامه پسند (۱۹۹۴)، بزرگراه گمشده (۱۹۹۶)، مرد مرده (۱۹۹۶)، بدو لولا (۱۹۹۸)، گوست داگ (۱۹۹۹)، ای برادر کجایی؟ (۲۰۰۰)، جاده مالهالند (۲۰۰۱)، داگ ویل (۲۰۰۳) و... از آن جمله‌اند.

گفتمان پست مدرن به دلیل تغییرات عدیده‌ای چون جهانی شدن، گسترش وسایل ارتباطی، رشد دانش، علایق نظری و ترجمه متون وارد ایران نیز شده است.^۲ صورت‌بندی این گفتمان، نه زائیده تعین امر اجتماعی بلکه سر ریز امر پست مدرن در متن‌ها و لاجرم برقراری رابطه‌ای بینامتنی با آن‌هاست. لذا این گفتمان خود را در عرصه «هنر» و «اندیشه» نمایان ساخته است و موجب شکل‌گیری موجی مطالعاتی در برابر آن شده است که از آن جمله می‌توان به پست مدرنیسم در شعر معاصر (طاهری، ۱۳۸۴)، پست مدرنیسم در معماری (زیاری و یوسفی، ۱۳۸۲)، پست مدرنیسم و هویت سیاسی (نظری، ۱۳۸۵)، پست مدرنیسم و تئاتر (مختاباد امرئی، ۱۳۸۷) و غیره اشاره داشت. گفتمان پست مدرن با سینمای ایران نیز مفصل

^۲ در ایران عده‌ای بر این نظر هستند که پست مدرنیته در جامعه نیمه سستی ایران که هنوز مدرنیته را تجربه نکرده است، کاربردی ندارد. متفکرانی چند، مفاهیم پست مدرنیته را در راستای ویرانی عقل خوانش کرده، آن را مخرب می‌دانند. برخی در پروژه ناتمام مدرنیته ایرانی جایی برای مفاهیم پست مدرنیسم قائل نیستند و البته عده‌ای از نسبی‌گرایی و تکثر فرهنگی آن حمایت می‌کنند (عبدالکریمی و محمدی، ۱۳۸۴).

^۱ گرینبرگ چنین استدلال می‌کند «برای هنر مدرنیستی یگانه مسأله یا موضوع مشروع خود هنر است؛ به علاوه برای هر هنرمندی یگانه مرکز یا کانون به حق و در خورد هر شکل یا ژانر هنری، ماهیت و حدود همان ژانر است: رسانه همان پیام است. برای مثال، یگانه موضوع جایز برای یک نقاش مدرن همان کیفیت صاف و تخت آن سطحی است که نقاشی بر آن تحقق می‌یابد» (برمن، ۱۳۸۴: ۳۳).

کشورهای سرمایه‌داری پیشرفته، فاصله فزاینده میان جهان پیشرفته و جهان «عقب‌مانده»، خطر جدی به هم خوردن تعادل و تخریب محیط زیست، رشد انرژی هسته‌ای، گسترش رسانه‌ها و تکنولوژی الکترونیکی بوده است (حقیقی، ۱۳۸۳: ۳۰). غیر از این که پست مدرنیته و پست مدرنیسم به عنوان یک عصر به کار می‌رود، آن را یک پدیده فرهنگی، سبک و گفتمان نیز به حساب می‌آورند. با این حال، به دلیل اقتباس تاریخی پست مدرن‌ها از پلورالیسم، اگزیستانسیالیسم و نهیلیسم، معنای پست مدرنیسم مبهم و چندگانه است. هابرماس پست مدرنیسم را «پروژه مارکسیست‌های مدرن» می‌داند (Mabry, 2002:141)، لیوتار آن را «بی‌اعتقادی به فراروایت‌ها» تعریف می‌کند (Lyotard, 1984:xxxiv)، از نظر زیگموند باومن^۱ «پست مدرنیته آگاهی مدرنیته از ماهیت حقیقی خودش است؛ یعنی پلورالیسم نهادمند، چندگانگی، تصادفی و بی‌تعادلی است» (Bauman, 1992:187) و اتیمو^۲ نیز آن را «از هم پاشیدگی مقوله جدید و به مثابه پایان تاریخ‌گرایی» می‌شناسد (Vattimo, 1988:4) و فردریک جیسمون آن را منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر می‌داند (جیسمون، ۱۳۸۹). علاوه بر این «پست مدرنیسم برای دریدا جستجویی برای کاربرد روش ساخت شکنی، برای بودریار جستجویی در مورد وانموده‌ها و در مورد نیچه اراده‌ای برای دانستن؛ چرا که مردم نمی‌توانند از ندانستن چشم‌پوشی کنند» (Boj and et al., 1996:91). از این رو شاهدیم که ابهام زیادی در تعریف پست مدرنیسم وجود دارد و شهرت آن نیز به دلیل همین ابهام است. با این وجود، پست مدرنیسم چه به عنوان یک دوره، چه به عنوان یک سبک بر فرهنگ معاصر تأثیرگذار بوده است و باعث شکل‌گیری سبک‌های جدید هنری و تولد سینمای پست مدرن شده است.

یافته است. نویسندگان ایرانی فیلم‌هایی مثل سلام سینما (۱۳۷۳)، ده (۱۳۸۰)، باز هم سیب‌داری (۱۳۸۵)، اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر (۱۳۸۶)، در شهر خبر نیست، هست (۱۳۸۶) و غیره را از جمله فیلم‌های پست مدرن سینمای ایران معرفی کرده‌اند. تعریف چنین فیلم‌هایی به عنوان فیلم پست مدرن عموماً سه رویکرد دارد. نخست آن که فیلم‌ها به لحاظ فرمی و روایی با جریان غالب متفاوت هستند مثل فیلم ده. دوم به خاطر «تقلید» از فیلم‌های پست مدرن غربی، آن‌ها را پست مدرن می‌خوانند. مثل «اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر» که تقلیدی از «قصه‌های عامه پسند» است. سوم، به خاطر محتوا و فرم پست مدرنیستی، آن‌ها را پست مدرن می‌نامند. این مقاله از رویکرد سوم حمایت و این هدف را دنبال می‌کند که ابتدا به توصیف سینمای پست مدرن بپردازد، عناصر آن را در یکی از فیلم‌های سینمای ایران یعنی صندلی خالی (۱۳۸۷) ردیابی نمایند و سپس نسبت گفتمانی آن را به لحاظ نظری تفسیر نماید. از این رو سؤال اساسی این مقاله آن است که فیلم سینمایی «صندلی خالی» دارای چه ویژگی‌هایی است که آن را مبدل به یک فیلم پست مدرن می‌کند؟ این ویژگی‌ها به لحاظ گفتمانی چه چیزی را برملا خواهند کرد؟

مبانی نظری

در حالی که مدرنیته دورانی است که از عصر روشنگری آغاز شده، ملهم از عقل‌گرایی و نظریه‌های کسانی چون نیوتن، دکارت، کانت و هگل است و با رخدادها و جنبش‌هایی چون دموکراسی، سرمایه‌داری، صنعتی شدن، علم، شهرگرایی و فردگرایی مشخص می‌شود؛ پست مدرنیته عصری است که از دهه ۱۹۶۰ شروع شده است و مفاهیم فیلسوفانی چون نیچه، هایدگر، ویتگنشتاین، دیوبی و سپس دریدا و رورتی و حتی فوکو را دربرمی‌گیرد (Barrett, 1997:17). دلیل شکل‌گیری پست مدرنیسم، فروریختن سوسیالیسم بوروکراتیک در شوروی و کشورهای اروپای شرقی، بحران اندیشه لیبرال در

¹ Zygmunt Bauman

² Gianni Vattimo

سینمای پست مدرن

سینمای پست مدرن حداقل از دو منظر قابل ردیابی است. یکی تغییرات ساختار فیلمسازی و دیگری محتوای فیلمیک. با ورود به عصر پست مدرن، سازمان صنعت سینما نیز دستخوش تغییر شد و هالیوود از تولید انبوه فوردی (نظام استودیویی) با آثاری که گاه و بیگاه پرفروش می‌شدند به تولید مستقل انعطاف‌پذیر (هالیوود جدید و پس از آن) تغییر شکل داد که ویژگی اقتصاد پست مدرن بود (Hill, 1998:100). این تغییر شکل با انفجار میدان تن‌آسایی، با اتکا به فروش چندگانه شامل بازی‌های کامپیوتری، فروش سی دی و نظایر آن، ویدئوکلپ‌ها و... سود بیشتری خلق کرد (Constable, 2004:52) و عجیب نبود که جیمسون آن را به مرحله سوم سرمایه‌داری متصل ساخت. این تغییر سازمانی در کنار کل جامعه، تغییری در ساختار محتوایی فیلم‌ها پدید آورد و درگیر جای‌دهی زیبایی‌شناختی منحصر به فردی در فیلم‌ها شد و «سینمای پست مدرن» را پدید آورد (Hill & Every, 2001:109). اسکات لث، چهار نوع سینمای واقع‌گرا، سینمای مدرنیستی، سینمای رایج پست مدرن و سینمای پست مدرنیست را از هم مجزا می‌کند و سینمای پست مدرنیست را مشتمل بر فیلم‌هایی می‌داند که بر «تماشا» ارزش بسیاری قائل هستند، تماشاگر را از وضعیت نشسته در می‌آورد و در حالتی سیار و «خانه به دوش» قرار داده و با فوریت و بی‌واسطگی تکان‌دهنده‌ای، مستقیماً وارد فیلم می‌کنند (لث، ۱۳۸۳:۲۷۵).

گفتمان سینمای پست مدرن

در این مقاله گفتمان سینمای پست مدرن بر اساس نظریه گفتمان لاکلا و موف تعریف می‌شود. این دو، مفصل‌بندی را به هر کرداری اطلاق می‌کنند که میان عناصر مختلف رابطه‌ای با هویت‌های جدید ایجاد می‌کند. «کلیتی که در نتیجه کردار مفصل‌بندی حاصل می‌شود»، «گفتمان» نام می‌گیرد. «هر یک از این مواضع متفاوت را تا اندازه‌ای که درون یک گفتمان به

هم متصل باشند، بُعد^۱ و هر تفاوتی را که به نحوی گفتمانی مفصل نشده باشد، عنصر^۲ نامیده می‌شوند (لاکلا و موف، ۱۳۹۲:۱۷۱). از نظر این دو، گفتمان‌ها عموماً حول یک مقوله مرکزی، به طور موقت صاحب معنا می‌شوند و کشمکش میان گفتمان‌های رقیب در جهت تثبیت معنا در جریان است (پورگنسن و فیلیس، ۱۳۹۱:۹۰). بر اساس مفاهیم فوق، گفتمان سینمای پست مدرن از ابعادی تشکیل شده که همگی دال‌های سیالی هستند که از تن دادن به یک مرکزیت می‌گریزند؛ لکن این گره گاه بر اساس طرد روکش معنایی، خود واجد معنا خواهد شد. ابعاد گفتمانی سینمای پست مدرن عبارتند از:

۱- وانموده^۳ و تزلزل واقعیت^۴: از نظر بودریار فیلم یک وانموده است. وانموده رویه‌ای از جایگزینی حقیقت به وسیله مجاز و وقایع مجاز را توصیف می‌کند که طی آن تصویر و نشانه‌های عددی و الکتریکی جای اشیاء را در جهان واقعی می‌گیرند؛ به گونه‌ای که تمایز میان آن‌ها را دشوار می‌کنند. وانموده یک عمل اجتماعی نظام‌مند است، جایی که صنایع معانی و تصاویر جهان، بازنمایی‌هایی را خلق می‌کنند و تمایز امر واقعی و امر غیرواقعی را تباہ می‌سازند (Best & Kellner, 2001:73).

۲- مرکززدایی از سوژه^۵: در فیلم‌های پست مدرنیستی داستان متکی به قهرمان نیست و شخصیت اول فیلم وجه اسطوره‌ای خود را از دست می‌دهد. قهرمانان فیلم‌های پست مدرنیستی بر خلاف فیلم‌های کلاسیک همه کاره نیستند. اگر

¹ Moment

² Element

³ وانموده ترجمه واژه Simulation است. فیلم (2002) SImOne ساخته اندرو نیکول نمونه ارزنده‌ای از این مفهوم است که در آن زنی که وجود خارجی ندارد، تبدیل به ستاره هالیوود می‌شود.

⁴ دیوید لاین درباره فیلم Blade Runner (1982) ساخته ریڈلی اسکات می‌نویسد «صحنه بازی این فیلم یک شهر در حال زوال و انحطاط، با ساختمان‌های بزرگ تخریب شده، خیابان‌های پر از مردمان جهان وطنی، مراکز خرید بی‌پایان، زباله‌های جمع‌آوری نشده و بوران مداوم خاکستر... و نمایشی از تمدن در حال نابودی است... جایی که قبل از هر چیز خود واقعیت زیر سؤال است» (لاین، ۱۳۸۱: ۲۲-۲۳).

⁵ Decentralization of subject

و این‌ها همگی نشان می‌دهد که گذشته و حال در هم حل شده‌اند (Denzin, 1988).

۵- ترکیب تکنیک‌ها و ژانرها: فیلم‌های پست مدرن اهمیت ژانر در سینما را از بین می‌برند و ژانرهای قبلی را به عنوان ابژه‌های از بین رفته که شیفتگی نوستالژیکی نسبت به آن‌ها وجود دارد، دوباره رمزگذاری می‌کنند (Garrett, 2007:26).

۶- کثرت‌گرایی: پست مدرن‌ها بر این اندیشه‌اند که فرهنگ غرب فرهنگ برتر نیست و فرهنگ‌های متفاوت در سرتاسر دنیا، نوعی حقیقت برای خود دارند. از این رو فیلمسازان پست مدرنیسم شخصیت‌های خود را با فرهنگ‌های ملل گوناگون درگیر می‌کنند. مرد سیاهپوست فیلم «گوست داگ» اثر جیم جارموش، در زندگی مدرن خویش در حالی که صمیمی‌ترین دوستش به زبان فرانسوی حرف می‌زند (او اصلاً زبان فرانسه نمی‌داند) و پیغام‌های خود را با کبوتر نامه‌رسان به دیگران می‌فرستد، با آموزه‌های سامورایی‌ها روزگار می‌گذراند.

سه ویژگی «وانموده»، «مرکززدایی از سوژه» و «مرگ مؤلف» مفاهیم اصلی، چارچوب مفهومی مقاله حاضر را تشکیل می‌دهند. هر چند سایر مفاهیم نیز در پراتنز قرار داده نخواهند شد و به نسبت مورد استفاده قرار خواهند گرفت. این مفاهیم در بخش نتیجه‌گیری به کمک نظریه لاکلا و موف مورد تفسیر گفتمانی واقع می‌شوند.

روش‌شناسی

روش به کار رفته در این مقاله «تحلیل روایت» است. تحلیل روایت به مطالعه فابیولا و سیوژت در متن سینمایی علاقه‌مند است از این رو عناصر داستانی، زمان و علیت در فیلم‌ها مورد توجه قرار می‌گیرند. مریام برات هنسن بر این نظر است که سینمای مدرن مشتمل بر سه ویژگی روایت خطی، روابط علی و مرکزیت شخصیت‌هاست (Contable, 2004:51) اما سینمای پست مدرن از این الگو تبعیت نمی‌کند. لذا نظریه روایت

«کلینت ایست وود» در فیلم‌هایش تیرانداز ماهر است که اسب‌سواری را خوب می‌داند، خوش تیپ است و دخترک قصه دائماً عاشق او می‌شود و با یک حرکت، سیگار را از این گوشه لب به گوشه دیگر می‌فرستد، در فیلم‌های دیوید کرانبرگ «شخصیت‌های فیلم، آدم‌های پوچی متعلق به جهان پوچ دور و برشان هستند که با تلاشی رقت‌بار و تراژیک می‌خواهند از این جهان به در آیند و به جهان انسان‌ها بروند ولی در نهایت ناتوان از این کار، دچار استحاله می‌شوند و می‌میرند. نمونه بسیار روشن این نوع شخصیت‌ها، دکتر «ست براندن» در فیلم مگس است که چون از تغییر دنیا ناتوان است، خود تغییر ماهیت می‌دهد و به مگس تبدیل می‌شود» (زمانی، ۱۳۷۳: ۴۹).

۳- مرگ مؤلف^۱: در سینمای پست مدرن نگره مؤلف مسأله‌دار است چراکه مؤلف معلول زبان، قدرت و ناخودآگاه است و لذا روای یا وجود ندارد یا خود در شبکه دلالتی فیلم محو می‌شود. فوکو در «مؤلف چیست؟» به قدرت رسیدن خودباوری مدرنیته را به عنوان عامل اصلی توقف سیر حرکتی جامعه و به زیر سؤال کشیدن مفاهیمش می‌شمرد، از این قرار هنر پست مدرن با ناپدید شدن دانای کل، مؤلف، پدر، روای، فیلمساز در متن، مخاطب را در متن درگیر می‌سازد (حبیبی‌نیا، ۱۳۷۵: ۵۳).

۴- پاک‌شدگی مرزهای زمانی: به دلیل آنکه تاریخ مفهوم خود را در گفتمان پست مدرن از دست داده است، در فیلم‌های پست مدرن نگرانی‌هایی بابت وضعیت حال و آینده وجود دارد که بی‌شک این اوضاع برساخته‌ای از گذشته هستند (Hill & Every, 2001:109). به عنوان مثال دنزین درباره «مخمل آبی» می‌نویسد: فیلم در شرایطی آغاز می‌شود که بینندگان حدس می‌زنند که پس‌زمینه فیلم متعلق ۵۰ سال پیش است. ناگهان ماشین‌هایی از دهه‌های ۱۹۴۰، ۱۹۵۰، ۱۹۶۰، ۱۹۷۰ و حتی ۱۹۸۰ در جاده‌ها دیده می‌شود و محصلان مدارس، لباس‌هایی از دوران متفاوت بر تن کرده‌اند

¹ Death of author

حجم نمونه

«صندلی خالی» ساخته «سامان استرکی» در سال ۱۳۸۷ مورد مطالعاتی این مقاله است. فیلمی که در شماره ۳۹۰ مجله فیلم «روایتی که در این سال‌ها در سینمای ایران سابقه نداشته است» معرفی شده و بدون آن‌که به نمایش عمومی درآید وارد شبکه خانگی شده است. دلیل انتخاب، ویژگی‌های منحصر به فردی است که صندلی خالی را در رأس سینمای پست مدرن ایران قرار می‌دهد.

یافته‌ها

فابیولا (داستان فیلم)

داستان فیلم «صندلی خالی» به صورت اپیزودیک است. این اپیزودها به صورت فیلم‌های متوالی است، یعنی توالی و تکرار چند فیلم به هم متصل است. در اپیزود اول، مردی به نام «اسماعیل» با همسر باردارش «مرضیه» برای آزمایش‌های پزشکی از شهرستان به تهران می‌آیند و در یک مسافرخانه کوچک مستقر می‌شوند. کودک آن‌ها ۷ ماهه و نارس به دنیا می‌آید. از این رو کر و لال و کور است و در صورتی که از دستگاه بیرون گذاشته نشود، زندگی نباتی خواهد داشت. در اینجا «اسماعیل» و «مرضیه» در انتخاب میان ادامه زندگی این کودک و مرگ او، بر سر دو راهی گیر می‌افتند. پایان این اپیزود همگام با برملاایی این موضوع است که کل روایت، فیلمی به کارگردانی زنی به نام «مینا» بوده است. از اینجا به بعد اپیزود دوم شروع می‌شود. «مینا» به تازگی از شوهرش جدا شده است و در یک آپارتمان جدید زندگی می‌کند. «مینا» بر اثر سانحه رانندگی مردی را زیر می‌گیرد و از صحنه فرار می‌کند. او که دچار عذاب وجدان شده است به صورت فانتزیک و از طریق سگ مرد مرده خانواده وی را پیدا می‌کند تا از آن‌ها دلجویی نماید. وی پی می‌برد که زن و فرزند مرد مرده، از قساوت وی به تنگ آمده بودند و اینک از مرگ وی خوشحال هستند. بعد از این اتفاق است که اپیزود دوم در حالی تمام می‌شود که مخاطب متوجه می‌شود که این روایت

پست مدرن خصلتی آنتی میمیتیک^۱ دارد. یعنی با «محاکات» و «تقلید» ارسطویی مخالف است؛ چراکه فیلم‌ها مبتنی بر غلو و نقیصه بوده و سناریویی تدوین می‌کنند که به طور فیزیکی یا منطقی غیرممکن است (Alber, 2009:79). از این رو روایت‌شناسی پست مدرن چند ویژگی کلیدی را در کار خود دارد. یکی آن‌که عناصر کلاسیک روایت را بدون آن‌که سنتزی والتر از آن بسازد، با هم ترکیب می‌کند. دوم، سلسله مراتب فابیولا و سیوژت را نادیده می‌گیرد و به قول اندرو گیبسن^۲ متن روایی اختلاطی عمودی از عناصر متکثر روایت است. سوم، روایت‌های رام نشده و خصلت «هیولایی» روایت که بدین معناست که تراکم عناصر در برابر طبقه‌بندی هر ساختاری مقاومت می‌کند (Herman & Vervaeck, 2005:108).

(111).

چارچوب روشی در مقاله حاضر اتکا به فابیولا، سیوژت، راوی و شخصیت است تا در ارتباط با چارچوب مفهومی فیلم مورد تحلیل قرار گیرد. فابیولا یا جهان داستان مواد اولیه داستان و کل مجموع رخدادهای به هم پیوسته را گویند. سیوژت یا همان پلات شیوه چینش رخدادهای به گونه‌ای خاص است که مخاطب آن را می‌فهمد (Chatman, 1978:19). راوی به عقیده ژرار ژنت کسی است که وقایع را می‌بیند و بازگو می‌کند (آمون و ماری، ۱۵۹:۱۳۸۵) و شخصیت‌ها معادل فلسفی سوژه و آدم یا آدم‌های داستان هستند. در جدول ۱ خلاصه‌ای از چارچوب مفهومی و چارچوب روشی قید شده است.

جدول ۱- چارچوب مفهومی و روشی مقاله

چارچوب مفهومی	چارچوب روشی
وانموده	سیوژت چه تصویری از جهان داستان (فابیولا) ارائه می‌دهد؟
مرکززدایی از سوژه	شخصیت‌ها در فیلم چگونه مجسم شده‌اند؟
مرگ مؤلف	نقش راوی در فیلم چیست و فیلم چگونه روایت می‌شود.

¹ antimimetic

² Andrew Gibson

تصویر سقوط می‌کنند و بدین سان فیلم رویه‌ای را نشان می‌دهد که مرز واقعیت و توهم از جا کنده شده است. از بین رفتن این مرز به چند شکل در فیلم نمایش داده شده است. در اپیزود اول «اسماعیل» و «مرضیه» در سکانشی رؤیایگون وارد ساحت بهشت می‌شوند: پس زمینه سفید با آدم‌هایی که سفید پوشیده‌اند و تنها صورتشان نمایان است. در همین اپیزود «مرضیه» گمان می‌کند که خودش را زائیده است و دوربین شخصی «اسماعیل» با تأکید بر لاک دست زن و بچه، بر چنین توهمی دامن می‌زند. در اپیزود دوم نیز وقتی «مینا» وارد «سردخانه» می‌شود تا جسد مرد مرده را پیدا کند، سه مرده از خواب مرگ بیدار می‌شوند، با هم کل کل می‌کنند و سیگار می‌کشند. در این اپیزود حتی سگ مرد مرده با «مینا» حرف می‌زند! در اپیزود سوم نیز لحظه خودکشی و بازگشت نوار فیلم جهان غیر واقعی زندگی «امیر» را مجسم می‌کند. سکانش نهایی فیلم نیز به صورت کارتونی فیلمبرداری شده است و کارگردان با صدایی غیر طبیعی حرف می‌زند تا جهان غیر واقعی، رؤیایگون و متوهمانه فیلم را برملا سازد. موسیقی و صداها فیلم نیز که آمیزه‌ای از صدای آب، گریه نوزاد، موسیقی پاپ، سنتی، تلفیقی، صدای اذان و... است «ابهام» و «چندگانگی» جهان داستان را به مثابه‌ی یک وانموده تشدید می‌کند.

مرکززدایی از سوژه و شخصیت‌ها

هر چند شخصیت‌های فیلم دارای ویژگی‌های خاص خود هستند اما همگی در یک بن بست هستی شناختی دچار واپاشی شده‌اند که تحلیل موردی شخصیت‌ها این امر را به خوبی نشان می‌دهد:

۱- در اپیزود اول «اسماعیل» مرد شوخ طبعی است که اعتقاد دارد «هی قسمت قسمت... هر چی حماقت می‌کنیم می‌گیم قسمتمون بوده» لذا با نظام ارزشی مدرن جهان را تفسیر می‌کند. اما برای زنش آیه الکرسی می‌خواند، خیرات می‌دهد و به پدرش احترام می‌گذارد. همسر وی «مرضیه» به

نیز یک فیلم به کارگردانی «امیر»، شوهر مینا است. اپیزود سوم زندگی «امیر» را نشان می‌دهد که در آپارتمان خویش از یک سو درگیر مسائل زندگی روزمره مثل جای پارک ماشین یا گرفتگی سیفون حمام و از سوی دیگر دغدغه‌های روشنفکرانه خویش است. «امیر» در تنهایی خود به پشت بام می‌رود و در یک صبحگاه آخرین سیگار را می‌کشد و خود را از بالا به پایین پرت می‌کند. در لحظه سقوط، نوار فیلم برمی‌گردد و معلوم می‌شود که روایت «امیر» نیز ساخته یک کارگردان در اتاق تدوین است. کارگردانی که ایده‌های کاری‌اش را از آدم‌های اطرافش می‌گیرد و در نمای آخر وقتی رو به دوربین می‌کند و می‌گوید «خوب بود یا دوباره بگیریم؟» خبر از این موضوع است که زندگی او هم جزئی از روایت دیگری است.

سیوژت و فابیولا

در این فیلم سطح عمودی فابیولا و سیوژت فرو ریخته است. در حالی که در اپیزود اول سیوژت با گره افکنی مرگ یا زندگی کودک فابیولا را تنظیم می‌کند؛ در انتهای این اپیزود سیوژت معنایش را از دست می‌دهد. بدین‌سان که کل روایت این اپیزود یعنی آمیزه فابیولا و سیوژت تبدیل به یک فابیولای جدید می‌شود که سیوژت اپیزود دوم آن را کنترل می‌کند. این تسلسل شبیه منطق دیالکتیکی هگل تا انتهای فیلم ادامه پیدا می‌کند تا نتوان به عنوان تحلیل‌گر کنه روایت را رمزگشایی کرد و کاربست سیوژت را به مرجعیت قدرت، دانش یا شناخت پیوند زد. بنابراین منطق عملکرد سیوژت و فابیولا در این فیلم مبتنی نوعی بی‌نظمی است. این بی‌نظمی منتج به شکل‌گیری جهان مبهم و وانموده فیلم می‌شود.

وانموده، سیوژت و فابیولا

رابطه افقی فابیولا و سیوژت ساختار روایت را از هم گسیخته است، در نتیجه باعث می‌شود که کل این فیلم بدل به یک وانموده شود. هر کدام از اپیزودها در حالی که مسأله جدی مرگ را در مرکز توجه قرار داده‌اند از سطح واقعیت به سطح

در برده، شده است و تصویری تحریف شده از آن بازنمایی کرده است. امیر در این گرداب پر تناقض دست آخر چاره‌ای به جز خودکشی ندارد و عمل وی سرگردانی سوژه‌ای را نشان می‌دهد که ناتوان از کنار آمدن با فضای ذهنی خویش است.

تحلیل هر سه شخصیت نشان می‌دهد شخصیت‌ها برخلاف فیلم‌های مدرن، خودآیین و مستقل نیستند بلکه سوژه‌های واپاشیده‌ای هستند که ساختار از جا دررفته فیلم ثبات را از آن‌ها گرفته و در جهان داستان سرگردان رهایشان کرده است.

مرگ مؤلف و مسأله راوی

این اصطلاح بارتی بیش‌تر ناظر بر این موضوع است که با تولد خواننده، مؤلف می‌میرد و انگیزه‌های وی با تفاسیر خواننده معنای نیت‌مدار خویش را از دست می‌دهند. در سینمای پست مدرن نیز مؤلف حتی در متن نیز می‌میرد. در انتهای اپیزود اول فیلم صندلی خالی روایت به گونه‌ای است که گمان می‌رود «مینا» به مثابه کارگردان، مؤلف اپیزود اول است. اما در انتهای اپیزود بعدی معلوم می‌شود که امیر مؤلف هر دو روایت بوده است. به همین نسبت کارگردان انتهای فیلم نیز مؤلف نیست و او خود بازیگری در دل یک روایت است. پس تلاش ذات‌گرایانه برای پیدا کردن سرمنشأ و خالق اثر به صورت درون متنی دائم با شکست مواجه می‌شود چراکه عناصر فیلم نه بر اساس طرح و الگویی مؤلف-محور بلکه به صورت تو در تو، اتفاقی و گاه بینامتنی در کنار هم چیده شده‌اند. به همین نسبت راوی فیلم نه تنها یک دانای کل بلکه چندگانه است. این راوی‌ها شامل پرسپکتیو دوربین، یکی از شخصیت‌ها، چشم دوربین دستی، مرد مرده و سگ هستند. این تغییر مداوم راوی نه تنها خبر از مرگ مؤلف می‌دهد بلکه بر ابهام اثر که دنبال روی ابهام فیلم پست مدرنیستی است، می‌افزاید.

گونه‌ای زنی سنتی- مذهبی است که شوهرش او را خرافاتی می‌داند. از این‌که دکتر مرد می‌خواهد معاینه‌اش کند، معذب می‌شود و برای حل مشکل‌شان استخاره می‌کند و بیرون گذاشتن بچه را نوعی قتل می‌داند و به معجزه معتقد است. هر دوی این شخصیت‌ها در یک بن بست انتخاب گیر می‌کنند و قادر به تصمیم‌گیری درباره وضعیت خود و کودک نارس‌شان نیستند. آن‌ها در بین دال‌های «اختیار» و «جبر» دچار شقاق شده‌اند. بنابراین پایان باز اپیزود آن‌ها اولاً نشان می‌دهد که مرکزیت خود را به عنوان فاعل شناسا از دست داده‌اند و ثانیاً اصلاً وجود ندارند چراکه بخشی از یک فیلم هستند.

۲- در اپیزود دوم، «مینا» هر چند از شوهرش جدا شده و در زندگی خانوادگی شکست خورده است اما با «سعید» در ارتباط است. او وقتی به مادرش زنگ می‌زند و او پاسخ نمی‌دهد نگران وی می‌شود. در جایگاه مادر نیز از فرزندش «سحر» مراقبت می‌کند لذا زنی بازنمایی می‌شود که موقعیت کاری و خانوادگی متزلزلی دارد. مهم‌ترین رخداد در این اپیزود تصادف رانندگی است. فرار سراسیمه، او را شخصیتی معرفی می‌کند که نمی‌خواهد مسؤولیت کنش ناخواسته‌اش را برعهده بگیرد. او درصدد برمی‌آید که با سحر و جادو سرنوشتش را تغییر دهد و در نهایت از خداوند کمک می‌خواهد. او نیز سوژه مستأصلی است چراکه در حالی که گمان می‌کند قتل او زندگی یک خانواده را تباه کرده است، عکس آن اتفاق می‌افتد و بدین سان شخصیت وی اسیر برنامه‌های نانوخته‌ای است که با نیت‌مندی یک سوژه آگاه در تعارض قرار می‌گیرد.

۳- در اپیزود سوم «امیر» به ظاهر کارگردان موفقی است که امور در دستش است. اما زندگی خانوادگی‌اش را از دست داده است. وی با مطالعه «بیگانه آلبر کامو» روشنفکری تصویر می‌شود که در دادگاه وجودی خویش درگیر مسأله هستی و کنش در جهان است. در این دادگاه او یک مرد سادیستی معرفی می‌شود که شخصیت‌ها را در موقعیت غیر انسانی قرار داده است و منجر به مرگ مردی که از زلزله بم جان سالم به

نتیجه

هدف این مقاله توصیف سینمای پست مدرن، ردیابی این عناصر در فیلم «صندلی خالی» به عنوان فیلمی پست مدرن و تفسیر نسبت گفتمانی آن به لحاظ نظری در سینمای ایران بود. دستیابی به این اهداف با تعریف پست مدرنیسم آغاز گشت و سپس با معرفی گفتمان سینمای پست مدرن، ابعاد آن شناسایی شدند. این ابعاد فضایی ابهام آلود خلق می‌کنند که در این مقاله در فیلم «صندلی خالی» مورد تحلیل قرار گرفتند.

هر چند در فصل نهایی «صندلی خالی» این جمله حک شده است «داستان این فیلم صرفاً یک نظر به موضوع جبر و اختیار بوده و الزاماً نظر قطعی نیست» اما فیلم پا را فراتر از یک مسأله کلاسیک فلسفی- الهیاتی گذشته است. فیلم با روایت اپیزودیک، تو در تو و مارپیچ خود در نهایت امری «خود ارجاع» است که ادعاهای جهان شمولانه واقعیت را پروبلماتیک می‌کند. این رویه خود ارجاعی، در بطن جهان وانموده‌ای قرار دارد که مرز واقعیت و توهم فرو می‌ریزد و فیلم در جهانی متوهمانه سوژه‌هایی سرگردانی خلق می‌کند. این سوژه‌ها درگیر مسائلی هستند که در شکل‌گیری‌شان نقشی نداشته و در تغییر رخدادها نیز ناتوان هستند. تنها شروع اپیزود بعدی، بار مسؤلیت سوژه بودگی را از دوش شخصیت‌ها برمی‌دارد و آن را به شخصیت بعدی انتقال می‌دهد. گویی منطق مسؤلیت در جهان، منطق جریان دال‌ها است که از یک داستان و اپیزود به اپیزود بعدی سیلان دارد. چنین آشفتگی ناشی از عملکرد عناصر روایی فابیولا و سیوژت است. یعنی در فیلم چنین نیت‌مند روایت‌گری با ناکامی همراه است. لذا پیوند عمودی فابیولا و سیوژت شکسته می‌شود و عناصر روایت به طور افقی و اتفاقی به هم مربوط می‌شوند. بنابراین روای‌های چندگانه، موسیقی، سروصداهای گوناگون و چرخش دورانی زمان، علاوه بر خلق وانموده، خبر از مرگ دانای کل و مؤلف را در فیلم می‌دهند.

ویژگی‌های فوق باعث می‌شوند که «صندلی خالی» به مثابه جزئی از گفتمان سینمای پست مدرن تعریف شود. این

گفتمان به دلیل ابعاد گفتمانی تزلزل واقعیت، مرکززدایی از سوژه، مرگ مؤلف و غیره، در میدان گفتمانی ایران در تقابل با گفتمان‌های مسلط سیاسی و فرهنگی قرار می‌گیرد. گفتمان‌های مسلط ایران مثل گفتمان‌های دینی، ملی‌گرایانه و قومیتی که برخی کاملاً هژمونیک هستند، عناصری از گفتمان پست مدرن را اقتباس کرده‌اند اما با کلیت آن در تخصص هستند. یعنی هر چند نسبی‌گرایی فرهنگی یا شکوه گذشته در برخی این گفتمان‌ها بُعد مهمی هستند اما وانموده بودن جهان، جبریت مطلق حاکم بر سوژه و مرگ دانای کل، مخالف مبانی اکثر این گفتمان‌هاست. از این رو بسیاری از ابعاد گفتمان پست مدرن به طور کل طرد یا به حاشیه فرستاده می‌شوند. این امر باعث می‌شود که گفتمان سینمای پست مدرن در ایران موفق به پس راندن رقبا نشود بلکه خود عقب رفته و در حاشیه میدان گفتمانی برای خود تنفس کند و تعجبی هم ندارد که فیلم‌هایی شبیه «صندلی خالی» حتی مجال اکران عمومی هم پیدا نکنند. علاوه بر این، تغییرات نهادی فیلم‌سازی شامل گسترش ابزار تکنولوژیکی و نظایر آن در سینمای ایران به وقوع نپیوسته است که این گفتمان بتواند بر آن اساس به لحاظ «فرمی» بنیان گیرد. بنابراین می‌توان گفت که گفتمان سینمای پست مدرن در ایران حاشیه‌ای و کم مخاطب است، لکن وجود دارد و زیست می‌کند.

منابع

- أمون، ژ. و میشل، م. (۱۳۸۵). *تحلیل فیلم*، ترجمه: علی هاشمی، مشهد: انتشارات سیاه سفید.
- اندرسون، ه. (۱۳۷۹). *صورت‌بندی مدرنیته و پست مدرنیته*، ترجمه: حسینعلی نوذری، تهران: نقش جهان.
- بازرگانی، ب. (۱۳۸۱). *ماتریس زیبایی (پست مدرنیسم و زیبایی)*، تهران: نشر اختران.
- برمن، م. (۱۳۸۴). *تجربه مدرنیته*، ترجمه: مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.
- جیمسون، ف.؛ گراهام، ا.؛ هرستی، ج.؛ لاش، ا.؛ رنگر، ن. و

- مطالعات ملی، ش ۲۷، ص ۱۱۵-۱۳۶.
- وارد، گ. (۱۳۸۴). *پست مدرنیسم*، ترجمه: قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: نشر ماهی.
- یورگنسن، م. و فیلیس، ل. (۱۳۸۸). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه: هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- Alber, J. (2009) "Impossible Storywords and What to Do with Them", *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 1: 79-96
- Barrett, T. (1997) Modernism and Postmodernism: An Overview Art Examples. In J Hutchens & M. Suggs(eds) *Art Education: Content Practice in a Postmodern Era*. Washington, DC: Naea.
- Bauman, Z. (1992) *Intimations of Postmodernity*, London: Routledge.
- Best, S. and Kellner, D. (2001) *The Postmodern Adventure*, New York: Guilford Press.
- Boje, M. Fitzgibbons, E. Steingard, S. (1996) *Postmodern Management and Organization Theory*. London: Sage.
- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Constable, C. (2004) Postmodernism and Film, in S. Connor (ed) *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Denzin, N. (1988) "Blue Velvet: Postmodern Contradictions". *Theory, Culture & Society*, 5: 461-73.
- Garrett, R. (2007) *Postmodern Click Flick*. New York: Palgrave Macmillan.
- Herman, L. & Vervaeck, B. (2005) *Handbook of Narrative Analysis*. London: University of Nebraska Press.
- Hill, J. (1998) Film and Postmodernism. In J Hill and P.C Grbons (Eds), *The Oxford Guid to Film Studies*, London: Oxford University Press.
- Hill, V. & Every, P. (2001) Postmodernism and the Cinema, In S. Stim (ed), *The Routledge Companion to Postmodernism*, London and New York: Routledge.
- Liotard, J. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mabry, L. (2002) "Postmodern Evaluation or Not?", *American Journal of Evaluation*, 23(2):141-157.
- Vattimo, G. (1988) *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-modern Culture*, Cambridge: trans. J.R. Snyder. Polity.
- هافمن، م. (۱۳۸۹). *پست مدرنیسم: منطق سرمایه‌داری متأخر*، ترجمه: مجید محمدی و دیگران، تهران: هرمس.
- حاج آقامحمد، ج. (۱۳۸۴). «پست مدرنیسم و سینما»، مجله فیلم، ش ۳۳۹، ص ۷۲-۷۵.
- حبیبی‌نیا، ا. (۱۳۷۵). «واکنش، خود معناست: مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی پست مدرن»، *ماهنامه سینمایی دنیای تصویر*، ش ۳۲، ص ۵۲-۵۵.
- حقیقی، ش. (۱۳۸۳). *گذار از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا*، تهران: انتشارات آگه.
- حیاتی، و. (۱۳۸۸). «فیلم پست مدرن»، *مجله رواق هنر و اندیشه*، ش ۳۴، ص ۳۸-۵۱.
- زمانی، م. (۱۳۷۳). «نمایش از دست رفتن همه چیز»، *ماهنامه سینمایی فیلم*، ش ۱۶۸، ص ۴۹.
- زیاری، ک. و یوسفی، ع. (۱۳۸۲). «توسعه کالبدی تهران در فرایند مدرنیسم، پست مدرنیسم و جهانی شدن»، *مجله مدرس علوم انسانی*، ش ۲۹، ص ۱۲۵-۱۴۰.
- طاهری، ق. (۱۳۸۴). «پست مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۸، ص ۲۹-۵۰.
- عبدالکریمی، ب. و محمدی، م. (۱۳۸۴). *ما و پست مدرنیسم: نقد و بررسی گفتمان پست مدرنیسم در ایران*، تهران: جهاد دانشگاهی.
- لاین، د. (۱۳۸۱). *پسا‌مدرنیته*، ترجمه: محمدرضا تاجیک، تهران: نشر بقیه.
- لش، ا. (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی پست مدرنیسم*، ترجمه: حسن چاوشیان، تهران: نشر مرکز.
- لکلائو، ا. و موفه، ش. (۱۳۹۲). *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی*، ترجمه: محمد رضایی، تهران: ثالث.
- مختاباد امرئی، م. (۱۳۸۷). «پست مدرنیسم و تئاتر»، *نشریه هنرهای زیبا*، ش ۳۴، ص ۸۱-۹۰.
- نظری، ع. (۱۳۸۵). «پست مدرنیسم و هویت سیاسی».