تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۲/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۰۲/۱۹

سید محسن هاشمی[۱]، مریم فیروزی[۲]

خودبازتابی و کارکردهای آن در سینما

چکیده

در این مقاله مفهوم خودبازتابی و کارکردهای آن در سینما مطالعه و بررسی شده است. خودبازتابی پدیده‌ای فراژانری و فرارسانه‌ای است که در فلسفه، روانشناسی و انواع هنرها می‌توان آن را تعریف و بررسی کرد. اگرچه این مفهوم مفهومی تازه نیست و می‌توان رد آن را از آغاز هنر و از ابتدای ظهور آثار اندیشه در کتب به‌جامانده یافت؛ اما با ظهور اندیشه‌های برشتی این مفهوم نظریه‌پردازی شد و مورد توجه پژوهشگران قرار گرفت و در دهه‌ی شصت و با شکل‌گیری اندیشه‌ی پسامدرنیستی، به اندیشه‌ی اصلی هنر پسامدرن تبدیل شد. اثر خودبازتابانه می‌تواند خود را سوژه قرار دهد، اما مهم‌ترین ویژگی آثار خودبازتابانه مسئله‌ی خودآگاهی است؛ خودآگاهی مخاطب در رویارویی با اثر هنری و خودآگاهی مؤلف در فرایند خلق اثر که به پیدایش خلاقیت‌ها و کارکردهای متفاوتی در این‌گونه آثار می‌انجامد. سینمای خودبازتابانه طیف گسترده‌ای از آثار –از دوران سینمای صامت تا امروز– را شامل می‌شود که بر اساس دوره و بازنمایی‌شان در سینما، جذابیت و کارکردهای متفاوتی دارند. هدف اصلی این پژوهش، بررسی کارکردهای خودبازتابی در سینما برای جذاب ساختن اثر هنری نزد مخاطب بوده است. این پژوهش توصیفی، تحلیلی و کیفی بوده و با استفاده از روش کتابخانه‌ای تجزیه و تبیین شده است.

کلیدواژه‌ها: خودبازتابی، سینما، پسامدرنیسم، فرافیلم

[۱] استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: hashemiart@gmail.com

[۲] کارشناس ارشد سینما، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
E-mail: Maryam.firuzi@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

۱ – مقدمه

خودبازتابی[۱] پدیده‌ای است که در تمامی اعصار وجود داشته و بارها سوژه‌ی مطالعات متفکرین بوده است. در فلسفه نگاه خودبازتابانه به تناقض و پیچیدگی‌های متنی می‌انجامد. اصل روایت معمای دروغگو نمونه‌ای از تناقض‌های خودبازتابانه است که به قرن ششم پیش از میلاد باز می‌گردد،

> یعنی زمانی که اپیمنیدس، پیشوای قوم کرتان، گفت: «همه‌ی کرتان‌ها دروغگو هستند» و چون خود او یک کرتان بود، این مدعا به تکذیب خودش می‌انجامید. شکل کلی این تناقض در این جمله نهفته است: «من دروغگو هستم». چون اگر گوینده راست بگوید، این جمله باید کذب باشد؛ درحالی‌که اگر دروغ بگوید، جمله صادق است. بدیهی است که در این جمله‌ها تنها زمانی تناقض سربرمی‌آورد که جمله‌ی مزبور در چنبره‌ی خوداندیشانه‌ای محصور باشد و یا به خودش ارجاع پیدا کند. اگر این جمله بتواند به نحوی از این ارجاع خوداندیشانه بگریزد، تناقض آن نیز محو خواهد شد. (لاوسن، ۱۳۸۶، ۹)

خودبازتابی در ادبیات نیز ریشه‌های دیرینه‌ای دارد و توجه بسیاری را به داستان‌هایی جلب کرده است که ویژگی‌های بازتابنده دارند. برای نمونه، دن کیشوت که به ادبیات پهلوانی و اسطوره‌ای پیش از خود اشاره دارد، ادبیاتی که آن نیز از قهرمانان اساطیری پیش از خود از جمله ادیسه یاد می‌کند، بازتابنده است. در تئاتر نیز پیش از ظهور نظریه‌ی فاصله‌گذاری[۲] برشت، می‌توان به شکسپیر و ویژگی‌های خودبازتابنده‌ی آثارش اشاره کرد. خودبازتابی را می‌توان در نمایش هملت بارها و بارها دید. شکسپیر تصنعی بودن هملت را از طریق نمایش-در-نمایش به تصویر می‌کشد. شخصیت هملت به بازیگران توصیه می‌کند به شکل طبیعی نقش‌آفرینی کنند. او با اشاره به تئاتر و آداب آن و تأکید بر نمایشی بودن تئاتر، به مقایسه‌ی کنش‌های زندگی روزمره و کنش‌های بازیگر در طول نمایش می‌پردازد. تئاتر شکسپیری با بحث دیالکتیکی میان تقلید واقع‌گرایانه و تصنع خودآگاه شکوفا می‌شود. نمایشنامه‌ی رام کردن زن سرکش[۳] (شکسپیر) برای سرگرمی کریستوفر اسلای[۴] که روی صحنه است، اجرا می‌شود. او به سبب آنچه در رؤیاهایش می‌بیند آشفته می‌شود؛ این بخش از پرداخت روایت، بسیار شبیه کنش باستر کیتن[۵] است که در فیلم شرلوک جونیور[۶] (۱۹۲۴) در خواب به سمت پرده‌ی نمایش فیلم راه می‌رود.

خودبازتابی در هنرهای تجسمی نیز در نقاشی‌هایی که نقاش به واسطه‌ی آینه و با تمهید میزان‌ابیم[۷] در اثر راه یافته، قابل بررسی است. برای نمونه در نقاشی ندیمگان ولاسکوئز[۸]، خود نقاش در آینه در حال کشیدن نقاشی شاهزاده و ندیمگانش، در پشت بوم نقاشی و در حین کار، دیده می‌شود.

بنابراین عجیب نیست که خودبازتابندگی، با حضور چشم‌گیرش در طول تاریخ هنر و تفکر، حضوری گسترده در سینما که ترکیبی از تمامی هنرهاست، داشته باشد. سینما خودبازتابی را دقیق‌تر و غنی‌تر از هر رسانه‌ی هنری دیگر به تصویر می‌کشد، زیرا از ابزاری که بیش از هر ابزار دیگری دست او را برای انواع خودبازتابی باز می‌گذارد، استفاده می‌کند.

> از نظر ریشه‌شناسی، اصطلاح بازتابندگی از واژه‌ی لاتین «reflectere» که به معنی خم‌شدن یا برگشتن روی خود است، گرفته شده است. این عبارت در ابتدا، در گفتار فلسفی و روان‌شناسی برای اشاره به این اصل که ذهن انسان قادر است هم سوژه باشد و هم خود را به عنوان ابژه بپذیرد، استفاده می‌شد و سپس در دیگر رشته‌ها برای اشاره به ظرفیت کلی خود-انعکاسی، چه برای زبان و هنر و چه برای ارتباطات، وام گرفته شد. خود-ارجاعی پدیده‌ی جدیدی نیست و از همان ابتدا، بخشی از هر سنت هنری بوده است. (کنرات، ۲۰۱۰، ۴۱)

به بیان دیگر، «ذهن از رهگذر بازتابندگی می‌تواند به اندیشیدن خود، بیندیشد. این مفهوم در توسعه

Archive of SID

www.SID.ir

و بسط استعاری‌اش تا بـدان‌جایی پیش رفت که در حالت کلی، بیانگر قابلیت‌های خودبازتابنده‌ی زبان‌ها، رسانه‌ها و هنرهای مختلف شد» (منافی، ۱۳۹۱، ۲۰۳). بنابراین می‌توان خودبازتابی را آنجا که انسان به مفاهیمی مانند آگاهی، زبان، روابط و هنر می‌اندیشد و آنجا که درباره‌ی کلام سخن می‌گوید، جستجو کرد.

> خودبازتابی یا خودارجاعی «پدیده‌ای فراژانری و فرارسانه‌ای» است، که می‌توان آن را در فُرم‌های قدیمی فرهنگ سطح بالا مانند نمایش، داستان، شعر، نقاشی، موسیقی و همچنین در فُرم‌های عامه‌پسند مانند فیلم، متن آهنگ‌ها، کمدی‌ها، محصولات تجاری و تبلیغات یافت. (کنرات، ۲۰۱۰، ۴۱)

رابرت استم (۱۹۹۲، ۱۳) نیز بر این باور است که نباید بازتابندگی را تنها به هنر غرب و یا حتی به مباحث علمی و دانشگاهی منحصر بدانیم، بلکه می‌توان آن را در اشعار سامبا، رپ، موسیقی کالیپسو، و حتی تبلیغات رسانه‌ای نیز مشاهده کرد.

> از دیدگاه نشانه‌شناسی نیز اثر خودبازتابانه اثری است که رمزگان و عناصر ساختاری خود را آشکارا و شفاف به نمایش می‌گذارد. لازمه‌ی هر اثر خودبازتابانه این است که مخاطبانش نسبت به نشانه‌هایش آگاه باشند. مخاطب نه‌تنها لازم است که عناصر را بشناسد، بلکه باید قادر به تفسیر آن‌ها نیز باشد. رولان بارت با نظریه‌ی پساساختارگرایانه‌اش، بر این باور بود که معنای هر اثر هنری (چه خودبازتابانه و چه غیر خودبازتابانه) زمانی شکل میگیرد که مخاطب در حال تفسیر آن باشد. به همین سبب دیدگاه مخاطب نسبت به اثر هنری تعیین‌کننده‌ی دیدگاه اثر هنری نسبت به مخاطب است. (موندی، ۲۰۰۴، ۱)

اگر یک اثر هنری ظرفیت آگاهی از خویش را داشته باشد، اثری خودبازتابنده قلمداد می‌شود. در واقع، مسئله‌ی اصلی خودبازتابی خودآگاهی است.

> در فلسفه، زمانی که دکارت میگوید: «می‌اندیشم پس هستم» نمودی از خودبازتابی است. حتی در محاوره‌ی روزمره زمانی که یک نفر می‌گوید: «خودم به خودم کمک می‌کنم»، این نوعی خودبازتابی است، زیرا فعل و فاعل یکی شده‌اند. در عرصه‌ی هنر، خودبازتابی به اثری نسبت داده می‌شود که ماهیت هنری خود را همیشه در نظر می‌گیرد. (همان، ۱)

البته آثار خودبازتابانه گاه تقبیح می‌شوند، چرا که برخی آن‌ها را به خودشیفتگی و افراطی‌گری متهم می‌کنند.

واژه‌ی خودارجاعی تا پیش از ظهور مدرنیسم به صورت پراکنده در برخی دوره‌ها استفاده می‌شد، اما در قرن بیستم و با پیدایش اندیشه و هنر مدرن و پست‌مدرن به یکی از عناصر اصلی تبدیل شد و در سه دهه‌ی گذشته گرایش‌های پژوهشی به سمت مفهوم خودبازتابی رو به افزایش بوده است. این تمایل روزافزون به پژوهش در این زمینه منجر به آشفتگی اصطلاح‌شناسی، عدم نظام‌مندی و وابستگی به استفاده از اصطلاحات انتقادی بی‌شمار شده است. بسیاری از پژوهشگران از فراوانی غیر قابل مدیریت اصطلاحات ابراز تأسف می‌کنند. پژوهشگران استدلال می‌کنند که اگرچه فرا-گرایی[۹] و فرااصطلاح‌ها در هنر و همچنین در بحث‌های انتقادی فراگیر شده‌اند، اما هنوز جای یک واژه-مفهوم روشن برای این پدیده‌ها که دربرگیرنده‌ی اصطلاح‌شناسی گسترده‌ای باشد، خالی است. رابرت استم از «کهکشانی از اصطلاحات ماهواره‌ای که در حال چرخش است» و از تکثیر اصطلاحات انتقادی که به فرآیندهای بازتابندگی اشاره دارند، سخن می‌گوید:

> در هنر و ادبیات با انبوه واژه‌ها و اصطلاحات منتقدانه‌ای روبه‌رو می‌شویم که با پیشوندهایی مانند خود-[۱۰]، خودکار-[۱۱] و فرا-[۱۲]متنیت[۱۳] ساخته شده‌اند، این واژه‌ها و اصطلاحات روش‌های

Archive of SID
www.SID.ir

> بازتابندگی را به چالش می‌کشند. از میان این اصطلاحات می‌توان به «داستان خودآگاه»[۱۴]، یعنی آن دسته از داستان‌هایی که نویسندگان آن‌ها (مثل سروانتس) توجه‌ها را به وضعیت داستان به عنوان اثری تصنعی جلب می‌کردند؛ «فراداستان»[۱۵]، یعنی آن گروه از داستان‌هایی که درباره‌ی داستان، داستان‌سرایی می‌کنند و با هویتی زبان‌شناسانه نوشته می‌شوند؛ «ضد وهم‌گرایی»[۱۶]، که به داستان‌ها یا فیلم‌هایی که با تأکید بر عدم احتمال طرح، شخصیت یا زبان، موضعی هوشیار علیه روایت واقع‌گرا دارند، اشاره دارد؛ «خودارجاعی»[۱۷]، یعنی روش‌هایی که بر اساس آن‌ها متن‌ها می‌توانند به خودشان ارجاع بدهند یا اشاره کنند؛ و «میزان‌ابیم»، که به بازگشت بی‌نهایت انعکاس‌های آینه‌ای برای دلالت بر فرآیندهای ادبی، نقاشی یا سینمایی که از طریق آن‌ها یک متن، قسمت یا سکانس به شکلی مینیاتوری فرآیندهای متن را به نمایش می‌گذارد، اشاره دارد؛ اشاره کرد. (استم، ۱۹۹۲، ۱۳)

در مطالعات سینمایی تمایز خودبازتابی و خودارجاعی آشکارا مشخص نشده است. گاهی تعاریف متناقض‌اند و گاهی مثال‌های ذکر شده در توصیف آن دو آن‌قدر به یکدیگر نزدیک‌اند که می‌توان آن‌ها را در بسیاری موارد یکی دانست. برای نمونه کی کیرشمن[۱۸] (۱۹۹۴، ۳۴-۲۸؛ به نقل از کونرات، ۲۰۱۰، ۴۴) ادعا می‌کند فیلم‌هایی که در صحنه‌هایی از آن‌ها دوربین نشان داده شده است، ممکن است خود-بازتابی باشند، اگرچه نمی‌توان آن‌ها را خود-ارجاع دانست. تنها زمانی که دوربین تعمداً در کادر نشان داده شده باشد و همه‌ی مراجع غیر-ارجاعی دیگر نادیده گرفته شده باشند، می‌توان از خود-ارجاعی به عنوان پدیده‌ای زیبایی‌شناسی در هنر مدرن و پست‌مدرن سخن گفت. اما اف.تی. میر[۱۹] (۲۰۰۵، ۵۹-۵۱؛ به نقل از کونرات، ۲۰۱۰) از اصطلاحاتی متفاوت استفاده و ادعا می‌کند که هر نوع برجسته‌سازی مواد سینمایی به سبب نقص‌های فنی مانند لرزش پرده‌ی نمایش، لکه‌ها و خراش‌های روی مواد فیلم یا سروصدای دستگاه آپارات، خود-ارجاعی غیر تعمدی‌اند، درحالی‌که خود-بازتابی ابزاری برای بیان هنرمندانه و همیشه تعمدی است.

۱-۱- خودبازتابی در سینما

خودبازتابی در سینما موضوع تازه‌ای نیست. در سینمای آغازین نمونه‌های خودبازتابنده‌ی بسیاری را می‌توان مشاهده کرد، همان‌طور که در ادبیات نیز نمونه‌های متقدم خودبازتابانه وجود دارند. از میان فیلم‌های خودبازتابنده می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد: فیلم‌هایی که درباره‌ی جنبه‌های فنی سینما ساخته شده‌اند، مانند مردی با دوربین فیلمبرداری (ژیگا ورتوف، ۱۹۲۹)، فیلم‌هایی درباره‌ی افول ستارگان، مانند سانست بلوار (وایلدر، ۱۹۵۰)، فیلم‌هایی درباره‌ی تغییر رویکرد استودیوها با ظهور صدا، مانند آرتیست (میشل آزاناویسوس، ۲۰۱۱)، فیلم‌هایی درباره‌ی اوج گرفتن نویسندگانی که در جستجوی به رسمیت شناخته‌شدن در عرصه‌ی هنرند، مانند ترامبو (روچ، ۲۰۱۵)، فیلم‌هایی درباره‌ی تهیه‌کنندگانی که سودها را به حداکثر می‌رسانند، مانند بد و زیبا (مینلی، ۱۹۵۲)، و فیلم‌هایی درباره‌ی فیلم‌بین‌های معمولی که عاشق یا بیزار از صحنه‌ی نمایش‌اند، مانند سینما پارادیزو (تورناتوره، ۱۹۸۸). بنابراین خودبازتابندگی تنها به فیلم‌های پسامدرن محدود نمی‌شود، بلکه از همان ابتدا بخشی از سنت سینمایی بوده، اگرچه کارکرد آن با گذر زمان دستخوش تغییر شده است.

در ابتدای ظهور سینما، این پدیده به سبب جادویی بودن و امکان به تصویر کشیدن ناممکن‌ها، همواره میان واقع‌گرایی و خیال‌انگیزی در رفت‌وآمد بود و این سبب شکل‌گیری نوعی زیبایی‌شناسی شد. فیلم‌ها به اندازه‌ای فضای وهم‌آلود داشتند که این فضا به شکست آن‌ها می‌انجامید. نمونه‌ای کاملاً ابتدایی

Archive of SID

www.SID.ir

از فیلم‌هایی که با جلب توجه بیننده به دستگاه سینماتوگراف، به درهم‌شکستن توهم پرداختند، لقمه‌ی بزرگ[20] اثر جیمز ویلیامسن[21] است. این فیلم مردی را نشان می‌دهد که در حال خواندن روزنامه است و به فیلم‌بردار و دوربینش، که همان دوربینی است که از او فیلم می‌گیرد، نزدیک می‌شود. او از این که از او فیلم می‌گیرند ناراحت می‌شود و دهانش را باز می‌کند تا دوربین و فیلم‌بردار را قورت دهد. پرده‌ی نمایش باید در آن صحنه به سبب این که آن مرد دوربینی را که از او فیلم‌برداری می‌کرد خورده است، سیاه شود، اما در تصویری تناقض‌آمیز بیننده مرد را در حالی که دوربین را می‌جود و با خوشحالی دور می‌شود، می‌بیند. این فیلم کوتاه نه‌تنها دستگاه سینماتوگراف را نشان می‌دهد، بلکه به جستجوی روابط پیچیده‌ی میان تصویر، پرده‌ی نمایش و بیننده می‌پردازد.

بنابراین خودبازتابی از آغاز پیدایش سینما همواره وجود داشته است، اما با ظهور برشت و بحث درباره‌ی فاصله‌گذاری نظریه‌پردازی می‌شود. بنیامین (۱۹۷۳؛ به نقل ازاگیلتون، ۱۳۷۱، ۲۴۰) بر این باور بود که تئاتر برشت نه‌تنها می‌تواند محتوای سیاسی هنر را تغییر دهد، بلکه می‌تواند ماهیت دستگاه آفریننده را نیز تغییر دهد: برشت «موفق شده است که روابط علّی بین صحنه و تماشاگر، بین متن نمایشنامه و آفریننده‌ی آن، و میان آفریننده و بازیگر را تغییر دهـد». از دید برشت، هدف تئاتر بورژوا (تئاتری که می‌کوشد دنیای واقعی را بر روی صحنه‌ی نمایش بازسازی کند) تلقین محتوای نمایش است. تماشاگر آن‌طور که آفریننده می‌خواهد، می‌اندیشد، یا به تعبیری تماشاگر اصلاً نمی‌اندیشد، چراکه فرصتی برای اندیشیدن و بازاندیشیدن ندارد. بنابراین تماشاگر زمان تماشای نمایش نمی‌تواند نگاهی انتقادی داشته باشد. برشت بر آگاه کردن تماشاگر از این که در حال تماشای نمایشی است که فقط با هدف دیده شدن روی صحنه آمده و بر یادآوری این موضوع در طول نمایش، تأکید می‌کند. هدف او این است که ببیننده به‌جای هیجان‌زده شدن برای نتیجه‌ی نمایش، درباره‌ی موقعیت و جایگاه خویش در زندگی روزمره بیاندیشد، چراکه در تئاتر برشت، هیچ نگرانی درباره‌ی نتیجه وجود ندارد، هیچ شناختی نسبت به شخصیت‌هایی که به‌شکلی آرمانی ساخته و پرداخته شده‌اند، در دسترس نیست و هیچ نقطه‌ی عطفی در طول نمایش احساس نمی‌شود (همان).

به باور استم، خودبازتابی حقیقی با نظریه‌ی برشت حاصل می‌شود، زیرا مخاطب از مصرف‌کننده‌ای منفعل، به تماشاگری متفکر و فعال تبدیل شده است. هدف برشت تنها این نبود که انتظارات تماشاگر را محقق سازد، بلکه بر آن بود که این انتظارات را تغییر دهد. با این وجود، نظریه‌پردازی برشت پس از او و توسط طرفدارانش به سمتی هدایت شد که خواست او نبود. برشت به سینما می‌رفت و خواننده‌ی قهار انواع داستان‌های پلیسی و روزنامه بود، او لذت بخش بودن هنر را نفی نمی‌کرد و درحالی‌که

> گونه‌های فرهنگ مردم‌پسند از قبیل ورزش و سیرک را تأیید و حمایت می‌کرد، نظریه‌های جدید تنها جشنواره‌ای از نمونه‌های نفی‌کننده‌ی سینمای غالب را پیشنهاد دادند. درحالی‌که او از قصه و داستان لذت می‌برد، طرفدارانش روایت‌گری را رد کردند. درحالی‌که برشت خود را گونه‌ای سرگرم‌کننده فرض می‌کرد، طرفداران او اصلاً سرگرم‌کنندگی را رد کردند. از این منظر، طرفداران برشت خواست آدورنو را منعکس می‌کنند که طالب هنرمندی ریاضت‌کش و فرمالیست بود که هنرش، هنری دشوار باشد. (استم، ۱۳۹۳، ۱۸۱)

با وجود بی‌تفاوتی‌های اولیه‌ی اهالی سینما نسبت به نظریه‌ی برشت، در آغاز دهه‌ی شصت، موج جدیدی از فیلم‌های خودبازتابانه ظهور کرد. مهم‌ترین فیلمساز خودبازتابنده‌ی این نسل ژان لوک گدار است. برنار دورت در مقاله‌ای با عنوان به سوی نقد برشتی سینما که در دسامبر ۱۹۶۰ در کایه‌دوسینما منتشر شد، نوشته است: «برشت و برشت‌آئینی چنان رایج شده است که حتی سرسخت‌ترین منتقدان و

Archive of SID
www.SID.ir

تهیه‌کنندگان ضد برشت آماده‌ی تغییر عقیده‌اند» (هیلی، ۱۳۹۱، ۲۷۰). بازتابندگی نزد هنرمندانی مانند گدار تنها به حوزه‌ی زیبایی‌شناسی محدود نمی‌شد، بلکه نگاهی سیاسی و انتقادی به دنبال داشت. «به این ترتیب که بخش مهمی از نظریه‌های هنری که متأثر از آلتوسر بوده‌اند، بازتابندگی را نه به‌مثابه‌ی امری صرفاً زیبایی‌شناختی، بلکه به عنوان یک اجبار سیاسی بازتعریف کرده‌اند» (منافی، ۱۳۹۱، ۲۰۴). نگاه انتقادی و چپ‌گرای گدار را می‌توان در سینمای او مشاهده کرد. اگرچه این نگاه در سینمای پس از دهه‌ی شصت او بیشتر نمایان می‌شود، اما حتی در فیلم تحقیر نیز که به شرایط سینمای غالب خرده می‌گیرد و از زدوبندهای مالی موجود در آن ابراز ناراحتی می‌کند، چنین نگاهی مشاهده می‌شود. فیلمی که در فیلم تحقیر نمایش داده می‌شود، در متن خود ارتباط روشنی با فیلم اصلی دارد. گدار بارها اذعان کرده که فیلم‌سازی او فرآیند تصویری نقدهایش در کایه‌دوسینماست. او فیلم‌سازی را شکل دیگر نوشتن می‌داند. علاوه بر این، مسئله‌ی زبان همواره مسئله‌ی مورد علاقه‌ی گدار بوده است. همچون فیلسوفانی که به مسائل موجود از چشم‌انداز خودبازتابندگی می‌نگریستند و در نهایت به اندیشه‌ی زبان به عنوان تنها راهکار گشایش این تناقض روی می‌آوردند، گدار نیز دغدغه‌ی زبان و فرازبان دارد.

> هایدگر[۲۲] در مقدمه‌ای بر متافیزیک استدلال می‌کند که اساساً تنها از رهگذر زبان است که وجود نیز هست. زیرا واژه‌ها و زبان پوشش‌هایی نیستند که دور چیزها پیچیده شده باشند تا وسیله‌ای برای مراوده بین آن‌ها که می‌نویسند و حرف می‌زنند، باشند. چیزها اول بار، از طریق واژه‌ها و زبان پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارند و به وجود خود ادامه می‌دهند. بعدها هایدگر این موضوع را در یک جمله فرمول‌بندی کرد: «زبان خانه‌ی وجود است». بی‌شک نتیجه‌ای که هایدگر از مبحث زبان می‌گیرد، نه تنها به دلیل مکانی است که زبان برای وجود تدارک دیده، بلکه به سبب مغاک خوداندیشانه‌ای است که از ردپای آن پدید می‌آید. (لاوسن، ۱۳۸۶، ۱۳۹)

گدار نیز دغدغه‌ی زبان‌شناسانه دارد و در فیلم دو یا سه چیز که درباره‌ی او می‌دانیم (گدار، ۱۳۶۷)، جمله‌ای شبیه به سخن هایدگر را از زبان شخصیت اصلی‌اش بیان می‌کند:

- مادر زبان چیه؟
- زبان خونه‌ایه که ما درش زندگی می‌کنیم!

هایدگر بر این باور است که با خودبازتابی می‌توانیم ماهیت زبان را کشف کنیم (۱۹۷۱، ۱۳۴؛ به نقل از لاوسن، ۱۳۸۶، ۵۶). شاید تلاش گدار نیز کشف ماهیت سینما از طریق خودبازتابی باشد.

خودبازتابی به سبب وجه وجودشناختی‌اش، به اندیشه‌ی اصلی سینمای پسامدرن تبدیل شد و در فرافیلم‌ها به نقطه‌ی اوج خود رسید. بر اساس مطالعات نظری و آنچه در بخش قبل گفته شد، اصطلاح و تعریف فرافیلم از فراداستان وام گرفته شده است. فرافیلم‌ها که زیر مجموعه‌ی سینمای پسامدرن‌اند، فیلم‌هایی هستند که به شیوه‌ای خودآگاهانه توجه مخاطب را به تصنعی بودن خود جلب می‌کنند. به بیان دیگر، صنایع خود را پنهان نمی‌کنند، بلکه آن‌ها را آشکارا به نمایش می‌گذارند. به همین سبب فرافیلم‌ها در رده‌ی خودبازتابنده‌ترین فیلم‌ها طبقه‌بندی می‌شوند. بنابراین ممکن است هر فیلم پسامدرنی شماری از تمهیدات خودبازتابانه را شامل شود، اما عکس آن صادق نیست.

> هنرمندان پسامدرنیست نوشتن یک رمان و یا ساختن یک فیلم را مترادف با برساختن واقعیت خاص رمان‌نویس یا فیلمساز می‌دانند. به همین دلیل، آنچه در رمان‌ها و فیلم‌های پسامدرن کانونی می‌شود، اساساً خود نگارش رمان یا تولید فیلم است و نه آگاهی نویسنده یا فیلمساز. (پاینده، ۱۳۸۶، ۵۵)

Archive of SID

www.SID.ir

۱-۲- تقسیم‌بندی‌های خودبازتابانه در سینما

کی کرشمن نخستین تلاش را در زمینه‌ی گونه‌شناسی فیلم‌های خودبازتابی انجام داده است (۱۹۹۴، ۲۲؛ به نقل از کنرات، ۲۰۱۰، ۴۷). او به شکلی وسیع فیلم‌ها را بر اساس ماهیت سوژه‌ی اصلی‌شان تقسیم و فیلم خودبازتابی را در هفت زیرگروه طبقه‌بندی می‌کند:

۱. زیبایی‌شناسی فیلم: این گروه شامل فیلم‌هایی است که درباره‌ی خودشان به عنوان قطعه‌هایی از هنر، درباره‌ی رابطه‌ی واقعیت و بازنمود آن، و درباره‌ی فیلم به‌مثابه‌ی زبان و کارکردهای زیبایی‌شناختی آن فکر می‌کنند، مانند هشت و نیم (فلینی، ۱۹۶۳)

۲. درک سینمایی: فیلم‌هایی به این زیرگروه تعلق دارند که به ساختارهایی که درباره‌ی امر تماشاکردن بحث می‌کنند، توجه دارند و در این موارد مضمون‌سازی می‌کنند، مانند پنجره‌ی عقبی (هیچکاک، ۱۹۵۴)

۳. فیلم به‌مثابه‌ی سوژه و کالا: این گروه از فیلم‌هایی که به جنبه‌ها و هنجارهای تجاری، شرایط تولید و سازوکارهای توزیع می‌اندیشند، تشکیل شده است، مانند مردی با دوربین فیلمبرداری (ژیگا ورتوف، ۱۹۲۹)

۴. فیلم و جامعه: فیلم‌هایی که با همبستگی فیلم و جامعه و ابعاد سیاسی‌اش سروکار دارند در این گروه قرار می‌گیرند، مانند کلوزآپ (کیارستمی، ۱۳۶۸)

۵. تاریخ‌فیلم: بسیاری از فیلم‌های خودبازتابی به دیگر فیلم‌های متعلق به یک دوره‌ی خاص یا به ژانرهای پیش‌تر محبوب اشاره می‌کنند (ارجاع می‌دهند). آن‌ها معمولاً این کار را با حال و هوایی نوستالژیک انجام می‌دهند، مانند ناصرالدین شاه آکتور سینما (مخملباف، ۱۳۷۰)

۶. پذیرش‌فیلم: این گروه شامل فیلم‌هایی است که درباره‌ی شرایط دریافت‌شان، به ویژه در سالن‌های سینما فکر می‌کنند، مانند هشت منفور (تارنتینو، ۲۰۱۵)

۷. فیلم و تلویزیون: برخی از فیلم‌ها نیز با شباهت‌ها و تفاوت‌های سینما، از یک‌سو، و تلویزیون و سایر رسانه‌های جدید، از سوی دیگر، سروکار دارند، مانند مغول‌ها (کیمیاوی، ۱۳۵۲)

اگرچه این تقسیم‌بندی طیف گسترده‌ای از فیلم‌های خودبازتابانه را شامل می‌شود، اما فیلم‌های بسیاری وجود دارند که ترکیبی از موارد مذکورند.

ورنر ولف[۲۳] بر این باور است که تعاریف خودبازتابی برای یک رسانه را می‌توان برای دیگر رسانه‌ها نیز به کار برد. او به جای فراداستان، واژه‌ی فراارجاعی را انتخاب می‌کند و گونه‌شناسی مفصل‌تری را که می‌توان به‌طور یکسان برای تحلیل فراارجاعی در فُرم‌های گوناگون هنر به کار برد، برمی‌گزیند:

۱- درون‌متنی در مقابل برون‌متنی
۲- صریح در مقابل ضمنی
۳- خیالی در مقابل ساختگی
۴- انتقادی در مقابل غیر انتقادی (ولف، ۲۰۰۷، ۴۰)

اعمال گونه‌شناسی روایت‌شناختی ولف بر فیلم تا اندازه‌ی زیادی معقول است، زیرا داستان و فیلم به عنوان رسانه‌های روایی، نقاط مشترک فراوانی دارند. اگرچه راهکارهای بازتابی یکسانی برای ادبیات و سینما وجود دارند، اما این دو رسانه با مواد متفاوتی کار می‌کنند.

داستان، هسته‌ی هر روایت توهم‌گراست و کاستن از ارزش آن یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های متن‌های ضدوهم‌گرا قلمداد می‌شود. با کاستن از حوادث، اثر به سمت خیالی شدن گام برمی‌دارد. حوادث پرشمار و نیز حوادث بسیار اندک مخاطب را از اثر هنری دور می‌کنند و به همین سبب می‌توان از حوادث برای ایجاد

Archive of SID
www.SID.ir

بازتاب‌های فرا-هنری استفاده کرد. از نگاه کنرات (۲۰۱۰) مدور بودن، تکرار بی‌پایان، مانند آنچه در میزان‌ابیم رخ می‌دهد، و آلودن سطوح هستی‌شناختی با ایهام، مانع از غوطه‌ور شدن خواننده یا تماشاگر در دنیای داستانی می‌شوند. در کنار حوادث و کنش‌ها، کاراکترها مهم‌ترین اجزاء یک داستان‌اند. در سینمای امروز دنیا، معمولاً قهرمان اول شخص، تماشاگر را از طریق همذات‌پنداری به درون فیلم می‌کشاند. در فیلم‌های خودبازتابی این همانندسازی (همذات‌پنداری) پیچیده است، زیرا شخصیت‌ها دیگر المان‌هایی پایدار نیستند. بسیاری از خودارجاعی‌های درون فیلم را شخصیت‌هایی مطرح می‌کنند که از وضعیت داستانی و متناقض خودشان خبردارند و در نتیجه این اندیشه‌ی پسامدرن را که هیچ شخصیت یکپارچه‌ای وجود ندارد، منعکس می‌کنند. برای نمونه در فیلم اقتباس (اسپایک جونز، ۲۰۰۱) مفهوم اولیه‌ی میزان‌ابیم مشاهده می‌شود: آینه و تکثیر. چارلی کافمن نویسنده‌ی اصلی، شخصیت چارلی کافمن در فیلم که نویسنده است، شخصیت چارلی کافمنی که توسط نویسنده‌ی درون فیلم -چارلی- نوشته می‌شود، و شخصیت برادر دوقلوی چارلی -دونالد- که بخش دیگری از شخصیت وجودی کافمن را به نمایش می‌گذارد، و در نهایت دونالد ساختگی که در تیتراژ فیلم، اسمش به عنوان فیلمنامه‌نویس همکار، در کنار اسم کافمن می‌آید. همه‌ی این‌ها نشانه‌ای از تکثر و نمونه‌ی مناسبی برای مفهوم اولیه‌ی میزان‌ابیم است.

چارلی کافمن می‌گوید «دنیا را شبیه فیلمنامه‌هایش می‌بیند» (پوربختیار، ۱۳۸۷، ۶۸). شخصیت چارلی کافمن همواره در حال تغییر است و مخاطب برای شناخت او دچار سردرگمی می‌شود. حضور برادر دوقلوی او در طول فیلم نیز مخاطب را سردرگم‌تر می‌کند. علاوه بر این مخاطب هرگز نمی‌تواند با اطمینان دریابد که چارلی کافمن حقیقی که فیلمنامه را نوشته است کدام یکی از این شخصیت‌هاست، چقدر از فیلم حقیقی و چقدر حاصل تخیل است، و هرچه برای یافتن این موضوع بیشتر تلاش می‌کند، بیشتر سردرگم می‌شود.

زمانی که مخاطب از داستان فاصله می‌گیرد توجه‌اش به گفتار جلب می‌شود. وهم‌گرایی برای حمایت از داستان به گفتاری شفاف نیاز دارد، اما گفتار در آثار خودبازتابانه با تأکید بر راهکارهای واسطه‌گر و رهایی از داستان محقق می‌شود. هاچن (۱۹۸۵) این تغییر گرایش را به عنوان تغییر از قصه‌ی گفته‌شده به داستان‌سرایی توصیف می‌کند. استم (۱۹۹۲) نیز بیان را بر آنچه که بیان شده مقدم می‌داند و بر این باور است که نفس بیان، ما را از حوادث و شخصیت‌ها جدا و از وجود خودکار (قلم)، قلم‌مو، دوربین و هرآنچه که سوژه‌ها را خلق کرده است، آگاه می‌کند. در واقع، هراندازه فیلم وهم‌گرایانه خود را روایت می‌کند، فیلم خودبازتابی «نشان‌های اعلام [خودش] را آشکارا فریاد می‌زند». سینما برای نمایان ساختن فرآیندهای خلاقانه‌ی آفرینش اثر هنری می‌تواند روش‌های گوناگونی را در پیش گیرد، برای مثال می‌تواند با ایجاد ابهام، دسترسی به داستان را محدود کند. این راهکار در سینمای گدار بسیار رایج است؛ سینمای گدار با تکنیک‌های خود دسترسی به روایت را تا اندازه‌ی زیادی محدود می‌کند.

فیلم مؤلفه‌های متفاوت و بسیاری برای واقع‌نمایی فراارجاعی در سطح گفتار دارد. با استفاده از این کدها، عناصری که در سینمای وهم‌گرا بدیهی‌اند و به همین دلیل دیده نمی‌شوند، از حالت نامرئی‌گونه‌ی خود خارج می‌شوند و توجه مخاطب را به خود جلب می‌کنند. یکی از این مؤلفه‌ها صداست؛ تا زمانی که از آن به عنوان کامل‌کننده‌ی تصویر استفاده می‌شود و پابه‌پای تصویر پیش می‌رود، تماشاگر از آن آگاه نیست و اگرچه صدا را می‌شنود، اما توجه دقیقی به آن ندارد، و وجودش آنقدر بدیهی است که گویی شنیده نمی‌شود. استفاده‌ی چندگانه از این مؤلفه توجه مخاطب را به وجود آن جلب می‌کند و باعث به وجود آمدن تناقض و تنش بین خط سیرها می‌شود. برای مثال، در فیلم دو سه چیزی که درباره‌ی او می‌دانم (گدار، ۱۹۶۷)، صدای راوی که ارتباط مستقیمی با تصویر ندارد، تمرکز مخاطب را از تصویر منحرف و داستان را برای او محدود می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

نمونه‌ی دیگری از فراارجاعی که ولف مطرح می‌کند و قابلیت بررسی دارد، فراارجاعی درون‌فیلمی و برون‌فیلمی است. پرسشی که مطرح می‌شود این است که آیا فراارجاعی فقط شامل فیلم موردنظر است، یا به سایر فیلم‌های خاص و به‌طور کلی فیلم‌ها و دیگر فُرم‌های هنر، یعنی دیگر رسانه‌ها نیز ارجاع می‌دهد؟ فیلم‌های توهم‌گرا همیشه از دنیای بیرون از خود، دنیایی واقعی که بر پایه‌ی ارجاع به خود است، تقلید می‌کنند. این ارجاع، انعکاس این اصل پست‌مدرن است که هنر «پنجره‌ای رو به جهان نیست بلکه یک صفحه، یک رخ‌داد درون‌متنی است» (استم، ۱۹۹۲، ۱۳۲). اما هر دو رویکرد، درون‌متنی یا برون‌متنی، می‌توانند در مسیر تخریب فضای توهم‌گرا قدم بردارند. اگرچه فراارجاعی درون‌فیلمی به سبب مستقیم‌بودنش، توانایی بالقوه‌ی بیشتری برای تخریب توهم دارد، اما مضمون‌سازی دیگر فیلم‌ها یا فُرم‌های هنری نیز اثری غیر مستقیم بر توهم‌گرایی فیلم دارد.

سینمای خودبازتابانه نه‌تنها امکان ارجاع به یک فیلم خاص و یا یک ژانر خاص و حتی یک رویکرد تاریخی در دوره‌ی خاصی از سینما را دارد، امکان ارجاع به سایر هنرها را به شکل برون‌رسانه‌ای نیز دارد. با این تعاریف، خودبازتابی چنان مبحث گسترده‌ای است که می‌تواند طیف وسیعی از سینما را شامل شود و به همین دلیل باید در جستجوی تعاریف جزئی‌تر و تقسیم‌بندی‌های دقیق‌تری بود.

یکی از فُرم‌های ویژه‌ی فرامرجع برون‌فیلمی، نقیضه[۲۴] است. شفل[۲۵]، به منظور کوچک‌تر کردن تعریفش درباره‌ی خودبازتابندگی، نقیضه را از آن خارج می‌کند، درحالی‌که ولف و استم بر گنجاندن آن در تعریف خودبازتابندگی پافشاری می‌کنند (کنرات، ۲۰۱۰، ۵۳).

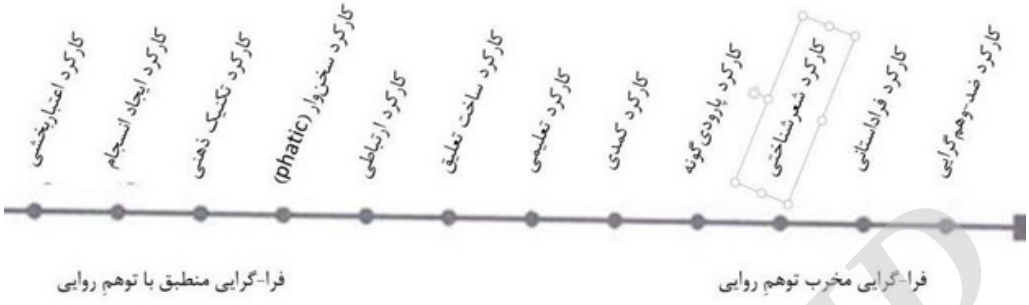
ولف (۲۰۰۷) می‌گوید پارودی، ارجاعی درون‌متنی به یک پیش‌متن یا گروهی از پیش‌متن‌هاست که اشاره‌ای ضمنی به توضیحی درباره‌ی ساختگی بودن و داستانی‌بودن‌شان دارد. او (همان) فراارجاعی خیالی را نیز در برابر فراارجاعی ساختگی قرار می‌دهد. فراارجاعی ساختگی به ابداع خود در برابر واقعیت تأکید دارد و فراارجاعی خیالی پیش از ساخت ماهیت خود به عنوان اثری تصنعی، درباره‌ی ساختگی‌بودنش، ساختاری‌بودنش، خاص بودن واسطه‌اش و هنجارها و قراردادهایش فکر می‌کند. این در حالی است که اگر اثری توهم‌گرا و حتی خیالی باشد، ساز و کار خود را پنهان می‌کند. ولف (همان) می‌گوید برای متن توهم‌گرا، پنهان ساختن وضعیت خیالی‌اش و خلق تصویری توهمی از زندگی، اهمیتی بیش از تأیید اعتبار خود دارد. آثار علمی‌تخیلی و یا فانتزی، اگرچه ارجاعی به دنیای واقعی ندارند، اما توهمی زیبایی‌شناختی را در دنیایی منسجم خلق می‌کنند. فراارجاعی خیالی و فراارجاعی ساختگی هر دو به خلق اثری خودبازتابانه می‌انجامند، اما «با توجه به توهم زیبایی‌شناختی یک متن، فرامرجع خیالی بالقوه خطر کم‌تری دارد، زیرا فقط یکی از تفاوت‌های هستی‌شناختی هنر و واقعیت را که خواننده/بیننده همیشه به‌طور ناخودآگاه از آن آگاه است، یادآوری می‌کند» (کنرات، ۲۰۱۰، ۵۳)، یعنی آنچه را که خود مخاطب با غرق شدن در داستان تلاش می‌کند فراموشش کند، اما فرامرجع ساختگی هم توهم واقعیت و هم توهم زندگی را از بین می‌برد. در فیلم کلاس هنرپیشگی (داوودنژاد، ۱۳۹۰)، فیلم بارها و بارها ساختگی بودن خود را با فاصله‌گذاری‌های بسیار نشان می‌دهد، درحالی‌که فیلم من دیه‌گو مارادونا هستم (توکلی، ۱۳۹۳) بیشتر بر داستان‌گویی متمرکز است و تلاش می‌کند تنها توهم داستانی را گوشزد کند. هر دو فیلم خودبازتابنده‌اند، اما فیلم دوم عناصر فنی خود را کم‌تر رونمایی می‌کند و تنها یادآور می‌شود که در حال قصه‌گویی است.

۱-۳- کارکردهای خودبازتابی در سینما

خودبازتابی می‌تواند اهداف گوناگون، و در دوره‌های گوناگون، معانی متفاوتی داشته باشد. علاوه بر

Archive of SID
www.SID.ir

این، رویکرد خودبازتابانه در هنرها و ژانرهای گوناگون، تغییر می‌کند. در واقع، خودبازتابی به موقعیت ویژه‌اش در یک متن و پس‌زمینه‌ی فرهنگی‌اجتماعی و گرایش‌های مخاطب اثر وابسته است. انسگار نانینگ[۲۶] (۲۰۰۴، ۴۰) گستره‌ی کاملی از کارکردها را، که براساس ارتباط‌شان با توهم زیبایی‌شناختی در یک مقیاس مرتب شده‌اند، پیشنهاد می‌کند.



نمودار ۱. کارکردهای فراگرایی

کارکردهایی که در نمودار ۱ مطرح شده‌اند، همه‌ی کارکردهای خودبازتابی نیستند، علاوه بر این، بعضی از کارکردها جداگانه نیستند و با یکدیگر همپوشانی دارند. در ادامه به شرح سه کارکرد، که ترکیب چند کارکرد نمودار ۱ هستند، می‌پردازیم.

• کارکرد تصدیق‌آمیز

در نگاه نخست به نظر می‌رسد که کارکر تصدیق‌آمیز ترکیبی از کارکرد اعتباربخشی، ایجاد انسجام و ساخت تعلیق نانینگ باشد.

> فراارجاعی تصدیق‌آمیز معمولاً با توهم زیبایی‌شناختی منطبق، و ارائه‌کننده‌ی سند و اصالتی است که موجب انسجام می‌شود و یا تعلیق می‌آفریند. این فراارجاعی اغلب در یک ارجاع وفادارانه یا نوستالژیک به یک سنت، ژانر یا دوره‌ی تاریخی مشخص یافت می‌شود. همچنین می‌تواند ابزاری برای بزرگداشت هنرمند و قدرت‌های خلاقانه و هنری‌اش، یا ابزاری برای تأکید بر اعتماد به نفس یک واسطه‌ی جدید و اشاره به رهاسازی آن باشد. (کنرات، ۲۰۱۰، ۵۴)

بعضی از فیلم‌های خودبازتابانه در بستری از سینما و ماجراهای سینمایی روایت می‌شوند، برای نمونه می‌توان به فیلم آواز در باران (کلی، دانن، ۱۹۵۲)، محصول سینمای کلاسیک هالیوود، اشاره کرد. این فیلم ماجرایی عاشقانه است که با اندکی تغییر می‌توانست در بستری غیر از سینما اتفاق افتد. گروهی از فیلم‌های خودبازتابانه‌ی هالیوودی، که به‌سادگی از فضای فیلم‌سازی به عنوان دکور استفاده می‌کنند، وعده‌ی نگاهی به پشت‌صحنه را می‌دهند، اما با هرگونه آشکارسازی فاصله‌ای طولانی دارند و تنها از طریق عاشقانه‌کردن و آرمانی‌سازی صنعت فیلم‌سازی به‌مثابه‌ی سرزمین عجایب رویاها، و یا حتی اهریمنی کردن آن به عنوان یک بابل گناهکار فریبنده، به ترویج داستان‌های خیالی می‌پردازند. به همین دلیل خودبازتابندگی می‌تواند افسانه (داستان)های موجود را تقویت کند و به عنوان فُرمی از تبلیغات سینمایی به کار رود. خودبازتابی، به عنوان تبلیغات پنهان، فقط به فریبندگی در سطحی ظاهری تظاهر می‌کند، درحالی‌که در لایه‌ای عمیق‌تر، پیام خود را در پرده‌ای از رموز می‌پیچد و همزمان صریحاً به آن اذعان می‌کند.

البته می‌توان کارکرد تصدیق را در سینمای هالیوودی، راهکار افزایش سود در گیشه‌ها به شمار آورد. زندگی ستارگان سینمایی، چگونگی ساخته شدن یک فیلم و برملا کردن آنچه در پشت پرده‌ی نقره‌ای

Archive of SID
www.SID.ir

جادویی می‌گذرد، مخاطب را بیش از پیش به سالن سینما فرامی‌خواند. بنابراین، خودبازتابی تصدیق‌آمیز می‌تواند راهکاری برای بازاریابی باشد. در سینمای ایران نیز خودبازتابی در فیلم در امتداد شب (صیاد، ۱۳۵۶) تا اندازه‌ای همین نقش را بر عهده دارد؛ داستانی عاشقانه میان یک ستاره‌ی سینما و یکی از طرفداران او شکل می‌گیرد. نماهای پشت صحنه‌ی سینما در این فیلم، فضایی شیک و افسانه‌وار دارند.

• کارکرد انتقادی

یکی از مهمترین کارکردهای خودبازتابی که در سینمای ایران نیز بیش از دیگر مقوله‌ها مورد توجه است، کارکرد انتقادی است. از دیدگاه کنرات (۲۰۱۰) خودبازتابی می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای انتقاد و ایجاد تردید در هنجارها و ارزش‌های تثبیت‌شده، در گستره‌ای از حوزه‌ها به کار رود. این خودبازتابی می‌تواند شامل نقد اجتماعی و نقد جهت‌گیری‌شده به خود رسانه‌ی صوتی-تصویری یا به صنعت فیلم، تهیه‌کنندگان یا بازیگرها باشد. علاوه بر این، عادت‌های بیننده و روش‌های دریافتش می‌توانند سوژه‌های خودبازتابی انتقادی باشند. در سینمای ایران، به دلیل وجود رویکرد ایدئولوژیک و علاقه‌مندی به موضوع‌های اجتماعی و شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه و در نتیجه بر فضای هنری، فیلم‌های خودبازتابنده، به‌خصوص در دهه‌های پیشین، بیشتر کارکرد انتقادی دارند و خودبازتابی می‌تواند ابزار مناسبی برای نقد فضای هنری حاکم باشد. نمونه‌هایی از چنین فیلم‌هایی عبارتند از: میکس (مهرجویی، ۱۳۷۹)، کلوزآپ (کیارستمی، ۱۳۶۸)، مغول‌ها (کیمیاوی، ۱۳۵۳)، سه‌گانه‌ی ستاره‌ها (جیرانی، ۱۳۸۴)، سوپراستار (میلانی، ۱۳۸۷)، وقتی همه خوابیم (بیضایی، ۱۳۸۷).

از نظر کی‌کرشمن، خودبازتابندگی سیاسی ضدساختارگراست، زیرا اثر هنری نه‌تنها ابژه‌ای تصنعی، بلکه محصولی ایدئولوژیک نیز قلمداد می‌شود (به نقل از کنرات، ۲۰۱۰). استم (۱۹۹۲) که رویکردی برشتی دارد، شکست توهم به واسطه‌ی واژگون‌سازی عرف‌ها را زمینه‌ساز خودآگاهی انتقادی تماشاگر می‌داند، چرا که شکست توهم مانع از غوطه‌ور شدن تماشاگر در روایت می‌شود. در واقع، او رویکرد انتقادی را در بازخورد فیلم می‌داند، نه در مضمون اولیه‌ی فیلم که از طریق فیلمساز بر صدای فیلم حاکم شده است. ذات رویکرد برشتی در آثار خودبازتابانه انتقادی است، زیرا درصدد تغییر نگاه تماشاگر به اثر هنری است. به شکلی مشابه، در دیدگاه جناح چپ نظریه‌ی فیلم که از آلتوسر[۲۷] اثر پذیرفته است، بازتابندگی نشانه‌ای از تعهد سیاسی، و به همین دلیل یک ویژگی اجباری برای سینمای کیفی است. از واقع‌گرایی سنتی به‌شدت انتقاد شده است، زیرا به جای این که تناقض‌ها را آشکار سازد، آن‌ها را مبهم می‌کند. در دهه‌ی هفتاد، این رویکرد با سینمای گدار بیش از پیش متجلی شد. در این دهه، هرچیزی که واقع‌گرایانه بود وابسته به ارزش‌های بورژوازی و واقع‌گرایی (رئالیسم) واپس‌گرایی قلمداد می‌شد. در مقابل، بازتابندگی اساساً انقلابی و نشانی از مسئولیت سیاسی فیلم‌ساز بود.

هاچن نیز بر ابعاد انتقادی و سیاسی خودبازتابندگی تأکید می‌کند و بر این باور است که خودآگاهی هنری می‌تواند به آگاهی اجتماعی و فرهنگی بینجامد و فرارجاعی روشی است که می‌تواند بر ابعاد بزرگ‌تر اجتماعی نیز اثرگذار باشد (همانطور که میکس (مهرجویی، ۱۳۷۹) در دوره‌ی خود اثرگذار بود و سبب شد رویکرد سیاست‌های اکران فیلم تغییر کند).

> اگر متون خودبازتابی، خواننده را برای همکاری در خلق جهانی داستانی وسوسه می‌کند، شاید بتوان او را برای عمل (کنش عملی) و حتی کنش سیاسی مستقیم نیز اغوا کرد . . . داستان خودبینانه، تحریکی برای فعالیت انقلابی به‌مثابه‌ی دفاع نهایی داستان خودآگاه در برابر ادعاهای درونگرایی خودآراینده[۲۸] خواهد بود. (هاچن، ۱۹۸۵، ۱۵۵)

Archive of SID
www.SID.ir

هاچن معتقد است که خواندن همان عمل کردن، و عمل کردن معادل تفسیر و خلق دوباره و معادل انقلابی بودن است. گدار نیز فیلم‌سازی خود را معادل نقد نویسی، و نقد نویسی را معادل فیلم‌سازی می‌داند.

خودبازتابی انتقادی نیز محدودیت‌هایی دارد، چرا که متن نیز با نظامی که آن را نقد می‌کند، حتی به‌طور ناخودآگاه، همدست است. نمی‌توان در مجرایی غوطه‌ور بود و آن را دقیق و کامل نقد کرد.

یکی از فیلم‌های انتقادی خودبازتابانه‌ی سینمای ایران، میکس (مهرجویی، ۱۳۷۹) است که به شرایط سخت و پراضطراب تدوین فیلم و رساندن آن به جشنواره‌ی فیلم فجر می‌پردازد، مرحله‌ای که کم‌تر کسی از آن فیلم ساخته است. میکس با استفاده از تکنیک خودجای‌گذاری، شرایط سخت عوامل فیلم در زمان تدوین و پیچیدگی شرایط کارگردان را روایت می‌کند. این فیلم، شرایط و سیاست‌های پخش سینمایی کشور، شرایط سخت اکران و بازگشت سرمایه را نقد می‌کند. میکس از اندک فیلم‌هایی است که تیغ نقد خود را به روی سینما می‌کشد، برخلاف کلوزآپ کیارستمی که نگاه منتقدانه‌اش به سوی شرایط اجتماعی حاکم بر جامعه است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که نگاه نقادانه در سینمای خودبازتابانه می‌تواند به هر سویی باشد، علاوه بر این، خودبازتابی در اثر هنری در ذات خود، انتقادی است.

• کارکرد شوخ‌طبعانه

خودبازتابندگی ضد وهم‌گرا و پرخاشگر، در ابتدا در مدرنیسم سطح بالا و پست‌مدرنیسم رادیکال[۲۹] به کار رفت، اما به دلیل جدیت و دشواری درک آن برای توده‌ها از آن انتقاد شد. با این وجود، بر اساس گفته‌ی ولف (۲۰۰۷)، مردم از منفی‌سازی پایان داستان‌گویی سنتی نیز خسته شده بودند و این روند به شکل‌گیری و گسترش فُرمی میانه‌روتر از فرم پسامدرنیسم انجامید، که نه تنها خودبازتابندگی انتقادی را کنار نگذاشت، بلکه به جنبه‌ی شوخ‌طبعی آن نیز توجه داشت و به همین دلیل کمک شایانی به بازگرداندن لذت به بیننده کرد. شاید به همین دلیل است که بیشتر فیلم‌های خودبازتابنده‌ی ایران که رویکردی انتقادی دارند، پسامدرن قلمداد می‌شوند.

در نیمه‌ی دوم قرن بیستم بود که نظریه‌ی ویتگنشتاین[۳۰] درباره‌ی بازی‌های زبانی به‌شکلی روزافزون در ادبیات و هنر مطرح، و بازی «زیبایی‌شناختی» با المان‌ها و قراردادهای روایی به یکی از ویژگی‌های معمول خودبازتابندگی پست‌مدرن تبدیل شد. پاتریشیا وو (۲۰۰۳، ۳۴) با مقایسه‌ی ویژگی‌های بازی و فراداستان می‌گوید:

> بازی با استفاده از قوانین و نقش‌ها آسان می‌شود و فراداستان از طریق جستجوی قوانین داستانی برای کشف نقش داستان در زندگی عمل می‌کند. فراداستان، کشف این را که چطور هرکدام از ما واقعیت‌های خودمان را بازی می‌کنیم، هدف گرفته است.

شوخ طبعی در آثار خودبازتابانه سبب می‌شود خواننده یا تماشاگر، گیرنده‌ی منفعل هنر نباشد، بلکه نقشی فعال‌تر به عنوان همکار یا هم‌بازی بر عهده گیرد.

از آنجا که ارتباط و همراهی آشکاری بین بازی و هنر وجود دارد، اثر هنری خودبازتابانه‌ی پسامدرنیستی و شوخ‌طبعی و بازیگوشی بسیار به یکدیگر شبیه‌اند. در واقع، شوخ‌طبعی از ویژگی‌هایی است که در هنر پسامدرن کم‌تر به آن توجه شده، اما همین ویژگی، تماشاگران را که سختی هنر مدرن مدت‌ها بود آن‌ها را از خود رانده بود، به سینما بازگرداند. از نگاه استم (۱۹۹۲)، فیلم‌های کاملاً «سالم» و هدفمند محدودند، زیرا هیچ‌کس به آن‌ها علاقه ندارد. کنرات (۲۰۱۰) لذت شکستن اسباب‌بازی و کشف این‌که چطور کار می‌کند را کم‌تر از لذت بازی کردن با خود اسباب بازی نمی‌داند، فقط این لذت منتقل و بدین‌طریق حفظ شده است. خودبازتابندگی مدرنیسم، اغلب با عناوین خسته‌کننده و

Archive of SID

www.SID.ir

خشک توصیف می‌شود، اما بسیاری از فیلم‌های پست‌مدرن، ضدساختارگرایی و بازپرسی را به الزامی لذت‌بخش تبدیل می‌کنند.

از آن‌جا که فیلم‌های پست‌مدرن قراردادهای رایج و استانداردهای سینمای هالیوود را کاملاً کنار نمی‌گذارند و آن را با خودبازتابی و ضدساختارگرایی ترکیب می‌کنند، همواره دوپهلو به‌شمارمی‌آیند. هیچ‌گاه به‌طور دقیق روشن نمی‌شود که آیا سینمای پست‌مدرن نگاهی انتقادی را با چاشنی شوخی همراه می‌کند، یا برای سرگرم کردن تماشاگر با سازوکار خودبازتابانه پیش می‌رود؟ این رویکرد دوگانه، چندین لذت را برای تماشاگر به ارمغان می‌آورد: لذت از روایت‌های سنتی که ناخودآگاه، بازخوردی نوستالژیک ایجاد می‌کند، لذت از قراردادهای ژانر که امکان حدس زدن و نزدیک شدن مخاطب به فیلم را تا اندازه‌ای فراهم می‌کند، و لذت خرابکاری یا به هم ریختن حدسیات و تکرار مکررات، که رویکردی خلاقانه و متفاوت در روند روایت است. چنین ترکیبی از وهم‌گرایی و تجربه‌گرایی، طیف گسترده‌تری از بیننده‌ها را جذب می‌کند و رفتار نخبه‌گرایانه در رویارویی با هنر را به چالش می‌کشد. به همین سبب، هم مخاطب نخبه و هم مخاطب عادی از فیلم لذت می‌برند. برای نمونه، در من دیگو مارادونا هستم (توکلی، ۱۳۹۳)، کارکرد شوخ‌طبعانه منجر به بازی گرفتن پایان خوش در سینما می‌شود. زمانی که یکی از شخصیت‌های فیلم راوی را تهدید می‌کند، راوی به‌ناچار پایان فیلم را تغییر می‌دهد و آن را به‌شکلی کلیشه‌ای روایت می‌کند. کلیشه‌ی پایان خوش در فیلم‌ها آن‌چنان برای مخاطب آشناست که با دیدن این فیلم از وجود امکان حدس زدن لذت می‌برد و خود را با رویکرد راوی همراه می‌بیند.

• سایر کارکردهای خودبازتابانه

کارکرد شوخ‌طبعانه‌ی خودبازتابی آن‌قدر گسترده است که می‌تواند ویژگی‌های کنایی، پارودی، شعرشناختی و حتی تعلیمی را نیز شامل شود. برای مثال، کارکرد پارودی‌گونه، یکی از کارکردهای خودبازتابانه است که ویژگی بینامتنی دارد. زیرا برای شکل‌گیری نقیضه، همواره باید اثری از پیش موجود باشد که تخریب شود. «نقیضه در لغت فارسی به معنی ویران کردن و شکستن و گسستن و تباه‌کردن و برهم زدن بیان آمده است» (اخوان ثالث، ۱۳۷۴، ۱۲). در فرهنگ فرانسه به فارسی سعید نفیسی آمده است: «پارودی تبدیل اثر ادبی بسیار جدی به اثری بسیار مضحک می‌باشد. تقلید کردن و مصنوعی ساختن» (همان، ۱۸). از سویی در میان پسامدرنیست‌ها درباره‌ی شکل‌ها و اهداف گوناگون نقیضه اختلاف‌نظرهایی وجود دارد. برای مثال، هاچن (۱۹۸۵؛ به نقل از رُز، ۱۹۹۳، ۲۴۰) کاربردهای کمیک نقیضه را انکار می‌کند و به‌طور ضمنی با نسبت دادن قدرت‌های سیاسی غیرواقع‌گرایانه و نو به آن، کارکردهای انتقادی و استهزاکننده‌اش را بسط می‌دهد.

با توجه به تعاریف موجود، می‌توان نقیضه را بازنمایی طنزآمیز و یا هجوآمیز اثری که پیش‌تر وجود داشته است، دانست. این کارکرد، که هم شوخ‌طبعانه قلمداد می‌شود و هم انتقادی و تعلیمی، با نگاهی تاریخی و نوستالژیک تلاش می‌کند اثری را پاس بدارد. برای مثال، در فیلم ناصرالدین‌شاه آکتور سینما (مخملباف، ۱۳۷۰)، ناصرالدین‌شاه (عزت‌الله انتظامی) تصمیم می‌گیرد بازیگر شود و ابراهیم‌خان عکاس‌باشی او را وادار می‌کند که در نقش مش‌حسن در فیلم گاو مهرجویی بازی کند. بازسازی سکانسی که مش‌حسن خود را گاو می‌پندارد و حالا ناصرالدین شاه در حال بازنمایی آن است، گونه‌ای نقیضه است که نگاهی انتقادی و همزمان کمیک به وضعیت تاریخی ایران در زمان حکومت شاه قاجار، و نیز نگاهی تعلیمی به دشواری فیلمسازی و نگاهی نوستالژیک و تاریخ‌نگارانه به تاریخ سینمای ایران دارد.

Archive of SID
www.SID.ir

۲- نتیجه‌گیری

خودبازتابی مقوله‌ی گسترده‌ای است که در ابعاد گوناگون و در چارچوب سیاست‌های متنی و غیرمتنی متفاوت می‌توان آن را بررسی و تعریف کرد. خودبازتابی در طول تاریخ به شکل‌های گوناگون وارد دنیای هنر شد، اما با بررسی دقیق آن در سینما به این نتیجه می‌رسیم که سرشت سینما، به عنوان هنری زاییده‌ی دوران مدرنیته، با خودبازتابی عجین شده است. اگرچه سینما از دیگر هنرها جوان‌تر است، اما انواع خودبازتابی را در ابعاد گوناگون به نمایش می‌گذارد. این ابعاد، جنبه‌ها و کارکردهای متفاوتی دارند. کارکردهای پرشمار خودبازتابانه بسیار درهم‌تنیده‌اند، آن‌چنان که هر یک از آن‌ها می‌تواند زیرمجموعه‌ای از کارکردی دیگر باشد. مهم‌ترین کارکرد خودبازتابی را می‌توان کارکرد انتقادی آن دانست. ذات خودبازتابی با مفهوم خودآگاهی همراه است و بنابراین خودبازتابی و خودانتقادی در موارد بسیاری در هم تنیده شده‌اند. کارکردهای متنوع خودبازتابی می‌توانند بر یکدیگر اثرگذار باشند و هرگز مانعی برای یکدیگر نیستند، زیرا جدایی‌ناپذیر و درهم‌تنیده‌اند، اگرچه گاهی کارکردی بر کارکرد دیگر اولویت دارد. تا زمانی که هم‌پوشانی کارکردها حفظ شود، می‌توان لایه‌های عمیق‌تر و خوانش‌های دقیق‌تر و در عین حال متفاوت و خلاقانه‌ای را نیز در آثار هنری یافت و طیف وسیعی از مخاطبان را حفظ کرد.

برخلاف جان بارت (۱۹۶۸، ۱۱۱) که معتقد است زمانی که هنر خالی از هرگونه اندیشه و مفهوم باشد به خود رجوع می‌کند، نگارندگان بر این باورند که تا زمانی که هنر نسبت به ظرفیت‌های خود آگاهی نیابد، نمی‌تواند خود را موضوع قرار دهد. آثار خودبازتابانه تلاشی برای درک ذات وجود خود و به اشتراک گذاشتن این آگاهی با مخاطب اثرند.

خودبازتابی می‌تواند زمینه‌ساز تجدید حیات ژانرهای فرسوده شود یا از مصالح عامی استفاده کند که آن‌ها را به فُرم‌های معتبر و قابل‌احترام تبدیل سازد. ممکن است نسلی به فرم خاصی از سینما علاقه نداشته باشد، یا نسلی آن را بی‌اهمیت یا مبتذل بداند و این رویکرد در نسل دیگری تغییر کند. شاید عجیب به نظر برسد که سینما را، که فقط کمی بیش از ۱۰۰ سال عمر دارد، هنر فرسوده‌ای بدانیم که نیازمند تجدید قوای شعرشناختی در فُرم خودبازتابی است، اما باید توسعه‌ی پرشتاب باورنکردنی و تغییرات این رسانه را به یاد داشته باشیم. بعد شعرشناختی خودبازتابی می‌تواند رسانه‌های عامه‌پسندی مانند سینما را در شکل‌های جدیدی وارد عرصه کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Self-reflexivity
2. Distancing Effect
3. Taming of the Shrew
4. Christopher Sly
5. Buster Keaton
6. Sherlock, Jr
7. Mise-en-abymme
8. Las Meninas , Diego Velázquez
9. Metasation
10. Self

Archive of SID

www.SID.ir

11. Auto
12. Meta
13. Textuality
14. Self-conscious Fiction
15. Metafiction
16. Anti-illusionism
17. Self-referentiality
18. Kay Kirchmann
19. F.T.Meyer
20. The Big Swallow
21. James Williamson
22. Martin Heidegger
23. Werner Wolf
24. Parody
25. Scheffel
26. Ansgar Nunning
27. Althusser
28. Self-preening Introversion
29. Radical
30. Wittgenstein

منابع

- اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۷۴)، *نقیضه و نقیضه سازان*، زمستان، تهران
- استم، رابرت (۱۳۹۳)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌ی فیلم*، ترجمه‌ی احسان نوروزی، انتشارات سوره‌مهر، تهران
- اگیلتون، تری (۱۳۷۱) «برتولت برشت و تئاتر حماسی»، ترجمه‌ی فرین یزدانفر، *مجله‌ی کلک*، شماره‌ی ۲۹، ۲۴۱-۲۳۸
- پوربختیار، مهسا (۱۳۸۷)، «گفتگو با چارلی کافمن»، *مجله‌ی نقد سینما*، شماره‌ی ۵۶، ۶۹-۶۸
- توانای منافی، کیوان (۱۳۹۱)، «بررسی امکان‌های بازتابندگی هنری به منظور بازنمایی اخلاقی دیگری فرودست. مطالعه‌ی موردی کلوزآپ کیارستمی»، *علوم اجتماعی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره‌ی ۲۸، ۲۲۴-۱۹۹
- لاوسن، هیلاری (۱۳۸۶)، *خوداندیشی پسامدرن*، ترجمه‌ی سینا رویایی، انتشارات مروارید، تهران
- هیلی، جیمز (۱۳۹۱)، *گزیده‌مقالات کایه‌دوسینما*، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند و ماهیار آذر، نشر آگه، تهران

- Barth, J (1968/1989), "Life-Story" in: *The Norton Anthology of American Literature,* Vol. 2. Ed. by Nina Baym, Ronald Gottesman, Laurence B. Holland, David Kalstone, Francis Murphy, ershel Parker, William H. Pritchard, Patricia B. Wallace. New York: Norton.
- Hutcheon.Linda (1985), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.* New York.
- Heiddegger (1971), *On the way to language,* Peter D. Hertz, Harper and Row, New York.
- Konrath, Lisa (2010), *Metafilm: Forms and Functions of Self-Reflexivity in Postmodern Film,* vdm publishing.
- Kirechmann, Key (1994), *Zwischen Selbstreflexivitat und Selbsrefentialitat,* Film und Kritik, 38.2, 22-37.
- Meyer, F.T (2005), *Filme uber sich selbst, Strategien dr Selbstreflexion im dokumentrarischen,* Film, Bielefeld, Transcript.

Archive of SID
www.SID.ir

- Munday, Rodrick (2004), *Illustrate and critically discuss the use of reflexivity either within a single film or in the work of a single film director,* British Film Institute.
- Nünning. Ansgar (2004), "Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary", J. Pier (ed), *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo–American Narratology,* Berlin: de Gruyter, 11–57.
- Rose, Margarit (1993)*, Parody: Ancient/ Modern and Postmodern.* Cambridge.
- Stam, Rabert (1992), *Reflexivity in film and literature,* Columbia university press, New York.
- Waugh, Patricia (2003), *Metafiction: the theory and practice of self–conscious fiction,* Routledge, London and New York.
- Wolf, Werner (2007), *Framing Borders in Literature and Other Media,* Publisher: Rodopi, New York & Amsterdam.

Archive of SID

www.SID.ir

Received: 4 Nov 2016
Accepted: 15 Dec 2016

Self–Reflexivity and its Functions in Cinema

Seyed Mohsen Hashemi, Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
Maryam Firuzi, MA in Cinema, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

Self–reflexivity is a meta–media and meta–reference theory which is defined and discussed in philosophy, psychology, and different forms of art. Though it is not a new concept and we can trace it back to the beginning of the history of art and in the earliest texts, but by the rise of Brecht's theories, it was theorized and accepted by the researchers; and in the sixties, self–reflexivity turned into the core idea of postmodernism. The most valuable feature of this theory is awareness: the awareness of the spectator facing the art and the awareness of the author in the procedure of creating it, which leads to creativity and distinct functions in these types of works. In any reflective piece of art, the audience is deliberately conscious of all the indications of the art and freely interprets them. Self–Reflexivity in cinema includes a vast variety of motion pictures, from the silent era to the present time, which has different attractions and functions based on their course and representation in the history of filmmaking. The intensive variety of reflexivity might even mislead us to this idea that every film is a self–reflexive one, but it is the functionality of reflexive elements which would help us to determine a reflexive film from a non–reflexive one. Reflexivity has developed through time, and by any historical event has taken new forms and distinct functionality. While its approach changes from one kind of art to another kind and from one genre to another genre, reflexivity is much related to its position in the text, and its cultural and social background, and even the orientation of the audience. The main aim of this research is to study the functions of self–reflexivity in films which can make the spectator more attracted to them. This article is a descriptive, analytic, and a qualitative research which has been demonstrated by the library research process. Since there are a lot of different opinions on the meaning and the terminology of self–reflexivity, this study consists of various definitions of self–reflexivity in art, different styles of reflexivity and its dramatic functions in Cinema.

Keywords: Self–Reflexivity, Cinema, Postmodernism, Metafilm

Archive of SID

www.SID.ir