Ar

Global Media Journal
The Global Network of Communication Scholars

ناشر: دانشگاه تهران
www.gmj.ut.ac.ir

مجله جهانی رسانه ـ نسخه فارسی
دوره ۱۰، شماره ۲، صفحات ۱۹۰- ۱۷۶
منتشر شده درپاییز و زمستان ۱۳۹۴
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۵/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۰۵

رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم *ستاره است* فریدون جیرانی

حسین علی اکبری هره دشت (نویسنده مسئول)، استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه خلیج فارس بوشهر، aliakbari2007@gmail.com
لیلا حجاری، مربی گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه خلیج فارس بوشهر، lhajjari@gmail.com
ناصر ملکی، دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی کرمانشاه، n.maleki@razi.ac.ir

چکیده: هدف این مقاله شناخت صناعات به کار رفته در فیلم *ستاره است* به عنوان یک اثر پسامدرن است. این فیلم به نویسندگی و کارگردانی فریدون جیرانی دارای ویژگی هایی است که آن را از فیلم هایی که به سبک و سیاق فیلم های مدرن ساخته شده اند متمایز می سازد. این ویژگی ها قالبی به این فیلم بخشیده اند که نگارندگان را بر آن داشته تا آن را از نمایی نزدیک تر مورد کاوش و ارزیابی قرار دهند تا بدینوسیله اثبات کنند که این فیلم نمونه ای قابل قبول از ساختار و صناعت یک اثر پسامدرنیستی است. فیلم *ستاره است* نمونه ای قابل قبول و نه تمام عیار از این ژانر خاص می باشد که با برجسته ساختن جنبه های خاصی از این قالب همچون ویژگیهای فرا داستانی، دور باطل، نوسان بین استعاره و مجاز، آشکارسازی تمهید، حضور نویسنده در داستان، پارانویا، درآمیختن ژانرها و مرگ اقتدار مؤلف به برخی جنبه های دیگر کمتر می پردازد. اما، در هر حال، این نقصان از ماهیت پسامدرنیستی این فیلم نمی کاهد چرا که هر بیننده ای به راحتی متوجه تفاوت ویژه ی این اثر با آثار ساخته شده در شکل و قالب مدرن می گردد. این تفاوت حاصل همان صناعاتی است که نویسنده و یا کارگردان در این فیلم برجسته ساخته و در واقع عناصر غالب این اثر را تشکیل می دهند. علاوه بر این، خوانش پسامدرنیستی این اثر با ارائه ی نمونه ای از یک اثر پسامدرنیستی در صنعت سینما، جهت خوانش های نقادانه ی آثار دیگری از این قبیل راه گشا خواهد بود.

واژگان کلیدی: *ستاره است*، فریدون جیرانی، پسامدرن، فیلم، رمان.

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

در این مقاله صناعات شناخته شده در نظریه های نقادانه ی رمان پسامدرن بیشتر در قالب رمان های نوشته شده در دوره ای که به نام دوره پسامدرن معروف است مورد مطالعه قرار می گیرند. اما نگارندگان با استناد به آنچه که پاینده در کتاب *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم* میکس ذکر کرده است، اینکه «رمان و فیلم، دو ژانر قیاس پذیر هستند» (۱۳۸۶، ص.۲۹) بحث خود را آغاز می کنند. وی در اثبات این نظر می نویسد: «هر دوی این ژانرهای هنری، ساختاری روایتی دارند و خواننده/ بیننده را با یک روایت یا داستان رو به رو می کنند که حکم تفسیری از واقعیت را دارد. عناصر به وجود آورنده ی این روایت نیز در این دو ژانر، مشابه هستند . . . .» (همان، ص.۳۰-۲۹). اگر ادعای نگارندگان بر این است که فیلم *ستاره است* تنها نمونه ای قابل قبول و نه تمام عیار از این ژانر خاص است صرفاً بدین سبب است که نوشتار یا متن پسامدرن در شکل تمام عیار آن شامل تمام ویژگی های چندگانه ای است که می توان در این نوع ادبی یافت حال آنکه فیلم *ستاره است* با برجسته ساختن جنبه های خاصی از این قالب همچون ویژگیهای فرا داستانی، دور باطل، نوسان بین استعاره و مجاز، آشکارسازی تمهید، حضور نویسنده در داستان، پارانویا، درآمیختن ژانرها و مرگ اقتدار مؤلف به برخی جنبه های دیگر کمتر می پردازد. اما، در هر حال، این نقصان از ماهیت پسامدرنیستی این فیلم نمی کاهد چرا که هر بیننده ای به راحتی متوجه تفاوت ویژه ی این اثر با آثار ساخته شده در شکل و قالب مدرن می گردد. این تفاوت حاصل همان صناعاتی است که نویسنده و یا کارگردان در این فیلم برجسته ساخته و در واقع عناصر غالب این اثر را تشکیل می دهند.

طرح مسئله

سینما به عنوان یک متن (البته در معنایی که پساساختارگرایانی همچون بارت و دریدا در نظر دارند[۱]) در بر گیرنده ی صناعاتی است که دقیقاً در نوشتار به کار گرفته می شوند و شاید بتوان گفت اگر بینامتنیتی غالب در فیلم فریدون جیرانی وجود دارد همان حضور صناعات مختص ژانر رمان در این فیلم سینمایی می باشد. بدین صورت با مطالعه ی این عناصر در این اثر نمایشی پلی بین نظریه های نقد معاصر و ادبیات نمایشی و سینما ایجاد می گردد و گستره ی تحقیقات ادبی به فضای ادبیات نمایشی و سینما که در دنیای امروز در دپارتمان های ادبیات جزو منابع درسی بوده و آموزش داده می شوند نیز کشانده می شود.

چارچوب نظری: به کارگیری نظریات نقادانه رمان پسامدرن

در این تحقیق، فیلم *ستاره است* ساخته ی فریدون جیرانی از منظر نظریات نقادانه ی رمان پسامدرن از منظر منتقدانی همچون پتریشا وُ، دیوید لاج، بری لوئیس، و بودریار مورد نقد وتحلیل قرار گرفته است. نظریه ی پتریشا وُ درباره ی ویژگیهای فراداستانی، دیدگاه های دیوید لاج و بری لوئیس در رابطه با دور باطل و نظریات بودریار در باره ی فراواقعیت به تفصیل در نقد و تحلیل فیلم *ستاره است* به کار گرفته شده اند.

www.SID.ir

Archive of SID

روش تحقیق

در این تحقیق از روش تحلیل نقد رمان پسامدرن استفاده شده است. بدین صورت که ویژگیهای پسامدرنیستی فیلم *ستاره است* بر اساس رویکرد نقد پسامدرنیستی مورد مطالعه قرار گرفته اند. بنابراین، با مقایسه ی صناعات به کار گرفته شده در این فیلم و رمان پسامدرن پلی بین نظریه های نقد معاصر و ادبیات نمایشی و سینما ایجاد می گردد. بدین منظور این تحقیق برای رسیدن به اهدافش باید به پرسشهای زیر پاسخ دهد:

۱. فیلم *ستاره است* تا چه اندازه از صناعات رمان پسامدرن بهره برده است؟

۲. این بهره مندی چه تاثیری در نحوه ی ارائه ی روایت و متن اثر داشته است؟

تحلیل نمونه ها و یافته ها

ویژگیهای فراداستانی

پتریشا وُ داستان های پسامدرنیستی را فراداستان می نامد و بر این باور است که «فراداستان آن نوعی از داستان نویسی است که به نحوی خودآگاهانه و نظام مند توجه خواننده را به تصنعی بودنش جلب می کند تا از این طریق پرسشی هایی را در خصوص رابطه ی داستان و واقعیت مطرح سازد» (پاینده، *رمان پسا مدرن و فیلم* ...، ۱۳۸۶، ص. ۵۴).

ستاره است با به کار گیری صناعات فراداستانی مسائلی را به تصویر می کشد که بیشتر به خود بازگشته و در دنیای خود فیلم منعکس می شود. بدین صورت که این فیلم همانند فیلم های دیگری از این قبیل (مثلاً فیلم *میکس* داریوش مهرجویی) بیشتر متوجه فرایند ساخت فیلم است تا اینکه بخواهد منعکس کننده ی بی طرف دنیای واقعی باشد. مضامینی همچون اعتیاد و یا ستاره شدن و غیره تنها بن مایه های مکرری هستند که در پس زمینه ی فیلم قرار می گیرند. حتی ستاره ی اصلی فیلم، یعنی خانم مشرقی (نیکی کریمی)، بیشتر بر بازیگر بودن و تصنعی بودن نقشی که بازی می کند تاکید می ورزد تا مراحل خاص ستاره شدن یا ستاره ماندن و بودن[۲] غیره. اگر مهرجویی فیلم *میکس* کارگردان و مصائب او را برجسته می کند، جیرانی این کار را با تمرکز بر بازیگر ستاره اش انجام می دهد. با این وجود، هیچ یک مرکزیتی را در این دو فیلم ایفا نمی کنند و بیشتر نشانه هایی هستند که از متنی به متن دیگر و از دنیایی به دنیای دیگر منتقل می شوند. به قول پتریشا وُ، «شخصیت های هر داستانی، به مفهومی غیر استعاری در درجه ی اول نشانه ایی بر روی کاغذ هستند. دلالت های این موضوع، نقطه ی آغاز خلاقانه ی نسبتاً ساده ای برای بازی در بسیاری از رمان های فراداستان فراهم می کنند.» او می پرسد: «آیا هر شخصیتی در یک داستان، چیزی بیش از یک کلمه یا مجموعه ای از واژه هاست؟» (پاینده، ۱۳۸۳، ص. ۲۴۹). مثلاً، در این فیلم، چهره ی خانم مشرقی با کلوزآپ های متوالی نمایش داده می شود. او که پشت میز گریمی نشسته و به چهره ی(زیبای) خود خیره شده، قرار است از طریق گریم تبدیل به یک پیرزن زشت دوافروش شود تا با نشستن بر روی یک نیمکت در پارک و فروش مواد به معتادین رابط بین دنیای داستانی فیلم و مستند اطراف میدان شوش باشد. او بدین وسیله به نشانه ای با استدلال های متناقض در گفتمان بین خیال و واقعیت تبدیل می شود.

www.SID.ir

Archive of SID

خانم مشرقی در اصل زیباست اما با گریم زشت می شود. او ستاره ی سینما است ولی به یک معتاد دوا فروش تبدیل می شود. در نگاه اول به نظر می رسد که هویت اصلی او جایی بین این دو قطب زشت-زیبا و معتاد-ستاره قرار گرفته است. این تناقض نه در فضای استعاری داستان و نه در دنیای مجازی بیرون داستان حل می شود. این ذهنیت یا فردیت متناقض یادآور آن چیزی است که لاکان فردیت (ذهنیت) دوپاره می نامد. «بر اساس روان- تحلیلِ لاکانی، کودک از مرحله ی آینه ای یا، به عبارت دیگر، تصویری می گذرد، توانایی زبانی به دست می آورد، و موقعیت یک "فرد" را در جامعه ای که هویت افراد بر اساس روابط دال و مدلولی زبان تعریف می شود کسب می کند». این حرکت [از فاز تصویر] به "فاز نماد" فردیت [یا ذهنیت] را ممکن می سازد. اما، این تحول این ذهنیت را شکافته و فرد را از "هستی" اش بیگانه می سازد، یعنی او را از هر گونه وقوفِ بی واسطه بر بدن و روانش دور می کند» (تیلر و وینکویست، ۲۰۰۱، ص. ۳۸۲) چرا که این وقوف همواره در متن زبان اتفاق می افتد و چون آگاهی فرد تحت سیطره ی زبان است وابسته به دلالت هایی می شود که معمولاً بنا به گفته ی ژاک دریدا تکیه بر "حضور متافیزیکی" دارد، حضوری که مفاهیم و اندیشه های موجود در زبان را که از پیش وجود خود را تثبیت کرده و نقش محوری در روابط افراد ایفا می کنند را بر فرد تحمیل می کند.

نکته ای که باید در اینجا بیش از هر چیز مورد توجه قرار گیرد این است که شخصیت اصلی فیلم (خانم مشرقی) هرگز از مرحله ی اول، یعنی مرحله ی آینه نمی گذرد تا به مرحله ی نمادین برسد. به قول اسلاوُوی ژیژک، فیلسوف و لاکان شناس برجسته ی اسلونیایی، افرادی که دچار خودشیفتگی هستند از پیوستن به فاز نمادین سر باز می زنند (همان، ص. ۴۴۱). خانم مشرقی همانند یک فرد خودشیفته در فاز آینه مانده و به تصویر آرمانی و غیر واقعی ای که ذهن از بدن ساخته وابسته گشته است. این تصویر کاذب در یک فرایند گشتالتی بوجود آمده است و «انعکاسی غلط از کل بدن ارائه می دهد و بدین شکل دانش کودک را درباره ی وابستگی بدنی و سرخوردگی روانی افزایش می یابد» (هاثورن، ۱۹۹۸، ص.۲۰۲).

در بسیاری از قسمت های فیلم دوربین با کلوزآپ های مکرر چهره ی زیبای خانم مشرقی را برجسته می سازد. در بخش های اول فیلم، زمانی که خانم مشرقی پشت میز گریم نشسته و به چهره ی خود خیره شده، این شیفتگی به طور ضمنی بیان می شود. اما درست در همین صحنه (۰۰:۰۹:۳۲-۱) او خانم مشتاق را خطاب قرار داده می پرسد: «خانم مشتاق، هر چی فکر می کنم نمی فهمم تو که یک بازیگر زشت و بدقیافه می خواستی چرا اومدی سراغ من؟» در صحنه‌ی دیگری در منزل هاشم آقا با دو دستش گریمش را از صورتش پاک می کند تا چهره ی حقیقی و بدون گریم و زیبایش را به زن هاشم آقا (اندیشه فولادوند) نشان دهد. زن هاشم آقا نیز به کرّات زیبایی او را مورد تاکید قرار می‌دهد. در پایان فیلم نیز باز دوربین روی چهره ی آرایش شده ی او زوم می کند و فیلم تقریباً در همین سکانس با چهره ی برجسته شده ی خانم مشرقی به آخر می رسد. هدف کارگردان از این همه تاکید بر زیبایی خانم مشرقی چیست؟ آیا جز این است که می‌خواهد شیفتگی او را به چهره و زیبایی اش مورد تاکید قرار دهد و اینکه وی نتوانسته و یا نخواسته به دنیای نمادین قدم بگذارد و وارد گفتمانی شود که رمزگانش از پیش تعریف شده و همه شمول است. شاید تماس‌هایی که با او برقرار می گردید و اتهاماتی که به وی نسبت داده می‌شد به دلیل این عدم هماهنگی او با دنیایی است که رمزگانش را نه فرد بلکه سیستم‌های زبانی می‌سازند. همچنین به همین دلیل هم او دست

www.SID.ir

Archive of SID

به انکار تمام اتهامات می زند. به دیگر سخن، او در دنیای آرمانی خودش سیر می کند و شیفته‌ی تصویر آرمانی ای است که از خود ساخته و به همین دلیل واقعیات بیرون را نادیده می گیرد. واقعیاتی که با تصورات خیالی و آرمانی اش مطابقت ندارد.

تنشی که خانم مشرقی در خود احساس می‌کند یکی به دلیل کدر شدن این تصویر آرمانی توسط مطبوعات بیرون فیلم و گریم داخل فیلم است. طعنه (آیرونی) ای که در این قسمت از فیلم استنباط می شود در این است که نویسنده بازیگری را برای ایفای نقشش انتخاب کرده است که اصلاً مناسب این نقش نیست. شخص مذبور می باید رابط بین سینما (خیال) و واقعیت دنیای بیرون از سینما (مستند) باشد، اما او از رو در رو شدن با واقعیت (فاز نمادین) اکراه دارد.

این موضوع را می توان به شکلی دیگر نیز تعبیر کرد. بودریار، جامعه شناس و نظریه پرداز معاصر، می نویسد:

> فکر می کنیم که با جهان هستی در تماس هستیم. حال آنکه یک واسطه بین ما و جهان هستی دائماً در حال عمل است. بدین ترتیب، رابطه ی مستقیم ما با واقعیت قطع می شود. از نظر انسان هایی که در جامعه ی معاصر زندگی می کنند، تصویر بر امر واقع اولویت و رجحان دارد و حتی می توان گفت واقعیت معلول یا پیامد بازنمایی تصویری و شبیه سازانه است (پاینده، ۱۳۸۵، ص. ۶۶).

خانم مشرقی به عنوان یک خود شیفته قربانی چنین ادراک تصویری است با این تفاوت که تصویر ضبط شده در ذهن اش ساخته ی ذهنیت خود وی است. اما ادراک بیننده و سایر کسانی که در زمان و مکان های مختلف با او در ارتباط هستند وابسته ی تصویری است که بودریار در نظر دارد. از این جهت سنجش ما و داوری ما درباره ی شخصیت خانم مشرقی همواره مبتنی بر حدس و گمان بوده و دسترسی به حقیقتی کتمان نشدنی غیر ممکن است.

درک ما از شخصیت خانم مشرقی از طریق ابژه‌هایی است که هر کدام حقیقت را دگرگون کرده و واسطه هایی نامطمئن بین خانم مشرقی و دید ما می‌شوند. مثلاً ما خانم مشرقی را از طریق سه دوربین مختلف می‌بینیم: گاهی رنگی، گاهی سیاه سفید، گاهی دور، گاهی نزدیک. حتی آینه‌هایی که از طریق آن چهره‌ی خانم مشرقی نشان داده می شود یکسان نیستند. در آینه‌ی اول فیلم چهره‌ای شفاف و زیبا می-بینیم که غرق زیبایی خود است در حالیکه در منزل آقا هاشم آینه‌ای کدر صورت او را مکدر کرده است. مطبوعات نیز چهره ای دیگر از او را منعکس می کنند که ظاهراً با شخصیت او به عنوان ستاره ی سینما در تضاد است. نتیجتاً از خود می پرسیم کدام خانم مشرقی حقیقی و کدام کاذب است؟ بودریار می گوید:

> این تصاویر حکم نوعی صافی (فیلتر) را دارند و به واسطه ی این صافی است که ادراک ما از جهان پیرامون شکل می گیرد. به بیان دیگر، هر گونه تصوری که ما درباره ی جهان هستی داریم، اول از این فیلتر می گذرد و بعد به ما می رسد. در نتیجه، تصورات ما متعلق به خودمان، یا نشئت گرفته از ذهن خودمان نیست، این تصورات برای ما رقم زده شده اند (همان، ص. ۶۵).

هدف از ایجاد تصنع در داستان پسامدرن نیز برای بیان همین حقیقت است؛ اینکه خود واقعیت پدیده-ای برساخته، متکثر و تصنعی بوده و رسیدن به حقیقتی واحد از طریق خودآگاه تنها تصوری فریبنده می باشد، تصوری که به زندگی انسان های پیشامدرن معنا و وحدت می بخشیده است. با این‌حال، زندگی انسان

www.SID.ir

Archive of SID

پسامدرن از وجود عنصری معنا دهنده و وحدت بخش عاری می‌باشد. از این‌رو، نویسندگان پسامدرن از شگردهای گوناگونی جهت تصنعی نشان دادن آثارشان بهره می‌گیرند. این شگردها عبارتند از:

دور باطل

از دیرباز باور بر این بوده است که آثار ادبی تقلیدی از واقعیت اند. لذا نویسندگان تلاش می‌کردند تا مرز بین دنیای واقعی و خیال همواره حفظ شود، چرا که معتقد بودند «هر شکلی از ادبیات و از آن جمله رمان، باید با جهان واقع فاصله‌ای داشته باشد. زیرا رمان عین واقعیت نیست، بلکه باز آفرینی واقعیت یا محاکات است» (پاینده، ۱۳۸۲، ص. ۱۶۶). حال آنکه رمان‌های پسامدرنیستی با هدف به سخره گرفتن مرز بین امر واقعی و تخیل چنان این دو دنیا را به هم می‌پیوندند که گاهی تمایز این دو دنیا برای خواننده امری ناممکن تلقی می‌شود. بدین منظور نویسندگان پسامدرن از شگردهای مختلف برای تحقق این امر بهره می‌جویند. دیوید لاج و بری لوئیس از جمله نظریه پردازانی بودند که هر دو، این ویژگی را به‌عنوان یکی از ویژگی‌های پسامدرنیستی برشمردند. دیوید لاج در مقاله ی «رمان پسامدرنیستی» اصطلاح «اتصال کوتاه[۳]» را در توصیف رمان‌های پسامدرنیستی به کار می‌برد. او معتقد است، «متن ادبی همواره استعاری است، بدین مفهوم که وقتی چنین متنی را تفسیر می‌نماییم، در واقع آن را در حکم استعاره‌ای تمام عیار به عالم هستی اعمال می‌کنیم. پیش فرض این فرایند تفسیر این است که بین متن ادبی و جهان واقع - به عبارت دیگر، بین هنر و واقعیت زندگی- فاصله‌ای وجود دارد. خصوصیت نوشته‌های پسامدرنیستی، تلاش به‌منظور ایجاد اتصال کوتاه در این فاصله است تا خواننده بهت زده شود و نتواند چنین نوشته‌هایی را به سهولت در مقوله‌های رایج متون ادبی ادغام کند» (پاینده، *نظریه های رمان* ...، ۱۳۸۶، ص. ۱۸۷). بری لوئیس نیز در مقاله ی «پسامدرنیسم و ادبیات»، ضمن کاربرد اصطلاح «اتصال کوتاهِ» دیوید لاج، از اصطلاح دیگری به نام «دور باطل» در توصیف رمان‌های پسامدرنیستی استفاده می‌کند. وی می‌نویسد، «دور باطل وقتی در ادبیات پسامدرنیستی حادث می‌شود که متن و دنیا هر دو نفوذ پذیر می شوند، تا حدی که تمایز آنها از یکدیگر ناممکن می گردد. هنگامی که این دو حالت [«اتصال کوتاه» (ورود نویسنده به داستان) و «پیوند دوگانه» (حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان)»] رخ می‌دهند، امر واقعی و امر استعاری در یکدیگر امتزاج می‌یابند» (پاینده، ۱۳۸۳، ص. ۱۰۴). برای ایجاد اتصال کوتاه، نویسندگان پسامدرن از شگردهای گوناگونی استفاده می‌کنند. این شگردها که جیرانی نیز در این فیلم از آن ها بهره برده است عبارتند از:

نوسان بین استعاره و مجاز

لاج معتقد است که آثار مدرن همواره بین دو قطبِ نگرش و نگارش نوسان می کنند؛ از یک سو، مدرنیستی، نماد پردازانه یا معطوف به نویسنده و *استعاری*، و از سوی دیگر، ضد مدرنیستی، رئالیستی، معطوف به خواننده و *مجازی* هستند (پاینده، *نظریه های رمان* ...، ۱۳۸۶، ص. ۱۴۳). لاج می‌نویسد: «تمایز گذاری بین دو قطبِ استعاره و مجاز معلوم می‌کند که چرا تاریخ ادبیات در ژرفترین سطوح خود واجد نوعی چرخه‌ی ادواری است، زیرا کلام ناگزیر باید به یکی از این دو قطب متمایل شود» (همان، ص. ۱۴۳). وی معتقد است که «می‌توان آثار پسامدرنیستی را بر مبنای این نظریه تحلیل کرد» (همان، ص. ۱۶۱). با این-

www.SID.ir

Archive of SID

حال، او بر این باور است که آثار پسامدرن بر خلاف آثار رئالیستی پیشامدرن و نمادپردازانه‌ی مدرن هرگز به یکی از این دو قطب به شکلی ثابت تن در نداده و قالب بندی نمی‌شوند، بلکه همواره در محیطی بین این دو نوسان می‌کنند و گاه یکی بر دیگری پیشی می‌گیرد. او می‌گوید:

> اگر بکوشیم موضوعاتی را بر مبنای قاعده ای دیگر (یا بی هیچ قاعده ای) دسته بندی کنیم، خواهیم دید که ذهن انسان همچنان تلاش می کند تا در متن حاصل از پیوند آن موضوعات، یکی از روابط مشابهت یا مجاورت (یا هر دوی این روابط) را بیابد و اگر نتوان متن را این گونه تعبیر کرد، آن گاه می‌توان گفت اصلاً متنی وجود ندارد (همان).

متن فریدون جیرانی با بکار گیری شیوه ی رئالیستی فیلم های مستند (مجاز) از یک سو و قالب خیالپردازانه‌ی سینمایی (استعاره) از سوی دیگر و نوسان متناوب بین این دو قطب مدام روابط مجاورت و مشاهبتی را که یاکوبسن در ساختار زبان نشان می‌دهد به کار می‌گیرد چرا که به گفته ی لاج از نظر یاکوبسن «در هر شکلی از کلام، موضوعی به موضوع دیگر ربط داده می‌شود چون این دو موضوع یا از جهتی شبیه یکدیگرند و یا در مجاورت هم قرار دارند» (همان). اگرچه تمهیدات به کار رفته در فیلم جیرانی در نگاه اول تا حدودی ناملموس می‌نماید، این فیلم از همان ابتدای نمایش تلاش می‌کند پیوندی آشکار بین این دو قطب ایجاد نماید.

در قسمتی از اوایل فیلم (۰۰:۰۳:۳۱ -۱) کارگردان تازه کار فیلم (مژگان ربانی در نقش خانم مشتاق) به سمت دستیار خود رفته می‌پرسد: «تو فکر می کنی بشه واقعیت را با سینما قاطی کرد؟» دستیارش در پاسخ می‌گوید: «اگه واقعیت با سینما قاطی نشه که سینما نیست». باز در ادامه خانم مشتاق می پرسد: «چیکار کنیم که صحنه‌های مستند با داستان ما خوب قاطی بشه؟» در این لحظه دستیار او به جای پاسخ به این سوال فیلمبردار حاضر در صحنه را خطاب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد به جای فیلم گرفتن از آنها از پارک که قرار است محل اصلی فیلمبرداری باشد فیلم بگیرد. گویا پاسخ سوال خانم مشتاق را باید در ادامه ی فیلم به دست آورد. بدین صورت، جیرانی با بهره جستن از تمهیدات فرا داستان، فاصله‌ی بین متن (استعاری) ادبی و مستند (مجازی) غیر ادبی را برجسته ساخته و ذهن بیننده را به چالش می-کشاند.

آشکارسازی تمهید

تلفیق واقعیت و داستان چیزی نیست که بشود در آثار پیشامدرن یا مدرن به شکلی که در این فیلم می‌بینیم دید چرا که سینمای پیشین همواره سعی می‌کرد صناعات خود را از بیننده پنهان سازد تا این که تا حد ممکن باورپذیر باشد و چنین به نظر آید که دنیای به تصویر کشیده شده تصویری واقعی از دنیای بیرون است و می‌تواند بدیلی قابل اعتماد برای آن باشد. این نوع هنر با ارائه‌ی چنین واقعیتی قصد داشت بیننده را از ماهیت واقعیتی ملموس و قابل تجربه آگاه سازد و بدین‌وسیله لذتی در او انگیزد و نیز بر آگاهیش بیفزاید. پس هدفی آموزشی و متمدن سازنده داشت. اما هنر پسامدرن با بکارگیری تمهیداتی سعی می‌کند نادرست بودن این پیش فرض را که هنر می‌تواند بدیلی برای واقعیت بیرون باشد آشکار کند. پاینده در تصدیق این امر می‌نویسد: «از جمله شیوه‌های تثبیت شده‌ی رمان‌نویسی در دوره‌ی معاصر این است که مولف به گونه‌ای می‌نویسد که متن داستانش به خود آن متن ارجاع کند و این راهی است برای کاوش

www.SID.ir

Archive of SID

درباره‌ی مفهوم واقعیت به منزله‌ی یک برساخته» (۱۳۸۳، ص. ۲۴۵). رمان و فیلم پسامدرن سعی می‌کنند تصنعی بودن خود و در نتیجه واقعیتی که به تصویر می‌کشند را آشکار سازند. پاینده این آشکارسازی تصنع را با صناعاتی همچون «آشکار کردن تمهید» شکلوفسکی و سایر فرمالیست های روس و «بیگانه سازی» برشت مرتبط دانسته می‌نویسد: «رمان پسامدرن تصنعی بودن رمان و تمایز آن از واقعیت را از خواننده پنهان نمی‌کند، بلکه به تمهیدات گوناگون پیاپی به خواننده یادآور می‌شوند که آنچه می‌خواند داستان محض است و نه عین واقعیت» (۱۳۸۲، ص. ۲۵۴).

فیلم *ستاره است* از همان آغاز عنوان‌بندی سعی دارد تصنعی بودن دنیای نمایش داده شده را برجسته سازد. در همان ابتدای عنوان بندی صدای آقای جیرانی را می‌شنویم که می‌گوید: «صدا . . . برو . . . دوربین . . . حرکت». در همین لحظه صدا و تصویر آقای شریفی (امین حیائی) را داریم در حالیکه پشت فرمان تاکسی ترانه می‌خواند و یک تیم فیلمسازی نیز داخل خودروی اوست. حدود یک دقیقه از زمان شروع فیلم نگذشته است که دوباره دیالوگ آقای جیرانی برای بار دوم ولی توسط خانم مشتاق تکرار می‌شود. این دیالوگ بارها در طول فیلم در صحنه های مختلف تکرار می‌شود که یادآور همان صناعت «بیگانه‌سازی» برشت است. هر بار که این دیالوگ شنیده می شود همچون تلنگری است به بیننده که فیلمی که تماشا می‌کند چیزی است ساخته شده توسط عده‌ای که تنها نقش بازی می‌کنند و او قرار نیست با شخصیت‌های داستان همذات‌پنداری کند. این بیگانه‌سازی به روش‌های دیگری نیز انجام می‌شود که یک نمونه‌ی بارز آن تلفن‌های همراهی است که مدام زنگ می‌خورند و افرادی نا شناس از دنیای بیرون حضور خود را بر دنیای استعاری داستان تحمیل می‌کنند. به قول و. فارست- تامپسن، «. . . هیچ واقعیتی در کار نیست مگر نظام-های خود ساخته‌ی ما برای سنجش» (پاینده، ۱۳۸۳، ص.۲۵۷). در آثار پسامدرن ایجاد تصنع همواره با حس سرگشتگی همراه بوده است. خواننده (در اینجا بیننده)، دیگر بدان راحتی که برای آثار مدرن رواج داشته قادر نیست دو دنیای خیالی و واقعی را از یکدیگر تشخیص و تمیز دهد لذا مدام در حس تعلیق و سردرگمی گرفتار است. همانطور که در مثال‌ها مشهود است، جیرانی نیز با تکنیک‌های متعدد همواره می-کوشد تا فاصله ی دنیای واقعی و خیال را از میان بر دارد.

حضور نویسنده در داستان

اگر نگاهی اجمالی به نقش نویسنده در رمان‌های مدرنیستی بیافکنیم، در می‌یابیم که نویسندگان همواره در صدد بودند تا پس از آفرینش، حضورشان در اثر به هیچ وجه محسوس نباشد. چرا که همانگونه که پاینده به نقل از جیمز جویس اذعان می‌دارد، «خالق اثر ادبی مانند خدایی است که پس از آفریدن دنیای تخیلی‌اش، کنار می‌ایستد و ناخنهایش را می‌گیرد؛ یا به عبارت دیگر، می‌گذارد تا شخصیت‌ها مطابق قوانین حاکم بر اثر، سرنوشت خودشان را رقم بزنند» (۱۳۸۲، ص. ۲۹). لیکن در رمان‌های پسامدرنیستی، نویسندگان با هرچه بیشتر محسوس کردن حضورشان در متن (به عنوان یکی از شخصیت‌ها) همواره در تلاشند تا مرز بین تخیل و واقعیت از میان برود. اگرچه نویسنده (یا کارگردان) این فیلم در خود فیلم حاضر نمی‌شود اما هم در آغاز و هم در پایان صدای او را می‌شنویم. این صدا بهت لازم را به‌ویژه در سکانس آخر در بیننده ایجاد می‌نماید و فضای بین داستان و واقعیت را پر می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

خانم مشرقی نیز در دنیای واقعی بازیگر و ستاره ی سینما است. این نکته همواره ذهن بیننده را در حالت تعلیق قرار می‌دهد و او مدام به ذهنش رجوع می کند تا بفهمد آیا با تلفن هایی که به او می‌شود مخاطبش خانم مشرقی داخل فیلم است یا خانم نیکی کریمی ستاره‌ی مشهور بیرون فیلم. بنابر این، صدای جیرانی و نیز تلفن‌های بیرون از فیلم همواره مخاطب را از دنیای وهم آمیز فیلم به بیرون از آن می کشاند.

بر ملا کردن عرف های ادبی هنگام استفاده از آن

این مورد نسبت به موارد پیشین از تواتر بیشتری در فیلم برخورداراست به شکلی که در اکثر سکانس-های فیلم بازیگران بر نقش‌هایی که بازی می‌کنند اشاره و تاکید دارند. در همان شروع فیلم آقای شریفی از آن معترض است که هم باید راننده‌ی تیم فیلم سازی باشد و هم تدارکاتچی و هم بازیگر. خانم مشرقی هم که دائماً در تلاش است به اطرافیانش بفهماند که او یک بازیگر می باشد و دارد نقش بازی می کند و یا مثلاً در دقیقه ی (۱۳:۳۶:۰۰-۱) فیلم، خانم مشرقی خطاب به زن هاشم آقا می گوید: «ببین عزیز من. ما اینجا یک گروه فیلمبرداری هستیم. می فهمی؟ داریم فیلم بازی می کنیم.» ایهام این جمله در دو بعد معنا می یابد. یکی اینکه خانم مشرقی در نقش یک معتاد ایفای نقش می کند. دیگر اینکه ما با خانم نیکی کریمی ای رو به رو هستیم که نقش خانم مشرقی را ایفا می کند. چند ثانیه بعدتر باز خانم مشرقی با خود در یک تک گویه ی ذهنی می گوید: تو داری فیلم بازی می کنی. اینا همه اش فیلمه. . . چرا فیلمه. باید می فهمیدم. دروازه ی غار و این چیزا همه اش کشکه. این مشتاق مثلاً می خواسته یه چیز واقعی توی فیلمش باشه. دوربین کجاست؟ دوربین باید پشت این پرده باشه.» تمام این جملات در واقع عرف های فیلم سازی را که قاعدتاً باید از دید بیننده مخفی باشد برملا می سازد.

پارانویا

شخصیت های اصلی رمان پسامدرن غالباً دچار نوعی پارانویا هستند. آنان اغلب «روان رنجور و دچار این توهم اند که دیگران برای آزار رساندن به آنان توطئه می کنند» (پاینده، ۱۳۸۲، ص. ۲۹). اگرچه تک گویه های ذهنی بیشتر در آثار مدرن کاربرد دارند و چندان به کار آثار پسامدرن نمی آیند، این تک گویه ها شخصیت پارانویایی خانم مشرقی را به ما نشان می دهند. او همواره در تلاش است تا به خود بقبولاند که توطئه ای علیه او صورت نگرفته و همه چیز در متن فیلم و فیلم سازی درست پیش می رود. تاکید فراوان او نیز بر هنرپیشه بودنش به همین علت است چرا که اشخاص پارانویایی همواره از داشتن هویت ثابت می ترسند ولی سینما به آنها این امکان را می دهد تا نقش های "متفاوت" و یا به نوعی هویت های گوناگون به خود بگیرند. در دقیقه ی دهم حلقه ی اول فیلم آقای شریفی خطاب به خانم مشرقی می گوید: «خانم مشرقی، مگه خودتون در مصاحبه تون نگفتین دنبال نقش های تازه و غیر تکراری هستین. خوب این هم غیر تکراریه دیگه.» پاسخ خانم مشرقی که ریشه در ترس و تردید او به دیگران، به ویژه به آقای شریفی، دارد در جاهای دیگر فیلم هم به وفور دیده می شود: «شریفی، برو که همه ی آتیش ها از قول تو بلند می شه. تو بودی که این محله رو انداختی تو دهن خانم مشتاق» (۲۲:۱۰:۰۰-۱). پاینده در توصیف افراد پارانویایی و نقش آنها در ادبیات داستانی پسامدرن می نویسد: «بسیاری از نقش آفرینان ادبیات داستانی پسامدرنیستی

www.SID.ir

Archive of SID

عمیقاً احساس می کنند که دچار پارانویا هستند؛ یا به بیان دیگر، خود را در معرض این خطر می بینند که از هر حیث در نظام فکری کس دیگری احاطه شوند . . . . » (۱۳۸۳، ص. ۹۹). از نظر وی،

> داستان‌های پسامدرنیستی به شکل های گوناگون منعکس کننده ی اظطراب های پارانویایی [انسان معاصر] هستند. برخی از این اضطراب ها عبارت اند از: بدگمانی به ثبات و دوام [روابط انسان ها] و به محدود شدن به هر گونه مکان یا هویت خاص، باور به این که جامعه در پی آزار رساندن به فرد است، و تشدید طرح ریزی های فردی برای مقابله با توطئه های دیگران (همان، ص. ۱۰۰).

شکوه‌ی خانم مشرقی به لوکیشن فیلم شاید ناشی از ناشناس و ترس آلود بودن محل بازی است چرا که وی در داخل خودروی آقای شریفی دیالوگ خانم مشرقی را در وصف میدان شوش مبنی بر اینکه محلی است مملو از خلاف کاران و معتادان شنیده است. تلفن هایی که در رابطه با شایعات مطبوعات به وی می شود نیز بر این تشویش می‌افزاید. اما خصلت پارانویایی او بیشتر در خانه ی هاشم آقا بروز می کند. او مدام آقای شریفی را مورد خطاب قرار می دهد و او را مسبب اصلی اتفاقاتی می داند که رخ می دهد. نقطه ی اوج این تنش زمانی است که وی با ابژه هایی رو به رو می شود که وجود خارجی نداشته اما حامل صدا هستند. ساعت دیواری، گرامافون و سکه های پول شاید بخشی از توهمی باشند که شخصیت های پارانویایی دچار هستند، زیرا در هیچ شکل دیگری نمی شود وجود چنین پدیده ای را در فیلم توجیه کرد مگر آنکه بپذیریم فیلم جیرانی به منظور ایجاد تعادل بین خیال (استعاره) و واقعیت (مجاز) به تمهید «درآمیختن ژانرها» دست بزند و با ترکیب مستند- سینمایی و یا رئال- سوررئال قالب، ادراک و دنیای چندگانه ایجاد کند که در آن شخصیت‌ها هویت‌های متکثر پیدا کرده و روایت به پاره‌روایت های کوچکتر تبدیل می‌شود.

درآمیختن ژانرها

به اعتقاد پاینده در رمان *پسامدرن و فیلم* ...، «دوره ی پسامدرن، دوره ی میدان دادن به استنباط ها و ادراک های متفاوت و چندگانه است. لذا در یگانه بودنِ ابژه ی شناخت (جهان هستی) می توان تردید روا داشت. رمان نویسان پسامدرنیست می کوشند تقابلِ عوالم گوناگون را در قالب شخصیت هایی به نمایش بگذارند که هر یک در دنیایی متفاوت زندگی می کنند (۱۳۸۶، ص. ۵۹). فریدون جیرانی نیز از این تمهید برای نمایش سه دنیای متفاوت بهره می جوید:

۱- دنیای بیرون فیلم جایی که از آن به خانم مشرقی تلفن می شود.
۲- دنیای مستند بخش اول و پایانی فیلم
۳- بخش میانی و سوررئال فیلم

همانگونه که قبلاً گفته شد در عنوان بندی فیلم قبل از شروع صدای خود جیرانی را می شنویم که دستور به آغاز فیلمبردای می دهد. این همان دنیایی است که از آن به بازیگران فیلم تلفن می شود. این دنیا حضوری ناملموس و در عین حال تأثیر گذار بر شخصیت ها و فضای فیلم ایجاد می کند و تمایز گذاری بین امر واقعی و امر تخیلی را دشوار و نا مطمئن می سازد.

دنیای دوم دنیای مستند پارک و حوالی میدان شوش است که در آن دست اندرکاران فیلم سعی در به دست آوردن اسنادی از وضعیت اجتماعی آن مکان دارند. در این قسمت نویسنده سعی کرده است تا فضای

www.SID.ir

Archive of SID

واقعی و مستند پارک را با تکیه بر تصویر و صدا (مثلاً صدایی که از بلندگوی پارک پخش می شود) برجسته سازد. دنیای سوم دنیای خیالی و سوررئال بخش میانی فیلم است که در خانه ی هاشم آقا اتفاق می افتد. وجود سه دوربین در فیلم هم به طور ضمنی اشاره به وجود سه دنیا و سه زاویه ی دید متفاوت دارد. شخصیت اصلی اثر در این سه دنیا دارای سه هویت متفاوت می باشد که این هویت ها در تقابل با یکدیگر هستند. خانم مشرقی در دنیای اول ستاره ی سینمایی است که به دلیل مسائل اخلاقی و یا آنچه که جراید و روزنامه‌ها شایعه کرده‌اند ممنوع التصویر شده و حتی به زندان افتاده است. به اعتقاد فردریک جیمسن،

> هویت از راه مد و سبک زندگی برای آحاد جامعه تعیین می شود. . . مدرنیسم موجد از خود بیگانگی بود و حال آنکه پسامدرنیسم زمینه ی روان گسیختگی را فراهم می آورد. از خود بیگانگی مستلزم وجد نفسی منسجم (و نه تجزیه شده) است تا فرد احساس کند از آن بیگانه گشته. اما فردِ روان گسیخته خود را در دنیایی مملو از انواع تصاویر یا بازنمایی محاصره شده می بیند و گم گشته و حیران است (پاینده، ۱۳۸۵، ص. ۶۸).

هویت خانم مشرقی در این قسمت برساخته ی جامعه‌ی مطبوعات می‌باشد. فریدون جیرانی به عنوان یک روزنامه‌نگار دست به انتقاد از جامعه‌ای می زند که خود عضوی از آن است و به این وسیله آگاهی خود را از تأثیر مخرب فراواقعیت آشکار می‌سازد. از نظر بودریار، در دنیای پسامدرن، «فردیت مستقل در جراید و رسانه های عمومی از بین می‌رود، بی‌طرفی و واقعیت بی‌طرف اعتبارش را از دست می‌دهد، و نماد نقشی بنیادین در (بر) ساختن دنیای ما ایفا می کند» (تیلر و وینکویست، ۲۰۰۱، ص. ۱۸۳). هویتی که رسانه‌های عمومی برای خانم مشرقی می‌سازند در کنار شکستن شخصیت اصلی او به عنوان یک ستاره ی سینما و قابل احترام و ستایش سایه ی شومش را بر دنیای فیلم نیز مستولی می‌کند به طرزی که ذهن خانم مشرقی مانند شخصیت‌های وسواسی با آن درگیر می‌شود.

در دنیای دوم و مستند اوایل فیلم، وقتی خانم مشتاق از خانم مشرقی می‌خواهد بی‌سیمی را که به همراه دارد آزمایش کند مدام می‌گوید: «من ممنوع الکار نیستم.» این آشفتگی تلنگری است به تشویش وجودشناسانه که در بخش سوررئال فیلم به اوج خود می‌رسد.

در دقیقه‌ی سی و پنج حلقه‌ی اول فیلم، او از زن هاشم آقا می‌پرسد: «تو این خونه کس دیگه‌ای هم هست؟» و سوالش را با خشم تکرار می‌کند چرا که نبود ساعت و گرامافون و سکه ها تردید او را درباره‌ی اینکه دنیایی که در آن است واقعیت می‌باشد یا وهم، بیشتر می‌کند. ترسی که در وی می‌بینیم شبیه کلوستروفوبیا و یا ترس از مکان های بسته است که در شخصیت‌های پارانویایی و اسکیزوفرنی تئاتر معناباختگی به وفور دیده می شود. اصلاً ترس هستی شناختی در شخصیت‌های آثار پسامدرن به دلیل عدم دسترسی به معنا شکل می گیرد، معنایی که، به قول بودریار، به دلیل اشباع جامعه از فراواقعیت رسانه‌ای، مرده است، چرا که فراواقعیت سنت معرفت شناسانه‌ی غرب را شدیداً دچار بحران کرده است (همان، ص. ۱۳۸). نتیجتاً در برهه‌ی تاریخی‌ای که معرفت و قدرت اندیشه و استدلال کارایی خود را از دست می‌دهد فرد به طور طبیعی دچار دغدغه‌های وجود شناسانه می‌شود.

سردرگمی و آشفتگی خانم مشرقی را بیش از هر جا زمانی می‌بینیم که از خانه‌ی هاشم آقا می گریزد و به مکان فیلمبردای باز می‌گردد. او روی نیمکت نشسته است و شبح زن هاشم آقای بالای سر او می‌چرخد و آواز می‌خواند. این شبح که بازتاب وهم و خیال اوست ریشه در ترس هستی شناسانه‌ی او دارد. با اینکه از فضای بسته‌ی آن خانه گریخته اما باز از حضور ترس ناشی از آن در امان نیست. جیرانی دنیاهایی را به

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر می‌کشد که تحت تاثیر دنیاهای دیگر هستند، دنیاهایی که نفوذپذیرند و استقلال وجودی و ماهیتی ندارند. هر لحظه ممکن است مرز یک دنیا توسط نفوذ دنیایی دیگر و فضایی دیگر شکسته شود. نمونه‌ی بارز آن زمانی است که فیلم ظاهراً به پایان می‌رسد و عنوان‌بندی آخر فیلم آغاز می‌شود. این درست زمانی است که خانم مشرقی سرخورده و عاجز سعی دارد به مامور نیروی انتظامی هنرپیشه بودنش را اثبات کند. درست با آغاز عنوان‌بندی آخر فیلم باز صدای فریدون جیرانی را می‌شنویم که دستور کات می‌دهد و از بازیگران می‌خواهد تا صحنه را تکرار کنند. باز سکانس آخر فیلم نمابش داده می‌شود و مامور نیروی انتظامی و خانم مشرقی دیالوگ هایشان را تکرار می‌کنند. در اینجا فضا یا دنیای اول و بیرونی بر دنیای استعاری فیلم نفوذ می‌کند و «تماشاگر را با این پاردوکس رو به رو می سازد که در عین تماشای روایتی تخیلی، دائماً به واقعیت رجوع کند» (پاینده، *رمان پسامدرن و فیلم* ...، ۱۳۸۶، ص. ۷۷). آنچه که در این قسمت جالب توجه است ادغام مستند و فیلم در عنوان بندی آخر فیلم می‌باشد. در این قسمت آقای شریفی را می‌بینیم که سیگار به دست نقش یک معتاد نئشه را بازی می‌کند در حالی‌که مردم دور او و پیرمردی که مربوط به قسمت مستند فیلم است تجمع کرده‌اند.

در این قسمت دو ژانر مختلف دقیقاً به شکل همنشینی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. بنابراین، بیننده شاهد فرجامی است که باز با فرجام فیلم های مدرن و پیشامدرن در تضاد است. این درست مصداق آن چیزی است که پاینده در کتاب *نظریه های رمان* اذعان می دارد، اینکه «در رمان پسامدرنیستی به فرجام چندگانه و کاذب و تصنعی و یا به تقلید تمسخرآمیز از فرجام بر می خوریم» (۱۳۸۶، ص. ۱۵۷). جیرانی با حل نکردن تنش اصلی فیلم به این معنا که خانم مشرقی قادر نیست هویتش را به افراد اثبات کند محاکات و فرجام متن های پیشین را به تمسخر می گیرد. در واقع، این فیلم با به چالش کشیدن صناعات فیلم های پیشامدرن و مدرن و با آشکار ساختن آنچه که آنها سعی در پنهان کردن اش داشتند فیلمی می سازد که نقیضه ی قالب های پیشین است. یکی از این صناعات که نقیضه بودن این فیلم را برجسته می سازد «مرگ اقتدار مولف» می باشد.

مرگ اقتدار مؤلف

در رمان‌های پیشین، نویسنده همانند خدایی بود که دنیای رمانش را خلق می‌کرد و سرنوشت شخصیت‌هایش تسلط تام داشت. او تصمیم می‌گرفت که طرح داستان به چه شکل ساخته شده و ادامه پیدا کند و یا اینکه کدام شخصیت چه عاقبتی داشته باشد. اما نویسندگان پسامدرن نویسنده را از چنین جایگاه و قدرت خداگونه ای خلع می‌کنند. همانگونه که پاینده نیز در کتاب *رمان پسامدرن و فیلم* ... تشریح می کند، معنای متن اسیر نویسنده نیست، بلکه حاصل نوعی تعاملِ بازیگونه بین نویسنده و خواننده [است]، شخصیت ها دیگر عروسک خیمه شب بازیِ نویسنده در مقام خالقی توانا نیستند . . . [آنها] بر استقلال خود از نویسنده اصرار می ورزند و حتی علیه او سر به شورش بر می دارند، تا حدی که خواننده احساس می کند این نویسنده است که از شخصیت ها تبعیت می کند و نه بر عکس (۱۳۸۶، ص.۶۴-۶۳).

در دقیقه‌ی یازدهم فیلم، خانم مشتاق در نقش کارگردان فیلم، پشت سر خانم مشرقی ایستاده و ملتمسانه از وی می خواهد که اجازه بدهد تا کار گریم روی چهره‌ی وی آغاز شود. این کار در وهله ی اول

www.SID.ir

Archive of SID

پیش فرضی که بیننده از یک کارگردان به عنوان ذهنیت کنترل کننده و بنیادین فیلم در ذهن دارد را به چالش می کشد و نیز نشان دهنده ی عدم حضور اقتدار کارگردان/مولف در اثر و انتقال این برتری به بازیگر است. اما بازیگران هم در جاهای مختلف فیلم اعتبار و اقتدار یکدیگر را به چالش می کشند. برای مثال به سکانسی اشاره می شود که در آن آقای امکانی، تهیه کننده ی فیلم، با آقای شریفی درگیر می شود و این درگیری به کشمکش فیزیکی نیز می‌انجامد به طوریکه خانم مشتاق به عنوان کارگردان و بقیه ی عوامل فیلم قادر به کنترل آنها نیستند. یا جایی دیگر، می بینیم که عوامل فیلم عاجزانه دنبال شخصیت اصلی فیلم که گم شده می‌گردند و هر یک دیگری را در گم شدن وی مقصر می‌داند. خروج شخصیت بازی از طرح و داستان کارگردان نقطه ی اوج به چالش کشیده شدن اقتدار وی و سر آغاز مسائل و مشکلات دیگر در روند فیلم سازی است. این نوع اتفاقات را هرگز نمی شود در داستان های پیشامدرن و مدرن متصور شد چرا که در آنها یک ذهنیت کنترل کننده و تام وجود دارد حال آنکه اینجا هر یک از شخصیت‌ها توان دگرگون کردن متن را دارند.

نتیجه گیری و جمع بندی

با توجه به نکاتی که در این نوشتار به شرح درآمد، اکنون به راحتی می توان صناعاتی را که وجه تمایز این اثر با آثار پیشامدرن و مدرن شده اند برشمرد. همانگونه که پیشتر هم بیان شد، این فیلم با به کارگیری صناعاتی همچون ویژگیهای فراداستانی، دور باطل، نوسان بین استعاره و مجاز، آشکارسازی تمهید، حضور نویسنده در داستان، پارانویا، درآمیختن ژانرها و مرگ اقتدار مؤلف قالبی به خود گرفته است که آن را هم عرض با آثار پسامدرنیستی دهه ی اخیر در صنعت سینمایی کشور قرار داده است. فیلمی که با لحنی تمسخر آمیز و تقلید مضحک از ژانر کارآگاهی سنت پیشین سینمای ایران را به چالش می‌کشد و مسائل حقیقی تولید آثار هنری را در قالب نقیضه ای خنده‌دار به نمایش می‌گذارد. در پایان، شایان ذکر است که این مقاله می‌تواند برای ایجاد زاویه ی دید تازه‌تر در نقد و تحلیل فیلم و سینما با بکارگیری صناعات رمان پسامدرن راهگشا باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

پی نوشت ها

[۱] بارت، برای مثال، در مقاله های «از اثر تا متن» و «مرگ مولف» مفهومی تازه به متن بخشیده و آن را از معنای سنتی آن که فقط به یک اثر نوشته شده توسط نویسنده ای خاص اطلاق می شد جدا می سازد. متن دیگر محدود به یک اثر نوشته شده اطلاق نمی شود و معنای آن چندان گسترده شده است که در واقع شامل مقوله ای جهان شمول همچون بینامتنیت است به این معنا که متن شبکه ای است عظیم از روابط بینامتنی که مرکزیتی نداشته، بلکه زنجیره ای از روابط دال ها و مدلول ها است و تنها به عنوان یک سیستم نشانه شناختی قابل بحث می باشد. (تیلر و وینکویست، ۲۰۰۱، ص. ۳۹۱-۳۹۲) او در مقاله ی «مرگ مولف» می نویسد: «ما اکنون می دانیم که متن دیگر صفی از واژه که آشکار کننده ی معنایی الهی (آسمانی) و منفرد نیست (که پیام یک مولف–خدا) باشد. بلکه فضایی چند بعدی است که در آن مجموعه ای از نوشته های متفاوت که هیچ یک قائم به ذات و اصلی نبوده و در یکدیگر ترکیب و درگیر می شوند. متن یک بافت متشکل از نقل قول هاست که از منابع بی شمار فرهنگ استخراج می شود» (کالر، ۲۰۰۱، ص. ۷۱).

[۲] این فیلم در اصل جلد دوم سگانه ای به نام های *ستاره می شود*، *ستاره است*، و *ستاره بود* می باشد که قرار بود در ابتدا در شکل یک فیلم سه اپیزودی پخش شود اما بعد به سه فیلم مجزا تقسیم شد.

[۳] Short circuit، اصطلاحی در الکترونیک که برای اشاره به اختلال در کارکرد یک مدار برقی به علت اتصال ناخواسته ی دو نقطه ی آن به کار می رود.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

منابع فارسی

پاینده، ح. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: روزنگار.

--------. (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. تهران: روزنگار.

--------. (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*. تهران: انتشارات نیلوفر.

--------. (۱۳۸۶). *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس*. تهران: انتشارات هرمس.

--------. (۱۳۸۶). *نظریه های رمان: دیوید لاج، ایان وات، دیوید دیچز . . . .* تهران: انتشارات نیلوفر.

جیرانی، ف. *ستاره است*. دو حلقه لوح فشرده. انتشارات جوانه.

منابع لاتین

Culler, J. (2001). *Barthes: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Hawthorn, J. (Ed.). (1998). *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. 3rd edition. London: Arnold.

Taylor Victor E. & Winquist. Charles E. (Eds.). (2001). *Encyclopedia Of Postmodernism.* London: Routledge.

www.SID.ir