تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۴/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۰۷

مریم صلح کننده سردرود[۱]

پاستیش، پست‌مدرنیسم، و سینمای تجاری
نمونه مطالعاتی: سری سینمایی فیلم کینگ‌کونگ (King Kong) تهیه‌شده در سال‌های ۱۹۳۳، ۱۹۷۶، ۲۰۰۵ و ۲۰۱۷

چکیده

یکی از پدیده‌های پست‌مدرنیسم در حوزه فرهنگ، ظهور و گسترش پاستیش است. پاستیش که مشتق از نوعی پارودی است، خصوصیاتی متفاوتی را تبیین می‌کند. هر دو از دکنستراکشن متنی بهره می‌جویند و از فرهنگ به‌جای طبیعت تقلید می‌کنند. تحولات منطق فرهنگی حاکم، شرایطی را فراهم می‌کند که شاهد به‌کارگیری گسترده و مسلم پاستیش در بسیاری از آثار به‌ویژه سینمای تجاری می‌شویم. پرسش اصلی این است که پاستیشِ پست‌مدرن چه ویژگی‌هایی دارد و تا چه میزان با ریشه‌های مدرنیستی خود - پارودی- متفاوت گشته است؟ هم‌چنین، چگونه پاستیش از منطق فرهنگی پست‌مدرنیسم سود می‌جوید؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها به تبیین دیدگاه‌های مختلف، تعریف ویژگی‌های پاستیش و نتایج آن در سینما پرداخته‌شده است. ابزار جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای بوده و نوع تحقیق، قیاسی است. با مطالعه موردی سری فیلم‌سینمایی «کینگ‌کونگ» متعلق به دوره‌های مختلف تاریخ سینما، می‌توان به‌وضوح به‌کارگیری مقوله پاستیش که نشان‌گر بازتولید فرهنگ و تاریخ‌گرایی است و گسترش آن در تحولات بیانی سینمای پست‌مدرن را، مشاهده کرد. تحول منطق فرهنگی، عدم ارجاع به طبیعت، و خودارجاعی متنی، همان‌گونه که فردریک جیمسن می‌گوید؛ به هرچه تهی شدن متن از معنا دامن می‌زند. درواقع، پاستیش، نظام ایدئولوژیکی ویژه خود را برپا می‌سازد تا آن‌چه را تولید کرده؛ مصرف و دوباره بازتولید کند.

واژگان کلیدی: سینمای پست‌مدرن، پاستیش، پارودی، کینگ‌کونگ، نوستالژی

[۱] عضو هیأتِ علمی و مربی دانشگاه هنر اسلامی تبریز

E-mail: solhkonandeh.m@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

یکی از پدیده‌های فرهنگ معاصر، به‌ویژه در جوامع غربی، ظهور و رواج پاستیش است که خود را درزمینه‌های فرهنگی‌واجتماعی بسط‌وگسترش می‌دهد. پاستیش که نوعی ترکیب ژانرها، سبک‌ها، مکاتب و شیوه‌های مختلف است؛ در رسانه‌ی سینما جایگاه نوینی را برای تحقیق و پژوهش، تبیین مباحث نظری و نقد سینمایی، به خود اختصاص داده است. این مقوله فرهنگی، ازسوی نظریه‌پردازان مختلفی موردبررسی قرار گرفته است. برخی هم‌چون فردریک جیمسن[۱]، آن را از دریچه تحولات منطق فرهنگی موردتحلیل قرار داده‌اند و برخی دیگر سعی کرده‌اند ویژگی‌های آن را تنها با توجه به مباحث تئوری پست‌مدرنیسم بررسی کنند. ازاین‌رو، تلاش برای تعریف معنای پاستیش همواره با تبیین رابطه آن با دیگر مقولات دوره مدرنیسم و پست‌مدرنیسم هم‌چون پارودی[۲]، جعل[۳]، کیچ[۴]، و نوستالژی[۵] همراه بوده است (Weldt-Basson, 2018: 4). تعاریفی که از پاستیش ارایه شده است با توجه به نقطه‌دیدهای مختلف، گاهی متناقض به‌نظر می‌رسند. برای‌نمونه، درحالی‌که ازسویی، برخی پاستیش را عرصه واضح بی‌معنایی با اهداف سیاسی که هدفش حفظ ارزش‌های حاکم همراه با عدم به چالش کشاندن مخاطب و کسب رضایتمندی تماشاگر است می‌پندارند؛ برخی دیگر، آن را منتقدانه و اخلال‌گر در روند تفسیر سیاسی- اخلاقی و مانع برپایی کامل نظام ایدئولوژیکی متن‌ها تلقی می‌کنند. در این مقاله سعی خواهد شد تا با تبیین این دیدگاه‌های متفاوت، مقایسه و تحلیل آن‌ها، نتایجی را به دست آوریم که قابل‌تعمیم و شناسایی در آثار تجاری سینمای عامه‌پسند باشند. به‌همین‌جهت، مجموعه سری فیلم‌سینمایی کینگ‌کونگ که یکی از متون آشنای مخاطب سینمایی محسوب می‌شود؛ موردمطالعاتی این پژوهش است تا نتایج نظری در نسخه‌های مختلف این فیلم به محک آزمایش گذاشته شود. چنان‌چه پاستیش را رویکردی دِکنستراکشنیسمی[۶] به فرهنگ بپنداریم که در درون متن، دست به بازخوانی خود متن و عناصر آن می‌زند؛ پرسشی که مطرح می‌شود این است که از چه منطق فرهنگی و زیبایی‌شناسی پیروی می‌کند و چه نتایجی را پدید می‌آورد. آیا اخلال‌گر ساختار نظام ایدئولوژی‌ها است یا خود ایدئولوژی پنهانی را به‌وجود می‌آورد. تا چه میزان نظریه جیمسن درباره منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر می‌تواند رابطه پاستیش را با دِکنستراکشنیسم را تبیین کند. تعریف جیمسن از پاستیش که براساس دیدگاه ویژه‌اش نسبت به رابطه ساختار اقتصادی و منطق فرهنگی شکل گرفته است چگونه می‌تواند دیدگاه‌های متفکرینی هم‌چون لیندا هاتشیئن[۷]، هلن کارول ولد- باسون[۸] و ریچارد دایر[۹] را درباره پاستیش، را به‌چالش بکشاند. ازاین‌رو، بررسی نگاه آن‌ها در تعریف پاستیش پُراهمیت می‌کند.

۱/۱. روش تحقیق

با توجه به موضوع مقاله، ابزار گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. روش تحقیق نیز، توصیفی- تحلیلی بوده و با تبیین دیدگاه‌ها و تشریح نظری که با فراتحلیل تحلیل‌های مختلف در باب پاستیش و پست‌مدرنیسم، نتایج تئوری به‌دست‌آمده با استفاده از شیوه قیاسی در میان چهار نسخه فیلم کینگ‌کونگ ساخته‌شده در سال‌های ۱۹۳۳، ۱۹۷۶، ۲۰۰۵ و ۲۰۱۷ بررسی‌شده است. هم‌چنین جداول تطبیقی، و تصاویری از صحنه‌های فیلم، در دسترس خواننده قرار داده‌شده است تا تطبیق و تحلیل یافته‌های تحقیق، برای خوانندگان به شکل بهتری میسر شود.

۱/۲. پیشینه تحقیق

با مرور مقالات و نوشته‌هایی که در سال‌های اخیر درباره مفهوم پاستیش نوشته‌شده است؛ معمولاً عنوانِ

پاستیش همراه با تبیین مفهوم پارودی است. برای نمونه در کتاب *بررسی شیوه‌های پارودی و پاستیش در سینما*، سسیل سورن[۱۰]، به تعریف و مقایسه هر دو پدیده در سینما می‌پردازد. هم‌چنین فصل‌هایی از این کتاب درباره پست‌مدرنیسم و رابطه آن با پاستیش است (2010). در کتاب *نبوغ پارودی* نوشته روبرت آل. مک[۱۱] در تبیین مفهوم پارودی به‌معنای پاستیش اشاره‌شده و آن، از دیدگاه جیمسن بررسی‌شده است (Mark, 2007: 4). اما، پاستیش، تنها دیدگاه جیمسن موردتأیید قرارگرفته است و ازمنظر سینمایی بررسی نشده است. انگ برگ هویئستری[۱۲] در کتاب خود به‌نام *پاستیش: حافظه فرهنگی در هنر، فیلم و ادبیات* به شکل مفصلی معنای لغوی و تاریخچه پاستیش را کنکاش می‌کند و در فصلی به‌نام «پاستیش و سینما»، تنها به جایگاه پاستیش در سینما با بررسی آثاری از آن، بدون تبیین معنایی پاستیش از دیدگاه‌های افرادی هم‌چون جیمسون، می‌پردازد (Hoesterey, 2001: 1–4 و 50–45). یکی از نوشته‌های ارزشمند در این رابطه، کتاب *ولد- باسون* است که توانسته رابطه پارودی با ایدئولوژی را به‌خوبی ترسیم کند (2018). این کتاب ازاین‌جهت حایزاهمیت است که پارودی قرابت زیادی با پاستیش دارد و ازمنظر جیمسن، پاستیش در تداوم پارودی تحقق می‌یابد چراکه وی پارودی را مقوله‌ای مدرنیستی، و پاستیش را مقوله‌ای پست‌مدرنیستی می‌داند. لیندا هاتشیئن، در دو اثر خود به تعریف پاستیش و پارودی اشاره کرده است و پارودی را به‌عنوان یکی از عناصر اصلی حرکت پست‌مدرنیسم بررسی می‌کند (2000). علاوه‌براین، مجموعه‌مقالاتی نیز در رابطه با چگونگی به‌کارگیری پاستیش در دیگر حوزه‌های علوم اجتماعی وجود دارد. کریستوفر آر متیو[۱۳] در مقاله خود، چگونگی رابطه پاستیش و هویت‌های افراد در جامعه کنونی را ترسیم می‌کند (2014). ازآن‌جاکه سری سینمایی کینگ‌کونگ همواره ازسوی فرهنگ‌عامه مورداستقبال قرارگرفته و جایگاه ویژه‌ای را در میان مخاطبین سینما دارد؛ توانسته از نظام نشانه‌ها بهره جسته و متن متمایز خود را بر پا کند که به‌آسانی برای مخاطب، قابل‌شناسایی باشد. آن، نظامی از نشانه‌های ویژه خود را برپا می‌سازد که از نام اثر گرفته تا شیوه روایت؛ تکرار و تقلید، خوانش مجدد و خودارجاعی به‌گونه‌ای رخ می‌دهد که هم‌چنان می‌تواند رضایتمندی مخاطبش را کسب کند. حال چگونه سینمای تجاری از مقوله تکرار سری‌وار سود می‌جوید و به‌چه‌دلایلی هم‌چنان در گیشه سینماها پرفروش است؛ مباحثی است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. هم‌چنین در نسخه‌های متعدد این فیلم می‌توان سیر تحولات بیانی و زیبایی‌شناسی سینما، منطق فرهنگی، چگونگی به‌کارگیری از پاستیش را مشاهده کرد. ظهور پاستیش، همراه با تاریخ‌گرایی در متن فیلم، به‌ویژه در نسخه سال ۲۰۰۵، نکته مهمی است که این مجموعه سینمایی را تبدیل به موردمطالعاتی مناسبی برای تحقیق درباره موضوع این مقاله می‌کند.

۲. پست‌مدرنیسم و منطق فرهنگی

پست‌مدرنیسم شکل‌دهنده بسیاری از تفکرات عصر حاضر از حوزه فلسفه علم تا زیبایی‌شناسی است. تعریف و برشمردن ویژگی‌های این دوره امری دشوار بوده و توافق‌نظر بر محور خاصی غیرممکن به‌نظر می‌رسد چراکه حرکت پست‌مدرنیسم محورگریز است و جداسازی مفاهیم و تعریف آن‌ها کاری سخت است (Morawski, 1996:1). پست‌مدرنیسم ازمنظر تعدادی متفکرین این حوزه، حرکتی متضاد با مدرنیسم است (Cahoone, 1996). اما افرادی آن را اساساً یک حرکت مدرنیستی می‌دانند که درنتیجه تکامل دوره مدرنیسم متأخر، شکل می‌گیرد (Jamson, 1991). کلمنت گرین‌برگ[۱۴] معتقد است که ویژگی‌های نهضت آوانگارد[۱۵] است که شرایط را برای ظهور پدیده‌های پست‌مدرنیستی هم‌چون کیچ فراهم کرده است. پیدایش نهضت فکری آوانگارد به شکل معناداری هم ازنظر تاریخی و هم جغرافیایی با پیشرفت چشمگیر علوم در قاره اروپا هم‌زمان است (Greenberg, 1961: 2). این نهضت به‌تدریج خود

را از بازار آزاد جدا می‌سازد و وابسته طبقه بورژوا می‌شود. مفهوم «هنر برای هنر» تقویت می‌شود و هنر آبستره که عینی نیست، ظاهر می‌شود. آوانگاردگرایی تلاش می‌کند از منشأهای قبلی رها شود و درنتیجه از معانی، شباهت‌ها و سرچشمه‌ها دوری می‌جوید. محتوا در فرم حل می‌شود و توجه به پروسه خلق هنری زمینه را برای خودارجاعی فراهم می‌کند. از دیدگاه ارسطویی تمام هنرها تقلید محسوب می‌شوند؛ حال پروسه تقلید از تقلیدها اتفاق می‌افتد. نهضت آوانگارد به هرچه متفاوت و متمایزسازی خود ادامه می‌دهد و هنرمند واقعی بایستی بهترینِ هنرمندان شود. افراد کمتریِ علاقه‌مندی و یا توانایی لازم برای درک دستاورد آوانگارد را پیدا کردند و توده‌های مردم که معمولاً از پیشرفت‌های فرهنگی عقب‌تر می‌مانند؛ دیگر از هنر آوانگارد بهره نجستند. این‌جاست که پدیده‌های پست‌مدرنیستی که بیشتر به توده مردم اهمیت می‌دهد تا طبقه بالادستی جامعه، شکل می‌گیرند و نتایج دوره مدرنیسم را مرجع آفرینش‌های هنری خود قرار می‌دهد (Greenberg, 1961: 3–6). آن‌چه گرین‌برگ درباره نتایج به‌دست‌آمده نهضت آوانگارد ترسیم می‌کند، تأییدی بر این ادعای جیمسن است که در اتمام پروسه تسخیر طبیعت، ارجاع به خود هنر آغاز می‌شود. در این‌جاست که طبیعت برای کسانی که شعارشان این بود که «نو اَش کن»؛ دیگر موضوعی جذاب و تازه محسوب نمی‌شد (kovács, 2007: 339). تسخیر طبیعت توسط علم و تکنولوژی، رابطه انسان با محیط اطرافش را تغییر داده بود. این‌گونه بود که درام‌ها جایگزین تراژدی‌ها شدند و اومانیسم، نگاه ذهنی را به‌جای نگاه عینی، بازنمایی را به‌جای تقلید جایگزین کرد. درنتیجه، در این دوره با جهانی انسانی روبه‌رو هستیم که متوجه برپایی ساختارها در نظام فکری خودش می‌شود. چیزی که ساختارگرایی را شکل می‌بخشد. در این برهه تاریخی هست که تمام مقدمات برای این تفکر مهیا می‌شود که در تمامی لحظات تاریخ، اندیشه انسان همواره در متنی به‌هم‌پیوسته، غوطه‌ور است و چیزی خارج از زبان و متن وجود ندارد (Weldt–Basson, 2018:5). درنتیجه آن‌چه به‌عنوان تقلید از طبیعت ساخته‌شده است، درنتیجه متون قبل خود است و هر متنی از دل متن دیگر برمی‌خیزد. در انتهای مدرنیسم، پروسه خلق متن متوقف نمی‌شود و این‌بار هر آن‌چه را که تولیدشده است، بازتولید می‌کند. تقلید از بازنمایی و ترکیب می‌تواند به شکل متخاصم و یا همراهی‌کننده باشد ولی مسأله این است که در این دوره مرزهای میان هنر والا و هنر پست از میان برداشته می‌شوند چراکه هرکدام، بخشی از جهان انسانی محسوب می‌گردند و همان‌طور که هاتشیئن نیز اشاره می‌کند؛ دموکراسی فرهنگی به‌جای حکمرانی فرهنگی طبقه بورژوا شکل می‌گیرد (Hutcheon, 2000: 82). رویکرد دکنستراکشنیسم بر پایه تفکر دریدا[۱۶]، در تحلیل نظریه پست‌مدرنیسم، پدیده‌های نوینی هم‌چون پارودی، کیچ و پاستیش را به‌عنوان محورهای اصلی هنر پست‌مدرن تلقی می‌کند. واسازی متنی، در روابط میان متنی، ابرمتن‌ها، متن‌های پیشین و هایپرمتن به‌جای نگاه دیالکتیک هگلی، کلیت دوره پست‌مدرنیسم را از تحول در هویت جنسی گرفته تا پیدایش چندرسانه‌ها با محتواهای هایبرید[۱۷]، دستخوش تغییر کرده است (Matthews, 2014). به‌نظر می‌رسد این تحولات منجربه عدم‌قطعیت، عدم‌حاکمیت تام نظام‌های ایدئولوژیک و رهایی فرهنگی شود. درحالی‌که بسیاری از منتقدین و متفکرین علوم‌اجتماعی‌وفرهنگی، خبر از عدم‌حضور معنا و چالش‌های فکری در میان محصولات فرهنگی می‌دهند (Baudrillard, 1975). بخشی از این پروسه متعلق به میراث نهضت آوانگارد است که سعی در رهایی از محتوا دارد ولی این پروسه تولید بی‌محتوا که تنها حس رضایتمندی مخاطبین را ارضا می‌کند؛ ازنظر جیمسن و ژان بوردیارد، سیاسی بوده و نوعی ایدئولوژی دکنستراکشنیستی (واسازی‌کننده و ازهم‌پاشیدگی) را که منطبق با اهداف اقتصادی سرمایه‌داری مشترک جهانی شده است؛ به اجرا می‌گذارد (Poster, 2002). این‌جا است که دال‌ها می‌توانند در غیاب مدلول، نظام خود را برپا سازند. یا همان‌گونه که جیمسن اشاره می‌کند فرهنگ به کالایی صنعتی تبدیل‌شده است که با توجه به خواست

خریداران، رنگ و فرم عوض می‌کند و پست‌مدرنیسم مصرف کالاوارگی محض در یک پروسه است (Jamson, 1991). واسازی متون یکی از بهترین راه‌ها برای دستیابی به این هدف است. همان‌گونه که کیچ هیچ‌گاه اندیشه مخاطب را به‌چالش نمی‌کشاند؛ پاستیش نیز با ترکیب ناآشنا، تنها جذاب به‌نظر می‌رسد. درواقع، آن تقلید از سبک‌های منحصربه‌فرد مدرنیسم و یا استفاده تکه‌وار حافظه فرهنگی دوره کلاسیک و مدرن به‌شمار می‌رود. این همان پروسه‌ای است که در برخی از انواع پارودی نیز اتفاق می‌افتد و تمییز پارودی از پاستیش را دشوار می‌سازد.

جدول ۱. نمایش ارتباط میان تحولات اقتصادسیاسی و تحولات فرهنگی در سه دوره کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن

<table dir="rtl">
<tr><td>دوره‌های اقتصاد سیاسی (ازنظر ارنست مندل[18])</td><td colspan="2">دوره بازار آزاد (کلاسیک)
۱۸۵۰-۱۷۰۰</td><td colspan="2">دوره سرمایه‌داری انحصاری
۱۹۶۰-۱۸۵۰</td><td colspan="2">دوره سرمایه‌داری مشارکتی (چندملیتی)
از ۱۹۶۰</td></tr>
<tr><td rowspan="4">منطق فرهنگی و ارتباط آن با واقعیت (ازنظر جیمسن)</td><td colspan="2">تقلید از واقعیت</td><td colspan="2">بازنمایی از واقعیت</td><td colspan="2">تقلید از فرهنگ به‌جای تقلید از واقعیت، ترکیب سبک‌های پیشین</td></tr>
<tr><td>نزدیکی به واقعیت عینی</td><td>سبک‌های منحصربه‌فرد</td><td>پارودی</td><td>پارودی</td><td>پاستیش</td></tr>
<tr><td>-</td><td colspan="2">فردگرایی
(جدایی هنر والا از هنر عامه‌پسند)</td><td colspan="2">جمع‌گرایی
(نزدیکی هنر والا و هنر عامه‌پسند</td></tr>
<tr><td>-</td><td colspan="2">تبدیل طبیعت به کالا</td><td colspan="2">کالایی شدن فرهنگ</td></tr>
<tr><td>تحولات بیانی دوره‌های سینمایی</td><td colspan="2">سینمای کلاسیک</td><td colspan="2">سینمای مدرن</td><td colspan="2">سینمای پست‌مدرن</td></tr>
</table>

منبع: نگارنده

۳. پاستیش و معنای آن

با نگاهی به دیکشنری آکسفورد، لغت پاستیش Pastiche از ریشه لغات لاتین paste, pasta وارد زبان‌های ایتالیایی و سپس فرانسوی شده است و به معنای به‌کارگیری از سبک یک هنرمند و یا تقلید از یک اثر هنری است. (www.oxforddictionaries.com, 2016). در این تعریف تنها به پروسه تقلید اشاره شده است و براساس‌آن، پاستیش با دیگر پدیده‌ها هم‌چون سرقت هنری[19]، پارودی و کیچ قابل‌تمییز نیست. هویئستری معنای پاستیش و تاریخچه آن را این‌چنین کنکاش کرده است. «از نگاه تاریخی لغت پاستیش، در ارتباط نامنسجمی با لغت پاستیکو Pasticco است و ازمنظر ادبی نیز پاستیکو- مشتق از Pasta – که در زبان ایتالیایی به‌نوعی غذا (Pie) گفته می‌شده است که مجموعه‌ای درهم‌وبرهم مشتمل بر موادغذایی گوناگون است» (Hoesterey, 2001: 1) اما نکته مهمی که هویئستری به آن اشاره نمی‌کند این است که این واژه، درواقع به‌نوعی غذای ترکیبی از مواد مختلف گفته می‌شده است که مواد مختلفِ آن، درهم ادغام نشده و قابل‌تشخیص و شناسایی باشند (Cohen, 2007: 547). این ازآن‌جهت حایزاهمیت است که می‌تواند پاستیش را با مفاهیم مشابه آن متمایز کند. درواقع، پاستیش ترکیبی از عناصر متنی به‌وجود می‌آورد که درهم ادغام نشده‌اند و فاصله‌گذاری آن به‌گونه‌ای است که نسبت به این عمل آگاهی کامل وجود دارد. (Cohen، 2007: 548) در آن‌چه پاستیش شده است؛ هدفی برای پوشاندن رابطه با

ایده تقلیدشده، وجود ندارد. معنای ترکیبی بودن پاستیش به ماهیت تکه‌وار بودن عناصر متنی اشاره دارد که می‌تواند با مفاهیم Medley (اختلاطی) و Potpourri (گلچین) نیز شباهت داشته باشد. (Williams, 2011: 345) کوهن اشاره می‌کند که این تلقی وجود دارد که پاستیش تنها تقلیدی از یک سبک، یا اثر هنری باشد درحالی‌که همانند پارودی، تنها یک تولید دقیق و مشابه از متن مرجع خود نمی‌کند و آن را بی‌کم‌وکاست به متن بعدی – ازمنظر ژرار ژنت[۲۰] هایپرمتن- انتقال نمی‌دهد (Cohen، 2007: 547). این ویژگی پاستیش، آن را از سرقت هنری و جعل متمایز می‌سازد. جودیت باتلر[۲۱] و ریچارد دایر نیز این تعریف را که پاستیش دست به تقلید می‌زند تأیید می‌کند ولی دایر بر دیگر ویژگی مهم متمایزکننده پاستیش که در بالا نیز به آن اشاره کردیم؛ تأکید می‌کند که این تقلید از نوع ترکیب (Combination) است (Smith, 2008: 211). پرسشی که کوهن[۲۲] در رابطه با مقوله تقلید مطرح می‌کند این است که پاستیش تاچه‌اندازه از ایده خود – متن مرجع- که موردتقلید قرارگرفته است؛ تقلید می‌کند؟ پاسخی که وی به آن می‌دهد نکته‌ای را که درباره هایپرمتن ایجاد شده، توسط پاستیش آشکار می‌کند. پاستیش عناصر پیش‌متنِ موردتقلید را به شکل کامل منتقل نمی‌سازد بلکه بیشتر با تصور آن متن که ازمنظر فرهنگی یا لحظه تاریخی، در ذهن توده مردم ویژه است، سروکار دارد و تنها به آن ارجاع می‌دهد (Cohen, 2007: 548). این تصور ویژه‌شده فرهنگی یا تاریخی، همان نشانه‌های نشانه‌دارشده‌ای هستند که قابل‌شناسایی برای مخاطب بوده و با استفاده از روابط بینامتنی، تکرار می‌شوند ولی همواره، میان پاستیش و آن‌چه پاستیش شده است، فاصله وجود دارد. پاستیش هم ترتیب‌دهنده و هم شرکت‌کننده موضوعش است. او در این پروسه، به شیوه‌ای از ایده خود فاصله‌گذاری می‌کند که همراه با احساس نزدیکی به مرجع تقلید باشد. پاستیش برخلاف کیچ که تنها از سبک ویژه‌ای تقلید می‌کند؛ سبک‌ها و ژانرهای مختلف را باهم ترکیب می‌کند بدون‌این‌که به وحدت ژانری توجهی کند. متن به‌وجودآمده می‌تواند هایبریدی از حالات، سبک‌ها، ژانرها، و مکاتب مختلف باشد که در یک زمینه روایی که پاستیش نشده است؛ اتفاق بیافتد (Cohen, 2007: 547). در این‌جا، کوهن به ترکیب ساختارهای روایی اشاره نمی‌کند درحالی‌که، ازمنظر روایی نیز، پاستیش خود را گسترش می‌دهد. ازآن‌جایی‌که در دوره پست‌مدرنیسم، تمرکز از کارگردان فیلم، در مقام مؤلف اثر، به‌سوی خواننده آن منتقل شده است؛ در این شرایط، پاستیش تعبیر یا تفسیری تلقی می‌شود که به‌هنگام خوانش متن، عمل خلق اثر را رقم می‌زند (Harrod, 2010: 22) این همان تحولی است که گرین‌برگ به آن اشاره می‌کند. در تفکر «هنر برای هنر» تمرکز از سوژه به پروسه خلق هنری، منتقل شده است (Greenberg، 1961: 2). هم‌چنین تداخل و به‌هم‌ریختگی ظاهری حاصل‌شده در پاستیش، تداوم غیرمشابهی است که در فیلم‌های آوانگارد در قالب تداخل در پروسه معمول از تداوم و وحدت سینمایی رخ می‌دهد که نهضت آوانگارد، از آن برای تمرین آشنایی‌زدایی بهره می‌جوید. اما تأثیر این ژست تکه‌واره شده، به‌عنوان محتوای دستکاری‌شده، هر دو با استراتژی متنی برای جداسازی بخش‌هایی از متن منشأ و کنار هم نهادن آن‌ها در یک متن نوین هم‌سو است که درواقع رویکرد دکنستراکشن را اجرا می‌کند (Smith، 2008: 211). براساس آن‌چه درباره پاستیش گفته شد؛ پارودی ویژگی‌های مشابهی با پارودی دارد. بنابراین متمایز کردن این دو پدیده، پراهمیت است. به‌همین‌دلیل جیمسن اشاره می‌کند که: «پاستیش مفهومی هست که معمولاً در التقاط معنایی و یا مشابهت با پدیده‌ای درک می‌شود که پارودی نامیده می‌شود. هر دو پدیده پارودی و پاستیش، عمل تقلید را دربر دارند. و یا بهتر است بگوییم؛ تقلیدی از سبک‌ها و به‌ویژه رفتار و شیوه‌های فردگرا می‌باشند. بدیهی است این از زمانی شدت می‌یابد که نویسندگان بزرگ مدرنیسم، تمامی آن سبک‌ها را به‌وسیله خلاقیت و نوآوری و یا تولید یک سبک منحصربه‌فرد به‌وجود آوردند و درنتیجه ادبیات مدرن، همان‌گونه که گرین‌برگ نیز اشاره می‌کند بستر

بسیار مستعدی را برای پارودی فراهم نمود. تمامی این سبک‌های مدرنیسم سعی می‌نمودند دارای خلوص سبکی بوده و عاری از ترکیب و تقلیدی از دیگر سبک‌ها و همواره به‌دنبال مقوله نو در آثار خود بودند. این در حالی است که پارودی بر همین خصیصه منحصربه‌فرد بودن این سبک‌ها سرمایه‌گذاری می‌کند و خصیصه‌های ذاتی و نامتعارف آن‌ها را تصاحب می‌کند تا با تقلیدی از آن سبک‌ها، سبک مرجع خود را هجو کند. جیمسن متذکر می‌شود که او معتقد به این نیست که انگیزه طنز و هجو در تمامی فرم‌های پارودی آگاهانه بکار گرفته می‌شود. درواقع نگاه نقادانه و چالش‌برانگیز هجو بر پروسه تولید فرهنگی در پارودی حاکم است» (Jameson: 1998: 4).

برخلاف پارودی، پاستیش به‌جای هجو از جدیت بهره می‌جوید. هر دو پدیده، از ایده‌هایی استفاده می‌کنند که بازی‌پذیر[۲۳] باشند. (Hutcheon, 2000: 29) بنابراین، سراغ موضوعات ویژه فرهنگی می‌روند که براساس منطق دوره مدرنیسم و کلاسیک، منحصربه‌فرد باشند. هر دو عمل دکنستراکشن را بر عناصر متن اعمال می‌کنند. اما پاستیش تمایلی به معنادار کردن پروسه تعبیر و تفسیر را ندارد. درنتیجه، آن هجو انتقادی که در انواع پارودی رخ می‌دهد جای خود را به ازهم‌پاشیدگی روابط میان عناصر، کم‌معنایی و تکه‌وارگی آن‌ها می‌دهد. همان‌گونه که آوانگارد تلاش می‌کرد از محتوا فارغ شود؛ این‌بار پاستیش توسط تقلید و واسازی، نوعی فقدان معنا را با برانگیختن حس تماشای تاریخ همراه می‌سازد. جیمسن معتقد است این روند از انواع پارودی آغاز می‌شود تا جایی‌که دیگر پارودی غیرممکن می‌شود:

« در این مرحله پاستیش به‌مثابه پارودی تقلیدی از یک سبک مخصوص و یا منحصربه‌فرد است و لباسی از سبک بر تن می‌کند و به زبانی مرده سخن می‌گوید: اما ذات و طبیعت آن، تقلیدی است. بدون موتیف‌های تغییر شکل داده‌شده پارودی، بدون ضربه‌های هجوآمیز، بدون برانگیختگی خنده‌آور، عاری از احساسی که با مقایسه آنچه طبیعی به‌نظر می‌رسد و آنچه نامتعارف و یا هجوآمیز است. درواقع، پاستیش، پارودی خالی و تهی شده است. پاستیش، پارودی است که ویژگی چالش‌برانگیزی خود را ازدست‌داده است: آن پارودی است که دیگر شوخ‌طبعانه نبوده و حالت جدی دارد» (Jameson, 1998: 5).

جدیتی که با به‌کارگیری یک و یا چند سبک منجر به کاستن معنا می‌شود. این در حالی است که کسانی هم‌چون هارود مدعی این نکته هستند که پاستیش سازگار با بیان احساسات است (Harrod, 2010: 22). احساسی که جیمسن آن را به «روان‌رنجوری» نسبت به تاریخ تعبیر می‌کند که به‌وسیله پاستیش، به شیفتگی رایجی در آثار سینمایی نسبت به مقوله نوستالژی، پاسخ‌گو است. فیلم‌های نوستالژیک کل مسأله پاستیش را دوباره ساخت می‌بخشند و آن را به سطحی اجتماعی و جمعیِ انتقال فرا می‌افکنند، جایی که تلاش نومیدانه برای تصاحب گذشته‌ای ازدست‌رفته، اینک بنا به قانون آهنین تغییر مد و ایدئولوژی نوظهور نسل کنونی گسترش می‌یابد. نسل اخیر ستارگان سینما همان کارکردهای متعارف هنرپیشگی را ادامه می‌دهند، کارکردهایی که بیشتر جنسی‌اند. ستارگان پسامدرن تقلیدی تهی از یک سبک قدیمی‌تر را به نمایش می‌گذارند (رابرتس، ۱۳۸۶). اگرچه پارودی در برخی انواعش به‌شدت منتقد و اخلال‌گر برپایی کامل نظام ایدئولوژیکی است؛ پاستیش با به‌کارگیری دکنستراکشن- که در پارودی نیز محقق می‌شود- به‌ظاهر عناصر متنی را به شکل پراکنده در داخل هایپرمتن‌ها جلوی چشم تماشاگران سینما می‌آورد ولی این عناصر، دیگر هم‌چون پارودی منتقد متن پیشین خود نیستند و تنها رضایتمندی که کیچ هم به شیوه‌ای دیگر برپا می‌سازد با ظاهر دموکراسی‌گونه فرهنگی، و تاریخ‌گرایی برای مخاطب خود فراهم می‌آورند که نه چالش‌گر بوده و نه به‌ظاهر معناداری ایدئولوژیکی را گسترش می‌دهد. تمامی این‌ها در شرایطی رخ می‌دهند که در این روند تکرار و تقلید مرکب، به اهداف اقتصادی خود چشم دوخته است و شعار «حق با مشتری است» را سر می‌دهد. تنها تصوری از دغدغه‌های اجتماعی مطرح می‌شود درحالی‌که قصدی برای

نقد نظام حاکم نیست. تسکین[۲۴] فرهنگی، به‌جای درمان تجویز می‌شود. این‌جاست که کالاوارگی فرهنگی، از هرآن‌چه در دوره قبل بازنمایی شده است، بهره می‌جوید؛ همواره تولید، مصرف و بازتولید می‌کند.

۳/۱. تحلیل سینمای پست‌مدرن و به‌کارگیری پاستیش در فیلم‌های کینگ‌کونگ (۲۰۱۷ و ۲۰۰۵،۱۹۷۶،۱۹۳۳)

فیلم‌های سری کینگ‌کونگ متعلق به سینمای عامه‌پسند، به‌وسیله کارگردان‌های مختلفی تهیه‌شده است. ماجرای فیلم الهامی از داستان «دیو و دلبر[۲۵]» است که در نسخه نخست، به کارگردانی مریان‌سی‌کوپر[۲۶] و ارنست بی‌شود ساک[۲۷]، ادگار والاس[۲۸] به همراه مریان‌سی‌کوپر ایده داستان آن به شکل فیلم‌نامه بازنویسی شد (Brin and Wilson, 2003). نخستین نسخه فیلم، تولیدشده در ۱۹۳۳ متعلق به سینمای کلاسیک است (شیخ مهدی و خرازیان، ۱۳۹۱: ۶۴). سینمایی که در آن تقلید از طبیعت اصلی‌ترین هدف آن بوده و وفاداری و شباهت به طبیعت از اصول بیانی آن است. این ویژگی، منطق فرهنگی عصر خود را که در دوره سرمایه‌داری ابتدایی به‌سر می‌برد؛ تعقیب می‌کند (جدول ۱). دوره‌ای که طبیعت مرجع تمام توجه و فعالیت‌های انسان آن عصر است.

با تطبیق خصوصیات فیلم کینگ‌کونگ در سه نسخه به‌لحاظ ترتیب تاریخی، می‌توان تحول منطق فرهنگی در سینمای تجاری را به همراه ظهور پاستیش در نسخه‌های معاصرتر مشاهده کرد. با دقت در نسخه اول فیلم کینگ‌کونگ خصوصیات هنر دوره کلاسیک و ویژگی‌های بیانی سینمای کلاسیک مشهود است. ازاین‌رو، بنیان نظری جیمسن، قابل‌شناسایی در هر سه نسخه فیلم است. نسخه ۱۹۳۳ فیلم کینگ‌کونگ، فیلمی است که با امکانات محدود آن دوره سینما سعی در تلقین واقعیت از دریچه دوربین دارد. برای نمونه در این نسخه، از هیولاهای عجیب‌وغریب، ترکیبی و تخیلی که در نسخه‌های بعدی وجود دارد؛ خبری نیست و حیوانات جزیره براساس نظریات علمی هم‌چون نظریه داروین که امکان زندگی در دوره‌ای از تاریخ زمین را داشته‌اند، به تصویر کشیده شده‌اند. ترانوزروس[۲۹] یکی از همین نوع حیوانات تأییدشده براساس اسناد علمی است که در این نسخه نقش هیولا و ضدقهرمان کونگ را دارد. این در حالی است که در نسخه ۲۰۰۵ این هیولا در قالب حیوانات ترکیبی و تخیلی مختلف نمایش داده‌شده‌اند. (تصویر ۱).

تصویر ۱ – در تصویر سمت راست که نمایی از فیلم نسخه ۱۹۳۳ است یک دایناسور (ترانوزروس) به یکی از ماجراجویان حمله می‌کند. در تصویر سمت چپ که نمایی از فیلم نسخه ۲۰۰۵ است، تصویری از یک موجود ترکیبی و تخیلی وجود دارد که به‌وسیله تکنیک‌های پیشرفته انیمیشن سه‌بعدی واقعیت یافته است. (منبع: فیلم‌های کینگ‌کونگ نسخه‌های ۱۹۳۳ و ۲۰۰۵)

فیلم کینگ‌کونگ در سال ۱۹۷۶ با استفاده از تکنیک فیلم‌رنگی و با کیفیت ضبط صدای بهتر توسط جان‌گلرمین[۳۰] ساخته‌شده است ولی برخلاف پاستیش گسترده‌ای که در نسخه ۲۰۰۵ از متن فیلم نسخه ۱۹۳۳ می‌بینیم؛ در این فیلم در مقایسه با نسخه ۲۰۰۵ نسبت به متن اولیه (نسخه) ۱۹۳۳، تغییرات

زیادی داده‌شده است. حتی حوادث در دهه ۷۰ اتفاق می‌افتند و تنها بخش‌های اصلی فیلم هم‌چون صحنه قربانی کردن دختر جوان و آمدن کینگ‌کونگ از لابه‌لای جنگل، هم‌چون صحنه‌های آیکونیک مشابه صحنه‌های نسخه اول است (تصویر ۳). برای نمونه در نسخه دوم کینگ‌کونگ، قهرمان زن داستان به شکلی اتفاقی و از روی موج‌های دریا گرفته شده و وارد کشتی می‌شود. این تغییرات در بسیاری از مواقع ریتم و توالی مناسب اتفاقات داستان را برهم زده و از جذابیت روایی آن کاسته است. هم‌چنین در بسیاری از موارد استفاده از ابزار نوین، بر الزامات روایتی غالب است. به‌نظر می‌رسد شیفتگی سازندگان این فیلم به پیشرفت‌های تکنولوژیکی بر بیان سینمایی آن غلبه داشته است. برای‌نمونه، هم در نسخه اول و هم نسخه سوم، جزیره به هنگام ورود، رمزآلود ترسیم‌شده است. این در حالی است که در نسخه دوم وضوح تصویر به‌شدت بالا است و درجایی که عدم‌وضوح تصویر و نماهای بسته‌تر می‌توانست بر القای احساس وهم‌آلود، و تعلیق داستان کمک کند؛ با گرفتن تصاویری با وضوح‌بالا و رنگ‌هایی باکیفیت بالا، که نمایان‌گر نگاه ابزارزده به تکنیک‌های سینمایی است از جذابیت فیلم کاسته است. در نسخه دوم، نگاه شخصی کارگردان به همراه دخل و تصرف‌های زیادی که در روایت، و عناصر سینمایی فیلم کرده است باعث شده تااندازه‌ای از چارچوب متن فیلم نسخه اول رها شود و بیانی شخصی‌تری از آن ارایه کند و مؤلف‌گرایی به شکلی ناقص در کارگردانی این فیلم غالب است که نمایان‌گر منطق فرهنگی دوره مدرنیسم است که همواره به‌دنبال نگاهی نو است (جدول ۲). کارگردان هم‌چنان از ارجاع به متن اولیه فیلم بهره می‌جوید ولی به‌دنبال نوگرایی است. ارجاع به خود- متن اولیه- محقق می‌شود ولی خبری از دکنستراکشنیسم نه در سطح روایت و نه در عناصر فرمی و محتوایی نیست. وحدت در تمام بخش‌های فیلم وجود دارد و هر عنصری معنادار است.

نسخه سوم فیلم کینگ‌کونگ در سال ۲۰۰۵ به کارگردانی پیتر جکسن[۳۱] ساخته شده است. این نسخه فیلم، به‌شدت پایبند عناصر بیانی نسخه اول است. متن نخستِ فیلم، مرجع قرار می‌گیرد. تغییرات موجود در روایت، در بیشتر موارد، اپیزودهایی در جهت تکمیل و متعالی ساختن ساختار داستانی نسخه اول است. این بدان معنا است که در فیلم کینگ‌کونگ ۲۰۰۵، دقیقاً همان داستان نسخه اول ۱۹۳۳ را مشاهده می‌کنیم. درواقع، نسخه سوم بازسازیِ نسخه نخست است که با تکنولوژی‌ها و تکنیک‌های معاصرتری ساخته‌شده است که رویکردی به آثار موفق درگذشته است که درباره بسیاری از آثار موفق سینمای تجاری در غرب رخ می‌دهد. تقریباً می‌توان ادعا کرد تمام آثار سینمایی موفق دوره کلاسیک در سینما دوباره‌سازی[۳۲] شده‌اند. ولی این بازسازی با تغییراتی نیز همراه بوده است.

پاستیش در روایت نیز دست به تقلید می‌زند. به‌بیانی‌دیگر در فیلم نسخه ۲۰۰۵ ما به آن‌چه در سال ۱۹۳۳ روایت می‌شود؛ می‌نگریم. از دریچه زمان حال به میراث‌فرهنگی در گذشته چشم دوخته‌ایم. آن‌چیزی که همراه با برانگیختن احساس نوستالژی است. این‌یکی از ویژگی‌های مهم دوره پست‌مدرن است که به‌شدت با پاستیش همراه است. تکرار آن‌چه در نسخه اولیه فیلم وجود دارد؛ نه‌تنها در شیوه روایت، بلکه در انتخاب بازیگر، شیوه تقطیع نماها، زوایای دوربین، میزانسن تصویر نیز اتفاق می‌افتد. درواقع بازسازی نسخه اول، هم‌زمان، یادآور لحظه‌به‌لحظه تماشای فیلم کینگ‌کونگ در سال ۱۹۳۳ باشد. البته لحظات احساسی نشان‌دار شده بیشتر هدف این امر قرارگرفته‌اند. (تصویر ۲)

تصویر ۲ – در این تصویر به ترتیب از سمت راست به چپ نماهایی از نسخه‌های ۱۹۳۳، ۱۹۷۶ و ۲۰۰۵ فیلم کینگ‌کونگ است که نماها بر اساس نسخه ۱۹۳۳، در نسخه‌های ۱۹۷۶ و ۲۰۰۵ تقلید و بازسازی‌شده‌اند. (منبع: فیلم‌های کینگ‌کونگ نسخه‌های ۱۹۳۳، ۱۹۷۶ و ۲۰۰۵)

با پاستیشی که به‌شدت در نسخه سوم نسبت به نسخه نخست، اتفاق می‌افتد، ما شاهد تحول بیانی بسیار متفاوتی با آن‌چه در دو فیلم قبلی اتفاق می‌افتد؛ هستیم. چراکه نسخه ۱۹۷۶ ازنظر فرهنگی، برجستگی و حساسیتی را بنا ننهاده ولی نسخه ۱۹۳۳ در این کار موفق بوده است. تقلید به همراه تغییر معنا و مفهوم آن نیست. نه آن را نقد می‌کند و نه هجو. بلکه با حالت جدی از آن تقلید کرده و هم‌چنان ساختار فیلم و صحنه‌های مهم آن را تکرار می‌کند. تکراری که مملو از ترکیب گذشته با حال در پروسه دکنستراکشن است. بسیاری از صحنه‌های نسخه اول با نسخه سوم همانندی دارد. برای‌نمونه، صحنه دزدیدن سیب توسط انی[۳۳] و نحوه ورود آن به ماجرا، صحنه‌های بازی جلوی دوربین کارل[۳۴] و فیلم‌برداری کارل از انی، صحنه قربانی کردن انی و ورود کونگ از میان درختان جنگل، صحنه تکان دادن تنه‌درختی درحالی‌که ماجراجویان به‌دنبال کونگ هستند، صحنه مبارزه کونگ با ترانوزروس، صحنه فرار انی با جیک[۳۵] و ترک کینگ‌کونگ، و صحنه‌های نمایش کینگ‌کونگ، سرگردانی او در شهر و جست‌وجویش به‌دنبال انی و درنهایت صحنه‌های روی ساختمان امپایراستیت[۳۶]، مرگ کینگ‌کونگ و بسیاری از نماهای دیگر در نسخه ۲۰۰۵، نمونه‌های بازسازی‌شده نسخه ۱۹۳۳ هستند. (تصاویر ۳ الی ۵) در برخی از این صحنه‌ها میزانسن و قطع نما تکرار شده است. درمیان این‌همه تکرار و تقلید، سؤالی که مطرح می‌شود این است که چرا این فیلم گرایش شدیدی به پاستیش از متن نخست دارد؟ چرا باوجود آگاهی مخاطب از داستان و شناخت شخصیت‌های آن، هم‌چنان فیلم‌ساز علاقه‌مند به تکرار آن است؟ برین[۳۷] به این پرسش‌ها چنین پاسخ می‌دهد که «مخاطب امروزی از مرور خاطرات و تجربه حس نوستالژی که نسبت به نسخه قدیمی فیلم دارد، احساس رضایتمندی دارد و همواره دلتنگ گذشته است» (Brin and Wilson, 2003: 34). انسان دوره پست‌مدرن به میراث‌فرهنگی که بیشتر رنگ‌وبوی انسانی دارد؛ تمایل دارد. این میراث می‌تواند در قالب یک فیلم‌سینمایی موفق در گذشته باشد که از دریچه زمان حال، همراه با تحولات تکنیکی و ایدئولوژیکی عصر حاضر تماشا شود. گذشته ازدست‌رفته‌ای که در آن، مفاهیمی هم‌چون آزادی، شیءوارگی، و جهانِ تصاویر، به آن‌صورت که انسان امروزی آن را تجربه می‌کند؛ نبوده و یا انسان هنوز سلطه خود را بر آن گسترش نداده بوده است. سرعت‌بالای تغییرات در چند دهه اخیر، فرصتی در اختیار انسان برای تطبیق با این تحولات بنیادین نداده است. درست است که خودآگاه انسانِ عصر ماشین و دیجیتال، با شرایط جدید تطبیق یافته است؛ اما این علاقه‌مندی حکایت از آن دارد که هنوز مسایلی در گذشته باقی‌مانده که برای انسان مبهم و مایه نگرانی است. در این رابطه، خود فیلم نسخه ۲۰۰۵ سرنخ‌هایی را چه در بخش‌هایی از گفت‌وگوی میان ملوان جوان جیمی[۳۸] و کمک کاپیتان آقای هئیس[۳۹]

و چه در شیوه طراحی دکور به‌دست می‌دهد. شخصیت‌های داستان درباره علت آمدنشان به جزیره، تلویحاً این‌گونه توضیح می‌دهند که انسان نیازمند بازگشت به گذشته است. انسان امروزی، نیازمند مقابله با آن‌چه آن‌جا رها کرده است. آن‌چیزی است که ما درگذشته رها کرده‌ایم و کشش متقابل میان من انسانی امروزی، و آن مقوله در گذشته است. هم او انسان امروزی را به‌سوی خود فرامی‌خواند و هم من انسان امروزی در تکاپوی کشف و شناخت آن هستم. کونگ در قالب هیولایی که نمادی از اجداد انسان– براساس نظریات تکاملی داروینی– است، نمایان می‌شود که در ابتدا بیان‌گر توحش ترس‌آور و ناشناخته است و سپس به طبیعت تسخیرنشده تبدیل می‌شود. در ابتدای فیلم توهمی از یک موجود غول‌پیکر که از انسان‌ها قربانی می‌گیرد، شکل می‌پذیرد که زیباترین دختران قبیله را برای همسری خود برمی‌گزیند درحالی‌که در ادامه فیلم بیننده می‌فهمد که کونگ تنها بازمانده قبیله خود است که به شکلی ناممکن و ناسرانجام در تلاش برای ادامه نسل خود هست. حتی کونگ به هم‌صحبتی و به اشتراک‌گذاری درک خود از جهان با انی نیز بسنده می‌کند و حال، این انسان امروزی هست که با نادانی، حرص و طمع حیوان‌گونه خود، سعی در برهم زدن روابط میان انی و کونگ است.

زنی که در جامعه مدرن مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد در کنار کونگ آرامش و حمایت بیشتری دارد و این آرامش به شکل‌گیری علاقه دو موجود می‌انجامد. کونگ برای نجات انی هر خطری را می‌پذیرد و مردانگی خود را بازمی‌یابد. چیزی که بسیاری مردان شهر، از آن به دور بوده و یا از زنان نیز دریغ می‌کنند. در این‌جاست که نوستالژی انسان امروزی نسبت به روابط انسانی گذشته معنا می‌یابد. کونگ هرچند مایه نگرانی بشریت است و در قالب یکی از اجداد بشری که هیولایی غول‌پیکر و تنها ولی آزاد، وحشی و قهرمان داستان است. هیولایی که توانایی تطبیق‌پذیری با ویژگی‌های عصر حاضر را ندارد و فردای تماس انسان امروزی با او، محکوم‌به مرگ است؛ آن‌هم به دست همان انسان که در جست‌وجوی هیولا (نماینده اجداد خویش و یا گذشته خویش) بود. توحشی که هنوز متمدن نشده است. طبیعتی دست‌نخورده که به تسخیر درنیامده است. در برخی جهات، این همان مفهومی است که جیمسن در تبیین حالت نوستالژی بدان اشاره می‌کند. «تجربه نوستالژی در سینما شرایط مرور گذشته را در اختیارمان می‌گذارد. گذشته‌ای که ازدست‌رفته و باز نمی‌شود. به‌مثابه سخن گفتن به زبان مرده» (Jameson, 1998: 95). اتفاق دیگری که در این‌جا می‌افتد این است که ما قرائت تقلید و بازنمایی‌شده از طبیعت را از گذشته، از دریچه پست‌مدرنیسم می‌نگریم. از دیدگاهی امروزی به تحلیلی مدرنیستی نسبت به آن‌چه در گذشته اتفاق افتاده است، می‌نگریم. چراکه دیگر مدرن امری کهنه و قدیمی محسوب می‌شود. این آن‌چیزی است که یک‌بار در نسخه دوم اتفاق افتاده است. سینتیا ارب[۴۰] در تحلیل نگاه بنجامین[۴۱] درباره فیلم‌های تاریخی متذکر می‌شود که: «در نسخه ۱۹۷۶، فیلم کینگ‌کونگ نسخه‌ای از ماجرای فیلم که در قرن ۱۷ اتفاق می‌افتد را نشان می‌دهد بدون ارجاع به این‌که این ماجرا در قرن ۳۰ اتفاق افتاده است. برخلاف این نسخه، فیلم جکسن یک دستگاه نمایشی با «دولنز» است که تاریخ را نشانه رفته است. ساختار روایت، موضوع، حالت، همگی ما را به سمتی هدایت می‌کند که وضعیت کنونی خود را از دریچه گذشته‌ای در دهه ۳۰ شناسایی کرده و ببینیم. این وضعیت را به‌گونه‌ای فراهم می‌کند که هر دو لحظه گذشته و حال، هر دو در وضعیتِ نمایش دیگری باشند» (Erb, 2009: 214).

جدول ۲: جدول تطبیقی تحولات منطق فرهنگی و زیبایی‌شناسی و ظهور گسترش پاستیش به‌عنوان مقوله‌ای پست‌مدرن

سری کینگ‌کونگ	دوره‌های فرهنگی	منطق فرهنگی و زیبایی‌شناسی	تسلط رویکردهای فلسفی هنر در سینمای تجاری
نسخه ۱۹۳۳	دوره کلاسیک	تقلید از واقعیت	نظام استودیویی
نسخه ۱۹۷۶	دوره مدرنیسم	بازنمایی واقعیت	مؤلف‌گرایی - نگرش تکنیک‌زده
نسخه ۲۰۰۵	دوره پست‌مدرنیسم	بازنمایی از نسخه ۱۹۳۳ و ترکیب با متون دیگری که پاستیش شده‌اند. ترکیب قالب‌های سینمایی، آرشیو بصری و هنری، ژانری.	مخاطب‌گرایی - تشدید تجاری‌سازی
نسخه ۲۰۱۷	دوره پست‌مدرنیسم	تشدید پاستیش همراه با افزایش بی‌معنایی و جدیت، حضور پررنگ‌تر عناصر نشانه‌دارشده بینامتنی. ظهور کیچ، ترکیب خود کونگ با حالتی از شخصیت‌های ابرقهرمانی انسانی، حضور بیشتر هیولاهای ترکیبی و تخیلی.	مخاطب‌گرایی - تشدید تجاری‌سازی

منبع: نگارنده

جیمسن درباره این موضوع می‌گوید که «فیلم‌های پاستیش فیلم‌هایی هستند درباره تاریخ و نه الزاماً با موضوع تاریخی» (Jameson 1998, 7 & 8). دایر نیز تأیید می‌کند که پاستیش حالتی از تاریخ‌گرایی و علاقه‌مندی به گذشته را ایجاد می‌کند (Dyer 2007, 130 &131). این نکته در مورد نسخه ۲۰۰۵ کینگ‌کونگ، به‌وضوح قابل‌مشاهده است. درحالی‌که ازنظر نوع ژانر جزء فیلم‌های تاریخی محسوب نمی‌شود. مهم‌ترین دغدغه فیلم رابطه انسان امروزی با تاریخ و گذشته او است. درصحنه‌های ورود به جزیره، صحنه‌های نبرد کونگ با هیولاها، و محل زندگی کونگ در فراز صخره‌ها همگی مملو از نشانه‌های از یک تمدن قدیمی دارند که بسیار به دوره‌های مختلف معماری اروپایی - معماری متمایزشده - شباهت دارند. تمدنی که خاک شده است و با گذر زمان، هم‌چون تمدن مایاها در دل جنگل‌های انبوه، در زیر انبوه گیاهان پنهان شده است (تصویر ۶). پاستیشی از آرشیو فرهنگی و هنری انسانی که با طبیعت به‌ظاهر دست‌نخورده و وحشی ترکیبی غریب را به‌وجود آورده است. تماشای این تصاویر تکه‌تکه شده از متون دیگر، چالش جدی را در ذهن بیننده پدید نمی‌آورد و معنا و پیغامی را نمی‌رساند جز بیان فاصله‌های تکامل بشری. آن‌قدر معانی که ممکن است با حدس و گمان از ترکیب گاهی بی‌ربط برخی عناصر متون مختلف به ذهن بیننده خطور کند؛ متکثر و متنوع است که نمی‌توان برای آن محوریتی ثابت درنظر گرفت و این همان ویژگی محورزدایی پست‌مدرنیستی است که در سینمای تجاری محقق می‌شود.

تصویر ۳ - در فیلم کینگ‌کونگ نسخه پیتر جکسن، حتی تیتراژ هم تقلید و بازسازی‌شده نسخه اول فیلم کینگ‌کونگ است. نمای سمت راست متعلق به نسخه ۱۹۳۳ و نماهای سمت چپ متعلق به نسخه ۲۰۰۵ است.
منبع: فیلم‌های کینگ‌کونگ نسخه‌های ۱۹۳۳ و ۲۰۰۵

تصویر ۴ – در تصویر سمت راست که متعلق به فیلم کینگ‌کونگ نسخه ۱۹۳۳ است؛ انی سیبی را می‌دزدد. در تصویر سمت چپ نیز که متعلق به نسخه ۲۰۰۵ است؛ انی در حال دزدیدن سیبی از مغازه است. در نسخه ۲۰۰۵ صحنه فیلم پاستیش از نسخه ۱۹۳۳ است.

منبع: فیلم‌های کینگ‌کونگ نسخه‌های ۱۹۳۳ و ۲۰۰۵

تصویر ۵ – مقایسه نمای پیروزی کینگ‌کونگ بر ترانوزروس در دو نسخه فیلم کینگ‌کونگ سال‌های ۱۹۳۳ و ۲۰۰۵.

منبع: فیلم‌های کینگ‌کونگ نسخه‌های ۱۹۳۳ و ۲۰۰۵

در جای‌جای دکور نسخه ۲۰۰۵، ترکیبی از شیوه‌ها و سبک‌های مختلف را می‌توان دید. درصحنه‌های ابتدایی فیلم، یک سبک مستندگونه وجود دارد که ابتدا به‌دنبال ارجاع بینامتنی به طبیعتی است که در ادامه مخاطب می‌فهمد که متعلق به یک باغ‌وحش داخل شهری است که انسان‌هایش نیز به‌مانند حیوانات وحشی تسخیرشده‌اند. یعنی پروسه تسخیر طبیعت تا خود انسان نیز پیش رفته است. مجموعه آن‌ها در یک‌روند صنعتی شدن، مدرن شدن، درهم تنیده شدن چنان گرفتار آمده‌اند که آزادی و خوشبختی را فراهم نیاورده و معلوم نیست به کدام جهت در حال حرکت هستند. این نمایش تکه‌واره، ویژگی ترکیب عناصر ناهمگون پاستیش را، حتی ازنظر قالب سینمایی، از ابتدای فیلم آشکار می‌کند. هم‌چنین ترکیب شیوه سینمایی مستندگونه با سینمای داستانی زمانی قابل‌شناسایی است که نماهایی از زندگی و رفتارهای میمون‌ها و گوریل‌ها که به‌مرور با عقب‌تر رفتن دوربین تبدیل به صحنه‌هایی داستان‌گونه از شهر نیویورک می‌شود. در ادامه فیلم بخش‌هایی از شهر نیویورک در سال ۱۹۳۳ و شیوه زندگی مردم در این دوره و سپس بخش‌هایی از نمایش‌های تئاتر به تصویر درمی‌آید. صحنه‌های داخل کشتی و بازیانی در مقابل دوربین کارل علاوه‌بر این‌که ما را یاد صحنه‌های نسخه ۱۹۳۳ می‌اندازد؛ بیان‌گر قرائت فیلم از تاریخ سینما نیز است و این یعنی خوانش دوباره تاریخ سینما. زمانی که ماجراجویان وارد جزیره می‌شوند؛ مسیری که می‌پیمایند و حتی صخره‌ای‌ها مملو از حجاری‌هایی با ترکیب شیوه‌های مختلف، برگرفته از دوره‌های تاریخی متعدد هنر است. برای نمونه، در گلوگاه ورودی، مجسمه‌ای شبیه مجسمه‌های رومی در ترکیب سنگ‌های عظیم‌الجثه‌ای که با هنری آبستره و بدوی ولی بیان‌گرا تراشیده شده‌اند در یک مکان مشترک قرار دارند. (تصویر ۶) ترکیب این سنگ‌های حجاری‌شده با چیدمان معناگرای جمجمه‌ها و زنانی که با چشمانی بسته قربانی شده‌اند؛ چندگانگی و تکه‌تکه بودن سبک‌هایی متفاوت در کنار همدیگر را به نمایش می‌گذارند. همگی آن‌ها حسی از مرگ را القا می‌کنند. چندگانگی و ترکیبی که در این‌جا به‌واسطه پاستیش اتفاق می‌افتد؛ نتیجه دیگری دارد که هایبرید (پیوندی) نامیده می‌شود. « هایبرید سبب می‌شود که شبیه‌سازی، سطح جدیدی از شیفتگی

مخاطبان و سازندگان فیلم را بر مبنای فناوری جدید سینمای با دلالت‌های نوین تصویری به‌وجود آورد». (شیخ مهدی و خرازیان، ۱۳۹۱, ۶۹) این فیلم محصولی از یک دیدگاه فردی هنرمند نبوده و خلوص سبکِ شخصی یا همان مؤلف‌گرایی پررنگ در آن غایب است. (جدول ۲) « درست است که جکسن تغییراتی در حالت کونگ و رابطه‌اش با انی داده است» (Erb, 2009: 210 و 211). ولی یک تکه‌وارگی از ترکیب منش‌ها و سبک‌های گذشته در کنار هم وجود دارند که به‌دلیل همین تکه‌وارگی، معنایی را به‌وضوح بیان نمی‌کنند. این سبک‌های تکه‌وار گویا هدفی جزء حضور ندارند. مانند خوابی که تکه‌تکه‌اش بخشی از گذشته بشریت باشد. حتی طبیعتی که به‌نظر می‌رسد در تسخیر حیوانات و هیولاها می‌باشند نیز رد پای انسان را بر خود دارد. جای‌جای جنگل مملو از سازه‌ها و بناهایی بازمانده از تمدنی قدیمی است. کینگ‌کونگ بر پله‌هایی تکه می‌زند که ازنظر اندازه بیشتر مناسب حال انسان هست تا یک گوریل. (تصویر ۶) درصحنه‌ای که مجموعه‌ای از دایناسورهای گیاه‌خوار را نشان می‌دهد؛ در پس‌زمینه بناهایی شبیه سازه‌های روم باستان به چشم می‌خورد و کف این مکان با سنگ‌هایی تراش‌خورده کف‌پوش شده است. (تصویر ۶) هم‌چنین دریکی از صحنه‌های فیلم که کینگ‌کونگ معشوقه زیبای خود را به خلوتگاه اجدادیانش می‌برد؛ نگاهی معنادار به اسکلت اجداد خود در قالب میراث گذشتگانش می‌اندازد و دوربین مجموعه‌ای از بازماندگان استخوانی کینگ‌کونگ را نشان می‌دهد. در قسمتی که کینگ‌کونگ به غروب خورشید اشاره می‌کند و انی آن را زیبا توصیف می‌کند؛ به مخاطب پیام می‌دهد که زیبایی را از دیدگاه کینگ‌کونگ که نماینده گذشته بشریت است؛ دوباره تماشا کند. این روند در نسخه ۲۰۱۷ نیز تکرار می‌شود. در این نسخه، بی‌معنایی برخی عناصر پاستیش‌شده، گسترده‌تر شده و حتی کونگ از حالت یک گوریل غول‌پیکر وحشی خارج شده و در هیبت یک ابرقهرمان که بالاتنه عضلانی که یادآور دیگر ابرقهرمانانی هم‌چون هالک است؛ ظاهر می‌شود. (تصویر ۷) ترکیب دو عنصر شمایل ابرقهرمانی در فیلم‌های هالیوودی با کونگ نسخه‌های قبلی، شخصیت هایبریدی را پدید آورده است که با نمایش نماهای موازی از شخصیت کاپیتان سیاه‌پوست و کونگ، نوعی دیگری از ترکیب دوباره اتفاق می‌افتد. پیچیدگی که دچار «فقدان عمق» است می‌تواند رابطه‌اش را با واقعیت و زمان حال کمتر کند و چالش‌برانگیز نباشد. حضور موجودات هایبرید و تخیلی، و بازتولید سبک‌های مختلف در قالب پاستیش در نسخه ۲۰۱۷ پررنگ‌تر شده است و پاستیش، برخی عناصر متون قبلی خود را در قالب تصاویری حماسی تشدید می‌کند که دچار فقدان معنی هستند. تصاویر نبرد کینگ‌کونگ و رابطه‌اش با دختر جوان و کاپیتان، تاحدودی حالت تزئینی و حتی کیچ یافته است. در این نسخه، هر دو پدیده پاستیش و کیچ را هم‌زمان مشاهده می‌کنیم.

تصویر ۶- نماهای مختلفی از ورود ماجراجویان به جزیره و کشف آن در فیلم کینگ‌کونگ نسخه ۲۰۰۵، ترکیبی از سبک‌های مختلف در دکور صحنه‌های فیلم به چشم می‌خورد. این به همراه صحنه‌هایی از جمجمه‌ها، احساسی از گذشته و حضور مرگ را القا می‌کند. (منبع: فیلم کینگ‌کونگ نسخه ۲۰۰۵)

تصویر ۶- نماهای مختلفی از ورود ماجراجویان به جزیره و کشف آن در فیلم کینگ‌کونگ نسخه ۲۰۰۵، ترکیبی از سبک‌های مختلف در دکور صحنه‌های فیلم به چشم می‌خورد. این به همراه صحنه‌هایی از جمجمه‌ها، احساسی از گذشته و حضور مرگ را القا می‌کند.

منبع: فیلم کینگ‌کونگ نسخه ۲۰۰۵

۴. نتیجه‌گیری

با توجه به شیوه به‌کارگیری عناصر بینامتنی و متنی در آن‌چه پاستیش شده است، دکنستراکشنیسم به‌کار بسته می‌شود که نه چالش‌برانگیز است و نه منتقد. درواقع، «فقدان معنا» برخلاف دیدگاه متفکرینی هم‌چون لیندا هاتشن، با جدیت بدون هجو اتفاق می‌افتد و تنها خود را با برانگیختن احساس نوستالژی مخاطب گره می‌زند. درست است که متن پاستیش‌شده به متون دیگر بی‌شباهت است و پاستیش مانع از تسلط یک ساختار ایدئولوژیکی می‌شود ولی این با هدف پاسخگویی به دغدغه‌های عمیق اجتماعی و نقد ساختارهای حاکم هم‌نوایی نمی‌کند. بلکه کارکردی تسکین‌دهنده برای ترومای‌های فرهنگی در جوامع صنعتی و مدرن در میان توده مردم دارد که از خودارجاعی متنی، ترکیب و تماشای تاریخ ازدست‌رفته، لذت می‌برند و احساس رضایتمندی می‌کنند. بدین‌وسیله اهداف اقتصادی تولید کالای فرهنگی را دنبال می‌کند که هدفش رضایتمندی مشتریان محصولات فرهنگی است تا غنا بخشیدن به آن. یکی از مناسب‌ترین روش‌ها، به‌کارگیری پاستیش در سطوح مختلف است که گاهی با کیچ نیز همراه است. تحول منطق فرهنگی، عدم‌ارجاع به طبیعت، و خودارجاعی متنی، همان‌گونه که جیمسن نیز می‌گوید؛ به هرچه تهی شدن متن از معنا، دامن می‌زند. درواقع پاستیش، نظام ایدئولوژیکی ویژه خود را برپا می‌سازد که آن‌چه تولید کرده است را مصرف و دوباره بازتولید می‌کند. اما درنهایت، یکی از ایراداتی که بر این پژوهش وارد می‌شود این است که مؤلف می‌تواند به نگاه طبقه بالادستی در هنر نسبت به دستاوردهای هنر عامه‌پسند متهم شود که پیشرفت خود را با نتایج هنر والا پیوند داده است. ولی این تغییر محوریت در هنر پست‌مدرن دستاوردهای خود را در بخش آوانگارد نیز بسط‌وگسترش می‌دهد که نتایج گفته‌شده در بالا را تشدید می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Fredric Jameson
2. Parody
3. Forgery
4. Kitsch
5. Nostalgia
6. Deconstructionism
7. Linda Hutcheon
8. Helene Carol Weldt-Basson
9. Richard Dyer

10. Sorin, Cécile
11. Mack, Robert L.
12. Ingeborg Hoesterey
13. Christopher R. Matthews
14. Clement Greenberg
15. Avant-garde
16. Jacques Derrida
17. Hybrid
18. Ernest Mandel
19. Steven Cohen
20. Plagiarism
21. Gerard Genette
22. Judith Butler
23. Playful
24. Anesthesia
25. beauty and the beast
26. Merian Caldwell Cooper
27. Ernest Beaumont Schoedsack
28. Richard Horatio Edgar Wallace
29. Tyrannosaurus
30. John Guillermin
31. Peter Robert Jackson
32. Remake
33. Ann Darro
34. Carl Denham
35. Jack Driscoll
36. Empire State Building
37. Brin, David
38. Jimmy
39. Mr. Hayes
40. Erb, Cynthia
41. Benjamin, Walter

فهرست منابع

- رابرتس, آدام چارلز. (۱۳۸۶). *فردریک جیمسن: مارکسیسم، نقد ادبی و پسامدرنیسم*. ترجمه وحید ولی زاده. تهران: نشر نی.
- شیخ مهدی, علی, و لاله خرازیان. (۱۳۹۱). « تحول بیانی سینمای هایبرید و بازتولید واقعیت، مطالعه موردی: فیلم‌های کینگ‌کونگ ساخته‌شده در (۱۹۳۳) و (۲۰۰۵)»، *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، نشر دانشگاه هنر، جلد ۵ (پاییز و زمستان)، صفحه‌های ۵۵ - ۷۱.
- Baudrillard, Jean. (1975). The mirror of production. Translated by Mark Poster. Telos Press. New York.
- Brin, David, and Leah Wilson. (2003). King Kong Is Back. Benbella. Dallas.
- Cahoone, Lawrence E. (1996). From modernism to postmodernlsm an anthology. Blackwell. Malden and Oxford.

- Cohen, Steven. (2007). «Pastiche.» Journal of Screen (Oxford University Press) 48, no. 4: 547–550.
- Creelman, James, and Ruth Rose. (1933). King Kong. Cinema. Directed by Merian C Cooper and Ernest B Schoedsack. Produced by Merian C Cooper and Ernest B Schoedsack. Radio Pictures.
- Dyer, Richard. (2007). Pastiche. Routledge. London and New York.
- Erb, Cynthia. (2009). Traching King Kong: A Hollywood icone in world culture. Wayne State University Press. Detroit.
- Gilroy, Dan. (2017) Kong: Skull Island. Cinema. Directed by Jordan Vogt–Roberts. Produced by Thomas Tull, Mary Parent, Jon Jashni and Alex Garcia. Warner Bros. Pictures.
- Greenberg, Clement. (1961). Art and culture: critical essays. Beacon press. Boston.
- Harrod, Mary. (2010). «The aesthetics of pastiche in the work of Richard Linklater.» Journal of screen (Oxford University Press) 51, no. 1: 21–37.
- Hoesterey, Ingeborg. (2001). Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature. Indiana University Press. Bloomington.USA.
- Hutcheon, Linda. (2000). A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth–Century Art Forms. University of Illinois Press. Urbana and chicago.
- Jameson, Fredric. (1998). The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern. Verso. London and New York
- Jamson, Fredric. (1991). Postmoderism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press. Durham
- Jr, Lorenzo Semple. (1976). King Kong. Cinema. Directed by John Guillermin. Produced by Dino De Laurentiis. Paramount Pictures.
- Kovács, andrás bálint. (2007). Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Mack, Robert L. (2007). The Genius of Parody, Imitation and Originality in Seventeenth– and Eighteenth–Century English Literature. Palgrave Macmillan. New York.
- Matthews, Christopher R. (2014). «Biology Ideology and Pastiche Hegemony.» Journal of Men and Masculinities (Palgrave) 1, no. 21 (April): 1–21.
- Morawski, Stefan. (1996). The Troubles With Postmodernism. Routledge. London and New York.
- Poster, Mark. (2002). Jean Baudrillard. Stanford University Press. USA.
- Smith, Sarah. (2008).»Lip and Love: Subversive Repetition in the Pastiche Films of Tracey Moffatt.» Journal of Screen (Oxford University Press) 49, no. 2: 209–215.
- Sorin, Cécile. (2010). Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma. L›harmattan. Paris.
- Walsh, Fran. (2005). King Kong. Cinema screen. Directed by Peter Jackson. Produced by Jan Blenkin, Carolynne Cunningham, Fran Walsh and Peter Jackson. Universal Pictures.
- Weldt–Basson, Helene Carol. (2018). Literatures of the Americas: Postmodern Parody in Latin American Literature. Springer and Palgrave Macmillan. San Antonio.
- Williams, Carolyn. (2011). Gilbert and Sullivan: Gender, Genre, Parody. Columbia University Press. New York.
- Www.movienewz.com. (2016). www.movienewz.com/king–kong–skull–island.
- Www.oxforddictionaries.com. (2016). http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/parody.

Received: 2019/07/13
Accepted: 2019/11/25

Pastiche, Postmodernism, and Commercial Cinema
Case study: King Kong movie series (1933, 1976, 2005, and 2017)

Maryam Solhkonandeh Sardoroud, Lecturer, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

Abstract

One of the postmodernism phenomena in a cultural realm is the appearance and proliferation of Pastiche. The investigation of the meaning and features of pastiche has nowadays become a major field of study in postmodernism. In cultural studies, pastiche has generally been studied in parallel with the definition of parody. From some perspectives, pastiche is derived from parody, but it conducts different features than it. Both of them employ the deconstruction of texts and benefit from their process and results which should be playful. They imitate from culture instead of nature although the mode is dramatically different. Most parodies establish irony to challenge ideas and attempt to prohibit of accomplishment of ideological systems of the ideas. Pastiche without irony and a challenging approach imitate and combine the elements of texts. The change of cultural logic provides the special condition for vast dominant usage of pastiche among most of the recent cultural products, including commercial cinema. There are different investigations about the causes and the results of pastiche, and as a result, some antithetical approaches to the definition of pastiche have been established by sociologists, philosophers, and artists. Among the similarities and differences in theories, some important questions have been raised to the mind; what are the major features of pastiche, and how much do they differentiate pastiche from its modernism roots, parody. How does Pastiche benefits from cultural logic's changes in the postmodern era, and whether it, like parody, puts obstacles in the way of the conduction of the ideology of texts? To respond to these questions, at first, we attempted to define the meaning of pastiche via the juxtaposition of the antithetical theories and find the problems. Then, a comprehensive conclusion about the definition of pastiche could help us to accomplish a deductive method for examination of the results in a case study which was selected from commercial cinema. The method of gathering data is a bibliography. The case study belongs to popular cinema which could depict three eras of cinema: Classic, modern and postmodern cinema. We can observe cultural reproduction and the historical tendency among four issues of King Kong, including the issues of 1933, 1976, 2005, and 2017. Pastiche extends itself among the issues 2005 and 2017 strongly. The issue 1933 is a classic film which imitates the real world, but in later issues, previous texts become the origins for imitation by pastiche and even kitsch. According to Fredric Jameson's theory, in the postmodern era, cultural logic has been changed and intensifies consumer culture, reducing the meaningfulness. The culture has been industrialized and produces cultural commodities. It makes satisfaction for the masses via pastiche which employs nostalgia by recalling different specific cultural memories or historical moments. As a consequence, the lack of referring to nature and self–referring of texts leads to aggregating the emptiness of context in the texts. Contrary to parody's prohibition of the establishment of an idea via deconstructionism, pastiche conducts its specific ideological regime, until consumes what it produces, and then pastiche reproduces it continuously.

Keywords: Postmodernism Cinema, Pastiche, Parody, King Kong, Nostalgia