تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۰۷
تاریخ چـاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۵

پیام زین‌العابدینی [۱]، شاهین رستم‌خانی [۲]

واکاوی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در سینمای روی اندرسون[۳]

چکیده

وضعیت پست‌مدرن به عوامل مختلفی در حوزه‌های ادبی، فلسفی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی و غیره وابسته است و نظریه مشخصی ندارد. تفکر پست‌مدرن به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی و تاریخی، تمام جنبه‌های فرهنگی، هنری، سیاسی و اقتصادی زندگی را در عصر حاضر تحت‌تأثیر قرار داده است. پست‌مدرنیسم باوجود تأثیر همه‌جانبه‌اش بر زندگی انسان معاصر، در مقابل تعریف و دسته‌بندی مقاومت می‌کند و تعریف دقیقی از ماهیت خود نمی‌دهد، به‌نحوی‌که این پدیده به پیچیدگی و غیرقابل‌فهم‌بودن معروف است اما اغلب با زمینه‌ی به پرسش کشیدن ارزش‌ها و آرمان‌های مدرن به آن نگریسته می‌شود. سینمای پست‌مدرن را نیز نمی‌توان طبق نظریه‌پردازی واحدی مورد مطالعه و مداقه قرار داد. به‌همین‌دلیل، آرای جیمسون، لیوتار و برخی از اندیشمندان که جامعیت بیش‌تری نسبت به نظرات پست‌مدرنیست‌های دیگر دارند، به‌عنوان مبنای نظریِ این پژوهش انتخاب شده است. سینما به‌عنوان شکل مهمی از هنر معاصر، از محدوده‌ی تأثیر اندیشه‌های پست‌مدرن، دور نمانده است. سینمای پست‌مدرن نیز تحت‌تأثیر این نهضت فکری، مصداق بارز و تعریف دقیقی ندارد. اگرچه می‌توان با واکاوی و بررسی آثار بعضی فیلم‌سازان، ویژگی‌هایی برای سینمای پست‌مدرن برشمرد.
پژوهش حاضر با هدفی بنیادین صورت گرفته و مسأله اصلی آن واکاوی بازنمود آرای اندیشمندان پست‌مدرن در سینمای معاصر است. روش تحقیق، کیفی بوده و در جهت آشکارسازیِ مسأله‌ی پژوهش، به شیوه‌ی مطالعه‌ی موردی براساس انتخاب هدفمند فیلم‌های «آوازهایی از طبقه‌ی دوم» به سال ۲۰۰۰، «شما زنده‌ها» به سال ۲۰۰۷، «کبوتری برای تأمل در باب هستی روی شاخه‌ای نشست» به سال ۲۰۱۴، و «درباره‌ی بی‌کرانگی» به سال ۲۰۱۹ گزینش و تحلیل شده است. نتیجه‌ی حاصله حاکی از آن است که مؤلفه‌های پست‌مدرنِ استخراج‌شده براساس آرای جیمسون، تطبیق‌پذیری کاملی با سینمای متأخر روی اندرسون دارند و می‌شود آن‌ها را به‌عنوان الگوی تشخیص و تحلیل فیلم‌های پست‌مدرن مورداستفاده قرار داد.

واژگان کلیدی: پست‌مدرنیسم، سینمای پست‌مدرن، پاستیژ، روی اندرسون.

[۱] دکتری پژوهش هنر دانشگاه‌تهران، ایران، تهران (نویسنده مسؤل)
E-mail: payam.zinalabedin@ut.ac.ir
[۲] دانشجوی کارشناسی‌ارشد سینما، دانشگاه‌کمال‌الملک نوشهر، ایران، نوشهر.
[۳] مقاله ارسالی برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد شاهین رستم‌خانی است که در دانشگاه‌کمال‌الملک نوشهر به راهنمایی پیام زین‌العابدینی انجام شده است.

مقدمه و بیان مسأله

پست‌مدرنیسم از چالش‌برانگیزترین رویکردهای عصر حاضر برشمرده می‌شود که جز پاردایم‌های اساسی علوم اجتماعی و انسانی به‌شمار می‌رود. پست‌مدرنیسم جنبشی برگرفته از وضعیتی پیچیده است که مبتنی‌بر نقد باورهای معمول در دوره‌های زیستی گذشته است. لیوتار معتقد است هنر در دوره پست‌مدرن از هر ظرافتی خالی است، زیرا تنها به‌قصد تفنن به‌وجود آمده است. به‌نظر جیمسون، انواع پست‌مدرنیسمی که در هنر، ادبیات، سیاست و فرهنگ عمومی وجود دارد، برآمده از تغییراتی است که در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم در سرمایه‌داری اتفاق افتاده است. جیمسون عصر پست‌مدرن را به‌مثابه تشدید موج سرمایه‌داری و آخرین مرحله‌ی نظام جهانی سرمایه، بعد از سرمایه‌داری بازار و امپریالیسم می‌داند و آن را دوره‌ی «سرمایه‌داری متأخر» نام‌گذاری می‌کند. نظریه «فردریک جیمسون» با رویکردی مارکسیستی، تعریف غیرافراطی و جامع‌تری نسبت به دیگران از پست‌مدرنیسم ارایه می‌دهد که هم شامل دوره‌شناسی تاریخی و هم زیبایی‌شناسی فرهنگی می‌شود. به اعتقاد او، ازمنظر تاریخی، سرمایه‌داری متأخر نشان‌دهنده‌ی تصویر جدیدی از جهان سرمایه‌داری است که ازطریق رشد نظام‌های حاکم بر اقتصادهای غربی، در سده‌های نوزدهم و بیستم میلادی ادامه پیدا کرده و به‌وسیله‌ی اینترنت و وسایل ارتباطی جدیدش در سراسر جهان گسترده شده است. در این دوره‌ی جدید، تغییراتی که در ساختار اقتصادی و ارتباطی جامعه به‌مخصوص با عکس‌ها و ویدیوهای تبلیغاتی به‌وجود آمده، نحوه‌ی استفاده‌ی انسان‌ها از تصاویر و جلوه‌های بصری را دگرگون ساخته که درنتیجه، وجه غالب فرهنگ و زیبایی‌شناسی پست‌مدرن را به‌وجود آورده و باعث تغییر در شیوه‌ی زندگی و تفکر افراد شده است. آن‌چه از آرای جیمسون و لیوتار و اندیشمندان صاحب‌نظر در این حوزه ادراک می‌شود شامل مؤلفه‌های هست که در سینمای معاصر و دوره پست‌مدرن قابل طرح و بررسی است. ازاین‌روی مسأله اصلی پژوهش حاضر واکاوی بازنمود آرای اندیشمندان پست‌مدرن در سینمای معاصر و پاسخ به سؤالات زیر است:
سینمای پست‌مدرن دارای چه ویژگی‌هایی است؟

سینمای روی اندرسون چگونه مؤلفه‌های پست‌مدرن را به نمایش می‌گذارد؟
باید اذعان داشت شناخت ویژگی‌های پست‌مدرن در سینمای معاصر می‌تواند در رشد و شکوفایی سینمای ایران که ارتباط و تعامل ویژه‌ایی با سینمای روز جهان دارد مؤثر و مفید باشد و پژوهش حاضر با چنین پنداشتی صورت گرفته است. ازاین‌روی جهت آشکارسازی بحث سینمای روی اندرسون به‌عنوان مورد مطالعاتی گزینش و تحلیل شده است.

پیشینه‌ی پژوهش

محقق پس از تحقیق فراوان دریافت چنین موضوعی هنوز موردپژوهش قرار نگرفته است و نزدیک‌ترین و مرتبط‌ترین عناوین مشاهده‌شده به شرح زیر است:
موسوی، سیده ثریا. مهدی‌زاده طالشی، سید محمد، (۱۳۹۷)، « عناصر سینمای پست‌مدرن در فیلم بازهم سیب داری؟»، فصلنامه‌ی *مطالعات رسانه‌ای*، شماره‌ی (۴۲).
این پژوهش با هدف شناخت عناصر سینمای پست‌مدرن در فیلم «بازهم سیب داری؟» به کارگردانی بایرام فضلی انجام شده است. در قسمت‌های نظری این مقاله مفاهیم پست‌مدرنیسم و سینمای پست‌مدرن بررسی شده‌اند. در ادامه نیز نتیجه گرفته می‌شود که «بازهم سیب داری؟» فیلمی پست‌مدرن است که قهرمان به‌معنای کلاسیک در آن وجود ندارد. فیلم فضایی شبه‌سورئال دارد، از واقع‌گرایی فاصله می‌گیرد

و با صحنه‌هایی هجوآمیز، بیان‌گر فروپاشی ارزش‌ها می‌شود؛ این فیلم همچنین امکان آزادی و رهایی انسان، سوژه‌ی کنش‌گر و سوژه‌ی آگاه را نفی می‌کند.

رهبرنیا، زهرا. کشمیری، مریم، (۱۳۹۶)، « خوانش پسامدرنی آثار هنری براساس آرای فردریک جیمسون با تمرکز بر مجموعه‌ی «هیچ» پرویز تناولی (دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۸۰ ه.ش)»، فصلنامه‌ی *هنر و معماری: کیمیای هنر*، شماره‌ی (۲۳).

این پژوهش به هدف آزمودن امکان به‌کارگیری نظریه‌ی تاریخ‌گرایی غربی در خوانش آثار ایرانی شکل گرفته است. تاریخ‌گراییِ همراه با تضعیفِ تاریخ‌مندی که در اندیشه‌های فردریک جیمسون بیان شده، نگاهی متفاوت به کارکردِ ابژه‌ی تاریخی را در متن اثر هنری بازمی‌نمایاند. بنابراین با توجه به تفاسیر متعددی که برای «هیچ» مطرح می‌شود، کدام‌یک از این تفاسیر، دلیل استمرار پذیرش عمومی را تبیین می‌کند؛ تفاسیر فرمالیستی یا تحلیل‌های معناگرا؟

بوداقی، علی. قریشی، فردین، (۱۳۹۸)، « پست‌مدرنیسم و سرمایه‌داری متأخر: واکاوی چالش‌های نظری منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر فردریک جیمسون»، دوفصلنامه‌ی *جامعه‌شناسی اقتصادی و توسعه*، سال هشتم، شماره‌ی (۲).

هدف اصلی پژوهش حاضر تحلیل چالش‌های نظری منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر فردریک جیمسون است. بدین‌منظور ابتدا زمینه‌ی فکری و اجتماعی تأثیرگذار در تئوری پست‌مدرن جیمسون مطرح می‌شود تا در پیِ آن، مفهوم منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر و چالش‌های نظریه‌ی وی با توسل به معیارهای سنجش معرفت اجتماعی (نقد درونی، نقد بیرونی، اعتبار زبانی، وضعی، محلی و اعتبار کارکردی) مورد تحلیل و تعقیب قرار گیرد.

صلح‌کننده، مریم، (۱۳۹۵)، « پاستیش و سینمای پست‌مدرن مطالعه موردی: فیلم «کینگ کونگ» ساخته‌شده در سال‌های ۱۹۳۳-۱۹۷۶-۲۰۰۵»، چهارمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی.

با توجه به آرای نظریه‌پردازانی همچون جیمسون که بازتولید فرهنگ را در دوره‌ی سرمایه‌داری متأخر، به‌صورت یکی از ویژگی‌های این دوره می‌شناسد، پاستیش هم به‌عنوان شکل مشتق شده‌ای از هجو یا پارودی ظهور می‌کند که در این مقاله، مطالعه‌ی موردی فیلم سینمایی «کینگ‌کونگ» که در دوره‌های مختلف تاریخ سینما ساخته شده است، می‌تواند به‌وضوح به‌کارگیری از مقوله‌ی پاستیش را نشان دهد که نشان‌گر بازتولید فرهنگ و تاریخ‌گرایی خواهد بود.

جهان‌مهین، ابوالفضل، (۱۳۹۷)، « مطالعه‌ی ایستایی و سکون در تصویرسازی آثار روی اندرسون»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد، استاد راهنما: دکتر فرشاد عسگری‌نیا، دانشگاه سوره.

این پژوهش با بررسی ماهیت تصویر در عکاسی و سینما و تبیین تفاوت‌ها و شباهت‌های بین این دو حوزه، سعی در شناخت هرچه‌بیشتر عناصر مهم بر شکل‌گیری ایستایی در تصویر سینمایی دارد. بنابراین فیلم‌های «روی اندرسون» به‌واسطه‌ی جنس سینما و رویکرد نظریِ مربوطی که دارد، به‌عنوان نمونه‌ی پژوهشی و ماده‌ی خام بحث‌های مطروحه‌ی این پژوهش، موردبررسی قرار گرفته است.

ادبیات پژوهش

معنای لغوی پست‌مدرنیسم

«پست‌مدرن» باید براساس ناسازه‌ی گذشته (پُست) در آینده (مودو) درک شود (لیوتار، ۱۳۹۶: ۴۹). ایهاب حسن[1] نخستین‌بار ردپا یا ریشه‌ی تاریخی واژه‌ی «پست‌مدرنیسم» را در کاربرد آن به شکل

«پست‌مدرنیسم» توسط «فردریکو دُ اُنیس»[۲] در کتاب *گلچین اشعار اسپانیولی و آمریکای جنوبی* می‌بیند که در سال ۱۹۳۴ منتشر شده است؛ لیکن این واژه در سال‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ و به‌طوربرجسته تنها در دهه‌ی ۱۹۶۰ وارد عرصه‌ی گفتمان انتقادی انگلیسی – آمریکایی شد (هاوثورن، ۱۳۹۲: ۱۳۷). بعدها واژه‌ی «پست‌مدرنیسم» در سال ۱۹۷۵ توسط «آرنولد توین بی»[۳] مورخ مشهور انگلیسی، برای مشخص کردن پلورالیسم[۴] و ظهور فرهنگ‌های غیرغربی مورداستفاده قرار گرفت (هاپکینز، ۲۰۰۰: ۱۹۸). پست‌مدرنیسم را می‌توان بر محوریت سه مضمون کلیِ «پایان تاریخ، پایان انسان، و پایان واقعیت (وارد، ۱۳۹۳: ۲۷). تقسیم‌بندی کرد که هرکدام‌شان مؤلفه‌های دیگری را با خود به همراه می‌آورند؛ مانند «به رسمیت شناختن تکثرگرایی و عدم تعیُن در جهانی که تفکر مدرن و مدرنیست آشکارا درصدد انکارشان بود، و درنتیجه دست شستن از امیدهای عقلی برای سادگی، کمال و یقین؛ تمرکزی تازه بر بازنمایی یا تصاویر یا اطلاعات یا نشانه‌های فرهنگی که موقعیتی غالب در حیات اجتماعی کسب می‌کنند؛ و نوعی پذیرش بازی و خیال‌پردازی در حوزه‌های فرهنگی که قبلاً در پیِ دست یافتن به حقیقتِ جدی و واقع‌گرایانه بودند»(کهون، ۱۳۸۴: ۴). پست‌مدرنیسم نظریه‌پرداز واحدی ندارد، به چیزهای متفاوتی اشاره می‌کند و معانی چندگانه یافته است (وارد، ۱۳۸۴: ۱۴). فرآیند تشخیص هویت و بیان تعریف روشن و جامع، از عناصر اصلی عقلانیت محسوب می‌شود که پست‌مدرنیسم خودِ آن را به چالش می‌کشد (مالپاس، ۱۳۹۵: ۱۱). بسیاری از منتقدان، پست‌مدرنیسم را واکنشی نسبت به شکل‌ها و اصول مدرنیسم تعبیر کردند: پست‌مدرنیسم بیش از هرچیز با واقعیت یک‌دست و وحدت‌یافته‌ی مدرنیسم مشکل دارد و با عقیده‌ی مدرنیسم مبتنی‌بر مزایا و محاسن علم و تکنولوژی برای انسان معاصر به مبارزه برخاسته است (هیوارد، ۱۳۷۷: ۱۰۸). پست‌مدرنیست‌ها برتری عصر حاضر را بر عصر گذشته، و برتری عصر مدرن را بر عصر پیشامدرن به زیرسؤال می‌برند. آن‌ها هرگونه تبعیضی را که سبک زندگی روشنفکریِ شهری بر جریان زندگی عادی روستایی روا می‌دارد، رد می‌کنند (روسنائو، ۱۳۸۰: ۲۷).

بسیاری از متفکران پست‌مدرن با این رویکردها، عصر روشنگری را به چالش می‌کشند:

- کاهش تفاوت سنتی بین فرهنگ روشنفکرانه و فرهنگ عوامانه
- علاقه‌ی مفرط به این‌که چطور زندگی ما ظاهراً بیش‌ازپیش تحت‌تسلط رسانه‌های تصویری است.
- زیرسؤال بردن ایده‌های مربوط به معنا، ارتباط و این‌که چگونه نشانه‌ها به جهان ارجاع دارند.
- تغییر کردن تعاریف مربوط به هویت انسان و تن دادن به آن
- تردید در مورد ایده‌ی پیشرفت و افسانه‌هایی که برای توصیف نژاد انسان بیان می‌کنیم (وارد، ۱۳۹۳: ۲۲).

به‌نظر فردریک جیمسون[۵]، انواع پست‌مدرنیسمی که در هنر، ادبیات و فرهنگ عمومی وجود دارد، برآمده از تغییراتی است که در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم در سرمایه‌داری اتفاق افتاده است؛ و با توجه به شرح مارکسیستیِ[۶] جیمسون از جامعه، روبناهای فرهنگیِ پست‌مدرنیسم را تغییرِ اساسِ اقتصادیِ جامعه در پست‌مدرنیته‌ی مبتنی‌بر سرمایه‌داری متأخر تعیین می‌کند (مالپاس، ۱۳۹۵: ۱۶۲). یعنی فرهنگ غالبِ یک جامعه و هر آن‌چه جیمسون «زیبایی‌شناسیِ پست‌مدرن»[۷] می‌نامد، به‌دلیل شرایط نظام سرمایه‌داریِ آن دوره‌ی تاریخیِ خاص، تغییر می‌کند و تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد. بنابراین «آن‌چه ما فضای پست‌مدرن یا چندملیتی می‌نامیم، تنها یک ایدئولوژی یا خیال‌پردازیِ فرهنگی نیست، بلکه واقعیت تاریخیِ مشخصی دارد و سومین مرحله‌ی اصلی و بزرگِ توسعه‌ی سرمایه‌داری در جهان محسوب می‌شود» (جیمسون، ۱۳۹۴: ۶۳). اعتقاد جیمسون شخصیت‌های پست‌مدرن هیچ ژرفای عاطفی ندارند و چیزی جز سطح نیستند. بنابراین واژه‌ی مناسب برای وضعیت آنسلمی «بیگانگی»[۸] است و به‌همین‌دلیل جیمسون «بیگانگی»

را مجازی کلیدی برای گذر از تجربه‌ی عاطفی مدرنیستی به تجربه‌ی عاطفی پست‌مدرنیستی می‌داند. به اعتقاد وی مفاهیمی مانند اضطراب و بیگانگی، دیگر مناسب دنیای پست‌مدرن نیستند، [چراکه] بیگانگیِ سوژه[۹]، جایش را به تکه‌تکه شدگیِ پست‌مدرنیسم داده است (بوکر، ۱۳۹۷: ۸۷).

سینمای پست‌مدرن

«تئو دائن»[۱۰] سینمای پست‌مدرن و سینمای مدرن را با محوریت تفاوت تکنیک‌هایشان در کلاژ[۱۱] کردن مقایسه می‌کند و معتقد است که کلاژ مدرنیستی از وحدت و هم‌زمانی حکایت دارد، درحالی‌که کلاژ پست‌مدرنیستی تلاش می‌کند تا هرگونه وحدت‌گراییِ تصاویرِ پراکنده را تضعیف کند. او به سرپیچی لجوجانه‌ی تکه‌تکه‌های پست‌مدرنیستی برای «گرد آمدن» اشاره می‌کند و ادعا می‌کند که برخلاف آثار مدرنیستی که در آن‌ها کارکردگراییِ تک‌خطیِ اثر، امکان خوانش منسجمی را که از دل متن بیرون می‌آید، تضمین می‌کند که آثار پست‌مدرنیستی، معناهای تک‌ظرفیتی ارایه نمی‌دهند. تکه‌تکه‌شدگی فرمال[۱۲] مدرنیستی در جهت‌گیری‌اش، مرکزگرا و حتا می‌توان گفت آرمان‌شهری است؛ چون مخاطب‌اش را به چالش می‌طلبد تا تکه‌تکه‌ها را از نو درون اثری منسجم سرهم کند؛ درحالی‌که تکه‌تکه‌شدگی پست‌مدرنیستی مرکزگریز است و هرگونه امکان یکپارچگی یا آرمان‌شهری را رد می‌کند (بوکر، ۱۳۹۷: ۴۵). لش براساسِ آرای جیمسون، سینمای فیگورال[۱۳] را با توجه به روند نمایشی شدن به چهار دسته تقسیم می‌کند:

جدول (۱). تقسیم‌بندی سینمای فیگورال توسط اسکات لش براساس آرای جیمسون (لش، ۱۳۹۴: ۲۷۰ تا ۲۷۲)

سینمای رئالیستی یا روایتی: از جنبه‌ی دیداری به پرسپکتیو قرن‌یانزدهمی و از جنبه‌ی روایتی، به زمان‌مندی علی مبتنی‌بر آغاز، میانه و پایانِ قرن نوزدهمی وفادار است.	سینمای پست‌مدرن مرسوم: سینمای پست‌مدرنِ مرسوم که ازاساس شکلی و تصویری است، نمایش را به روایت ترجیح می‌دهد. فیلم‌های اسپیلبرگ[۱۴] و بسیاری از فیلم‌های گوتیک و ترسناک دهه‌ی ۱۹۸۰
سینمای مدرنیستی یا گفتاری: سینمای مدرنیستی یا گفتاری، جای‌گیریِ سوژه را ابهام‌آمیزتر و آزادتر می‌کند. این سینما گفتمانی است که در آن، خودِ قواعد و هنجارها و قراردادهای دلالت سینمایی اهمیت دارند که می‌توان جلوه‌های آن را در فیلم‌های گدار[۱۵] مشاهده کرد.	سینمای پست‌مدرنیستی مرزشکن: سینمای پست‌مدرنیستی مرزشکن مانند سینمای پست‌مدرنیستی مرسوم، «فیگورال» است و به نمایش اهمیت می‌دهد؛ ولی مثل آن بیننده را «منفعل» نمی‌کند بلکه مانند سینمای مدرنیستی، بیننده را در جایگاه «فعال» می‌نشاند. به‌عنوان‌مثال، فیلم «مخمل آبی» از لینچ، مثل سینمای مدرنیستی برای بیننده فاصله‌گذاری[۱۶] نمی‌کند یا سعی ندارد که توجه مخاطب‌اش را به ویژگی‌های تکنیکی سطح تصویر جلب کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش کیفی و براساس جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای دیداری و شنیداری تهیه شده است.

این دست تحقیقات، بیشتر به کشف و توصیف و نه تبیین می‌انجامند و در آن‌ها رویکرد استقرایی بر رویکرد قیاسی تفوق می‌یابد. انجام روش‌های کیفی، بسیار مشکل‌تر از روش‌های کمی است؛ زیرا این روش‌ها کمتر استاندارد شده و از قواعد دقیقی پیروی نمی‌کنند. هر تحقیق، ویژگی‌های خاص خود را دارد و نتایج هر تحقیق نیز به مهارت‌ها، بینش، سبک و توانایی محقق وابسته است (Elo & Kingas, 2007: 113). محققان پست‌مدرن مفروض‌های تاریخی بی‌طرفی در تحقیق را موردانتقاد قرار می‌دهند. به‌نظر

آن‌ها همه تحقیق‌ها جنبه‌ی تفسیری دارند و دیدگاه‌های محققان نسبت به جهان و نحوه فهم و مطالعه‌ی آن را هدایت‌کننده تحقیق‌ها می‌دانند (Denzin & Lincoln, 1994: 13). دنزین و لینکلن مشخصه روش‌های کیفی در دهه ۱۹۹۰ را جایگزین شدن روایت‌ها به‌جای نظریه‌ها یا تلقی نظریه‌ها به‌عنوان روایت‌ها به‌جای نظریه‌ها یا تلقی نظریه‌ها به‌عنوان روایت‌ها می‌دانند (Denzin & Lincoln, 1994: 6–11).

مبانی نظری پژوهش

از بررسی نظرات جیمسون، لیوتار و اندیشمندان در این حضور می‌توان عناوین مشروحه زیر را به‌عنوان چارچوب نظری درنظر گرفت.

دگردیسی کلان‌روایت به خرده‌روایت‌ها

به‌گفته‌ی لیوتار، بشریت امروزه فرصت دارد که به‌جای «کلان‌روایت»[۱۷]، هزاران «خرده‌روایت»[۱۸] را پیگیری کند و قدرت سیاسی را به فرد بازگرداند و شالوده‌ی قدرت دولت‌های اقتدارطلب را تهدید کند. وی عصر پست‌مدرن را به‌مثابه عصری که انسان از بردگی ایدئولوژیک، رهایی می‌یابد به تصویر می‌کشد و شرح می‌دهد (سیم، ۱۳۹۵: ۱۴). یک فراروایت، داستان عمده و فراگیری است که می‌تواند در مورد اعتبار همه‌ی داستان‌های دیگر، دلیل بیاورد، توضیح دهد و اظهارنظر کند؛ یک مجموعه‌ی جهان‌شمول یا مطلق از حقایقی که درظاهر از محدودیت‌های اجتماعی یا نهادی یا بشری فراتر می‌رود (وارد، ۱۳۹۳: ۲۲۶). لیوتار مشخصه‌ی دیدگاه پست‌مدرنیستی را نگرشی مبتنی‌بر «ناباوری به فراروایت‌ها»[۱۹] می‌داند. منظور او از این ناباوری، همان بی‌اعتنایی صریح به ایدئولوژی یا کلان‌روایت است که اساس مدرنیته و پروژه‌ی روشنگری را شکل می‌دهد (سیم و وان‌لون، ۱۳۹۲: ۹۹). لیوتار شکل دیگری از فراروایت را توصیف می‌کند که «کلان‌روایت‌های مدرنیته» نام دارد و شامل دو نوع «کلان‌روایت نظری» و «کلان‌روایت رهایی» می‌شود. ایده‌ی اصلی کلان‌روایت نظری این است که زندگی انسان یا به‌تعبیر هگل[۲۰] «روح»[۲۱]، با افزایش دانش پیشرفت می‌کند؛ پس تمام دانش‌ها در یک نظام فلسفی باهم مرتبط‌اند. این دیدگاه در این استدلال هگل نمایان می‌شود که «حقیقت، کلیت است» و این کلیتِ دانش، همان کلان‌روایت نظری نام دارد. نوع دوم فراروایت مدرن، کلان‌روایت رهایی است. برخلاف کلان‌روایت نظری که در آن دانش فی‌نفسه یک غایت به‌حساب می‌آید، این کلان‌روایت به‌این‌دلیل دانش را ارزشمند می‌داند که اساس آزادی انسان است. دانش دیگر سوژه نیست، بلکه در خدمت سوژه است (مالپاس، ۱۳۹۳: ۴۵). روایت تنها زمانی مسأله‌ساز می‌شود که شکل یک کلان‌روایت را بر خود بگیرد (سیم و وان‌لون، ۱۳۹۲: ۱۰۰). با نابودی کلان‌روایت‌ها، سوژه یا جامعه دیگر هیچ وحدت هویت‌بخشی ندارند [که در پی این شرایط]، چندپارگی جامعه، فروپاشی اَشکال سنتی عدالت، فرهنگ و هویت به دنبال‌اش می‌آید (مالپاس، ۱۳۹۳: ۴۹).

کالاوارگی

جیمسون قویاً با تأثیر از دیدگاه‌ها و نقطه‌نظرات «ارنست مندل»[۲۲]، اقتصاددانِ معروف مارکسیست، به‌ویژه متأثر از «نظریه‌ی سرمایه‌داری متأخر» وی است (پاول، ۱۳۹۷: ۴۰). که دراین‌راستا مراحل سه‌گانه‌ی معینی را از تغییرات کلی سرمایه‌داری با رویکردی تاریخی ارایه می‌دهد:

دوره‌ی اول) سرمایه‌داری بازار: این مرحله که در قرن‌های هجدهم و نوزدهم رخ داده، براساس رشد صنعتی، درون هر کشوری شکل گرفته و ویژگی آن، رشدِ انسانِ خودساخته بوده است؛ مثل مالک کارخانه یا سرمایه‌دار متمکن.

دوره‌ی دوم) سرمایه‌داری امپریالیستی:[۲۳] این مرحله که از اواسط قرن‌نوزدهم تا اواسط قرن‌بیستم روی داده، [دوره‌ای است] که سرمایه‌داری در آن از ایجاد بازارهای بیش‌تر خارجی برای تولید و مصرف کالا بهره برده است. ملت‌های مستعمره یعنی ملت‌های جهان‌سوم به‌خاطر کار ارزان و موادخام استثمار شده‌اند [تا ملت‌های جهان‌اول، آن‌ها را زیر سلطه‌ی خود درآورند].
دوره‌ی سوم) سرمایه‌داری متأخر: این مرحله که به سرمایه‌داری مصرف یا چندملیتی هم مشهور است، یعنی وضعیت کنونیِ ما که در آن شاهد رشد یک بازارِ بین‌المللی در تصاویر و اطلاعات هستیم. جیمسون این مرحله را دنیایِ شبکه‌های ارتباطی جهانی و شبکه‌های رسانه‌ای گسترده که در سراسر قاره‌ها پراکنده شده‌اند می‌نامد. در چنین وضعیتی، بازنمایی‌ها و داده‌ها به کالاهایی تبدیل می‌شوند که به شکل الکترونیکی در شبکه‌های مجازی مبادله می‌شوند و از مرزها می‌گذرند (وارد، ۱۳۹۳: ۲۴۵).

ازبین رفتنِ وجه تمایز میان فرهنگ والا و توده

جیمسون دگردیسی کلان‌روایت به مجموعه‌ی خرده‌روایت‌های متعدد را دلیل ازبین رفتنِ وجهِ تمایز و «خطِ فاصل میان فرهنگ متعالی و سطح بالا با فرهنگ مشهور به فرهنگ توده یا فرهنگ تجاری» (جیمسون، ۱۳۹۴: ۴) می‌داند. با تبدیل کلان‌روایت‌ها به خرده‌روایت‌ها، ساختارِ نظام‌های کلانِ سرمایه‌داریِ امپریالیستی به جامعه‌ی خرده‌فرهنگی و چندملیتی مبتنی‌بر تصویرِ پست‌مدرن تبدیل شده و یک‌جانشینیِ تمام ملیت‌ها و فرهنگ‌های مختلف در کنارِ هم، فاصله و تمایزِ فرهنگِ والا و توده را ازبین برده است. درنتیجه، ژرفای هنری با کم‌عمقیِ تجاری تلفیق شده و سطحی‌بودگیِ مزمنی را به بیشتر آثار تزریق کرده است؛ در چنین شرایطی «عمق، جای خود را به سطح یا سطوح متعدد (جیمسون، ۱۳۹۴: ۱۴) می‌دهد.

نظام کنترلیِ مبتنی‌بر تصاویر

سرمایه‌داریِ متأخر «چیزی نیست جز صورت تغییرشکل‌یافته‌ی کل نظام جهانی سرمایه‌داری [که] شبکه‌ای از قدرت و نظارت [را] عرضه می‌کند»(جیمسون، ۱۳۹۴: ۴۸-۴۹). «تصویر» و تبلیغات، اهمیتی دوچندان پیدا می‌کنند. به‌همین‌جهت «هویت‌های فردی و ملی توسط بازار جهانی تصاویر، که بازتاب فقدانِ طرح‌های جمعی بزرگ است، تکه‌تکه و خُرد شده‌اند» (وارد، ۱۳۹۳: ۲۴۵). استعاره‌ی محوری فوکو برای نقد این جامعه‌ی انضباطی و کنترلی که جیمسون آن را در نظام سرمایه‌داری متأخر می‌بیند، زندان «سراسربین» است (فوکو، ۱۳۹۷: ۲۴۸). در سراسربین، مسأله‌ی مهم آن است که زندانی بداند تحت‌مراقبت است، اما نیازی نیست که تحت‌مراقبت باشد. بدین‌منظور، بنتام این اصل را طرح کرده که قدرت باید رؤیت‌پذیر و وارسی‌ناپذیر باشد (فوکو، ۱۳۹۷: ۲۵۰- ۲۵۱). به‌نظر جیمسون، باوجود این دگرگونی در شکل بازنماییِ تصاویرِ پست‌مدرنیته، «نشانه‌ها از کارکردشان یعنی ارجاع به جهان، دور می‌افتند که این به‌معنای گسترشِ قدرت سرمایه‌داری به قلمروی نشانه‌ها، فرهنگ و بازنمایی و فروپاشی فضای ستایش‌شده‌ی استقلال مدرنیسم است. [به همین دلیل] ما در بازی ناب و تصادفیِ معانی، که آن را پست‌مدرنیسم می‌نامیم رهاشده‌ایم، که شاهد خلقِ آثار جاویدانی از نوع مدرنیسم نمی‌شَویم» (باتلر، ۱۳۸۹: ۱۵۳).

عدم‌تمایز میان امر واقعی و غیرواقعی

به اعتقاد بودریار «ما در دنیایی از وانموده[۲۶]های حادواقعی[۲۷] به سر می‌بریم» (سیم و وان‌لون، ۱۳۹۲: ۱۱۴) که «در آن، اطلاعاتی هرچه بیش‌تر و معنایی هرچه کم‌تر وجود دارد» (بودریار، ۱۳۹۳: ۱۰۹). که از بی‌ارجاعیِ تصاویر به امر واقعی ناشی می‌شود. بودریار برای روشن شدن مفهوم وانموده، تمایز آن را با

کتمان مطرح می‌کند. «کتمان یعنی چیزی را داشته باشیم و تظاهر کنیم که نداریم. وانمود[۲۶] یعنی تظاهر به داشتن چیزی کنیم که نداریم (بودریار، ۱۳۹۸: ۱۲). در نبودِ امر واقعی، تنها امر حاد واقعی وجود خواهد داشت. درنتیجه، ازمیان برداشتن فاصله‌ی میان امر واقعی و جفتِ نمایشیِ آن، مولدِ امر حادواقعی و حذف‌کننده‌ی ارجاعی بودن در این فرایند است (شیهان، ۱۳۹۴: ۵۵-۵۶). وانمود[۲۸] در تقابل با بازنمایی قرار می‌گیرد (بودریار، ۱۳۹۸: ۱۶). اندیشه‌ی بودریار در این‌جا هم با جیمسون طلاقی پیدا می‌کند که «مسأله بر سر جایگزینی واقعیت به‌وسیله‌ی نشانه‌های واقعیت است» (حبیب، ۱۳۹۶: ۱۷۹).

زیبایی‌شناسی گسست[۲۹]

لکان، روان‌نژندی را به‌صورت گسستی در زنجیره‌ی دال‌ها توصیف می‌کند، یعنی در مجموعه‌ای از دال‌های هم‌نشین و به‌هم‌پیوسته که یک معنی یا حرف خاص را تشکیل می‌دهند. [...] اگر نتوانیم گذشته، حال و آینده‌ی جمله را به‌هم پیوند دهیم، در به‌هم پیوستنِ گذشته، حال و آینده‌ی تجربه‌ی زندگی خود یا حیات روحی نیز ناتوان خواهیم بود. بنابراین با گسست در زنجیره‌ی دلالت، پدیده‌ی روان‌نژندی به تجربه‌ی دال‌های مادیِ محض، یا به‌بیان‌دیگر، به مجموعه‌ای از وضعیت‌های حالِ محض و بی‌ارتباط به یکدیگر در چارچوب زمان تقلیل می‌یابد (جیمسون، ۱۳۹۴: ۳۷ – ۳۵).

حضورِ تصادف، آشوب[۳۰]

ویژگی‌های آشوب را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد:

- آشوب، با آشکار کردن رابطه‌ی میان سادگی و پیچیدگی و همچنین رابطه‌ی میان منظم بودن و تصادفی بودن، میان تجربه‌ی هرروزه‌ی انسان‌ها و قوانین طبیعت پیوند برقرار می‌کند.
- آشوب، جهانی را می‌نمایاند که در عین تعیُن‌پذیر بودن و پیروی از قوانین اساسی فیزیک، ممکن است بی‌نظم، پیچیده و غیرقابل‌پیش‌بینی نیز باشد.
- آشوب نشان می‌دهد که قابل‌پیش‌بینی بودن، پدیده‌ی نادری است که تنها در محدوده‌ی قیودی که علم از دل چندگانگی جهانِ پیچیده‌ی ما بیرون کشیده است، عمل می‌کند.
- آشوب، امکان ساده کردن پدیده‌های پیچیده را فراهم می‌آورد.
- آشوب، ریاضیاتِ خلاق را با قدرت پردازش فرابشریِ رایانه‌های جدید تلفیق می‌کند.
- آشوب در روال‌های سنتیِ الگوسازیِ علم، شک می‌کند.
- آشوب نشان می‌دهد که برای درک ما از آینده و پیش‌بینیِ آن، در همه‌ی سطوح و درجات پیچیدگی، محدودیت‌هایی ذاتی وجود دارد.

با همه‌ی این‌ها می‌توان آشوب را نوعی نظم بدون تناوب تعریف کرد؛ یا رفتار به‌ظاهر تصادفی و تکراری در یک سیستم ساده و تعیُن‌پذیر (سردار، ۱۳۹۴: ۶).

مرگ مؤلف در زایش معانی متعدد

منظور رولان بارت[۳۱]، از مؤلف، «آن مؤلف قهرمان‌گونِ سنتی‌ایی است که کلام حکیمانه‌ی خود را به مخاطبانِ ممنون و اساساً منفعل ابلاغ می‌کند». [به اعتقاد وی] خوانندگان دست‌کم به همان اندازه‌ی مؤلفان، خالق روایت‌ها هستند؛ [بنابراین] زایشِ خواننده باید به بهای مرگ مؤلف باشد؛ [چراکه] روایت‌ها پس از آن‌که از مؤلف جدا شده و در گردشی همگانی به جریان می‌افتند، دیگر حیاتی قائم‌به‌ذات می‌یابند (سیم و وان‌لون، ۱۳۹۲: ۷۴-۷۵).

پاستیش[۳۲] و التقاط‌گرایی[۳۳]

محو شدنِ سوژه‌ی مستقلِ [مدرن] با همه‌ی پیامدهای آن، یعنی فاصله گرفتن از سبک‌های شخصی، امروزه تجربه‌ی غیرشخصی و عام‌تری را بسط می‌دهد که «پاستیش» یا «تقلید هزلی» نام دارد. این مفهوم را باید به‌طورکامل از ایده‌ی پذیرفته‌ترِ «پارودی»[۳۴] یا «تقلید سبکی» متمایز ساخت. پارودی بستر مناسبی در خصوصیات فردی مدرنیست‌ها و سبک‌های غیرقابل‌تقلید آن‌ها یافته بوده است (جیمسون، ۱۳۹۴: ۲۲). «جنکس پست‌مدرنیسم را «رمزگذاری دوگانه» [یا همان التقاط‌گرایی] می‌نامد...، یعنی با کنار هم قرار دادن دو سبک متفاوت از دو دوران متفاوت، نوعی تقلید سبکی (پارودی)[۳۵]، ابهام، دوگانگی، تناقض و مهمل‌نمایی یا پارادوکس به‌وجود می‌آورد. [...] آنان از مدرنیسم استفاده می‌کنند و درعین‌حال از آن فراتر می‌روند. آنان از گذشته اقتباس می‌کنند، بدان استناد می‌کنند و از آن نقل‌قول می‌آورند لیکن با طنز و کنایه. آنان به تقلید سبکی از گذشته می‌پردازند. آنان از تقلید هزلی و پاستیش[۳۶] استفاده می‌کنند. ازاین‌رو کدگذاری یا رمزگذاری دوگانه، بیان‌گر مراحل، مراتب و درجات ناسازی اصوات، ناهمگونی، عدم توافق و بازی بین گذشته و حال است. این تفاوت و ناهمگونی می‌تواند استعاری، سمبولیک، طنزآمیز، کنایی، هزل‌گونه، تقلیدی، سرخوش، شاداب، گمراه‌کننده و طفره‌رونده باشد (پاول، ۱۳۹۷: ۸۷ تا ۸۸). پست‌مدرنیسم «چندارزشی»[۳۷] است؛ یعنی معانی بسیار متفاوت یا رمزگذاری متکثر دارد. بدین‌معنا که تفسیرها و برداشت‌های بسیار متفاوت را با آغوش باز می‌پذیرد (وارد، ۱۳۹۳: ۳۸).

بحران تاریخیت، عدم مرجع و نوستالژی

گذشته به‌عنوان یک «مرجع» کم‌کم خود را در حاشیه می‌یابد و سپس به‌کلی محو می‌شود و برای ما جز «متون»، چیزی باقی نمی‌گذارد [...] به اعتقاد جیمسون «ما اکنون در میان متن‌های متفاوت قرار گرفته‌ایم. این خصلتِ «میان‌متنی» یا «درون‌متنی» یک ویژگی ذاتی و دقیق در تأثیر زیبایی‌شناختی و عامل نوع تازه‌ای از دلالت تضمینی بر تعلق به گذشته و عمق شبه‌تاریخی است. در چارچوب این دلالت، تاریخِ سبک‌های زیبایی‌شناختی جای خود را به تاریخ واقعی می‌دهد.»(جیمسون، ۱۳۹۴: ۲۷-۲۴).

داستان‌گویی پست‌مدرن / فراداستان[۳۸] و فراداستان تاریخ‌نگارانه

«یک رمان را زمانی «فراداستان» می‌نامیم که تصنعی بودن آن روشن و مشخص باشد. طبق تعریف «پاتریشیا وو»[۳۹]، فراداستان بیشتر قواعد و قراردادهای داستان را آشکارا در معرض دید قرار می‌دهد و توجه مخاطب را به زبان‌ها و سبک‌های به‌کاررفته جلب می‌کند. به‌عبارتی‌دیگر فراداستان، داستانی است درباره‌ی داستان [که] هدف نویسندگان‌اش، خلقِ داستان و اظهارنظر هم‌زمان در مورد خلق آن‌ها است. تمهیدات چنین کاری عبارت‌اند از:

- ترکیب چند سبک یا ژانر در نوشتار.
- اظهارنظر (بیشتر ازطریق هجو) در مورد یکی از آثار داستانی.
- نشان دادن صدای گوش‌خراشی که جریان طبیعی رمان را از بیرون چارچوب داستانی قطع می‌کند.
- استفاده‌ی عمدی از زمان‌پریشی.
- مطالعه کردن شخصیت‌ها در مورد زندگی داستانیِ خود.
- مخاطب قرار دادن مستقیم خواننده در حین خواندن داستان.
- شروع کردن و پایان دادن به داستان با بحث در مورد قواعد و مشکلات نحوه‌ی شروع و اتمام داستان‌ها.

با استفاده از چنین تکنیک‌هایی، خواننده ازیک‌طرف میان ورودِ خیال‌پردازانه به دنیای شخصیت‌ها و ازطرف‌دیگر، آگاهی از چگونگی شکل گرفتن تصور خیالی آن دنیا معلق باقی می‌ماند. [به‌عنوان‌مثال] از کتاب *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری*[۴۰] نوشته‌ی ایتالوکالوینو[۴۱]: رمان از یک ایستگاه قطار شروع می‌شود [و] دود زیادی قسمت اول این پاراگراف را می‌پوشاند» (وارد، ۱۳۹۳: ۴۹). به‌نظر هاچن نگارشی فراداستانی است که گذشته را به‌صورت مجموعه‌ای از متون و حوادث و مصنوعاتِ مسأله‌دار و گاه متناقض نشان می‌دهد که پیش روی خواننده قرار می‌گیرد و بدین‌ترتیب به مجموعه‌ای از پیامدها و دلالت‌های ضمنی ایدئولوژیکِ نوشتن درباره‌ی تاریخ، دامن می‌زند (مالپاس، ۱۳۹۵: ۴۲).

تحلیل

کالاوارگی در تثبیت هویت

جهان فیلم‌های روی اندرسون[۴۲] در دوره‌ی سوم نظام سرمایه‌داری یا سرمایه‌داری متأخر جریان دارد که مؤلفه‌های آن از اولین نمای فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم»[۴۳] خودش را نشان می‌دهد. یکی از قدرتمندترین افراد در نظام سرمایه‌داری که در منطقِ بازار حل شده است، همچون مُرده‌ای درون سولاریومی تابوت‌مانند، درازبه‌دراز افتاده و دستور بیکار کردنِ کارمندانِ انسانی را به نفع ماشین‌آلات و ماشینی شدن صادر می‌کند. (تصویر ۱). همچنین پاهای بیرون‌زده‌ی او از سولاریم که تشبیه بصریِ آشکاری است از شمایلِ جنازه‌های سردخانه‌ای، ارتباط معنادارِ وارونه‌ای را میان ماشینیسمِ دیجیتالیِ پست‌مدرن و زوال بشریت به‌وجود می‌آورد.

(تصویر ۱). نمایی از فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم» محصول سال ۲۰۰۰
(تصویر ۲). نمایی از فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم» محصول سال ۲۰۰۰

در همین فیلم، مَردی به نام «کال» وجود دارد که از قشر معمولیِ جامعه است و به‌عنوان نماینده‌ی نیروی فعالِ سرمایه‌داریِ بازار مطرح می‌شود. او شعار «زندگی یک بازار است» را به زبان می‌آورد. یعنی منطق سرمایه‌داری متأخر در تمام ابعاد فرهنگی و زندگی انسان‌ها رخنه کرده و شکلِ زیستن‌شان را تحت‌شعاع مستقیم خود قرار داده و کالاواره کرده است. به‌عنوان‌مثال، با نزدیک شدن به تولد دوهزارسالگی مسیح، بازارِ خریدوفروش مجسمه‌های او داغ می‌شود (تصویر ۲) و اسم مسیح دوباره بر سر زبان‌ها می‌افتد. به‌عبارتی در دوره‌ی سرمایه‌داری متأخر، دین هم وقتی اهمیت پیدا می‌کند که تبدیل به کالا شود و قابلیت تجاری داشته باشد. «کال» مجدد گزاره‌ای تحت این عنوان مطرح می‌کند که «باید تمام نیرو و تلاشت را به کار بگیری تا هرچیزی را تنها با یک صفر بیش‌تر بفروشی»! دیدگاهی که هر عنصری را از فیلتر بازار و نگاهِ بازاری عبور می‌دهد و به کالایی تجاری تبدیل و ترجمه می‌کند.

ناظر و کنترل‌کننده‌ی مطلق به‌مثابه بیننده‌ی فیلم

روی اندرسون جایگاه قدرتمندترین نظارت‌کننده را به مخاطب اختصاص داده است. جایی‌که سراسربینِ فوکویی و نگاه خیره‌ی لکانی به‌هم می‌رسند. تحت این شرایط، قابِ تصویر، به نگاهِ خیره و نگاهِ سراسربینِ مخاطب تبدیل می‌شود تا تمام فسادهای نظام سرمایه‌داری متأخر را مشاهده کند. هرکدام از شخصیت‌های صاحب قدرت، وقتی دست به جنایتی غیرانسانی و منفعت‌طلبانه می‌زنند، سنگینیِ نگاه مخاطب را احساس می‌کنند. همان‌طوری که جرمی بنتام[۴۴] اشاره کرده بود، «قدرت باید رؤیت‌پذیر و وارسی ناپذیر باشد». تحت این شرایط، مخاطب به قدرتمندترین ناظری تبدیل می‌شود که توسط هیچ‌کدام از شخصیت‌های فیلم قابل‌وارسی نیست اما حضورش پیوسته احساس می‌شود. بنابراین پس از هر جنایتی که اتفاق می‌افتد، نگاهِ تحت‌عذابی ازسوی یکی از شخصیت‌ها به‌سمت دوربین (تصویر ۳) و مخاطب روانه می‌شود تا متذکر شود که مخاطبی سراسربین‌تر از نظام سرمایه‌داریِ سراسربین وجود دارد.

(تصویر ۳). آوازهایی از طبقه‌ی دوم (۲۰۰۰)

رؤیت‌پذیر و کنترل‌شونده‌ی مطلق به‌مثابه توده‌ها

توده‌های گرفتارشده در نظام سرمایه‌داری برای امتدادِ بقا، چاره‌ای جز اطاعت، تربیت‌پذیری و کنترل‌شدگی ندارند. آن‌ها پایگاه نظارت را درون خود نهادینه می‌کنند و سوپرایگویی «اقتصادی- اجتماعی» از حکومت در خود می‌سازند؛ درنتیجه به ازمحلالِ اندیشه‌ی تحلیل‌گرایانه می‌رسند و از ترسِ بیکار شدن، منفعلِ انتقادی باقی می‌مانند؛ ترسی که درونی می‌شود و ترسی که مطیع می‌کند. در صحنه‌ای از فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم»، وقتی‌که یکی از رییس‌های اجرایی به نام «پله»، یکی از کارمندان‌اش را با سابقه‌ی سی‌ساله و به دستور رهبر نیمه‌پنهانِ درون سولاریوم اخراج می‌کند، نگاه‌های خیره‌ی دیگر کارمندان از لای درهای نیمه‌باز (تصویر ۴)، همین ترسِ تربیت‌شده را در ابقای منطق سرمایه‌داریِ بازاری نشان می‌دهد.

تصویر (۴). آوازهایی از طبقه‌ی دوم (۲۰۰۰)

دگردیسی کلان‌روایت به خرده‌روایت‌ها

فرهنگِ بصریِ پست‌مدرن با توجهِ ویژه‌ای که به تصویر و تصویری شدن نشان می‌دهد، رفته‌رفته داستان را به‌نفع تصاویر کنار می‌زند. به‌طوری‌که درنهایت یک داستان منسجم طولانیِ پرجزییاتِ کلاسیک ازبین می‌رود تا جای خود را به کلاژی از خرده‌داستان‌های مرکزگریز دهد.

دگردیسی قهرمان کلاسیک به خرده‌شخصیت‌ها

وقتی‌که داستانِ کلاسیک، انسجامش را ازدست می‌دهد و به تکه‌تکه‌شدگی می‌رسد، شخصیتِ قهرمان‌گونه‌ی آن نیز به تعدادی خرده‌شخصیتِ در حالِ تلاشیِ پست‌مدرن تبدیل می‌شود؛ به‌طوری‌که هیچ‌کدام از این خرده‌شخصیت‌های تکه‌پاره و تجزیه‌شده هویتِ انسجام‌یافته‌ای پیدا نمی‌کنند و در باب مقایسه، فقط بخشِ کوچکی از یک قهرمانِ کلاسیک خواهند بود. یعنی به قول جیمسون در جزیره‌ی مستقلِ خودشان، تنها و منفعل مانده‌اند و توانایی فائق آمدن بر هیچ مانع و به فرجام رساندن هیچ کاری را ندارند. اندام چاق و فَربهِ آدم‌های روی اندرسون بر همین انفعال تأکید می‌کند (تصویر ۵) و آن را کاریکاتوریزه‌تر نمایش می‌دهد. همچنین لحنِ گفتاریِ این افراد ناله‌گویی است و حرف‌هایشان را با نهایت درماندگی به زبان می‌رانند. خرده‌شخصیت‌های اندرسون هرگز نمی‌توانند «پایان خوشی» را رقم بزنند، چراکه قادر به تغییر دادنِ موقعیتی که درون آن گرفتار شده‌اند، نیستند. آن‌ها فقط در موقعیتی که هستند درجا می‌زنند و حتی با زبان هم نمی‌توانند راه به‌جایی ببرند و فقط مهمل می‌بافند و بیهوده‌گویی می‌کنند. این کاریکاتوریزه کردنِ رنج‌ها به شکلی خنده‌آور که «گروتسک»[۴۵] نام دارد، به همراهِ ابزوردِ عیان‌شده در گفتار و رفتارِ خرده‌شخصیت‌ها، از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی پست‌مدرن است که در سینمای متأخر روی اندرسون، نمودِ بسیار پیدا می‌کند.

تصویر (۵). خرده‌شخصیتِ کاریکاتوریزه‌شده‌ی «کال» در فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم» محصول سال ۲۰۰۰

۴-۱. زیبایی‌شناسی گسست و روایت مبتنی‌بر شعر

روی اندرسون گزاره‌های نوشتاریِ اشعارِ به‌هم‌ناپیوسته را که جیمسون به آن‌ها زیبایی‌شناسی گسست یا «نگارش روان‌نژندانه» می‌گوید تبدیل به گزاره‌های تصویری در فیلم‌هایش می‌کند. مثلاً شعر «محبوب» از «سزار وایه‌خو»[۴۶]، اساسِ فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم» قرار گرفته است:

« محبوب، مردی است ناشناس با همسرش
رفیقِ من با آستین‌ها، گردن و چشم‌هایش
محبوب کسی است که بر پشتش می‌خوابد
کسی‌که در باران کفش پاره می‌پوشد

محبوب مردی است طاس که کلاه بر سر ندارد
کسی‌که انگشتش لای در گیر می‌کند
محبوب کسی است که از درد یا شرم عرق بریزد
شخصی که به فرمان دستانش به سینما می‌رود
کسی‌که با آن‌که ندارد، می‌پردازد
محبوب کسی است که بر پشتش می‌خوابد
کسی‌که دیگر کودکی‌اش را به‌خاطر نمی‌آورد
محبوب کسی است که می‌نشیند
مردی است طاس که کلاه بر سر ندارد
محبوب دزدی است بدون گل‌های سرخ
کسی است که ساعت می‌بندد و خدا را دیده است
کسی‌که شرافت دارد و نمرده است»

روی اندرسون هم به‌همین‌ترتیب، با گسستنِ زنجیره‌ی دلالت، مجموعه‌ای بصری از وضعیت‌های حالِ محض را به تصویر می‌کشد که ارتباطی به‌هم‌ناپیوسته تولید می‌کند. به‌عنوان‌مثال، گزاره‌ی «محبوب کسی است که انگشتش لای در گیر می‌کند» در فیلم به‌صورت تصویری به نمایش درمی‌آید که در (تصویر ۶) قابل‌مشاهده است. البته تمام این گزاره‌های بصری، لهجه‌ی انتقادی‌شان را نسبت به وضعیتِ پادآرمان‌شهریِ نظام سرمایه‌داری متأخر حفظ می‌کنند. به‌عنوان‌مثال همین موقعیت ساده‌ی گیر کردنِ دست یک پرولتاریای پست‌مدرن به قطاری ماشینی و غول‌پیکر، یا نشستنِ شاعری که دیوانه خطابش می‌کنند در گزاره‌ی «محبوب کسی است که می‌نشیند»، اضمحلال بشریت در ماشینیسم نظام سرمایه‌داری را خاطرنشان می‌کند و نیم‌نگاهِ مارکسیستیِ روی اندرسون را به فردریک جیمسون پیوَند می‌زند.

تصویر (۶). آوازهایی از طبقه‌ی دوم (۲۰۰۰)

حضور تصادفی و چرخه‌ی تکرار

در فیلم «کبوتری برای تأمل در باب هستی روی شاخه‌ای نشست[۴۷]»، جمله‌ی «خوشحالم که می‌شنوم حالت خوبه» بارها از زبان خرده‌شخصیت‌های مختلف تکرار می‌شود. یا در فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم»، ابیاتِ مختلف شعر «محبوب» در صحنه‌های گوناگون به گوش می‌رسد و گزاره‌ی «محبوب کسی است که می‌نشیند» بارها مورد تأکید و تکرار قرار می‌گیرد و به‌عنوان آرایه‌ی تکرارشونده‌ی اصلی استفاده می‌شود. جنبه‌ی گفتاریِ آرایه‌ی تکرار، روی اندرسون شکلِ تصویری هم به آن می‌بخشد و با تکرار کردنِ

یک رفتارِ مشابه در طول فیلم، آن را پررنگ‌تر جلوه می‌دهد. مثلاً در فیلم «شما زنده‌ها» هرکدام از خرده‌شخصیت‌ها بارهاوبارها به آسمان نگاه می‌کنند تا این رفتارِ تکراری موردتأکید قرار گیرد و آرایه‌ی تکرارِ بصریِ آن را مشخص‌تر کند. در شش نما از فیلم «شما زنده‌ها» هرکدام از آن‌ها، خرده‌شخصیت‌های فیلم در حالِ نگاه کردن به آسمان هستند (تصاویر ۷).

در کنار گزاره‌های گفتاری و رفتارهایی که تکرار می‌شوند، حضورِ دوباره و چندباره‌ی خرده‌شخصیت‌ها در طول فیلم هم جزو همین آرایه‌ی تکرار و تکرارشوندگی قرار می‌گیرد. حضوری که الگوریتم منطقی و مشخصی ندارد بلکه در هرلحظه ممکن است یکی از آدم‌ها با آدمِ دیگرِ قصه به‌طورتصادفی برخورد کند یا در تصاویر فیلم ظاهر شود. تحت این شرایط، علیتِ منطقی و حایزِ دلالت‌مندی، جای خود را به تشدید حادثه و اتفاق‌های ناگهانی و پیش‌بینی‌نشده می‌دهد که یکی از پررنگ‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی سینمای متأخر روی اندرسون به‌حساب می‌آید.

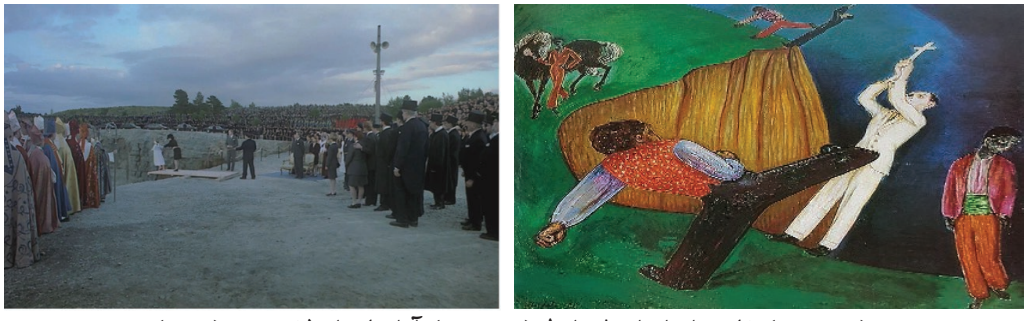
(تصویر ۷). شما زنده‌ها (۲۰۰۷)

التقاط بینامتنی میان نقاشی و سینما

روی اندرسون در سینمای متأخرش با استفاده از «نقاشی»، التقاط‌گراییِ بینامتنیِ محسوس‌تری نسبت به شعر برقرار می‌کند. شکلِ قاب‌بندی و ترکیب‌بندیِ پرجزییات و ایستایِ هرکدام از نماها، شباهت معنوی و بصری قابل‌ملاحظه‌ای با یک تابلوی پرجزییات و ایستای نقاشی دارد. علاوه‌بر شباهت‌های ظاهری، روی اندرسون از آثار تاریخ نقاشی به‌مثابه ویترین تاریخیِ مواد اولیه‌ی خرده‌داستان‌های فیلم‌هایش

استفاده می‌کند و با التقاط و ترکیبِ آن‌ها باهم، به سنتزِ بصری و روایی جدیدی می‌رسد که از ویژگی‌های مهم زیبایی‌شناسی پست‌مدرن محسوب می‌شود. به‌عنوان‌مثال، صحنه‌ی قربانی کردنِ دختری سفیدپوش با چَشم‌های بسته، ترکیبی از سه نقاشی مهم در تاریخ هنر است. همان‌طور که در (تصویر ۸) دیده می‌شود، نقاشی «فرشته‌ی زخمی»[۴۸] از هوگو سیمبرگ[۴۹]، (تصویر ۹) نقاشی «حلق‌آویز»[۵۰] از ژاک کالو[۵۱]، (تصویر ۱۰) نقاشی «اعدام»[۵۲] اثر نیلز داردل[۵۳] را نشان می‌دهد. (تصویرِ ۱۱) نمایی از فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم» است که روی اندرسون با توجه به نقاشی «فرشته‌ی زخمی» آن را با الفبای سینمایی خودش ترجمه کرده است. برداشتِ تصویری و مضمونی اندرسون از نقاشی ژاک کالو به میزانسن و اتمسفر صحنه‌ی فیلم تزریق شده تا به ترکیب و تلفیق تأثیرگذارتری از «فرشته‌ی زخمی» دست یابد. همچنین پرتاب کردنِ دخترکِ سفید پوشیده به پایین دره، ترجمه‌ی دیگری است از التقاط‌گرایی روی اندرسون در ارتباط با نقاشی اعدام نیلز داردل. بنابراین روی اندرسون از بینامتنیت با نقاشی و التقاط و ترکیبِ سه نقاشیِ مختلف با یکدیگر، نمای صحنه‌ای از فیلم را می‌سازد که متناسب است با فضای انتقادی نظام سرمایه‌داری متأخری که آن را عیان می‌کند و به چالش می‌کشد.

(تصویر ۸). نقاشی «فرشته‌ی زخمی» از هوگو سیمبرگ (تصویر ۹). نقاشی «حلق‌آویز» از ژاک کالو



(تصویر ۱۰). نقاشی «اعدام» از نیلز داردل (تصویر ۱۱). آوازهایی از طبقه‌ی دوم (۲۰۰۰)

تلفیق و عدم‌تشخیص تفاوت امر واقعی و غیرواقعی

ازمیان رفتنِ تمایز امر واقعی و غیرواقعی، پای سورئالیسم[۵۴] را در زیبایی‌شناسی پست‌مدرن باز می‌کند. البته سورئالیسمی که تشخیصِ غیرواقعی بودنش برای مخاطب یا دست‌کم یکی از شخصیت‌های فیلم مُیسر نباشد. مثلاً در فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم» وقتی کال در مترو قرار دارد و آدم‌های اطرافش ناگهان به زیر آواز می‌زنند، اشاره‌ای به واقعی یا خیالی بودنِ صحنه نمی‌شود. یعنی کال اشاره نمی‌کند که چنین اتفاقی را در خواب دیده یا دلیلی برای واقعی بودن یا نبودنش وجود دارد. این صحنه به همان اندازه‌ای که می‌تواند واقعی تلقی شود، غیرواقعی نیز هست. در همین فیلم، رفته‌رفته سروکله‌ی آدم‌های مُرده‌ای در اطراف کال پیدا می‌شود که دنبال‌اش می‌آیند و با او حرف می‌زنند. (تصویر ۱۲ و ۱۳). این‌جا

هم مثل صحنه‌ی مترو، تفکیک امر واقعی و غیرواقعی ناممکن می‌شود؛ اگرچه با منطقِ خارج از فیلم و در جهان واقعی چنین مسأله‌ای با خوانش روان‌شناختی، می‌تواند توهم یا اختلال روانی باشد ولی صحنه‌ی موردنظر در فیلم اجازه‌ی چنین تفکیک‌پذیری را نمی‌دهد.
همچنین در فیلم «درباره‌ی بی‌کرانگی» معلق بودنِ یک زن‌ومرد در آسمانِ بالای شهر، در ادامه‌ی روایت خرده‌داستانیِ آن قرار می‌گیرد که می‌گوید «زوجی را دیدم؛ دوتا عاشق که بالای یک شهر، معلق بودند» و هیچ تفاوتِ منطقی با دیگر گزاره‌ها و خرده‌داستان‌های آن ندارد؛ بنابراین قابلیت تفکیک امر واقعی از غیرواقعی امکان‌پذیر نمی‌شود (تصویر ۱۴). در فیلم «کبوتری برای تأمل در باب هستی برروی شاخه‌ای نشست» هم تفکیک‌ناپذیریِ مشابهی اتفاق می‌افتد. صحنه‌ای که در آن پنجاه سال پیشِ یک کافه‌ی امروزی نشان داده می‌شود، آدم‌هایی بسیار شادمان و خوش‌حال‌تر از امروزه دارد که حتا هزینه‌ی نوشیدنی‌هایشان را با بوسه و آواز پرداخت می‌کنند!(تصویر ۱۵). از آن‌جایی که چنین صحنه‌ای به‌عنوان نمایی تاریخی از پنجاه سال قبلِ کافه به نمایش درمی‌آید، اجازه‌ی خیالی تلقی شدنش را به مخاطب نمی‌دهد؛ چراکه تنها نشان‌دادنی از گذشته است و ردی از خیال‌بافی و رؤیا ندارد. اما رفتارهای آدم‌ها در کافه، به دور از واقعیت به‌نظر می‌رسد. درنتیجه بازهم به همان میزانی که واقعیت پیدا می‌کند، غیرواقعی محسوب می‌شود.

(تصویر ۱۲). آوازهایی از طبقه‌ی دوم (۲۰۰۰) (تصویر ۱۳). آوازهایی از طبقه‌ی دوم (۲۰۰۰)

(تصویر ۱۴). درباره‌ی بی‌کرانگی (۲۰۱۹) (تصویر ۱۵). کبوتری برای تأمل در بابت هستی بر روی شاخه‌ای نشست (۲۰۱۴)

فراداستان به‌مثابه مخاطب قرار دادن بیننده

فیلم «شما زنده‌ها» با یک صحنه‌ی فراداستانی آغاز می‌شود. مردی که از خواب می‌پرد و خطاب به دوربین می‌گوید: «من یک کابوس دیدم. خواب دیدم بمب‌افکن‌ها دارند می‌آیند». «درباره‌ی بی‌کرانگی[۵۵]» هم اول و آخرش فراداستانی است. مردی که خطاب به دوربین تعریف می‌کند: «جمعه‌ی قبل، بعد از سال‌ها دوستش را دیده و به او سلام کرده ولی دوستش جوابی نداده و از کنارش رد شده است»(تصویر ۱۶). در فیلم «کبوتری برای تأمل در باب هستی برروی شاخه‌ای نشست» هم دو فراداستان وجود دارد. یک

فرمانده‌ی بزرگ کشتی‌های جنگی که به مدت پانزده سال کاپیتان بوده برای مخاطب تعریف می‌کند که حالا مجبور شده در آرایشگاه شوهرخواهرش موی مردم را کوتاه کند (تصویر ۱۷). فردی دیگر هم با همه‌ی تلاش‌هایی که برای رسیدن به سخنرانیِ ژانرال به کار می‌بندد، وقتی‌که به محل سخنرانی می‌رسد متوجه می‌شود که سخنرانی لغو شده است. اما بیش‌ترین صحنه‌های فراداستانی در فیلم «شما زنده‌ها» قرار دارد.

(تصویر ۱۶). درباره‌ی بی‌کرانگی (۲۰۱۹) (تصویر ۱۷). کبوتری برای تأمل در باب هستی روی شاخه‌ای نشست (۲۰۱۴)

فراداستان تاریخ‌نگارانه

تفکیک‌ناپذیریِ امر واقعی و غیرواقعی، به دلیل مرجعیت نداشتن و استناد کردن به تاریخ اتفاق می‌افتد. روی اندرسون فراداستان تاریخ‌نگارانه را در سینمای متأخرش نه‌فقط به شکل تزیینی، بلکه متناسب با آرای جیمسون درزمینه‌ی فاصله‌ی انتقادی، به شیوه‌ای منتقدانه مطرح می‌کند و نظام سرمایه‌داری متأخر را به چالش می‌کشد. مثلاً در فیلم «درباره‌ی بی‌کرانگی»، آدولف هیتلر[۵۶] که یکی از برجسته‌ترین چهره‌های تاریخی به‌حساب می‌آید، به‌عنوان خرده‌شخصیتی فرعی، در حاشیه و دور از مرکز، حضوری بسیار کوتاه پیدا می‌کند و با «زبان موقعیت»[۵۷] و «زبان بدن»[۵۸] طوری نشان داده می‌شود که هجویه‌ای طعنه‌آمیز و حقارت‌بار از فردی به‌نظر برسد که می‌خواسته خلافِ آن را ثابت کند (تصویر ۱۸). بنابراین، استناد به مکتوبات تاریخ و تحریفِ آن به‌نفعِ روایتِ شخصیِ فیلم‌ساز، از مؤلفه‌های اساسی پست‌مدرنیسم محسوب می‌شود.

(تصویر ۱۸). درباره‌ی بی‌کرانگی (۲۰۱۹)

درهمین‌راستا و در فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم»، فراداستان تاریخ‌نگارانه‌ی پررنگی هم از صحنه‌ی واقعی و تاریخیِ اعدام «ماشا بروسکینا» و «والودیا شرباتسویچ» به نمایش درمی‌آید (تصویر ۱۹). ماشا بروسکینا دختر هفده‌ساله‌ی اهل بلاروس بود که به‌صورت داوطلبانه به‌عنوان پرستار به عضویت گروه زیرزمینی جنبش مقاومت در طول جنگ‌جهانی‌دوم درآمد. او بعد از مداوای بیماران به آن‌ها کمک می‌کرد تا فرار کنند و به‌همین‌دلیل هم توسط نیروهای آلمان نازی در کنار والودیا شرباتسویچِ

شانزده‌ساله اعدام شد. آن‌ها درحقیقت نسبتِ فامیلیِ خاصی باهم نداشتند اما روی اندرسون در فیلمش این دو را خواهر و برادر معرفی می‌کند (تصویر ۲۰). همچنین با حفظ کردن لحنِ گروتسکِ انتقادی در مقابل سرمایه‌داری متأخر، این‌گونه مطرح می‌شود که «پسره» (یعنی خرده‌شخصیتِ اقتباس‌شده از والودیا شرباتسویچ) از آن‌جایی که مُرده و نمی‌تواند کار کند، ناراحت شده است! درحقیقتِ معنا، روی اندرسون یک واقعیت تاریخی را به شکل فراداستان تاریخ‌نگارانه درآورده تا علاوه‌بر انتقادی که به آلمان‌های نازی در جنگ‌جهانی‌دوم وارد می‌کند، از آن در جهت به چالش کشیدن نظام سرمایه‌داری متأخر هم استفاده کرده باشد. بدین‌ترتیب، یکی‌دیگر از مؤلفه‌های اساسیِ پست‌مدرنیسم در سینمای متأخر روی اندرسون جای می‌گیرد و خودش را نشان می‌دهد.

(تصویر ۱۹). اعدام «ماشا بروسکینا» و «والودیا شرباتسویچ» در جنگ‌جهانی‌دوم (تصویر ۲۰). آوازهایی از طبقه‌ی دوم (۲۰۰۰)

نتیجه‌گیری

تلاقی افکار لیوتار و جیمسون را در خرده‌روایت‌های سینمای روی اندرسونی جست‌وجو کردیم که مبتنی‌بر «زیبایی‌شناسی گسست» به‌شکلی ناپیوسته در کنارِ هم قرار گرفته‌اند تا زنجیره‌ای از گزاره‌های معطوف به دال‌های استمراری را در لحظه‌های حالِ صرف، به‌وجود آورند. خرده‌روایت‌هایی که از هویت‌های تجزیه‌شده و خرده‌شخصیت‌ها تشکیل می‌شوند. زیبایی‌شناسی گسست در گزاره‌های به‌هم ناپیوسته در این آثار آرایه‌ی تکرار به‌وجود می‌آورد. این تکرار به‌صورت گفتاری و یا بصری بود. این رفتارهای تکرارِی در موردهای مطالعاتی مبتنی‌بر زیبایی‌شناسیِ گسست، بر حضور تصادفی آدم‌ها و اتفاقات دامن می‌زند که دلالت‌مندی را در سینمای روی اندرسونَ ازبین می‌برد.

التقاط‌گرایی و بینامتنی، مؤلفه‌ی حایزاهمیتِ دیگری در سینمای روی اندرسون است که از ترکیب و تلفیقِ «ژانرهای مختلف»، «شعر و سینما»، و «نقاشی و سینما» به‌وجود می‌آید. برای‌مثال علاوه‌بر ثابت بودنَ و ترکیب‌بندیِ پیچیده‌ی مبتنی‌بر میزانسنِ قابِ دوربین که التقاطی بینامتنی با نقاشی به‌وجود می‌آورد، برخی از نماهای مطالعاتی ترکیبی از چندین نقاشی مختلف است که یک صحنه‌ی جدید را تولید می‌کند؛ مثل صحنه‌ی قربانی کردنِ دخترک، که ترکیبی التقاطی از سه نقاشی «حلق‌آویز»، «اعدام» و «فرشته‌ی زخمی» است. برهمین‌اساس، هرچه میزانسن و شکلِ بصریِ نماها، فرهنگِ والای مدرنیستی را یادآوری می‌کند، اتفاقاتِ ساده و پیش‌پاافتاده‌ی درونِ آن، به فرهنگِ توده گرایش دارد. درنتیجه، التقاطِ فرهنگ والا و فرهنگ توده، تمایز میان این دو را ازبین می‌برد تا سطحی‌بودگیِ پست‌مدرنِ جیمسونی را در متن طبقات بالای هرم قدرتِ سرمایه‌داری متأخر عیان کند و نشان‌دهنده‌ی برابریِ ذاتی پیش‌پاافتاده‌ترین کارهای روزمره‌ی انسان‌ها، چه در طبقات بالا و چه در طبقات پایین‌تر باشد.

میان فرهنگ والا و توده، عدم‌تمایزی دیگر میان امر واقعی و غیرواقعی به چشم می‌خورد که منجربه حضور سورئالیسم در سینمای روی اندرسون می‌شود. این تفکیک‌ناپذیری معمولاً با تلفیق حضور مُرده‌ها در کنار آدم‌های زنده، و یا صحنه‌هایی که رؤیا بودگی و حقیقت‌شان به‌یک‌اندازه اعتبار دارد و در

سینمای روی اندرسون به نمایش درمی‌آید. مضاف‌بر این‌که مرجعیت نداشتن امر واقعی، مرجعیتِ تاریخ و تاریخی بودن را ازبین می‌برد مانند حضور کوتاه و حاشیه‌ای هیتلر در فیلم «درباره‌ی بی‌کرانگی». همچنین روی اندرسون با اشاره به صحنه‌ی تاریخی و واقعی «ماشا بروسکینا» و «والودیا شرباتسویچ» که توسط آلمان‌های نازی اعدام شدند، و تحریفِ آن به‌نفع روایتِ فیلمِ خودش، مثالِ واضحی از فراداستانِ تاریخ‌نگارانه را در یک فیلم پست‌مدرن به نمایش می‌گذارد.

این گزاره از جیمسون که «بشر نمی‌تواند از نظام سرمایه‌داری متأخر نجات پیدا کند» را با سینمای روی اندرسون تطبیق دادیم و درنتیجه‌ی آن، مضمون تکرارشونده‌ای بیرون کشیدیم. مثلاً در فیلم «آوازهایی از طبقه‌ی دوم»، همه در حالِ مهاجرت کردن هستند ولی هیچ‌کدامشان به‌جایی نمی‌رسند. یا در فیلم «شما زنده‌ها»، تنها راهِ نجات پیدا کردن، پناه بردن به تخیل و تصورِ یک زندگی در آسمان است که سرانجامِ آن‌هم با حضور هواپیماهای جنگی در آسمان به نابودی کشیده می‌شود.

درنتیجه می‌توان دریافت که مؤلفه‌های پست‌مدرنِ استخراج‌شده براساس آرای جیمسون، لیوتار و صاحب‌نظران، تطبیق‌پذیری کاملی با سینمای متأخر روی اندرسون دارند و می‌شود آن‌ها را به‌عنوان الگوی تشخیص و تحلیل فیلم‌های پست‌مدرن مورداستفاده قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

1. Ihab Hassan
2. Federico Di Avnys
3. Arnold Toynbee
4. Pluralism
5. Fredric Jameson

۶. مارکسیسم، مکتبی سیاسی – اجتماعی است که توسط کارل مارکس، فیلسوفِ انقلابیِ آلمانی قرن‌نوزده میلادی بنیان‌گذاری شد.

7. The Postmodern Aesthetics
8. Alienation
9. Subject
10. Theo d›Haan

۱۱. کلاژ کردن تکنیکی است در هنرهای‌تجسمی که در آن تکه‌های مختلف کاغذی، مقوایی، پارچه‌ای یا امثال‌شان را در کنار هم روی بوم نقاشی می‌چسبانند.

12. Formal
13. Figural
14. Steven Spielberg
15. Jean–Luc Godard

۱۶. فاصله‌گذاری، تکنیکی در هنرهای نمایشی است که در آن با استفاده از عناصر و عوامل مختلف، از غرق شدن تماشاگر در نمایش جلوگیری می‌شود تا همواره او متوجهِ این نکته باشد که درحال تماشای یک اثر هنریِ مصنوع است.

17. Grand Narrative
18. Little Narrative
19. Metanarrative
20. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831)
21. Spirit
22. Ernest Mandel
23. Imperialism

24. Panopticon
25. Jeremy Bentham (1748–1832)
26. Simulacre
27. Hyperreal
28. Simulation
29. Aesthetic Repudiation
30. Chaos
31. Roland Barthes (1915–1980)
32. Pastiche
33. Eclecticism
34. Parody
35. Parody
36. Pastiche
37. Multivalent
38. Metafiction
39. Patricia Waugh
40. If on a winter›s night a traveler (1979)
41. Italo Calvino (1923–1985)
42. Roy Andersson
43. Songs from the Second Floor
44. Jeremy Bentham

۴۵. Grotesque بسیار به طنز سیاه شبیه است. هرچیز تحریف شده، زشت، غیرعادی، خیالی یا باورنکردنی

46. César Vallejo
47. A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence
48. Haavoittunut enkeli

۴۹. Hugo Gerhard Simberg: نقاش نمادگرای فنلاندی. (۱۹۱۷–۱۸۷۳)

50. The Hanging

۵۱. Jacques Callot: حکاک باسمه‌کار و نقاش فرانسوی از مکتب مانریسم. نقاشی «حلق‌آویز» در مجموعه‌ی کشیده‌شده در سال ۱۶۳۳ تحت‌عنوان «مصائب بزرگ جنگ» قرار دارد.

52. Execution

۵۳. Nils Dardel: نقاش پست‌امپرسیونیست اهل‌سوئد. (۱۹۴۳–۱۸۸۸)

54. Surrealism
55. About Endlessness
56. Adolf Hitler
57. position language
58. body language
59. Masha Bruskina
60. Volodia Shcherbatsevich
61. Belarus

فهرست منابع

- باتلر، کریستوفر (۱۳۸۹). *درآمدی بسیار کوتاه: پسامدرنیسم*، ترجمه‌ی محمد عظیمی، تهران: نشر علم.
- بودریار، ژان، (۱۳۹۳)، *در سایه‌ی اکثریت‌های خاموش*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- بودریار، ژان، (۱۳۹۸)، *وانمودها و وانمود*، ترجمه‌ی پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.
- بوکر، کیث، (۱۳۹۷)، *هالیوود پست‌مدرن*، ترجمه‌ی وحیداله موسوی، تهران: نشر بان.
- پاول، جیمز. ان، (۱۳۹۷)، *پست‌مدرنیزم*، ترجمه‌ی حسینعلی نوذری، تهران: نشر نظر.
- جیمسون، فردریک، (۱۳۹۴)، *پست‌مدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر*، ترجمه‌ی مجید محمدی، تهران: نشر هرمس.
- حبیب، م.ا.ر، (۱۳۹۶)، *نقد ادبی مدرن و نظریه*، ترجمه‌ی سهراب طاووسی، تهران: نشر نگاه معاصر.
- روسنائو، پائولین‌مری، (۱۳۸۰)، *پست‌مدرنیسم و علوم اجتماعی*، ترجمه‌ی محمدحسین کاظم‌زاده، تهران: نشر آتیه.
- سردار، ضیاءالدین، (۱۳۹۴)، آشوب، ترجمه‌ی آرام قریب، تهران: انتشارات پردیس دانش.
- سیم، استوارت، (۱۳۹۵)، *لیوتار و ناانسان*، ترجمه‌ی محسن محمودی، تهران: نشر مهرگان خرد.
- سیم، استورات، وان‌لون، بورین، (۱۳۹۲)، *نظریه انتقادی*، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: نشر پردیس دانش.
- شیهان، پل، (۱۳۹۴)، *«پسامدرنیسم و فلسفه» در پست‌مدرنیسم و...*، گروه ترجمه زیرنظر شاپور جورکش، تهران: نشر چشمه.
- فوکو، میشل، (۱۳۹۷)، *مراقبت و تنبیه*، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نشر نی.
- کهون، لارنس، (۱۳۸۴)، *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
- لش، اسکات، (۱۳۹۴)، *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی شاپور بهیان، تهران: نشر ققنوس.
- لیوتار، ژان فرانسوا، (۱۳۹۶)، *«پاسخ به پرسش پسامدرنیسم چیست» در سرگشتگی نشانه‌ها*، ترجمه‌ی مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.
- مالپاس، سایمون، (۱۳۹۵)، *پسامدرن*، ترجمه‌ی بهرام بهین، تهران: انتشارات ققنوس.
- وارد، گلن، (۱۳۸۴)، *پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی علی مرشدی‌زاد، تهران: نشر قصیده‌سرا.
- وارد، گلن، (۱۳۹۳)، *پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: نشر ماهی.
- هاچن، لیندا، (۱۳۹۶)، *«فراداستان تاریخ‌نگارانه: سرگرمیِ روزگارِ گذشته» در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: نشر نیلوفر.
- هاوثورن، جرمی، (۱۳۹۲)، *«مدرنیسم و پست‌مدرنیسم: رمان و نظریه‌ی ادبی» در پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی حسینعلی نوذری، تهران: نشر نقش جهان.
- هیوارد، سوزان، (۱۳۷۷)، « پسامدرنیسم در سینما»، ترجمه‌ی مازیار اسلامی، *فارابی*، شماره‌ی (۲۸)، صفحه‌ی ۱۰۷

Received: 2021/10/06
Accepted: 2022/06/28
Published: 2022/09/06

Analyzing Features of Post–Modernism in Latest Movies of Roy Andersson

Payam Zinalabedini, PhD art research, University of Tehran
Shahin Rostamkhani, Master's student in Cinema, Kamal–Ol–Molk University Nowshahr, Iran, Nowshahr

Abstract

In our age, postmodern idea as a cultural and historical phenomenon has affected all cultural, political, and economic aspects of life. Despite its comprehensive impact on contemporary human life, postmodernism resists being defined and categorize and there is no exact definition of its nature, so that, this phenomenon is known as complexity and incomprehensibility, but it is often viewed in the context of questioning modern ideals. This path has been accompanied by many ups and downs, which in each period have been influenced by the socio–political characteristics of its time, and from within these effects, in parallel with the tools specific to the cinema, it has achieved many leaps and metamorphoses. Cinema, as an important part of contemporary art, has not escaped the influence of postmodern theory. Postmodern cinema, like other aspects influenced by this intellectual movement, does not have a clear example and precise definition, however, some of its features can be considered by examining the works of some filmmakers. The postmodern condition, which does not have a specific theory and approach, depends on various factors in the fields of literature, architecture, philosophy, sociology, etc. Consequently, since postmodern cinema is not studied by a single theorist, the components of postmodernism in movies cannot be easily analyzed. For this reason, Jameson's views, which are more comprehensive than the views of other postmodernists, have been chosen as the theoretical basis for this study. According to Jameson, the origins of postmodernism are first studied with a historical approach, and then, its aesthetic components are extracted and analyzed. The present study examines the elements of postmodernism in contemporary cinema with a fundamental objective. The research method is qualitative and has been done through a case study method. The required data have been gathered from library sources and audio–visual archives. In line with the research objective, four films from Roy Andersson, namely "Songs from the Second Floor" in 2000, "You, the living" in 2007, "A pigeon sat on a branch reflecting on existence" in 2014, and "About endlessness" in 2019 have been selected and analyzed. The result suggests that the extracted postmodern components based on Jameson's views are fully compatible with Andersson's late cinema and can be used as a model for the detection and analysis of postmodern films.

Keywords: Postmodernism, Postmodern Cinema, Fredric Jameson, Pastiche. Roy Andersson