تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۰۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱۰/۰۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

محمدباقر قهرمانی[۱]، احمد الستی[۲]، امین اناری[۳]

بی‌پایانی، پایان‌بندی نوین در سینمای پسامدرن با نگاهی به «جاده مالهالند»[۴]

چکیده

پسامدرنیسم در مقام یکی از چالش‌برانگیزترین جریانات فلسفی و جامعه‌شناختی معاصر جنبش فکری گسترده‌ای است که رشته‌های مختلفی از ادبیات، فلسفه و نظریه اجتماعی گرفته تا هنر و معماری را درنوردید و سپس به رهیافتی غالب در مطالعات میان‌رشته‌ای علوم‌انسانی و هنر ازجمله سینما تبدیل شد و همراه با جنبش‌های انتقادی و اجتماعی- سیاسی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ گسترش یافت. این مقاله با نگاهی به فیلم‌هایی که در گروه پسامدرن شناخته شده‌اند و نظریات پسامدرنیست‌ها، الگوهای پایان‌بندی و نحوه‌ی سازمان‌دهی اطلاعات در سکانس پایانی فیلم‌های پسامدرن را بررسی و معرفی می‌کند. ازاین‌رو این مقاله با استفاده ازنظریات فردریک جیمسون، تحلیل‌گر فرهنگی پسامدرنیسم به‌عنوان چارچوب نظری، ضمن شناخت سینمای پسامدرن، الگوهای روایی و دکوپاژی پایان فیلم‌های پسامدرن را موردواکاوی قرار دهد. حال با توجه به این رویکرد، پرسش بنیادی این است که چگونه الگوهای پایان‌بندی فیلم پسامدرن نسبت به دوره‌های سینمایی پیشین تغییر کرده‌اند و چگونه می‌شود آن‌ها را دسته‌بندی کرد. ازآنجاکه مفهوم پسامدرن مفهومی چندوجهی است، سعی شده با بررسی ابعاد گفتمانی مختلف این سینما هم‌چون پاک‌شدگی مرزهای زمانی، ترکیب ژانرها و تکنیک‌ها به مطالعه موردی فیلم « جاده مالهالند» » ساخته دیوید لینچ که یکی از مطرح‌ترین فیلم‌های بیان‌گر این رویکرد است، پرداخته و بی‌پایانی پایان‌بندی ویژه سینمای پست‌مدرن تشریح و در آن فیلم بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: پایان‌بندی، فیلم داستانی، پسامدرنیسم، سینمای پسامدرن، «جاده مالهالند»

[۱] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
E-mail: mbgh@ut.ac.ir
[۲] دانشیار گروه هنرهای نمایشی (بازنشسته)، دانشکدگان هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران، ایران.
[۳] کارشناس ارشد سینما، گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۴] این مطالعه برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده سوم است که با نام «بررسی الگوهای پایان‌بندی در سینمای پسامدرن بعد از سال ۲۰۰۰» و با راهنمایی نگارنده اول، در دانشکده هنرهای‌نمایشی دانشگاه‌تهران ارایه شده است.

مقدمه

در اواخر قرن گذشته به‌ویژه از ۱۹۵۰ به‌بعد با کاهش گرایش به تفکرات عقل‌مدار مدرنیستی[۱]، ساحت اندیشه بشر آرام‌آرام وارد دوره‌ای شد که آن را با عنوان پسامدرنیسم[۲] در حوزه‌های گوناگون فرهنگی هم‌چون سینما می‌شناسیم. با افزایش گرایش به تولید کارهای پسامدرنیستی و رواج هرچه‌بیشتر استفاده از این تفکر، اهمیت شناخت بنیان‌های این اندیشه و سینمای حاصل از آن‌که محصول تحولات فکری و فرهنگی مختلف است را ضروری می‌کند. از این دوره تا ابتدای قرن‌بیست‌ویکم سینما دچار تحولاتی است که شاهد تغییرات گسترده‌ی سینمایی در نحوه چیدمان صحنه‌ها و تنظیم سکانس‌ها، قطعه‌بندی داستان و برهم‌ساختگی صحنه‌ها هستیم. بخشی از این تحولات در نحوه‌ی ارایه‌ی داستان و شکل‌گیری گونه‌های مختلف روایت است. در این حالت هم ژانرها دچار دگردیسی می‌شوند، هم روایت‌ها پیچیده می‌شوند و هم پایان‌بندی‌های متفاوتی برای یک داستان واحد درنظر گرفته می‌شود. داستان‌ها گاهی از میانه یا پایان شروع می‌شود و سپس به ابتدا بازمی‌گردد و یا از آخر به اول می‌رود. از این نظر نوعی زیبایی‌شناسی خاص در این دوران به‌وجود می‌آید که محصول ترکیب ویژگی‌های مختلف و نیز دچار گسست از سبک‌های گذشته خود است و فرم ویژه خود را داراست. ازاین‌رو در ابتدا تعریف و تاریخچه پسامدرنیسم موردبررسی مختصری قرار می‌گیرد، سپس به مفهوم سینمای پسامدرن و الگوهای پایان‌بندی در این سینما که به‌خاطر ماهیت هنر پسامدرن که سرشار از تفاوت و تنوع است، پرداخته می‌شود. براساس الگوهای دکوپاژی و فرم‌های روایی دو رویکرد اصلی سینمای پسامدرن را با نگاهی به «جاده مالهالند»[۳] (دیوید لینچ[۴]، ۲۰۰۱) موردبررسی قرار خواهیم داد و این‌که چگونه این سینما در این دو سطح تغییرات ساختارشکنانه‌ای را نسبت به دوره‌های پیشین سینمایی ایجاد کرده است.

ازاین‌رو به‌طورکلی با توجه به این توضیحات، اهداف مقاله حاضر را بدین‌شکل می‌توان بیان کرد:

۱. جلوه‌های ساختاری مسأله پایان‌بندی در دوره پسامدرنیسم.
۲. ریشه‌های تحول این الگوها در گذر از سینمای کلاسیک و مدرن به پسامدرن براساس تفکرات جهان پسامدرن و سینمای حاصل از آن.
۳. انواع پایان‌های روایی سینمای پسامدرن از قبیل: پایان‌های چندگانه، ناگهانی و مهم‌تر از همه بی‌پایانی روایت سینمایی پسامدرن.

ازطرفی با توجه به این اهداف، پرسش‌های اساسی که در این مقاله به آن‌ها پرداخته می‌شود عبارت‌اند از:

۱. پسامدرنیسم چیست و چه اثری بر سینما داشته است؟
۲. مفاهیم بنیادی این تفکر چگونه ساختار روایت فیلم را در تاریخ سینما تغییر داده است؟
۳. تأثیر اندیشه پسامدرن بر پایان‌بندی فیلم پسامدرن به‌ویژه «جاده مالهالند»چه بوده است و پایان‌بندی سینمای پست‌مدرن چگونه به بی‌پایانی منجر شد؟

روش پژوهش

این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و فیلم‌ها و روش تحقیق موردی، ویژگی‌های ساختاری و زیباشناختی آثار مشخصی از دوره پسامدرن سینما را بررسی کرده و چگونگی پایان و پایان‌بندی فیلم‌های

پسامدرن و تغییرات روایی و ساختاری این فیلم‌ها به‌ویژه « جاده مالهالند» (دیوید لینچ، ۲۰۰۱) ساخته فیلم‌ساز پسامدرن را مطالعه می‌کند.

پیشینه پژوهش

یکی از پژوهش‌های مطرح درزمینه‌ی پایان‌بندی در سینما، کتاب پایان، روایت و بستار در سینما[۵] اثر ریچارد نیوپرت[۶] است که در سال ۱۹۹۵ منتشر شده و اولین مطالعه گسترده‌ی پایان فیلم به‌ویژه پایان‌های کلاسیک و مدرن است و سهم مهمی در روایت و نظریه سینما دارد. مطالعه نیوپرت یک رویکرد ثابت و ساده برای مطالعه پایان فیلم ارایه می‌دهد. او تئوری‌های مختلفی را معرفی کرده و آن‌ها را در چهار دسته‌بندی متمایز پایان‌های سینمایی ادغام می‌کند. مهم‌ترین دستاورد او این است که پایان را به‌عنوان جنبه‌ای مهم از روایت که به کل فیلم معنا می‌بخشد، تثبیت می‌کند. هم‌چنین نشان می‌دهد که بررسی پایان یک فیلم مستلزم تحلیل دقیق کل ساختار روایی است. اما یکی از خلاءهای مطالعه نیوپرت، بررسی موردی پایان فیلم‌هایی ست که او به آها اشاره می‌کند و فیلم‌هایی که به‌راحتی در دسته‌بندی‌های او قرار نمی‌گیرند، درنظر گرفته نمی‌شوند. ازطرف‌دیگر موضوع پایان‌بندی در کتاب منتقد انگلیسی فرانک کرمود[۷] با عنوان حس پایان[۸] که در سال ۱۹۶۷ منتشر شده، از زاویه تازه‌ای موردبررسی قرار گرفت. تلاش نوآورانه کرمود برای ربط دادن نظریه ادبی به نظریه عمومی‌تر داستان، با استفاده از داستان‌های آخرالزمانی به‌عنوان الگو انجام شده است. این کاوش پیشگامانه در مورد رابطه داستان با مفاهیمی چون هرج‌ومرج و بحران، بینش‌های جدید را در مورد برخی از تسلیم‌ناپذیرترین معماهای فلسفی و زیبایی‌شناختی ارایه می‌دهد. کرمود با بررسی آثار طیف وسیعی از نویسندگان از افلاطون[۹] تا ویلیام باروز[۱۰]، نشان می‌دهد که چگونه نویسندگان داستان‌های خود را بر چهره ابدیت تحمیل و روح آخرالزمانی را منعکس کرده‌اند. اما از بین آثاری که تاکنون به فارسی در این مورد چاپ شده است، می‌توان « نشریه فارابی» دوره بیستم، شماره (۷۷) را با عنوان « آغاز فیلم، پایان فیلم» نام برد که در یک نیم‌شماره مجموعه مقالاتی را در باب کلیات پایان‌بندی سینمای کلاسیک و مدرن چاپ کرده است. نویسندگان و مترجمان در نیمی از این فصلنامه تلاش کرده‌اند جنبه‌های مختلف پایان‌بندی در سینمای مدرن و کلاسیک هم‌چون: قرادادهای روایی پایان، نشانه‌شناسی تایتل کارد[۱۱] پایان و زوال آن در سینما را با بررسی موردی فیلم‌های مدرنی از کارگردانان تاثیرگذاری هم‌چون آثار ژان لوگ گدار[۱۲]، فرانسوا تروفو[۱۳] و رومن پولانسکی[۱۴] موردبررسی قرار دهد. اما این بررسی‌ها به پژوهش دو دوره کلاسیک و مدرن محدود مانده و به دوره پسامدرن و ویژگی‌های پایان‌بندی آن بی‌اعتنا است. در بین تحقیقات دانشگاهی، پدرام صدرایی طباطبایی در پایان‌نامه خود با عنوان: « بررسی تحلیلی ساختار سکانس پایانی فیلم‌های سینمایی (دوره‌های کلاسیک، مدرن و پسامدرن) » (۱۳۹۰) سعی کرده در سه فصل به پایان‌بندی فیلم داستانی بپردازد. او در فصل اول و دوم پژوهش خود که به دوره کلاسیک و مدرن اختصاص دارد به انواع پایان و کدهای ساختاری پایان‌بندی در این دو دوره با بررسی فیلم‌های شاخصی چون «کازابلانکا»[۱۵] (مایکل کورتیز[۱۶]، ۱۹۴۲) و « صحرای سرخ»[۱۷] (میکل آنجلو آنتونیونی[۱۸]، ۱۹۶۴) پرداخته است. او سپس در فصل پایانی سعی در شناساندن دو نوع از طراحی‌های روایی و ساختاری هم‌چون استفاده ترکیبی از الگوهای دکوپاژی و عدم‌قطعیت برای پایان‌بندی فیلم پسامدرن در دو فیلم «مرد مرده»[۱۹] (جیم جارموش[۲۰]،

۱۹۹۵) و «بلیدرانر»[۲۱] (ریدلی اسکات[۲۲]، ۱۹۸۲) کرده است. هم‌چنین پایان‌نامه جواد میرزا آقازاده با عنوان: «پایان‌بندی در فیلم داستانی» (۱۳۹۲) پژوهشی در باب روایت و ویژگی‌های ساختار روایت در دو دوره کلاسیک و مدرن است. وی در ابتدا غایت شناسی در هنرهایی چون ادبیات، موسیقی و سینما را شرح داده، سپس با بررسی نظریات اندیشمندان حوزه روایت سعی در بسط مفهوم پایان و ویژگی‌های نظری آن هم‌چون معنا، پیام، مضمون و ایدئولوژی پایان‌بندی داشته است. بررسی پژوهش‌هایی که در مورد سینمای پسامدرن به‌ویژه مبحث پایان‌بندی این دوره سینمایی تاکنون صورت گرفته، نشان می‌دهد تحقیقات پژوهش‌گران مشخصاً کمتر متمرکز به پایان‌بندی این فیلم‌ها به‌ویژه ویژگی‌های روایی و ساختاری فیلم‌های پسامدرن در هزاره جدید است. بنابراین این پژوهش تلاش دارد برمبنای تفکرات پسامدرنیسم این نوع پایان‌بندی را موردبررسی و مطالعه قرار دهد.

مبانی نظری پژوهش

پسامدرنیسم

پسامدرنیسم یک جریان فلسفی، یک نیروی فرهنگی و یک چارچوب ذهنی است که به‌مثابه یک عصر در متون و اندیشه‌ورزی عصر بعد از مدرنیسم کاربرد دارد و آن را به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی، سبکی یا گفتمانی معرفی می‌کند. پسامدرنیسم مفهومی غامض و چندوجهی است که ما را در ارتباط با اشکال متنوع تحولات فرهنگی و اجتماعی که در اواخر قرن‌بیستم در غرب رخ داد، آگاه می‌کند (نجاریان، پاک‌سرشت، صفایی مقدم، ۱۳۸۱: ۹۲). این مفهوم معانی بسیاری دارد که تعریف سرراست آن را سخت می‌کند، اما اصطلاح پسامدرن به‌ویژه پس از چاپ کتاب ژان فرانسوا لیوتار[۲۳] به نام وضع پسامدرن[۲۴] کاربرد عمومی یافت. (لایون، ۲۹:۱۳۹۲). او در کتاب خود آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «اگر بخواهم ساده کردن مسائل را به نهایت برسانم، پسامدرن را بی باوری به سترگ روایت‌ها[۲۵] تعریف می‌کنم» (لایون ،۱۳۹۲: ۳۰). سوزان هیوارد[۲۶] در این رابطه می‌گوید:

> «به‌طورکلی ارایه معرفی دقیق پسامدرنیسم دشوار است چون‌که می‌توان آن را به شیوه‌های گوناگونی تعبیر کرد. البته این تعابیر و خوانش ها به‌هیچ‌وجه متناقض نیستند بلکه بر اساس موقعیت و جایگاه متفکر، نویسنده یا نظریه‌پردازی خاص، شکل‌های متنوعی به خود می‌گیرد که این بیش از هر چیز در کثرت‌گرایی ذاتی پسامدرنیسم ریشه دارد. ازاین‌رو پسامدرنیسم را باید به‌عنوان شرایط تاریخی درک کرد که حاوی طنین‌ها و بازتاب‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی گسترده‌ای است که برحسب جایگاه نویسنده یا نظریه‌پرداز تفسیر می‌شود» (هیوارد، ۱۳۷۷: ۱۰۷).

ایهاب حسن نیز می‌گوید: «پسامدرنیسم در بهترین حالت خود مفهومی دوپهلو، مبهم و مجموعه‌ای پاره‌پاره است که به علت نیروی محرک خود این پدیده و هم‌چنین به سبب تغییر دیدگاه‌های منتقدین به‌طور مضاعف تعریف شده است» (حسن، ۱۳۸۳: ۸). اما با همه ابهاماتی که در تعریف پسامدرنیسم وجود دارد، شهرت آن نیز به‌دلیل همین ابهام است. (آقابابایی، برزیان، ۱۳۹۵: ۶۸). از دهه ۱۹۶۰ رویکرد به پسامدرنیسم در بسیاری از شاخه‌های هنری هم‌چون معماری، نقاشی، ادبیات به رشد خود ادامه داد و این امر با ازدیاد گفتمان‌های پسامدرنیست در هنرها همراه شد. فردریک جیمسون[۲۷] در کتاب خود با عنوان پسامدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر[۲۸]

همان‌گونه که تاریخ اقتصادی-اجتماعی هنر را به‌کار می‌گیرد، از اصطلاح حاکمیت فرهنگی نیز استفاده می‌کند. او در این مقاله، به دنبال ثبت راه‌هایی درجهت اثبات این نظریه بود که بیان کند هنر از میان اوضاع اقتصادی-اجتماعی زمان طلوع می‌کند. جیمسون با این نوع برخورد مطرح می‌کند که «پسامدرنیسم، یک سبک نیست، بلکه یک نوع حاکمیت فرهنگی است» (حسنوند، ۱۳۹۷: ۱۲). او معتقد است که درواقع پسامدرنیسم هیچ‌گاه بر سبک اشاره نمی‌کند بلکه به مفهومی ادواری اشاره می‌کند که کارکرد آن ارتباط برقرار کردن میان ظهور مشخصه‌های صوری جدیدِ فرهنگی و ظهور نوع خاصی از زندگی اجتماعی و نظم اقتصادی است (هیوارد، ۱۳۷۷: ۱۰۸).

سینمای پسامدرن

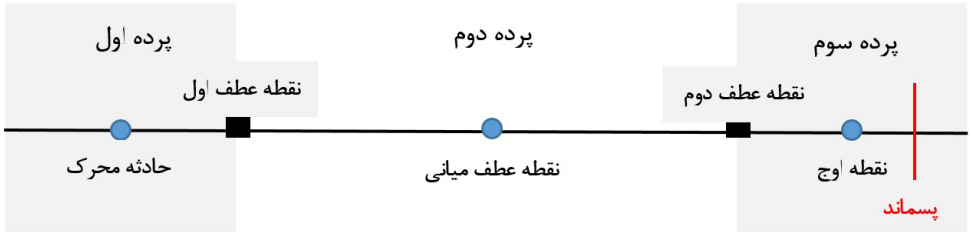
کاربرد واژه سینمای پسامدرن را برای نخستین‌بار به اطلاق آن ازطرف پیتر وولن[۲۹] به فیلم « بازگشت بتمن»[۳۰] (تیم برتون[۳۱]، ۱۹۹۲) نسبت داده‌اند. اما بعدها این اصطلاح در مورد سبک روایی و زیبایی‌شناختی فیلم‌های بعضی از کارگردانان برجسته متأخر هم‌چون رابرت آلتمن[۳۲]، کوئنتین تارانتینو[۳۳] و دیوید لینچ به‌کار برده شده است. ازاساس می‌توان گفت پسامدرنیسم ازیک‌سو زوال تمایز میان فرهنگ پاپ و فرهنگ خاص است و ازسوی‌دیگر نیز آغاز جریان تغییر روحیه جهان در دهه ۱۹۸۰ و شروع دوره جدیدی در فیلم‌سازی هالیوود. با ورود به این عصر، صنعت سینما دستخوش تغییر شد و هالیوود از تولید نظام استودیویی به تولید مستقلِ انعطاف‌پذیر (هالیوود جدید[۳۴] و پس‌ازآن) تغییر شکل داد که ویژگی اقتصاد پسامدرن بود. این تغییر سازمانی در کنار کل جامعه، تغییری در ساختار محتوایی فیلم‌ها پدید آورد و درگیر جای‌دهی زیبایی‌شناختی منحصربه‌فردی در فیلم‌ها شد و سینمای پسامدرن را به وجود آورد (آقابابایی، برزیان، ۱۳۹۵: ۷۰).

Batman Returns **(Tim Burton, 1992)**

از اواخر دهه ۱۹۷۰ و عمدتاً از دهه ۱۹۸۰ تا ابتدای قرن بیست و یکم سینما دچار تحولاتی ست که در آن گسترده‌ترین سطح تغییرات سینمایی در نحوه چیدمان صحنه‌ها و تنظیم سکانس‌ها، قطعه‌بندی داستان و برهم‌ساختگی صحنه‌ها است. بخشی از این تحولات در نحوه‌ی ارایه داستان و شکل‌گیری گونه‌های مختلف روایت است. ازاین‌رو روایت‌های مختلفی شکل می‌گیرند که برخی الگوهای داستانی مشخصی ندارند. در این حالت روایت‌ها پیچیده می‌شوند و حتی پایان‌بندی‌های متفاوتی برای یک داستان واحد درنظر گرفته می‌شود و یا داستان‌هایی که از میانه یا پایان شروع شده و سپس به ابتدا بازمی‌گردد و یا برعکس از آخر به اول می‌رود. درنتیجه مبحث ژانر هم با زایش مجدد و دگردیسی روبه‌رو می‌شود. ازنظر زیبایی‌شناسی فرم و محتوا نیز، سینما در دوره پسامدرن حاصل تلفیق نیروهای گوناگونی ست که نتیجه آن باعث به‌وجود آمدن گسست‌های اضطراب‌آوری از سبک‌های مسلط پیشین است و زیبایی‌شناسی مخصوص خود را دارد. ازاین‌رو می‌توان آن را ازنظر تغییر در روایت (محتوا) و تحولات سبکی و ساختاری فیلم موردبررسی قرارداد (آقابابایی، قنبری برزیان، ۱۳۹۵: ۶۷).

الگوی پایان‌بندی پسامدرن

فیلم‌های داستانی همواره پرکاربردترین فرم سینمایی بوده‌اند و رایج‌ترین ساختار داستانی را می‌شود شکل متعارف یا همان کلاسیک داستان قلمداد کرد. این شکل متعارف در سینما چنین طرحی دارد: مقدمه‌ای درباره فضای وقوع حوادث، توضیح روند امور، حادثه گره افکن، رویدادهای پس‌ازاین حادثه، اوج، نتیجه‌گیری و پایان. پایان یک روایت معمولاً به دلایل متعددی ازجمله ملاحظات زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی جذاب‌ترین قسمت آن بوده و باید به‌گونه‌ای باشد که تجربه دیدن یا خواندن را بسیار بی‌نظیر کرده و آن را برای همیشه در ذهن مخاطب خود مهروموم کند (Adamo,1998: 3). شیوه‌های پایان‌بندی را بر پایه تفاوت‌های سبکی و روایی در تاریخ سینما و در سطح کلان می‌توان به سه دوره اساسی کلاسیک، مدرن و پسامدرن تقسیم‌بندی کرد. در سینمای کلاسیک به‌عنوان اولین و مسلط‌ترین شیوه پایان‌بندی، پرده سوم فیلم‌نامه معمولاً واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که از پایان پرده دوم، تا پایان فیلم‌نامه طول دارد و با بطن دراماتیک موسوم به گره‌گشایی به هم پیوند می‌خورد (فیلد، ۱۳۹۱: ۱۶). آخرین سکانس غالباً به‌شکلی تغییرناپذیر دربرگیرنده گره‌گشایی فیلم است و زمانی است که آن بی‌ثباتی آغازین خلق‌شده در درام به بار می‌نشیند. این سکانس هم‌چنین یک مؤخره با خود دارد، یعنی یک یا چندین صحنه کوچک که تمام عناصر بی‌ارتباط و سست قصه را به‌هم متصل می‌کند. این مسأله باعث حل شدن تمام طرح‌های فرعی یا بلاتکلیفی‌های مقطعی‌ای می‌شود که از قبل باقی‌مانده بود و در کل به تماشاچی آن فرصت را می‌دهد تا ازنظر احساسی نسبت به تجربه‌های سختی که پشت‌سر گذاشته است نفسی تازه کند (گالینو، ۱۳۹۰: ۴۸).



طرح ساختار سه پرده ای

طرح ساختار سه‌پرده‌ای

پایان‌بندی سینمای کلاسیک معمولاً خود را در دو فرم پایان بسته و پایان خوش برای مخاطب تثبیت می‌کند که از ویژگی‌های غیرقابل‌تخطی این نوع روایت هستند. ازطرفی همیشه در چهار سطح ارایه می‌شود: پیرنگ، داستان، فرضیات ایدئولوژیکی فیلم و وضعیت احساسی تماشاگر (Pries, 1994: 18). در این نوع پایان‌بندی قسمتی با عنوان باقی‌مانده یا پسماند[۳۵] وجود دارد که در آن نه‌تنها سؤالات داستان پاسخ داده شده بلکه محمل پیام‌های ایدئولوژیک، اجرای قانون و... نیز است. در ساختار کلاسیک این ویژگی‌ها در قالب تمهیدات سبکی مثل: دور شدن سوژه از دوربین یا بالعکس مثلاً در« فرشته آبی»[۳۶](جوزف فون اشترنبرگ[۳۷]، ۱۹۳۰)، برکتینگ صوتی یا بصری در « همشهری کین»[۳۸] (اورسون ولز[۳۹]، ۱۹۴۱)، نمای جرثقیلی در « فارست گامپ»[۴۰] (رابرت زمکیس[۴۱]، ۱۹۹۴) و... به چنان استحکام و انسجامی می‌رسند که در پایان هیچ‌چیز مبهم و ازهم‌گسیخته‌ای به حال خود رها نمی‌شود.

برخلاف سینمای کلاسیک، سینماگران مدرن عکس این مسیر را می‌پیمایند و با دو فرم تسلسل و پایان باز، قطعیت ساختار روایی و ایدئولوژیک سینمای کلاسیک را به چالش جدی کشیده‌اند. در شیوه تسلسل، پایان‌بندی بر حالت تکرارگونه یک عمل اشاره دارد و برخلاف شکل ظاهری مبهم آن با نوعی قطعیت تلویحی همراه است. نمونه بسیار خوب این شیوه از پایان‌بندی « روانی»[۴۲] (آلفرد هیچکاک[۴۳]،۱۹۶۰) است و در « بازی‌های سرگرم‌کننده»[۴۴] (میشائیل هانکه[۴۵]، ۱۹۹۷) هم دیده می‌شود. اما شیوه پایان‌بندی باز، مخاطب را وارد جهان داستانی فیلم می‌کند و از او می‌خواهد در این جهان حضور فعال داشته باشد و تفسیر بخشی از فرجام داستان را به‌عهده بگیرد. یک پایان باز اغلب با ارایه ندادن یک نقطه‌اوج در برآورده ساختن انتظارات احساسی بیننده، ناکام می‌ماند. این نوع بستار بر هرچه بیشتر شدن ابهام و پیچیدگی‌ها می‌افزاید تا آگاهانه با پایان مبهم خود چنان مخاطب را دچار درگیری شناختی کند که از آن لذت فهم آنی سینمای کلاسیک دور شود و در عوض به اندیشه‌ورزی درباره فیلم بپردازد این ابهام تا جایی در سینمای مدرن بروز پیدا کرد که در نمونه‌هایی چون « سال گذشته در مارین باد»[۴۶] (آلن رنه[۴۷]،۱۹۶۱) به یک اثر شگفت‌انگیز تبدیل می‌شود. درنتیجه، سینمای هنری چه در ساختار خود و چه در بخش روایی با نوعی ابهام مدرنیستی متأثر از هنر مدرن همراه است. به‌همین‌خاطر بسیار طبیعی می‌نماید که در پایان فیلم هم از نوعی ابهام و عدم‌تعین در پایان‌بندی خود استفاده کرده و آن را ازطریق الگوهایی دکوپاژی بدیع ارایه کند که رابطه‌ای تنگاتنگ با ساختار و سبک آثار فیلم‌سازان مؤلف دارد. می‌توان به برخی از پایان‌بندی‌های مطرح ازجمله: فریز شات در « چهارصد ضربه» (فرانسوا تروفو، ۱۹۵۹)، استفاده از پایان در یک نماهای بسته در« شرم»[۴۸] (اینگمار برگمان[۴۹]، ۱۹۶۸)، خالی گذاشتن قاب در « هشت و نیم»[۵۰] (فدریکو فلینی[۵۱]، ۱۹۶۳) و پشت کردن به دوربین در « از نفس افتاده»[۵۲] (ژان لوک گدار، ۱۹۶۰) اشاره کرد.

Breathless (Jean-Luc Godard, 1960) ***the 400 Blows*** **(François Truffaut, 1959)**

اما از اواخر دوره مدرن، موسوم به مدرن متأخر، گسترده‌ترین سطوح تغییرات سینمایی در نحوه چیدمان صحنه‌ها و تنظیم سکانس‌ها، قطعه‌بندی داستان و برهم ساختگی صحنه‌ها اتفاق می‌افتد. در سینمای کلاسیک، تلاش فیلم‌ساز در دکوپاژ بر آن است که عوامل بیانی سینما هم‌چون تدوین خطی، تغییر جایگاه دوربین، حرکت دوربین و... را پنهان کند. الگوی دکوپاژ در دوران مدرن هم با تکنیک‌هایی مثل: تدوین غیرخطی، استفاده از نظام تحلیلی در دکوپاژ که براساس آن ساختار صحنه از جز به کل بنا می‌شود، خود ارجاعی به فیلم بودن فیلم به‌جای پنهان‌سازی و غرق کردن مخاطب در داستان، فاصله‌گذاری، فریزشات و... درصدد نفی سینمای کلاسیک و ساختارشکنی در آن است. اما دوره پسامدرن هنوز الگوی خاص خود را پیدا نکرده و بارزترین ویژگی در این نوع دکوپاژ ترکیب عناصر مدرن و کلاسیک است. الگوی دکوپاژی این دوران بر مبنای ترکیبی از دوران کلاسیک و مدرن و رفت‌وآمد بین این دو الگو استوار است، به‌گونه‌ای که می‌توان گفت: « الگوی دکوپاژ پسامدرن مساوی است با دکوپاژ کلاسیک به‌علاوه دکوپاژ مدرن» (مهدوی، ۱۳۹۵: ۳۲). اما این الگوی دکوپاژ خود ویژگی‌های ساختاری و بنیادی زیادی دارد که عبارت‌اند از: «ساختارزدایی در الگوی دکوپاژ، بازی با ترکیب‌بندی نماها، ناپایداری زمانی و مکانی، ضدواقع‌گرایی و کنش واکنش و ناکنش» (صاحب الفصول، ۱۳۹۵: ۴۸). بدین‌ترتیب آنچه درباره دکوپاژ سینمای پسامدرن مطرح است شکلی از بی‌قاعدگی در کنار شخصی‌سازی این مدل از سینما است که الگوی دکوپاژی مشخصی هم‌چون سراسر فیلم ندارد. ازآنجاکه اساساً هنر پسامدرن از کولاژ[۵۳] و التقاط گریزی ندارد، این مسأله در مورد پایان‌بندی آن‌هم به‌خوبی دیده می‌شود. به‌همین‌خاطر این دوره اساساً دوره‌ای متفاوت به‌نظر می‌رسد، چون‌که صحبت هم از الگوهای موفق و هم الگوهای شخصی دکوپاژ از پایه بی‌معنا است و کولاژ به‌معنای سرهم‌بندی سبک‌های موجود ارجحیت می‌یابد (رودریگز، گارات، ۱۳۹۱: ۴۰). ازاین‌رو فیلم‌های پسامدرن به آمیخته‌ای از ژانرها، سبک‌ها و قصه‌های گوناگون شباهت دارند که همگی بدون یک انسجام منطقی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند (حیاتی، ۱۳۸۸: ۶۵-۶۴). فردریک جیمسون در این رابطه می‌گوید: «تکه‌تکه شدگی متون پسامدرنیستی در سطح فرم رابطه تنگاتنگی با تکه‌تکه شدگی فزاینده روانی سوژه‌های فردی دارد. به همین خاطر فکر هنرمند منفرد دیگر آن‌قدر ثبات ندارد تا سرچشمه سبک شخصی منحصربه‌فردی باشد و درنتیجه از طریق التقاط به وام‌گیری از سبک‌های دیگران می‌پردازد» (موسوی، ۱۳۹۶: ۳۱). او معتقد است که درواقع پسامدرنیسم هیچ‌گاه بر سبک اشاره نمی‌کند بلکه به مفهومی ادواری اشاره می‌کند که کارکرد آن ارتباط برقرار کردن میان ظهور مشخصه‌های صوری جدیدِ فرهنگی و ظهور نوع خاصی از زندگی اجتماعی و نظم اقتصادی است (هیوارد، ۱۳۷۷: ۱۰۸). هر فیلم‌ساز شاخص برمبنای دنیای ذهنی خود، کلیت اندیشه بشر دوره پسامدرن و الگوهای ساختاری دوره‌های گذشته

الگوی مختص و ویژه خود درراستای شکل‌دادن به یک سینمای مؤلف را پایه‌گذاری می‌کند و باعث ایجاد زبان سینماییِ مؤلف گونه جدیدی می‌شود. جیمسون اضافه می‌کند: «اتکا به سبک‌های گذشته نشانه‌ای از یک نوع نوستالژی است که از مشخصه‌های معرف هنر پسامدرن محسوب می‌شود» (موسوی، ۱۳۹۶: ۳۲). سینمای پسامدرن نه‌تنها به شیوه اسلاف خود یعنی مدرنیست‌ها کل جریان فیلم‌سازی را در سطوح مختلف ازجمله پایان‌بندی با تحولاتی زیادی روبه‌رو کرد، بلکه هم‌چون کلیت خود از هرگونه تعریفی می‌گریزد و این تعریف گریزی در الگوهای پایان‌بندی این سینما هم که از داشتن الگوهایی معینی سرباز می‌زند، به‌خوبی مشخص است. این سینما به‌دلیل ماهیت هنر پسامدرن، مملو از تنوع و تکثر است، شیوه‌ی نظری و عملیِ واحدی برای پایان‌بندی فیلم‌ها در آن وجود ندارد. برای بررسی شیوه‌های دکوپاژ سکانس‌های پایانی این آثار، می‌توان با دسته‌بندی الگوهای حاکم بر پایان‌بندی آثار فیلم‌سازان شاخص این دوره، یک طبقه‌بندی برای مطالعه نظری ایجاد کرد که با توجه به تنوع روایت‌های سینمای پسامدرن می‌تواند بسیار متنوع‌تر از سینمای کلاسیک و مدرن باشد (صدرایی طباطبایی، ۱۳۹۰: ۱۵).

Lost Highway **(David Lynch, 1997)** ***Blade Runner 2049*** **(Denis Villeneuve, 2017)**

با این تفاسیر می‌توان گفت فیلم پسامدرن برای پایان‌بندی خود فقط یک مدل ساختاری ندارد و از همه الگوهای پایان‌بندی به گستره تاریخ سینما استفاده می‌کند. اما بنابه کلیت این سینما و ویژگی‌های ساختاری و رویکرد قالب‌شکن آن، الگوهای جدیدی را هم در این زمینه از خود بروز می‌دهد و سینماگران در این الگوها تغییرات خلاقه‌ای به‌وجود آورده‌اند که ازنظر ساختاری بسیار متنوع و ازنظر محتوایی نیز می‌توانند به‌شدت دراماتیک و تکان‌دهنده باشند. برخی از فیلم‌سازان این دوره ترجیح می‌دهند فیلم‌هایشان را که ازنظر روایی و ساختاری با شاخصه‌های پسامدرن ساخته شده است را ازنظر پایان‌بندی با استفاده ساختاری از پایان‌بندی سینمای کلاسیک به پایان برسانند، مثل فیلم «مرد مرده» (جیم جارموش، ۱۹۹۵) که از کد پایانی دور شدن سوژه از دوربین استفاده می‌کند. عده‌ای دیگر با شیوه‌های مدرن هم‌چون پایان باز فیلم را به پایان می‌رسانند، مثل « بزرگراه گمشده» (دیوید لینچ، ۱۹۹۶) که با استفاده از یک نمای بسته خاتمه می‌یابد. در این میان گروهی هم از نوعی پایان‌بندی ترکیبی از هر دو سنت سینمایی بهره می‌جویند مثل فیلم « بلید رانر ۲۰۴۹» (دنی ویلنوو،۲۰۱۷) که بستار آن از ترکیب الگوی سینمای مدرن و کلاسیک شکل‌گرفته است (صدرایی طباطبایی، ۱۳۹۰: ۱۲۸). در این پایان‌بندی، نه‌تنها گره‌های پیرنگ باز می‌شوند، بلکه ریتم ارایه حوادث به‌درستی مخاطب را متوجه نزدیک شدن به پایان راه می‌کند. ازطرف‌دیگر، در صحنه اول سکانس پایانی دکوپاژ کلاسیک صحنه ما را ازطریق یک نمای جرثقیلی از قهرمان فیلم به‌خوبی و برای همیشه جدا می‌کند. درحالی‌که در صحنه دوم آن‌که بیشتر از الگوی سبکی مدرن استفاده شده است، برعکس صحنه اول، نمای بسته پایانی مخاطب را ازنظر ذهنی درگیر می‌کند. درمجموع می‌توان گفت که پایان‌بندی فیلم

به‌طورمناسبی یک اثر پسامدرن را چه ازنظر روایی و چه ازنظر ساختاری و در قالب تلفیقی از ظرفیت‌های سینمای کلاسیک و مدرن به مخاطب خود عرضه می‌کند.

انواع پایان‌بندی در سینمای پسامدرن

سیر حرکت سینما در طی چندین دهه به مرحله‌ای رسیده که سینمای پسامدرن ازمنظر روایت، به گسست در سیر تاریخ و به پایان رسیدن دوره ابرروایت‌ها معتقد است. این سینما نگاه خود را به روایت تغییر داده و سعی می‌کند روایت به صور مختلفی چون روایت هم‌زمان و چندگانه و یا کنار هم قراردادن رخدادهای کوچک و بی‌ارتباط خلق کند تا به‌نحوی از روایت‌های بزرگ فاصله بگیرد (محمد کاشی، ۱۳۷۸: ۸۴). ازطرفی روایت در سینمای پسامدرن هم‌چنان مبتنی‌بر ذهنیت[۵۴]، دور شدن از منطق علی و ظهور عنصر تصادف در تعیین یا تغییر مسیر سرنوشت شخصیت‌هاست و گاه با نوع روایت خود چنان مخاطب را به بازی می‌گیرد که او را از رسیدن به یک هدف، پایان و یا انسجام ناکام می‌گذارد تا با آمیزه‌ای از پیش‌بینی‌ها و غافلگیری‌ها فرایند تکامل خود را تکمیل و نیروی احساسی خاصی را به او تزریق کنند (رجبی، ۱۳۹۵: ۳۲). ازاین‌رو و به‌طورکلی با بررسی فیلم‌های پسامدرن می‌توان گفت که دو راهبرد کلی برای پایان‌بندی روایت در سینمای پسامدرن قابل‌مشاهده است:

- یکم: داشتن یک بستار یا طراحی پایان‌بندی همانند سینمای کلاسیک یا مدرن در فیلم پسامدرن. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، بسیاری از فیلم‌سازان پسامدرن روایت خود را به شیوه‌ای نزدیک سینمای کلاسیک و با فرم روایی پایان بسته به پایان می‌رسانند، هم‌چون « مرد مرده». عده‌ای دیگر از پسامدرنیست‌ها فیلم خود را ازنظر روایی و ساختاری با فرم‌های روایی مدرنی هم‌چون: پایان ناگهانی و چندپایانی به پایان می‌رسانند، مانند «بزرگراه گمشده».
- دوم: بی‌پایانی یا بندآمدگی پایان[۵۵] هم‌چون نمونه قابل‌توجه آن «جاده مالهالند» .

می‌توان دید که پسامدرنیست‌ها به این دلیل که می‌توانند هم به شیوه کلاسیک و هم به شیوه مدرن فیلم خود را به پایان بر سانند، ازلحاظ روایی و ساختاری دست بازتری برای پایان‌بندی متنوع‌تر آثار خود دارند. به‌خاطر این‌که فرم پایان‌بندی کلاسیک در سینمای پسامدرن شیوه ساده‌تری نسبت به نوع مدرن آن است و تنها در فرم پایان بسته خود را نشان می‌دهد، در ابتدا به مدل پایان‌بندی مدرن و یعنی استفاده از تدابیر آن برای ایجاد بستار در پایان فیلم‌های پسامدرنیستی می‌پردازیم:

۱-۱ پایان ناگهانی[۵۶] در فیلم پسامدرن

در مقابل آنچه چسباندن[۵۷] مخاطب به فیلم در آغاز فیلم گفته می‌شود، در انتهای فیلم نیز مجموعه‌ای از تمهیدات سینمایی در سطح روایت و ساختار باعث به‌وجود آمدن چیزی به نام حس پایان می‌شوند که وظیفه آن متقابلاً جداکردن[۵۸] یا به‌نوعی اعلام هشدارِ رسیدن به پایان فیلم و بستن تمام درها یا حفره‌هایی ست که در فیلم و به‌طبع در درون ذهن مخاطب بازکرده بوده است. حس پایان این کار را از طریق سازوکارهایی تکنیکی و در سطح درام‌پردازی انجام می‌دهد تا مخاطب را به‌آرامی از فضای فیلم جدا کرده و او را آماده بازگشت به دنیای واقعی خود کند. به‌همین‌خاطر در سکانس پایانی نیز ما با تمهیداتی ازطرف فیلم روبه‌رو می‌شویم. این تمهیدات که به اتمام معقول و باورپذیر فیلم از جانب فیلم‌ساز و پذیرش ازطرف مخاطب کمک می‌کند

با اصطلاحی به نام حس پایان در سینما شناخته می‌شود. الستی در مورد حس پایان در سکانس پایانی می‌گوید:

> «حس پایان حسی است که از طریق چندین کد، نشانه‌هایی در اختیار بیننده قرار می‌دهد تا متوجه به پایان رسیدن فیلم و ترک سالن شود. این حس که ماحصل ترکیب اصول دکوپاژی و روایتگری است، بایستی همواره قبل از تایتل کارد پایان شکل بگیرد. به‌این‌ترتیب لحظه ظهور واژه پایان در انتهای فیلم، با شکل‌گیری حس پایان که قبلاً برای تماشاگر رخ‌داده، کاملاً قابل پیش‌بینی می‌شود و تماشاگر از این‌که توانسته پایان را به‌درستی پیش‌بینی کند احساس رضایت می‌کند» (الستی، ۱۳۹۵: ۱۶۶).

سینمای کلاسیک این حس را ازطریق نشانه‌های بارزی چون تغییر ریتم فیلم به حالت کند بعد از افول از ریتم تند نقطه‌اوج و گره‌گشایی، برکتینگ صوتی و تصویری، حرکت جداشونده دوربین یا بازیگر یا هردو و استفاده از تایتل کارد پایان در طی سالیان سال تثبیت کرده است و مخاطب سینمای کلاسیک با دیدن هرکدام از این نشانه‌ها متوجه رسیدن به پایان فیلم می‌شود. ازطرف‌دیگر سینما مدرن هم هم‌چنان در این بخش نیز دست به ساختارشکنی و آشنازدایی از سینمای کلاسیک می‌زند و با تمهیدات روایی چون پایان معلق و مبهم و استفاده از ساختار سبکی چون: استفاده از نمای بسته در نمای پایانی، فریز شات، فید و حذف تایتل کارد پایان در ایجاد حس پایان و تفهیم آن به مخاطب برای آمادگی از جدا شدن از دنیای فیلم، او را دچار مشکل می‌کند. اما وقتی به دوره پسامدرن می‌رسیم، گاه پیش می‌آید که فیلم هیچ نشانه‌ای مبنی‌بر پایان یا به پایان رسیدن ماجرا در اختیار تماشاگر قرار نمی‌دهد. در این حالت می‌توان گفت که فیلم پایانی ناگهانی دارد. اگرچه ممکن است این نوع پایان‌بندی غافلگیرکننده باشد اما ارزش سینمایی مناسب و بالایی هم دارد. ازاین‌رو یکی از مباحثی که در پایان‌بندی نقش مهمی ایفا می‌کند، موضوع گشوده بودن داستان است و این‌که این امکان وجود دارد که داستان ازحیث فیزیکی به پایان برسد، اما مخاطب هنوز منتظر وقوع رخدادی دیگر یا کنشی از شخصیت باشد. او هنوز فکر می‌کند که هنوز چیزهایی هست که در متن نیامده است و نکات مهمی ازسوی سازنده کنار گذاشته شده است که موجب ابهام می‌شوند و داستان هم‌چنان گشوده است و با آخرین صفحه به پایان خود نمی‌رسد. این شکل از پایان‌بندی به‌گونه‌ای است که در آن داستان‌ها، ماجرا و گره داستانی برخلاف حدس خواننده و برخلاف روند طبیعی و معمول گشوده می‌شود، به‌گونه‌ای که خواننده شگفت‌زده و غافلگیر می‌شود (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۱۱). این مدل از پایان‌بندی شیوه‌ای است که در آن مسأله شخصیت‌ها نه حل‌وفصل می‌شود و نه به آن‌ها اجازه داده می‌شود که آن را به پایان و سرانجامی برسانند تا به‌نوعی حل‌وفصل را به یک تعویق ابدی پیوند بزنند و اغلب کنش نهایی آن‌ها در پایانی‌ترین قسمت فیلم با نمایش یک تایتل کارت پایان قطع شود. ازاین‌رو می‌توان گفت پایان ناگهانی الگویی است که بدون دنومان[۵۹] و صرف‌نظر از اتفاقاتی که در سکانس پایانی می‌افتد، فیلم را به پایان می‌رساند، مثل فیلم «نفرت»[۶۰] (متیو کاسوویتس[۶۱]، ۱۹۹۵). «بردول» در کتاب روایت در فیلم داستانی درخصوص روایت کلاسیک نمونه هالیوودی می‌نویسد:

> « یکی از اهداف پیش‌آگهی دادن و تکرار وقایع دقیقاً آن است که از غافلگیری‌های بعدی اجتناب شود». آنچه در طراحی پایان ناگهانی برای فیلم‌های پسامدرن اتفاق می‌افتد دقیقاً در راستای عکس این شیوه کلاسیک عمل می‌کند. یعنی تماشاگر بدون پیش‌آگاهی و دریافت کدهای پایان از طرف کارگردان، در پایان فیلم غافلگیر شده و در مواردی با پایانی غیر منتظره مواجه می‌شود که

هیچ سنخیتی با فرضیات پیشین وی ندارد» (صدرایی طباطبایی، ۱۳۹۰: ۱۲۹).

۲-۱ چند پایانی در فیلم پسامدرن

چند پایانی شیوه‌ای دیگر از پایان‌بندی پسامدرن است که بر نامحتوم بودن و عدم‌قطعیت پایان و فرجام فیلم تأکید دارند. با این تفاوت که چند پایان متفاوت را به تماشاگر پیشنهاد می‌کنند تا یکی از آن‌ها را برگزینند. چراکه در عصر عدم قطعیت‌ها و نسبیت‌ها، دیگر نمی‌توان به قطعیت و پایان فکر کرد. درواقع هیچ‌کدام از نمونه‌های بارز این مدل از پایان‌بندی به‌معنای واقعی کلمه دارای پایان نیستند. برخی از منتقدان وجود ویژگی‌هایی چون چند نوع پایان برای یک داستان یا درنظرگرفتن تبعات و احتمالات متعدد برای یک حادثه در داستان یا نگارش به شیوه‌ی کلاژ را نیز در زمره‌ی شاخص‌های اصلی پسامدرنیسم ذکر می‌کنند. این عدم‌قطعیت از گسیختگی ناشی می‌شود. فرد پسامدرن فقط جدا می‌شود. تنها چیزی که او باور می‌کند گسیختگی و قطعات پاره‌پاره است. ننگ نهایی برای او تمامیت یا یکپارچگی است. هر نوع سنتزی، اجتماعی، معرفتی و حتی شاعرانه برای او ننگ است. به‌این‌ترتیب پسامدرنیست به مونتاژ، کلاژ، موضوع ادبی یافته شده و پاره‌پاره اولویت می‌بخشد (حسن، ۱۳۸۳: ۶). بری لوییس[۶۲] بر این نکته تأکید می‌کند که: «پسامدرنیست‌ها به یکپارچگی و تمامیت داستان‌های سنتی بدگمان‌اند و ترجیح می‌دهند از راه دیگری روایتشان را ساختارمند کنند». یکی از بدیل‌هایی که آن‌ها به‌کار می‌گیرند، فرجام‌های چندگانه است که با ارایه چندین پیامد برای یک طرح داستانی واحد، در مقابل بستار یا پایان مقاومت می‌کند. پسامدرنیست‌ها هم‌چون اسلافشان شکل داستان را تبلوری از محتوای آن می‌دانند و به‌این‌منظور ابهام و تناقض را چنان تشدید می‌کنند که گاه داستان‌هایشان به‌جای فرجام نامعین، فرجام‌های چندگانه‌ای دارد که خواننده باید خود از میانشان دست به انتخاب بزند و یکی را برگزیند. ازاین‌رو یکی از شگردهای آن‌ها دادن حق انتخاب میان پایان‌ها به خواننده است که او را از پذیرنده‌ای منفعل به آفرینش‌گری فعال تبدیل می‌کند.

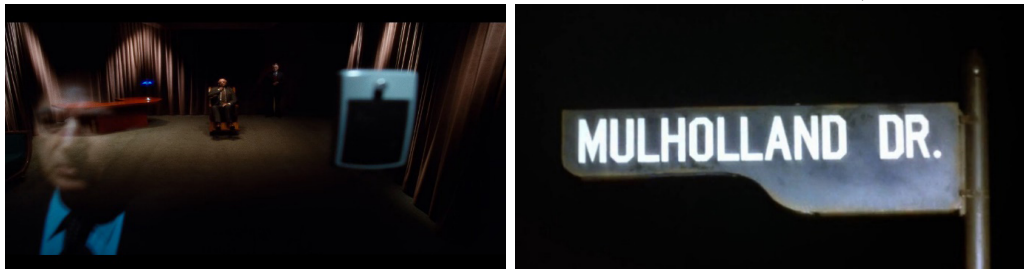
بی‌پایانی یا بندآمدگی در فیلم پسامدرن

ازطرف‌دیگر به شیوه‌ای بسیار حادتر در پایان‌بندی برخی از آثار خاص پسامدرن می‌رسیم که همان‌گونه که ذکر شد فردریک جیمسن آن را «بی‌سرانجامی و بندآمدگی پایان» می‌نامد. او در تحلیل خود از سینمای پسامدرن می‌گوید: «روایت سینمای پسامدرن قادر به یافتن پایان خود نیست». او ناممکن بودن پایان در این سینما را نکته‌ای همراه با مسأله تمامیت اجتماعی می‌داند. درست همان‌طور که تمامیت بغرنج پسامدرن با چشمان غیرمسلح قابل‌مشاهده نیست، پایان هم در فیلم پسامدرن ناپیدا است. در این شیوه مخاطب هیچ‌گونه توضیحی درباره گره‌گشایی طرح و توطئه داستان دریافت نمی‌کند و با پرسش‌های بی‌شمار و احساس سردرگمی شدید سینما را ترک می‌کند. ازاین‌رو بهتر است که به‌جای صحبت از پایان در سینمای پسامدرن از «بندآمدگی» پایان سخن بگوییم (اسمسرت، ۱۳۸۱: ۱۲۷). البته باید گفت که از دید جیمسن آنچه درظاهر شکست ساختاری سینمای پسامدرن پنداشته می‌شود، یعنی آشفتگی در زمان و مکان و بازنمایی و پیچیدگی ساختار داستانی و نداشتن پایان، یک موفقیت به‌شمار می‌آید. بدین‌بیان که نظام جهانی پسامدرن به‌وضوح پندار گریز و نمایش ناپذیر است. بدین‌ترتیب فرد پسامدرن، سینمای پسامدرن را به‌همان‌نحوی تجربه می‌کند که در زندگی روزمره با آن سروکار دارد. به‌همین‌دلیل جیمسن شکست هدفمند

ساختاری را بهترین راه‌حل برای بازنمایی نظام پیچیده جهانی سرمایه‌داری واپسین یا روش تولید پسامدرن می‌داند (حیاتی، ۱۳۸۸: ۵۰).

بندآمدگی پایان در « جاده مالهالند»

همان‌گونه که اشاره شد، یک جریان کلی در برخی فیلم‌های پسامدرن به‌ویژه بعد از آغاز هزاره جدید وجود دارد که در آن فیلم‌ساز هم در سطح روایت و هم در سطح دکوپاژ مخاطب خود را نه با پایان که با نوعی بی‌پایانی مواجه می‌کند و او را در ادراک پایان یافتن فیلم سرگردان نگه می‌دارد. به‌طورکلی فکر خاتمه به مفهوم انتها یا بستار مربوط است که هر قطعه موسیقیایی، ادبی و یا فیلم معمولاً با آن ختم می‌شود. این احساس همان‌چیزی است که به ما می‌گوید این همان نقطه‌ی مناسب و صحیحی ست که اثر پایان می‌گیرد و فرارَوی و دوررَوی از این نقطه و حتی توقف پیش از آن نیز اشتباه خواهد بود. وقتی آخرین تصویر از پرده محو می‌شود، دیگر چیزی از داستان باقی نمانده که گفته شود و چیزی هم وجود ندارد که ناگفته مانده باشد. این دست‌کم چیزی است که در صورت آرمانی تماشاگر احساس می‌کند و قصد این بوده که او چنین احساس کند (اوحدی، ۱۳۸۸: ۴۱). اما در دوره پسامدرن مدل پیشرفته‌تری ظهور می‌کند که زاییده ساختار روایی فیلم پسامدرن است و آن نداشتن پایان و یا بی‌پایانی است. به‌گونه‌ای که فیلم در نقطه‌ای تمام نمی‌شود بلکه به‌اصطلاح بند می‌آید! در یک تعریف آکادمیک از روایت باید روایت را عمل هدایت‌شده تخیل بنامیم. به‌همین‌منظور در آثار دوره‌ی کلاسیک براساس منطق داستانی منسجم خود مخاطب را تحریک می‌کند تا درنهایت کلیتی ارگانیک به‌نام داستان را در ذهنش بسازد تا از این ساخت اطلاعاتی لذت زیبایی‌شناختی ببرد. اما در روایت برخی فیلم‌های پسامدرن شکاف‌ها، ابهام‌ها، امور نامحتمل و ناهمخوانی‌ها مانع شکل‌گیری این‌چنین ساختار داستانی منسجمی می‌شوند. این فیلم‌ها درست مثل فیلم‌های کلاسیک به‌شدت داستان‌گو هستند و در آن‌ها قصه و قصه‌گویی بسیار مهم است، اما این داستان‌پردازی دیگر به شیوه کلاسیک نیست و گسیختگی زمانی رویدادها و... در آن نقش اساسی دارد. ازطرفی فیلم‌سازان سوررئال غالباً شیوه‌های روایی را برمی‌گزینند که در آن صحنه‌ها به‌هم وصل نمی‌شوند و خطوط داستانی ممکن است کامل نشوند (برلینر، ۱۳۹۷:۱۲۳).



Mulholland Drive **(David lynch, 2001)**

«جاده مالهالند» که تلفیقی از ژانرهای معمایی و نئونوآر[۶۳] است، داستان آشنایی دو زن را در چند وهله و در فضایی سوررئالیستی[۶۴] روایت می‌کند که در موقعیتی عجیب با یکدیگر آشنا شده و سپس به یکدیگر علاقه‌مند می‌شوند و به جست‌وجوی هویت واقعی هم می‌روند. از ویژگی‌های فیلم‌های سوررئالیستی لینچ این است که ابزارهای سبکی و موضوعی باهم ترکیب می‌شوند و یک کل بزرگ را تشکیل می‌دهند. در این‌جا، فیلم نوآر به‌عنوان یک الگو عمل می‌کند و ازنظر موضوعی، لینچ به موضوعاتی ازجمله امنیت شهر

کوچک، طبقه متوسط، موسیقی، خانواده و عشق اشاره می‌کند و از پرداختن به جنبه‌های منفی آن‌ها هم‌چون: میل جنسی، عبور از مرزهای آگاهی و خشونت پنهان و غیرمنطقی ابایی ندارد.

داستان فیلم درواقع با موفقیت و رقص شادی آغاز می‌شود: صحنه‌ای از یک مسابقه، که در آن چهره شاد بتی به‌عنوان برنده نشان داده می‌شود. بعدازآن دوربین بدون فوکوس در اطراف تخت معلق می‌شود و روی بالش بزرگ می‌شود. سپس بخش بعدی شروع می‌شود: نابودی واقعی و مرگ با یک صحنه تصادف رانندگی در جاده‌ای مرموز و نامشخص در بالای لس‌آنجلس دنبال می‌شود. خط باریک‌بین موفقیت و شکست در سفر دو شخصیت اصلی (یا چهار نفر؟) بتی/دایان[۶۵] و ریتا/کامیلا[۶۶]. ازنظر روایی می‌توان فیلم را به دو قسمت عمده تقسیم کرد که هر دو قسمت به‌شکل درهم‌تنیده‌ای شامل چندین شکل از رؤیا هستند: یک رؤیای معمولی، یک رؤیای واضح که در آن شخصیت می‌داند که در عالم رؤیا به‌سر می‌برد، یک توهم در بیداری و یک خیال‌پردازی. حلقه‌های بی‌شماری از خواب و رؤیا در فیلم وجود دارد که شاید بتوان گفت فیلم سراسر یک رؤیاست و قرار نیست چیزی از آن درباره بیداری باشد. بنابراین شبیه رؤیاهای واقعی که هیچ توضیح روشنی در ساختار رؤیاپردازی فرد وجود ندارد، به‌نظر می‌رسد که توالی این حلقه‌های عِلی در این فیلم نیز خود را کامل نمی‌کنند. قسمت اول فیلم به‌بهترین‌وجه به‌عنوان یک سکانس رؤیایی درک می‌شود که در آن عناصر داستان «واقعی» به روش‌های شدید یا تحریف‌شده بررسی می‌شوند تا این‌که قهرمان داستان از خواب بیدار می‌شود. این یک نمایش هوشمندانه نیز برای هالیوود به‌عنوان یک کارخانه رؤیاپردازی است که توهمات را ایجاد می‌کند درحالی‌که اغلب امیدهای مردمی را که در ماشین‌آلات آن به دام افتاده‌اند، خرد می‌کند. بخش فانتزی فیلم پر از جزییات ساختگی اما نمادین است که پیوندهای وهم‌آمیزی با رویدادهای واقعی دارد، درحالی‌که فلاش‌بک‌های بخش واقعیت فیلم ممکن است گاهی رنگ‌های احساسی داشته باشند، اما پر از جزییات هستند. برای این‌که موضعی در مورد روابط بین عاملیت، سرنوشت و فانتزی در «جاده مالهالند» پیدا کنیم، باید در مورد طراحی مبهم دوقسمتی (یا سه‌قسمتی، حتی چهارقسمتی) فیلم موضع‌گیری کنیم (Reid, Craig, 2020: 3).

در فیلم‌های پسامدرن بین واقعیت و تخیل فاصله معناداری ایجاد می‌شود و این فاصله عموماً رد می‌شود. دنیای واقعی چنان با دنیاهای موازی و محتمل درهم آمیخته شده و به‌جای یکدیگر به‌کار گرفته می‌شود که تشخیص فاصله بین آن‌ها سخت و حتی غیرممکن می‌شود و مخاطب با دور باطل مواجه است (شه کلائی، ندایی، ۱۳۹۹: ۵۵). ممکن است انگیزه‌های قابل‌قبولی برای تفسیر « جاده مالهالند» با توسل به نظریه فروید از رؤیا به‌عنوان تحقق آرزو وجود داشته باشد، اما ارایه خوانشی از فیلم که آن را بیش از تجسمی از نظریه روانکاوی موجود نبیند، یک شکست تحلیلی است (Reid, Craig, 2020: 3). ازاین‌رو محو شدن مرزهای زیباشناختی در بحث‌های سینمای پسامدرن موضوعات مطرحی هستند و آثار لینچ معمولاً به‌عنوان نمونه واضح گرایش پسامدرن در سینمای معاصر آمریکا مطرح می‌شود (Todd, 2020: 4).

«جاده مالهالند» : نقشه شخصیت	
در رؤیا	بتی ریتا
در دنیای واقعی	دایان کامیلا

در این فیلم روایت به‌گونه‌ای است که ما قادر نیستیم از اصطلاحاتی چون پایان بسته یا باز و یا حتی التقاط این دو برای توصیف آن استفاده کنیم. روایت رؤیاگونه و پر از ابهام هرگونه صحبت از پایان‌بندی‌های رایج را حتی در سینمای پسامدرن پیشاپیش باطل می‌کند و بقول راجر ایبرت[۶۷] «ما در این فیلم حس ناتمامی می‌کنیم. برای اینکه فیلم هیچ‌گاه نمی‌تواند به پایان برسد و اساساً پایان دادن هدف فیلم نیست» (کمالی‌نیا، ۱۳۸۹: ۳۹). سوزان هیوارد در این رابطه می‌گوید: «پسامدرنیسم بیش از هر چیز با واقعیت یکدست و وحدت یافته مدرنیسم مشکل داشت». در روایت‌های پسامدرن یکی از اشکال رایج فقدان وحدت روایی، روایت‌های غامض[۶۸] هستند که نه‌تنها توالی زمانی صحنه‌ها را به‌هم می‌ریزد بلکه هزارتویی‌هایی هم به دوره‌های زمانی اضافه می‌کند که فهم داستان را غامض‌تر می‌کند. این مسأله به‌سبب آن است که تاریخ مفهوم خود را در گفتمان پسامدرن ازدست می‌دهد و در فیلم‌های پسامدرن نگرانی‌هایی بابت زمان حال و آینده و تداخل آن‌ها وجود دارد (شه کلائی، ندایی، ۱۳۹۹: ۵۸). درنتیجه مخاطب فیلمی چون «جاده مالهالند» معمولاً شروع به ارزیابی دوره‌ها برای خود می‌کند، به امید این‌که بتواند تعیین کند که در کجاست و چگونه به آن‌جا رسیده. اما به‌دلیل این‌که فیلم داستان خطی ندارد و آکنده از گسست‌های زمانی، روایات فرعی و بازگشت به گذشته‌های مکرر است، هرچه به پایان فیلم نزدیک‌تر می‌شویم روایت ازهم‌گسیخته‌تر با ساختار غریب‌تری ارایه می‌شود و در فصل پایانی فیلم واقعیت تلخ زندگی دایان به‌صورت خاطرات چند هفته اخیرش درمجموعه‌ای از بازگشت به گذشته، به شکل غیرخطی بازگو می‌شود. راجر ایبرت در نقدی که سال در ۲۰۰۲ بر « جاده مالهالند» نوشت نقد خود را این‌گونه آغاز می‌کند:

> « فیلم داستانی می‌گوید: درباره‌ی ... خب، هیچ راهی برای پایان‌دادن به این جمله وجود ندارد! اگر شما به دنبال یک توضیح برای یک‌سوم پایانی فیلم هستید به این فکر کنید که کسی که رؤیا می‌بیند، آرام‌آرام به هوشیاری می‌رسد، همان‌طوری که تهدیداتی که در رؤیا می‌بینیم با خاطرات اخیر زندگی واقعی ما و دیگر قطعات رؤیاهای ما به مبارزه برمی‌خیزند. به همین خاطر می‌توان گفت نیم ساعت آخر فیلم هیچ سطحی از واقعیت را پیشنهاد نمی‌کند که بتوان برای آن توضیحی پیدا کرد» (ایبرت، ۲۰۰۲).

در دوره‌های کلاسیک و مدرن بسته شدن ماجرا در پایان فیلم معیار مهمی برای قضاوت فیلم بود و پرسشی که در ابتدای فیلم مطرح می‌شد باید تاحدودزیادی در پایان پاسخ داده شود. اما آیا این نقطه‌اوج در « جاده مالهالند» آیا هم‌زمان با محقق شدن سیر عِلی است؟ آیا واقعاً همه شکاف‌ها پر می‌شوند؟ مخاطب همه این جواب‌های شکاف‌ها و ابهام‌ها را دریافت می‌کند؟ با قطعیت می‌توان گفت خیر. فیلم هم‌چون رؤیا از هر ساختارمندی می‌گریزد و این گریزپایی را به‌جای جای فیلم ازجمله پایان خود نیز تحمیل می‌کند. خواب و رؤیا نه ابتدا دارند نه انتها، نه مسیر مشخص و نه قاعده‌ای اصولی. دلیل این سردرگمی و آشفتگی در ساختار داستانی فیلم پسامدرن به‌این‌دلیل است که برخی از روایت‌های پسامدرن هم‌چون « جاده مالهالند» در پیدا کردن پایانِ خود ناکام می‌مانند!

متن واقع‌گرایانه کلاسیک به معماها می‌پردازد، اما به‌شرطی که تا پایان فیلم آن معماها حل شوند. ولی همان‌طور که ممکن است بدانیم، یک متن لینچی با رضایت روایت‌های باز را دربر می‌گیرد. ازاین‌نظر، « جاده مالهالند» با افق‌های معمول این موضوع همراه می‌شود، زیرا بسیاری از معماهای « جاده مالهالند» حل‌نشده باقی می‌مانند (Todd, 2020: 147). ازآن‌جایی‌که بخش دوم فیلم نشان می‌دهد که قسمت اول به‌احتمال یک فانتزی بوده است، حضور تصاویر سوررئالیستی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و چالش لینچ را با صنعت فیلم هالیوود نشان می‌دهد. نفوذ ناگهانی به روایت واقعی/رویاگونه، خود تکنیکی خرابکارانه است که سنت‌های سینمای کلاسیک هالیوود را به چالش می‌کشد. این نقض سوررئالیستی زمان است که زنجیره‌ی خطی رویدادهایی را که تا آن نقطه ساخته شده بود کاملاً ازبین می‌برد و از بسته شدن - یکی از ویژگی‌های اصلی فیلم‌های هالیوود - جلوگیری می‌کند و به‌جای شفافیت برای بیننده سردرگمی مطلق ایجاد می‌کند. (Stivers, 2014) این همان مسأله‌ای است که کارن اسمسرت[۶۹] در مقاله « فیلم و جامعه پسامدرن» هم به‌خوبی به آن اشاره می‌کند. او با پرداختن به نظریات فردریک جیمسن، می‌گوید:

> « روایت پسامدرن قادر به یافتن پایان خود نیست و می‌افزاید جیمسن ناممکن بودن پایان در سینمای پسامدرن را نکته‌ای همراه با مسأله تمامیت اجتماعی می‌داند و معتقد است همان‌گونه که ساختارهای پیچیده پسامدرن با چشمان غیر مسلح قابل مشاهده نیست، پایان برخی فیلم‌های پسامدرن نیز ناپیداست و تماشاگر هیچ‌گونه توضیحی در خصوص گره‌گشایی طرح و توطئه داستانی دریافت نمی‌کند و با پرسش‌های بی‌شمار و احساس سردرگمی شدید سینما را ترک می‌کند» (اسمسرت، ۱۳۸۱: ۱۲۷).

Mulholland Drive (David lynch, 2001)

به‌همین‌خاطر بهتر است برای بررسی عدم شکل‌گیری حس پایان، فیلم را مجدد مرور کنیم: از نقطه‌نظر روایی دایان از رؤیای شیرینش بیرون‌آمده و در بیداری دچار توهم‌های گوناگون است، توهمات او بیشتر و بیشتر می‌شوند تا جایی که نمی‌تواند آن‌ها را تحمل کند و در لحظه فرار از توهم‌های ترسناکش خودش

را می‌کشد. اساساً تا لحظه شلیک کردن دایان به مغز خود ما به‌عنوان مخاطب متوجه نمی‌شویم که او در ادامه می‌خواهد چه‌کار کند و آخر فیلم قرار است چگونه باشد و اساساً ما در کجای فیلم قرار داریم. فیلم یک سیلان مداوم داده‌های روایی و بصری از خواب تا رؤیا و از رؤیا تا توهم است که به‌قول جیمسن «انگار فیلم به‌طور ویژه‌ای طراحی شده تا از هر تفسیری بگریزد» (موسوی، ۱۳۹۶: ۷۷). ازاین‌رو حس پایان در فیلم به‌معنای کلاسیک و حتی مدرنش شکل نمی‌گیرد، چون فیلم نمی‌تواند پایان خود را از پیش به مخاطب اعلام کند. یک روش رایج برای تفسیر فیلم‌های لینچ، کنار هم قرار دادن موتیف‌ها با موتیف‌های فیلم‌های دیگر است تا ساختار فوق‌العاده را همان‌طور که هست ببینیم. اگر به‌دنبال راه‌حل‌های عقلانی و تبیین‌های منطقی روایت هستید، شکست می‌خورید. واضح است که لینچ از اشکال عقلانی یا رایج داستان‌گویی سینمایی بیزار است. تمرکزش بیشتر بر فضاسازی از طریق ریتم حرکت و زبان، رنگ، جلوه‌های موسیقی و تداخل تصویر و صدا است. به‌همین‌ترتیب، ترجیح او به ساختارهای روایی که کمتر مورداستفاده قرار می‌گیرند. در این‌جا او از ساختارشکنی و ابزار پست‌مدرنیسم استفاده می‌کند.

در فیلم « جاده مالهالند» وقتی حوادث به یکدیگر منجر می‌شود ما همراه فیلم به درون اتفاقات کشیده می‌شویم، اما هیچ‌چیز به هیچ‌کجا ختم نمی‌شود و این حتی قبل آنکه شخصیت‌ها در نیم ساعت پایانی ازهم جدا شده و دوباره باهم ترکیب بشوند هم اتفاق می‌افتد. « جاده مالهالند» روایتی سردرگم کننده دارد که حتی شبیه دیگر فیلم‌های پسامدرن مثل « یادگاری»[۷۰] (کریستوفر نولان[۷۱]، ۲۰۰۱) نیست که اگر با دقت آن را ببینید امیدوار باشید بتوانید برای رمزوراز آن توضیحی بیابید. این‌جا نه‌تنها توضیحی وجود ندارد بلکه حتی ممکن است فیلم یک راز نباشد! فیلم شبیه بسیاری از رؤیاها، به‌طرزنامشخصی در مسیری با چرخش‌های زیاد حرکت می‌کند. در آثاری این‌چنینی قرار نیست فیلم جواب واضحی به معماهایش دهد، همان‌گونه که ما هم جواب واضحی نمی‌گیریم. به‌همین‌خاطر بیشتر باید آن را در قامت یک فیلم شخصی‌سازی‌شده برای مخاطب سینمایی دانست. لینچ اصرار دارد که هرگز معنای انتزاعات فیلم‌هایش را فاش نکند، و به تماشاگرانش پیشنهاد می‌کند که سعی کنند خودشان بیشتر در سطحی شهودی و نه منطقی به آنچه تصویرهای آزاردهنده، توطئه‌ها هزارتو و پیچیده ست، پی ببرند. فیلمی که خودِ او می‌گوید: «آن را خلق کرده است تا هر کس برداشت خودش را از ثانیه‌هایش داشته باشد و هر چه‌قدر که بخواهید، جا برای قدم گذاشتنِ بیشتر و بیشتر به درون هزارتوی پر پیچ‌وخمش وجود دارد» (ایبرت، ۲۰۰۲). فیلمی که در درون خود احساس ناکامل بودن نمی‌کند به‌خاطر این‌که نمی‌تواند کامل باشد و به پایان رساندن و بستار هدف آن نیست (ایبرت، ۲۰۰۲).

جیمسن نیز در بررسی خود به‌جای صحبت از پایان در سینمای پسامدرن معتقد به استفاده از واژه بندآمدگی در این سینما است، از دیدگاه وی آن‌چه را که به‌عنوان شناخت گریزی زمانی و آرایش مکانی، پیچیدگی ساختار داستانی، آشفتگی در بازنمایی و ناممکن بودن پایان (به مفهوم کلاسیک آن) شناخته می‌شود، یک کامیابی و موفقیت به‌شمار می‌آید. زیرا نظام جهانی پسامدرن به‌وضوح پندارگریز و نمایش‌ناپذیراست. او کاستی‌های ساختاری، شکلی و درون‌مایه‌ای این سینما را از عواملی می‌داند که بیان سردرگمی ناشی از تمامیت اجتماعی پسامدرن را ممکن می‌سازند. ازنظر او فرد یا شهروند پسامدرن، سینمای پسامدرن را به‌همان‌نحوی تجربه می‌کند که در زندگی روزمره با آن سروکار دارد و به‌همین‌دلیل جیمسن شکست هدفمند ساختاری را بهترین راه‌حل برای بازنمایی نظام پیچیده جهان سرمایه‌داری واپسین یا روش تولید پسامدرن می‌داند (فراهانی، ۱۳۸۱: ۱۲۷). « جاده مالهالند» در یک ساختار سراسر پسامدرن، الگوهای رایج

پایان‌بندی کلاسیک و حتی مدرن را که وظیفه آن القای نزدیک شدن به پایان، تثبیت و تنظیم نوع خودآگاهانه و عامدانه عناصر ساختاری و روایی است را پس می‌زند و در هر دو سطح روایی و ساختاری تا لحظه آخر مخاطب خود را از فهم رسیدن به پایان محروم نگه می‌دارد. هم ازنقطه‌نظر روایی و هم الگوی پایان‌بندی، فیلم نه‌تنها با الگوهای آشنای دوره‌های کلاسیک و مدرن هماهنگ نیست بلکه با هیچ نمونه فیلم پسامدرنی هم شباهت ندارد. جدای از نماهای خیلی نزدیک از دایان در صحنه پایانی، فیلم ازنظر ریتم برخلاف الگوهای دیگر دوره‌ها هرچه به پایان نزدیک‌تر می‌شود، صحنه‌هایی کوتاه‌تر و با ریتم تندتری را ارایه می‌دهد. به‌طوریکه وقتی به نهایی‌ترین قسمت فیلم می‌رسیم، یعنی جایی که دایان شدیدترین توهم خود را می‌زند و خیال می‌کند پیرمرد و پیرزنی به او حمله‌ور شده‌اند، ریتم فیلم به بالاترین حد خود رسیده و این با پایان‌بندی یک فیلم کلاسیک که وظیفه آرام کردن مخاطب را دارد، به‌هیچ‌وجه متناسب نیست. درنهایت این اوج‌گیری سرعت برش‌ها با همراهی موسیقی گوش‌خراش بالارونده به‌حدی می‌رسد که دایان خود را می‌کشد و ناگهان در چشم‌برهم‌زدنی مخاطب پایان همه‌چیز را در جلوی چشمان خود می‌بیند. بدین‌شیوه درواقع ما هیچ‌گونه توضیحی درباره گره‌گشایی طرح و توطئه داستانی فیلم دریافت نمی‌کنیم و با پرسش‌های بی‌شمار و احساس سردرگمی شدید سینما (یا فیلم) را ترک می‌کنیم. چیزی‌که جیمسن از آن به‌عنوان نوعی شکست ساختاری هدفمند نام می‌برد و دقیقاً مخالف شکل‌گیری حس پایان و اهمیت جایگاه آن در سینمای کلاسیک و حتی مدرن بود که فیلم باید با تلاش و خودآگاهی تمام حس رسیدن به پایان را به مخاطب خود تزریق می‌کرد.

به‌طورکلی «جاده مالهالند» بسیاری از تکنیک‌های ساختاری الگوهای دکوپاژ کلاسیک و مدرن هم‌چون دور شدن از سوژه یا به‌عکس، تعکیس یا قرینه، فید به سیاهی و... را نمی‌پذیرد. اگرچه می‌توان برخی نشانه‌های ساختاری را در آن به شکل ناقص پیدا کرد اما درحقیقت فصل پایانی با نمایش رستگاری دایان در فضایی رؤیایی به پایان می‌رسد که بهتر است آن را به‌عنوان پایانی بر ماجرا و یا توهم پایان ماجرا یا گونه‌ای پایان فرمی قلمداد کرد (مزدبران، ۱۳۹۵: ۶۴). اگرچه در « جاده مالهالند» توجه به‌تمام جوانب تصویری در ترکیب رنگ‌ها و چیدمان صحنه، کنتراست‌های صدایی و تصویری با کات‌های پرشی و موسیقی هماهنگ با تصاویر، نشان‌گر اوج اقتدار و پختگی کارگردان است اما رسیدن به یک پایان مناسب و تعیین نوع کیفیت آن، نیازمند داشتن یک ساختار محکم براساس ترکیب‌بندی مناسب اجزای روایت در پیرنگ و نوع هم‌نشینی دو بخش داستان و گفتمانِ ساختار روایت در کنار یکدیگر است. « جاده مالهالند» عناصری از تعلیق، حقه‌های زمانی و بینش نسبت به شرایط انسانی را ترکیب می‌کند تا چیزی را خلق کند که یکی از موفق‌ترین کارهای حرفه فیلم‌سازی لینچ است. خطاپذیری انسان و ماهیت واقعیت سوبژکتیو از نقاط موردعلاقه مالهالند درایو هستند و شخصیت دایان سلوین نقطه ورود ما به آن‌ها است. این فیلم که در آخرین نظرخواهی مجله سایت‌اند ساوند[۷۲] (زمستان ۲۰۲۲-۲۰۲۳) در رتبه ۸ برترین فیلم‌های تاریخ سینما انتخاب شده است، به‌قول مایکل اتکینسون[۷۳]، به‌عنوان یک پارادایم قابل‌قبول و شاید ضروری تبدیل شده است. او با اشاره به محتوای گریزپای آن، فیلم را به هویت متغیر سینمای آمریکا پیوند می‌زند و می‌گوید که «هویت، در هالیوود، یک واقعیت کوانتومی است، واقعیتی که با شهوت بی‌ثباتی لینچ مستقیماً روبرو می‌شود. شاید این سرنخ استدلالاتی باشد که چرا فیلم موردتوجه فزاینده انتقادی قرار گرفته است: لغزندگی اساسی و غیرمنطقی آن، در استقبال شدید آن از عدم قطعیت و نامتعین بودن» که با زمان ما منطبق‌تر است و این عدم‌قطعیت هم در متن و هم در فرم فیلم نهفته است (Atkinson, 2022:5).

راجر ایبرت نیز در بخش پایانی نقد خود می‌گوید: «این فیلم فیلمی است که باید خود را به آن تسلیم کنید و

اگر نیاز به منطق دارید بروید چیز دیگری ببینید. جاده ماله‌اند مستقیماً روی عواطف شما کار می‌کند، مثل موسیقی. هر صحنه به‌تنهایی در درون خودش درست عمل می‌کند، همان‌طوری که در رؤیا هم این‌گونه است، اما به یکدیگر به‌گونه‌ای وصل نمی‌شوند که بتوان درک معقولی از آن‌ها داشت، بازهم مثل رؤیا. روشی که برای فهم فیلم نیاز است ورای آن است، جایی است که فیلم به پایان می‌رسد. شما می‌توانید به دوستتان بگویید که دیشب عجیب‌ترین فیلم را دیده‌ام همان‌طوری که می‌توانید بگویید عجیب‌ترین خواب را دیده‌ام!». این رؤیا، با هر دوران و زاویه‌دیدی، چرخشی روان محور و جامعه‌محور می‌کند و تسلیم فقط یک خوانش نمی‌شود و بی‌پایانی این فیلم، متن را برای خوانش‌های بی‌پایان فراهم می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله در ابتدا بررسی کردیم که هر فیلمی فارغ از ژانر، سبک و دوره‌ای که در آن ساخته می‌شود، درنهایت به پایان می‌رسد و بخش پایانی هر فیلم از نقطه‌نظر ساختاری و تاثیرگذاری بسیار مهم تلقی می‌شود و دلیل آن این است که این بخش دربرگیرنده گره‌گشایی فیلم است و مضمون موردنظر به‌معنای نهایی خود می‌رسد و تأثیر کلی خود را کامل می‌کند. پس‌ازآن با طرح مسأله چگونگی پایان‌بندی شاهد این بودیم که سینمای کلاسیک قاعده‌مندترین پایان‌بندی چه ازنظر الگوهای حاکم بر دکوپاژ پایانی و چه ازنظر ساختار روایی را داشت تا این‌که که سینمای مدرن با گذر از سینمای کلاسیک، خرده‌روایت‌هایی را شکل داد که در آن‌ها روایت، اجباری در ایجاد وضعیت گره‌گشایی، دنومان و درنهایت پاسخ‌دهی به همه ابهامات و سؤال‌های مطرح‌شده نمی‌دیدند و مخاطب خود را با تعداد زیادی از گره‌های بازنشده‌ی ذهنی به خارج از سالن سینما هدایت می‌کرد. سپس تلاش شد پس از معرفی فضای اندیشگانی هنر پسامدرن به‌ویژه سینمای حاصل از آن‌که متأثر از فضای فرهنگی- اجتماعی عصر پسامدرن است، به یک‌چشم انداز کلی از نحوه پایان‌بندی و الگوهای پایان در دوره پسامدرن برسیم. به‌همین‌خاطر ابتدا روایت‌های سینمایی را موردبررسی قرار دادیم که چگونه سیر تکامل روایت و ساختار سینمایی طی چندین دهه به ساختارهای پیچیده‌ای رسید و فیلم‌سازان به‌دنبال شیوه‌های جدیدی در داستان‌گویی رفتند تا با کنار زدن هنجارهای گذشته عصر جدیدی را رقم بزنند و در آن روایت سینمایی را نه‌تنها منحصر به شیوه خطی نکردند بلکه به‌دلیل فروپاشی معنا و ارزش‌های اخلاقی و سیاسی دوره پسامدرن، غامض، سردرگم‌کننده و پر از گسست‌های زمانی و مکانی شد. پس‌ازآن به این پرداختیم که چگونه گفتمان پسامدرن به دنیای فیلم نفوذ کرده و باعث تولد سینمای پسامدرن و ادغام آن با سبک‌های متفاوت دوره‌های ماقبل خود شد. در ادامه فرم زیبایی‌شناختی خاص خود را همراه با محتوای فکری حاکم بر عصر پسامدرن ایجاد کرد تا این مسأله در طراحی پایان‌بندی خود را به‌شکل التقاط کدهای پایان‌بندی دوره‌های پیشین و نیز بی‌پایانی پایان‌بندی خود را نشان دهد. درهمین‌راستا با بررسی « جاده مالهالند» به‌عنوان یکی از نمونه‌های نوآورانه پایان‌بندی شاهد بودیم که در این دوره گاهی پیش می‌آید که چگونه فیلم پسامدرن هیچ الگوی ازپیش‌تعیین‌شده‌ای را برای پایان‌بندی خود نمی‌پذیرد. این عدم‌الگوپذیری در پایان‌بندی به‌شکل بی‌پایانی خود را بروز می‌دهد که در آن هیچ نشانه و الگویی برای پایان عامدانه و ازپیش‌آگاهی‌دهنده به مخاطب طراحی نشده است. زیرا سینمای پسامدرن نه‌تنها الگوگریز است بلکه این الگوگریزی و بی‌پایانی را مسأله‌ای منتج‌شده از کلیت زندگی پسامدرنیستی انسان پسامدرن می‌داند که در آن انسان همان‌گونه که زندگی پیچیده‌ای را در واپسین دوره سرمایه‌داری تجربه می‌کند، فیلم پسامدرن

را هم همان‌گونه می‌بیند. ازاین‌رو می‌توان نتیجه گرفت با مطالعه نظری و موشکافی بخش پایانی می‌توان به اطلاعات مهمی در رابطه با ساختار، شیوه دکوپاژ، روایت و هم‌چنین مسایل کلان اجتماعی- فرهنگی زمانه دست‌یافت. بدین‌ترتیب همان‌گونه که ساختار سیاسی و اجتماعی زندگی در دوره‌ی پسامدرنیسم ناپیدا و گم است، پایان فیلم پسامدرن هم به‌گونه‌ای ست که در آن تماشاگر نمی‌تواند آن را پیدا کند و انتظار و توقع تماشاگران امروزی از فیلم‌های پسامدرن همانند انتظار تماشاگر از فیلم‌های کلاسیک و مدرن نمی‌تواند باشد، زیرا دخالت تماشاگر در پیدا کردن و ساختن معنا، به‌عنوان مؤلف نهایی، حایزاهمیت است. فیلم پسامدرن طرح مسأله می‌کند، اما لزوماً پاسخ نمی‌دهد و هم‌چنان تفکربرانگیز باقی می‌ماند.

پی‌نوشت‌ها

1. Modernist
2. Postmodern
3. Mulholland Drive 2001
4. David Lynch
5. The End, Narration and Closure in the Cinema
6. Richard John Neupert
7. Frank Kermode
8. The Sense of an Ending
9. Plato
10. William S. Burroughs
11. Ending Title Card
12. Jean-Luc Godard
13. François Truffaut
14. Roman Polanski
15. Casabelanca 1942
16. Michael Curtiz
17. Red Desert 1964
18. Michelangelo Antonioni
19. Dead Man 1995
20. Jim Jarmusch
21. Blade Runner 1982
22. Ridley Scott
23. Jean Francois Liotar
24. The Postmodern Condition
25. metanarration, master narration, grandnarrative
26. Susan Hayward
27. Fredric Jameson
28. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism
29. Peter Wollen
30. Batman Returns 1992
31. Tim Burton
32. Robert Altman

33. Quentin Tarantino
34. New Hollywwod
35. Leftover
36. The Blue Angel
37. Josef von Sternberg
38. Citizen Kane 1941
39. Orson Welles
40. Forest Gump 1994
41. Robert Zemeckis
42. Psycho 1960
43. Alfred Hitchcock
44. Funny Games 1997
45. Michael Haneke
46. Last Year at Marienbad 1961
47. Alain Resnais
48. Shame 1968
49. Ingmar Bergman
50. 8½
51. Federico Fellini
52. Breathless 1960
53. Collage
54. Subjectivity
55. Endless Ending
56. Interupted Ending
57. Attach
58. Detach
59. Denouement
60. La Haine 1995
61. Mathieu Kassovitz
62. Barry Lewis
63. Neo-Noir
64. surrealism
65. Diane (Betty)
66. Ritta (Camilla)
67. Roger Ebert
68. Convoluted Narratives
69. Karen Smsert
70. Memento 2001
71. Christopher Nolan
72. Sight & Sound magazine
73. Michaeel Atkinson

فهرست منابع

- آقابابایی، احسان، قنبری برزیان، علی (۱۳۹۵). « گفتمان پست‌مدرن در سینمای ایران موردمطالعه فیلم صندلی خالی)» ، مجله جامعه‌شناسی کاربردی، سال بیست و هفتم، شماره پیاپی (۶۱)، شماره اول.
- اسمسرت، کارن (۱۳۸۱). «فیلم و جامعه پسامدرن»، ترجمه رامین فراهانی، فصلنامه رسانه، سال سیزدهم، شماره (۴۹).
- الستی، احمد (۱۳۹۵). « فابیولای یک پایان (تعطیلات آخر هفته)»، انتشارات فارابی، شماره (۷۷)، دوره بیستم، شماره اول.
- برلینر، تاد (۱۳۹۷). زیبایی‌شناسی هالیوود، ترجمه حسام‌الدین موسوی ریزی، چاپ اول، تهران: نشر لگا.
- بوکر، کیث (۱۳۹۷). هالیوود پست‌مدرن، ترجمه وحیدالله موسوی، چاپ اول، تهران: نشر بان.
- حسنوند، محمدکاظم (۱۳۹۷). « درآمدی بر پست‌مدرنیسم و تجلی آن در هنرهای تجسمی»، مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره (۵).
- حسن، ایهاب (۱۳۸۴). « کثرت‌گرایی در چشم‌انداز پسامدرن»، ترجمه محمدباقر قهرمانی، هلن حقانی‌راد، مجله کتاب صحنه، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۳، شماره (۳۸).
- حیاتی، وحید (۱۳۸۸). « فیلم پست‌مدرن»، مجله رواق هنر و اندیشه، شماره (۳۴).
- حیاتی، وحید (۱۳۸۸). « سینمای پست‌مدرن»، بخش دوم، مجله رواق هنر و اندیشه، شماره (۳۵).
- رجبی، وحید (۱۳۹۵). روایت‌های جدید در سینمای معاصر، تهران: نشر گیوا.
- رودریگز، کریس، گارات، کریس (۱۳۹۱). مدرنیسم، ترجمه کامران سپهران، چاپ دوم، تهران: نشر پردیس دانش.
- شه کلائی، فاطمه، ندائی، امیرحسین (۱۳۹۹). «خصوصیات روایی رمان‌های پسامدرن در فیلم‌های سینمایی (مطالعه موردی: فیلم سینمایی تلقین، کریستوفرنولان، ۲۰۱۰)»، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۲۵، شماره (۳)
- صاحب الفصول، محمدامین (۱۳۹۵). «بررسی ویژگی‌های پیرنگی سه فیلم (اسب تورین، لاک و پسرانگی) و ارتباط ساختار پیرنگی آن‌ها به نحوه دکوپاژ فیلم»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، پردیس بین‌المللی فارابی، دانشگاه هنر.
- فیلد، سید (۱۳۹۱). چگونه فیلم‌نامه بنویسیم، ترجمه عباس اکبری، چاپ هفتم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- صدرایی طباطبایی، پدرام (۱۳۹۰). «بررسی تحلیلی ساختار سکانس پایانی فیلم‌های سینمایی (دوره‌های کلاسیک، مدرن و پسامدرن)»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر.
- کمالی نیا، فرزین (۱۳۸۹). «زیبایی‌شناسی سینمای پساکلاسیک آمریکا». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- گالینو، پل جوزف (۱۳۹۰). «فیلم‌نامه‌نویسی: روش سکانس بندی»، ترجمه کیکاووس زیاری، چاپ اول، تهران: نشر افراز.
- لایون، دیوید (۱۳۹۲). پسامدرنیته، ترجمه محسن کریمی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات آشیان.
- محمد کاشی، صابره (۱۳۷۸). «بررسی تطبیقی بنیان‌های نظری پست‌مدرنیسم و سینمای پست‌مدرن»، فصلنامه فارابی، دوره هشتم، شماره (۳۲) و (۳۳).
- مزدبران، محسن (۱۳۹۵). «زیبایی‌شناسی سینمای مستقل آمریکا بعد از سال »۲۰۰۰، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر.
- مهدوی، ژاله (۱۳۹۵). «الگوهای دکوپاژی برای سکانس‌های شروع کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن»، فصلنامه فارابی، شماره (۷۷)، دوره بیستم، دوره اول.
- نجاریان، پروانه، پاک‌سرشت، محمدجعفر، صفائی مقدم، مسعود (۱۳۸۱). «مضامین پست‌مدرنیسم و دلالت‌های تربیتی آن»، مجله علوم تربیتی و روانشناسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، دوره سوم، سال نهم، شماره (۱) و (۲)
- هیوارد، سوزان (۱۳۷۷). «پسامدرنیسم در سینما»، ترجمه مازیار اسلامی. فصلنامه فارابی، دوره هفتم، شماره (۴)، شماره مسلسل ۲۸.

- Adamo, Giuliana. (1998). *Beginnings and Endings in Novels*. University of Reading.
- Pries, Eran. (1990). *Not Such a Happy Ending*: *The Ideology of the Open Ending*. Source: Journal of Film and Video, Vol. 42, No.3, Problems in Screenwriting, pp.18-23.
- Reid, James D., and Craig, Candace R. (2020) *Agency and Imagination in the Films of David Lynch, Philosophical Perspectives,* Lexington Books, New York.
- Todd, Antony, (2012), *Authorship and the films of David Lynch,* Aesthetic Receptions in Contemporary Hollywood, I.B. Tauris & Co Ltd, New York.
- https://www.rogerebert.com/roger-ebert/lost-on-mulholland-drive- April 16, 2002/
- http://www.sensesofcinema.com/2014/feature-articles/ The Perils of Fantasy: Memory and Desire in David Lynch's Mulholland Drive/ Clint Stivers June 2014 Feature ArticlesIssue 71
- Michaeel Atkinson (2022-2023, Winter), "Mulholland Dr.", Sight and Sound, volume 33, issue 1 (electronic version), pg 75

Received: 2022/08/27
Accepted: 2022/10/22
Published: 2023/03/06

Endlessness, New Ending Patterns in Postmodern Cinema Focusing on "Mulholland Drive"

Mohammad Bagher Ghahremani, Associate Professor, Department of Perfoming Arts, University of Tehran, Iran.
Ahmad Alasti, Associate Professor (Retired), Department of Perfoming Arts, University of Tehran, Iran.
Amin Anari, Master of Cinema, Department of Perfoming Arts, University of Tehran, Iran.

Abstract

Postmodernism, influenced by the socio-cultural atmosphere of the era, has affected films and in particular, the narratives have seen some radical transformations. The ending sequences have also evolved to have the previous patterns and new ones. In this article, we will first examine the bearings and importance of the final sequences and the ending of the films in different periods of the history of cinema and how films end regardless of their genre, style, and period in which they have been made. Therefore, we look at how the postmodern discourse penetrated the world of postmodern cinema and merged it with different styles of the previous eras. Subsequently, along with the intellectual content of the postmodern era, we now can see an aesthetic form that affects the laying out of the ending sequence and denouement, generally resulting in the form of mixture of the codes of the previous periods and a new particular one. In this regard, by examining "Mulholland Drive", which is considered to be one of the early examples of postmodern films with unique endless endings, we see that sometimes postmodern films do not retain any predetermined pattern for their closure. This lack of modeling that brings us to unchartered territories shows that in an endless (not just open endings but ones with more questions to solve) way, the audiences are left to ponder and question the whole film. Fredric Jameson refers to this pattern as endlessness and considers it be one of the characteristics of postmodern cinema because not only is it contradictory, but also this contradiction can be seen as a problem arising from the totality of postmodern human life as a whole, in which human beings experience a complex life in the last period of capitalism and into a postmodern world depicted in the films. According to Jameson's theory, just as the political and social structure of life in the postmodern period is invisible, the endings of postmodern films are also not vivid and audiences are unable to find any endings. We have applied this theory to the film "Mulholland Drive" and shown that its endlessness coincides with the film's structure and narrative.

Keywords: Postmodernism, Postmodern Cinema, Fiction Film, Mulholland Drive