تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۱۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۳۰

رضا سربخش[۱]، رئوف سربخش[۲]

فراداستان در دهه نود سینمای ایران بر اساس نظریه لیندا هاچن: مطالعه موردی دو فیلم «اژدها وارد می‌شود! » و «مسخره‌باز»

چکیده

فراداستان یکی از شگردهای ادبیات پسامدرن است که از دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی، وارد داستان‌نویسی غرب شد و اولین نشانه‌های آن در رمان تریسترام شندی اثر استرن در قرن هجدهم مشاهده شده است. موفقیت گونه‌های ادبی پسامدرن همچون فراداستان منجر به ورودشان به حوزه‌ی سینما شد و فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردانان زیادی از این تکنیک‌ها استفاده کردند. سینمای ایران نیز در سال‌های اخیر به‌سمت تولید آثار بیشتری با رویکرد پسامدرن متمایل شده است. باتوجه‌به اهمیت مطالعه پسامدرن در حوزه‌ی سینما و گرایش هنرمندان به تکنیک‌های جدید، این پژوهش تلاش دارد تا رویکردهای پسامدرن به‌ویژه در حوزه‌ی فراداستان با نظریه لیندا هاچن را در دهه نود سینمای ایران در دو فیلم «اژدها وارد می‌شود!» ساخته‌ی مانی حقیقی و«مسخره‌باز» اثر همایون غنی‌زاده موردبررسی قرار دهد. پژوهش توصیفی- تحلیلی است و از روش تحلیل محتوای فیلم براساس نظریات به‌دست‌آمده از مطالعات کتابخانه‌ای استفاده می‌شود. اصلی‌ترین ویژگی آثار فراداستان تناقض موجود در روایت آن‌ها است. این پارادوکس بدین‌معنی است که نویسنده‌ی داستان باید مدام به مخاطب القا کند که در حال مطالعه و یا دیدن یک اثر داستانی (خیالی) است و ازطرفی باید کاری کند که مخاطب این اثر را باور کند. اتصال کوتاه ویژگی دیگر این داستان‌ها است که نویسنده به خود اجازه می‌دهد در داستان وارد شده و در کنار مخاطبان و شخصیت‌هایش قرار بگیرد. بینامتنیت نیز ازجمله مواردی است که در تمام ادبیات پسامدرن ازجمله فراداستان قابلیت ردیابی دارد. حقیقی در فیلم «اژدها وارد می‌شود!» تلاش زیادی می‌کند تا موقعیت‌های واقعی و خیالی را براساس فراداستان تاریخ‌نگارانه لیندا هاچن برای مخاطبانش رقم زده و با ورود خودش به‌عنوان نویسنده در داستان، روند روایت را از حقیقت مستندگونه به‌سمت یک فیلم خیالی پلیسی تغییر می‌دهد. غنی‌زاده نیز تلاش کرده باتوجه‌به روایت‌های پسامدرن در تئاتر و ادبیات از ویژگی‌های فراداستان در فیلم «مسخره‌باز» استفاده کند. شخصیت‌های فیلم مدام در بینامتن‌های مختلف در رفت‌وبرگشت بوده و مرز بین واقعیت و خیال در صحنه آرایشگاه شکسته می‌شود. هنر پسامدرن یکی از مهم‌ترین رویکردهای شکل‌گرفته در هنر معاصر است و مطالعه و شناخت کافی عناصر آن‌ها به نویسندگان و کارگردانان کمک فراوانی می‌کند تا بتوانند روایت‌های بهتری را خلق کنند.

واژگان کلیدی: فراداستان، سینما، لیندا هاچن، پسامدرن، مانی حقیقی، همایون غنی‌زاده

[۱] کاندیدای دکتری مطالعات رسانه، رادیو و تلویزیون ، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران
Email: rezasarbakhsh@ut.ac.ir

[۲] کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: raoufsarbakhsh@modares.ac.ir

مقدمه

دوره پسامدرن بدون شک یکی از پربحث‌ترین دوره‌های تاریخی است. در این دوره، نظریه‌پردازان و پژوهش‌گران زیادی وارد شده و نظریه‌های بسیار متنوعی را ارایه دادند. به اعتقاد بسیاری از آن‌ها پسامدرن دارای وابستگی زمانی نیست و ویژگی‌های زیادی دارد که در طول تاریخ هنر قابل‌مشاهده و بررسی هستند. این اصطلاح ابتدا بر نقاشی‌های امپرسیونیستی گذاشته شد و در ادبیات در سال ۱۹۳۴ توسط شخصی به نام فدریکو دانیس در مقابله با مدرنیسم به‌کار رفت. (جنکنز،۱۳۷۹:۱۰) در ادامه، نویسندگان ادبی برای تغییر رویکردهای مختلف، دست به خلق تجربه‌های جدیدی زدند و حوزه‌ی روایت‌شناسی نیز شکل گرفت؛ حوزه‌ای که بسیار دیر وارد بحث نظری شد و قدمت آن به یک صدسال هم نمی‌رسد اما توانست به نظریات مختلفی به‌ویژه در ادبیات پسامدرن بپردازد.

به‌عقیده‌ی نظریه‌پردازان، فراداستان[1] یکی از شگردهای داستان‌نویسی پسامدرن است که از دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی وارد داستان‌نویسی غرب در قرن هجدهم شده است. (Özün, 2012:76) فراداستان بخش مهمی از هنر پسامدرنیسم است که قواعد نوشتن آن با بسیاری از قواعد داستان‌نویسی مدرن و کلاسیک در تضاد است؛ تضادهایی که ناشی از نیاز وافر به حضور ظرفیت‌های جدید برای نویسندگان متفاوت در قرن‌های متمادی بود.

اصطلاح فراداستان برای نخستین‌بار در مقاله‌ای توسط اسکولز و گس در سال ۱۹۷۰ با تحلیل رمان زندگی و عقاید آقای تریسترام شندی اثر لارنس استرن معرفی شد. (Neumann,2009:207)، اما افراد زیادی در طول این سال‌ها درباره‌ی فراداستان نظرات و قواعد متفاوتی را ارایه دادند. بسیاری از پژوهش‌گران مانند لیندا هاچن، ورنر ولف و رابرت آلتر در پژوهش‌های خود اعتقاد دارند که فراداستان مختص دوره پسامدرن نیست و حتی نخستین نمونه‌های داستانی غربی مثل آثار هومر نیز عناصر فراداستانی می‌توانند داشته باشند. (Edwards,1985:42). تکنیک فراداستان از غرب به‌وسیله داستان کوتاه و رمان وارد ادبیات فارسی کشور شد و بسیاری از نویسندگان معاصر به‌سوی این تکنیک متمایل شدند. دو اثر معروف فراداستان که ایرانیان را با این حوزه آشنا کرد، عبارت‌اند از: سلاخ‌خانه‌ی شماره‌ی پنج اثر کورت ونه‌گات و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری اثر ایتالو کالوینو (مری،۱۳۹۶:۱۵)

این تکنیک بعد از رمان به‌سرعت به تمام حوزه‌های ادبی ورود پیدا کرد. سینمای پسامدرن یکی از هنرهایی بود که تحت‌تأثیر فراداستان قرار گرفت. بدین‌ترتیب بسیاری از سینماگران معاصر و علاقه‌مند به هنر پست‌مدرن تلاش کردند برخی از ویژگی‌های فراداستان را برای نگارش فیلم‌نامه‌هایشان استفاده کنند. نحوه‌ی استفاده تکنیک‌های فراداستانی در ادبیات بسیار خاص و منحصر به خود نویسنده به‌خاطر رویکرد این گونه‌ی ادبی است. نویسندگان و کارگردانان ایرانی نیز به‌ویژه افراد جوان‌تر در دهه هشتاد و نود شمسی به‌سمت تجربه‌های جدیدی در سینما متمایل شدند. مانی حقیقی و همایون غنی‌زاده دو تن از افرادی هستند که سعی داشته سینمای پست‌مدرن را در آثار خود تجربه کنند. شناخت حوزه‌های مدرن و پسامدرن در دنیا و رویکردهای شکل‌گرفته در سینمای نوین برخلاف ساختارهای گذشته بدون شک یکی از مهم‌ترین کارهای پژوهش‌گران، مدیران و سینماگران هر دوره‌ای است؛ برهمین‌اساس این پژوهش تلاش دارد دو اثر پست‌مدرن در دهه نود شمسی را ازلحاظ عناصر فراداستانی بررسی کرده و آن‌ها را در تقابل با ساختارهای مدرن موردتطبیق قرار دهد.

پیشینه پژوهش

در حوزه پسامدرنیسم تحقیقات و کتب بی‌شماری به‌دلیل جذابیت موضوع در ایران وجود دارد. در فراداستان نیز تاکنون پژوهش‌های مختلفی انجام‌شده است اما در بحث فراداستان در سینما و فاروایت[۲] در درام پژوهش‌های بسیار کمی وجود دارد. تنها در حوزه‌ی سینما می‌توان به اثر پاینده به‌نام «رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس» اشاره کرد. همچنین پاینده تألیفاتی را در ادبیات پسامدرن و در کتاب «مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان» نگاشته‌اند. بیشتر پژوهش‌های فراداستان به حوزه‌ی ادبیات اختصاص دارند که می‌توان به این موارد اشاره کرد: شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰ اثر مریم شریف‌نسب و محمدمهدی ابراهیمی فخار، بررسی عناصر جهان متن براساس رویکرد بوطیقای شناختی در داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند از لیلا صادقی، پسامدرن تصنعی از سحر غفاری، انگاره‌های پست‌مدرن در کتاب بی‌نام اعترافات اثر غلامحسین غلامحسین زاده و سارا حسینی، پست‌مدرنیسم در ادبیات معاصر ایران از سیاوش گلشیری، پی‌جویی ویژگی‌های رمان پسامدرن در سه‌گانه نیویورک پل استر از شهاب‌الدین ساداتی و تحلیل پسامدرنیسم چندجانبه‌ی رمان «صورتک‌های تسلیم» با تأکید بر فراداستان تاریخ‌نگارانه نوشته فاطمه جعفری کمانگر.

روش تحقیق

این پژوهش به روش کیفی انجام شده است. «در تحقیق کیفی، پژوهشگر ضلع تکمیل‌کننده و سازنده داده‌ها بوده و طرح تحقیق در جریان بررسی محیط طبیعی و بدون کنترل متغیرهای مزاحم تدوین می‌شود. محقق، داده‌های مربوط به یک موضوع را جمع‌آوری کرده و پس از گروه‌بندی آن‌ها به تبیین داده‌ها می‌پردازد.» (سعدی پور، ۳۸:۱۳۹۵) روش پژوهش‌گران این تحقیق توصیفی تحلیلی است. گردآوری داده‌ها به‌صورت مطالعات کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و خوانش تصاویر و فیلم‌ها است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به‌ویژه جامعه آماری به روش تحلیل داده‌های کیفی رقم خورده است. «برای مطالعه تولیدات فرهنگی و هنری نظیر فیلم، نقاشی، تئاتر و موسیقی از روش تحقیق توصیفی تحلیل محتوا استفاده می‌شود.» (حافظ نیا، ۷۰:۱۳۹۱) دو نمونه موردبررسی پژوهش فیلم‌های « اژدها وارد می‌شود!» ساخته‌مانی حقیقی (۱۳۹۴) و فیلم «مسخره‌باز» اثر همایون غنی‌زاده (۱۳۹۷) است. در این پژوهش فیلم‌ها به‌عنوان یک متن موردبررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند. روش‌شناسی تحلیل متنی این نتیجه را در پی دارد که متن وسیله‌ای برای تحلیل متنی است و نه پایان آن، آنچه موردتوجه است خود متن نیست بلکه آن چیزی است که متن به آن دلالت می‌کند. (Curtin,1995:12)

فراداستان

فراداستان یکی از انواع رایج رمان‌های پسامدرن است و درواقع داستانی است که آگاهانه توجه خواننده را به تصنعی بودن خود جلب می‌کند. افشای صنعت و به سخره گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی، از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان است. فراداستان سعی دارد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه گرفت، برعکس واقع‌گرایان که می‌خواستند از طریق داستان، واقعیت را تبیین کنند. «فراداستان اصطلاحی منعطف است که دامنه‌ای

گسترده‌ای از داستان‌ها را فرامی‌گیرد» (وو، ۳۱:۱۳۹۰) یکی از مهم‌ترین تعاریف فراداستان توسط پاتریشیا وو مطرح شده است:

> «فراداستان اصطلاحی است که به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود و به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق، پرسش‌هایی را درباره رابطه میان داستان و واقعیت مطرح سازد. چنین نوشته‌هایی برای ارایه نقدی که ناشی از شیوه‌های برساخته مختص خویش است، صرفاً به بررسی و آزمودن ساختارهای بنیادین داستان روایی بسنده نمی‌کنند، بلکه در داستان‌وارگی یا خیالی بودن محتمل جهان خارج از متن داستانی ادبی نیز کنکاش می‌کنند» (وو، ۳۰:۱۳۹۰)

لیندا هاچن نیز درباره فراداستان می‌گوید: فراداستان که اکنون به این نام نامیده می‌شود، داستانی است درباره خودش؛ داستانی که شامل گزارش رویدادهای درونی خود از راوی یا هویت زبانی او است. (Hutcheon, 2013:1). مقصود از فراداستان به به‌نظر پاینده داستانی است که دایم به خواننده یادآور می‌شود که آنچه می‌خواند تخیلی است و گزارشی از واقعیت یا رویدادی حادث‌شده نیست. (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۳)

از نمونه‌های معروف اولیه‌ی این ساختار می‌توان به رمان تریسترام شندی اثر لاورنس استرن اشاره کرد و از فراداستان‌های مدرن می‌توان به رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری نوشته ایتالو کالوینو، نویسنده ایتالیایی اشاره کرد. ابتدای این کتاب با این عبارت آغاز می‌شود: تو داری شروع به خواندن داستان جدید ایتالو کالوینو، اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، می‌کنی... (میرصادقی و ذوالقدر، ۲۰۷:۱۳۷۷-۲۰۸) عمده‌ی نظریه‌پردازان، فراداستان را گرایشی درون جریان پسامدرن می‌دانند. به‌طورمثال پاتریشیا وو می‌گوید: فراداستان وجهی از نوشتار است که درون جنبش فرهنگی گسترده‌ای قرار می‌گیرد که از آن به‌عنوان پسامدرنیسم یاد می‌شود. (وو، ۳۳:۱۳۹۰) همچنین وو به‌عنوان یکی از مطرح‌ترین نظریه‌پردازان فراداستان در پاسخ به اینکه آیا فراداستان ژانر است؟ می‌گوید: فراداستان بیش ازآنکه خرده‌ژانری از رمان باشد، گرایش درون خود رمان است که از طریق بزرگ‌نمایی تنش‌ها و تقابل‌های درونی و ماهوی رمان‌ها عمل می‌کند. (وو، ۲۶:۱۳۹۰)

رمان‌های برجسته پسامدرن اغلب در آمریکا نوشته‌شده‌اند. این نوع داستان برخلاف انواع دیگر ادبیات داستانی از اروپا نیامده؛ بلکه از آمریکای لاتین تحت قلم نویسندگانی چون گابریل گارسیا مارکز، خولیو کورتزار، خورخه لوئیس بورخس وارد آمریکا شده است. در ایران نیز برخی نویسندگان در حوزه فراداستان و رمان پسامدرن طبع‌آزمایی کرده‌اند ازجمله رضا براهنی، منیرو روانی‌پور، کاظم تینا و ابوتراب خسروی. (تدینی، ۶۳:۱۳۸۷-۸۲)

فراداستان تاریخ‌نگارانه

لیندا هاچن منتقد ادبی برای تعریف داستان‌هایی که واقعیت و تخیل را به‌هم می‌آمیزند، از اصطلاحی به‌عنوان «فراداستان تاریخ‌نگارانه[۳]» استفاده می‌کند. هاچن این اصطلاح را با ادغام دو جزء «فراداستان» و «تاریخ‌نگارانه» در کنار هم معرفی می‌کند. او در اثر خود به نام روایت خودشیفتگی تلاش زیادی دارد که با الحاق واژه تاریخ‌نگارانه به فراداستان اعلام کند که داستان‌نویسی پسامدرن مربوط به گذشته‌های بسیار دوری است؛ از هومر گرفته تا آخرین کتابی که در قرن بیست و یکم نگارش شده. (Hutcheon, 2013:7) تاریخ‌نگاری مطالعه تاریخ و روش‌شناسی تاریخ است. لاکاپرا از آن به‌عنوان باز مفهوم‌سازی فرهنگ برحسب گفتمان‌های جمعی یاد می‌کند (به نقل از Hutcheon, 1988:15). ازآنجاکه پسامدرن به هر شکلی با

تاریخ سروکار دارد تاریخ‌نگاری واژه‌ای رایج در توصیف فرهنگ و ادبیات پسامدرن است؛ اگرچه رویکردهای متفاوتی نسبت به آن وجود دارد. انتخاب این واژه توسط هاچن نیز تلاش زیادی برای رد ادعای ادبیات پسامدرن غیرتاریخی است. او اعتقاد دارد که گذشته را فقط به‌واسطه‌ی بقایای متنی‌شده‌اش می‌شناسیم و به‌همین‌دلیل است که هر متنی می‌تواند ویژگی‌های پسامدرن داشته باشد. (Hutcheon, 2013:21-69)
هاچن در کتاب خود فراداستان تاریخ‌نگارانه را این‌گونه تعریف می‌کند:

> «آن دسته از رمان‌های معروف که هم بسیار در خودنگر[۴] هستند و هم ادعاهایی در باب وقایع و شخصیت‌های تاریخی آن‌ها وجود دارد: رمان‌هایی چون زن ستوان فرانسوی، بچه‌های نیمه‌شب، رگتایم و آخرین حرف‌های مشهور. در بیشتر آثار انتقادی نوشته‌شده بر پسامدرنیسم، بیشتر روایت- چه ادبیات و تاریخ و چه نظریه- کانون توجه بوده است. تاریخ‌نگاری پسامدرن این سه حوزه را در بر می‌گیرد؛ به‌عبارت‌دیگر خودآگاهی نظری آن از تاریخ و داستان به‌عنوان برساخته‌های بشری، (تاریخ‌نگاری فراداستان) زمینه را برای بازاندیشی و بازآفرینی اشکال و مضامین گذشته فراهم می‌آورد.» (*Hutcheon, 1988:5*)

از دیدگاه هاچن، آنچه وقایع تاریخی را می‌سازد، پیرنگ‌گذاری روایی و تبیین تاریخ‌نگاری وقایع گذشته است. درواقع، این همان هم‌بافتی است که معنای تاریخی پسامدرن، خود را در آن قرار می‌دهد. (Hutcheon, 1988:92) همچنین، هاچن اضافه می‌کند که فراداستان تاریخ‌نگارانه با راست و دروغ رویداد تاریخی بازی می‌کند. برخی جزییات تاریخی تحریف می‌شوند. درواقع، فراداستان تاریخ‌نگارانه جزییات تاریخی را دخیل می‌کند؛ ولی آن‌ها را وانمایی نمی‌کند. (Ibid:114) هاچن اظهار می‌کند فقط تاریخ نیست که ادعای حقیقت دارد، ادبیات تاریخ‌نگارانه پسامدرن نیز گفتمانی است مانند تاریخ؛ نظامی دلالت‌گر که با حقیقت در ارتباط است و فروکاستن گذشته، برون‌متنی به حوزه تاریخ‌نگاری به نام استقلال هنر را برنمی‌تابد. تاریخ‌نگاری نه‌تنها گذشته را متنی می‌کند، بلکه آن را می‌سازد. (Ibid:93) درواقع، همان‌گونه که پل ریکور نشان می‌دهد، نگاشتن تاریخ است که به سازنده وجهی تاریخی می‌دهد. (Ibid:113)
به باور هاچن، پسامدرنیسم روش خوبی است برای به پرسش کشیدن چون‌وچرایی این فرض که «اندیشیدن به گذشته ممکن است» (Shirvani, 1994: 294)). از دید او، پسامدرنیسم بازاندیشی رندانه‌پردازانه تاریخ است. همان‌طور که گذشته را نمی‌توان انکار کرد، نمی‌توان به‌آسانی به آن رجعت کرد، زیرا همیشه رابطه‌ی آن با اکنون انتقادی بوده نه نوستالژیک (Hutcheon, 1988:45).
هدف فراداستان تاریخ‌نگارانه این است که برداشت‌های معمول مخاطب را درباره‌ی واقعیت و داستان برهم بزند و مرز بین این دو را ادغام‌شده نشان دهد. هاچن با تخیلی تلقی کردن هر روایتی از تاریخ گذشته، دیدگاه واقعیت‌گرا را به موضوعی غیرواقعی و بسیار بحث‌برانگیز تبدیل می‌کند. درواقع، او با توجه به ماهیت غیرقطعی، هر متن تاریخ‌نگارانه‌ای را به‌معنای نفی واقعیت‌های تاریخی نمی‌داند؛ بلکه معتقد است تاریخ، حادث شده و ازاین‌رو، باید آن را واقعی دانست. آنچه نباید لزوماً واقعی پنداشت، حتمیت بازنگاری‌های ما از تاریخ است. به‌عبارت‌دیگر، هاچن خودِ تاریخ را افسانه نمی‌داند؛ از نظر او، تلاش ما برای دست یافتن به حقیقت تاریخی، همواره مساوی با عاری کردن تاریخ از واقعیت است.

ویژگی‌های متون فراداستانی

تکنیک فراداستان همچون نمایش‌های مدرن ساختاری شبیه به سیستم فاصله‌گذاری[۵] ایجاد می‌کند. نویسنده

در این آثار به‌طورواضح دیده می‌شود و روایت به‌گونه‌ای پیش می‌رود که خود خواننده در اثر درگیر است و دیگر همچون یک اثر کلاسیک خود را با روایت ازپیش‌تعیین‌شده‌ی نویسنده تطبیق نمی‌دهد و این نویسنده است که با خواننده همکاری و مشارکت می‌کند.

کلین کویتز سه روش اصلی برای فراداستان برشمرده است: ۱. ورود نویسنده به متن (اصطلاح داستانی اتصال کوتاه) ۲. برجسته کردن بعد فیزیکی کتاب و بازیگوشی‌های چاپی ۳. برساختن ماشین‌وار کتاب و کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی (Klinkowitz,1988:836)

اتصال کوتاه[۶] اصلی‌ترین ویژگی فراداستان است و به معنای ورود نویسنده به دنیای داستان است. این تکنیک بدین‌صورت است که نویسنده یا همان راوی در یک اثر فراداستانی آشکارا دخالت می‌کند و با شخصیت‌ها ارتباط برقرار می‌کند. این ارتباط باعث ایجاد یک اتصال میان جهان داستان و جهان بیرون داستان می‌شود و در صورت افراط، خواننده در برخی موارد ممکن است گیج شود که کدام‌یک از این دو داستان اصالت دارند. ورود نویسنده می‌تواند از دو راه صورت بگیرد: یا نویسنده آشکارا خود را مؤلف و سازنده رمان معرفی کند. مثل ابتدای برخی فراداستان‌ها که نویسنده خودش را به خواننده معرفی می‌کند و می‌گوید او در حال مطالعه این کتاب است.

روش بعدی این است که نویسنده در طی داستان با کنش داستانی و کنش شخصیت‌ها همراه شود و خود را درگیر سازد. «حتی ممکن است در یک اثر پسامدرن نویسنده خودش در میانه داستان به‌عنوان یکی از شخصیت‌های داستانی اضافه شود.» (تدینی،۱۳۸۸:۶۶)

فراداستان در ذات خود با تناقض روبه‌روست. این تناقض به این معنی است که نویسنده تلاش زیادی می‌کند که خواننده را از دنیای داستانی خود بیرون بکشد و به او اعلام کند که این یک داستان ساختگی است و همچنین تلاش می‌کند بر مبنای اصل باورپذیری کاری کند که خواننده داستانش را باور کند. تا پیش از شکل‌گیری این تکنیک، داستان‌ها درباره هر موضوعی جز خود داستان نوشته می‌شدند اما در فراداستان، خواننده، داستانی درباره نوشتن خودِ داستان می‌خواند. هاچن درباره این تناقض می‌گوید:

> «این تناقض ذاتاً به‌عنوان دفاعیه‌ای از نوعی از داستان بارورشده است که در دهه ۱۹۶۰ رواج پیدا کرد. در فراداستان، این حقیقت آشکارشده که این خواننده است که عمل خوانش را انجام می‌دهد، اما خواننده در دنیایی که نویسنده اجبار کرده تا داستانی باشد، زندگی می‌کند و متن به‌صورت متناقض نمایی، نیازمند آن است که خواننده را دخیل خود کند تا خواننده در متنی‌ات آن درگیر شود، تخیل کند و تأثیر بگذارد، اما در این مشارکت در خلق، خواننده به‌سوی تناقض کشیده می‌شود. متنی تناقض دارد که خودشیفتگی و خود بازتابندگی را توأمان داشته باشد و همچنان بر خارج از دنیای متن تمرکز کرده، اما به‌سوی خواننده متمایل باشد». (*Hutcheon, 2013: 7*)

دست نویسنده در یک اثر فراداستانی نسبت به یک نویسنده کلاسیک بسیار بازتر است. نویسنده عصر کلاسیک نباید به حریم شخصیت‌هایش وارد شود و نمی‌تواند نظر شخصی خودش را روی شخصیت‌ها و یا کنش‌ها اعمال کند. به‌عبارتی‌دیگر در یک اثر کلاسیک، حریمی به نام حریم نویسنده و شخصیت‌ها وجود دارد که نویسنده نمی‌تواند از آن‌ها تخطی کند و باید داستان را همان‌گونه که هست بدون هیچ‌گونه جهت‌گیری روایت کند. هرچه این جهت‌گیری نویسنده به کنش‌های درون داستان و شخصیت‌ها بیشتر شود این اثر به یک روایت پسامدرن فراداستانی نزدیک‌تر می‌شود.

در رمان پسامدرن، شخصیت‌ها ممکن است بر استقلال خود از نویسنده اصرار ورزند و حتی علیه او شورش کنند، تا حدی که خواننده احساس کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند نه شخصیت‌ها از نویسنده (پاینده، ۶۴:۱۳۸۶) تمام این ارتباطات ازاین‌رو ایجاد می‌شود که پسامدرنیست‌ها، نویسنده را آفرینش‌گری نمی‌دانند که مجازاً قدرتی خدا گونه دارد. ازنظر آنان، نویسنده نمی‌تواند مقدرات متن را با یقین و شکلی تخطی‌ناپذیر تعیین کند. (پاینده، ۱۳۸۶:۶۳) در فراداستان با درهم آمیختن شخصیت داستانی با خود نویسنده، مرز واقعیت و خیال مخدوش می‌شود و از زبان به‌نحوی استفاده می‌شود تا نقش دخالت‌کننده‌ی نویسنده در نحوه‌ی زندگی شخصیت‌ها آشکار شود... نویسنده با این ترفند به شیوه‌ای کارکردی، داستانی بودن واقعیت را تداعی می‌کند. (تدینی، ۸۹:۱۳۸۸)

نویسنده یک اثر فراداستان تلاش می‌کند تا به خواننده‌ی خود اعلام کند که این واژگان بیشتر بازی زبانی هستند و عنوانی که از داستان در ذهن او وجود دارد، حقیقی نیست. به‌همین‌دلیل به تعبیر کویتز نویسنده بازیگوشی‌های زیادی در متن داستانی خود انجام می‌دهد. به‌طورمثال ممکن است در یک اثر داستانی، نویسنده فراداستان به مخاطب خود حق انتخاب دهد تا از گزینه‌های پیشنهادی یکی را برای ادامه و یا پایان داستان برگزیند. «کاری که به‌طور مثل رضا امیرخانی در رمان خود به نام بیوتن انجام داد». (امیرخانی، ۱۳۸۷: ۱۰۸)

یکی از ویژگی‌های مهم آثار پسامدرن بینامتنیت[۷] است. نظریه‌پردازان پسامدرن به این نتیجه رسیده‌اند که هیچ متنی نیست که به‌طور غیرمستقیم از متون پیش از خود بهره نبرده باشد. این ویژگی که در تمام آثار پسامدرن دیده می‌شود در فراداستان نیز به‌شدت موردتأکید قرار می‌گیرد و هر اثر فراداستانی دارای ارتباط‌های تنگاتنگی با متون دیگر است؛ به‌طوری‌که این ارتباط آشکار است و نویسنده ازعمد می‌خواهد ذهن خواننده را به‌سمت آثار دیگرِ مورداستفاده در اثر خود جذب کند.

نویسنده یک اثر فراداستان در طول روایت مرتب با مخاطب خود در ارتباط است. اگر یک بازیگرِ هنرهای نمایشی چنین کند اصطلاحاً دیوار چهارم[۸] را شکسته است و در فراداستان نیز چنین اتفاقی می‌افتد. نویسنده با ضمایر دوم‌شخص مخاطب خودش را موردخطاب قرار می‌دهد و او را می‌ترساند یا نصیحت می‌کند و یا حتی قسمت‌هایی از داستان را با خطاب دوم‌شخص روایت می‌کند تا دیوار بین نویسنده و خواننده را بشکند. مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان ذکر شدند. تدینی در کتاب خود برخی دیگر از ویژگی‌های فراداستان را این‌چنین ذکر می‌کند:

> «محتوای وجودشناسانه، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا یا شیفته گونگی، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن طرح یا پیرنگ، بازی‌های زبانی، شکلی بودن و نداشتن قطعیت، پراکندگی و نداشتن مرکزیت، ترکیب، مشارکت، تناقض، جابه‌جایی، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، بازنمایی سلطه تصاویر، بازنمایی فروپاشی فراروایت‌ها، آشکارکردن تصنع، نقیضه‌پردازی، بینامتنیت، ازبین‌رفتن هویت فردی و ایجاد هویت چهل‌تکه و تغییرات زاویه» (تدینی، ۲۷:۱۳۸۸-۲۸)

سینما و فراداستان

سینمای پسامدرن حداقل از دو منظر قابل‌ردیابی است. یکی تغییرات ساختار فیلم‌سازی و دیگری محتوای

فیلمیک. با ورد به عرصه پسامدرن، صنعت سینما نیز دستخوش تغییر شد و هالیوود از تولید انبوه فوردی (نظام استودیویی) با آثاری که گاه‌وبیگاه پرفروش می‌شدند به تولید مستقل انعطاف‌پذیر تغییر شکل داد که ویژگی اقتصاد پسامدرن بود (Hill, 1998:100)

در گفتمان سینمایی توافق قابل قبولی در مورد امر پسامدرن وجود ندارد، درحالی‌که برخی معتقدند اصطلاح سینمای پست‌مدرن را پیتر وولن در سال ۱۹۹۲ برای فیلم «بازگشت بتمن» به کار برده است اما عده‌ای کاربرد آن را در مجلات سینمایی دهه ۱۹۸۰ نیز شناسایی کرده‌اند. (حاج‌آقا محمد، ۱۳۸۸: ۷۳) بااین‌حال این اصطلاح درباره سبک و مختصات زیبایی‌شناسه آثار برخی از فیلم‌سازان از دهه ۱۹۸۰ به بعد مثل تارانتینو، برتون، دیوید لینچ، دیوید کرانبرگ، الیور استون، رابرت آلتمن، هال هارتل و... به کار برده شده است. (حیاتی، ۱۳۸۸: ۳۸)

اسکات لش چهار نوع سینمای واقع‌گرا، سینمای مدرنیستی، سینمای رایج پست‌مدرن و سینمای پست‌مدرنیست را از هم مجزا می‌کند و سینمای پست‌مدرنیست را مشتمل بر فیلم‌هایی می‌داند که بر (تماشا) ارزش بسیاری قایل هستند، تماشاگر را از وضعیت نشسته درمی‌آورند و در حالتی سیار و (خانه‌به‌دوش) قرار داده و با فوریت و بی‌واسطگی تکان‌دهنده‌ای، مستقیم وارد فیلم می‌کنند. (لش، ۱۳۸۳: ۲۷۵)

ادبیات و سینما مرز اشتراک بسیار زیادی دارند و به دلیل شالوده بودن ادبیات به‌عنوان متن یک اثر سینمایی، بسیاری از تکنیک‌های ادبی در سینما استفاده شده و به آن وارد می‌شوند. پاینده در کتاب رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس می‌نویسد: رمان و فیلم، دو ژانر قیاس‌پذیر هستند. (پاینده، ۱۳۸۶: ۲۹). او در اثبات نظر خود ادامه می‌دهد: هردوی این ژانرهای هنری، ساختاری روایی دارند و خواننده/ بیننده را با یک روایت یا داستان روبه‌رو می‌کنند که حکم تفسیری از واقعیت را دارد. عناصر به وجودآورنده‌ی این روایت نیز در این دو ژانر مشابه هستند. (پاینده، ۱۳۸۶: ۲۹-۳۰)

سینما به‌عنوان یک متن (به‌معنایی که پساساختارگرایانی چون بارت و دریدا در نظر دارند) دارای ویژگی‌هایی است که دقیقاً در یک اثر ادبی به کار می‌رود و به‌همین‌دلیل است که مسأله فراداستان که یکی از تکنیک‌های مختص ادبیات پسامدرن است قابلیت بررسی در یک اثر یا یک رسانه دیگر یعنی سینما را نیز دارد. تکنیک فراداستان که یکی از شگردهای اصلی نویسندگان پسامدرن است به‌گونه‌ای فراگیر است که متن ادبی یک اثر سینمایی یا همان فیلم‌نامه یک فیلم پسامدرن نیز از قاعده فراداستان مستثنا نمی‌ماند و تمام ویژگی‌های یک اثر فراداستان در یک اثر سینمایی نیز قابل‌تطبیق است. لازم‌به‌ذکر است در سال‌های اخیر توسط برخی پژوهش‌گران حوزه سینما واژه‌ای به نام فراسینما[۹] خلق شده است و محققان تمایل دارند این واژه را جایگزینی برای واژه فراداستان در سینما به کار برند. اما به‌دلیل عدم تطابق کامل این دو اصطلاح در کتاب‌های روایت‌شناسی سینما و ادبیات پسامدرن هنوز از واژه فراداستان برای این‌گونه آثار استفاده می‌شود. «از طرفی دیگر اصطلاح فراداستان در زبان انگلیسی به‌طور عام برای تمام متن‌هایی در نظر گرفته می‌شود که به‌طور گسترده از جریان سیال ذهن و خیال‌زدایی استفاده می‌کنند و به همین دلیل این واژه‌ها معمولاً زیر این چتر واژه قرار می‌گیرد». (Neumann & Nü nning,2009:208)

سینمای ایران

سینمای ایران نیز همچون سینمای دنیا در ورود به مسیر پسامدرنیت قرار گرفته و تلاش‌هایی در این جهت صورت داده است. این تلاش‌ها را می‌توان بر سه نوع رویکرد دسته‌بندی کرد. نخست فیلم‌هایی که به‌لحاظ

فرمی و روایی با جریان غالب دوره خود متفاوت هستند. مانند فیلم «ده» اثر عباس کیارستمی (۱۳۸۰). رویکرد دوم فیلم‌هایی هستند که به‌خاطر تقلید از فیلم‌های پست‌مدرن غربی، لقب پست‌مدرن گرفته‌اند. مانند فیلم «اشکان»، «انگشتر متبرک و چند داستان دیگر» ساخته شهرام مکری (۱۳۸۶) که تقلیدی از فیلم داستان عامه‌پسند اثر تارانتینو است. رویکرد سوم فیلم‌هایی هستند که به‌خاطر فرم و محتوای پسامدرنی خود در زمره آثار پسامدرن قرار گرفته‌اند. برای این رویکرد می‌توان به فیلم‌هایی چون «صندلی خالی» ساخته سامان استرکی (۱۳۸۷)، «اژدها وارد می‌شود!» ساخته‌مانی حقیقی (۱۳۹۴) و «مسخره‌باز» اثر همایون غنی‌زاده (۱۳۹۷) اشاره کرد.

با جهانی‌شدن و پیشرفت تکنولوژی و دسترسی هنرمندان ایرانی به منابع پسامدرن، شرایط برای خلق آثار متفاوت‌تر در ایران روزبه‌روز بیشتر شد. اگر تا گذشته یک اثر پسامدرن برای عموم مردم واژه‌ای پیچیده و پر ابهام تلقی می‌شد و شکستش در گیشه قطعی بود، امروزه با پیشرفت تکنولوژی و سطح سواد عموم مردم، هنرمندان مجال بیشتری برای خلق آثار پسامدرن پیدا کرده‌اند. البته لازم‌به‌ذکر است که هنرمندان پسامدرن هیچ‌گاه به مخاطبین برای دیده‌شدن آثارشان نیاز نداشتند اما شرایط در ایران به‌گونه‌ای رقم خورده است که هنرمندان پسامدرن علاقه دارند علاوه بر تولید یک اثر متفاوت، یک اثر باسلیقه مخاطب را نیز تولید کنند و این اتفاق به‌شدت در این سال‌های اخیر دیده شده است.

بعد از انقلاب اسلامی و ثبات فرهنگی کشور، سینماگران به‌مرور مسیر خود را مشخص کرده و هر شخصی در گونه و ژانر موردعلاقه‌ی خود به فعالیت ادامه داد. تا پیش از دهه ۱۳۸۰ و ورود نسل چهارم سینمای ایران، سینماگران کمتری وجود داشتند که تمایل به خلق آثار پست‌مدرن داشته باشند. این کارگردان‌ها گاه آثاری را با ویژگی‌های پسامدرن خلق نمی‌کردند اما به‌دلیل تمایزشان با دیگر هنرمندان اثر آن‌ها در زمره آثار مدرن و گاهی به‌اشتباه پسامدرن تلقی می‌شد. اما به‌مرور با ورود نسل چهارم و پنجم هنرمندان بعد از انقلاب و استقبال مخاطبان از پسامدرن و فرهنگ آن بعد از هنرهای دیگر به‌خصوص ادبیات راه خود را به سینما نیز باز کرد. کارگردانان جوان دهه هشتاد و نود شمسی بامطالعه ساختارهای پسامدرن، آن‌ها را در آثارشان بیشتر از قبل به کار برده تا آثار متفاوتی را خلق کنند.

بررسی تمام ویژگی‌های موجود در فرهنگ پسامدرن بر روی یک اثر ادبی کاری طولانی است و خارج از این مقال است. این پژوهش تنها قصد دارد با ویژگی فراداستان تاریخ‌نگارانه دو اثر پسامدرن در سینمای معاصر ایران را بررسی کند و آن‌ها را مورد ارزیابی و مقایسه قرار دهد.

اژدها وارد می‌شود!

«اژدها وارد می‌شود!» پنجمین فیلم از آثارمانی حقیقی است. مانی حقیقی فارغ‌التحصیل کارشناسی فلسفه از دانشگاه مک‌گیل در سال ۱۹۹۱، کارشناسی ارشد فلسفه از دانشگاه گولف در سال ۱۹۹۷ و کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی از دانشگاه ترنت در سال ۲۰۰۰ است. او به‌سبب بزرگ شدن در یک خانواده فرهنگی به‌زودی مسیر سینما و ادبیات و فلسفه را پیش گرفت و مشغول به حرفه نویسندگی، بازیگری و سپس کارگردانی شد.

فیلم با این عبارت آغاز می‌شود: «این فیلم بر اساس داستانی واقعی است!» حقیقی از ابتدای فیلم تا انتها با مخاطب خود کاری می‌کند که مرز بین داستان و غیر داستان را تشخیص ندهد و در انتها او را رها می‌کند و

اعلام می‌کند که همه مدت با یک بازی زبانی سروکار داشته و در حال تماشای یک داستان خیالی بوده است. همین اتفاقی که در یک اثر فراداستان می‌افتد و مرز بین واقعیت و داستان درهم می‌آمیزد.

«اژدها وارد می‌شود!» به‌عنوان یک اثر با تکنیک فراداستان، مهم‌ترین ویژگی‌های این سبک را در خود دارد. فیلم با حضور خود نویسنده یعنی مانی حقیقی آغاز می‌شود. در طول فیلم گروهی برای ساختن یک فیلم مستند براساس صندوقچه‌ای قدیمی از خانواده حقیقی در پی یافتن حقیقت هستند. در کنار این داستان حقیقت‌یابی، داستانی به‌ظاهر خیالی نیز در قشم توسط مأمور ساواک روایت می‌شود و به‌مرور مرز میان حقیقت و خیال از بین می‌رود.

سوژه‌ی روایی داستان یعنی مأمور ساواک که مرز بین خیال و واقعیت است با شخصیتی واقعی در تاریخ سینما به نام کیوان حداد، صدابردار فیلم «خشت و آینه»، در سال ۱۳۴۳ همراه می‌شود. تصاویری از فیلم «خشت و آیینه» به کارگردانی پدربزرگمانی حقیقی و کیوان حداد صدابردار فیلم نشان داده می‌شود و فضا برای مخاطب به‌حدی باورپذیر می‌شود که به این نتیجه می‌رسد که مانی حقیقی برای کشف راز فیلم پدربزرگش دست به ساخت این فیلم مستند جنایی زده است. این حس رازآمیز تا انتهای داستان مخاطب را در مرز واقعیت- خیال و تعلیق نگه می‌دارد. هرچند خود نویسنده به‌عنوان راوی داستان، به بهانه‌ی مصاحبه با گروه پیگیر این ماجرا، وارد می‌شود. ورود خالق اثر به فیلم باعث یادآوری این ویژگی است که مخاطب همان‌طور که در حال دیدن یک مستند به‌ظاهر واقعی است، یک اثر خیالی شکل‌گرفته در ذهن نویسنده را نیز تماشا می‌کند؛ به‌همین‌دلیل است که حقیقی در ابتدای فیلم بعد از کلمه واقعی است از علامت! (تعجب) استفاده می‌کند تا اعلام کند که از ابتدا این فیلم تنها یک فراداستان بوده است.

> «دوم بهمن‌ماه ۱۳۴۳ یک شورلت ایمپالای نارنجی‌رنگ از قبرستان باستانی می‌گذرد و به سمت کشتیِ به خاک نشسته‌ای می‌راند.»

این جمله راوی یعنی مأمور ساواک به نام بابک حفیظی با بازی امیر جدیدی است. تا این قسمتِ داستان همه‌ی عناصر واقعی هستند. چراکه یک مأمور ساواک مأموریت یافته است تا قتل شخص تبعیدی را در قشم بررسی کند. اما فراداستان با ورود حفیظی به قبرستان آغاز می‌شود. جایی که یک کشتی در انتهای قبرستان و وسط بیابان به‌گل‌نشسته است. ورود شخصیت حفیظی به فضای سورئال منطقهِ کشتی به‌گل‌نشسته، ذهن مخاطب را به‌گونه‌ای آزار می‌دهد که این مکان نمی‌تواند واقعی باشد اما عناصر روایی داستان به‌قدری محکم هستند که مخاطب قبول می‌کند آن‌ها واقعی هستند. یک کارگر هندی اعلام می‌کند که قرار است زلزله‌ای بیاید و باز در ذهن مخاطب خلایی ایجاد می‌شود که قشم در پیش از انقلاب به خود زلزله ندیده است، پس این حرف از کجا می‌آید. ذهن مخاطب در طول فیلم مدام در تناقض قرار می‌گیرد. تناقضی که مهم‌ترین ویژگی فراداستان است. در این اثر، ذهن از طرفی باید داستان را باور کند و ازطرفی می‌داند با یک داستان خیالی روبه‌رو است و واقعیت ندارد.

در «اژدها وارد می‌شود!» بر اساس تعاریف هاچن با فراداستان تاریخ‌نگارانه روبه‌رو هستیم. حقیقی برای پیشبرد داستان خود از موقعیت‌ها و مسایل تاریخی استفاده می‌کند تا مخاطب هم با تاریخ و هم با خیال روبه‌رو شود. دقیقاً همان مسأله‌ای که هاچن در مورد فراداستان تاریخ‌نگارانه مطرح کرده بود. یک مأمور ساواک بازنشسته در مورد پرونده فیلم با سند و مدرک صحبت می‌کند اما این اتفاقات هرگز رخ نداده تا این‌گونه مانی حقیقی به مخاطب خود یادآوری کند که تاریخ قابل‌تحریف است. در کنار این شخص

خیالی، در طول داستان با اشخاصی معتبر و رسمی که حرف‌هایشان برای بسیاری موردقبول است نیز مصاحبه می‌شود و افراد درباره وقایع داستانی که تاکنون اتفاق نیفتاده است، اظهارنظرهای دقیق می‌کنند. صادق زیباکلام، لیلی گلستان، سعید حجاریان و... افرادی هستند که با طمأنینه بسیار همچون یک مستند واقع‌گرایانه در مورد روایت مأمور ساواک و تبعیدی قشم صحبت می‌کنند تا ذهن مخاطب نتواند واقعیت را از ناواقعیت تاریخی تشخیص دهد.

نریشن روی فیلم که پاراگراف ابتدایی رمان ملکوت است با زلزله‌ی درون فیلم همراه می‌شود. تاریخ زلزله‌ی درون فیلم ازلحاظ تاریخی با ترور حسنعلی منصور در واقعیت همراه است و نویسنده اشاراتی تاریخی به اثر فراداستانی خود می‌کند. پس از زلزله خیال‌انگیزی که در کشتی سورئال فیلم روی می‌دهد و به قول کارگر هندی اژدهایی از زمین بیدار می‌شود، نوبت به کشف مستندات می‌رسد و فضای مستندگونه اثر آغاز به کار می‌کند.

مرز بین خیال و واقعیت و تشخیص این اتفاق به‌مرور سخت‌تر می‌شود تا جایی که مخاطب خودش را در داستانی که حقیقی برایش طراحی کرده رها می‌کند و دیگر تلاشی برای تشخیص خیال و واقعیت نمی‌کند. به‌مرور مخاطب در اثر آشناشدن با شخصیت‌ها و درگیرشدن در یک اثر جنایی پلیسی فراموش می‌کند که داستان چه کلاهبرداری بزرگی را انجام می‌دهد و براثر همذات‌پنداری با داستان، اطلاعاتِ روایت را حتی اگر توجیه علمی- تاریخی نداشته باشد، می‌پذیرد.

حفیظی به کمک دوست صدابردار خود و یک زمین‌شناس (با بازی همایون غنی‌زاده) پا به عرصه خیالات در قشم می‌گذارند. تقابل هنر و علم زوج مناسبی را در کنار یک مأمور ساواک تشکیل می‌دهند تا دست نویسنده را برای خلق موقعیت‌های متفاوت بازتر کنند. ازآن‌طرف گروه دانشجویان مانی حقیقی به‌دنبال کشف صندوقچه‌ای از اسرار خانوادگی مانی هستند که به داستان حفیظی در قشم مربوط می‌شود تا در کنار حفیظی راز قاتل تبعیدی را نیز کشف کنند.

به‌مرور سرنخ‌ها همچون یک اثر پلیسی معمایی باز می‌شوند و به نام یکی از بازیگران تئاتر معاصر می‌رسند و سرنوشت این سه نفر نیز معرفی می‌شود. یکی از آن‌ها، در حالِ فرار از دست ساواک، کشته می‌شود، یکی از ایران فرار می‌کند و آن‌دیگری در موشک‌باران از دنیا می‌رود. داستان به اتمام می‌رسد اما هنوز ذهن مخاطب در یک ابهام به‌سر می‌برد و نمی‌داند در کدام دنیاست. دنیای خیال‌انگیزی که حقیقی برایش ایجاد کرده و یا همچون فیلم‌هایی که بر اساس داستان واقعی هستند با یک داستان واقعی روبه‌رو شده است؟

در پایان نوبت به بازی‌دهنده‌ی اصلی یعنی خود نویسنده می‌رسد و مانی حقیقی دوباره بر مخاطب ظاهر می‌شود تا تناقض موجود در اثر فراداستانی تاریخ‌نگارانه خود را به روش خودش بیان کند. مانی حقیقی به‌عنوان نویسنده، ساختارهای تخیل و واقعیت را می‌شکند و تخیل و واقعیت را دایم واسازی می‌کند. او مخاطب را با پدیده‌ای به نام فراداستان که «تاریخ» و «تخیل» را به‌عنوان اموری موقتی معرفی می‌کند، مواجه می‌کند. در خلال این بازی تخیل و واقعیتِ داستان، تاریخ نقشی پررنگی ایفا می‌کند. نویسنده/ کارگردان اثر در میان بازی خود به‌دنبال کشف ساخت حقیقت نیز است اما ساخت این حقیقت به طریق واسازی پیش رفته و در انتها به دیدگاهی انتقادی می‌رسد.

طبق تعریف لیندا هاچن، مانی حقیقی یک تاریخ متنی‌شده را به مخاطب عرضه می‌کند که به‌طورمشخص حقیقت ندارد و نوشته شده طبق سلیقه‌ی نویسنده است. بنابراین اعتماد به واقعیت تاریخی در داستان‌های تاریخی نیز موردمناقشه قرار می‌گیرد. درنتیجه هر روایتی از تاریخ حاصل تخیل شخصیت‌های تاریخی است اما رویداد تاریخی همیشه وجود دارد. در انتها مانی حقیقی با این تعریف و داستانی که به مخاطب ارایه

می‌دهد، نه‌تنها می‌گوید حقیقتی واقعی وجود ندارد بلکه نشان می‌دهد حقیقت را هم نمی‌توان ساخت زیرا در ساخت حقیقت باید تاریخ را از واقعیت خالی کرد و تخیل را در ساخت آن به کار گرفت. به‌همین‌علت در خود فیلم نیز ساختار مشخصی دیده نمی‌شود و کارگردان ساختاری برای ساخت حقیقت پیدا نمی‌کند و یک‌به‌یک تمام ساختارهایی که به مرکز نزدیک می‌شوند چون به دام تخیل تاریخی می‌افتند، فرومی‌ریزند. به‌این‌دلیل فیلم به اثری ضدساختار، در قالب فراداستان پسامدرنی تبدیل می‌شود.

نام فیلم را نیز می‌توان همچون یک اثر بینامتنی با مقایسه فیلمی به همین نام از بروس‌لی عنوان کرد. نامی که در ابتدا برای هر مخاطب ایرانی تداعی‌گر نام فیلم این بازیگر رزمی‌کار است اما در بطن ماجرا شباهتی به آن ندارد و بیشتر به اژدهایی اشاره می‌کند که درون زمین نهفته است. همان‌گونه که اژدها اصلاً دیده نمی‌شود و از اسم می‌توان فهمید که با اثری مواجه هستیم که وجود خارجی ندارد اما زیرزمین نهفته است و این مرز فراداستان است.

جدول شماره ۱. موقعیت‌های پارادوکسی فراداستان «اژدها وارد می‌شود!»

موقعیت‌های غیرواقعی فیلم	موقعیت‌های واقعی فیلم
شرکت‌کردن مأمور ساواک در مراسم زار	ارسال مأمور ساواک برای بررسی قتل تبعیدی
کشتی به‌گل‌نشسته‌ای که خانه تبعیدی بوده است.	خودکشی تبعیدی برای فشار روحی زندگی
زلزله‌ای که توسط کارگران پیش‌بینی می‌شود و در قشم روی می‌دهد. زلزله بعد از دفن هر جنازه‌ای رخ می‌دهد.	عشق شخص تبعیدی به دختر یکی از افراد جزیره به نام حلیمه
دستگاه زلزله‌نگار عجیبی که زمین‌شناس با کمک تعداد زیادی چراغ در بیابان نصب می‌کند.	کشته‌شدن تبعیدی به دست پدر حلیمه که اعتقاد به هتک ناموس داشته.
افتادن یکی از کارگران درون چاهی در بیابان و اعتقاد کارگران به بلعیده شدن در منطقه‌ای ممنوعه	آوردن آب مسموم توسط پلیس محلی مخالف ساواک
درگیری مأمورین ساواک با یکدیگر برای نجات فرزند حلیمه	ارسال یک مأمور ساواک دیگر برای مبارزه با مأمور اول

مسخره‌باز

«مسخره‌باز» نخستین اثر همایون غنی‌زاده در مقام کارگردان سینما است. او سابقه بازیگری در فیلم «اژدها وارد می‌شود!» ساخته‌مانی حقیقی در سینما را داشته و تئاترهای پر تماشاگری چون «می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد» و «کالیگولا» را به روی صحنه برده است. تجربه تئاتری متفاوت غنی‌زاده و دوستی نزدیک او با مانی حقیقی او را بر این مسیر هدایت کرد تا اولین اثر خودش را برخلاف جریان اصلی سینمای ایران تولید کند و به سراغ یک اثر با ویژگی‌های داستان پسامدرن رود.

«مسخره‌باز» روایت جوانی به نام دانش با بازی صابر ابر است. دانش، شیفته‌ی بازیگری است و در یک سلمانی کنار شخص دیگری به نام شاپور زیر نظر استاد مسنی به نام کاظم‌خان کار می‌کند. دانش در آرزوی بازیگری خود هر بار مکان سلمانی را تبدیل به صحنه اجرا کرده و در خیال خود بازیگری را تمرین می‌کند تا اینکه ماجراهایی پیش می‌آید که باعث مرگ و کشته‌شدن افراد اصلی سلمانی می‌شود.

در «مسخره‌باز» برخلاف «اژدها وارد می‌شود!» وجه تاریخی اثر، طبق تعریف هاچن کمتر می‌شود. غنی‌زاده تلاش زیادی ندارد تا مخاطب را با رویدادی واقعی در تاریخ ایران روبه‌رو کند و تنها با ارجاعات خود به فضای شکل‌گرفته در ایران در زمان انقلاب اسلامی این موقعیت تاریخی را تداعی می‌کند. شخصیت شاپور که نماینده برخی از مبارزان دوره انقلاب است در تداعی‌سازی تاریخی فراداستان «مسخره‌باز» به

روایت کمک بسیاری می‌کند. اما ویژگی‌های دیگر فراداستان بر دوش شخصیت اصلی یعنی دانش است که همچون آثار سیال ذهن روایت داستانی را با دخالت‌های خود پیش می‌برد.

در این اثر غنی‌زاده از ابتدا ما را با فضای سورئال و فانتزی خود آشنا می‌کند. اما تلاش دارد به‌گونه‌ای پیش برود که فانتزی مانع باورپذیری داستان نشود؛ به‌همین‌دلیل با شبیه‌سازی قسمت‌هایی براساس واقعیت، مخاطب را درگیر تناقض رویدادهای واقعی و موقعیت‌های فانتزی می‌کند. تناقضی که مهم‌ترین ویژگی فراداستان است و مخاطب نمی‌داند اثر را باور کند یا از آن گذر کند.

در طول روایت فیلم، شخصیت کاظم‌خان مدام از فیلم «کازابلانکا» یاد می‌کند. فیلمی که نمود از یک واقعیت دارد و تمام هنرپیشه‌ها و داستان آن برای ما مصداق عینی هستند. سهیل دانش اشراقی به‌عنوان طراح صحنه و کانسپت آرتیست که طراحی‌های تئاترهای قبلی همایون غنی‌زاده را نیز برعهده داشته و یک هنرمند در حوزه پویانمایی است، تلاش زیادی داشته تا با رنگ و نور و قراردادن سلمانی در یک اسکله روی اقیانوس، فانتزی را برای ما تداعی کند.

فضای داستان همچون فیلم «اژدها وارد می‌شود!» در اتمسفر پیش از انقلاب به‌سر می‌برد. شخصیت مأمور امنیتی به نام سرهنگ کیانی (با بازی رضا کیانیان) شخصیت منفی داستان است که تیپ و لباس شخصیت شباهت زیادی به کارآگاه‌ها و مأموران زمان پهلوی و نیروی ساواک دارد. ظاهر طراحی‌شده برای شاپور (با بازی بابک حمیدیان) شبیه به روشنفکران دوره پیش از انقلاب است که به‌دنبال اعتراضات علیه حکومت بودند و الگوی شخصیتی او، یک شخصیت مبارز شبیه به دکتر شریعتی (با بازی علی مصفا تهیه‌کننده اثر) است و تمام این المان‌هایی که نویسنده و عوامل تولیدی در اثر به مخاطب ارایه می‌دهند، تلاش‌هایی است برای بازسازی دورانی که یادآور ذهن مخاطب است تا آن را باور کند.

در کنار این باور سازی‌ها عناصری خیالی مدام به مخاطب یادآوری می‌کنند که او در حال دیدن یک داستان است. شعار این فیلم با علامت تعجب هم نشانی از این فضای خیال‌انگیز دارد: داستانی پر از مو!... . به‌طورمثال زیر سلمانی به یک دریا متصل می‌شود و دانش موهای اضافی را درون این چاه می‌ریزد. تصور این نکته در ذهن هر مخاطبی نوید یک داستان خیالی را می‌دهد. اما وقتی یک نفر وارد سلمانی می‌شود ما با روایتی واقعی از آرایش‌کردن روبه‌رو هستیم. یک نفر موها را از ته می‌زند، یک نفر موها را کمتر کوتاه می‌کند و کاظم‌خان به دلیل لرزش دست، تخصصش زدن سبیل است. عنصر سلمانی در واقعی‌ترین حالت ممکن در اثر به نمایش درمی‌آید و این نکته هم بسیار مهم است که در طول صد دقیقه فیلم ما از سلمانی بیرون نمی‌آییم و گاهی با خیال‌پردازی‌های شخصیت دانش، سلمانی تبدیل به صحنه‌های دیگر می‌شود اما باز مخاطب می‌داند که درون سلمانی است. این کار کارگردان بر اساس سابقه‌ی او از هنر تئاتر است و وابستگی به صحنه را در یک فیلم داستانی تداعی می‌کند.

یکی از مؤلفه‌های اثر پسامدرن، اغراق و تکرار برخی مضمون‌ها است؛ غنی‌زاده نیز برخی مضامین مورداستفاده در سلمانی را پشت‌سرهم تکرار کرده و یا مدت‌زمان آن‌ها را اغراق‌آمیز طولانی‌تر می‌کند: به‌طورمثال شستن صورت یکی از شخصیت‌ها (با بازی طراح صحنه کار یعنی سهیل اشراقی) که به‌علت وسواس دانش زمان زیادی از فیلم را می‌گیرد، زدن چندین ریش توسط کاظم‌خان به‌طورنصفه، داستان اعتراض وجود مو در کنسرو ماهی توسط شاهرخ به کارخانه، ورود مرغ دریایی به سلمانی در چندین بار و... در کنار موقعیت‌های واقعی موازی با فانتزی، غنی‌زاده اصرار زیادی دارد تا هر عنصری از پسامدرن را که می‌بیند درون فیلم خود بگنجاند؛ یک فیلم صددقیقه‌ای با انبوهی از ویژگی‌های یک فراداستان در روایت

پسامدرن. او در این موقعیت‌ها بینامنتیت را به اوج خود می‌رساند. شخصیت دانش که یک عاشق سینما محسوب می‌شود، فیلم‌های مطرح را در تلویزیون کوچک خود مرور می‌کند و هر بار به‌دلیل علاقه به این فیلم‌ها، صحنه‌ی مدرن برخلاف منطق علتی سینمای کلاسیک تبدیل به این آثار می‌شود. یک بار دانش، تبدیل به شخصیت لئون در فیلم «حرفه‌ای» می‌شود، بار دیگر او در نقش «نیوماتریکس» ظاهر می‌شود و بار آخر در «کازابلانکا» با معشوق خیالی خود دیدار می‌کند. علاوه‌براین ارجاعات، اصالت ظاهری شخصیت دانش در فیلم شبیه به داستین هافمن در فیلم «پاپیون» است. غنی‌زاده با نگاه شیفته پست‌مدرن‌ها، فیلم‌هایی معروف در سینما را در روایت ارجاع می‌دهد و این اشباع ارجاعات باعث می‌شود مخاطب ناآشنا با این اثر ارتباط نگرفته و متوجه داستان نشود. کارگردان در کنار ارجاع به دیگران به آثار خودش نیز گریزی می‌زند؛ شخصیت کیانی در «مسخره‌باز» اشاره مستقیمی به می‌سی‌سی‌پی در نمایش «می‌سی‌سی‌پی نشسته می‌میرد» اثر خود کارگردان دارد و همچنین تم‌های موسیقی استفاده‌شده در «مسخره‌باز» برگرفته از نمایش‌های غنی‌زاده هستند. (برای نمونه می‌توان به ترانه «دیوانه» از نارلز بارکلی اشاره کرد)

همچون یک اثر فراداستانی در دوران پسامدرن، شخصیت اصلی به‌عنوان راوی داستان، خودش را به مخاطب معرفی می‌کند. دانش به‌عنوان شخصیت اصلی در ابتدای فیلم به مخاطب اعلام می‌کند که آن‌ها در حال دیدن داستان او هستند و این‌جا صحنه زندگی است و هر اتفاقی می‌تواند بیفتد. یکی‌دیگر از تکنیک‌هایی فراداستان مورداستفاده در فیلم، پایان‌بندی‌های مختلف است. در اواخر فیلم، شخصیت دانش چندین روایت را پشت‌سرهم مرور می‌کند که نویسنده قصد داشته اعلام کند این‌ها گزینه‌های پیشنهادی او برای پایان داستان هستند. روایت‌هایی مثل عروسی، بازیگر شدن و یا حتی مرگ معشوقهِ (مادر یا همسر) دانش... . اما همه این اتفاقات به‌قدری سریع و عجیب رخ می‌دهند که مخاطب بیش از آنکه متوجه جریان شود، گیج شده و روایت نهایی به‌خوبی شکل نمی‌گیرد.

موقعیت‌های غیرواقعی فیلم	موقعیت‌های واقعی فیلم
وجود سلمانی در یک مکان عجیب: روی آب ریختن موها به دریا در چاهی زیر سلمانی ورود مرغ‌های دریایی به سلمانی گرفتن موهای بلند از خانم‌های گدا تبدیل‌شدن سلمانی به موقعیت‌های مختلفی چون صحنه تئاتر و بازسازی فیلم‌های مختلف اعلام داستانی بودن فیلم توسط شخصیت اصلی اغراق و تکرار بیش‌ازاندازه کارهای شخصیت‌های سلمانی چندین پایان خیالی و واقعی برای شخصیت اصلی	سلمانی با مجوز اداره اصناف زیر نظر کاظم‌خان تمام موقعیت‌های آرایشی مردمی که به این سلمانی می‌آیند. فضای ترسیم‌شده نزدیک‌های انقلاب ۱۳۵۷ مبارزات مردم به‌صورت پنهان و غیر پنهان مأموران امنیتی (ساواک) به دنبال دستگیری مبارزان هستند تماشای فیلم‌هایی که در واقعیت نمود عینی دارند: کازابلانکا، پدرخوانده، لئون، ماتریکس

جدول شماره ۲. موقعیت‌های پارادوکسی فراداستان مسخره‌باز

نتیجه‌گیری

اطلاق واژه «فرا» به بسیاری از حوزه‌های هنری ناشی از جریانات شکل‌گرفته در هنر پسامدرن است. حوزه‌های مختلفی چون فراروایت (درام)، فراداستان (ادبیات) و فراسینما (سینما) در این سال‌ها موردتوجه پژوهش‌گران و هنرمندان قرار گرفتند اما واژه‌ی فراداستان قدیمی‌تر از دو واژه دیگر در این حوزه‌ها ایجاد شد و به‌عنوان پایه‌گذار برخی از جریانات متفاوت در پسامدرن مورداستفاده‌ی پژوهش‌ها قرار گرفت.

فراداستان‌ها ویژگی‌های بسیار جذابی برای نویسندگان با خود به ارمغان می‌آورند. ویژگی‌هایی که باعث تمایز یک اثر داستانی از ساختارهای کلاسیک و مدرن می‌شود و نقش دنیای شکل‌گرفته در ذهن نویسنده را براساس یک فضای واقعی و خیالی به شکلی مناسب ارایه می‌دهد. سینما در بین این هنرها با تکیه‌بر ابزارهای مختلف بصری و روایی می‌تواند از امکانات متفاوت‌تری نسبت به ادبیات بهره برده و همواره تلاش می‌کند، ارتباطی بین مؤلفه‌های جدید را با سلیقه‌های مخاطب در جذب چهره‌ها و یا بحث‌های تکنیکی ژانری همراه کند.

در بررسی سینمای ایران در دهه‌های نود شمسی به این نتیجه رسیدیم که ویژگی‌های پسامدرن و در صدر آن فراداستان در بین کارگردانان جوان ایران جای پای خود را بیشتر از قبل باز کرده و محبوب‌تر شده است. با بررسی این دو فیلم نیز به این امر می‌رسیم که مانی حقیقی با فیلم «اژدها وارد می‌شود!» به‌دلیل تجربه و زمینه‌های فلسفی، موفقیت بیشتری را نسبت به همایون غنی‌زاده در خلق یک اثر فراداستانی به‌دست آورده است. حقیقی برای فیلم خود روی برخی از ویژگی‌های یک اثر فراداستانی تمرکز کرده با این که غنی‌زاده تلاش زیادی برای جا دادن همه ویژگی‌های یک اثر فراداستانی در فیلم صددقیقه‌ای خود می‌کند و این باعث برهم زدن روایت داستانی در برخی موارد شده است.

چه‌بسا اگر «مسخره‌باز» به‌وسیله‌ی غنی‌زاده تبدیل به یک رمان هفتصدصفحه‌ای می‌شد موفق‌تر از این اثر از آب درمی‌آمد؛ چراکه کارگردان/ نویسنده فرصت این را داشت که در طول این‌همه صفحات به‌دوراز عینی‌سازی بر پرده سینما، یک اثر فراداستان موفق ایجاد کند اما به دلیل محدودیت و عدم کاهش تمایلات کارگردان، «مسخره‌باز» در پایان روایت خود مغشوش عمل می‌کند. اما مانی حقیقی هوشمندانه‌تر عمل کرده و مهم‌ترین مسایل و دغدغه‌های خود در حوزه فراداستان تاریخ‌نگارانه را به‌طورموجز به کار می‌برد و باعث برتری نسبت به «مسخره‌باز» در قیاس بین دو اثر می‌شود. حقیقی برای ازدست‌نرفتن مخاطب خود از فضاهای متفاوت‌تر استفاده می‌کند و با اضافه‌کردن ژانر پلیسی و کارآگاهی به فیلم خود باعث می‌شود تا مخاطبان، داستان را تا نزدیک به انتها ادامه دهند. هرچند پایان تمام روایت‌های فراداستان برای بسیاری از مخاطبان ناخوشایند است و «مسخره‌باز» و «اژدها وارد می‌شود!» نیز با این بحث روبه‌رو می‌شوند.

هنر پسامدرن و به‌طور ویژه فراداستان یکی از جذاب‌ترین حوزه‌های روایت در عصر حاضر است که روزبه‌روز به این نوع تولیدات در سراسر دنیا افزوده می‌شود. نویسندگان فراداستان در فیلم‌سازی باید کاری کنند که مخاطب با دو گونه‌ی خیال و واقعیت به بهترین شکل درگیر شود. مخاطبی که با تماشای دیدن یک اثر خیالی پا به سینما می‌گذارد با شنیدن واقعی بودن ماجرا در این بحران قرار می‌گیرد که در حال تماشای مستندی تاریخی است یا فیلمی خیال‌انگیز روی پرده نقره‌ای می‌بیند. این کشمکش و ارجاعات مختلف باعث می‌شود که فیلم باعث جذابیت بیشتری در طول روایت شود اما این جذابیت همچون تیغی دولبه عمل می‌کند که ممکن است باعث بی‌ارتباطی اکثر مخاطبان نسبت به روایت نیز شود. امید است با مطالعه عمیق و دقیق‌تر حوزه‌های فراروایت به‌وسیله هنرمندانِ فیلم‌ساز و همچنین واکاوی نقاط ضعف‌وقوت این فیلم‌ها توسط پژوهش‌گران، سینمای پست‌مدرن ایران در سال‌های آینده در مسیر مطلوب‌تری گام بردارد.

پی‌نوشت

1. Metafiction
2. Metanarration
3. historiographic metafiction
4. self-reflexive
5. Distancing effect
6. Short circuit: اصل این اصطلاح مربوط به حوزه‌ی الکترونیک است که برای اشاره به اختلال در کارکرد یک مدار برقی به‌علت اتصال ناخواسته دو نقطه به کار می‌رود (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۸۶)
7. Intertextuality
8. Fourth wall
9. Metacinema

فهرست منابع

- امیرخانی. رضا (۱۳۸۷) بیوتن. تهران: انتشارات علم
- بومن. مری (۱۳۹۶) فرا روایت در ارباب حلقه‌ها. ترجمه نیما. م. اشراقی. تهران: انتشارات اطراف
- پاینده. حسین (۱۳۸۶). رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس. تهران: انتشارات هرمس
- تدینی. منصوره (۱۳۸۸) پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی. تهران: انتشارات علم
- جنکنز، چارلز (۱۳۷۹)، پست‌مدرنیسم چیست؟، ترجمه فرهاد مرتضایی، مشهد: نشر کلهر
- حاج‌آقا محمد. جمال (۱۳۸۴). پست‌مدرنیسم و سینما. مجله فیلم. ش (۳۳۹)، صفحه‌های ۷۲-۷۵
- حافظ نیا، محمدرضا (۱۳۹۱) مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی، تهران: انتشارات سمت
- حیاتی. وحید (۱۳۸۸). فیلم پست‌مدرن. مجله رواق هنر و اندیشه. شماره (۳۴). صفحه‌های ۳۸-۵۱
- سعدی پور، اسماعیل (۱۳۹۵) روش‌های تحقیق در روان‌شناسی و علوم تربیتی، جلد دوم، چاپ هفتم، تهران: انتشارات دوران
- لش. اسکات (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمه حسن چاوشیان. تهران: انتشارات مرکز
- مک هیل، برایان، لیندا هاچن، پاتریشیا وو، آرتور هانیول، جان فلچر، مالکوم برادبری و بری لوییس (۱۳۹۳). مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان. گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: انتشارات نیلوفر
- میرصادقی. جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) (۱۳۷۷). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. تهران: انتشارات کتاب مهناز
- وارد، گلن (۱۳۹۳). پست مدرینسم. ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. تهران: انتشارات ماهی
- وو. پاتریشیا (۱۳۹۰). فراداستان. ترجمه شهریار وقفی پور. تهران: انتشارات چشمه

- Edwards, Brian. (1985). "Review of Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox; Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, by L. Hutcheon & P. Waugh". Australasian Journal of American Studies, 4(1), 42-45.
- Hill, John. (1998). Film and Postmodernism. In J Hill and P.C Grbons (Eds), The Oxford Guide to Film
- Hutcheon, Linda (1988). A Poetics of Postmodernism. New York: Routledge.

- Hutcheon, Linda. (2013). Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Wilfred Laurier University Press.
- Klinkowitz, Jerome. (1998). "Metafiction". The Encyclopedia of the Novel. Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Neumann, Birgit, Nü nning, Ansgar (2009) Metanarration and Metafiction. The living handbook of Narratology Edited by Peter Hü hn. Walter de Gruyter GmbH
- Ozun, Sule. (2012). "Self-Reflexive Metafictional Games in The Life and Opinions of Tristram Shandy", **Ç**ankaya University Journal of Humanities and Social Sciences
- Shirvani, Hamid (1994). "Postmodernism: Decentering, Simulacrum, and Parody". American Quarterly. 46. 2 (1994): 290-296. Retrieved 16 Oct. 2010,
- Waugh, Patricia. (1996). Metafiction. London: Routledge.

Received: 2023/05/09
Accepted: 2023/09/02
Published: 2023/11/21

Metafiction in the 1390s of Iranian Cinema Based on Linda Hutcheon's Theory: a Case Study of two films "A Dragon Arrives!" and "A Hairy Tale"

Reza Sarbakhsh, PhD student in Media Studies –Television, Production Faculty, IRIB University, Tehran, Iran.
Raouf Sarbakhsh, Master of Cinema, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Abstract

Metafiction is one of the methods of postmodern literature that entered Western fiction writing in the 1960s, and its first signs were seen in Tristram Shandy 's novel by Laurence Sterne in the 18th century. The success of postmodern literary genres such as metafiction led to their entry into the field of cinema, and many screenwriters and directors were inclined to use these techniques. In recent years, Iranian cinema has also tended to produce more works with a postmodern approach. Considering the importance of studying postmodern art in the field of cinema and the tendency of artists towards new techniques, this research tries to explore postmodern approaches, especially in the field of metafiction with the theory of Linda Hutcheon, in the 1390s of Iranian cinema on the two films "A Dragon Arrives!" Directed by Mani Haghighi and "A Hairy Tale" by Homayoun Ghanizadeh. The research is descriptive–analytical and the film content analysis method is used based on library sources. The main feature of metafictional works is the contradiction in their narration. This paradox means that the author of the story must constantly convince the audience that they are reading or seeing a work of fiction (imaginary) and on the other hand, he must make the audience believe this work of fiction. Short circuit is another feature of these stories that the writers allow themselves to enter into the narrative and be with the audience and its characters. Intertextuality is also one of the things that can be traced in all postmodern literature, including metafiction. Mani Haghighi in the movie "A Dragon Arrives!" tries hard to create a real and imaginary situation for his audience based on Linda Hutcheon 's historiographic metafiction and by entering the story as a writer himself, he changes the process of narration from documentary– like truth to a fantasy police movie. In his first cinematic experience, Homayoun Ghanizadeh also tried to use the characteristics of metafiction in the movie "A Hairy Tale", taking into account postmodern narratives in theater and literature. The characters of the film are constantly going back and forth in different intertexts, and the border between reality and fantasy is blurred in the barber shop scenes. Postmodern art is one of the most important approaches in contemporary art, and studying and knowing their elements will help writers and directors to create better narratives.

Keywords: Metafiction, Iranian cinema, Linda Hutcheon, Postmodern.