زی‌ست همزمان عناصر غی‌رهمزمان: خوانشی نشانه‌شناختی پست‌مدرن از سی‌نمای شهرام مکری

احمدرضا اصغرپور ماسوله

دانشیار جامعه‌شناسی، گروه جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران

ar.asgharpour@soc.ikiu.ac.ir

Ahmadreza Asgharpourmasouleh

Associate professor of sociology, department of sociology, faculty of social sciences, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran, ar.asgharpour@soc.ikiu.ac.ir

حداء داوری

دکتری جامعه شناسی، گروه علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

hoda_davary@gmail.com

Hoda Davari

PhD, in sociology, department of social sciences, faculty of letters and humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran, hoda_davary@gmail.com

آماده انتشار هنرهای زیبا

چکیده

سینمای پست‌مدرن در ایران پدیده‌ای نوظهور و کم‌پژوهش است که بررسی آن می‌تواند میزان نفوذ گفتمان پست‌مدرنیسم در فرهنگ و جامعه ایران را آشکار سازد و نشان دهد چه مولفه‌هایی از پست مدرنیسم در سینما بیشتر مورد تاکید است. پژوهش‌های پیشین عمدتاً به شناسایی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در سینمای ایران به طور کلی پرداخته‌اند؛ این پژوهش اما در پی صورت‌بندی خاصی از پست‌مدرنیسم در سینمای شهرام مکری، به مثابه کارگردانی مؤلف، است. این پژوهش به این سؤال می‌پردازد که مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم چگونه و در چه سطوحی در سینمای شهرام مکری بازنمایی شده‌اند. برای پاسخ به این سؤال، سه فیلم ماهی و گربه، هجوم و جنایت بی‌دقت با روش نشانه‌شناسی جان فیسک و در سه سطح رمزگان اجتماعی، بازنمودی و ایدئولوژیک تحلیل شده‌اند. در سطح رمزگان اجتماعی ویژگی‌های ظاهری، در رمزگان بازنمودی یا فنی قدرت آفرینندگی مولف در روایت، شخصیت‌پردازی و قاب‌بندی و... بررسی شده است و در رمزگان ایدئولوژیک چگونگی قرارگیری این عناصر در یک مقوله انسجام بخش و معانی سازگارتحلیل می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد درهم‌شکستن مرزهای زمانی، بینامتنیت بالا، سینمای فیگورال، مرکززدایی از سوژه و غیاب فراروایت در هر سه فیلم به‌صورت مستمر و منسجم حضور دارند. نتیجه‌گیری پژوهش آن است که برخلاف نمونه‌های غربی سینمای پست‌مدرن که عمدتاً فاقد بعد سیاسی‌اند، این آثار وجه تاریخی و سیاسی پررنگی دارند؛ با این حال محدود ماندن این فیلم‌ها به مخاطبان خاص‌پسند نشان می‌دهد گفتمان پست‌مدرنیسم هنوز به گفتمان غالب سینمای ایران تبدیل نشده است.

کلمات کلیدی: پست‌مدرنیسم، نشانه‌شناسی، جان فیسک، بازنمایی، زمان‌مندی

بیان مساله

پست مدرنیسم به عنوان یک گفتمان از دهه شصت میلادی پایه گذاری شد. این گفتمان در چالش با آرای موکد ومتقن مدرنیسم چون عینیت علم و تفکیک حوزه ای و همزمانی پیشرفت اجتماعی و علمی، به گفتمانی مطرح در حوزه اندیشه تبدیل شد. گفتمان پست مدرن به مثابه گفتمانی عصیانگر با اکثر ایده‌های گفتمان مدرنیسم به مبارزه برخاست. دیگر فراروایت‌ها چون مارکسیسم، اگزیستناتسیالیسم و ... را تبیین کننده جهان امروز نمی‌دانست. این گفتمان با ویژگی ضدبنیادگراییش میل زیادی به التقاط گرایی نیز از خود نشان می‌دهد. تلاشی برای تثبیت مفهومی‌خاص ندارد و رو به نوعی کثرت گرایی دارد(هیوارد، ۱۳۷۷).

لش(۱۳۹٤) دو تفاوت عمده بین مدرنیسم و پست مدرنیسم مطرح می‌سازد، نکته اصلی در به رسمیت شناختن تفاوت، مدارا و تساهل و به جای آوردن دیگری مبتنی است و دیگری اینکه مدرنیسم بر مبنای گفتار شکل می‌گیرد در حالی که پست مدرنیسم بر فیگور و شکل تاکید دارد. پست مدرنیسم با توجه به مبنای فرمیک آن بر حوزه معماری و سینما بیشترین تاثیر را گذاشته است، سوزان هیوارد در میان پست مدرنیست‌ها نیز دو جریان را معرفی می‌کند، گروه مخالف خوان که بینش ضد تاریخی دارد و به سمت پارودی یا تقلید استهزاکننده و دست انداختن سبک، فرم و محتوا متمایل می‌شود و همچنین گروهی که خود را در ارتباط با گذشته می‌بیند، به تاریخ نظر دارد، خود را ورای شیوه گرایی و سبک گرایی و هنر تقلیدی بیان می‌دارد(هیوارد، ۱۳۷۷). چنین ایده‌هایی را می‌توان در آثار فیلم سازانی چون تارانتینو، تیم برتن، دیوید لینچ، الیور استن، رابرت آلتمن یافت. آثار این فیلمسازان با ویژگی‌های خرده فرهنگ‌ها و التقاط، شبیه سازی، بینامتنیت بالا و سوژه محصول شرایط و ... شناسایی می‌شوند.

در حوزه سینمای ایران نیز ایده‌ها و ویژگی‌های پست مدرنیسم نفوذ داشته است، آثاری چون فیلم‌های اژدها وارد می‌شود (مانی حقیقی)، صندلی خالی (سامان استرکی) از این دسته اند. بعضی کارشناسان سینما آثاری چون فروشنده یا جدایی نادر از سیمین را به سبب روایت چندلایه و تصویر شخصیت‌های خاکستری را نیز فیلم‌هایی پست مدرن معرفی می‌کنند. پژوهش‌های پیشین (آقابابایی و قنبری، ۱۳۹٤؛ موسوی و مهدی‌زاده، ۱۳۹۷؛ سمیعی و طاهری، ۱۳۹۱) هر یک یکی از این آثار را به‌عنوان نمونه سینمای پست‌مدرن ایران بررسی کرده‌اند؛ این پژوهش اما در پی بررسی عام مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در سینمای ایران نیست، بلکه به دنبال صورت‌بندی خاصی از پست‌مدرنیسم است که در سینمای شهرام مکری قابل ردیابی است.

بررسی سینمای ایران از منظر پست مدرنیسم می‌تواند مشخص سازد پست مدرنیسم تا چه میزان در جامعه ایران تاثیر گذاشته است و یا چه مولفه‌هایی از پست مدرنیسم در سینما بیشتر مورد تاکید است. در واقع سینما به عنوان میانجی فهم ما از جامعه و تحولات آن می‌تواند عمل کند. همانگونه که فیلم بر نظام معنایی فرهنگ اثر می‌گذارد –آنها را بازسازی، بازتولید و بازنگری می‌کند– آن نظام‌های معنایی نیز بر ساخت فیلم اثر می‌گذارد. فیلمساز از منابع و قراردادهای موجود در فرهنگ استفاده می‌کند تا چیزی تازه اما آشنا، نو اما عام، منحصر به فرد اما بازنمایانه بسازد (ترنر، ۱۳۹۵، ۱۸۰). فیلم‌ها هم به عنوان نظام‌های بازنمایی و هم به عنوان ساختارهای روایی، محمل مناسبی برای تحلیل ایدئولوژیک هستند. ترنر برای نفوذ به لایه‌های درونی یک جامعه بعد از تحقیقات

میدانی هیچ چیز را به اندازه بررسی و تحلیل فیلم‌های که در آن جامعه تولید و نمایش داده می‌شود ارزشمند نمی‌داند (جاروی، ۱۳۷۹، ٤٥). این ویژگی‌ها سبب می‌شود بررسی سینما به عنوان بستر و رهگذری مناسب برای شناخت میزان تغییرات ارزشی مدرنیسم و یا درجه نفوذ پست مدرنیسم در جامعه باشد.

همانگونه که هال (۱۹۹۷) مطرح می‌سازد پدیده‌ها برای اینکه به واقعیت بدل شوند، باید به شکل بازنمایی درآیند و این کار از طریق ورود به عرصه زبان به معنای جامع آن فراهم می‌شود. در واقع ما با نحوه بازنمایی چیزها به آنها معنا می‌دهیم؛ در مورد آنها مفهوم سازی می‌کنیم یا ارزش‌هایی را برای آنها تعیین می‌کنیم (محمدپور، ۱۳۹۷). بررسی این فیلم‌ها می‌تواند در کنار مقایسه با سینمای ایران امکان سنجش میزان حضور و جایگاه این گفتمان را مشخص سازد و یا اینکه جایگاه ارزش‌های مدرنیته چگونه است؛ حضور این پست مدرنیته به چه نحو است؛ آیا این حضور ماهیتی ارزشی دارد یا صرفاً شکلی است؟

پیشینه پژوهش

آقابابایی و قنبری (۱۳۹٤) در مقاله «گفتمان پست مدرن در سینمای ایران (مورد مطالعه فیلم صندلی خالی)» به بررسی گفتمان پست مدرن در یک فیلم به نمایندگی از سینمای ایران پرداخته اند. ایشان گفتمان سینمای پست مدرن را شامل ابعادی چون وانموده و تزلزل واقعیت، مرکز زدایی از سوژه، مرگ مولف، پاک شدگی مرزهای زمانی، ترکیب تکنیک‌ها و ژانرها معرفی می‌کنند. این پژوهش با روش تحلیل روایت انجام شده است. ایشان سه بعد وانموده، مرکز زدایی از سوژه و مرگ مولف را به عنوان چارچوب مفهومی‌انتخاب می‌کنند. و در پایان عنوان می‌کنند مرگ مولف ویژگی اصلی فیلم است. همچنین گفتمان پست مدرن در سینما را در مقابل گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی هژمونیک در حاشیه می‌دانند.

موسوی و مهدی زاده (۱۳۹۷) در مقاله «عناصرسینمای پست مدرن در فیلم باز هم سیب داری؟» به بررسی عناصر سینمای پست مدرن در این فیلم می‌پردازد. محققان از روش تحلیل محتوای کمی‌استفاده کرده‌اند.واحد تحلیل را صحنه و جامعه آماری ۹۰ صحنه فیلم قرار داده است. نظریه بینامتنیت و افول فراروایت‌ها مبنای تحلیل بوده است. نتایج نشان می دهد فیلم مخاطب را در موقعیت کوچ‌روی قرار می‌دهد و او را در داستان گویی سهیم می‌کند،فضایی شبه سورئال را تصویر می‌کند.

سمیعی و طاهری (۱۳۹۱) در پژوهشی با هدف بررسی ساز و کارهای ارتباطی فیلم پست مدرن در فیلم آلزایمر، مضامین اصلی سینمای پست مدرن را از نظریه‌های پست مدرنیستهایی نظیر فوکو، لیوتار و ... استخراج کرده‌اند. آنها در این پژوهش با روش تحلیل محتوای کیفی و کمی‌میزان به کارگیری مضامین پست مدرن را در این فیلم تحلیل کرده اند. این پژوهش به این نتیجه رسیده است که ویژگیهایی نظیر «بی پاسخ ماندن کشمکشهای ذهنی مخاطب، معمولی جلوه دادن شخصیتها، در هم شکستن فراروایتها، درک متفاوت از عشق، نشان دادن مفاهیمی‌چون عشق و نفرت در قالب تصاویر، آشفتگی معنا، امکان برداشتهای متفاوت مخاطبان از صحنهای واحد، سکوت معنادار نقشها و جستجوی وجود با کنار زدن حجاب موجود» فیلم آلزامیر را به سینمای پست مدرن نزدیک میکند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

چولاک (۲۰۲۲) در مقاله «بینامتنیت، تقلید و پارودی در سینمای پست مدرن» به بررسی پست مدرنیسم در سینمای جهان می‌پردازد. او عنوان می‌کند بازتاب زیبایی شناسی با سه عنصر بینامتنیت، پاستیش و پارودی نمایان است. این مطالعه با استفاده از روش تحقیق توصیفی و از منظری انتقادی، بینامتنیت، پاستیش و پارودی را در سینمای پست مدرن بررسی می‌کند. ضمن بررسی تفاوت بین پاستیش و پارودی، نحوه استفاده از بینامتنیت به همراه پاستیش و پارودی در سینمای مدرن و پست بررسی می‌شود. فیلم‌های پست مدرن آرمان شهری ارائه نمی‌دهد، در دوران کنونی ما، فرهنگ، جامعه و دنیای ذهنی و ناخودآگاه انسان به زمان بین پنجره‌هایی که روی صفحه کامپیوتر باز می‌کنیم، تقلیل یافته است. گذشته گرایی، مرگ مولف، کولاژ ازدیگر مولفه‌های فیلم‌های پست مدرن معرفی می‌شود.

بوگز (۲۰۱۰) در مقاله «فیلم‌های پست مدرن» به بررسی ویژگی‌های سینمای پست مدرن می‌پردازد. این سینما را نمایانگر نوعی فرهنگ عامه می‌داند که با تأکید قوی بر شیوه‌های جدید فناوری، کالایی شدن، مصرف‌گرایی و جامعه نمایش خود را بازنمایی می‌کند. این سینما اغلب سلسله مراتب و گفتمان‌های اجتماعی تثبیت شده را زیر سوال می‌برد و در عین حال جامعه‌ای را در بحبوحه آشفتگی، هرج و مرج، تجزیه و خشونت به تصویر می‌کشد. سینمای پست مدرن از طریق پذیرش روایت‌های گسسته، تصاویر دیستوپیایی، جادوگری تکنولوژیکی و نقوشی که بر آشوب، ابهام، مرگ قهرمان کلاسیک و فروپاشی ارزش‌های غالب یا روابط اجتماعی تمرکز دارند، این محیط را منعکس و به بازتولید آن کمک می‌کند. در حالی که چنین فرهنگ سینمایی ابعاد خاصی از طبقات و ساختارهای قدرت را زیر سوال می‌برد، همزمان چشم‌اندازهای هویت جمعی و ذهنیت مورد نیاز برای تغییر اجتماعی مؤثر را نفی می‌کند؛ رادیکالیسم فرهنگی آن هرگز به چیزی شبیه رادیکالیسم سیاسی تبدیل نمی‌شود. سینمای پست مدرن بیش از هر چیز گریز از سیاست را تشویق می‌کند – نگرشی بدبینانه، بی‌طرفانه و ناتوان‌کننده نسبت به کل حوزه عمومی– که نمونه بارز یک جامعه به طور فزاینده غیرسیاسی شده است.

سوی (۲۰۲٤) در مقاله «عکاسی، تصاویر سینمایی در دوران پست مدرن و پساحقیقت» به بررسی زمینه تاریخی پست مدرنیته می‌پردازد. از مشخصه‌های این دوران را این می‌داند که فرم سینمایی بر محتوا اولویت دارد. بی‌اهمیت جلوه دادن حقیقت و مشروعیت بخشیدن به دروغ‌ها، موضوع عکاسی و سینمای معاصر را تشکیل می‌دهد، ترکیب رویکردهای انتقادی زیبایی‌شناختی به تصاویر مصنوعی که توسط دیجیتالی شدن ایجاد شده‌اند و آثاری که به مشکلی در جامعه با تصاویر مصنوعی اشاره دارند از دیگر مولفه‌های آن است. این دوره و فرایند چندصدایی و پیچیده است.

دنزین (۱۹۹۱) درپژوهش «تصویر جامعه پست مدرن : نظریه اجتماعی در سینمای معاصر» عنوان می‌کند که اعضای جهان معاصر، تماشاگرانی هستند که در دریایی از نمادها شناورند و خود را از طریق سینما و تلویزیون می‌شناسند و تثبیت می‌کنند. او ماهرانه این ایده را بین دو نوع متن به هم می‌بافد: نظریه اجتماعی، شامل پساساختارگرایی، پسامدرنیسم، فمینیسم و مارکسیسم؛ و بازنمایی‌های سینمایی از زندگی در آمریکای مدرن. او ادعا می‌کند پسامدرنیسم جامعه‌ای نمایشی را شکل داده است که در آن تصویر به طرز غم‌انگیزی جایگزین واقعیت شده است.

بررسی کارهای تجربی و پژوهشی که دراین زمینه انجام شده است نشان می‌دهد پژوهش‌هایی در خصوص سینمای ایران و حضور پست‌مدرنیسم در آن انجام شده است و نتایج آن نشان می‌دهد تعداد این فیلم‌های با مولفه‌های پست‌مدرنیسم در سینمای ایران اندک است و اینکه گفتمان پست‌مدرن درسینمای ایران شامل مولفه‌های پست‌مدرنیسم که در سینمای جهان حضور دارد، می‌باشد.از سویی پژوهش‌هایی که در حوزه سینمای جهان توسط پژوهشگران غیر ایرانی انجام شده است نشان می‌دهد وجه فیگورال و دوری از سیاست در آن پررنگ است.

چارچوب مفهومی

این پژوهش در چارچوب نظری نشانه‌شناسی جان فیسک صورت گرفته است که رمزگان متن را در سه سطح اجتماعی، بازنمودی و ایدئولوژیک صورت‌بندی می‌کند (فیسک، ۱۹۹۰). برای مفهوم‌سازی پست‌مدرنیسم و شناسایی مؤلفه‌های آن نیز از آرای نظریه‌پردازانی چون هیوارد، جیمسون، لیوتار، بودریار و لش بهره گرفته شده است. این مؤلفه‌ها در جدول ۱ به شاخص‌های عملیاتی و قابل‌مشاهده در فیلم تبدیل شده‌اند تا مبنای تحلیل هر سه فیلم یکسان و برای خواننده قابل پیگیری باشد.

پست مدرنیسم

از دهه ۱۹۵۰ به بعد و پس از جنگ جهانی دوم، بسیاری از افکار بر پایه مدرنیسم به چالش کشیده شد. آرایی چون عینیت علم، حرکت دوشادوش پیشرفت علمی‌و اجتماعی و... . این ایده‌ها به نظر می‌رسید دیگر تبیین کننده نظم‌های جدید نیست. منتقدان مدعی بودند بنیان‌های نظری روشنگری فراهم کننده آزادی و عدالت برای همه نبود، در این آراء غیر سفیدپوستان، غیر مردان و ناهمجنس خواهان و غیر غربی‌ها نادیده گرفته شده بودند. گروهی از صاحب نظران چون باومن، حتی جنگ جهانی دوم را نیز به عنوان ماحصل مدرنیسم و بورکراسی بدست آمده از آن قلمداد می‌کردند.

تغییرات زندگی اجتماعی و سیاسی بعد از جنگ جهانی دوم چون جایگزینی اقتصاد پساصنعتی با رویکرد خدماتی بجای اقتصاد صنعتی مبتنی بر تولید کارخانه ای، فرهنگ مبلغ مصرف، لذت و ابراز وجود بجای فرهنگ کار سخت و انباشت ثروت، نظم بخشیدن رسانه‌ها و نظام اطلاعاتی جدید به زندگی روزمره و کم رنگ شدن مرزهای علم و سیاست؛ سبب شد درباره اصول مدرنیسم و آینده بشر مباحثه جدی صورت بگیرد. جهان تغییر کرده بود و نظریه اجتماعی باید به همان شدت تغییر می‌کرد(سیدمن، ۱۳۹۳، ۲۱۲). این مقدمات سبب شد تا رویکرد جدیدی در حوزه علوم انسانی پدیدار شود. پساساختارگرایی نگاه جدیدی بود که برای تبیین مسائل جدید بوجود آمد.

آغاز پساساختارگرایی را سخنرانی ۱۹٦٦ ژاک دریدا می‌دانند، او در این سخنرانی بر خلاف ساختار گرایی، زبان را به نوشتار تقلیل می‌دهد که فرد را محدود نمی‌کند. همچنین نهادهای اجتماعی نیز چیزی جز نوشتار و لاجرم ناتوان از محدود کردن انسان به شمار می‌آورد. به زبان امروزی دریدا از زبان و نهادهای اجتماعی ساخت زدایی می‌کند(ریتزر، ۱۳۹۵، ۸۱۳).همین فراساختار گرایی است که شالوده پست مدرنیسم است. دریدا همان طور که خواهان آزادی تئاتر از دیکتاتوری نویسنده است خواهان آن است که جامعه را آزاد از اندیشه‌های همه اقتدارهای فکری ببیند که گفتمان غالب را خلق کرده اند. ساخت شکنی و مرکز زدایی از مفاهیم اساسی

دریدا است. خواستار آن است که تئاتر از مرکز سنتی اش و تمرکز بر نویسندگان و انتظاراتشان دور شود و به کنشگران آزادی عمل دهد. بین پساساختارگرایی و نظریه پست مدرن مرز مشخصی وجود ندارد، تفکر پست مدرن را می‌توان بسط پساساختارگرایی و اغراق در آن به شمار آورد(ریتزر، ۱۳۹۵، ۸۲۷).

ژان فرانسوا لیوتار از دیگر نظریه پردازان پست مدرنیسم، در نوشته‌هایش اصول کلی نظریه اجتماعی پست مدرن را ترسیم کرد. او عنوان می‌کند طلب حقیقت در روشنگری مدرن همراه با تثبیت سلسله مراتب اجتماعی و سرکوب بوده است. او بدنبال برچیدن بنیان‌ها و برهم زدن سلسله مراتب است. او در کتاب «وضعیت پست مردن» به تفکیک دانش مدرن از پست مدرن می‌پردازد. او عنوان می‌کند مشخصه مدرنیته حمله به دانش روایتی(مانند دین و اسطوره) به مثابه جهل، خرافه و نشانه تمدنی پست تر است. لیوتار پست مدرن را ناباوری نسبت به فراروایت‌ها تعریف می‌کند. او ارزش علم پست مدرن را ناشی از آن است که به انسان‌ها در برابر تفاوت، ابهام، عدم قطعیت و تضاد، آگاهی ومدارای بیشتری می‌بخشد(سیدمن، ۱۳۹۳، ۲۲۷). علم پست مدرن ضد سیستم و ویرانگر است، دانش برای آن حکم انقلابی دائمی‌دارد. لیوتار به جای نظریه‌های کلان به توصیف و دفاع از وضعیت پست مدرنی می‌پردازد که مشخصه‌های آن رشد سریع گفتمان‌های متعدد و متعارض است.

ژان بودریار مطرح می‌سازد ما وارد عصر شبیه‌ها شده‌ایم. این شبیه‌ها به هیچ واقعیتی خارج از خودشان اشاره ندارند. این شبیه‌ها واقعیتی که مدعی بازنمایی آن هستند، را بوجود می‌آورند. بازنمایی شبیه سازی امر واقع، واقعی تر از آن واقعیتی هستند که قرار است به آن ارجاع داشته باشند. او مدرنیته را انفجار تقسیم بندی‌های جدید چون علم از ادبیات و یا فلسفه و ... می‌داند، اما پست مدرنیته فرایند فروشکست این مرزهاست. درهم شکستن مرز اخبار از برنامه سرگرم کننده، علم از سیاست و یا فرهنگ توده ای از فرهنگ والا. در عصر مدرن قدرت در طبقه یا نهاد خاصی از سرمایه داری یا دولت مسکن می‌گزیند. در جهان پست مدرن هم شکل چرخش نشانه‌ها و معانی است.

زیگموند باومن نیز روح واقعی روشنگری را حول طلب کنترل و یقین می‌داند اما در پست مدرنیته سیاست متکی بر اغوا است تا اقدامات سرکوبگرانه دولت یا ارزش فرهنگی مشترک. او پست مدرنیته را سرشار از تکثر، ابهام، تردید، عدم قطعیت و تصادفی و گذرا بودن می‌داند، منتقدی سرسخت ، آشوبگر و ستیزه جو است. در جهان پست مدرن هیچ منظر موثقی وجود ندارد.

پست مدرنیسم و سینما

پست مدرنیسم در حوزه هنر بیشترین تاثیر را داشته است، در این میان سینما نیز تحت نفوذموج پست مدرنیسم قرار داشته و فیلم‌های متعدد و با اهمیتی در این حوزه داشته است. لش(۱۳۹٤، ۲۷۵) سینمای پست مدرنیستی را سینمای «فیگورال» می‌داند که به نمایش اهمیت می‌دهد. بجای آنکه ناظر را در موقعیت یکجانشینی قرار دهد، او را در موقعیت «کوچ روی» جای می‌دهد. این امر را از طریق مسئله آمیز کردن امر واقعی انجام می‌دهد.

سوزان هیوارد مهمترین ویژگی‌های زیباشناسی پست مدرن را در وانمودگی یا شبیه سازی که شکل تقلید پیدا می‌کند، بینامتنیت، پیش ساخت و bricolage که به معنای جمع آوری سبک‌ها، متنها، ژانرها یا گفتمان‌های متفاوت است؛ معرفی می‌کند(هیوارد،

۱۳۷۷). هنر پسامدرن، هنر گزینش ابژه‌ها و ایماژهای موجود و تکرار و ابداع دوباره آنهاست. بینامتنیت به رابطه میان دو یا چند متن اشاره دارد. تارنتینو نمونه شاخص ارجاع به متون دیگر است. در فیلم قصه‌های عامه پسند (۱۹۹٤) بسیاری از دکورها ارجاع به نقاشی‌های ادوارد هوپر یا فیلم‌های گدار است. در سینمای پسامدرن، ایماژها یا بخش‌هایی از سکانس انتخاب می‌شوند که در فیلمهای اولیه ساخته شده اند. گاهی این عناصر پیش ساخته را به بافت جدید وارد می‌کنند. تمایز میان هنر خواص و عوام در این فیلم‌ها معنایی ندارد.

ماتیاس فری در مقاله پست مدرنیسم و سینما با ترجمه نوید پورمحمدرضا، پست مدرنیسم را نگرشی معرفی می‌کند که به سوژهٔ ذاتی و استعلایی تن نمی‌دهد، غایت‌شناسی و تقدیر تاریخی را پس می‌زند و ایمان خود را به کلان‌روایت‌های تمامیت‌خواه از دست داده است. در هنرو مشخصاً در فیلم، نگرش پست‌مدرن نگرشی خوانده می‌شود که با مقولاتی نظیربینامتنیت، خودارجاعی، پاستیش، نوستالژی برای آمیزه‌ای از فرم‌های گذشته، محو مرزهای میان فرهنگ «والا» و «نازل»، چالش کشیدن منطق خطی همراه است.

جیمسون معتقد است سینمای پست مدرن دارای ساختار داستانی آشفته، گیج و سردرگم است. درواقع دیگر نمیشود تعیین کرد که ما در یک فیلم واحد با چه نوع مشخصی از موضوعات سیاسی، فرهنگی، اقتصادی یا اخلاقی سروکارداریم(حیاتی ،۱۳۸۸، ٤۹-٤۸). دستکاری‌ها و تغییرات زمانی در سینمای پسامدرن اغلب شکل نابهنگامی و ناهمزمانی به خود میگیرد، به گونه ای که موقعیت‌های زمانی گوناگون در هم می‌آمیزند. به عبارت دیگر فراموش کردن عدم توانایی میان گذشته و حال، درست آن چیزی است که آشفتگی زمانی را ممکن میسازد. ولی سردرگمی و آشفتگی دیگر در ساختار داستانی این است که روایت پسامدرن قادر به یافتن پایان خود نیست. ژیل دلوز از اندیشمندان پساساختارگرای فرانسوی در حوزه سینما است، تمرکز او بیشتر در زمان و حرکت است. او مطرح می‌سازد که سینما از بخش‌های متحرکی ساخته شده که توام با زمان یا حرکتی انتزاعی به ما ارائه می‌شوند. فیلم را تنها بازنمایی عناصر واقعی نمی‌داند، بلکه نیرویی بالقوه برای خلق زمانمندی‌ها و حرکت‌های سیال و مختص خودش است. او تلاش می‌کند قدرت سینما را در گذر از تصویر–حرکت به تصویر–زمان ردیابی کند. در کاربرد عمومی‌زمان مکان مند می‌شود و همچون خطی که نقاط مختلف کنش‌ها رابه هم متصل می‌کند در نظر گرفته می‌شود. او قدرت سینما را در قابلیت آن برای فراهم نمودن تصاویر مستقیم و غیرمستقیم از خود زمان می‌داند نه از حرکتی که نتیجه شده است. دلوز تحت تاثیر برگسون زمان را مقوله ای کیفی می‌دانست، آن را به سینما بسط داد. او معتقد بود زمان ناب که «دیرند» می‌نامید صرفا در ذهن ما وجود دارد. در تقابل با زمان کمی‌قرار دارد، غیر قابل اندازه گیری است زیرا از حرکت و فضا اخذ نشده است و تنها از طریق ذهن درک می‌شود. دیرند، زمانی کیفی و کلی منسجم است که نمیتوان آن را به حال، گذشته و آینده تقسیم کرد.

مفهوم کریستال زمان از مفاهیم اصلی برگسون است که به معنای نقطه ای است که در زمان شکاف ایجاد می‌کند، لحظه ای است که وجوه زمان با یکدیگر ترکیب می‌شود در واقع تصویر ترکیبی از انواع مختلف لایه‌های زمان را تولید میکند. ازنظر برگسون نمیتوان از زمان حال به گذشته رفت و نیزنمیتوان گذشته را براساس زمانهای حال بازسازی کرد؛ اما میتوان بدون اتکا به عقل و تنها به وسیلهٔ شهود یکباره در خودِ گذشته قرارگرفت.

جدول ۱. شاخص های عملیاتی مستخرج از چهارچوب مفهومی

مؤلفه پست‌مدرن	تعریف عملیاتی	نشانه‌های قابل مشاهده در فیلم
سینمای فیگورال	غلبه فرم بر محتوا	برداشت بلند، گریم اغراق‌شده، میزانسن تئاتری
بینامتنیت	ارجاع آگاهانه به متون دیگر	اقتباس دیالوگ، ارجاع بصری به آثار دیگر
شکستن زمان خطی	عدم توالی علّی رویدادها	تکرار صحنه‌ها با تفاوت، راوی چندگانه
مرکززدایی از سوژه	غیاب قهرمان محوری	جابه‌جایی نقش، توزیع برابر روایت
عدم قطعیت	ابهام در پایان‌بندی و هویت	پایان باز، تغییر روایت، تناقض اطلاعات
کولاژ استعاری	ترکیب نشانه‌های متنوع	طراحی صحنه، پوشش، دیالوگ‌های چندلایه

روش تحقیق

این پژوهش بر مبنای رویکرد برساخت گرایانه انجام شده است. این رویکرد که بر خصلت اجتماعی و تاریخی و فرهنگی نشانه‌ها تأکید دارد، معنا را برساخته می‌داند. هدف پژوهش در این رویکرد یافتن مکانیسم‌هایی است که معنا تولید می‌شود. تحلیل نشانه شناختی به بررسی معانی موجود در متون می‌پردازد، یعنی معانی‌ای که از روابط میان نشانه‌ها ناشی می‌شود. نشانه شناسی از طریق مطالعه نظام نشانه‌ها و تفسیر روابط بین نشانه‌ها به فرایندهای تولید و مبادله معنا می‌پردازد. ازآنجاکه مسئله ما در این تحقیق بررسی رمزگان بازنمودی در فیلم‌های سینمایی است رویکرد برساختگرایانه و روش نشانه‌شناسی مناسب است. رهیافت جان فیسک با این رویکرد که با بررسی ویژگی‌های ظاهری و همچنین قدرت آفرینندگی مولف می‌توان به معنای انسجام بخش و ایدئولوژیک پی برد، در این پژوهش کاربرد دارد.

جامعه موردبررسی و روش نمونه‌گیری

با توجه به آنکه مسئله این پژوهش صورت‌بندی خاصی از پست‌مدرنیسم است که در سینمای شهرام مکری قابل ردیابی است (نک. بیان مساله)، فیلم‌های این کارگردان به‌عنوان جامعه مورد بررسی انتخاب شدند. بدین منظور فیلم‌های او با نگاهی پساساختارگرایانه و از روش نشانه شناسی بررسی و تحلیل شد. این کارگردان تاکنون چهار فیلم بلند سینمایی ساخته است: اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر (۱۳۸٦)، ماهی و گربه (۱۳۹۲)، هجوم (۱۳۹٦)، جنایت بی‌دقت (۱٤۰۰) و خرگوش سیاه، خرگوش سفید (۱٤۰۳). فیلم اول به دلیل تفاوت قابل‌توجه در سبک و ساختار با سه فیلم های بعدی، و نیز به این دلیل که کارگردان خود آن را دوره‌ای متفاوت در کارنامه‌اش می‌داند، از دایره بررسی خارج شد. فیلم آخر هم در زمان تالیف این مقاله هنوز نمایش عمومی داده نشده است. سه فیلم باقی‌مانده که هر سه در سینمای هنروتجربه اکران شده‌اند و از نظر سبکی و مضمونی انسجام بیشتری دارند، به‌عنوان نمونه انتخاب شدند.

روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها

نشانه‌شناسی با رویکرد جان فیسک در این پژوهش مورداستفاده بوده است.فیسک معتقد است در هر فرهنگی آنچه واقعیت تلقی می‌شود، محصول رمزهای همان فرهنگ است. واقعیت همواره از قبل در لایه‌هایی از معانی رمزگذاری شده است و همین معانی سازمان یافته در رمزگشایی آنها نیز کمک می‌کند. چراکه معنا برساخته اجتماع و فرهنگ است(فیسک به نقل از محمد پور، ۱۹۸۷: ٤٤٧). بنابراین، نمی‌توان گفت که رمزها به نشانه‌ها سازمان می‌دهند، بلکه رمزها قواعدی را فراهم می‌کنند و نشانه‌ها نیز محصول این قواعد هستند. فیسک رمزها را به شکل زیر طبقه‌بندی می‌نماید.

۱- رمزهای اجتماعی: انسان در جامعه به‌عنوان نظامی‌از روابط اجتماعی حضور دارد؛ حضوری که همراه با آیین‌ها، هویت‌ها، آداب‌ورسوم و نظایر آن همراه است. این قواعد روابط اجتماعی دارای دلالت‌های ضمنی است که حالت‌های چهره و بدن، لباس، ایفای نقش و گفتار آن را در بردارد (محمد پور، ۱۳۹۲).

۲- رمزهای بازنمودی: رمزهایی هستند که کمتر اجتماعی شده اند و بیشتر متضمن قدرت آفرینندگی فرستنده‌اند.

۳- رمزهای ایدئولوژیک: این رمز سایر رمزها را سامان می‌دهد تا مجموعه‌ای سازگار و منسجم پیدا کند. به تأثیر قدرت در تنظیم و طبقه‌بندی رمزهای دیگر مرتبط می‌شود. کارکرد آن طبیعی سازی و اسطوره‌سازی رمزهای قراردادی و روابط سلطه‌گر است.

طبق نظر فیسک فرایند ایجاد معنا مستلزم حرکت مداوم در سطوح مختلف نمودار واقعیت، بازنمود و ایدئولوژی است. بوجود آمدن معنا زمانی اتفاق می‌افتد که واقعیت، انواع بازنمود و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شده و به شکلی منسجم و ظاهرا طبیعی به وحدت برسند.

شکل شماره ۱: مولفه‌های رمزگان جان فی‌سک

اعتبار: برای افزایش اعتبار پژوهش از سه راهبرد استفاده شده است. نخست، مثلث‌سازی نظری. مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم از منابع متعدد (لیوتار، بودریار، هیوارد، لش) استخراج و با یکدیگر تطبیق داده شده‌اند. دوم، ممیزی تحلیلی. تحلیل هر فیلم بر اساس شاخص‌های از پیش تعریف‌شده(جدول ۱) انجام شده تا از داوری ذوقی پرهیز شود. سوم، قابلیت انتقال. با ارائه نمونه‌های مشخص از صحنه‌ها و دیالوگ‌ها، خواننده می‌تواند استدلال‌های پژوهشگر را ارزیابی کند.

یافته‌ها

ماهی و گربه

خلاصه داستان: چند دانشجوی دختر و پسر برای شرکت در جشن بادبادک بازی در شب یلدا به شمال رفته‌اند. در همسایگی کمپ کوچک آنها کلبه‌ای قرار دارد که سه آشپز یک رستوران ساکنین آن هستند. آشپزها برای پخت غذاهای رستوران به گوشت احتیاج دارند و جز این جوان‌ها کسی در آن اطراف نیست.

شکل شماره ۲: تصاویر فیلم ماهی و گربه

رمزگان واقعیت اجتماعی: پسرها و دخترها با پوشش غیر رسمی‌و به روزهستند. رنگ‌های شاد در لباس‌های آنان بکار رفته است. همه یک نشان رنگ قرمز یا رنگ گرم دارند. مردان رستوران‌دار لباس‌های رنگ تیره و نامرتب تر دارند. ارتباطات بین دانشجویان صمیمی‌و راحت است. دانشجویانی از دانشگاه شریف هستند، کتاب خواندن یا موسیقی خاص گوش دادن، طرح هنری کشیدن یا عکاسی، از عادتواره‌های آنان است. فامیل‌هایشان که در خارج از کشور هستند برای ادامه تحصیل رفته اند. در صحنه ابتدایی پدر کامبیز تاکید می‌کند که مادرش بر روی دانشگاه کامبیز حساس است. پوشش و صحبت‌های آنان مشخص می‌سازد جوانانی از طبقه متوسط به بالا هستند که سرمایه فرهنگی شان از سرمایه اقتصادیشان بالاتر است. اتفاق در آخر دی رخ می‌دهد و فضا سرد و بی روح با درختانی خشکیده و برگ‌های زرد بر روی زمین است. شروع فیلم اشاره می‌کند در سال ۷۷ رستورانی بین راهی بخاطر استفاده از گوشت غیرحیوان پلمپ شده است، اما پوشش بازیگران و مدل رفتاری شخصیت‌ها با زمان ساخت فیلم که سال ۱۳۹۲ است، همخوانی دارد. همچنین در صحنه ای نادیا به جمشید می‌گوید «جمشید من را اوردی جایی که اتفاق بد افتاده»، این دیالوگ حاکی بحث تکرار تاریخ و دور زدن زمان خطی است.

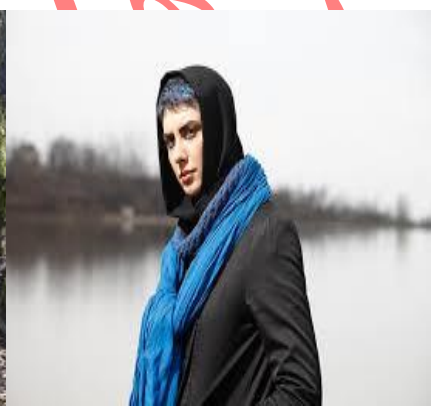
رمزگان فنی: تصویر از روی برکه با چرخش دوربین به کلبه رستورانی نامرتب و به هم ریخته با حضور دو مرد بر می‌گردد. دوربین با تکان‌های زیاد دو مرد در حال حرکت در جنگل را دنبال می‌کند ودر کنار موسیقی یکنواخت به بیننده حس ترس را منتقل می‌کند. این بی‌ثباتی دوربین در سطح بازنمودی، بازتاب همان بی‌ثباتی زمانی و روایی فیلم است — مخاطب نه‌تنها داستانی سیال می‌بیند، بلکه آن را از طریق تصویر احساس می‌کند؛ این همان ویژگی سینمای فیگورال است که لش از آن سخن می‌گوید دوربین همراه شخصیت‌ها حرکت می‌کند با حرکت دوربین بدنبال آنها با قسمتی از داستان آنان آشنا می‌شویم. زاویه دوربین اکثرا از پایین است،

در واقع ایجاد حس مشارکت تماشگر با داستان فیلم را تقویت می‌کند. فیلم ریتمی‌کند دارد، اما می‌تواند به گونه ای عمل کند که مخاطب خسته نشود. نماها اکثرا از نزدیک است که به دنبال رابطه صمیمی‌و فردی است.

فیلم روایت محوری ندارد با حرکت دوربین داستان هر کدام از شخصیت‌ها را دنبال می‌کند. نخ تسبیح این روایت‌ها حضور در جشنواره بادبادک بازی و قتل‌های احتمالی صاحبان رستوران بین راهی است. مجموعه داستان‌هایی که نیمه کاره رها می‌شوند و در طول فیلم گاهی تکرار می‌شوند. فیلمی‌با برداشتی بلند و بدون قطع که آدم‌های ماجرایش در دایره‌های تو در تو و متقاطع روایت خود را سپری می‌کنند. صحنه‌های تکرارشونده جز اصلی فیلم است. صحنه شیرفلکه، صحنه صحبت پرویز و پروانه در مورد فانوس‌های بادبادکش، صحنه صحبت پرویز با پدرام و تعریف اتفاق چشم عسل و همچنین صحنه‌های دیگر.

زمان در این فیلم از عناصر اصلی برای آفرینندگی مولف است. منطق زمان در فیلم خطی نیست، علاوه براین در این رفت و برگشت زمان، مشخص نمی‌شود کدام واقعه زودتر رخ داده است و کدام دیرتر. در این سیر دورانی زمان ترتیب اتفاق وقایع تغییر می‌کند. با نوعی «زیست همزمان عناصر غیر همزمان» مواجه می‌شویم. در یک صحنه کامبیز با زمان ورود شهروز وارد می‌شود و در صحنه دیگر با اتفاق دیگری این ورود صورت می‌گیرد.

فیلم درقسمت‌هایی دارای راوی است، این راوی گاهی دانای کل است و در قسمت‌هایی راوی شخصیت حاضر در سکانس است مانند صحنه حضور کامبیز و تعریف داستان پدرش یا صحنه ای که پدرام داستان دو رنگ شدن چشم عسل را تعریف می‌کند و یا شهروز داستان مادربزرگ مریم را روایت می‌کند. در آخر هم مارال را می‌بینیم که داستان قتلش را تعریف می‌کند. موسیقی در فیلم بیشتر در خدمت القای حس ترس و پیشبرد داستان عمل می‌کند، هرچند در قسمت‌هایی از فیلم موسیقی از جنس موسیقی فیلمنامه‌ای



است و هم به گوش تماشگران فیلم می‌رسد و هم به گوش شخصیت‌های فیلم (احمدی، ۱۳۹۹). در صحنه آخر فیلم در حالی که موسیقی ماهی و گربه گروه پالت در گوش مارال و حمید پخش می‌شود، دوربین به سمت اجرای گروه در کنار دریاچه می‌رود.

شکل شماره ۳: تصاویر فیلم ماهی و گربه

رمزگان ایدئولوژیک: زمان در این فیلم برداری پیوسته نیست، بصورت دورانی با تغییر ترتیب زمانی اتفاقات تکرار می‌شود، به گونه‌ای که گویا روایت واحدی از زمان اتفاق وقایع وجود ندارد. زمان به مکان وابستگیش را از دست می‌دهد. در واقع زمان بصورت

برداری پیوسته تصویر نمی‌شود که مسیری رو به جلو داشته باشد. تصویر«زیست همزمان عناصر غیر همزمان» از عناصر اصلی فیلم است. این تغییر ترتیب زمانی اتفاقات،نوعی نسبی گرایی را تصویر می‌کند. فراروایتی برای یک خط داستانی به روال فیلم‌های سینمایی دیده نمی‌شود، فیلم سرشار از خرده روایت‌هایی است که نیمه کاره رها می‌شوند، تنها در ابتدای فیلم به واقعه رستوران بین راهی اشاره می‌شود که در سرتاسر فیلم سایه این چندخط روایت بر فیلم است. فیلم بدون کات است و از نظر فرمی‌با نوآوری بسیار همراه است. داستان در مرحله اصلی اهمیت ندارد. نمایش اهمیت بیشتری دارد.به نوعی با سینمای فیگورال مواجه هستیم. خیال و واقعیت در فضاسازی‌ها و نمایش دورانی زمان و شخصیت پردازی‌ها در هم آمیخته می‌شود ومرز میان آن برداشته می‌شود.

تقابل رنگ میان دانشجویان و مردان رستوران دار، استعاره پرواز بادبادک و میل مردان رستوران دار برای کنترل و کشتن جوانان، ترسیم کننده تقابل نسلی است. نسلی که میل به پرواز و رهایی دارد و نسلی که در پی کشتن آرزوهای این جوانان است.

میزان بینامتنیت اثر زیاد است، کارگردان در فیلم به متون دیگر ارجاع می‌دهد، بطور مثال کارگردان در مصاحبه‌هایش به کرات به تاثیر نقاش هلندی موریس اشر اشاره می‌کند. ویژگی نقاشی‌های اشر جهان‌های توهم‌آمیز و هزارتوی است که تاثیر آن را در کارهای مکری می‌توان دید. در فیلم داستانک‌هایی داریم که در میانه رها می‌شوند برای آن پایانی تصویر نمی‌شود، یا اشاره‌هایی می‌شود در خصوص خط اصلی داستان یا همان مسئله قتل که به حال خود رها می‌شود. بطور مثال انگشت انسانی که مینا در دهن گربه می‌بیند و یا اشاره ای که برادران دوقلو به اینکه گربه انگشت را می‌خورد و یا دیده شدن هدفون لادن بر روی میز قصابی حمید؛ همه اینها بصورت مبهم و اشاره ای باقی می‌ماند. خود فیلم هم با سرانجامی‌مشخص به پایان نمی‌رسد. فقط در پایان با صدای راوی که اینجا مارال است اشاره می‌کند که حمید او را می‌کشد. راوی فیلم هم چندگانه است. در واقع با داستانی که متکی بر قهرمان باشد مواجه نیستیم، شخصیت اسطوره‌ای که کارکرد ویژه ای در فیلم داشته باشد، نداریم. مفهوم «دیرند» برگسون — که دلوز آن را به سینما بسط داد — در این فیلم به‌صورت بصری تجسم یافته است. زمان در این فیلم نه کمّی و خطی، بلکه کیفی و ذهنی است؛ «کریستال زمان» دلوزی در صحنه‌های تکرارشونده‌ای مانند صحنه شیرفلکه قابل مشاهده است، جایی که گذشته و حال در یک لحظه تصویری با هم وجود دارند.

فیلم هجوم

خلاصه داستان فیلم: داستان «هجوم» درباره یک قتل است که در یک ورزشگاه اتفاق افتاده است.چند مأمور پلیس در حال بررسی این پرونده هستند و با ورود به این ورزشگاه سر نخ‌هایی از این قتل به‌دست می‌آورند. آن‌ها مظنون به قتل را هم همراه خود دارند و کافی‌است که خط سیر وقوع قتل را دریابند اما این برای‌شان کار پیچیده‌ای خواهد بود.

شکل شماره ۴: تصاویر فیلم هجوم

رمزگان واقعیت اجتماعی: داستان فیلم در یک شهر تاریک و مه آلود که دورتادورش حصار کشیده شده است، می‌گذرد. آن طرف حصار قانون این است که همه باید آزاد باشند و هیچ حصاری نباید باشد. هرچند در فیلم اشاره می‌شود کسی حصار را ندیده است. داستان پیگیری قتل سامان دریک ورزشگاه با راهروهایی که با مه سبز رنگ و نورهای قرمز می‌گذرد. در راهروهای ورزشگاه و رختکن پوسترهای ممنوعیت رابطه دختر و پسر دیده می‌شود و نوشته‌هایی با زبان عجیب و پرچم‌هایی با رنگ قرمز و مشکی در ورزشگاه وجود دارد. حتی صندلی‌های ورزشگاه قرمز و مشکی است.

پسرهای حاضر در ورزشگاه صورتهایی رنگ پریده و لباس و خالکوبی‌های خاص دارند. لباس‌های پسران چرم و بدون آستین است و خالکوبی مار با سر قلب دارند. سامان که فیلم با ایده پیگیری قتل او شروع می‌شود، از پسرهای ورزشگاه است که به نوعی سرگروه و رئیس–بقول مربی امپراتور – این پسرهاست. او شخصیت عجیبی دارد شلوار صورتی می‌پوشیده، موهای نقره ای دارد، آشپزی می‌کرده و در جریان داستان مشخص می‌شود خون آشام بوده و از خون پسرها تغذیه می‌کرده است. همچنین مشخص می‌شود خواهر دوقلویی دارد که گاهی بجای او به ورزشگاه می‌آمده است و در این میان نگار به علی می‌گوید اظهار عشقی که به سامان کرده است، در واقع آن زمان‌ها نگار بوده است. نگار با چمدانی خاص که شبیه به تاردیس است به ورزشگاه می‌آمده و هیچ گاه خارج از حصار نبوده است. در زمانه فیلم که کلا شب است همه از تاریکی فرار می‌کنند و مریضی عجیب و خطرناکی در ساکنان شهر شایع است. تمام صحبت و دغدغه شخصیت‌ها در مورد رفع رجوع کردن قتل سامان و چگونگی دفع نگار برای خونخواری او است. فیلم مردانه است، حضور نگار هم با کنش‌های زنانه همراه نیست، نوعی رابطه رفت و برگشتی بین نگار و سامان وجود دارد. به گونه ای که زمان‌هایی نگار به جای سامان به ورزشگاه می‌آمده و بچه‌ها هم متوجه نمی‌شدند. حتی لوکیشن فیلم هم با توجه به ورزشگاه بودن، محیطی مردانه است.

رمزگان فنی: روایت محوری پیدا کردن قاتل سامان است، در این میان چندین بار روایت عوض می‌شود. این روایت غیر خطی و با تکنیک صدای شخصیت‌ها بر روی فیلم دنبال می‌شود. محل تعویض روایت دستشویی است. در روایت اول علی سامان را کشته است، در روایت دوم احسان قاتل است و همان صحنه‌های روایت اول تکرار می‌شود، در این روایت علی متوجه می‌شود خواهر دوقلوی سامان یعنی نگار را دوست داشته است. روایت سوم نیز با این عنوان شروع می‌شود که علی اینبار می‌گوید سامان را نکشته است. شخصیت‌ها در طول فیلم به یکدیگر تبدیل می‌شوند. رویدادهایی می‌بینیم که دیگر نمی‌دانیم در چه زمانی، توسط چه کسی و برای چه پشت هم می‌آیند.

آماده انتشار هنرهای زیبا

فیلم با تصویری از کهکشان راه شیری شروع می‌شود و بعد به سمت ورزشگاه می‌رود. همه جا دود و مه گرفته است. حرکت دوربین با شخصیت‌ها و ایجاد قابهای سیال پریشانی شخصیت‌ها و فضا را به بیننده منتقل می‌کند. اگر با الگوی مرکز و حاشیه نیز بخواهیم تحلیل کنیم، بازیگران با نمای بسته در کمتر دیده می‌شوند، بیشتر بازیگر با نمای باز و همراه با نمایش صحنه‌های اطراف در قاب قرار می‌گیرند. در واقع عناصر موجود در صحنه به اندازه شخصیت‌ها از منظر مولف اهمیت دارد. این اهمیت عناصر با تعویض نقشی که در مورد شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد نیز مشاهده می‌شود. نورپردازی را می‌توان ترکیبی از نورپردازی تیره و پرتضاد دانست، در حصار که فضا شب و تیره است، در ورزشگاه هم نور تیره غالب است هرچند که نورهای قرمز و سبز وآبی پررنگ نیز در آن دیده می‌شود. تیرگی نور حاکی از یاس و ناامیدی حاکم بر محیط دارد و در کنار آن حضور رنگ‌های شاذ حاکی از تاتری بودن و درماتیک بودن فضا است. ترکیب بندی نامتقارن قاب‌ها و حرکت دوربین همراه شخصیتها در جهت روایت زندگیها است.

زمان و مکان در فیلم مشخص نیست، مکان وقوع داستان شهری مه گرفته در جغرافیایی نامشخص است و زمان هم نه روزش و نه شبش و نه سال وقوعش مشخص نیست. شخصیت‌ها گویی همه روابطشان در همین ورزشگاه خلاصه می‌شود، روابطی خارج از ورزشگاه برایشان تصویر نمی‌شود. درمورد خانواده هیچ کدامشان بغیر از سامان که خواهری دو قلو دارد، صحبت نمی‌شود. صحبت شخصیت‌ها در مورد قضیه خونخواری سامان و ترس از خواهر سامان برای ادامه این کار است. هیچ بچه ای در فیلم دیده نمی‌شود.

شکل شماره ۵: تصاویر فیلم هجوم

رمزگان ایدئولوژیک: بینامتنیت در فیلم بسیار بالاست، بطور معمول درفیلم‌های مکری ارجاع به نقاشی‌های موریس اشر بالاست، همچنین طبق گفته‌های کارگردان فیلم‌های «هجوم رباینده‌گان جسد» به کارگردانی دان سیگل،«تنها عشاق زنده می‌مانند»به کارگردانی جیم جارموش، «تشنگی» به کارگردانی پارک چان–ووک، «اجازه دادم درست وارد بشه» به کارگردانیمت ریوز، «بزرگراه گمشده» دیوید لینچ، «دکترهو» و فیلم‌های نولان تاثیر بسزایی در این فیلم داشته است. تا جایی که بعضی از دیالوگ‌ها مستقیما از این فیلم‌ها گرته بردای شده است. در واقع فیلم را کولاژی با درجه بالا از استعاره و کلیشه می‌توان در نظر گرفت. پوششی که شبیه به فردی مارکوری است با اشاره به شخصیت خاص او، وضعیت حصار و شب بودن داخل حصار و تمایل به مهاجرت که کنایه از شرایط سیاسی است و یا تابلوی ققنوس و پر دراوردن و همچنین خالکوبی‌های پسران از مارهایی بر دوش که کنایه از ضحاک ماردوش و شرایط سیاسی می‌توان در نظر گرفت. استفاده افراطی از رنگ‌های مشکی و قرمز و خط‌های عجیب و غریب نوشته‌ها نیز اشاره ای به پرچم داعش و همچنین علامات نازی‌ها دارد.چمدان در فیلم از مهم ترین مولفه‌هاست، جعبه ای است برای خروج از حصار

ورهایی یا همان فلاکت موجود، جعبه ای است برای پنهان کردن جنسیت، طرح روی چمدان «هجوم» اشاره به فیلم مهم وحشت the invasion اثر الیور هرشبیگل دارد. به گونه ای شبیه به نقاشی اشر یا تاردیس «دکتر هو» است یا همان اتاقکی که داخلش بزرگتر و پیچیده تر از بیرون است.

طرز پوشش و گریم‌های اغراق شده و محیط خاص داستان و همچنین نوع فیلم برداری ونورپردازی، زاویه دوربین و سناریوی فیلم که تعویض نقش‌ها در آن مورد تاکید است، همگی حکایت از غلبه فرمیک در این فیلم دارد. نکته ای که ویژگی‌های سینمای پست مدرن است. انتخاب بازیگران تاتری که توان اجرای طولانی مدت را داشته باشند به این موضوع که چهره‌ها شناخته نشده باشند و امکان تعویض نقش را فراهم کنند بیشتر کمک می‌کند. همچنین ترکیب نورپردازی تیره و پرتضاد در جهت اجرای تاتری و فرمیک کمک کننده است.

خودارجاعی نیز در فیلم دیده می‌شود، بطور مثال سامان پوستری را از روی دیوار می‌کند و با حالتی تمسخر آمیز می‌گوید رنگ چشمهایش عوض شده است،ارجاعی به فیلم دیگر کارگردان یعنی ماهی و گربه دارد. خرده روایت‌های در فیلم بازگو می‌شود، هر چند در بازگو کردن کلان روایت نیز تفاوت روایت‌ها در خط اصلی یا همان قتل سامان، رکن اساسی فیلم است. حضور درجه بالایی از ابهام و تردید در فیلم دیده می‌شود، عدم قطعیت و تصادفی بودن در فیلم از رهگذر تعویض نقش‌ها و حتی تغییر سناریوها تا جایی که در سناریو آخر مشخص می‌شود سامان نمرده است، در همین راستا است. این عدم قطعیت در شعر « (تو نه چنانی که منم/ من نه چنانم که تویی/ تو نه بر آنی که منم/من نه بر آنم که تویی/ من همه در حکم توام/ تو همه در خون منی)» که زمزمه شخصیت علی است؛ بیشتر نمایان می‌شود. می‌توان گفت این شعر نمایی از خلاصه فیلم است.

جنایت بی دقت

خلاصه داستان: **حسین که به بیماری آتش زنی دچار است از طریق داروخانه دار با گروهی که می‌خواهند سینما را آتش بزنند آشنا می‌شود. در روایت دیگری قرار است در یک سالن سینما فیلمی‌برای دوستدارن سینما نمایش داده شود. همچنین در یک روایت دیگر در یک روستا، یک درجه دار ارتش می‌خواهد بمبی را خنثی کند که در این بین با دخترانی جوانی که فیلم گوزن‌هارا در کنار چشمه می‌خواهند ببینند ، مواجه می‌شود.**

شکل شماره ۶: تصاویر فیلم جنایت بی دقت

رمزگان واقعیت اجتماعی: فیلم از سه روایت تودرتو در زمان‌های متداخل تشکیل شده است. در روایت اول که داستان افتتاح سینما است مسئول سالن با نام نادری که هم نام مدیر سینما رکس است، پوششی مانند مردان دهه پنجاه دارد با اینکه نمایشش در زمانه حاضر است.

حسین که بیماری روانی آتش افروزی دارد نیز لباسش شبیه مردان دهه ۵۰ است و قیافه اش هم شبیه آتش زن اصلی سینما رکس است، او بدنبال بدست آوردن دارویش به موزه سینما می‌رود واز طریق دالانی در زیرزمین آن جا به سال ۵۷ می‌رود و با آتش افروزان سینما رکس آشنا می‌شود. این مردان که هم نام آتش زنندگان سینما رکس هستند،پوشش دهه پنجاهی دارند اما در ادامه متوجه می‌شویم سالن سینمای زمان حال که قرار است فیلم جنایت بدون دقت را نمایش دهد، می‌خواهند آتش بزنند. صحنه‌های چند مرد آتش زن عملا در دهه پنجاه است از جگر خوردنشان تا رادیو گوش دادن و یا صحبت‌هایشان و همچنین زمانی که می‌خواهند بلیط بخرند پوستر فیلم صمد را کنار گیشه بلیط فروشی می‌بینیم.

در داستانک دیگر که فیلم جنایت بدون دقت است، فرد ارتشی بعد از تصادف فرزندش نمی‌تواند در آیینه نگاه کند، او به دو دختر برمی‌خورد می‌خواهند فیلم گوزنها را در کنار چشمه جارو نگاه کنند. دو دختر ظاهری امروزی دارند و شعبده ای دارند که مرزهای زمانی را در هم می‌شکنند.

رمزگان فنی: فیلم داستان یکتایی ندارد، حاوی روایتهای مختلف که به یکدیگر با نخ ارادت به سینما متصل شده است. اشاره به آتش سوزی سینما رکس، بازدید از موزه سینما، نمایش فیلم در سینما، پخش فیلم گوزن‌ها در طبیعت و یا عبور از دالانی در موزه سینما برای سفری در طول زمان همگی در جهت ادای دین به سینما و همچنین یادآوری قدرت و جایگاه سینما است.

قاب بندی‌های دوربین به گونه ای است که گویی بیننده از گوشه ای واقعه ای را تماشا می‌کند، نمای بسته در فیلم دیده نمی‌شود. اگر با الگوی مرکز و حاشیه نیز بخواهیم تحلیل کنیم، بازیگران با صحنه‌های اطرافشان در تصویر دیده می‌شوند.سرعت فیلم به نسبت کند است و به تصویر کشیدن جزئیات در فیلم اهمیت دارد. از صحنه‌های مراوده آتش زن‌ها گرفته تا صحنه‌های تلاش دختر برای رساندن پوستر و یا صحبت جوانان دانشجو در حیاط سینما، همگی در این راستا است. طیف رنگی گرم در مقایسه با فیلم هجوم نمود بیشتری دارد. مانند هجوم نورپردازی پرتضاد که نشان از تئاتری بودن داشته باشد، در فیلم دیده نمی‌شود.

فیلم به گونه ی معمول سینما دارای قهرمان یا ضد قهرمان نیست، در جهت قضاوت هم حرکت نمی‌کند. همه شخصیت‌ها در جایگاه خودشان نقشی دارند. معمولی بودن شخصیت‌ها در فیلم بسیار مورد تاکید است، بطورمثال صحنه موسیقی گوش دادن و یا جگر خوردن آتش زنندگان نشان داده می‌شود تا خاطرنشان کند که کسانی که این کار را انجام دادند بر خلاف ضد قهرمان‌های سینما و یا هر خلافکاری لزوما شخصیت یا زندگی خاصی ندارد. بازنمایی مکان در فیلم به گونه ای است که تداخل زمانی را بتواند به

تصویر بکشد. در واقع کارگردان ایده ی «پرسپکتیو زمانی» را با کمک مکان و یا پوشش بازیگران و یا در این فیلم حتی در داستان فیلم بازنمایی می‌کند. تغییر زمانی که با موضوع آتش زدن سینما رکس و جایگزینی سینمایی در زمان حال، تصویر می‌شود.

شوخی یا دست انداختن سینما به عنوان یک تکنیک در فیلم دیده می‌شود. مثلا دیالوگی در فیلم داریم که می‌گوید «از این فیلم‌هایی که از این خوشه‌ها دارند (نشان جوایز بین المللی) خوشم نمی‌آید» یا مثلا اسم سینما شبیه اسم ساعت خودمه و یا این عبارت که سینما پول می‌دهد که لیلا را ببیند از این جنس است.

شکل شماره ۷: تصاویر فیلم جنایت بی دقت

رمزگان ایدئولوژیک: نشانه‌های سینمای فیگورال در فیلم مشهود است، تلاقی زمان‌ها ، داستان اپیزودیک و غیرخطی، استفاده از پوشش برای برهم زدن روند خطی داستان همگی در این دسته قرار می‌گیرد. کلان روایت واحدی در فیلم محور نیست، حضور داستان‌های مختلف متداخل از ویژگی‌های اساسی فیلم است. داستانک‌هایی که سبب می‌شود مرزهای زمانی درهم بریزد. به گونه ای زمان از روی وقایع عبور می‌کند و به آن معنی می‌دهد تا اینکه زمان به عنوان بستری برای وقوع رخدادها باشد. کارگردان با استفاده از خرده روایت‌ها به خوبی پرسپکتیو زمانی را ایجاد کرده است.

با هر بار دیدن فیلم می‌توان نشانه ای جدید در آن شناخت، نشانه‌هایی که بیانگر این است که متن ترکیبی از استعاره و کلیشه است. کارگردان این استعاره‌ها را با دقت در گوشه به گوشه فیلم جانمایی کرده است. بازهم با تاثیراز نقاشی‌های اشر فضایی تودر تو و چند بعدی در فیلم مشهود است. بازنمایی واقعه تاریخی از عناصر اصلی فیلم است، در اینجا آتش زدن سینما که اشاره به آتش زدن سینما رکس دارد در زمانی میان گذشته و حال تصویر می‌شود. آدم‌ها با پوشش سال ۵۷ سینمایی را در زمان حال می‌خواهند آتش بزنند. در آخر هم اتفاق نمی‌افتد. مولف می‌خواهد با ابزار سینما تاریخ را اصلاح نماید. فیلم مرز میان گذشته و حال را در شرایط و وقوع یک پدیده تاریخی بر هم می‌زند. عنصرآینه که در فیلم به کرات دیده می‌شود، فیلمساز در مصاحبه ای اشاره می‌کند تاریخ را به مثابه آیینه می‌نگرد.در واقع کارگردان با از میان برداشتن مرز گذشته و حال یا یکی کردن تاریخ بار دیگر ایده پرسپکتیو زمانی را بازنمایی کرده است. در واقع گذشته و حال و آینده را گویی یکجا جمع کرده است. تکرار از عناصر کلیدی فیلم است، تکرار تاریخ، تکرار جنایت، تکرار بی دقتی و تکرار ناآگاهی. این تکرارها در فیلم با درهم شکستن مرزهای زمانی، با ترکیب تکنیک‌ها و ژانرها نمایش داده می‌شود. فیلم با میزانسن‌ها، دیالوگ‌ها و اتفاقاتی تکراری اما هر بار از سویه‌ای جدید و با شخصیت‌هایی متفاوت می‌خواهد با جهانی برساخته و انباشته از ارجاعات متنی و فرامتنی به سینمای ایران تجربه‌ای شبیه به یک دژاووی تاریخی را برای تماشاگرش رقم بزند.

بحث ونتیجه گیری

پس از دهه پنجاه میلادی دیگر عینیت علم حاکم بلامنازع نبود، اندیشمندان مدعی شدند نظریات روشنگری برای همه آزادی و عدالت نیاورد. این موضوعات سبب شد پساساختارگرایی به عنوان دیدگاه نویی که بتواند تبیین کننده شرایط جدید باشد، بوجود آید. پساساختارگرایی شالوده پست مدرنیسم است. تعاریف متعددی از پست مدرنیسم وجود دارد، هرچندپست مدرنیسم را می‌توان در مولفه‌های اصلی ردکلان روایت‌ها، رد حقایق مطلق، هویت‌های پراکنده، پذیرش نسبی گرایی فرهنگی و برهم زدن مرزها و تفکیک زدایی در حوزه‌های متنوع از حوزه‌های دانش و سرگرمی‌تا زمان و روایت، ابهام و عدم قطعیت و... شناخت.

سینما جزء حوزه‌هایی است که پست مدرنیسم بیشترین تاثیر را بر آن داشته است، وانمودگی یا شبیه سازی، بینامتنیت، کولاژ در حوزه‌های متنوع، باور به مرگ مولف، عدم باور به حضور قهرمان و ضد قهرمان، سینمای فیگورال، خود ارجاعی از ارکان سینمای پست مدرن است.

جدول شماره ۲: مولفه‌های پست‌مدرنی‌سم در فی‌لم‌های مورد بررسی

مولفه‌های پست مدرنی‌سم	فی‌لم ماهی و گربه	فی‌لم هجوم	فی‌لم جنای‌ت بی دقت
سی‌نمای فی‌گورال	تنها فی‌لم تک برداشت سی‌نمای ای‌ران	صحنه آرای‌ی تئاتری، گری‌م‌های اغراق شده	پوشش تاری‌خی بازی‌گران، بازی با داستان فی‌لم
بی‌نامتنی‌ت	تاثی‌ر نقاشی‌های موری‌س اشر	تاثی‌ر فی‌لم‌های سی‌نمای خون‌آشامی، فی‌لم های جی‌م‌جارموش، نولان و لی‌نچ اشاره به فردی مارکوری	واقعه آتش زدن سی‌نما رکس
شکستن مرزهای زمانی	زی‌ست همزمان عناصر غی‌ر همزمان	وقوع اتفاقات در لازمان و لامکان	شکستن مرزهای تاری‌خی
عدم قطعی‌ت	بغی‌ر از تعری‌ف داستان قتل مارال بقی‌ه قتلها صحنه ای ی‌ا فکتی ندارد	تعری‌ف سه روای‌ت از قتل سامان، تغی‌ی‌رشخصی‌ت‌ها	حرکت در لای‌ه‌های زمانی
مرکز زدای‌ی از سوژه	عدم حضور قهرمان	جابجای‌ی نقش در جهت مرکززدای‌ی	معمولی بودن شخصی‌ت‌ها
جابجای‌ی نقش‌ها		جابجای‌ی نقش قاتل سامان	جابجای‌ی نقش آتش زن‌ها در طول تاری‌خ
جابه جای‌ی مکانی	وابستگی زمان به مکان	عدم مشخص بودن مکان وقوع داستان فی‌لم	جابه جای‌ی مکان در خدمت جابجای‌ی زمان حال وگذشته
کولاژی از استعاره و کلی‌شه	استعاره‌های تقابل نسلی	کولاژ استعاره‌های سی‌اسی(از نوع پوشش، خالکوبی، طراحی صحنهو حتی داستان خونخواری)	کولاژ وقای‌ع تاری‌خی

عدم حضور فراروایت	حرکت دوربین در جهت تعریف داستان هر شخصیت(حضورخرده روایت‌ها)	تغییر داستان با تغییر نقش‌ها	درهم تنیدن چندین مقطع تاریخی

همانگونه که در بخش یافته‌ها عنوان شد فیلم‌های مکری بیشترین همخوانی را با مولفه‌های سینمای پست مدرن دارد. در میان فیلمسازانی که پژوهش‌های پیشین (آقابابایی، ۱۳۹٤؛ موسوی و مهدی‌زاده، ۱۳۹۷؛ زین‌العابدینی و بصیری‌زاده، ۱٤۰۳) آنها را واجد مؤلفه‌های پست‌مدرن دانسته‌اند، سینمای مورد بررسی از نظر تراکم و تنوع این مؤلفه‌ها متمایز است؛ به‌ویژه در ترکیب همزمان سینمای فیگورال، بینامتنیت بالا و درهم‌شکستن زمان خطی که در هر سه فیلم به‌طور مستمر دیده می‌شود.

رد کلان روایت و حضور روایت‌های خرد در فیلم‌ها وجود دارد، حتی در فیلم «هجوم» شاهد بازی فرمیک و تغییر نقش‌ها در روایت اصلی هستیم که سبب می‌شود خرده روایت‌هایی بوجود آید. سینمای مکری را می‌توان نماینده شاخص سینمای فیگورال یا فرمیک دانست، صحنه آرایی تئاتری، گریم‌های اغراق شده در فیلم «هجوم»، برداشت بلند فیلم «ماهی و گربه» به عنوان تنها فیلم تک برداشت سینمای ایران، تلاقی تاریخی با استفاده از پوشش بازیگران و بازی با داستان در فیلم «جنایت بدون دقت» همگی در جهت شکلی بودن این سینماست. بینامتینیت در فیلم‌های او بسیار بالاست، خود کارگردان نیز درمصاحبه‌های متفاوت به این نکته اشاره دارد. منبع اصلی الهام و ارجاع این فیلم‌ها کارهای موریس اشر[1] نقاش هلندی است، نقاشی‌هایی که دارای بعد است هرکدام چندین وجه تودرتو را شامل می‌شود. همچنین دانش ریاضی نیز در این آثار نقش دارد، کارگردان با دقت ریاضی‌دان تمام جزئیات را طراحی می‌کند، از کوچکترین جزء لباس بازیگر تا پوستر روی دیوار همگی طراحی شده است. خود ارجاعی به عنوان گونه ای از بینامتنیت در فیلم بطور مثال «هجوم» دیده می‌شود. فیلم‌ها بویژه فیلم «هجوم» کولاژی از استعاره و کلیشه است، از خالکوبی‌های بازیگران هجوم تا نقاشی‌های روی دیوار و حتی داستان خون خواری شخصیت اصلی و طراحی صحنه تاریک و وهم آلود همگی استعاره‌های سیاسی شاخصی از زمانه اجتماعی و سیاسی است، در فیلم «جنایت بدون دقت» نیز با استفاده از اسم‌ها و پوشش‌ها استعاره ای از تکرار تاریخ را نشان می‌دهد.

مهمترین عنصر سینمای مکری درهم شکستن مرزهای زمانی است، به گونه ای «زیست همزمان عناصر غیر همزمان» از مولفه‌های اصلی فیلم «ماهی و گربه»و «جنایت بدون دقت» است. در «هجوم» هم زمان مشخص نیست، به گونه ای در لازمان و لامکان اتفاقات رقم می‌خورد. زمان بصورت برداری پیوسته در این فیلم تصویر نمی‌شود. این درهم شکستن مرزها که ویژگی اصلی پست مدرنیسم است در حوزه‌های تاریخ در فیلم «جنایت بدون دقت»، واقعیت و توهم در فیلم «هجوم» دیده می‌شود. شکستن مرزها با اهمیت ترین مولفه پست مدرنیسم است که در سینمای پست مدرن نیز بیشترین نمود را دارد. در این فیلم‌های مورد بررسی شاهد درهم شکستن مرزهای قهرمان و ضد قهرمان در فیلم «هجوم» و یا مرز جنسیت در فیلم «هجوم» هستیم. در «جنایت بدون دقت» شاهد درهم شکستن مرز خیال و واقع هستیم.

[1] Maurits Escher

عدم قطعیت یا تردید و تصادفی بودن از دیگر ارکان پست مدرنیسم در این فیلم‌ها است، در «ماهی و گربه» سایه داستان قتل حضور دارد و بغیر از قتل مارال که خودش روایت می‌کند و نشانه‌های رمزآلود چیزی دیده نمی‌شود، در فیلم «هجوم» جابجایی نقش‌ها و در آخر حضور سامان و یا ماجرای سامان و نگار همگی در جهت ایجاد تردید و تصادفی بودن امور است. در فیلم «جنایت بدون دقت» نیز تغییر سینمای هدف برای آتش زدن، رفت و آمد در زمان‌های تاریخی در جهت نمایش این عنصر است.

مرکز زدایی از سوژه نیز در سینمای مکری نقش اساسی دارد، در فیلم «ماهی و گربه» بطور مثال نشانی از قهرمان در فیلم نیست، فیلم «هجوم» نیز کلا این موضوع را به چالش می‌کشد، قاتل دراین فیلم در هر دور عوض می‌شود و به نوعی تعویض شخصیت‌ها در جهت مرکز زدایی از سوژه است. شعر « تو نه چنانی که منم/ من نه چنانم که تویی/ تو نه بر آنی که منم/من نه بر آنم که تویی/ من همه در حکم توام/ تو همه در خون منی» در واقع ترجمان این ویژگی است.

یکی از نکات محوری در این سه فیلم، قابلیت جابه‌جایی افراد و رویدادهاست. شخصیت‌ها می‌توانند در امتداد زمان حرکت کنند و رویدادها نیز قادرند از جایگاه معمول خود خارج شده و در کنار رخدادهای دیگری بنشینند. در چنین ساختاری، این سینماگر مؤلف است که با انتخاب و سازمان‌دهی خاص خود، آرایشی ویژه از افراد و وقایع ارائه می‌دهد. او قصد ندارد داستانی کلاسیک با الگوی مرسوم روایت کند، بلکه می‌کوشد روایت شخصی و منحصربه‌فرد خود را از مجموعه‌ای از روایت‌ها و شخصیت‌ها بسازد. در روایت کلاسیک، رخدادها در توالی زمانی آشنایی قرار می‌گیرند و رابطه‌ای روشن و علی‌ومعلولی میان آن‌ها برقرار است. اما در سینمای مکری، لزوماً نمی‌توان چنین نظم علت‌ومعلولی مشخصی را میان رویدادها تشخیص داد. با این حال، در درون هر رخداد همچنان می‌توان عناصر سنتی داستان‌پردازی را مشاهده کرد. به بیان دیگر، سینمای مکری از خرده‌روایت‌هایی بهره می‌برد که ساختاری کلاسیک دارند، اما در مجموع از شکل‌گیری یک روایت کلان کلاسیک پرهیز می‌کند. از این منظر، برای تماشاگرانی که به شیوه‌های رایج داستان‌گویی عادت کرده‌اند، دنبال کردن فیلم‌های مکری می‌تواند دشوار باشد؛ چرا که دیگر نمی‌توان با الگوهای آشنای پیشین میان سکانس‌ها ارتباط برقرار کرد. با این حال، همین ویژگی برای بسیاری از مخاطبان جذاب و چالش‌برانگیز است، زیرا آن‌ها را وادار می‌کند تا پیوسته در پی کشف و برقراری رابطه میان هم‌نشینی شخصیت‌ها و رویدادهایی باشند که در نگاه نخست پراکنده و مستقل به نظر می‌رسند. از سوی دیگر، این شیوه روایت‌پردازی به او اجازه می‌دهد هر آنچه را که به گمانش با جهان روایی اثر مرتبط است وارد فیلم کند؛ حتی اگر آن شیء، شخصیت یا رخداد به زمان و مکانی دیگر تعلق داشته باشد. در واقع، در این سه فیلم مکری، زمان و مکان نه اموری عینی و فیزیکی، بلکه کاملاً برساخته و ذهنی‌اند و نمی‌توان آن‌ها را بر اساس الگوهای پوزیتیویستی مورد مطالعه قرار داد. در این آثار، کارگردان خود معمار زمان و مکان است؛ اثر او نه روایتی خطی بر امتداد زمان، بلکه همچون تابلویی سه‌بعدی است که ساخته و پرداخته شده و در هر سکانس، تنها بخشی از این تصویر کلان در برابر مخاطب قرار می‌گیرد. مکری به‌وضوح فیلم‌هایش را با رویکردی مهندسی‌شده طراحی می‌کند؛ گویی مهندسی است که با خط‌کش در دست، از یک ایده و طرح اولیه آغاز کرده و به‌تدریج مضمون و ساختار آن را بسط می‌دهد. نتیجه، اثری است که بیش از آنکه بر روایت متعارف تکیه داشته باشد، بر طراحی دقیق، چینش حساب‌شده و معماری سنجیده اجزا استوار است. ساختار اجتماعی را می‌توان چیدمانی از زمان‌ها، مکان‌ها و نقش‌های اجتماعی دانست؛ چیدمانی که کنشگران در درون آن قرار می‌گیرند و معنا را از خلال آن استخراج می‌کنند. اگر این آرایش زمان، مکان و نقش برهم زده شود و سامان تازه‌ای جایگزین آن گردد، می‌توان گفت ساختار اجتماعی پیشین فروپاشیده و ساختاری نو پدید آمده است. در این معنا،

کارگردان گویی در پی آن است که ساختار اجتماعی خاص خود را بنا کند و رخدادها را در جهان برساخته‌ی خویش روایت کند. ساختار اجتماعی ابداعی او متشکل از گزینشی از زمان‌ها، مکان‌ها و نقش‌هاست که در چیدمانی کاملاً متفاوت در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. آنچه بیننده با آن مواجه می‌شود، تنها یکی از بی‌نهایت ساختارهای ممکن است؛ و آنچه اهمیت دارد، برونداد و پیامدهای چنین ساختاری است.ویژگی اساسی هر ساختار اجتماعی آن است که افراد را در چارچوب‌های مشخص زمان، مکان و نقش محدود می‌کند و عملاً آن‌ها را در خدمت منطق درونی خود می‌گیرد. در ساختارهای اجتماعی ابداعی مکری نیز همین وضعیت حاکم است: افراد محدود شده و تا حد زیادی متأثر از ساختاری‌اند که در آن جای گرفته‌اند.

نکته ای که حائز اهمیت است این است که آیا سینمای پست مدرن و فیلم‌های مکری به عنوان نماینده مورد بررسی این فیلم‌ها صرفا فیلم‌هایی فیگورال یا فرمیک هستند؟ به سیاق ویژگی فیلم‌های پست مدرن هجو ارزش‌ها یا شوخی با ارزش‌ها در این فیلم‌ها جریان دارد؟ نکته ای که بررسی این سینما نشان می‌دهد این چنین نیست. بطورمثال فیلم « هجوم» را شاید بتوان از سیاسی ترین فیلم‌های سینمای ایران نامید. استعاره‌های فضای سیاه وآلوده، بیماری خونخواری، خالکوبی‌های مار، حصار در و دیوار و تمایل برای فرار از حصار همگی کنایه از ضحاک ماردوش و شرایط اجتماعی و سیاسی است. فیلم «جنایت بدون دقت» نیز تکرار تاریخ و چالش انگیزترین مسئله سینمای ایران یعنی آتش سوزی سینما رکس آبادان توسط تندروهای مذهبی را و احتمال تکرار آن را تصویر می‌کند. فیلم «ماهی و گربه» نیز استعاره ای از تقابل نسل جوان با پوشش شاد و آرزوهای آنها در به هوا کردن بادبادک‌ها و همچنین نسل مسن با پوشش کدر و تیر و تصمیمشان و یا اقدامشان در قتل این جوانان است. در واقع تاریخ، سیاست، مسائل اجتماعی وجه پررنگ این فیلم‌هاست. اما نکته ای دیگر بررسی این فیلم‌هااین است که پخش هر سه فیلم مربوط به سینمای هنر و تجربه است، سینمایی که مرتبط با افراد خاص پسند سینماست. هر چند «ماهی و گربه» پرفروشترین فیلم این سینما شده است، اما بطور کل فیلم‌های هنر و تجربه اقبال کمتری میان مخاطب عام دارند. این موضوع نشان از این دارد که گفتمان پست مدرنیسم در سینمای ایران تبدیل به گفتمان غالب نشده است و اقبال کمی‌در میان مخاطب دارد. هنوز سینمای داستان محور و مبتنی بر ارزش‌های مدرنیسم حرف اول را می‌زند.

این پژوهش نشان می‌دهد پست‌مدرنیسم در سینمای شهرام مکری، برخلاف نمونه‌های غربی که بوگز (۲۰۱۰) آنها را فاقد بعد سیاسی می‌داند، وجه تاریخی و سیاسی پررنگی دارد؛ این وجه تاریخی–سیاسی نه از طریق ارجاع مستقیم، بلکه از رهگذر استعاره، تکرار وقایع تاریخی و بازی با زمان روایی صورت‌بندی می‌شود.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. نشر مرکز. https://www.noor-book.com/book/review/339152

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). *روش‌های تحلیل رسانه‌ها* (پرویز اجلالی، مترجم). مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

هال، استوارت (۱۳۹۱). *معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی* (احمد گل‌محمدی، مترجم). نشر نی.

استوری، جان (۱۳۸٦). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه* (حسین پاینده، مترجم). نشر آگه.

آقابابایی، احسان؛ قنبری برزیان، علی (۱۳۹۵). *گفتمان پست‌مدرن در سینمای ایران* (مورد مطالعه فیلم «صندلی خالی»). جامعه‌شناسی کاربردی، ۲۷(٦۱). https://www.virascience.com/article/270923/

بارت، رولان (۱٤۰۲). *سرگشتگی نشانه‌ها* (محمد حقیقی، مترجم و ویراستار). نشر مرکز.

ترنر، گریم (۱۳۹۵). *سینما: کنش اجتماعی* (علی سیاح، مترجم). انتشارات دنیای اقتصاد.

جاروی، آلن (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی و سینما: ارتباط کلی سینما با جامعه‌شناسی رسانه‌ها*. فصلنامه فارابی، ۱۱(۳۸)، ۳۹–۵٦.

حیاتی، وحید (۱۳۸۸). *فیلم پست‌مدرن*. مجله رواق هنر و اندیشه، (۳٤)، ۳۸–۵۱.

ریتزر، جورج (۱۳۹٦). *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر* (محسن ثلاثی، مترجم). انتشارات علمی.

زین‌العابدینی، پریسا؛ بصیری‌زاده، پریسا (۱٤۰۳). *مطالعه مؤلفه‌های پست‌مدرنیست در سینمای معاصر ایران (موردپژوهی فیلم‌های شیرین و فروشنده)*. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی. DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.383070.61594

سمیعی، علی؛ طاهری، علی (۱۳۹۱). *بررسی سازوکارهای ارتباطی پست‌مدرن در فیلم «آلزایمر»*. مطالعات رسانه‌ای، ۱۷، ۵۵–٦٤

سیدمن، استیون (۱۳۹۳). *کشاکش آرا در جامعه‌شناسی* (هادی جلیلی، مترجم). نشر نی. https://taaghche.com/book/185028/کشاکش-آرا-در-جامعه-شناسی

فیسک، جان (۱۳۸۱). *فرهنگ و ایدئولوژی* (مژگان برومند، مترجم). فصلنامه ارغنون، ۹، ۱۱۷–۱۲٦. https://doi.org/10.30465/ismc.2020.5074

لش، اسکات (۱۳۹٤). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم* (شاپور بهیان، مترجم). نشر ققنوس.

محمدپور، احمد (۱۳۹۷). *ضدروش*. نشر لوگوس.

موسوی، سیدثاقب؛ مهدی‌زاده طالشی، سیدمحمد (۱۳۹۷). *عناصر سینمای پست‌مدرن در فیلم «باز هم سیب داری؟»*. مطالعات رسانه‌ای، ۱۳(٤۲)، ٤۷–٦۱.

هیوارد، سوزان (۱۳۷۷). *پست‌مدرنیسم در سینما* (م. اسلامی، مترجم). مجله فارابی، ۹(۲۸)، ۱۰۷–۱۱٤.

Barrett, Rusty (1997). The “Homo-genius” speech community. In Anna Livia & Kira Hall (Eds.), Queerly phrased: Language, gender, and sexuality (pp. 181–201). Oxford University Press. DOI: https://doi.org/10.1093/oso/9780195104707.003.0011

Barthes, Roland (1977). Image, music, text. Hill and Wang.

Boggs, Carl (2010). Postmodernism the movie. New Political Science, 23(3), 351–370. DOI: https://doi.org/10.1080/07393140120080985
Çolak, Metin (2022). Intertextuality, pastiche and parody in postmodern cinema. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (49), 261–274. DOI: https://doi.org/10.30794/pausbed.995987
Denzin, Norman K. (1991). Images of postmodern society: Social theory and contemporary cinema. Sage Publications. Link: https://www.sagepub.com/shop/buy-a-book/images-of-postmodern-society-1-203484
Fiske, John (1990). Introduction to communication studies. Routledge. Link: https://search.worldcat.org/title/Introduction-to-communication-studies/oclc/20420742
Hall, Stuart (1997). Representation and media [Lecture]. Open University, Media Education Foundation.
Kress, Gunther; Van Leeuwen, Theo (1990). Reading images. Deakin University Press. Link: https://books.google.com/books/about/Reading_Images.html?id=fqKfU1ZStbMC
Kress, Gunther; Van Leeuwen, Theo (2001). Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication. Arnold.
Soy, A. (20). Photographic, cinematographic image in the postmodern period and post-truth process. HABITUS Toplumbilim Dergisi, (5), 115–134. DOI: https://doi.org/10.62156/habitus.1417369

آماده انتشار هنرهای زیبا