Scientific Quarterly of Culture Studies – Communication
Vol. 24, Series. 93, No. 61, Spring 2023/ 173 - 193
https://doi.org/10.22083/jccs.2023.369574.3672

Scientific-Research Article علمی - پژوهشی

A Study on Lyotarian Event in Meta- Cinema, Case Studies: "Close- Up" and "Through the Olive Trees"

***Tooraj Rabbani**, Ph.D. student in Philosophy of Art, Arts Faculty, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email:Toorajrabbani@gmail.com*
***Fateme Shahroodi,** Assistant Professor, Arts Faculty, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author)*
Email: pajooheshhonar@yahoo.com
***Esmaeil Baniardalan**, Associate Professor, Art Research Department, University of Arts, Tehran, Iran. Email: Bani.ardalan@yahoo.com*

Abstract

In analysis and critique of "art", Lyotard employs the "event" as a concept that attributes singularity, uniqueness, liberation from conventions and customs, indefiniteness, and instantaneity. In his opinion, events manifest themselves in ways that defy genre conventions and thus attest to the unpresentable, as the main duty of a postmodern work of art. This qualitative and archival study, based on Abbas Kiarostami's meta-cinema works Close-Up (1990) and Through the Olive Trees (1994), seeks how events may represent the unpresentable. It revealed that the reviewed films had employed a variety of techniques, including technical interruptions in audio and video, as well as innovative narrative techniques that challenge the conventional and classic narrative form time and again, thereby integrating meta-cinema and the concept of Lyotard's event. As a result, the method of attesting to the unpresentable was studied as an intermediary of the event by creating a cinematic form that defies conventional filmmaking traditions and principles. It thus confirms the unpresentable as the main idea of Lyotard's views on art.

Keywords

Event, Meta-Cinema, Lyotard, Close- Up, Through the Olive Trees.

فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ ـــ ارتباطات
سال ۲۴ / شماره ۶۱/ شماره مسلسل ۹۳ / بهار۱۴۰۲/ ۱۹۳ - ۱۷۳
Scientific Quarterly of Culture Studies – Communication
Vol. 24, Series. 93, No. 61, Spring 2023/ 173 - 193
https://doi.org/10.22083/jccs.2023.369574.3672
Scientific-Research Article علمی - پژوهشی

مطالعه‌ای بر رخداد لیوتاری در فراسینما

نمونه‌های موردی: فیلم‌های «کلوزآپ» و «زیر درختان زیتون»[۱]

تورج ربانی[۲]، فاطمه شاهرودی[۳]، اسماعیل بنی‌اردلان[۴]

چکیده

لیوتار در بحث نقد و تحلیل هنر، از مفهوم «رخداد» با ویژگی‌هایی مانند غرابت و منحصربه‌فرد بودن، رها از امور پیشین و مرسوم، نامتعین و لحظه‌ای بودن، بهره می‌جوید تا به‌واسطهٔ آن قواعد ژانرهای از پیش مقرر را متلاشی و «گواهی دادن بر وجود امر نمایش‌ناپذیر» را به‌عنوان رسالت اثر هنری پسامدرن محقق کند. در این مقاله به شیوهٔ کیفی، با روش کتابخانه‌ای و با تکیه بر فیلم‌های کلوزآپ (۱۳۶۹) و زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) از ساخته‌های عباس کیارستمی، به‌عنوان آثاری فراسینمایی، تلاش شد تا به این پرسش در آثار فراسینمایی پاسخ داده شود که چگونه رخدادها موجب نمایش «امر نمایش‌ناپذیر» می‌شوند. نتایج این پژوهش در مورد تلفیق فراسینما و مفهوم رخداد نزد لیوتار با تکیه بر نمونه‌های سینمایی ذکر شده با ویژگی‌هایی مانند وقفه‌های فنی در صدا، تصویر و شگردهای نوآورانه در روایت و اشاره به فیلم و فرایند فیلمسازی که بارها فرم متعارف روایت‌گری کلاسیک و سنتی را به چالش کشیده ـ نشان می‌دهد که در فراسینما، به میانجی رخداد و از طریق خلق فرمی سینمایی که از سنت‌ها و قواعد مرسوم در فیلمسازی پیروی نمی‌کند، گواهی دادن بر وجود و نمایش امر نمایش‌ناپذیر به‌عنوان ایده اصلی آراء لیوتار در باب هنر محقق می‌شود.

واژگان کلیدی

رخداد، فراسینما، لیوتار، کلوزآپ، زیر درختان زیتون.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۷

۱. این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسنده اول با عنوان «مطالعه مفهوم فراسینما در سینمای پس از انقلاب ایران با تاکید بر آراء لیوتار» است که به راهنمایی نویسنده دوم و مشاورهٔ نویسنده سوم در دانشکدهٔ هنر دانشگاه آزاد اسلامی (واحد تهران مرکزی) به انجام رسیده است.

۲. دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Toorajrabbani@gmail.com

۳. استادیار دانشکدهٔ هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
pajooheshhonar@yahoo.com

۴. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران Bani.ardalan@yahoo.com

مقدمه

درک پدیده‌ای به نام فراسینما[1] به معنای سینمایی که موضوعش خودِ سینماست، از طریق مطالعهٔ مفهوم رخداد[2] در اندیشهٔ ژان فرانسوا لیوتار (۱۹۲۵—۱۹۹۸)[3] هدف اصلی از تحقیق و نگارش است. نقطهٔ عزیمت تحقیق امر پسامدرن[4] است، لیوتار فیلسوف فرانسوی از نامدارترین فلاسفه و اندیشمندان انتقادی نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی به شمار می‌آید، «شهرت جهانی او به‌واسطهٔ انتشار اثری به نام وضعیت پسامدرن: گزارشی درباره دانش (۱۹۷۹) به دست آمد. این اثر یکی از جنجال برانگیزترین آثار لیوتار به شمار می‌آید و بسیاری آن را یکی از کتب مقدس اندیشهٔ پسامدرن به حساب آورده‌اند» (Lash, 2014: 40). لیوتار با نگارش وضعیت پسامدرن درواقع نخستین مانیفست پسامدرنیسم را تدوین کرد. در این کتاب او اظهار می‌دارد که جهان از آغاز دههٔ ۱۹۷۰ وارد وضعیت جدیدی شده است، وضعیتی که مغایر با وضعیت دوران مدرن، ماقبل مدرن، کلاسیک و سنتی است. وی این وضعیت جدید را وضعیت پسامدرن می‌نامد: وضعیت تشکیک و تردید، وضعیت بی‌اعتمادی و بی‌ایمانی و وضعیت عدم اطمینان و ناباوری نسبت به هرآنچه که در وضعیت‌های پیشین وجود داشت (نوذری، ۱۳۸۵: ۲۰۸). او با دسته‌بندی شیوه‌های نمایش به واقع‌گرایی، مدرنیسم[5] و پسامدرنیسم تلاش کرد صورت‌بندی جدیدی از هنر به‌ویژه مدرن و پسامدرن ارائه کند. به باور لیوتار «مدرنیسم به دنبال آن است تا نمایش دهد چیزی نمایش‌ناپذیر وجود دارد؛ اما اثر پسامدرن از طریق گواهی دادن بر وجود امر نمایش‌ناپذیر نه در قالب چیزی ازدست‌رفته در محتوای یک اثر، بلکه در قالب نیرویی که شیوه‌های سنتی روایتگری یا بازنمایی را متلاشی و ساختارهای هنری و بازی‌های زبانی مستقر را مضمحل می‌کند» (مالپاس،۱۳۸۸:۷۴).

با در نظر گرفتن نظر لیوتار در باب هنر پسامدرن در سویی دیگر چنین است که فراسینما، با افشای تمهیدات فیلمیک و آشکارسازی تصویر به‌عنوان یک برساخته در پی تلاش برای ارائهٔ نسخه‌ای از خودآگاهی است که می‌تواند منطبق با تعریف لیوتار از امر پسامدرن باشد و این کار به میانجی آنچه لیوتار «رخداد» می‌نامد، انجام می‌شود مقوله‌ای که از شناخت احکام تأملی نزد کانت[6] آغاز می‌شود. او از مواجه با چیز جدید و شگرف

1. Meta-Cinema
2. Event

این واژه در متون مختلف به «رویداد»، «واقعه» و «رخداد» ترجمه شده است که در اینجا رخداد به دلیل نزدیکی به وجه نمایشی آن برگزیده شده است. لیوتار در جستار «امر والا و آوانگارد» در سال ۱۹۸۴ برای نخستین بار از این واژه بهره برده و به تبیین ابعاد آن در اثر هنری پرداخته است.

3. Jean-François Lyotard
4. Postmodern
5. Modernism
6. Imanuel kant

نزد کانت به تعریف تجربه‌ای خاص تحت عنوان مفهوم رخداد پرداخت. او در توضیح رخداد چنین می‌گوید: «چیزی که نمی‌توانیم قاعده‌مندش کنیم این است که چیزی اتفاق می‌افتد.[1] به زبان ساده‌تر روی می‌دهد [...] نه یک رخداد عمده به معنای رسانه‌ای، نه حتی یک رخداد کوچک، بلکه تنها یک اتفاق یا رخداد» (Lyotard, 1991: 90).

با نگاهی به تعاریف لیوتار از امر پسامدرن و رخداد و همچنین توجه به آنچه در خصوص فراسینما در مطالعات فیلم تعریف شده است، پژوهش حاضر پی پاسخ به این پرسش در آثار فراسینما است که چگونه رخدادها موجب نمایش «امر نمایش‌ناپذیر» می‌شوند. فهم دقیق‌تر این موضوع به کمک مطالعهٔ دو فیلم «زیر درختان زیتون» و «کلوزآپ» صورت می‌گیرد، جایی که مؤلف هر دو فیلم با مداخله‌ای آگاهانه رخدادهایی را پدید آورده و موجبات نمایش امر نمایش‌ناپذیر را فراهم می‌کند؛ بنابراین فراسینما که اشاره به روند تصنعی بودن یک فیلم دارد، در ترکیب با رخداد را می‌توان هم ارز نمایش امر نمایش‌ناپذیر در اندیشه لیوتار ارزیابی کرد.

پیشینهٔ پژوهش

فرافیلم از مفاهیم نسبتاً جدید در مطالعات سینمایی به‌حساب می‌آید. در این حوزه می‌توان از مقاله آزاد ارمکی و اخلاق پناه (۱۳۹۰) تحت عنوان «سینما دربارهٔ سینما: متاسینما در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی و مجادله بر سر خود سینما» نام برد که به نسبت میان سینما و جامعه در فرآیند تجربهٔ مدرنیته در سال ۱۳۹۰ پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که «سینمای ایرانی از همان روزی که آغاز شد تا به امروز درگیر مجادله بر سر جایگاه سینما در جامعه بوده است» (آزادارمکی و خالق‌پناه، ۱۳۹۰: ۹۲). هاشمی و فیروزی (۱۳۹۶) نیز در مقاله‌ای باعنوان «خودبازتابی و کارکردهای آن در سینما» ضمن بر شمردن انواع شگردهای خودبازتابی در فیلم‌ها، کارکرد هر یک را تحلیل و بررسی کرده و چنین نتیجه می‌گیرند که «خودبازتابی می‌تواند زمینه‌ساز تجدید حیات ژانرهای فرسوده شود یا از مصالح عامی استفاده کند که آن‌ها را به فُرم‌های معتبر و قابل احترام تبدیل سازد» (هاشمی و فیروزی، ۱۳۹۶: ۱۰۰). در مقاله‌ای دیگر به قلم نصیری‌هانیس و همکاران (۱۳۹۹) با عنوان «فرافیلم و نسبت «خود» و «دیگری» در سینمای عباس کیارستمی»، ضمن مطالعهٔ سینمای عباس کیارستمی به تأثیر تفاوت ساختاری فرافیلم‌ها در نوع بازنمایی «دیگری» پرداخته شده است و نتیجه‌گیری چنین بوده که «در فرافیلم‌های کیارستمی به سبب ویژگی‌های خودبازتابی و خود انتقادی، نسبت "خود" و "دیگری"، لویناسی و دیگر آیین است که این

1. Something happens

امر حاکی از ساختاربندی مجدد نظم گفتمانی مستقر جامعه در نسبت با "دیگری" است» (نصیری‌هانیس و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۲۷). همچنین ربانی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «مطالعهٔ مقوله فراسینما در سینمای ایران» با طراحی یک مدل بر مبنای مناسبات تولیدی در طبقه‌بندی فرافیلم‌ها و مطالعهٔ آن در سینمای ایران چنین نتیجه گرفته است که «سینمای ایران نیز سهم بزرگی در ترویج این رهیافت داشته، به‌طوری‌که از ابتدای پیدایش‌اش گرایش‌های فراسینمایی داشته است» (ربانی، ۱۳۹۴ : چکیده)؛ اما در باب مطالعه بر اندیشه‌های لیوتار در هنر، می‌توان به مقالهٔ احمدی و بختیاریان (۱۴۰۱) با عنوان «رابطهٔ هنر و سیاست از دیدگاه ژان فرانسوا لیوتار» اشاره کرد که در آن می‌کوشند تا نقش سازندهٔ هنر و رابطهٔ آن با سیاست و عدالت را روشن ساخته و توضیح می‌دهند که چگونه از نظر لیوتار نقش هنر، برهم‌زدن اجماع و زمینه‌سازی برای بیان آرای جدید دربارهٔ هر رخداد است تا به این ترتیب، امر نمایش‌ناپذیر به نمایش درآید (احمدی و بختیاریان، ۱۴۰۱ : ۲۹). عزیزیان‌گیلان (۱۳۹۲) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «درس‌های فیلسوفِ هنرمند: دوشان، بورن، نیومن و فرانسیس به روایت لیوتار»، ضمن شرح آرا لیوتار چنین نتیجه می‌گیرد که «هنر پسامدرن مورد نظر لیوتار جویای این است که ضمن حذف تجربهٔ زیباشناختی از چارچوب تاریخی آن و از اسارت فراروایت‌ها رهایی یابد و در عوض بر برخوردِ فردی سیالی با رویدادی منحصربه فرد و نامتعین متکی باشد که به موجب آن اثر هنری خارج از هر نوع چارچوبی است» (عزیزیان‌گیلان، ۱۳۹۲ : ۷۴). در حوزهٔ مطالعات فیلم صادقی‌پور (۱۳۹۸) در مقالهٔ خود تحت عنوان «فلسفه فیلم از دیدگاه ژان‌فرانسوا لیوتار» به چهار مقالهٔ لیوتار دربارهٔ سینما عطف به نظریهٔ مونتاژ آیزنشتاین پرداخته است (صادقی‌پور، ۱۳۹۸: ۱۱۵). در موضوع رخداد نیز رشوند (۱۳۹۰) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی اندیشه‌های ژان‌فرانسوا لیوتار در حوزهٔ هنرهای تجسمی» ضمن محور قرار دادن اندیشه‌های لیوتار در باب هنرهای تجسمی، چنین نتیجه می‌گیرد که «لیوتار مدافع هنر آوانگارد بوده و هنر مقبول نزد او هنری است که توانایی بر آشفتن ژانر گفتمان مستقر را داشته باشد» (رشوند، ۱۳۹۰ : ۷۳).

مبانی نظری پژوهش

پسامدرنیسم

پسامدرنیسم مفهوم چالش برانگیزی است و نمی‌توان برایش مفهوم روشن و دقیقی در نظر گرفت. «عرصه‌ای در هنر است که با خلاقیت و درهم شکستن قواعد، زمینه‌های جدید و غیر قابل پیش‌بینی را پدید می‌آورد و دائم در حال تغییر است و همین ویژگی سبب

می‌شود که توضیح آن در قالب تعاریف کلاسیک هنر امری پیچیده به نظر رسد و بیان تعریف واحدی از آن ناممکن گردد. تعاریفی که تاکنون درباره پسامدرنیسم ارائه شده‌اند همانند خود آن دارای ابهام، چند پهلویی، گسستگی، استعاره، کنایه، ایهام، طنز و... هستند. در عصر پسامدرن در شرایطی هنر مورد تحقیق قرار می‌گیرد که دیگر هیچ سبکی غالب نیست، بلکه بدیهه‌سازی‌های بی‌پایان، تنوع مضامین، تقلید مهوع سبکی، طنز، تجاهل و شوخ‌طبعی در هنر متجلی شده است» (نوذری، ۱۳۸۵ : ۹۱). لیوتار اعتقادی به تفاوت ماهوی و تقدم و تاخر زمانی میان مدرن و پسامدرن ندارد و معتقد است که «پسامدرن جزیی از مدرن است. از نظر وی این دو در هم تنیده شده‌اند و رابطه‌ای پیچیده با یکدیگر دارند و چنانچه ما به این امر معتقد باشیم که اثر مدرن در ابتدا پسامدرن است، می‌توانیم دریابیم که پسامدرنیسم به معنای پایان مدرنیسم نیست، بلکه «مترادف مدرنیسم در حال زایش و تولد است و این وضعیتی است پایدار و مداوم و مستمر» (لیوتار، ۱۳۸۴ : ۳۱).

حال باید پرسید که اگر پسامدرنیسم جنبشی فراتر از مدرنیسم نیست، پس چیست؟ لیوتار پاسخ می‌دهد «بی‌شک بخشی از جنبش مدرن و در اینجا برای بیان دیدگاه خود از مفهوم والا[1] در نزد کانت استفاده می‌کند. مفهومی که کانت در کتاب نقد قوه داوری[2] خود به عنوان یک بخش از زیبایی‌شناسی بدان پرداخته است» (کالینیکوس، ۱۳۸۲ : ۳۶).

در باب نقد و تحلیل هنر «لیوتار مدرنیسم و پسامدرنیسم را در مقابل واقع‌گرایی قرار می‌دهد و هر دو را اشکال بالقوهٔ مختل کننده‌ای می‌داند که کارشان نمایاندن وجود چیزی است که نمود ناپذیر است. نشان دادن این که در آنچه نه می‌توانیم ببینیم و نه می‌توانیم نشانش دهیم چیزی هست که می‌توانیم درکش کنیم. منظور وی این است که آثار هنری مدرن و پسامدرن، به جای بازآفرینی آنچه بلافاصله قابل تشخیص است، از طریق گریز زدن به آنچه یک فرهنگ به خصوص و واپس‌زده یا از امکانات معمول ارتباطی خود حذف کرده، قدرت شناخت را بر هم می‌زنند؛ به عبارت دیگر، این آثار عمدا دشوار و بر هم زننده‌اند و شیوه‌های نمایاندن و فهمیدن را به چالش می‌کشند» (مالپاس ۲، ۱۳۸۸ : ۳۷). به سخن دیگر چنین برمی‌آید که لیوتار به دنبال بدیلی برای مفاهیم آشنا در هنر است تا قدرت شناخت را از مخاطب بگیرد و این به شکلی طبیعی فعال‌کننده حوزهٔ اندیشه در هنگامی است که مخاطب با اثر هنری روبرو می‌شود. مخاطب در این لحظه باید با مولفه‌های جدیدی روبرو شود که به سادگی قادر به تحلیل آن نیست. لیوتار این بدیل را در دوشکل مدرن و پسامدرن یافته است.

1. Sublime
2. Critique of Judgment

خودبازتابی؛ مشخصهٔ پسامدرنیسم در سینما

یکی از جنبه‌های بحث‌برانگیز پسامدرنیسم، مقولهٔ «خوداندیشی» یا «بازتابندگی» و اصطلاحات مترادف با آن یعنی خود- ارجاعی و خود- بازتابندگی است. هیلاری لاوسن[1] در کتاب «خوداندیشیِ پسامدرن»، خاستگاه این بحران و نیرو، انگیزه و ضرورتش را مدیون خوداندیشی می‌داند و بیان می‌دارد که «خوداندیشی شکلی از خودآگاهی» است (لاوسن، ۱۳۸۶: ۹).

چنانکه استم[2] مفهوم خودبازتابندگی را در حالت کلی، بیانگر قابلیت‌های خود بازتابندهٔ زبان‌ها، رسانه‌ها و هنرهای مختلف می‌داند: بنا به تعاریف مرسوم، خودبازتابندگی در هنر بر فرآیندهایی ناظر است که ذیل آنها، متون هنری می‌کوشند تا تولید، تالیف، تاثیرات بینامتنی و فرآیندهای متنی‌شان را به پیش‌زمینه آورند و از این طریق سازوکار خود را مرئی سازند (Stam, 2005: 204). به عبارتی دیگر فرآیندی است که در طی آن متون به فرایندهای کلی مربوط به خود اشاره داشته و آن را افشا می‌کنند. منافی از نقطه نظر مخاطب به این نکته اشاره می‌کند که «آشنایی مخاطب با فرم‌های از پیش تعیین شده و قراردادی، سبب‌ساز فرآیند ادراکیِ هموار می‌شود که به علت همین هموار بودن، کمترین توجه ممکن را به خود معطوف ساخته و در نتیجه تا حد امکان نامرئی و غیربازتابنده می‌ماند؛ بنابراین عدول از فرم‌های متعارف همانا نمایانگر تلاشی است که در جهت فراتر رفتن از این فرم‌ها و فراهم آوردن امکان‌های بازتابنده است» (توانای‌منافی،۱۳۹۱ : ۲۱۲). از سویی دیگر سینما خودبازتابندگی را دقیق‌تر و غنی‌تر از هر رسانهٔ هنری دیگر به تصویر می‌کشد، زیرا از روش‌هایی بهره می‌برد که بیش از هر روش دیگری دست او را برای انواع خودبازتابندگی باز می‌گذارد. خودبازتابندگی در سینما موضوع تازه‌ای نیست و از آغاز پیدایش سینما همواره وجود داشته است و در فرافیلم‌ها متجلی می‌شود، فیلم‌هایی که به شیوه‌ای خودآگاهانه توجه مخاطب را ابتدا به خود و سپس به تصنعی بودن خود به مثابه اثر جلب می‌کنند.

«فراسینما» یا «فرافیلم» که در ملاحظات مربوط به نظریهٔ فیلم به طور مترادف بکار برده می‌شوند، اول بار توسط نورمن هالند[3] (۱۹۲۷-)، منتقد ادبی آمریکایی، در سال ۱۹۶۲، در مقاله‌ای با عنوان فیلم، فرافیلم و نا- فیلم[4] مطرح شد (Holland,1962:410).

1. Hillary Lawson
2. Robert Stam
3. Norman N. Holland
4. Film, Meta-Film and Un-Film

این اصطلاح به دنبال ظهور اصطلاح «فراتئاتر»[1] در هنرهای نمایشی ابداع گردید[2]. درواقع ایدهٔ نمایش سینما در سینما، به دنبال ایدهٔ «بازی در بازی» یا «نمایش در نمایش» در تئاتر رخ داد (Rothwell,1987: 1).

پیشوند «فرا» برابر نهاد meta در زبان انگلیسی است که ریشهٔ یونانی دارد و به معنی after (بعد از، پس از، در پی)، beyond (آن‌سوی، ماوراء) behind (باقی، بعد از، دیرتر از) است. (merriam webster, nd) در ساده‌ترین شکل وقتی این پیشوند قبل از هر واژه‌ای بیاید، اشاره به چیزی بعد از چیز دیگر یا خود آن چیز که همان واژه باشد، دارد (Holland,1962: 406) به معنی وسیع اصطلاح، فرا اشاره به نوعی «خود_آگاهی» دارد و به همراه هر واژه‌ای بیاید چنین سویهٔ معنایی به آن می‌افزاید؛ مانند فراسینما که «اشاره به سینمایی دارد که معطوف به خود است» (Tobisch,2003: 8) و توجه را معطوف به وضعیت خود به‌عنوان یک مصنوع یا محصول می‌سازد. فراسینما، سینمایی دربارهٔ سینما است و محصولش فیلمی است که خود را موضوع کار خود قرار می‌دهد. به همین ترتیب پاینده نیز در تعریف فراداستان به نکته‌ای مهم اشاره می‌کند مبنی بر اینکه آنچه در رمان‌ها و فیلم‌های پسامدرن کانونی می‌شود، اساسا خود نگارش رمان یا تولید فیلم است و نه آگاهی نویسنده یا فیلمساز (پاینده، ۱۳۸۶: ۵۵)، از موضوعی که در حال بیان و یا بازنمایی آن است.

هیوارد[3] فیلم‌های سینمای رایج و رسمی[4] را آن دسته از آثار سینمایی می‌داند که واقعیت فریبنده‌ای را خلق کرده و بینندگان خود را از طریق تکنیک‌های فنی و روایتی تحت تأثیر قرار می‌دهند (هیوارد، ۱۳۹۱: ۱۸۰). فرافیلم برخلاف این‌گونه از آثار، اشاره به آن دسته از فیلم‌هایی است که به جای پنهان کردن ماهیت فیلمی خود، به شیوه‌های مختلف و به ویژه با پرداختن به مسائل فیلمسازی، تخیلی یا تصنعی بودن خود را برجسته می‌کنند (پاینده، ۱۳۹۴: ۲۳۲ ـ ۲۳۱). اشاره به تصنعی بودن را می‌توان هم ارز نمایش امر نمایش‌ناپذیر در اندیشهٔ لیوتار ارزیابی کرد. چنانکه در مطالعات سینمایی نیز «فرافیلم‌ها نه نشانهٔ شکست خلاقیت در سینما و نه علامت پایان طبیعی زندگی سینما که روشی است که هنرمندان این آثار را قادر می‌سازد که قلمروهای قدیم و جدید را به شیوهٔ معاصر و از زوایای گوناگون بررسی کنند» (El Ghazouani, 2012: 25).

1. Meta-Theatre

۲. اصطلاح متاتئاتر یا فراتئاتر اولین بار توسط لیونل ابل (Lionel Abel) در سال ۱۹۶۰ عنوان شد.

3. Susan Hayward

4. Mainstream Cinema

رخداد

رخداد یا رویداد در نظریات سایر فلاسفهٔ معاصر حضوری پررنگ داشته است و لیوتار نیز بدان پرداخته، اما برای آشنایی با آنچه لیوتار به عنوان رخداد بدان توجه می‌کند، لازم است تا ریشهٔ این مقوله را در اندیشهٔ او جستجو کرد. رخداد برای لیوتار از شناخت احکام تاملی نزد کانت آغاز می‌شود. کانت در نقد قوهٔ داوری، مفهوم حکم تاملی را مطرح می‌کند تا شیوه‌های واکنش انسان‌ها به تجربه‌های زیبایی شناسانه را شرح دهد. بر طبق این مباحث، تفاوت میان حکم تعینی و حکم تاملی ناشی از شیوه‌های گوناگونی است که از طریق آنها این ارتباط میان مفاهیم و تجربه‌ها پدید می‌آید. لیوتار با تشریح احکام تعینی و تاملی نزد کانت استدلال می‌کند که «احکام تاملی الگویی برای فلسفه پسامدرن‌اند. گفتمان فلسفی از یک قاعده اساسی تبعیت می‌کند، این قاعده که باید در جستجوی قاعده‌اش باشد» (Lyotar, 1989: 394).

در خصوص چگونگی این امر مالپاس چنین تبیین می‌کند که: «یک حکم تعینی که در واقع ما بیشتر اوقات با این نوع سر و کار داریم، هنگامی پدید می‌آید که یک تجربهٔ جدید را در ساختار مفهومی موجود خود جای دهیم؛ یعنی احکام تعینی اغلب به فرآیندهای شناخت ارتباط دارند. یا به عبارت دیگر شناخت یک چیز حاصل توانایی ایجاد ارتباط میان تجربه‌های جزیی از آن با مفاهیمی است که از پیش داریم [...]. بر خلاف احکام تعینی احکام تاملی وقتی شکل می‌گیرند که چیزی جدید، متفاوت، یا شگرف ظاهر می‌شود و می‌کوشیم درکی از چیستی یا معنای آن به دست آوریم. تجربه‌ای خاص روی می‌دهد و ما به ناچار مجبوریم به جستجوی راهی برآییم تا آن را در چارچوب مفاهیم قرار دهیم. این مسئله ممکن است در ارتباط با یک اثر هنری مدرن روی دهد که انتظارات ما را برهم می‌زند. (در واقع بر طبق استدلال هر دوی کانت و لیوتار این مسئله می‌تواند در تمامی تجربه‌های زیبایی شناسانه اتفاق بیافتد)» (مالپاس، ۱۳۸۸: ۱۴۹).

لیوتار در جستار «امر والا و آوانگارد» ضمن بررسی امر والا، به تبیین اصطلاح رخداد می‌پردازد. از نظر لیوتار، «رویداد [رخداد] امری گریزان و غیر قابل بیان است و هرگونه چارچوب موجد بازنمایی را از هم فرو می‌پاشد. رویداد [رخداد] یک شئ یا وضع نیست، بلکه وقفه‌ای حداقل در فضا / زمان است. او رسالت بنیادی امر والا را که عبارت از ارائهٔ گواهی تجسمی یا بیانگرانه نسبت به امر بیان نشدنی است، طرد نمی‌کند. امر بیان نشدنی در آنجا، در واژهٔ دیگر یا زمان دیگر نیست، بلکه اینجاست: در آن (چیزی که) رخ می‌دهد. در تعیین هنر تجسمی، امر نامعین، "آن چه رخ می‌دهد"

همانا رنگ است و تصویر. رنگ، تصویر به عنوان پیشامد یا رویداد [رخداد]، قابل بیان نیست و باید به این امر گواهی داد» (Lyotard, 1991: 81). در واقع یک رخداد چیزی است که ژانرهای گفتمان مستقر را به چالش کشیده و موجب می‌شود همهٔ عواملی که آن را پدید آورده‌اند، باز اندیشی شوند. در واقع از جهات بسیار نقطهٔ آغازین هر نوع پسامدرنیسم است. بیل ریدینگز[1]، یکی از معتبرترین مفسران آثار لیوتار، رخداد را اینگونه تعریف می‌کند که یک رخداد به معنای واقعی کلمه، یک اتفاق است [...] یعنی یک رخداد این واقعیت یا مسئله است که چیزی اتفاق می‌افتد، به گونه‌ای که پس از آن هیچ چیز هرگز دوباره مثل قبل نخواهد بود. رخداد هر گونه چارچوب ارجاعِ از پیش موجود را که ممکن است درون آن بازنمایی یا فهم شود، در هم می‌شکند. رخدادگی رخداد یعنی یگانگی اساسی اتفاق افتادن، این که "اتفاقی می‌افتد" با مفهوم "آنچه دارد اتفاق می‌افتد" تفاوت دارد (مالپاس، ۱۳۸۸: ۱۳۸ ـ ۱۳۷).

رخدادی که در نظر لیوتار، هنرمند باید به دنبال آن باشد ترکیب‌هایی است که رخداد را محقق می‌سازد. «موضوع هنر دیگر در انحصار مدل‌ها نیست، بلکه می‌کوشد این واقعیت را عرضه کند که امر نمایش‌ناپذیر وجود دارد؛ هنر دیگر از طبیعت تقلید نمی‌کند، بلکه از نظر برک[2] عبارت از واقعیت بخشیدن به پیکره‌ای است که بالقوه در زبان حضور دارد» (Lyotard,1991:81). چنانکه دووینو[3] نیز معتقد است که رابطهٔ نزدیک اثر هنری و یک رویداد [رخداد]، نتایج مهم دیگری هم دارد، زیرا "رویداد" [رخداد]به معنی چیزی است که واقعی و غیر منتظره، ناگهانی و غیر عادی و غیر قابل پیش‌بینی باشد (دووینو، ۱۳۹۲: ۱۶۵ ـ ۱۶۴). اثر هنری پسامدرن اثری نیست که بر طبق قواعد یک ژانر گفتمان از پیش مقرر شکل بگیرد. به عکس، این اثر در تلاش برای نمایش دادن این که چیزی نمایش‌ناپذیر وجود دارد، به جستجوی شیوه‌های جدید بیان قواعد جدید برای نمایشگری برمی‌آید. «اثر هنری پسامدرن همچون رخدادی ظاهر می‌شود که آنچه تاکنون قواعد نمایشگری هنری تلقی شده را بر هم می‌زند و به چالش می‌کشد و در نتیجه این توانایی را دارد که ژانرهای گفتمان جدید و افق‌های جدیدی برای دانش و سیاست ایجاد کند» (مالپاس، ۱۳۸۸: ۱۲۳). در همین راستا «شیوه‌های سنتی تشخیص صدق قاصرند از درک چنین رخدادهایی و فقط می‌توانند آنها را همچون خطا در نظر بگیرند. این از آن روست که به پیروی از رنه دکارت[4] در پی

1. Bill Readings
2. Edmund Burke
3. Jean Duvignaud
4. René Descartes

شناسایی واضح و متمایز چیزها هستند، در حالی که رخدادها مواجهاتی مبهم و تکان دهنده هستند با احساسات و ماده» (ویلیامز، ۱۳۹۷: ۱۵۶). در چنین شرایطی «وظیفهٔ نقادی این است که بر شگفتی‌های رخداد گواهی دهد و از تبیین رخدادها با استفاده از شیوه‌های مستقر دانش خودداری کند» (مالپاس، ۱۳۸۸: ۱۶۱). «رخداد با لحظهٔ حال یا اکنون[1] مرتبط است و به عبارتی رخداد بودن رخداد، غرابت و منحصر به فرد بودن ریشه‌ایِ اتفاق است. روی دادن یا رخ می‌دهد[2] متمایز از چیزی که رخ می‌دهد یا اتفاق می‌افتد،[3] است. رخداد ما را بدون معیار وامی‌نهد و نیازمند حکم نامتعین است» (Readings, 2006: 117). از نظر لیوتار، در بررسی رخداد، ابتدا نباید به چیستی و معنای آن توجه کرد، زیرا رویداد [رخداد] به قلمرو حس یا واقعیت تعلق ندارد، بلکه باید به آنچه اتفاق افتاده توجه کرد و به عبارتی آنچه اتفاق می‌افتد از اینکه چه چیزی اتفاق افتاده پیشی می‌گیرد، رخداد به عنوان علامت سوالی قبل از رویداد [رخداد] یا اتفاق[4] به عنوان یک پرسش قرار می‌گیرد (Lyotard, 1991: 90). به عبارتی نمی‌توان از شناخت امور پیشینی رخداد سخن گفت، بدین دلیل که امری نامتعین است. رخداد همچون پادزهری علیه کلیت‌سازی عمل می‌کند و عبارت است از «تجربهٔ فوریتی[5] که همیشه گشوده و نامتعین است» (Grant & Newall, 2008: 180).

بنابر آنچه ذکر شد می‌توان مشخصه‌های رخداد از منظر لیوتار را به طور کلی بدین صورت برشمرد:

- ماهیت رخداد غرابت و منحصربفرد بودن آن است.
- رخداد رها از امور پیشین و مرسوم است، به عبارت دیگر رخداد هیچ چیز را از پیش نمی‌پذیرد.
- رخداد نامتعین است و در هیچ چارچوبی نمی‌گنجد.
- رخداد فرضیات ذهن دربارهٔ زمان را خنثی می‌سازد و بر لحظه گواهی می‌دهد.
- رخداد سعی می‌کند تا این حقیقت را نشان دهد که چیزی غیر قابل بازنمایی و نمایش وجود دارد.

بنابراین نتیجهٔ تلفیق امر پسامدرن و مفهوم رخداد نزد لیوتار را می‌توان چنین بازنویسی کرد که در نظر او اثر هنریِ پسامدرن اثری نیست که بر طبق قواعد یک ژانر

1. Now
2. It happens
3. What is happening
4. Happening
5. Experience of the Immediate

گفتمان از پیش مقرر شکل بگیرد. به عکس، این اثر، در تلاش برای نمایش دادن این که چیزی نمایش‌ناپذیر وجود دارد، به جستجوی شیوه‌های جدید بیان قواعد جدید برای نمایشگری بر می‌آید. شیوه‌هایی برخوردار از رخداد. اثر هنری پسامدرن همچون رخدادی ظاهر می‌شود که آنچه تاکنون قواعد نمایشگری هنری تلقی شده را بر هم می‌زند و به چالش می‌کشد و در نتیجه این توانایی را دارد که ژانرهای گفتمان جدید و افق‌های جدیدی برای مقولات مطرح در هنر ایجاد کند.

روش پژوهش

در این مقاله ابتدا با توصیفی از تعاریف تثبیت شده در حوزهٔ پسامدرنیسم به تحقیق در گزاره‌ها و نظریه‌های حاکم بر آراء لیوتار به ویژه در باب هنر پرداخته شده است. سپس مفاهیم بنیادین فیلم و سینما در ارتباط با مسئلهٔ تحقیق با گزاره‌های کلی مورد تحلیل قرارگرفته و سرانجام گزاره‌های فلسفی در دو نمونهٔ موردی مورد تحلیل و نتیجه‌گیری قرار گرفته‌اند. با توجه به مطالب فوق، این تحقیق از دیدگاه هدف از نوع بنیادی بوده و از نظر ماهیت به شیوه توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. اطلاعات آن به روش کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم جمع‌آوری و به شیوهٔ کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

تحلیل و بررسی

فیلم «کلوزآپ»

کلوزآپ یا نمای نزدیک (۱۳۶۸) فیلمی ۹۰ دقیقه‌ای و از مهم‌ترین آثار عباس کیارستمی به شمار می‌رود. این اثر براساس رویدادی واقعی ساخته شده است. داستان فیلم را می‌توان چنین خلاصه کرد: فردی به نام «حسین سبزیان» خود را به مادر خانوادهٔ آهن‌خواه به عنوان محسن مخملباف، کارگردان بزرگ سینمای ایران، معرفی کرده و به بهانهٔ ساختن فیلم به منزل آنها می‌رود. در روز اول، سبزیان از پسر خانواده می‌خواهد در فیلمی که قصد دارد بسازد، نقشی به عهده بگیرد و از خانه نیز عنوان لوکیشن استفاده کند. روز بعد تمرین صحنه‌ها آغاز می‌شود؛ اما پدر خانواده از طریق دوستانش هویت واقعی سبزیان را بر ملا می‌کند. یک خبرنگار به همراه دو مامور وارد ماجرا می‌شوند و برای دستگیری مرد کلاهبردار و تهیهٔ خبر به خانهٔ مذکور می‌روند. سبزیان دستگیر و خبر منتشر می‌شود. عباس کیارستمی با اطلاع از موضوع در دیدار با خانوادهٔ آهن‌خواه آنها را راضی به ساخت فیلمی دربارهٔ این ماجرا می‌کند. در دادگاه کیارستمی به همراه گروهش از روند آن فیلمبرداری می‌کنند. سبزیان و خانوادهٔ آهن‌خواه هر کدام موضوع

را روایت می‌کنند که بخشی از آن به صورت فلش‌بک دیده می‌شود، سبزیان در دادگاه گناهکار تشخیص داده می شود، اما او با رضایت شاکی آزاد می‌شود. مخملباف حقیقی مقابل در زندان از او استقبال می‌کند و هر دو راهی خانهٔ خانوادهٔ آهن‌خواه می‌شوند.

تحلیل فیلم

یکی از دلایلی که فیلم کلوزآپ را می‌توان به عنوان فیلمی پسامدرنیستی قلمداد کرد، رفت و برگشت روایی میان واقعیت جاری و واقعیت فیلمیک است. تلاش برای یافتن این نکته که خبرنگار در حال بازی‌کردن نقش است یا خود حقیقی‌اش را ابراز می‌کند؟ خبرنگاری که به دنبال خبری است که آشوب در سینما به پا می‌کند. کدام سینما و چه آشوبی؟ حسین سبزیان کیست؟ کسی که در دادگاه در حال دفاع از خود است، کارگر اخراجی است یا همچنان در تلاش است نقش مخملباف را بازی کند؟ تلاش مخاطب برای رسیدن به پاسخ این سوالات بی‌فایده و این مسیر نامتعین یکی از مشخصه‌های آثار پسامدرنیستی است. از سویی دیگر، استفاده از فرم مستند، شنیده شدن صدای خارج از قاب کارگردان و گفت‌وگوهای مستقیم سبزیان با دوربین در دادگاه در میان پاسخ به سوالات قاضی، اشاراتی مستقیم و آگاهی بخش به مخاطب مبنی بر فیلم بودگی است و باعث می‌شود اثر در زمره آثار فرافیلم قرار گیرد. فیلم قصه‌گو آغاز می‌شود و تا تیتراژ به قاعدهٔ مرسوم پیش می‌رود؛ اما پس از تیتراژ شکل دیگر روایی‌اش در فرمی واقعگرایانه و مستند بروز پیدا می‌کند. این رخدادی است که آنچه گفته شده را نادیده می‌گیرد و به جستجوی تازه می‌پردازد. در همان لحظات اولیه، مخاطب با نشانه‌هایی به جز آنچه دیده روبرو می‌شود؛ مانند حرکت دسته‌جمعی سربازان برای مقابل دوربین قرار گرفتن در صحنه‌ای که گفت‌وگویی از بیرون کادر با یک سرباز در پیش‌زمینهٔ تصویر در حال انجام است، سربازانی که گویا می‌خواهند دیده شوند یا مورد پرسش قرار بگیرند. این رخدادی درونی و خلاف جریان قصه‌گویی مرسومی است که فیلم از ابتدا تا قبل از شروع تیتراژ در پیش گرفته بود.

از سرباز مقابل دوربین درباره متهم بازداشتی سوالاتی پرسیده می‌شود، اما «کیارستمی صحنهٔ بازسازی شده دستگیری سبزیان را با زیرکی در نقطه‌ای دیگر از فیلم خودگنجانده و با چنین تمهیدی به نوعی در روایت کلاسیک ماجرا دخل و تصرف می‌کند. این اتفاق، داستان‌سرایی خطی و سنتی را به چالش کشیده و با ایجاد ترکیبی از تصاویر واقعی و غیرواقعی، برای مخاطب بستری از عدم قطعیت می‌سازد» (Onala, 2001: 36). ترکیب

میان تصاویر واقعی و غیرواقعی به میانجی رخدادهای گوناگون و متوالی متجلی شود، گویی از چیزی که از قبل گفته شده در آنی مضمحل می‌شود.

در سکانس پایانی فیلم کلوزآپ، مخملباف همراه با سبزیان با گلدانی در دست سوار بر موتور به سمت منزل خانوادهٔ آهن‌خواه می‌روند. در طول این سکانس، کارگردان و گروهش به تعقیب موتورسیکلت می‌پردازند. به مخملباف حقیقی، میکروفونی وصل شده تا صدای آن‌دو ضبط شود. مخاطب متوجه صحبت کیارستمی و عواملش پیرامون قطعی صدا در برخی از لحظه‌های گفت‌وگوی مخملباف و سبزیان می‌شود. وقفه‌های صوتی پایانی فیلم و به دنبال آن صدای موسیقی که هرگز در فیلم وجود نداشت، (موسیقی در حال مدد به کارگردان برای اثبات وجود مشکل فنی است) و بازگشت دوبارهٔ صدا که تلاشی برای استفاده از روش‌های سینمایی برای جا انداختن موقعیت وقفهٔ صوتی ناخواسته است، درحالیکه قابل تکرار بودن ضبط این صحنه از بدیهیات فیلمسازی است و اصرار کارگردان برای همان یک برداشت ضبط شده، ناظر بر این هدف است که او می‌خواهد حوادث واقعی جلوه کنند. یک رخداد صوتی برای اضمحلال جریان حاکم نه تنها بر فیلم بلکه بر ذهنیت و شناخت مخاطب از پدیده‌ای به نام سینما، گویی دیالوگ خبرنگار در ابتدای فیلم که بناست با این خبر آشوبی در سینما به پا شود، آشوبی است در فرم تازه که در ذهن سینمایی مخاطب برپا می‌شود. روزنبام نیز اعتقاد دارد که نوع صدابرداری این صحنه باعث شده است تا در روایت داستانی گفت‌وگوهای آن دو اختلال ایجاد شده و به نوعی داستان در این فیلم شکست بخورد. این صحنه می‌تواند یک دعوت‌نامه نیز برای مخاطبان باشد تا همیشه انتظار یک نقطه اوج را در روایت داستانی نداشته باشند (Rosenbaum, 2003: 17)؛ به عبارت دیگر، نظر روزنبام مبنی بر انتظار برآورده نشده مخاطب، حاکی از وجود جریان اضمحلال است. قطعی صدا در بین گفت‌وگوی مخملباف و سبزیان، تداعی کنندهٔ اضمحلال ژانر مستقر از طریق پدیده‌ای رها از امور پیشین و مرسوم و منطبق با رخداد لیوتاری است.

چنانکه گفتیم عدول از فرم‌های متعارف امکان‌های بازتابنده‌ای ایجاد می‌کند که به موجب آنها مولف می‌تواند از این طریق رخدادی را ظاهر کند. بدینگونه، کیارستمی در این فیلم بارها روایت‌گری قاعده‌مند و سنتی را به چالش می‌کشد و با ترکیب تصاویر واقعی و غیرواقعی، برای مخاطب بستری از رخدادها می‌سازد. او به حرکات، نماها و رویدادهایی اجازهٔ شکل‌گیری می‌دهد که از روایت ساختارمند می‌گریزند. کیارستمی با تغییر مداوم قواعد روایت‌پردازی قراردادی و آشنای سینما به وسیلهٔ ایجاد وقفه در صدا و

تصویر، رخدادهای متوالی می‌آفرینند. با تکیه بر تعاریف رخداد مانند نامتعین بودن، رها از امور مرسوم و تکیه بر نمایش امر نمایش ناپذیر، مصادیق زیر قابل اعتناست:

۱. فیلم به سبک فیلم‌های واقع‌گرا آغاز می‌شود اما بعد از پایان تیتراژ آغازین با ظهور کارگردان و شنیدن صدایش در حال مصاحبه، تمامی تصورات مخاطب بهم می‌خورد و یکباره احساس می‌کند با فیلم مستندی روبه‌رو شده است.

۲. وسایل فیلمبرداری بارها در طول فیلم دیده می‌شود؛ مثلا میکروفن و بوم صدابرداری که در نماهای مصاحبه‌ای بارها وارد تصویر می‌شود. ضمن آنکه در سکانس پایانی مشخص از صدابردار و کارگردان به میکروفن خراب مخملباف اشاره می‌کنند.

۳. کیارستمی در ابتدای سکانس دادگاه، جایگاه دوربین و چگونگی قاب‌بندی و لنزهای مورد استفاده‌اش را برای سبزیان شرح می‌دهد.

۴. در سکانس محاکمه در دادگاه، کارگردان در پرسش و پاسخ قاضی و متهم دخالت کرده و از متهم می‌خواهد پاسخ دقیق‌تری به سوالات بدهد؛ یعنی در لحظه‌ای که مخاطب واقعی بودن صحنهٔ دادگاه را باور کرده است، دچار این شبهه می‌شود که شاید این صحنه توسط کیارستمی، کارگردانی شده است. سبزیان در حال بازی کردن است اما بازی را انکار می‌کند و خودِ خودش را معرفی می‌کند و اینجا نمایش امر نمایش‌ناپذیر آغاز شده و درجا خاتمه می‌یابد.

تمامی این موارد خلاف عادت را می‌توان از یک منظر نزدیک به رخداد در تعریف لیوتار دانست. در واقع مولف در طول نمایش فیلم، مخاطب را دعوت به پذیرش قواعد مکرری کرده و با تغییر ناگهانی این قواعد از فرم‌های آشنا نزد مخاطب عدول کرده است.

فیلم «زیر درختان زیتون»

فیلم «زیر درختان زیتون» محصول ۱۳۷۳، اثر عباس کیارستمی، نگاهی داستانی در فرمی مستند به وقایع پشت‌صحنهٔ فیلم «زندگی و دیگر هیچ» دیگر ساختهٔ او است که در هیچ جای فیلم به آن اشاره نمی‌شود. فیلم در مدت زمان ۱۰۳ دقیقه به فعالیت یک گروه فیلمسازی در روستای کوکر از استان گیلان چند روز بعد از زلزلهٔ رودبار و منجیل می‌پردازد. در آغاز فردی رو به دوربین خود را «محمدعلی کشاورز» و کارگردان یک فیلم معرفی می‌کند. او به همراه منشی صحنه، در حال انتخاب بازیگر دختر جوان از میان دانش‌آموزان مدرسه است. فیلمبرداری آغاز می‌شود و بازیگران منتخب از عهدهٔ اجرای نقششان به دلایل متعدد بر نمی‌آیند. از جمله اینکه بین بازیگر زن و مرد اصلی فیلم که از

اهالی روستا هستند، رابطهٔ دیگری نیز وجود دارد. بازیگر نقش مرد، «حسین» موضوعی را برای کارگردان تعریف می‌کند. در روز بعد و در حالیکه کارگردان در صحنه فیلم منتظر است که بازیگران دیالوگ‌هایشان را اداکنند، حسین بازیگر مرد در تلاش است تا «طاهره» بازیگر زن را مجاب به ازدواج کند. تلاشی بی‌ثمر که با تکرار و خستگی گروه فیلمبرداری بی‌نتیجه می‌ماند و در صحنهٔ پایانی حسین به دنبال طاهره که به خانه‌اش می‌رود، طاهره در میان درختان زیتون ناپدید می‌شود، اما حسین دوان‌دوان مسیر رفته را باز می‌گردد.

تحلیل فیلم

فیلم با گفت‌وگوی کارگردان با دوربین آغاز می‌شود و در ادامه دوربین سیال در میان دختران دبیرستانی است. گویی دوربین وجود ندارد و نمای نقطه نظر کارگردان است که دیده می‌شود؛ اما در گفت‌وگویی میان دختری دبیرستانی و کارگردان و به میانجی رخدادی در گفت‌وگو، وجود دوربین باردیگر افشا می‌شود. اشاره به فیلم بودن فیلمی که مخاطب با آن روبه‌رو است، پایه اصلی روایت را تشکیل می‌دهد. فیلم از همان لحظات ابتدایی معرفی شخصیت کارگردان که در حال انتخاب بازیگر است تا آخرین نمای فیلم در یک رفت و آمد میان صحنه‌های واقعی و صحنه‌های فیلم در حال ساخته شدن است؛ به عبارت دیگر ما در حال تماشای فیلمی درباره مصائب آقای کشاورزِ کارگردان هستیم که فیلمی درباره زندگی یک زوج تازه ازدواج کرده پس از زلزله می‌سازد و همزمان فیلم او را نیز می‌بینیم و به این ترتیب رخدادهایی لیوتاری مکرر در فضای بین جهان واقعی (جهان آقای کشاورزِ کارگردان) و جهان داستانی (جهان فیلم آقای کشاورز کارگردان) در پی هم می‌آیند و آنقدر این توالی تداوم دارد که آنچه سینمای رایج است، فراسینما می‌شود.

به نظر می‌رسد کارگردان پس از برخورد با حسین عاشق پیشه، داستان اصلی خودش را کنار گذاشته و داستان حسین و عشقش به طاهره را پیگیری می‌کند. هر چند نشانه‌ای مستقیم دال بر این تصمیم دیده نمی‌شود، اما اینکه کارگردان درون فیلم، فیلمنامهٔ جهان داستانی را به نفع احساسات جهان واقعی (که البته جهان نمایشی است) کنارگذاشته و در نتیجه بدون تغییر فرمی ذهن مخاطب را به سوی داستانی جدید هدایت کند، خارج از قواعد شناخته شده و مرسوم و رها از مقدمات روایی فیلم است، گویی بازی رخدادها توامان در جریان است و یکی به دیگری بدل می‌شود.

آن هنگام که حسین در ماشین در حال حرکت برای کارگردان سرگذشت خویش را روایت می‌کند و نماهای ذهنی راوی به مخاطب نشان داده می‌شود تا اینکه ناگهان در مقابل دوربین گروه فیلمبرداری در روند ساخت فیلم ناخواسته اختلال ایجاد می‌کند،

هم نحوه آشنایی او با گروه فیلمسازی افشا می‌شود و هم با صدای کات و به واسطهٔ رخداد، مخاطب دوباره از جهان واقعی به جهان واقعی‌تری پرتاب می‌شود.

در صحنه‌ای دیگر گفت‌وگوی کارگردان با فرهاد، بازیگر دیگر فیلم، در دامن طبیعت و روایتی که کارگردان از خلق و خوی اهالی روستا بیان می‌کند به ظاهر ساده اما به واسطه یک تکنیک صوتی، رخدادی تازه را به نمایش در می‌آورد. امرنمایش‌ناپذیر که همانا «عدم انعکاس صدا در کوهستان» است و محال به نظر می‌رسد به یاری تمهیدی صوتی به نمایش گذاشته می‌شود. صدای سلام و خداحافظی انعکاس دارد، اما آزمایش کلمات دیگر منجر به انعکاس و پاسخ ضمنی نمی‌شود. اگر این عدم دریافت پاسخ را قرینهٔ عدم پاسخ طاهره به حسین در صحنهٔ فیلم در حال ساخت دانسته و به آن پیوند بزنیم، آنگاه رخدادی در تثبیت و تخریب ژانر مستقر توامان قابل شناسایی است.

در فصل پایانی فیلم، جایی که دختر از میان درختان در حال عبور است و پسر به دنبال او به سرعت می‌رود، گفت‌وگویی میانشان شکل می‌گیرد که مخاطب آن را نمی‌شنود، برعکس تمام گفت‌وگوهایی که در طول فیلم این دو با یکدیگر دارند و مخاطب از آنها مطلع می‌شود. این امر شامل دو دسته گفت‌وگویی می‌شود که به ظاهر دو جنس متفاوت دارند، یکی آن دسته گفت‌وگوهایی مرتبط با ایفای نقش در فیلمی به کارگردانی محمدعلی کشاورز و دستهٔ دوم گفت‌وگوهایی که بیرون از فیلم در حال ساخت و متعلق به جهان واقعی است. (هرچند می‌دانیم که این دستهٔ دوم هم متعلق به جهان نمایشی است). این گفت‌وگوها غالبا در نماهای نزدیک و متوسط نشان داده می‌شوند و محتوای آن بر مخاطب آشکار است، اما این روش مرسوم فیلم در صحنهٔ پایانی تبدیل به نمایی خیلی دور و بدون صدای گفت‌وگوها می‌شود. در این پایان‌بندی تمامی حوادثی که تا آنجا آشکارا در نماهای متوسط و نزدیک روایت شده بود، ناگهان به یک نمای خیلی دور تبدیل شد، اتفاقی عامدانه از سوی مولف تا آنچه تاکنون مخاطب با آن خو گرفته است را به بازی بگیرد، بازی رها از امر مرسوم و تاکید بر امر غیر قابل بازنمایی و نمایش که در اینجا سرانجام عشق و تمنای پسر از دختر بازمانده از یک زلزله است. بهتر است تاکید شود ازدواجی که در جهان فیلم در حال ساخت پنج روز از آن گذشته است، اینجا به هیچ انگاشته شده، بازیگران در شکل شخصیت‌های واقعی به هم می‌رسند، اما نه در یک نمای نزدیک مانند جهان نمایشی بلکه در یک نمای خیلی دور و در شکل رخدادی نامنتظر.

بحث و نتیجه‌گیری

از نظر لیوتار هنر پسامدرن به جستجوی اشکال و فرم‌های جدید می‌پردازد تا نشان دهد که چیزهایی نامرئی وجود دارند که قابل نشان دادن نیستند. آثار هنری پسامدرن ضمن اشاره به محدودیت‌های ادراك حسی به بیننده یا مخاطب تکانه یا شوکی وارد می‌کنند و او را به وجود این محدودیت‌ها حساس‌تر می‌نمایند؛ زیرا این آثار قوانین و قراردادهای مرسوم نهادها را در هم می‌شکنند. به همین دلیل این دسته از آثار هنرمندان پسامدرن شکل رخداد را به خود می‌گیرند و آنها را نمی‌توان به کمک قوانینی از پیش مستقر داوری و نقادی نمود؛ بنابراین در نقادی هنر پسامدرن، آنچه مهم می‌نماید این است که در انتظار امری غیره منتظره باشیم. مفهوم رخداد نزد لیوتار با ویژگی‌هایی مانند غرابت و منحصربفرد بودن، رها از امور پیشین و مرسوم، نامتعین، در فیلم خودبازتابنده یا فراسینمایی موجب ارائهٔ گواهی بر وجود امر نمایش‌ناپذیر می‌گردد. در واقع در خصوص پرسش اصلی این پژوهش که چگونه رخدادها در آثار فراسینما موجب نمایش «امر نمایش‌ناپذیر» می‌شوند می‌توان چنین گفت که رها بودن از امور پیشین و مرسوم در انگاره رخداد درفیلم‌ها موجب تغییر بیان سینمایی است و در فرافیلم‌ها به واسطهٔ اینکه فیلم در حال اشاره به خویش است و خویش چیزی جز فیلم نیست، از این‌رو، رخداد علاوه بر تغییر بیان سینمایی موجب تغییر اشاره به خود نیز می‌شود و این دو تغییر توامان است که تبدیل به نمایش امر جدید نادیدنی خواهد شد. به عنوان نمونه کیارستمی در فیلم‌هایی مانند کلوزآپ و زیر درختان زیتون با تمهیدات مختلف و شگردهای نوآورانه‌اش بارها فرم متعارف داستان و به‌طور کلی روایت‌گری کلاسیک و سنتی را به چالش می‌کشد. او از طریق ایجاد خلل‌ها و وقفه‌های فنی در صدا و تصویر یا تغییر ناگهانی در شیوهٔ روایت فیلم در واقعیت و داستان فیلم‌هایش دخل و تصرف کرده و جلوه‌ای نوین به نحوهٔ ارائهٔ واقعیت می‌بخشد و مخاطب را به آن میزان که انتظار ندارد، غافلگیر می‌کند و بدینگونه خبر از امرنمایش ناپذیر می‌دهد و موجب لذت هنری می‌شود که همان ویژگی‌هایی است که در رخداد از منظر لیوتار وجود دارد. در پایان اما روایت مالپاس مکمل بحث خواهد شد که معتقد است هدف اصلی نوشته‌های لیوتار این است که با این برآشوبندگی‌ها، به آرای گوناگون و شیوه‌های جدید تفکر، نوشتن و عمل در جهان امکان ظهور دهند. هنر و ادبیات، با نمایش‌دادن این که چیزی نمایش‌ناپذیر وجود دارد، می‌توانند شیوه‌های مستقرِ نوشتار یا به نمایش درآوردن جهان را دگرگون کنند.

منابع و مأخذ

آزادارمکی، تقی و کمال خالق‌پناه (۱۳۹۰). «سینما درباره سینما: متاسینما در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی و مجادله بر سرخود سینما». فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات. شماره ۷: ۹۵ ـ ۷۱.

احمدی و بختیاریان (۱۴۰۱). «رابطهٔ هنر و سیاست از دیدگاه ژان‌فرانسوا لیوتار». فلسفه تحلیلی. شماره ۱۹: ۳۰ ـ ۵.

پاینده، حسین (۱۳۸۶). پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس، چاپ اول. تهران: هرمس.

پاینده، حسین (۱۳۹۴). گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی. چاپ سوم. تهران: انتشارات نیلوفر.

توانای‌منافی، کیوان (۱۳۹۱). «بررسی امکان‌های بازتابندگی هنری به منظور بازنمایی اخلاقی دیگری فرودست؛ مطالعهٔ موردی "کلوزآپ ـ نمای نزدیک" عباس کیارستمی». فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات. شماره ۸: ۲۲۳ ـ ۱۹۹.

دووینو، ژان (۱۳۹۲). جامعه شناسی هنر. ترجمهٔ مهدی سحابی. چاپ ششم. تهران: نشر مرکز.

ربانی، تورج (۱۳۹۴). مطالعهٔ مقوله فراسینما در سینمای ایران. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ سینما، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

رشوند، سمیه (۱۳۹۰). بررسی اندیشه‌های ژان‌فرانسوا لیوتار در حوزه هنرهای تجسمی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ فلسفه هنر. دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر.

صادقی‌پور، محمدصادق (۱۳۹۸). «فلسفهٔ فیلم از دیدگاه ژان‌فرانسوا لیوتار»، مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه، شماره ۲: ۱۴۰ ـ ۱۱۵.

کالینیکوس، آلکس (۱۳۸۲). نقد پست‌مدرنیسم. ترجمهٔ اعظم فرهادی. چاپ اول، مشهد: نشر نیکا.

لاوسن، هیلاری (۱۳۸۶). خوداندیشی پسامدرن. ترجمهٔ سینا رویایی. چاپ اول. تهران: نشر مروارید.

لیوتار، ژان‌فرانسوا (۱۳۸۴). تعریف پسامدرن برای بچه‌ها (مکاتبات حد فاصل سال‌های ۱۹۸۲ ـ ۱۹۸۵). ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. چاپ اول. تهران: نشر ثالث.

عزیزیان‌گیلان، حامد (۱۳۹۲). «درس‌های فیلسوفِ هنرمند: دوشان، بورن، نیومن و فرانسیس به روایت لیوتار». کیمیای هنر. شماره ۲: ۷۸ ـ ۶۳.

مالپاس، سایمون (۱۳۸۸). پسامدرن. ترجمهٔ بهرام بهین. چاپ اول. تهران: نشر ققنوس.

مالپاس، سایمون ۲ (۱۳۸۸). ژان‌فرانسوا لیوتار. ترجمهٔ بهرنگ پورحسینی. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

نصیری‌هانیس، جلال؛ نادر شایگان‌فر و احمد الستی (۱۳۹۹). «فرافیلم و نسبت خود و دیگری در سینمای عباس کیارستمی». فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات. شماره ۲۱: ۲۵۴ ـ ۲۲۷.

نوذری، حسینعلی (۱۳۸۵). صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته. چاپ دوم. تهران: انتشارات نقش جهان.

ویلیامز، جیمز (۱۳۹۷). فهم پساساختارگرایی، ترجمهٔ محمدجواد سیدی. چاپ اول. تهران: نشر نیماژ.

هاشمی، محسن و مریم فیروزی (۱۳۹۶). «خودبازتابی و کارکردهای آن در سینما»، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. شماره ۱۴: ۱۰۲ـ۸۷.

هیوارد، سوزان (۱۳۹۱). مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی. ترجمهٔ فتاح محمدی. چاپ چهارم. زنجان: نشر هزاره سوم.

El Ghazouani, Anas. (2012). How Meta-Films Can Serve Cinema. Balking Institute of Technology School of Planning and Media Design Department of Culture and Communication.

Holland, Norman. (1962). “Film, Metafilm, and Un-Film.” The Hudson Review, Vol. 15, no. 3, New York: Hudson Review.Inc.

Lash, Scott. (2014). Sociology of postmodernism. Routledge.

Lyotard, Jean-Francois. (1989). “Judiciosness in Dispute, Or Kant after Marx.” Oxford & Cambridge: UK & USA. Blackwell.

Lyotard, Jean-Francois. (1991). The Inhuman: Reflections on Time. London: Polity Press.

Onala, H. (2011). Tracing the Truth within the Blurring Borders of Fiction and Documentar. Jordan: Yasar University press.

Grant, p., Newall, D. (2008). Art History: The Basics. London:UK, New York: USA.Routledge.

Readings, Bill. (2006). Introducing Lyotard: Art and Politics. London: UK, New York: USA. Routledge.

Rosenbaum, J. (2003). The cinema of Abbas Kiarostami. Chicago: UI press.

Rothwell, Kenneth S. (1987). “Representing King Lear on Screen: from Metatheatre to Meta-cinema.” Cambridge University Press.

Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (2005). New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond. Oxfordshire: Routledge

Tobisch, J. (2003). Film within Film - Self Reflexivity in European Auteur Cinema. Munich: GRIN Verlag.

Website:

Retrieved from Merriam Webster. (nd). https://www.merriam-webster.com.