Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 1, New Series, No.2, Autumn and Winter2022

Critical Study of Iranian Movie «When We are All Asleep» on the Basis of Theories of the postmodern Novels

Shirzad Tayefi [1*] , Mohammad Hossein Ramezani Fookulaee [2]

1 Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.*
2 Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
07/11/2020
Accepted:
05/07/2021

ABSTRACT

Contrary to the French school of comparative literature, which according to it, only two written texts can be compared, in the American approach, it is possible to compare literary texts to various arts, including cinema. Since novels and films have many similarities, they are similar in many respects, and they are two comparable genres. These commons provide a good field for discussing a film from the perspective of a new literary theory and criticism, and allow us to use the concepts and terminology that we normally know as a tool for discussing about the novel to critically explore the structure and devices and themes of the film. On the other hand, in recent years, the term "postmodernism" has become popular in critical discussions about the novel, and many new fiction writers show much fascination in writing fiction with postmodern style. Therefore, in this research, firstly, by examining the views of some of the most important thinkers of postmodern literature, nineteen techniques used in postmodern novels were extracted and with qualitative analysis method, use of them in an Iranian movie (i.e. **When We are All Asleep**) were examined. The results of the studies showed the close proximity of literature and cinema (as a visual text) and the ability to compare these two written and visual texts. We realized that most of the techniques which are applied in writing postmodern novels were also used with high frequency in the reviewed Iranian film.

Keywords: Postmodernism & Postmodern novel, Cinema of Iran, Postmodern cinema, written text, visual text.

Cite this article: Tayefi, Shirzad; Ramezani Fookulaee, Mohammad Hossein (2022). Critical Study of Iranian Movie «When We are All Asleep» on the Basis of Theories of the postmodern Novels, *Interdisciplinary research in persian Language and literature*, *Vol. 1, New Series, No.2, Autumn and Winter2022*: pages:137-156.
DOI: 10.30479/irpli.2022.17140.1052
© The Author(s).
Publisher: Imam Khomeini International University

* **Corresponding Author:** Shirzad Tayefi
Address: *Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.*
E-mail: *sh_tayefi@yahoo.com*

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۷۶X
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۷۷۸
سال اول، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم ، پاییز و زمستان، ۱۴۰۱

نقد فیلم *وقتی همه خوابیم* بر اساس نظریه‌های رمان پسامدرن*

شیرزاد طایفی*[۱]، محمدحسین رمضانی فوکلائی[۲]

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

دریافت:
۱۳۹۹/۰۸/۱۷

پذیرش:
۱۴۰۰/۰۴/۱۴

چکیده

برخلاف مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی که مطابق آن صرفاً می‌توان به مقایسهٔ دو متن نوشتاری با لحاظ شرایطی پرداخت، در رهیافت آمریکایی تطبیق متون ادبی با هنرهای مختلف، ازجمله سینما امکان‌پذیر است؛ چون رمان و فیلم مشترکات زیادی دارند و از بسیاری جهات به یکدیگر شبیه هستند و دو ژانر قیاس‌پذیر محسوب می‌شوند. این مشترکات زمینهٔ مناسبی برای بحث دربارهٔ فیلم سینمایی از منظر نظریه و نقد ادبی جدید فراهم می‌کند تا مفاهیم و اصطلاحاتی را که به‌طورمعمول ابزاری برای بحث دربارهٔ رمان است، برای کاوشی نقادانه دربارهٔ ساختار و صناعات و مضامین فیلم استفاده شود. ازطرفی‌دیگر در سال‌های اخیر اصطلاح «پسامدرنیسم» در بحث‌های نقادانه دربارهٔ رمان رواج یافته است و بسیاری از داستان‌نویسان جدید شیفتگی وافری به داستان‌نویسی به سبک پسامدرن نشان می‌دهند؛ بنابراین در این پژوهش ابتدا با بررسی نظرات برخی از مهم‌ترین اندیشمندان ادبیات پسامدرن، نوزده تکنیک استفاده‌شده در رمان‌های پسامدرن استخراج شده و با روش تحلیل کیفی به‌کارگیری آن‌ها در فیلم *وقتی همه خوابیم* بررسی شده است. نتایج بررسی قرابت ادبیات و سینما را – که متنی تصویری است – نشان می‌دهد؛ چنان‌که بسیاری از تکنیک‌هایی که در نگارش رمان‌های پسامدرن به‌کار گرفته می‌شوند با بسامد بالایی در فیلم مذکور نیز استفاده شده است.

کلمات کلیدی: مکتب پسامدرن و رمان پسامدرن، سینمای ایران، سینمای پسامدرن، متن نوشتاری، متن تصویری.

استناد: طایفی، شیرزاد و رمضانی فوکلائی، محمدحسین (۱۴۰۱). «نقد فیلم *وقتی همه خوابیم* بر اساس نظریه‌های رمان پسامدرن»، دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، سال اول، دورهٔ جدید، شمارهٔ دوم ، پاییز و زمستان، ۱۴۰۱ : ۱۳۷-۱۵۶.

DOI : 10.30479/irpli.2022.17140.1052

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

* - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: *sh_tayefi@yahoo.com*

مقدمه

رمان و فیلم به‌دلیل مشترکات زیاد از زوایای مختلفی شبیه هم هستند و دو ژانر قیاس‌پذیر محسوب می‌شوند. این مشترکات بستر مناسبی برای بحث دربارهٔ فیلم سینمایی از منظر نظریه‌های جدید ادبی فراهم می‌کند و امکان می‌دهد تا مفاهیم و اصطلاحات مربوط به رمان برای کاوشی نقادانه دربارهٔ ساختار و صناعات و مضامین فیلم به‌کار رود. ازطرفی‌دیگر پرداختن به مباحث جدید ادبی همانند پسامدرنیسم و بررسی به‌کارگیری مبانی و تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در سینما – که در اصل متن تصویری است – منجر به نشان‌دادن قرابت ادبیات و سینما و دریافتن این حقیقت می‌شود که این مؤلفه‌ها در فیلم بررسی‌شده با چه بسامد و کیفیت به‌کارگرفته شده است. درضمن تبیین بسیاری از تکنیک‌های ادبی پسامدرن و بررسی آن‌ها در فیلم *وقتی همه خوابیم* می‌تواند منجر به شناخت بیشتر و بهتر این موضوع شود و زمینه را برای تحقیقات آتی در حوزهٔ ادبیات و سینما فراهم کند.

ازآنجاکه بر اساس پی‌گیری‌های انجام‌شده تاکنون بررسی تطبیقی کمتری بین متون نوشتاری و تصویری (تطبیق مبانی رمان و فیلم) از منظر مکتب پسامدرن صورت گرفته است انجام این پژوهش ضرورت داشت. علاوه‌برآن پژوهش حاضر با معرفی برخی از مهم‌ترین رویکردهای رمان‌های پسامدرن، شالودهٔ نظری خود را در نقد عملی فیلم موردِ بحث به‌کار گرفته است تا از این راه مشوق نوشتارها و پژوهش‌های بیشتری از منظر نظریه و نقد ادبی جدید دربارهٔ سینمای ایران باشد.

برای انجام این پژوهش ابتدا اطلاعات و مبانی نظری، شاملِ تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن با مطالعهٔ منابع مختلف، جمع‌آوری و فیش‌برداری شده است و از میان فیلم‌های سینمای ایران که در سبک پسامدرنیستی ساخته شده‌اند، فیلم *وقتی همه خوابیم* انتخاب و پس از بررسی عمده‌ترین تکنیک‌های به‌کاررفته در آن، استخراج، دسته‌بندی و تحلیل شده است.

۱. سؤال‌های پژوهش

– مشخصهٔ آثار پسامدرن در ادبیات و سینما چیست؟

– مبانی رمان‌های پسامدرن به چه شکل و شیوه‌هایی در فیلم *وقتی همه خوابیم* نمود یافته است؟

– ساختار و صناعات به‌کارگرفته‌شده در رمان‌های پسامدرن با ساختار و تکنیک‌های به‌کاررفته در فیلم بررسی‌شده تا چه حدّی قابلیت مقایسه و تطبیق دارد؟
– چه عناصری از مبانی رمان‌های پسامدرن در فیلم بررسی‌شده دیده می‌شود؟
– چه تفاوت‌هایی در به‌کارگیری تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در فیلم بررسی‌شده وجود دارد؟
– فیلم بررسی‌شده در کاربست تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن تا چه حدّ موفق بوده است؟

۲. فرضیه‌های پژوهش

– آثار پسامدرن در ادبیات و سینما دارای مبانی و تکنیک‌های مشترکی هستند.
– مبانی رمان‌های پسامدرن به شکل‌ها و شیوه‌های بسیار نزدیک و مشابه در فیلم *وقتی همه خوابیم* نمود یافته است.
– ساختار و صناعات به‌کارگرفته‌شده در رمان‌های پسامدرن، تا حدود زیادی با ساختار و تکنیک‌های به‌کاررفته در فیلم بررسی‌شده قابلیت مقایسه و تطبیق دارد.
– بسیاری از مبانی رمان‌های پسامدرن در فیلم بررسی‌َشده دیده می‌شود.
– تفاوت‌های قابلِ‌ملاحظه‌ای در به‌کارگیری تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن در فیلم بررسی‌شده وجود ندارد.
– فیلم بررسی‌َشده در کاربست تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن بسیار موفق بوده است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

بر اساس بررسی‌ها و پی‌گیری‌های انجام‌شده دربارهٔ موضوع پژوهش به‌طورِمستقیم تحقیقات اندکی انجام شده است که از میان آن‌ها می‌توان به کتاب حسین پاینده (۱۳۸۶) با عنوان *رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس* و مقالهٔ احسان آقابابایی و علی قنبری برزیان (۱۳۹۵) با عنوان «گفتمان پست‌مدرن در سینمای ایران (مورد مطالعه فیلم *صندلی خالی*)» اشاره کرد.
پژوهش‌هایی که به‌طورغیرمستقیم با موضوع تحقیق ارتباط دارند، عبارتند از:
پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سمانه پورغلامی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در آثار رضا امیرخانی و شهرنوش پارسی‌پور» به‌راهنمایی علیرضا فولادی در دانشگاه کاشان. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد اطهر پورمحمدی (۱۳۸۹) با عنوان «بررسی و تحلیل رمان‌های سیمین دانشور

باتوجه‌به ابعاد و مؤلفه‌های مدرنیسم و پست‌مدرنیسم» به‌راهنمایی مصطفی گرجی در دانشگاه پیام نور مرکز تهران. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد علی‌اصغر رهنما برگرد (۱۳۸۸) با عنوان «تأثیر پست‌مدرنیسم در رمان فارسی (باتکیه‌بر چهار رمان *آزاده خانم و نویسنده‌اش*، *هیس*، *گاوخونی* و *ملکوت*)» به‌راهنمایی سعید زهره‌وند در دانشگاه لرستان. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محیاسادات اصغری (۱۳۸۷) با عنوان «نمودهای پسامدرنیسم در آثار سیمین دانشور (نوآوری‌های سیمین دانشور در ادبیات داستانی معاصر)» به‌راهنمایی حسین پاینده در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد علی سجادی‌منش (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن در دو رمان *وقت تقصیر* و *آفتاب‌پرست نازنین* محمدرضا کاتب»، به راهنمایی ابراهیم محمدی در دانشگاه بیرجند. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محسن لطفی عزیز (۱۳۹۲) با عنوان «پسامدرنیسم در آثار ابوتراب خسروی»، به راهنمایی مهدی شریفیان در دانشگاه بوعلی‌سینا.

٤. نظریه‌پردازان ادبیات پسامدرن

ابتدا نظریات دوازده اندیشمندی که در زمینهٔ پسامدرن نظریه‌پردازی کرده‌اند، از قبیل ژان فرانسوا لیوتار (Jean-Francois Lyotard)، جان بارت (John Barth)، دیوید لاج (David Lodge)، بری لوئیس (Barry Lewis)، لیندا هاچن (Linda Hutcheon)، هیدن وایت (Hayden White)، برایان مک‌هیل (Brian McHale)، پتریشا ووُ (Patricia Waugh)، ایهاب حسن (Ihab Hassan)، ژان بودیار (Jean Baudrillard)، فردریک جیمسن (Fredric Jameson) و دیوید هاروی (David Harvey) بررسی و از میان آن‌ها آرا و نظرات چهار نظریه‌پردازی که به‌طورخاص در ادبیات پسامدرن (با تأکید بر ادبیات داستانی) فعالیت کرده‌اند و نظریات آن‌ها مشخصاً در رمان‌های پسامدرن به‌کار رفته است، جمع‌بندی و مبانی و تکنیک‌های به‌کارگرفته‌شده در رمان‌های پسامدرن استخراج شد.[1]

٥. مبانی و تکنیک‌های رمان‌های پسامدرن

در این بخش، صرفاً نوزده تکنیک استخراج‌شده از آرای نظریه‌پردازان پسامدرن به شرح زیر ذکر می‌گردد و توضیحات مربوط به تکنیک‌های استفاده‌شده در *وقتی همه خوابیم* در قسمت بررسی فیلم ارائه می‌شود:

بینامتنیت (intertextuality)، محتوای وجودشناسانه (ontological content)، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها (anachronism)، تقلید یا اقتباس (pastiche)، ازهم‌گسیختگی (fragmentation)، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها (thoughts association of incoherent)، پارانویا (paranoia)، دور باطل (vicious circle)، اختلال زبانی (language disorder)، تناقض (contradiction)، جابه‌جایی (permutation)، عدم انسجام (incoherence)، فقدان قاعده (irregularity)، زیاده‌روی (excess)، نقیضه (parody) و آیرونی (irony)، فروپاشی فراروایت‌ها یا روایت‌های اعظم (disintegration of metanarratives)، آشکارسازی تصنع (verisimilitude)، حضور نویسنده در داستان (the writer's presence in fiction)، مرگ اقتدار مؤلف (the death of author's authority).

٦. بررسی فیلم *وقتی همه خوابیم*

در این قسمت ابتدا به معرفی عوامل فیلم و خلاصه‌ای از داستان آن پرداخته می‌شود؛ سپس کاربست مبانی و تکنیک‌های استفاده‌شده در رمان‌های پسامدرنیستی در این فیلم تحلیل می‌شود. ازآنجاکه شاید نتوان هیچ فیلمی را برای نمونه آورد که همهٔ تکنیک‌های نوزده‌گانهٔ مذکور را به‌صورتِ یکجا به‌کار گرفته باشد، در توضیحاتی که دربارهٔ این فیلم ارائه می‌گردد، صرفاً به تکنیک‌هایی اشاره خواهد شد که در فیلم مصداق داشته باشد.

لازم به ذکر است که ارجاعات داده‌شده در فیلم بررسی‌شده به‌ترتیب (از چپ به راست) عبارتند از: شمارهٔ لوح فشرده (compact disk-CD)، ساعت، دقیقه و ثانیهٔ صحنهٔ بررسی‌شده است؛ به‌عنوانِ‌مثال «۳۰: ۲۰: ۰۱-۱»، یعنی ارجاع به لوح فشردهٔ شمارهٔ یک و صحنه‌ای که در ساعت اول و دقیقهٔ بیست و ثانیهٔ سی یا دقیقهٔ هشتاد و ثانیهٔ سی شروع شده است؛ و درصورتی‌که ارجاع به‌صورتِ «۳۰: ۲۰: ۰۱- ۰» باشد، یعنی فیلم به‌صورتِ یک پرونده (فایل) و فاقد لوحِ‌فشرده بوده است.

خلاصه‌ای از عوامل و داستان فیلم:

سال ساخت: ۱۳۸۷

کارگردان: بهرام بیضائی

تهیه‌کننده: بهرام بیضائی

فیلم‌نامه: بهرام بیضائی

فیلم‌بردار: اصغر رفیعی جم

تدوین: بهرام بیضائی، سپیده عبدالوهاب

موسیقی متن: محمدرضا درویشی

بازیگران: مژده شمسایی، علیرضا جلالی‌تبار، حسام نواب صفوی، شقایق فراهانی، مجید مظفری، هدایت هاشمی، حسین محب اهری، سحر دولتشاهی، رضا مختاری، افشین خورشید باختری، امیرکاوه آهن‌جان، علی اولیایی و غیره.

٦-١. خلاصهٔ فیلم

این فیلم به‌شیوهٔ فیلم‌درفیلم است؛ قصهٔ تلخ جریان فیلم‌سازی فرساینده در سینمای تجارت‌زده. وقتی «نجات شکوندی» از زندان آزاد می‌شود با درخواست پی‌گیرانهٔ زنی به نام «چکامه چمانی» روبه‌رو می‌شود که به‌دلیل تصادف اتومبیل و ازدست‌دادن همسر و فرزند و کشته‌شدن رانندهٔ ماشین مقابل احساس گناه دارد و با ترغیب «نجات شکوندی» درواقع خواستار نوعی خودکشی است. در این هنگام درمی‌یابیم این قصهٔ فیلمی با نام *وقتی همه خوابیم* به کارگردانی «نیرم نیستانی» است. در این مرحله بخش دیگر قصهٔ فیلم آغاز می‌شود. تهیه‌کنندگان فیلم به‌بهانهٔ ایجاد شرایط بهتر برای درآمد بیشتر و با تحت‌فشارگذاشتن «نیستانی» در ابتدا بازیگر مرد جوان نقشِ‌اول فیلم را به بهانهٔ اینکه جدید و ناشناخته است و بعد بازیگر نقشِ‌اول زن را به بهانهٔ اینکه قدیمی و کلیشه‌ای است کنار می‌گذارند و در مرحلهٔ بعد کارگردان فیلم را به بهانه‌هایی دیگر برکنار می‌کنند و ازاین‌مرحله اثری شکل می‌گیرد که ویژگی‌هایش را سرمایه‌گذار فیلم، آقای «اشتهاریان» و محبوبه‌اش، خانم «خاطرهٔ مقبول» ترسیم می‌کند. فیلم بعدازاین نه در واقعیت بلکه در ذهن بازیگران اثر – که فیلم‌نامه‌اش درحال‌ساخته‌شدن نوشته می‌شود – ادامه می‌یابد و به پایان می‌رسد (ن.ک. امید، ۱۳۸۹: ۱۸۱۶).

اینک به تکنیک‌های پسامدرنیستی استفاده‌شده در فیلم به شرح زیر پرداخته می‌شود:

٦-٢. محتوای وجودشناسانه

در این تکنیک دائماً بین واقعیت و غیرواقعیت نوسان وجود دارد و خواننده یا تماشاگر نمی‌تواند مطمئن باشد که دنیای توصیف‌شده در داستان یا فیلم، دنیایی واقعی است یا کاملاً خیالی، و پرسش‌هایی که برای آنان (خواننده یا تماشاگر) مطرح است عمدتاً عبارتند از: چیستی دنیا و انواع آن، تفاوت این دنیاها با یکدیگر، پیامدهای ناشی از تقابل دنیاهای متفاوت، رخداد حاصل از نقض مرز بین دنیاها و غیره (ن.ک. پاینده، ۱۳۹۳ الف: ۳۴۲-۳۴۳).

در فیلم بررسی‌شده که به دنیای فیلم و فیلم‌سازی می‌پردازد، این تکنیک به‌طورِگسترده‌ای استفاده شده است. در دنیای به تصویر کشیده‌شده در این فیلم چهره‌هایی از سرمایه‌گذاران («اشتهاریان و شریک»، «برادران ذاکری») تهیه‌کنندگان («براتی»، «سوهانی»، «خرده‌پز») کارگردان («نیرم نیستانی»، «تکین افروز») و بازیگران («پرند پایا»، «مانی اورنگ»، «شایان شب‌رخ»، «خاطرهٔ مقبول») و روابط بین آن‌ها و درنهایت دنیای مطبوعات سینمایی نشان داده می‌شود. روابطی که در این فیلم به تصویر کشیده می‌شود، از قبیل نحوهٔ ورود سرمایه‌گذاران برای سرمایه‌گذاری و تحمیل نظرات غیرفنی‌شان در فیلم برخورد آن‌ها با تهیه‌کنندگان و متقابلاً برخورد تهیه‌کنندگان با کارگردان و سایر عوامل و انعکاس مواردی در دنیای مطبوعات و غیره که اغلب دارای آیرونی است (در ادامه مصادیق و نمونه‌های آن به‌تفصیل ارائه می‌گردد و در اینجا تکرار نمی‌شود) و بیننده را متحیر می‌کند که آیا این موارد در دنیای واقعی نیز نمود عینی دارند یا اینکه بیشتر در دنیایی سراسر تخیلی و خیالی (دنیای فیلم‌سازی) قابلِ‌تصور هستند؟

٦-۳. ازهم‌گسیختگی

در رمان‌های پسامدرن برای نشان‌دادنِ تکنیکِ «ازهم‌گسیختگی» از «فرجام‌های چندگانه» استفاده می‌شود (ن. ک. تدینی، ۱۳۸۸: ۶۴) که طی آن معمولاً در مقابلِ پیرنگی واحد، چندین پیامد و نتیجه داریم و گره‌گشایی وقایع و رویدادهای داستان با انتخاب خواننده به روش‌های متعددی امکان‌پذیر است. جالب آنکه خواننده حق دارد به انتخاب یکی از روش‌های گره‌گشایی ارائه‌شده اقدام کند یا اینکه هیچ‌یک از روش‌ها را نپذیرد و به سلیقهٔ خود پایان دیگری را برای داستان متصور شود. تفاوت فرجام‌های چندگانهٔ داستان‌های پسامدرن با پایان یا فرجام بازِ داستان‌های مدرن این است که در رمان مدرن فرجام قطعی و نهایی برای داستان وجود دارد؛ ولی نویسنده به‌عمد پایان داستان را باز و نامعلوم رها می‌کند تا خود خواننده حدس بزند و حتی اگر نتواند موفق به حدس پایان داستان شود، نویسنده اهمیتی به این موضوع نمی‌دهد؛ اما در رمان پسامدرن، خواننده با چندین احتمال و راه‌حل برای فرجام مواجه است که خود می‌تواند از بین آن‌ها دست به گزینش و انتخاب بزند؛ بنابراین برخلاف رمان مدرن که دارای فرجامِ قطعی اعلام‌نشده‌ای است – که معمولاً خواننده از آن خبر ندارد – در رمان پسامدرن همانند جهان واقعی که هیچ‌چیزِ مطلق و کاملاً قطعی نداریم، هیچ فرجامِ قطعی وجود ندارد و این خواننده است که باید انتخاب و تصمیم‌گیری کند (ن.ک. همان: ۶۴). فیلم بررسی‌شده با سه فرجام این

تکنیک را به شرح زیر به‌کار گرفته است:

– پایانی که در ذهن «پرند پایا» (نویسندهٔ فیلم‌نامه و بازیگر قبلی ایفاکنندهٔ نقش «چکامهٔ چمانی») و «مانی اورنگ» (بازیگر قبلی ایفاگر نقش «نجات شکوندی») بر اساس فیلم‌نامهٔ نوشته‌شده تصور گردیده و با کشته‌شدن «چکامهٔ چمانی» – که به‌عمد لباس «نجات شکوندی» را به تن کرده است، به دستِ برادران «ترنج» (همسر «نجات شکوندی») با ضربات متعدد چاقو به تصویر کشیده می‌شود (۳۲: ۳۵: ۰۰–۲).

– فرجام یا پایانی که با درخواست سرمایه‌گذاران («اشتهاریان» و «شریک») کارگردان جدید بر فیلم اعمال می‌کند با صحنهٔ عروسیِ «نجات شکوندی» («شایان شب‌رخ») و «چکامهٔ چمانی» («خاطرهٔ مقبول») به پایان می‌رسد (۰۵: ۴۸: ۰۰–۲).

– درنهایت یکی از پایان‌های دیگر فیلم گفت‌وگوی «پرند پایا»، که چشمانش اشک‌بار است، با دخترش است. آخرین صحنه و خاتمهٔ فیلم که به شرح زیر به تصویر کشیده می‌شود:

«دختر: مامان! کِی دیگه می‌ری سرِ کار؟

پرند پایا: [با بالا انداختن شانه، به دختر می‌فهماند که نمی‌داند].

دختر: گریه‌نکن مامان، تو رو خدا!

پرند پایا: گریه نیست عزیزم. نه، تمرینه. برای فیلمی که شاید روزی بازی کنم» (۵۸: ۴۹: ۰۰–۲).

همان‌گونه که در اکثر رمان‌های پسامدرن فرجامِ قطعی وجود ندارد و خواننده باید انتخاب و تصمیم‌گیری کند. در فیلم بررسی‌شده نیز انتخاب پایان فیلم با تماشاگر است؛ چراکه می‌تواند یکی از پایان‌ها را انتخاب کند یا اینکه هیچ‌یک از فرجام‌ها را نپذیرد و به سلیقهٔ خود پایان دیگری را برای فیلم در نظر بگیرد.

٦-٤. نقیضه و آیرونی

نقیضه تقلیدِ تمسخرآمیزی از ادبیات و شیوه‌ای از نگارش متن به‌منظورِ هجو یک موضوع است (پاینده، ۱۳۸۶: ۸۰)؛ اما «آیرونی صناعتی است که نویسنده یا شاعر به‌واسطهٔ آن، معنایی مغایر با بیان ظاهری در نظر دارد» (داد، ۱۳۹۲: ۸)؛ در تعریفی دیگر «آیرونی آن است که چیزی بگوییم و عکس آن را مراد کنیم» (کادن، ۱۳۸۶: ۲۰۵) یا به موقعیت و وضعیتی برخلاف انتظار گفته می‌شود. در آیرونی بین گفتهٔ شخصیت داستان و مقصود واقعی‌اش یا آنچه انجام می‌دهد و آنچه

از او توقع و انتظار بوده است، تفاوت قابلِ‌ملاحظه‌ای وجود دارد (ن. ک. پاینده، ۱۳۸۶: ۸۰ و پاینده، ۱۳۹۳ب: ۳۲۲). به‌کارگیری تکنیک «آیرونی» در فیلم بررسی‌شده بسامد بالایی دارد که به نمونه‌هایی از آن اشاره خواهد شد:

– «تکین افروز» خواهرزادهٔ یکی از تهیه‌کنندگان فیلم که به‌عنوان تماشاگر در پشت صحنهٔ فیلم حضور می‌یابد پس از فیلم‌برداری صحنه‌ای به کارگردان می‌گوید:

«تکین افروز: افتخار بزرگی بود استاد! هزار بار تشکر که اجازه دادین سَرِ صحنه، کارِتون رو تماشا کنم.

کارگردان: خوب خمیازه می‌کشی تکین افروز! تو که این کار رو دوست نداری، چرا وقتِ‌تو جای بهتری تلف نمی‌کنی؟» (۱۷: ۳۸: ۰۰–۱). دست‌وپاچلفتی و سربه‌هوابودنِ «تکین افروز» که صرفاً برای تماشا و گرفتن امضا از بازیگران اصلی («پرند پایا» و «مانی اورنگ») در پشت‌صحنه حضور دارد به‌زیبایی به تصویر کشیده می‌شود (۵۸: ۳۸: ۰۰–۱). پاسخ «تکین افروز» در صحنهٔ دیگری از فیلم به سؤال دختر «پرند پایا» (ایفاگر نقش «چکامهٔ چمانی») به شرح زیر مؤید بی‌علاقگی‌اش به سینما است:

«دختر پرند پایا: شما سینما رو دوس دارین؟

تکین افروز: من عاشق جهانگردی‌ام؛ اما دایی جان (تهیه‌کننده) یه روابط عمومی می‌خوان برا تبلیغات.

تهیه‌کننده: [دایی جان برای خواهرزاده‌اش خطاب به همسر پرند پایا می‌گوید] آشنا ندارین تو این مدارسِ سینمایی؟» (۴۵: ۳۹: ۰۰–۱). در ادامهٔ فیلم وقتی تهیه‌کنندگان «نیرم نیستانی» را از کارگردانی برکنار می‌کنند با همهٔ ناآشنایی «تکین افروز» با سینما و کار در آن و در کمال تعجب، کارگردانی فیلم به او سپرده می‌شود. گفت‌وگوی کارگردان قبلی با «پرند پایا» این تصمیم آیرونی‌دار را بهتر نشان می‌دهد:

«کارگردان: بیا، نوشته کارگردانِ جدید از همهٔ مدارسِ سینماییِ همه‌جای دنیا، همه‌جور مدرکی داره.

پرند پایا: ما دیده بودیمش؟

کارگردان: بیشتر خمیازه‌هاشو. خواهرزاده‌اش، تکین افروز» (۳۲: ۳۲: ۰۰–۲). تماشاگر به‌هیچ‌وجه توقع و انتظار ندارد که کارگردانیِ این فیلم به چنین کسی محول گردد.

– تهیه‌کنندگان که در ابتدا تصور می‌شود برای تهیهٔ فیلمی ارزشمند و فرهنگی مشارکت می‌کنند، در ادامه و تنها برای تأمین مخارج فیلم دستِ نیاز به‌سویِ سرمایه‌گذارانی دراز می‌کنند که کوچک‌ترین آشنایی با سینمای فرهنگی ندارند و صرفاً به‌قصدِ تجارت و کسب درآمد حاضر به سرمایه‌گذاری هستند و برای این سرمایه‌گذاری به خود حق می‌دهند که هر درخواست نامعقولی را به فیلم و عوامل آن تحمیل کنند. تهیه‌کنندگان دو گروه سرمایه‌گذاری مختلف را در دو مرحله به مشارکت می‌گیرند. شرط سرمایه‌گذاران اول (برادران ذاکری) برای انجام سرمایه‌گذاری تغییر بازیگر نقش «نجات شکوندی» (علی‌رغم فیلم‌برداری بخش زیادی از فیلم) و سپردن این نقش به «شایان شب‌رخ» است که شباهت زیادی به بازیگران خارجی دارد. نقل بخشی از گفت‌وگو و نظرات آنان نشان‌دهندهٔ صحنه‌های آیرونی‌داری است:

«ذاکری ۲: نیاز به معرفی نیست البته. امثالِ شایان شب‌رخ، بدنهٔ واقعی سینما هستن.

شایان شب‌رخ [خطاب به کارگردان]: شمایید نیرم نیستانی معروف؟ فیلم‌هاتون واقعاً جنجالیه. در سطح بین‌المللی. تا حالا چی ساختین؟

ذاکری ۱: [بسیار محکم و بااحساس مطرح می‌کند]: و اون فیلمِ شبگردتون. عجب عالی بود. چه پیامی و چقدر پرفروش. بهترین فیلم زندگیم.

کارگردان: مفتخرم که اون فیلمو من نساختم» (۰۱: ۴۳: ۰۰– ۱). برخلاف انتظار سرمایه‌گذاران و شخصی که به‌عنوان هنرمند سرشناس («شایان شب‌رخ») به کارگردان معرفی می‌شود، نه‌تنها شناختی از کارگردانی که می‌خواهند در فیلمش سرمایه‌گذاری کنند، ندارند بلکه با اعتمادبه‌نفسی کاذب اطلاعات غلطی را به کارگردان نسبت می‌دهند.

شرط سرمایه‌گذاران دوم («اشتهاریان» و «شریک») برای انجام سرمایه‌گذاری علاوه‌بر تغییر بازیگر نقش «چکامهٔ چمانی» و سپردن این نقش به عمه‌زادهٔ خود («خاطرهٔ مقبول») تغییر پایان فیلم‌نامه است. بخشی از گفت‌وگو و نظرات این گروه از سرمایه‌گذاران به شرح زیر نقل می‌شود:

«اشتهاریان: سینمای افتخارآمیز ما نیاز به یک تک‌خال داره. معرفی نکردم، آیندهٔ سینما، عمه‌زاده، خاطرهٔ مقبول و استعداد خارق‌العاده‌اش.

تهیه‌کنندهٔ ۳: خیال می‌کردم خاله‌زاده.

شریک اشتهاریان: فارغ‌التحصیل بازیگری از دانشگاه تهران.

خاطرهٔ مقبول: قراره ورودیش رو امتحانِ بدم.

تهیه‌کنندهٔ ۲: صفر کیلومتر، درسته؟

تهیه‌کنندهٔ ۱: بهترین سابقه، نداشتن سوءسابقَه‌س» (۲۶: ۱۱: ۰۰-۲). آیرونی موضوع در اینجا است که نه‌تنها سرمایه‌گذاران اطلاعاتی از بازیگر پیشنهادی‌شان ندارند بلکه فردی را که هنوز در امتحان ورودی بازیگری امتحان نداده است، به‌غلط فارغ‌التحصیل از دانشگاهی معتبر جا می‌زنند. برخلاف توقع، تهیه‌کنندگان هم توجیه می‌کنند و روی حقیقت سرپوش می‌گذارند. ادامهٔ این گفت‌وگو جنبه‌های دیگری از آیرونی‌داربودن موضوع را نشان می‌دهد:

«خاطرهٔ مقبول: اُوخ! نه، من قبلاً یه فیلم خیلی‌خیلی مامان بازی کردم. تجربی. خیلی طلا بود. البته من توش دیده نمی‌شدم. از زاویهٔ دید یه کور. واسه همین، قسمت‌های من همش سیاه بود.

تهیه‌کنندهٔ ۲: پس یعنی؟

خاطرهٔ مقبول: وا! مگه می‌شد دیده بشم. عوضش نقش مقابلم دیده می‌شد. آخه من که کور نبودم (۴۸: ۱۱: ۰۰-۲). توهم و توجیهات فردی که قرار است نقش اول زن فیلمی مهم را بازی کند، بسیار دور از انتظار حداقلی است.

«اشتهاریان: ما خواهان جدّیِ تغییرِ پایانِ فیلم‌نامه‌ایم. عموزاده [در صحنهٔ قبل او را عمه‌زاده (۲۷: ۱۴: ۰۰-۲) و در صحنهٔ بعد او را دایی‌زاده (۴۸: ۱۱: ۰۰-۲) خطاب می‌کند] خاطرهٔ مقبول هر فیلمی رو بازی نمی‌کنه. چرا به خوشی تمومش نمی‌کنین؟

تهیه‌کنندهٔ ۱: هر کسی سزاوار خوش‌بختیه.

کارگردان با خود می‌گوید: وقتشه پای مردم رو بکشین وسط.

تهیه‌کنندهٔ ۳: شهرستان‌ها، مردم محروم، نیازمند لبخند و شادمانی‌ان.

کارگردان دوباره با خود تکرار می‌کند: حالا نوبتِ اینه که از معنویت حرف بزنین.

تهیه‌کنندهٔ ۲: ما نباید وظیفهٔ اخلاقی‌مون رو فراموش کنیم.

اشتهاریان [درحالی‌که چِکی را به تهیه‌کنندگان می‌دهد]: این‌هم در راه فرهنگ میهن عزیز ما» (۳۲: ۱۲: ۰۰-۲). دوباره درخواست‌های نابه‌جای سرمایه‌گذار و توجیهات تهیه‌کنندگان برخلاف توقع و انتظار است و درنهایت توجیهات ساده‌لوحانهٔ شریکِ «اشتهاریان» در مقابل مخالفت کارگردان:

«شریک اشتهاریان: اگه مشکل، نمونهٔ تصویریه، فیلم‌های خانوادگی‌شون هست. می‌خواین هنرنمایی‌اش رو تو عروسی برادرش ببینین؟

اشتهاریان: اجازه نمی‌دم، فیلم‌های خصوصی دایی‌زادهٔ من؟ می‌گفتن کارگردانت یه چیزی حالیشه.

کارگردان [با حالتی عصبی]: هَه! هَه‌هَه!

تهیه‌کنندهٔ ۱: هِه‌هِه! خنده رو دیدین؟ عارضهٔ عصبی مشهور نوابغ. وگرنه چهرهٔ جدید بدونِ آزمون تصویری پذیرفته شده.

تهیه‌کنندهٔ ۳: به‌ویژه که نقش‌شون رو پیشاپیش حفظَن، و این خودش نوعی صرفه‌جوییه» (۱۹: ۱۴: ۰۰-۲). باز هم ارائهٔ دلائل و توجیهات مسخرهٔ سرمایه‌گذاران و سرپوش‌گذاری خلافِ‌انتظارِ تهیه‌کنندگان بر حقایق.

- «شایان شب‌رخ» (بازیگر جدید نقش «نجات شکوندی») که بیشتر به‌خاطرِ چهرهٔ خود شهرت یافته است، در ایفای نقش خود بسیار ضعیف ظاهر می‌شود؛ چنان‌که باعث خستگی و اعتراض عوامل در تکرار برداشت صحنه‌ها می‌شود. گفت‌وگوی‌های آیرونی‌دار زیادی در این زمینه وجود دارد که نمونه‌ای از آن نقل می‌شود:

«فیلم‌برداری صحنهٔ قهوه‌خانه:

چکامه چمانی: می‌دونستم قابلِ‌اعتماد نیستی شمارهٔ ۱۰۶. نفرستادمش، گفتم اول خودم امتحانت کنم.

شایان شب‌رخ [درحالی‌که به میز می‌کوبد و برگه‌های فیلم‌نامه را به هوا پرت می‌کند]: تو دهنم نمی‌گرده. این جمله‌ها برای من نوشته نشده.

پرند پایا: نمی‌تونم. نمی‌شه. این به‌نظرم هیچ‌جوری نجات شکوندی نیست.

کارگردان [خطاب به پرند پایا]: با نجات شکوندی خیالی بازی کن! میشه لطفاً؟ مجبوریم. [و خطاب به شایان شب‌رخ]: هیچ‌وقت تا حالا رو صحنه رفتین؟

شایان شب‌رخ: در عوض قهرمان دو و میدانی بودم.

کارگردان: این‌قدر این اتفاق تند افتاد که نشد فیلم‌های قبلی‌ات رو ببینم. تو احتیاج داری به تمرین.

شایان شب‌رخ [با عصبانیت سر کارگردان داد می‌کشد]: زیر نظر بازیگر قبلی؟» (۱۲: ۰۰: ۰۰-۲). حداقل انتظار از بازیگری که خود را سرشناس و مشهور می‌داند این است که درست تمرین و بازی کند و از کارگردان تبعیت کند و به‌هیچ‌وجه این نحوهٔ بازی و برخورد موردِ توقع نیست.

- برخورد مطبوعات در انعکاس اتفاقات فیلم که منجر به تغییر ناحقِ بازیگران نقش اول مرد، نقش اول زن و درنهایت کارگردان فیلم شده است، به‌صورت آیرونی‌دار به تصویر کشیده می‌شود:

«تیتر *روزنامهٔ عصر جدید*: به‌علت اختلاف با کارگردان: پرند پایا از فهرست بازیگران *وقتی همه خوابیم* خط خورد» (۰۹: ۱۶: ۰۰–۲).

«تیتر *بانی فیلم*، روزنامهٔ *سینمایی صبح ایران*: پرند پایا: شکایتی ندارم» (۴۲: ۲۱: ۰۰–۲).

«تیتر روزنامهٔ *هفتمین هنر*: خرابکاری! آیا میان کنارکشیدن دو بازیگر پیشینِ *وقتی همه خوابیم* رابطه‌ای است؟» (۴۵: ۲۷: ۰۰–۲). بیننده باتوجه‌به‌اینکه شاهد اتفاقات افتاده در فیلم است، درمی‌یابد که نه‌تنها هیچ‌یک از این تیترها صحیح نیست، بلکه فاصلهٔ زیادی نیز با حقیقت دارد. حداقل انتظار از مطبوعات این است که خبرها را باتوجه‌به مستندات و حقایق منتشر کند.

٦-۵. آشکارسازی تصنع

داستان‌نویس پسامدرن نه‌تنها هیچ تلاشی در پنهان‌کردن رابطهٔ ساختگیِ بین داستان و واقعیت نمی‌کند، بلکه پا را ازاین‌هم فراتر می‌گذارد و واقعیت را به چالش می‌کشد و از هر فرصتی استفاده می‌کند تا تصنعی‌بودن داستان را به خواننده نشان دهد (ن. ک. پاینده، ۱۳۹۰: ۲۲۰). تکنیک «آشکارسازی تصنع» در فیلم بررسی‌شده به‌صورتِ‌گسترده‌ای استفاده شده است. نمونه‌هایی از به‌کارگیری این تکنیک ذکر خواهد شد:

– بعد از گذشت حدود سی‌وهفت دقیقه از فیلم بدون اینکه تماشاگر بداند که دارد صحنهٔ ساختنِ فیلمی‌درفیلم و به‌عبارتی فیلم‌درفیلم را مشاهده می‌کند، به‌یک‌باره و پس از اتمام گفت‌وگوی «نجات شکوندی» و «چکامهٔ چمانی» که همراه با خارج‌شدن «چکامه» از صحنه است با صدای عکس‌گرفتنِ عکاس پشت‌صحنه از «نجات شکوندی» و گفت‌وگوی بعدی او به شرح زیر متوجه می‌شود که فیلمی درحال‌ساخت است:

«نجات: چطور بود؟ ردیم یا تجدید؟

چکامه: یکی یه صدآفرین. آره؟

کارگردان: برا کار بعدی هر دوتون رو می‌خوام. با کسی قرار نذارین. ممنون تا فردایی بهتر و درخشان‌تر. همگی خسته نباشین» (۴۵: ۳۷: ۰۰–۱). درهمین‌حال فیلم‌بردارِ پشت دوربین، بوم صدا و منشی صحنه با کلاکت نشان داده می‌شود که از عوامل واقعیت‌نداشتن صحنه‌های دیده‌شده و ساختگی‌بودن فیلم است.

۴- گفت‌وگو و جروبحث کارگردان با تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران در صحنه‌های متعدد دربارهٔ تغییر بازیگران و بخشی از فیلم‌نامه نیز از مصادیق آشکارساختن تصنع است که ازاین‌میان می‌توان به صحنه‌های (۵۲: ۴۰: ۰۰-۱)، (۴۱: ۴۵: ۰۰-۱)، (۴۸: ۰۴: ۰۰-۲) و غیره اشاره کرد.

۴- کات‌دادن کارگردان سر صحنهٔ فیلم‌برداری: «کارگردان: کات! عالی. یه استراحت، می‌ریم صحنهٔ بعدی» (۴۳: ۰۹: ۰۰-۲)، درآوردن کلاه‌گیس «چکامهٔ چمانی» («پرند پایا») پس از پایان یک صحنه و رفتن نزد همسر و دخترش (۰۴: ۳۸: ۰۰-۱)، ترمیم گریم «شایان شب‌رخ» (ایفاگر نقش «نجات شکوندی») در صحنهٔ فیلم‌برداری (۰۳: ۴۶: ۰۰-۱)، تذکر کارگردان به بازیگران همانندِ «کارگردان: نشد. این فرار به قصد زنده‌موندنه، مسابقهٔ صحرایی که نیست. می‌شه بهتر از این بدویی؟ می‌دونی که گیر افتادنت مرگته» (۴۸: ۰۴: ۰۰-۲). همچنین در صحنه‌ای که «چکامهٔ چمانی» به‌جای ادای دیالوگ خود، به‌خاطر بازی ضعیف بازیگر نقش مقابل («نجات شکوندی») صحنهٔ فیلم‌برداری را قطع می‌کند و خطاب به کارگردان که به همراه فیلم‌بردار در صندلی عقب ماشین نشسته است می‌گوید:

«نجات شکوندی: بپّا کی از زندون دورومده! یه دستی تو جیب می‌کنی؟ عزیز!

چکامهٔ چمانی [خطاب به کارگردان]: باج می‌خواد یا کمک؟ من چی باید جواب بدم؟

کارگردان [درحالی‌که از ماشین پیاده می‌شود خطاب به شایان شب‌رخ]: لطفاً جوون اول بازی نکن! نجات شکوندی جوون اول نیست. حتی تصوری هم از جوون‌اول‌بودن نداره. اون یه زمین‌خوردهٔ درهم‌شکستهَس نه جوون اولِ کتک‌زن» (۱۷: ۴۵: ۰۰- ۱). همهٔ این مثال‌ها و موارد متعدد دیگر موجود در فیلم، که برای پرهیز از اطالهٔ کلام تکرار نمی‌شود، از مصادیق تکنیک «آشکارسازی تصنع» است.

۶-۶. حضور نویسنده در داستان

در رمان‌های قبل از دوران پسامدرن شخصِ نویسنده و هویت او نقشی در داستان نداشت؛ ولی در رمان‌های پسامدرن معمولاً خودِ نویسنده به‌عنوان یکی از شخصیت‌ها در داستان حاضر است و نه‌تنها حضور خود را از خواننده پنهان نمی‌کند، بلکه به‌عنوان دلیلی از دلایل تصنعی و ساختگی‌بودن داستان به خواننده یادآوری می‌کند (ن. ک. پاینده، ۱۳۹۰: ۲۲۰-۲۲۱). اگر کارگردان فیلم را مشابه نویسندهٔ داستان پسامدرن به‌حساب‌آوریم - همان‌گونه که حضور نویسنده در داستان به‌عنوان یکی از شخصیت‌ها، از تکنیک‌های رمان پسامدرن است - حضور او را در فیلم نیز

می‌توان از مصادیق پسامدرن‌بودن فیلم در نظر گرفت. در فیلم بررسی‌شده کارگردان به‌عنوان یکی از شخصیت‌های فیلم حضور فعال و پربسامدی دارد که نمونه‌هایی ازاین‌حضور را می‌توان در صحنه‌های (۵۳: ۳۷: ۰۰–۱)، (۱۲: ۴۰: ۰۰–۱)، (۳۴: ۴۳: ۰۰–۱)، (۰۶: ۴۶: ۰۰–۱)، (۴۸: ۰۴: ۰۰–۲)، (۲۵: ۱۰: ۰۰–۲) و غیره مشاهده کرد.

۶-۷. مرگ اقتدار مؤلف

در دوران پسامدرن سلطه و اقتدار مطلق نویسنده به چالش کشیده شد. رمان‌نویسان پسامدرن نه‌تنها قدرت خاصی برای نویسنده قائل نیستند، بلکه حداکثر او را شخصیتی همانند یکی از شخصیت‌های داستان می‌دانند. جالب آنکه در برخی از رمان‌های پسامدرن شخصیت‌های داستان از نویسنده تبعیت نکرده و با موجودیتی مستقل از ارادهٔ او به‌صورت آزاد و رها دربارهٔ سرنوشت خود تصمیم می‌گیرند و عملاً از نویسنده تبعیت نمی‌کنند. حتی گاهی این نافرمانی شکل افراط به خود می‌گیرد و موجودیت شخص نویسنده انکار می‌شود (ن. ک. پاینده، ۱۳۹۰: ۲۲۲–۲۲۵). در فیلم بررسیَشده نیز کارگردان شأنی مشابه نویسندگان داستان‌های پسامدرن دارد و قدرت و اقتداری بر اثر خود ندارد. نمونه‌هایی از این بی‌اقتداری ذکر خواهد شد:

– در صحنه‌ای از فیلم، تهیه‌کنندگان («براتی»، «خرده‌پز» و «سوهانی») از کارگردان می‌خواهند که به درخواست سرمایه‌گذاران جدید فیلم («برادران ذاکری») که حاضرند روی پنجاه‌درصد مخارج، به‌شرطِ جایگزینی بازیگر مدّنظر آن‌ها به‌جای «مانی اورنگ» (بازیگر اولیهٔ نقش «نجات شکوندی») سرمایه‌گذاری کنند. گفت‌وگوی تهیه‌کنندگان و کارگردان به شرح زیر است:

«تهیه‌کنندهٔ ۳: خودشون یکی رو در نظر دارن، جای مانی اورنگ.

کارگردان: قبول که نکردین؟

تهیه‌کنندهٔ ۲: ما چه کاره‌ایم؟ تصمیم با شماست.

کارگردان: حتی حاضر نیستم بشنوم.

تهیه‌کنندهٔ ۲: یادت باشه پنجاه‌درصد.

کارگردان: نمیشه که یک قدم پیش، دو قدم پس. فیلم کلی جلو رفته. من از این بازیگر راضی‌ام. فیلم آزمایشی گرفتیم. قرارداد بستیم. صد تا کارش رو تعطیل کرده، مدّتیه بازی می‌کنه و درست انگِ نقش» (۴۱: ۴۰: ۰۰–۱). درنهایت کارگردان به درخواست تهیه‌کنندگان تمکین می‌کند و علی‌رغم میل باطنی بازیگر نقش «نجات شکوندی» را تغییر می‌دهد.

– در صحنهٔ دیگری از فیلم «شایان شب‌رخ» (بازیگر جدید ایفاگر نقش «نجات شکوندی») برخلاف فیلم‌نامه و نظر کارگردان، با سیگار خارجی بر لب، سقزی در دهان، ساعت الماس و دست‌بند طلا در دست، جلوی دوربین ظاهر می‌شود و جروبحث شدیدی بین او و کارگردان درمی‌گیرد. جالب آنکه با همهٔ این اشتباهات او از کارگردان طلب‌کار هم می‌َشود:

«شایان شب‌رخ: طوری رفتار می‌کنین، انگار تحمیل شدم.

کارگردان: اِ. اگه اشکال در رفتار ماست، چطوره معذرت بخوایم؟

کارگردان [با عصبانیت]: نه! نجات شکوندی سقز نمی‌جوه و بارونی‌اش رو سر شونه نمیندازه. اون تازه آزاد شده. بدون هیچ شغل و درآمدی؛ بنابراین پولی نداره که صرف تجمل کنه. گرفتی؟ نجات شکوندی دائم به آرایش موهاش ور نمی‌ره. سیگار فرنگی نداره که به فندک نقره‌آبی‌اش بزنه. ساعت الماس نداره که دست کُنه.

شایان شب‌رخ: دارین همهٔ امکانات موفقیت رو از من می‌گیرین» (۰۶: ۴۶: ۰۰–۱).

– در صحنهٔ دیگری از فیلم (این‌بار نیز تهیه‌کنندگان) جلسه‌ای با کارگردان می‌گذارند و از او می‌خواهند بنابه‌درخواست سرمایه‌گذاران جدید («اشتهاریان» و «شریک») بازیگر جدیدی را که هیچ‌گونه سابقهٔ بازی ندارد، جایگزین بازیگر نقش «چکامهٔ چمانی» («پرند پایا»)، که خود نویسندهٔ فیلم‌نامه است، کنند. برخی از گفت‌وگوهای انجام‌شده دراین‌زمینه در زیر خواهد آمد:

«اشتهاریان: سینمای افتخارآمیزِ ما نیاز به یک تک‌خال داره. معرفی نکردم، آیندهٔ سینما، عمه‌زاده، خاطرهٔ مقبول و استعداد خارق‌العاده‌اش.

کارگردان [در ابتدا بدون‌توجه به گفت‌وگوهای انجام‌شده قصد بلندشدن دارد]: پایان تفریح. کارمون خیلی عقبه.

اشتهاریان: ما خواهان جدی تغییر پایان فیلم‌نامه‌ایم. عموزاده خاطرهٔ مقبول هر فیلمی رو بازی نمی‌کنه. چرا به خوشی تمومش نمی‌کنین؟

کارگردان: با مطربای عهد قاجار بهتر از این رفتار می‌شد. چندبار صحنه‌ای را از نو بگیرم و چرا؟ من از بازیگرام راضی‌ام، چون انتخابش بر اساس لیاقت بود» (۲۶: ۱۱: ۰۰–۲). علی‌رغم همه‌گونه مخالفت کارگردان، درنهایت او مجبور به تبعیت، پذیرش و همراهی می‌شود و همهٔ این تغییرات را اعمال می‌کند.

– در صحنه‌ای و در ادامهٔ فیلم‌برداری «اشتهاریان» خواهان اعمال تغییر دیگری در فیلم می‌شود که یکی از تهیه‌کنندگان با دستپاچگی به او می‌گوید: «آخه، آخه، آخه، *وقتی همه خوابیم* نویسنده‌ای داره» (۵۳: ۲۳: ۰۰–۲). «اشتهاریان» با بی‌اعتنایی می‌گوید: «مهم نیست. یه اسم جدید برای فیلم پیدا کن!» (۵۷: ۲۳: ۰۰–۲). کارگردان علی‌رغم مخالفت با گفتنِ «من اجازه نمی‌دم» (۰۳ ۲۴: ۰۰–۲). دوباره چاره‌ای جز تمکین ندارد. کارگردان با همهٔ این فرمان‌برداری‌ها و پذیرش درخواست‌های غیرمنطقی سرمایه‌گذاران و تهیه‌کنندگان درنهایت از فیلم کنار گذاشته می‌شود. او در پاسخ به سؤال «جهان» (همسر «پرند پایا» که خود وکیل حقوقی است) مبنی‌بر اینکه اگر نیمه‌کاره از کار کنار کشیده باشد باید خسارت بدهد، می‌گوید: «همهٔ عمرم خسارت دادم. چی‌کار می‌کردی اگه بعد از یه تعطیلی می‌اومدی سر صحنه، می‌دیدی یکی جاتو گرفته؟» (۲۴: ۳۱: ۰۰–۲).

نتیجه‌گیری

پس از بررسی فیلم *وقتی همه خوابیم* به‌این‌نتیجه می‌رسیم که از میان نوزده تکنیک رمان‌های پسامدرن که در قسمت ۱–۵ مطرح شد، در فیلم یادشده شش تکنیک «محتوای وجودشناسانه»، «ازهم‌گسیختگی»، «آیرونی»، «آشکارسازی تصنع»، «حضور نویسنده در داستان» و «مرگ اقتدار مؤلف» به‌طورگسترده به‌کارگرفته شده است که از هرکدام چندین نمونه ارائه گردید؛ ازاین‌رو فیلم بررسی‌شده در کاربست تکنیک‌های رمان پسامدرن نسبتاً موفق بوده است. همچنین این بررسی‌ها حاکی از آن است که تفاوت قابلِ‌ملاحظه‌ای بین مشخصه‌های آثار پسامدرن در ادبیات و سینما وجود ندارد؛ اما باید مختصات صنعت سینما و استفاده از روایت تصویری (زبان دوربین فیلم‌برداری) و شنیداری و تمهیدات موجود در این صنعت (همانند گریم، جلوه‌های ویژهٔ بصری و غیره) را در بررسی‌ها در نظر گرفت؛ به‌عبارت‌دیگر اگرچه تمامی تکنیک‌های رمان پسامدرن قابلیت به‌کارگیری در سینما را دارد، باید تفاوت ماهوی ادبیات نوشتاری و تصویری را مدّنظر قرار داد؛ به‌عنوان‌مثال در صنعت سینما نشان‌دادن دوربین فیلم‌برداری یا گریم‌کردن در صحنهٔ فیلم از موارد بارز نشان‌دادن تکنیک «آشکارسازی تصنع» است که طبیعتاً در رمان‌های پسامدرن به‌طریقِ دیگری انعکاس می‌یابد.

یادداشت‌ها

[۱] چهار اندیشمند پسامدرن که نظریات آنان کمتر در رمان‌های پسامدرن کاربرد دارد، عبارتند از: ایهاب حسن، ژان بودیار، فردریک جیمسن و دیوید هاروی.

منابع

کتاب‌ها

- امید، جمال (۱۳۸۹). ***فرهنگ فیلم‌های سینمای ایران (۱۳۷۸-۱۳۸۸)***، ج چهارم، چ اول. تهران: نگاه.

- بیضائی، بهرام (۱۳۸۸). ***وقتی همه خوابیم***، [وی سی دی]. تهران: هنر نمای پارسیان.

- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). ***پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران***، چ اول. تهران: علم.

- پاینده، حسین (۱۳۸۶). ***رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس***، چ اول. تهران: هرمس.

- ـــــــــــ (۱۳۹۰). ***گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی***، ویراست دوم، چ دوم. تهران: نیلوفر.

- ـــــــــــ (۱۳۹۳الف). ***داستان کوتاه در ایران (جلد سوم، داستان‌های پسامدرن)***، چ دوم. تهران: نیلوفر.

- ـــــــــــ (۱۳۹۳ب). ***گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی***، چ دوم. تهران: مروارید.

- داد، سیما (۱۳۹۲). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، ویرایش جدید، چ ششم. تهران: مروارید.

- کادن، جی. ای. (۱۳۸۶). ***فرهنگ ادبیات و نقد***؛ ترجمهٔ کاظم فیروزمند، چ دوم. تهران: شادگان.

References

-Bayzaie, B. (Producer & Director) (2009). *When We Are All Asleep.*VCD. Tehran: Honar Namaye Parsian. [In Persian]

-Cuddon, J. A. (2008). *A Dictionary of Literary Terms.* Translated by: Firouzmand. K. Tehran: Shadgan. [In Persian]

-Dad, S. (2013). *Dictionary of Literary Terms.* Tehran: Morvarid. [In Persian]

-Omid, J. (2010). *The Iranian Films Encyclopedia*.Vol. 4. (1999- 2009). Tehran: Nega. [In Persian]

-Payandeh, H. (2007). *The Postmodern Novel And Film: A Monograph on the Structure and Techniques of "MIX".* Tehran: Hermes. [In Persian]

-————————(2011). *The Discourse of Criticism: Essays in Literary Criticism.* Tehran: Niloofar. [In Persian]
-———————— (2014a). *The Short Story in Iran* (Vol.3. *Postmodernist Stories*). Tehran: Niloofar. [In Persian]
-———————— (2014b). *Opening The Novel: CriticalReadings of Contemporary Iranian Novels.* Tehran: Morvarid. [In Persian]
-Tadayoni, M. (2009). *Postmodernism In Iranian Fiction*. Tehran: Elm. [In Persian]