مدرنیسم در سینمای محسن مخملباف

تینا رحیمی
دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی

مقدمه

مجموعه آثار محسن مخملباف مشتمل بر رمان، داستان کوتاه، نمایشنامه، مقاله و فیلمنامه‌های کوتاه و بلند است. مخملباف در توضیح سابقهٔ سینمایی خود تأکید می‌کند که فیلم‌هایش به چهار دورهٔ مختلف تعلق دارند (منصوری،۱۳۷۷: ۱۵۱): دورهٔ اول شامل فیلم‌های «*توبهٔ نصوح*»، «*دو چشم بی‌سو*»، «*استعاذه* و *بایکوت*» است؛ این فیلم‌ها بیش از هر چیز بیان‌کنندهٔ دغدغه‌های سیاسی یا دینی مخملباف هستند. دورهٔ دوم شامل فیلم‌هایی مانند «*دستفروش*» (۱۳۶۷)، «*بای‌سیکل‌ران*» (۱۳۶۹) و «*عروسی خوبان*» (۱۳۶۹) می‌شود؛ دورهٔ سوم *نوبت عاشقی* (۱۳۷۰)، «*شب‌های زاینده‌رود*» (۱۳۷۰)، «*ناصرالدین شاه آکتور سینما*» (۱۳۷۱)، «*هنرپیشه*» (۱۳۷۲)، «*سلام سینما*» (۱۳۷۴)، و «*نون و گلدون*» (۱۳۷۵) است و دورهٔ چهارم، دورهٔ فیلم‌هایی است که صبغهٔ سوررئالیستی دارند؛ مثل «*گبه*» (۱۳۷۵).[۱]

به نظر می‌رسد مخملباف در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۶۰ اصول سینمایی پیشینش را کنار می‌گذارد و شروع به ساخت فیلم‌هایی می‌کند که با آثار اولیه‌اش تفاوت بسیار دارند. «*دستفروش*» -که نقطهٔ عطفی در کارنامهٔ سینمایی مخملباف محسوب می‌شود- تحسین منتقدان بین‌المللی را برانگیخت و پس از آن، «*بای‌سیکل‌ران*» و «*عروسی خوبان*» ابعاد تازه‌ای به سینمای مخملباف بخشیدند. می‌توان استدلال کرد که مخملباف در «*دستفروش*» و فیلم‌های بعدی‌اش، برخلاف نخستین فیلم‌هایش، دیدگاهی مدرن (هم

از حیثِ مضامین و هم از حیثِ فنون) اتخاذ کرد. در این مقاله قصد داریم با رویکردی ادبی به بررسی ویژگی‌های مدرنیستیِ فیلم «*دستفروش*» بپردازیم.

خلاصهٔ داستان

فیلم «*دستفروش*» مشتمل بر سه اپیزود حول مضامین تولد، زندگی و مرگ است. در داستان نخست با عنوان « *بچهٔ خوشبخت*» ــ که برداشتی آزاد از رمان آلبرتو موراویا به نام *نوزاد* است ــ زوجی بی‌چیز به تصویر کشیده شده‌اند که تلاش می‌کنند تا سرنوشت نوزادشان را تغییر دهند و موجبات خوشبختیِ او را فراهم کنند. پس از تولد نوزاد (فرزندِ چهارمِ خانواده)، پدر و مادر در می‌یابند اگر کودک را به خوبی تغذیه نکنند، ممکن است همچون سه فرزند دیگر مفلوج شود؛ بنابراین درصدد برمی‌آیند تا فردی مرفه بیابند و کودک را به وی بسپارند، لیکن کسی مایل به پذیرفتن کودک نیست. آن‌ها حتی به این فکر می‌افتند که کودک را به آسایشگاه معلولانِ ذهنی بسپارند؛ اما فضای رُعب‌آورِ آسایشگاه مانعشان می‌شود. سرانجام، پدر و مادر، کودک را بر لبِ استخر شنای خانه‌ای بزرگ در یکی از محله‌های مرفه‌نشینِ شهر رها می‌کنند، غافل از اینکه او در نهایت سر از همان آسایشگاهی در می‌آوَرَد که پیشتر از آن گریخته بودند.

اپیزود بعد با عنوان *تولد یک پیرزن*، داستان زندگیِ ملالت‌بارِ مردی جوان در جامعه‌ای مدرن است. مرد جوان –که ما هیچ‌گاه نامش را نمی‌فهمیم– از مادر فرتوتش نگهداری می‌کند. مادر–که حتی نمی‌تواند حرف بزند– چیزی بیش از جسمی زنده نیست. مادر و پسر در آپارتمانی مملو از قاب‌عکس‌های کهنه، اسباب‌بازی‌های قدیمی و وسایل گرد و خاک گرفته زندگی می‌کنند. مرد جوان با شدت و حدت تمام کدبانوگری می‌کند، غذا می‌پزد و اتاق‌ها را می‌روبد. او که از شیوهٔ زندگی یأس‌آورش دلزده شده، دیوانه‌وار با مادرش مکالمه‌ای یک سویه را پی می‌گیرد (پیرزن در تمام طول فیلم ساکت است)، غرولند می‌کند که اگر مادرش می‌مرد، او می‌توانست ازدواج کند و «خوشبخت» شود. مرد جوان که به نظر می‌رسد از مواجهه با دنیای بیرون از خانه وحشت دارد، برای دریافت حقوق ماهیانه به بانک می‌رود، اما در راه بازگشت تصادف می‌کند و وسایل شخصی و پول‌هایش را جمعی از عابران به غارت می‌برند. وقتی پسر در بیمارستان بستری است، مادر می‌میرد. پسر بازمی‌گردد و مانند گذشته به وظایفش رسیدگی می‌کند؛ پختن و رفتن و مکالمه‌های یک‌سویه همچنان ادامه می‌یابند.

اپیزود سوم با نام «*دستفروش*»، وجهی دیگر از دیدگاه مدرن مخملباف را به نمایش می‌گذارد: گروهی از قاچاقچیان اجناس، شخصیت اصلیِ داستان را به دام می‌اندازند و قصد جانش را دارند. او سعی می‌کند خود را از مهلکه نجات دهد؛ ولی فقط در تخیلش به این کار نایل می‌آید. صحنه‌های مشتمل بر واقعیت و تخیل به شکل متناوب از پی هم می‌آیند، بی‌آنکه از هم متمایز شوند؛ گویی تار واقعیت و پود تخیل در جهان داستانیِ «*دستفروش*» در هم تنیده شده‌اند. این اپیزود با مرگ دستفروش پایان می‌یابد و صحنه‌هایی از اپیزودهای پیشین در انتهای این بخش درهم می‌آمیزند تا سه پارهٔ فیلم وحدت یابند.

فنون

طرح اپیزودیک و ساختار روایی حلقوی

بنا به نظر ت.س. الیوت،[۲] یکی از ویژگی‌های اصلیِ مدرنیته، فقدان شکل است (لونسن،[۳] ۱۹۹۹: ۷۰). می‌توان گفت مدرنیسم نیز همواره در تلاش است اَشکالی بیافریند که منعکس‌کنندهٔ این تمایل به بی‌شکلی باشند.

نگاهی کوتاه به آنچه به طور معمول در زمرهٔ آثار مدرن یا مدرنیست قرار می‌گیرد، تنوع فنونِ به‌کاررفته برای ساخت اشکال بی‌شکل در دوران مدرن را آشکار می‌کند. مثلاً، در حیطهٔ هنرهای تجسمی، فوتوریسم و کوبیسم و دادائیسم را می‌توان بیان‌کنندهٔ دلبستگیِ هنر مدرن به شکل، دستکاری کردن ظاهر چیزها و از شکل انداختنِ چیزها به‌منظور نیل به امکانِ دستیابی به دریافت‌هایی تازه از جهان دانست. در حیطهٔ هنرهای نمایشی، مدرنیسم عناصر صوریِ بدیعی با خود به صحنه آوَرْد و رهیافت سنتی به تئاتر را به‌کلی دگرگون ساخت. چند نمونه از این نوآوری‌ها عبارت‌اند از: بازی با نور، استفاده از تابلوهای اعلانگر بر روی صحنه، و حتی حذف برخی عناصر نمایش نظیر گفتگوی شخصیت‌ها که سابق بر آن یکی از مهم‌ترین ارکان نمایشنامهٔ سنتی قلمداد می‌شد. در قلمرو شعر، ازرا پاوند[۴] تعلق خاطرش را به «شکل» ابراز کرد و شاعران دورهٔ مدرن نظیر ای. ای. کامینگز[۵] بر آن شدند تا در آثارشان استفاده از اَشکالِ تازه را تجربه کنند. هرچند، ماهیت ناهمگون تجربه در دنیای مدرن، هم در شکل و هم در محتوای متون مدرنیست بازتاب یافته است. چنان‌که پیتر چایلدز[۶] متذکر شده است:

مدرنیته را می‌توان توصیف روشی از زندگی دانست؛ توصیف تجربهٔ آن زندگی که در پی تحولاتی چون صنعتی شدن، گسترش شهرنشینی و میل به دین‌گریزی بـه منـصهٔ ظهـور رسید. خصایصش مشتمل است بر ناهمگونی و میل به اصلاح‌طلبی، چنـدپارگی و تحـول پُرشتاب، بی‌دوامی و حس ناایمنی. [مدرنیته] مجموعه‌ای از ادراکات نو دربارهٔ مفهوم زمان و مکان را در بر می‌گیرد (چایلدز، ۲۰۰۱: ۱۴–۱۵).

ادبیات دورهٔ مدرن، مفهوم سنتی زمان را پس می‌زند تـا طرحـی نـو در انـدازد کـه بیشتر مشتمل بر وقوع رویدادها بر حسب تصادف است تا بر پایهٔ نظمی زمانی. استفاده از صناعت سیلان ذهن در روایت و همچنین بازگشت ناگهانی به گذشته، از شگردهای روایی کارامد در ساخت پیرنگ داستانی مدرن هستند (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۲).

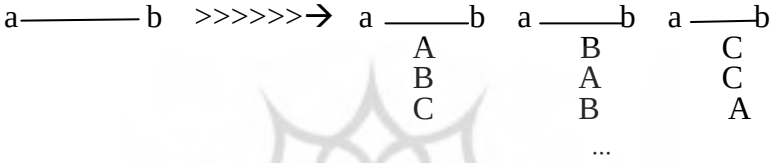
در باب فنون روایی، می‌توان گفت که راوی مدرنیست به طور معمول عاجز از نقل «داستانی سرراست» است؛ چرا که نه می‌تواند خود را بشناسد و نه می‌تواند خود باشد. به یک معنا، راوی مدرنیست «مبتلا به امپرسیونیسم» است (لونسن، ۱۹۹۹: ۷۱). بدینـسان، می‌توان پی بُرد چرا متون نوشته‌شده در دوران مدرن، بیش از یکپارچگی به چنـدپارگی تمایل دارند.[۷]

به طریق اولی، *«دستفروش»* به مثابهٔ روایتی مدرن، به جـای بهـره‌گیـری از سـاختار روایی خطی، از ساختاری اپیزودیک برخوردار است. وقایع از نقطه‌ای خاص در زمـان آغاز نمی‌شوند و به نقطه‌ای خاص در زمان ختم نمی‌گردند، بلکه کـل روایـت بـه سـه بخش مستقل تقسیم شده که از طریق بست‌های فنی و مضمونی به هم متصل شده‌انـد. از این رو، هر بخش (اپیزود) کارکردی دوگانه دارد: نخست اینکه هر بخش سـاختاری خودبسنده است با معانی تلویحی خاص خود؛ دیگر اینکه، هر بخش با سایر بخـش‌هـا در ارتباط است و به واسطهٔ این ارتباط‌ها معانی تلویحی تازه‌ای می‌یابد. بر حسب سطح ویژه‌ای که برای تحلیل فیلم بر می‌گـزینیم، مـی‌تـوان معـانی تلـویحی گونـاگونی را از مضامین غالب و یا فنون به‌کاررفته در *«دستفروش»* افاده کرد.

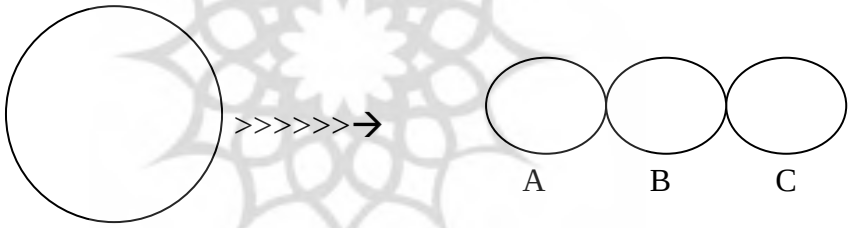
همچنین می‌توان گفت فیلم دارای ساختار روایی حلقوی اسـت؛ چـرا کـه از نقطـهٔ زمانی خاصی آغاز نمی‌شود، به نرمی با نظمی زمانی پیش نمی‌رود و در نقطه‌ای خاص توقف نمی‌یابد، بلکه فیلم به جایی ختم می‌شود که از آن آغاز یافتـه و از جـایی آغـاز می‌یابد که به آن ختم شده است؛ بدین‌سان شکل فیلم بر مضامینی مانند به دام افتادگی، تکرار و لاجرم ملالت‌باری و معناباختگی صحّه می‌گذارد.

می‌توان این بحث را با سود جستن از مثالی هندسی روشن‌تر کرد: اگر ساختار روایی فیلم را به دایره‌ای مانند کنیم، دایره‌ای که آغاز و انجامی ندارد، بلکه در عوض خود را در بی‌نهایت نقطهٔ آغاز و انجامش تکرار می‌کند، می‌توان گفت هر نقطهٔ این دایره به شکل بالقوه نقطهٔ آغازی و در آن واحد، نقطهٔ انجامی است. حال اگر این دایره را طوری بپیچانیم که بدل به سه دایرهٔ کوچک‌تر شود، بسان حلقه‌های درون یک زنجیر، هر یک از این حلقه‌ها نیز خواص دایره را حفظ خواهد کرد (مانند سه اپیزود فیلم). ساختار روایی اپیزودیک و حلقوی را می‌توان به صورت زیر تصویر کرد.

فرم روایی اپیزودیک:



فرم روایی حلقوی:



بچهٔ خوشبخت: دایرهٔ معناباختگی

داستان ساده و سرراست است: کودکی در خانواده‌ای فقیر متولد می‌شود و پدر و مادر می‌کوشند از افلیج شدن نجاتش دهند. هر چه به عقلشان می‌رسد انجام می‌دهند؛ اما سرانجام کودک سر از همان آسایشگاهی در می‌آورَد که بنا بود از آن بگریزد. به بیان دیگر، کودک اسیر دور باطلی شده که می‌توان آن را تقدیر انگاشت یا پیشانی‌نوشتی که به تعبیر ناتورالیستی تغییرش ممکن نیست (تدوین موازی نماهای مربوط به تولد کودک و نماهای به دنیا آمدن گوساله، بر همین مطلب تأکید می‌گذارد: سرنوشت تلخ کودک بسان گوساله از پیش رقم خورده است). همچنین می‌توان کل این قضیه را به زعم ساموئل بکت چنین تعبیر کرد: «در جهان هستی هیچ‌چیز از خود اراده‌ای ندارد.» (چایلدز، ۲۰۰۱: ۸)

از سوی دیگر، کودک بسان حلقه‌ای ناقص در زنجیرهٔ مردمانی متولد می‌شود که اسیرِ همین دور باطل‌اند. سرنوشت تلخش از همان ابتدا رقم خورده است (وقتی پرستارِ آسایشگاه از همکارش می‌خواهد کودک را به «تخت شمارهٔ ۱۳» (دق ۲۸) ببرد، این امرِ به شکلی نمادین برجسته می‌شود) و به احتمال زیاد زندگی‌اش نسخه‌ای بدلی از زندگی هم‌شیرهایش خواهد بود. مهم نیست که پدر و مادر چقدر تلاش کرده‌اند تا مانعِ بدبختیِ فرزندشان شوند؛ بلا به هر تقدیر نازل می‌شود. در اصل، نزول بلا را می‌توان به تأخیر انداخت؛ اما نمی‌توان به کلی مانع از آن شد. آن‌سان که در نمایشنامهٔ ***در انتظار گودو*** (۱۹۵۲) اثر ساموئل بکت، دو شخصیتِ ولادیمیر و استراگون هرگز نمی‌توانند از شعاعِ دایرهٔ محنتی که اسیرشان کرده، فراتر روند، که فقط می‌توانند نزول بلا را به تأخیراندازند، همواره امیدوار باشند و در انتظار فرجامی بهتر به سربرند. همان‌طور که از حضور گودو در این نمایش خبری نمی‌شود، خوشبختی نیز در *«دستفروش»* جایی ندارد. خوشبختی چیزی است که همه به انتظارش نشسته‌اند و بس؛ گویی شخصیت‌ها یک نَفَس به دنبالش می‌دوند و با خوشبینیِ بلاهت‌باری انتظارش را می‌کشند (دقق ۱۴، ۲۳، ۲۷ در *بچهٔ خوشبخت*، و ارجاعات مکرر به ازدواج کردن و خوشبخت شدن در *«تولد یک پیرزن»*)؛ اما هیچ گاه به آن دست نمی‌یابند.[۸]

انتظار ابدی در *«بچهٔ خوشبخت»* از طریقِ نماهای دور از ایستگاه راه‌آهن نمادین شده است: پدر و مادر نظاره‌گرِ قطارهایی هستند که از ایستگاه عبور می‌کنند، آمال و آرزوهایشان را بر زبان می‌آورند (دق ۱۴) و بر روی ریل‌ها می‌دوند تا کودکِ دزدیده شده‌شان را بازیابند (دق ۹). از سوی دیگر، گویی قطارها همواره عازم سرزمین‌های دوردست‌اند و زوج و کودک را پشت سر جا می‌گذارند. قطارهای پویا همچنین در تقابل با اتوبوسِ زنگ‌زده –که این خانواده در آن ساکن‌اند– همواره در حرکت‌اند و مسافران را به جاهایی بهتر می‌برند (به گفتگوهای کنار ایستگاه دقت کنید)، حال آنکه اتوبوسِ اوراق‌شده تا ابد از حرکت باز ایستاده و بسانِ زندگی نکبت‌بارِ ساکنانش رو به زوال است. همین خفقان در اپیزودِ بعدیِ فیلم نیز حس می‌شود.

تولد یک پیرزن: زمان در عصر مدرن

«هر کس حاصل جمع بدبختی‌هایش است. روزی خواهی اندیشید بدبختی از نا بیفتد، اما آن وقت دیگر زمان، بدبختی‌ات خواهد شد.» (سارتر[۹]، ۲۰۰۵)

این عنوان،« *تولد یک پیرزن*»، به خودیِ خود متناقض به نظر می‌رسد و از این رو، به‌یک معنا، حاکی از حضور ساختاری چرخه‌ای است: زمان. تقریباً تمام سکانس‌های این اپیزود مشحون از حضور ساعت‌های دیواری است. گاهی صدای زنگشان را که مبینِ گذشت زمان است می‌شنویم. این امر از زندگیِ شهریِ ملالت‌باری حکایت دارد که زمان، نقشی حیاتی در آن ایفا می‌کند. به علاوه، شکلِ دوّار و نحوهٔ عملکردِ ساعت بر تکراری بی‌پایان صحّه می‌گذارد که اساسِ زندگیِ مدرن است. گویی در این فیلم زمان پیش نمی‌رود، بلکه ماهیتی آشفته دارد. زمان چندپاره، مکرر، نامنسجم و برساخته‌ای پیچیده است تا طرحی مسلم‌پنداشته‌شده، آن‌سان که مثلاً در رمان‌های قرن نوزدهم باب بود. در اپیزود سوم، صحنهٔ سوررئالِ ساعت غول‌پیکر که اتومبیلی آن را حمل می‌کند (دق ۷۹)، بر برداشت مدرن از زمان، به مثابهٔ مفهومی ذهنی و نه عینی، در این فیلم دلالت می‌کند.

چنین به نظر می‌رسد که زمان در زندگیِ مدرن همواره به منزلهٔ عاملی نظم‌دهنده از اهمیتی ویژه برخوردار بوده است. از منظریِ سنتی می‌توان گفت زمان «تجربهٔ آگاهانه از استمرارِ چیزی» است یا «بازی‌ای که در طی آن عمل یا واقعه‌ای حادث می‌شود» (Time)؛ لیکن زمان مفهومی نیست که به سادگی به تعریف آید. نخستین کوشش برای مطالعهٔ زمان از دیدگاه علمی مربوط به قرن شانزدهم است (نظرات گالیله) که بعدها در قرن هفدهم ادامه یافت (نظرات نیوتن). با این همه، در اوایل قرن بیستم آلبرت اینشتاین تعریفی جدید از زمان به مثابهٔ بُعد چهارم از جهانی چهار بُعدی (طول و عرض و ارتفاع سه بُعدِ پیشین بودند) ارائه داد و به این ترتیب زمان نه فقط مفهومی ریاضی، که یکی از ارکانِ ضروریِ جهانی قلمداد شد که فیزیک نوین آن را به مثابهٔ طیفی زمانی‌ـ مکانی تعریف می‌کرد.

وانگهی، گسترش روابط اجتماعی به سبب رشد شهرنشینی و صنعتی شدن در عصر مدرن، متضمنِ ورود شهروندان به شبکهٔ پیچیده‌تری از روابط بود که در غیاب عاملی نظم‌دهنده به هرج و مرج می‌انجامید. از این رو، ساعت، که نقشی حیاتی در سامان بخشیدن به جنبه‌های آشفتهٔ زندگیِ پُرشتابِ شهری در جوامع مدرن ایفا می‌کرد، بیش از پیش اهمیت یافت.

به طریق اولی، به نظر می‌رسد ادبیات مدرنیستی بسیار تحت تأثیر مفهوم زمان و جنبه‌های مختلف آن به منزلهٔ عنصری مبهم، ولی قدرتمند در زندگیِ مدرن است؛ مثلاً

در اشعار ت.س. الیوت یا رمان‌های ویرجینیا ولف، زمان و دلالت‌های فلسفیِ آن مشغلهٔ دائمیِ ذهن است؛ لیکن بارزتر از همه، زمان در رمان ***خشم و هیاهو*** اثر نام‌آشنای ویلیام فاکنر به تفصیل حلاجی می‌شود و کارکردهای سنتیِ آن مورد تردید قرار می‌گیرند.

ژان پل سارتر در مقاله‌ای با عنوان «در باب *خشم و هیاهو*: زمان در آثار فاکنر» می‌نویسد: «اینکه کوئنتین ساعتش را می‌شکند واجد ارزشی نمادین است. این امر سبب می‌شود به زمانِ فاقد ساعت دست یابیم. زمان در نظر بنجی که عقل و شعور درست و حسابی ندارد و نمی‌تواند ساعت را بخواند نیز بی‌ساعت است.» این جنبه از زمان که به‌ویژه تناقض‌آمیز به نظر می‌رسد، سرچشمهٔ احساس «معناباختگی» است؛ چرا که به زعم سارتر به ماهیت «زمان حال» نه به مثابهٔ «چیزی که بسیار شسته‌رفته بین گذشته و آینده قرار گرفته»، بلکه به منزلهٔ رخدادی «مصیبت‌بار» که به وصف نمی‌آید و چیزی فراسویش *نیست* اشاره دارد؛ زیرا «آینده‌ای در کار نیست». بر همین منوال، «پیشرفتی» در این رمان به چشم نمی‌خورَد؛ زیرا نه چیزی به سمت جلو میل می‌کند، نه چیزی از سمت آینده می‌آید. یگانه واقعیتِ موجود پایا و مطمئن، ضرباتِ بی‌وقفهٔ ساعت است که هرچند متناقض می‌نماید، زمانَ را می‌کَشد و اضطراب به بار می‌آوَرَد. به همین دلیل، پیش از آنکه ساعت‌ها کوئنتین را از پای درآورند، وی قصد خودکشی می‌کند (لاری). کوئنتین در سرتاسرِ رمان نومیدانه می‌کوشد فراموش کند که در دامِ جسمیتِ زمان (آنچه با ساعت سنجش‌شدنی است) گرفتار آمده و مغبون آن شده است؛ از این رو، برای نائل آمدن به آزادی قصد می‌کند طرحِ خودکشی‌اش را بریزد تا زمان درگذر نتواند مرگ را بر وی تحمیل کند. به بیان دیگر گویی کوئنتین قادر است زمان را با خارج شدن از آن به یوغ کشد و این امر بیش از پیش بر ماهیت تناقض‌آمیز زمان صحّه می‌گذارد.

در اینجا بد نیست در باب صحنه‌هایی که در آن‌ها زمان معانی نمادینِ متفاوتی در دو اپیزود نخست فیلمِ *«دستفروش»* یافته است، بحث کنیم. یگانه لحظه‌ای که واجد تصویرِ تمام و کمال ساعت در *«بچهٔ خوشبخت»* است، مربوط می‌شود به جایی که پدر و مادر می‌خواهند کودکشان را در صحن امامزاده‌ای رها کنند، اما مردم مانعشان می‌شوند و ایشان را به دلیل سر راه گذاشتن کودک «حلال‌زاده» شان نکوهش می‌کنند (دق ۲۵). در این لحظه، ساعتِ بزرگِ صحن دو بار می‌زند. این صحنه یادآورِ سخنِ

مایکل ورتن[۱۰] در باب جذبهٔ ریاضیات در نظر ساموئل بکت است. ورتن در مقاله‌ای با عنوان «*در انتظار گودو* و *آخر بازی*: نمایش به مثابهٔ متن» خاطر نشان می‌کند که «[بکت] می‌دانست در نظریهٔ ریاضی، گذار از ۰ به ۱ نماد تغییر وضعیتی اساسی و واقعی است، و گذار از ۱ به ۲ بر امکان نامتناهی بودن دلالت می‌کند.» (پیلینگ[۱۱]،۱۹۹۵: ۷۰) به طریق اولی، می‌توان ادعا کرد تصویر ساعتی که درست سر بزنگاه سرنوشت دو بار می‌زند، حاکی از «امکان نامتناهی بودن» موقعیت به زعم مخملباف است؛ به این معنا که واپسین تلاش والدین برای رقم زدن سرنوشت نوزادشان محکوم به شکستی ابدی است.

بر همین منوال، بازی با ارقام در اپیزود دوم فیلم تکرار می‌شود. ساعت درست سربزنگاه یک بار (دق ۳۵) و دو بار (دق ۵۰) به صدا در می آید. این امر را می‌توان حاکی از ناممکن بودن گریز از وضع موجود دانست و نیز حاکی از اینکه قرار نیست چیزی تغییر کند. گذر زمان فقط امکان تغییری سطحی یا موقت را فراهم می‌کند که واقعی یا دائمی نیست. از سوی دیگر، «تغییر وضعیتی اساسی» وقتی رخ می‌دهد که پیرزن درست نیمه‌شب، یعنی در لحظهٔ ۰ دار فانی را وداع می‌گوید. به زبان ریاضی، سیر قهقرایی از ۱ (۲) به ۰ دال بر تغییر وضعیتی چشمگیر است. این به واقع چیزی است که مرگ برای پیرزن به ارمغان می‌آورَد: «تغییر وضعیتی اساسی و واقعی» که هنگام خروج وی از چارچوب زمان با بازگشت به نقطهٔ ۰ حادث می‌شود.

اگر سطح تحلیل را عمیق‌تر کنیم و اپیزود دوم را به اپیزود نخست مربوط سازیم، درک خواهیم کرد که چرا دو بار ضربه‌زدن ساعت در دقیقهٔ پنجاه فیلم ممکن است واجد معانی تلویحی بیشتری باشد: درست زمانی که پدر و مادر پس از تلاش ناکامشان برای رها کردن کودک امامزاده را ترک می‌کنند و در خیابان‌ها سرگردان می‌شوند، مرد جوان اپیزود دوم در راه بازگشت به خانه است که تصادف می‌کند و رهگذران وسایلش را به غارت می‌برند. شخصیت‌های اپیزود نخست او را در این صحنه ملاقات می‌کنند و پس‌ماندهٔ دستبرد رهگذران را جمع می‌کنند (دق ۵۰). مخملباف این همزمانی را پُررنگ می‌کند و بدین ترتیب دو اپیزود را با تمرکز بر زمان (ساعت ۲ در هر دو اپیزود) مرتبط می‌سازد. به واسطهٔ این توازی صوری، بین دو اپیزود فیلم از نظر مضمونی نیز ارتباطی برقرار می‌شود: کودک نخستین اپیزود آینده‌ای درخشان‌تر از پیرزن یا مرد جوان اپیزود دوم نخواهد داشت. آسایشگاه روانی همان دیوانگی و

مصیبت و فلاکتی را که وجه بارز زندگی شخصیت‌های اپیزود دوم است، برای کودک به ارمغان خواهد آورد. بست فنی که از طریق به کارگیری صدای ناهمزمان مردمی که فریاد می‌زنند «دیوونه هه رو، هو هو» در انتقال از آخرین نمای اپیزود نخست به نخستین نمای اپیزود دوم ایجادشده، مؤید این فرضیه است. صدای گریهٔ کودک با صدای مردمی که بر دیوانگی مردی گواهی می‌دهند در می‌آمیزد. هرچند «*تولد یک پیرزن*» از نظر صوری به موازات اپیزود نخست است، از حیث مضمون در امتداد آن قرار می‌گیرد. ساختار روایی مدرن فیلم چنین کارکردی دارد: همزمانی[۱۲] و درزمانی[۱۳] را با هم امکان‌پذیر می‌سازد.

همان‌گونه که پیشتر در این بخش به اختصار بحث شد، زمان در بطن متناقض‌نمای محوری «*تولد یک پیرزن*» نیز حضور دارد: پیرزن در دم مرگ تولد می‌یابد. این امر از طریق پرداخت سوررئالیستی داستان در نماهای پایانی این سکانس به تصویر درآمده‌است. کالسکه‌ای ظاهر می‌شود (بسیار شبیه به کالسکه‌هایی که در قصه‌های پریان ناگه از غیب ظاهر می‌شوند) و دختر بچه‌ای زیبارو در آن نشسته است. پیرزن، جوانی از دست‌رفته‌اش را در دم مرگ باز می‌یابد و درست در همان دم، زنگ ساعت نیمه‌شب را اعلام می‌کند (درست مانند قصهٔ *سیندرلا*) و از کار می‌افتد.

اینکه ساعت رأس ۱۲ یا ۰۰ از کار می‌افتد، کاملاً نمادین است. آن را می‌توان به پایان یا مرگ (۱۲) تعبیر کرد و در عین حال، می‌توان گفت نماد آغاز یا تولد (۰۰) است. وقتی عقربه‌های ساعت یکی می‌شوند و صفحهٔ ساعت به تمامی قابل رؤیت است، می‌توان گفت هم چیزی پایان یافته، و هم چیزی در شرف آغاز است. نیمه‌شب که پایان چرخه‌ای و آغاز چرخه‌ای دیگر است، لحظهٔ خوشبختی است (دمی پیش از آن، پیرزن صدای پسرش را می‌شنود که با شعف فریاد می‌زند: مامان! من خوشبخت شدم) (دق ۵۳). پیرزن زمانی به خوشبختی نائل می‌شود که دار فانی را هنگام نیمه‌شب وداع می‌گوید و ساعت پس از آن از کار می‌افتد. «تا آن هنگام که چرخک‌های ساعت تیک‌تاک می‌کنند، زمان مرده است؛ فقط وقتی که ساعت از کار می‌افتد، زمان پای به هستی می‌نهد.» (سارتر، ۲۰۰۵)

همزمانی خوشبختی و نیمه‌شب، معانی تلویحی استعاری نیز دارد. همان‌گونه که پیشتر ذکر شد، نیمه‌شب همان دم بسیار کوتاه بین لحظهٔ پایان و لحظهٔ آغاز است، آن‌گاه که نه روز است و نه شب یا هم روز است و هم شب. به طریق اولی، ممکن

است نه‌شروع باشد و نه پایان، ممکن است به یک معنا هر دوی آن‌ها باشد. اصولاً این امر متناقض می‌نماید؛ نیمه‌شب که ماهیتی مبهم دارد، لحظهٔ بسیار کوتاهی خارج از زمان است، خارج از جهانِ چرخه‌ها که گویی یگانه لحظه‌ای است که حدوث خلسه را ممکن می‌سازد. این قضیه همچنین یادآورِ تأملات میلان کوندرا[۱۴] در بابِ معانی مختلف واژهٔ خلسه در اثر نام‌آشنایش، ***وصیت خیانت‌شده***، است. کوندرا چنین استدلال می‌کند که خلسه[۱۵] مبیّنِ خارج از خود ایستادن است، به معنای فراموش کردنِ زمان حال نیست؛ برعکس، معنایش فراموش کردنِ گذشته و آینده و یکی شدن با زمانِ حال است. به طریق اولی، زمان حال را می‌توان چیزی تعریف کرد که در فضایی خالی رخ می‌دهد؛ یعنی خارج از زمان یا هر نظمِ حاکی از توالی رویدادها که ممکن است به آن الحاق شده باشد. زمان حال خارج از زمان و مستقل از آن است؛ بنابراین همچنان که «خلسه» به معنای ایستادن خارج از خود است، لحظهٔ حاضر به معنای ایستادن خارج از زمان است و از این حیث، همان‌گونه که کوندرا بحث می‌کند، لحظهٔ حاضر و بی‌نهایت را می‌توان هم‌معنا انگاشت (کوندرا، ۱۳۷۷: ۶۹-۷۰)، درست همان‌طور که ۱۲ و ۰۰ در ساعت یکسان‌اند.

از این رو، «خلسه‌ای» که پیرزن و پسرش در لحظهٔ بسیار کوتاه نیمه‌شب تجربه می‌کنند، پیامدِ ایستادن خارج از زمان به شکل مرگ (ابدیت) است یا به شکلِ تثبیت‌کردنِ حالِ حاضر (ساعت درست در نیمه‌شب از کار می افتد). هر کدام که باشد، امکانِ فرار از ملالتِ چرخهٔ زمان را، آن سان که کوئنتین فرض کرده بود، فراهم می‌سازد.

جالب است که مرد جوان باوجود وسواس بیمارگونه‌اش در مورد وقت‌شناسی: «ساعت دو ا مامان، وقتِ دستشویی‌یه» (دق ۳۸)، درک درستی از مفهوم زمان ندارد و از این نظر، معصومیتی بنجی‌وار از خود بروز می‌دهد. او که انسانی مدرن و شهروند جامعه‌ای مدرن است باید بر اهمیتِ تقویم و ساعت واقف باشد تا بتواند گلیمِ خود را از آب بیرون کشد، لیکن قادر نیست همچون سایرِ شهروندان مفهوم زمان را درک کند. وی در تاریخِ رفتن به بانک اشتباه می‌کند (دق ۴۷)، با این استدلال که «اول برج‌ها شنبه است دیگه» (دق ۴۹) و ساعت مچی‌اش اصلاً کار نمی‌کند (دق ۵۱). به طریقِ اولی، وقتی بهبود می‌یابد به خانه بازمی‌گردد، نمی‌تواند درک کند که مادرش دیگر زنده نیست، از این رو همچنان به مکالمهٔ یک‌سویه‌اش با مادر ادامه می‌دهد.

در سکانسِ پایانی این اپیزود، مرد جـوان سـاعت از کـار افتـاده را دوبـاره بـه کـار می‌اندازد. گوییِ بناست بار دیگر در دام چرخهٔ تکرارَ و بیهودگی که زادهٔ «عصر جدید» است، گرفتار آید (توجه کنید که نام روزنامه‌ای که پسر در یکی از سکانس‌های فیلم به دست گرفته، همین است: عصر جدید).

دستفروش: چرخه‌های زندگی و مرگ

دستفروش (اپیزود سوم) را می‌توان نقطهٔ اوج هنر مخملباف در خلق متون مدرنیـستی دانست. این روایت با بهـره‌گیـری از برخـی فنـون سـینمایی کـه بـه سـاخت روایتـیِ مدرنیستی کمک می‌کنند، به دقت طرح‌ریزی شده است؛ مـثلاً تـدوینِ مـوازیِ نماهـایَ بریده شدنِ گلوی گوسفند و محصور شدنِ دستفروش در میان جمعیت (دق ۵۸)، یادآورِ تدوین موازَی نماهای به دنیا آمدنِ گوساله و تولدِ کودک فقیر در اپیزودِ نخـستِ فـیلمَ است. همان‌طور که در *بچهٔ خوشـبخت* ایـن نحـوهٔ تـدوین دال بـر شـباهت بـین دو رخدادی داشت که در سکانس‌های موازی حـادث مـی‌شـدند (اینکـه کـودک تولـدی گوساله‌وار دارد) در *دستفروش* نیز شخصیت اصلیِ داستان مرگی گوسفندوار را تجربه می‌کند.[۱۶]

از سوی دیگر، مرگ در لحظـهٔ تولـد در ایـن اپیـزود، بـسیار شـبیهِ متنـاقض‌نمـای زندگی/*مرگ در تولد یک پیرزن* است که ساختاری حلقوی دارد: وقتـیِ دسـتفروش در آستانهٔ مرگ قرار می‌گیرد، صدای ناهمزمانِ گریهٔ کودکی شـنیده مـی‌شـود و در همـین حین چهرهٔ شخصیت اصلی را در چارچوبیِ تنگ می‌بینیم که حکایت از به دام افتادنش دارد. این قضیه ارتباط بین کودک در اپیزود اول و دستفروش در اپیزود آخر را روشـن می‌سازد و به این ترتیب فرجامِ داستان را به آغازش پیوند می‌زنـد. از ایـن رو، روایـت نیز ساختاری حلقوی می‌یابد که در جای خود سبب می‌شود مفاهیمی همچون گیجـی، ابهام، بـی‌فرجـامی، تکـرار، بـه دام افتـادگی، رکـود، تـصادفی بـودن، خودبـسندگی و خودارجاعی تقویت شوند.

سکانس‌های پایانی این اپیزود، به نوعی جمع‌بندی و نقطهٔ ارتباط اپیزودهای پیـشین هستند. عناصر تصادفی از اپیزودهای پیشین گردِ هم می‌آیند (بینامتنیّت)[۱۷] و حلقه‌هـای ارتباطی بین سه اپیزود فیلم را پُررنگ‌تر می‌کنند.

هرچند دستفروش بین مرگ و زندگی دست و پا می‌زند، سرانجام پس از جدّ و جهد بسیار برای فرار از تقدیر با آن مواجه می‌شود. این امر، به زعم کارفرمایش، به این دلیل رخ می‌دهد که دستفروش آدمِ بدبختی است و نمی‌داند می‌خواهد چه کند و تکلیفش با خودش معلوم نیست (دق ۷۵). بار دیگر، شخصیت اصلی اپیزود سوم همچون مرد جوانِ «*تولد یک پیرزن*»، مرد معلقی[۱۸] است که نمی‌تواند با خود یا با دنیایی که در آن می‌زید، کنار آید.

نمای نزدیک میانه[۱۹] از چهرهٔ دستفروش پشت سرِ چرخی که به آرامی می‌چرخد (دق ۷۴)، حاکی از این است که وی در نهایت، تسلیمِ سرنوشتش می‌شود. در این صحنه، بار دیگر جهان همچون گویی متشکل از دوایرِ رقصنده به تصویر کشیده می‌شود و ما ناگزیر از تلاشی همه‌جانبه برای همگام شدن با این اَشکالِ چرخان هستیم. تصویر دایره در *بای‌سیکل‌ران* (دوچرخه، چاه، حوض کوچکی که نسیم به دورِ آن می‌چرخد) و در *عروسی خوبان* (صندلی چرخدار، حباب‌های صابون، چرخِ دوّاری که از پشت آن مرد همسایه را می‌بینیم که زنش را شلاق می‌زند) تکرار می‌شود.

پیرنگ رمان مدرن ممکن است علاوه بر ساختار روایی اپیزودیک/ حلقوی، واجد ویژگی‌های صوری دیگری نیز باشد که در چارچوب مدرنیسم معنا می‌یابند. از آن جمله است تغییرِ متناوبِ زاویهٔ دید، مخدوش شدنِ تفاوت بین ژانرها و بهره‌گیری از صناعت «سیلانِ ذهن». به نظر می‌رسد «*دستفروش*» که متنی مدرنیستی است واجد خصایصِ صوریِ مشابهی باشد. این موضوع را در بخش زیر به‌طور خاص بررسی می‌کنیم.

۱. زاویهٔ دید انعطاف‌پذیر

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، جهان‌بینیِ عصر مدرن، مبحثِ حضورِ حقیقتی عینی را که بتوان تبیینش کرد و درباره‌اش نظراتی مشابه ابراز داشت به چالش می‌کشد. رمان‌های مدرنیستی به جای استفاده از راوی دانای کل-که در ادبیات قرن نوزدهم حضوری چشمگیر داشت- به برساختنِ «هسته‌های آگاهی که وقایع از صافیِ آن‌ها عبور می‌کنند تا به ادراک آیند» پرداخت (لونسن، ۱۹۹۹: ۷۱). کثرت زاویهٔ دید موجبِ کثرتِ ادراک در روایت مدرنیستی است.

در «*دستفروش*» نیز مثال‌های بی‌شماری از زاویهٔ دید متغیر وجود دارد. هر چند این امر کاملاً هدفمند است؛ مثلاً تماشاگران می‌توانند فقط از طریق تغییر زاویهٔ دید به شکلی بی‌واسطه با پیرزن اپیزود دوم ارتباط برقرار کنند: پیرزن، به واقع لاشه‌ای زنده است که کلامی بر زبان نمی‌آورَد و در تمام طول فیلم خاموش بر روی صندلی چرخدارش نشسته است. درک ما از این شخصیت منوط به سخنان جسته‌گریختهٔ پسر است که بخش اعظم آن فرافکنی احساسات خود اوست. از این رو، زندگی پیرزن به واسطهٔ زاویهٔ دیدی ذهنی برساخته می‌شود. هرگز نمی‌توانیم دریابیم اظهارات پسر دربارهٔ مادرش تا چه حد صحّت دارد، به خصوص وقتی به شواهدی دال بر عدم تعادل روانی پسر در فیلم برمی‌خوریم. یگانه زمانی که می‌توانیم با پیرزن به واقع ارتباط برقرار کنیم، وقتی است که تغییری لحظه‌ای در زاویهٔ دید ایجاد می‌شود: آن‌گاه که پلک‌های وی پس از نشان دادن نمایی نزدیک از چهره‌اش بسته می‌شوند، دوربین به ما فرصت می‌دهد جهان را از دریچهٔ چشم او نظاره کنیم (دق ۳۷).

در اپیزود نخست، وقتی زن وارد آسایشگاه می‌شود، می‌توانیم همه چیز را از دریچهٔ چشم کودکان معلول ذهنی مشاهده کنیم (دق۱۳). دوربین با تعدادی نمای زاویه‌بسته زن را همچون مزاحمی به تصویر می‌کشد؛ این امر سبب عطف توجه بیننده به دورافتادگی و رهاشدگی کودکان بستری در آسایشگاه است و به یک معنا، حس خصومت و باخودبیگانگی آنان را به شکلی مضاعف به تماشاگر انتقال می‌دهد.

از این رو، دوربین با انعطاف‌پذیری‌اش در انتخاب زاویهٔ دید، چشم‌اندازهای متعددی برای ما خلق می‌کند تا هر موقعیت را از زوایای مختلف تحلیل کنیم و در عین حال سبب همذات‌پنداری ما با قهرمان روایت می‌شود. شاید به این دلیل است که قادریم در عین آگاه بودن از آنچه سایر شخصیت‌ها از سر می‌گذرانند، با قهرمان داستان نیز صمیمانه ارتباط برقرار کنیم.

۲. مخدوش شدن مرز بین ژانرها

یکی از ویژگی‌های مدرنیسم، سهل‌گیری آن در مورد مفهوم ژانر است. شاید بتوان گفت این تساهل ناشی از اکراه مدرنیسم نسبت به مفهوم سنتی شکل است. اگر بخواهیم مشخص کنیم هر متن به چه ژانری تعلق دارد، باید ابتدا تصریح کنیم هر متن واجد کدام ویژگی‌های خاص صوری است. برای روشن کردن این امر که هر متن

واجد کدام ویژگی‌های خاصِ صوری است، ممکن است به درشت‌نماییِ نکات فرعی بپردازیم یا پاره‌ای از جذاب‌ترین کیفیاتِ متن را از قلم بیندازیم تا شاید بتوانیم متن را در ژانری خاص بگنجانیم. در هر صورت، تلاش برای طبقه‌بندی آثار متعلق به فلان ژانر ممکن است سبب شود متنْ بی‌همتاییِ خود را از دست بدهد.

مدرنیسم به چشم‌پوشی از ملزوماتِ سفت و سختِ صوری متمایل است و ناگزیر در پی نادیده‌گرفتن مفهوم ژانر–که مقوله‌ای صوری است– برمی‌آید. به بیان دیگر، متنِ مدرنیستی معمولاً به هیچ ژانر خاصی تعلق ندارد، بلکه اغلب آمیزه‌ای از ویژگی‌هایِ صوری متفاوت است که به دشواری می‌توان به ژانرِ خاصی نسبتشان داد.

در *«دستفروش»* وجه تمایزِ دو ژانر سینمایی مخدوش شده است. فیلم داستانی و مستند در سکانسِ معروفِ آسایشگاه در *«بچهٔ خوشبخت»* در هم می‌آمیزند. دوربین در میانهٔ فیلمی داستانی به آسایشگاهی واقعی می‌رود. کودکان معلول در آسایشگاه بازیگر نیستند. آنان مردمانِ دنیای واقعی‌اند. در این سکانس دوربین روی دست حمل می‌شود که سبک فیلمِ مستند را به ذهن متبادر می‌سازد. در طرفه‌العینی فیلم مستند با فیلم داستانی درمی‌آمیزد تا شکلی را خلق کند که به هیچ‌یک از این دو ژانر متعلق نیست. جنبهٔ دیگرِ پرداختِ مدرنیستیِ پیرنگِ داستان در *«دستفروش»* همین بود که ذکر شد.[۲۰]

۳. سیلان ذهن

اصطلاحِ سیلان ذهن[۲۱] را نخستین بار فیلسوف آمریکایی، ویلیام جیمز،[۲۲] (۱۸۴۲–۱۹۱۰) برای اشاره به «جریان و آمیزهٔ موجود در ذهن، مشتمل بر همهٔ تجربیاتِ گذشته و حال» باب کرد (چایلدز، ۲۰۰۱: ۲۱۱). در ادبیات، سیلان ذهن به شکل اخص، به صناعتی اطلاق می‌شود که حاکی از بازنماییِ اندیشه‌ها و تأثرات به مجردِ جریان یافتنِ آن‌ها در ذهن شخصیتی داستانی است. نویسنده می‌تواند با بهره جستن از این صناعت، بی‌واسطه به ثبت انگیزه‌های آنیِ شخصیت‌ها بپردازد، بی‌آنکه ناگزیر از رعایت کردنِ قواعد دستور زبان یا علایم سجاوندی باشد.

همان‌گونه که ذیل عنوان «زاویهٔ دید انعطاف‌پذیر» شرح داده شد، گویی رمان مدرنیستی، در تقابل مستقیم با رمان‌هایِ قرن نوزدهم، گرایش به تمرکز بر ذهنیت فرد دارد و نه ثبت خشک و خالی وقایعِ جهان خارج. همچنین، محبوبیت صناعت «سیلان‌ذهن» نزد نویسندگانِ مدرنیست حاکی از آن است که مدرنیسم مفتونِ شیوهٔ

ذهنی پردازش یا فرافکنیِ واقعیتی است که فرد را احاطه کرده، لیکن اغلب منجر به بیگانگی و سرکوبِ فرد می‌شود.

به همان نسبت، در «*دستفروش*» امور آن‌گونه که هستند (به راستی چگونه هستند؟)، ادراک نمی‌شوند، بلکه از صافیِ ذهنِ شخصیت‌ها می‌گذرند و ناگزیر به مثابهٔ تجربیاتِ دست دوم در اختیار ما قرار می‌گیرند. بهترین نمونهٔ کاربردِ این صناعت در «*دستفروش*»، اپیزود سومِ فیلم است. در این اپیزود، ما قادر به تشخیص واقعیت از خیال نیستیم؛ چرا که گزینهٔ دیگری جز تماشای امور از دریچهٔ چشم شخصیت اصلی نداریم. فارغ از اینکه اشیاء و رویدادها واقعاً چگونه هستند، واقعیت در «*دستفروش*» از طریق دریافت‌های محدود و جانبدارانهٔ فردی که به شدت درگیرِ آن واقعیت است برساخته می‌شوند، نه به واسطهٔ دیدگاه به اصطلاح عینیِ ناظری بی‌طرف.

به طریق اولی، آنچه معمولاً در رمان‌های مدرن به تصویر کشیده می‌شود، «فقط و فقط در ارتباط با ذهنی ادراک‌کننده توصیف‌پذیر است» (لونسن، ۱۹۹۹: ۷۱). می‌توان این موضوع را با بحث دربارهٔ پس‌زمینهٔ فلسفی یا علمیِ مدرنیسم روشن‌تر ساخت. آلبرت اینشتاین، به زعم چایلدز، تصریح کرد که «هیچ قانون فیزیکی وحی مُنزل نیست، بلکه ... موقعیت ناظر همواره بر نتایجِ حاصل تأثیر می‌گذارد.» (چایلدز، ۲۰۰۱: ۶۶) فیزیک نوین این تصورِ نیوتنی را که هر کمّیت ریاضی به شکلی عینی قابلِ اندازه‌گیری است، موردتردید قرار داد و به این ترتیب صحّت و دقت نتایجِ قطعی و عینیِ پیشین را به نقدکشید. بر همین منوال، برای آنکه فرضیه‌ای از نظر علمی معتبر باشد، باید چارچوبِ ارجاع‌دهی[۲۳] آن مشخص باشد و هر چارچوبِ ارجاع‌دهی ممکن است بر حسبِ قوانینِ خودش یا بر مبنای ماهیت ویژهٔ خودش عمل کند. ممکن است چارچوب‌های ارجاع‌دهیِ بسیاری برای بحث در باب فرضیه‌ای واحد شناسایی شوند و هر فرضیهٔ واحد ممکن است برحسبِ قرار گرفتن در چارچوب‌های ارجاع‌دهیِ متعدد، معانیِ چندگانه‌ای یابد.

رمان‌نویسان مدرنیست –که از رهیافت‌های نوین در قلمرو علم و فلسفه تأثیر گرفته بودند– بیشتر به ارائهٔ تفاسیر ذهنی از هستی گرایش پیدا کردند تا توصیف وقایعِ عینیِ جهانِ بیرونی به سبک و سیاقِ رمان‌های واقعگرای قرن نوزدهم. از این رو، فنِ «سیلان‌ذهن» به نویسندهٔ مدرنیست یاری می‌رساند تا شرحی ذهنی از واقعیتی (به

ظاهر) عینی ارائه دهد و در نتیجه تصویری چندبعدی از دنیای پیرامون –آن سان که به واقعیت زمانهٔ ما نزدیک‌تر است– خلق کند.

«دستفروش» قصه‌ای است که از زبان راویان مختلف بازگو می‌شود و از این رو بیش از آنکه وصفی روان و گویا از واقعیت‌های به اصطلاح عینی روزمره ارائه دهد، نشان‌دهندهٔ دریافت افراد مختلف از دنیاهای خصوصیِ خودشان است.

خلاصهٔ کلام آنکه مخملباف در *«دستفروش»* از برخی فنون مدرن یا مدرنیستی بهره گرفته است؛ لذا این فیلم را می‌توان از این دیدگاه مورد بررسی قرار داد. در بخشی که به دنبال می‌آید، آن دسته از مضامین فیلم را که ممکن است واجد بارقه‌های مدرن یا مدرنیستی باشند، بررسی می‌کنیم.

۱. باخودبیگانگی

با مراجعه به فرهنگ‌واژه‌ها می‌توان دریافت «باخودبیگانگی»[۲۴] به معنای بیزاری، نارضایتی، خصومت و دورافتادگی است که دلالت بر جدایی، فاصله و عدم حس تعلق دارد. هر چند، باخودبیگانگی در حیطهٔ مدرنیسم، معانی وسیع‌تری دارد؛ به زعم فریتز پاپنهایم[۲۵] (پاپنهایم، ۱۹۵۹: ۱۴) این اصطلاح را نخستین بار فیخته و هگل در ابتدای قرن نوزدهم به کار بردند، سپس از آنجا وارد حیطهٔ جامعه‌شناسی شد و بعد از آن در نظرات مارکس انعکاس یافت. کاربرد آن در قلمرو نقد ادبیِ مدرن به نقد مارکسیستی معروف است.

می‌توان باخودبیگانگی را از منظر معانیِ تلویحیِ این اصطلاح در قلمرو جسم، روان، دین، سیاست، اجتماع و اقتصاد نیز مورد بحث قرار داد. باخودبیگانگی از مفاهیم بنیادینِ مدرنیسم با تاریخچهٔ رنگارنگش است. در این بخش، مثال‌هایی موجز در باب مفهومِ باخودبیگانگی در ادبیات مدرن ارائه می‌کنیم تا حلقه‌های ارتباطی بین مفاهیم بحث‌شده و *دستفروش* مشخص‌تر شوند. با این همه، قصد نداریم به معانیِ تلویحیِ خاصی که این اصطلاح در چارچوب نقد مارکسیستی به ذهن متبادر می‌کند بپردازیم. بحث ما بیشتر در بابِ معانیِ ضمنیِ باخودبیگانگی در جهان‌بینیِ عصر مدرن است.

باخودبیگانگی و ادبیات مدرن

مدرنیسم که نگرشی انتقادی دربارهٔ مدرنیته دارد، گسیختگیِ ذهنیِ انسان مدرن را با بهره‌گیری از برخی مضامین و فنون در ادبیات مدرن به تصویر می‌کشد. رمان **مسخ**

(۱۹۱۵) اثر کافکا نمونه‌ای عالی از دغدغهٔ ادبیات مدرنیستی نسبت به از شکل‌افتادگیِ چندجانبهٔ انسان در عصر مدرن است: روزی قهرمان داستان از خواب برمی‌خیزد و درمی‌یابد که به حشره‌ای بدل شده است و چنان تغییر کرده که دیگر شبیه انسان نیست. این امر چیزی بیش از تغییر، یعنی نوعی مسخ است. گرگور سامسا همراه با تغییرات جسمانی، از نظر روانی نیز تغییر ماهیت می‌دهد و سرانجام به تمامی از اجتماع و اطرافیان دور می‌افتد. به بیان دیگر، در هر دو سطحِ جسمی و روانی دچار بیگانگی با خود می‌شود. بی‌قوارگی تنش و گسیختگیِ نامرئیِ روانش همزمان حادث می‌شوند و او نه فقط از دیگران جدا می‌افتد، بلکه به لَحاظ عاطفی نیز با جهان خارج قطع ارتباط می‌کند و چون بیمار است از جمع مردمان سالم تبعید می‌شود و از نظر اجتماعی نیز کُنجِ عُزلت می‌گزیند.

تبعید یکی از مضامین غالب در ادبیات مدرنِ نیمهٔ نخستِ قرن بیستم است. می‌توان گفت این مضمون تقریباً همیشه در آثار آلبر کاموَ[۲۶] که بهترینِ نمونه‌اش رمان ***بیگانه*** است، در نمایشنامه‌های برتولت برشت[۲۷] نظیر ***دایرهٔ گچی قفقازی***، در اشعار ازرا پاوند که خود شاعری تبعیدی بود، و ت.س. الیوت رخ می‌دهد. این اصطلاح معانیِ تلویحیِ متفاوتی را نیز در برمی‌گیرد: تبعید ممکن است در پی تسلیم شدن به خویشتنِ خویشِ آن‌گونه که در جهان‌بینی اگزیستانسیالیستی مطرح شده (همان، ۲۴) باشد، یا ناتوانی در تطبیق دادنِ خویش با تقاضاهای نظامی سامان‌دهنده نظیر اجتماع رخ دهد، یا به سادگی نتیجهٔ بلافصلِ اسیر شدن در موقعیتی ناخواسته باشد؛ مثل نقص عضو مادرزادی یا متولد شدن در خانواده‌ای بی‌چیز.

به طریق اولی، انزوای جسمانی، روانی و اجتماعی در «*دستفروش*» با هم مرتبط‌اند؛ مثلاً کودکانِ افلیجِ اپیزودِ نخست، مطرودشدگانِ اجتماعی نیز هستند؛ به یک معنا از سایر مردمانَ بریده‌اند. در اپیزود دوم، عدم تعادل روانیِ مرد جوان وی را از نظر اجتماعی نیز دچار مشکل کرده است و ناگزیر سبب انزوای بیشترش می‌شود (او نمی‌تواند بدون کمک گرفتن از دیگران از عرض خیابان عبور کند، یا در تشکیلاتی مدرن نظیر بانک درست عمل کند، یا حتی نمی‌تواند دختر مورد نظرش را بیابد و با او عروسی کند). از این حیث، مرد جوان به شکلی مضاعف دچار باخودبیگانگی است. وی با جامعه‌ای که در آن می‌زید قطع ارتباط کرده و در همین حال از خود نیز دور افتاده است.

همان‌گونه که پاپنهایم توضیح می‌دهد، در جهان مدرن «ما نـه بـا تمامیـت شـخصِ دیگر یا تمامیت حادثه‌ای، که بـا آن جـزء کـه برایمـان مهـم اسـت و از کـلِ جـدایش ساخته‌ایم ارتباط برقرار می‌کنیم و با بی‌اعتنـایی نظـاره‌گـرِ آنچـه بـاقی مانـده هـستیم.» (همان،۱۲) گرایش ادبیات مدرن به آفرینشِ اَشـکالِ گـسیخته و تکـه‌تکـه نظیـر روایـتِ اپیزودیک را می‌توان از همین منظر توجیه کرد. پاپنهایم می‌افزاید که انسان مـدرن پـسِ از ایجاد چنین شکافی در جهان بیرونی، در درونِ خویش نیز احساس گسستگی می‌کند و «با خود بیگانه می‌شود».

از این حیث، مرد جوانِ *«تولد یک پیرزن»*، شخصیتی گسسته دارد. وی آن بخش از جهان را می‌بیند که می‌پسندد؛ زندگی‌اش نه منبعث از واقعیت، بلکه همچون قصه‌هـای پریانْ مشحون از توهّم است. این وضع یادآورِ گفتهٔ کافکا در یکی از نامه‌هایش اسـت: «همه چیز توهّم است: خانواده، اداره، دوستان، خیابان، زن، همـه و همـه وهمـی بـیش نیست ... لیکن ملموس‌ترین حقیقت صرفاً ایـن اسـت کـه سـرم را بـه دیـوار سـلولی می‌کوبم که در و پنجره ندارد.» (گری،[۲۸] ۱۹۶۲: ۱۰۰) در جهانِ *«تولد یک پیرزن»*، پنجره‌ها با وجود حضورشان همواره بسته می‌مانند. مرد جوان چنین می‌پسندد تا شاید به شکلی نمادین قطع ارتباطش را با جهان خارج اعـلام کنـد. بـه بیـان دیگـر، او نمـی‌توانـد بـا موقعیتش به مثابهٔ فردی بالغ که در اجتماعی مدرن می‌زید، کنار آید. در عوض، ترجیح می‌دهد کودکی بماند که دنیا را از دریچهٔ چشمان کودکانه‌اش نظاره می‌کند. نشانه‌هـای بـسیاری دال بـر حـضور چنـین گرایـشی در وی مـی‌بینـیم: خانـه پُـر از عروسـک و ماشین‌های اسباب‌بازی است؛ او برای رفتن بـه بانـک کیـف مدرسـه‌اش را بـه دسـت می‌گیرد و مانند پسرمدرسه‌ای بازیگوش در خیابان‌ها می‌دود؛ در بانک امضایی کودکانه دارد و امضایش را مدام عوض می‌کند، زیرا درک درستی از هویّـت خـویش بـه مثابـهٔ انسانی بالغ ندارد. از سوی دیگر، می‌خواهد انسانی بالغ باشد: پیش از رفـتن بـه بانـک لباس‌های پدر مرحومش را می‌پوشد؛ می‌خواهد ثابت کند مـی‌توانـد از مـادر افلـیجش پرستاری کند؛ در عین حال، میلی شدید به ازدواج کردن و خوشبخت شدن در او موج می‌زنـد. از ایـن رو، شخـصیتی دوپـاره دارد و ایـن پـاره‌هـا بـا هـم در تـضادند. ایـن ازهم‌گسیختگیِ روانی آنجا که مرد جوان احساس دونیمـه‌شـدگیِ خـویش را بـه مـادر پیرش فرافکنی می‌کند، بارزتر می‌شود: «پاک داری یه بچه می‌شـی؛ انگـار از بچگـی‌ات

بزرگ نشدی؛ نه بچه موندی، نه بزرگ می‌شی.» (دق ۳۳) شکاف شخصیتیِ مرد جوان چنان عمیق است که در نهایت سبب فقدان هویّت در وی می‌شود.

به اعتقاد پاپنهایم، کافکا در رمان‌های ***محاکمه*** و ***قصر*** به وصف باخودبیگانگی انسان معاصر از طریق شخصیت‌زداییِ شخصیت‌ها و فروکاهیدن آنان به «نقاب‌هایی صرف» پرداخته است (پاپنهایم، ۱۹۵۹: ۳۴). فقدان هویّت در شخصیت‌های آثار کافکا به شکلی نمادین «به واسطهٔ بی‌نام بودنشان و اینکه صرفاً با استفاده از حرفی از حروف الفبا مشخص می‌شوند» به تصویر درآمده است. بیش از آن، فضای کابوس‌وار و مرعوب‌کنندهٔ رمان‌ها، ناتوانی شخصیت اصلی در غلبه بر شر با وجود همهٔ تلاش‌هایش، کیفیت سوررئال زمان و مکان به سبب دل‌نگرانی مفرط شخصیت اصلی و عدم تعادل ذهنی و عاطفی او، همگی از وجوه بارز رهیافت «کافکایی» نسبت به جهان هستی‌اند (پاینده، ۱۳۸۴).

آلبر کامو–که به تجزیه و تحلیل برخی گرایش‌های غالب فلسفی در عصر مدرن پرداخته است– روشن می‌کند که در جهان کافکا گویی جدالی دائمی بین فرد و جهانی که در آن می‌زید وجود دارد. وی توضیح می‌دهد که دل‌مشغول بودن با «زمان» و آثار مخربش، دال بر موقعیت معناباختهٔ انسان مدرن است که در جای خود سبب حس بیگانگی به دنیای پیرامون می‌شود.

«دستفروش» نیز، کم و بیش بر همین منوال، مبیّن دنیایی تیره و تار و مشحون از شخصیت‌هایی سرگشته و باخودبیگانه است که به ضرباهنگ یکنواخت زندگی ماشینی عادت کرده و به دام موقعیتی چاره‌ناپذیر افتاده‌اند (از همین منظر دقت کنید به دل‌مشغولی عبث با زمان در اپیزود دوم و همچنین در اپیزود سوم به پرداخت سوررئالیستی زمان به مثابهٔ ساعتی غول‌پیکر که به آرامی حمل می‌شود). چنین می‌نماید که شخصیت‌های این فیلم با دلزدگی هر چه تمام‌تر سعی می‌کنند ادای زندگی‌کردن را در بیاورند. کورسویی از امید در دلشان است که شاید سرانجام بتوانند روزی به جد زندگی کنند، لیکن آن روز هرگز از راه نمی‌رسد و آنان بر جای می‌مانند و انتظار می‌کشند (اپیزود نخست)، به انتظار کشیدن عادت می‌کنند (اپیزود دوم)، بیشتر انتظار می‌کشند و می‌میرند (اپیزود سوم).

مرد جوان «*تولد یک پیرزن*» –که بی‌نام است– فقط «نقابی» است شکل‌پذیر که دمادم دگرگون می‌شود؛ هرچند شخصیت جیوه‌سانش هیچ‌گاه تعریفی دقیق از هویّتش

به‌دست نمی‌دهد: وی به قالب مادرش درمی‌آید تا دلسوزی و توجهی را که همواره محتاجش بوده، نثار خویش کند؛ به قالب پدر مرحومش درمی‌آید تا با وی یکی شود، عقدهٔ اودیپ وخیمش را التیام بخشد و سرانجام، به پسربچه‌ای بدل می‌شود تا از روبه‌رو شدن با خشونت دنیای بزرگسالان دوری جوید. به واقع وی حادثه‌ای نامیمون است که بدون سن و جنس در فضای مه‌آلود جهانی بی‌اعتنا رها شده است. فیلم واجد نشانه‌هایی چند، دال بر فقدان هویّت جنسی این شخصیت است: «اگه بـه هـم فرصت بدی به هت ثابت می‌کنم که من از تو زن‌ترم!» (دق ۳۱). علاوه بر این، او را می‌بینیم که چارقد به سر، در سکانس آغازین و پایانی این اپیزود اتاق‌ها را می‌روبد. خلاصهٔ کلام آنکه این شخصیت مجموعه‌ای از قلب ماهیت‌هاست. در یکی از سکانس‌های فیلم، به شکل اخص، وی را می بینیم که به کاریکاتور کافکا می‌خندد (دق ۴۹). نقطهٔ ارتباط ادبیات مدرنیستی و «*دستفروش*» از طریق گفتمان بصری که دوربین در این نما پی‌می‌ریزد، برجسته‌تر می‌شود.

علاوه بر این، نابرابری بین آنچه شخص می‌پسندد و آنچه مجبور است به آن تظاهرکند تا از مزایای زندگی اجتماعی برخوردار شود، سبب دامن زدن به احساس باخودبیگانگی می‌شود. چنان‌که که پیشتر ذکر شد، انسان مدرن نوعاً از اجتماع رانده شده؛ چرا که جامعه خواهان همشکلی[۲۹] است، نه کژشکلی[۳۰] و انسان مدرن نمی‌تواند تسلیم اَشکال شود، چرا که زندگی مدرنش «با اصل شکل ضدیت دارد» (پاپنهایم، ۲۱:۱۹۵۹). این امر ممکن است به تضاد بین فرد و جامعه‌ای که در آن می‌زید، دامن بزند.

بنابر آنچه گفتیم، یکی از اصلی‌ترین مضامین ادبیات مدرن، تعامل بین هویّت فردی و جامعه‌ای بی‌اعتنا نظیر کلان‌شهری است که به ندرت از سوگنامهٔ شخصی کسانی که ساکنش هستند، تأثیر می‌پذیرد. ساختار همسان‌کنندهٔ جامعه به گونه‌ای است که فقط مجالی اندک به دغدغه‌های شخصی می‌دهد، چرا که در پی ثبات و بقاست. مثلاً در «*دستفروش*» در اپیزود نخست، خانوادهٔ مرفهی که کودک فقیر نزد آنان رها می‌شود، به وضع سوگناک کودک بی‌اعتنا هستند، سپس در اپیزود دوم، مرد جوان -که بعد از تصادف زخمی و تنها در خیابان رها شده است- به چنگ عابرانی می‌افتد که جیب‌هایش را خالی می‌کنند. هر چه باشد، جهان مدرن را سر همدردی با انسان زادهٔ این عصر نیست: اتومبیلی ممکن است وی را زیر بگیرد؛ جیب‌هایش را خالی کنند،

سپس در هزار توی کلان‌شهری ره گم کند؛ تنها رها شود تا به ملاقات سرنوشت رود، چه بسا حتی پس از محاکمه شدن به دلیل ارتکاب جرمی خیالی، درست مثلِ شخصیت اصلیِ رمان ***محاکمه*** اثر کافکا.

با این قیاس، نقطهٔ ارتباط ادبیات مدرنیستی و *«دستفروش»* روشن‌تر می‌شود. در ***محاکمه***، دو مأمور ژوزف کَ. را به سببِ جرمِ مرتکب‌نشده‌ای بازداشت می‌کنند و دو مأمور وی را به هلاکت می‌رسانند، بی‌آنکه کسی شاهد ماجرا باشد. کم و بیش به همین منوال، دو مرد، دستفروشِ جوان را می‌ربایند تا وی را پس از حضور در دادگاهی بی‌معنا که در آن فرجام کارِ وی از پیش تعیین شده است، به قتل برسانند. پاتوقِ زیرزمینی *دستفروش* به اندازهٔ دادگاهی که در آن ک. محاکمه می‌شود، تاریک است. کسی شاهد مرگ دستفروش نیست، همان‌گونه که کسی نمی‌بیند ک. چگونه با تقدیرش مواجه می‌شود. به بیان دیگر، مخملباف در این فیلم فضایی خفقان‌آور خلق کرده که بسیار شبیه به فضای حاکم بر آثارِ کافکاست.

می‌توان نتیجه گرفت که مخملباف با مرتبط ساختنِ مراحلِ مختلفِ زندگیِ انسان در دنیای مدرن «*دستفروش*»، به ما بینشی نسبت به ماهیتِ هنرش عرضه می‌کند که خاصِ فیلمسازیِ مدرن است.

۲. معانی تلویحی فلج‌شدگی

ایماژهای فلج‌شدگی به وفور در «*دستفروش*» یافت می‌شوند. در «*بچهٔ خوشبخت*»، کودکان افلیج، پیرزن افلیج داخل امامزاده، مرد سیگارفروش افلیج، و در «*تولد یک پیرزن*»، مادر روی صندلی چرخدار بیانگر فلج‌شدگی جسمانی است، حال آنکه فلج‌شدگیِ ذهنی از طریق تصویر کودکان معلولِ بستری در آسایشگاه در اپیزودِ نخست فیلم و مردِ مجنونی که جمعیت دوره‌اشَ کرده‌اند در نخستین نمای اپیزودِ دومِ فیلم به نمایش گذاشته شده‌است.

فلج‌شدگی در «*دستفروش*» صرفاً جسمانی و ذهنی نیست، بلکه جنبهٔ اجتماعی نیز دارد، از این حیث که شخصیت‌ها قادر نیستند اوضاع اجتماعی را که اسیر آن شده‌اند تغییر دهند. از این رو، شخصیت‌ها، همچون (ضد) قهرمانان نمایشنامه‌های معناباخته، از جنبه‌های مختلفی به دام افتاده‌اند و قادر به تغییر سرنوشت خود نیستند.

مفهوم فلج‌شدگی در فیلم «*بای‌سیکل‌ران*» و «*عروسی خوبان*» نیز به چشم می‌خورد. در «*بای‌سیکل‌ران*» مردان و زنان بی‌چیز حاضر در صحنهٔ نمایش نسیم از نظر جسمی معلول‌اند. در *عروسی خوبان*، برادر نامزد حاجی معلول ذهنی است.

شاید بتوان گفت غلبهٔ ایماژهای مرتبط با معلولیت چندبُعدی در فیلم‌های مخملباف دلالت بر این امر دارد که وضعیت انسان در جهان مدرن تغییرناپذیر است. شخصیت‌های آثار دههٔ ۱۳۶۰ مخملباف عاجز از انطباق با مقتضیات زمانه، ناتوان در تغییر شرایط موجود، و مقهور سرنوشت نهایی خویش هستند. این روال در فیلم‌های بعدی مخملباف، «*بای‌سیکل‌ران*» (۱۳۶۹) و «*عروسی خوبان*» (۱۳۶۹) نیز ادامه می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

۱. سایر فیلم‌های مخملباف عبارت‌اند از: «سکوت» (۱۳۷۶)، «سفر قندهار» (۱۳۷۹)،و...

2. T. S. Eliot
3. Levenson
4. Ezra Pound
5. E. E. Cummings
6. Peter Childs

۷. ویرجینیا وولف (Virginia Woolf) در نخستین مقاله‌اش، «داستان مدرن» (۱۹۱۹)، با واقعگرایی رمان‌نویسانی چون آرنولد بنیت (Arnold Bennett) (۱۹۳۱ – ۱۸۶۷) و ه.ج. ولز (H. G. Wells) (۱۹۴۶ – ۱۸۶۶) که «جزئیات بی‌شماری» را در اثرشان گرد می‌آوردند تا این شبهه را ایجاد کنند که امر «گذرا»، صبغه‌ای «پایا و بااهمیت» دارد، مخالفت کرد (چایلدز، ۲۰۰۱: ۸۰). ولف به جای عطف توجه به «جزئیات بیرونی» مانند ظاهر یک شخص، شغل، خانه و خانواده‌اش، ترجیح می‌داد رمان‌نویسان افکار و امیال و خاطرات یک شخصیت داستانی را مورد مداقه قرار دهند. از این رو، گرایش رمان مدرن به چندپارگی را می‌توان به این امر نسبت داد که رمان‌نویسان مدرن، آن‌سان که ولف اظهار می‌دارد، بیشتر به کشف «نقاط تاریک روان» علاقه‌مند هستند تا ثبت «چیزهای بی‌اهمیت»:

> زندگی لامپ‌های چراغانی نیست که به‌طور منظم در کنار هم چیده شده باشند، بلکه هاله‌ای درخشنده است؛ لفافی نیمه‌شفاف که از آغاز آگاهی تا پایان آن ما را دربرگرفته است. آیا رمان‌نویس وظیفه ندارد که این شبح دگرگون‌شونده، ناشناخته و محیط‌ناشده را با همهٔ نقص‌ها و پیچیدگی‌هایش، با کمترین آمیزهٔ توصیف‌های غریب و بیرونی به خواننده نشان دهد؟ (پاینده، ۱۳۸۳: ۶۱).

۸. به نظر می‌رسد که «خوشبختی» از فرهنگ واژه‌های عصر مدرن خط خورده است. شاید این امر ناشی از این حقیقت باشد که انسان مدرن عاجز از دستیابی به هر نوع غایت در جهانی است که وجه بارز آن «عدم قطعیت» و «نسبیت» است. از این رو، می‌توان تلاش برای نیل به «خوشبختی» را به مثابهٔ

دستاوردی غایی به شکلی استعاری با تلاش بـرای یـافتنِ «مـدلولِ اسـتعلایی» کـه طبـق نظریـه‌هـای پسامدرنیستی تلاشی بی‌حاصل است، یکی دانست. برای خواندنِ شرح و تفسیری موجز، امـا سـودمند دربارهٔ «مدلول استعلایی» مراجعه کنید به:

Stanford Presidential Lectures and Symposia in the Humanities and Arts. 21 Sept. 2005 <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/derrida/rorty.html>.

9. Sartre
10. Michael worthon
11. Pilling
12. Synchrony
13. Diachrony
14. Milan Kundera

۱۵. ecstasy، در لغت ریشهٔ ex به معنای خارج و histanai به معنای ایستادن.

۱۶. یادآور جان دادن ژوزف ک. در رمان محاکمه اثر ***کافکا***: «عین سگ».

17. Intratextuality

۱۸. تلمیحی به رمان *Danghing man* به قلم سال بلو (saul Bellow) (۱۹۱۵–۲۰۰۵) رمان‌نویس امریکایی دارد.

19. Medium close - up

۲۰. می‌توان به پدیده‌ای مشابه، شاملِ درآمیختنِ ژانرهای مختلف در پسامدرنیسم نیز اشاره کرد: «رمـان مـستند» (documentary novel) کـه از اقسامِ ژانرهـای ادبـیِ پـسامدرن اسـت، یـا «فراداسـتان تاریخ‌نگارانه» (historiographic metafiction) که به قول لینـدا هـاچن (Linda Hutcheon) در مقولهٔ داستانِ پسامدرن می‌گنجد، نمونه‌هایی هستند که بر انعطاف‌پذیری پسامدرنیستی بر مفهوم ژانر صحّه می‌گذارند. شاید بتوان این امر را با استناد به جهان‌بینی پسامدرنیستی که تاریخ را چیزی بـیش از «برساخته‌ای» داستانی نمی‌انگارد، توجیه کرد؛ از این رو، طبق فرضیه‌های پسامدرنیـستی، آنچـه مـستند است ممکن است از حیث سندیت چندان تفاوتی با داستان نداشته باشد. توجیهی دیگر این اسـت کـه ماهیتِ «بینامتنی» ("intertextual") فیلم و ادبیاتِ مدرن/پسامدرن که سببِ مخدوش شدنِ مرزهـای بینِ متون می‌شود، بالطبع مفهومِ «ژانر» را نیز مورد تردید قرار می‌دهد.

21. "Stream of consciousness"
22. William James
23. Frame of reference
24. Alienation
25. Fritz Pappenheim
26. Albert Camus
27. Bertolt Brecht
28. Gray
29. Uniformity
30. Deformity

منابع

پاینده، حسین. (۱۳۸۲). ***گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی***. تهران: روزنگار.

----- . (مترجم). (۱۳۸۳). ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. تهران: روزنگار.

-----. «نقد و بررسی کتاب *سیری در جهان کافکا*.» خانهٔ کتاب ایران، تهران. ۱۰ خرداد ۱۳۸۴.

بکت. سمیوئل. (۱۳۸۰). ***در انتظار گودو***.ترجمهٔ اصغر رستگار. اصفهان: نقش خورشید.

کوندرا، میلان. (۱۳۷۷). ***وصیت خیانت‌شده***. فروغ پوریاوری. تهران: فرزان.

لاری، پرین. (۱۳۷۶). ***مفاهیم زمان در خشم و هیاهو***.ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

منصوری، مسلم. (۱۳۷۷). ***سینما و ادبیات: چهارده گفتگو***. تهران: نشر علم.

Childs, Peter. (2001). *Modernism*. London: Routledge.

Gray, Ronald, ed.(1962). *Kafka: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice.

Hutcheon, Linda.(1996) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory*, Fiction. (1988). London: Routledge.

Levenson, Michael, ed. (1999). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge.

Makhmalbaf Film House. 8 Dec. 2004 <http://www.makhmalbaf.com/ persons.asp?p=mo>.

Pappenheim, Fritz. (1959). The Alienation of Modern Man: An Interpretation Based on Marx and Tonnies. New York: Monthly Review P.

Pilling, John, ed.(1995). *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sartre, Jean-Paul. "On *The Sound and the Fury*: Time in the Work of Faulkner." *University of Saskatchewan*. 28 Sept. 2005 <http://www.usask.ca/english/faulkner/main/criticism/sartre.html>.

"Time." Microsoft Encarta Encyclopedia. CD-ROM, 2002.