عناصر سینمای پست‌مدرن در فیلم "باز هم سیب داری؟"

سیده‌ثریا موسوی [۱] / سیدمحمد مهدی‌زاده‌طالشی [۲]

تاریخ دریافت مقاله: آبان ۹۷ **تاریخ پذیرش نهایی:** آبان ۹۷

چکیده

پست‌مدرنیسم دستیابی به حقیقت و شناخت علمی از جهان را غیر ممکن می‌داند. این گفتمان به هنر و سینما راه یافته و منجر به خلق فیلم‌های پست‌مدرن شده است. پژوهش حاضر با هدف شناخت عناصر سینمای پست‌مدرن در فیلم «باز هم سیب داری؟» به کارگردانی بایرام فضلی انجام شده است. در قسمت‌های نظری این مقاله مفاهیم پست‌مدرنیسم و سینمای پست‌مدرن بررسی شده‌اند. به منظور دست‌یابی به هدف پژوهش از روش تحلیل محتوای کمی استفاده شده است. واحد تحلیل این تحقیق صحنه است و جامعهٔ آماری این پژوهش را ۹۰ صحنهٔ فیلم «باز هم سیب داری؟» تشکیل می‌دهند که کل‌شماری شده‌اند. داده‌های حاصل از این تحقیق وارد نرم‌افزار Spss شده‌اند و نتایج آنها در قالب جداول توصیفی و با استفاده از نظریهٔ «بینامتنیت» و «افول فراروایت‌ها» تحلیل شده‌اند. نتایج پژوهش نشان می‌دهد «باز هم سیب داری؟» فیلمی پست‌مدرن است که قهرمان به معنای کلاسیک در آن وجود ندارد. این فیلم مخاطب را در موقعیت کوچ‌روی قرار می‌دهد و او را در داستان‌گویی سهیم می‌کند، فیلم فضایی شبه سوررئال دارد و از واقع‌گرایی فاصله می‌گیرد. «باز هم سیب داری؟» با صحنه‌های هجوآمیز بیانگر فروپاشی ارزش‌هاست و سوژهٔ کنش‌گر و آگاه و امکان آزادی و رهایی انسان را نفی می‌کند.

واژه‌گان کلیدی: پست‌مدرنیسم، سینمای پست‌مدرن، تحلیل محتوا، فرا روایت‌ها، بینامتنیت.

۱- دانشجوی دکتری رشته علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران، (نویسنده مسئول)، پست الکترونیک: mousavi.193@gmail.com
۲- دانشیار گروه علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

مقدمه

پست‌مدرنیسم گفتمانی است که از دهۀ ۱۹۶۰میلادی مطرح شده است. این گفتمان ارزش‌های روشنگری را به چالش می‌کند. از منظر پست‌مدرنیسم، حقیقتی ثابت و عینی وجود ندارد، بلکه حقیقت چندمعنایی و برساختۀ زبان است. پست‌مدرنیسم تفکر انتقادی را رواج می‌دهد و منجر شده است که تمایزهای اخلاقی یا زیبایی‌شناسانه میان «خوب» و «بد» با چالش مواجه شوند و ایدۀ ارزش‌های فراگیر مورد پرسش واقع شوند. (وارد، ۱۳۸۴، ص ۷۴) پست‌مدرنیسم طرفدار نسبیت و تکثرگرایی است و برپایۀ این گفتمان عقیده‌ای کلی و جهان‌شمول وجود ندارد. (قره‌باغی، ۱۳۸۰، ص ۲۲) پست‌مدرنیسم در آثار نیچه، فوکو، بودریار، دریدا و لیوتار پایه‌گذاری شده است. این گفتمان امکان دستیابی به حقیقت، شناخت عینی جهان و مفاهیم دیگر روشنگری و علم را غیر قابل تحقق می‌داند. گلن وارد پست‌مدرنیسم را بیانگر پایان تاریخ، پایان انسان و مرگ امر واقع می‌داند. به عبارتی، از منظر پست‌مدرنیسم، حوادث وحدت و جهت ندارند. فناوری‌های جدید انسان را به مرحلۀ "پسا-بشری" سوق می‌دهند. و حقیقت مطلق وجود ندارد و امور موقت و ظاهری مرجح است. (وارد، ۱۳۸۴، ص ۵۴)

پست‌مدرنیسم در هنر به معنای افزودن چیزی به هنر مدرن است. به این منظور کپی‌کردن یا اقتباس از نمونه‌های اصلی یا التقاط را در هنر پست‌مدرن مشاهده می‌کنیم. (اسمیت، ۱۳۷۸، ص ۱۹) جنبش هنری پستمدرنیسم از دهۀ ۱۹۷۰، در تقابل با مدرنیسم و با گسترش رسانه‌ها به وجود آمد. (خلج، ۱۳۸۶، ص ۲۰) هنر پست‌مدرن که از دهۀ ۸۰ و ۹۰ وارد سینما شد چند سالی است به ایران نیز راه یافته است. از این رو آثاری با مضامین یا سبک پست‌مدرن در برخی فیلم‌های کارگردانان ایرانی خلق شده است. پرداختن به هجو، زیر سؤال بردن فراروایت‌ها، گسست زمانی، ایجاد ابهام، ارجاع به فیلم‌ها و آثار دیگر، اهمیت تصاویر و امکان تأویل‌های گوناگون برخی از ویژگی‌های فیلم پست‌مدرن است. مهرزاد دانش، منتقد فیلم عنوان می‌کند که در سینمای ایران به دشواری می‌توان مصداق‌هایی از سینمای پست‌مدرن را یافت؛ فیلم‌های «قاعدۀ بازی»، «آلزایمر»، «آسمان محجوب»، «طهران تهران»، «اشکان، انگشتر متبرک و چند داستان دیگر»، «باز هم سیب داری؟»، «صندلی خالی»، «در شهر خبری نیست، هست» از این جمله‌اند. (دانش، ۱۳۹۲) اصغر فرهادی نیز در آثار خود به مفاهیمی نظیر نسبی‌گرایی و قطعی نبودن واقعیت می‌پردازد. فیلم‌های «صندلی خالی» و «آلزایمر» هریک موضوع پژوهشی مستقل برای بررسی مضامین پست‌مدرن در سینمای ایران بوده‌اند. طبق این پژوهش‌ها که در ادامه به آنها اشاره می‌شود عناصر گفتمان پست‌مدرنیسم به فیلم‌های ایرانی راه یافته است. هرچند آقابابایی و برزیان معتقدند که گفتمان پست‌مدرنیسم در ایران با گفتمان‌های مسلط در تضاد است. از این رو، "بسیاری از ابعاد این گفتمان به حاشیه رانده می‌شود." به دنبال آن فیلم‌های پست‌مدرن در سینمای ایران به نوعی به حاشیه رانده می‌شوند و در برخی موارد فرصت اکران نیز به آنها داده نمی‌شود. (آقابابایی و برزیان، ۱۳۹۵، ص ۷۵)

سینما، یکی از رسانه‌های تأثیرگذار در دنیای امروز است. بسیاری از مفاهیم در قالب فیلم و از طریق این رسانه به مخاطبان منتقل می‌شوند. یکی از کارکردهای این ابزار ارتباطی انتقال فرهنگ است. از این رو، بررسی مضامین فیلم‌ها ضرورت می‌یابد. هدف این مقاله شناخت عناصر سینمای پست‌مدرن در فیلم «باز هم سیب داری؟» به کارگردانی بایرام فضلی است. این فیلم در سال ۱۳۸۵ به کارگردانی بایرام فضلی ساخته شد و در سال ۱۳۹۴ در سینما اکران شد. «باز هم سیب داری؟» در جشنواره فیلم فجر، جشنواره ونیز و چند جشنواره دیگر به نمایش درآمد و جایزه بهترین فیلم جشنواره بین‌المللی فیلم «ابوجا» در نیجریه را از آن خود کرد..

پیشینۀ پژوهش

دو پژوهش عناصر سینمایی پست‌مدرن را در فیلم‌های ایرانی بررسی کرده‌اند که در ادامه به آنها اشاره می‌شود:

آقابابایی و برزیان (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان "گفتمان پست‌مدرن در سینمای ایران" عناصر گفتمان

سینمای پست‌مدرن را در فیلم «صندلی خالی» تفسیر کرده‌اند. محققان پس از تعریف گفتمان سینمای پست مدرن بر اساس نظریهٔ گفتمان لافلا و مووف؛ سه بعد وانموده، مرکززدایی از سوژه و مرگ مؤلف را به عنوان چارچوب مفهومی برگزیده‌اند. "چارچوب روشی تحقیق ملهم از نظریه روایت پست مدرن متشکل از فابیولا، سیوژت، شخصیت و راوی است که در پیوند با چارچوب مفهومی به تحلیل فیلم «صندلی خالی». می‌پردازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که «صندلی خالی» با روایت اپیزودیک، تو در تو و مارپیچ خود جهان وانموده‌ای را خلق می‌کند که در آن مرز واقعیت و توهم فرو می‌ریزد و سوژه‌های سرگردانی خلق می‌کند که ناتوان از تغییر این جهانند و در پایان در یک بن‌بست هستی‌شناختی از جهان وانموده کنار می‌روند. راوی‌های چندگانه و خصلت خود ارجاعی فیلم در نهایت پاسخی به پرسش هایی که مطرح می‌کند ندارد چرا که مرگ مؤلف خصلت این فیلم است. علاوه بر این، گفتمان سینمای پست مدرن در مقابل گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی هژمونیک ایران، پس رانده شده و در حاشیه قرار دارد." (آقابابایی و برزیان، ۱۳۹۵، ص ۶۷)

سمیعی و طاهری در پژوهشی با هدف بررسی ساز و کارهای ارتباطی فیلم پست مدرن در فیلم آلزایمر، مضامین اصلی سینمای پست‌مدرن را از نظریه‌های پست‌مدرنیست‌هایی نظیر فوکو، لیوتار و ... استخراج کرده‌اند. آنها در این پژوهش با روش تحلیل‌محتوای کیفی و کمی میزان به کارگیری مضامین پست‌مدرن را در این فیلم تحلیل کرده‌اند. این پژوهش به این نتیجه رسیده است که ویژگی‌هایی نظیر "بی‌پاسخ ماندن کشمکش‌های ذهنی مخاطب، معمولی جلوه دادن شخصیت‌ها، در هم شکستن فراروایت‌ها، درک متفاوت از عشق، نشان دادن مفاهیمی چون عشق و نفرت در قالب تصاویر، آشفتگی معنا، امکان برداشت‌های متفاوت مخاطبان از صحنه‌ای واحد، سکوت معنادار نقش‌ها و جستجوی وجود با کنار زدن حجاب موجود." فیلم آلزامیر را به سینمای پست مدرن نزدیک می‌کند. (سمیعی و طاهری، ۱۳۹۱، ص ۵۵)

دو پایان‌نامهٔ داخلی، به‌طور کلی، ساختار سکانس فیلم‌های پست‌مدرن را تحلیل و بررسی کرده‌اند که در این بخش به طور مختصر به آنها اشاره می‌شود:

گندم‌کار در پایان‌نامهٔ خود سکانس آغازین فیلم‌های دورهٔ مدرن و پست‌مدرن را مطالعه کرده است. در بخشی از این پژوهش، الگوهای سینمای کلاسیک هالیوود برای سکانس آغازین بررسی شده "و ساختار روایی این دوره با تاکید بر مقدمه چینی و انتقال اطلاعات به شکل تدریجی مورد مطالعه قرار گرفته است." سپس، شیوه های دکوپاژی و ساختار روایت در سکانس های آغازین فیلم های دورهٔ مدرن مطالعه شده و "ساختار روایی آغاز گشوده و مبهم با تاکید بر حس عدم تعین در ابتدای فیلم و درهم تنیدگی فضای ذهنی و عینی بررسی شده است" (گندم‌کار، ۱۳۹۲) در بخش دیگری از این پایان‌نامه، الگوهای طراحی سکانس آغازین در دورهٔ پست‌مدرن با توجه به آشفتگی آغاز فیلم و بینامتنیت ابتدایی آن تحلیل شده است.

صدرائی طباطبائی در پژوهش خود با عنوان " بررسی تحلیلی ساختار سکانس پایانی فیلم های سینمایی"، فیلم‌ها را از نظر تاریخی- سبکی به سه دوره کلاسیک، مدرن و پست مدرن دسته‌بندی کرده است و شیوه‌های طراحی سکانس‌های پایانی فیلم‌های هر دوره را تحلیل کرده است. در فصل اول این پژوهش ساختار روایی سکانس‌های پایانی سینمای کلاسیک با تأکید بر الگوی پایان بسته و پایان خوش مطالعه شده است. در فصل دوم شیوه‌های دکوپاژی و ساختار روایت در سکانس‌های پایانی سینمای بررسی شده است. محقق در"فصل سوم به بررسی ساختار سکانس‌های پایانی سینمای پست مدرن پرداخته و الگوهای طراحی سکانس‌های پایانی فیلم‌های این دوره، ساختار روایی آنها، پایان‌های ناگهانی و عدم قطعیت روایت در پایان این فیلم‌ها " را تحلیل می‌کند. (صدرائی طباطبائی، ۱۳۹۰، صص ۱-۱۱)

پژوهش پیش‌رو، از این نظر که به دنبال شناخت عناصر سینمای پست‌مدرن در فیلمی خاص است با پایان‌نامه‌های انجام شده که ساختار سکانس فیلم‌های

سینمای پست‌مدرن را بررسی کرده‌اند، متفاوت است. افزون بر آن، پژوهش آقابابایی و برزیان (۱۳۹۴) بر اساس نظریهٔ گفتمان لافلا و مووف به دنبال ردیابی عناصر سینمای پست‌مدرن در فیلم آلزایمر است و با روش تحلیل روایت انجام شده است. پژوهش پیش‌رو از این نظر با این پژوهش متفاوت است که با مفاهیم «بینامتنیت» و «افول فراروایت‌ها» عناصر سینمای پست مدرن را در فیلم «باز هم سیب داری؟» مرور می‌کند و از روش تحلیل‌محتوا به این منظور استفاده می‌کند. پژوهش حاضر از نظر روش تحقیق با پژوهش سمیعی و طاهری (۱۳۹۱) مشابه است اما درصدد است با چارچوب نظری متفاوت، فیلم متفاوتی را از سینمای ایران تحلیل کند.

مبانی نظری: در این بخش ابتدا مفاهیم و متغیرهای اصلی پژوهش بررسی می‌شوند و سپس به چارچوب نظری تحقیق می‌پردازیم.

پست‌مدرنیسم: اصطلاح پست‌مدرنیسم در حدود دههٔ ۱۹۶۰ میلادی وارد گفتمان انتقادی شد. (هیوارد، ۱۳۸۴، ۱۰۷) این مفهوم نقطه مقابل مفهوم مدرنیسم قرار دارد و نوعی سبک فکری است که "به مفاهیم قدیمی و جاافتاده‌ای چون حقیقت، عقل، هویت، عینیت، پیشرفت یا رهایی همگانی، چارچوب‌های منفرد و شاه‌روایت‌ها یا همان بنیان‌های تبیین بدگمان است و ... جهان را تصادفی، بی‌بنیاد، گوناگون، ناپایدار، نامعلوم و مجموعه‌ای از فرهنگ‌ها یا تفسیرهای مجزا می‌داند که موجب شک و بدگمانی به عینیت، حقیقت، تاریخ و معیارهای معین بودن ماهیت‌ها و انسجام هویت‌ها می‌شود." (ایگلتن، ۱۳۹۱، ص ۱۷) پست‌مدرنیسم، اصول و ایده‌های مهم و شاخص روشنگری و فرهنگ جدید غرب را که بر پایهٔ عقل‌گرایی است منسوخ می‌داند."این جنبش امکان شناخت عینی از جهان...، معنای "واحد" ...کلمات یا متون، وحدت "خود" بشری، ضرورت تمایز میان پژوهش عقلی، عمل سیاسی، میان معنای تحت‌اللفظی و استعاری، میان علم و هنر، و حتی خود امکان حقیقت را انکار می‌کرد." (کهون، ۱۳۹۲، ص ۲) هبدایج "نفی کلیت‌گرایی"، "رد غایت‌شناسی" و "نفی آرمانشهر" را سه بنیاد سلبی پست‌مدرنیسم می‌داند. (استم. ۱۳۹۰)

در جامعه و فرهنگ معاصر- جامعهٔ پسا صنعتی، فرهنگ پست‌مدرن- پرسش دربارهٔ مشروعیت معرفت به طرق مختلف صورت‌بندی می‌شود. روایت بزرگ، صرف نظر از این‌که چه نحوه از وحدت را به کار می‌گیرد، صرف نظر از این که آیا روایت نظری است یا روایت رهایی، اعتبار خود را از دست داده است.(لیوتار، ۱۳۹۲)

پست‌مدرنیسم نظریه‌پرداز واحدی ندارد، به چیزهای متفاوتی اشاره دارد و معانی چندگانه یافته است. (وارد، ۱۳۸۳، ص ۱۴) گلن وارد معتقد است متفکران پست‌مدرن پیش‌فرض‌های روشنگری را به دلایل زیر به چالش می‌کشند:

۱- تمایز بین فرهنگ والا و پست از بین رفته است.

۲- زندگی انسان‌ها تحت سلطهٔ رسانه‌های دیداری قرار گرفته است.

۳- ایده‌های مربوط به معنا و ارتباطات و اینکه نشانه‌ها چه اشاراتی به جهان دارند مورد پرسش واقع شده‌اند.

۴- تعاریف هویت انسانی در حال تغییر است و باید تغییر یابد.

۵- داستان‌هایی که برای تبیین نژاد بشری و دربارهٔ ایدهٔ پیشرفت می‌گوییم مورد تردید واقع شده‌اند.(وارد، ۱۳۸۴، ص ۳۷)

سینمای پست‌مدرن: هنر پست‌مدرن که تقریباً از سال ۱۹۶۰ به بعد آغاز شده است (لوئیس اسمیت، ۱۳۷۸، ص ۱۷) در دههٔ ۸۰ و ۹۰ به سینما راه یافت؛ کوینتین تارانتینو، تیم برتن، دیوید لینچ، دیوید کراننبرگ، الیور استون، رابرت آلتمن از فیلم‌سازانی هستند که آثار آنها را در ردهٔ فیلم‌های پست‌مدرن جای می‌دهند. نمی‌توان تعریفی دقیق از سینمای پست‌مدرن ارائه داد و برای توضیح این مفهوم معمولاً ویژگی‌های آثار فیلم‌سازان پست‌مدرن را بررسی می‌کنند. (کاشی، ۱۳۷۸، ص۷۰) در ادامه برخی از ویژگی‌های فیلم پست‌مدرن را بر می‌شماریم.

غیبت مؤلف یکی از ویژگی‌های فیلم‌های پست‌مدرن است. به عبارتی، در این فیلم‌ها با روایت منسجمی مواجه نیستیم. فیلم‌ساز پست‌مدرن مفهومی از پیش تعیین شده ارائه نمی‌دهد، به همین دلیل، ممکن است مخاطبان تأویل و تفسیرهای متفاوتی از صحنه‌های فیلم داشته باشند. از این رو، فیلم‌ساز نمی‌تواند از انتقال دغدغه‌های شخصی خود به مخاطب اطمینان داشته باشد. "بنابراین فیلم‌های پست‌مدرن مجموعه‌ای هستند از نشانه‌ها(دال‌ها) که مدلول آنها در ذهن تماشاگر شکل می‌گیرد. تماشاگری که هنرمند هیچ احاطه‌ای بر او در لحظهٔ نمایش فیلم ندارد" در هنر پست مدرن اثر مهم‌تر از مؤلف است و "مؤلف در حاشیه قرار دارد... دیگر مؤلفی که مقتدرانه بر تمامی وجوه اثر حکمفرمایی کند وجود ندارد" منظور از غیبت مؤلف این است که تأویل فیلم "شکل گزینشی به خود می‌گیرد."(کاشی، ۱۳۷۸، صص ۵۴-۵۵)

در فیلم‌های پست‌مدرن شاهد نوعی خاص از داستان‌گویی هستیم، در این فیلم‌ها خاطرات جزئی به شکل‌های مختلف ترکیب می‌شوند و نوعی گسست را مشاهده می‌کنیم مثلاً گذشته، حال و آینده در هم آمیخته می‌شوند. " این مسئله عملاً در هر هنر پست‌مدرنی قابل کشف است. فرمی که می‌تواند روایت‌گری خاص خود را ایجاد کند اما داستان‌گویی را به مخاطب واگذار می‌کند"(دگلی اسپاستی، ۱۹۹۸، صص ۱۰-۱۱)

قهرمان فیلم‌های پست‌مدرن متفاوت از فیلم‌های کلاسیک است و انسانی که در فیلم پست‌مدرن به تصویر در می‌آید "مجموعه‌ای است از معنویت و مادی‌گری، مدنیت و توحش، قدرت و ضعف و فرشته و شیطان. در واقع بیشتر به این بستگی دارد که او در چه شرایطی قرار گیرد. چه مؤلفه‌هایی بر او اثر بگذارند "(کاشی، ۱۳۸۴، صص ۵۷-۵۶)

فیلم‌سازان پست‌مدرن به‌طور آگاهانه، در فیلم خود ابهام ایجاد می‌کنند. (کاشی، ۱۳۷۸، ص ۵۳) همچنین، معمولاً پایان‌بندی فیلم‌های پست‌مدرن باز و مبهم است و "هیچ‌گونه توضیحی دربارهٔ گره‌گشایی طرح و توطئه داستانی دریافت نمی‌کنیم و با پرسش‌های بی‌شمار و احساس سردرگمی سینما را ترک می‌کنیم." (اسمرست، ۱۳۸۱، ص ۱۲۷)

"فیلم پست‌مدرن ممکن است مانند کولاژی از استعاره و کلیشه‌ها عمل کند"، در این نوع فیلم‌ها ممکن است شکل‌های مختلف رسانه نظیر انیمیشن و ویدئو با هم ترکیب شوند. یکی از ویژگی‌های هنر پست‌مدرن بازگشت به هنرهای دیگر است. این بازگشت گاه به صورت تقلید است و گاه با ترکیب عناصر پیشین در متنی جدید. (خلج،۱۳۸۶: ۲۶-۲۵) "هنرهای بصری به گذشته هم‌چون سوپرمارکتی نگاه می‌کنند که اجازهٔ انتخاب و خریدن کالاهای آن را دارند"(هیوارد). یکی از تعریف‌ها از هنر پست‌مدرن "افزودن چیزی(نظیر سنت یا موتیف‌های قدیمی) به هنر مدرن است" معمولاً در هنر پست‌مدرن نمونهٔ اصلی اقتباس یا کپی می‌شود یا هنرمند پست‌مدرن به التقاط دست می‌زند و نمونهٔ اصلی را با عناصر جدید ترکیب می‌کند. (لوئیس اسمیت، ۱۳۷۸، ص ۱۷)

در فیلم‌های پست‌مدرن شاهد فروپاشی ارزش‌ها هستیم که به شکل شوخی و هجو ارزش‌ها نمود می‌یابد. " فیلم‌سازان پست‌مدرن هر نوع ارزش و باوری مثل نیک بودن قهرمان‌های مثبت، هنجارهای اجتماعی و روانی، قواعد پذیرفته شده ژانر، و خوشایند بودن فیلم برای تماشاگر را کنار می‌گذارند؛ اما از آنجا که خود گزینه‌ای در برابر آن ندارند به شوخی و هجو ارزش‌های تثبیت شدهٔ پیشین می‌پرداد."(کاشی، ۱۳۷۸، ص ۷۰)

اسکات لش معتقد است در سینمای پست‌مدرنیستی "نمایش" بر "روایت" غالب است. (لش، ۱۳۸۳، ص ۲۶۶) او "سینمای واقع‌گرا (روایتی)، سینمای پست‌مدرن مرسوم و سینمای مدرنیستی (گفتاری) و سینمای پست‌مدرنیستی(مرزشکن)" را از هم تفکیک می‌کند. به باور لش سینمای پست‌مدرنیستی فیگورال است، به نمایش اهمیت می‌دهد و مخاطب را "در موقعیت کوچ‌روی جای می‌دهد". (لش، ۱۳۸۳، صص ۲۷۰-۲۷۱)

معرفی فیلم باز هم سیب داری: این فیلم با الهام از داستان عامیانهٔ «حسن کچل» و داستان‌های «هزار و یک شب» ساخته شده است. «باز هم سیب داری» روایت قومی مهاجم با نام «داسداران» است که بر

مردمی مطیع فرمان‌روایی می‌کنند. شخصیت اصلی فیلم فردی است بی‌نام که مادرش او را با کتک و به هدف کار کردن و مرد شدن بیرون می‌کند. او در مسیر مرد شدن از دیارهای مختلفی گذر می‌کند که در هر یک از آن‌ها مردم فرمانبردار "داسداران" هستند و در هر دیار شیوهٔ خاصی برای رهایی از ظلم آنان رایج است: خوابیدن، جنگ و اختلاف، گدایی، سوگواری. در صحنه‌های پایانی فیلم مرد کچل به همراه دختر سرخ‌پوش وارد دهی می‌شوند که مردم آن برای فرار از داس‌داران وسایل خود را جمع می‌کنند. مرد کچل آن‌ها را به مبارزه تشویق می‌کند. مردم خود را برای درگیری آماده می‌کنند و دختر سرخ‌پوش کودکان را به جای امنی می‌برد. پس از ورود داسداران مردم ده شکست می‌خورند. مرد کچل آن‌ها را رها می‌کند و فرار می‌کند و به دختر سرخ‌پوش و کودکان می‌پیوندد، داسداران آن‌ها را نیز اسیر می‌کنند و شرط می‌گذارند که اگر مرد تا غروب آفتاب خود را به گورستان برساند آنها را نجات خواهد داد. مرد که به‌خوبی می‌تواند بدود تا قبل از غروب خود را به گورستان می‌رساند و آنها را نجات می‌دهد اما داسدار می‌گوید که او را به عنوان نمایندهٔ خود برای کنترل مردم آن منطقه خواهد گماشت. فیلم با صحنهٔ دویدن مرد به پایان می‌رسد.

چارچوب نظری

بینامتنیت: ژولیا کریستوا برای نخستین بار واژهٔ بینامتنیت را به کار برد. بر اساس نظریه بینامتنیت هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها بر اساس متن‌های گذشته ایجاد می‌شوند. (نامور، ۱۳۹۰، ص ۲۷) فردریک "جیمسون (۱۳۷۹) بینامتنیت را به عنوان تبادل نظر، ویژگی ذاتی تأثیر زیبایی شناختی و عامل معنای ضمنیِ جدید «گذشته بودگی» و عمق شبه تاریخی تعریف می کند." (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹، ص ۲۹۱) جیمسون "پست‌مدرنیسم" را منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر می‌داند. به اعتقاد جیمسون در دورهٔ سرمایه‌داری متأخر سبک فردی وجود ندارد و همهٔ سبک‌ها یک کاسه می‌شوند معتقد است فرهنگ پست‌مدرن خلاقیت را نابود کرده است و بیینامتنیت که در برخی آثار هنری و فیلمهای پست‌مدرن دیده می‌شود "وجود متن یا متون اصلی را آشکارا تصدیق نمی‌کند و بر محو شدنِ معنایِ هر چیز اصلی یا تاریخی، اصرار می ورزد. بینامتنیت در هم اکنونِ دائمی و پیوسته عمل می‌کند؛ زیرا پست مدرنیته به طرز مؤثری، هر حس و معنایِ اصیل گذشته را نابود ساخته است" (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹، ص ۲۹۱)

افول فراروایت‌ها: ژان فرانسوا لیوتار در کتاب "وضعیت پست‌مدرن" معتقد است وضعیت پست‌مدرن تلاش می‌کند در حیطهٔ دگی انسان‌ها تغییراتی جدی به وجود آورد. به باور او، طرفداران پست‌مدرنیسم ریشهٔ بحران را آرمان‌های روشنگری می‌دانند. لیوتار از این بحران با عنوان "بحران روایت‌ها" یاد می‌کند و استدلال می‌کند که روشنگری خود را تنها حیطهٔ رسیدن به حقیقت می‌داند. روشنگری که در مخالفت با خرافه و روایت به‌وجود آمد؛ خود نوعی روایت است. "علم ... مدعی یافتن راه‌هایی برای رسیدن به حقیقت می‌شود و برای مشروعیت بخشیدن به کار علمی نیازمند "فراروایت" است." لیوتار می‌گوید "علم" و "عقل" قهرمانان فراروایت‌های روشنگری هستند و داستان روشنگری با صلح جهانی به پایان می‌رسد. (لاجوردی، ۱۳۸۷،صص. ۲۵۲-۲۵۳) لیوتار معتقد است فراروایت‌ها به پایان رسیده‌اند. او از روایت‌های خرد و کوچک که در فضاهای اجتماعی و دانشگاهی سرکوب شده بودند، حمایت می‌کند. (کلنر، ۱۳۹۲، ص.۲۶)

از نظر لیوتار، "هرگونه تقلیل در "تفاوت"، تقلیلی در انسان است"(سیم،۱۳۹۵، ص ۴۰). فراروایت‌ها ادعای جهان شمولی دارند و صداهای مخالف و متفاوت را سرکوب می‌کنند. "لیوتار مارکسیسم، روشنگری و لیبرالیسم را روایت‌هایی اعظم می‌داند که در وضعیت پسامدرن، اعتبار و مشروعیت آنها فرو ریخته است." (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹، ص ۲۹۳) "به نظر لیوتار، افول روایت‌های اعظم مانند مارکسیسم و کمونیسم، به‌طور نسبی نتیجهٔ تولید «کالای دانش» به وسیلهٔ تکنولوژی‌های پردازش اطلاعات است. هم‌چنین فراروایت‌های رسانه‌ای مانند پخش (رادیو و تلویزیون)

خدمت عمومی و آزادی مطبوعات به عنوان رکن چهارم دموکراسی نیز افول کرده است." (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹، ص ۲۹۴) به باور لیوتار پست‌مدرنیسم بحران فراروایت‌های عصر روشنگری دربارهٔ پیشرفت و آزادی سیاسی را بازنمایی می‌کند. (استم، ۱۳۹۲)

روش تحقیق

در این پژوهش برای شناخت عناصر پست‌مدرنیسم در فیلم «باز هم سیب داری؟» از روش تحلیل محتوای کمی و کیفی استفاده شده است. ابتدا بر اساس مبانی نظری و ادبیات تحقیق متغیرهای این پژوهش مشخص شده‌اند. پس از تهیهٔ دستورالعمل کدگذاری، صحنه‌ها در کدبرگه‌ها ثبت و وارد نرم‌افزار Spss شده‌اند. واحد تحلیل این تحقیق، صحنه است. جامعهٔ آماری این پژوهش ۹۰ صحنهٔ فیلم «باز هم سیب داری؟» است. در این پژوهش از کل شماری صحنه‌ها استفاده شده است. پایایی و اعتبار تحقیق: برای محاسبهٔ ضریب قابلیت اعتماد این پژوهش از ضریب «ویلیام اسکات» استفاده شد. از آنجا که ضریب قابلیت اعتماد برای متغیرهایی محاسبه می‌شود که در آن‌ها احتمال دخل و تصرف ذهنیات کدگذار وجود دارد، پس از انجام کدگذاری مرحلهٔ اول، دو متغیر پیچیده، دوباره کدگذاری شدند و ضریب قابلیت اعتماد آن‌ها با فرمول اسکات به دست آمد. ضریب به دست آمده برای متغیرهای «پاسخ به کشمکش‌های ذهنی مخاطبان»: ۰,۹۱ و متغیر «وجود ابهام در صحنه»: ۰,۹۰ بود با توجه به این‌که متغیرهایی که دوباره کدگذاری شدند، ضریب پایایی بیش از ۰,۷۵ دارند، می‌توان گفت که تحقیق از پایایی لازم برخوردار است. این تحقیق اعتبار صوری نیز دارد زیرا چند تن از متخصصان دستورالعمل کدگذاری را تأیید کرده‌اند. متغیرهای این تحقیق از ادبیات و مبانی نظری استخراج شده، بنابراین تحقیق از اعتبار سازه نیز برخوردار است.

یافته‌ها

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۹۵,۶درصد صحنه گسست زمان (آمیختن زمان حال با گذشته و آینده) در فیلم اتفاق نیفتاده و فقط در ۴ مورد یعنی ۴,۴ درصد موارد شاهد گسست زمان هستیم. (جدول ۱)

این فیلم با صحنه‌هایی آغاز می‌شود که مربوط به پایان فیلم هستند و مخاطب پس از پایان فیلم ارتباط این صحنه‌ها را با صحنه‌های دیگر درک می‌کند. هم‌چنین در صحنه‌های پایانی فیلم در مواردی زمان حال با آینده در آمیخته شده‌اند. طبق یافته‌ها، از مجموع ۷۱ صحنهٔ کدگذاری شده که شخصیت اصلی(مرد کچل) در آن حضور دارد، در بیشترین نسبت یعنی ۵۶/۳ درصد یا ۴۰صحنه، فردی «با بلاهت» و در کمترین نسبت یعنی ۷ درصد یا ۵ مورد فردی با «نیروی بدنی زیاد دویدن)» به تصویر کشیده شده است. شخصیت اصلی در ۲۶ صحنه همانند فردی «عادی» به نمایش درآمده است. (جدول ۲)

شخصیت اصلی فیلم مدام گرسنه است و سیر نمی‌شود؛ به هر جا که می‌رسد به دنبال غذاست. شخصیتش عمیق نیست با کارهای بی‌خردانهٔ خود باعث اسیر شدن مردم دیگر می‌شود. هر بار که گرفتار داسداران می‌شود نه با نیروی خرد که صرفاً با نیروی بدنی خود(دویدن) رهایی می‌یابد. او فرد رشد یافته و بالغی نیست و در صحنه‌های ابتدایی فیلم با شنیدن صدای گلوله از ترس خودش را خیس می‌کند، مادر او را با کتک از خانه بیرون می‌کند تا مرد شود و بازگردد. در صحنه‌های دیگر نیز از زن سرخ پوش و مردم دیگرکتک می‌خورد. در صحنه‌ای از فیلم به خطر یافتن غذا در کیسهٔ مردی او را از خاک بیرون می‌کشد نه به خاطر کمک به او.

در طول داستان تحولی در شخصیت او رخ نمی‌دهد حتی هنگامی که خود را در جایگاه منجی قرار می‌دهد او در نطق خود می‌گوید "من فرار نمی‌کنم و با شما می‌جنگم، دوش به دوش شما می‌جنگم" اما پس از آمدن داسداران پنهان می‌شود و سپس فرار می‌کند. هنگامی که زن سرخ‌پوش فیلم کودکان را سوار گاری کرده و می‌برد به او می‌گوید تا در اولین روستا کودکان را رها کند.

طبق یافته‌ها، از مجموع ۴۹ صحنهٔ کدگذاری شده که شخصیت دوم(دختر سرخ پوش) در آن حضور داشته، در

۵۱ درصد یا ۲۵ صحنه به عنوان فردی «عادی» و در ۴۹ درصد یا ۲۴ صحنه به عنوان فردی «باهوش» به تصویر کشیده شده است. (جدول ۳)

شخصیت دوم فیلم خلاف شخصیت اصلی فردی باهوش است. او شخصیت اصلی را راهنمایی می‌کند. در صحنه‌ای به مرد کچل می‌گوید که خودش را به خواب بزند تا داسداران او را نبرند. در صحنهٔ گورستان مرد کچل را تشویق می‌کند تا برای خوردن سیب از زیر خاک بیرون بیاید. به مرد کچل پیشنهاد می‌کند که شب هنگام حرکت کنند تا کمتر جلوی چشم داسداران باشند. هنگامی که مرد کچل مردم را به ماندن و جنگ با داسداران تشویق می‌کند زن متوجه بیهودگی این کار می‌شود و پیشنهاد می‌دهد کودکان را به جایی امن ببرند.

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، هیچ صحنه‌ای از ترکیب فیلم و انیمیشن استفاده نکرده است. (جدول ۴)

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۷۰ درصد یا ۶۳ صحنه عناصر سنتی و مدرن درآمیخته نشده‌اند و در ۲۷ مورد یا ۳۰ درصد صحنه‌ها عناصر سنتی و مدرن در هم آمیخته شده‌اند. (جدول ۵)

در این فیلم عناصر مدرن و سنتی ترکیب شده‌اند در برخی صحنه‌ها شاهدیم که به‌طور هم‌زمان از «اسب و موتور»، «تفنگ و چماق»، «تفنگ و داس»، «گاری چوبی و موتور» استفاده می‌شود.

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۶۸,۹درصد موارد یا ۶۲ صحنه کشمکش‌های ذهنی مخاطب به نوعی حل می‌شود و در ۳۱,۳ درصد یا ۲۸ صحنه کشمکش‌های ذهنی مخاطب بی‌پاسخ می‌ماند. (جدول ۶)

در صحنه‌هایی از فیلم کشمکش‌های ذهنی مخاطب بی‌پاسخ می‌مانند. کشمکش‌هایی نظیر این‌که چرا داسداران مردم را دنبال می‌کنند و می‌کشند. چرا مردم خود را به خواب زده‌اند، چرا مردم با یکدیگر در حال جنگند، چرا در حال گدایی‌اند، مرد موتورسواری که در بیابان است چه ارتباطی به فیلم دارد و ... .

در صحنه‌هایی از فیلم به نوعی به کشمکش‌های ذهنی مخاطب پاسخ داده می‌شود. کشمکش‌هایی مانند اینکه چرا مادر شخصیت اصلی او را می‌زند. چرا مردم مرد کچل را می‌زنند و ... .

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۶۶,۷ درصد یا ۶۰ صحنه انسان‌ها به عنوان سوژهای محکوم به جبر به تصویر کشیده‌اند و در ۳۳,۳ درصد یا ۳۰ صحنه به عنوان سوژه‌های کنشگر به نمایش درآمده‌اند. (جدول ۷)

در بیشتر صحنه‌های این فیلم انسان‌ها به‌مثابهٔ سوژه‌هایی محکوم به تصویر کشیده شده‌اند که امکان رهایی برایشان متصور نیست هر گونه تلاش آنها برای رهایی از ستم داسداران بی‌فایده است. انسان‌ها خود را به خواب زده‌اند، به گدایی مشغولند یا در حال نزاعند.

در برخی صحنه‌ها انسان‌ها کنشگرند نظیر صحنه‌هایی پایانی فیلم که مردم ده به تحریک شخصیت اصلی تصمیم می‌گیرند به جای فرار، با داسداران بجنگند هر چند در نهایت این تلاش نیز بی‌فایده است.

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۶۲,۲ درصد موارد یا ۵۶ صحنهٔ فیلم ابهام وجود ندارد و در ۳۷,۸درصد یا ۳۴ صحنه ابهام وجود دارد. (جدول ۸)

بیشتر صحنه های این فیلم ابهام خاصی در فیلم وجود ندارد و همه چیز برای مخاصب روشن است به عنوان مثال صحنه‌هایی که مرد کچل در خواب است یا صحنه‌هایی که داسداران دست مرد کچل را بسته‌اند یا صحنه‌هایی که مردم برای جنگ آماده می‌شوند.

برخی صحنه‌های این فیلم نیز ایهام دارد نظیر صحنه‌ای که مردم شخصیت اصلی را به خاطر کشتن یک نفر تشویق می‌کنند و از او پذیرایی می‌کنند یا قسمت‌هایی از فیلم که مرد داسدار به مردمی که در تا گردن آنها را در خاک دفن کرده سیب تعارف می‌کند و علت این کار او مبهم است.

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، شخصیت‌های فیلم در۶۳,۳درصد یعنی ۵۷ صحنه رفتار عادی دارند و در ۳۶,۷ درصد یا ۳۳ صحنه به‌طرز غیرعادی رفتار می‌کنند. (جدول ۹)

در بخش‌هایی از فیلم شخصیت‌های فیلم رفتار غیرعادی دارند به عنوان مثال در هنگام روز به خواب عمیق فرو رفته‌اند، بیهوده با یکدیگر می‌جنگند، بی‌دلیل عزاداری می‌کنند. در صحنه‌ای شخصیت اصلی فیلم کودکی در حال گریه را آگاهانه به زمین پرت می‌کند.

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۱۷ صحنه یا ۱۸,۹ درصد موارد از هجو استفاده شده و در ۸۱,۱ درصد موارد یا ۷۳ صحنه از هجو استفاده نشده است. (جدول ۱۰)

برخی از صحنه‌های فیلم آمیخته به هجو است به عنوان مثال در بخش‌های پایانی فیلم شخصیت اصلی هم‌چون منجیان با سخنان خود می‌کوشد مردم را به ماندن و جنگ با داسداران تشویق کند اما سخنان او بی‌فایده است تا اینکه می‌گوید "خاک تو سرتون اگه فرار کنید" و مردم با این حرف او تصمیم می‌گیرند بمانند. شخصیت اصلی از حس رهبر بودن سرمست است و به‌طرز هجوآمیز و ابلهانه‌ای به خود می‌بالد. در بخشی از فیلم مرد کچل خود را به خواب زده و داسدار بالای سر او ایستاده است مرد کچل با گفتن "من خوابم" خود را گرفتار می‌کند.

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، ۵۱,۱ درصد موارد یا ۴۶ صحنه فضای واقعی دارند و ۴۸,۹ درصد یا ۴۴ صحنه فضای سوررئال. (جدول ۱۱)

در قسمت‌هایی از فیلم مخاطب با فضایی سوررئال مواجه است نظیر درختی که از آن جمجمه‌های انسان آویخته شده، خانه‌های حصیری و سستی که امکان زندگی در آن وجود ندارد. ماه که در آسمان است و بسیار بزرگتر از اندازهٔ واقعی آن است و حلقه‌های فلزی بزرگی که در وسط ده رها شده است.

در برخی قسمت‌ها نیز فضای فیلم واقعی است مانند صحنه‌هایی بیابان، درختان، کوه و دریا.

طبق یافته‌ها، از مجموع ۹۰ صحنهٔ کدگذاری شده، در ۵۴,۴ درصد موارد یا ۴۹ امکان تأویل‌های گوناگون وجود دارد و در ۴۵,۶ درصد موارد یا ۴۱ صحنه امکان تأویل‌های گوناگون وجود ندارد. (جدول ۱۲)

در قسمت‌هایی از فیلم امکان تأویل‌های مختلف وجود دارد به عنوان مثال صحنه‌ای را که شخصیت اصلی همچون منجی بر بلندی (تپه‌ای از فضولات حیوانی) رفته است به شیوه‌های مختلف می‌توان تفسیر کرد یا هنگامی که در بیابان شخصیت اصلی با مرد موتورسوار درگیر می‌شود و مخاطب متوجه می‌شود که مرد موتورسوار بسیار شبیه به شخصیت اصلی است هم‌چون او گرسنه است و در نظر او نیز دختر سرخ‌پوش زیباست مخاطب این شباهت را به شیوه‌های مختلف می‌تواند تفسیر کند.

طبق یافته‌ها، از مجموع ۶۳ صحنهٔ کدگذاری شده که به تقابل با «داسداران» اختصاص دارد، در بیشترین نسبت یعنی ۲۷,۸ درصد یا ۲۵ مورد شخصیت‌های فیلم به شکل «اسیر» به تصویر در آمده‌اند و در کمترین نسبت یعنی ۱۱,۱ درصد یا ۱۰ مورد برای مبارزه با داسداران تلاش می‌کنند. در ۱۸,۹ درصد یا ۱۷ صحنه از ستم داسداران فرار می‌کنند و در ۱۱ صحنه تسلیم هستند. (جدول ۱۳)

در بیشتر صحنه‌های این فیلم مردم اسیرند و در حالت‌های دست بسته یا مدفون در خاک به تصویر کشیده شده‌اند. در صحنه‌های اندکی با داسداران مبارزه می‌کنند که این مبارزه نیز بی‌سرانجام است. در برخی صحنه‌ها نیز به گونه‌هایی نظیر خود را به خواب زدن، جنگیدن با یکدیگر، گدایی و عزاداری در حالت «تسلیم» به تصویر کشیده شده‌اند.

نتیجه‌گیری

در هنر پست‌مدرن شاهد تقلید از هنرهای گذشته هستیم به این ترتیب که هنرمند ممکن است از عناصر گذشته وام بگیرد و آن‌ها را در بافتی جدید ترکیب کند. نظریه‌پردازان بر این باورند که در دورهٔ پست‌مدرن سبک فردی وجود ندارد و بینامتنیت منادی محو شدن معنای هر چیز اصلی و تاریخی است. «باز هم سیب داری؟» با الهام از داستان عامیانهٔ حسن کچل و داستان‌های هزار و یک شب ساخته شده اما مشابه هیچ‌یک از این داستان‌ها نیست.

در فیلم‌های پست‌مدرن «نمایش» بر «روایت» غالب است. فیلم‌های پست‌مدرن دال‌های زیادی دارند که

مدلول آنها در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. فیلم «باز هم سیب داری؟» سرشار از نشانه و نماد است، نظیر سیاه‌پوش بودن داسداران و هر آنچه متعلق به آنان است، سفید پوش بودن مردم سرزمینی که خود را به خواب زده‌اند، استفاده از سیب سرخ، سرخ پوش بودن شخصیت دوم فیلم، سرخ بودن لباس و خانه‌های مردمی که تصمیم به مبارزه با داسداران می‌گیرند. هم‌چنین بسیاری از صحنه‌های فیلم همانند نقاشی است که نشان‌دهندهٔ غلبهٔ نمایش بر روایت است.

یکی از ویژگی‌های فیلم‌های پست‌مدرن درآمیختن گذشته، حال و آینده است. در فیلم «باز هم سیب داری؟» فقط در ۴ صحنه از این تکنیک استفاده شده است و فیلم تقریباً روایتی خطی دارد جز در آغاز فیلم که فیلم با صحنه‌های پایان فیلم آغاز می‌شود. می‌توان نتیجه گرفت این فیلم از این نظر خیلی به فیلم‌های پست‌مدرنی که مخاطب در آن با گسست‌های زمانی زیادی روبه‌روست، نظیر «جادهٔ مالهالند» لینچ، شبیه نیست.

در فیلم‌های پست‌مدرن قهرمان به آن معنای فیلم کلاسیک دیگر وجود ندارد و شخصیت‌ها خاکستری‌اند نه سفید یا سیاه مطلق. شخصیت اصلی «باز هم سیب داری؟» فردی است با بلاهت زیاد(در بیش از ۵۰ درصد صحنه‌های فیلم) که سیر نمی‌شود، مدام احساس گرسنگی می کند و به بلوغ نرسیده است. تنها توانی که او را متفاوت می‌کند قدرت دویدن زیاد است که با توسل به آن هر بار از دست داسداران می‌گریزد. در صحنه‌ای از فیلم او با خونسردی انسانی را می‌کشد و به خوردن غذا مشغول می‌شود. در صحنه‌ای دیگر نوزادی در حال گریه را به زمین پرت می‌کند. در طول داستان نیز تحولی در شخصیت او رخ نمی‌دهد که منجر به رشد یافتگی او شود. شخصیت دوم فیلم (زن سرخ پوش) نیز در بیشتر صحنه‌ها همچون فردی عادی به تصویر درآمده است. البته باهوش بودن او را از دیگران متمایز می‌کند. هم‌چنین، در فیلم یکی از داسداران –که کودکان را زنده به گور می‌کنند– در صحنه‌ای نوزاد در حال گریه را از زمین بر می‌دارد و بغل می‌کند. اینها همه نشان‌دهندهٔ وجود مفاهیم پست‌مدرن در فیلم و تأکید بر نسبی بودن و رد دوانگاری‌هاست. پژوهش سمیعی و طاهری نیز نشان می‌دهد که در فیلم آلزایمر نیز هیچ انسانی فرشته یا دیو نیست و شخصیت‌های این فیلم خاکستری‌اند.(سمیعی و طاهری، ۱۳۹۱، ص ۶۳)

یکی از ویژگی‌های فیلم پست‌مدرن ترکیب عناصر سنتی و مدرن است. در «باز هم سیب داری؟» عناصر سنتی با عناصر مدرن ترکیب شده‌اند نظیر استفادهٔ هم‌زمان از اسب و موتور یا تفنگ و چماق. این ترکیب در ۳۰ درصد صحنه‌های فیلم وجود دارد که می‌تواند اشاره‌ای به بی‌زمان بودن فیلم نیز باشد. نمی‌توان مکان و زمان مشخصی را برای این فیلم در نظر گرفت و حتی در کل فیلم به نام هیچ‌یک از شخصیت‌ها اشاره‌ای نمی‌شود.

در فیلم‌های پست‌مدرن کارگردان آگاهانه ابهام ایجاد می‌کند؛ در ۳۴ صحنهٔ «باز هم سیب داری؟» به نوعی ابهام وجود دارد که مخاطب در فیلم هیچ پاسخی برای آن نمی‌یابد. در ۲۸ صحنه کشمکش‌های ذهنی مخاطب بی‌پاسخ می‌ماند. و در بیشتر صحنه‌ها امکان تأویل‌های گوناگون وجود دارد. می‌توان نتیجه گرفت «باز هم سیب داری؟» فیلم پست‌مدرنی است که مخاطب را در موقعیت کوچ‌روی قرار می‌دهد و او را در داستان‌گویی سهیم می‌کند. پژوهش سمیعی و طاهری نیز نشان می‌دهد آشفتگی معنایی که از ویژگی فیلم‌های پست مدرن است در فیلم آلزایمر نیز مشاهده می‌شود و مخاطبد با ذهنی آشفته پایان‌بندی‌های متفاوتی را در ذهن خود متصور می‌شود.(سمیعی و طاهری، ۱۳۹۱، ص ۶۳)

فیلم‌های پست‌مدرن فضایی شبه سوررئال دارند و از واقع‌گرایی فاصله می‌گیرند. دنیایی را که در فیلم‌های پست‌مدرن به تصویر می‌آید با روش‌های معمول نمی‌توان درک و تحلیل کرد. (کاشی، ۱۳۷۸، ص ۸۰) در حدود نیمی از صحنه‌های فیلم مخاطب با فضایی سوررئال مواجه است نظیر درختی که از آن جمجمه‌های انسان آویخته شده، خانه‌های حصیری و

سستی که امکان زندگی در آن وجود ندارد. ماهی که در آسمان است و بسیار بزرگتر از اندازهٔ واقعی ماه است و حلقه‌های فلزی بزرگی که در وسط ده رها شده است. شخصیت‌ها در ۳۳ صحنه به طرزی غیرعادی رفتار می‌کنند. نتیجه می‌گیریم «باز هم سیب داری؟» فیلمی پست‌مدرن است که کارگردان آن قصد دارد از واقع‌گرایی معمول فاصله بگیرد.

پست‌مدرنیسم ارزش‌های تثبیت‌شده را به چالش می‌کشد. در فیلم‌های پست‌مدرن فروپاشی ارزش‌ها در هجو نمود پیدا می‌کند. ۱۷ صحنهٔ «باز هم سیب داری؟» هجوآمیز است. ابله بودن شخصیت اصلی فیلم از دیگر نشانه‌های هجو در این فیلم است، پایان فیلم نیز خلاف فیلم‌های معمولی است که با پیروزی بر ستم به پایان می‌رسند، این موارد همگی بیانگر این موضوعند که مخاطب در «باز هم سیب داری؟» با فیلمی پست‌مدرن روبه‌رو است.

پست‌مدرنیست‌ها مدعی «پایان انسان» هستند و نظریه‌های آنان وجود سوژهٔ آگاه و کنشگر را نفی می‌کند. هم‌چنین، نظریه‌پردازان پست‌مدرن فرا روایت‌هایی نظیر آزادی و رهایی انسان را نفی می‌کنند و امکان پیروزی انقلابی علیه سرمایه‌داری را غیرممکن می‌دانند. در پژوهش‌های پیشین آقابابایی و برزیان در پژوهش خود نتیجه می‌گیرند که در فیلم «صندلی خالی» سوژه‌ها درگیر جبر و در ایجاد تغییر ناتوانند. (آقابابایی و برزیان، ۱۳۹۵، ص ۷۵) در بیش از ۶۶ درصد صحنه‌های «باز هم سیب داری؟» نیز شخصیت‌ها همچون سوژه‌های محکوم به جبر به تصویر کشیده شده‌اند. افزون بر آن، در بیشتر صحنه‌ها انسان‌ها به شکل «اسیر» به نمایش درآمده‌اند که فقط در ۱۰ صحنه برای رهایی از ظلم می‌کوشند در صحنه‌های دیگر نیز یا فرار می‌کنند یا تسلیم هستند. در پایان فیلم نیز شاهد پیروزی بر ستم نیستیم و هرچند شخصیت اصلی فیلم شرط را می‌برد و قبل از غروب به گورستان می‌رسد اما داسدار می‌گوید که او را به عنوان نمایندهٔ خود می‌گمارد تا مردم را کنترل کند. فیلم با صحنهٔ دویدن مرد کچل پایان می‌یابد که یادآور چرخهٔ سیزیف و بیهودگی است.

جدول ۱ - درصد و فراوانی موارد کدگذاری‌شده بر حسب گسست زمان

گسست زمان	فراوانی	درصد
از گسست زمان استفاده شده است	4	4.4
از گسست زمان استفاده نشده است	86	95.6
جمع	90	100.0

جدول ۲ - درصد و فروانی و موارد کدگذاری شده بر حسب صفت‌های شخصیت اصلی فیلم

صفت‌های شخصیت اصلی فیلم	فراوانی	درصد	درصد معتبر
عادی	26	28.9	36.6
نیروی بدنی زیاد	5	5.6	7.0
بلاهت	40	44.4	56.3
جمع	71	78.9	100.0
صحنه‌های که شخصیت اصلی در آن حضور ندارد	19	21.1	
جمع کل	90	100.0	

جدول ۳ - درصد و فروانی و موارد کدگذاری شده بر حسب صفت‌های شخصیت دوم فیلم

صفت‌های شخصیت دوم فیلم	فراوانی	درصد	درصد معتبر
عادی	25	27.8	51.0
باهوش	24	26.7	49.0
جمع	49	54.4	100.0
صحنه‌های بدون حضور شخصیت دوم	41	45.6	
جمع کل	90	100.0	

جدول ٤ - درصد و فروانی و موارد کدگذاری شده بر حسب ترکیب فیلم با انیمیشن

	فراوانی	درصد
جمع کل	90	100.0

جدول ۵ - درصد و فروانی و موارد کدگذاری شده بر حسب درآمیختن عناصر سنتی و مدرن در صحنه

درآمیختن عناصر سنتی و مدرن در صحنه	فراوانی	درصد
استفاده شده است	27	30.0
استفاده نشده است	63	70.0
جمع	90	100.0

جدول ٦ - درصد و فروانی و موارد کدگذاری شده بر حسب پاسخ به کشمکش‌های ذهنی مخاطبان*

پاسخ به کشمکش‌های ذهنی مخاطبان	فراوانی	درصد
کشمکش‌های ذهنی مخاطبان بی‌پاسخ می‌ماند	28	31.1
کشمکش‌های ذهنی مخاطبان به نوعی پاسخ داده می‌شوند	62	68.9
جمع	90	100

جدول ۷ - درصد و فروانی موارد کدگذاری شده بر حسب نحوهٔ به تصویر کشیدن انسان‌ها

نحوهٔ به تصویر کشیدن انسان‌ها	فراوانی	درصد
سوژه‌های محکوم به جبر	60	66.7
سوژه‌های کنشگر	30	33.3
جمع	90	100.0

جدول ۸ - درصد و فروانی موارد کدگذاری شده بر حسب وجود ابهام در صحنه

وجود ابهام در صحنه	فراوانی	درصد
ابهام دارد	34	37.8
ابهام ندارد	56	62.2
جمع	90	100.0

جدول ۹ - درصد و فروانی موارد کدگذاری شده بر حسب رفتار شخصیت‌ها

رفتار شخصیت‌ها	فراوانی	درصد
عادی	57	63.3
غیرعادی	33	36.7
جمع	90	100.0

جدول ۱۰ - درصد و فروانی موارد کدگذاری شده بر حسب استفاده از هجو

استفاده از هجو	فراوانی	درصد
هجو دارد	17	18.9
هجو ندارد	73	81.1
جمع	90	100.0

جدول ۱۱ - درصد و فراوانی صحنه‌های کدگذاری شده بر حسب فضای صحنه

فضای صحنه	فراوانی	درصد
واقعی	46	51.1
سوررئال	44	48.9
جمع	90	100.0

جدول ۱۲ - درصد و فروانی موارد کدگذاری شده بر حسب امکان تأویل‌های گوناگون

امکان تأویل	فراوانی	درصد
امکان تأویل‌های گوناگون وجود دارد	49	54.4
امکان تأویل‌های گوناگون وجود ندارد	41	45.6
جمع	90	100.0

جدول ۱۳ - درصد و فروانی موارد کدگذاری شده بر حسب واکنش به ستم داسداران

واکنش به ستم داسداران	فراوانی	درصد	درصد معتبر
فرار	17	18.9	27.0
تلاش برای مبارزه	10	11.1	15.9
تسلیم	11	12.2	17.5
اسیر	25	27.8	39.7
جمع	63	70.0	100.0
صحنه‌های بی ارتباط با ستم داسداران	27	30.0	
جمع کل	90	100.0	

فهرست منابع

– آقابابایی، احسان و قنبری برزیان، علی (۱۳۹۵). گفتمان پست‌مدرن در سینمای ایران مورد مطالعه فیلم صندلی خالی. جامعه‌شناسی کاربردی، شمارۀ۱

– اسمرست، کارن (۱۳۸۱). فیلم و جامعۀ پسامدرن. ترجمۀ رامین فراهانی فصلنامه رسانه. سال هفدهم، شمارۀ ۴۹

– خلج، رامین (۱۳۸۶). پست‌مدرنیسم و هنر پست‌مدرن. کتاب ماه هنر، مرداد و شهریور

– دانش، مهرزاد (۱۳۹۲). پست‌مدرنیسم در سینمای ایران– سه برداشت. ماهنامه سینما و ادبیات. شمارۀ ۳۹

– سیم، استوارت (۱۳۹۵). لیوتار و ناانسان. مترجم محسن محمودی، تهران: نشر مهرگان خرد

– سمیعی، علی و طاهری، علی (۱۳۹۱). بررسی ساز و کارهای ارتباطی پست‌مدرن در فیلم آلزایمر. فصلنامۀ مطالعات رسانه‌ای شمارۀ ۱۷

– صدرائی طباطبائی، پدرام (۱۳۹۰). بررسی تحلیلی ساختار سکانس پایانی فیلم های سینمایی(دورۀ کلاسیک، مدرن، پست‌مدرن). پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه هنر

– قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰). تبارشناسی پست‌مدرنیسم، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی

– کلنر، داگلاس (۱۳۹۲). نظریۀ انتقادی–از نظریۀ فرانکفورت تا نظریۀ پسامدرن. ترجمۀ محمد مهدی وحیدی، تهران: انتشارات سروش

– گندم‌کار، مصطفی (۱۳۹۲). بررسی تحلیلی سکانس آغازین در فیلم‌های دورۀ مدن و پست‌مدرن، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه هنر

– لوئیس اسمیت، ادوارد (۱۳۷۸). مروری بر هنر پست‌مدرن. ترجمۀ ندا لنکرانی، ماهنامۀ کلک شماره ۱۰۶

– لش، اسکات (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمۀ شاپور بهیان، تهران: انشارات ققنوس

– محمد کاشی، صابره (۱۳۸۴). سینمای پست‌مدرن. کتاب ماه هنر، شماره ۸۵ و ۸۶

– محمد کاشی، صابره (۱۳۷۸). بررسی تطبیقی بنیان های نظری پست مدرنیسم و سینمای پست مدرن. فیلم و فلسفه، شمارۀ ۳۴

– مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۹). نظریه‌های رسانه– اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی. تهران: انتشارات همشهری

– هیوارد، سوزان (۱۳۸۴). پسامدرنیسم در سینما. ترجمۀ مازیار اسلامی. فارابی. دوره هفتم

– استم، رابرت (۱۳۹۰). پسامدرنیسم در سینما. ترجمۀ زهرا سخی، سایت همشهری آنلاین نشانی:

- http://www.hamshahritraining.ir/news-3292.aspx

- What is “Postmodernism” In Film and Television? :http://www.page85.com/what-is-postmodernism-in-film-and-television

–Degli-Esposti, Cristina (1998). “Postmodernism(s)”, in Postmodernism in the Cinema edited by Cristina Degli-Esposti, Berghahn Books, New York and Oxford